

# FILMFRONT



Richard Dindo

Das Spiel zwischen Autobiographie,  
realem Schauplatz und Fiktion.

Nummer 22/1983

6. Jahrgang

Preis: 4 Franken

# FILMFRONT

Die FILMFRONT erscheint im sechsten Jahrgang und wird von einer Arbeitsgruppe des Trägervereines FILMFRONT herausgegeben. Sie erscheint viermal jährlich, in der Regel im Januar, März, September und im November.

Redaktion der FILMFRONT 22 : Werner Suter, Ruedi Bind, Arc Trionfini, Anne Schönholzer, Urs Berger

Beiträge für die FILMFRONT sind jederzeit willkommen, die FILMFRONT ist eine Zeitschrift, die von ihren Lesern, lies Filmern, gemacht wird. Die Arbeitsgruppe ist den Autoren für eine saubere Abfassung ihrer Artikel dankbar: Format A4, Satzbreite von 17,5 cm, Höhe von 26 cm wenn möglich einhalten. Der Autor ist selber besorgt für Illustrationen und Auflockerung des Textes. Die Mitarbeit bei der FILMFRONT ist honorarfrei.

Der Verein FILMFRONT fungiert als Trägerschaft der Filmzeitschrift FILMFRONT, des FILMFRONT-Kataloges sowie des FILMFRONT-Kommissionsverlages. Der Verein hat die Förderung des unabhängigen Films und die Unterstützung unabhängiger filmkultureller Aktivitäten zum Ziel. Mitglied des Vereines kann jeder werden, der diese Ziele aktiv unterstützt. (Weitere Auskünfte und Statuten können bezogen werden.)

Arbeitsgruppe und Auslieferung: FILMFRONT  
Postfach 123  
4020 Basel  
Tel. 061 / 73 60 41  
PC: 40 - 28851 Basel

Die FILMFRONT ist u.a. an folgenden Orten erhältlich:

Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich  
Achzigerfilm, Seestrasse 395 (rote Fabrik), 8038 Zürich  
Buchhandlung oberi Gass, Obere Gasse 27, 5400 Baden  
Altstadt Buchhandlung, Schmiedengasse 19, 4500 Solothurn  
Sphinx Buchhandlung, Spalenberg 38, 4051 Basel  
Stampa, Galerie und Bücher, Spalenberg 2, 4051 Basel  
Studiokino Camera, Rebasse 1, 4058 Basel  
Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal  
Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern  
Taschenbuchladen Kornmätt, Kornmarktgasse 7, 6005 Luzern  
Filmland Presse, Aventinstrasse 4, D-8000 München 5

Preis: 4 Franken (Deutschland: 6 DM)

Jahresabonnement à vier Nummern: 16 Franken ( 24 DM)

Basel, 30. September 1983

## Inhalt

Titelbild Fotografik von Ruedi Bind und Urs Berger

Seite 2 Impressum

Seite 4 Vorwort

Zur Umfrage "warum filmst du?", der Weg zur Spezialnummer mit Richard Dindo.

Seite 5 Auszüge aus dem Filmexposé "Max Haufler, Der Stumme"  
von Richard Dindo

Seite 10 Bildstudien zu "Max Haufler, Der Stumme"  
Polaroidfotos von Richard Dindo

Die Fotos hat Richard Dindo während der Vorarbeiten zum Film "Max Haufler, Der Stumme" gemacht. Sie enthalten von der Atmosphäre her schon einen Grossteil der späteren Aussage des Films.

Seite 16 Auszüge aus einem Gespräch, das Richard Dindo am  
30. Juni 1983 mit der FILMFRONT geführt hat

Die Fragen für die FILMFRONT stellten: Ruedi Bind, Manfred Gilgien, Arc Trionfini und Werner Suter.

Seite 57 Auszüge aus dem Treatment "Die grosse Reise"  
von Richard Dindo

Seite 62 Filmographie von Richard Dindo, geb. 1944

Seite 65 Veröffentlichungen von Richard Dindo

Seite 66 Liste der bisherigen Nummern der FILMFRONT

FILMFRONT - die Zeitschrift die von den Filmern gemacht wird.

# V o r w o r t

Dieses Heft ist ausschliesslich dem Filmemacher Richard Dindo (Paris/Zürich) gewidmet. Es versteht sich als Beitrag zu der Serie "Warum filmst Du?". Mit dieser Frage hatte Werner Suter in der FILMFRONT 17/82 die Filmemacher eingeladen, sich zu Wort zu melden. Soweit uns die diesbezüglichen, grundlegenden Reflexionen der Filmemacher erreichen, werden sie hier weiter publiziert werden. Auf die Anfrage der FILMFRONT ist Richard Dindo freundlicherweise zu einem Gespräch bereit gewesen. An diesem improvisierten Gespräch am 30. Juni in Zürich haben ausser Richard Dindo noch Ruedi Bind, Manfred Gilgien, Arc Trionfini und Werner Suter teilgenommen. Die rund dreistündigen Tonbandaufzeichnungen wurden von Werner Suter vollständig in einen lesbaren Text umgesetzt. Richard Dindo hat diesen Text zum Teil ergänzt und korrigiert und zum grösseren Teil gekürzt; das Resultat davon ist der nachfolgende Gesprächs-Text. Wir haben Richard Dindo zu einer Zeit gesprochen, wo er zwischen zwei Werken hin und her ging: sein letzter Film "Max Haufler, Der Stumme" ist seit Monaten abgeschlossen und im Verleih verfügbar; sein nächster Film "Die grosse Reise" (Arbeitstitel) steht in der Konzeption und liegt seit September 83 als Treatment vor. Der Hauptbogen in der Rede von Richard Dindo ist auf dem Hintergrund dieser Retrospektive auf das Alte und der Perspektive auf das Neue zu sehen.

Wir danken Richard Dindo für die lebhaftige Mitarbeit an diesem Heft, für die Einsicht in das Exposé "Max Haufler, Der Stumme", für die Einsicht in das Treatment "Die grosse Reise" (Arbeitstitel) und für die Erlaubnis zum Abdrucken der zusätzlichen Texte und Photos.

Ruedi Bind, Arc Trionfini, Werner Suter.

## Auszüge aus dem Filmexposé "Max Haufler, Der Stumme" von Richard Dindo

### Drei Filme zu einem Film ineinanderstricken.

1. Das Filmprojekt "Max Haufler, Der Stumme" besteht aus drei Filmen:

- aus einer fragmentarischen Romanverfilmung
- aus Filmprojektionen und Szenen mit Janet Haufler
- und aus einer Enquête.

Die Idee ist, in der Montage diese drei Filme ineinander zu stricken, von einem zum andern zu springen, sie sich gegenseitig berühren lassen, sie vorwärts zu treiben, sodass ein Film in den andern hinüber wachsen würde und so, durch die Entwicklung der Wiederholungen und die Wiederholung der Entwicklungen sich laufend Rückkoppelungen und Erinnerungseffekte ergäben.

Jeder der drei Filme hätte seine Eigenart und wäre für sich immer sofort erkennbar.

2. Durch das immer wieder neue Aufnehmen der einzelnen Filme, durch das ständige Wiederholen und Weiterentwickeln der einzelnen Teile, ergäbe sich der Effekt einer unaufhaltsamen Umkreisung und Annäherung an den Filmemacher und Schauspieler Max Haufler, sodass man sagen könnte, die eigentliche, versteckte Absicht des Filmes sei es, einen TOTEN ZUM REDEN zu bringen.

3. Es entspricht der Praxis des Dokumentaristen, dass er in seiner Porträtierung von Menschen immer von einem realen Schicksal ausgeht; von Menschen, die eine Geschichte haben und diese Geschichte SPIELEN oder ERZÄHLEN.

Der Zuschauer wird einen anderen Blick auf den Stummen werfen, wenn er einmal weiss, dass es die Tochter von Haufler ist, die den Stummen spielt. Man wird ihr mit neugierigeren Augen zuschauen, wenn sie die Gesten des Stummen macht, als wenn dieser von irgend einem Schauspieler verkörpert würde.

Sie wird wie der "rote Faden" durch den Film gehen und die drei Elemente Romanverfilmung/Projektionen/Enquête miteinander verbinden und sie verbindet in ihrer Doppelrolle Tochter/Schauspielerin auch gleichzeitig den fiktiven und den dokumentarischen Aspekt unserer filmischen Darstellung.

Sie wird in ihrer Person das Territorium verkörpern auf dem sich der ganze Film machen wird, das Territorium zwischen der FIKTION und dem DOKUMENTARISCHEN, weil sie gleichzeitig eine Rolle spielt und sich selber ist.

Da in der Montage die drei Elemente des Filmes ineinander verwoben werden, ist es auch logischer, folgerichtiger und einleuchtender für den Zuschauer, wenn im Zentrum des Filmes immer wieder die gleiche Person zu sehen ist: Janet Haufler, die den Stummen spielt und die Tochter dessen ist, den wir in seiner Abwesenheit porträtieren.

4. Die Fragmente der Romanverfilmung wären die immer wieder unterbrochene Hauptlinie unseres Filmes. Durch die Unterbrechungen würde nie die Illusion einer eigentlichen Romanverfilmung entstehen. Von Anfang an würden die drei Elemente des Filmes nebeneinander und ineinander verlaufen, jede der drei Linien würde sich Haufler gewissermassen von einer andern Seite her annähern. Jeder der drei Filme hätte seine eigene Darstellungsweise.

5. Es versteht sich, dass unser ganzer Film, d.h. die Summe aus den drei Teilen: ROMANVERFILMUNG/FILMPROJEKTIONEN/ENQUETE - davon bestimmt sein wird, wie diese drei Elemente immer wieder ineinandergreifen; wie man von einem Element zum andern kommt und wie sich das alles LOGISCH, URSAECHLICH, KOHERAENT UND ASSOZIATIV miteinander verbinden lässt.

Dies zu bewerkstelligen wird hauptsächlich die Aufgabe der MONTAGE sein.

### Die Montage als Konstruktionsarbeit

6. Wenn man davon ausgeht, dass ein Familienroman immer auch ein Buch von Koinzidenzen ist, hat man damit auch gleichzeitig die Aufgabe der Montagearbeit unseres Filmes definiert, die nämlich

darin bestehen wird, alle Elemente und Materialien in einen ursächlichen und assoziativen Zusammenhang miteinander zu bringen. Es wird die Aufgabe der Montage sein, die DREI TEILE unseres Filmes in EINEN verschmelzen zu lassen, indem pausenlos Berührungspunkte gesucht würden, die es erlauben, die drei Teile miteinander zu verbinden und der Struktur des Filmes ihre innere Logik zu geben.

Wenn wir unseren Film zunächst in drei Teilen denken, dann nicht aus irgendeiner versponnenen oder arbiträren Idee heraus, sondern um damit ein DRAMATURGISCHES PRINZIP zu realisieren, nämlich das Prinzip, dass Bilder erst in der Montage ihren eigentlichen Sinn erhalten, dass demzufolge FIKTIONELLE und DOKUMENTARISCHE Annäherung auswechselbare, sich gegenseitig bestimmende, relative Grössen sind; dass es Fiktion nur als HERGESTELLTE gibt; dass jede Darstellung schlussendlich immer Fiktion ist; dass die Welt keinen Sinn hat in sich selbst, nur einen DARGESTELLTEN, etc. Es geht bei unserem Projekt in letzter Instanz darum, eine FIKTION ZU REKONSTRUIEREN.

Indem wir den Film zunächst einmal in drei verschiedene Teile zerlegen, von denen einer eindeutig fiktiven, der andere dokumentarischen Charakter hat, zeigen wir wie sich die Darstellungsarbeit ihrem Gegenstand auf DREI VERSCHIEDENEN WEISEN, von drei verschiedenen Seiten her nähert; jede bedingt, erweitert und vertieft durch die andere. Dadurch wird dem Zuschauer das Darstellungsprinzip sozusagen vorgeführt, dessen Augenzeuge er wird, d.h. er sieht weniger eine dargestellte Sache, als die Darstellung selber davon. Er schaut zu, wie sich der Film aus scheinbar artfremden Elementen, nach und nach vor seinen Augen zusammensetzt und zu einer logisch konstruierten Einheit wird.

Die Frage, die unser Film denn auch stellt ist nicht: Wer war Max Haufler? sondern: Wie macht man einen Film zur Frage wer Max Haufler war?

Es wird in der Montage also darum gehen, die Elemente der drei Filme - fragmentarische Romanverfilmung/Filmprojektionen/Szenen mit Janet Haufler - in eine assoziative Verbindung miteinander zu bringen, sodass ein Element des einen Filmes immer mit einem Element des andern in Berührung kommt, wie wenn sich diese Elemente gegenseitig rufen, vorwärtstreiben, sich kreuzen, überschneiden und damit eine Struktur von Film schaffen würden, die immer folgerichtiger und immer unabwendbarer auf ihr Ende zugehen wird.

Es geht darum, in der Montage aus diesen im ersten Augenblick viel-

leicht zufällig scheinenden Elementen, eine Struktur zu schaffen, die so spannend wie ein Krimi wäre, so einleuchtend wie eine mathematische Formel und die trotzdem keine lineare, banale, eindimensionale Geschichte erzählt.

7. Das Ziel ist es, durch Assoziationen, Ueberschneidungen, Wiederholungen, Weiterentwicklungen einen sich wie von selbst auslösenden Mechanismus zu produzieren, der, einmal ausgelöst an sein logisches Ende gehen und dabei immer kohärenter, dichter und folgerichtiger würde.

Ganz bestimmte Musikmotive (der Father-Song von Nico zum Beispiel oder die Klavierklänge von Janet) würden sich ihrerseits zu ganz bestimmten Szenen, zum Beispiel jener der Ankunft des Lastwagens, wiederholen und die Kohärenz der Struktur des Filmes, aber auch seine Lyrik, noch mehr verstärken.

Töne aus den Filmprojektionen (Hauflers Stimme vor allem), aber auch ganz bestimmte Sätze aus der Enquête würden auf ganz bestimmte Bilder der Romanverfilmung von neuem zu hören sein und zusätzliche Verbindungen zwischen den verschiedenen Filmelementen schaffen. Gegen den Schluss des Filmes hin würden sich diese Ueberschneidungen immer mehr wiederholen und vertiefen, was die Einheit des Filmes zusätzlich fördern würde.

Eine wichtige Rolle in der Konstruktion des Filmes wird auch der FILMKOMMENTAR spielen, der immer wieder durch präzise Informationen Zusammenhänge aufdecken oder auf gewisse Assoziationen hinweisen würde.

Weitere Assoziationsmöglichkeiten sind im verborgenen Symbolgehalt der Filmbilder selber enthalten, so wird das Bild der Lastwagenfahrt und das Wegfliegen des Hutes auch ein Symbol werden für Vorwärtsstrebend, Bewegung überhaupt, Hoffnung, Unaufhaltsamkeit, aber auch für sich dem Abgrund, der Verzweiflung, dem Tode nähern; während die Wiederholung der NSU-Szene für Erinnerung, Geborgenheit, Jugend, Glück, aber auch für Trauer, Verlorenheit, Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit stehen wird.

Das Einsetzen und Wiederholen dieser und anderer Bilder der Romanverfilmung an genau zu berechnenden Momenten des Filmes, wird die emotionelle Dimension unserer Unternehmung verstärken und zeigen, dass auch Gefühle im Kino etwas mit bestimmten dramaturgischen Mitteln ganz und gar HERSTELLBARES sind.

Die ganze "Technik" der Montage, wenn man das so sagen kann, wird denn auch darin bestehen, zu bewirken, dass der latente emotionelle

Gehalt der Bilder der Romanverfilmung auf die Interviews der Enquête abfärbt und dass umgekehrt die Interviews, dank dem Hintergrund der Romanverfilmung und der Szenen mit Janet, eine zusätzliche Dimension erhalten.

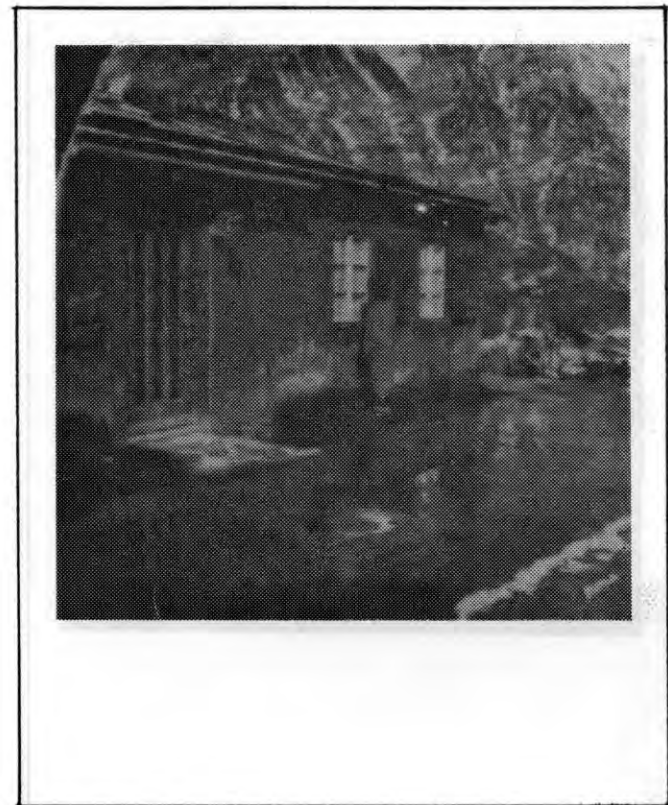
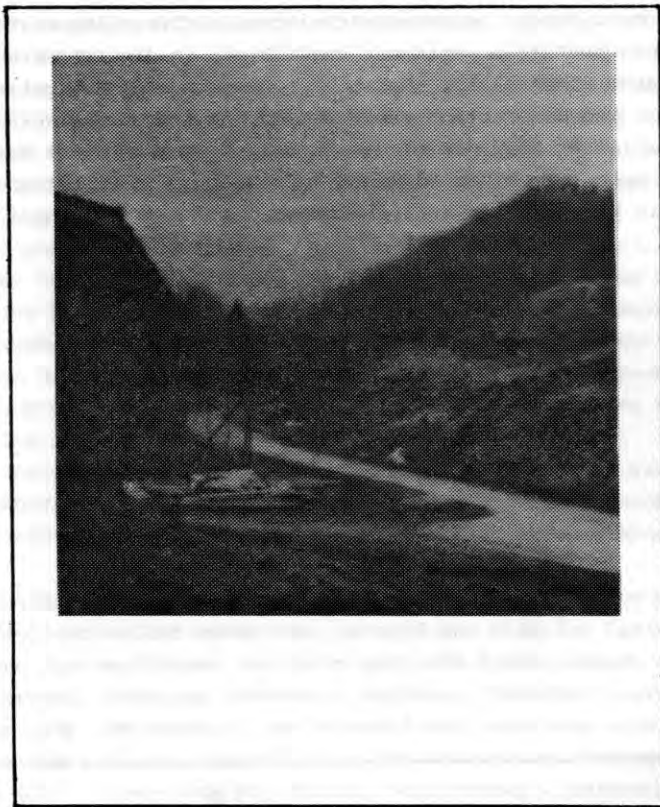
Wir gehen davon aus, dass die AUSSAGE in der STRUKTUR ist, d.h., dass der SINN aus der Art wie der Film "funktioniert" herausgelesen werden muss.

(Text: Richard Dindo; zusammengeschnitten, montiert, nummeriert und mit Zwischentiteln versehen: Ruedi Bind; in die Schreibmaschine gehackt: Anne Schönholzer; verkleinert, umgebrochen und geklebt: Urs Berger; auf die Kartonmatrize gestanzt und über die Rotationswalze geschlezt: Rolf Meyer; die Reproduktionen zu einem Heft zusammengetragen, mit einem Bostitch durchlöchert, gefaltet und am Schluss die Kantenseiten abgeschnitten: Urs Berger und Ruedi Bind.)

Im Rahmen des Berner Filmfest  
am 28./29. Okt. 83 und 4./5. Nov. 83  
im Alten Schlachthaus (Bern)  
werden in einer Retrospektive die Filme von Richard Dindo gezeigt.  
Organisiert von film aktiv bern.

Bildstudien zu

"Max Haufler, Der Stumme"

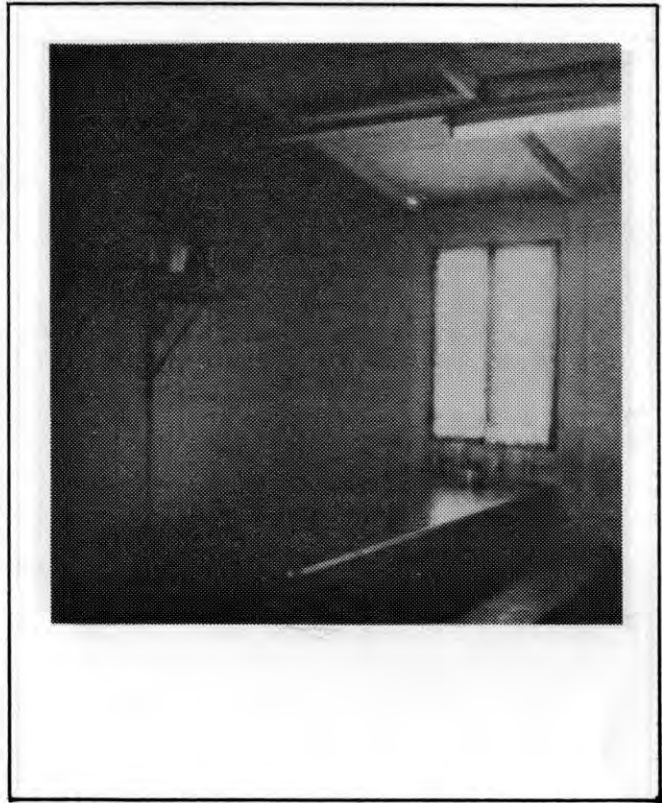
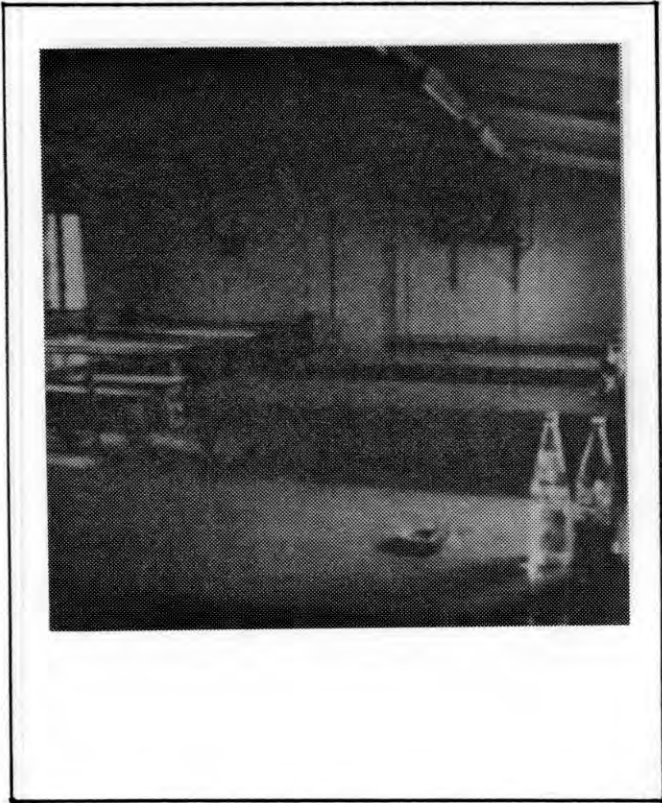


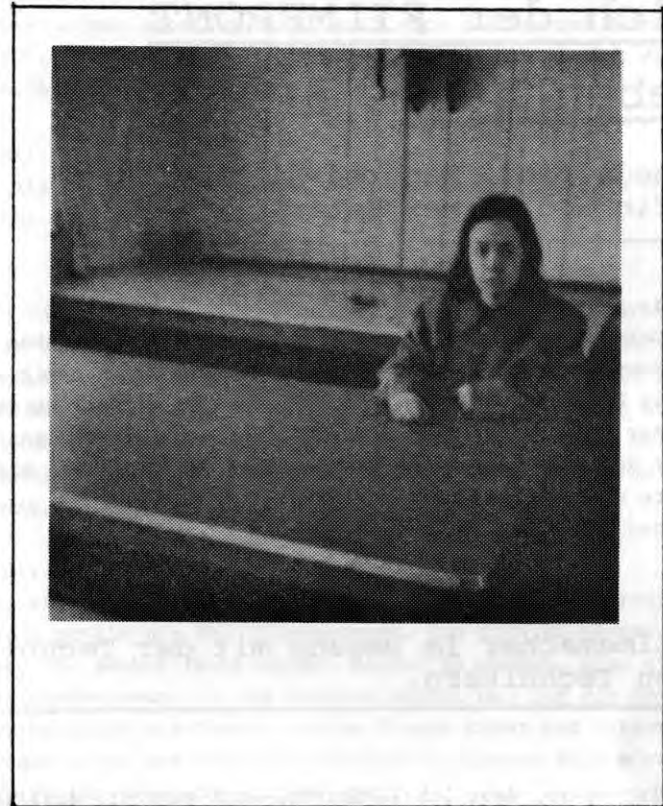
Polaroidaufnahmen

von Richard Dindo

2000-2001

2000-2001







# Auszüge aus einem dreistündigen Interview, das Richard Dindo am 30. Juni 1983 in Zürich der FILMFRONT gegeben hat.

Mit Ruedi Bind, Manfred Gilgien, Arc Trionfini und Werner Suter.

---

Trionfini:

In den 'Cahiers du cinéma' ist gerade ein Gespräch zwischen Godard und dem Konstrukteur der Aäton herausgekommen. Das hat mir wieder einmal die Frage bewusst gemacht: Was versteht eigentlich ein Filmemacher oder Regisseur von der Technik des Filmemachens selbst? Hätte der Regisseur wohl auch Lust, selbst an der Kamera tätig zu sein? Wäre er überhaupt dazu fähig? Wie ist das in Deinem persönlichen Fall?

## Der Filmemacher im Umgang mit der Technik und den Technikern.

Dindo:

Bei mir ist es so, dass ich technisch, auch manuell, ganz ungeschickt bin und unfähig, irgendetwas zu machen. Insofern habe ich mich nie mit Technik befasst. Ich denke aber meine Filme sehr stark von der Kamera her und habe eine Vision von den Bildern. Das heisst aber nicht, dass ich etwas von der Kamera verstehe. Die Montage habe ich immer selber gemacht, oft unter Mithilfe von Freunden oder Mitarbeitern (Fred M. Murer, Georg Janett, Rainer Trinkler). Ein Filmemacher muss technisch eigentlich nichts wissen, um Filme drehen zu können. Je weniger er aber von der Technik versteht, umso

grösser sind seine Limiten. Die grossen Filmemacher wie Eisenstein, Orson Welles oder Godard haben eine extreme Kenntnis von den technischen Möglichkeiten des Kinos und haben diese auch immer weiterentwickelt. Das gleiche Phänomen kann man ja auch bei anderen Künsten oder beim Sport beobachten. Wenn man Merckx oder Hinault im Radsport oder Crueiff und Pélé im Fussball analysiert, erkennt man, dass die grossen Sportler immer auch über ihre Technik reflektieren und die spezifische Technik ihres Sportes weiter entwickelt haben. Die besten Sportler sind immer auch die besten Techniker in ihrem Fach. Zu jeder Form von Spitzenleistung gehört das Wissen um die Anwendbarkeit der Technik.

Trionfini:

Du bist also gerade so in den Film eingestiegen, dass Du Angestellte gesucht hast für die Umsetzung Deine Bilder?

Dindo:

Ich habe von Anfang an Techniker engagiert, mit der Ueberzeugung, dass Film eine kollektive Sache ist und dass ich keine Lust habe, den Technikern ihre Arbeit wegzunehmen. Das amerikanische Kino zum Beispiel hat eine totale Arbeitsteilung, d.h. Leute, die nur Drehbücher schreiben, Leute, die nur Montage machen und der Filmemacher, der eigentlich auch nur seinen Teil macht, nämlich die Inszenierung am Drehort.

Trionfini:

Es fragt sich nur, wie weitgehend abstrakt dann diese Arbeit aussieht. Ich stelle mir bei Filmemachern, die sich so nennen, immer vor, dass sie selber fähig wären, Bilder zu machen, also eine direkte Macherbeziehung zu den Bildern haben. Das ist ein Unterschied, ob einer wirklich die Kamera in die Finger nimmt und Bilder einfängt, oder ob er vom Bett aus beschreibt, dieses Bild möchte ich, und es wird ihm dann ins Haus gebracht.

Dindo:

Das kann man nicht verallgemeinern. Das kommt auf die Vision jedes einzelnen Filmemachers an. Ich arbeite zum Beispiel mit fixen Einstellungen. Ich habe noch nie einen Film gemacht, der versucht, mit der Kamera irgendwelche Impressionen festzuhalten; also ist es gar nicht notwendig, dass ich selber die Kamera betätige. Es gibt natürlich Filmemacher, die mit der Kamera unter dem Arm in der Welt

herumspazieren. Ich könnte mir das auch vorstellen. Ich finde das interessant, zum Beispiel einen Film zu machen, indem man zwei Jahre herumreist oder in seinem täglichen Leben pausenlos Tagebuchnotizen filmt. Das möchte ich auch einmal machen; mit Super-8 zum Beispiel.

Trionfini:

In dieser Nummer der Cahier du Cinéma mit der Aäton hat es schöne Bilder. Diese Kamera heisst 8/35. Da gibt es ein Bild von einem Velo und hinten drauf das Einkaufskörbchen mit der Kamera drin. Eine 35mm-Kamera, die so klein ist, wie eine Super-8-Kamera.

**Das Bild wird zu einem Dokument von sich selbst - In einem Film wird die Wirklichkeit zu einem Ort.**

---

Trionfini:

Wie findest Du jetzt Deine Bilder zum letzten Film "Max Haufler, Der Stumme", zum Beispiel die Bilder am Walensee? Gehst Du zuerst hin und schaust es an oder hast Du zum vornherein, bevor Du es siehst, eine Vorstellung?

Dindo:

In dem Moment, wo im Roman eine Baustelle vorkommt, fahre ich mit dem Auto herum und suche eine. Habe diese gesehen und sie sofort als ein Filmdekor angeschaut. Der Haufler-Film besteht ja, was die Fiktion betrifft, aus Fragmenten eines nicht gedrehten Filmes. Gerade weil ich nicht versucht habe, diese Baustelle dokumentarisch, impressionistisch einzufangen, muss ich meine Bilder formalisieren, demzufolge fixe Einstellungen drehen und versuchen zu zeigen, dass diese Baustelle durch meine Bilder ein Filmdekor wird. D.h. es ist die Einstellung, die das Dekor macht. Das ist eine von meinen Grundüberzeugungen, dass eine Einstellung in einem Film die Wirklichkeit zu einem Ort macht. Wenn ich ein Bild vom Lindenhof filme, dann wird dieses Bild zum Dokument vom Lindenhof in einem bestimmten Moment, so wie ich ihn sehe. Das Bild ist immer sofort auch als ein Dokument zu verstehen, welches eine Spur hinterlässt, bzw. das

Dokument selber ist die Spur. Cocteau hat gesagt: Der Film zeigt den Tod an der Arbeit, d.h. der Film und die Photographie haben immer mit der verstreichenden Zeit zu tun, also auch mit dem Tod, mit der Geschichte usw. Das versuche ich in meinen Bildern zu zeigen. Ein Bild wird immer unmittelbar auch zu einem Dokument von sich selbst.

Gilgien:

Eine Verabsolutierung des Moments.

**Die Technik im Dienste der Realisierung einer politischen Vision.**

---

Dindo:

Ja, in einem gewissen Sinn. Auch eine Trauerarbeit. Die Zeit vergeht und das Bild versucht einen Moment lang, die Zeit aufzuhalten. Marcel Proust sagt: Das Kunstwerk versucht, die tägliche Zerstörungsarbeit des Todes aufzuhalten. Meine Filme sind sehr stark von dieser Idee dominiert. In meinem Film über die Spanienkämpfer zum Beispiel, habe ich versucht, diese Menschen aus der Geschichte herauszuholen, in der sie verlorengegangen sind. Ich habe versucht Einstellungen von den Spanienkämpfern zu filmen, wie wenn sie in die Schweizer Geschichte hineingesetzt würden. Darum habe ich zum Beispiel die Spanienkämpfer immer vor einem Hintergrund gefilmt. Der Hintergrund ist die schweizerische Realität. Ich habe immer Bilder gefilmt mit dieser Art von Ueberlegungen. Darum meine ich, dass die Technik für mich nicht so wichtig ist, insofern als ich von einer politischen Vision und nicht von einer technischen Vision ausgehe.

Für mich ist die Technik nur interessant, wenn sie im Dienst des Menschen steht und im Dienst der Realisierung einer Vision. Ich bin vor zwanzig Jahren nach Paris gegangen und habe in der Cinémathèque jahrelang jeden Tag drei bis vier Filme angeschaut. Meine Vision vom Kino hat sich im Kinosaal kristallisiert. Für mich ist das eine Absurdität, mit der Kamera herumzulaufen und Bilder zu suchen.

## Filmarbeit als Erinnerungsarbeit.

Dindo:

Ich gehe davon aus, dass die Bilder in einem drin sein müssen. Ein Filmemacher muss eine Vision haben und muss diese Vision übersetzen. Ein Filmemacher kann nicht herumspazieren und filmen, was er gerade sieht. Sondern er muss die Bilder suchen, die er schon in sich hat, als eine potenzielle Erinnerung. Er muss diese Erinnerung aus sich herausholen, auch aus seinem Unterbewussten. Wenn ich einen Film drehe, weiss ich schon, welche Bilder ich brauche, um das zeigen zu können, was ich zeigen möchte. Filmarbeit ist immer auch Erinnerungsarbeit. Wenn Monet nach Südfrankreich geht, dann weiss er wieso. Weil er dort ein ganz bestimmtes Licht hat. Und wenn Cézanne immer wieder Saint-Victoire malt, dann weil das einem Modell seiner Vision entspricht, mit dem er diese in der Malerei realisieren kann.

Trionfini:

Dann hat es also bei der Realisation Deiner Vision sehr wenig Spielraum für spontane Einfälle?

Dindo:

Ganz wenig. Wenn ich jetzt Spielfilme mache, mit Schauspielern zusammenarbeite, dann hoffe ich, dass die etwas einbringen und dass man mehr mit Unvorhersehbarem arbeiten kann. Man kann nicht mit achtzehn Technikern in die Welt hinausgehen und meinen, man findet dann schon die Bilder, die man braucht. Je grösser der Apparat ist, umso grösser muss die Vorausplanung sein.

## Film-Montage und musikalische Prinzipien.

Gilgien:

Du machst Dir auch viele Gedanken über den Bildrhythmus. Das Musikalische im Film, das sich in der Zeit der einzelnen Einstellungen...

Dindo:

Das ist für mich bei der Montage entscheidend. Bei der Montage geht es sehr stark um Musikalität. Ich verstehe von Musik nicht allzuviel. Ich höre viel Musik, aber ich bin auch in der Musik nicht jemand, der sich als Kenner bezeichnen könnte. Aber als ich den Frisch-Film herumgezeigt habe, ist immer wieder der Begriff Fuge gefallen. Joris Ivens zum Beispiel hat gesagt, der Film komme ihm wie eine Fuge vor. Ich hatte zwar "Die Kunst der Fuge" von Bach gehört, aber was eine Fuge ist, d.h. dieses System von Wiederholungen, von Entwicklungen, von Ueberschneidungen immer gleicher Themen, das ist etwas, was ich am Montagetisch entwickelt habe, bevor ich gewusst habe, was eine Fuge ist. Ich gehe aus von einer bestimmten Vision von Bildern und arbeite nachher mit diesen Bildern, wie ein Musiker mit Tönen oder ein Maler mit Farben. Und da kommt natürlich ein Element von Zufall rein. Man schaut, was passiert, wenn man ein Bild an ein anderes Bild hängt. Was passiert, wenn man diesen Text zu diesem Bild montiert. Da kommt dann ein System von Zufälligkeit und Notwendigkeit in die Arbeit. Ich habe eine klare Vision von den Bildern, die ich filmen will. Und eine klare Vision, wie der Film am Schluss aussehen soll. Aber wie es dann zu diesem Produkt kommt, das ist ein langer Prozess, der auch viel mit Proben, Auskundschaften, Experimentieren und Zufall zusammenhängt. Am Frisch-Film habe ich zum Beispiel anderthalb Jahre montiert. Es ist so kompliziert geworden, dass ich zeitweise nicht mehr wusste, wie das funktionieren könnte. Und vor allem, wie der Zuschauer das begreifen wird. Im Haufler-Film wollte ich ganz bewusst die Komplexität des Frisch-Films wieder ein bisschen korrigieren und gewisse Ideen weiter entwickeln, aber auf eine einfachere Art. Ich habe immer versucht, zwei, drei Filme hintereinander zu machen, die eine bestimmte Idee weiter entwickeln. Ich glaube, dass man meinen Filmen ansieht, dass da irgendwie etwas im Begriff ist, sich zu entwickeln. Das ist etwas, was mich interessiert. Bei jedem neuen Film wieder überlegen, was ist misslungen, was ist interessant und wie muss man weitergehen.

## Inszenierte Bilder.

Dindo:

Heute stelle ich mir die Frage: Wie soll ich in die Fiktion gehen?

Ich habe mir dieses Problem natürlich schon lange überlegt, weil ich schon immer auf dem Weg in die Fiktion war. Meine Dokumentarfilme hatten immer auch eine fiktionale Dimension. Ich habe die Leute in meinen Dokumentarfilmen immer inszeniert. Im "Naive Maler"-Film gab es einen Arbeiter, der aufgrund der schwierigen Arbeitsverhältnisse in der Fabrik körperlich, wie viele Arbeiter, halbinvalid geworden ist. Ich habe ihn gebeten, das Treppenhaus hinunterzugehen. Wir haben drei Einstellungen gemacht. Die Idee war, seinen körperlichen Zustand filmisch zu zeigen. Ein anderes Beispiel ist der Händler im "Naive Maler"-Film. Ich habe ihn gefragt, ob er zwei Bilder unter den Arm nehmen, aus dem Haus gehen und die Bilder in seinem Auto versorgen könnte. Wir haben das mit dem Auto im Vordergrund und dem Haus im Hintergrund gefilmt. Dieser Typus von inszenierten Bildern hat dem Zuschauer ganz klar gezeigt, was für Menschen das sind. Jeder ist in seiner Essenz durch die Art der Einstellungen definiert worden. Man hat sofort gemerkt, was ein Händler ist. Das ist jemand, der zu den Leuten nach Hause geht, ihnen ihre Arbeit billig abkauft, die Arbeit mitnimmt und teurer verkauft. Das wurde in den Bildern gezeigt. Ich war der Erste in der deutschen Schweiz, der im Dokumentarfilm keinen Kommentar mehr gemacht hat. Und zwar nicht aus Ueberzeugung, sondern weil ich keine Erfahrungen hatte und es mir gar nicht in den Sinn gekommen ist, einen Kommentar zu machen. Als ich aus Paris gekommen bin, wo ich während fünf Jahren Hunderte von Spielfilmen gesehen hatte und Fan war von Renoir, Rossellini, Godard u.a. habe ich nie gedacht, ich würde je Dokumentarfilme machen. Objektiv war ich immer auf dem Weg in die Fiktion.

## Die Themen meiner Dokumentar- und Spielfilme.

Trionfini:

Eigenartig, dass Du so viele Spielfilme angesehen hast und nachher Dokumentarfilme machst. Man könnte erwarten, dass Du sagst, jetzt mache ich auch einen Spielfilm.

Dindo:

Das wollte ich auch. Ich hatte aber weder geistig noch materiell

die Möglichkeiten, Spielfilme zu machen. Dann machte ich halt Dokumentarfilme. Das war ein Entschluss. Die Einsicht in meine damaligen Limiten. Nach zehn Dokumentarfilmen habe ich mir ein System an Darstellung angeeignet. Jetzt muss ich einen Spielfilm machen und zwar nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Notwendigkeit. Ich kann meine Entwicklung als Filmer nur noch in der Fiktion weiterführen. Ich möchte schon wieder Dokumentarfilme machen. Aber innerhalb des Dokumentarfilms kann ich mich nicht mehr weiterentwickeln. Hingegen in der Fiktion kann ich es.

Trionfini:

Wie bist Du auf die Idee des Films über die naiven Maler gekommen?

Dindo:

Ich habe mir gesagt: da ich keine Spielfilme machen kann, muss ich Dokumentarfilme machen, um das Filmemachen zu lernen. Ich habe keine schulische Ausbildung gehabt. Ich habe übrigens nicht einmal studiert. Ich bin ein totaler Autodidakt, auch geistig. Ich habe in der "Weltwoche" einen Artikel über naive Maler gelesen. Da ich an Malerei interessiert war, habe ich diese Bilder angeschaut und fand sie schön und was diese Leute in der Reportage gesagt haben, hat mich interessiert. Ich war in jenen Jahren eben auch ein naiver Filmemacher. Aus Nichtwissen über die Technik bin ich relativ naiv an meine Filme herangegangen. Naivität war einfach ein Thema, das mich interessiert hat, plus Malerei, plus interessante Bilder, plus einfache Leute aus dem Volk, die gute Sachen gesagt haben. Nachher kam der Spanische Bürgerkrieg. Ich kannte eine Kommunistin (Martha Farner), die mich gefragt hatte, ob ich einen Film über einen Spanienkämpfer machen wolle, den sie kenne. Da ich schon sehr früh vom Spanischen Bürgerkrieg fasziniert gewesen bin, hat mich das sofort interessiert. So bin ich zu diesem Thema gekommen. Jetzt schreibe ich einen Spielfilm, in dem die Hauptperson ein Journalist ist, der mich repräsentiert, dessen Vater Spanienkämpfer gewesen ist. Ich erzähle jetzt in der Fiktion meine eigene Vision von Spanien. Ich bin jemand, der zehn Jahre gebraucht hat, bis er eine Vision von dem bekommen hat, was er eigentlich mitteilen möchte und in dieser Zeit Erfahrungen im Dokumentarfilm gesammelt hat. Aber nach und nach haben sich auch in diesen Dokumentarfilmen meine Themen herauskristallisiert. Jetzt kann ich in der Fiktion an diesen Themen weiterarbeiten. Frisch hat einmal gesagt: Wenn jemand eine Geschichte erzählt oder überhaupt erzählt, hat er zwei, drei Themen, die kom-

men, immer die gleichen. Das finde ich eine ganz fundamentale Einsicht. D.h. wenn man schreibt oder Filme macht, kommen die eigenen Themen zum Vorschein. Und wichtig ist für einen schöpferisch tätigen Menschen, zu wissen, welches seine Themen sind, um diese dann auszuschöpfen. Die Tragödie des Durchschnittsbürgers ist, dass er sein Potential nie ausbeuten kann. Jeder hat ein Potential. Aber unsere Gesellschaft ist so organisiert, dass die Leute in den Büros und in den Fabriken dieses Potential gar nie ausschöpfen können. Sie bleiben immer hinter sich selber zurück. Nur der schöpferische Mensch, und das ist sein grosses Privileg, kann irgendwie an die Grenzen seines Potentials gehen. Das ist etwas, was mich immer sehr bedrückt hat. Die Tatsache, dass die Menschen um uns herum immer hinter ihren Möglichkeiten zurückbleiben. Eigentlich in der Sklaverei. Niemand ist frei, der seine eigene Potentialität nicht ausnützen kann. Und niemand, der acht Stunden pro Tag arbeitet, neunundvierzig Wochen im Jahr, fünfzig Jahre lang, kommt auch nur in die Nähe seiner potentiellen Freiheit. Niemand.

Trionfini:

Und doch bezeichnen sich laut neuester Umfrage fast alle Schweizer als sehr zufrieden. Umwerfend.

## Das Interesse am tatsächlichen Schauplatz - Der Weg in die Fiktion.

Bind:

Mich würde interessieren - gerade weil Du zentral in dem drinstehst, während Du das immer wieder reflektierst, was jetzt neu für Dich dazukommt - was Du in Deinem neuen Projekt verwirklichen möchtest. Man hat ein bestimmtes Material fortlaufend bearbeitet, man merkt auch, dass man gewisse Dinge immer deutlicher herausgeholt hat und nun macht man sich an eine neue Sache. Dieser Moment des Ueberganges, in dem Du aktuell drinstehst, der würde mich interessieren, wenn es Dir und der Arbeit nicht zu nahe kommt.

Dindo:

Nein. Als ich meine ersten Filme Jahre später wieder angeschaut habe, habe ich erkannt, dass ich immer Filme über ältere Menschen

gemacht habe. Menschen, die potentiell meine Väter und Mütter hätten sein können. Ich habe plötzlich gemerkt, dass da eine Leere in meinem Leben vorhanden ist, die ich mit meinen Filmen aufzufüllen versuchte. Jeder schöpferische Mensch versucht, irgendein Manko zu ersetzen. Und als ich das erkannt hatte, habe ich begonnen, meine Beziehung zu meinem Vater zu analysieren. Von diesem Moment an, dachte ich an dieses Projekt, an dem ich jetzt arbeite. Seit ich den Spanienkämpfer-Film gemacht habe, habe ich gewusst, dass ich einmal eine Fiktion dieser Art machen werde. Ich habe zehn Jahre lang Ideen gesammelt und habe diese in einem Dossier aufbewahrt. Und nach zehn Jahren habe ich dieses Dossier hervorgeholt und brauchte nur noch die Geschichte zu schreiben. Ich erzähle, was ich vor zwanzig Jahren mit einer Frau in Spanien erlebt habe und erfinde, dass dieser Typ, der die Geschichte erlebt, einen Vater hat, der im Spanischen Bürgerkrieg gewesen ist. Aber alles, was dieser Typ konkret erlebt, sind Sachen, die ich selber vor zwanzig Jahren erlebt habe. Für mich ist der Uebergang in die Fiktion paradoxerweise die Autobiographie. Ich habe mich als Dokumentarist immer mit Sachen befasst, die real existieren, die man nicht erfinden musste. Alles was erfunden ist, langweilt mich. Mich interessiert nur, was real existiert. Die Analyse der Wirklichkeit, das Verständnis der Wirklichkeit. Imagination, im Sinne von phantastischen Geschichten erfinden, langweilt mich. Ich lese am liebsten Tagebücher, Korrespondenzen, Autobiographien. Wenn ich weiss, etwas ist real passiert, dann interessiert es mich auch. Das sieht man in allen meinen Filmen: die Faszination des sogenannten "tatsächlichen Schauplatzes". Im "Ernst S." habe ich das entwickelt. Ich habe immer versucht, Bilder zu finden, die ausdrücken, da ist das und das passiert. Die Annäherung an den "tatsächlichen Schauplatz" hat mich immer fasziniert. Mein Darsteller geht also in Spanien an drei, vier Orte, wo sein Vater gekämpft hat und schaut sich diese Oertlichkeiten an, die für mich immer auch ein Zeichen sind, für Erinnerung "an sich selbst", der Ort, der sozusagen an sich selbst erinnert, der das Gedächtnis seiner Jahre unsichtbar in sich trägt. Der Vater meiner Figur ist eine "Summe" von zwei Spanienkämpfern, die ich vor zehn Jahren gefilmt habe. Die Geschichten, welche sie mir erzählt haben, sind Geschichten, die der Vater seinem Sohn in dessen Jugend erzählt hat. Und er geht jetzt an Oertlichkeiten, von denen sein Vater ihm erzählt hat. Das ist ein Aspekt aller meiner Filme; immer wieder dieses Enquête-Element, an einen Ort gehen, wo etwas passiert ist.

Dann die Beziehung zur Literatur. Der ganze Film ist im Off von ihm kommentiert. Er erzählt im Off diese Geschichte, welche ihm vor Jahren da passiert ist. Die ganze Geschichte wird in der Vergangenheitsform erzählt. Im Sinne von Thomas Mann, der einmal gesagt hat: Geschichten sind immer vergangen. Das ist auch ein Element in meinen Filmen. Dass im Off etwas erzählt wird, das die Bilder teilweise noch einmal zeigen, teilweise aber nicht. Ich habe immer mit dieser Diskrepanz, dieser Asynchronität zwischen dem was gezeigt und dem was erzählt wird, gearbeitet. Ich habe immer versucht, eine Dialektik zwischen den Bildern und dem Ton herzustellen. D.h. eigentlich zwischen dem Kino und der Literatur. Meine Filme sind nicht nur eine Suche nach der Fiktion, sondern immer auch die Suche nach dem Roman, nach der Literatur, nach der Sprache.

Die dritte Ebene ist die Vaterfigur. Im Hintergrund dieser Geschichte ist der abwesende Vater. Der Vater ist gestorben. Bevor sein Sohn nach Spanien geht, hat er im Archiv des verstorbenen Vaters, eine Korrespondenz mit einer Frau aus der Zeit des Spanischen Bürgerkrieges gefunden. Er geht also nach Spanien. Franco liegt im Sterben. Er hat den Auftrag, einen Artikel über das Spanien nach Franco zu schreiben. Aber eigentlich geht er nach Spanien, weil er diese Frau kennenlernen möchte. Was wiederum ein Element in meinen Filmen ist: Jemanden suchen, der verschollen ist. Er trifft über komplizierte, zufällige Umwege die Tochter dieser Frau. Und erlebt mit dieser Tochter eine Geschichte, die in einem gewissen Sinne, symbolisch, die Wiederholung der Geschichte ist, die sein Vater mit der Mutter dieser Tochter erlebt hatte.

### Das Thema des Sohnes, der das Schicksal seines Vaters wiederholt, um sich aus dem Schatten seines Vaters zu lösen.

Dindo:

Die Idee des Films ist, und jetzt komme ich ganz präzise auf Deine Frage, das Schicksal des Sohnes, der das Schicksal seines Vaters wiederholt, um sich aus dem Schatten seines Vaters lösen zu können. Das ist eine meiner Grundideen. Welche auch im Haufler-Film drinsteckt. Nur dort als Tragödie. D.h. der Sohn, der unbewusst das

Schicksal seines Vaters reproduziert. Der sich entweder von diesem Schicksal befreien kann oder aber Gefangener dieses Schicksals bleibt. Haufler ist Gefangener geblieben. Mein Weiterdenken in der Dimension meiner Probleme ist, dass dieser neue Typ sich aus dem Schatten seines Vaters befreien kann. Er geht weiter, ist hoffnungsvoller, zukunftssträchtiger. Das ist ungefähr die Entwicklung, an der ich jetzt arbeite. Was ich im Dokumentarfilm gelernt habe, ist der Umgang mit der Realität. Das verbindet mich mit der marxistischen Tradition. Das, was man im Marxismus den Materialismus nennt, d.h. die Realität nehmen und verstehen wie sie ist. Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Bewusstsein usw. Film ist immer Umgang mit Realität.

### Literaturverfilmung - Film als Resultat der Lektüre von Büchern.

Trionfini:

Schreibst Du Deine Drehbücher selbst?

Dindo:

Ich schreibe immer alles allein und dann beginne ich mit den Mitarbeitern zu diskutieren. Für dieses Drehbuch habe ich einen Freund in Paris und den Schriftsteller Otto F. Walter, mit denen ich zusammenarbeite. Ich schreibe Entwürfe und diskutiere die mit ihnen, korrigiere sie und dann schreibe ich einen neuen Entwurf, korrigiere den wieder, und so entwickelt sich das weiter. Das Glückliche an dieser Geschichte ist, dass ich das selbst erlebt habe. Insofern muss ich keine Geschichten erfinden.

Trionfini:

Es fragt sich natürlich auch, wieso die Filmemacher so viele Geschichten, die schon beschrieben sind, verfilmen sollen.

Dindo:

Es kommt darauf an, wie frei ein Filmemacher mit einem Buch umgehen kann. Wenn er einen Roman nur illustriert, was oft der Fall ist, dann hat es keinen grossen Sinn. Aber wenn der Filmemacher seine eigene Vision darstellt, dann kann es schon interessant wer-

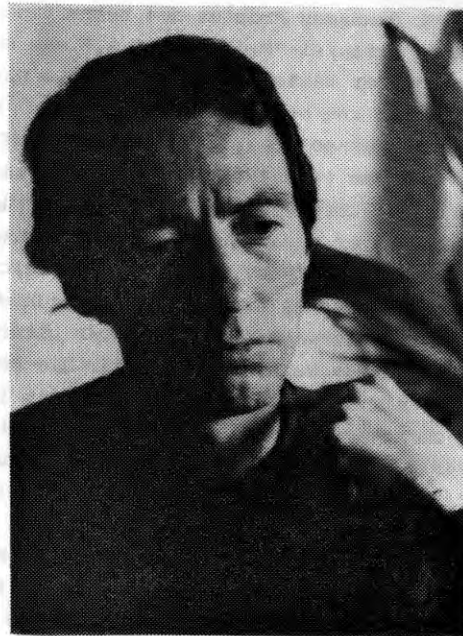
den. Wenn du ein bestimmtes Buch verfilmst, dann weil dieses Buch auch etwas von deiner eigenen Vision enthält.

Bind:

Andererseits ist es schon eine Frage, wieso verfilmt man etwas, das in einem anderen Medium bereits erschaffen worden ist. Also man erarbeitet nicht etwas, das man aus dem eigenen Visionsbereich herunterholt, sondern man entzündet die Arbeit in diesem Falle an etwas, das bereits in einem von einem andern Menschen bearbeiteten Zustand vorliegt. Das Andere wäre: man geht davon aus, dass man die Bilder quasi noch in einem Vor-Bild-Stadium in sich hat; unsere Intention ist jetzt, die eigenen Bilder selber zu finden. Das ist eigentlich eine grosse Arbeit; diese reduziert sich im Falle einer Literaturverfilmung darauf, dass man bereits bestehende Bilder abtastet. Das sind zwei ganz verschiedene Arbeitshaltungen. Wenn ich mich mit anderen Bildern beschäftige, kann ich vielleicht hoffen, dass während der Beschäftigung meine eigenen Bilder wieder hervorkommen. Gut, das kann passieren. Will ich aber eigenständig an meine eigenen Bilder herankommen, dann muss ich mich doch fragen: wie muss ich mich verhalten, wie muss ich leben, was muss ich üben, damit ich an diese eigenen Bilder herankomme; und folglich: sind die Filme, die ich mache, sind das meine eigenen Bilder und nicht nur die Bilder, die ich bereits dauernd im Kino gesehen habe. Das ist keine unwesentliche Frage.

Dindo:

Die Lektüre des Romans betrifft das gleiche Problem wie die Lektüre der Wirklichkeit. Auch in einem Buch liest man weitgehend nur das heraus, was man schon weiss. Wenn du einen Roman verfilmen willst, dann weil dieser Roman schon deine Vision enthält. In dem Moment, wo du hinter einer Kamera stehst und Bilder filmst, sind das immer deine Bilder. Es können nicht Bilder eines Anderen sein. Als ich den Haufler-Film an den Solothurner Filmtagen gezeigt habe, hat mir eine Festivaldirektorin aus Mannheim gesagt: Ich bin enttäuscht, ich habe gemeint, sie machen einen Film darüber, wie Haufler "Den Stummen" verfilmt hätte. Das ist eine typisch abstrakte Frage von jemandem, der nicht von der Praxis her denkt. Es ist objektiv unmöglich, einen Film an der Stelle eines Anderen zu drehen. Ich habe Hauflers Treatment gelesen, was nichts anderes war, als eine Zusammenfassung des Romans mit teilweise wörtlich übernommenen Textpassagen. Ich konnte mir schon vorstellen, wie Hauf-



Richard Dindo im Gespräch mit der FILMFRONT.

Foto: Arc Trionfini

ler diesen Film gemacht hätte. Aber es wäre eine Absurdität gewesen, ein reines Abstraktum, wenn ich mir vorgenommen hätte, den Film an seiner Stelle zu machen. Es wäre trotzdem mein Film geworden. Niemand stellt sich in der Praxis ein Problem, das er nicht lösen kann. Man kann ein Buch gut oder schlecht verfilmen, mit oder ohne eigene Vision. Das ist dann das Problem des betreffenden Filmemachers. Es gibt das berühmte Beispiel "Made in U.S.A." von Godard: Der Produzent hat ihm gesagt, er hätte gerade etwas Geld übrig, ob er nicht einen Film machen wolle und ob er einen Stoff habe. Godard hat von der Telephonkabine aus einen Kiosk gesehen, hat sich den erstbesten Krimi gekauft und hat den verfilmt. Aber der Film war nicht der Film dieses Krimis. Der Krimi war nur der Vorwand für eine literarische Vorlage, mit der er gemacht hat, was er wollte. Von Welles gibt es eine ähnliche Geschichte. Wobei das vielleicht erfundene Geschichten sind, aber es sind typische Geschichten. Ein guter Filmemacher, d.h. ein Filmemacher, der von der Literatur emanzipiert ist, macht mit einem Buch, was er will. Die Frage ist, ob der Schriftsteller dann mit dem Resultat einverstanden ist. Es gibt so viele schöne und spannende Romane, dass ich nicht einsehe, weshalb ich mich jahrelang hinsetzen und mir eine Geschichte aus den Fingern saugen soll, wenn jemand anders das schon viel besser gemacht hat. Genau, wie ich meine Energien nicht dazu verwende die Kamerabedienung zu lernen, wenn ich einen Kollegen habe, der das immer besser können wird als ich. Man muss lernen, im Leben das zu machen, was man kann, was vielleicht nicht viel ist oder manchmal ein bisschen mehr als nicht viel, und an seine Grenzen gehen. Ich habe über zehn Jahre daran gedacht, einen Film über Frisch zu machen. Als ich dann das Montauk-Buch las, wusste ich, jetzt kann ich diesen Film machen. Weil im Montauk-Buch genau das drinsteht, was ich als Film projiziert hatte. Und dann habe ich den Film als Lektüre des Buches gemacht, d.h. ein Porträt in Form einer Lektüre. Aehnlich wie auch der Haufler-Film ein Porträt in Form einer Roman-Lektüre ist. Die Idee war, dass Haufler in diesem Buch dargestellt worden ist. Obwohl Otto F. Walter Haufler damals nicht gekannt hat. Weil Haufler sich in diesem Buch erkannt hat, wollte er auch einen Film darüber machen. Und weil ich erklären wollte, weshalb er diesen Film machen wollte, habe ich das Buch verfilmt. Nicht weil ich eine Buchadaption machen wollte, sondern weil ich Haufler über das Mittel der Fiktion porträtieren wollte. Der Haufler-Film ist eine Mischung einer dokumentarischen und einer fiktionalen Annäherung. Aehnlich wie der Frisch-Film schon ein Puzzle, ein Kaleidoskop von

fiktionalen und dokumentarischen Spuren aus dem Leben von Max Frisch gewesen ist. Man kann die Wirklichkeit sowohl mit dokumentarischen als auch mit fiktionalen Mitteln darstellen. Was ich aber nicht mehr machen möchte, ist, diese beiden Darstellungen ineinander verstricken. Diese Mischform ist nur eine Uebergangsform.

## Fiktion und Dokument.

Bind:

Hättest Du Lust, einmal den Unterschied zwischen Fiktion und Dokumentarischem zu definieren?

Dindo:

Ich möchte das nicht einmal definieren müssen. Den Unterschied kann man nicht definieren, nur praktizieren.

Bind:

Die Haltung muss eine ganz andere sein, ob Du sagst: Ich mache einen dokumentarischen Film, oder ob Du sagst, ich mache einen fiktionalen Film.

Dindo:

In meinem neuen Film, den ich jetzt schreibe, gibt es einen Journalisten, der meine Rolle spielt. Das muss also ein Schauspieler sein. Er repräsentiert ein bisschen meine eigene Geschichte. Wobei dieser Schauspieler, an den ich im Moment denke, mir überhaupt nicht gleicht. Ich suche nicht jemanden, der mir gleicht. Die Schauspieler sind immer ein wenig das Medium des Filmemachers. Im Dokumentarfilm sind die Darsteller die Subjekte, nicht die Medien. Im Dokumentarfilm porträtiert man die Menschen wie sie wirklich sind. Von Schauspielern verlangt man, dass sie das repräsentieren, was man von ihnen verlangt; dafür sind sie da, als Medien. Im Dokumentarfilm habe ich mich selber nicht impliziert, sondern war nur der Beobachter, der ausserhalb blieb, der sich gefragt hat, wie muss ich den Film machen, damit die Menschen, die ich porträtiere, in ihrem Sinne richtig dargestellt sind? Jetzt stelle ich mir die Frage: Wie muss ich diese Geschichte, die ich selber erlebt habe, erzählen. Das ist eine fundamental andere Voraussetzung. Jetzt muss ich mich selber in das Zentrum meiner Unternehmung rücken, d.h. die



Position des Filmemachers ist nicht mehr die gleiche. Auf der Ebene der Bilder ist es sehr komplex einen Unterschied zu analysieren. Die Bilder Haufners aus den Spielfilmen in denen man ihn als Schauspieler sieht, sind in meinem Film Dokumente geworden, obwohl es Bilder aus Spielfilmen waren. Dokumente können fiktiv und fiktive Bilder können Dokumente werden. Ich habe immer Dokumente in meinen Filmen verwendet. Es geht dabei um die Faszination des Film-Bildes, das Dokument wird. Der Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm, das ist ja nur meine persönliche Analyse, welche meiner eigenen Praxis entspricht -das muss bei anderen nicht so sein - ist für mich folgender: Als Dokumentarfilmer habe ich einen objektiveren Blick, d.h. ich versuche die Menschen in ihrem Sinne zu porträtieren, ich versuche eine filmische Form zu finden, die meinem Gegenstand entspricht, in der Fiktion zeige ich die Sachen, wie ich sie selber sehe. Im Dokumentarfilm bin ich in einem gewissen Sinne abwesend, unsichtbar, ziehe nur die Fäden, in der Fiktion muss ich mich selber ins Zentrum stellen, ich muss mich selber in Frage stellen, mich selber in den Prozess der Darstellung bringen. Wobei es auch Dokumentarfilme gibt, in welchen sich der Filmemacher ins Zentrum rückt, sich sogar filmt und sagt: Ich zeige euch jetzt das und das. Das ist auch möglich.

Gilgien:

Fellini zum Beispiel.

Dindo:

Wenn Fellini die Clowns verfilmt, dann bleibt er Fellini. Ich, Fellini, gehe zum Clown Soundso. Es gibt auch andere Dokumentarfilme, in welchen der Dokumentarfilmer präsent ist. Aber ich spreche jetzt von meiner eigenen Praxis. Ich habe einfach Lust, meine Beziehung zum Spanischen Bürgerkrieg auf meine eigene Art und Weise zu erzählen und nicht mehr in der stummen Position des Zuhörers zu bleiben, der sich Geschichten erzählen lässt, sondern selber eine Geschichte darüber erzählt. Das ist für mich die Definition des Übergangs vom Dokumentarfilm zum Spielfilm. Deshalb ist es für mich auch interessant, noch einmal das gleiche Thema zu nehmen, aber ganz anders zu behandeln.

Bind:

Das muss für die Kritiker sicher sehr interessant sein. An sich ist das schon wieder eine Story. Ein Dokumentarfilmer geht irgendwohin,

macht einen Dokumentarfilm und spart dabei sehr viel aus. Nach zehn Jahren, in der Fiktion muss man vielleicht dreiunddreissig Jahre nehmen, nimmt er sich diesen Film nocheinmal vor, um das einbringen zu können, was er damals alles ausgelassen hat.

## Die Blindheit der fernsehenden Schweizer Filmemacher.

Dindo:

Ich habe gerade die Biographie von Balzac gelesen. Der hat pausenlos seine Romane neu geschrieben. Sieben bis zehn Druckfahnen neu machen lassen. Der hatte ganze Archive voll, von zehn bis fünfzehn verschiedenen Versionen eines Romans. Balzacs Bücher sind wie ein einziger unendlicher Roman. Die meisten Künstler funktionieren so. Da ist immer das Gleiche in immer neuen Variationen. Das finde ich interessant. Es gibt zwei verschiedene Arten von Filmemachern. Es gibt diejenigen, die alle zehn Jahre ein Meisterwerk machen, das aber nichts mit dem vorhergehenden Film und nichts mit dem nachkommenden zu tun hat, das wäre in der Schweiz zum Beispiel jemand wie Yersin; als Gegenteil jemand wie Tanner, der alle zwei Jahre einen Film macht, wo jeder Film dem vorhergehenden etwas Neues hinzufügt und gleichzeitig auf dem gleichen Weg weitergeht. Mich interessiert mehr die Demarche Tanners. Ich habe gern Leute, die jahrelang etwas verfolgen und immer wieder an den gleichen zwei, drei Problemen arbeiten, und immer wieder neue Resultate erreichen. Was in der Schweiz fehlt sind Leute, welche einen Stoff in sich haben. Wenn Bänninger dem Schweizer Film Themenarmut vorwirft, stimmt das schon ein bisschen. Es ist allerdings eine generelle schweizerische Armut, welche man nicht nur uns Filmemachern anlasten kann. Weil dieses Schweizerländli in Gottes Namen nicht so ein interessantes Land ist. Wenn man den Schweizer Film betrachtet, hat man den Eindruck, die meisten Filmer suchen ihre Themen ausserhalb von sich selber. Sie suchen irgendwo Stoffe, die sie verfilmen können. Wenn man diese Filme genau analysiert, merkt man schon, jeder hat einen Stil. Einen guten oder einen schlechten. Jeder Mensch hat einen Stil. Die Frage ist, ob er interessant ist oder nicht. Aber man hat nicht den Eindruck, dass es in der Schweiz sehr viele Filmemacher gibt, die Stoffe mit sich herumtragen und eine ganz bestimmte Art haben,

mit der Wirklichkeit umzugehen, um ihre zwei, drei Probleme darzustellen.

Trionfini:

Vielleicht kommt das vom Leben der betreffenden Filmemacher her.

Dindo:

Ich glaube mehr, dass es mit einer generellen Armut an Geschichten in diesem Land zusammenhängt. Ein Problem, welches die Schriftsteller auch haben.

Bind:

Ich würde das sogar eher als ein zeitgenössisches Problem anschauen. Was ist im Grunde ein Thema? Es ist bezeichnend, dass ein Managertyp wie Bänninger Themenarmut vorwirft und wenn er selber etwas vorschlägt, dann das, was immer in der Zeitung steht, Arbeitslosigkeit zum Beispiel. Das ist ja nicht die Aufgabe des Künstlers. Die Aufgabe des Künstlers ist, das Thema darzustellen, in welchem das Ereignis Arbeitslosigkeit eine Facette ist. Das ist das Problem, dass man das nicht mehr sieht. Das sind alles Einzelnachrichten, von denen die Leute glauben, das ist es jetzt, das ist das Thema. Das ist ja nicht das Thema, sondern einfach ein Ereignis, durchaus kein nebensächliches. Die Themen sind ganz woanders und diese zu finden, das wäre die Aufgabe des Künstlers. Diese wahrzunehmen scheint heute viel schwieriger geworden zu sein, als noch, sagen wir vor sechzig Jahren.

Trionfini:

Es fehlt vielleicht auch die geistige Potenz, um die grossen Themen antizipieren zu können. Arbeitslosigkeit wäre schlicht das Thema des Fernsehens.

Dindo:

Ich habe einen Film über den Photoreporter Hans Staub gemacht, der in den dreissiger Jahren unter anderem Photos über die Arbeitslosigkeit gemacht hat. Wenn in den dreissiger Jahren ein intelligenter Photograph durch die Strassen gegangen ist, konnte er die Arbeitslosigkeit photographieren. Heute ist die Arbeitslosigkeit gar nicht sichtbar. Die Arbeitslosigkeit ist heute ein individuelles Schicksal einer Anzahl Menschen, die keine Arbeit haben, und ein statistisches Problem. Aber es ist kein visuelles Problem. Als ich den

Film gemacht habe, habe ich ihn gefragt: Was würdest Du tun, wenn Du als Photograph die heutige Arbeitslosigkeit photographieren müsstest? Er hat mir geantwortet: Dann würde ich wie damals vor das Arbeitsamt gehen. Wir sind vor das Arbeitsamt gegangen, da sind alle zwei Stunden zwei Menschen hineingegangen und etwas später wieder herausgekommen. Staub hatte damals Arbeitslose auf Bänken photographiert, die halbtot, halbverhungert herumgesessen sind.

Trionfini:

Es ist kennzeichnend, wir reden von Arbeitslosigkeit, obwohl sie in der Schweiz nicht einmal ein Prozent ausmacht.

Dindo:

Wir haben sie exportiert. Aber in Amerika gibt es hunderte und tausende von Menschen, die öffentlich Suppe essen. Oder fünftausend Leute, die sich für zwei Stellen melden. Aber warum machen die Amerikaner keine Filme über die Arbeitslosigkeit?

**Stoffe liegen genügend auf, aber man müsste sich darum reissen.**

Trionfini:

Es ist interessant, dass sehr viele Leute eine Wurzel in der Zeit von 68 haben, oder das zumindest noch sagen, und es trotz diesen Ansätzen nie fertiggebracht haben, von diesen Ideen her einen Spielfilm zu machen. Es würde sich ja anbieten, über wirtschaftliche Mechanismen einen Film zu machen, gerade wenn man in Zürich lebt. Aber da gibt es überhaupt nichts.

Dindo:

Der Typ in meinem neuen Film ist ein 68iger, der bewusst als 68iger reflektiert. Das ist ein Versuch, jemanden aus der 68iger Generation darzustellen. Aber einen Film über Grossbanken oder über Wirtschaftskonzerne zu machen, ist gar nicht so einfach. Peter Ammann hat das mit seinem Film "L'affaire suisse" versucht, mich interessieren Bankiers nicht. Ich habe keine Lust, Bankiers zu filmen. Aber gut, wieso nicht. Das wäre schon ein Thema.

Trionfini:

Stoffe wären schon da. Man müsste sich halt drum reissen.

Dindo:

Ich finde, der beste Spielfilm, der in der deutschen Schweiz gemacht worden ist, ist "Grauzone" von Fredi Murer. Der einzige Film, der es in der Fiktion geleistet hat, die schweizerische Realität auch jenseits ihrer Idylle, also die Betonrealität und schlussendlich auch diese Konzernrealität darzustellen. Das hat Murer in einem schönen und gescheiterten Film gemacht.

Trionfini:

Mit einer langen Anlaufzeit.

Dindo:

Dieser Film hatte im Fernsehen ein Prozent Einschaltquote. Ich habe Bänninger vorgeworfen, dass es gar nicht sicher ist, dass das Publikum sich für solche Themen interessiert. Ich glaube es nicht. Er wirft uns auch vor, wir hätten kein Publikum. Deshalb müsse man Filme über Dioxin machen. Abgesehen davon, dass man für einen Film über Dioxin vom Fernsehen kein Geld bekommen würde, weder für einen Dokumentar- noch für einen Spielfilm, bin ich überzeugt, dass die Leute das auch gar nicht interessiert.

## Die Bewerbung des Filmemachers bei Bund und Fernsehen.

Bind:

In gewissem Sinne bist Du bei den Film-Förderungs-gremien ein bekannter Filmemacher, der weiss, wie er seine Projekte präsentieren muss, der auch auf eine Kontinuität hinweisen kann. Uns würde interessieren, wie das Verhältnis zu den Institutionen, zu den Geldgebern und auch zu den Produzenten aussieht. Andererseits wäre es interessant, Dein Verhältnis zu den Filmemachern in Zürich zu besprechen. Ob man da Verhältnisse hat, oder ob es die eher in Paris gibt. Trionfini würde noch im besonderen Dein Verhältnis zum Publikum, zum Filmbetrachter interessieren. Wenn es die noch zur Verfügung stehende Zeit erlaubt, sind von uns auch immer grund-

legende und medienspezifische Punkte gefragt, im Sinne von: was macht man mit Film, was will man mit Film, was soll das, Film, ganz burschikos gefragt.

Dindo:

Die sogenannte Kontinuität hängt sehr stark von den Fähigkeiten der einzelnen Filmemachern ab, interessante Projekte auf die Beine zu stellen. Du schreibst das Drehbuch, musst das dem Fernsehen und dem Bund zeigen, und wenn diese Stellen das interessant finden, bekommst du Geld, sonst nicht. Es gibt im Moment Dutzende von Filmemachern in der Schweiz, die Projekte haben, welche sie nie realisieren können, weil sie kein Geld finden, weil der Bund oder das Fernsehen das Projekt nicht interessant finden.

Bind:

Du bist also insofern gebunden, dass Du Dir überlegst, was stellen sich die Menschen an diesen Stellen vor, ist das interessant für sie?

Dindo:

Meine Position ist folgende: Ich versuche jedesmal zu definieren, wieso ich einen bestimmten Film machen möchte und was dieser Film in meiner Entwicklung als Filmemacher für einen Stellenwert hat. Ich hatte das Glück, dass das Schweizer Fernsehen, Max Peter Ammann, am Frisch-Projekt interessiert war. Der Bund hatte eine Subvention abgelehnt, weil das ein relativ kompliziertes Projekt war und sie sich die Sache zuwenig vorstellen konnten. Für den Haufler-Film bekam ich Geld vom Fernsehen und vom Bund. Ich hatte das Glück, dass ich hintereinander zwei normal finanzierte Filme machen konnte. Aber früher habe ich kein Geld bekommen. Ich hatte zum Beispiel für den "Ernst S." eine Subvention, aber kein Fernsehgeld bekommen. Ich habe sehr lange vom Fernsehen nie Geld bekommen. Frisch und Haufler waren zwei Projekte, die nicht für das grosse Publikum gemacht waren, die aber als kulturell interessant und als kulturell notwendig gegolten haben. Zwei Themen, welche mit der Situation der Schweizer Kultur oder mit der Situation des Kulturschaffenden in der Schweiz zu tun hatten, insofern auch objektiv interessant. Das Publikum interessiert sich aber nicht unbedingt für das, was objektiv interessant ist. Die Tendenz beim Bund und beim Fernsehen geht immer mehr dahin, nur noch Projekte zu fördern, die für ein grösseres Publikum gedacht sind. Die Frage ist dann, ob sie noch genügend

interessante Projekte finden.

Meine Filme sind vielleicht in sich interessant, aber nicht für ein grösseres Publikum.

## Ueber die Nachfrage nach marktgerechten Filmproduktionen.

Dindo:

Die Frage ist, welchen Film man in der Schweiz möchte, welchen Film das Publikum möchte und welche Filme wir selber machen wollen. Ob das alles unter einen Hut zu bringen ist. Ich traue mir das nicht zu. Ich kann nicht die Filme machen, die heute der Durchschnittszuschauer sehen möchte. Ich finde, Kultur hat mit Widerstand zu tun. Ich finde, dass man kulturell gegen den latenten Faschismus kämpfen muss. Film und Kultur muss Widerstandsobjekt sein. Das schliesst automatisch das Marktgerechte aus, weil gerade das Marktgerechte das latent faschistoide ist. Es ist mir unmöglich, das zu machen, was man marktgerecht findet. Das widerspricht und widerstrebt allem, was ich bin und glaube, was nicht heisst, dass ich nicht Filme für ein grösseres Publikum machen möchte. Aber ich weiss nicht, wie man sich in diesem System verhalten muss, um an das Publikum heranzukommen, welches das System von uns abdrängt. Zwischen uns und dem Publikum ist das System, diese sogenannte Marktgesellschaft. Wenn man das Publikum erreichen will, muss man durch dieses System hindurch. Aber das System und Ich, das sind zwei Fremdkörper.

Trionfini:

Was wäre konkret das System? Es gibt das Kinointerne, der Verleih, der Filme blockiert, Kinos, die Filme nicht bringen.

Dindo:

Es ist ein viel komplexeres Problem. Ich meine diese ganze kapitalistische Gesellschaft. Mit Angebot und Nachfrage. Dieser Darwinismus auch im sozialen Bereich. Dass der Rücksichtslose sich durchsetzen kann und der Schwache mehr oder weniger hinten nachhumpelt. Das ganze System, das nach diesen Prinzipien funktioniert, steht

zwischen mir und dem Publikum. Die alte Frage, die gewisse Leute immer wieder stellen, auch Linke gestellt haben, ist, müssen wir unsere Produkte dem System anpassen, damit wir das Publikum erreichen können, welches der Konsument dieses Systems ist? Also auch das Produkt dieses Systems. Ein sogenannter progressiver Inhalt, aber in einer marktgerechten Form.

Trionfini:

Gäbe es Beispiele für Filme, wo Du sagen könntest, das ist ein progressiver, linker, marxistischer Film, der in den Markt gelangt ist, sich aber nicht angepasst hat, der auch einen enormen Erfolg mit seiner positiven Botschaft hat?

Dindo:

Mir kommt dazu im Moment nichts in den Sinn. Als Beispiel könnte ich den Gandhi-Film nennen, den ich vor zwei Tagen gesehen habe. Gandhis Idee vom gewaltlosen Widerstand, an sich eine schöne Idee, wenn sie funktionieren würde. Aber der Film ist schrecklich. Die ganze Botschaft Gandhis ist in lächerliche Dialoge verkleidet. Alle Szenen in diesem Film sind nichts anderes als Reduktionen auf die Dialoge, und die Dialoge sind nichts anderes als Informationen. Der Durchschnittszuschauer findet das überwältigend. Filmisch etwas vom schlechtesten, was ich in meinem Leben gesehen habe. Bekommt aber siebenundzwanzig Oscars. Dieses System ist einfach korrupt. Ich weigere mich, in dieser Korruption zu funktionieren.

Trionfini:

Das wäre jetzt das schlechte Beispiel.

Dindo:

Dieses Beispiel ist mir gerade präsent, weil ich den Film vor zwei Tagen gesehen habe. Aber es gibt sogar Leute, für die das ein guter Film ist, weil er eine gute Botschaft hat. Ich weigere mich, einen Film gut zu finden, nur weil er eine gute Botschaft hat. Aber um auf Deine Frage zu antworten, kommt mir jetzt "Missing" in den Sinn, der meiner Meinung nach kein schlechter Film ist. Gut gemacht, ein intelligenter Film, der eine gute Botschaft hat.

Trionfini:

Alle zwei, drei Jahre kommt es vor, dass so ein Film in die Kanäle läuft.

Dindo:

Wenn die Amerikaner es aus irgendeinem Grund, den man nicht versteht, so wollen. Das sind aber die Ausnahmen. In Frankreich gibt es dutzende von Filmen, in denen die Polizei, das Justizsystem, der faschistische Kleinbürger drankommt. Ich weiss aber nicht, was das bringt.

## Der Film als Produkt im Warenverkehr.

Trionfini:

Du hast jetzt im grossen Zusammenhang vom System gesprochen. Du hast allerdings auch so Filme gemacht. Du müsstest also den Widerstand des Systems schon bei Deinen Filmen spüren: dass da eine Mauer ist, dass Deine Produkte nicht in den grossen Vertrieb gelangen, oder dass schlichtweg das Interesse danach nicht vorhanden ist. Welches sind da Deine Erfahrungen? Also konkret, wo kann man sagen das System schlägt zu?

Dindo:

Ich glaube nicht an dieses System das zuschlägt. Ich glaube, dass der sogenannte Klassenkampf sich auf viel komplexeren und verwickelteren Ebenen abspielt. Ich glaube nicht, dass man von einem Bürgertum sprechen kann, das zuschlägt. Ich glaube, dass dieses System aus unendlich komplexen Strukturen besteht, welche tendenziell klassenkämpferisch sind. Aber das System schlägt nicht zu. Die Liberalität des Kapitalismus, welche darin besteht, dass man frei ist, Waren zu verkaufen, macht natürlich auch andere Typen von Freiheiten frei. Die Freiheit des Bürgers, des Menschen ist nicht das Ziel des Kapitalismus, sondern die Freiheit des Warenverkehrs. Aber es trifft sich, dass es für die Freiheit des Warenverkehrs auch die Freiheit der Zirkulation der Ideen und der Menschen braucht. Und das produziert gewisse Freiheiten, die in Gottes Namen existieren und um die wir froh sein sollten. Die Zerstörung dieser Art von Freiheit in den sozialistischen Ländern ist ja zu einer Katastrophe für den Sozialismus geworden. Der Marxismus hat die bürgerlichen Freiheiten masslos unterschätzt, weil er paradoxerweise immer dort an die Macht gekommen ist, wo diese Freiheiten noch gar nicht existierten. Ich glaube nicht, dass man sagen kann, das bürgerliche System "schlägt" zu. Es ist ein komplexeres und wider-

sprüchliches System, das die Leute vor allem zu einer bestimmten Art von Konsumation zwingt. Was das Ghetto betrifft: als der Landesverräter-Film in den Kinos lief, hatte er relativ wenig Zuschauer, weil es ein Dokumentarfilm war. Es ist der Genre, der das Ghetto macht, nicht der politische Inhalt. Am Fernsehen hatte er hingegen fast zwanzig Prozent Einschaltquote, dank dem Rummel, den die reaktionären Zeitungen darum herum gemacht hatten. Viele Leute haben auch gesagt: dieser Film ist zu langweilig, zu langsam. Die Leute sind so von diesem Waren- und Zirkulationssystem konditioniert, dass sie alles, was das Leben und die Realität repräsentiert, als langweilig empfinden. Sie wollen die warenmässige Verarbeitung des Lebens.

Bressons letzter Film "L'Argent", ein ganz starker Film, repräsentiert den wirklichen Ablauf der Realität, der Beziehungen zwischen den Menschen und ihr wirkliches Reden. Aber das empfinden viele Kinozuschauer als einen Anachronismus. Sie empfinden das als wahr, was falsch ist, und diejenigen, die gegen das Falsche kämpfen, empfinden sie als anachronistisch.

## Filme zur Lektüre der Wirklichkeit.

Dindo:

Der "Haufler-Film" ist auch ein politischer Film. Er enthält eine radikale Kritik an der Utopielosigkeit in der Schweiz, an der Unmöglichkeit hier Projekte zu verwirklichen zu können. Darum geht es in letzter Instanz in diesem Film. Aber viele Zuschauer haben das gar nicht gemerkt. Weil ich mich weigere, den Leuten Botschaften zu verkaufen. Ich weigere mich, Filme zu machen, die sich auf Ideen und Absichten reduzieren lassen. Die "Botschaft" muss aus der Struktur des Films herausgelesen werden. Wenn man zum Fenster hinausschaut, sieht man auch keine Ideen, sondern Wirklichkeit. Der Film muss nicht Ideen illustrieren, sondern die Wirklichkeit lesbar machen.

Trionfini:

Welches ist Deine langfristige Perspektive in diesem Graben, in dem Du Dich befindest?

Dindo:

Mit meinem nächsten Film werde ich sicher mehr Publikum als mit dem letzten erreichen, aber sicher nicht genügend, um sagen zu können, es sei ein kommerzieller Film. Meine Hoffnung ist, dass die Fernsehanstalten dieser Lawine von Schund gegenüber, die aus Amerika über uns kommt, einen Freiraum für etwas anderes offen halten müssen. Für einen Teil des Publikums, der diesen Schund einfach nicht will und der ein wichtiger Teil des Publikums ist, den man nicht einfach eliminieren kann.

Trionfini:

Inwiefern wichtig? Es gibt ja auch das Andere, dass dieser Freiraum nur ein Ghetto sein könnte; ich denke an die repressive Toleranz.

Dindo:

Es gibt sicher zehn bis zwanzig Prozent der Bevölkerung, Leute, die Bücher lesen und geistig interessiert sind, die nicht zu allem ja und amen sagen, sondern beunruhigt sind über die Richtung, die die Welt einschlägt, Leute, die am Fernsehen etwas anderes sehen wollen. Das Fernsehen muss, um sich selber vor der Zerstörung zu bewahren, auch Programme für dieses Publikum machen. Die europäischen Fernsehanstalten werden immer wieder dem, was sie billig in Amerika einkaufen, etwas gegenüberstellen müssen. Es wird immer Leute wie uns geben, die an den Fernsehanstalten oder als unabhängige Filmemacher arbeiten, die etwas herstellen, was ein Teil der Leute sehen will. Meine Hoffnung ist, dass sich immer wieder neue Freiräume öffnen und wir unsere Arbeit weiterführen können.

Bind:

Du siehst vor allem das Fernsehen als Verbreitungsstätte Deiner Filme?

Dindo:

Ich glaube, dass ich ohne das Fernsehen keine Filme machen würde. Das Fernsehen hat Geld und einen Kulturauftrag und ich hoffe, dass meine Arbeit in diesen Auftrag hineinpasst. Wir brauchen das Geld vom Bund und vom Fernsehen. Ich kann mir vorstellen, dass ich eines Tages noch experimentellere Filme machen werde. Ich habe einfach keinen Drang zum kommerziellen Kino und ich weigere mich etwas zu machen, was meiner Moral widerspricht. Ich werde mich nie fragen,

was muss ich machen, um beim Publikum anzukommen. Ich werde mich nie dem Publikum anbieten als jemand, der einen Markt beliefert. Was nicht heisst, dass ich keine Filme für ein grösseres Publikum machen möchte. Aber ich weiss nicht, was man tun muss, um den Publikumsgeschmack zu treffen. Uebrigens weiss das niemand. Die Leute in Hollywood wissen es auch nicht. Jeder dritte Film, der in Hollywood produziert wird, ist kommerziell ein Misserfolg. Aber diesen Misserfolg können sie mit anderen Erfolgen abdecken. Das können wir in der Schweiz nicht.

Ich möchte, dass der Zuschauer gedanklich und gefühlsmässig von meinen Filmen bewegt wird.

Trionfini:

Was siehst Du für Möglichkeiten mit dem Publikum umzugehen? Du kennst doch zum Teil Dein Publikum. Das ist eigentlich eine innige Beziehung, die sich zwischen Filmemacher und Publikum einstellt. Du musst im Laufe der Zeit eine Vorstellung bekommen haben, was Deine Möglichkeiten dort sind, wo Du gezielt eingreifen kannst. Ich stelle mir das als eine Skulptur vor, die die Verlängerung Deines Produkts ist; Skulptur mehr in einem geistigen Sinne.

Dindo:

Es trifft sich, dass man mit einer Anzahl Leuten verwandt ist und dass diese Leute vielleicht speziell etwas anschauen gehen, was man gemacht hat. Natürlich muss man aus diesem engen Kreis herauskommen. Man muss mehr Leute erreichen können. Mein Problem ist, dass ich nicht weiss, wie man "aktuelle" Filme macht. Ich repräsentiere unsere Zeit nicht, nicht einmal meine Generation. Ich habe diesen Instinkt nicht und die Berechnungsfähigkeit, die es dazu braucht. Ich bin ein Filmemacher an der Peripherie, der eher eine bestimmte Art von Film-Vision repräsentiert, als die Gedanken oder die Probleme unserer Zeit. Das gehört auch zu meinen Limiten. Lyssy hat sich nicht vorgenommen mit dem "Schweizermacher" einen Film für vierhunderttausend Zuschauer zu machen. Er war selber am überraschtesten. Solche Erfolge sind immer auch Glücksfälle, die man nicht planen kann. Ich möchte unter keinen Umständen Filme machen unter dem Druck: ich muss soundsoviel Geld verdienen und soundsoviel Zuschauer haben.

Unter diesem Druck geht man sofort kaputt. Vor allem in einem Land wie der Schweiz.

Trionfini: Ich müsste vielleicht noch ein bisschen konkreter fragen. Einerseits erwartet das Publikum etwas vom Filmmacher, zum Beispiel Unterhaltung. Andererseits: was erwartest Du vom Publikum? Du stellst immerhin keine leicht konsumierbaren Produkte her. Der Haufler-Film ist etwas, was äusserst schwierig zu entziffern ist. Du musst eine Vorstellung haben, was Du gerne vom Publikum hättest.

Dindo:

Ich finde, der Haufler-Film ist einfach zu verstehen. Er ist sehr geschlossen und formal sehr kohärent konstruiert. Die zwei, drei Sachen, die der Film mitteilt, sind relativ einfach zu begreifen. Seiner ganzen Form nach widerstrebt er aber dem Konsumbedürfnis des Zuschauers. In diesem Widerstand steckt vielleicht seine schöpferische Kraft. Bei einem solchen Film denkt man nicht an den Zuschauer im Sinne, was muss ich machen, damit dieser den Film interessant findet. Sondern ich befasse mich mit Haufler als einem schweizerischen Subjekt, als einer schweizerischen Tragödie und mache den Film so, wie ich diese Tragödie verstehe. Man hätte zum Beispiel auch einen Dokumentarfilm machen können. Das hätte die Leute wahrscheinlich mehr interessiert. Also ein Film mit Interviews und Ausschnitten von Haufler-Filmen. Ich bin halt ein Filmmacher, der gern Experimente macht. Was mich überrascht und gefreut hat, ist, dass sehr viele Kollegen in Solothurn gesagt haben, mein Film habe sie beeindruckt.

Trionfini:

Ich denke mir auch, dass Deine Filme so gemacht sind, dass das übliche Rezeptionsverhalten nicht stattfinden kann: man schaut sich den Film an und vergisst ihn dann auch schnell wieder; sondern es scheint mehr, dass irgendein Korn ausgestreut wird, das dann aufgehen müsste.

Dindo:

Was ich mit meinen Filmen immer wieder erreicht habe, ist, dass die Themen und Gegenstände, die ich behandelte, zu wirklichen Themen geworden sind. Von dem Moment an, als der Spanienkämpfer-Film gezeigt wurde, sind die Spanienkämpfer wieder präsent geworden, in den Köpfen mindestens der schweizerischen Linken. Ich habe die Spa-

nienkämpfer in der Öffentlichkeit rehabilitiert. Nach meinem Film hat die Stadt Zürich nach jahrzehntelanger Verweigerung die Erlaubnis gegeben, dass man am Volkshaus eine Tafel als Denkmal für die gefallenen Spanienkämpfer anbringen durfte. Nur wenige Leute in der deutschen Schweiz haben gewusst, dass Haufler Filme als Regisseur gemacht hat. Dank meinem Film wissen das jetzt viele, die zum Teil meinen Film gar nicht gesehen, aber in der Zeitung etwas darüber gelesen haben. Der Effekt meiner Filme ist immer über das Publikum hinausgegangen. Der "Landverräter-Film" hat eine grosse Wirkung gehabt, die weit über die Anzahl von Leuten, die diesen Film effektiv gesehen haben, hinausgegangen ist. Ich habe auch beim Frisch-Film erreicht, dass viele Leute, die sich für Frisch und für Literatur interessieren, eine neue Vision von Frisch bekommen haben. Ich habe immer wieder mit schwierigen Filmen, Gedankenprozesse bei einer Anzahl von Leuten ausgelöst. Gedankenprozesse, welche andere Filme, die sich an ein grösseres Publikum wenden, bei diesem vielleicht nicht erreicht haben. Das Problem des Publikums ist nicht nur ein quantitatives, sondern auch ein qualitatives Problem. Man kann nie das Eine ohne das Andere sehen. Persönlich ist es mir lieber, ich wende mich an zweihundert Leute, wenn qualitativ etwas bei ihnen ausgelöst wird, als an zweihunderttausend Leute, wo nichts passiert.

Trionfini:

Von da her kann man sagen, hast Du erfolgreiche Filme gemacht.

Dindo:

In einem gewissen Sinn scheint es, dass ich doch ein Filmmacher bin, der eine Wirkung erzielt.

Trionfini:

Die auch auf lange Distanz haften bleiben. Diese Themen sind so sauber gearbeitet wie eine exakte Schul-Lektion.

Dindo:

Ein Film muss ein Ereignis sein. Er muss den Blickwinkel verändern können. Ich möchte, dass, wenn die Leute meine Filme sehen, deren Denkmechanismus ein bisschen durcheinander kommt. Ich möchte eine so tiefeschürfende Arbeit machen, dass der Zuschauer dem Film gegenüber nicht indifferent bleiben kann. Natürlich ist das ein grosses Risiko, wenn du vom Zuschauer eine Arbeit verlangst. Der Zuschauer

geht ins Kino, um sich von der Arbeit zu befreien. Natürlich will er im Kino nicht "arbeiten". Ich meine natürlich Gedankenarbeit, das ist für mich auch Arbeit. Tendenziell sind Filme, die Gedankenarbeit verlangen, schon ihrer Natur nach im Widerspruch zur Zuschauererwartung. Aber gut, was ist die Alternative? Ich bin natürlich ein intellektueller Filmemacher, der sich an den Intellekt des Zuschauers wendet. Was nicht heisst, dass meine Filme nur zerebral sind. Meine Filme sind auch sehr emotionell. Ich versuche immer eine Mischung von beiden zu erreichen. Ich möchte, dass der Zuschauer gedanklich und gefühlsmässig von meinen Filmen bewegt wird.

Trionfini:

Das wäre ja auch eine Antwort auf die Frage, was Dich schlussendlich freut, wenn Du die ganze Geschichte einer Filmproduktion durchgemacht hast. Der Eine würde sagen: Ich habe viel Geld verdient; der Andere freut sich, wenn die Leute etwas lernen.

Dindo:

Ich freue mich, wenn ich merke, dass meine Filme eine Spur hinterlassen haben. Beim "Haufler-Film" war ich ein bisschen enttäuscht, dass es in Zürich doch weniger Zuschauer hatte, als erhofft.

### In meinen Filmen arbeite ich mit Leuten zusammen, die meine Verbündeten sind.

Trionfini:

Es ist ja ein richtiger Haufler-Rummel entstanden. Hast Du den mit Deinem Film ausgelöst?

Dindo:

Ich war offenbar derjenige, der Haufler wiederentdeckt hat. Haufler ist, wie Frisch und andere, einer der ganz fundamental wichtigen und interessantesten Leute für uns. Wir sind ein Land, das wenig starke Subjekte hat. Der Schweizer ist im grossen und ganzen ein furchtbarer Bünzli, auch geistig-intellektuell. Ich stelle mir mit meinen Filmen immer die Frage, wie kann man in diesem Land intellek-

tuell überhaupt existieren. Und darum suche ich Verbündete rund um mich herum. Für mich ist das Publikum ein Teil dieser Verbündeten, und ebenso meine Darsteller. In meinen Filmen arbeite ich mit Leuten zusammen, die meine Verbündeten sind. Spanienkämpfer, z.B. das sind Schweizer, die ich gern habe und mit denen ich mich verbünden möchte. Ich glaube in diesem Land kann man nur existieren, wenn man Verbündete hat, sonst wird man liquidiert. Das Problem in der Schweiz ist, dass jeder einzelne Bürger ein Polizist ist. Ich habe ja fünfzehn Jahre in Paris gelebt und gehe jeden Monat für zehn Tage dahin. Ich fühle mich in Paris viel freier als in Zürich. Ich fühle mich in Zürich beobachtet, kontrolliert, bedroht. Ich sitze in Zürich die ganze Zeit in der Wohnung. Ich gehe nicht gerne hinaus. In meinen Filmen schaffe ich einen Freiraum in dieser Gesellschaft. Ich glaube, es gibt eine Anzahl von Leuten, die auch so einen Freiraum suchen. Ich würde nicht sagen, dass ich diesen Freiraum mit meinen Filmen abgrenze. Innerhalb dieses Freiraums, der selber wieder nur ein Teil der ganzen Landschaft ist, decken meine Filme nur wieder eine kleine Parzelle davon ab. Aber immerhin eine Parzelle.

Trionfini:

Sind eigentlich alle Deine Filme vom Fernsehen gesendet worden?

Dindo:

Meine Filme sind praktisch alle am Fernsehen gekommen.

Trionfini:

Das ist ein Resultat, das wirklich befriedigend ist, dass die Filme wenigstens am Fernsehen gesendet werden.

Dindo:

Auch wenn es wenig Zuschauer hat.

### Paris - Zürich

Bind:

Wie ist Dein Kontakt zu den Zürcher Filmemachern, den Kritikern und den Institutionen. Die Verbindungen werden hier doch ziemlich gepflegt?



Dindo:

Unsere Generation hat es immerhin geleistet, den Schweizer Film zu einem kulturellen Gegenstand gemacht zu haben, den man anerkennen musste. Ich bin mit zwanzig Jahren ins Ausland gegangen, habe jahrelang in Paris gelebt und bin dann eines Tages nach Zürich zurückgekommen, mit der Absicht Filme zu drehen. Im Tagesanzeiger sah ich am Tag meiner Ankunft eine Photographie von Fredi Murer bei irgendeiner Diskussion. Da habe ich mir gesagt, den könnte ich kennenlernen, der könnte mir erklären, wie man hier Filme machen kann. Ich habe im Telephonbuch seinen Namen herausgesucht und ihm angerufen, und weil er ein sympathischer Siech ist, ein generöser Typ, wie es wenige gibt in diesem Land, hat er mich sofort empfangen. Wir haben im Kunsthaus-Restaurant abgemacht und haben diskutiert. Ich erzählte ihm von meinen Pariser Erfahrungen. Das hat ihn sehr interessiert. Ich war damals jemand, der Freud, Marx usw. gelesen hatte. Ich hatte hunderte von Filmen gesehen, die damals hier kaum jemand kannte. Und dann habe ich ein Drehbuch geschrieben. Murer hat mich mit anderen Kollegen wie Seiler, Radanowicz, Gloor, Imhof usw. bekannt gemacht und die haben mir ihre Filme gezeigt.

Bind:

Du bist quasi der Experte vom Ausland gewesen.

Dindo:

Sie haben einfach gefunden, das ist ein intelligenter Typ, der viele Filme gesehen hat. Dann hat mir Seiler fünftausend Franken geschenkt, Radanowicz, Gloor haben mir etwas gepumpt, Imhof hat mir den Schneidetisch zur Verfügung gestellt und Fredi hat mich mit seinem damaligen Kamera-Assistenten bekanntgemacht. Und ich habe mit diesem Assistenten, der selber noch nie die Kamera bedient hat, meinen ersten Film gemacht. Ich habe den Ton selber gemacht, obwohl ich noch nie in meinem Leben ein Tonband in der Hand gehabt hatte. Und dann machte ich die Montage selber, obwohl ich noch nie in meinem Leben einen Montagetisch von nahe gesehen hatte. "Die Wiederholung" hat der Film geheissen. Der ist ziemlich abverreckt. Das hat mich natürlich mit allen diesen Kollegen verbunden, die mir geholfen haben, meinen ersten Film zu machen. Ich hatte dann jahrelang mit allen Kontakt, mit einzelnen haben sich dann auch Entfremdungsprozesse ergeben. Im grossen und ganzen habe ich immer noch gute Beziehungen zu praktisch allen, aber keine intensive Beziehung zu Einzelnen, ausser zu Fredi Murer. Er ist von allen Filmemachern

derjenige, zu dem ich immer den besten und tiefsten Kontakt gehabt habe, weil ich mich mit ihm auch persönlich am besten verstand. Fast alles, was ich heute denke und an geistigen Erfahrungen in mir habe, lernte ich in Paris. Das prägt mich und entfernt mich auch sehr von vielen Leuten hier. An dem Drehbuch, an dem ich jetzt schreibe, arbeite ich mit einem Pariser Freund zusammen, der Theaterregisseur ist und sehr gut deutsch spricht. Wenn ich mit ihm über mein Projekt spreche, merke ich, dass er ganz genau weiss, wovon die Rede ist. Er bringt mir sofort die richtigen Probleme aufs Tapet. Ich habe mit ihm eine total identische Denkbasis. Es ist mir auch aufgefallen, dass meine Filme viel besser in Paris verstanden werden als anderswo. Obwohl meine Filme schweizerische Filme sind und sich mit der Schweiz befassen, steckt die französische Erfahrung drin, auch wenn sie nicht sichtbar ist.

Bind:

In welcher Sprache wird in Deinem neuen Spielfilm gesprochen?

Dindo:

Alle Dialoge sind französisch.

Trionfini:

Mit Untertiteln?

Dindo:

Zum Teil. Es geht nicht anders. Von den zwei Frauen, deren Geschichte ich erzähle, ist eine Spanierin, die französisch spricht und die Andere ist Französin. Und der Schweizer spricht mit einem deutsch-schweizer Akzent französisch.

Bind:

Hast Du in Frankreich Kontakt zu Filmemachern?

Dindo:

In Frankreich kenne ich sehr gut Joris Ivens, ein bisschen Allio und zwei, drei Filmemacher, die man hier nicht kennt. Ich habe eigentlich nie den Kontakt zum französischen Filmmilieu gesucht.

Bind:

Joris Ivens macht noch Filme?

Dindo:

Nein, jetzt nicht mehr. Er ist krank und sehr alt. Er ist jetzt sechsundachtzig Jahre alt. Er hatte ein Projekt, mit dem ich ihm hätte helfen sollen, er hat es aber nicht mehr machen können.

## Das Geld

Bind:

Du kommst also jeweils nach Zürich und gehst zu den verschiedenen Institutionen und zum Fernsehen und sagst: An dem arbeite ich jetzt, hätte jemand Interesse das zu finanzieren.

Dindo:

Das macht jeder so. Wenn ihr wollt kann ich euch das Haufner-Exposé ausleihen. Da seht ihr ungefähr wie das gemacht wird. Jeder schickt Drehbücher und Exposé ein. Das Fernsehen, der Bund und Stiftungen haben das finanziert. Weil alle gefunden haben, das ist ein interessantes Thema. Kein Mensch hat mich gefragt, ist das publikumsgerecht. Nur das Fernsehen hat gesagt, das ist natürlich nicht hundertprozentig ideal für unser Publikum. Das wird ein schwieriger Film. Aber sie hatten trotzdem Interesse. Das finde ich für mich wiederum eine grosse Genugtuung. Das jemand wie ich, der doch einen sehr verwickelten intellektuellen Geist hat, in der Schweiz trotzdem Leute findet, die seine Sachen interessant finden. Ich meine, dass ich in anderen Ländern schwer Geld finden würde. Das ist für mich sehr schön und ich bin sehr froh darum, dass ich überhaupt Filme machen kann. Die Verhältnisse in der Schweiz, obwohl schwierig für viele, weil die Konkurrenz gross ist, weil zuwenig Geld vorhanden ist, sind objektiv besser als in anderen Ländern, weil wir uns nicht prostituieren müssen. Vorläufig. Es ist möglich, dass sich das ändern wird.

Trionfini:

Wo hast Du Deine Förderungsgesuche eingereicht?

Dindo:

Ich habe zweihunderttausend Franken vom Bund, hunderttausend Franken vom Fernsehen und fünfzigtausend Franken Stiftungsgelder bekommen.

Bind:

Das Geld hast Du gerade in die Hand bekommen? Oder bekommt man das erst am Schluss, wenn der Film fertig ist?

Dindo:

Das bekommst Du, wenn Du alles hast. Jede Seite schaut, dass die andere Seite auch mitmacht. Sie geben Dir das Geld erst, wenn Du garantieren kannst, dass Du den Film auch machen kannst.

Trionfini:

Das sind immer zwei, drei verschiedene Leute, welche schlussendlich entscheidend sind?

Dindo:

So ist es beim Fernsehen. Beim Bund ist es eine Kommission.

Trionfini:

Im Max Frisch-Büchlein kommt das ja auch heraus, in diesem Briefwechsel.

Dindo:

Ja. Weil der Typ des deutschen Fernsehens, der den Film produziert hat, ihn nicht gut fand. Die Deutschen haben ihn nicht ausgestrahlt. Die Deutschen haben den Film für das Erste Programm mitfinanziert. Aber als sie dann den Film sahen, waren sie entsetzt. Ich hatte ursprünglich einen ausführlichen Text geschrieben und mein Projekt beschrieben. Sie haben mir das Geld aufgrund dieses Textes gegeben. Und waren nachher über den Film erstaunt. Das sind manchmal Leute, die nicht wissen, was sie produzieren. Aber das ist nicht mein Problem. Sie werden ihn immer ausstrahlen können. Sie haben eine Kopie und können sie zeigen, wann sie wollen. Dieser Film zirkuliert in West-Deutschland. Ich stelle zum Beispiel bei der Filmcooperative fest, die meine Filme verleiht, dass meine Filme unter den gefragtesten sind. Es gibt immer wieder Gelegenheiten, wo meine Filme eingesetzt werden können. Es gibt Filme, die aktuell sind, die ein paar Monate gut laufen und nachher verschwinden. Meine Filme sind nie wirklich aktuell, dafür haben sie eine Langzeit. Zwar nicht aktuell, aber immer wieder sehenswert. In der Bundesrepublik hat es oft Veranstaltungen an Schulen, Universitäten, Bibliotheken, Buchhandlungen, wo hundert, zweihundert, dreihundert Leute hingehen, um den Frisch-Film anzuschauen.

Trionfini:

Kann man von diesem Rückfluss leben?

Dindo:

Nein, nein, nie im Leben. Ich überlasse sowieso alles Geld der Filmcooperative. Ich beziehe dieses Geld nie. Es würde aber auch nirgendwohin reichen.

Bind:

Du lebst eigentlich vom Produktionsgeld?

Dindo:

Ich lebe seit zwei Jahren vom Salär, das ich mir auszahlen kann. Vorher verdiente ich nie etwas. Ich war in Paris verheiratet und lebte von meiner Frau.

Trionfini:

Hast Du von Anfang an in Paris von Deiner Frau leben können? Du bist ja früh nach Paris.

Dindo:

Ja. Von Anfang an habe ich mir Ihr zusammengelebt und habe immer von Ihr gelebt.

Trionfini:

Und Sie hat Dich finanziert?

Dindo:

Sie hat mich zehn Jahre lang total finanziert.

Trionfini:

Das wäre auch ein Film wert.

Dindo:

Ich habe die Kinder aufgezogen.

Bind:

Wieviele Kinder?

Dindo:

Wir haben zwei Kinder. Ich habe sie zwei, drei, vier Jahre lang

aufgezogen und nebenbei den ganzen Tag gelesen. Ich habe jahrelang pausenlos acht bis zehn Stunden täglich gelesen. Die ganze marxistische und psychoanalytische Literatur zum Beispiel. Ich bin sicher der belesenste Filmemacher in der Schweiz. Aber ich hatte auch Zeit.

**Autobiographisch wie ein Reisejournal, aber doch Fiktion - spielen zwischen den realen Schauplätzen und der Fiktion.**

---

Bind:

Was liest Du zur Zeit für Bücher?

Dindo:

Ich lese kreuz und quer deutsch und französisch, kürzlich zum Beispiel das Kriegstagebuch von Sartre. Ein wunderschönes Buch. Dann habe ich von Proust ein neues Buch gelesen, das herausgekommen ist, Notizen, welche er zu seiner "Recherche" gemacht hat. Ganz schön, wo du gut merkst, wie er im ersten Wurf seine "Recherche" entworfen hatte: noch nicht so verarbeitet, viel direkter. Sehr stark. Jetzt lese ich eine Biographie über Balzac. Dann habe ich von Nathalie Sarraute "Enfance" gelesen. Sehr stark. Dann lese ich die Tagebücher von Stendhal, dann die Briefe von Rimbaud. Das wäre auch ein Filmprojekt, das Leben von Rimbaud.

Bind:

Da können wir alle nach Aethiopien gehen.

Dindo:

Die ganze Aethiopien-Geschichte ist eine unglaublich faszinierende Sache. Ich habe eben seine Korrespondenz aus Aethiopien gelesen. An und für sich ganz belanglose Briefe und gerade weil es belanglos ist, ist es unheimlich spannend. Das Schicksal von Rimbaud hat mich immer fasziniert. Ein Typ, der mit achtzehn Jahren die ganze Poesie revolutioniert und von einem Tag auf den anderen aufhört zu schreiben, Waffenhändler in Aethiopien wird und fünfzehn Jahre lang Briefe an seine Familie schreibt, die mit Poesie überhaupt nichts

mehr zu tun haben.

Bind:

Das sind nur noch Bestellungen.

Dindo:

Ja, Bestellungen. Bücher sollen sie ihm schicken und wie es ihm geht, aber relativ belanglos. Und dann gangrène hat am Knie, in Marseille das Bein operiert bekommt und siebenunddreissigjährig stirbt.

Bind:

Könntest Du noch ein bisschen über Dein Leben erzählen?

Dindo:

Ich habe jetzt alles über mein Leben erzählt.

Bind:

Also geboren bist Du in der Schweiz?

Dindo:

In Zürich. Mein Grossvater war Italiener.

Bind:

Und mit achtzehn Jahren hat das angefangen?

Dindo:

Ja, mit achtzehn Jahren habe ich angefangen umherzureisen.

Bind:

Und wie alt bist Du gewesen, als diese entscheidende Geschichte mit dieser Frau gelaufen ist?

Dindo:

Da war ich eben achtzehn Jahre.

Bind:

Da ist also alles zusammengekommen. Das war eine Lebensphase von mehreren Jahren.

Dindo:

Das ist innerhalb von zwei Jahren passiert. Zehn Jahre später habe ich sie dann wieder besucht. Ich erzähle meinen neuen Film in dieser Perspektive, d.h. mein Film fängt nächstes Jahr an und die Geschichte ist zehn Jahre vorher passiert. Fast alles ist autobiographisch. Wie ein Reisejournal und doch wieder Fiktion.

Bind:

In jenen Jahren hast Du viel gelesen und immer Tagebücher geführt?

Dindo:

Ich habe damals eine Zeitlang Tagebuch geführt und dann aufgehört und seit ein paar Jahren mache ich das wieder. Zum Glück übrigens. Für das neue Projekt, das ich jetzt schreibe, kann ich aus den Tagebüchern sehr viel verwerten. Ich habe Lust, eine ganz bestimmte Geschichte zu verfilmen, die ich erlebt habe, die wichtigste Periode in meinem Leben, als ich diese Frau kannte, die in einem gewissen Sinne meine Erzieherin gewesen ist. Sie hat mich auf meinen Weg gestossen. Ich muss jetzt eine Schauspielerin finden, die diese Frau darstellt. Das gibt dann beispielsweise die Situation, dass ich das Haus in dem sie gewohnt hat, filme und im Kommentar sage, in diesem Haus hat sie gewohnt. Aber für den Zuschauer ist das Fiktion. Er weiss nicht, dass ich mein Leben erzähle. Das interessiert mich daran. Das Spielen zwischen den realen Schauplätzen und der Fiktion.

Der übernächste Film, den ich dann machen möchte, ist ein Film über drei Jugendliche. Ich hatte jahrelang ein Projekt. Die Idee ist: es gibt einen mitteleuropäischen, taktischen Atomkrieg, der aber sofort wieder aufhört, die Schweizer Armee übernimmt die Macht in der Schweiz, um soziale Unruhen zu verhindern. Dann fängt der Film an. Zwei Mädchen befreien einen Freund aus dem Arbeitslager, flüchten in die Berge und bauen eine Widerstandsbewegung auf. Der taktische Atomkrieg hat aber radioaktive Strahlen in die Schweiz geweht. Viele Leute sind geschädigt. Die drei Jugendlichen sind am Sterben. Sie haben eine Super-8-Kamera bei sich und drehen ein Tagebuch ihrer letzten Monate, in welchen sie versucht haben die Widerstandgruppe aufzubauen. Mein Film ist der Film über den Film, d.h. ich gebe vor, zehn Jahre später ihren Film gefunden zu haben. Seit der Jugendbewegung ist dieses Thema für mich wieder aktuell. Wobei die Grundidee wieder eine filmische Idee ist. Nämlich

von der fixen Kamera wegzugehen und ganz bewusst unter den Kriterien eines Amateurfilmers einen Film zu machen, d.h. das Gegenteil von Präzision. Alles zufällig, amateurhaft. Und dieses amateurhafte professionell reproduzieren. Nicht bewusste, klare, fixe Einstellungen, sondern eine Kamera, die ihre eigenen Bilder sucht.

Bind:

Das muss man auf 35mm machen.

Dindo:

Nein, das mache ich auf Super-8 und blase es auf.

Bind:

Den neuen Spielfilm machst Du aber jetzt auf 35mm?

Dindo:

Den mache ich auf 16mm und blase ihn auf 35mm auf.

Trionfini:

Warum nicht gerade auf 35mm?

Dindo:

Weil es teurer kommt. Das hat Schlumpf auch gemacht und das wird gut. In Paris haben sie dafür in den letzten zwei Jahren ein neues Verfahren entwickelt. Es wird immer besser. Eigentlich hat es gar keinen grossen Sinn mehr auf 35mm zu drehen. Ich fotografiere immer vorher mit Polaroid. Die Einstellungen des Films entsprechen dann meistens ziemlich genau diesen Photographien. Dem Kameramann zeige ich nur meine Polaroids, dann weiss er schon, was er machen muss.

Trionfini:

Es wäre noch schön, wenn wir einige Polaroids in der FILMFRONT abdrucken könnten.

Dindo:

Aus dem Haufner-Film?

Trionfini:

Ja, damit man einen Anhaltspunkt hat.

## Auszüge aus dem Treatment

### "Die grosse Reise"

#### von Richard Dindo

##### Die Fabel des Films

Zürich, November 1975. General Franco ist am Sterben. Der Journalist Hans L. erhält den Auftrag, eine Enquête über das post-französisches Spanien zu machen. Da sein Vater Spanienkämpfer war, gilt er als Spezialist auf dem Gebiet. In jenen Tagen begegnet er einer Französin, Anne, die nach Zürich gekommen ist, um ihren Vater zu suchen, von dem sie nur weiss, dass er in Spanien gekämpft hat. Sie will, dass Hans ihr bei dieser Suche hilft. Vor seiner Abreise nach Spanien hat Hans das Archiv seines kürzlich verstorbenen Vaters geordnet und Briefe von einer Spanierin gefunden, mit der sein Vater während dem Bürgerkrieg offenbar verlobt war. Plötzlich hat er nur noch einen Gedanken: diese Frau kennenzulernen und herauszufinden, was zwischen ihr und seinem Vater geschehen war. In Madrid, wo er seine Enquête über die politische Zukunft Spaniens macht, begegnet er der Tochter jener Frau, Margarete. Er verliebt sich in sie. Sie will aber nichts von ihm wissen. Eines Tages lässt er Anne nach Madrid kommen, indem er ihr vorgaukelt, dass er eine Spur ihres Vaters gefunden habe. In der Umgebung von Madrid zeigt er ihr Orte, an denen sein Vater gekämpft hat. Sie werden ein Liebespaar, obwohl Hans immer noch Margarete liebt, die ihrerseits mit einem Holländer verlobt ist, während Anne einem kürzlich verlassenen Geliebten nachtrauert von dem sie ein Kind hat. Bevor Hans Madrid mit Anne wieder verlässt, merkt er, dass er mit Margarete genau die gleiche Geschichte erlebt hat, wie sein Vater damals mit ihrer Mutter und dass er unbewusst das Schicksal seines Vaters wiederholte, um sich endgültig, aus seinem Schatten lösen zu können. Wieder in

Zürich wird er vom Verleger seiner Zeitung entlassen, weil er sich dem spanischen König gegenüber despektierlich geäußert hat. Einige Jahre später besucht er in Mallorca Margarete, die inzwischen geheiratet hat und wieder geschieden ist. Er hatte in all den Jahren wie unter ihren Augen gelebt, unaufhörlich an sie gedacht. Als er jetzt endlich vor ihr steht, wird ihm auf einmal klar, dass er nur in ihr Bild in seiner Erinnerung verliebt gewesen war. Er kehrt mit dem Wissen in die Schweiz zurück, dass die beiden Frauen, jede auf ihre Weise, ihm geholfen haben, sich selber anzunehmen und aufzuhören in den Erinnerungen an den toten Vater und an die verlorene Jugend zu leben.

### Vom Dokumentarfilm zum Spielfilm

In meinen Dokumentarfilmen haben immer die Väter geredet. Der Dokumentarfilm war für mich die Herstellung einer Tradition des Erzählens. Dabei ging ich immer davon aus, dass diese Tradition von den Vätern auf die Söhne (oder Töchter) übertragen wird.

Ich habe immer Vaterfiguren porträtiert und versucht, ihre Vision der Dinge darzustellen, ihre "Wahrheit" zu vermitteln, mit ihren Augen zu sehen.

Während der Film über Max Frisch die erste bewusste Darstellung der Vater-Problematik war und gleichzeitig eine Annäherung an die Fiktion, war der Haufler-Film bereits der Uebergang vom Vater zum Sohn (bzw. zur Tochter) und damit auch der Uebergang zur Fiktion.

Nachdem ich diese Annäherungen und Uebergänge hinter mir habe, bin ich jetzt endgültig auf dem Kontinent der Fiktion, d.h. der Söhne, die selber anfangen zu reden und mit ihren eigenen Augen sehen wollen. Als Dokumentarfilmer ging ich immer von "wahren Geschichten" aus, vom wirklichen Schicksal sich selbst darstellender Menschen und vom sogenannten "tatsächlichen Schauplatz".

Ich erzähle deshalb in meinem ersten Spielfilm bewusst eine, bis auf wenige Einzelheiten, selber erlebte Geschichte, um dieser Kontinuität der "wahren Geschichte" und des "tatsächlichen Schauplatzes" treu zu bleiben.

Wenn ich deshalb noch einmal auf die Problematik des spanischen Bürgerkrieges zurückkomme, dann weil mir dies erlaubt, alle in

meinen Filmen aufgerollten Probleme weiterzuentwickeln und die Vaterproblematik auf den Kontinent der Fiktion hinüberzuführen, unter der Bedingung, die Dinge jetzt vom Standpunkt des Sohnes aus zu zeigen.

Ich gehe davon aus, dass ich in meinen Dokumentarfilmen versucht habe, die Dinge von Aussen zu zeigen, d.h. "objektiv" und dass man in der Fiktion die Dinge eher von Innen sehen will, d.h. "subjektiv". Die Autobiografie ist in meinen Augen Selbstdarstellung als Fiktion. Diese Idee, die schon im Frisch- und Haufler-Film an der Arbeit war, wird jetzt vertieft.

Die Frage für einen Dokumentaristen, der den Sprung in die Fiktion wagen will, kann immer nur sein: wie diesen Sprung machen, ohne sich zu verleugnen und ohne auf die früheren Erfahrungen zu verzichten. Für den Dokumentaristen hat die Fiktion nur einen Sinn, wenn sie ihm erlaubt, einen Schritt weiterzugehen in der Darstellung seiner spezifischen Probleme.

Früher war die Frage für mich immer: wie muss man die Dinge zeigen, damit mein Gegenstand richtig dargestellt ist. Jetzt muss die Frage lauten: wie zeige ich die Dinge, damit sie meiner eigenen Vision entsprechen.

Wenn es im Dokumentarfilm so etwas wie einen "effet de réalité" gibt, so gibt es in der Fiktion einen "effet de vérité".

Der Dokumentarist zeigt die Dinge eher so, wie er sie sieht; der Fiktionalist eher so, wie er sie sich vorstellt.

Der Dokumentarfilm geht von "Tatsachen" aus; die Fiktion muss glaubwürdig, möglich, vorstellbar sein, insofern eben wahr.

Daraus folgt, dass Dokument und Fiktion miteinander dialektisch verbunden sind und zwar genau in dem Sinne, wie "Wirklichkeit" und "Wahrheit" in einer Beziehung zueinander stehen.

Indem ich eine autobiografische Geschichte erzähle, mache ich meine Story "wahr" und verbinde damit das dokumentarische Element mit dem fiktiven.

Früher habe ich mir immer zuerst die Frage gestellt: WER ERZÄHLT? Jetzt kommt eine neue Frage hinzu: WER SCHAUT?

Ich bin immer davon ausgegangen, dass Filmbilder einen Blick repräsentieren; dass der Standort der Kamera, den Standort des Filmemachers definiert und dass jedes Filmbild immer auch das Dokument einer Anwesenheit am sogenannten "tatsächlichen Schauplatz" bedeutet.

Das Filmbild ist die Spur, die jemand an einem Ort hinterlassen hat. Es ist die Definition dieses Ortes als Spur. Der Film zeigt, wie

Cocteau sagte, den Tod an der Arbeit. Er hält die verstreichende Zeit fest, verewigt den Augenblick.

Es ist für mich als Dokumentarist entscheidend, dieses Prinzip mit dem ich immer gearbeitet habe, in die Fiktion hinüber zu retten; denn in der Fiktion hat man die Tendenz, diese Tatsachen immer wieder zu vergessen.

Meine Geschichte wird also vom Standpunkt von Hans aus erzählt, den den Filmemacher repräsentiert. Jedes gefilmte Bild wird immer unter diesem Aspekt zu sehen sein: es ist Hans, der erzählt und es ist auch er, der die Dinge sieht. Dadurch ergibt sich fast automatisch die Position der Kamera: diese repräsentiert im Sinne des Wortes den Standort des Erzählers, d.h. in letzter Instanz jenen des Filmemachers. Die Kamera wird deshalb im wesentlichen fix bleiben, denn es ist einfacher und folgerichtiger, den Blick auf die Dinge mit einer ruhigen Kamera zu zeigen (was ruhige und präzise Bewegungen nicht ausschliesst). Dabei werde ich teilweise in Plan-Sequenzen, teilweise mit Schnitt/Gegenschnitt arbeiten: je nachdem von wo aus und von wem die Dinge gesehen werden. Wobei es immer wieder Situationen geben wird, bei denen man von einer Betrachtungsweise auf die andere zu wechseln hat.

Damit komme ich wieder zu Hans, zur Hauptperson, um die sich alles dreht.

Wir sehen ihn immer wieder Notizen machen und um sich schauen. Er beobachtet und notiert. Das hat nicht nur mit seinem Beruf zu tun, sondern auch mit seinem Charakter, d.h. mit seiner fundamentalen Unfähigkeit, im Augenblick zu leben, was ihm die beiden Frauen ja auch vorwerfen werden.

Für ihn gilt eine Erfahrung erst, wenn er sie aufgeschrieben hat. Und dies ist auch eine Erfahrung des Filmemachers, was das Filmen von Bildern betrifft. Er gehorcht diesem unverständlichen, unerklärbaren Drang, die Gegenwart und alles was er sieht und erlebt, in Bilder verwandeln zu wollen.

Wir werden Hans einige Male in solchen Situationen der Entfremdung sehen, d.h. mit diesem Gefühl, dass er nur Zuschauer der Welt ist und dass dies etwas mit seinem Vater und über diesen hinaus mit seiner Heimatbeziehung zu tun haben muss.

Es wird das sein, was Sartre das "Irrealitätsgefühl" nennt: der Blick, den er auf die Welt wirft, ist selber schon ein Bild.

Die Arbeit mit den Bildern muss also auch versuchen dieses Fremdheitsgefühl von Hans zu definieren und dies wird auch gleichzeitig die Kritik an ihm sein: seine Unfähigkeit zu erleben, den Augen-

blick zu genießen, zu lieben, glücklich zu sein.

Seine Misserfolge bei den beiden Frauen, sein Heimweh nach dem toten Vater, die verlorene Jugend, das Träumen von der Revolution machen ihn zu einem Heimatlosen, zu einem Exilierten im eigenen Land.

Er hat erleben müssen, dass seine Liebe zu Margarete nur eine imaginäre Liebe war, dass er auch Anne nicht akzeptiert hat wie sie war, dass der Blick, den er auf die Realität wirft, nur ein Bild davon ist, und dass sein Vater nie mehr seine Heimat sein wird.

Es wird in der weiteren Arbeit an diesem Stoff darum gehen, diese Dinge im Sinne des Wortes noch besser SICHTBAR zu machen.

# Filmographie

## Richard Dindo, geb. 1944

### Die Wiederholung

(1970) 38 Min.

Essayfilm über zwei Jugendliche, die einen politischen Standort suchen und Konrad Farner interviewen, der über die Geschichte der Arbeiterbewegung redet; Hans Bruggmann, ein alter Arbeiter, der über den Generalstreik redet; Max Arnold, der Gewerkschaftler, der über die Rolle der Gewerkschaften redet und Peter Bichsel, der über die Schweiz im allgemeinen redet.

### Dialog

(1971) 46 Min.

Gespräch zwischen Kurt Marti (Pfarrer und Schriftsteller) und Konrad Farner (Marxist und Schriftsteller) über "Christentum und Sozialismus".

### Naive Maler in der Ostschweiz

(1972) 62 Min.

Milieustudie über vier naive Maler: eine Arbeiterin, einen Kellner, einen Hilfsarbeiter und einen Melker.

### Schweizer im spanischen Bürgerkrieg

(1973) 87 Min.

Dokumentarfilm über Schweizer, die in Spanien (1936-39) gegen den Faschismus gekämpft haben und alle politischen Tendenzen innerhalb der damaligen spanischen Republik repräsentieren.

### Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.

(1975/76) 100 Min.

Eine Recherche über den Kleinen, an dem man ein Exempel statuierte, während man die Grossen laufen liess.

### Raimon - Chansons contre la peur

(1978) 55 Min.

Rezitals und Interview: der katalanische Sänger Raimon.

### Hans Staub, Fotoreporter

(1978) 60 Min.

Ein dokumentarisches Portrait des ersten Schweizer Fotoreporters, der mit seinen sozialen Reportagen eine eigentliche Chronik seiner Zeit fotografierte.

### Clément Moreau, Gebrauchsgrafiker

(1978) 50 Min.

Moreau - ein Graphiker kämpft gegen Faschismus und Unterdrückung.

### Max Frisch, Journal I-III

(1981) 120 Min.

(Eine filmische Lektüre der Erzählung "Montauk" (1974) unter Anlehnung an die Tagebücher 1946-49 und 1966-71). I. "Warum reisen wir?" II. "Wieviel Heimat brauchen sie?" III. "Wir leben mit Toten." Der Film zeigt die "tatsächlichen Schauplätze" der Montauk-Reise, führt einige der Frauen ein, von denen der Autor im Buch erzählt. Durch eine Rede über die Heimat im zweiten und Ausschnitte aus dem Stück "Triptychon" im dritten Teil wird der Rahmen des Buches erweitert. Der Autor selber wird nicht gezeigt, ausser über schon vorhandene Dokumente, dafür redet umso mehr seine Sprache, die dem Zuschauer zum Lesen und Hören überlassen ist. Es ist eine Darstellung von "innen heraus", indem die Texte des Autors wie ein "innerer Monolog" funktionieren, der sozusagen zu den Filmbildern redet, während diese umgekehrt wie "unter seinen Augen" gefilmt sind. Es ist kein Porträt des Autors, auch keine Biografie, sondern eine Annäherung beim Lesen seiner Texte. Ein Lektüre-Film, dessen komplexe Struktur vom Zuschauer selber eine Lektüre-Arbeit verlangt und der gleichzeitig auch eine Reflexion über die Grenzen des traditionellen Dokumentarfilms sein will.

### Max Haufler, "Der Stumme" (neue Version)

(1983) 90 Min.

Max Haufler wollte den Roman "Der Stumme" von Otto F. Walter verfil-



men. Er ist aber nie dazu gekommen. Am 25. Juni 1965 hat er sich umgebracht. Hatte sein Leben (und sein Tod) etwas mit diesem Roman zu tun? Wir stellen uns diese Frage, indem wir Szenen aus dem "Stummen" fragmentarisch verfilmen. Dabei wird die Rolle des Stummen von Hauflers Tochter Janet gespielt. Gleichzeitig macht sie eine Enquête bei Freunden ihres Vaters, um mehr über sein Projekt und sein Scheitern zu erfahren. In einem Kino lässt sie die Filme projizieren, in denen ihr Vater gespielt hat. Die Montage unseres Films webt diese drei Ebenen ineinander, so dass sich Fiktion und Dokumentarisches immer mehr miteinander vermischen, die Figur des Stummen nach und nach mit der Tochter identifiziert wird, ihr Vater mit dem Vater des Stummen und dieser mit Hauflers eigenem Vater.

#### Die grosse Reise

(Arbeitstitel des Spielfilm-Projekts, das voraussichtlich im Januar 1985 fertiggestellt wird.)

Filmverleih: Filmcooperative  
Josefstrasse 106  
8031 Zürich

## Veröffentlichungen

### Richard Dindo

Richard Dindo: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.

In: Kellerkino - Materialien zu den Filmen 1974, Bern 1975.

Richard Dindo: in - Von "Nice Time" bis "Früchte der Arbeit", Dokumentarfilm aus der Schweiz, 1977.

Richard Dindo: Die Lust an der Fiktion ("Le chemin perdu").

In: CINEMA 1/80.

Max Frisch, JOURNAL I-III.

Texte zum Schweizer Film, Zürich 1981.

Die Arbeit mit Bildern und die Arbeit der Bilder.

Zwei Texte von Richard Dindo.

In: CINEMA 2/81.

Ein paar Notizen zu zwei Filmen von Fredi M. Murer.

In: Fredi M. Murer. Pro Helvetia Dossier FILM, Zürich/Bern 1981.

Max Haufler.

Texte zum Schweizer Film, Zürich 1982.

Artikel über die Filme von Walter Marti/Reni Mertens.

In: Pro Helvetia Dossier, Zürich/Bern 1983.

Auszüge aus dem Exposé "Max Haufler, Der Stumme", Auszüge aus dem Treatment "Die grosse Reise" und Interview mit Richard Dindo.

In: FILMFRONT 22/1983, Basel.

## FILMFRONT

- FILMFRONT 1/1978 (Fr. 4.--) Manifest der Filmfront, über das unabhängige Filmschaffen in der Schweiz, Super-8 Filmgruppe Zürich, Quartierfilmgruppe Kleinbasel.
- FILMFRONT 2/1978 (vergriffen) zum Begriff unabhängig, der Film als Ware, die Berliner Filmemacher Cooperative.
- FILMFRONT 3/1978 (Fr. 3.--) redaktionelles und herausgeberisches Konzept der Filmfront, Super-8 Szene Schweiz (1. Rückblick), das Filmfest in Basel.
- FILMFRONT 4/1979 (vergriffen) Super-8 Szene Schweiz (2. Rückblick), Diskriminierung und Verleihchancen des Super-8 Films, Pius Morger, Super-8 Filmgruppe Zürich.
- FILMFRONT 5/1979 (Fr. 3.--) Super-8 Szene Schweiz (3. Rückblick), erstmals S-8 an den Solothurner Filmtagen, Malcolm leGrice zum Untergrundfilm, Quartierfilmgr. Kleinbasel.
- FILMFRONT 6/1979 (vergriffen) Schwerpunkt: Experimentalfilm, die Basler Szene: Mutzenbecher, Stüssi, Bind, Lehmann, schweizerische Filmwerkschau Aarau.
- FILMFRONT 7/1979 (Fr. 3.--) Filmkollektiv Bonn, Medienwerkstatt Berlin, 8 Jahre Schweizerische Filmwerkschau Solothurn (4. Rückblick), das Kino Sputnik in Liestal.
- FILMFRONT 8/1980 (vergriffen) abhängig oder unabhängig?, die Sol. Filmtage mit Super-8 und Video (wie es dazu kam), Jürg Hassler, André Lehmann, Quartierfilm Kleinbasel.
- FILMFRONT 9/1980 (vergriffen) Super-8 in Deutschland, das Fass in Schaffhausen, Filmliteratur (Rezensionen).
- FILMFRONT 10/1980 (vergriffen) Sommer 1980 in Zürich: Pius Morger, Markus Sieber, Schwerpunkt Verleih: ein Ueberblick über Filmveranstaltungen.
- FILMFRONT 11/1980 (Fr. 4.--) Spezialnummer über den Avantgardefilm in Oesterreich, Ernst Schmidt jr., Peter Weibel.
- FILMFRONT 12/1981 (vergriffen) warum Arbeit mit S-8 ? (eine Umfrage), Kollektive in der Schweiz: Container Bern, Videogenossenschaft Basel, Achterfilm Zürich + Filmmontagetisch.
- FILMFRONT 13/1981 (Fr. 3.--) Subventionen für Super-8: das Reglement der Eidgenössischen Filmförderung, zweite Basler Filmwochen, die "vuf" aufgelöst, Ruedi Bind.
- FILMFRONT 14/1981 (Fr. 4.--) Spezialnummer mit Materialien zur Basler Frühkinematographie.
- FILMFRONT 15/1981 (Fr. 3.--) 3. Katalog des unabhängigen Filmes, Vorführstätten für Super-8, Verein Filmfront.

## FILMFRONT

- FILMFRONT 16/1982 (Fr. 3.--) Kritische Anmerkungen zur Situation des Schweizer Films 1981, Züri brännt, Literatur.
- FILMFRONT 17/1982 (Fr. 3.--) Filmexposé zum Thema Sprache von Pius Morger und Jörg Helbling, über Film & Engagement, warum mit Super-8 filmen?
- FILMFRONT 18/1982 (Fr. 3.--) Spezialnummer über Günter Anders: über Mensch und Technik, Medientheorie, Gerätemwelt, Materialien zur Technokratie; von Ruedi Bind.
- FILMFRONT 19/1982 (Fr. 3.--) Grundlegendes zur Reproduzierbarkeit des Bildlichen im Massenzeitalter, von Marcel Stüssi, über Jean-Luc Godards Filmgeschichte.
- FILMFRONT 20/1983 (Fr. 4.--) Hören und Sehen, ein Gespräch mit Arc Trionfini, Amerika-Skizzen von Claude Gacon, das Filmprojekt "Basler Filmemacher" von Urs Berger.
- FILMFRONT 21/1983 (Fr. 4.--) Über Gandhi, Manchmal ist es wie ein Film, von Aloysio Carvalho und Thomas Hungerbühler, Schweizer Film 1983: Gespräch mit Bruno Moll.
- FILMFRONT 22/1983 (Fr. 4.--) Spezialnummer in Rahmen der umfassenden FILMFRONT-Umfrage "warum filmst du?"; Interview mit Richard Dindo.

**die  
filmzeitschrift  
die von den  
filmern  
gemacht  
wird:**

**FILMFRONT**

FILMFRONT, Postfach 123, CH-4020 Basel  
Einzelnummer: Fr. 4.-- (Selbstkostenpreis)  
Jahresabo: Fr. 16.-- (4 Nr. inkl. Versand)