

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 34 (1992)  
**Heft:** 182

**Artikel:** Filme nach und um Max Frisch aus vier Jahrzehnten : ein Phantasieverstärker für impotente Leser  
**Autor:** Lachat, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867353>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 28.11.2025

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

Filme nach und um Max Frisch aus vier Jahrzehnten

## Ein Phantasieverstärker für impotente Leser

Vor mir liegt der schmale Band 161 der edition suhrkamp, orange umhüllt, aus dem Jahr 1966, 1. – 20. Tausend, Erstausgabe. «Skizze eines Films» nennt der Autor, Max Frisch, mit dem Untertitel den etwa 65-seitigen Text «Zürich – Transit». Das elegant-dichte Vorwort präzisiert, im gebrochenen, mit doppelt gepunkteten Kunstpausen durchsetzten Prosastil der Zeit und mit mehr ungeduldig-abwehrender als entschuldigender Geste:

«Verfilmung von literarischen Werken, die sich schon in Sprache verwirklichen und ohne das bewegte Bild auf der Leinwand bestehen, ist üblich und selten glücklich; ich versuchte das andere: zu schreiben für den Film. Das heisst aber, es gilt nur, was sich mit filmischen Mitteln fassen lässt, und der Text, übrigens nicht ohne freundschaftliche Beratung durch Film-Macher entstanden, kann und soll nicht mehr sein als Anweisung, als Plan, als Gerüst; was nur sprachlich zu vermitteln wäre, aber nicht bildlich, wäre wertlos. Das ist für einen Schriftsteller (weniger für einen Stückeschreiber als für einen Erzähler) ungewohnt; ich hatte daher eine möglichst einfache Geschichte zu wählen: für den Film-Anfänger, der ich bin und vorderhand bleibe, da die Produktion, im Herbst 1965, zweimal infolge Missgeschicks abgebrochen werden musste. Was hier vorliegt, ist also nicht eine Erzählung, sondern: ein Libretto.»

### Libretto

«Libretto» macht noch einmal – nach «Anweisung, Plan, Gerüst», die den gelernten Architekten verraten – einen weiten Bogen um den fatalen Begriff des Drehbuchs. Der Sprache der Oper entnommen, will es unterstreichen, dass das Komponieren, Musizieren und Singen, sprich Filmen und Schauspielern andern überlassen bleibt. Doch fällt dann weiter auch die Zweideutigkeit des Satzes auf «Was nur sprachlich zu vermitteln wäre, aber nicht bildlich, wäre wertlos», und zwar gerade darum, weil sie halbverdeckt ist. Grammatikalisch einwandfrei lässt sich nämlich dieses zweite «wäre» mit oder ohne Rückbezug auf die im vorangegangenen Satz genannten «Film-Macher» lesen.

Für jeden, der es nicht lieber übersieht, heisst das, lässt es Frisch offen, ob «wäre» nur die Meinung der Film-Macher wiedergibt oder ob er auch wirklich selbst von der fraglichen Wertlosigkeit des nur sprachlich zu Vermittelnden überzeugt ist. Mindestens indirekt wird also die Behauptung, der Film könne nur mit dem Bild-

wirksamen etwas anfangen, in Zweifel gezogen. Das entscheidende «angeblich», das dem Satz die unmissverständliche Wendung gegeben hätte, hat sich Frisch wohl gerade noch verkniffen.

«Ich hatte daher eine möglichst einfache Geschichte zu wählen», heisst es ferner mit einem Unterton, der schon ein gewisses Beleidigtsein verrät. Zwischen den Zeilen hebt das nachdrückliche «ich hatte» hervor, dass der Autor in einem gewissen Mass unter Anweisung, um nicht zu sagen widerwillig gehandelt hat, als er aus seinem Roman «Mein Name sei Gantenbein» von 1964 eine Episode auslas, die er dann zur Skizze «Zürich – Transit» umschrieb.

«Der Film-Anfänger, der ich bin und vorderhand bleibe» umfasst ein Programm und eine wissende Voraussicht. Heute, fast 27 Jahre nach Niederschrift des Textes, lässt sich das abwartende «vorderhand» getrost streichen. Mit einem spürbaren Stolz hat sich Frisch, den Film betreffend, bis zuletzt als zugewandter Dilettant gebärdet. Gewiss hat er es stets im freundschaftlichen Umgang mit den Filmemachern getan, aber immer auch als einer, der die künstlerische Verantwortung für das, was auf die Leinwände oder Bildschirme kommt, letztlich nur abtreten kann.

Vom vielzitierten Vorwort an, das er 1966 für ein Buch zu Alexander J. Seilers Dokumentarfilm SIAMO ITALIANI schreibt, erweist sich die Haltung als bemerkenswert konstant, und zwar über den unvergessenen Oldtimer, den Volker Schlöndorff als Verfilmer des «Homo Faber» vom sinnlos begeisterten Autor geschenkt erhält, bis hin zu seiner Mitarbeit am Drehbuch von HOLOZÄN von Heinz Bütler und Manfred Eicher.

Im übrigen liegt ein leichter Schatten über bald drei Jahrzehnten eigentlicher Frisch-Verfilmungen samt den zugehörigen Frisch-Paraphrasen in der Form von Filmen; und zwar rührt er zweifellos davon her, dass der Autor stets ebenso als Stückeschreiber wie als Erzähler gewürdigt werden wollte. Dem steht mit unabweisbarer Offensichtlichkeit die Tatsache gegenüber, dass sich das Interesse der Filmemacher für die Romane und Novellen wohl konstant als lebhaft erwiesen hat, während andererseits von den Stücken bis heute keines, nicht einmal «Biedermann und die Brandstifter» oder «Andorra», einer nennenswerten Verfilmung teilhaftig geworden ist.

Da kann es einem leicht so vorkommen, als wäre den Filmemachern die Aufgabe zugefallen – ohne einen eigentlichen Vorsatz ihrerseits, aber eben vielleicht dank eines sicheren Instinktes –, die nicht erst neuerdings von manchen gehegte These zu bestätigen, der Prosa

MAX FRISCH,  
JOURNAL I-III  
von Richard Dindo



Frischs werde es im Unterschied zu seinem Theater vergönnt sein, die Zeit zu überleben.

## Erzählung

Was der Band 161 der edition suhrkamp als Skizze oder Libretto oder sogar als Anweisung, Plan, Gerüst bezeichnete, ist bei Hilde Bechert und Klaus Dexel bemerkenswerterweise zu einer «Filmerzählung» geworden. «Zürich – Transit. Nach der gleichnamigen Filmerzählung von Max Frisch» steht jedenfalls deutsch und deutlich auf dem grünen Umschlag des gehefteten Drehbuchs der beiden Deutschen, das sich bei Drucklegung des vorliegenden Berichts nach Dreharbeiten in Zürich noch in der abschliessenden Phase der Realisierung befand.

Des ominösen Begriffs «Skizze» entledigt, verrät schon nur der neue Untertitel, den Frisch notabene noch ausdrücklich verwarf, dass der ursprüngliche Stoff seit seiner Abfassung für die Verfilmer an Verbindlichkeit gewonnen hat. Wer denn nun eigentlich dieses «Zürich – Transit» endlich einmal mache, wo es sich doch so schön anbiete, ist eine Frage, die unter den Filmemachern im deutschsprachigen Raum seit dem Herbst 1965 immer etwa wieder gestellt worden ist. Jetzt weiss man's also; und der Alte soll, nebenbei gesagt, die Lizenz zuletzt noch platterdings verschenkt haben.

So schliesst sich der Kreis gerade in diesen Monaten. «Zürich – Transit» steht am Anfang wie am absehbaren vorläufigen Ende unserer Übersicht. Wobei im Sinn einer Vorgeschichte zu erwähnen ist, dass sich Pläne für eine Adaptation des «Homo Faber» mit Bernhard Wicki als Regisseur und Anthony Quinn in der Hauptrolle schon 1962 ein erstes Mal zerschlugen.

«Ich musste mich in Berlin einer Miniskus-Operation unterziehen», erinnert sich Wicki in einem Interview mit Robert Fischer, «und in dieser Zeit hat Max Frischs Agent den «Homo Faber» an Viscontis Neffen gegeben.» Anstelle dieses Projekts realisiert Wicki dann, mit Ingrid Bergman und wieder Anthony Quinn, ausgerechnet THE VISIT nach Dürrenmatts Stück «Der Besuch der alten Dame»; und das führt wohl gerade auch Frisch vor Augen, dass andere Schweizer Dramatiker eben sehr wohl verfilmt werden, nur er selber leider nicht.

«Frisch bot mir also diesen Stoff an», fährt Wicki in bezug auf «Zürich – Transit» fort, «und ich las mir das, was er aufgeschrieben hatte, durch und sagte: «Ich glaube nicht, dass das eine Geschichte für anderthalb Stunden ist.» Frisch bot die Sache später Erwin Leiser

an.» Die Arbeit mit Leiser, der dann das Drehbuch schreibt, fällt für den Schriftsteller unbefriedigend aus, und er beschliesst, sich von ihm, der offensichtlich doch mehr Dokumentarist als Spielfilmregisseur ist, zu trennen.

«Ich war in meinem Haus auf Elba», berichtet Wicki fest, «meine Frau, Agnes Fink, sollte im September 1965 den ersten Drehtag bei Leiser haben, und ich fuhr sie mit dem Auto nach Zürich. Da rief der Produktionsleiter an und sagte, es täte allen leid, aber man habe keinen Regisseur mehr, Agnes brauche am nächsten Tag nicht zum Drehort zu kommen. Am selben Abend rief mich zuerst der Hauptdarsteller Ernst Schröder an und danach der Frisch, ich sagte: «Kinder, das ist natürlich schlimm, aber was soll ich machen, ihr kennt ja meine Einstellung zu dem Stoff.» Wir haben uns dann doch für den nächsten Tag verabredet. Beide wollten unbedingt, dass ich die Sache weiterdrehe, und ich sagte: «Wir können drehen, wenn wir den Stoff so umarbeiten, dass er anderthalb Stunden durchhält.»»

Innert vier Wochen wurde das Skript neu gefasst und erheblich erweitert, und schon im Oktober begann, noch einmal ganz von vorn, die Realisierung mit Sven Nykvist als Kameramann. Eine Bronchitis zwang Wicki zu einer Pause, doch wurde die definitive Aufgabe des Projekts nach vier oder fünf Drehtagen, mit einem geschätzten Verlust von zwei Millionen Mark, anscheinend durch unkündbare Bühnenverpflichtungen Schröders herbeigeführt. Frisch mochte Hans Christian Blech nicht als Ersatz akzeptieren.

«In dem Drehbuch, das später erschien, kehrte Frisch – in Teilen zumindest – wieder zu der ersten Fassung zurück», schliesst Wicki, «denn er wollte ja keinen Film mehr daraus machen, sondern die Geschichte so veröffentlichen, wie er sie ursprünglich geplant hatte.» Im folgenden Januar wurde dem Regisseur in München ein Tumor aus dem Unterleib geschnitten. Man gab ihm noch zwei Wochen zu leben. Heute ist er 72.

## Giacometti-Effekt

Die leidige Erfahrung mit dem zweimal fehlgeschlagenen «Zürich – Transit» erklärt bestimmt einiges von Frischs lebenslanger Vorsicht gegenüber jeder Form von expliziter oder impliziter Filmautorenschaft, und zwar bei andern wie auch bei sich selbst. Vor mir liegt nun, in Blau gefasst, das suhrkamp taschenbuch 1191 vom August 1985, mit dem betont gross gesetzten Titelzug «Max Frisch – Blaubart» und mit den Unterzei-

len «Ein Buch zum Film von Krzysztof Zanussi» in wesentlich kleineren Lettern. Seite 55 des Bandes verkündet stolz, nachstehend sei das «Drehbuch von Max Frisch und Krzysztof Zanussi» gedruckt. Seite 135 nennt unter «Besetzung des Films» in der Kategorie «Buch» nur noch den polnischen Regisseur allein. Was sollen wir nun eigentlich für zutreffend halten?

Die Publikation enthält ein Gespräch. Ich suche darin nach der wohl unvermeidlichen diskreten Distanzierung, in der Frischs zweideutige Äusserungen über die nicht-realisierte Skizze «Zürich – Transit» nachklängen. Als Schlussfolgerung aus allem Gesagten schlägt ihm der Interviewer vor: «Ich glaube, wenn man davon ausgeht, dass so ein Film eine Interpretation ist, eine Möglichkeit unter anderen – dann kann man eine solche Verfilmung akzeptieren.» Der Angesprochene pflichtet bei: «Ja – und zwar mit Dank. Wie Sie sagen, eine Möglichkeit unter andern. Es wird keinen zweiten Film geben, die andern bildlichen Interpretationen sind dem Leser des Buches überlassen.»

Etwas weiter vorn in der Unterhaltung hat Frisch ausgeführt: «Es ist mir in den letzten Jahren immer wichtiger geworden, dass ich als Erzähler nicht mitteile, was ich zu einer Situation meine. Ob der Mann mir leid tut oder ob ich ihn verurteile, nichts davon möchte ich in dem Text haben: Damit der Leser, der potente Leser natürlich, seine eigene Phantasie freisetzt und von seiner eigenen Erfahrung betroffen wird.»

«Aber jetzt ist alles durch den Film festgeschrieben», wirft der Gesprächspartner ein, und der Autor bestätigt: «Jetzt ist es festgeschrieben, sozusagen. Wir sehen das Gesicht von Vadim Glowna, der mir als Darsteller des Dr. Schaad sehr gefällt, aber nun ist dieses Gesicht bestimmt durch das Bild, und auch die Stimme ist bestimmt.» Mit andern Worten, Filme fixieren unwiderprüflich das, was sich der Verfasser lieber noch einmal selbst zu ändern vorbehielt; oder auch, anders gesagt, das, was seine beliebigen Varianten in der Deutung durch die einzelnen Leser findet. Ein Film ist *ein* Film, ein Buch umfasst so viele Bücher, wie es Leser findet. Derlei Bedenken braucht der Autor zum Beispiel auf dem Theater nicht zu hegen, wo er selber vorausschauend fest- und sogar zwischen zwei Aufführungen noch einmal umschreiben kann. Und dieses deutliche Unbehagen vor dem Unabänderlichen entspringt nicht etwa selbstherrlicher Eitelkeit, indem nun der Autor ganz allein über alles befinden wollte, was es zu- oder wegzulassen gilt. Die Angst vor der einen und einzigen Möglichkeit, die keine Alternative mehr duldet, ist bei Frisch nicht nur tiefverwurzelt, sondern sie bildet eines der

auffällig wiederkehrenden Motive in seinen erzählenden Schriften. An mancher Stelle heisst es – ausdrücklich oder sinngemäss –, das einzige Ereignis, das keinerlei Variante mehr zulasse, sei der Tod.

«In einer amerikanischen Rezension habe ich etwas gelesen, was mir gefällt:», fährt Frisch in bezug auf «Blaubart» fort, «Diese Erzählung sei wie eine Skulptur von Giacometti, die extreme Schlankheit der Figur stellt den Raum rund um sie her. Das war zumindest mein erzählerisches Ziel. Je schlanker die Figur, umso mehr Raum ergibt sich zwischen ihr und andern Figuren, umso mehr Leben. Das hat der Film weitgehend übernommen, so finde ich.» Und dann, abschliessend: «Natürlich wissen wir als Schriftsteller, dass von tausend Lesern nicht allzu viele bereit sind, ihre eigene Imagination zu mobilisieren. Jetzt hilft ihnen der Film.»

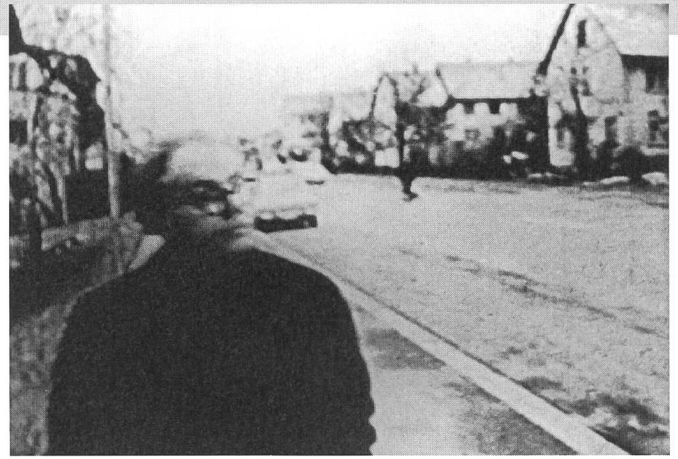
## Lesung

Mit einem Wort, auch noch 1985, also zwanzig Jahre nach «Zürich – Transit», lautet für Frisch die Frage nicht so sehr, wie gut oder wie schlecht die einzelnen Adaptationen ausfallen mögen, als vielmehr, ob überhaupt welche anzustreben oder in welchem Sinn sie lediglich zu tolerieren seien. Die Entwicklung seines Stils über 45 Jahre hinweg drückt sich zu einem stattlichen Teil in dem aus, was er dann auch selbst, dem amerikanischen Rezensenten folgend, als den «Giacometti-Effekt» bezeichnet. Das Strenge, Einfache und Wortkarge, um nicht von etwas Ausgemergeltem zu reden – Ellipsen, mörtelloses Backsteingefüge, viel leerer Raum auf wenigen Seiten – prägen das Geschriebene. Es war in früherer Zeit wohl nie eigentlich fett oder langatmig, doch nahm es sich im «Homo Faber» oder in «Andorra» noch um vieles expliziter aus als im «Blaubart» oder gar in «Der Mensch erscheint im Holozän».

Mindestens theoretisch müsste diese Entwicklung den Bedürfnissen der Filmemacher ganz von allein entgegenkommen. Denn wie Frisch ja auch selber weiss und sagt, sind sie meistens mit kurzen, knappen Texten, die sich möglichst schon von vornherein auf die Nennung der Fakten und auf die Dialoge beschränken, – mit den schon zitierten Anweisungen, Plänen und Gerüsten – besser bedient als mit ausschweifender Schilderung sinnlicher Details.

Ungeachtet all dessen bleibt aber der Giacometti-Effekt schliesslich doch von begrenztem Nutzen, und zwar ist das darum der Fall, weil der Autor den Gewinn für den Film, dem ja geholfen wird, als einen Verlust für die

MAX FRISCH,  
JOURNAL I-III  
von Richard Dindo



Vorlage verrechnet, denn dieser kommt in seinen Augen eine Freiheit abhandeln. So ist es dann wohl für Frisch im wesentlichen dabei geblieben, dass die Literatur vom Kino kaum mehr zu erwarten habe als den zweifelhaften Dienst, ein Phantasieverstärker für impotente Leser zu sein.

Dieser heikeln Gegebenheiten konnte sich der Pole Zanussi mangels Kenntnisse der Deutschschweizer Literatur begreiflicher Weise kaum je richtig inne werden. Andererseits versucht ihnen schon 1977 DAS UNGLÜCK von Georg Radanowicz Rechnung zu tragen. Die Novelle mit dem vielsagenden Titel «Skizze eines Unglücks» ist vom Giacometti-Effekt schon erheblich betroffen. Im Off wird sie über eine Dauer von richtigerweise nur siebenzig Minuten gelesen, und das, was der Text erzählt, ist dann auch gefilmt zu sehen.

Das nicht unbedenkliche experimentelle Stilprinzip ist mit beachtlicher Konsequenz eingehalten. Über die erste Distanz hin ist die Wirkung frappant. Die Sprache wird auf ganz ungewohnte Weise gegenwärtig, anders als in Büchern. Im weiteren Verlauf schwächt sich der Effekt zu einer gewissen Monotonie ab. Und wer sich die Bilder genauer ansieht, die auf den Text statt auf sich selbst verweisen, dem kann es leicht so vorkommen, als hätten Radanowicz und sein Ko-Szenarist Georg Janett die sehr berechtigten Zweifel Frischs an der Behauptung vor Augen, nur mit dem Bildwirksamen könne der Film etwas anfangen.

Vielleicht zeigt sich an diesem Beispiel besser als an vielen andern, dass der Film nun nicht einfach die Literatur, der er gerecht zu werden versucht, zum Nennwert nehmen und ihr nichts bei- oder zufügen sollte. Die entscheidende Frage ist vielmehr die des Ausgleichs zwischen der Abstraktheit des Gedruckten und der Konkretheit des Abgebildeten. Bei Zanussi glaubte Frisch ein Zuviel an Festschreibung – genauer gesagt «Festfilmung» – beanstanden zu können und ein entsprechendes Manko an Vieldeutigkeit. In DAS UNGLÜCK wäre ohne weiteres das Umgekehrte zu konstatieren. Indem er fast ebenso viel offenlässt wie der Text, wird der Film gewiss – wie es nun einmal heisst – «der Vorlage gerecht», aber leider nicht sich selbst.

## Paraphrase

Radanowicz und Janett sind die ersten aus der Generation der zwischen 1925 und 1945 geborenen Deutschschweizer Filmemacher, die im deutlich älteren Frisch, Jahrgang 1911, mehr zu finden glauben als einfach den

Verfasser verfilmenswerter Literatur. Sie suchen in ihm, dem redlichen Kritiker und gelehrigen Schüler Brechts, – kaum je dagegen in dem skeptisch-individualistischen Spötter Dürrenmatt – einen eigentlichen Vordenker in kulturellen und politischen Belangen. Und die etwas Jüngeren unter ihnen wittern schliesslich so etwas wie eine Vaterfigur.

Zweimal kommt es in der Folge, jenseits aller herkömmlichen Verfilmungspraktiken, zu Auseinandersetzungen in der Form dokumentarischer Essays, die weniger einem einzelnen Werk gelten als vielmehr, am Beispiel eines solchen, der Figur des Autors überhaupt. MAX FRISCH, JOURNAL I-III, den Richard Dindo im Untertitel eine «Filmische Lektüre der Erzählung *Montauk*, 1974» nennt, und PALAVER, PALAVER von Alexander J. Seiler sind weder Filme *nach* Frisch oder solche *über* ihn, sondern sie kreisen seine Erscheinung ein.

Dindo orientiert sich in seiner «Journal»-Kompilation von 1980 überwiegend am Erzähler, Romancier und Tagebuchschreiber, in welcher Rolle Frisch in aller Regel existenzielle Themen angegangen ist. Seiler dagegen ruft den Dramatiker auf, der in der Nachfolge Brechts das Theater für ein Mittel zur wirksamen Behandlung sozialer und politischer Themen hält. Von den beiden Filmemachern ist der sechzehn Jahre jüngere Dindo derjenige, der dem Schriftsteller mit allem Nachdruck eine Wahlvaterschaft anträgt.

«Der Film versucht eine Konfrontation von literarischen Texten des Autors mit dokumentarischem Bild-Material, das zur Thematik dieser Texte gehört.» So versuchte Frisch eine Vorabsprache mit Dindo zu formulieren. «Gemeint ist dabei nicht, dass die Texte aus den Tagebüchern und Erzählungen (aus «Montauk») bebildert werden, was sinnlos wäre; der Film will nicht illustrieren, was als Text vorliegt, sondern er will befragen: durch Bilder, die dem Filmer zu den Texten einfallen. Das heisst, er zeigt bildliche Dokumente auch von Ereignissen, Zuständen, Personen und so weiter, die im literarischen Text nicht beschrieben sind, nicht einmal erwähnt, die aber den zeitgeschichtlichen Hintergrund ins Gedächtnis rufen (zum Beispiel Berlin 1949, Theresienstadt, Warschau 1948, Mai 1968, Demonstrationen in New York 1971 und so weiter) und dadurch Literatur konfrontieren mit der Realität, auf die der Autor in seinen Texten reagiert hat. Das Thema des Films ist nicht die Person des M.F., sondern der Film zeigt (am Beispiel M.F.) die Genesis literarischer Produktion.»

Der Ausdruck «Genesis literarischer Produktion» spielt auf den Versuch Dindos an zu zeigen, wie Frisch aus Leben Literatur macht. Nur in einzelnen Punkten ist

dann MAX FRISCH, JOURNAL I-III etwas anders herausgekommen, als es in diesen Sätzen konzipiert ist. Der Film versteht es, alles zu allem in Beziehung zu setzen und Literatur als etwas darzustellen, was der Konkretisierung durch Bilder entraten kann, was sich also schon «in Sprache verwirklicht und auch ohne das bewegte Bild auf der Leinwand bestehen kann»; was dann aber, je nachdem, eine gewisse weiterführende, kommentierende und interpretierende Art von Illustration auch sehr wohl wieder erträgt.

Literatur sollte ja niemals unantastbar sein, sondern es hängt alles vom Zugriff ab. Anders als in den meisten Spielfilmen erscheint das Verhältnis zwischen den beiden Künsten bei Dindo entkrampft. Der Dokumentarfilm hat den unschätzbaren Vorteil, zur Literatur nicht in Konkurrenz treten zu müssen. Reflexartig gestellte Fragen wie die, ob nun der Film oder das Buch "besser" sei, bleiben zum Glück ungestellt.

Für PALAVER, PALAVER gilt Ähnliches. Wiederum ohne zu "verfilmen" folgt Seiler den Auseinandersetzungen um die Armee-Abschaffungsinitiative anhand der entsprechenden Äusserungen Frischs in seinem Buch «Schweiz ohne Armee? Ein Palaver» und in dessen Dramatisierung «Jonas und sein Veteran – ein Palaver», die im Herbst 1989 von Benno Besson im Schauspielhaus Zürich auf deutsch und im Théâtre de Vidy in Lausanne auf französisch inszeniert wird.

Der Autor erscheint im Brennpunkt von Kontroversen, von denen wir heute wissen, dass sie am Übergang zu einem neuen, vielleicht dem letzten Abschnitt in der Geschichte des Landes gestanden haben, wie es Frisch, der 1939 mobilisierte Kanonier mit seinen 650 Tagen sogenannten Aktivdienstes, zeit seines Lebens gekannt hat. Bei seinem Tod am 4. April 1991 ist schon auszumachen, dass die Frage nach der Existenz einer schweizerischen Armee nur Teil der viel komplizierteren Frage nach dem künftigen Bestand des Landes überhaupt gewesen ist.

## Storyline

In Frischs letzte Jahre, die möglicherweise auch die Absterbephase der «Suisse à papa» gewesen sind, fallen zwei extrem gegenläufige Adaptationen. Mit über einem Vierteljahrhundert Verspätung erfüllt sich einerseits der schon von Wicki gehegte Traum einer repräsentativen Kinofassung des «Homo Faber». Im Verlauf etlicher Irrfahrten hat die entsprechende Lizenz schliesslich den Weg von Viscontis Neffen zu Volker

Schlöndorff gefunden. Der Umgang des erfahrenen deutschen Literaturverfilmers mit dem Roman entspricht nun sehr genau jener Branchen-Maxime, die schon das Vorwort zum gedruckten «Zürich – Transit» in den Satz kleidete: «Was nur sprachlich zu vermitteln wäre, aber nicht bildlich, wäre wertlos».

In der Tat kümmert Schlöndorff einzig, auf den nackten Plot reduziert, die Storyline des vielübersetzten und damit, nach kaufmännischen Gesichtspunkten, bereits «vorverkauften» Buchs; und den Macher beschäftigen die davon herzuleitenden dramatischen und Leinwandeffekte. Restlos übergangen wird, dass Stoff und Thema etwas mit der Schweiz, mit einem dortigen Schriftsteller namens Frisch und mit einer Reflexion über das Wesen des Zufalls und seines Gegenteils, der Berechnung, zu tun haben. Die Geschichte wird völlig von Herkunft, Hintergrund, Autorenschaft und weiteren Beziehungen abgekoppelt.

So kommt eine routiniert gekonnte Transposition mit internationalen Schauspielern zustande, und sie bringt eine Entäusserung mit sich, die sich schon fast als Symptom für die neuerdings zutagegetretene Neigung des Landes zur masochistischen Selbstaufgabe und zum Ausverkauf vor der anstehenden europäischen Zentralisierung auffassen lässt. Kein Zweifel, HOMO FABER ist bei weitem die professionellste Umsetzung einer Frisch-Lizenz, die die Leinwand bis heute gesehen hat; aber sie ist auch die naiv-gefälligste und eine leider etwas belanglose obendrein. Gewiss, kein Helvet hätte das auf vergleichbare Weise hingekriegt, aber das ist kein Schaden.

Genau umgekehrt verfahren Heinz Büttler und Manfred Eicher in HOLOZÄN, der bewusst schwierigen und mit ausserordentlicher handwerklicher Sorgfalt gefertigten Adaptation der Erzählung «Der Mensch erscheint im Holozän». Noch um einiges mehr als «Blaubart», «Skizze eines Unglücks» oder gar «Homo Faber» sieht sich dieser Text von 1979 mit seinen lockeren knapp 140 Druckseiten – eines von den späten erzählenden Prosa-Stücken, die Frisch noch schreibt – vom Giacometti-Effekt geprägt. Und es könnte leicht so aussehen, als hätten die Filmemacher eine schon radikale Vorlage gleichsam nochmals radikalieren wollen. Was sie tatsächlich tun, ist, dass sie ihr im genauen Sinn des Wortes ein Gegenstück zugesellen. Es weist im Bereich des Filmischen die gleichen Qualitäten auf, die das Buch im Bereich des Literarischen besitzt.

Das wenige, das dem Text an Sprache geblieben ist, löst sich noch ganz und gar in den Bildern von Giorgos Arvanitis auf, dem Kameramann von Theo Angelopou-

MAX FRISCH,  
JOURNAL I-III  
von Richard Dindo



los. Doch sind sie nun keineswegs in dem Sinn "bildwirksam", wie sie sich Frisch schon zu Zeiten von «Zürich – Transit» als die einzig möglichen vorgaukeln liess und wie Schlöndorff sie noch heute begreift. Statt auf Effekte zu zielen, veranschaulichen sie schlicht den Gegenstand des Films, der in den Phantasien eines einsamen Alten von seinem kommenden spurlosen Verschwinden in der indifferenten Natur besteht. Das Thema wird von dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, im ursprünglichsten Sinn des Wortes "gebildet". Stück für Stück setzt es sich aus den vorgeführten Materialien neu zusammen, nachdem es zuvor gleichsam in seine Bestandteile zerlegt worden ist. HOLOZÄN versieht aufs gründlichste das, was HOMO FABER gänzlich auszurichten unterlässt. Schlöndorff hat seinen Frisch kapiert, Bütler und Eicher haben ihn verstanden. Ob man denn nicht ganz auf Untertitel verzichten könnte, stöhnt Eicher bei einem Treffen in Zürich. Tatsächlich ist das, was der Held sagt und schreibt und was er sich an Gedrucktem aus Büchern schneidet und an die Wand heftet – und was immerhin den Grossteil der sprachlichen Substanz der Erzählung ausmacht – im Film auch ohne viel ausdrückliches Zitieren oder gar Kommentieren leicht zu verfolgen. Und zwar setzt das Verständnis gleich wie im Buch, das auch nur wenige Wegweiser kennt, mit einer gewissen gewollten Verzögerung ein.

Von daher ist öfter nur ein Teil von dem, was Erland Josephson in der Rolle des Ingenieurs Geiser vor sich hin murmelt, klar zu vernehmen; und dementsprechend wird der Bewusstseinsstrom des Helden, sofern er sich in Sätzen artikuliert, zusammen mit der Musik und mit den Geräuschen zu einem Teil der Tonspur. Dass Untertitel in einem solchen Zusammenhang leicht etwas Überdeutliches gewinnen könnten, liegt auf der Hand. Dabei finden sie auf ganzen neun lockeren Schreibmaschinenseiten Platz. Einen eigentlichen Dialog gibt es nicht.

## Identität

Nicht anders als in den meisten Prosaschriften Frischs erscheint auch in den Verfilmungen und Paraphrasen der Held als eine jeweils aktuelle Ausprägung der letztlich so gut wie immer gleichen autobiographischen oder quasi-autobiographischen Figur. Wenn sich Geiser vom nahenden Ende seines individuellen Daseins aus – in Erwartung jenes einen Ereignisses, das keine Variante zulässt – zurückbesinnt auf die Ursprünge der ganzen

Gattung und seines eigenen konditionierten Menschseins, dann ist er wieder Faber in höherem Alter, aber auch Ehrismann aus «Zürich – Transit», der Doktor Schaad aus dem «Blaubart», ebenso der Ich-Erzähler von JOURNAL I-III oder noch der Veteran aus der Grenzbesetzung von 1939, wie er in PALAVER, PALAVER erscheint. Er ist letztlich auch noch immer kein anderer als der 21-jährige Student der Architektur, der 1932 in der Zeitschrift «Zürcher Student» einen Aufsatz unter dem programmatischen Titel «Was bin ich?» veröffentlicht.

Wenn denn die Prosa auf die Filmemacher eine weit stärkere Anziehung ausgeübt hat, als es das Theater hat tun können, so erklärt sich dieser Umstand nicht aus Gründen der literarischen Qualität allein. Sondern die Filme sind offensichtlich darauf aus, über den jeweiligen Protagonisten und in ihm – der eine leicht wiederzuerkennende Figur ist –, etwas von jenem Menschen selber zu erhaschen, der diese Schriften hervorgebracht hat. Von ihm weiss man, dass er sich so sehr durch das Geschriebene zu erkennen gibt, wie er sich auch wieder hinter ihm versteckt. Bekanntlich ist das Problem der Identität das Thema *par excellence* von Frischs Literatur. Es kann von den Filmen nur in dem Zustand der Ungelöstheit belassen werden, in dem es von ihnen vorgefunden wird. Es ist für sie nur solange attraktiv, als es sich nicht in einer Lösung auflöst.

Es gibt denn so etwas wie ein Mysterium Frisch, auch wenn es vielleicht nur demjenigen gleichzusetzen ist, das jeder einzelne von uns, ohne es jedoch in Gedrucktes umzusetzen, auch verkörpert. Von den Filmen verstehen es besonders JOURNAL I-III und HOLOZÄN, ein Gefühl für das Unergründliche jeder individuellen Existenz zu vermitteln. Doch wahren sie, Frisch betreffend, das persönliche Geheimnis auch streng; und wäre es bloss, weil sich keiner anmassen kann, das Unbekannte zu entziffern, schon gar nicht, wo der Autor alles Mysteriöse sowieso mit in die Unterwelt genommen hat. Wer war nun also Citizen F., seines Zeichens Schriftsteller, oder eben, mit dem Ausdruck von 1932: «was» war er? Darüber geben die bis heute entstandenen Filme zwar Auskunft von beträchtlichem Wert, trotzdem bleibt der Bescheid notwendigerweise ungenügend. Es wäre daher an mindestens einen zusätzlichen Spiel- oder Dokumentarfilm zu denken. Sicher könnte er die Frage wieder nicht bis ins letzte beantworten, ja er dürfte es gar nicht tun. Doch müsste er sie erstmals gezielt zu stellen versuchen.

Pierre Lachat