

1 Proust – die «musique intérieure»

Richard Dindo war ein Cineast aus Leidenschaft. Er hatte ein grundsätzlich neugieriges Temperament, und angesichts einer phasenweise hohen Kadenz seiner Filme lässt sich sagen: Neugier hat ihn permanent umgetrieben. Eine existenzielle Neugier. Seine Leidenschaft hat er nicht einfach in einer Folge von rund vierzig Filmen über ein halbes Jahrhundert gelebt und durchlebt. Er hat sie beharrlich reflektiert, erforscht, analysiert. Ein Kosmos eigener Prägung hat sich etabliert. Ein Œuvre von Rang im zeitgenössischen Dokumentarfilm.

Nach der Jahrtausendwende gab es eine Zeit, da schien Dindo dieses Œuvre bereits als etwas in sich Abgeschlossenes zu sehen, als ein Korpus. Aber er machte weiter, konnte wohl gar nicht anders. Ein weiteres Dutzend Filme ganz unterschiedlichen Zuschnitts entstand; im Winter 2025 war das Porträt einer Schweizer Jodlerin beinahe vollendet und drei literarische Frauenporträts harrten schon in der Pipeline. Am 12. Februar starb Richard Dindo überraschend in seiner Wahlheimat Paris.

*

Was bleibt? Generös stellte er sein Werk und was er dazu zu sagen hatte, zur Verfügung; irgendeinmal hatte er auch seine zweisprachige Website installiert¹ – «nach langem Zögern», wie er dort gesteht. Und dezidiert pochte er auf eigene Deutungshoheit: Schliesslich wisse man selbst am besten, was man versucht habe in all den Jahren. Und es sei dies, so in der französischen Version seiner Site, jedenfalls besser, als das Feld irgendwelchen Exegeten zu überlassen, «à des inconnus qui parlent de vous et de votre travail sur Internet, on ne sait jamais ni comment ni pourquoi» – nie weisst du, wie oder weshalb. Als blosse Koketterie sollte man es nicht abtun. Dindos Charme, so spitzbübisch er daherkommen konnte, war reflektiert und bei Bedarf durchaus raubauzig.

*

Um es erst einmal biografisch festzumachen: Richard Dindo wurde am 5. Juni 1944 in Zürich in eine italienische Familie in zweiter Generation hineingeboren. Erziehung sei ihm nicht zuteilgeworden, hat er erklärt; seinen Vater, ein

¹ www.richarddindo.ch, 10. 2. 2025.



Abb. 1: Leben mit der Kamera – auch ohne Filmschule: Richard Dindo auf dem Set zu «Arthur Rimbaud, une biographie», mit Kameramann Pio Corradi.

Arbeiter, der nie zu Hause gewesen sei, habe er praktisch nicht gekannt.² Dafür werden ihn später, in seinen Filmen, Vaterfiguren am Laufmeter heimsuchen. Als er zwölf ist, verlässt die Mutter die Familie. «Spätestens ab da musste ich alles selber entscheiden», wird er später sagen, und so «entwickelte ich nicht die geringste Akzeptanz für Autorität».³ Hingegen entdeckt der Sechzehnjährige Bücher, vergräbt sich, wohl ein Allesfresser, in Büchern, die er im Antiquariat mit seinen fünfzehn Franken an monatlichem Taschengeld vom Jugendheim ersteht: Psychologie, Politik, Literatur ... Und da stösst er auf Marcel Proust. Proust, der ihm die Augen öffnet für die Bedeutung von Sprache, Sprache als Prozess des Erinnerns. Proust, «qui depuis me hante, m'habite, m'accompagne comme une musique intérieure».⁴

Lesen bleibt sein Lebenselixier, täglich auch schon mal weit über hundert Seiten, wird er im Alter erklären, aber «praktisch nie Bücher über erfundene

2 Dindo/Villain (2014), S. 88.

3 Dindo/Tribelhorn/Tanner (2024), S. 8.

4 Dindo/Villain (2014), S. 88

Geschichten, [...] fast nur Korrespondenzen, Autobiographien, autobiografische Prosa, auch lyrische Prosa, aber immer mit einer autobiographischen Dimension».⁵ Und Zeitungen. Freilich: Kein Maturadiplom in der Tasche zu haben, bedauert er; da ist ein Schatten.

Auf der Kinoleinwand, noch in Zürich, entdeckt der Junge Fellini, Godard. Er denkt daran, sich in Berlin an der Filmhochschule einzuschreiben – bloss um Bescheid zu kriegen, dass er mit seinem Hintergrund da nicht landen und keinesfalls zur Aufnahmeprüfung würde antreten können. Und eigentlich ist es die französische Metropole, die lockt. Die Sehnsucht hat einen Namen: nochmals, Godard! Dindo will sich die französische Sprache aneignen, und die Pariser Cinémathèque française soll seine tägliche Uni werden. Präzise so, wie sie es für die Cineasten der Nouvelle Vague gewesen ist. «C'est ainsi, que je suis devenu cinéaste.» Und kein Zufall, sind die Filme des passionierten Lesers Dindo oft eine «rencontre entre la littérature et le cinéma, entre les images et la parole».⁶

1966 zieht er nach Paris um, ohne Beruf und arbeitslos; seine erste Frau kommt für ihn auf. Dindo liest, hütet die zwei Töchter und verbringt die Abende in der Cinémathèque. Paris, «le centre du monde»! Hätte er wählen können, so träumt er sich zurück, wie wir es ja manchmal tun, wäre er am liebsten dort im Jahr 1821 geboren worden, dem Jahr, als Napoleon starb und Baudelaire auf die Welt kam: «filmer (!) les barricades, assister à la révolution sociale et croiser les écrivains, les peintres et les poètes dans les rues»⁷

Dabei hat er Glück! Knapp anderthalb Jahrhunderte später gibt es so etwas in Paris erneut. Gibt es den Film und die Cinémathèque. Ausgerechnet das berühmte Filmmuseum, wo am 9. Februar 1968, um 10 Uhr morgens, der Mai 68 entflammt, als der mächtige Gründer und Direktor der Institution, Henri Langlois, abgesetzt werden soll. Richard Dindo, Rebell von Natur aus, taucht mit ein in den epochalen Aufbruch jener Jahre.

1970 kehrt er in die Schweiz zurück, «um Filme zu machen. Wäre ich in Paris geblieben, hätte ich wohl keine gemacht.»⁸ Der allererste Film des «absoluten Autodidakten» (Dindo) aus demselben Jahr heisst «Die Wiederholung», ist 60 Minuten lang, schwarz-weiss, und erste «Väter» treten in Erscheinung, auch literarische, werden befragt. Seither ist Dindo zwischen Zürich und Paris

5 Dindo/Blüille (1994), S. 126.

6 Dindo/Villain (2014), S. 88

7 Ebd., S. 90.

8 Dindo/Schaub (1988), S. 13.

gependelt, zuletzt mit Lebensschwerpunkt an der Seine. Als geheimer Motor seines Schaffens sind ihm unstillbare Neugier und etwas von der nonchalanten Courage des ursprünglichen Autodidakten bis ins Alter geblieben. Man muss sich trauen, beispielsweise, in gerade mal 98 Minuten Länge seinen Film kurz und bündig «Wer war Kafka?» zu titeln ...

*

Seine tiefe politische Prägung als Secondo und pendelnd zwischen der französischen und der schweizerischen Kultur, zwischen Paris und Zürich, hat der Filmemacher in einem Interview als von drei Impulsen genährt beschrieben.⁹

Ein anhaltendes existenzielles Gefühl von Fremdheit, konkret: von einer Art Hassliebe zur Schweiz diagnostizierte er erstens für sich. Er habe sich, erklärte er, «in der deutschen Schweiz immer als Fremder gefühlt – zu Hause zwar, aber fremd». Dass er mit gut zwanzig nach Frankreich ausgewandert und dort neu geboren worden sei – in der Sprache und in der 68er-Zeit – das sei das Fundament seiner Filme: «Meine Beziehung zur Schweiz ist von einer Art Hassliebe geprägt. Irgendwie versuchte ich mit meinen Filmen immer auch einen Beweis dafür zu finden, dass ich existiere, dass ich Schweizer bin, eher jedenfalls als etwas anderes.»

In seiner Filmarbeit, seinem Selbstverständnis als Dokumentarist schlägt es sich nieder: «Dieses ständige Zurückgehen an die ‹tatsächlichen Schauplätze›, dieses Rekonstruieren von (historischen) Ereignissen, dieses Herstellen von Erinnerung, das meine Filme prägt, ist sicher auch ein Versuch, mein Fremdheitsgefühl zu überwinden.» Herstellen von Erinnerung – ein zweites programmatisches Stichwort.

Schliesslich ist da die erwähnte Affinität zur Rebellion: «In meinen Filmen ist immer wichtig: der Mensch als Rebell.» Als Rebell und als Träumer. Damit einher geht das Bedürfnis, als Individuum seiner Vereinzelung zu entkommen, «sich zu verbünden, zu solidarisieren – mit den Opfern, den Unterdrückten, den Widerstandskämpfern», überhaupt mit Aufmüpfigen, liesse sich ergänzen. Und im gemeinsamen «Kampf für die eigene Geschichte und die eigene Sprache» erkennt der Filmemacher in seiner Selbstanalyse den «Versuch, mich mit meiner Herkunft zu versöhnen».

2 «Nicht-Erinnerung ist Selbstzerstörung»

Die wache, empfindliche, intellektuell stimulierte (und stimulierende) Gegenwärtigkeit eines widerständigen Zeitgenossen war Richard Dindo geblieben, und sie war gepaart mit einer herausstechenden künstlerischen Sensibilität. Noch nicht im ersten Langfilm «Naive Maler in der Ostschweiz» (1972), aber seit «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» (1973) ist das Werk durchdrungen von der Idee eben der Rebellion, und es umfasst ein mental sehr weit abgestecktes Feld: politisch, gesellschaftlich, ästhetisch. Unter den zahlreichen Namenlosen, denen Dindo, dank seiner Filme, einen Namen gegeben hat, sind auch prominente Widerständler: Jean Genet, Arthur Rimbaud, Ernesto «Che» Guevara, der südafrikanische Antiapartheidaktivist Breyten Breytenbach, Max Frisch, um nur diese zu nennen.

Und wo positionierte sich der Filmemacher da? «Objektiv», erklärte er und differenzierte dabei, «bin ich immer auf der Seite der Rebellen, auch wenn ich subjektiv nicht mit ihnen einverstanden bin.» Das heisst: «Ich verteidige mehr die Idee der Rebellion als die Rebellen selbst.»⁹

Was die meisten unter Dindos Rebellen, seinen Träumern verbindet, ist, dass ihnen das Scheitern in ihre Biografie eingeschrieben ist, und er selbst war sich klar: «Ich bin mehr von den Niederlagen geprägt als von den Siegen. Ich bin jemand, der glaubt, dass die Niederlagen glorios sind und die Siege bitter. [...] Mit dieser Bitterkeit umgehen können, damit man daran nicht zugrunde geht. Das ist eine Kunst. Und das ist auch Trauerarbeit. Durch meine Filme geht das wie ein roter Faden.»¹⁰ Trauerarbeit, ein nächstes Stichwort.

Erinnern wird ihm zum lebensnotwendigen Dialog mit dem Vergangenen, mit dem Verschwundenen, namentlich auch mit Toten. In einem seiner vier mit der Genfer Universitätsklinik HUG produzierten Filme, «La maladie de la mémoire», hat sich Dindo konkret dem schrecklichen Leerraum von Erinnerung bei Alzheimer-Patienten angenähert. Und klinisch ist da beim Wort genommen, was politisch als die wohl umfassende Metapher in der zentralen Schaffensperiode des bekennenden Proustianers gelten darf: «Nicht-Erinnerung ist Selbstzerstörung.»¹¹ Woher diese magische Anziehung durch die Vergangenheit stamme, ist er gefragt worden, dieses Interesse für

9 Verhör und Tod in Winterthur, in: NZZ am Sonntag, 7. 4. 2002, S. 85 (Grundlage: Gespräch M. W. mit R. D.).

10 Dindo/Hübner (1996), S. 55.

11 Ebd., S. 36.

Personen, die nicht mehr sind? Das habe mit der eigenen Geschichte, hat «mit deinem Unbewussten [...] zu tun. Ich war schon immer fasziniert vom Sterben, von der Tatsache, (Thomas Bernhard sagt das einmal:) dass ein Mensch in unserem Leben erst wichtig wird, wenn er für uns unwiderruflich verloren ist.»¹² Das Herkommen also gibt einen Impuls: «cette enfance perdue, cette enfance pauvre, cette absence de parents, d'éducateurs». ¹³

*

Eine politische Dimension artikuliert sich: «Ich wollte einen Standpunkt für die Zukunft suchen», fasst es einer der Rebellen in Dindos Film «Verhör und Tod in Winterthur» im Rückblick zusammen: «Wir wollten eine eigene, eine neue Welt erfinden.» Eine junge Frau hatte es dabei mit ihrem Tod bezahlt. Was den inneren Kern von Dindos Œuvre betrifft, so hat der Filmtheoretiker François Niney beobachtet, und der Filmemacher hat es ja selbst thematisiert, wie im Grenzbereich des Politischen und Biografischen, «aux frontières du politique et du biographique», oft der Tod im Brennpunkt, im «point focal» stehe.¹⁴

Im dialektischen Gegenzug aber bedeutet Filmen, die Vergangenheit dem unausweichlichen Tod zu entreissen, im Prozess des filmischen Sicherinners überhaupt Geschichte herzustellen. «Ohne Erinnerung gibt es keine Geschichte», sagt Dindo.¹⁵ Erinnerung enthält etwas, dem vielleicht einmal eine Utopie unnegewohnt hat. Eine verlorene Utopie. Tod und Vergessen sollen schon deshalb nicht in eins fallen, um die Erinnerung an die Utopie nicht zu verlieren. So seien beispielsweise die Freiwilligen, die im Spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Republikaner gekämpft haben und in der Schweiz mit Ächtung bedacht worden sind, «schon aus unserer Geschichte verschwunden» gewesen: «Nur weil ich einen Film gemacht habe über diese Leute, sind sie in das Bewusstsein der bürgerlichen Schweiz, der Menschen in diesem Land zurückgekommen. Und existieren jetzt als historische Figuren. Dank einem Film sind sie salonfähig geworden.»¹⁶

Es ist, 1973, Richard Dindos erster politischer Dokumentarfilm: «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg». «Enquête» will er ihn noch nicht nennen, «da war

¹² Dindo/Blülle (1994), S. 129.

¹³ Dindo/Villain (2014), S. 89.

¹⁴ Niney (2000), S. 290.

¹⁵ Dindo/Schaub (1988), S. 16.

¹⁶ Dindo/Hübner (1996), S. 56.

ich mehr der passiv zuhörende Sohn, die aktive Rolle des Suchenden wählte ich erst vom Landesverräter-Film an.»¹⁷ Doch ab hier wird gelten: «Meine ganze Arbeit dreht sich um dieses Problem der Wiederherstellung des Vergangenen.»¹⁸ Und eben auch um ein Wachhalten der Utopie, das man den Nachgeborenen schuldet. Sinnbildlich dafür stehen die um das sinistre Denkmal der Getöteten und Verschwundenen spielenden Kinder im Film «Ni olvido, ni perdón» zum Massaker in Mexiko-Stadt an Studierenden, die im Herbst 1968 für Demokratie im Lande ihr Leben riskierten.

3 «Vattr! Vattr!»

Apropos «zuhörender Sohn»: Zuhörer wird Richard Dindo für immer bleiben. Ein sehr guter, wacher Zuhörer. Die Filme verraten es. Doch was hat es mit dem Sohn auf sich? Wenn die Bühne der Trauerarbeit in seinem Kino von Rebellen bevölkert wird, von Künstlern, von Scheiternden und von Toten, so ist da in der Tat noch jemand: Im Hintergrund, doch unübersehbar, geistert eine Phantomgestalt durch die Kulissen, von der mannigfaltig Beziehungsfäden zum Geschehen vorne im Rampenlicht hinlaufen. Ein Jemand, mit dem viele von Dindos Protagonisten tief in ihrem Innern verbunden sind und von dem sie niemals ganz loskommen – loskommen können, auch wenn sie es wollten.

Dem Filmemacher ist die Phantomgestalt tief vertraut. Sie ist seine existenzielle Leerstelle: «Ma vie, c'est vrai, est dominée par l'absence du père», die Abwesenheit des Vaters. Und immer schon hat er gewusst: Diese Leerstelle darf nicht Brachland bleiben. Sie will bearbeitet, verarbeitet sein, in einem durchaus psychoanalytischen Sinn, um sich selbst zu finden. Sie soll kultiert werden, muss es. Der Film ist Richard Dindos Medium, und mit ihm entwirft er, wie nebenbei, jenen eigenen «Familienroman», den er im Kopf hat: «Mon cinéma est littéralement, au sens psychanalytique du terme, mon propre roman de famille. Avec chaque film, je reconstitue une famille dont je suis en même temps le fils et le père.»¹⁹

Konkret: «Die Leute, die ich porträtiere, sind wie meine Familie. Arthur Rimbaud ist mein Bruder, Charlotte Salomon [die in Auschwitz ermordete

17 Dindo/Schaub (1988), S. 16.

18 Dindo/Hübner (1996), S. 33.

19 Dindo/Egger (1991).

Malerin] ist meine Schwester, Max Frisch ist mein Vater, die Spanienkämpfer meine Vater- und Mutterfiguren.»²⁰ Nicht dass der Filmemacher darauf aus gewesen wäre, den leiblichen Vater durch einen anderen zu ersetzen: «Je préférerais vivre dans la métaphore du père absent, créer cette métaphore à travers un père fictif, fictionnel.»²¹ Der abwesende Vater wird fiktiv existent, wird im Œuvre zur Metapher dieser Abwesenheit. Metapher, Fiktionalisierung, Abwesenheit: Wegweisende strategische Begriffe für Dindos dokumentarische Methode finden sich hier vereint.

Doch zurück auf die Bühne des Familienromans. Manchmal drängt sich das Phantom Vater an die Rampe. Max Frisch, intellektueller Übervater einer Generation, gar so sehr, dass der Filmemacher dramaturgisch Strategien entwickeln musste, um sich eine gewisse Distanz zu bewahren (siehe Kapitel 9). Eine allegorische Verkörperung von Vätern ist der Spanienkämpfer, der für eine Utopie sein Leben riskiert. Ist der Vater von Ernst S. – eine «Leerstelle» im Leben des wurzellosen jungen Mannes. Ist der Vater des Spanienkämpfers im fiktionalen Versuch «El Suizo – Un Amour en Espagne». Im Milieu der Jugendbewegten der 1980er-Jahre in Zürich ist Renatos abwesender Vater einer von jenen, von denen nichts zu erwarten gewesen sei, und da ist jener von Max, dem mit einem Song von Patti Smith vielleicht das allerletzte gehauchte Wort im Film «Dani, Michi, Renato & Max» gilt: «Bye Papa» ... Der Schriftsteller Breytenbach evoziert in Dindos Porträt seine Verbundenheit mit dem verstorbenen Vater. Der Maler Matisse ist seinem «Biografen» Louis Aragon eine Art Vaterfigur. Schliesslich Arthur Rimbaud, Jean Genet, Paul Gauguin – alle drei waren sie Exilierte und als Jungen mehr oder weniger Waisen, die ihre Väter nicht oder kaum gekannt haben.²² Bei Franz Kafka denkt man unweigerlich an den berühmten Brief an den Vater. Und in James Agees autobiografischem Roman «A Death in the Family» schliesslich ist der Verlust des Vaters *das Kindheitstrauma* für den kleinen Rufus alias James, dessen Geschichte erzählt wird.

In keinem anderen Film aber ist die Figur des Vaters drängender und vielschichtiger zwischen einer realen Biografie und gleich mehreren Vaterreferenzen evoziert als in «Max Haufler ‹Der Stumme›» nach Otto F. Walters Debütroman. Das Werk ist darin als Recherche in die letztlich nur dunkel erahnbaren Tiefen einer Biografie des Scheiterns vielleicht Richard Dindos wärmster und

²⁰ Dindo/Hübner (1996), S. 38.

²¹ Dindo/Egger (1991).

²² Dindo/Villain (2014), S. 92.

bewegendster Film. Erst an seinem Ende findet im Buch wie im Film ein Sohn, dem es ob der väterlichen Gewalt als Kind die Sprache verschlagen hat, zu dieser Sprache stammelnd zurück – mit dem bloss einen, schicksalsschweren Wort: «Vattr! Vattr!» Und wir, das Publikum, haben in dem Film dazugelernt, wie unvermeidlich hoch, horrend hoch, der dafür zu zahlende Preis gewesen ist. Eine Sache auf Leben und Tod (siehe Kapitel 14).

4 Erinnern heisst rekonstruieren

Wenn Richard Dindo mit einem Werk Filmgeschichte geschrieben hat, so ist es seine und Niklaus Meienbergs Recherche «Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.» (1975) nach Meienbergs Buch. Neben Alexander J. Seilers «Siamo Italiani» und Markus Imhoofs «Das Boot ist voll» hat wohl kein neuerer Schweizer Film politisch derart Wunden im selbstgefälligen, satten helvetischen Selbstverständnis aufgerissen. Dieser Film hat es geschafft, das überkommene, zu heiler «Geschichte» erstarrende kollektive Gedächtnis²³ des Landes an den Zweiten Weltkrieg zu untersuchen, es in vielstimmiger Zeugenschaft zu unterlaufen, an der Figur eines unbedarften Soldaten infrage zu stellen, provokativ neu zu beleuchten – und nachhaltig zu verändern. Durch diesen Film mündet individuelles in kollektives Erinnern. Wie gelingt das?

Unterschiedliche Ansätze lassen sich im Werk beobachten – zunächst in Bezug auf die Protagonisten: Erst sind da Filme porträtierenden Charakters von lebenden Zeitgenossen. Hier kann (noch) auf deren Verfügbarkeit gesetzt werden. Dies vor allem – doch nicht nur – zu Beginn der Karriere und dann im Spätwerk erneut: Da sind zunächst also die Filme «Naive Maler in der Ostschweiz», «Hans Staub, Fotoreporter», «Clément Moreau, Gebrauchsgrafiker», «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg». In späterer Zeit haben sich lebende Protagonisten ganz unterschiedlicher Art dazugesellt: innerhalb der erwähnten Viererserie über das Genfer Unispital HUG, zum Beispiel in «La maladie de la mémoire» über die Alzheimerkrankheit oder in «Trois jeunes femmes (entre la vie et la mort)», einem Film über suizidale Vulnerable. Von anhaltender Aktualität auch ist der TV-Film «Violence conjugale: parole des femmes» von 2015. Und quasi in Blickumkehr zeitlich nach vorne entwirft

²³ Scherer (2001), S. 55.

schliesslich «The Marsdreamers» ein kollektives Porträt von Utopisten, diesmal gegenwärtigen Utopisten. Sich auf einen «politischen Filmemacher» reduzieren lassen wollte Richard Dindo partout nicht.

*

Immer raffinierter und immer komplexer haben sich seine Filme seit «Ernst S.» zu Tiefenschürfungen in die Vergangenheit, genauer: in ein mögliches Erinnern von Vergangenheit entwickelt. In das Erinnern an Tote. Man wird diese Schaffensperiode als den Kern seines weit ausgespanntem Œuvres würdigen dürfen. Und Erinnern heisst für ihn immer so viel wie: Rekonstruktion. Unmöglich ist ja die Wiederherstellung einer für immer verschwundenen Realität, «de la réalité des choses, réalité enfuie et jamais reproductible»,²⁴ wie François Niney formuliert hat. Zur Debatte steht ein Prozess des Wiedererinnerns als historische Aufgabe ebenso wie als Herausforderung an Form und Ästhetik des Films.

Man kann im Sinne Dindos schon einmal festhalten: Rekonstruiert werden soll die innere Wahrheit eines Themas, um es dem Vergessen zu entreissen und einem heutigen kollektiven Gedächtnis und, ist dieses einmal erlöscht, der Geschichtsschreibung zuzuführen.

Unterschiedlich ist dabei die Ausgangslage dieser Enquêtes: Eigene politische Recherchen wie in «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» oder «Dani, Michi, Renato e Max» stechen heraus und provozierten gehörig. Andere Filme tun dies nicht minder, doch liegen ihnen als Ausgangsmaterial bereits journalistische Reportagen zugrunde, so bei «Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.» (Niklaus Meienberg), «Verhör und Tod in Winterthur» (Erich Schmid) und «Grüningers Fall» (Stefan Keller). Dabei fällt auf: Im Fall von Meienberg und Schmid unterscheiden sich die subjektiv pointierte Reportage und der Film recht wesentlich in der Tonalität. Dindo relativiert: «Ich habe nie die Polemik gesucht. Ich mache lapidare Filme und versuche so viel als möglich Menschen zu überzeugen, das grösstmögliche Publikum zu erreichen.»²⁵

*

²⁴ Niney (2000), S. 291.

²⁵ Verhör und Tod in Winterthur, in: NZZ am Sonntag, 7. 4. 2002, S. 85 (Grundlage: Gespräch M. W. mit R. D.).

Abb. 2: Dem intellektuellen Übervater Max Frisch hat Dindo gleich zwei Filme gewidmet: «Max Frisch, Journal I-III» und «Homo Faber (drei Frauen)».



Schon früh, ab den 1980er- und in den 1990er-Jahren, folgen die Filme mehr und mehr autobiografischen Zeugnissen, die eine (künstlerische) Verarbeitung und Form bereits gefunden haben: Texten, Literatur, Malerei, Fotografie. Und so hat Richard Dindo sich irgendwann, während der Arbeit am Rimbaud-Film, mit dem Leitgedanken seiner Erinnerungsarbeit definiert als ein «Biograph der Autobiographie».²⁶

Als Basis kann ein *journal intime* wie bei «Ernesto «Che» Guevara, das bolivianische Tagebuch» dienen. Schwerpunktig bilden dann Texte literarischen Zuschnitts und vor allem auch literarisch-poetischer Ambition die Grundlage der filmischen Annäherung: bei Max Frisch und seiner Erzählung «Montauk» in «Max Frisch, Journal I-III», bei der von den Nazis ermordeten Malerin Charlotte Salomon («Charlotte: «vie ou théâtre?»») sowie bei «Arthur Rimbaud, une biographie», «Une saison au paradis, d'après les journaux africains de Breyten

26 Dindo/Hübner (1996), S. 38.

Breytenbach» oder «Wer war Franz Kafka?», bei «Genet à Chatila», «Aragon, le roman de Matisse», schliesslich pointiert bei «A Death in the Family (a portrait of James Agee)», der Hommage an den eminenten amerikanischen Journalisten, Schriftsteller und Szenaristen.

Diese Rekonstruktionen haben zum Ziel, autobiografische Texte auf ihren (oft auch politischen) heutigen Erinnerungsgehalt hin dokumentarisch zu erschliessen, zu beglaubigen, deren innere Wahrheit sichtbar zu machen. Methodisch sind dabei zwei von Dindos Vorlagen von besonderem Interesse: Im Fall von Max Frischs Erzählung «Montauk» oder, ganz anders, fiktiv bei Otto F. Walters Roman «Der Stumme» war Autobiografisches den literarischen Texten als Thema schon inhärent, durch die Schriftsteller problematisiert worden und ist nun in zwei Schwergewichten unter Dindos Filmen zur Darstellung gebracht. In ihnen wird das literarische Material einer filmischen Lektüre, genauer: einer im weitesten Sinn filmisch rekonstruierenden Lektüre unterzogen. Es ist der Film «Max Haufler <Der Stumme>», in dem das Thema sich mehrschichtig über viele Register von Erinnerungsarbeit und in gleich drei Biografien spiegelt, zwei realen und einer fiktiven.

*

Fürs Erste zusammengefasst: Künstlerisch und politisch definiert sich Richard Dindos Rang als Dokumentarist darin, auf welch komplexe Weise er eine Rekonstruktion von Erinnerung als zentraler Kategorie seines Œuvres erforscht und fruchtbar gemacht hat. Evident und angesichts seines Filmkorpus nicht erstaunlich ist dabei die literarische Patenschaft. Für den erklärten Proustianer heisst filmen: *à la recherche du temps perdu*. Die verlorene Zeit! Die Suche nach ihr ist das Unternehmen einer Rettung, einer Bergung und damit überhaupt erst der Herstellung von Geschichte, denn: «On ne comprend pas les choses dans l'immédiat. Seulement dans l'après-coup, grâce à la mémoire et la reconstitution du <temps perdu>...»²⁷ Und anderswo: «Die Bedeutung eines Augenblicks wird uns immer erst im Nachhinein bewusst.»²⁸

Und vor allem gilt: Erinnerung wird weder als Mythos noch als Mystifizierung verstanden. Und auf der anderen Seite niemals bloss anekdotisch. Dafür kämpft der Erinnerungsarbeiter, wie sich Dindo immer wieder selbst bezeichnet hat.

²⁷ Dindo/Villain (2014), S. 107.

²⁸ Dindo/Schaub (1988), S. 15 f.

5 Kleiner Exkurs: Ist Film schon Erinnerung?

Von der Beziehung des Films zum Tod ist die Rede gewesen. Nun steht der Tod, wenn man so will, gleich nochmals, wenn auch in ganz anderer Weise, am Ursprung des filmischen Erinnerungsprozesses. Richard Dindo zitierte gerne Jean Cocteaus berühmtes Wort, filmen heisse dem Tod bei der Arbeit zuschauen. Das bedeutet so viel wie: Filmen (wie auch Fotografieren) befördert die Gegenwart im Moment des Entstehens sofort in ein Dokument – ein Dokument von Vergangenheit: «Das Bild, das ich filme, transformiert sich im selben Augenblick zu einem Dokument»,²⁹ «jedes hergestellte Bild [ist] immer auch gleichzeitig das Dokument von sich selber».³⁰ Geborgen wird dieses im Film wie bereits angetönt als eine Geschichte («*histoire*») von Vergangenheit, die erst dem ephemeren individuellen, dann – zum Beispiel via die Reflexion der Filmarbeit – dem kollektiven Gedächtnis ausgesetzt wird. Ist auch dieses verlöscht, verfestigt sich die «*histoire*» schliesslich zur «*Histoire*». Und von jeder Gegenwart aus werden das Dokument und seine Geschichte neu zu «lesen» sein. Der Film «Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.» steht genau hierfür.

*

Film ist also ein Gedächtnismedium par excellence – so bietet er sich fast leichtfertig an. Man denke allein an eine Kinovorführung im Saal: «Gerade der Film wird als unmittelbare Vergegenwärtigung des Vergangenen verstanden, weil durch die filmische Projektion das in der Vergangenheit Aufgenommene so erscheint, als finde es im Präsens statt», schreibt Christina Scherer in ihrer Darstellung von Erinnerung im Essayfilm.³¹ Ihrem Wesen nach hat die Dokumentarfilmaufnahme also eine vergangene, eine tote Realität von Orten, Gesichtern, Gesten, Geschehnissen, gesprochenen und geschriebenen Zeugnissen, von Bildern vorerst einmal geborgen. Durch die Filmprojektion auf der Leinwand wird sie vor unseren Augen wie neu zum Leben erweckt, wird reaktiviert und so immer wieder neu ins Präsens gehoben.

Nur: Dieses Präsens seiner Wiedererweckung durch die Projektion in eine Leinwandgegenwart ist natürlich anderer Natur als das ihr vorausgehende,

²⁹ Dindo/Hübner (1996), S. 33.

³⁰ Dindo/Schaub (1988), S. 15.

³¹ Scherer (2001), S. 65.

paradoxale Präsens der Filmaufnahme. Diese hat Gegenwärtigkeit dadurch hergestellt, dass sie sie sofort nur noch als Vergangenheit zu produzieren und zu etikettieren vermag. Die beiden Arten von Präsens benennen also nicht vergleichbare Prozesse von Vergegenwärtigung: zum einen als Herstellung, zum andern als Reanimation. Der Film auf der Leinwand jedoch, wirkungsmächtig wie kein anderes Medium, verschleiert den Unterschied permanent und schliesst ihn kumulierend erfolgreich kurz, indem er nichts als pure Gegenwart behauptet. Hier lauert für den Dokumentarfilm eine Falle, und für den Erinnerungsarbeiter Dindo stellen sich Fragen einer adäquaten filmischen Strategie.

*

Was wäre denn die Natur von jenem seltsamen Präsens filmischen Dokumentierens? Ist das filmische Dokument deswegen schon Erinnerung selbst?

Man kann erst einmal vom fotografischen Bild ausgehen. Dieses zieht gleichsam Vergangenheit ständig in unsere Gegenwart herüber. Mitunter etabliert sich eines dann gar als eine jener Epochenikonen, die über Generationen als Chiffre von «Geschichte» abrufbar sind. Der tote «Che». Das nackte «Napalm-Mädchen» Kim Phúc in Vietnam. Ist dies aber Erinnerung? Christina Scherer verweist auf Roland Barthes, der in seinem Buch «Die helle Kammer» in Bezug auf die Fotografie etwas festgestellt hat, das zunächst erstaunen mag: Dass nämlich eine Fotografie nicht nur ihrem «Wesen nach niemals Erinnerung sein»³² könne, sondern diese (beim Anschauen) vielmehr blockiere: «(Nichts Proustisches ist in einem Photo). Die Wirkung, die sie [die Fotografie] auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, dass das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.»³³

Beglaubigung ist das Stichwort. Mehr noch gilt dies für den Film. Wie Barthes es so schön formuliert: Die Fotografie «besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat»³⁴ (wogegen der Fotografie in der Tat durchaus etwas Melancholisches anhaftet).

32 Barthes (1985), S. 102.

33 Ebd., S. 92.

34 Ebd., S. 100.