

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 248

Artikel: Vom Mittelpunkt der Welt aus : Richard Dindo und sein Werk
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

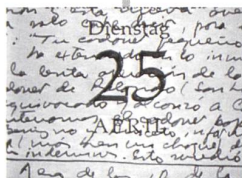
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1

1 NI OLVIDO
NI PERDÓN2 NAIVE MALER
AUS DER
OSTSCHWEIZ

2



Richard Dindo und sein Werk

Vom Mittelpunkt der Welt aus



Zu seinem 38-minütigen Erstling *DIE WIEDERHOLUNG* merkt Richard Dindo 1970 an: «Dieser Film versucht, als Genre zu sein, was man einen theoretischen Dokumentarfilm nennen könnte. Zwei junge Darsteller, die als "Figuren", also ohne Psychologie, eine Verbindung herstellen zwischen einem Dokumentarfilm in Form von Interviews und einem fiktiven Film in Form von dargestellten Szenen und literarischen Texten – diese beiden Darsteller sind in sich wiederholenden Situationen auf der Suche / auf die Suche geschickt nach einem politischen Standort. Sie gehen zu "Persönlichkeiten", die eine bestimmte Rolle / einen Stellenwert in unserer Gesellschaft haben. Die Auswahl dieser "Persönlichkeiten" ist ein Teil der Problemstellung dieses Films, die darin besteht, eine politische Alternative zu finden, die ein Ausbrechen aus der Wiederholung (der Unveränderlichkeit) erlaubt.»

Im Programmheft der Solothurner Filmtage kennzeichnet er sich selbst mit dem Ausdruck: «Gehört zu denen, die keine Memoiren schreiben werden». Bereits auch gibt er seine Adresse mit 3, *rue de Quatrefage, Paris 5e* an. Ausserdem nimmt der Titel seines Erstlings, *DIE WIEDERHOLUNG*, einen unpersonlichen, ominösen Charakter an, und zwar in einem ganz bestimmten Sinn. Im folgenden Jahr, 1971, setzt nämlich *DIALOG* den sensibeln, in jenen Jahren viel befolgten marxistischen Theoretiker Konrad Farner in Szene, der eine Auseinandersetzung mit dem bekennenden Christen (und Pfarrherrn) Kurt Marti zu führen versucht. Und gleichsam in einer Wiederholung dessen, wie der eine der beiden Darsteller dieses Zweitlings sein Leben beschliessen wird – Farner –, nimmt sich unterdessen der Autor selber aus: als eine Figur, deren berufliche Erwartungen in hohem Mass erfüllt sind, während sich die politi-



1



2



3



4



6



7

schon Hoffnungen sehr weitgehend zerschlagen haben. Da war es doch vielleicht etwas unvorsichtig, niemals Memoiren schreiben zu wollen.

Immer angenommen, heisst das, es kann sich überhaupt je eine politische Hoffnung bewahren. Dem Verfasser dieser Zeilen ist Konrad Farmer in Erinnerung als geladener Referent an einer der Mittelschulen des Kantons Zürich, und zwar im Rahmen einer Woche für politische Bildung. Jene Veranstaltung hätte ohne weiteres den Orwell'schen Begriff der «hate week» als Bezeichnung verdient. Die Schüler verlassen die Vorträge und Diskussionen als stramm indoktrinierte Kalte Krieger, ungefähr fünfzehn Minuten dürfte die Wirkung schon vorhalten. Einige der Organisatoren treten tapfer für einen atomaren Präventivkrieg gegen die Sowjetunion ein, zu führen notabene unter tätiger Mithilfe der europaweit geführten Schweizer Armee, und wännen sich schon zu Weihnachten in Moskau wie weiland die Wehrmacht. Farmer kommt ihnen als Renommier-Roter zupass, indem er zu verkörpern hat, wiewohl vorbildliche Toleranz herrscht hierzulande, und zwar ganz besonders in Zeiten der Notwehr.

Aus dem Tritt

Eine weitere schweizerische Figur, die sich höhere Ziele vornimmt, als es einem einzelnen menschlich möglich ist zu erreichen, porträtiert 1983 MAX HAUFER, DER STUMME: nämlich den Schauspieler, Regisseur und Pionier dieses Namens. In seiner Zeit, zwischen 1935 und 1965, hatte er sehr viel mehr Mühe, ehrgeizige Kino-Projekte zu realisieren, als es nachmals bei seinem Exzegeten in einer ungleich milderen Periode der Fall sein wird. Eine Reihe von Gestalten scheint bei Dindo aus dem Tritt geraten zu sein im Verhältnis zu ihrer Gegenwart. Entsprechend geht es ihm selber, gerade bei der Behandlung nahe liegender Themen, noch sehr langedurn, möglichst aktuell zu sein (manchmal sogar, im weitesten Sinn des Wortes, journalistisch).

Seine Anfänge bewegen sich noch ganz im Vorgefundnen und im Überschaubaren, und von daher können sie als ausgesprochen helvetisch gelten, um nicht zu sagen als provinziell stürcherisch. Sie wurzeln in einem Klima labiler Liberalität und in einer Stadt, die auch jenseits ihres notorisch Übergewichtigen Finanzwesens eine Reihe von internationalen Qualitäten vorzuweisen hat, es ist kaum zu bestreiten, namhafte Kosmopoliten haben es zugestanden. Doch im nächsten Moment ist es auch wieder eine Stadt, die im

stand ist, alles zu vergessen, zu vertun und für eitel zu erklären, was ihr auswärtiges Ansehen befördern könnte. Sie versteht es, sich auf eine Weise klein zu zieren, als zöge sie es am Ende doch vor, die grösseren Städte allein brillieren zu lassen, und wären es nur München, Wien oder Mailand.

Doch von den gedrängten, verstellten Strassen des Zürcher Aussersihl-Quartiers aus wird Richard Dindo, Nachfahre einer italienisch-stämmigen Familie, Schritt für Schritt vieles vom Gegenteil all dessen erwerben, was ihn herkunftsmässig einengen musste. Zum Gegebenen gliedern sich das Unübersichtliche und Unschweizerische hinzu, Formen des Welbürgertums, die es erst noch zu finden gilt. Es sind Eigenschaften der Attitüde, Anschauung und Kultur, wie manche sie suchen und sich allmählich aneignen, wenn sie in Zürich, Bern oder Basel heranwachsen. Der Ausbau gelingt ihnen oftmals auch kraft der erlenen Notwendigkeit, Fremdsprachen zu erlernen, und zwar inklusive Deutsch: eine Aufgabe, an der sich ein Talent, wenn vorhanden, hochtrappeln kann. Zuallererst kommt Richard Dindos Fortbildung bei der *langue* in Schuld zu stehen, die er zu beherrschen lernt, und auf dem Weg über das Idiom hat er dann sowieso allem, was auch sonst von französischer Art ist, etliches zu verdanken.

Die ferneren Perspektiven

Was ihn jedoch unterscheiden wird von den meisten andern Beflissenen, ist die Fähigkeit, beides anhaltend, wechselnd und kompakt präsent zu halten und zu Themen seiner Filme zu erheben: die Wurzeln, die er abstreifen sich weigert - und zwar ohne dann gleich mit dem romantisch-nationalistisch belasteten Begriff der «Heimat» um sich zu schmeissen -, ebenso sehr wie Ausblick und Schritt über die Grenzen des Landes und der einheimischen Lebensweise hinweg. Den Möglichkeiten der Erweiterung beginnt er förmlich hinterher zu hecheln, denn ohne fleissiges Dazutun eröffnen sich kaum fernere Perspektiven, auf gar keinen Fall von Zürich aus.

Das Bestreben findet seinen Ausdruck in einer oft atemlosen Glibotrotterei, die dann so vielen Anlässigen wieder verdächtig vorkommt, als wäre sie eine Übung in vaterlandlosem Gesellenum. Bei seinesgleichen nehmen Exil und Heimkehr, die das Grundthema in der Geschichte des Odysseus sind, eine zeitgenössische Form an, sehr verschieden von der aus klassischer Zeit. Bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein bildeten Abwanderung und Rückwanderung

einen Vorgang, der als etwas Einmaliges galt im Lebenslauf des einzelnen. In unserer Epoche beschreiben sie bei vielen einen Dauerzustand mit endlos gleich sich wiederholenden Bewegungen hin und zurück.

Zu Dindos besten Arbeiten gehören gerade die, die Motive und Themen von der einen und von der andern Seite miteinander verbinden: das Ortsgebundene mit dem Flüchtigen. In diesen Fällen bezieht weder das, was hinter der Ecke, noch das, was hinter dem Horizont liegt, seine Aussagekraft aus dem eigenen Vermögen, sondern der Sinn eines Stoffes leitet sich vom dialektischen Dritten her, aus dem Zusammenhang.

Fremde Händel

SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG geht 1972 dem einzigen Fall nach, da im zwanzigsten Jahrhundert eine neuenswerte Anzahl Bürger der Eidgenossenschaft das Leben für etwas riskiert, was wohl auch heute noch, mit dem überlieferten Begriff aus der Frühgeschichte des Landes, «fremde Händel» heisst. Und schon von der Schweiz der dreissiger Jahre ausgehend lässt sich die Haut einzig im Ausland zu Marke tragen. Es ist eine Unternehmung, für die jene Schar Spanienfahrer beziehungsweise bestraft wird. (Und zwar geschieht das ganz unnotigerweise, sie sind sowieso schon auf die Seite der Verlierer geraten.)

Laut Gesetz hätten sie's so oder so bleiben lassen sollen, egal unter was für einem Titel sie's zu verüben beschlossen. Aber es passt grad so glatt in die Lage, dass es sich um Antifaschisten handelt, und zwar sind sie's schon zu einem Zeitpunkt geworden, als es noch kaum geraten schien, sich entsprechend anbeischig zu machen, und da man nicht allein in Bern werweisste, auf welcher Seite wessen Brot gebuttert sein würde im kommenden Krieg. «Premature antifascists» - vorreilige Gesinnungsfreudige -, so sollte man sie später, im Amerika des Senators Joseph McCarthy, mit verdankenswerter Unzweideutigkeit nennen.

Nachträglich gesehen mag die Neutralität der Schweiz als Doktrin ein paar Prüfungen ganz passabel bestanden haben. (Zuletzt war das sicher der Fall bei den höchst zweifelhaften, katastrophalen Angelegenheiten in Jugoslawien.) Doch kann sie traditionell dann zur peinlichen Belastung werden, wenn sie mehr oder weniger stillschweigend auch von jedem einzelnen erwartet, sich jeglicher Parteinahme in auswärtigen Zwistigkeiten zu enthalten. Wenn jemand wie Dindo eine zunehmend stürmische Vorliebe fürs Engagement, ja geradezu fürs Übergangem in



1 Die Münsterbrücke von Zürich in MAX FRISCH, JOURNAL 1-III

2 Janet Haufler in MAX HAUFER, DER STUMME

3 DIE WIEDERHOLUNG

4 SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG

5 Aurore Clément und Jörg Lew in EL SUIZO, EIN LIEBE IN SPANIEN

6 Konrad Farmer in DIALOG

7 ERNESTO «CHE» GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH

FILMBULLETTIN 4-03 WIRTSCHAFT



1



2



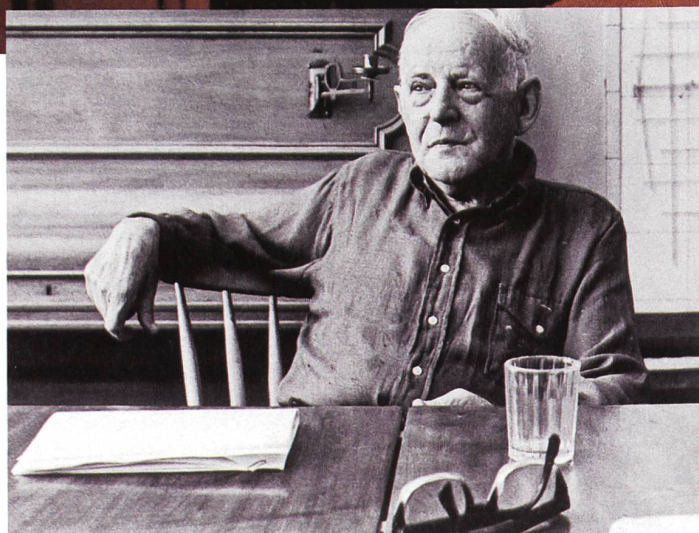
3



4



3



5

den fünf Winkeln und in den sieben Kämpfen des Planeten von 1970 bis heute entwickelt, dann erklärt sich das ganz bestimmt auch durch die prompten helvetischen Rückzugsreflexe, die er wenigstens der eigenen Person abzugewöhnen versucht.

Ich bin ein Achtundsechziger, pflegt er unumwunden zu bekennen, mit Stolz und etwelchem Trotz, und tut es noch zu einer Zeit, da es fast keiner mehr von denen, die in den kritischen Jahren dabei gewesen sind, zu gestehen sich getraut, als gäbe es da etwas zu verbergen oder zu verschweigen: und als hätten sich die Zeiten, quasi, mehr als nur verändert, nämlich, behüte, verbessert, und als müssten alle sich schämen, die Sand ins Getriebe geworfen haben, damals, unter was immer für einer Form.

So bringt es SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG zuwege, ein bis dahin verwedeltes, verdrängtes Thema wieder auf den Punkt zu bringen und den Protagonisten noch etwas bitter benötigte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Erstmals zeitigt zudem ein Film in der Schweiz noch eine andere Wirkung: die gelinde gesagt schwankende, eher schon opportunistische Haltung des Landes vor und während des Weltkriegs wird wieder diskutiert, ein Vorgang, der sich 1975 wiederholen und verstärken wird bei DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. und erneut, in einem minderen Mass, noch gut zwanzig Jahre danach, bei GRÜNINGERS FALL.

Dokument und Fiktion

Aufschlussreich ist aber auch, sofern es weiterhin um Spanien geht, das Scheitern von EL SUIZO, der das Thema 1985 in fiktionaler Form noch einmal aufgreift. Mehr und mehr verstärkt sich zwar bis dahin die Neigung (auch bei andern Autoren in Europa), das Dokumentarische und das Fiktive näher zueinander zu schieben und sogar übereinander zu schlagen, statt die zwei Dinge wie

1 DANI, MICHİ,
RENATO & MAX

2 MAX FRISCH,
JOURNAL I-III

3 GRÜNINGERS FALL

4 Jürg Löw und Aurore
Clément in EL SUIZO,
EINE LIEBE IN
SPANIEN

5 Hans Staub in HANS
STAUB, FOTOREPOR-
TER

6 Edgar Bonjour im
Gespräch mit Niklaus
Meienberg und Richard
Dindo in
DIE ERSCHIESSUNG
DES LANDESVER-
RÄTERS ERNST S.

7 DIE ERSCHIESSUNG
DES LANDESVER-
RÄTERS ERNST S.



6

gelernt strikt auseinander zu halten. Schon der Erstling *DIE WIEDERHOLUNG* hatte eine Neigung und Neugier nach dieser Richtung hin erkennen lassen. Aber das Beispiel von *EL SUIZO* zeigt, wie (mindestens) jeder politische Stoff sich letztlich nur sträuben kann, als Remake behandelt zu werden – erst als Dokumentar-, dann als Spielfilm –, und schon gar von ein- und demselben Filmemacher.

In der Folge entscheidet sich Dindo, in- zwischen auf du und du mit den Elementen der Fiktion, im Spannungsfeld von Dichtung und Wahrheit bei jedem neuen Durchgang klar für eine jeweils einmalige Form, die dann zu passen hat auf ein jeweils einmaliges Thema. Bis dahin haben, zwischen 1972 und 1978, *NAIVE MALER IN DER OSTSCHWEIZ*, *HANS STAUB, FOTOREPORTER* und *CLÉMENT MOREAU, GEBRAUCHSGRAFIKER* mehr als hinlänglich belegt, dass sich der Autor Fragen der Form und der Ästhetik ganz unbefangen, fast diskret widmet. Dabei mögen seine wenigsten Arbeiten herausstreichen, wie viel an Gestaltung zumal mittels der Montage eingeflossen ist, aber eben dann hinter den Stoff zurückzutreten hat.

Einer der vier jungen Aufrührer aus *DANI, MICHI, RENATO UND MAX* von 1987, die während der unsanften Demonstrationen der Jahre 1980 bis 1982 ums Leben kommen, reist für seine letzten Tage auf Erden nach Spanien, ein Umstand, der die europäische Dimension der Zürcher Ereignisse anstrengungslos, fast zufällig verdeutlicht, ohne ihnen den letztlich doch lokalen Charakter zu nehmen. Dindo versucht auch erheblich später, 2001, in *VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR*, der jenen ersten Beitrag zum Thema jugendlichen Widerstands in der Schweiz vervollständigt, das Gewicht der politischen Ereignisse im eigenen Land zunächst einmal einzuschätzen, bevor er sie interpretiert, oder ehe er gar ihre Geschichte neu schreibt (oder eben filmt).

Weder scheitern noch reüssieren

Seine Arbeiten fassen die Historie weniger als Vergangenheit auf und mehr als eine permanente Wechselwirkung zwischen ihr und dem, was die Gegenwart aus ihr gemacht hat. (Und wieder quillt die Aussagekraft, statt aus dem einen oder andern, aus dem Verhältnis: aus dem dialektischen Dritten.)

Und gerade die Winterthurer Ereignisse, die wie eine verspätete Verkleinerung der zürcherischen erscheinen, eignen sich vor- trefflich für eine kritische Wertung. Von dem, was sich in der Schweiz abspielt, wird die Welt gelegentlich gestreift, mehr ist da



7

wohl kaum zu erwarten. Aber für ihre Bewohner ist ein Wissen davon samt einem intelligenten Verständnis unabdingbar, noch wenn sie kaum mit einem Nachbarn darüber reden können, der weder etwas von den Vorgängen weiss noch erfahren will.

Die Eidgenossen stehen mit ihrer Geschichte wie vereinzelt da, die so schlecht in die der anderen Länder hinein passen will, weil sie zusammen mit den Desastern, die Spanier, Jugoslawen, Franzosen, Deutsche, Russen heimgesucht haben, auch einiges von dem Konstruktiven vom Leib gehalten haben. Das Land, sagen manche, könne weder scheitern noch reüssieren, weil es keinerlei Risiken eingehen. Was hätten die langen Jahre voller Friede, Demokratie und Wohlstand schon hervorgebracht, spottet jene vielzitierte Zeile aus *THE THIRD MAN* – die Kuckucksuhr.

DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. entsteht 1975 aus der Zusammenarbeit mit Niklaus Meienberg. Wegen Weitergabe von Informationen an die Deutschen wird der Titelheld, ein armer Schlucker, gemäss Kriegsrecht hingerichtet. Sein Fall spiegelt sich anklagend in den Machenschaften einiger gesellschaftlich und militärisch höher Gestellter, die unverhüllt zu den Nazis halten und trotzdem unbehel- ligt bleiben. Das Schweizer Fernsehen unterzieht den Film einem regelrechten Zensur- akt, mit Kürzungen und abschwächenden Erklärungen und förmlichen Entschuldigungen.

GRÜNINGERS FALL rekonstruiert, auch mittels Rollenspiel, das Schicksal jenes Polizei- offiziers, der in Missachtung geltender Befehle Flüchtlingen aus dem Dritten Reich Einlass über die Grenze verschafft und damit einer Anzahl von ihnen das Leben rettet. Sein eigenmächtiges, aber menschenfreundliches Handeln zieht ihm auf eine Weise, die eine verzweifelte Ähnlichkeit bekommt mit den entmutigenden Erfahrungen der Spanien- kämpfer, dauerhafte offizielle Missbilligung und Zurücksetzung zu.

Le milieu du monde

MAX FRISCH, JOURNAL I–III befasst sich 1981 mit jemandem, der wie kaum sonst einer aus Zürich versucht hat, Aussenwelt und Hinterhof ineinander zu spiegeln. Er tat es in seinen Schriften und Stücken, während Dindo versucht, etwas Vergleichbares mit den Mitteln des Films herbei zu führen. Dass Max Frisch immer auf Distanz geblieben ist zur Siebten Kunst, erleichtert seinem cineas- tisch geschulten Jünger die Nachfolge be- trächtlich. Manchen andern Gegenstand



2

hätte der Lehrling aus den reichen Veröffentlichungen des Meisters herausgreifen können. Es ist auf eine nahe liegende Weise viel- sagend, dass die Wahl just auf das Motiv von Nähe und Ferne fällt: in diesem Film, der sich als eine filmische Lektüre der Erzählung «Montauk» versteht.

Über ihn hinaus, nämlich im gesamten Werk Dindos ist eines der obsessiven Bilder die wiederholt einmontierte Ansicht von der zentralen Münsterbrücke über die Limmat, ein Bauwerk von streng lokalzürcherischer Schmalheit und erprobtem verkehrstechni- schem Widersinn: Metapher für eine Stadt, die Grosszügigkeit zu den Untugenden schlägt und sich nur zögerlich wandelt, die sich aber dennoch gern einbildet, an den Wegkreuzungen des Planeten – oder an sei- nen «Radnaben», wie es neuerdings heisst – verortet zu sein.

Vor dem thematischen Hintergrund – der Herkunft, des Werks und des Lebenslaufs von Max Frisch –, nimmt der Flussübergang den Charakter eines Mittelpunktes der Welt an. Er wird vergleichbar jenem *milieu du monde*, auf den Alain Tanner in einem seiner besten Filme denkwürdig hingedeutet hat. Und zwar geschieht das bei dem Genfer Autor in dem Sinne, als sich jeder Punkt auf dem Planeten zu dessen Nabel erklären lässt, je nachdem, wer's gerade tut. Der idealen Kugelform der Erde ist es zuzuschreiben.

So fügen sich, von 1970 bis heute, die Filme zu inländischen Themen und Figuren (geplant oder aus eigenem Antrieb) zu einer Art kleinen Chronik der Helvetier. Sie um- fasst die vielleicht letzte Periode in der Geschichte dieser prekären, heterogenen, viel zu bescheidenen Nation, da sie im Begriff scheint, sich in einer Gleichschaltung auszu- ebnen und zu zerreiben, die morgen zu kontinentaler, übermorgen zu weltumspannen- der Megalomanie auszuarten droht.

Schon seit geraumer Zeit scheint sich der ehemals neue, nachgerade angejahrte Schweizer Film als so etwas wie eine (nota- bene höchst erfolgreiche) abschliessende Manifestation jenes Landes zu erweisen, das ihn um 1965 herum hervorbrachte. Doch auf ihn bezogen könnte Richard Dindo, so oft und gern er auch im Kollektiv gearbeitet hat, sich seinem Kollegen Fredi M. Murer an- schliessen und mit ihm sagen: ich kann mir die ganze Schule ohne mich vorstellen, aber auch mich ohne sie.

Pierre Lachat