

»Bei der Arbeit mit Archivmaterial ist es oftmals so, dass man viel findet, und plötzlich fällt einem auf, was fehlt.«

Sabine Gisiger im Gespräch mit Ulrich Weber über ihre Filme *Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth* und *Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte* sowie *The Mies van der Rohes* und *Yalom's Cure*

Die Regisseurin Sabine Gisiger wurde 1959 in Zürich geboren. Von 1980 bis 1987 studierte sie Geschichte an den Universitäten Zürich und Pisa und promovierte 1988. Seit 1988 ist sie Reporterin beim Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) und seit 1990 arbeitet sie als freischaffende Dokumentarfilmerin. 2001 erhielt sie den Schweizer Filmpreis in der Kategorie ›Bester Dokumentarfilm‹ für *Do It*. Sabine Gisiger ist Professorin für Dokumentarfilm an der Zürcher Hochschule der Künste und Mitglied der Europäischen Filmakademie.

Die besprochenen Filme:

The Mies van der Rohes, CH 2023, 90 Min.,
Regie und Drehbuch: Sabine Gisiger.

Eine epische Familiensaga, erzählt von den Frauen um den berühmten Architekten Ludwig Mies van der Rohe. Seine Frau Ada, seine Töchter Georgia, Manna und Traudel und seine Geliebte Lilly Reich ergreifen die Chancen der neuen Zeit, erleben aber auch die Einschränkungen alter Muster. Die goldenen Zwanziger, die zunehmend barbarischen 1930er und schließlich Krieg. Eine bewegende Familiengeschichte, die mit unveröffentlichten Filmen, Bildern und Dokumenten ein Sittengemälde der Moderne entwirft – aus weiblicher Perspektive.

Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth, SRF 2015, 52 Min.,
Regie und Drehbuch: Sabine Gisiger.

Der Film setzt dem Menschen, Schriftsteller und Maler Friedrich Dürrenmatt ein zeitgemäßes, filmisches Denkmal: Durch eine fiktive Autobiografie, montiert aus unzähligen nationalen und internationalen

Film-, Funk- und Fernsehbeiträgen, in denen er sich seines Lebens erinnert, über sein Werk reflektiert und – um es mit seinen Worten zu sagen – »die Welt diagnostiziert«.

Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte, CH 2015, 76 Min.,
Regie und Drehbuch: Sabine Gisiger.

Der Film setzt dem Menschen, Denker, Schriftsteller und Maler Friedrich Dürrenmatt ein intimes filmisches Denkmal. Im Zentrum des Films steht die bisher unbekannte Liebesgeschichte von Friedrich Dürrenmatt und seiner Frau Lotti Dürrenmatt-Geissler. Vierzig Jahre lebten die beiden in einer engen Beziehung. Nach Lottis Tod 1983 stürzte Dürrenmatt in eine tiefe Krise, aus der er sich mit einer neuen, großen Liebe befreite. Seine Schwester Verena Dürrenmatt und seine Kinder Peter Dürrenmatt und Ruth Dürrenmatt erzählen erstmals und exklusiv von ihrem Bruder und Vater.

Yalom's Cure, CH 2014, 74 Min., Regie und Drehbuch: Sabine Gisiger.

Der 80-jährige Psychiater und Bestsellerautor Irvin D. Yalom gilt als der einflussreichste Psychotherapeut der USA. Er hat weltweit Millionen von Büchern verkauft, Kritiker beschreiben ihn als inspirierend, fesselnd und lebensverändernd. Sein Werk betont den Wert von Beziehungen und dreht sich um die Frage, wie Therapie funktioniert. Der Film bietet mehr als eine klassische Biografie: Yalom nimmt das Publikum mit auf eine existentielle Reise durch die vielen Schichten der menschlichen Psyche. In der Rolle des Reiseleiters teilt er seine Einsichten und gewährt tiefe Einblicke in sein eigenes Seelenleben. (Quelle: Swiss Films)

Das Gespräch fand am 19.3.2024 per Zoom statt, die Fragen stellte Ulrich Weber. Im Rahmen der Tagung *Bewegte Literaturgeschichte* hielt Sabine Gisiger am 20.10.2023 einen Vortrag zum Thema »Wahrnehmung und Imagination. Zum Umgang mit dem Archiv im biografischen Dokumentarfilm«, auf den auch Bezug genommen wird.

Gegenstand des Gesprächs sind zum einen Dokumentarfilm und Archiv und Archivmaterial im Allgemeinen, zum anderen wollen wir insbesondere über die beiden Dürrenmatt-Filme, die Sie gedreht haben, sprechen. Wie sind Sie auf die Idee gekommen, einen Film über Friedrich Dürrenmatt zu drehen?

GISIGER Dürrenmatt hat zu meinem Leben gehört soweit ich mich zurückerinnere, denn er war ein Freund meines Vaters aus der Mittelschulzeit in Bern. Die beiden waren zusammen im Gymnasium. Später, in den 1960er-Jahren, wenn Dürrenmatt am Schauspielhaus in Zürich eine Uraufführung oder eine Probe hatte, kam er bei uns zu Besuch, und mein Vater erzählte manchmal auch von ihm. Er gehörte immer irgendwie dazu. Im Gymnasium, als wir seine Stücke lasen, merkte ich dann: Das ist genau meine Welt, das ist genau meine Literatur. Das gefiel mir gut: scharfsinnig, aber auch humorvoll. Seine Stücke und seine Krimis habe ich immer geliebt. Die mehr philosophischen Werke, die *Stoffe*, entdeckte ich später. Nach meinem Geschichtsstudium wurde ich Filmemacherin, und wenn ich nicht wusste, wie ich mit einem Stoff umgehen sollte, schaute ich bei Dürrenmatt nach. Das hat mich immer inspiriert. So beispielsweise bei *Gambit* (2005), einem Film, den ich vor zwanzig Jahren gemacht habe. Da geht es um die Dioxinkatastrophe in Seveso. Der Protagonist Jörg Sambeth hatte damals für Givaudan und Hoffmann-La Roche in leitender Funktion gearbeitet und wurde dann für dieses Dioxin-Unglück in Norditalien zum Sündenbock gemacht. Er meldete sich bei mir, weil er nach dreißig Jahren nun doch erzählen wollte, wie es wirklich war. Das ist diese Geschichte von *Gambit*. Ich wusste nicht recht, wie ich den Stoff dramaturgisch verarbeiten sollte. Inhaltlich war es klar: Er hatte mir seine Version erzählt, ich hatte alles soweit wie möglich überprüft, Dokumente angeschaut, den Doktor in Chemie gemacht, und reiste in verschiedene Teile der Welt, um mit Beteiligten zu sprechen. Aber wie wollte ich diese Geschichte erzählen? Wer ist dieser Mensch? Ist das ein Held, ein Antiheld? Ist das eine Tragödie? Es hatte auch durchaus komödiantische Aspekte. Da las ich wieder Dürrenmatt und stieß darauf, was er über Helden sagt. Er schreibt sinngemäß: Auch der ist ein Held, der angesichts einer riesigen Übermacht kein Held sein will, sondern zurücksteckt. Das war für mich eine Erlösung. Bei der Frage, ob der Protagonist im Film ein Held, ein Antiheld oder ein Angsthase ist, half mir dieser Gedanke von Dürrenmatt. Davon gibt es viele Beispiele. Eigentlich habe ich bei jedem meiner Filme so gearbeitet und jeweils bei Dürrenmatt quer geschnuppert, gesucht oder überlegt, warum macht er hier fünf Akte und hier zwei, was macht hier Sinn? So hat mich Dürrenmatt durch meine filmische Arbeit begleitet. Einen Film über Dürrenmatt zu drehen, die Möglichkeit, mich vertieft mit ihm auseinanderzusetzen und zu versuchen, etwas über ihn herauszufinden, war für mich eine große Freude.

Ihren Schilderungen entnehme ich, dass Sie Dürrenmatt vor allem als Dramatiker und Denker rezipiert haben. Ihren Kinofilm von 2015 nennen sie jedoch »eine Liebesgeschichte« und fokussieren sich auf die Beziehung von Dürrenmatt zu seiner Frau Lotti Dürrenmatt-Geissler. Wieso haben Sie einen Zugang gewählt, der diese private Seite ins Zentrum rückt?

GISIGER Mich interessiert der Perspektivenwechsel. Ich möchte eine Geschichte nicht aus der gleichen Perspektive erzählen, aus der sie schon hundertmal erzählt wurde. Bei der Recherche hat mir das Schweizerische Literaturarchiv sehr geholfen, und am Schluss hatte ich in etwa 80 Stunden Ton- und Bildmaterial, das ich gesichtet habe. Bei der Arbeit mit Archivmaterial ist es oftmals so, dass man viel findet, und plötzlich fällt einem auf, was fehlt. Und diese Lücken finde ich interessant. Die großen Lücken bei Dürrenmatt sind seine Frau und Kinder. In all den Aufzeichnungen erwähnt er sie nie. Wahrscheinlich wäre mir das gar nicht aufgefallen, wenn er nicht in einem Moment doch über Privates geredet hätte. Dabei handelt es sich um ein Radiointerview, das er kurz nach Lottis Tod führte. Es schien ihn so sehr zu beschäftigen, dass er nicht anders konnte, als über seine Frau Lotti zu sprechen. Er meinte, er wisse nicht, wie er nun ohne sie leben solle. Das war der Moment, den ich interessant fand. Als ich in Kontakt mit Dürrenmatts Schwester und seinen Kindern trat, konnten sie das bestätigen. Ohne Lotti hätte Dürrenmatt nicht so viel schreiben können. Nicht nur, weil sie die meisten Belange in der Familie und im Haushalt übernommen hatte, sondern auch, weil sie ihn als Schauspielerin dramaturgisch unterstützen konnte. Sie war immer die erste Gegenleserin und hatte als solche bei der Entstehung seines Werkes eine wichtige Rolle. Ich fand es ungerecht, dass dieser Aspekt in der Rezeption von Dürrenmatt unter den Tisch fällt. Deshalb habe ich versucht, es anhand dieser Bruchstücke, die ich finden konnte, hervorzuheben.

Das heißt, der Blickpunkt des Films hat sich erst im Verlauf der Recherche im Archiv ergeben und der Film füllt diese entdeckte Leerstelle?

GISIGER Genau. Auch interessant ist, dass lange nicht klar war, ob die Familie im Film überhaupt mitmachen wollte. Besonders Peter, der Sohn, hat eigentlich nie über den Vater gesprochen. Die Tatsache, dass auch seine Mutter im Film im Vordergrund stehen und zu Ehren kommen würde, hat ihn gefreut und motiviert, mitzumachen.

Der Miteinbezug der Familie und der Fokus auf die Liebesgeschichte hat sich also im Wechselspiel entwickelt. Um auf die Frage des Verhältnisses von Fernseh- und Kinofilm über Dürrenmatt zu kommen ...

GISIGER Die Geschichte ist die – das wäre vorauszuschicken, damit man versteht, was ich jetzt über den Kinofilm sage: Als ich den Stoff hatte, der mich interessierte, musste ich überlegen, wie diesen Stoff angehen? Ich wollte keine Interviews mit Experten machen, sondern vielmehr aus dem Material heraus Dürrenmatt selbst zu Wort kommen lassen.

Das fällt in der Fernsehversion des Films (Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth) auf: Die im Standard-Dokumentarfilm üblichen Experten-Talks lassen Sie ganz weg.

GISIGER Ja, ich habe eine Art fiktive Autobiografie konstruiert, in der Dürrenmatt selber von seinem Leben erzählt, ausgehend vom Tod seiner Frau, der ihn verunsichert hat. Auch das ist natürlich fiktionale Konstruktion. Ich fühlte mich ganz frei – auch moralisch frei –, eine Montage zu machen mit seinen Aussagen und dachte, dem Dürrenmatt hätte das gefallen. Nach der intensiven Beschäftigung wusste ich, was ihm wichtig war. Er selbst hat immer für das Spiel mit den Möglichkeiten plädiert, so habe auch ich mit den Möglichkeiten, die sich aus dem Archivmaterial ergaben, gespielt. Ich bin ein sehr moralischer Mensch und überlege mir immer sehr viel zur Ethik des Dokumentarfilms – aber bei diesem Film bin ich einfach rein und habe mich gefreut, zu konstruieren und zu spielen, und hatte nie das Gefühl, dass ich etwas mache, was den Schriftsteller und Denker verletzen würde.

Lassen Sie uns das konkretisieren, um diesen Konstruktionscharakter zu verdeutlichen. Das erwähnte Interview, das Dürrenmatt im Dialekt führt und in dem er über den Verlust seiner ersten Frau Lotti spricht,¹ kombinieren Sie mit Bildern aus einem Film, den Charlotte Kerr, seine zweite Frau, gedreht hat.² (Vgl. Abb. 1) Bei den Bildern handelt es sich um eine Szene, in der Dürrenmatt in einem Zug ist, der durch einen Tunnel fährt. Im Film von Charlotte Kerr wird diese Szene von Dürrenmatts Stimme im Off begleitet; er liest eine gekürzte Fassung der

1 Gespräch mit Luzia Stettler und Beat Hugli bei Radio Förderband, Bern, Februar 1984.

2 *Friedrich Dürrenmatt – Portrait eines Planeten*, D 1984, 194 Min., Regie: Charlotte Kerr.

Erzählung Der Tunnel, während er im Bild durch den Zug geht und dazu einen Zigarillo raucht – zu einem Zeitpunkt notabene, als er bereits zwölf, dreizehn Jahre mit dem Rauchen aufgehört hatte. Die Bild-Ton-Komposition verdeutlicht die ganze Künstlichkeit des vermeintlich Dokumentarischen: Man sieht den Autor, man hört ihn sprechen, aber es sind Elemente die einerseits inszeniert sind und andererseits aus verschiedenen Quellen zusammengefügt wurden. Dennoch stimmt das Gesamtbild, und die Tunnel-Situation verdeutlicht eindrucklich die Verlorenheit, in der sich Dürrenmatt nach dem Tod seiner ersten Frau befand.

GISIGER Auch weil er durch den Zug wankt.

Genau; diese Unsicherheit wird wunderbar ins Bild gesetzt, indem der ursprünglichen Inszenierung durch die Montage ein anderer Sinn gegeben wird.

GISIGER Ja, das zeigt deutlich, dass ich eine fiktionale Autobiografie und nicht einen herkömmlichen Dokumentarfilm gemacht habe. Aber trotzdem würde ich sagen, dass er eine gewisse Wahrhaftigkeit hat.

Wahrhaftigkeit wäre hier nicht das Zeigen von einzelnen Dokumenten, so wie sie ursprünglich entstanden sind, sondern sie liegt in der Erzählung, die aus der Gesamtheit dieser zusammengefügten Elemente entspringt?

GISIGER Dass die Gesamtheit der Elemente etwas erzählt, was etwas Wahres hat.

Die Frage nach Wahrhaftigkeit und Authentizität lässt sich also mit Blick auf die Gesamthaltung des Films und weniger auf den Einsatz des einzelnen filmischen Elements beantworten?

GISIGER Den Begriff »Authentizität« würde ich für diesen Film nicht anwenden, aber das Wort »Wahrhaftigkeit« durchaus, weil das Konstrukt auf einer seriösen Auseinandersetzung mit Dürrenmatts Werk, mit seinen Gedanken und Äußerungen basiert. Dem Film liegt keine oberflächliche Effekthascherei oder Willkürlichkeit zugrunde. Er ist wahrhaftig in dem Sinne, dass ich mir die Zeit genommen habe, mich in Leben und Werk zu vertiefen und zu versuchen, der Essenz auf den Grund zu gehen, diese Essenz herauszuarbeiten und zu gestalten.

Jetzt haben wir über *Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth* gesprochen.



Abb. 1 *Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte*: Friedrich Dürrenmatt bei der Zugfahrt im Tunnel.

Ein 50-minütiger Fernsehfilm, eine fiktive Autobiografie, bestehend nur aus Archivmaterial. Hier bin ich auf die »Lücke« aufmerksam geworden und habe den Film dann ausgehend von Lottis Tod aufgebaut. Als ich fertig war, dachte ich: »Mamma mia! Der Dürrenmatt hat ja noch Kinder und eine Schwester. Es kann ja nicht sein, dass die plötzlich den Fernseher einschalten und dann kommt eine fiktive Autobiografie ihres Vaters.« Ich beschloss, dass ich es ihnen unbedingt vorher zeigen wollte, auch um zu überprüfen, ob ich da etwas getroffen hatte. Ich besuchte sie alle zu Hause, reiste zu Ruth und Vroni nach Bern, zu Peter nach Genf und zeigte ihnen den Film auf dem Laptop. Alle erkannten Dürrenmatt im Film wieder, so wie er war. Das freute mich sehr. Und sie fingen an, Dinge zu erzählen, die ich wahnsinnig interessant fand. So kam schließlich die Idee, dass es schön wäre, diesen Film, der nur auf Archivmaterial basierte, zu erweitern. Über die Gespräche mit den Familienmitgliedern, die auf diesen Film reagieren, konnte ich noch einmal eine Ebene tiefer gehen. So fasste ich den Entschluss, einen Kinofilm unter Einbezug der Verwandten von Friedrich Dürrenmatt zu machen. Diesen Prozess haben wir wiederum visuell dargestellt, indem wir den bereits geschnittenen Film im Studio auf eine Leinwand projizierten und die Protagonist:innen dahinter setzten. So spürt man, dass sie auf das gezeigte Archivmaterial reagieren. (Vgl. Abb. 2)

Ja, das finde ich auch sehr schön inszeniert. Diese Reflexions- und Kommentarebene ist dramaturgisch sehr gut gelöst.

GISIGER Mir gefällt die Aufnahme, in der Peter im Kinosessel und der Vater auf der Leinwand zu sehen sind. Sie sehen sich so ähnlich und Dürrematt erscheint in der Projektion als Übervater. Ein wahn-sinniger Moment im Film.

Auch die Präsenz von Ruth finde ich toll. Sie ist dem Vater bis zu einem gewissen Grad aus dem Gesicht geschnitten und strahlt Würde aus, wenn sie die Texte liest oder am Klavier sitzt.

Sie nennen den Kinofilm über Dürrenmatt eine »Liebesgeschichte«. Spielt hier auch ein bisschen der eigene Zugang mit hinein, ihre eigene Zuneigung, die Sie für Dürrenmatt und für sein Werk empfinden?

GISIGER Das ist sicher so. Dramaturgisch ist der Film so aufgebaut, dass er mit dem Tod von Lotti beginnt und endet und dazwischen ihr gemeinsames Leben in Rückblenden erzählt wird. Aber ja, ich denke schon, dass man auch meine Liebe zu Dürrenmatt spürt.

Da kann ich Ihnen beipflichten, es ist ein sehr emotionaler Film, der mich jedes Mal, wenn ich ihn schaue, mitnimmt. Zum Beispiel, wenn die Tochter ein Liebesgedicht von Dürrenmatt an seine Frau Lotti oder eine Passage über ihren Tod vorliest. Diese Passage zeigt eigentlich, wenn ich sie in den Stoffen lese,³ eine gewisse Distanziertheit und Reflexion, aber wenn die Tochter das liest, begleitet von der Musik als weiterem Element, wirkt das erschütternd.

GISIGER Das ist mir auch aufgefallen, dass zum Teil in den Texten viel mehr Emotionalität drinsteckt, als man im ersten Moment wahrnimmt. Diese Emotionalität kann man mit filmischen Mitteln – Bildern und Klängen – herausarbeiten, verstärken oder spürbar machen.

Durch die Inszenierung wird gewissermaßen eine Tiefenschicht der Texte hervorgehoben.

GISIGER Eine Tiefenschicht, die sich dadurch erschließt und die sich nicht unbedingt zeigt, wenn man für sich den Text liest. Mir gefällt in dieser Hinsicht auch gut die Vertonung dieses Gedichtes, das er für seine Frau geschrieben hat, durch die Band »Züri West«. Kuno Lauener

3 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Das Stoffe-Projekt. Textgenetische Auswahl-edition in fünf Bänden. Hg. v. Ulrich Weber und Rudolf Probst. Bd. 4: Turmbau: Stoffe IV-IX. Mit einem Anhang. Zürich 2021, S. 21 f.



Abb. 2 Dürrenmatt – *Eine Liebesgeschichte*: Peter Dürrenmatt schaut im Kinosessel den Film über seinen Vater.

hat den Text von Hochdeutsch auf Schweizerdeutsch übersetzt und *Lied für Lotti* genannt, das ist auch sehr schön. Auch das zeigt eine ganz andere Seite von Dürrenmatt: nicht ironisch, nicht distanziert.

Ich finde auch, Kuno Lauener ist eine ideale Besetzung, weil er dieses Zurückhaltende, Andeutende in seinen Song-Texten hat, etwas das für Dürrenmatt ebenfalls charakteristisch ist. Er fährt nicht mit den großen Emotionen und mit der Blasmusik auf.

*Sie haben bereits über die Archivrecherche gesprochen, können Sie noch mehr davon erzählen, wie Sie vorgehen? Gerne auch anhand anderer Beispiele wie etwa bei ihrem letzten Film *The Mies van der Rohes*. Wie organisieren Sie sich dabei und welche Erfahrungen machen Sie dabei?*

GISIGER Ich liebe es zu recherchieren, und zwar möglichst breit. Ich versuche jedes Fitzelchen aufzutreiben und frage mich immer wieder: Was weiß ich eigentlich nicht oder was habe ich noch nicht gesehen und warum nicht? Habe ich am falschen Ort gesucht? Das ist ein Prozess, der immer weitergeht, bis ich keine Idee mehr habe, wo ich noch gucken könnte. Vorher höre ich nicht auf. Die Recherche für *The Mies van der Rohes* war sehr viel komplexer als bei Dürrenmatt, weil der Film die Geschichte von Frauen erzählt. Wenn man »Herstory« erzählen will und nicht »History«, ist die Quellenlage immer sehr viel schwieriger. Frauen wurden weniger interviewt, für ihre Geschichten hat man sich weniger interessiert, oder sie wurden sogar verschwie-

gen. Nach Briefen, Texten oder Bildern musste ich deshalb im Privaten suchen, was viel aufwändiger ist.

Hier sind Sie die leidenschaftliche Historikerin geblieben, die die Recherche selber macht und nicht an Leute delegiert, die das Material zusammenstellen, aus dem Sie dann den Film machen.

GISIGER Das Schöne am Filmemachen ist, dass ich jede Leidenschaft von mir ausleben kann. Einerseits das Recherchieren und das Verstehen, andererseits auch das Gestalten und das Umsetzen: Wie kann ich das, was ich meine verstanden zu haben, in eine Form bringen, damit auch andere Leute es verstehen?

Gerne würde ich noch auf die Funktion von Archivalien und Dokumenten im Dokumentarfilm zu sprechen kommen. An unserer Tagung im Herbst 2023 haben Sie sich in Ihrem Beitrag mit dieser Frage beschäftigt und verschiedene Funktionen genannt: Unter anderem können Archivmaterialien der Illustration des Zeitgeistes oder von Ereignissen, als Beweismittel oder Suggestion einer inneren Haltung dienen. Können Sie erläutern, wie sie verschiedene Archivalien, filmischer, fotografischer oder auch schriftlicher Art einsetzen?

GISIGER Wir haben schon weiter oben davon gesprochen – im Film entstehen Wirkung und Narrativ durch das Zusammenspiel von Bild, Ton und Abfolge innerhalb einer Sequenz. Ich setze sowohl visuelle wie audiovisuelle Quellen so ein, dass sie die Erzählung möglichst gut auf den Punkt bringen. Das bedeutet aber nicht, dass ich willkürlich vorgehe, und alles, was ich gesammelt habe, einfach zusammensetze. Ich untersuche die Materialien, die ich brauche, sorgfältig und quellenkritisch, wie ich es als Historikerin gelernt habe. Bei jeder Quelle frage ich: Wer hat das geschrieben, wann und mit welcher Absicht und für welches Publikum? Eine Quelle ist keine Wahrheit *per se*, sie muss befragt werden. Audiovisuelles Material verlangt die gleiche Art der Quellenkritik: Wer hat das wann aufgenommen, und warum?

Im Anschluss stellt sich die Frage, wie das Material eingesetzt wird und welche Wirkung daraus resultiert. Das ist eine komplexe Sache, bietet aber großartige Möglichkeiten, die über das reine Illustrieren von Ereignissen hinausgeht. In jedem Kontext, bei jedem Film und jeder Sequenz muss ich mir das erneut überlegen. Das ist ein Prozess und kein allgemeines Prinzip.

Man muss gewissermaßen vom einzelnen Dokument, von der einzelnen Filmsituation ausgehen. Jedes Dokument kriegt dann eine andere, spezifische Funktion dramaturgischer Art ...

GISIGER ... wird für verschiedene Funktionen im Film eingesetzt.

Sie sagen, es gibt keine allgemeine Regel, sondern die Funktion und Wirkung entwickelt sich in einer spezifischen Situation. Wenn ich Sie richtig verstehe, möchten Sie vermeiden, (audio-)visuelle Quellen einfach illustrativ einzusetzen und beispielsweise ein Bild des Bahnhof Berns zu zeigen, wenn der Bahnhof Bern thematisiert wird. Vielmehr betonen Sie die Komplexität des Einsatzes von (audio-)visuellen Quellen, die nicht zur Wiederholung der Aussage dienen, sondern auch damit kontrastieren können.

GISIGER Genau. Ich kann eigentlich nichts Allgemeines sagen über die Verwendung von Archivmaterial, außer zu betonen, dass man sorgfältig damit umgehen muss. Das kann manchmal heikel, manchmal weniger heikel sein. Wenn man zum Beispiel etwas über ein afrikanisches Land zur Kolonialzeit erzählen möchte, findet man dazu sehr wahrscheinlich nur Bilder, die die Kolonialisten gemacht haben. Das heißt, das Archivmaterial widerspiegelt einen ganz bestimmten kolonialen Blick. Bei der Verwendung dieses Materials besteht die Gefahr, diesen Blick zu reproduzieren. Es stellt sich also die Frage, wie man dieses Material in die Erzählung integrieren und gleichzeitig verdeutlichen kann, dass dieser Blick existiert und auch durchaus fragwürdig sein kann.

In The Mies van der Rohes geht es auch um Männer- und Frauenperspektiven. Hier wird deutlich, dass die Männer die Geschichtsschreiber und diejenigen waren, die mehrheitlich das verfügbare filmische Material hergestellt haben. Etwas ähnliches haben Sie bei Dürrenmatt festgestellt?

GISIGER Ja. Und natürlich ist es nicht einfach nur so, dass Dürrenmatt nichts über seine Familie erzählt hat, sondern zu Dürrenmatts Zeiten hat auch nie ein Journalist – und es waren vor allem männliche Journalisten – danach gefragt.

Ich denke, Dürrenmatt war durchaus aktiv daran beteiligt, dass nicht über sein Privatleben gesprochen wurde.

GISIGER Und was steckt Ihrer Meinung nach dahinter?

Wahrscheinlich lässt sich das auch auf seine literarische Haltung zurückführen. Er hat sich ja beispielsweise immer von Max Frisch abgegrenzt, von dem er fand, er mache seine privaten Frauengeschichten zu Literatur und bringe sich so ins Spiel. Bei der Erzählung Die Panne gibt es einen Vorspann, in dem er fast programmatisch sagt, er wolle nicht »von seiner Weise, bei den Frauen zu liegen«, schreiben, sondern »diskret zurücktreten, das Private höflich wahren« und einfach »den Stoff vor sich [hertragen] wie ein Bildhauer sein Material«. Hier eröffnet sich dieser Hintergrund, dass er bewusst Privates zu Lebzeiten nicht groß thematisiert hat. Klar, mit der zweiten Frau, die ja in der Öffentlichkeit sehr präsent war und sich auch in den Vordergrund spielte, veränderte sich das. Aber ich hatte schon immer den Eindruck, dass er die Privatsphäre wahren wollte, so wie er auch zum Beispiel sein Bildwerk zu Lebzeiten weitgehend als Privatsache auffasste und sich damit einen künstlerischen Schonraum bewahrte.

GISIGER Das ist eine Haltung, die ich durchaus auch respektiere.

Ich finde, nach seinem Tod darf man auch darüber schreiben und reden; es ist vielleicht gerade eine Aufgabe, diese zu Lebzeiten in der Öffentlichkeit nicht präsenste Beziehung zu zeigen ...

GISIGER ... so wie Peter das auch als gerecht empfunden hat, dass die Welt zur Kenntnis nimmt, wie groß der Einsatz von Lotti war und wie hoch auch der Preis, den sie bezahlte.

Es ist natürlich auch ein Kapitel aus der patriarchalischen Tradition. Dürrenmatt war derjenige, der in der Öffentlichkeit stand und entschied, dass die Familie dabei außen vor blieb. Gewiss in erster Linie, um sie (und sich) zu schonen; aber zugleich war das auch eine Entscheidung, die nicht unbedingt von Lotti ausging. Es geht aber auch um eine Schicht, die eigentlich zu seiner ganzen, auch künstlerischen, Persönlichkeit gehört. Lottis aktiver Beitrag, ihre Lektüre, ihre Kommentare sind durchaus auch Elemente seiner Kreativität.

Es gibt ja nicht nur krasse Beispiele wie bei den Mies van der Rohes, wie Sie das in Ihrem Film zeigen, oder bei Le Corbusier und Charlotte Perriand; es ist eine Realität, dass die Männer gerne alleine dastanden und der Beitrag, den die Frauen zu ihrer Kreativität leisteten, wenn überhaupt erwähnt, heruntergespielt wurde.

GISIGER Ja, genau. Auf alle Fälle ist es interessant und wichtig, die Perspektive immer wieder ein bisschen zu verschieben, weil dadurch Neues herausgefunden werden kann. Ein Film ist nie ein Abbild. Und ein Film über Literatur ist eine Suche mit filmischen Möglichkeiten, die Wiedergabe eines Gefühls, das die Literatur beim Lesen in einem auslöst. Auch das ist nicht ein Abbild, sondern es ist eine Interpretation oder eine Vermittlung von Literatur. Wie man das macht, ist jedes Mal anders. Zum Film *Yalom's Cure* ist es beispielsweise gekommen, weil die Bücher des Psychoanalytikers und Schriftstellers Irvin D. Yalom auf mich eine extrem therapeutische Wirkung hatten. Sie lösten in mir – einfach ausgedrückt – das Gefühl »Welcome to mankind« aus: Man liest seine Fallgeschichten oder Romane und merkt, aha, man ist nicht alleine, es ist etwas Menschliches, und mit dem kann man umgehen. Ich hatte den Wunsch, das weiterzugeben oder andere zu animieren, sich das zuliebe zu tun oder sie darauf aufmerksam zu machen, wie interessant das ist. Ich habe mir überlegt: Gibt es eine filmische Form, mit der ich im Publikum das gleiche Gefühl erzeugen kann; das Gefühl, dass es guttut und weiterhilft, das zu hören und darüber nachzudenken? Ich kam zum Schluss, dass das Kino eigentlich gar kein schlechter Therapieraum ist. Es hat etwas von einer Therapie: Man sitzt im Dunkeln, sieht eine Geschichte, nimmt Texte und Bilder auf und wird letztlich in einem guten Film immer auch auf sich selber zurückgeworfen. Irgendwann wird diese Distanz zwischen dem, was auf der Leinwand ist und dem, was ich fühle, kleiner, und man wird ein Teil davon – das ist auch ein kollektives Erlebnis, da auch andere Leute im Kino sitzen. In diesem Film habe ich dann auch ganz anders gearbeitet bei der Vermittlung der Texte: Den filmischen Raum für den Text habe ich nicht mit Archivmaterial, sondern mit filmischen Mitteln, mit Bildern und Klängen geschaffen.

Und im Film liest Irvin D. Yalom selber seine Texte.

GISIGER Ja. Es war ein Abschätzen: Wirkt es jetzt esoterisch, oder ist das gut? Es war schwierig, den richtigen Weg zu finden. Uns ist aufgefallen, dass die Bilder zwar stark sein müssen, aber viel Raum geben müssen und sich nicht in den Vordergrund spielen dürfen. (Vgl. Abb. 3) Wenn das Bild sensationell auffällig, schreiend ist, dann rückt der Fokus des Publikums auf die Kameraarbeit, während man eigentlich im Bild versinken und auf die Texte hören soll.

Sie haben sich für das Zeigen von Landschaftsbildern entschieden, etwa Felder und Strandszenen. Welche Rolle spielte dabei die Musik?

GISIGER Die Musik und das Sounddesign spielten natürlich beim Gestalten dieses filmischen Raums eine große Rolle. Ich habe das Glück, dass ich seit dreißig Jahren mit demselben Filmmusiker Balz Bachmann und demselben Sounddesigner Peter Bräker zusammenarbeite. Wir haben zusammen viele Filme gemacht und können auf gegenseitiges Vertrauen aufbauen. Wir können gut darüber reden, in welche Richtung die Musik gehen müsste, was gar nicht so einfach ist. Ich finde, bei *Yalom's Cure* hat Balz Bachmann eine grandiose Komposition gemacht. Die Ausgangslage war Edvard Griegs *Peer Gynt*, den ich zu dieser Zeit oft gehört habe und der für mich das Gefühl, das ich für diesen Film hatte, ausgedrückt hat. Ausgehend von diesem musikalischen Gefühl wurde dann diese Komposition gemacht.

Im Film The Mies van der Rohes sind Sie bei der Vermittlung von Literatur ganz anders vorgegangen.

GISIGER Wie gesagt, ich habe einen Stoff oder ein Buch, das mich fasziniert, dann recherchiere ich, und erst dann komme ich auf eine mögliche Form. Bei *The Mies van der Rohes* war der Ausgangspunkt die Autobiografie von Georgia van der Rohe.⁴ Ich weiß nicht, ob ich es als Literatur bezeichnen würde, es ist keine hohe Literatur, aber es ist ein Buch, eine Autobiografie, ein Text; und Teile davon haben mich sehr interessiert. Ich bin zufällig auf dieses Taschenbüchlein gestoßen. Es hat mich fasziniert, weil ich gemerkt habe, dass hier ein total anderer Blick auf die Moderne und auf die großen Figuren der Moderne eröffnet wird – natürlich auf ihren Vater Ludwig Mies van der Rohe, Ikone der Architektur, aber auch auf Mary Wigman, bekannte Ausdruckstänzerin, und überhaupt auf diese ganze Gesellschaft der Weimarer Republik. Diese Moderne wird aus ihrer weiblichen Perspektive ganz anders beschrieben. Das ist ja eigentlich keine Überraschung, aber trotzdem hat es mich gepackt, und ich hätte Georgia van der Rohe gerne getroffen, aber es kamen andere Dinge dazwischen – der zweite Film zu Dürrenmatt und so weiter. Jedenfalls ist sie leider verstorben, bevor ich mit ihr reden konnte. Ihre Geschichte hat mich jedoch nicht losgelassen, und ich habe angefangen zu recherchieren. Tatsächlich

4 Georgia van der Rohe: *La donna è mobile – Mein bedingungsloses Leben*. Berlin 2001.



Abb. 3 *Yalom's Cure*: Landschaft als Stimmungsbild zum Text.

habe ich zwei Enkel und eine Enkelin von Ada und Ludwig Mies van der Rohe kennengelernt und einen Höhepunkt als Historikerin erlebt, als mich eine Enkelin in den Keller führte, wo Tagebücher, Briefe und Fotos gelagert waren. Ich war begeistert, und sie war so großzügig und vertrauensvoll, dass ich alles einscannen, transkribieren und lesen durfte. Über die Tagebücher und Briefe, die sie einander schrieben, fand ich einen sehr direkten Zugang zu den Gefühlen und Gedanken dieser Frauen, auf deren Schultern wir als heutige Frauen ja irgendwie stehen. Da wusste ich, daraus möchte ich einen Film machen. Die Recherche war auch aufwändig, weil oft nur die Briefe, die sie bekommen hatten, vorlagen, mich aber vor allem die Briefe interessierten, die sie geschrieben hatten. Also musste ich die Nachkommen der Briefempfänger:innen aufspüren und herausfinden, ob diese Briefe noch vorhanden waren. Ich hatte dann extrem interessante Quellen, beispielsweise Bilder und Familienfotos, die noch nie jemand gesehen hatte. Nun stand ich jedoch vor der Frage, wie ich mit dem Material eine Verbindung zum Publikum schaffen konnte. Ich kenne Archivfilme, die nur aus Archivmaterial bestehen und die ich grandios finde – aber in diesem Fall hatte ich das Gefühl, es reicht nicht aus. Dann ist mir die Idee gekommen, dass ich dieses Interview, das ich mit Georgia van der Rohe vor ihrem Tod hätte führen wollen, ja eigentlich führen kann, indem ich ein *reenactment* mache. Also habe ich zwei Schauspielerinnen mich und Georgia van der Rohe spielen lassen. Die Antworten sind alle authentisch aus der Autobiografie und den Briefen sowie aus Interviews, die sie gegeben hatte – erfunden sind nur die

Fragen. So entstand in diesem Film ein Interview, das authentisch und gleichzeitig Fiktion ist.

Damit schließen Sie eigentlich an die Methoden des dokumentarischen Theaters an, in dem ausgehend von Dokumenten und authentischen Aussagen von historischen Figuren eine szenische, dramaturgische Konstruktion gemacht wird. The Mies van der Rohes ist toll gemacht und zugleich haftet dem ganzen Szenario etwas Merkwürdiges an. Katharina Thalbach spielt die Tochter van der Rohes und man merkt, es ist gespielt.

GISIGER Ja, der Film wurde ganz unterschiedlich aufgenommen. Es gibt sowohl die, die ihn fantastisch finden wie auch jene, die finden: ›Das ist mir zu sehr gespielt.‹ Da habe ich alles gehört, und das kann ich auch akzeptieren.

Mir hat es auf der einen Seite sehr gut gefallen. Auf der anderen Seite blieb eine leichte Irritation durch diesen Wechsel: Wir befinden uns in einem Dokumentarfilm, aber es gibt dieses gespielte Element. Diese Spannung spürt man und kann sie zugleich nicht richtig verorten. Auch weil natürlich Katharina Thalbach eine bekannte Schauspielerin ist und ...

GISIGER ... das war mir wichtig, ein bekanntes Gesicht zu nehmen. Und nach dem Filmtitel steht: »Katharina Thalbach als Georgia van der Rohe«. Das heißt, ich wollte unbedingt, dass die Leute auch merken, dass das nicht Georgia van der Rohe ist. Es sollte nicht à la *mockumentary* der Eindruck entstehen, es handle sich um ein tatsächliches Interview mit Georgia van der Rohe. Das finde ich nicht lauter. Deshalb habe ich absichtlich eine Person genommen, die man kennt. Und trotzdem haben mich übrigens immer wieder Leute gefragt, ob das nun die echte Georgia war oder nicht.

Das zeigt, wie viel einem entgehen kann, wenn man einen Film zum ersten Mal sieht. Ich muss Filme oft drei-, viermal sehen, bevor ich einigermaßen verstanden habe, was da gemacht wurde, weil man beim ersten Mal den Film erlebt und den Gefühlen ausgesetzt ist.

GISIGER Ich glaube im Dokumentarfilm oder auch im hybriden Dokumentarfilm wie *The Mies van der Rohes* ist es wichtig, dass wir Filmemacher:innen transparent machen, was wir tun, und beispielwei-



Abb. 4 *The Mies van der Rohes*: Interview-Situation mit Katharina Thalbach in der Rolle der Georgia van der Rohe.

se nicht etwas als authentisch vorgeben, was nicht authentisch ist. Das finde ich nicht lauter. So war es mir auch bei *Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth* wichtig, dass dort steht: »eine fiktionale Autobiografie«. Ich finde, das Publikum muss sich darauf verlassen können, dass es informiert wird, um welche Art von Information oder Geschichte es sich handelt.

Ist das beim Dokumentarfilm besonders wichtig? Als naiver Zuschauer oder Zuschauerin hat man schon ...

GISIGER ... ein großes Vertrauen. Und das ist auch das Kapital, das wir als Dokumentarfilmer:innen haben: Die Leute verlassen sich darauf, dass wir uns Mühe geben, dass wir wirklich das weitergeben, was wir erfahren, gesehen und gestaltet haben und nicht etwas propagandistisch in eine Richtung manipulieren. Das unterscheidet den Dokumentarfilm auch von einer oberflächlichen Fernsehreportage oder von Propagandafilmen. Gerade in heutigen Zeiten, in denen so viel Unsicherheit herrscht – auch durch *fakes* auf visueller Ebene, sogenannten *deepfakes* –, ist es umso wichtiger, dass wir da transparent und klar sind. Heutzutage wäre es möglich, mit KI eine Georgia van der Rohe zu generieren, aber das finde ich nicht vertretbar.

Vielleicht ist diese kleine Irritation auch nötig im Sinne eines brechtschen Verfremdungseffekts und damit das Bewusstmachen darüber, was da eigentlich gespielt wird.

GISIGER Das war meine Idee.

*Zum Schluss möchte ich noch auf eine etwas globale Frage kommen. Der vorliegende Band heißt *Bewegte Literaturgeschichte* und wir gehen davon aus, dass solche Film-Porträts eigentlich zumindest in der breiten Öffentlichkeit sehr viel mehr Wirkung auf das Verständnis von Literaturgeschichte haben als eine geschriebene Literaturgeschichte, die von ein paar Spezialisten und Spezialistinnen gelesen und diskutiert wird. Wie beurteilen Sie den Stellenwert des Dokumentarfilms für die Geschichtsschreibung? Sie selbst nehmen ja eine grundsätzlich sehr engagierte Position ein und bieten mit ihren Arbeiten oft einen Kontrast zur vorherrschenden Darstellung des 20. Jahrhunderts, indem Sie auch verborgene Seiten aufarbeiten, angefangen mit Ihrer Dissertation über *Dienstmädchen*,⁵ also über eine Frauengruppe, die aus männlicher Perspektive irrelevant ist und daher von der Geschichtsschreibung ausgeklammert wurde. Wie verstehen Sie diesbezüglich Ihre Arbeit als Dokumentarfilmerin?*

GISIGER Oscar Wilde hat gesagt: »The one duty we owe to history is to rewrite it.« Das ist mein Credo. Geschichte ist nicht etwas Fixes, sondern es wird ja immer aus einer bestimmten Wahrnehmung, aus einer bestimmten Perspektive, aus einem bestimmten Zeitgeist herausgeschrieben. Da können noch so seriöse Historiker:innen auf dieselben Quellen blicken, es wird eine andere Geschichtsschreibung herauskommen, und das ist auch gut so. Das heißt, Geschichtsschreibung ist eigentlich nie abgeschlossen, man muss die Dinge immer wieder anschauen und neu beschreiben und neu diskutieren. So können Bilder ergänzt oder auch auf den Kopf gestellt werden. Diese fortlaufende sorgfältige Beschäftigung mit Geschichte ist unglaublich wichtig. Wer die Geschichte beherrscht, beherrscht auch die Gegenwart. Das sieht man beispielsweise bei Putin: Sein Geschichtsnarrativ motiviert und legitimiert sein imperiales Handeln. Das heißt, Geschichtsschreibung muss immer wieder in die Hände genommen werden und ist für die Gegenwart nicht unwesentlich. Ich freue mich, dass ich genau das mit

5 Sabine Gisiger und Regula Bochsler: *Dienen in der Fremde*. Dienstmädchen und ihre Herrschaften in der Schweiz des 20. Jahrhunderts. Zürich 1989.

filmischen Mitteln machen kann, aber es spielt eigentlich keine Rolle: Egal ob es über Literaturwissenschaftler:innen passiert, die genau hinschauen und Wissen generieren, oder über einen Film, der wiederum andere Leute anspricht: Wichtig ist, dass die Auseinandersetzung mit Geschichte lebendig bleibt.

Das ist ein ein schöner Schluss.