

Marcy Goldberg

## Die schräge Schweiz

Unangepasste Autor:innen, ungewöhnliche Filmbilder

Mitte der 1960er-Jahre machte sich in der Schweiz eine neue Generation von Filmschaffenden bemerkbar. In der Romandie war von einem *nouveau cinéma suisse* die Rede, in der Deutschschweiz von einem »Neuen Schweizer Film«. Ein Grund dafür war einerseits das neue Filmgesetz, das 1963 in Kraft trat und erstmals staatliche Subventionen für unabhängige Filmprojekte ermöglichte.<sup>1</sup> Andererseits wurden die hiesigen Jungfilmer:innen durch Entwicklungen aus dem Ausland inspiriert, darunter die britische *Free Cinema*-Bewegung wie auch die *nouvelle vague* aus Frankreich. Diese pflegten ab Mitte der 1950er-Jahre eine freie, freche Filmsprache jenseits der Konventionen des kommerziellen Kinos, und hatten eine Vorstellung von Film als »siebter Kunst« anstelle von Filmmanufaktur.<sup>2</sup> Oder wie Alexander J. Seiler es rückblickend erklärte: »Der typisierten, in Serie reproduzierbaren Welt der alten Filmindustrie setzten ab Anfang der fünfziger Jahre junge Regisseure, die sich nicht mehr als Realisatoren, sondern als Autoren ihrer Filme verstanden, die konkrete Welt ihrer individuellen Erfahrungen und Gesichte entgegen.«<sup>3</sup>

Dieses Selbstverständnis als Autorpersonen, die das Filmmedium als persönliche Ausdrucksform einsetzen wie die Feder oder den Pinsel, führte zu einer neuen Wendung innerhalb der kleinen, chronisch unterfinanzierten Schweizer Filmszene und setzte neue Kräfte frei: fürs Spielerische und Experimentelle, und für subjektive Auseinandersetzungen mit dem eigenen Umfeld. Da das Filmemachen allein schon aus technischen Gründen meistens auf Gruppenarbeit angewiesen ist, konnten die Filmschaffenden zwar selten im Alleingang agieren. Sie

1 Olivier Moeschler: *Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum*. Aus dem Französischen von Claudine Kallenberger. Marburg 2013.

2 Ebd., S. 58-59.

3 Alexander J. Seiler: *David und Goliath. Zur aktuellen Lage des Filmschaffens hier und anderswo. Eine Preisrede*. In: ders.: *Daneben geschrieben, 1958-2007*. Baden 2008, S. 138-147, hier S. 144.

bildeten vielmehr kleine, flexible Equipen und halfen sich gegenseitig oder im Kollektiv unter der Etikette *cinéma copain*, was überdies zu innovativen Formen künstlerischer Kollaborationen führte.<sup>4</sup>

Es lag auf der Hand, dass viele dieser Autorenfilmer:innen sich in hohem Masse mit Künstlerfiguren aus anderen Sparten und vor allem mit Schriftsteller:innen identifizierten, die sie auch als Rollenmodelle betrachteten. Denn: Seitens der Literatur gab es schon länger eine Tradition persönlicher beziehungsweise kritischer Auseinandersetzungen mit der Heimat, wie etwa durch Karl Schmid in seinem *Unbehagen im Kleinstaat* beschrieben.<sup>5</sup> Ebenfalls konsequent, angesichts ihres Engagements für dokumentarische Formen, waren die vielen Porträtfilme und Dokumentationen, die sie über Künstler:innen und Schriftsteller:innen drehten, und oft gemeinsam mit ihnen. Einige dieser Kollaborationen stehen bis heute als exemplarische Beispiele der performativen Autorschaft, sowohl filmisch als auch literarisch. Sie verkörpern dazu die Quintessenz des »Neuen Schweizer Films«: die Erkundung der Gesellschaft von den Rändern her, »von den hereinbrechenden Rändern«, wie Ludwig Hohl es formulierte.<sup>6</sup>

Für meine Analyse dieser ausdrücklich schweizerischen Praxis an der Kreuzung zwischen der Tradition heimatkritischer Bilder, des rebellischen Außenseitertums und der Formexperimente jenseits des kinematografischen Mainstreams wählte ich die etwas spielerische Bezeichnung »schräg«. Der »schräge Schweizer Film« vereint die ungewöhnliche visuelle Perspektive des »schrägen Blicks« sowohl mit dem umgangssprachlichen Sinn der Exzentrizität als auch mit dem Abweichen von Konventionen, gesellschaftlichen wie künstlerischen. Doch bevor wir die Formen und Inhalte der »schrägen« Praxis weiter definieren und damit zu ein paar ausgewählten Beispielen kommen können, braucht es einen kleinen Exkurs über den besonders schweizerischen Aspekt dieser Praxis.

4 Marcel Leiser: A propos du »*cinéma privé*« de Fredi Melchior Murer. In: *Décadrages* 12, 2008, Dossier Fredi M. Murer, S. 11–20.

5 Karl Schmid: *Unbehagen im Kleinstaat*. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt. Zürich 1963.

6 Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. Endgültige Fassung. [Fragment, 1972/73]. In: Ludwig Hohl, »Alles ist Werk«. Hg. v. Peter Erismann, Rudolf Probst und Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. 2004, S. 9–22.

## Achtung: die Schweiz

In *Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983* fasste der Filmkritiker Martin Schaub die grundlegenden Eigenschaften und Ziele dieser Bewegung zusammen.<sup>7</sup> Er liess sich bei der Titelwahl – und anschließend in seiner Analyse – durch ein Zitat aus dem Jahr 1966 von Max Frisch inspirieren: »Der Laie ist ein Mann, der sich in seine eigenen Angelegenheiten einmischet.«<sup>8</sup> Für die Filmleute bedeutete das »Einmischen«: Widerstand leisten gegen die Konsumgesellschaft und den Konformismus der Nachkriegszeit, sowie gegen die »mediale Kolonisation« der Schweiz.<sup>9</sup>

Was heisst eigentlich, »sich in die eigenen Angelegenheiten mischen«? Im Film und nicht nur im Film hiess and heisst das; Rückeroberung dessen, was eine besinnungslos sich bereichernde Generation »freiwillig« abgegeben und abgetreten oder verkauft hat, Rückeroberung, notfalls auch mithilfe eines äusserst primitiven Instrumentariums, ja sogar ohne eigentlich existierende produktive Grundlage. Das ist es, was im Schweizer Film der Mitte der sechziger Jahre begonnen hat.<sup>10</sup>

Wie Schaub anmerkt, war der fehlende Bezug zu einer etablierten Filmindustrie eine Besonderheit der Situation in der Schweiz. Anders als bei der oben erwähnten *Free Cinema*- oder *nouvelle vague*-Bewegung, so Schaub, ging es nicht einfach darum, den Film zu erneuern, sondern ihn für sich neu zu erfinden.<sup>11</sup> Das »Laienhafte« bedeutete also, aus der Not eine Tugend und aus dem Amateurhaften eine Methode zu machen. Die Filmschaffenden wählten diese Methode einerseits mangels großzügiger Finanzierungsmöglichkeiten und andererseits mangels Filmbildungsmöglichkeiten. Die ersten eigentlichen Studiengänge an Kunsthochschulen in der Schweiz wurden dann erst Ende der 1980er-Jahre gegründet.<sup>12</sup>

7 Martin Schaub: *Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983*. Hg. v. Arbeitsgemeinschaft CINEMA, unabhängige schweizerische Filmzeitschrift 29, 1983.

8 Max Frisch: Vorwort zu »Die grossen Städte. Was sie zerstört und was sie retten kann« von Gody Suter, 1966. Zitiert in: Schaub: *Die eigenen Angelegenheiten*, S. 7.

9 Schaub: *Die eigenen Angelegenheiten*, S. 8.

10 Ebd., S. 10.

11 Ebd., S. 12.

12 Thomas Schärer: *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerter Schweizer Filmgeschichte*. Zürich 2014.

Darüber hinaus bezog sich das Frisch-Zitat über die »eigenen Angelegenheiten« und folglich Schaub's Gebrauch davon auf das sogenannte Miliz-Prinzip im Schweizer Staat und in der direkten Demokratie, wonach es zur Bürgerpflicht gehört, militärische beziehungsweise zivile Aufgaben zu übernehmen und sich an der Politik zu beteiligen. Schaub betont die Verankerung des »Neuen Schweizer Films« im explizit schweizerischen Kontext, und sieht die Annahme der Aufgabe, das eigene Land und seine Befindlichkeiten zu reflektieren, als eine Art Zivildienst.

»Unsere Strassen, Häuser, Mitbürger«: Entschiedener als die neuere Schweizer Literatur sprach der neue Schweizer Film vom eigenen Lebensraum und praktisch nur von diesem Lebensraum, trauerte nicht mehr über die Enge der Enge. In der Sintflut der Bilder aus dem »Weltdorf« (Marshall McLuhan) gab es für ihn nur diese eine Aufgabe. »Schweizer Film« konnte nicht heissen Film, der in der Schweiz und von Schweizern gemachte, sondern Film, der von Schweizern in der Schweiz und über Schweizer hergestellt wird, Rückeroberung des eigenen Bildes.<sup>13</sup>

Anders gesagt: Der *cinéaste* sieht sich auch als *citoyen*, der sich mit filmischen Mitteln in die »eigenen Angelegenheiten« einmischt. Schaub erwähnt insbesondere das Interesse der Filmschaffenden für antiautoritäre Positionen<sup>14</sup> und vor allem für engagierte Dokumentarfilme, er nennt sie deshalb »das Gewissen der Nation«.<sup>15</sup>

Im Interesse der historischen Genauigkeit müsste an dieser Stelle angemerkt werden, dass es sich zu jener Zeit fast ausschließlich um »Bürger« in der männlichen Form handelte. In diesem Zusammenhang soll auch daran erinnert werden, dass die Schweiz erst 1971 das Frauenstimmrecht auf Bundesebene eingeführt hatte. Die für die heutige Zeit angemessene gendergerechte Sprache soll nicht darüber hinwegtäuschen, wie wenig sich weiblich identifizierende Personen damals Zugang zur Filmszene hatten. Doch dies wäre eine andere Geschichte.<sup>16</sup>

13 Schaub: Die eigenen Angelegenheiten, S. 10.

14 Ebd., S. 30.

15 Ebd., S. 92-110.

16 Brigitte Blöchliger, Alexandra Schneider, Cecilia Hausheer und Connie Betz: Cut. Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994. Eine Bestandsaufnahme. Basel 1995.

## Paradigmatische Beispiele des schrägen Schweizer Films

Wie bereits erwähnt, lässt sie das »Schräge« (von nun an ohne Anführungszeichen geschrieben) als eine Konstellation oder ein Zusammenspiel von drei Hauptelementen definieren, das eine bestimmte Praxis innerhalb des Neuen Schweizer Films ausmachte, und das das Selbstverständnis und das Schaffen von etlichen Filmautor:innen in der Schweiz seit den 1960er-Jahren nachhaltig geprägt hat. Erstens: eine engagiert-kritische Haltung gegenüber der Schweiz, die sowohl an die Tradition heimatkritischer Bilder und Diskurse anknüpft, wie auch an eine selbstkritische autoethnografische Praxis.<sup>17</sup> Zweitens: eine bewusste Positionierung im *Außenseitertum* jenseits des Mainstreams bzw. in ausdrücklicher Opposition zu diesem. Drittens: Formspiele und -experimente als ästhetisches Pendant zum ideologischen Nonkonformismus. Das Schräge ist nicht immer explizit politisch, etwas utopisch Anmutendes schwingt aber definitiv immer mit, und findet seinen Ausdruck in einer unkonventionellen Filmsprache. Alain Tanner erklärte die Wirkung davon in seiner Denkschrift *Ciné-mélanges* so: Bei der Verfremdung filmischer Konventionen im Geiste Bertolt Brechts gehe es darum, das Publikum in die Lage zu versetzen, den Gegensatz zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, zu begreifen: »Il faut jouer avec le spectateur et le mettre ainsi en situation de saisir le contraste entre ce qui est et ce qui pourrait être.«<sup>18</sup>

Es wäre naheliegend, die schräge Praxis aufgrund des spielerischen Umgangs mit der Form zunächst im Experimentalfilmbereich zu verorten. In der Konstellation, die den schrägen Schweizer Film ausmacht, geht es aber vor allem um eine explizite Positionierung gegenüber Geschichte, Gesellschaft oder Alltagsleben in der Schweiz – eine Positionierung, die von vielen Filmkünstler:innen des abstrakten oder eher psychedelisch anmutenden Experimentellen bewusst abgelehnt wird.<sup>19</sup> Doch nicht von allen: Die frühen dokumentarisch angehauchten experimentellen Werke von Fredi M. Murer spielen beispielhaft sowohl mit der Klaviatur des Filmemachens wie auch mit der landschaftlichen

17 Catherine Russell: *Autoethnography: Journeys of the Self*. In dies.: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham 1999, S. 275-314.

18 Alain Tanner: *Ciné-mélanges*. Paris 2007, S. 15.

19 Vgl. *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland*. Hg v. François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer und Fred Truniger. Genf 2020. Insbes. François Bovier und Adeena Mey: *A Minor History of a Cinema on the Margins*, S. 6-17, und Thomas Schärer: *Film Forum, Supervisuell, und Ciné Circus: Experimental Filmmaking in Zurich in the Late 1960s*, S. 120-147.

und politischen Ikonografie der Schweiz der frühen 1960er-Jahre. *Sad-is-Fiction* (CH 1969), sein »metaphysisches Porträt« des Zürcher Malers und Performance-Künstlers Alex Sadkowsky, sprüht vor gestalterischer Kreativität und Lebenslust. Der einstündige Film ist aber auch von großer Wut auf die gesellschaftliche und politische Ausgrenzung im bewegten Jahr 1968 und auf den Militarismus in der Schweiz im Kontext der Brutalität des Vietnamkriegs geprägt.<sup>20</sup>

### Filmische Lektüre und Heimatkritik

Insbesondere dort, wo engagierte Dokumentarfilmautor:innen auf unangepasste Schriftsteller trafen, entstanden besondere Synergien. Unter den Autor:innenporträts der 1960er- bis 1980er-Jahre befinden sich einige herausragende Beispiele der schrägen Filmpraxis, die das Selbstverständnis der Filmschaffenden und ihr kritisches Bild der Schweiz beleuchten. Ein Paradebeispiel für diesen Ansatz ist das Werk des Dokumentarfilmemachers Richard Dindo (geb. 1944). Das Thema des Widerstands gegen die Ungerechtigkeit zieht sich durch Dindos gesamtes Werk, wie auch die Dringlichkeit, die Erinnerung an solche Kämpfe wach zu halten. In seinen Filmen hat er immer wieder anhand einer literarischen Vorlage Kapitel der Schweizer Geschichte gegen den Strich gelesen, wie etwa in *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* (CH 1975) in Zusammenarbeit mit dem Journalisten Niklaus Meienberg, oder in *Grüningers Fall* (CH 1997), nach dem gleichnamigen Buch des Historikers Stefan Keller. Dindo hat sich vor allem auf dokumentarische Porträts von wagemutigen Künstler:innen und Rebell:innen spezialisiert, darunter auch auf internationale Figuren wie den marxistischen Revolutionär und Schriftsteller Che Guevara (*Ernesto »Che« Guevara, das bolivianische Tagebuch*, CH/F 1994) oder die deutsch-jüdische Künstlerin Charlotte Salomon, die auf der Flucht vor den Nazis ihre Lebensgeschichte als Bilderreihe malte (*Charlotte Salomon, Leben oder Theater?*, F/CH 1992).<sup>21</sup>

Das eigentliche Schlüsselwerk, sowohl für Dindos gesamte Filmografie wie auch für die Praxis des schrägen Literatenporträts im Zeichen des »Neuen Schweizer Films«, bleibt sein filmischer Essay *Max Frisch*,

20 *Sad-is-Fiction* (CH 1969). Regie: Fredi M. Murer. Weitere Infos s. <https://fredi-murer.ch/sad-is-fiction> (2.9.2024).

21 Verena Teissl: Schweiz: Richard Dindo. In: Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt. Hg. v. Verena Teissl und Volker Kull. Marburg 2006, S. 284-293.



Abb. 1 *Sad-is-Fiction* (1969).

*Journal I-III* (CH 1981). Im Vorspann des Films wird der Titel wie folgt ergänzt: »Eine filmische Lektüre der Erzählung ›Montauk‹ (1974) unter Anlehnung an die Tagebücher 1946-49 und 1966-71«. Die »filmische Lektüre« ist einerseits Dindos Antwort auf die filmphilosophische Frage nach der dialektischen Beziehung zwischen Wort und Bild. Im Gespräch mit Christoph Hübner erklärte das Dindo 1998 so: »Was für mich wichtig ist, das ist die Begegnung des Bildes mit der Sprache. Mit dem Bild allein kann ich zu wenig zeigen, deshalb muss ich dazu etwas erzählen.«<sup>22</sup> Andererseits passt die »filmische Lektüre« zum grundsätzlich performativen Charakter des (Selbst-)Porträts. Dindo: »Ich definiere mich als Biograph der Autobiographie. Die Leute, die ich porträtiere, haben sich immer schon selbst dargestellt.« So sei es seine Aufgabe, gleichzeitig Filmemacher, Leser und Übersetzer zu sein. »Ich lese die autobiographische Materie meiner Darsteller. Sie

22 Christoph Hübner: Richard Dindo, Alles ist Erinnerung. In: Dokumentarisch arbeiten. Texte zum Dokumentarfilm 1. Hg. v Gabriele Voss. Berlin <sup>2</sup>1998, S. 28-62, hier S. 34.

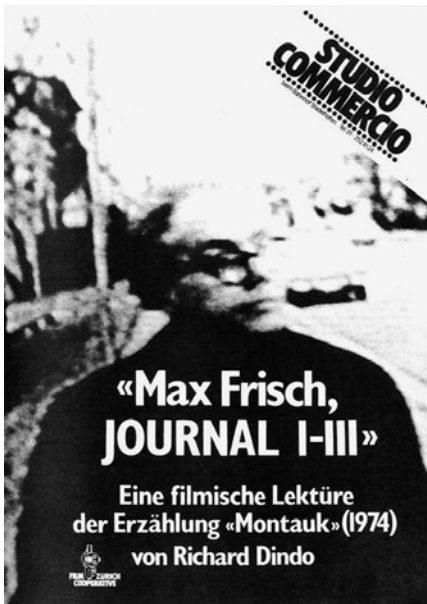


Abb. 2 *Max Frisch, Journal I-III* (1981).

haben sich schon dargestellt, und ich versuche, diese Selbstdarstellung auf meine Weise mit einem Film zu rekonstruieren. Wiederherzustellen.«<sup>23</sup>

Als Dindo am Filmprojekt arbeitete, lebte Max Frisch (1911-1991) noch. Im Laufe des Herstellungsprozesses tauschten sich die beiden mehrmals aus, ein Teil ihres Briefwechsels wurde in einer Begleitpublikation zum Film veröffentlicht.<sup>24</sup> Im Einklang mit seiner Methode verzichtete Dindo aber bewusst darauf, Interviewgespräche mit Frisch für den Dokumentarfilm aufzunehmen. »Es ist eben nicht so, dass man der Wahrheit von Max Frisch nahekommt, indem man ihn einfach abfilmt. Man muss ihn darstellen über seine

Bücher, denn der Schriftsteller stellt sich durch seine Sprache dar.«<sup>25</sup> Dindo baute den Film folglich um die abwesende Figur des Autors zusammen, mit einer Collage aus Archivmaterial, Aufnahmen seiner Reisen an diverse Schauplätze aus Frischs Leben und Schriften, Interviews mit Menschen, die den Autor kannten, und einigen wenigen Reenactments von Szenen aus Frischs autobiografischer Erzählung *Montauk*. Die Erzählstimme aus *Montauk* und aus den Tagebüchern wurde durch den Journalisten Hugo Leber gesprochen. Somit lädt der Film die Zuschauer:innen dazu ein, sich das je eigene Bild des Schriftstellers »imaginär«<sup>26</sup> aufflackern zu lassen.

Im Film greift Dindo ein Thema auf, das in seiner Filmografie immer wieder behandelt wird und auch im Werk von Max Frisch eine zentrale Rolle spielt: die Frage nach dem Begriff Heimat, gekoppelt mit einer

23 Ebd., S. 38.

24 »Max Frisch, Journal I-III«. Texte zum Schweizer Film 4. Hg. v. Schweizerischen Filmzentrum in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen DRS. Zürich 1981.

25 Hübner: Richard Dindo, S. 33-34.

26 Dindo in Hübner: Richard Dindo, S. 33.



Ambivalenz gegenüber der Identität als Schweizer. In einer Schlüsselsequenz unter dem Kapiteltitle »Wieviel Heimat brauchen Sie?« zitiert Dindo auf der Tonspur aus der »Rede über die Heimat«, die Frisch 1974 im Zürcher Schauspielhaus anlässlich der Verleihung des Zürcher Literaturpreises gehalten hat. Wie sonst selten in diesem Film ist seine eigentliche Stimme zu hören, doch gezeigt wird er nicht im Bild. Dafür setzt Dindo eine Reihe von eigenen Aufnahmen ein, von der Zürcher Helmhausbrücke, von der Landschaft am Zürcherischen Pfannenstiel, und auch von fernen Orten, die in Frischs Leben eine Rolle gespielt haben, wie etwa vom Strand in Montauk, New York, oder von der Berliner Mauer. »Wie verhält es sich mit der Heimatliebe?« fragt Frisch:

Hat man eine Heimat nur, wenn man sie liebt? Ich frage. Und wenn sie uns nicht liebt, hat man dann keine Heimat? Was muss ich tun, um eine Heimat zu haben, und was vor allem muss ich unterlassen? Sie scheint empfindlich zu sein, sie mag es nicht, die Heimat, wenn man den Leuten, die am meisten Heimat besitzen, in Hektaren und im Tresor, auf die Finger schaut – und wer sonst, wenn nicht diese Leute und ihre honorierten Wortführer, hätte denn das schlichte Recht, uns die Heimatliebe abzusprechen?<sup>27</sup>

Somit reiht sich Dindos dokumentarische Relektüre von Frisch in die Praxis der »Rückeroberung« (Schaub) des eigenen Schweiz-Bildes. Bei Dindo bleibt die Begegnung mit dem Schriftsteller imaginär und angedeutet, konstruiert durch die Gegenüberstellung vom geschriebenen Wort mit dem bewegten Bild. In den zwei folgenden Beispielen geht es um filmische Porträts, die in direkter Zusammenarbeit und im Austausch mit den Protagonisten entstanden sind.

### Außenseitertum als künstlerische Position

Der Schriftsteller Ludwig Hohl (1904-1980) verkörperte wie kaum ein anderer Schweizer Schriftsteller den Prototyp des unangepassten, exzentrischen Autors beziehungsweise *poète maudit*. Bereits zu Lebzeiten galt er als legendärer Autor, der angeblich in einem ärmlichen Kellerversteck in Genf wohnte, jahrzehntelang über seinen unveröffentlichten Textfragmenten brütete, exzessiv Alkohol konsumierte

27 Max Frisch: »Rede über die Heimat« (1974). In: Texte zum Schweizer Film 4, S. 33-34 (entspricht der Stelle ab ca. Minute 43 im Film).

und fünf Mal verheiratet war. Der Mythos des verkannten, äusserst randständig lebenden Genies stimmte nur bedingt (in seinem Aufsatz in diesem Band ordnet Magnus Wieland diesen Mythos ein, s. S. 73-93). Doch als literarische Figur wurde Hohl von seinen zeitgenössischen Kolleg:innen verehrt, sein (bereits oben zitiertes) Sinnbild der »hereinbrechenden Ränder« und sein fragmentarischer, aphoristischer Schreibstil beeinflussten mehrere Generationen von Schweizer Literat:innen.<sup>28</sup>

Darunter den Zürcher Journalisten und Dokumentarfilmemacher Alexander J. Seiler (1928-2018), seines Zeichens ein Pionier des Neuen Schweizer Films, der 1964 mit *Siamo italiani* (in Co-Regie mit Rob Gnant und June Kovach) einen der ersten und meistbeachteten Dokumentarfilme der neuen Bewegung lieferte. Für den Kritiker Martin Schlappner war dieser Film – der die schlechte Behandlung der sogenannten italienischen Gastarbeiter:innen in der Schweiz dokumentierte und kritisierte – eines der gelungensten Beispiele für den filmischen Aufbruch in der damaligen Zeit. Solche bewegten Filme überzeugten, so Schlappner, »durch ihren Geist des Experimentes, der inhaltlich[en] wie formalen Recherche, durch ihr zeitbezogenes soziales Engagement und durch die Frage, wie es in der Gegenwart um uns stehe und wie es künftig kommen könnte«.<sup>29</sup>

Seiler interessierte sich konsequenterweise auch für Hohl: für dessen karge Existenz als Außenseiter, für die Entstehungsprozesse von dessen Werken, und dessen Leidenschaft fürs Bergsteigen, worin Hohl Sinnbilder fand für sein Ringen mit dem Schreiben. Nach einem Besuch 1974 bei Hohl in Genf anlässlich von dessen 70. Geburtstag schrieb Seiler im *Tages-Anzeiger* von diesen Themen und von der Notwendigkeit, Hohl nicht als Legende zu verklären, sondern ihm »in seiner Wirklichkeit« zu begegnen.<sup>30</sup> Es gelang ihm, den Schriftsteller kurz vor dessen Tod 1980 vor die Kamera zu ziehen. Der aus dieser Begegnung entstandene Dokumentarfilm *Ludwig Hohl. Ein Film in Fragmenten* erschien 1982.

Die Machart des Films zeigt deutlich, dass es sich hier um eine schöpferische Begegnung zwischen zwei Autorpersonen handelt. Hohl

28 Peter Erismann, Rudolf Probst und Hugo Sarbach (Hg.): Ludwig Hohl, »Alles ist Werk«. Frankfurt a.M. 2004.

29 Martin Schlappner: Schweizer Kinobilder – Bilder der Schweiz. In: Martin Schlappner und Martin Schaub: Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Zürich, Basel 1987, S. 54.

30 Alexander J. Seiler: Klein sein müssen, um gross sein zu dürfen. In: Tages-Anzeiger, 9.4.1974. Abgedruckt in: ders.: Ludwig Hohl, ein Film in Fragmenten und vier Texte. Hg. v. Zyklon Film AG. Zürich 1982, S. 115-118.

spielt offensichtlich für Seiler und sein Filmteam, doch er spielt sich selber: das, was der Dokumentarfilmwissenschaftler Bill Nichols den »performativen Modus« nennt. Laut Nichols führt dieser Modus nicht zwangsläufig zu einem Verlust an Authentizität. Vielmehr hebt die Selbstinszenierung den bedingten, subjektiven und affektiven Aspekt der dokumentarischen Begegnung zwischen Filmer und Gefilmten hervor: »Performative films give added emphasis to the subjective qualities of experience and memory.«<sup>31</sup> Hohl und Seiler konstruieren den Film gemeinsam, auch indem sie sich immer wieder über den filmischen Vorgang austauschen, und dabei auch durchblicken lassen, dass sie eine kollegiale Beziehung außerhalb der Drehsituation verbindet.

Das strukturierende Prinzip, den Film »in Fragmenten« zu konzipieren, ist Seilers Art, Hohls schriftstellerischem Arbeitsprozess die Reverenz zu erweisen. Der Eindruck der Konstruiertheit wird dadurch verstärkt, dass der Schauspieler Sigfrit Steiner transkribierte Passagen aus früheren Interviews mit Hohl aus dem Off vorliest. Immer wieder wird der Autor mit Stellen aus seinen früheren Werken konfrontiert, manchmal reagiert er gereizt. Die »Arbeit« und das Schreiben werden immer wieder thematisiert, sowie auch die Verweigerung dessen – eine paradigmatisch schräge Haltung. Um noch einmal auf Martin Schaub's Charakterisierung des Neuen Schweizer Films zurückzugreifen: Verweigerung und Selbstverwirklichung seien, so Schaub, in der Zeit um 1968 ein symbiotisches Paar gewesen.<sup>32</sup> Doch wie der Film zeigt, – indem er Schlüsselmomente aus Ludwig Hohls Biografie Revue passieren lässt –, hatte der Schriftsteller die Verweigerung schon lange vor den Achtundsechzigern zum Lebensprinzip gemacht. Die fragmentarische Machart des Films und die Einblicke in die Drehbedingungen, die immer wieder als reflexive Momente integriert werden, widerspiegeln die Verweigerungshaltung auf ästhetischer Ebene: Sie zeigen auf, dass der Film keine glattpolierte Dokumentation sein soll, die die Spuren ihrer Entstehung verwischt.

Am Ende des Films wird Hohls Tod durch eine Stimme aus dem Off verkündet. Und dann, in einer bewegenden filmischen Geste, holt Seiler den verstorbenen Dichter zurück: Wir sehen, wie er am Fuß des Salève steht und mit Gehstock in Richtung Felswand marschiert. Und aus dem Off hören wir eine letzte Textpassage aus den *Notizen*:

31 Bill Nichols: *The Performative Mode*. In: ders.: *Introduction to Documentary*. Bloomington 2017, S. 149-158, hier S. 150.

32 Schaub: *Die eigenen Angelegenheiten*, S. 54.



Abb. 3 Ludwig Hohl. *Ein Film in Fragmenten* (1982).

Wie kommt es jedoch, dass von all dem plötzlich das Ende da sein soll durch den Tod?

Dies – kommt gar nicht; haben wir doch dann immer mehr Nicht-Tod: Anschluss an alles. Arbeiten ist nichts anderes als aus dem Sterblichen übersetzen in das, was weitergeht.<sup>33</sup>

### Selbstkritik und Selbstzerstörung

»Das ist ein Film für und gegen Diggelmann, gegen mich« – so heißt es am Anfang von *Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann* (CH 1973) von Reni Mertens (1918-2000) und Walter Marti (1923-1999). Das Filmemacherpaar gehörte 1962 zu den Gründungsmitgliedern der Association suisse des réalisateurs de film (heute: Verband Filmregie und Drehbuch), die wesentlich zur Entwicklung des Neuen Schweizer Films beitrugen. 1972 konzipierten sie ein radikales

33 Aus Ludwig Hohl: *Die Notizen*, I, 51. Zitiert in: Seiler: Ludwig Hohl, S. 98.

dokumentarisches Experiment im *cinéma vérité*-Stil und schlugen dem Schriftsteller Diggelmann (1927-1979) eine Zusammenarbeit vor.

Auf der Website des aktuellen Film-Verleihs ist Martis ursprünglicher Brief an Diggelmann dokumentiert:

Zürich, 16. November 1972

Lieber Walter M. Diggelmann,

Ich mache Ihnen einen Vorschlag. Wir machen einen Film zusammen. In diesem Film sieht man nur Walter Matthias Diggelmann. Er sitzt so bequem oder unbequem, wie es ihm passt, hat etwas zu trinken oder zu Essen, wenn er will. Eine Stunde lang. In dieser Stunde sagt W.M.D. alles, was er in einer Stunde zu sagen hat. Aus dem Stegreif, was Ihnen einfällt. Wenn möglich ohne jegliche Selbstzensur. Der Titel des Films müsste sein: »Die Selbstzerstörung des Walter M. Diggelmann«. Einer, der die Wahrheit sagt, zerstört sich selbst.

Freundlich, Ihr Walter Marti<sup>34</sup>

Diggelmann willigte ein, der Film wurde am 16. Dezember 1972 im (ungeheizten!) Théâtre du Jorat in Mézières gedreht. Die allererste Einstellung des Films zeigt Diggelmann, wie er auf der Bühne redet und gestikuliert. Doch wir hören seine Stimme nicht auf der Tonspur, dafür eine experimentelle elektroakustische Musik. Von Anfang an wird klar, dass dieser Film keine herkömmliche Dokumentation oder ein konformes Künstlerporträt ist, sondern ein verstörendes Werk, das dem Publikum unbequem sein wird. Und so wird es auch: die Kamera bleibt schonungslos auf Diggelmann gerichtet, ohne vermittelnden Schnitt und ohne mäßigende Offstimme steigt die Spannung im Lauf der 69 Minuten Filmdauer.

Der Schriftsteller, der sich selber den Prozess macht, zwar auf spielerische und sympathische Art, aber gleichzeitig ernst: So steht Diggelmann in seinem Wintermantel im kalten Theatersaal und fragt: »Ich weiß nicht, wenn ich mich verteidigen muss, ob ich mich verteidigen muss, oder ob ich die Gesellschaft verteidige.« Während seines einstündigen Auftritts vor der Kamera macht er beides, verteidigen

34 <https://langjahr-film.ch/pagina.php?o,o,1,o,21o,&qy=diggelmann#tgt> (30.7.2024).



Abb. 4 *Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann* (1973).

und auch anklagen, die Gesellschaft, aber vor allem sich selbst. Diesen Seelenstriptease vor der filmischen Öffentlichkeit zu machen – das ist die Selbstzerstörung im übertragenen Sinn. Im buchstäblichen Sinn kommt sie aber auch aus der Rotweinflasche, die Diggelmann mitgebracht hat. Im Laufe des Drehs wird er seh- und hörbar immer betrunkenener, was ein beklemmendes Gefühl hervorruft.

Die Selbstzerstörung als Kehrseite der Rebellion – und auch als Kehrseite des Sicherheitswahns, der in der Schweiz zur Zeit des Kalten Kriegs herrschte: Dies war ein verbreitetes Motiv im Schweizerischen Filmschaffen jener Zeit.<sup>35</sup> Diggelmann, der als uneheliches Kind geboren wurde, als Jugendlicher in der Erziehungsanstalt landete und später in Kriegsgefangenschaft geriet, kann im Lauf des Films viel von den Mechanismen der Ausgrenzung erzählen. Er ist allerdings auch Schriftsteller geworden, sogar ein anerkannter, er kommt spontan in den Redefluss und hat spürbar Freude am Erzählen. Wie es sei, das Leben als »freier Schriftsteller«? Er stellt sich die Frage selbst, und beantwortet sie dann auch: Frei lasse sich ohne genug Geld gar

35 Marcy Goldberg: Sicherheit, Langeweile, Selbstzerstörung. Filmmachen im »Gefängnis Schweiz«. In: CINEMA 52, 2007, S. 124-131.

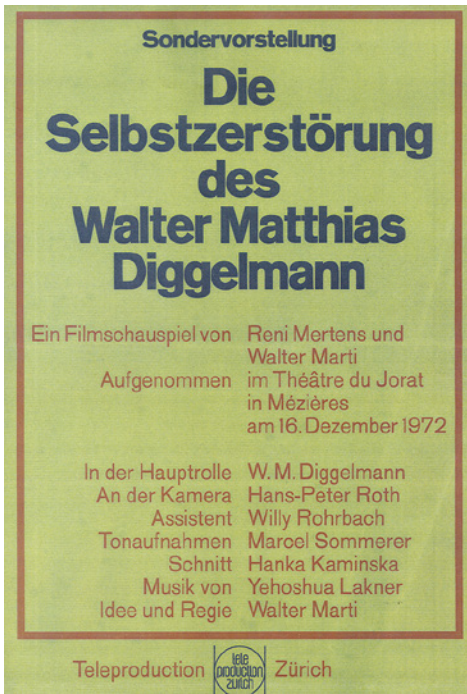


Abb. 5 Filmplakat, *Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann* (1973).

nicht leben, und ohne Liebe taue die Freiheit ebenfalls nichts. Sein Fazit am Ende der Stunde: »Ich bin im Grunde genommen ein ganz gewöhnlicher Mensch. Das Schlimme ist, dass man aus mir einen ungewöhnlichen Menschen gemacht hat [...] Und ich frage mich: Wer ist denn der Walter Matthias Diggelmann? Und kann nur eines sagen: Das ist einer, der sich selbst zerstört, wie sich die ganze Menschheit zerstört.«

In einem umfangreichen Dossier über Mertens/Marti, das 1983 von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia herausgegeben wurde, befindet sich die Transkription eines Fernsehinterviews mit Reni Mertens aus dem Jahr 1980, einem Jahr nach Diggelmanns Tod. Darin erzählte sie, warum sie und Walter Marti sich für Diggelmann entschieden hatten, und was sie bei diesem Experiment interessierte:

Ich hätte diesen Mut nicht gehabt, das Experiment öffentlich zu vollziehen. Es hat uns aber brennend interessiert, was passiert, wenn jemand diesen Mut hat – und zwar jemand wie Diggelmann. Damals sind wir noch nicht befreundet gewesen mit ihm, aber aus seinen Schriften haben wir ihn gekannt als einen Anstosser, als einen

Störefried, ein *enfant terrible*, einen Denunzianten von Missständen, was er ja soweit getrieben hat, dass wir der Meinung waren, er säge den Ast ab, auf dem er sitzt. Was passiert, wenn man ihm sagt, red' eine Stunde lang, wir hören dir zu, du kannst sagen, was du willst, ohne Zensur, ohne Selbstzensur, aber auch ohne Moderation? Und wir nehmen das auf, und das Dokument ist nachher vorhanden, um zu beweisen, was du gedacht und gesagt hast, in diesem Moment deines Lebens.<sup>36</sup>

So trafen sich eben ein unangepasster Schriftsteller und zwei Filmemacher:innen, die durch eine radikal minimalistische Filmform »die Wahrheit« aus ihm entlocken wollten. Oder weniger hochgegriffen: einen Augenblick filmischer Wahrheit, *cinéma vérité*, herstellen wollten. In der heutigen, allgegenwärtig mediatisierten Welt und im Zeitalter von »Fake News«<sup>37</sup> wird ein solcher Anspruch wohl eher belächelt. Doch was aus der bewegten Zeit des schrägen Schweizer Films zweifellos relevant und inspirierend bleiben dürfte, ist der Anspruch, sich als Autorperson mit den Befindlichkeiten im eigenen Umfeld, im Hier und Jetzt auseinanderzusetzen, sei es mit Sprache, Bewegtbild oder anderen Ausdrucks- und Dokumentationsmitteln. Und die Frage des Außenseitertums, der Ausgrenzung, der gesellschaftlichen Vielfalt und der Teilhabe immer wieder neu zu stellen – und zeitgemäß entsprechend auszubauen.

36 Ein Rückblick von Reni Mertens, aus einem Fernsehinterview, Fernsehen DRS 27.12.1980. In: Rene Mertens /Walter Marti. Dossier Reihe Film 3. Pro Helvetia. Bern 1983, S. 59.

37 Dominique Chateau, José Moure (Hg.): Post-cinema. Cinema in the Post-art Era. Amsterdam, 2020. Open Access: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/42407> (2.9.2024).