

Magnus Wieland

Nachlass zu Drehzeiten

Autorschaft und Archiv in Alexander J. Seilers
Dokumentarfilm über Ludwig Hohl

Als Alexander J. Seilers Dokumentarfilm über Ludwig Hohl 1982 – zwei Jahre nach dem Tod des Autors – erstmals ausgestrahlt wurde, galt der Film als kleine Sensation, weil er einen Autor, der für eine breitere Öffentlichkeit höchstens als Gerücht existierte, lebhaftig vor die Kamera brachte und zudem einem seit der Romantik virulenten literarischen Stereotyp reale Gestalt verlieh: dem Dichter als Außenseiter und verkanntem Genie. Martin Schaub meinte sogar, es sei vielleicht Seilers bester Film. Von einem »Meisterstück«¹ war die Rede, einem »Monument«², von einem »Sonder- oder Glücksfall«³, einem »eindrucklichen Porträt«⁴ oder einem »gelungenen Literaten-Porträt« und einem »historischen Dokument«.⁵ Lediglich die Berner Zeitung urteilte: »Kein leichter Film«.⁶ Schließlich wurde Seilers Doku im Oktober 1982 verdienentermaßen mit einer Qualitätsprämie von 40000 Schweizer Franken vom Eidgenössischen Departement des Inneren (EDI) ausgezeichnet.

Der 1928 in Zürich geborene Regisseur Alexander J. Seiler hatte sich u. a. mit Dokumentarfilmen wie *Siamo Italiani!* (1964) als Pionier des Neuen Schweizer Films einen Namen gemacht. Er war jedoch nicht nur als Filmemacher, sondern auch als Literaturjournalist tätig und wurde im Zuge dieser Funktion auch mit Ludwig Hohl bekannt, mit dem er seit den 1960er-Jahren eine lose Freundschaft pflegte (Abb. 1).

1 ms.: Von der Luzidität eines, der bei sich selber ist. Zu Alexander J. Seilers Film »Ludwig Hohl«. In: Neue Zürcher Zeitung, 19. 2. 1982.

2 Martin Schaub: Wege und Mauern. 17. Solothurner Filmtage. In: Tages-Anzeiger, 25. 1. 1982.

3 Pierre Lachat: Stagnation, Fortbestand, Neuerung, Bewegung. Neuer und »neuer neuer« Schweizer Film an den 17. Solothurner Filmtagen. In: Tages-Anzeiger, 30. 1. 1982, S. 49.

4 Hans M. Eichenlaub: Werkschau oder verkapptes Festival. In: Aargauer Tagblatt, 6. 2. 1982.

5 zum.: Ein bemerkenswertes (Selbst-)Porträt. In: Tele. tv radio zeitung, 11. 2. 1982.

6 Urs Schnell: Reise mitten in die Hoffnungslosigkeit. Die 17. Solothurner Filmtage und der Schweizer Film heute. In: Berner Zeitung, 28. 1. 1982.

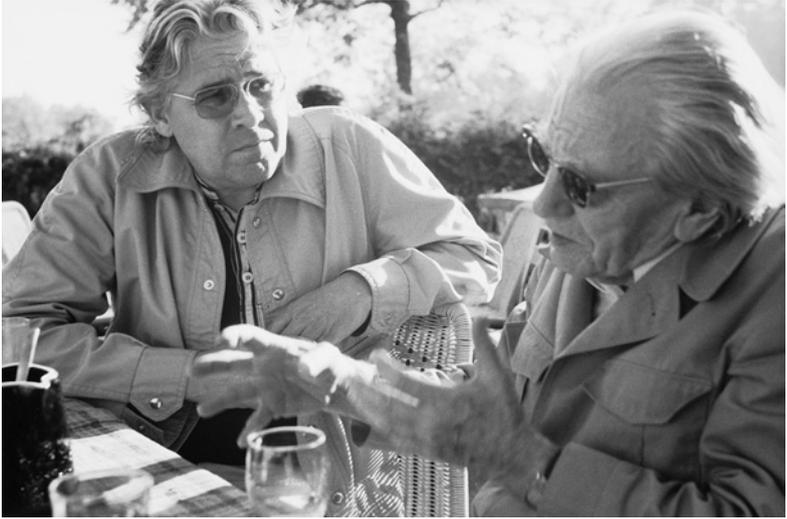


Abb. 1 Alexander J. Seiler im Gespräch mit Ludwig Hohl.

Das dadurch erworbene Vertrauen führte Seiler als Erklärung dafür ins Feld, weshalb es ihm gelungen sei, den als unnahbar, gar schwierig geltenden Schriftsteller von einem filmischen Porträt zu überzeugen. Beim Dreh war Ludwig Hohl 75 Jahre alt, Seiler knapp zwanzig Jahre jünger. Die zu leistende Beziehungsarbeit ist in den Film eingeflossen, der einerseits von der persönlichen Nähe profitierte, sich andererseits stets auch an der Verweigerungshaltung des Autors abarbeiten musste. Entstanden ist so ein intimes, zuweilen fragiles Kammerstück, das den Autor scheinbar unverstellt in seiner Wohnung zeigt. Ernst Rieben bemerkte in seiner Fernsehkritik, Seiler habe den Schriftsteller dazu gebracht, »sich selber zu spielen«.⁷ Kritische Stimmen hingegen meinten, Hohl sei von Seiler eher vorgeführt worden. An den 17. Solothurner Filmtagen im Januar 1982 gab es nach der Projektion des Dokumentarfilms angeblich eine heftige Debatte, ob »ein inzwischen Verstorbener durch diesen Film vergewaltigt worden« sei.⁸

Welche Ansicht man auch vertreten will, in beiden Fällen herrscht offenbar der Eindruck einer besonderen Authentizität vor. Seiler gelingt dies vor allem dadurch, so lautet meine These, die ich in der Folge näher

7 Ernst Rieben: Der Denker und der Filmer. In: Basler Zeitung, 22. 2. 1982.

8 us.: Fehlender Mut zu neuer Linie? 17. Solothurner Filmtage abgeschlossen. In: Berner Zeitung, 25. 1. 1982.

ausführen möchte, dass er den Film als spezifisches Archivmedium einsetzt, und zwar sowohl in dokumentarischer als auch in metamedialer Hinsicht. Das heißt: Der Film basiert nicht allein auf Nachlass- und Archivmaterialien. Er inszeniert und reflektiert sich selbst quasi als nachgelassenes Fragment, was er bereits durch seinen Untertitel besonders hervorhebt: *Ludwig Hohl – ein Film in Fragmenten*. Die zeitliche Koinzidenz der Veröffentlichung mit Hohls Tod verstärkte diesen Eindruck zusätzlich: Kritiker äußerten die Vermutung, dass der Film aufgrund von Hohls Ableben Fragment bleiben musste. Doch wie ich im Folgenden zeigen möchte, scheint das ›Prinzip Nachlass‹ durchgängig die Machart der Dokumentation zu bestimmen – und damit meine ich weniger, dass der Nachlass Hohls dominant in Szene gesetzt würde (eher das Gegenteil ist der Fall), sondern dass Seiler für seinen Film quasi die auktoriale Nachlasslogik übernimmt, die darin besteht, dass das eigentliche Werk nicht im fertigen Produkt, sondern letztlich im Unveröffentlichten liegt. Nicht von ungefähr heißt Hohls Hauptwerk *Die Notizen*. Dieser Titel erklärt, was gemeinhin als Vorstufe zum Werk bzw. als Teil eines Nachlasses gilt, zur eigentlichen Hauptsache. Und nach diesem Prinzip, scheint mir, funktioniert auch Seilers Film. Doch der Reihe nach.

Hausbesuche bei Hohl

Seilers Film bildet einen wesentlichen Beitrag zu Hohls spätem Ruhm, der ihn erst in den letzten Lebensjahren vor seinem Tod ereilte – da allerdings massiv. Hohl wusste zwar schon früh, dass er zum Schriftsteller berufen sei, die öffentliche Anerkennung bekam er jedoch erst spät in seiner zweiten Lebenshälfte, als er vermittelt über Adolf Muschg zum Suhrkamp-Autor avancierte und in rascher Folge diverse Ehrungen und Preise erhielt, u. a. den einmalig und einzig für Hohl ausgerichteten Robert-Walser-Centenar-Preis, dessen Verleihung auch im Film zu sehen ist, und zuletzt kurz vor seinem Tod den Petrarca-Preis, die Laudatio hielt Peter Handke. Zwei Jahre später erschien Seilers Film und machte den Autor, der vorher nur einem engeren Kreis von Literaten ein Begriff war, einem größeren Publikum bekannt.

Wenn überhaupt etwas, dann wusste man von Ludwig Hohl hauptsächlich eines: Das ist doch dieser Typ, dieser *poète maudit*, der in einer Genfer Kellerwohnung haust und seine Manuskripte und Notizzettel an einer Wäscheleine aufhängt. Die Gerüchte um die Person eilten dem

Autor und seinem Werk stets voraus, was dazu führte, dass Hohl bereits zu Lebzeiten als ›Legende‹ gehandelt wurde. Der Begriff ›Legende‹ sowie das Adjektiv ›legendär‹ fallen in Zeugnissen und Berichten aus dieser Zeit fast unweigerlich im Zusammenhang mit seinem Namen. Als der Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld im Januar 1971 Hohl zum ersten Mal in Genf besucht, hält er in seinem Reisetagebuch fest: »Hohl



Abb. 2 Hausbesuch bei Hohl 1945.

ist sicher eine legendenumwitterte Gestalt, aber es soll jetzt nicht um den Keller- oder Höhlenmenschen gehen, sondern um den Schriftsteller, und Hohl ist fraglos ein bedeutender Schriftsteller.«⁹ Doch das Image lässt sich kaum mehr abstreifen. Tadeus Pfeifer zementiert es bereits 1973 in der *National-Zeitung*: »Denn Ludwig Hohl ist eine Legende. Die Legende vom Philosophen, der seit 20 Jahren in einem Keller lebt, vom Dichter, der ein grosser Säufer ist, von jenem, den alle kennen, den aber noch kaum einer gelesen hat.«¹⁰ Auch in Paul Nizons Wahrnehmung erscheint Ludwig Hohl als einer, der »in einem legendär gewordenen Keller (unter dem Boden) als ebenso legendärer Trinker haust«.¹¹ Und sein langjähriger Intimus Hugo Sarbach resümiert: »Sein Leben war

eine Legende, noch bevor es zu Ende gelebt war.«¹²

Zu dieser Legendenbildung beigetragen haben insbesondere die Hausbesuche bei Hohl im Keller, die seit der Reportage von Carl Seelig aus dem Jahr 1945 im *Schweizer Familienwochenblatt*, als der Schriftsteller erstmals in seiner unterirdischen Behausung inmitten seiner an Wäscheleinen aufgehängten Zettel abgelichtet wurde (Abb. 2), zahlreiche Autoren angetreten haben: Nach Seelig waren es Max Frisch, Jürg Federspiel, Peter Bichsel, Jörg Steiner, Adolf Muschg, Dieter

9 Siegfried Unseld: *Chronik 1971*. Hg. v. Ulrike Anders, Raimund Fellingner und Katharina Karduck. Berlin 2014, S. 24.

10 Tadeus Pfeifer: Ludwig Hohl las in Burgdorf. In: *National-Zeitung*, 30. 10. 1973, S. 31.

11 Paul Nizon: *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*. Bern 1970, S. 54.

12 Hugo Sarbach: *Ludwig Hohl. Leben, Nachlass und Werk*. In: *Ludwig Hohl. »Alles ist Werk«*. Hg. v. Peter Erismann, Rudolf Probst und Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. 2004, S. 237-250, hier S. 237.



Abb. 3 Hausbesuch bei Hohl 1973.

Bachmann und viele weitere mehr, die Ludwig Hohl in seinem Gehäuse besuchten. Der Gang zu Hohl war, so könnte man sagen, ein Gang ins Kino: Man begab sich in ein verdunkeltes Kellergeschoß und bekam dort eine Vorstellung zu sehen. Ludwig Hohl führte in seinen vier Wänden unter Eigenregie das »Schauspiel der Autorschaft«¹³ auf, stellte sich als Schriftsteller dar. Das ist keine rhetorische Floskel, sondern entspricht den überlieferten Dokumenten zufolge den tatsächlichen Ereignissen, zumal alle Fotografien von verschiedenen Besuchen in der Kellerwohnung sich auf frappante Weise gleichen: Meistens saßen der oder die Besucher auf einem Stuhl vor Hohls Arbeitstisch, während Hohl hinter dem Tisch stand, dabei referierte und gestikulierte und sich in theatralische Posen warf (Abb. 3).

Dazu passte die Kulisse des Raumes, die genau auf den Auftritt abgestimmt war: Die ganze Szene war gerahmt von einem Vorhang, der Hohls Performance somit deutlich als Theater- oder eben Kinoaufführung kennzeichnete. Hohl hat sich im Keller eine private Bühne für seine Autorschaftsinszenierung geschaffen. Und fester Bestandteil dieser Inszenierung war von Anbeginn auch der Nachlass, der ostentativ an der Wäscheleine hing und als entscheidendes Feature

13 Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2012, S. 19.

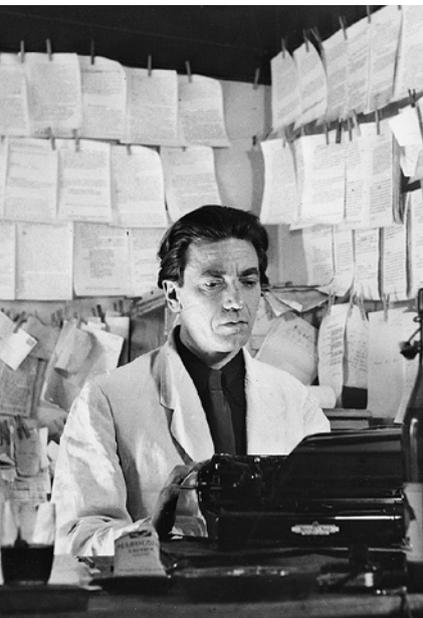


Abb.4 Hohls Pressefoto 1945.

von Hohls Auftritt figurierte. Während andere Schriftsteller zu Lebzeiten ihre Papiere für gewöhnlich in Schubladen oder Schränken verstauen, sie jedenfalls dem öffentlichen Blick entziehen, definierte Ludwig Hohl seine Autorschaft eklatant über die Materialität seines Schreibens bzw. des Geschriebenen. Bereits das erste offizielle Pressefoto, das der ATP Bilderdienst 1945 von Ludwig Hohl anfertigte, verdeutlicht diese Imagestrategie hinter dem Autorenporträt (Abb. 4). Um den Autor am Schreibtisch gruppieren sich gleichsam als Emergenz seiner geistigen Tätigkeit die aufgehängten Manuskripte wie eine intellektuelle Aura um seine Person. Es wäre deshalb zu einfach, die hängenden Texte lediglich als Schrulle abzuwerten, dahinter steckt eine gezielte Nachlassinszenierung, die sich in späteren Jahren gewissermaßen als Live-Spektakel in der Kellerwohnung fortsetzte. Dass Hohl ein Talent zum The-

atralischen besaß, ist ihm auch außerhalb seiner eigenen vier Wände attestiert worden: So soll er etwa in Bistros vor den staunenden Augen der anwesenden Gäste kleine Theaterstücke erfunden und alle Rollen gleich selbst gespielt haben.¹⁴ Seine Paraderolle jedoch war diejenige des verkannten Genies und Kellerpoeten, mit der Hohl seine eigene Legende schuf.

Wie verfilmt man eine Legende?

Das war die Voraussetzung, von der Seiler ausgehen musste. Ihm war Hohls Habitus und Gebaren aus eigener Anschauung bekannt, denn auch er besuchte den Schriftsteller mehrmals in dessen Kellerwohnung im Genfer Quartier Jonction, und sagte später aus, dass er in der Wohnung des Schriftstellers »stets auch ein Stück Selbstdarstellung,

¹⁴ Antonin Moeri: Le premier Hohl. In: Europe. Revue littéraire mensuelle 1030, 2015, S. 201-207, hier S. 201: »Hohl a su créer une légende. Personnage excessif et sûr de son talent, il était capable, devant des gens médusés assis autour d'une table de bistrot, d'inventer une pièce de théâtre et de jouer tous les rôles.«

um nicht zu sagen Selbstinszenierung« empfunden habe.¹⁵ Unter den Materialien zur Vorbereitung des Dokumentarfilms finden sich einige Fotos, die Hohl in seinen gewohnten Posen zeigen (Abb. 5). Seiler kalkulierte diese Komponente also von Anbeginn mit ein in seine Filmkonzeption und sah darin auch eine gewisse Schwierigkeit, der es dramaturgisch zu begegnen galt.

Daran, wie Seiler mit diesem Problem umgeht, welche Lösungsansätze er wählt und welche Resultate er schließlich erzielt, verdeutlicht sich paradigmatisch die Hetero-Autonomie der Regiearbeit, bei der eigene Entscheide und Vorstellungen immer auch von unvorhergesehenen situativen Umständen beeinflusst oder gar konterkariert werden.¹⁶ Jean-Luc Godard nannte es als seine *Maxime*, beim Filmen nur das zu machen, »was man kann, und nicht das, was man machen will. Machen, was man will, ausgehend von dem, was man kann. Machen, was man will, aus dem, was man hat, und jedenfalls nicht träumen vom Unmöglichen.«¹⁷ Das wird *cum grano salis* auch Seilers Position gewesen sein, zumal sein ursprünglicher Plan nicht aufging und er seine Ideen mehrmals an neue Gegebenheiten anpassen musste – und an einen eigensinnigen Autor.

In einer ersten Projektskizze vom 19. Juni 1978 hielt Alexander J. Seiler entsprechend als Zweck des geplanten Dokumentarfilms fest, Hohls Legende zu durchbrechen und das Werk hinter dem Personenkult um den Kellerbewohner zu entdecken. Programmatisch heißt es



Abb. 5 Hausbesuch bei Hohl, 1974.

15 Zit.n. Markus Jakob: »Ludwig Hohl – ein Film in Fragmenten« von Alexander J. Seiler (aus: *Cinema* 1, 1982), verwendet für Filmflyer. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-7.

16 Zu dieser Problematik siehe pars pro toto Dominik Döllinger: *Autonomes Feld und Räume des Möglichen – Jean-Luc Godard und das Feld des Films zur Zeit der Nouvelle Vague*. In: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Hg. v. Uta Karstein und Nina Tessa Zahner. Wiesbaden 2017, S. 239–259.

17 Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Übers. v. Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt a.M. 1984, S. 25.

dort einleitend: »Es ist Zeit, dass die Legende von Ludwig Hohl hinter seiner Wirklichkeit zurückbleibt«, habe ich 1974 zu Hohls 70. Geburtstag im Zürcher ›Tages-Anzeiger‹ geschrieben. Ein Schritt dazu könnte ein Filmporträt sein.«¹⁸ Seiler skizziert dabei zwei Strategien oder Ausgangspunkte, wie er das Ziel erreichen und den Autor aus seiner festgefahrenen Rolle herausmanövrieren könnte: Zum einen möchte er dies in engem Dialog mit dem Autor selbst versuchen, in der Hoffnung, dass er »aufgrund ausführlicher Vorgespräche« zu Hohls Person hinter die Legende vordringen könne.¹⁹ Weiter heißt es in der Projektskizze: »Aus den Gesprächen wird auch deutlich werden, wie weit der heutige Alltag von Hohl in seiner Genfer Wohnung in den Film einbezogen werden kann und ob und wie weit Hohl bereit und imstande wäre, für die Kamera Oertlichkeiten aus seiner Vergangenheit (z. B. Netstal, Chamoix, Den Haag, Paris) aufzusuchen.«²⁰

Seiler entwickelt zunächst also eine fast schon klassische Art der Dokumentation, die nach dem konventionellen Muster von Autorenporträts konzipiert ist, indem sie einerseits chronologisch entlang der Lebensstationen vorgeht und sich andererseits auf Basis von Interviews stark auf den O-Ton des Autors verlässt. Am 21. und 22. Juli 1978 ging Seiler »mit Gefolge« (wie Hohl in seinem Journal festhält),²¹ d. h. mit dem Operateur Friedrich Kappeler, zu Hohl, um mit ihm »zunächst einmal ohne Kamera ein Gespräch à bâtons rompus« zu führen, »aus dem sich das Porträt entwickeln soll«.²² Die Gespräche wurden aufgenommen, die Tonbänder in der Folge transkribiert, und auf der Basis dieser Transkriptionen entwarf Seiler ein Konzept zuhanden des Fernsehens. Im fertigen Film werden schließlich Auszüge aus den Gesprächen, allerdings nicht im O-Ton, sondern nachgesprochen von Sigfrid Steiner, als »Off-Texte« eingespielt; auf direkte Interview-Situationen wird weitgehend verzichtet. Ein solches Voice-over hat den delikaten Beigeschmack, dass der Autor bereits zu Lebzeiten als verstorbener behandelt wird, der nicht mehr selbst zu Wort kommen kann. Seiler begründet dies mit dem Argument: »Hohl ist im spontanen

18 Alexander J. Seiler: Porträt Ludwig Hohl. Projektskizze für einen Fernsehfilm von 45 Minuten, 16 mm Farbe. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-1.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ludwig Hohl: Journal. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Ludwig Hohl, SLA-Hohl-C-01-c-61.

22 Alexander J. Seiler an Ludwig Hohl, Brief vom 10.7.1978. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Ludwig Hohl, SLA-Hohl-B-2-a-570.

Gespräch oft schlecht verständlich«. ²³ Der tatsächliche Grund dürfte wohl eher darin liegen, dass Hohl sich selbst oft stark verweigerte, nicht richtig mitspielte, und es daher einfacher war, auf das nachsynchronisierte Tonmaterial zurückzugreifen, das nach Belieben ausgewählt und ausschnittsweise zum Bildmaterial montiert werden konnte. ²⁴ Diese technische Trennung des Sprechenden und gefilmten Hohl hatte, wenngleich sie der ursprünglichen Idee zuwiderlief, folglich auch den unbestreitbaren Vorteil, dass Seiler seine Funktion als Regisseur durch eine gezielte Auswahl und Montage der Zitate stärker wahrnehmen konnte.

Auch die andere Idee musste Seiler anpassen – was sich ebenfalls nicht unbedingt nachteilig auswirkte, zumal sich ihm auch hier eine größere Emanzipation vom Autor anbot: Das Vorhaben, mit Hohl gemeinsam die Originalschauplätze der wichtigsten Lebensstationen zu besuchen, musste Seiler aufgrund des nicht mehr reisefähigen Zustands des betagten Autors fallen lassen. An seiner Stelle suchte Seiler deshalb selbst die entscheidenden Stationen auf und schickte Hohl von allen Drehorten in Sirnach, Paris (aus dem »Dome«), Den Haag Postkarten, die heute wiederum Teil von Hohls Nachlass und also zu Archivmaterial geworden sind (Abb. 6). ²⁵ Auch in diesem Fall operiert der Film mit einem abwesenden Autor, gleichsam als sei er bereits gestorben. Die Bilder der Originalschauplätze dienen im Film als historische Ebene, die in Form einer Chronik den Werdegang des Autors nacherzählt. Ergänzt werden diese *in situ* nachgedrehten Aufnahmen durch eingeblendete Originaldokumente, vor allem Fotos, aus Hohls persönlichem Vorlass. Am 25. Juli 1978 schreibt Seiler an Hohl, er würde gerne »all das aus Deinem Archiv mit Dir durchgehen, was Du für einen Film zur Verfügung stellen würdest«. ²⁶ Den Dreharbeiten ging zunächst also eine intensive Archivauswertung voraus,

23 Alexander J. Seiler: Bergfahrt oder Dass fast alles anders ist. Treatment zu einem Fernsehfilm über den Schriftsteller Ludwig Hohl (1. Fassung Oktober 1978). Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-2.

24 Aus den Gesprächstranskriptionen im Nachlass Seilers geht aufgrund grün markierter Passagen augenfällig hervor, dass ungefähr 10% der ganzen Gespräche für den Film ausgewertet wurden: auf insgesamt 85 Seiten kommen ca. 8,5 Seiten mit ausgewählten Quotes, die für den Film eingesprochen wurden. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-4.

25 Siehe Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Ludwig Hohl, SLA-Hohl-B-02-a-570.

26 Alexander J. Seiler an Ludwig Hohl, Brief vom 25.7.1978. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Ludwig Hohl, SLA-Hohl-B-2-a-570.

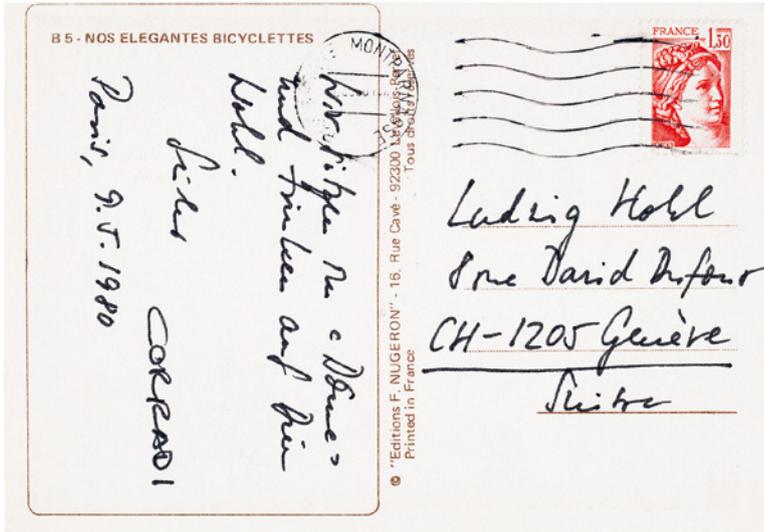


Abb. 6 Postkarte aus Paris von A.J.Seiler und dem Kameramann Pio Corradi, 9. Mai 1980.

um der Dokumentation die notwendige historische Tiefendimension zu verleihen.

Der eigentliche Film wurde dann aber, wie Seiler lapidar bemerkt, »[z]ur Hauptsache im Sommer 1979 in Hohls Wohnung in Genf gedreht«. ²⁷ Die Ironie besteht darin, dass damit *volens volens* just jenes Szenarium im Vordergrund steht, das Seiler zunächst vermeiden wollte, weil es zu Hohls Legendenbildung maßgeblich beigetragen hat: die hochgradig inszenierten Hausbesuche beim Autor. Hier kam dem Regisseur jedoch ein Umstand entgegen, den er nicht voraussehen konnte: Denn Hohl wechselte damals die Wohnung vom Keller ins Hochparterre. Den legendären Höhlenbewohner im Soussol gab es in diesem Sinne nicht mehr, der seinen Nachlass ostentativ vor den Augen der Besucher ausbreitete, wie man das von früher her kannte. Dieses veränderte Setting bot Seiler ungewollt die Chance, den Autor von einer neuen, unverstellten Seite zu porträtieren. Wie stark die alte Legende indes selbst den Dokumentarfilm überschattete, zeigt sich in einer Rezension, die nach wie vor von der »legendären Genfer

²⁷ Paratext zum Film. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-7.

Kellerwohnung«²⁸ spricht, obschon aus dem Film deutlich zu erkennen ist, dass Hohls Wohnung nicht (mehr) im Keller liegt. Es gibt sogar, relativ am Beginn, eigens eine Sequenz, wo Hohls Fenster gezeigt wird, und die Stimme im Voice-over kommentiert: »Was man sieht, wenn man die Fensterläden offenlässt, ist nichts als schauerliches Zeug«.²⁹ Eine Kellerwohnung mit Fensterläden ist ziemlich unwahrscheinlich. Doch die Legende steuert die Rezeption selbst da noch, wo die Bilder offensichtlich etwas anderes zeigen.

Hohls helle Kammer

Dabei deutet bereits das Plakat respektive der Flyer zum Film auf den Paradigmenwechsel hin (Abb. 7). Das Motiv für den Flyer zur Bewerbung des Films zeigt ein gänzlich anderes Motiv als die bekannten Bilder aus der Kellerzeit: Die Person Hohl markiert dort gerade die Leerstelle, die der Film zu füllen verspricht. Zu sehen ist ein Foto mit einem schlichten Tisch, auf dem die aufgeschlagene Buchausgabe der *Notizen* und eine Lesebrille liegt, daneben ein Telefon und eine Lampe. Damit erfüllt Seiler einen doppelten Zweck: Die Legende, verkörpert zunächst durch Hohls Persona selbst, soll das Werk, das *pars pro toto* als Buch auf dem Tisch liegt, nicht überdecken. Dieser Tisch ist der eigentliche Schauplatz des Films. Ein nicht unwesentlicher Teil der Dokumentation besteht aus Einspielungen, wie Hohl aus seinem eigenen Werk liest. Zugleich gibt der unbesetzte Tisch den Blick frei auf den Hintergrund, wo an der Schnur die Zettel und Zeitungsausschnitte hängen. Hier wird dezent anzitiert, was Hohls Autorpersona bisher ikonisch ausmachte. Es steht jedoch bewusst im verlassenen Hintergrund, entkoppelt von dem ohnehin abwesenden Autor. Ins Zentrum und in den Vordergrund gerückt steht vielmehr die *tabula rasa* als Sinnbild eines Neuanfangs, eines frischen, unbefangenen Blickes auf den notorischen Autor Ludwig Hohl.

In einer früheren Fassung des Drehbuchs sollte der Film tatsächlich auch mit dieser *tabula rasa* beginnen, mit dem »reingefegten« Tisch im Licht der nackten 200 Watt-Birne, die Tag und Nacht an der Decke seines Arbeitszimmers brennt«.³⁰ Stattdessen wählt Seiler schließlich

28 Martin Kraft: Ludwig Hohl zum Gedenken. Ein Film des Fernsehens DRS. In: Der Landbote, 8. 12. 1981.

29 Alexander J. Seiler: Ludwig Hohl. Ein Film in Fragmenten und vier Texte. Zürich 1982, S. 20.

30 Alexander J. Seiler: Bergfahrt oder Dass fast alles anders ist. Treatment zu einem

LUDWIG HOHL



Ein Film in Fragmenten
von
Alexander J. Seiler

Zu Seilers "Ludwig Hohl"

Daß es dann lebende Bilder von ihm gibt, und die Abnung einer Antwort, wird Alexander J. Seiler zu danken sein. Denn er hat Hohl diesen Film aberkannt, trotz eigener Vorbehalte; denn Hohl galt, aus respektgebietenden und skurrilen Gründen, als nicht filmbar. Seilers Film hat diese Vorbehalte nicht überwunden, vielmehr begleiten sie ihn als sachlicher Takt. Der Film braucht Hohl nicht vorzuführen, er kann ihn zeigen.

Adolf Muschg

SPIELDATEN IM STUDIO 4

| | | |
|-------------|---------------|-----------|
| Montag, | 9. April 84, | 20.30 Uhr |
| Samstag, | 14. April 84, | 17.30 Uhr |
| Dienstag, | 17. April 84, | 14.30 Uhr |
| Mittwoch, | 18. April 84, | 20.30 Uhr |
| Donnerstag, | 26. April 84, | 17.30 Uhr |
| Sonntag, | 29. April 84, | 14.30 Uhr |

Das Buch mit dem Filmtext und vier weiteren Texten zu Ludwig Hohl ist erhältlich bei:
Zyklus Film AG, Zürich oder an der Kinokasse

Abb. 7 Flyer zur Dokumentation.

einen anderen Einstieg mit Aufnahmen, die den 75-jährigen Hohl am Fuße des Genfer »Hausbergs«, des Salève, zeigen. Ein Sujet von starker Symbolkraft, da Hohl ein leidenschaftlicher Bergsteiger war und das Motiv der Bergfahrt außerdem zentral für sein Werk ist. Erst nach dieser Outdoor-Ouvertüre, unterlegt mit Beethovens Streichquartett in F-Dur (op. 135), das Hohl als einzige musikalische Untermalung eigens auswählte, beginnt der Film in den Räumlichkeiten von Hohls nun spartanisch eingerichteter Wohnung im Hochparterre.

Der Raum wirkt fast requisitenhaft, wie eine Theaterbühne, auf der Hohls Kellerwohnung mit spärlichen Mitteln reinszeniert ist. Alles macht den Eindruck eines Kammerstücks. In Anlehnung an Roland Barthes könnte man sogar von einer hellen Kammer sprechen,³¹ ein

Fernsehfilm über den Schriftsteller Ludwig Hohl (1. Fassung Oktober 1978), S. 4. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-2.

³¹ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt a.M. 1985. Der Begriff der Kamera leitet sich etymologisch tatsächlich von »Kammer« ab. Die *camera obscura* gilt als Prototyp des Fotoapparats.

eigens für die Filmaufnahme eingerichtetes Studio, in dem – perfekt ausgeleuchtet – Versatzstücke aus dem düsteren Keller ins Rampenlicht gehoben werden. Die Manuskripte hängen wie nachgestellt an der Schnur (Abb. 8), sie haben eher den Charakter einer Staffage, einer Raumdekoration. Hohl gestikuliert auch kaum mehr übertrieben und theatralisch, sondern setzt seine Mimik und Gestik fast schon reduziert ein. Hier zeigt er sich ganz als Medienprofi, der weiß, dass im bewegten Bild selbst die kleinste Regung größere Wirkung erzeugen kann als die eindringlichste Performance auf der Bühne. Überhaupt besticht der gesamte Film durch seine ruhige, langsame, fast dekonstruktivistische Machart, wie er einzelne Elemente segmentiert, um der Illusion eines Totalitätseindrucks nicht zu verfallen. Dazu gehört auch der verhaltene Einsatz von – respektive der gänzliche Verzicht auf – Ton wie in der anschließenden Sequenz, die den Nachlass an der Leine zeigt, diesmal in längerer Nahaufnahme. Abgesehen vom fast unverständlichen Gemurmel Hohls fällt hier die fast schon klaustrophobe Stille auf, wenn die Kamera entlang der an Wäscheklammern aufgehängten Notizzettel und Manuskriptbündel, der vollgestopften Kommoden und Buchregale fährt. Hier wird der materielle Nachlass für kurze Zeit ins Bild gerückt, allerdings weitgehend kommentarlos, der Anblick soll für sich selbst sprechen. Doch wie Hohl in einer weiteren Sequenz anmerkt, gelingt der Kamera als rein visuellem Medium eine adäquate Erfassung des Nachlasses gerade nicht.

Als Hohl das Grundmanuskript seiner Notizen hervorholt und in einem gleichsam feierlichen Ritus aufschnürt, weist der Autor auf den defizitären Realitätseindruck hin, den das Bild, selbst das bewegte Bild wiedergibt, da es ihm Hohl zufolge nicht gelingt, den wirklichen Gehalt seines Nachlasses einzufangen. Zweimal wiederholt er: »Das Gewicht müsste man filmen!« und rekurriert damit auf die *Materialität* der Notizen, die sich dem Auge zwar darbietet, aber dennoch nicht in ihrer integralen Stofflichkeit wahrgenommen werden kann. So realitätsnah ein Film auch immer ist, das spezifische Gewicht eines Gegenstandes vermag er nicht einzufangen – oder noch allgemeiner gefasst: Die direkt erfahrbare, haptische Materialität, wie sich etwas anfühlt und wie schwer es ist – dieser Zugang bleibt dem Zuschauer zwangsläufig verwehrt. Für Hohl, der seine Autorschaft nicht zuletzt über die Materialität seiner Papiere definiert, die für ihn das eigentliche Werk darstellen, wovon die gedruckten Bücher lediglich Derivate sind, ist das ›Gewicht‹ seines Manuskripts offensichtlich sehr entscheidend. Natürlich schwingt in Hohls Aussage zugleich ein zweiter Nebensinn mit: Will er doch mit der Emphase auf das Gewicht zugleich die



Abb. 8 Standbild aus dem Dokumentarfilm.

geistige Gewichtigkeit und Bedeutsamkeit seines Textes hervorheben: das Gewicht verdankt sich nicht zuletzt der Gedankenschwere, seiner *gravitas*. Und umgekehrt.

Das sind bei einem gut 80-minütigen Film praktisch schon alle Szenen, in denen der Nachlass direkt gefilmt und gezeigt wird. Auf materieller Ebene verhält es sich tatsächlich so, dass der Nachlass (und damit auch die Nachlassinszenierung) insgesamt eine untergeordnete Rolle spielt und Seiler offenbar erfolgreich seine Intention umsetzen konnte und nicht in Versuchung kam, das bekannte Bild von Hohl zu reproduzieren. Er erreichte es, indem er Hohls Papieren kaum mehr als eine anekdotische Referenz zukommen ließ. Auf formaler Ebene jedoch wird der Dokumentarfilm auf viel wirksamere Weise vom ›Prinzip Nachlass‹ affiziert. So wie Hohl an der Wäscheleine als auch am Grundmanuskript auf die Bedeutung dessen hinweist, was an Entwürfen, Notizen, Manuskripten *vor* dem fertigen, d. h. gedruckten Werk vorhanden ist, so konzipiert auch Seiler seine Dokumentation auf ähnliche Weise, indem er bewusst zahlreiche, ungeplant und spontan beim und neben dem Dreh entstandene Aufnahmen in den fertigen Film montiert, die normalerweise in der Postproduktion herausgeschnitten würden.³²

32 Tatsächlich finden sich unter dem Schnittmaterial mit etlichen nicht verwendeten Out-takes zahlreiche weitere solcher Szenen.

Mit anderen Worten: Seiler zeigt gerade, was nurmehr als filmischer Nachlass überliefert würde, nämlich Schnitt- und Footage-Material, das bestenfalls als Making-of, aber nicht als Endprodukt, dienen könnte. Er bezieht die Aufnahmebedingungen und die Aufnahmesituation bewusst in den Film mit ein. Bei Seilers Hohl-Film handelt es sich gewissermaßen um einen Meta-Dokumentationsfilm, der nicht nur Hohls Leben und Werk, sondern auch die Dreharbeiten dokumentiert, und somit seine eigene Entstehungsbedingungen stets medial mitreflektiert.

Eine der radikalsten Szenen in diesem Zusammenhang ereignet sich, nachdem Hohl eine Rezitation beendet hat und er in die Kamera fragt, ob er gut gelesen habe, weil sich Seiler nicht wie sonst dafür bedankt habe. Diese Provokation nimmt Seiler wiederum zum Anlass, Hohl relativ forsch dazu aufzufordern, eine weitere Passage zu lesen, indem er mit dem Finger – der Arm des Regisseurs ist selbst im Kamerabild zu sehen – energisch auf die betreffende Stelle tippt. Hohl lässt sich nicht aus der Ruhe bringen und liest die Passage zunächst schweigend für sich durch, während die Kamera die ganze Zeit hindurch unverrückt auf ihn hält. Im Grunde passiert nichts, es herrscht absolute Stille und höchste Konzentration; lediglich an Hohls Mimik ist abzulesen, dass er den eigenen Text sehr kritisch beäugt und wohl nicht mehr ganz damit einverstanden ist. Zwischendurch entfährt ihm ein Rülps, der ebenfalls von der Kamera registriert und schließlich in den fertigen Film montiert wurde. Doch die Radikalität dieser Szene liegt weniger in diesem unkontrolliert entwichenen Körpergeräusch, sondern darin, dass der Autor geschlagene zwei Minuten lang nahezu laut- und regungslos gefilmt wird, bis er dann schließlich Seilers Forderung nachkommt, die besagte Stelle tatsächlich laut für die Kamera zu rezitieren. Die Kamera fängt hierbei ein, was prinzipiell als unverfilmbar gilt: einen Geistesarbeiter aktiv bei seiner Tätigkeit zu zeigen.³³ Ein an sich ereignisloses Ereignis. Das ist nicht einmal mehr Arthouse-, das ist Avantgarde-Cinema, wie es Andy Warhol beispielsweise in seinem Film *Sleep* von 1963 exerziert hat. Der Film zeigt den Beat-Poeten John Giorno sechs Stunden lang beim Schlafen. Eine Extremform des *Direct Cinema*.

33 Diesen Hinweis verdanke ich Andreas Langenbacher, der in seiner Wortmeldung auf den diesem Text zugrunde liegenden Vortrag darauf aufmerksam machte, Seiler sei es gelungen, Hohl quasi ›bei der Arbeit‹ zu filmen, wobei man dazu sagen muss, dass Hohls Begriff der Arbeit nicht landläufig derjenige der Erwerbstätigkeit ist (dazu mehr am Schluss dieses Beitrags).

Wer filmt hier wen?³⁴

An die Tradition des *Direct Cinema* knüpft auch Seiler an. Auf einem Notizpapier aus der Postproduktion fällt explizit der Begriff »Cinéma direct«.³⁵ Damit ist eine Bewegung im amerikanischen Dokumentarfilm angesprochen, ein Ende der 1950er-Jahre etabliertes Verfahren, das die Kamera ausschließlich als neutrales Aufzeichnungsmedium einsetzen will, ohne dadurch die gefilmten Ereignisse substantiell zu beeinflussen.³⁶ Den Pionieren dieser neuen Filmtechnik ging es darum, sich mit der Kamera auf die Position des ›reinen Beobachters‹, des unbeteiligten Beteiligten, zurückzuziehen: »Laut Stephen Mamber ist es der Anspruch des *Direct Cinema*, reale Personen in ungestellten, authentischen Situationen zu filmen.«³⁷ Ein bevorzugtes Stilmittel besteht wie auch bei Seiler in langen, statischen Kameraeinstellungen, um eine ungestörte, gleichsam natürliche Entwicklung des Geschehens zu ermöglichen.

In Frankreich entstand ungefähr gleichzeitig die Bewegung des *Cinéma vérité*, die häufig, aber irrtümlich mit dem *Direct Cinema* gleichgesetzt wird, tatsächlich aber stärker die Interaktion zwischen Protagonisten und der Filmequipe vorsah. So sind Interviews und direkte Anreden der gefilmten Personen im *Direct Cinema* eher die Ausnahme, während sie im *Cinéma vérité* zum Programm gehören. Seiler verwendet den Begriff des »Cinéma direct« ebenfalls unscharf, ja die eigentümlich frankophone Schreibweise lässt sogar vermuten, dass er es mit dem *Cinéma vérité* vermischt, zumal sein Film tatsächlich unentschieden zwischen beiden Ansätzen hin und her pendelt, was vor allem auch durch Hohls Rahmenbrüche provoziert ist, die von der Interviewsituation stets auf die Drehsituation verweisen.

Einen der markantesten Rahmenbrüche vollzieht Hohl in der Szene, als er auf dem Set zufällig angerufen und beim Telefonieren gefilmt

34 Wie aus dem Beitrag von Klaus Merz (S. 134 in diesem Band) hervorgeht, besitzt ›filmen‹ umgangssprachlich auch die Zweitbedeutung von ›vorführen, täuschen, hereinlegen‹, was hier als Bedeutungskomponente durchaus mitschwingen soll, um die Dynamik zwischen dem Filmer und des Gefilmten zu benennen, die beide versuchen, qua Reaktion und Gegenreaktion ihre Vorstellungen durchzusetzen.

35 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJSA-3-e-6.

36 Siehe dazu allgemein Caroline Zéau: *Le cinéma direct. Un art de mise en scène*. Lausanne 2020.

37 Mo Beyerle: *Das Direct Cinema und das Radical Cinema*. In: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 1960er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Hg. v. Mo Beyerle und Christine N. Brinckmann. Frankfurt, New York 1991, S. 29-53, hier S. 30.

wird. Zuerst verbirgt er sich beinahe hinter dem dicken schwarzen Hörer, bloß seine durch die Brillengläser stark vergrößerten Augen blicken dahinter vor, als seien sie eine zweite Kamera, die von der Gegenseite her die Dinge registriert. Und tatsächlich beginnt Hohl alsbald, das gesamte Filmteam in das Gespräch am Telefon miteinzubeziehen, indem er der Person am anderen Ende der Leitung nacheinander die Mitglieder der Crew einzeln vorstellt und sich auch darüber unterhält, ob Zuschauer beim Dreh erwünscht wären. Hohl nutzt diese Interruption im eigentlichen Drehplan geschickt für seine Selbstinszenierung, wo er sich ansonsten bei klar definierten Aufnahmesituationen eher zurückhaltend verhält oder sich verweigert. Einerseits tut er so, als wüsste er nicht, dass (er) gefilmt werde, und gibt sich daher scheinbar gelöster, andererseits ist ihm die Freude daran auch anzumerken, dass solche ungeplanten Interventionen ihm erlauben, die normale Drehsituation zu durchkreuzen oder gar zu sabotieren.

Seiler reagiert auf Hohls Rahmenbrüche während des Drehs seinerseits mit Illusionsbrüchen in der Postproduktion, indem er solche Szenen eben nicht wegschneidet, sondern in den fertigen Film hinein montiert, was diesem einen authentischen Anstrich verleihen soll, im Sinne einer »möglichst unverfälschten Wiedergabe der Wahrnehmung«.³⁸ Ganz im Stil des *Cinéma direct* respektive *verité* will er keinen artifiziiell arrangierten oder konstruierten Wirklichkeitsausschnitt zeigen, sondern die Situation während des Drehs möglichst realitätsnah einfangen. Andererseits führt die Integration solcher Footage-Sequenzen innerhalb des Films auch zu einer Verdoppelung der Realitätsebenen, insofern diese Szenen als »echter« bzw. »unverstellter« markiert sind als die restlichen Aufnahmen, die mehr dem Skript folgen, und damit erst recht auf die Konstruiertheit des Films aufmerksam machen. Man kann nun in solchen Illusionsbrüchen eine Unterminierung des Authentizitätsanspruchs sehen oder erst recht dessen Affirmation, da die Anwesenheit einer Kamera gar nicht ausgeblendet wird, der Film sich als solcher ausweist und nicht als vermeintlich unmittelbarer Wirklichkeitsausschnitt. Wie auch immer, erst durch die Markierung unterschiedlicher filmischer Ebenen – Dokumentation nach Drehbuch auf der einen, *Cinéma direct* auf der anderen Seite – wird diese Reflexion über den Realitätsstatus des Gezeigten binnenmedial überhaupt angestoßen.

Hier zeigt sich die »ambivalente Rolle des Films als Archivmedium«: Er kann sowohl als Aufschreibesystem (*recorder*) als auch als Archiv (*re-*

38 Ebd., S. 33.

cord) selbst fungieren. Einerseits ist der Film ein Medium, das flüchtige, ephemere Momentaufnahmen erlaubt mit einem »Bewegungsanblick, der sich der Sprache und dem statischen Bild weitestgehend entzieht«. ³⁹ Dabei suggeriert er eine Unmittelbarkeit und Realitätsnähe, die darüber hinwegtäuscht, dass auch die in Filmbildern festgehaltene Wirklichkeit immer nur einen Ausschnitt unter einem gewissen durch die Kameraeinstellung bedingten Blickwinkel zeigt – und damit eine durch das Medium geschaffene Eigenrealität. Weiter ist das anthropologische Faktum zu bedenken, das bei Hohl besonders ersichtlich ist, nämlich, dass Menschen sich vor der Kamera anders verhalten, als wenn sie sich unbeobachtet fühlen. Doch selbst, wenn man dies bestreiten oder mit »versteckter Kamera« filmen würde, allein die Wiederholbarkeit einer Aufnahme bedingt, dass selbst der ephemere Moment sich verewigt und dadurch automatisch einen anderen Stellenwert erhält, analysier- und interpretierbar wird und seine Einmaligkeit verliert. ⁴⁰ Was Roland Barthes in der Fotografie als *punctum* erkannte, ein zufälliges, vom Fotografen weder einkalkuliertes noch steuerbares Detail einer Momentaufnahme, das für den Betrachter jedoch zum Fixpunkt wird, ⁴¹ gibt es auch bei Filmaufnahmen. So können vollkommen ungeplante, spontane Momente – man kennt das Phänomen mittlerweile aus den »viralen« Clips in Social Media – einen geradezu ikonischen Charakter erlangen.

So entwickelte sich just die zufällig entstandene, nicht vorausgeplante Telefon-Sequenz nachgerade zu einer Kultszene, wie verschiedene Reaktionen auf den Film bezeugen, allen voran der Begleittext von Adolf Muschg, der als Vorwort zur Publikation des Filmskripts (als kleine Broschüre der Zyklop Film AG) abgedruckt wurde. Muschg hebt in diesem Text insbesondere darauf ab, dass Hohl nicht nur porträtiert wurde, sondern richtiggehend mitspielte:

Unter diesen Bedingungen spielte er nicht nur mit; sie brachten ihn dazu, dass er selber spielte. Denn da ist nichts zu spüren von der Präntention des Verkannten, kein tragisches Schmollen. Da spielt einer – geniert, realistisch – Türen öffnen, wenn das Filmteam kommt,

39 Harry Tomicek: Das mächtige Medium. Die Bedeutung des Films für das 20. Jahrhundert. In: Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne. Hg. v. Martin Meyer. München 1988, S. 201–209, hier S. 201.

40 Anja Horstmann: Film als Archivmedium und als Medium des Archivs. In: Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven. Hg. v. Anja Horstmann und Vanina Kopp. Frankfurt, New York 2010, S. 191–205, hier S. 195.

41 Barthes: Helle Kammer, S. 36.

das heisst: Ankommen spielt. [...] Er spielte Telephonieren und stellt dabei dem unsichtbaren Gesprächspartner das anwesende, aber natürlich ebenso unsichtbare Kamerateam vor: eine ungeheure und sehr zarte Clown-Nummer.⁴²

Muschg ist mit dieser Beobachtung nicht allein. Verschiedentlich gehen Rezensenten stets auf diese Szene ein, wenn von »einer im tiefsten Sinn des Wortes komödiantischen Selbstdarstellung«⁴³ die Rede ist oder das Telefongespräch erwähnt wird, »welches einen geradezu clownesken Charakter gewinnt, als Hohl das ganze Aufnahmeteam vor ihm beschreibt. Gelöst-ironisch durchbricht er die Scheu vor der Kamera, wohl wissend, dass diese mitläuft«.⁴⁴ Doch Muschgs Beobachtung führt zu wenig weit. Wie ich zu zeigen versucht habe, war es nicht allein Seiler, der Hohl zum Mitspielen gebracht hat. Hohl hat mindestens so aktiv auf den Dreh eingewirkt, wie das auch ein Rezensent bemerkte: »Hohl spricht kaum über sich, er spielt sich, mit der Ironie des Gefälligen.«⁴⁵ Um es auf den Punkt zu bringen: Hohl hat keineswegs immer brav mitgespielt, sondern hat, wie wir gesehen haben, das Filmteam mitunter regelrecht vorgeführt und in Eigenregie sein eigenes Spiel durchgezogen und damit den Regisseur Seiler in eine hetero-autonome Situation gebracht, die ihn dazu nötigte, nicht nur von seinem Drehbuch schrittweise abzuweichen und ursprünglich gar nie vorgesehene Direct-Cinema-Elemente einzubauen, sondern überhaupt seine Ausgangsidee eines klassischen Autorenporträts sukzessiv aufzugeben zugunsten eines spontanen, skizzenhaften und improvisierten Vorgehens, aus dem keine hermetisch geschlossene Form resultiert, sondern ein Film, der sich in seiner Fragmentarität und ›Unfertigkeit‹ selbst als Nachlass ausweist.

Vermächtnis einer Epoche

Der Film als Nachlass? Der Filmhistoriker Martin Schaub sieht in Seilers Dokumentarfilm das Vermächtnis einer ganzen Generation von Filmemachern: Er situiert das Porträt über Ludwig Hohl im

42 Adolf Muschg: Vorwort. In: Ludwig Hohl, ein Film in Fragmenten und vier Texte von Alexander J. Seiler. Zürich 1982, o.S.

43 ms.: Von der Luzidität eines, der bei sich selber ist. Zu Alexander J. Seilers Film »Ludwig Hohl«. In: Neue Zürcher Zeitung, 19.2.1982.

44 o.m.m.: Zu »Ludwig Hohl – ein Film in Fragmenten«. In: Vorwärts, 18.2.1982.

45 Ebd.

Kontext der Künstler- und Verrücktenfilme, die ausgehend von der 68er-Bewegung, die Schweizerische Filmszene der 1970er-Jahre prägte, z.B. *Chicorée* (1966) mit Urban Gwerder und *Sad-Is-Fiction* (1969) mit Alex Sadkowsky von Fredi Murer, *Der Erfinder* von Kurt Gloor, Hans U. Schlumpfs Dokumentationsfilm über Armand Schulthess (1974), oder *Melzer* (1983) von Heinz Bütler.⁴⁶ Das Thema der Selbstverwirklichung jenseits sozialer Konventionen steht im Zentrum dieser Filme wie auch die Frage, wie gesellschaftsfähig eine solche Außenseiterexistenz sein kann. Martin Schaub zufolge lieferte Seilers Dokumentarfilm über Ludwig Hohl eine Antwort auf diese Frage: Er beinhaltet die »Formulierung eines Problems, das im Verständnis der Filmemacher von Seilers Generation das entscheidende war«. ⁴⁷

Die Antwort auf das Problem liegt in der Neudefinition des Arbeitsbegriffs durch Ludwig Hohl, wie sie am Schluss von Seilers Dokumentation zur Sprache kommt. In Hohls Verständnis bedeutet Arbeit nicht im konventionellen Sinn Broterwerb für den Lebensunterhalt, sondern eine unbesehen von allen materiellen Zwängen intrinsisch motiviert Tätigkeit. Arbeit in diesem emphatischen Sinne sei »nichts anderes als aus dem Sterblichen übersetzen in das, was weitergeht«. ⁴⁸ Das ist eine für Hohl nicht untypische, umständliche Formulierung, die mit anderen Worten schlicht und einfach meint: Arbeit ist das, was einer nach seinem Tod hinterlässt: sein Nachlass. Nicht was einer zu Lebzeiten herstellt und veröffentlicht, ist entscheidend, sondern was einer der Nachwelt weiterzugeben vermag. Und in diesem Sinne hat Ludwig Hohl so konsequent wie kein zweiter Autor damals an seinem Nachlass gearbeitet, der durch Seilers Film schließlich noch dokumentarisch verewigt wurde: als Nachlass zu Drehzeiten. Und tatsächlich prägte sich das Bild, das Seiler in seinem Film von Hohl einfing, dergestalt ins kulturelle Gedächtnis ein, dass mit Fug von einer kinematografischen ›Übersetzung‹ vom Sterblichen in das, ›was weitergeht‹, gesprochen werden kann. Ephemere Momente, zufällig mit der Kamera eingefangen, verwandelt das Medium Film in zelluloidgebannte Ewigkeit.

In diesem Sinne würdigt Markus Jakob in seiner Besprechung von Seilers Filmporträt besonders den Aspekt der kinematografischen

46 Siehe dazu den Beitrag von Marcy Goldberg in diesem Band.

47 Martin Schaub: Selbstverwirklichung, Verweigerung, jeder für sich. In: Martin Schlappner und Martin Schaub: Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Eine kritische Wertung. Zürich 1987, S. 119-130, hier S. 129.

48 Ludwig Hohl: Die Notizen oder von der unvoreiligen Versöhnung. Frankfurt a.M. 1984, S. 40 (I, 51).

Aufbewahrung, indem er hervorhebt, wie Hohls Bild »dank Seilers Arbeit schärfer umrissen weiterlebt als das jener seiner Zeitgenossen, die ihn an Publikumswirkung zu Lebzeiten bei weitem übertrafen und die, weil sie auf Vorschuss lebten, keinen Nachlass haben«.49

49 Zit. n. Jakob: Ludwig Hohl. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Alexander J. Seiler, SLA-AJS-A-3-e-7.