



«So wirft Klaus Merz seine Leser
Weitesten zum Allernächsten. Immer
der etwas aufreißt und Luft
PETER VON MATT IN SEINER LAUDATION ZUR VERLE

Herausgegeben von
Lucas Marco Gisi, Benedikt Koller und Ulrich Weber
unter Mitarbeit von Sara Schindler

Bewegte Literaturgeschichte

Autorschaft, Text und Archiv im Porträtfilm

WALLSTEIN CHRONOS

Bewegte Literaturgeschichte

Beide Seiten. Wissenschaft und Literatur im Gespräch
Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv

Band 8

Bewegte Literaturgeschichte

Autorschaft, Text und Archiv im Porträtfilm

Herausgegeben von

Lucas Marco Gisi, Benedikt Koller und Ulrich Weber

unter Mitarbeit von Sara Schindler

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2025

Publikation:

Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2025

Geiststr. 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de

info@wallstein-verlag.de

Chronos Verlag, Zürich 2025

www.chronos-verlag.ch

Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Myriad

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-5783-9 (Wallstein)

ISBN (Print) 978-3-0340-1808-1 (Chronos)

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8119-3

DOI <https://doi.org/10.46500/83535783>

Inhalt

ULRICH WEBER	
Einleitung	7
PHILIPP BLUM	
»Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis.« Das Archiv im Dokumentarfilm und der Dokumentarfilm als Archiv zwischen Fiktion und Non-Fiktion	21
FELIX RAUH	
Archivmaterial im Dokumentarfilm Zur Verfügbarkeit von audiovisuellen Quellen in der Schweiz	47
EVA VITIJA im Gespräch mit ULRICH WEBER über ihren Film <i>Loving Highsmith</i> »Wie stellt man ein literarisches Werk überhaupt visuell dar?«	55
MAGNUS WIELAND	
Nachlass zu Drehzeiten Autorschaft und Archiv in Alexander J. Seilers Dokumentarfilm über Ludwig Hohl	73
SIGRID NIEBERLE	
Vormund und Dichter Bewegte Literaturgeschichte zwischen Biopic und Autorenfilm	95
ANDREA BARTL	
Hermann Hesse im Porträtfilm Zu Heinz Bütlers <i>Brennender Sommer</i> und weiteren filmischen Hesse-Porträts der Gegenwart	113
KLAUS MERZ	
Der Gefilmte – eine kurze Umgehung	133
HEINZ BÜTLER und KLAUS MERZ im Gespräch mit MARCY GOLDBERG über den Film <i>Merzluft</i> »Man sollte in der filmischen Arbeit auch über das Dokumentieren hinausgelangen.«	135

FABIENNE LIPTAY

Les Années Super 8

Über Fotografie und Autobiografie bei Annie Ernaux 149

MATTHIAS und ADRIAN ZSCHOKKE im Gespräch mit
LUCAS MARCO GISI über ihren Film *Z-S-C-H-O-K-K-E*

»Das Erzählen ist eine vergessene Qualität.« 165

MARCY GOLDBERG

Die schräge Schweiz

Unangepasste Autor:innen, ungewöhnliche Filmbilder 185

LUCAS MARCO GISI

Wenn Peter Stamm schreibt

Dokumentation und Fiktion im Roman *In einer dunkelblauen
Stunde* und im Film *Wechselspiel* 201

SABINE GISIGER im Gespräch mit ULRICH WEBER über ihre
Filme *Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth* und *Dürrenmatt –
Eine Liebesgeschichte* sowie *The Mies van der Robes* und
Yalom's Cure

»Bei der Arbeit mit Archivmaterial ist es oftmals so, dass man
vielfindet, und plötzlich fällt einem auf, was fehlt.« 221

DOREN WOHLLEBEN

Die Geste im Literaturbetrieb

Vorüberlegungen zu einer multimedialen, bewegten

Literaturgeschichte 241

ANN KATHRIN DOERIG und BENEDIKT SCHNERMANN

im Gespräch mit BENEDIKT KOLLER über ihre filmischen
Autor:innenporträts

»Wir verlassen uns darauf, dass die Bilder und unsere
Intuitionen zusammenfinden.« 251

Filmografie. Erstellt von SARA SCHINDLER 267

Kurzbiografien 283

Abbildungen 288

Ulrich Weber

Einleitung

Filmporträts über lebende und verstorbene Autor:innen gehören heute zu den wichtigsten Formen der öffentlichen Vermittlung von Literatur. Sie bilden oft den ersten, wenn nicht ausschließlichen Zugang zur Belletristik und prägen deren Bild in der breiten Öffentlichkeit wesentlich stärker als literaturkritische und literaturwissenschaftliche Texte. Im Zentrum der Diskussion stehen insbesondere sogenannte »Schriftsteller:innen-Biopics«, die mit den Mitteln des Spielfilms Biografien realer Autor:innen erzählen und »seit etwa 20 Jahren im deutschsprachigen Raum verstärkt zu beobachtende[] Konjunktur«¹ haben. Zum Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung ist das Genre allerdings erst in den letzten Jahren geworden.

Sigrid Nieberle, die 2008 mit ihrer systematischen Untersuchung *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* anhand einer Vielzahl deutschsprachiger Biopics aus dem ganzen 20. Jahrhundert, die die Literaturgeschichte bis zurück in die Goethe-Zeit darstellen, und einer umfassenden Filmografie den Weg zu diesem Forschungsfeld in der Germanistik gebahnt hat, schreibt in der Einleitung:

Auch wenn sich die Literaturwissenschaft mitunter noch schwer damit tut, Kino und Film als ›Institutionen der Literaturvermittlung‹ zu berücksichtigen, so handelt es sich bei der Filmbiographie genauso wie bei der Literaturverfilmung doch zweifellos um Genres bzw. Sub-Genres, die eine sehr spezifische Rezeptionsform für Literatur und Literaturgeschichte im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelt haben. Zugespitzt heißt dies: Ein 90-minütiger Kinobesuch ersetzt,

1 Andrea Bartl, Corina Erk und Jörn Glasenapp: Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Fernsehen und digitalen Medien – Zur Einführung in diesen Band. In: dies. (Hg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Fernsehen und digitalen Medien. Paderborn 2022, S. 1–10, hier S. 5.

motiviert oder begleitet Lektüren von Literaturgeschichten, Biographien, literarischen Werken.²

Dieser Trend stand mit seinem Fokus auf Autorschaft und Biografie eher gegenläufig zu den lange Zeit den Diskurs dominierenden, (post-) strukturalistisch geprägten, theoretisch-literaturwissenschaftlichen Debatten um den »Tod des Autors«.³ Heute kann er aber auch im Zeichen der »Rückkehr des Autors«⁴ in die Forschungsdiskussion gelesen werden, und er geht unvermindert weiter. Der Kinofilm *Ingeborg Bachmann – Reise in die Wüste* von Margarethe von Trotta vom Herbst 2023 oder die *Kafka*-Serie von David Schalko, die im April 2024 auf ARD und ORF präsentiert wurde, sind nur jüngste Beispiele im deutschen Sprachraum unter zahllosen kleineren und größeren biografisch-persönlichen Filmporträts. In den konkreten Gestaltungen dieser Filme zeigt sich die nach wie vor bestehende, ambivalente Brisanz des Begriffs von Autorschaft. Die zwei Beispiele zeigen divergierende Potentiale solcher filmischer Vermittlung: Während Trotta der neuen Faktenlage, die insbesondere mit der Publikation des Briefwechsels Bachmann-Frisch gegeben ist, zum Trotz den Opfer-Mythos um die Autorin zementiert und Klischees weiblicher Autorschaft wiederholt,⁵ versucht die *Kafka*-Serie diesen Klischees und festgefahrenen Bildern gerade entgegenzuwirken. Wie Daniel Kehlmann, Autor des Drehbuchs zur Serie, erläutert, sei es deren Ziel, obwohl weitgehend mit authentischen Kafka-Texten operierend, eine Distanz zu Kafkas Selbstinszenierung zu kreieren und das zur modernen Legende erstarrte Bild kritisch und nicht ohne Humor gegen den Strich zu bürsten:

Man darf Kafka auch nicht allzu sehr auf den Leim gehen. Er hat sich schon sehr selbst als Opfer gesehen und stilisiert. Er hatte zum Beispiel einen unglaublich angenehmen Job bei der Versicherung. Er hatte immer um 14 Uhr Arbeitsschluss, und er hat niemals Akten nach Hause mitgenommen. Kafka hatte Chefs, die ihn verehrt

2 Sigrid Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin, New York 2008, S. 2.

3 Vgl. Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien*, S. 5–11.

4 Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen 1999.

5 Vgl. Denise Bucher: Ein Altdamenfilm. In: *NZZ*, 21.10.2023.

haben als Schriftsteller. [...] Schriftsteller sind sehr gut darin, sich zu Märtyrern zu stilisieren.⁶

Die Formen und Anwendungen von Autor:innenporträts erstrecken sich über das ganze kulturelle und mediale Spektrum, von Kinofilmen über Fernsehporträts und Serien bei Streamingdiensten wie Netflix bis hin zu Websites von Literaturpreisen und Verlagen: Kaum eine medial vermittelte Präsentation von Autor:innen kommt ohne eine zumindest punktuelle Begleitung durch Filmformate aus, seien es Selbstdarstellungen (wie etwa beim Klagenfurter Literaturwettbewerb) oder durch professionelle Filmschaffende erstellte Porträts, die einen Zugang zum Werk durch die – das Publikum stets faszinierende – Autor:innenperson vermitteln. Filmporträts haben also das Potential, das öffentliche Bild von Autorschaft in Gegenwart und Zukunft grundlegend zu prägen. Umso dringender ist die kritische Reflexion über das Phänomen der filmischen Autor:innenporträts in seinen vielfältigen und wirkungsmächtigen Ausdrucksformen und über die Konsequenzen für Literaturgeschichtsschreibung und Kanonisierungsprozesse.

Schweizer Dokumentarfilme

Der Gegenstandsbereich des vorliegenden Bandes ist innerhalb dieses größeren Rahmens in doppeltem Sinne eingeschränkt: Zum einen liegt der Schwerpunkt aufgrund der herausgebenden Institution auf Autor:innen mit einem starken Bezug zur Schweiz, und zwar insbesondere auf der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Zum andern konzentrieren wir uns auf dokumentarische Porträts, die zwar zumindest teilweise durchaus fürs Kino gedreht, aber doch mehrheitlich als Dokumentarfilme von Spielfilmen und Biopics im engeren Sinn zu unterscheiden sind. Mithin behandeln wir einen Film-Typus, der bei den Diskussionen um literarische Biopics und deren Bild von Autorschaft und Literaturgeschichte meist im Hintergrund steht oder ausgeklammert wird. Die Grenze zwischen dokumentarischem Porträt und Biopic ist allerdings kaum kategorisch zu ziehen, verweist sie doch auf die komplexen Fragen der Referentialität und der »filmischen Konstruktion von Wirklichkeit«, wie Philipp Blum in seinem Beitrag in diesem Band erläutert (S. 21-45). Wenn wir die »Filmbiographie«

6 Daniel Kehlmann im Gespräch mit Martin Ebel: »Kafka-Sätze kann man nicht erfinden«. In: Tages-Anzeiger/Der Bund, 19. 3. 2024.

mit Nieberle definieren als »ein fiktionales Genre, das auf Fakten referiert und nicht ohne die narrativen und ästhetischen Mittel des ›Authentischen‹ auskommen will«,⁷ so ist der Hybridcharakter zwischen reiner Fiktion und reiner Dokumentation bereits angesprochen; es gibt in konventionellem Verständnis viele Mischformen, zu deren prominenten jüngeren Beispielen die Porträtfilme von Heinrich Breloer über Thomas Mann und seine Familie sowie über Bertolt Brecht zählen.⁸ Ein konkretes Beispiel für diese vagen Grenzen: Die Filmerin Sabine Gisiger erläutert im Gespräch (S. 221-239), wie sie im – durchaus dokumentarisch angelegten – Film *The Mies van der Rohe* (2023) die autobiografischen Texte von Georgia Mies van der Rohe in einem – im Reenactment durch Schauspielerinnen gespielten – Dialog zwischen Filmerin und Autorin dramatisierte, wobei sie darauf achtete, dass diese Inszenierung als Spiel erkennbar bleibt.

Der vorliegende Band geht auf die gleichnamige Tagung des Schweizerischen Literaturarchivs im Herbst 2023 in Bern zurück.⁹ Er ist pluridisziplinär angelegt, indem Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft und Gedächtnisinstitutionen gemäß dem Leitprinzip der Publikationsreihe »Beide Seiten« mit den Praktiker:innen des Dokumentarfilms und der Literatur in Dialog treten: Der Autor Klaus Merz reflektiert über die Erfahrung, »gefilmt« zu werden (S. 133 f.) und kommt mit dem Regisseur des Porträtfilms *Merzluft* (2015), Heinz Bütler, ins Gespräch (S. 135-147); der Autor und Filmemacher Matthias Zschokke und der Kameramann und Produzent Adrian Zschokke geben Auskunft zur Arbeit am Film über ihren Ahnen, den Schriftsteller und Politiker Heinrich Zschokke (*Z-S-C-H-O-K-K-E*, 2023, S. 165-183); Eva Vitija spricht über ihren Film *Loving Highsmith* (2022, S. 55-72) und Sabine Gisiger über ihre Dürrenmatt-Porträts (*Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth, Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte*, beide

7 Nieberle: Literarhistorische Filmbiographien, S. 27.

8 Vgl. dazu Agnes Bidmon: Filmische Literaturgeschichte – literarische Filmgeschichte: Heinrich Breloers intermediale Autorinszenierungen. In: Schnittstellen, S. 161-181; dies.: Porträt einer Künstlerfamilie als dokufiktionale Erzählung. Heinrich Breloers *Die Manns. Ein Jahrhundertroman*. In: Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics. Hg. v. Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben. Bielefeld 2020, S. 77-98.

9 Bewegte Literaturgeschichte. Autorschaft, Text und Archiv in Dokumentarfilm und Biopic. Öffentliche Tagung des Schweizerischen Literaturarchivs mit Abendveranstaltungen und Filmvorführungen. Bern, 18.-20. 10. 2023. Vgl. <https://www.nb.admin.ch/snl/de/home/ausstellungen-va/veranstaltungen-past/va2023/bewegte-literaturgeschichte.html> (5.9.2024).

2015) und andere von ihr realisierte Porträtfilme (S. 221-239), Ann Kathrin Doerig und Benedikt Schnermann schließlich schildern ihre Arbeit an den Autor:innenporträts, die sie für den AKI- und den Kampa-Verlag gemacht haben (S. 251-266).

Umgang mit dem Archiv

In den Beiträgen und Gesprächen rücken Fragen der Materialität wie der Filmästhetik und der Literatursoziologie ins Blickfeld. Es geht hier allerdings nicht darum, die Thematik umfassend für die Literatur der Schweiz des 20. und 21. Jahrhunderts darzustellen. Vielmehr sollen wesentliche Faktoren anhand ausgewählter Beispiele genauer untersucht und dargestellt werden. Zwei Aspekte stehen dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit: Zum einen geht es um die *Frage des Bildes von Autorschaft im Porträtfilm*, zum andern um die *Frage nach dem Umgang mit Archivalien und deren Inszenierung*. Dabei gehen die Fragen wechselseitig ineinander über: Das Medium des Filmporträts teilt ansatzweise den Hang zur Personalisierung der Literatur, die zentrale Position von Autorschaft und die damit verbundene Versuchung zum Biografismus, d. h. zur monokausalen Erklärung des Werks aus dem Leben der Autorin oder des Autors, mit der Institution des Literaturarchivs: Die vor allem rechtlich bedingte Grundeinheit des Autor:innennachlasses ist daraufhin angelegt, einen kohärenten und personalisierten Zusammenhang zwischen Werkentstehung, biografischen Dokumenten und Rezeption zu priorisieren. Zugleich bilden Nachlässe wie Porträtfilme Chancen, die Beziehungen zwischen Autorperson als Individuum, öffentlicher, durch den Buchmarkt produzierter Figur und mit dem Namen verbundenem Werk anhand von empirischem Material in individuellen Fällen offenzulegen, zu differenzieren und zu reflektieren. Und noch ein weiterer Aspekt verbindet Literaturarchiv und populäres Filmporträt: Durch die Selektion der Nachlässe und deren Vermittlung in vielfältigen Formen ist das Archiv wie der Film performativ an der Kanonbildung beteiligt.

Archivalien suggerieren oft Authentizität. Der Umgang mit Archivalien im dokumentarischen Film entzieht sich jedoch einer einfachen Referenzbeziehung auf Wirklichkeit, wie Philipp Blum in seiner Grundsatzanalyse ausführt: Die »Frage nach der dokumentarischen Authentizität – der Übereinstimmungsqualität von filmischer Darstellung und Wirklichkeitsvorstellung – [führt] beinahe zwangsläufig in

eine schier unendliche Spirale der skeptischen Überprüfung der gewählten Realitätsmodelle« (S. 22). Archive bringen im Film als »Orte der Geschichts- und Gedächtniskonstruktion [...] so etwas wie ein symbolisches Kapital in den filmischen Diskurs ein« und generieren ein »Vorschussvertrauen [...], dass der dokumentarische Film sich nicht willkürlich auf eine Wirklichkeit bezieht« (S. 33).¹⁰ Die Frage nach den Funktionen von Archivalien im Film muss von Fall zu Fall spezifisch untersucht und beantwortet werden; deren Einsatz ist Bestandteil der ästhetischen oder rhetorischen Mittel der Realitätskonstruktion durch den Film, seien sie nun authentisch oder fingiert, der Film ein Dokumentar- oder ein Spielfilm.

Der Film *Loving Highsmith* beispielsweise zeigt, wie Eva Vitija im Gespräch (S. 55-72) erläutert, einen interessanten, ungemein wirksamen Ansatz: Zum einen werden Manuskripte aus dem Nachlass aus ihrem statischen Charakter gelöst und als dynamisierte Schriftspur zum filmischen Ausdruck des Reflexionsprozesses der Autorin in den Tage- und Notizbüchern. Zum andern wird das erzählerische Werk, was bei dieser Autorin wie bei wenigen möglich ist, durch Ausschnitte aus Verfilmungen evoziert, die zugleich auf einer fiktionalen Ebene die rätselhafte Identität der Autorin zurückspiegeln und als biografische Parallelspur fungieren. Alexander J. Seiler wiederum, so Magnus Wielands These, setzt in seinem Porträt von Ludwig Hohl den Film selbst »als spezifisches Archivmedium« ein und »inszeniert und reflektiert sich selbst quasi als nachgelassenes Fragment« (S. 75).

Dass die Verfügbarkeit gerade von audiovisuellen Archivalien alles andere als selbstverständlich ist und in ihrer materiellen wie rechtlichen Zugänglichkeit von spezifischen Bedingungen der Archiv- und Medienlandschaft abhängig ist, erläutert Felix Rauh in seinem Beitrag zum Verein *Memoriav*, der in der Schweiz eine treibende Kraft zur Sicherung des audiovisuellen Kulturguts in Archiven ist (S. 47-53).

»Bewegte Literaturgeschichte« erweist sich so im Umgang mit Archivalien als Produkt von Selektion, Überlieferungslage sowie Montage- und Bearbeitungsprozessen; sie bildet eine Meta-Konstruktion aus individuell konstruierten, autorzentrierten filmischen Literatur-Geschichten.

¹⁰ Vgl. auch Selina Follonier: La biographie d'écrivain à l'écran: entre figuration documentaire et façonnement médiatique (<https://doi.org/10.58282/colloques.6596>, 12.9.2024), Abschnitt »Généricité«. Follonier sieht die Unterscheidung von Biopic als Spielfilm und dokumentarischem Porträt als Folge exogener Kriterien, einerseits der rahmenden Programmierung, andererseits der Rezeptionserwartung.

Prekäre Autorschaft

Was die Frage nach dem Bild von Autorschaft betrifft, so sind wir selbstverständlich bei weitem nicht die ersten, die sich dieser Frage in Bezug auf Porträtfilme stellen, sondern wir können auf verschiedene Forschungsarbeiten zurückgreifen. Es kann hier allerdings auch nicht darum gehen, die ganze Diskussion und Forschungsliteratur um Filmporträts und Biopics aufzurollen, die mittlerweile unüberschaubar geworden ist.¹¹ Wenn wir in unserem Ausschreibungstext zur Tagung den Satz an den Anfang stellten: »Literaturgeschichte wird heute plurimedial geschrieben«, so handelte es sich dabei um ein verkürztes Kryptozitat aus der Einleitung zum Tagungsband *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*¹² von 2020. Auch in anderen Sprachräumen ist das Thema der Porträts von Schriftsteller:innen und des darin vermittelten Konzepts von Autorschaft virulent: Im angelsächsischen Raum zu nennen wäre etwa die Arbeit von Hila Shachar: *Screening the Author: The Literary Biopic*.¹³ Im französischen Sprachraum die online publizierten Beiträge einer Tagung von 2019: *Portraits et autoportraits des écrivains sur écrans*.¹⁴ Bezeichnenderweise ist auch in diesen Sprachräumen eine Spannung zwischen einem traditionell-mystifizierenden Bild von Autorschaft und dem Potential für ein neuartiges und vielschichtiges

11 Vgl. dazu: Henry McKean Taylor: Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System. Marburg 2002; Dennis Bingham: Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic As Contemporary Film Genre. New Brunswick u.a. 2010; Markus Kuhn: »Biopic«. In: Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Hg. v. dems., Irina Scheidgen und Nicolas Valeska Weber. Stuttgart 2013, S. 213-239. Von Markus Kuhn ist zudem ein Sammelband »Biopic – Biographisches Erzählen im Film« angekündigt.

12 Doren Wohlleben und Torsten Hofmann (Hg.): Verfilmte Autorschaft, das Zitat auf S. 9.

13 Hila Shachar: *Screening the Author: The Literary Biopic*. Cham 2019. Shachar untersucht Biopics über William Shakespeare, John Keats, Jane Austen, Oscar Wilde, Iris Murdoch, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Allen Ginsberg und Jack Kerouac. Ein weiterer Beitrag: Elaine Indrusiak und Ana Iris Ramgrab: *Literary biopics. Adaptation as historiographic metafiction*. In: *The Routledge Companion to Adaptation*. Hg. v. Dennis Cutchins, Katja Krebs und Eckart Voigts. Oxon, New York 2018, S. 97-105. Darin wird u.a. auf den besonderen Stellenwert von gespielten Szenen in literarischen Biopics hingewiesen, da sich Literatur im Gegensatz etwa zu Kunst und Architektur der direkten Visualisierung entziehe.

14 Marin Brun und Marie-Clémence Régnier (Hg.): *Portraits et autoportraits des écrivains sur écrans (Colloques fabula)*, <https://doi.org/10.58282/colloques.6573> (5.9.2024).

Verständnis gegeben. Für den angelsächsischen Raum wird eine Präferenz der Filmporträts für ein veraltetes romantisch-geniales Autorenbild diagnostiziert.¹⁵ Ähnliches scheint in Frankreich der Fall zu sein, wo sich das Filmporträt noch lebender Autoren am vorherrschenden Typus der literarischen Reportage in Form der *visite au grand écrivain* abarbeitet, dem filmischen Besuch beim von einer Aura umgebenen Schriftsteller an seinem Schreibtisch und in seinem Arbeitsumfeld, das vor der Kamera zum musealen Umfeld eines künftigen Schriftstellerhauses erstarrt.¹⁶ Auf der anderen Seite eröffnet der Film die Möglichkeit experimenteller und exzessiver Selbstdarstellung der Autor:innen.¹⁷

In der Germanistik hat, wie erwähnt, Sigrid Nieberle das Forschungsfeld abgesteckt. Im Hinblick auf das Bild von Autorschaft geht sie mit Verweis auf Michel Foucault und Roland Barthes vom »Spannungsverhältnis zwischen der literaturtheoretischen Debatte über die ›sterbenden‹ Größen der Biographie und des Autors einerseits und dem konjunkturell wiederkehrenden Interesse an diesen ›Wiedergängern‹ des Kulturbetriebs«¹⁸ aus. Sie zeigt, wie »die literarhistorische Filmbiographie im Hinblick auf ihre ideologische Stoßrichtung mit den jeweils vorherrschenden historiographischen Epistemem in Verbindung gebracht werden kann«.¹⁹ In der Fortführung dieser Linien werfen Doren Wohlleben und Thorsten Hoffmann in ihrer Einleitung zum Band *Verfilmte Autorschaft* drei Perspektiven und Fragenkomplexe auf, an die wir unsere Überlegungen wiederum anschließen können.²⁰

15 »Despite all the efforts of literary theory and criticism of the past hundred years to detach writers' works from their biographies, most literary biopics blatantly reinforce romantic genius.« (Indrusiak/Ramgrab: *Literary Biopics*, S. 99).

16 Vgl. Marin Brun et Marie-Clémence Régnier: Introduction (Abschnitt »Exposition de la littérature et visite au grand écrivain«) in: Dies. (Hg.): *Portraits et autoportraits des écrivains sur écrans*.

17 Vgl. etwa die verschiedenen Filmprojekte um und mit Michel Houellebecq: *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (Guillaume Nicloux, F 2014), *Rester vivant: méthode* (Reinier van Brummelen und Erik Lieshout, NL 2016) und das auf das Thema Pornografie fokussierte Filmprojekt von Stefan Ruitenbeek, das nicht abgeschlossen wurde, aber für einen Rechtsstreit und viel Medienrummel sorgte und von Houellebecq wiederum autobiografisch dokumentiert wurde (*Quelques mois dans ma vie Octobre 2022 – Mars 2023*).

18 Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien*, S. 316.

19 Ebd., S. 323.

20 Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben: *Verfilmte Autorschaft*. Zur Einführung. In: *Verfilmte Autorschaft*. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics. Hg. v. dens. Bielefeld 2020, S. 9-19.

1. Eine kultursoziologisch-biografische Perspektive, die die Vorbildfunktion von Autorschaft und Kreativität ins Auge fasst. Die Bilder der Autorschaft bewegen sich zwischen den Polen der Vermenschlichung und Heroisierung. Nachhaltig wirkt im Biopic, aber auch in vielen Dokumentarfilmen, das romantische Muster des Dichters als Außenseiter nach. Das zeigt Sigrid Nieberle in unserem Band (S. 95-111) am Beispiel des Films *Der Vormund und sein Dichter*. Percy Adlon demonstriert darin mit den Mitteln des Autorenfilms und im Kontext der Debatte um die Psychiatriereform der 1970er-Jahre, wie Carl Seelig, Autor der *Wanderungen mit Robert Walser*, die wortwörtliche und körperlich inszenierte Vor-Mundschaft für Robert Walser in einem komplexen räumlich und filmisch inszenierten Spannungsgefüge der gemeinsamen Wanderungen für sich beansprucht. Auch die »schrägen« Porträtfilme der 1970er- und 1980er-Jahre über Schweizer Autoren gehen, die Marcy Goldberg untersucht (S. 185-200), gehen von einer grundsätzlichen kritischen Oppositions- und prekären Außenseiterposition von Autorschaft, aber zugleich auch ihrer filmischen Porträtist:innen aus – eine Positionierung, die für eine ganze Generation von Autor:innen und Künstler:innen der Schweiz im Zeichen des Schlagworts vom »Diskurs in der Enge« charakteristisch war. Leitfiguren in dieser Hinsicht waren Ludwig Hohl (Außenseitertum) und Max Frisch (Opposition, vgl. dazu auch den Beitrag von Philipp Blum, S. 21-45, insbesondere 38-45).

Kreativität erscheint heute jedoch mit dem Soziologen Andreas Reckwitz (*Die Erfindung der Kreativität*, 2021) gesellschaftlich zunehmend als zentraler, an alle gerichteter Anspruch und als selbstverständliches Berufsbild, wie etwa die Blüte der Schreibinstitute, aber auch die vielfältigen Förderinstrumente für Schreibende dokumentieren; Schriftsteller:innen werden damit von Außenseiter:innen mit oft tragischen Lebensläufen zu gesellschaftlichen Prototypen einer kreativen, gesellschaftlich anerkannten und geförderten Existenz. Wenn wir uns das – in diesem Band im Gespräch mit der Regisseurin thematisierte – Beispiel von *Loving Highsmith* von Eva Vitija vor Augen führen, ergibt sich ein solcher Wendepunkt: Patricia Highsmith war als Autorin in einer patriarchalischen Gesellschaft eine mehrfache Außenseiterin, die ihre Homosexualität verbergen musste. Zum einen konnte sie ihre unabhängige und erfolgreiche Schriftstellerinnenexistenz nur unter striktem Abblocken aller zu persönlichen Fragen und unter Geheimhaltung ihrer sexuellen Orientierung aufrechterhalten. Zum andern erscheint sie im Filmporträt von Eva Vitija als eine Figur, die als gesellschaftlicher Prototyp für künftige Generationen gelten kann.

Sie wird – gerade in der Spiegelung mit ihren fiktionalen Figuren – als »fluide, multiple Persönlichkeit« dargestellt.²¹ Was die Autorin zu Lebzeiten verheimlichen musste, wird nun über ihre Tagebücher und deren Rezeption, zu der auch der Film von Vitija gezählt werden kann, in die Öffentlichkeit getragen: Aus der Außenseiterin wird gewissermaßen postum ein kreativer gesellschaftlicher Prototyp. Dafür stehen kann etwa die nonbinäre Person mit dem *nom de plume* Kim de l’Horizon – Gewinner:in des deutschen und des schweizerischen Buchpreises 2022 – und deren lustvolle Selbstinszenierung. Wie Doren Wohlleben in ihrem Beitrag zeigt (S. 241–250), tritt dabei die Geste (konkret des solidarischen Haare-Abschneidens bei der Preisverleihung) gleichberechtigt neben das Werk, bzw. wird Bestandteil eines erweiterten, »multimedialen und multimodalen« Literaturbegriffs: »Literatur wird nicht nur gelesen, sondern in Podcasts gehört, auf Bildschirmen gesehen, auf Bühnen performt, im öffentlichen Raum inszeniert, in sozialen Netzwerken diskutiert.« (S. 241) Die Bewegung, in die die Literaturgeschichtsschreibung gerät, ist also eine vielfache, nicht nur jene der bewegten Bilder und der »narrativen und ästhetischen Mobilisierung« (Nieberle, S. 97), sondern auch der engagierten Emotionalisierung und der performativen Inszenierung im konkreten, wiederum medial dokumentierten und diskutierten Ereignis.

2. Ein zweiter Fragenkomplex schließt sich genau da an und betrifft die *performativ-theatralische Inszenierung und Selbstinszenierung in ihrem historischen Wandel*: Filmporträts erscheinen als Archive historischer (Selbst-)Inszenierungspraktiken.

Während die Brüder Matthias und Adrian Zschokke, wie sie im Gespräch erläutern (S. 165–183), in ihrem Film über Heinrich Zschokke (1771–1848) auf die Schwierigkeit der Darstellung einer vor allem sprachlich überlieferten Autor-Werk-Konstellation mit der Kombination aus einem betont verfremdenden kostümierten Reenactment und der Akzentuierung des Erzählens reagieren, können die übrigen Filme

21 Daraus folgt die Frage, wie das Werk repräsentiert wird: Es steht, kann man etwas zugesitzt sagen, nicht im Zentrum, es wird über die Verfilmungen zu einem Reflektor der Persönlichkeit der Autorin. Und die Engführung von verfilmtem Werk und Biografie dient weniger der biografistischen Re-Konstruktion eines kohärenten Persönlichkeitsbildes als einer Auffächerung von Identität in eine Vielfalt von disparaten Spiel- und Erscheinungsformen: Programmatisch in diesem Sinne die Szenen aus der *Ripley*-Verfilmung Anthony Minghellas: Usurpation der Identität des geliebten Dickie Greenleaf in dessen Kleidern und dessen Tötung, als Dickie Ripley die Nichtigkeit seiner Existenz entgegenhält, und schließlich Ripleys Spiel mit gefälschter Identität nach der Tötung Dickies.

zumindest auf fotografisches Archivmaterial zurückgreifen. Andrea Bartl zeigt zunächst (S. 113-131), wie bei Hermann Hesse eine wahre Flut von Porträtfilmen auch jüngeren Datums ein stereotypes Bild des naturverliebten, esoterisch angehauchten, nach innen gewandten Dichters vermittelt, das von immergleichen männlichen Experten gestützt und chronologisch den Wohnorten des Autors und den damit verbundenen Lebensetappen folgend nachgezeichnet wird. Dagegen zeigt der Film *Brennender Sommer* von Heinz Bütler als Essayfilm einen radikal anderen Ansatz, in dem das Krisenjahr 1919 ins Zentrum rückt und mit den Mitteln von Konzentration, Vielstimmigkeit, Brüchigkeit, Synästhesie und Selbstreflexion ein offener Blick auf den Dichter und sein Werk *Klingsors letzter Sommer* geworfen wird.

Porträtfilme leben auch von einem Spannungsverhältnis von Selbst- und Fremdsinszenierung. Das zeigt sich in Filmen wie *Les Années Super 8* (2023) von David Ernaux-Briot und Annie Ernaux, *Ludwig Hohl – Ein Film in Fragmenten* (1981) von Alexander J. Seiler, sowie den Filmen *Merzluft* (2015) von Heinz Bütler und *Wenn Peter Stamm schreibt* (2023) von Arne Kohlweyer und Georg Isenmann. Ernaux findet sich, wie Fabienne Liptay in ihrem Beitrag (S. 149-163) zeigt, als Objekt eines privaten Settings vor der Super-8-Kamera und wechselt im Rückblick auf diese Dokumente ihres Lebens, die von ihrem verstorbenen früheren Ehemann Philippe Ernaux gedreht wurden, gewissermaßen die Seite, macht sich zur Autorin durch ihren nachträglichen Off-Kommentar. Sie erzählt als Autorin eine Film-Geschichte und eignet sich dabei das private Archiv, in dem sie als Objekt des Films auftaucht, auktorial wieder an. Zugleich drückt sie die Fremdheit der filmisch zugeschriebenen Rollenbilder ihrem eigenen Selbstverständnis und erinnerten Erleben gegenüber aus, das vom – damals geheim gehaltenen und in den Filmdokumenten inexistenten – Schreiben ihres ersten Romans geprägt war. Das Private wird als öffentlich relevant verstanden: Nicht nur die gefilmten Lebensinhalte, auch das Setting des Super-8-Films in der Familie selbst ist sozialgeschichtlicher Ausdruck einer bourgeoisen Konstellation der 1970er-Jahre, der patriarchale Blick ist »den Bildern eingeschrieben« (S. 155).

In der Schweiz gehört Ludwig Hohl zu den zentralen literarischen Mythen, die stark mit seiner Selbstinszenierung im Genfer Keller mit den an Wäscheleinen hängenden Manuskripten verbunden ist. Der Film von Alexander J. Seiler hat einiges zur Perpetuierung dieses Mythos beigetragen, obwohl er gerade reflektiert gegen den selbstinszenierten Mythos des Keller-Poeten antrat, wie Magnus Wieland in seiner werkgenetischen Analyse (S. 73-93) darlegt. Dabei zeigen sich die Verflech-

tungen von Autorbild und Archiv, gehört doch zur Selbstinszenierung des Autors die Inszenierung seiner Manuskripte als seines »Nachlasses zu Drehzeiten«. Ein ähnliches Vertrauensverhältnis von Autor und Filmer, wie es zwischen Hohl und Seiler bestand, ist auch zwischen Heinz Bütler und Klaus Merz in *Merzluft* und im hier abgedruckten Gespräch dazu (S. 135-147) dokumentiert, wobei die gegenseitige Offenheit für das Setting – der Autor fährt mit dem Filmer durch seine engere Heimat und kommentiert sie – einen charmanten improvisierten Charakter ermöglicht, der durch die konzentrierte Lesung von Gedichten und Reflexion darüber durch eine Expert:innengruppe im Studio ein markantes Gegengewicht erhält, das die Aufmerksamkeit auf das Werk im Wortlaut zurückführt.

Ein aktueller, im Hinblick auf Selbst- und Fremdsinszenierung interessanter Fall ist die ironisch reflektierte Parallelaktion des Buchs *In einer dunkelblauen Stunde* von Peter Stamm und des Porträtfilms *Wenn Peter Stamm schreibt*. Das Projekt hat – wie Lucas Marco Gisi nachzeichnet (S. 201-220), einen konkreten Ausgangspunkt in der Idee, den Autor beim Schreiben eines Romans zu zeigen; gleichzeitig entwickeln sich Film und Roman unabhängig voneinander und bleiben doch ganz aufeinander bezogen, indem sie sich auch fiktionsintern gegenseitig bedingen. Gelingt es damit den Filmemachern, einen innovativen »mockudocumentary« zu drehen, der gerade in seiner Selbstreflexivität wesentliche Momente von Stamms Schreiben erfasst und zur Darstellung bringt, so geht auf Seiten des Autors nicht bloß ein Roman über einen Schriftsteller, über den ein Dokumentarfilm gedreht wird, hervor, sondern die Arbeit an dem gemeinsamen Projekt wird – wie Peter Stamms während und kurz nach dem Film entstandene Zürcher Poetikvorlesungen zeigen – zur Grundlage für die Reflexion des eigenen Schreibens als einer – so Gisis These – Poetik des »documockumentary«.

Filmporträts eröffnen neben historischen Rollenmustern die Perspektive auf die Bedingungen von Autorschaft im 21. Jahrhundert in verschiedenen Situationen und Rollen vom Schreibtisch bis zur Buchmesse. Filmische Autor:innenporträts gehören heute schon zu den Selbstverständlichkeiten der Literaturvermittlung. Welchen Kriterien die Vermittlung des Werks durch die filmische Inszenierung der Autor:innen unterworfen ist, kommt im Gespräch mit Ann Kathrin Doerig und Benedikt Schnermann (S. 251-266) zum Ausdruck. Welcher Aufwand für die filmische Präsentation etwa von Preisträger:innen betrieben wird, zeigt sich daran, dass 2017 zum Schweizer Literaturpreis eine Polemik um das Missverhältnis zwischen den Kosten

für die offiziellen filmischen Kurzporträts über die Preisträger:innen und das jenen übergebene Preisgeld entstand.²² Dass die Finanzen bei Filmporträts einen wesentlich größeren Einfluss auf die Werkgestalt nehmen als bei geschriebenen Autor:innenporträts, wird auch in den Gesprächen mit Eva Vitija und den Brüdern Zschokke evident (S. 55-72 und S. 165-183).

3. *Schließlich ergibt sich eine ästhetisch-narratologische Perspektive:* Dokumentarfilme gilt es auch als ästhetische Produkte ernst zu nehmen und sie nicht auf die Frage der Werk- und Biografietreue zu reduzieren. Welche ästhetischen Strategien und Wirkungsabsichten, welche Mittel des Medientransfers von der Schrift in den Film setzen sie ein? Wie wird ein schriftliches Werk in Szene gesetzt? Die Porträtfilme sind nicht nur Bestandteil einer »bewegten Literaturgeschichte«, sondern zugleich Elemente einer Geschichte des Autor:innenfilms. Wie nicht nur die Fälle der filmenden Autor:innen Annie Ernaux und Matthias Zschokke belegen, reflektiert das im Dokumentarfilm entworfene Bild von Autorschaft im Zeichen des Autorenkinos zugleich auch das künstlerische Selbstverständnis der Filmemacher:innen jenseits des Mainstream-Films. Sigrid Nieberle versteht Adlons Setting der Spaziergänge im Schnee in *Der Vormund und sein Dichter* und der »Bewegungsmuster, die beide Figuren [...] in den Schnee schreiben«, verbunden mit dem Requisit des Regenschirms als »literarische wie kinematografische« Metapher, als »caméra stylo«. Magnus Wieland zeigt, wie Alexander J. Seiler bei seinem Hohl-Film auf Mittel der dokumentarischen Film-Avantgarde zurückgreift, und Marcy Goldberg beschreibt u. a. das Experiment ohne Fangnetz, das Reni Mertens und Walter Marti zusammen mit dem Schriftsteller in *Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann* (1973) veranstalteten. Oftmals kommen im Film auch aus der Literatur bekannte Verfahren der Darstellung und des Erzählens zur Anwendung, wie Lucas Marco Gisi für den Film über Peter Stamm zeigt oder die Zschokke-Brüder im Gespräch über die Suche nach einer angemessenen Darstellung einer historischen Figur im Fall Heinrich Zschokkes erläutern.

Eine der zentralen Fragen bei Autor:innenporträts ist, das erweisen die Gespräche mit den Regisseur:innen, die Re-Präsentation des Werks.

22 Roman Bucheli: Wohin verschwindet eine halbe Million? In: NZZ, 17.2.2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/literaturfoerderung-des-bundes-die-methode-gartenschlauch-ld.145305>, (12.9.2024). Andreas Tobler: 36'000 Franken für ein paar Video-Klicks. In: Tages-Anzeiger, 2.7.2017, <https://www.tagesanzeiger.ch/36-000-franken-kosten-fuer-ein-paar-video-klicks-218456601675>, (12.9.2024).

Eva Vitija bei Highsmith greift konsequent auf Roman-Verfilmungen zurück. Sabine Gisiger erläutert (S. 221-239), wie sie in ihren verschiedenen Porträtfilmen unterschiedliche Strategien wählte: den Einbezug des Werks anhand von Dokumenten (*Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte*), die Herstellung einer räumlichen Aura für Zitate aus dem Off (*Yalom's Cure*) und das Reenactment (*The Mies van der Rohes*), das auch Percy Adlon in seinem Walser-Porträt anwendet. Ganz anders geartet sind die Filme von Heinz Bütler – *Brennender Sommer* über Hermann Hesse und *Merzluft* über Klaus Merz. In beiden Fällen wird Literatur anhand ausgewählter Beispiele – Hesses Erzählung *Klingsors letzter Sommer* und Gedichte von Klaus Merz – in der offenen Diskussion unter Experten zur Sprache gebracht und damit in ihrem Eigenwert jenseits des Biografie-Bezugs gezeigt. Dabei bleibt die Bedeutung der Texte in ihrer Vieldeutigkeit bestehen und die Eigenständigkeit der geschaffenen Textwelten gegenüber den Biografien der Autoren wird evident.

Die Auswahl von Beispielen und die skizzierten Fragestellungen mögen zu punktuell sein, die besprochenen Fälle zu disparat, um schon klare Entwicklungslinien des Porträtfilms in Richtung einer »bewegten Literaturgeschichte« nachzuzeichnen. Die von Sara Schindler erstellte, im Anhang abgedruckte Filmografie kann als Hilfsmittel für die vertiefte Untersuchung der medialen Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur dienen.

In jedem Fall belegen die Beiträge, dass es bei der »bewegten Literaturgeschichte« bei weitem nicht nur um ein popularisiertes Literaturverständnis geht, sondern um komplexe Fragen des Medientransfers, der filmischen Darstellung von Schreibexistenzen und der künstlerischen Selbstreflexion der Filmenden angesichts ihres künstlerischen Gegenstandes. Der Film ist dadurch seinerseits als narratives wie dramatisches Medium herausgefordert. Die Bilder der Autorschaft entwickeln sich parallel zu sozialen und historischen Umbrüchen und den Wandlungen der sie darstellenden Filmästhetik. Und je enger der Bezug von Autor:in und Filmer:in, umso komplexer wird die intermediale bzw. interpersonale Konstellation und das Spiel- und Spannungsverhältnis von Selbst- und Außendarstellung.

Philipp Blum

»Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis.«

Das Archiv im Dokumentarfilm und der Dokumentarfilm
als Archiv zwischen Fiktion und Non-Fiktion

In diesem Text beschäftigt mich der Dokumentarfilm in seinem Verhältnis zum Archiv. Dies zunächst aus einer theoretischen und ästhetisch-analytischen Perspektive, wobei es mir vor allem auf den Bezug zur Institution Archiv und die selbst-archivarische filmisch-dokumentarische Arbeit, nicht zuletzt mit Blick auf das Archivbild ankommt. Darüber hinaus möchte ich in diesem Text vom benannten Zusammenhang aus auf die Vermittlung von Literaturgeschichte im Kontext von Archiv und Dokumentarfilm blicken. Zweifelsohne ist insbesondere der dokumentarische Film archivarisch affiziert, denn über seinen zugeschriebenen privilegierten Wirklichkeitsbezug ist er nicht nur wie jeder andere Film auch ein Dokument der Filmgeschichte, sondern wird zugleich als historisches Dokument verwendet, und seine Bilder und Töne nehmen wiederum die Qualität des historischen Dokuments an, soweit die kulturelle Konvention. Sosehr hier der dokumentarische Film zwar in einem funktionalen Zusammenhang zur Literaturgeschichte steht, scheinen mir dennoch einige Punkte zum Dokumentarfilm noch vor Aufgliederung der folgenden Argumentation erwähnenswert: Dokumentarfilm – nicht unbedingt jeder Dokumentarfilm – ist ein ästhetisches Produkt eigenen Rechts und nicht bloß instrumentelles Mittel zum Zweck der Darstellung von als real vorausgesetzter Wirklichkeit, wie auch Roman und/oder Spielfilm nicht allein Mittel dazu sind, imaginäre Welten sprachlich oder audiovisuell darzustellen. Insofern bemisst sich Dokumentarfilm qualitativ nicht allein am Maßstab akkurater Übereinstimmung von adäquater filmischer Darstellung und vorherrschender Realitätsauffassung. Dies ist allein schon deshalb unmöglich, da sowohl die Angemessenheit der Darstellungsmittel als auch Bewertungen von Wirklichkeit historisch kontingent sind und folglich eine Frage nach der dokumentarischen Authentizität – der Übereinstimmungsqualität von filmischer Dar-

stellung und Wirklichkeitsvorstellung – beinahe zwangsläufig in eine schier unendliche Spirale der skeptischen Überprüfung der gewählten Realitätsmodelle führt, die schlussendlich die Möglichkeit sinnlichen Erfassens von Wirklichkeit selbst (mit und ohne technische Hilfsmittel) in die Krise führt. Die Gefährdung durch den metaphysischen Regress also im Blick behaltend, heißt dies gleichwohl nicht zwangsläufig, dass der Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms für sich schon obsolet wäre und die ästhetische Inanspruchnahme von Wirklichkeit bereits von vornherein in einem irgendwie postmodernen Nebel referentieller Scheinakte aufgelöst sei. Wenn hier aber über Dokumentarfilm gesprochen wird, dann wird in erster Linie über Film geredet, als Vertreter einer Gattung, die nicht nur an ihren Rändern zu anderen Modi der »Sinn- und Affektproduktion« (Odin, s. u.) diffus wird, sondern in sich selbst multiple Aus- und Verhandlungen von Wirklichkeit, der filmischen Konstruktion von Wirklichkeit, des filmischen Blicks auf dieselbe und schließlich auch der Publikumsblicke auf die mitunter einander widersprechenden Wahrnehmungsgegenstände von Film, Wirklichkeit und Filmwirklichkeit in Geltung bringt. Dass dieser Komplex sich nochmals verschärft, wenn mit dem Vergangenheitsbezug eine/die Geschichte im doppelten Sinne sowohl erzählt als auch gezeigt wird, scheint offenkundig und macht folgende Schritte für das Thema aus meiner Sicht notwendig: Zunächst soll die bereits aufgezeigte Perspektive auf den dokumentarischen Film filmtheoretisch untermauert und diese zugleich zum filmischen Vergangenheitsbezug in Beziehung gesetzt werden. Danach werde ich spezifisch das Archivbild als einen privilegierten Ort der filmischen Bildung kultureller Erinnerung und des kulturellen Gedächtnisses diskutieren, um anhand einer Analyse zu *Max Frisch – Citoyen* (Matthias von Gunten, CH 2008) in einem abschließenden Schritt die filmische Darstellung von Literaturgeschichte als einem Durchgangsort von Wirklichkeit und Vorstellung/Realität und Fiktion zu beschreiben. Dennoch muss diesem Arbeitsvorhaben ein Weiteres vorausgehen. Denn die gewählten Modelle der Beschreibung stehen nicht losgelöst von größeren Kontexten der Filmtheorie und der intellektuellen Inanspruchnahme des Filmischen und seinem Verhältnis zur Zeit.

Perspektive(n): Filmische Zeitlichkeiten – Deleuze, Derrida, Marker

Perspektive bleibt hier, dass Film aufgrund seiner technischen und ästhetischen Definition als Vergegenwärtigungsanordnung von Bildern und Tönen von so etwas wie einer archivarischen Poetik affiziert ist – das gilt bei weitem nicht nur für dokumentarische Filme. Es genügt sich hier z.B. folgende Filme ins Gedächtnis zu rufen: Alain Resnais *Muriel ou le temps d'un retour* (FR 1962), der in einer zentralen Sequenz die Vorführung eines Films aus dem Algerienkrieg zeigt, den semidokumentarischen *The Forbidden Quest* (Peter Delpeut, NL 1993), der anhand authentischer Archivbilder von der Entdeckung eines Verbindungsganges zwischen Nord- und Südpol 1906 berichtet, oder den Zeichentrickfilm *Vals im Bashir | Waltz with Bashir* (Ari Folman, ISR, DE, FR 2008), der im buchstäblichen Versuch traumatische Erinnerungen zu re-animieren, nachgezeichnete fotografische Bilder historisch differenter Herkunft auf- und vorführt und schließlich mit fotografisch aufgezeichneten Nachrichtenbildern aus den Flüchtlingslagern von Sabra und Chatila endet. Film gibt audiovisuelle Wahrnehmungsakte und/oder Metaphern audiovisueller Wahrnehmungsakte also wieder, die auf ein Vorher und ein Andernorts ihrer wahrnehmbaren Präsenz verweisen. Jedes filmische Bild, das ich sehe, ist die Wiederholung des Blicks eines bildgebenden Verfahrens – idealtypisch einer fotografisch operiert habenden Kamera (aber nicht nur dieser) – und jeder Filmton, den ich höre, ist die Wiederholung einer Belauschung, die vor mir durch ein Mikrofon oder ein anderes Gerät zur Tonaufzeichnung vollzogen wurde. So weit, so bekannt: Das Präsenz der Filmwahrnehmung ist immer von der Vergangenheit des Wahrzunehmenden umschlossen, das auf der Leinwand oder einer anderen Fläche zur Bildwiedergabe aktualisiert wird. Zugleich ist Film aber mehr als bloße Wiedergabeanordnung ehemals aufgezeichneter Bilder und Töne; er ist vielmehr das, was passiert (sich ereignet und vorüberzieht, wörtlich Passage), wenn Bilder und Töne an das Auge und Ohr des oder eines Publikums dringen und darin eben nicht nur Resonanz im Trommelfell und auf der Retina erzeugen, sondern in schier unüberschaubarer Bandbreite von der somatisch wirksamen Leibes-Selbst-Erfahrung bis hin zu teils befremdlichen intellektuellen Verstiegenheiten etwas auslösen, das mit Vorstellungsvermögen, affektiver Anteilnahme und emotionaler Inbesitznahme – kurzum mit Bedeutungsgenerierung – zu tun hat. Und zu dieser gehört im entscheidenden Maße das Wissen um die Wiederholbarkeit des Ereignisses des Filmeschauens selbst und die

begründete Vermutung einer Variation der ästhetischen Erfahrung dieses Ereignisses.

Film ist also selbst nicht nur von Vergangenheit umschlossen, sondern zugleich und vielleicht gerade deswegen zukunfts offen. Bekanntermaßen hat Gilles Deleuze diesen Zusammenhang bereits in seinen beiden Kino-Büchern beschrieben; so heißt es im *Zeit-Bild*:

Was hier in Frage steht, ist gerade die Evidenz, der zufolge das kinematographische Bild sich in der Gegenwart und ausschließlich in der Gegenwart ereignet. Wäre dies der Fall, so könnte die Zeit nur indirekt, nämlich ausgehend vom gegenwärtigen Bewegungs-Bild und durch die Vermittlung der Montage, repräsentiert werden. [...] Einerseits gibt es keine Gegenwart, die nicht von einer Vergangenheit und einer Zukunft heimgesucht wird: einer Vergangenheit, die sich nicht auf eine frühere Gegenwart reduziert, und einer Zukunft, die nicht aus einer zukünftigen Gegenwart besteht. Die einfache Sukzession affiziert die vorübergehende Gegenwart, aber jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren.¹

1 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt a.M. 1997, S. 56f. Da die Übersetzung das dem ›einerseits‹ folgen müssende ›andererseits‹ vorenthält und ich mit der Übersetzung an dieser Stelle ein wenig hadere, gebe ich das Zitat hier zusätzlich im Original wieder: »Ce qui est en question, c'est l'évidence d'après laquelle l'image cinématographique est au présent, nécessairement au présent. S'il en est ainsi, le temps ne peut être représenté qu'indirectement, à partir de l'image-mouvement présente et par l'intermédiaire du montage. [...] D'une part il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même. Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente.« (Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, S. 54f.) Ja, auch hier folgt auf ›d'une part‹ kein ›d'autre part‹; worauf es mir aber ankommt, ist einerseits, dass Deleuze zweifelt, dass das Bild in der Gegenwart *ist*, andererseits die Übersetzung dieses ›ist‹ mit ›sich ereignen‹ bei gleichzeitigem Gebrauch des ›sich ereignen‹ als Übersetzung von *passer*. Deleuze setzt hier, wie ich meine, *passer* – ein sich ereignen, das zugleich ein Vorbei- und Vorüberziehen, wörtlich eine Passage, ausdrückt – im vorletzten Satz des Zitats als Dynamik dem ontologisch besudelten *ist*, das die Zeit gleichsam stillstellt, im ersten Satz entgegen.

Deleuze' Einlassung kann zunächst wortwörtlich verstanden werden, auch wenn ein solches Verständnis nicht dasjenige ist, auf das der geäußerte Zweifel an der bloßen Gegenwart des Film-Bildes zielt. Das Film-Bild kann nicht einfach als ein Bild aus einem Film, wie ein Still oder ein fotografischer Abzug aufgefasst werden. Einem Film-Bild gehört meist ein Ton zu, und selbst ohne Ton verfügt es über eine spezifische Dauer, die ihm durch den Film selbst auferlegt ist, was das Film-Bild etwa von einer Fotografie oder einem Gemälde unterscheidet. Und aufgrund dieser ihm eigenen Dauer koexistiert das Film-Bild mit jenem Film-Bild, das ihm einen Schnitt zuvor in der Vergangenheit vorausging, und einem, das ihm einen Schnitt danach in der Zukunft folgen wird. Das wäre die indirekte Repräsentation der Zeit ausgehend vom Bewegungsbild und vermittelt durch die Montage. Deleuze, der auch dieser Sukzession im zweiten Teil des Zitats Rechnung trägt, verfolgt aber bekanntermaßen theoretisch einen weiter ausgreifenden Zusammenhang, wenn er mit dem Zeit-Bild die direkte Repräsentation von Zeit im Film adressiert. Ich bin mir nicht ganz sicher, ob Deleuze nicht doch einfach den eben aufgezeigten Zusammenhang adressiert und schlicht rhetorisch trickreich Präsenz und Präsens filmischer Gegenwärtigkeit, die immer auch Vergegenwärtigung ist, von einem Ist-Stand des filmisch-sinnlichen Eindrucks zu einem Ereignishorizont hin erweitert, der die Zeit als Ausdruck enthält. Vieles spricht aber dafür, dass Deleuze, der zugleich Autor von *Differenz und Wiederholung* ist, die direkte Repräsentation von Zeit weiterdenkt. Denn der Film ist nicht nur eine Anordnung, die Bilder und Töne vergegenwärtigt, die ihrerseits mit Vorstellungen korrespondieren, die sie vergegenwärtigen. Film ist selbst stets nur unter den Bedingungen des Angeordnet-Seins vergegenwärtigt, und diese Vergegenwärtigung schließt das Wissen ein, dass das, was sichtbar wird, bereits gesehen wurde und wieder gesehen werden wird oder kann. Es gehört dabei zur biografisch-kinematografischen Erfahrung der meisten Filmschauenden, dass die *Wiederholung* des Filmesehens *für sich eine Differenz* des Filmesehens *an sich* vollzieht. Das ist für die archivarisches Affiziertheit des Films selbst bedeutsam, die ich hier mit Jacques Derrida kurz ergänzen möchte. Dieser schreibt in *Mal d'archives*:

Indem sich das Archiv das Wissen, das man zu seinem Sujet entfaltet, einverleibt, wird das Archiv größer, geht schwanger, gewinnt es an *auctoritas*. Im gleichen Zug verliert es jedoch die absolute und metatextuelle Autorität, auf die es Anspruch erheben könnte. Man wird es niemals restlos objektivieren können. Der Archivar produziert

Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.²

Es ist nicht schwer zwischen der deleuzeianischen Beschreibung der im gegenwärtigen Film koexistierenden Vergangenheiten und Zukünfte und der Kennzeichnungen des Archivs als von der Zukunft her geöffnet durch Derrida Verbindungen zu ziehen. Derrida ordnet in seinen raren Äußerungen zum Film demselben eine phantomatische Präsenz zu:

Es gibt die elementare Gespensterhaftigkeit, die mit der technischen Definition des Kinos verbunden ist [...]. Auf diese Weise ermöglicht das Kino die Kultivierung dessen, was man die ›Transplantation‹ der Gespensterhaftigkeit nennen könnte. Es schreibt Spuren von Geistern auf einen allgemeinen Hintergrund, den vorgeführten Film, der selbst ein Gespenst ist.³

Die Gespensterhaftigkeit des Films ist hier über den Spur-Begriff, der bei dem herausragenden Theoretiker der Schrift selbstredend weitreichenden Charakter zeitigt, mit dem Archiv als von der Zukunft her geöffnet und der sich ereignenden – passierenden – Gegenwart des Films, die das Vorher und das Nachher ihrer Gegenwart nach Deleuze integriert, erfasst und spürbar werden lässt, vergleichbar. Es ist Teil des ›einverlebten Wissens‹, das den Film auch als eine archivpoetische Praxis ansichtig werden lässt. Wird diese filmische Qualität als wirksam anerkannt, dann ist diese dem Film als Eigenschaft bereits eingeschrieben und wird ihm nicht erst zugeschrieben.

Sucht man einen Film, der dieses sinnlich und intellektuell erlebbar macht, landet man schließlich bei Chris Markers *Sans Soleil* (FR 1983),⁴ dessen Voice-over auch das Zitat im Titel dieses Textes entliehen ist:

2 Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben, eine Freud'sche Impression. Übers. v. Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin 1997, S. 123.

3 Jacques Derrida in: Antoine de Baecque und Thierry Jousse: Das Kino und seine Gespenster (Interview mit Jacques Derrida). In: Booklet zur DVD, Derrida, anderswo. Berlin 2012. S. 4-30, hier S. 12; DVD-Veröffentlichung von *D'ailleurs Derrida* (Safaa Fathy, FR 1999).

4 Da der Film vielfach besprochen und analysiert wurde, verzichte ich auf allgemeine Einlassungen zu diesem, gleichwohl möchte ich hier auf zwei deutschsprachige monografische Publikationen verweisen: Christina Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München 2001; Barbara Filser: Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder. München 2010.

In San Francisco habe ich die Wallfahrt zu einem Film gemacht, den ich 19-mal gesehen habe [*Vertigo* von Alfred Hitchcock; P.B.]. In Island habe ich den Grundstein zu einem imaginären Film gelegt: In jenem Sommer war ich drei Kindern auf einer Straße begegnet und ein Vulkan war aus dem Meer aufgetaucht. Die amerikanischen Astronauten kamen auf diesen mondähnlichen Flecken, um für ihre Mondfahrt zu trainieren. Ich erkannte sofort eine Science-Fiction-Szenerie: Die Landschaft eines anderen Planeten; oder vielmehr, dass es die Landschaft unseres Planeten sei, für jemanden, der von anderswo her, von sehr weit herkommt. Ich stelle ihn mir vor, wie er auf diesem vulkanischen Boden mit der Schwerfälligkeit eines Tiefseetauchers vorwärtsgeht. Plötzlich stolpert er und beim nächsten Schritt – ein Jahr später – geht er auf einem schmalen Pfad in der Nähe der niederländischen Grenze entlang einem Reservat von Meeresvögeln. Das ist ein Ausgangspunkt. Warum dieser Einschnitt in die Zeit, dieses Zusammenfügen von Erinnerungen? Eben das kann er nicht verstehen. Er kommt nicht von einem anderen Planeten; er kommt aus unserer Zukunft. 4001, die Epoche, in der das menschliche Gehirn das Stadium der Vollbeschäftigung erreicht hat. Alles funktioniert vollkommen, alles, was wir jetzt noch schlafen lassen – das Gedächtnis inbegriffen. Die logische Folge: Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis. [...] Natürlich werde ich ihn niemals drehen, diesen Film; aber ich sammle die Landschaften, ich denke mir die Änderungen aus, ich setze meine Lieblingsgeschöpfe hinein und ich gebe ihm sogar einen Titel: den der Melodien Mussorgskis – Ohne Sonne.⁵

Während der Film dies – hier mit der Stimme von Charlotte Kerr – vernehmbar macht, sind zunächst Aufnahmen der Brandung an einer Steilküste, dann eine Bucht mit der aufsteigenden Rauchsäule eines Vulkans, schließlich nun – wie aus einer figürlichen Perspektive gefilmt – der von schwarzem Vulkansand bedeckte Erdboden zu sehen. Bei letzterer von Hand gefilmter Aufnahme vollzieht die Kamera den Lauf über die geschwärzte Landschaft durch verwackelte Bilder mit und wechselt mit einem Schnitt, noch bevor das Voice-over diesen mit dem Wort »plötzlich« nachreicht, scheinbar im selben Lauf den Untergrund. Nun deutlich farbreicher und heller, sinnlich-visuell und materiell ab-

5 Off-Stimme: Charlotte Kerr in *Sans Soleil* (deutschsprachige Synchronversion), TC: 01:09:45-01:13:04; Bild/Ton-Träger, TV-Mitschnitt (ZDF) vom 17.2.1988.

weichend ist ein Feldweg zu sehen, die aus dem Film bereits bekannte Aufnahme eines Schienenverlaufs, die bei ihrem erstmaligen Auftauchen in Japan verortet wurde, dann zwei Stranddünen, die in ihrem Bewuchs eine pfadgleiche Lücke aufweisen. Es folgen Aufnahmen abermals von Wegen und solche einer Küstenlandschaft, schließlich solche von den Himmel über Baumkronen rasant durchfliegenden Vögeln, zu denen die Erklärung »Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis« ertönt. Die Worte »Natürlich werde ich ...« werden begleitet, zunächst von der Aufnahme eines Uhus, es folgt eine Allee, die ebenso wie die vergangenen Wegaufnahmen zentralperspektivisch ausgerichtet anmutet: Fluchtpunkt der Wege und Fluchtpunkt der Bilder scheinen annäherungsweise übereinzustimmen. Beschallt wird die gesamte Sequenz mit den sphärischen Klängen einer elektronischen Musik.

Die Sequenz ist ästhetisch sehr dicht; mir kommt es hier aber lediglich auf die Grundkonstellation an: Der Film berichtet qua Off-Stimme, die selbst vorgibt, Briefe zu verlesen, also Dokumente wiederzugeben, von der Idee eines imaginären Films anlässlich einer Beobachtung. Die Off-Stimme, die Bilder und die Musik entspinnen schnell eine Fabel oder so etwas wie ein Exposé, im heutigen Verständnis vielleicht auch einen Pitch zu einem Film, den das Publikum selbst im Moment seiner Idee scheinbar schon realisiert und vergegenwärtigt sieht: Bruchstücke von Wahrnehmungen und deren fragmentarisierte Wiedergaben in audiovisueller Wahrnehmung, die als Film denselben Titel tragen wie der Film, der diesen Film zu sehen gibt und von diesem Film und damit zugleich von sich selbst behauptet, er werde niemals gedreht werden. Tatsächlich ist es schwierig, einen Film ohne Sonne, das heißt ohne Licht zu drehen. Im Grunde lässt sich *Sans Soleil* hier auch keine Lüge attestieren, denn gedreht in einem herkömmlichen Sinne wurde tatsächlich kaum etwas. Sowohl die Off-Stimme als auch die audiovisuelle Erscheinung der Bilder geben die Aufnahmen als aus der Vergangenheit stammend aus, und es sind tatsächlich Erinnerung und Gedächtnis in der Gegenwart des Films und ein Komplex aus Wahrnehmung, Wirklichkeit und Kultur, die den thematischen Rahmen des Films abstecken. *Sans Soleil* zählt zu den tiefsten *Versuchen*, dem Verhältnis von Erinnerung und Film ästhetisch auf den Grund zu gehen. In dem Maße wie der Film über die Thematisierung von Gedächtnis und Erinnerung auf eine Virtualisierung von Vergangenheit und Zukunft zusteuert, thematisiert er sich selbst als ein zugleich Außerhalb und Innerhalb der Zeit – der Zeit seiner Dauer wie der Zeit, in der er als Film zirkuliert und zirkulieren wird, der Geschichte, an der er historisch als Dokument teilhat und aus der er wiederum Dokumente

re-präsentiert, sowie der Geschichte die er erzählt und fingiert: die Erde oder was sonst immer im Jahre 4001. *Sans Soleil* als Essayfilm gehört dem weiten Feld der Mischformen an, Filmen, die sowohl zwischen als auch jenseits dominant dokumentarischer und dominant fiktionaler Diskursproduktion stehen. Filmischer Vergangenheitsbezug, im Sinne eines Blicks auf vergangene Wirklichkeit, ist dabei nie ganz frei von Fiktionsbildung, was den Wirklichkeitsbezug gleichwohl nicht in die Krise führen muss, hier nun aber eine Auseinandersetzung mit Archiv und Dokumentarfilm nach sich zieht.

Das Leuchten der Dokumente: Dokumentarfilm und Archiv

Zur Annäherung an das Dokumentarische im Film und des Films lohnt es sich zunächst auf die verschiedentlich aus fiktionstheoretischer Perspektive entworfene Offenheit in der Welt-Darstellung einzugehen. Die folgende Auswahl von Zitaten ist nicht als umfassende Abhandlung zu begreifen. Die Äußerungen dienen mir lediglich zur Illustration der Feststellung, dass es auf textueller Ebene keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Aussagen, die Wirklichkeit wiedergeben, und solchen, die Fiktionales oder selbst Fiktives wiedergeben, gibt.

Umfassend stellt dies Jean-Marie Schaeffer 1999 in *Pourquoi la fiction* heraus, wenn er schreibt:

Toute représentation possède une structure de renvoi au sens logique du terme, c'est-à-dire qu'elle est »au sujet de quelque chose«, qu'elle »porte sur quelque chose«. [...] Il faut donc abandonner l'idée selon laquelle il existerait deux modalités de représentation, l'une qui serait fictionnelle et l'autre qui serait référentielle: il n'en existe qu'une seule, à savoir la modalité référentielle, [...]. Donc, même si elle vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant, parce que (se) représenter quelque chose revient à poser cette chose comme contenu représentationnel. Par ailleurs, les représentations fictionnelles posent exactement les mêmes classes de référents que ceux de la représentation commune: environnement extérieur, états et actes corporels et mentaux. Et cela vaut pour toutes les représentations, indépendamment de leur source, de leur mode d'accès ou de leur mode d'existence.⁶

6 Jean-Marie Schaeffer: *Pourquoi la fiction?* Paris 1999, S. 153f. [Jede Repräsentation hat eine referentielle Struktur im logischen Sinne des Wortes, d.h. sie ist

Jede Repräsentation vollzieht einen Bezug, eine Weltreferenz. Und der Bezug auf *die* (wie auch immer wirkliche) Welt beruht auf denselben Mechanismen wie der Bezug zu *einer* (wie auch immer fingierten bis ganz und gar fiktiven) Welt. Wenn *etwas* zu repräsentieren heißt, dieses Etwas als repräsentiert zu setzen, dann gilt dies uneingeschränkt sowohl für die fiktionale als auch für die faktuale Diskursproduktion, unabhängig der jeweils ästhetischen Kodierung. Zwar verfügt ein jeder Roman über eine eigene Sprache, jeder Spielfilm errichtet eine eigene beschau- und belauschbare Welt, wie jeder Bericht eine eigene Sprache hervorbringt und jeder dokumentarische Film die Welt einzigartig belauscht und beschaut. Es gibt aber kein dem Roman oder dem Bericht allein vorbehaltenes Alphabet oder Vokabular, wie es auch kein Bild oder keinen Ton gibt, die nur im Spiel- oder Dokumentarfilm vorstellbar wären. Seitens seiner Textualität spricht Remigius Bunia dieses Verhältnis mit der Leitmetapher der Faltung an und betont, dass es keinen prinzipiellen Unterschied zwischen fiktionaler und faktualer Geschehensdarstellung gebe, respektive, dass die generische Identität der Darstellung sich weder ganz aus der Weise der Darstellung noch, und dies ungleich weniger, aus dem Dargestellten selbst ableiten lässt. Diese doppelte oder kipfigürliche Inanspruchnahme sprachlicher oder filmischer Gestaltung ist dabei keineswegs paradox, denn:

Während bei Paradoxien eine Unvereinbarkeit vorliegt, zeichnet Faltungen eine ›Überevereinbarkeit‹ aus: zwei Dinge sind absolut gleich, müssen aber im Rahmen einer Übersetzung, eines Managements oder einer Teillösung unterschieden werden. So ist eine fiktionale Erzählung zuallererst ein Geschehensbericht wie die faktuale Zeitungsdarstellung auch. Von einem anderen ›Status‹ zu sprechen, auf Kunst zu verweisen oder das Konzept fiktiver Welten ins Feld zu führen, sind jeweils Optionen für eine Zähmung der Fiktion, doch

›über etwas‹, sie ›bezieht sich auf etwas‹. [...] Wir müssen daher die Vorstellung aufgeben, dass es zwei Repräsentationsweisen gibt, eine fiktionale und eine referentielle: Es gibt nur eine, nämlich die referentielle, [...]. Selbst wenn sie also auf ein nicht existierendes Objekt abzielt, kann sie es nicht als nicht existierend darstellen, denn etwas zu repräsentieren, heißt, dieses Etwas als repräsentierten Inhalt zu setzen. Darüber hinaus stellen fiktionale Darstellungen genau die gleichen Klassen von Referenten dar wie die der allgemeinen Repräsentation: äußere Umgebung, körperliche und geistige Zustände und Handlungen. Und das gilt für alle Darstellungen, unabhängig ihrer Quelle, Zugriffs- oder Existenzweise. Übers. v. P. B.]

sie räumen nicht aus, daß fiktionale Geschehensdarstellungen nun einmal Geschehensdarstellungen sind.⁷

Während Schaeffer und Bunia mehr oder weniger im Theorieprojekt des (Post-)Strukturalismus zu verorten sind, greift Gertrud Koch von einer filmphilosophischen Positionierung auf die Fiktionsbildung zu. Sie spricht von einem Virtus des Mediums, einer Virtualität als Wirkbarkeit des Films, an der sich die eineindeutige Identität von Fiktion und Wirklichkeit bricht, denn was sie als Fiktionalität beschreibt, ist auch in dokumentarischen Filmen gegenwärtig.

Fiktion bedeutet ein prozessuales Verfahren einer doppelten Fiktionalisierung, denn auch der Zuschauer fiktionalisiert sich, indem er sich im Film neu erfindet. Voraussetzung hierzu ist die Spannung, die zwischen dem empirisch Möglichen und dem gedanklich Virtuellen des Symbolischen besteht. Dabei spielt die perspektivische Anordnung der Einstellung zueinander und auf den Betrachter hin eine entscheidende Rolle.⁸

Die gegenseitige Durchlässigkeit von Fiktion und Nicht-Fiktion – nicht nur im Film – ist theoriehistorisch selbstredend keine allzu neue Erscheinung und ihre Feststellung dokumentiert nicht zuletzt stets die intellektuelle Reichweite, die der fiktionalen Aussage und/oder der Wirklichkeit zugetraut wird. Allgemein für die *Logik der Dichtung* stellt Käte Hamburger bereits 1957 fest: »Die Wirklichkeit selbst ist nur, aber *bedeutet* nicht. Nur das Nicht-Wirkliche hat die Macht, das Wirkliche in Sinn, Bedeutung zu verwandeln [Herv. i. O.].«⁹ Der Filmemacher und Dokumentarfilmtheoretiker François Niney schließlich bestimmt 2009 aus der semiotisch hybriden Anlage der Filmaufnahme die Unentscheidbarkeit von Fiktion und Wirklichkeit:

Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) ent-scheiden. Es ist diese einzigartige Mischung,

7 Remigius Bunia: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin 2007, S. 10.

8 Gertrud Koch: *Tun oder so tun als ob? – Alternative Strategien des Filmischen*. In: dies. und Christiane Voss (Hg.): »Es ist, als ob«. Fiktionalität in Philosophie, Film-, und Medienwissenschaft. München 2009, S. 139-161, hier S. 150.

9 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. München ³1987, S. 206.

die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung.¹⁰

Diese Unentschiedenheit zwischen Realität und Illusion entpuppt sich bald als Reversibilität von Illusion der Realität und Realität der Illusion.¹¹

Gleichwohl sind wir es gewohnt, zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu unterscheiden und tatsächlich lassen sich beide Gattungen unterscheiden. Heinz-B. Heller schreibt 2001 und bis heute gültig:

Was den illusionsmächtigen Spielfilm vom dokumentarischen Film unterscheidet, ist, daß der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des Sichtbaren (die er mit dem Spielfilm teilt) und über die Selbstevidenz des bildlich Gezeigten hinaus gleichzeitig auf etwas hindeutet, was im Bild abwesend ist und als außer- oder vorfilmische Realität bezeichnet wird. Dokumentarischen Charakter würden in diesem Sinne dann solche Filme zeitigen, die – nicht im Gegensatz, sondern im Unterschied zum Fiktionsfilm – einen Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit versprechen und erkennen lassen.¹²

Es sind diese referentiellen Bezüge, die als wahrgenommene und für wahr genommene die von Roger Odin beschriebene dokumentarisierende Lektüre gelingen lassen. Odin und seinen semiopragmatischen Ansatz erwähne ich hier auch deshalb, da er für die deutschsprachige Theoriebildung zum Dokumentarischen ausgehend von den 1990er-Jahren vielleicht die wichtigste Referenz darstellt.

Der *semiopragmatische* Ansatz verkündet schon in seinem Namen die Absicht, die beiden Paradigmen zu verbinden. Die Semioprag-

¹⁰ François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zu Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Hg. und übers. v. Heinz-B. Heller und Matthias Steinle. Marburg 2012, S. 170.

¹¹ Zur Reversibilität vgl. auch meine Ausführungen in: Philipp Blum: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch »queeren« Filmensembles. Marburg 2017, insbes. S. 244-256.

¹² Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und objektiver Sachlichkeit 1895-1945. Hg. v. Ursula von Keitz und Kay Hoffmann. Marburg 2001, S. 15-26, hier S. 18.

matik lässt den immanentistischen Ansatz der klassischen Semiologie nicht ungültig werden, deren Beitrag sie anerkennt [...]. Sein Ziel ist, den immanentistischen Ansatz in die *kontextuell pragmatische* Perspektive zu stellen. Wenn man die kontextuellen Bedingungen der Textkonstruktion erst einmal anerkennt, kann auch die immanentistische Analyse angewandt werden.¹³

Für den Dokumentarfilm sind die benannten Verbindungen zwischen der semiologisch beschreibbaren Erscheinung des Films und ihrer pragmatischen Ergänzung durch die sogenannten Lektüreeinweisungen entscheidend und verdichten sich zu den bereits genannten Modi der Sinn- und Affektproduktion. Ich zitiere hier aus jenem frühen Text Odins, der dieses Paradigma der Dokumentarfilmanalyse zu Beginn der 1990er-Jahre in den deutschsprachigen Theoriediskurs einführte. In *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* schreibt Odin: »Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.«¹⁴ Dokumentarfilme sind also dadurch gekennzeichnet, dass sich außerhalb und gerade nicht innerhalb des Films etwas befindet, zu dem das Publikum einen Verweischarakter unterstellt, der durch den Film formal begründet ist: Der bereits genannte François Niny kleidet dies in die griffige Formel: »Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt.«¹⁵ Und hierin nehmen Archive einen bedeutenden Platz ein. Archive bringen in dem Maße, wie sie institutionell wirksame Orte der Geschichts- und Gedächtniskonstruktion sind, so etwas wie ein symbolisches Kapital in den filmischen Diskurs ein. Das heißt, die Institution Archiv leistet qua Bezeichnung so etwas wie ein Vorschussvertrauen darin, dass der dokumentarische Film sich nicht willkürlich auf eine Wirklichkeit bezieht und diese eventuell durch Objektiv und Mikrofon verzerrt, sondern auf Realitäten, die bereits durch einen anderen geschichtspolitischen Filter gegangen sind. Die tatsächliche Wirklichkeit solcher Realitäten ist dann in der Rhetorik dokumentarfilmischer Äußerung bereits abgesichert. Dass die Band-

13 Roger Odin: Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragsmatik. Hg. und übers. v. Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum und Laura Katharina Mücke. Berlin 2019, S. 41.

14 Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. Übers. v. Robert Riesinger. In: Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien 1990, S. 125–146, hier S. 130.

15 Niny: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms, S. 90.

breite solchen Bezugnehmens durchaus reichhaltig und für Propaganda ebenso geeignet ist wie für beeindruckende Reflexionen, selbst des Schrecklichsten, möchte ich hier nur andeuten. Zur propagandistischen Wirkung lässt sich etwa an den Film *Das Russische Wunder* (Annelie und Andrew Thorndike, DDR 1963) denken, der anlässlich von Jurij Gagarin als erstem Mensch im Weltraum anhand einer Unzahl von Archivfilmen die sowjetisch-sozialistische Systemüberlegenheit nachzuweisen vorgibt, den Familienmord an den Romanovs inbegriffen – es gibt in diesem Feld unbestritten weit infamere Beispiele. Als Beispiel einer bis heute beeindruckenden auch formalästhetisch konsequenten Auseinandersetzung mit Archivbildern, teils unerträglichen Inhalts, lässt sich nach wie vor Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (FR 1956) über die Konzentrationslager und die Shoa nennen.

Audiovisuell spezifisch ist das Archiv von Bibliothek oder (Schriftgut-)Sammlung im Grunde kaum unterschieden. Meist werden an solchen Orten Thematiken des kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses behandelt, das Archiv also als Erinnerungsort adressiert. Und auch hier lässt sich ein Film Resnais' anführen: *Toute la mémoire du monde* (FR 1956) über die Französische Nationalbibliothek. Der Film beginnt im Keller des Gebäudes, wirft in dieser Dunkelzone der Erinnerung Spotlights auf Sammlungsgegenstände und vielleicht auch Reste der Geschichte. Im mal reflektierend-sinnierenden, mal informativen Kommentar zur Nationalbibliothek und ihren Arbeitsabläufen wird die Institution auf der Bildebene aber keineswegs durchsichtig. In beeindruckenden Fahrten und Einstellungen entwirft der Film den Zentralort kultureller Selbstvergewisserung räumlich (und im metaphorischen Sinne auch zeitlich) zwischen Geschichtspalast und Gedächtnislabirinth, das sich hier und da beinah als Gefängnis zu erkennen gibt. Ein aktuelleres Beispiel wäre *Schattenfänger* (Nadine Zacharias, DE 2018),¹⁶ der den Barbarastollen als »Zentralen Bergungsort der Bundesrepublik Deutschland« thematisiert, diesen der raum-zeitlichen Ordnung entzieht und das Archiv in ein Märchen-Voice-over einkleidet. Sich aus einem nicht von ungefähr märchenhaft anmutenden Wald annähernd und das Archivgut zunächst in Überblendungen auf einem Wasserfall ansichtig werden lassend, begreift der Film dieses Archiv tatsächlich von der Zukunft her geöffnet. Denn das Archivgut sind keine Originale, sondern fotografisch festgehaltene Spuren »deutscher Kultur« (und ja, dass sich das nicht behaglich schreibt, hat auch etwas mit Gedächtnis

16 Interessierte finden den Film frei zugänglich auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3uGKGc-I8mg> (9. 2. 2023).

und Geschichte zu tun) für die Zeit nach der Zerstörung der Originale, was das Märchen, noch dazu mit einem stimmlich irritierenden Voice-over erzählt, in der Tat zu einem grimmigen macht. Beide dokumentarischen Kurzfilme wählen ihren Zugang eher experimentell und aus einer Meta-Perspektive, und es sind solche Filme, die mir in diesem Zusammenhang von *Archiv im Dokumentarfilm* am interessantesten scheinen, da sich hier der dokumentarische Film in der Schichtung seiner Bilder und Töne zumeist als Quasi-Archiv oder doch wenigstens als Zeitmaschine zu erkennen gibt. Diese Perspektive zieht aber das Problem nach sich, dass es in erster Linie um das Archiv als Ort geht und die zeitliche Überlieferung im Fokus steht (und somit auch Filme über andere Sammlungsbestände oder Museen häufig ähnlich aufgebaut sind), daher sind sie wenig spezifisch für das Feld der Literatur oder auch anderer Archivalien. Was sie gleichwohl mit ihrem spezifischen Fokus auf den Ort sinnlich nachvollziehbar gestalten, ist die Vorstellung vom Archiv als einem Ort der Fantasie-Produktion. Damit meine ich nicht, dass Archive, Bibliotheken oder Ähnliches etwas mit *Fantasy* zu tun hätten, auch wenn ihre wesentliche Funktion des Bewahrens und teilweise des der Entdeckung harrenden Geheimnisses dort so besonders ausgestellt wird, wie sonst nur im Dokumentarfilm. Ich meine damit, dass Archive, sobald sie Gegenstand ästhetischer Bezugnahme werden, von der Aufbewahrung der Geschichte (und von Geschichten) zu produktiven Gedächtnisorten werden, in denen Erinnerung nicht aufgesucht, sondern aktiviert wird. Oder, um den Titel dieses Abschnitts aufzugreifen: Archive werden aufgesucht, nicht nur um das Archivierte zu beleuchten, sondern dieses selbst zum Leuchten zu bringen. Filmisch sind hierfür Archivbilder die profundesten Zeugen.

Archivbilder – audiovisuelle Zeugen der Geschichte und Agenturen des Gedächtnisses

Zum Archivbild, das sich hier *pars pro toto* für die gesamte archivaffizierte Filmproduktion nehmen lässt, gilt es zunächst mit Matthias Steinle festzuhalten, dass »der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit fördert«. ¹⁷ Hiervon leitet Steinle dann zunächst

17 Matthias Steinle: Das Archivbild und seine ›Geburt‹ als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er-Jahren. In: Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren,

analog zu Odin eine historisierende Lektüre und einen historisierenden Modus ab und geht mit Aleida Assmann und Jacques Derrida auf die besondere Stellung des Archivs ein, das einerseits mit Derrida eine Institution der Kontrolle sei und andererseits mit Assmann als Institution des kulturellen Gedächtnisses überhaupt erst Öffentlichkeit im erinnerungspolitischen Sinne herstelle.

Zusammengefasst lässt sich das ›Archivbild‹ als Zeichenkomplex beschreiben, der aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderen Ursprungskontext situiert wird. [...] Aufgrund der Zuschreibung einer Aufbewahrung im Archiv sowie im Akt der Wiederverwendung wird Archivbildern eine besondere Signifikanz zugesprochen.¹⁸

Hiervon ausgehend und auch, um schon ein bisschen literarisch zu werden, möchte ich kurz auf den Fernsehdokumentarfilm *Treffpunkt im Unendlichen* (BRD 1983) von Heinrich Breloer über Klaus Mann eingehen. Ich wähle diesen Film hier nicht deswegen aus, weil er besonders raffiniert oder besonders intellektuell gestaltet wäre, sondern weil er als gleichwohl gelungene Reportage über einen Literaten relativ konventionell erscheint und gerade in seiner Konventionalität über bemerkenswerte Einstellungen verfügt. Denn neben Archivbildsequenzen,¹⁹ die die historische Atmosphäre herstellen sollen, und Interviews mit Zeitzeugen, Weggefährtinnen, Experten und Archivarinnen zeigt der Film sehr deutlich auch Gesten des Zugriffs auf Archivalien (Abb. 1).

Die Hand, die auf Dokumente zugreift (Abb. 1a), sie sortiert und

Beschreiben. Hg. v. Corinna Müller und Irina Scheidgen. Marburg 2007, S. 259-282, hier S. 261.

¹⁸ Ebd., S. 266.

¹⁹ Zur Bebilderung des Berlins der späten 1920er-Jahre nutzt der Film bspw. Bildstrecken aus *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Walther Ruttmann, DE 1927) und *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak und Edgar Ulmer, DE 1930) und damit den beiden berühmtesten Filmen, die sich zu dem Thema finden lassen, und macht sie gerade nicht als solche kenntlich. Ich merke diesen Umstand hier deswegen an, nicht um ihn zu skandalisieren, sondern um auf das häufig anzutreffende Verfahren aufmerksam zu machen, dass bei der Geschichtsbildproduktion qua Archivbild die Filmgeschichte selbst eine eigene Rolle spielt und es auch Fälle gibt, in denen Bilder und sehr oft Töne aus Spielfilmen verwendet werden, um die Atmosphäre einer historischen Wirklichkeit audiovisuell zu konstruieren. Ein Beispiel, das ein solches Verfahren zum produktiven Ausgangspunkt macht wäre der dokumentarische Porträtfilm *Lara – Meine Jahre mit Boris Pasternak* (Juraj Herz, DE/CZ 1993) über Olga Iwinskaja, der zu wesentlichen Teilen aus Bildern aus *Doctor Zhivago* (David Lean, USA 1965) besteht.

präsentiert, enthält zweifelsohne einen auktorialen und autoritären Zug: Der Film – vermittelt einer Figur – gibt sich als handelnder Akteur zu erkennen: Der, der über Archivalien verfügt, sie nämlich in der Hand hat, vergleicht und schichtet (Abb. 1b-c), nimmt eine fast schon metahistorische Perspektive ein. Hier werden filmisch Erinnerungen von früher wachgerufen und diese zugleich – nicht demgegenüber – sinnlich-anschaulich fingiert. Eine solche Offenheit der (insbesondere bewegten) Archivbilder in ihrem dokumentierenden Charakter für Fiktionsbildung und Fantasieproduktion ist daher häufig Thema semidokumentarischer Filme wie in dem bereits genannten *The Forbidden Quest* mit weitgehend ›authentischen‹ Archivbildern oder auch mit großteils fingierten Archivbildern im Film *This Ain't California* (Marten Persiel, DE 2012) über die Skateboard-Szene der DDR. Was ich hier nicht unerwähnt lassen möchte, ist, dass sich natürlich mit Archivbildern auch sehr viel Quatsch anstellen lässt und im Zusammenhang der Flut von Verschwörungserzählungen leider auch sehr viel Gravierenderes als bloßer Quatsch. Da eine Auseinandersetzung mit diesem Thema den hier ohnehin schon weit gespannten Rahmen endgültig sprengen würde, verzichte ich auf eine nähere Darlegung dessen und wende mich im Folgenden dem Archivbild nochmals in dokumentarfilmtheoretischer Perspektive zu.



Abb. 1a-c (v. o. n. u.) *Treffpunkt im Unendlichen*: Zugriff auf Archivalien und ihre Schichtung. TV-Mitschnitt, undatiert.

Archivbilder werden von Niney als Revision, Wiederaufnahmen – *reprises de vues* – gedeutet. Er schreibt:

Durch die Wiederaufnahme wird das Archivbild poetisch wieder zum Leben erweckt und als überlebendes Bild interpretiert, das das Damals mit dem Heute durch ein Seitdem kurzschließt [...]. Indem das Kino solchermaßen auf seine eigenen Bilder zurückkommt, zitiert es nicht nur sich selbst, zitiert es nicht nur die behandelte Epoche, darüber hinaus etabliert es einen virtuellen Anschluss der Zeitebenen; der Film erscheint wie die entglittene und neu zusammengesetzte Zeit, ein unermessliches Parallelgedächtnis, aus dem eine Neu-Montage jederzeit Sequenzen auf die Oberfläche der Leinwand zurückrufen kann, um darin Geheimnisse zu entdecken und neue bedeutsame Anschlüsse zu erfinden.²⁰

Ich möchte hier lediglich in Vorbereitung auf den kommenden Abschnitt mit Niney die Wiedererweckung des Bildes durch das Herausnehmen aus dem Archiv als poetisch betonen. Denn dem Archivbild, respektive seiner Wiederaufführung – Revision oder auch Wiederholung (s.o.: Deleuze) – wohnt im Kurzschluss als einem ›Seitdem‹ nicht die Dokumentation vergangener Aufnahmetätigkeit inne, an ihm entzündet sich die fantastische Einschätzung dessen, was das ›Früher‹ jetzt bedeutet und/oder bedeuten könnte. Archivbilder sind dann auch in der Lage in ihrer Konfrontation mit einem Publikum ganz eigene Bedeutungen jenseits einer funktionalen Inbesitznahme durch den audiovisuellen Diskurs freizusetzen.

Archiv – Dokumentarfilm – Literatur: *Max Frisch – Citojen*

Für den Zusammenhang von Literatur und Dokumentarfilm muss sich natürlich auch auf Töne bezogen werden. Neben Archivbildern gibt es Archivtöne, allerdings sind Zitate aus literarischen Werken nach meinem Eindruck meist stärker als Rezitation wiedergegeben und damit einer Praxis angenähert, die dem Reenactment vergleichbar ist. Literatur in ihrer filmischen Rezitation vernehmbar zu machen, heißt sie sinnlich zu konkretisieren, in einer audiovisuellen Situation zu iterieren oder sie durch die stimmliche Performance zu interpretieren – und ihr damit Atem, ja Lebendigkeit, zu geben. Ich denke dennoch,

²⁰ Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms, S. 186 f.

dass für diese Form des Wieder-Hörens (selbst wenn es eigentlich ein Erst-Hören ist) ganz ähnliche Strukturen unterstellt werden können, wie Niney sie für die Revision beschreibt. Im Folgenden befasse ich mich mit *Max Frisch – Citoyen*. Der Film bezieht sich, wie sein Titel ausruft, auf Max Frisch in seiner Rolle des öffentlichen Intellektuellen, bindet seine Biografie zurück an einerseits die Geschichte der Schweiz, andererseits an die Weltgeschichte und natürlich an die Position der Schweiz in der Welt in der Ansicht Frischs. Auf der Tonebene, von wenigen Originalaufnahmen abgesehen, wird der Literat dominant durch das Verlesen von Texten durch den Regisseur Matthias von Gunten repräsentiert. Sprachlich ergänzt wird die Tonspur durch einen mit Silke Geertz weiblich besetzten Off-Kommentar, der vor allem informativ-orientierende Funktionen ausfüllt. Solche werden zusätzlich durch häufig redundante Schrifteinblendungen zum jeweiligen Bild geleistet. Aus den Romanen und Theaterstücken Frischs wird nicht zitiert, sie werden genannt, der Erfolg von Aufführungen und die Veröffentlichung von Romanen im Off-Kommentar registriert, wobei insbesondere *Stiller* und *Homo faber* häufiger Erwähnung finden.

In erster Linie geht es dem Film aber nicht um die Person als Schriftsteller, Autor oder Künstler, sondern um die Person als eine herausgehobene des Zeitgeschehens, die nicht wegen ihres ästhetischen und – das darf man nicht unerwähnt lassen: darin erfolgreichen – Tuns eine solche ist, sondern aus dem ästhetischen Tun heraus das Mandat der öffentlich-intellektuellen Äußerung bezieht. Die auch internationale Bedeutung Frischs als kritische Stimme in der politischen Öffentlichkeit wird dann geradezu kronzeugenhaft durch Interviews mit Helmut Schmidt und Henry Kissinger beglaubigt, seine Bedeutung innerhalb der Schweiz und für die deutschsprachige Literatur demgegenüber durch persönliche Weggefährten und eine Weggefährtin (Christa Wolf), die gleichfalls selbst Kunstschaffende sind – neben solchen aus der Schweiz auch solche aus Deutschland. Die Tonart des Films ist dabei melancholisch, beinahe nostalgisch. Herausbeschworen wird das Verschwinden des öffentlichen Intellektuellen. Zur Illustration zitiere ich aus dem Anfang des Films, der zunächst Max Frisch rauchend an der Schreibmaschine zeigt, dann über die Schulter hinweg aufgenommen ein Close-up auf die tippenden Hände: »*Man möchte gehört werden. Man möchte nicht so sehr gefallen, als wissen, wer man ist. Bin ich ausgefallen, so wie ich meine Zeit erfahre, oder bin ich unter Geschwistern?*« Die tippenden Hände werden in eine Porträteinstellung des gehenden und ebenfalls Pfeife rauchenden Frisch überblendet. »*Man gibt Zeichen von sich, man schreibt aus*

Angst, allein zu sein im Dschungel der Unsagbarkeiten. Man hebt das Schweigen: das öffentliche auf im Bedürfnis nach Kommunikation. Man gibt sich preis, um einen Anfang zu machen. Man bekennt: Hier stehe ich und weiß nicht weiter und all dies ungefragt.«²¹ Währenddessen begleitet die Kamera Max Frischs Gang und durch sein Gehen oder die Interessen der Kameraperson verringert sich die Einstellungsgröße: Das Brustbild der Porträteinstellung geht – im wahrsten Sinne – in die Großaufnahme des Gesichts von Max Frisch über, und geht bald abermals durch eine Überblendung in Bilder von zwei Preisverleihungen (eine in schwarz/weiß, eine farbig) über: »Max Frisch wurde gehört. Nicht nur durch seine Romane und Theaterstücke, die ihm weltweit Anerkennung, Preise und Wohlstand einbrachten, sondern auch durch seine öffentliche Teilnahme am Zeitgeschehen. Frisch war etwas, was es inzwischen kaum mehr gibt: ein Intellektueller, der diese Rolle bewusst wahrnahm und das Denken seiner Mitmenschen immer wieder in Bewegung versetzte.«²² Die Passage endet wieder mit einer historischen Schwarz/Weiß-Aufnahme Frischs, in der dieser vermittelt durch den Film »vielsagend« nach oben schaut.

Der Film richtet sich erkennbar (in seiner deutschsprachigen Fassung) an ein gesamt-deutschsprechendes Publikum. Das ist einerseits durch den hauptsächlichlichen Absatzmarkt für solche Filme begründet – die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender – und lässt sich am Film nachweisen, wenn spezifisch landeshistorisches Wissen relativ länglich erklärt wird: So ist bezüglich der Fichenaffäre auffällig, dass erklärt wird, was überhaupt eine Fiche ist, während umgekehrt das Jahr 1977 nicht schlicht mit Deutscher Herbst und Landshut-entführung – der Name der Maschine fällt nicht – wiedergegeben wird, sondern ebenfalls relativ ausführlich die historischen Umstände ausgeführt werden.

Schaut man sich den Film an und befragt ihn nach seinem Umgang mit Archivalien, lässt sich zunächst feststellen, dass der Film selbst tatsächlich als von der Zukunft her geöffnetes Archiv, wenn nicht gar als audiovisueller Erinnerungsort Max Frischs beschreibbar ist. Der Film vergegenwärtigt Frisch zwar auf vielfache Weise, hat ein auffälliges Interesse für Orte des Gedenkens (häufig solche, die an

21 Voice-over: Matthias von Gunten als Max Frisch in *Max Frisch – Citoyen*, TC: 00:04:28-00:05:06; Bild/Ton-Träger: DVD, *Max Frisch – Citoyen*, Look Now!, Pelican Films (undatiert). Ich setzte die Rezitationen Max-Frischs hier zusätzlich kursiv, um sie von der Off-Stimme Silke Geertz' abzusetzen.

22 Off-Stimme (Silke Geertz) in *Max Frisch – Citoyen*, TC: 00:05:16-00:05:37; DVD.

den Holocaust erinnern), Monumente und die Kulturalisierung von Geschichte, an der er selbst ja teilhat. Dem Film mangelt es aber – das ist kein Vorwurf, sondern eine Feststellung – im Grunde an eigener Gegenwart. Anders formuliert: Dieser Film hat kein Jetzt, es ist für ihn scheinbar vollkommen unerheblich, ob er im zeitlichen Nähefeld seiner Veröffentlichung und/oder seiner Produktion – 2007/2008 – geschaut wird oder rund 15 Jahre später, und wer weiß vielleicht auch erst 4001. Dieses für sich selbst Außerzeitliche erreicht der Film durch den einfachen Umstand, dass er seine produktionsaktuellen Aufnahmen auf dieselbe Weise datiert und verortet, wie jene, die als historische Aufnahmen vorausgesetzt werden – Schrift auf dem Bild. Darüber hinaus gibt er sich in seinem häufigen Gebrauch von Überblendungen als Zeitmaschine zu erkennen, die Verbindungen herstellt, Vergleiche anstellt und Anschlüsse produziert. Diese Schichtungen der Zeit entsprechen grob dem bereits für *Treffpunkt im Unendlichen* beschriebenen Verfahren auch im Hinblick auf die Verwendung von Interviews. Was fehlt, ist die externe Expertise: Weder Personen aus der Literaturwissenschaft oder dem Literaturarchiv kommen zu Wort oder sind im ausführlichen Quellenverzeichnis im Abspann genannt. Der Film – so könnte man positiv formuliert sagen – lässt die Archivalien für sich selbst sprechen, was er nur teilweise einlöst. Wir hören weitgehend nicht Max Frisch, wir hören Matthias von Gunten, der Max Frisch spielt. Und ja, die Formulierung scheint mir nicht trotz, sondern gerade weil das unzweifelhaft ein Dokumentarfilm ist, gerechtfertigt. Auch den auftretenden Personen kann unterstellt werden, dass sie sich selbst spielen. Das führt Wahrheit und Wirklichkeit keineswegs in die Krise oder stempelt die gezeigten Personen in ihren Sprechakten zu Lügnerinnen oder Lügnerinnen. Es macht vielmehr Sprache als Akt, Äußerung als Veräußerlichung, also als öffentliche Handlung kenntlich und darin immer auch als Aufführung sinnlich begreifbar, denn kaum lässt sich unterstellen, dass hier ganz und gar private Intimitäten zu belauschen seien. Das Private, das sich äußert, ist hier nur insofern privat wie es politisch und/oder ästhetisch und damit öffentlich ist und dies Öffentliche ist alles andere als fiktionfrei. Deutlicher noch tritt dies in den Archivbildern zu Tage: Es handelt sich bei diesen um historisch dokumentarische Bilder, die entweder als Privataufnahmen Frischs gekennzeichnet sind oder anderen nicht näher bezeichneten dokumentarischen Filmproduktionen (auch aus Wochenschau und Nachrichtenfilm ebenso wie von Amateur- und Gebrauchsfilmern) entstammen. Ihre Historizität erhalten diese Filme einerseits durch Wiedererkennbarkeit: Sie appellieren also



nicht nur an ein allgemein kulturelles Gedächtnis, sondern konkret auch an ein Bildergedächtnis. Andererseits zeigt sich in ihnen die Vergangenheit materialisiert in Beschädigungen, die die Bilder als Bilder, die überdauert haben, vorführen. Die Aufnahmen haben Patina angesetzt, teils ihrem Pathos mitunter zu-, teils ihm entgegenwirkend. Der Film verfügt aber auch über Archivbilder, die mindestens ambivalent sind und mit der historisierenden Atmosphäre ein Stück weit brechen, sich selbst *Agency*, wie man vielleicht sagen könnte, verschaffen, wären es nicht wir – das Publikum –, die ihnen diese zubilligen. Ich möchte hierzu auf ein Bild näher eingehen.

Im ersten Drittel beschäftigt sich der Film mit der Mobilmachung in der Schweiz zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Zu sehen sind junge Soldaten (Abb. 2 a-b) und die Färbung der Partie ist vorhersehbar: Die Uniform garantiert Uniformität und alles fügt sich schon recht bald ein in eine erwartbare Haltung zum Militärischen, die sich für das nie als gänzlich unwissend vorauszusetzende Publikum ergibt. Selbst wenn dieses noch nichts von Max Frisch gehört hätte, was an sich schon unwahrscheinlich ist, bleibt die Haltung zum Militärischen eines Intellektuellen aus der

Abb. 2 a-d (v.o.n.u.) *Max Frisch – Citizen: Agency der Bilder, vom dokumentierten Gleichschritt zur Personenidee.*

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der am Beginn des 21. Jahrhunderts für überlieferungs- und dokumentierwürdig gehalten wird im Mainstream – und der Film ist zu seiner Zeit in seinem Segment Mainstream (was nichts Schlechtes ist) – doch entsprechend erwartbar. Dann fallen aber doch die unbehandschuhten Hände in der Winterkälte auf (Abb. 2c) und schließlich, während die Kolonne der Soldaten im Gleichschritt an der Kamera und im Kurzschluss an uns vorüberzieht, blickt uns jemand an, den wir nicht kennen und von dem wir wissen, dass er uns nicht wirklich anschaut (Abb. 2d).

Was hier aber passiert, ist, dass der Film von der Repräsentation dokumentarischer Eindrücke des filmenden Apparats zur fiktionalen Ausdrücklichkeit des Gefilmten übergeht. Der Blickakt zieht Fragen nach sich: Wer ist das?, Wie geht es ihm?, Was denkt der? etc. Das ist nicht eigentlich naiv, auch wenn es zunächst so scheinen mag. Wir begegnen der vergangenen Wirklichkeit mit Vorstellungen, Spekulationen, Mutmaßungen; also mit Fiktionen. Hier verdichtet sich, was im ästhetischen Austausch mit dokumentierter Vergangenheit allemal geschieht: Fantasieproduktion, was ja nicht zwangsläufig bedeuten muss, dass diese unreal oder unrealisierend wäre. In dem Maße also wie hier ein (bewegtes und für manche vielleicht auch bewegendes) Bild durch den Film vergegenwärtigt wird, aktualisiert sich die Vergangenheit als eine abgeschlossene und zugleich offene Zukunft. Denn außer als Bild bleibt der junge Mann den ihn Sehenden unbekannt und unerkannt. Und dennoch affiziert dieses Bild wie alle repräsentierenden Künste und Praxen, eben weil es als filmisches über sein Präsens als Bild hinausweist – einen Menschen zeigt und diesen damit auch bereits minimal erzählt. Das Bild gibt nicht zu verstehen, wer das war und was aus ihm geworden sein wird. Weil aber Film sein Publikum auf die Wirklichkeit einschwört, die der Film selbst ist, und zwar unabhängig des Realitätsgehalts dieser Wirklichkeit (und übrigens auch unabhängig ihrer Realisierungstechnik), kommt das Publikum nicht umhin, diese Erscheinung als das Bild eines Menschen zu sehen und sich zu diesem Menschenbild menschlich zu verhalten, das heißt den Bildeindruck als Weltausdruck zu sehen. Das ist kein Selbstbetrug, viel mehr lenkt es die Aufmerksamkeit darauf – und dies mag den engagierten Intellektuellen und Schriftsteller vielleicht sogar stärker filmisch-ästhetisch verwirklichen als die Nacherzählung seiner Lebensstationen –, dass der Umgang mit Welt, wie sie in Dokumenten überliefert sein kann, stets auf Weltbilder und Weltvorstellungen verweist. Hierfür, und darauf kommt es mir an, sind die Dokumente als Dokumente – ob als Zeichengebilde,



Abb. 3 *Max Frisch – Citozen*: Film-Werden, Eingehen und sich Auflösen in Bildern und Tönen.

Affektgeschehen oder Agentien verstanden – selbst ausdrücklich und ausdruckskräftig.

Max Frisch – Citozen gibt dieser produktiven Kraft des Archivbildes selbst ein Bild mit Blick auf seinen Protagonisten (Abb. 3). Das letzte Bild, das der Film von seinem nämlichen Protagonisten zeigt, stammt aus Frischs Nachlass und ist erkennbar einer Schmalfilmaufnahme entnommen und mutmaßlich im Ausschnitt durch den Film vergrößert. Es fokussiert auf Max Frisch und sein Bild. Frisch, dessen körperliche Kontur sich hier im Bild auflöst, geht gleichsam in dasselbe hinein: Er und mit ihm und als er selbst sein Bild verschmelzen sinnlich. Einerseits geht das Volumen der Person verloren – sie setzt sich nicht ganz vom Hintergrund ab, Schulter und Hang werden ununterscheidbarer, ebenso wie das wehende Haar sich in die Ansicht der Bergflanke einflechtet. Wenn hier aber Bild und Person – Idol und Idee – einander angenähert werden, dann vollzieht sich in diesem Bild Affekt und Sinn der Zeit im Film aufs Neue: Vergegenwärtigt wird eine Vergangenheit, die niemals war und stets gewesen sein wird: eine filmische Erinnerung. Die Thematik steuert erkennbar auf die Proust'sche ›Suche nach der verlorenen Zeit‹ zu, die sowohl in der Literatur- als auch der Filmgeschichte inkarniert sein kann. Zu dem Proust'schen Text hat Walter Benjamin einen schönen Kommentar – *Zum Bilde Prousts* – verfasst, aus dem ich hier gerne anstatt eines Fazits zitieren möchte: »Die Ähnlichkeit des Einen mit dem Andern, mit der wir rechnen, die im Wachen

uns beschäftigt, umspielt nur die tiefere der Traumwelt, in der, was vorgeht, nie identisch, sondern ähnlich: sich selber undurchschaubar ähnlich, auftaucht.«²³

23 Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts (1929). In: ders.: Medienästhetische Schriften. Hg. v. Detlev Schöttker. Frankfurt a.M. 2002, S. 9-21, hier S. 12.

Felix Rauh

Archivmaterial im Dokumentarfilm

Zur Verfügbarkeit von audiovisuellen Quellen in der Schweiz

Viele Dokumentarfilme bestehen zumindest teilweise aus Montagen von Fotos, Filmausschnitten und O-Tönen, die in anderen Kontexten entstanden sind. Diese »Archivmaterialien« erfüllen unterschiedliche Zwecke. Häufig dienen sie der Illustration eines Kommentars, der sich auf frühere Gegebenheiten bezieht. Oder Fotos und Filmaufnahmen werden – wie im an der Tagung gezeigten Film *Loving Highsmith* von Eva Vitija – eingesetzt, um biografische Details zu authentifizieren.

Damit aber Bilder und Töne in einem Film genutzt werden können, müssen sie vorhanden und nutzbar sein. Diese Bedingungen sind längst nicht bei allen audiovisuellen Dokumenten gewährleistet. Mehrere Gründe sind dafür verantwortlich.

Fragiles und obsoletes Material

Alle audiovisuellen Trägermaterialien sind fragil. Das Verfalldatum ist abhängig von der chemischen Zusammensetzung, von den Lagerungsbedingungen und von der Behandlung. Besonders heikel ist Nitratzellulose, die bis in die 1950er-Jahre für Kinofilme und für Fotonegative gebraucht wurde. Der Zerfall zerstört die Bildinformation, giftige Dämpfe entstehen und die Brandgefahr nimmt akut zu. Das Alternativmaterial Azetatzellulose wurde ebenfalls für Filme und Fotonegative, aber auch für Tonbänder verwendet. Doch auch dieses Material beginnt sich früher oder später zu zersetzen und das sogenannte Essigsäuresyndrom zu entwickeln, was die Materialien langfristig gefährdet. Ein weiteres Problem sind Farbverschiebungen (rot-, gelb- oder blautichige Bilder), von denen fast alle Farbfilme und -fotos betroffen sind.

Zusätzlich zur Fragilität bedroht das Verschwinden von Abspieltechnologien alle Dokumente, die für ihr Sicht- und Hörbarkeit auf ein Gerät angewiesen sind. Besonders von dieser Obsoleszenz betroffen ist die Magnetbandtechnologie und damit viele Video- und Tonformate.

Zuständigkeiten

Damit die fragilen und bald obsoleten Materialien überleben und langfristig genutzt werden können, brauchen Gedächtnisinstitutionen spezialisiertes Knowhow und genügend Mittel für Konservierung, Restaurierung und Digitalisierung. Einige wenige Archive, Bibliotheken, Museen und Rundfunkanstalten haben sich auf die Erhaltung von Bildern und Tönen spezialisiert. Sie besitzen die kühlen und trockenen Räumlichkeiten, die dem Zerfallsprozess vorbeugen oder ihn verlangsamen, und kennen die Anforderungen für die Restaurierung und Digitalisierung dieser Materialien. Zu nennen sind drei mit Geldern des Bundes alimentierte Institutionen: die Cinémathèque suisse, die das Schweizer Filmerbe archiviert und pflegt, die Schweizerische Nationalphonothek, die dasselbe für Tondokumente macht und seit 2015 Teil der Nationalbibliothek ist, sowie die Fotostiftung Schweiz in Winterthur, die die Werke ausgewählter Schweizer Fotograf:innen archiviert. Zudem haben sich einige Kantonsbibliotheken, z.B. im Wallis, in Neuenburg und in Fribourg auf die Erhaltung ihres audiovisuellen Kulturerbes spezialisiert.

In den späten 1990er-Jahren fingen außerdem die Archive des öffentlich-rechtlichen Rundfunks der Schweiz (SRG) damit an, die vielen tausend Stunden an Radio- und Fernsehsendungen von den alten auf neue Träger zu überspielen und zu dokumentieren. Damit wirkten sie dem Verschwinden dieses wichtigen Kulturguts entgegen und können die Früchte der Arbeit heute interessierten Dokumentarfilmenden als Archivmaterial verkaufen.

Mit der Gründung von Memoriav, der Kompetenzstelle für die Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, im Jahr 1995 wurde eine Netzwerkinstitution geschaffen, welche die Lücken im Wissen um die nachhaltige Behandlung von AV-Materialien schließen konnte und gleichzeitig in der Lage war, Erhaltungsprojekte zu finanzieren. Damit Memoriav diese Leistungen erbringen kann, erhält die Organisation vom Bund finanzielle Unterstützung, deren Verwendung über eine Leistungsvereinbarung geregelt ist.

Zu den Aufgaben von Memoriav gehört neben der Projektfinanzierung und der Aus- und Weiterbildung auch die Erfassung des audiovisuellen Kulturerbes der Schweiz. Nach verschiedenen medienspezifischen Inventaren lancierte Memoriav 2021 ein neues Projekt mit dem Ziel, die audiovisuelle Landschaft in den Kantonen zu kartografieren. In Zusammenarbeit mit den kantonalen Kulturerbe-Institutionen werden staatliche und private Akteure ermuntert, Auskunft über ihre Foto-,

Film-, Video- und Tonsammlungen zu geben. Das Projekt dient einerseits dem Ziel, die Vielfalt der audiovisuellen Schweiz abzubilden, und andererseits Grundlageninformationen für die nachhaltige Archivierung zu liefern. Die Kantone und der Bund erhalten damit ein kulturpolitisches Instrument, mit dem Strategien für die langfristige Verfügbarkeit des audiovisuellen Kulturerbes der Schweiz entwickelt werden können. Außerdem sensibilisiert das Projekt die verantwortlichen Personen in den Sammlungen und in der Kulturpolitik für den Wert und die besonderen Herausforderungen des Audiovisuellen.

Die Umfrage macht die Menge und Diversität an Kulturerbesammlungen mit AV-Material sichtbar. Besonders zu erwähnen sind kleine Institutionen wie Dorfmuseen, die sich in fast jeder Gemeinde finden und die sehr häufig zumindest originale Fotos, meist aber auch einmalige bewegte Bilder und Tondokumente besitzen.

Um auch diese in der Regel von Freiwilligen geführten Kulturarchive unterstützen zu können, bietet *Memoriav* niederschwellige Workshops an und stellt Empfehlungsbroschüren (sog. *Kleine Guides Memoriav*) zur Verfügung. Zusätzlich wurden neue Förderkategorien geschaffen, um schnell und unkompliziert helfen zu können. Damit soll sichergestellt werden, dass auch Fotos, Tondokumente und bewegte Bilder außerhalb von spezialisierten Infrastrukturen möglichst lange erhalten und zugänglich gemacht werden. So trägt das Inventarprojekt dazu bei, dass mehr Töne und Bilder als Archivmaterial für Filmende zur Verfügung stehen.

Zugang zu audiovisuellem Kulturgut¹

Damit die audiovisuellen Dokumente gefunden und genutzt werden können, sind Kataloge mit zuverlässigen und ausführlichen inhaltlichen Beschreibungen und Angaben zu den Nutzungsbedingungen (insbesondere zu den Rechten) nützlich. Wenn die Fotos, Filme und Töne zusätzlich online zu sehen oder zu hören sind, wird die Entscheidung, ob Archivmaterial verwendet werden kann, vereinfacht. Für Recherchierende hat sich die Situation in den vergangenen Jahren fundamental gewandelt. Die Digitalisierung von Kulturerbe, die Umstellung auf Onlinekataloge und der Ausbau der Breitband-Infrastrukturen halfen

1 Siehe zu diesem Thema auch: Felix Rauh und François Vallotton: Der Zugang zu den audiovisuellen Archiven oder die Kehrseite des Schlaraffenlandes. In: *traverse* 30/1, 2023, S. 80-97.

Gedächtnisinstitutionen dabei, ihre Bilder und Töne nicht nur vor Ort, sondern auch online zur Verfügung zu stellen.

In der Schweiz gingen in den letzten Jahren mehrere Verzeichnisse mit audiovisuellen Dokumenten, die für Filmschaffende interessant sein können, online. Das größte Schweizer Filmarchiv gehört allerdings nicht dazu. Wie viele andere große Filmarchive bietet auch die Cinéma-thèque suisse keinen Zugriff via Internet zu ihrem Katalog. Anfragen können per Formular auf der Website gestellt werden.² Die Kinemathek Lichtspiel in Bern, die auf Auftrags-, Amateur- und Privatfilme spezialisiert ist, aber auch Archive von Filmemacher:innen übernimmt, publiziert dagegen einen Teil ihrer Bestände auf ihrer Website.³

Das öffentlich-rechtliche Radio und Fernsehen in der Schweiz ist mit seinem riesigen Fundus an Bildern und Tönen eine wertvolle Quelle für Filmemacher:innen. Dank den bereits erwähnten Aktivitäten der SRG-Archive stehen heute viele tausend Stunden Radio- und TV-Sendungen für die Wiederverwendung bereit. Die Zugänglichkeit ist unterschiedlich. Teilweise erfolgt sie nur vor Ort bzw. über Anfrage, zuweilen sind detaillierte Informationen zu einzelnen Sendungen auf der Website zugänglich oder es können passwortgeschützte Zugänge in ausgewählten Gedächtnisinstitutionen genutzt werden.⁴

Solch spezielle Zugänge wurden zuerst von der Schweizer Nationalphonothek (FN) mit Hörstationen in der ganzen Schweiz eingeführt.⁵ Das Ziel war, Musikinteressierten auch ohne Reise nach Lugano Töne zur Verfügung zu stellen. Deshalb kreierte die Phonotheek eine Möglichkeit, um auf ausgewählten Computern in Gedächtnisinstitutionen und Forschungseinrichtungen via Onlinekatalog auf die in Lugano gespeicherten digitalisierten Töne zugreifen zu können; aus rechtlichen Gründen ist der Download ausgeschlossen. Wenn einer der gehörten Töne in einer Filmproduktion verwendet werden soll, muss die FN für die Rechteabklärung kontaktiert werden.

Für Dokumentarfilme mit literarischen Themen bietet sich neben den bereits genannten Orten besonders das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) an, das wie die Nationalphonothek zur Nationalbibliothek

2 Siehe dazu: <https://ask.cinematheque.ch/> (5.8.2024).

3 Der Zugangslink findet sich hier: <https://lichtspiel.ch/de/sammlungen/datenbank/> (5.8.2024).

4 Ein Verzeichnis der Zugänge zum Archiv des Deutschschweizer Radio und Fernsehens SRF ist hier zu sehen: <https://www.srf.ch/sendungen/archiv/wirueber-uns-2> (5.8.2024).

5 Die Liste der Hörstationen ist hier zu sehen: https://www.fonoteca.ch/services/listeningPoints_de.htm (5.8.2024).

gehört. In den Projekten VOCS und IMVOCS identifizierte das SLA zusammen mit Memoriav und den Radio- und TV-Archiven der SRG noch nicht bearbeitete Bestände von Autor:innen mit AV-Material. Diese wurden anschließend digitalisiert, katalogisiert und im SLA zur Verfügung gestellt. Der Onlinezugriff zu den Tönen ist auf den oben genannten Hörstationen der FN möglich. Die bewegten Bilder sind aus rechtlichen Gründen nur vor Ort konsultierbar. Die Archivalien des SLA wurden mit TV- und Radiobeiträgen aus den SRG-Archiven ergänzt, die noch auf Tonbändern oder Filmen vorlagen und noch nicht digitalisiert waren. Die beiden Projekte machten Forschenden und Filmenden neue audiovisuelle Quellen zugänglich, deren Nutzung vorher nur sehr schwer möglich war.⁶

Literarische Nachlässe mit audiovisuellen Materialien sind nicht nur eine Spezialität des Schweizerischen Literaturarchivs oder anderer Literaturarchive (z. B. Max Frisch Archiv, Thomas Mann Archiv). Auch Kantonsbibliotheken übernehmen gerne die Dokumente von Autor:innen mit einem Bezug zur jeweiligen Region. Ein interessantes Beispiel ist der Schriftsteller Meinrad Inglin, dessen Archiv in der Kantonsbibliothek Schwyz aufbewahrt wird. Dazu gehört auch eine Sammlung von mehr als 4000 privaten Fotos, die Leben, familiäres Umfeld und Interessen des Schriftstellers dokumentieren. Da die Bibliothek keine Onlineversion ihrer Fotodatenbank besitzt, nutzt sie das multimediale Portal Memobase.⁷

Memobase wurde von Memoriav als Zugangsplattform für audiovisuelles Archivmaterial entwickelt.⁸ Obwohl Memoriav keine Gedächtnisinstitution mit eigenen Sammlungen und Lagerräumen ist, ermöglicht die Kompetenzstelle anderen Institutionen bereits seit 2001, ihre audiovisuellen Dokumente online zu zeigen. Sei es als Zweitplattform für Archive, Bibliotheken oder Museen, die über eigene Online-Kataloge verfügen oder – seit kurzem – als Erstpublikationsplattform für Sammlungen, denen die finanziellen und technischen Möglichkeiten für eine eigene Publikation fehlen. Auf Memobase finden sich gegenwärtig mehr als 900000 Einträge zu Fotos, Filmen, Videos, Tondokumenten, Radio- und TV-Sendungen. Gegen 400000 davon können angeschaut oder angehört werden. Für den Rest muss – in der Regel aus rechtlichen Gründen – vor Ort gereist werden.

Das Portal zeichnet sich durch eine große Vielfalt aus. Nicht nur

6 Infos und Dokumentenliste siehe: https://ead.nb.admin.ch/html/imvocs_d.html (5.8.2024).

7 Vgl. Salome Schoeck: Lichtschreiben und Schriftstellen. Meinrad Inglin's Welt in Bildern. In: Memoriav Bulletin 28, 2023, S. 9-11.

8 <https://memobase.ch/de/start> (5.8.2024).

die großen und spezialisierten Institutionen sind präsent. Es finden sich Sammlungen aus allen Teilen und Sprachregionen der Schweiz, die mit qualitativ hochstehenden inhaltlichen und formalen Metadaten beschrieben sind und entsprechend einfach durchsucht werden können. Jedes Dokument ist einem Bestand zugeordnet, der wiederum zu einer Institution gehört. Die Bestands- und Institutionsbeschreibungen erläutern den Recherchierenden die Entstehungs- und Überlieferungsbedingungen der Dokumente.

In Memobase finden sich auch Dokumente aus den oben genannten Institutionen und Projekten. Mengenmäßig am meisten ins Gewicht fallen die Beiträge der SRG-Archive, die Memobase als Plattform für die gemeinsame Publikation aller Eigenproduktionen ausgewählt haben. Die Metadaten kommen aus den Archivdatenbanken, die Bilder und Töne – sofern rechtlich freigegeben – werden von den Play-Plattformen der Sender im Memobase-Player angezeigt.

Für Dokumentarfilmende mit Interesse an Schweizer Themen ist zudem die Schweizer Filmwochenschau, die von 1940 bis 1975 in den Kinos lief, eine wichtige Quelle. Die mehr als 6000 Beiträge sind vollständig in den Sprachen Deutsch, Französisch und Italienisch auf Memobase vorhanden.

Goldene Zeiten?

Die Verfügbarkeit von Archivmaterial für Dokumentarfilmer:innen hat sich in der Schweiz in den vergangenen Jahren zweifellos stark verbessert. Allerdings sind mit den Erhaltungsmaßnahmen und der verbesserten Zugänglichkeit nicht alle Hürden für die Integration der Töne und Bilder in einen Film beseitigt. Die rechtliche Situation und die technische Aufbereitung der Archivalien sind zwei entscheidende Faktoren für die Nutzungsmöglichkeit in einem Film.

Wenn bekannt ist, wer zu welchem Preis die Nutzung eines Dokuments lizenziert, können die Filmer:innen ihre Budgets entsprechend anpassen. Kataloge mit zuverlässigen und genauen Angaben zu den Rechteinhabern sind deshalb besonders wertvoll. In Memobase gibt es dafür ein eigenes Feld, in dem die Institutionen Auskunft über die Rechtsituation geben müssen. Dort wird auch vermerkt, wenn ein Dokument keinen Urheberrechtsschutz mehr hat.⁹

9 Ein Beispiel ist die Filmsammlung Cinema Leuzinger mit Filmen aus den 1920er-Jahren des Kinounternehmers Willy Leuzinger: <https://memobase>.

Schließlich müssen die Dokumente, um verwendet werden zu können, in möglichst guter digitaler Qualität vorhanden sein. Bilder und Töne, deren geringe Auflösung für den Onlinezugriff optimiert wurden, eignen sich nicht für die Projektion auf einer großen Leinwand. Deshalb profitieren Filmemacher:innen davon, wenn sich Gedächtnisinstitutionen in den audiovisuellen Erhaltungsprojekten qualitativ gute Digitalisierungen leisten und Kopien zu zahlbaren Konditionen zur Verfügung stellen. Andernfalls muss mit Digitalisaten vorliebgenommen werden, die in der Kinoprojektion schummrig und verpixelt aussehen.

Dokumentarfilme mit Archivmaterial können auch für andere Filmemacher:innen eine Inspiration sein. Deshalb ist es wünschenswert, dass die Fundorte der verwendeten Dokumente im Abspann und in Begleitpublikationen genannt werden. So wie Eva Vitija das in ihrem Film *Loving Highsmith* getan hat.

»Wie stellt man ein literarisches Werk überhaupt visuell dar?«

Eva Vitija im Gespräch mit Ulrich Weber
über ihren Film *Loving Highsmith*

Die Regisseurin Eva Vitija wurde 1973 in Basel geboren. Sie arbeitet seit ihrer Drehbuch-Ausbildung (2002 Diplom als Drehbuchautorin der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin) als Drehbuchautorin in der Schweiz und in Deutschland, hat u.a. die Drehbücher zu *Meier Marilyn*, *Madly in Love* sowie *Sommervögel* geschrieben. Sie berät andere Drehbuchautoren und -autorinnen als Dramaturgin, ist Stiftungsrätin in der Urheberrechtsgesellschaft Suissimage und der Zürcher Filmstiftung. 2015 veröffentlichte sie *Das Leben drehen*, ihren ersten abendfüllenden Dokumentarfilm als Regisseurin. Er wurde als bester Dokumentarfilm für den Schweizer Filmpreis nominiert, erhielt einen Preis der International Documentary Association IDA, Los Angeles, und zahlreiche weitere Auszeichnungen, darunter den Prix de Soleure, den Basler, den Manchester und den Zürcher Filmpreis. Ihr zweiter Kinodokumentarfilm *Loving Highsmith* eröffnete 2022 die Solothurner Filmtage, wurde an vielen Filmfestivals gezeigt und lief in mehr als 20 Ländern in den Kinos. Er war für den Schweizer Filmpreis nominiert und gewann den Zürcher Filmpreis für Dramaturgie und Schnitt. *Die Anhörung* von Lisa Gerig ist Eva Vitijas erste Arbeit als Produzentin (zusammen mit Maurizio Staerkle Drux). Der Film feierte seine Premiere am CPH: Dox in Kopenhagen und wurde 2023 für den europäischen Filmpreis selektioniert. Er erhielt 2024 den Prix de Soleure, den Zürcher und den Schweizer Filmpreis. Eva Vitija ist Mitglied der Europäischen und der Schweizerischen Filmakademie und lebt mit ihrem Mann in Zürich.

Der Film: *Loving Highsmith*, CH/D 2022, 83 Min.
Regie und Drehbuch: Eva Vitija.

Ausgehend von den Tagebüchern von Patricia Highsmith zeichnet Eva Vitija in ihrem materialreichen Dokumentarfilm die Liebesbiografie der Autorin nach: Die homosexuelle Liebe und ihr prägender Einfluss

auf die Identität sind der heimliche Nährboden für die Werke von Patricia Highsmith. Neben komplexen psychologischen Kriminalromanen wie *The Talented Mr Ripley* oder *Strangers on a Train* schrieb die weltbekannte Autorin mit *The Price of Salt/Carol* amerikanische Literaturgeschichte: Zum ersten Mal endet eine Liebesbeziehung zwischen zwei Frauen nicht in einem Desaster. Doch Patricia Highsmith konnte 1952 den Roman nur unter Pseudonym herausbringen. Zeitlebens sah sie sich gezwungen, ihre Homosexualität vor ihrer Familie in Texas wie vor der Öffentlichkeit geheim zu halten. Wie viele ihrer Romanfiguren führte sie ein Doppelleben. Über ihr bewegtes Liebesleben – ein für sie »immer präsenten Thema«¹ – schrieb Patricia Highsmith nur in ihren Tage- und Notizbüchern. Regisseurin Eva Vitija stützt sich auf diese Schriften. Darüber hinaus ist es ihr gelungen, ehemalige Freundinnen und die Familie von Patricia Highsmith für ihren Kinofilm *Loving Highsmith* zu gewinnen. Entstanden ist eine faszinierende Liebesbiografie, die ins Land der Obsessionen, der doppelten Identität, der Geheimnisse und der Sehnsüchte von Patricia Highsmith führt: Ein Film, der ein neues, zuweilen romantisches und poetisches Licht auf eine der schillerndsten Autorinnen des 20. Jahrhunderts wirft.

Das Gespräch fand am 18. 10. 2023 im Kino Rex in Bern im Anschluss an eine Vorführung des Films statt und wurde von Ulrich Weber moderiert.²

Herzlich willkommen, herzlichen Dank für diesen berührenden Film.

VITAJA Ich möchte mich bedanken für die Einladung und dass das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) diese Veranstaltung organisiert hat. Das SLA war ein wichtiger Partner, ohne den der Film gar nicht möglich gewesen wäre.

Und das SLA hat auch profitiert von diesem Film. Sie haben beim Drehen Ihre Kontaktpersonen immer wieder darauf hingewiesen, dass es das SLA mit dem Nachlass von Patricia Highsmith gibt, und so sind

1 »Notes on an Ever-Present Subject«, nannte sie die Kategorie in ihren Notizbüchern über das Thema Homosexualität.

2 Das Gespräch ist als Aufzeichnung online zugänglich: <https://www.rexbern.ch/filme/loving-highsmith> (16. 7. 2024). Bei der schriftlichen Redigierung des Gesprächs wurden die Publikumsfragen und die Antworten der Regisseurin in den Gesprächsverlauf integriert.

wir zu sehr schönen und wichtigen Dokumenten gekommen, die jetzt den Highsmith-Nachlass bei uns bereichern.³

Ich möchte an Ihren ersten Film als Regisseurin anknüpfen, Das Leben drehen. Der Untertitel ist: »Wie mein Vater versuchte, das Glück festzuhalten«. Es ist ein sehr persönlicher Film, Ihr Vater, Joseph Scheidegger, ein Fernsehfilmregisseur, vorher beim Radio und als Schauspieler tätig, hat obsessiv die Familie gefilmt und Ihnen zu Ihrem 18. Geburtstag – als ein für Sie schreckliches Geschenk – Ihre Kindheit und Jugend als filmischen Zusammenschnitt geschenkt. Aus dieser sehr emotionalen Situation heraus und seinem ungeschnittenen filmischen Originalmaterial ist viel später dieser Film entstanden. Nun haben Sie einen Film über eine Person gedreht, die Sie nicht gekannt haben, Patricia Highsmith, und trotzdem ist es ein sehr persönlicher Film. Sie sagen gleich zu Beginn des Films, Sie hätten sich bei der Lektüre ihrer Tagebücher in Highsmith verliebt. In dem Sinn hat der Titel des Films auch eine Doppelbedeutung, es ist ein Film über die liebende Highsmith, aber es ist auch ein Film, in dem Highsmith zum geliebten Objekt wird. Diese Wärme spürt man auch im ganzen Zugang zur Person, wie Sie sie darstellen. Wie kam es dazu?

VITIJA Der absolute Anfang der Idee zu diesem Film war relativ unromantisch. Jemand hat mir eine Liste von Autorinnen und Autoren gezeigt und gefragt: Interessiert dich jemand davon? Und ich habe gesagt: Highsmith, und habe erst dann begonnen, zu recherchieren. Ich habe zu meinem riesigen Erstaunen gesehen, dass es keinen langen Dokumentarfilm über sie gab, es gab einen einstündigen, ziemlich guten Arte-TV-Dokumentarfilm von Philipp Kohly,⁴ sonst gab es nur kurze Reportagen. Damals habe ich noch nicht gewusst, warum das so ist, dass es nämlich nicht ganz einfach ist, einen Film über Highsmith zu machen. Aber ich habe mich reingestürzt, und ich wusste ungefähr zwei Jahre lang gar nicht, ob es gelingen würde. Ich habe allen gesagt, ich recherchiere mal, und wir werden dann sehen, ob ein Film überhaupt möglich ist, ob genug spannende Leute bereit sind, mitzumachen, und ob ich die Rechte an Fotos, Texten und Filmen bekommen kann. Nach zwei Jahren war klar, es ist möglich, und trotzdem hat sich noch vieles verändert, unter anderem aufgrund der Rechtslage. Ich empfinde *Loving Highsmith* nicht als persönlichen Film wie den über meinen Vater. Bei Highsmith war die

3 Vgl. dazu Ulrich Weber: Patricia Highsmiths Beziehungshöllen. In: Der Bund, 17. 10. 2023, S. 28 (Rubrik: »Aufgetaucht: Fundstücke aus dem Schweizerischen Literaturarchiv«).

4 *Patricia Highsmith*, in der Serie »Un siècle d'écrivains«. Regie: Philippe Kohly, Sender Arte, Erstaussstrahlung 20. 12. 1995 (52 Minuten).

Frage angesichts des vielen Biografischen, das es schon gibt, eher: Was kann ich überhaupt noch beitragen? Und ich fand, die große Leerstelle in der breiten Öffentlichkeit ist eigentlich die Liebesbiografie, und wie stark das Werk über ihre sexuelle Orientierung geprägt ist. Und natürlich war auch der Zeitpunkt noch so, dass ich über Personen gehen wollte und konnte, die Highsmith persönlich gekannt haben, was für diesen Fokus wichtig war. Nachher kann man noch 100 Jahre Filme über Highsmith machen, in denen Expert:innen über sie Auskunft geben. Das war auch die Leerstelle im Material, die es schon gab: Zwar gab es die Fernsehreportagen, aber sehr selten sind ihre persönlichen Kontakte zu Wort gekommen. Dann war relativ rasch klar, dass ich einen Film mit den ehemaligen Freundinnen machen will. Die Frage war: Wer lebt noch, wer ist bereit, im Film dabei zu sein, was sind die wichtigsten Themen, wer kann darüber und über die verschiedenen Phasen und Themen Auskunft geben? Und so hat sich dann langsam der Film entwickelt.

Das war ja auch der richtige Zeitpunkt, inzwischen sind drei der Zeuginnen, die Sie befragt haben, gestorben.

Im Abspann steht ja: »In memory of Judy Coates and Tabea Blumenschein«, inzwischen ist auch Marijane Meaker leider verstorben. Es war wirklich der allerletzte Moment, in dem diese Personen noch zu Wort kommen konnten.

Das Archiv spielt eine wichtige Rolle im Film, Sie haben beschrieben, wie Sie mit diesen Recherchen angefangen haben, mit der Suche nach Kontaktpersonen einerseits, mit der Lektüre der Tagebücher andererseits, die damals noch nicht publiziert waren. Wie haben Sie diesen Rechercheprozess erlebt?

VITIJJA Das war für mich der Grund, weshalb ich mich verliebt habe, die Lektüre dieser unveröffentlichten Texte. Zunächst waren es die Notebooks, weil ich anfangs (aus rechtlichen Gründen) gar keine Möglichkeit hatte, in die Tagebücher zu schauen. Und die Notebooks sind der Schwerpunkt der Zitate geblieben; es gibt auch noch weitere aus den Tagebüchern, aus Briefen und anderem. Highsmith hat versucht, die Textsorten für Notebooks und Diaries zu trennen, aber zum Glück ist es ihr nie ganz gelungen. Sie haben sich vermischt. Das hatte auch den Grund, dass ihre Mutter und mehrere ihrer Freundinnen ihre Tagebücher gelesen hatten, was sie so furchtbar aufwühlte, dass sie anfang, das Private in die Notebooks zu schreiben.

Ein Wort zu diesen beiden Reihen von Heften: Die Tagebücher sind höchst privat, darin hat sie auch offen über ihre Beziehungen, ihre Liebschaften und ihr Privatleben geschrieben. Dagegen sind die Notebooks, so wie ich es sehe, viel stärker literarisch orientiert und immer auf Englisch geschrieben, während die Tagebücher oft in verschiedenen Sprachen (Deutsch, Französisch, Spanisch, Italienisch) verfasst sind, auch um die Inhalte vor indiscreten Augen zu schützen. Die Notebooks haben einen literarischen Anspruch und ein anderes Reflexionsniveau als die Diaries, es sind allgemein formulierte Reflexionen über das Schreiben und über den Zusammenhang von Leben und Schreiben.

VITTIJA Das ist auch ein Grund, weshalb ich den Film nicht einfach nur als persönlichen Zugang empfinde: Diese Notebooks sind darin wichtig, diese andere Art von Literatur, die sie immer geschrieben, aber zu Lebzeiten nicht veröffentlicht hat. Mich hat diese Textsorte am meisten fasziniert, gepackt und überrascht – und sie widerlegte, was ich bis dahin über Highsmith wusste. Die Form ist sehr frei und ermöglichte sowohl Highsmith als auch uns die Reflexion über ihr Leben. Es war auch die Motivation, mit einem Filmpublikum diese Überraschung zu teilen – dass Highsmith doch ganz anders ist, als man ursprünglich gedacht hat.

Man sieht ja im Film selbst: Wenn Filmdokumente mit ihr gezeigt werden, ist sie immer extrem zurückhaltend und antwortet etwa auf die Frage, weshalb sie The Price of Salt unter Pseudonym publiziert habe: »For no particular reason.« Die Homosexualität war für sie zu Lebzeiten in der Öffentlichkeit ein Tabuthema, erst ganz zu Ende ihres Lebens wurde bekannt, dass der Roman von ihr stammte. Durch den Nachlass ergibt sich erst die Möglichkeit zu einem solchen Porträt, wie Sie es darstellen.

Noch eine Frage zum Verhältnis von Biografie und Werk: Aus Sicht des Literaturwissenschaftlers rümpft man etwas die Nase, wenn Parallelen zwischen Werk und Biografie hergestellt werden, das Werk also aus der Biografie erklärt wird. Bei Ihnen ist es ja fast schon programmatisch, wie Sie das Werk in Form von Verfilmungen als Illustration oder Verstärkung des Biografischen einsetzen. Es gibt da sehr eindrückliche Situationen, etwa wenn Guy Haines aus Hitchcocks Strangers on a Train nachts im Haus von Brunos Vater unterwegs ist, um diesen zu ermorden, und mit der Taschenlampe den Plan des Hauses beleuchtet, und dann plötzlich im Lichtkegel der Taschenlampe ein Fotoporträt von Highsmith aufscheint.

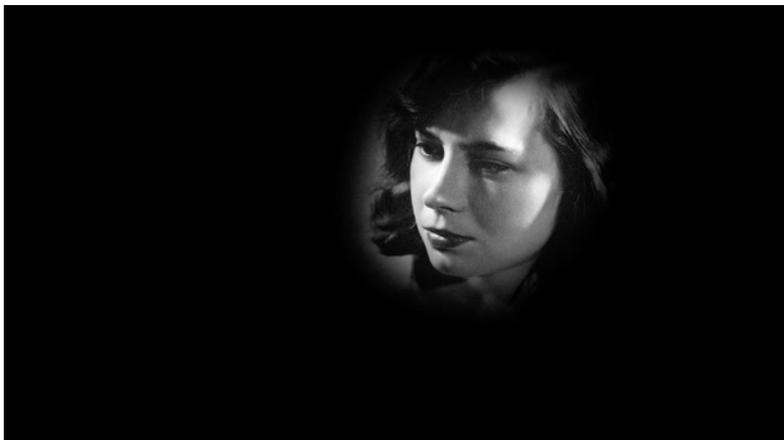


Abb. 1 *Loving Highsmith*: Fotoporträt von Highsmith in *Strangers on a Train* hineinmontiert.

Das ist für mich ein Signal, dass Sie diese Engführung von Biografie und Werk sehr gezielt einsetzen. Natürlich auch in der Carol-Geschichte und bei der Ripley-Figur. Zwar hatte Highsmith selbst dieses Kaufhaus-Erlebnis, das Sie aus der Verfilmung des Romans⁵ zeigen. Aber Therese ist überhaupt nicht die junge Highsmith – sie ist zum Beispiel viel naiver, als es Highsmith bei ihrem Kaufhaus-Erlebnis war; sie hatte da schon ein reiches homosexuelles Liebesleben, für Therese ist es eine erste Erfahrung. Sie machen die Überblendung von Roman- bzw. Filmfigur und Autorin sehr schön, wenn zuerst aus der Ich-Perspektive aus Highsmiths Tagebüchern erzählt wird, und Sie plötzlich im Romantext in der »sie«-Form sind, was dann in der Filmszene (Abb. 2) auch sichtbar wird. Was haben Sie sich gedacht bei dieser »skandalösen« Direktverbindung von Werk und Biografie, um es etwas provokativ zu fragen?

VITIJJA Ich glaube Joan Schenkar⁶ hat mal geschrieben, es gebe kaum ein Werk, das so stark von der Biografie geprägt sei wie jenes von Highsmith. Aber ich denke auch, es gibt fast kein Werk, wo das so gut versteckt wurde wie bei Highsmith, und wo dieser biografische Bezug auch so stark missverstanden wurde wie bei ihr. Ich glaube, ihr öffentliches Image hat viel mehr mit ihrem Werk zu tun als mit ihrer Person,

⁵ *Carol* (Todd Haynes, GB/USA 2015), mit Cate Blanchett und Rooney Mara.

⁶ Vgl. Joan Schenkar: Die talentierte Miss Highsmith. Leben und Werk von Mary Patricia Highsmith. Zürich 2015.



Abb. 2 *Loving Highsmith*: Verfilmung von *Carol* als Folie für das Kaufhaus-Erlebnis von Patricia Highsmith.

und das war für mich auch eine riesige Frage. Auch ich hatte ein Bild von Highsmith im Kopf, das diesem düsteren, kühlen Krimiwerk entsprach, bevor ich den Film anfang. Und ich stellte fest, dass es keine so direkten Verbindungen zu ihrer Person gibt, wie sie mir in ihren unveröffentlichten Texten begegnet ist und mir in den Gesprächen mit ihr nahestehenden Personen geschildert wurde. Deswegen erschien es mir legitim, in einem neuen Sinn die Verbindung von Leben und Werk zu zeigen. Beispielsweise mit Bezug auf die skrupellose Figur Tom Ripley, die ja oft als eine Art *Alter ego* der Autorin gesehen wird, die jedoch auf einer tieferen biografischen Ebene über die Frage der Schuld mit der Autorin verbunden scheint als vordergründig über die Mordfrage oder eine angebliche Skrupellosigkeit der Autorin selbst. Hinzu kommt das große Problem: Wenn man ein Filmporträt über einen Schriftsteller oder eine Schriftstellerin macht, hat man meist fast kein Bildmaterial. Wie stellt man ein literarisches Werk überhaupt visuell dar? Bei Highsmith hat es sich angesichts der vielen Verfilmungen angeboten, sie so zu nutzen und über die Verbindungen mit den Figuren als Identifikationen ein Bild von Highsmith zu kreieren.

Kann man sagen, es ging Ihnen weniger darum, das Werk verständlich zu machen, als das Werk als Reflektor zu benutzen, um die Person von

Highsmith in ihrer Widersprüchlichkeit, ihren Spannungen, ihrer ganzen Komplexität auszuleuchten?

VITIJÄ Die Person interessiert eigentlich nur in Bezug auf das Werk, aber das Werk habe ich im großen Ganzen vorausgesetzt. Ich habe stets geschaut: Was kann ich alles weglassen? Ein Riesenproblem beim Film im Zusammenhang mit Literatur ist ja die Kürze des Films. Der Film ist 83 Minuten lang. Wenn man den gesprochenen Text lesen würde, wären das vielleicht 30 Seiten. Die ganzen verwendeten Zitate aus den Tagebüchern und Notizheften von Highsmith umfassen 11 Seiten DIN-A4. Das ist natürlich ein unglaubliches Kondensat der 8000 Seiten, die diese Hefte insgesamt umfassen. Schlussendlich wollte ich mit dem Film ganz einfach wieder Lust machen, Highsmiths Werk selber zu entdecken oder auf neue Art zu lesen.

Man kann das auch als Stärke Ihres Films sehen, diese Bilderwelt, die aus den Verfilmungen beigezogen wird.

VITIJÄ Ja, das war für mich die Ebene, wo das Werk auf filmische Art direkt miterzählt wird, aber natürlich wiederum in Verbindung mit der Biografie.

Das andere ist die Reflexionsspur aus den Notiz- und Tagebüchern, z. T. auch aus Briefen, die Sie als handschriftlichen Schreibprozess inszenieren, als sichtbare Schriftlichkeit. Dieses persönliche Schreiben ist der rote Faden des Films?

VITIJÄ Es war für mich von Anfang an klar, dass dies das Skelett des Films ist, die unveröffentlichten, privateren Schriften, und dass der Film vom Text ausgeht. Es gibt ja verschiedene Zugangsmöglichkeiten: Man kann auch von Bildern oder Figuren ausgehen, für mich war jedoch klar, dass ich von diesen Schriften ausgehe. Ich habe immer versucht, für diese Texte Bilder zu finden, die sie nicht einfach illustrativ untermalen, sondern so, dass möglichst ein Dialog zwischen Texten und Bildern entsteht.

Ich war sehr lange im Archiv, wäre gerne noch länger geblieben. Leider musste ich irgendwann drehen gehen. Es war höchste Zeit, weil die Leute schon sehr betagt waren – bei zwei der Protagonistinnen war es das letzte Jahr, in dem man noch mit ihnen reden konnte. Ich habe etwa dreihundert Seiten Exzerpte aus den Tagebüchern und Notizbüchern im Literaturarchiv abgeschrieben, natürlich auch schon



Abb. 3 *Loving Highsmith*: Foto von Pat mit Großeltern und Mutter.

mit dem Fokus auf das Schreiben und die Liebesbiografie, das waren für mich die absoluten Leitthemen mit vielen Unterthemen. Ich habe eine Art kleines verschlagwortetes Archiv gemacht mit vielen Unterthemen.

Gab es keine Skrupel bei der Verwendung der persönlichen Aufzeichnungen bei einer Autorin, die gegenüber der Öffentlichkeit derart auf Distanz bedacht war?

VITJA Es gibt natürlich große Skrupel, über eine Schriftstellerin einen Film zu machen, die zu Lebzeiten nicht wollte, dass man in ihr Privatleben eindringt. Aber es gibt auch Hinweise, dass sie damit rechnete, dass diese Tage- und Notizbücher nach ihrem Tod veröffentlicht würden, dass nach ihrem Tod darüber gesprochen würde. Sie hat die Tagebücher nicht zerstört. Sie sind, soviel ich weiß, Teil ihres Testaments. Und das hat mich darin bekräftigt, dass dieser Zugang in Ordnung ist. Es gibt, glaube ich, sogar ein Zitat, in dem sie schreibt, wenn man ihr Leben noch einmal erzähle, werde man es vielleicht durch die Brille der Homosexualität tun, und das sei in Ordnung. Das hat mich extrem beruhigt. Für mich war der respektvolle Umgang zentral, auch mit den noch lebenden und verstorbenen Geliebten.

Nochmals zurück zu den Archivadokumenten generell: Die haben ja grundsätzlich in einem Dokumentarfilm die Funktion der Authentifizierung; sie sind Signale, dass es um ein echtes Leben geht. Und zugleich kann man das nicht einfach 1:1 gleichsetzen. Sie haben Freiheiten, es wird Ihnen kaum jemand nachweisen, wenn Sie etwas nicht genau einsetzen, etwa, wenn Sie im Film den handschriftlichen Plan zu Carol in animierter Form zeigen und dazu sagen, Highsmith habe sich nach diesem Warenhaus-Erlebnis hingesezt und die Geschichte entworfen und niedergeschrieben. In Wirklichkeit stammt dieser Plan jedoch aus einer Phase etwa ein Jahr später, als Highsmith zwischenzeitlich das Projekt zur Seite gelegt hatte und sich den Stoff wieder vergegenwärtigen musste anhand dieser Kapitelübersicht.⁷ Dies nur als ein spitzfindiges Beispiel, wie Archivadokumente rhetorisch-suggestiv als Authentizitätssignale eingesetzt werden können, um etwas anzuzeigen, das nicht unbedingt genau mit dem Dokumentcharakter übereinstimmen muss. Wie sehen Sie die Funktion der Archivadokumente? Es können Manuskripte oder auch Fotos sein, die sehr wirkungsvoll eingesetzt sind, etwa die eindrückliche Aufnahme mit der streng blickenden Mutter und den Großeltern und der kleinen Pat (vgl. Abb. S. 63), als es um den Rassismus geht und erzählt wird, wie sie in New York ganz unschuldig an der Hand eines schwarzen Jungen aus der Schule kam und die Großmutter deswegen skandalisiert war. Was waren Ihre Überlegungen beim Einsatz solcher Archivalien?

VITIJÄ Was hat mich genau bewogen, diese »Carol-Map« zu benutzen? Es ging mir darum, zu zeigen, dass der Schreibprozess bei *Carol* ein sehr flüssiger war. Highsmith hat den ersten Entwurf sehr rasch und im Fieber niedergeschrieben. Das wollte ich veranschaulichen, und auch, dass sie Elemente aus dem Tagebuch direkt mit dem Werk verknüpft hat. Deshalb fand ich, dass diese Karte, auch wenn sie zeitlich nicht authentisch genutzt wird, authentisch ist für das, was erzählt werden soll. Ich habe tatsächlich öfters die Chronologie durchbrochen. Dazu ein weiteres Beispiel: Gegen Schluss des Films kommt ein Zitat, in dem sie schreibt, dass sie ihre Tagebücher liest und dabei sehr reuevoll und bitter zurückschaut. Das ist aber ein Zitat von 1961 und keineswegs am Ende ihres Lebens entstanden. Der Eindruck am Ende ihres Lebens ist

7 Vgl. Ulrich Weber: Textgenese als Stilbildung: Patricia Highsmith's Roman *The Price of Salt (Salz und sein Preis)*. In: »Es gibt kein grösseres Verbrechen als die Unschuld«. Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider. Hg. v. Peter Gasser, Elio Pellin und Ulrich Weber. Göttingen, Zürich 2009, S. 121-140. Mit Faksimile des Dokuments.



Abb. 4 *Loving Highsmith*: Handschrift: »Carol-Map« in Entstehung begriffen.

aber der gleiche, nur gab es dafür kein adäquates Zitat mehr, weil sie im Alter immer weniger Tagebücher und Notebooks geschrieben hat. Da musste ich in der Tat etwas chronologisch nicht ganz korrekt darstellen. Mir war wichtig, dass dabei nicht etwas Falsches behauptet wird, etwa, dass dieses Zitat vom Ende des Lebens stamme. Oder, dass die Carol-Notizen, die wir im Film sehen, der erste Entwurf waren. Zudem habe ich am Schluss des Films auch sämtliche Zitate mit Jahreszahlen nachgewiesen, was eigentlich sehr unüblich für einen Filmabspann ist.

Kann man sagen, dass es Ihnen weniger um die präzise Authentizität bei der Verwendung des einzelnen Dokuments ging als darum, in der gesamten Verwendung der Archivalien ein authentisches Gesamtbild herzustellen, das im Einklang mit dem steht, was sich aus dem Studium der Archivalien ergibt? Dieses Gesamtbild ist dabei natürlich wieder ein sehr persönliches. Die Biografin Joan Schenkar hat ja ein ganz anderes entwickelt, sie hat sich immer mehr von der Autorin distanziert, je länger sie an ihrer Highsmith-Biografie geschrieben hat.

VITIJA Es war für mich sehr interessant, die Biografie von Joan Schenkar zu lesen. Es ist eine unglaublich gute Biografie, und sie war ein wichtiger Schatz für mich. Doch hatte ich mit der Zeit den Eindruck, dass sie letztlich auch wieder einem Bild aufgefressen ist, das für mich nicht ganz stimmte. Es hatte für mich mehr mit der Düsternis von Highsmiths Werk zu tun als mit ihrem Leben. Aber in der Tat gibt es wohl diese eine Wahrheit gar nicht. Man kann nur darstellen, was man angetroffen hat; das gilt für alle Autorinnen und Autoren, aber bei Highsmith ist es besonders stark der Fall, dass man diese Flüchtigkeit der Identität in der Biografie hat. Das ist ja auch ein großes Thema in ihrem Werk.

Können Sie noch etwas zum Einsatz des Tonmaterials sagen? Der sanfte, sehr empathische Zugang zu Highsmith und die Wirkung des Films hat ja viel damit zu tun.

VITIJA Der Text ist die Grundlage, auf der die Szenen aufgebaut sind. Die Sprecherin Gwendolyn Christie ist eine englische Schauspielerin, die ich über ihre Stimme kennengelernt habe. Ich hatte von Anfang an das Gefühl, dass mich irgendetwas daran an Highsmith oder was ich über sie erzählen wollte, erinnerte. Highsmith hatte eigentlich bis ins hohe Alter eine sehr schöne, einnehmende Stimme, obwohl sie sehr viel geraucht hat, und sie hatte auch etwas Zerbrechliches. Die Sprecherin trägt sehr viel zur Tonebene bei, aber auch die Stille, die für Highsmith sehr wichtig war. Sie hat ja mehrheitlich auf dem Land gelebt, weil ihr die Stille fürs Schreiben wichtig war. Der Film ist relativ ruhig geschnitten, die Musik ist sparsam eingesetzt, und die Instrumente stechen heraus. Ich fand, das passt einfach zu Highsmith, was sie wahrnimmt, wie sie beobachtet und schreibt. Ich wollte nicht den Film mit Musik orchestral untermalen. Es gibt in Filmen ja oft so eine Sauce, die beim Zuschauer Gefühle produzieren soll, und das wollte ich auf keinen Fall.

Noch ein Wort zur Musik, die speziell ist und die viele als etwas schräg empfinden. Sie ist so entstanden: Ich erzählte einem befreundeten Musiker, Noël Akchoté, von meinen Recherchereisen, und er schickte mir gleichzeitig Musik aus jener Zeit und jenen Regionen. In Texas war das vor allem Countryblues aus den 1920er- bis 1940er-Jahren, also ein zutiefst schwarzes Musikgenre, und gleichzeitig methodistische oder baptistische Kirchenhymnen. Das war vermutlich die Musik, die Highsmith als kleines Kind mitbekommen hat. Dazu natürlich die ganzen Jazz-Standards, die in ihrem Werk sehr präsent sind. Sie



Abb. 5 *Loving Highsmith*: Brandung Long Island.

schreibt viel über Musik, Musik hat sie begleitet. Und aus dieser Zusammenarbeit ist die Filmmusik entstanden, er hat sie komponiert und zwei amerikanische Gitarristen engagiert, die tolle Jazz-Gitarristin Mary Halvorson,⁸ das ist die mit den schrägen Tönen, und Bill Frisell, ein seit Jahrzehnten sehr bekannter Jazz-Gitarrist.

Ich möchte nochmals auf die filmischen Mittel zu sprechen kommen. Sie haben nicht einfach, wie es nabeliegt, die Archiv-Dokumente gezeigt und dazu die Gespräche mit den Lebenszeuginnen geführt, wie man es von einem Dokumentarfilm erwartet. Sie haben im Film auch unheimlich starke Bilderwelten kreierte, etwa am Anfang die Brandung auf Long Island, der Klang der Wellen dazu, später die Nachtbilder in Paris und New York. Für Sie war die Kamerafrau Siri Klug sehr wichtig.

VITIJA Bei Filmen über Autoren hat man ja in der Regel das Problem, dass man nicht viele Bilder hat. Bei Highsmith hatten wir am Ende viele Bilder aus den Filmen, doch das war keineswegs von Anfang an klar, wie auch bei den Fotos lange nicht klar war, welche wir verwen-

⁸ Im Jahr 2024 wurde sie von der Jazz Journalists Association wieder zur Gitarristin des Jahres gekürt.

den konnten. Man arbeitet mit unglaublich vielen Leerstellen. Wir haben sehr viel Material gedreht, das nicht im Film ist, weil wir lange nicht wussten, was wir überhaupt verwenden dürften an Zitaten, Fotos und Verfilmungen. Außerdem hatte ich den Eindruck bei Highsmith, die ja sehr viel gereist ist, dass diese Orte, wo sie gewohnt hat und wo ich auch auf Recherche war, sehr wichtig waren. Manchmal haben sich die Bilder auch zufällig ergeben. Ich habe z.B. bei der Familie von Highsmith eine große Filmrolle gefunden, 16 mm. Ich war begeistert und dachte, das sei vielleicht Familienmaterial von der Highsmith-Familie, und konnte das ins »Lichtspiel« in Bern mitnehmen und digitalisieren lassen. Ich konnte es ja vorher nicht anschauen, und dann hat sich herausgestellt, dass alles nur Rodeoaufnahmen waren. Ich war natürlich wahnsinnig enttäuscht und dachte, das kann ich nicht verwenden, bis ich darauf kam, dass es eben doch auch eine Art Familienmaterial ist. Sie kam ja aus diesem Umfeld; die Mutter war zwar Grafikerin, aber trotzdem: Die Familie war sehr verankert in diesem Texas. Der Vetter Dan O. Coates, mit dem sie bei der Großmutter aufwuchs, und den sie »Brother Dan« nannte, wurde ein berühmter Rodeo-Announcer. Ich fand, dass das in den Biografien noch zu wenig gewichtet war, diese Verbundenheit mit Texas als Identifikationsort. Sie hat ja auch am Schluss ihres Lebens noch diese komischen Texas-Krawatten getragen und sich immer, wenn sie in Europa war, als Texanerin vorgestellt. Und die Großmutter war eine wichtige Identifikationsfigur. Ich dachte schließlich: OK, ich kann dieses Rodeo als Motiv verwenden. Und ich hatte das Gefühl, Highsmith ist sowohl das arme Kälbchen als auch der Cowboy, der es mit dem Lasso einfängt und zu Boden wirft. Da passte dieses Material eigentlich ganz gut, um bestimmte Dinge aus ihrer Biografie zu erzählen. Viele der Bilder sind also aus der Recherche heraus entstanden. Die Kamerafrau Siri Klug hat sie dann klug umgesetzt in Filmbilder.

Die Rodeoszenen sind ja sehr eindrücklich, gerade das Einfangen des Kalbes, während im Text erzählt wird, wie sie mit ihrer Homosexualität gefangen war in dieser patriarchalischen Gesellschaft, die überhaupt kein Verständnis hatte, und wie sie versuchte, damit irgendwie zurechtzukommen. Das ist sehr schön inszeniert, ohne dass es plakativ wirkt, diese Bilder, die, wie auch die Gespräche mit den Geliebten, zugleich darauf hinweisen, dass es da nicht einfach nur um eine Individualbiografie geht, sondern auch um das zeittypische Schicksal einer lesbischen Frau, die sich in den 1950er- und 1960er-Jahren in den USA und Europa durchschlagen musste gegen eine Umwelt, die überhaupt



Abb. 6 Loving Highsmith: Rodeoszene mit Kalb.

kein Verständnis für eine solche sexuelle Ausrichtung hatte, angefangen mit ihrer Mutter. War es Ihnen auch ein Anliegen, nicht nur eine Biografie, sondern auch ein exemplarisches Schicksal im Sinne der HerStory zu zeigen?

VITIJA Ich glaube, gerade für ein jüngeres Publikum ist das zwingend. Viele wissen gar nicht mehr, wie die Verhältnisse damals für eine Schriftstellerin und eine lesbische Frau waren. Ich selber habe auch sehr viel erfahren in der Recherche, was mir so nicht bewusst war. Das ist eine Ebene, die fürs Verständnis einfach zwingend dazugehört, für den Kontext von Highsmiths Leben, das eben auch sehr viel mit Zeitgeschichte zu tun hat. Deswegen war für mich klar, dass das auch ein Teil des Films sein muss. Die Freundinnen von Highsmith haben eindrucksvolle Geschichten aus ihren Biografien erzählt, die das lesbische Leben ihrer Zeit und die damit verbundenen Tragödien, Schwierigkeiten aber auch Vergnügungen sehr plastisch machten. Leider hatten viele dieser Szenen am Schluss des Films keinen Platz, waren aber in Kurzversion wichtig, um den historischen Kontext Highsmiths zu verstehen.

Ich habe eigentlich sowieso einen kompletten zweiten Film gedreht, auch eine Art Highsmith-Komödie, die heißen könnte: »People who knew or didn't know Patricia Highsmith« – Begegnungen mit Leuten an den Orten, wo sie gewohnt hat. Dort ergaben sich nämlich immer

die lustigsten Begegnungen mit Leuten, die keine Ahnung hatten, wer Patricia Highsmith war, aber trotzdem eine Beziehung zu ihr hatten, besonders in Texas, so zum Beispiel ein 90-jähriger »Native American«, der als kleiner Junge mitgeholfen hat, das Highsmith-Geburtshaus abzureißen. Wir haben viel Material gedreht für den Fall, dass es nicht geklappt hätte mit dieser enggeführten Biografie, die dann am Schluss im Schnitt entstanden ist.

Können Sie noch etwas zu diesem Dürfen – Nicht-Dürfen sagen? Es ist ein Problem, mit dem wir ja täglich im Archiv konfrontiert sind: Dass Texte bis 70 Jahre nach dem Tod der Autorin urheberrechtlich geschützt sind und kein einziger Satz aus einem unpublizierten Text ohne Einwilligung der Urheberrechtsinhaber zitiert werden darf. Ähnlich ist es auch mit Fotos. Wie haben Sie diese Rechtsschwierigkeit erlebt?

VITIJJA Die Problematik beim Film ist ja, dass man eigentlich schon drehen muss mit den Texten im Hinterkopf und auch für die Texte drehen muss, aber eigentlich noch nicht weiß, ob es mit der Genehmigung der Zitate klappt. Diese kommt im schlechtesten Fall erst am Schluss, wenn alles gedreht ist und man weiß, was man konkret verwenden will. Das ist ein großes Risiko, weil man sehr viel Geld ausgeben muss für die Dreharbeiten, die Crew usw., es sei denn, man hat vorneweg schon sämtliche Rechte zur freien Verfügung oder hat sich total festgelegt auf ein Script. Das ist wiederum schwierig, weil die Protagonisten vielleicht über andere Themen sprechen wollen, die man dann mit anderen Texten verbinden müsste. Das war die Situation: Man wusste eigentlich bis zuletzt nicht genau, was man verwenden kann. Und am Schluss sitzt man mit dem Taschenrechner vor dem Film, weil man erst dann die Preise für die Archivalien, die Texte und vor allem für das verwendete Filmmaterial kennt. Das ist sehr unterschiedlich teuer. Man weiß, wieviel Budget man hat und wieviel man entsprechend noch rausschneiden muss. Das kann sehr schmerzhaft sein. Es ist Ihnen vielleicht aufgefallen, dass Alain Delon, einer der schönsten Ripleys, nicht vorkommt. Das war ein solches Opfer des Taschenrechners. Es war die Entscheidung zwischen Matt Damon oder Alain Delon als Ripley. Es war immer geplant, dass auch Ripley die Verkörperung wechselt, aber leider war das dann in der finanziellen Realität nicht möglich. Alain Delon hatte eigentlich schon seine Einwilligung gegeben, es scheiterte aber am Preis von Canal+.

Und die Filmförderung sagte trotzdem zu?

VITTIJA Es ist in der Tat eine große Schwierigkeit, wenn man der Filmförderung eine Garantie abgeben muss, dass es klappt. Wir waren immer im Gespräch mit dem Diogenes Verlag, der die Rechte an den meisten von Highsmiths Texten hat. Dieser unterstützte grundsätzlich das Projekt, und das half extrem bei der Filmförderung. Aber wir hatten keine ganz konkrete Aussage. Ich bin extrem froh, dass es so gut geklappt hat, aber das war schon ein großes Risiko.

Sie haben erwähnt, dass sehr viel Filmmaterial weggeschnitten wurde. Können Sie noch etwas dazu sagen, was sich da vielleicht als kompletteres Bild von Highsmith noch zeigen ließe? Wie sähe der Alternativfilm zum Film aus, den Sie geschnitten haben?

VITTIJA Grundsätzlich ist klar, diese rund 80 Minuten haben natürlich einen sehr engen thematischen Fokus. Da fällt ganz vieles weg. Ich möchte beispielsweise die Zeichnungen von Highsmith erwähnen. Die waren geplant als eigene Ebene des Films. Das ist ja wie eine andere, visuelle Form von Tagebuchschriften. Aber es hat sich doch beim Schnitt herausgestellt, dass es mit der Schrift zusammen zu viel wird. Es gab bis fast am Schluss noch einzelne Zeichnungen drin, aber die sind dann leider rausgeflogen.

Sogar beim enggeführten Hauptthema selbst gibt es natürlich Lücken, z.B. wichtige Freundinnen, etwa Ellen Hill, eine langjährige Beziehung. Die war lange geplant als Teil des Films. Das Problem war: Sie war auch schon verstorben, und es konnten einfach nicht mehrere verstorbene Freundinnen im Film vorkommen. Sie war dann wenigstens noch im Archivmaterial vorhanden. Es gab ein Interview des Bayerischen Rundfunks, das Ellen Hill mit Highsmith geführt hat. Aber auch das ist dem Taschenrechner zum Opfer gefallen. Ich würde heute dem Thema Rassismus und Antisemitismus in Highsmiths Leben ein größeres Gewicht geben. Es wird im Film selbstverständlich nicht verschwiegen, ist aber wegen des thematischen Fokus auf das Liebesleben nur am Rande Thema. Die öffentliche Wahrnehmung der Thematik hat sich aber durch eine neue Biografie stark verändert. Das Thema war auch im Schnitt die größte Knacknuss. Unsere Protagonist:innen konnten uns dazu nichts erzählen und die Thematik ist komplex; die Biografie, auf die sich alle beziehen, leider ungenügend.

Welche Wirkung erwarten Sie von dem Film? Welche Erwartungen hatten sie bei Drehbeginn und jetzt, hatten Sie schon eine gewisse Resonanz?

VITIJÄ Meine Motivation war, das Interesse der Leute am Werk von Highsmith zu wecken und zu ermöglichen, sie auf eine neue Art als Schriftstellerin zu entdecken. Was die Wirkung betrifft, so läuft der Film schon lange weltweit und wird grundsätzlich gut und mit großem Interesse aufgenommen. Ich glaube, dass auch die Zeit reif war für diese Lesart ihrer Geschichte, die vielleicht vor zwanzig Jahren noch gar nicht möglich gewesen wäre.

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 Kammerspiel, 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.

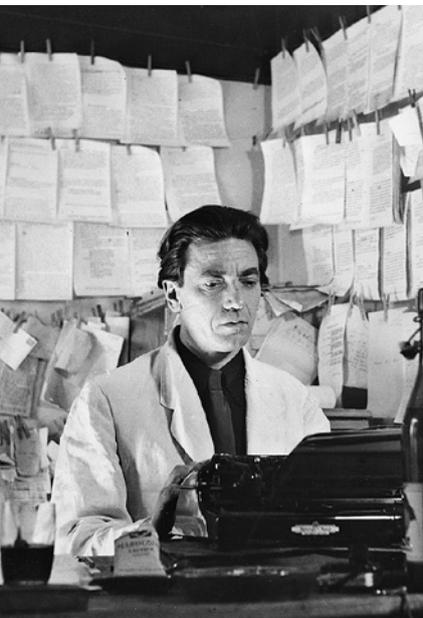


Abb.4 Hohls Pressefoto 1945.

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 kalkuliert 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 eingebledete 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.

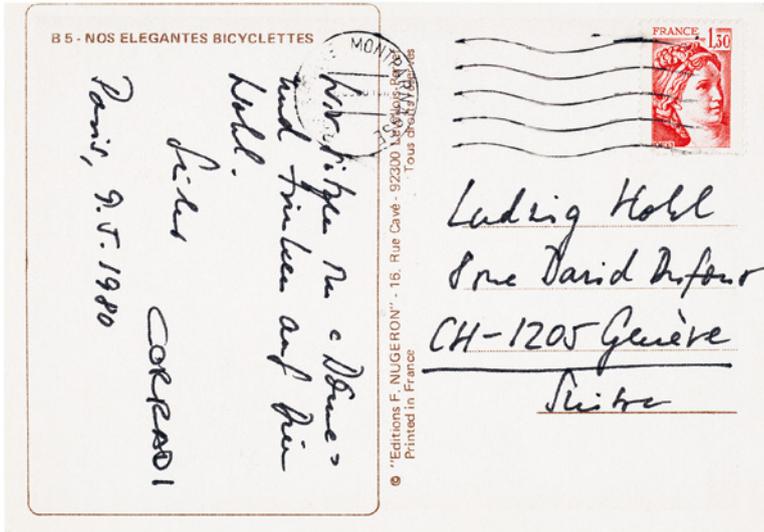


Abb. 6 Postkarte aus Paris von A.J. Seiler und dem Kameramann Pio Corradi, 9. Mai 1980.

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 aberlangt, trotz eigener Vorbehalte; denn Hohl galt, aus respektgebietenden und skurrilen Gründen, als nicht filmbar. Seilers Film hat diese Vorbehalte nicht überwunden, vielmehr begleitet 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 Präntion des Verkannten, kein tragisches Schmollen. Da spielt einer – geniert, realistisch – Türeöffnen, 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.

Sigrid Nieberle

Vormund und Dichter

Bewegte Literaturgeschichte zwischen Biopic und Autorenfilm

Filmisches Erzählen trägt seit den Anfängen des Kinos dazu bei, fiktionale und faktuale Literaturgeschichten zu vermitteln. Die Entwicklung audiovisueller Erzählverfahren und ihrer filmisch aufbereiteten Stoffe beruht auf den Künsten der Literatur, Malerei und Musik, auf deren Repertoires man zurückgreifen konnte. Das filmästhetisch innovative Momentum der »bewegten Bilder«, über das die Beiträge des vorliegenden Bandes gemeinsam reflektieren, ist mindestens ambivalent zu verstehen. An die Seite der Metapher von den »bewegten Bildern« – einem visuellen Effekt der projizierten Bildfrequenz – tritt eine dem filmischen Dispositiv seit jeher intensive emotionale »Bewegtheit«. Mehr noch als dem immersiven Lesen wird der Filmkunst unterstellt, das Publikum auf synästhetisch und technisch perfektionierten Rezeptionskanälen des (Heim-)Kinos für seine Stoffe und Erzählweisen einnehmen zu können. Zahlreiche literarhistorische Filmproduktionen, zumal dokumentarische Filme, mehr aber noch die stark fiktionallisierten Biopics lassen sich mit einer Konzeption des Edutainments beschreiben. Vom transmedialen Experiment bis hin zum bürgerlichen Aufklärungsprojekt reichen die Darstellungen des »bewegten« und »bewegenden« Lebens eines Künstlers, einer Politikerin oder anderer bedeutender Figuren des öffentlichen Lebens, die einer Gesellschaft als erinnerungswürdig gelten sollen. Filmische Literaturgeschichte, rezipiert im Kino, vor dem TV oder im Klassenzimmer, *kann* zweifellos das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden. Würde dieses Potential nicht ausgeschöpft worden sein, wären die Produktionszahlen in den Studios, Kultursendern und Arthouse-Produktionen nicht fortwährend derart gestiegen, wie wir sie für das klassische Biopic seit den 1930er-Jahren, den Autorenfilm seit den 1970er-Jahren und das neo-klassische Biopic seit den 2000er-Jahren beobachten können.¹

1 Vgl. z. B. Burkhard Röwekamp: Kafkaeske Visionen. Das Beobachtungsmuster »Schriftsteller« im zeitgenössischen Film. In: Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz 2000, S. 167-182; Hila Shachar: Authorial Histories: The Historical Film and the Literary Biopic. In: A Companion to

Zwar ist die literarhistorische Filmproduktion häufig an den Literaturkalendern mit ihren Geburts- und Todestagen entlang organisiert; diese Daten bieten Anlass genug, das kollektive Gedächtnis aufzurufen. Tiefer liegende Gründe für diese fortwährende Aktualisierung wie Ökonomisierung der kulturellen Erinnerungsleistung sind damit aber noch nicht dargelegt. Deshalb lassen sich die emotionalisierten und personalisierten Codes der literarhistorischen Filmbiografie noch in mindestens einen weiteren Deutungszusammenhang einstellen: Dem Biopic, das allgemein kein großes cineastisches Ansehen genießt, wurde eine Kompensationsfunktion zugebilligt, die kollektive Schuldgefühle der mangelnden Anerkennung und Empathie ›bearbeitet‹. Erst im Nachhinein wird mit der filmischen Widmung das verkannte Genie rehabilitiert und in seiner Einzigartigkeit von der allgemeinen Medioskritik abgehoben. In der Schlussequenz des genre-prägenden Biopics *Amadeus* (Miloš Forman, US 1984) erteilt ein mittelmäßiger Salieri all denjenigen Mittelmäßigen die Absolution, die keine außerordentliche Memoria erfahren können; dabei sitzt er in einem Rollstuhl, sichtlich eingeschränkt in seiner körperlichen Mobilität. Auch wenn die These von der Kunstfigur als stellvertretend leidendem Mitmenschen nicht bei jeder historischen Filmfigur verfangen wird,² so können doch zumindest die Möglichkeiten einer zeitlich begrenzten Perspektivübernahme gewürdigt werden, die biografische und historische Filmerzählungen anbieten. Ein von den ökonomischen Wertschöpfungsketten organisiertes Kollektiv beschäftigt sich während der Filmrezeption mit dem Lebensweg und -werk eines/einer Einzelnen. Daher überrascht es auch kaum, dass sich die cineastischen Lebens- und Werkschauen zu literarischen Autorinnen und Autoren um Aufmerksamkeit generierende Phänomene des Randständigen, ja des Devianten gruppieren, zum Beispiel psychischer Erkrankungen wie Psychose, Melancholie,

the Historical Film. Hg. v. Robert A. Rosenstone und Constantin Parvulescu. Hoboken 2013, S. 199-219; Judith Buchanan (Hg.): *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. Houndmills 2013; Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben (Hg.): *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*. Bielefeld 2020. Zugleich entwickelten sich literarische Genres, die ihrerseits die Konzepte von Autorschaft und die Produktionsbedingungen im Literaturbetrieb autoreflexiv beleuchten; vgl. hierzu Ingo Berensmeyer: *Author Fictions. Narrative Representations of Literary Authorship since 1800*. Berlin, Boston 2023; Thomas W. Kniesche: *Inszenierte Autorschaft und imaginierte Weiblichkeit in Literaturbetriebsromanen der Gegenwart*. In: *German Studies Review* 45/1, 2022, S. 129-149.

- 2 Vgl. Dennis Bingham: *Whose lives are they anyway? The Biopic as contemporary Film Genre*. Ithaca 2010; Hila Shachar: *Screening the Author. The Literary Biopic*. Cham 2019, Kapitel 4.

Depression oder Sucht oder des sexuellen Begehrens jenseits der bürgerlichen Heteronormativität. Solche von der Norm abweichenden Attribuierungen werden jedoch nicht als Vor- oder Nachteil bewertet, sondern häufig als künstlerisch notwendig oder im Sinne der biografischen Entelechie dargestellt.

Bewegung, sowohl als emotionale Bewegtheit als auch als Mittel der narrativen und ästhetischen Mobilisierung, prägt den literarhistorischen Film insofern, als er damit auf mehreren Ebenen gelagerte Bedeutungsknoten bis hin zur komplexen Allegorie schürzt. Bereits Joachim Paech hatte auf die Komplexität der filmischen Bewegungsmetapher hingewiesen und betont, dass sich das Kino-Dispositiv in Produktion, Rezeption und medialer Historisierung gleichermaßen niederschlägt.³ Zugleich ist Bewegung sowohl Mittel als auch Zweck, um zwischen den Sphären der historischen Faktualität und cineastischen Fiktionalität zu vermitteln, indem sie als Element ihrer eigenen Erzählung ausgestellt wird: Filmische Literaturgeschichten werden nicht nur mit kinematografischen Mitteln in Bewegung gesetzt oder bewegen ihr Publikum auf einnehmende Weise, sondern sie erzählen auch selbst von Bewegung und setzen sie bedeutungstragend in Szene.

Dieses Momentum der Bewegung fängt eine literarhistorische TV-Produktion der späten 1970er-Jahre ein: Percy Adlons Film *Der Vormund und sein Dichter* aus dem Jahr 1979 setzt seine Protagonisten, den Dichter Robert Walser und dessen Vormund Carl Seelig, in Bewegung. Die körperliche Bewegung der Protagonisten wird mit dem Diskurs der Mündigkeit verknüpft und im Sinne einer Begleitung des einen durch den anderen organisiert, sowohl beim Spazieren als auch in personenstandsrechtlicher Hinsicht.

Percy Adlon (1935-2024) war als Redakteur im öffentlich-rechtlichen Rundfunk seit Anfang der 1970er-Jahre beschäftigt und drehte als Regisseur circa 150 dokumentarische Filme, u.a. über die Autorin und Autoren Alfred Andersch, Leonhard Frank, Jean Paul und Annette Kolb.⁴ Auch *Der Vormund und sein Dichter* wurde 1979 für das Bayerische Fernsehen produziert und kam damit dem Bildungsauftrag der

3 Vgl. Joachim Paech: Unbewegt, bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des filmischen Sehens. Hg. v. Ulfilas Meyer. München 1985, S. 40-49.

4 Literarhistorische Dokumentationen des Regisseurs Percy Adlon sind z.B. *Jean Paul: Phantasiestück über ein fränkisches Genie* (BRD 1975, 43 Min.); *Mann und Frau im Gehäuse – Alfred und Gisela Andersch im Onsernonetal* (BRD 1975, 44 Min.); *Fräulein Annette Kolb* (BRD 1977, 43 Min.); *Leonhard Frank: Fluchtwege eines friedliebenden Mannes* (BRD 1982, 44 Min.). Eine vollständige Filmografie zu Adlons Gesamtwerk ist Desiderat.

öffentlich-rechtlichen Sender nach. Der Film gilt als die erste Arbeit der gemeinsam mit Ehefrau Eleonore Adlon gegründeten Produktionsfirma Pelemele Film GmbH und wurde zweifach mit dem Grimme-Preis in Gold als wichtigstem deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet – sowohl für den besten Hauptdarsteller, Rolf Illig (als Robert Walser), als auch für Buch und Regie von Percy Adlon. 1981 folgte Adlons erster Kinofilm, der mit Eva Mattes als Titelfigur *Céleste* die letzten Tage des sterbenden Marcel Proust als Kammerspiel zwischen Autor und Zofe in Szene gesetzt hatte. 2013 wurde der Walser-Film im Suhrkamp-Verlag als DVD ediert.⁵

Dass dem Film *Der Vormund und sein Dichter* aufgrund seiner reduzierten Mittel mitunter ein dokumentarischer Gestus zugeschrieben wurde, verdankt der Film seinem reduzierten Erzählverfahren. Die gedämpfte Farbigkeit der Bilder wurde nicht als mimetisches, sondern – ganz im Gegenteil – als realitätsverfremdendes Mittel eingesetzt. Diese Filmerzählung könnte man versuchsweise als ein Kammerspiel im Freien bezeichnen, das mit zwei Hauptdarstellern und sehr wenig Statisterie auskommt. Ohne Musik, nur mit äußerst sparsam ausgestalteten Soundscapes beeindruckt der Film mit einer gleichsam sprechenden Landschaft; er arbeitet außerdem mit verschiedenen Erzählstimmen, darunter den fiktiven Stimmen beider Protagonisten im Voice-over. Nachdem die Figuren jeweils selbst über ihre Todesart berichtet haben, endet der Film mit einer Rezitation aus Walsers *Mittagspause*, deren frühlingshafte Atmosphäre spannungsreich die in den Filmbildern gezeigte schneebedeckte Landschaft unterlegt:

Soviel ich mich erinnere, machte ich mich nur ungern auf die Beine, um die Wiese, den Baum, den Wind und den schönen Traum zu verlassen. Doch in der Welt hat alles, was das Gemüt bezaubert und die Seele beglückt, seine Grenze, wie ja auch, was uns Angst und Unbehagen einflößt, glücklicherweise begrenzt ist. So sprang ich denn hinunter in mein trockenes Bureau und war hübsch fleißig bis an den Feierabend.⁶

Was die Vormundschaft vor und nach dem Tod des Autors bedeutet hatte, welche Aufgaben sie umfasste und wie sie im Rahmen von

5 *Der Vormund und sein Dichter* (Percy Adlon, DVD Filmedition suhrkamp, D 2013, 90 Min.).

6 Robert Walser: *Mittagspause*. In: ders.: *Kleine Dichtungen*. Leipzig 1914, S. 15. Vgl. hierzu auch Robert Walser: *Im Bureau*. Aus dem Leben der Angestellten. Hg. v. Reto Sorg und Lucas Marco Gisi. Berlin 2011, Nachwort.

Seeligs Tätigkeit als Nachlassverwalter weitergeführt wurde,⁷ erfährt das Publikum aus dem Film jedenfalls nicht. Aber auch ein Blick in Seeligs Text selbst zeigt, dass er dieses juristisch definierte Verhältnis zum Dichter nicht weiter erläutert, obgleich er knapp zwölf Jahre lang diese Bestellung übernommen hatte. Vielmehr verschiebt er die Frage der Mündigkeit auf andere Konnotationen dieses Wortfeldes, indem er verzeichnet, wie den beiden Autoren das gemeinsame Mahl im Gasthaus »mundet« (27.7.1943, 28.1.1943). Auch lenkt er die Aufmerksamkeit der Leser auf den Mund desjenigen Autors, dessen Vor-Mund er werden soll: »Tiefe, schmerzliche Züge von der Nasenwurzel bis zum auffallend roten, fleischigen Mund.« (4.1.1937), oder: »Ich bemerke, dass er einen Mund wie ein Fisch hat [...]. Klein, ein wenig gerundet, sehr rot und oft geöffnet, die Unterlippe etwas wulstig.« (20.7.1941)⁸ Erst im Eintrag zum 12. April 1953, als ein Artikel zu Robert Walsers 75. Geburtstag in der *Appenzeller Zeitung* erscheint, wird die Vormundschaft und damit auch das Wort »Vormund« direkt erwähnt, weil Seelig fürchten muss, dass Walser von seiner Bestellung zum Vormund erfährt und damit nicht einverstanden ist. Noch im Eintrag zur letzten Wanderung Robert Walsers am Weihnachtsmorgen 1956 verweist Seelig auf den Mund des nun verstorbenen Autors: »Sein Mund steht offen; es ist, als ströme die reine kühle Winterluft noch durch ihn ein.« Damit ist ein Bogen zurück auf den ersten Eintrag zum 26.7.1936 geschlagen, denn dort wird erwähnt, wie Walser seinen Westenknopf nicht schließen lassen möchte: »Nein, er muß offen bleiben!«, wehrt er angeblich den entsprechenden Vorschlag seines Arztes Dr. Hinrichsen ab.⁹ Diese Schilderung muss Eindruck auf den Drehbuchautor Adlon gemacht haben, der seinen Text in nur 17 Tagen im Spätsommer 1977 verfasst haben will.¹⁰ Er schreibt seiner Seelig-Figur ein wörtliches Zitat aus dem Buch in seinen Dialog vor dem ersten gemeinsamen Spaziergang; allerdings ersetzt er den Arzt durch Seelig, dem Walser stattdessen widerspricht. Die Kamera fährt von der Brust über den offenen Hemdkragen auf den sprechenden Mund Walsers nach oben, so dass sich der Satz »Nein, er muß offen bleiben!« nicht eindeutig

7 Vgl. hierzu Lucas Marco Gisi: Carl Seelig. Herausgeber, Vormund, »Sprachrohr«. In: ders. (Hg.): Robert Walser-Handbuch. Stuttgart 2015, S. 35-39.

8 Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser [1957]. Hg. v. Lukas Gloor, Reto Sorg und Peter Utz. Berlin 2021 (ebook).

9 Ebd.

10 Percy Adlon: Der Regenschirm. Zur Entstehungsgeschichte des Films. In: ders., Der Vormund und sein Dichter, DVD-Booklet, S. 28-40, hier S. 36.

auf den Westen- oder Kragenknopf, sondern doch eher auf den Mund beziehen könnte. In Großaufnahme ist ein Mund zu sehen, rot und fleischig, im Sprechen gerundet (00:09:50). Bis zur letzten Wanderung am letzten Tag des Lebens müsste der Mund demzufolge offen bleiben, während Publikum und Vor-Mund diesem Autor von den Lippen lesen. Erst wenn die Zuschauer den Film mit Seeligs Text abgleichen, treten die Querverweise zwischen dem lebendigen und toten Autorenmund hervor – einem Mund, aus dem heraus gesprochen, in den aber auch vieles hineingelegt werden konnte. Unter diesen metonymischen Aspekten zeigt sich seinerseits der Filmautor als ein Vormund seiner porträtierten Figuren, bestellt für die Interessensvertretung im Rahmen einer kinematografischen Literaturvermittlung und -geschichtsschreibung.

Adlons Film über Robert Walsers Beziehung zu seinem Vormund lässt sich ästhetisch und narratologisch in den experimentierfreudigen Kontext der deutschsprachigen Filmgeschichte seit den 1960er-Jahren einordnen: Zum einen galt es den Neuanfang zu wagen, der mit dem Oberhausener Manifest (1962) als Abkehr von den geschlossenen Erzählformen der faschistischen Kinoväter formuliert worden war und zugleich eine Auseinandersetzung mit den tradierten Geschichtsbildern in Gang setzte; zum anderen beförderte die Psychiatriereform einen kritischen Blick auf die tradierten heroischen Künstlermythen.

Während das Voice-over meist die Stimme Carl Seeligs über die Bilder legt und somit dessen Beschreibungen und Einschätzungen zur Diskussion stellt, kommt auch der Autor Walser selbst zu Wort, taut langsam auf, spricht zunehmend Druckreifes, das aus seinem Werk zitiert und ihm in den exponierten Mund gelegt wird. Auch in diesem Zusammenhang lässt sich Adlons Film als Einmischung in die Debatte zur Psychiatriereform der 1970er-Jahre verstehen, die insbesondere die Bedingungen der Patientenunterbringung und -behandlung in Frage gestellt hatte. Angestoßen von den heute stark in Zweifel gezogenen Experimenten, die der Psychologe David Rosenhan in Stanford zwischen 1968 und 1972 zu bzw. in psychiatrischen Anstalten durchgeführt haben wollte, kam die große Verantwortung der medizinischen Institutionen zur Sprache, was letztlich zu einer Reform der Diagnostikmanuale (ICD) und besseren Unterbringungsmöglichkeiten der Patientinnen und Patienten führte. Percy Adlons Film ist nicht der erste oder einzige Beitrag zum literarhistorischen Topos der psychiatrischen Institution, denn Partei für die psychisch akut erkrankten Persönlichkeiten der Literaturgeschichte ergriffen in den 1970er-Jahren mehrere literarische Porträts, u.a. über Jakob Michael Reinhold Lenz, Karl

May und Heinrich von Kleist.¹¹ Unter dem Einfluss der feministischen Debatten in diesen Jahren wandten sich mehrere Filmproduktionen auch der deutschsprachigen Autorin zu, die – ganz anders als in der englischsprachigen Film- und Literaturgeschichte – erst nach und nach als Figur der Literaturgeschichte entdeckt werden musste.¹²

Kein anderer Film über Robert Walser¹³ nutzt das Kuratel, unter das Robert Walser seit 1934 gestellt und das 1944 von Carl Seelig übernommen worden war, als diskursive Rahmung für eine transmediale Auseinandersetzung mit Walsers Leben und Werk.¹⁴ Der Titel *Der Vormund und sein Dichter* verkehrt bereits buchstäblich die Verhältnisse: Ein Vormund kann nicht vorausgehen, er wird bestellt und beigeordnet. Seine Funktion ergibt sich aus seiner nachrangigen Bestellung für eine Person, die fortan rechtlichen Beistand benötigt. Sucht sich in Adlons verkehrter Welt womöglich der Vormund seinen eigenen Dichter, den er künftig begleiten könnte? Die Kopula »und« in diesem Titel ist eine unspezifische Verknüpfung auf gleicher Höhe, doch die Reihenfolgen und Possessiva wären zu diskutieren: Wer oder was geht voraus, wer oder was folgt nach? Wer spricht hier für wen? Mit seinem sozialkritischen Ansatz steht Adlon in der Tradition der *nouvelle vague* und ihres Autorenfilms, um sich mit neuen filmischen Erzählweisen des historischen Erbes anzunehmen. Die Erneuerung der Ästhetik – etwa mit dezentrierten, offenen Narrationen, der mit fragmentarischen

11 Alle drei Filme erhielten das deutsche Filmband in Gold: *Lenz* (George Moore, BRD 1971, 130 Min.), *Karl May* (Hans-Jürgen Syberberg, BRD 1974, 187 Min.), *Heinrich* (Helma Sanders-Brahms, BRD 1977, 125 Min.); vgl. dazu auch Hans Mayer: *Lenz. Die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moore*. München 1994; Mary Rhiel: *Re-Viewing Kleist. The Discursive Construction of Authorial Subjectivity in West German Kleist Films*. New York u. a. 1991; Sigrid Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin, Boston 2008, S. 149–170. Später entstanden in diesem Kontext auch die Spielfilme über Friedrich Hölderlins Lebensjahre vor seiner Einlieferung in die Autenrieth'sche Klinik 1806 (*Halbte des Lebens*, DDR 1984; *Feuerreiter*, D/F/PL 1998).

12 *Fräulein Annette Kolb*, a. a. O.; *Der Fall Lena Christ* (Hans W. Geißendörfer, D 1969, 90 Min.); *Eugenie Marlitt und die Gartenlaube* (Herbert Ballmann, BRD 1981, 90 Min.) und – für das DDR-Fernsehen – *Bettina von Arnim, geb. Brentano* (Donat Schober, DDR 1985).

13 Vgl. im Überblick Lucia Ruprecht: *Film*. In: *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Sonderausgabe. Stuttgart 2018, S. 385–387.

14 Werner Wüthrich schrieb 1979 ein Hörstück für das SRF mit dem Titel *Wanderungen*, in dem Walser und Seelig in den Dialog treten; vgl. dazu auch Roman Brotbeck: *Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021*. Paderborn 2022, S. 213–273, insbes. S. 228f.

Mitteln organisierten Konzentration auf ›das Wesentliche‹ und einer frisch angestoßenen politischen Diskussionskultur – hatte sich bereits so weit entwickelt, dass sich diese Reformbestrebungen auch in den etablierten staatlichen Rundfunkanstalten auswirkten und Einfluss auf die historiografischen Genres nahmen.

Percy Adlons Film erzählt von Robert Walsers Jahren in der psychiatrischen Anstalt in Herisau in Appenzell Ausserrhoden und setzt sich sowohl mit dem späten Lebensabschnitt des Autors als auch auf besondere Weise mit Carl Seeligs biografischer Darstellung *Wanderungen mit Robert Walser* auseinander. Seeligs Buch über den von ihm verehrten Autor, das zuerst 1957 erschienen war, beschreibt die fragile soziale Beziehung zueinander entlang der 45 gemeinsamen Wanderungen, die beide vom Juli 1936 bis Dezember 1956 unternommen haben. Wie Lucas Gisi zeigen konnte, profitieren von der Mobilisierung des psychiatrisch festgesetzten Insassen beide Beteiligte, denn sowohl für Seelig als auch für Walser lässt sich eine wohltuende, auch im engeren Sinne therapeutische Wirkung der Spaziergänge feststellen. Spazierend überschreitet Walser auch die letzte große Schwelle, als ihn Weihnachten 1956 der Tod inmitten einer friedlichen verschneiten Landschaft ereilt.¹⁵ Darüber hinaus – auch diesen Punkt arbeitet Gisi heraus – knüpft Seelig an Walsers Erzählung *Der Spaziergang* (1916) an und übernimmt dessen auto- und metafiktionale Engführung von Schreiben und Spazieren; unter diesem Gesichtspunkt lässt sich Seeligs Text als Fortschreibung von Walsers Œuvre verstehen.¹⁶ Anders als Seelig aber strukturiert Adlon seine Filmerzählung nicht kalendarisch, sondern topologisch. Er reduziert die Anzahl der gemeinsamen Wanderungen auf sechs ›Gänge‹, die womöglich alle in einer Wintersaison stattgefunden hätten. Fast regelmäßig wechseln sich die sechs ausgedehnten Sequenzen mit Spaziergängen und Wirtshausbesuchen mit den sechs meist kurzen Sequenzen in der Anstalt ab. Obgleich auch die Filmerzählung die einzelnen ›Gänge‹ innerhalb eines Zeitraums von der ersten Begegnung der beiden Protagonisten bis zum Tod des Autors umspannen, sorgt die gleichbleibende ikonische Erscheinung des kranken Dichters für den Eindruck, dass dessen Leben im Grunde stillsteht. Zwar wird die Erscheinung des Darstellers mithilfe von Maske, Kostüm und Requisite dem Autorenbild möglichst ähnlich

15 Lucas Marco Gisi: »Uns ist es nun einmal beschieden, spazieren zu gehen.« Zu Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser*. In: »Spazieren muß ich unbedingt.« Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer und Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 207–211, hier S. 210f.

16 Vgl. ebd., S. 203f.

ausgestaltet, doch bleibt sie im Laufe des Films recht konstant. Damit widersteht Adlon den Möglichkeiten, die von Seelig fotografierten Porträts des deutlich alternden Walser, die zwischen 1937 und 1954 entstanden waren, als Entwicklungsprozess in montierte filmische Bilder zu übertragen.¹⁷

Mit der im Filmtitel angezeigten programmatischen Verschiebung der Walser-Rezeption – von Seeligs naturfokussierten Wanderungen hin zum juristischen Kontext der Vormundschaft – dürfte man eine Diskussion dieser prekären intersubjektiven Konstellation erwarten. Der Film lässt jedoch lediglich Seelig von der Übernahme der Vormundschaft kurz berichten. Wie genau diese Beziehung institutioneller Kommunikation gelebt und gefüllt worden war, erfährt das Publikum kaum; erwähnt wird immerhin ein längeres Arztgespräch, das Seelig für Walser geführt haben und Walsers Missfallen hervorgerufen haben soll. Die rechtlich geregelte Beziehung wird filmisch nicht auserzählt, sondern vielmehr als Leerstelle umkreist. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten verhandelt der Film indessen eine fragile Dynamik des Vermittelns und der stetigen Substitution von Subjektpositionen in dieser auktorialen Dyade zwischen Walser und Seelig.

Ganz offensichtlich hat sich der Filmemacher Adlon nicht in den Dienst einer Verfilmung von Seeligs ohnehin zwiespältig bewerteter Autorbiografie gestellt,¹⁸ sondern seinerseits die kritische Auseinandersetzung damit gesucht. Die Figuren werden verfremdet, indem sie passagenweise über sich in der dritten Person sprechen, als wären sie die Vormünder ihrer selbst. Für dieses Verfahren gibt es ein Vorbild in Walsers Œuvre: Bereits 1922 schreibt Seelig sein späteres Mündel an und wird von ihm auf den Text *Robert Walser's Lebenslauf. Erzählt von ihm selber* (1920) verwiesen, worin Walser nicht in der Ich-Perspektive, sondern in der dritten Person Singular von sich selbst erzählt.¹⁹ Bereits eine erste Spaziersequenz zu Anfang des Films exponiert die Divergenz beider Figuren, was Zeit und Telos betrifft: Der Dichter eilt auf Umwegen vorneweg, ganz auf seine innere Wanderkarte fixiert; der Kritiker, Schriftsteller, Mäzen und spätere Vormund Seelig ist wiederum ganz auf Walser konzentriert und folgt ihm auf Schritt und Tritt nach (vgl.

17 13 Porträts sind abgedruckt in Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser* (ebook).

18 Zur Rezeption vgl. Gisi: »Uns ist es nun einmal beschieden, spazieren zu gehen.«, S. 199f.

19 Vgl. Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, Nachwort. Vgl. auch den Beitrag von Fabienne Liptay in diesem Band zu Annie Ernaux' *Les Années Super-8* (S. 149-163), worin die gefilmte Autorin sich Jahrzehnte später selbst als Filmfigur sieht und über sich in der dritten Person Singular spricht.



Abb. 1 *Der Vormund und sein Dichter* (00:09:58).

Abb. 1). Auf dem ersten Gang geht der Dichter voraus, der Vormund läuft in seinem Schatten. Erst in einer späteren Phase ihrer Beziehung ist es möglich, dass sie nebeneinanderher stapfen oder Seelig mitunter knapp vorneliegt (vgl. Abb. 2).

Die Bewegungsmuster, die beide Figuren fortan gemeinsam in den Schnee schreiben, können durchaus als literarische wie kinematografische Metapher gelesen werden: Papier und Leinwand liegen wie die weiße Landschaft vor dem schauenden und lesenden Auge. Schnee als natürliches Habitat und zugleich als Daseinsmetapher zu nutzen, liegt für Robert Walser und sein Œuvre sehr nahe.²⁰ In seinem Bericht über

²⁰ Vgl. die Beiträge von Uve Christian Fischer: Armut und Schnee in den frühen Gedichten Robert Walsers. In: »Immer dicht vor dem Sturze ...«. Zum Werk Robert Walsers. Hg. v. Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt a.M. 1987, S. 68-79; Claudia Öhlschläger: Vom Schnee zum Eis. Trübungs- und Glättungszonen im Schreiben Adalbert Stifters und Robert Walsers – mit einem Ausblick auf Alexander Kluge/Gerhard Richter: »Dezember«. In: Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Hg. v. Thomas Gann und Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 197-216; Markus Schwahl: Eine literarische Vorlage fortsetzen: Robert Walsers Erzählung »Schneien« und die Bewegung durch eine metaphorische Landschaft. In: Praxis Deutsch 49/293, 2022, S. 53-59.



Abb. 2 *Der Vormund und sein Dichter* (00:58:14).

die Entstehung des Films legt Adlon diese Assoziationen offen: »Ich gehe in die hügelige Landschaft mit den vielen Zäunen und stelle sie mir im Winter vor – weißes Papier mit schwarzen Schriftzeichen.«²¹ Wanderungen ohne Schnee, gar über grüne Wiesen und durch belaubte Wälder, die Seelig in seinem Buch gemäß dem Jahreszyklus notiert hatte, werden von Adlon an keiner Stelle berücksichtigt. Der Regisseur zeigt vielmehr auf seiner *blank page*, was die bewegte, filmisch erzählte Literaturgeschichte alles kann, denn die Figuren schreiben sich in die Landschaft ein und erobern sie zugleich mit einem ganzen Spektrum an Bewegungsformen: sie kraxeln, sie rennen, sie hüpfen, sie kriechen, sie steigen, sie rutschen, sie tauchen ab und wieder auf. In Anlehnung an Seeligs Fotografie von Walser, die am 3. Januar 1937 entstanden war (vgl. Abb. 3), bewegt sich der Autor aber auch geordnet entlang der Zäune und wird im übertragenen Sinn zum diakritischen Zeichen, das die schwarzen Lettern des Zaunes mit weiterer Bedeutung auflädt (vgl. Abb. 4).

Auch der Regenschirm aus Seeligs Text behält in Adlons Film seine Funktion einer medialen Metapher, nämlich als – wie Lucas Gisi es formuliert – »das Schreibwerkzeug als Attribut des Dichters. Seeligs

21 Adlon: *Der Regenschirm*, S. 34.



Abb. 3 Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser.*

fotografische und narrative Porträts überbrücken den radikalen Bruch in Walsers Biografie und liefern ein adäquates Autorbild für einen Schriftsteller, der noch am Leben ist, aber nicht mehr schreibt.«²² Mit der Anekdote, dass Adlon seinen psychisch erkrankten Rundfunkkollegen, den Sprecher Rolf Illig, für die Rolle des Robert Walser gewinnen konnte, wird dieser Zusammenhang noch verstärkt. Illig zögerte zunächst, die Rolle anzunehmen, und haderte vor allem mit dem Requisit des Regenschirms. Schließlich überwand er seine instabile Phase, fand ein produktives Verhältnis zum Regenschirm und war – glaubt man der späteren Darstellung des Regisseurs – »am Ende der Dreharbeiten [...] geheilt. Er konnte wieder arbeiten.«²³ Dem Darsteller der Figur war somit vergönnt, was Seelig und Walser zwar als hoffnungsvollen Plan für die Zukunft entwerfen, aber nicht in die Tat umsetzen konnten – dass nämlich Walser die Anstalt mit Seeligs Unterstützung verlässt und sein Schreiben wieder aufnimmt. Illig macht sich im Laufe der Dreharbeiten mit seiner Figur und dem Attribut des Regenschirms erst langsam vertraut; letztlich aber gelingt

22 Gisi: »Uns ist es nun einmal beschieden, spazieren zu gehen«, S. 202.

23 Adlon: Der Regenschirm, S. 38.



Abb. 4 *Der Vormund und sein Dichter* (00:42:50).

ihm der Einsatz dieser Requisite in überzeugender Weise. Damit setzt sich die Interpretation der Produktionsmetapher des Regenschirms als Schreibstift (franz. *stylo*) von Seeligs Text in Adlons Film fort und stützt das Modell filmischer Autorschaft als Autorenfilm.

Die *caméra-stylo* zeigt sich darüber hinaus im dramaturgischen Spannungsfeld der mobilisierten Figurenkonstellation zwischen wechselseitigen Autonomie- und Heteronomiebehauptungen – mit dem Aufbrechen, Hinterher- und Vorauslaufen, Rasten, Innehalten; bewegend ist zugleich die Empathie, die der Film für die beiden Figuren zu wecken versucht. Diese Vermittlungsversuche werden besonders deutlich in der Treppensequenz des ersten Ganges (00:11:14–00:13:00): In dieser Montagesequenz lässt der Regisseur die Kamera zwischen den Großaufnahmen beider Akteure, die jeweils in der dritten Person über sich selbst sprechen, in Schreibrichtung von links nach rechts mehrfach hin- und herschwenken. Auf diese Weise verfolgen die Zuschauerinnen und Zuschauer – anders als im Erzählkino – den dynamischen Positionswechsel gerade nicht mit dem sonst üblichen *shot/reverse shot*-Verfahren. Stattdessen markiert Adlons *caméra-stylo* eine POV als dritte Position, nämlich die der auktorialen filmischen Beobachtung, die mit einigem Abstand beide Beteiligte zeigt und jeweils

selbst zu Wort kommen lässt. Thema des kurzen Diskurses auf der Treppe sind die Freundschaft, die Anredeformen in Seeligs Text und Walsers Briefen (Robert vs. Herr Seelig) und vermeintlich solipsistische Neigungen Walsers. Vordergründig könnte man den Dialog unter der Überschrift des Distanzmanagements zusammenfassen. Beide Figuren sprechen bei genauerer Betrachtung jedoch mit ihren und über ihre Texte, Seelig über seine *Wanderungen* und Walser in den Worten des Ich-Erzählers aus *Helblings Geschichte*.²⁴ Damit tritt das Prinzip der hermeneutischen Rückübertragung zutage, das regelmäßig in literarhistorischen Filmbiografien angewendet wird: Indem der Autor- bzw. Autorinnenfigur die eigenen fiktionalen Texte als autobiografische Zeugnisse angedichtet werden, schließt sich der hermeneutische Zirkel zwischen Leben und Werk, anstatt interpretatorisch geweitet zu werden.²⁵ Die Figuren werden in ihre eigenen Texte zurückprojiziert, so dass jeglicher Text zu einer autobiografischen Quelle umgedeutet und auf sein Auskunftspotential reduziert wird.

Mit filmischen Mitteln erzählt Adlons Film außerdem autoreflexiv von den historischen Mitteln der Autorinszenierung, indem er auf die fiktionalisierenden Strategien in Carl Seeligs biografischer Erzählung aufsetzt und sie mit der Kamera als Schreibgerät umsetzt. Er bindet die visuellen Möglichkeiten ein, die Seelig für die Inszenierung »seines« Dichters genutzt hatte, und stellt sie als tradierte mediengestützte Inszenierungsverfahren aus, um sie zugleich für das eigene Fiktionalisierungsverfahren zu nutzen: Ein spontanes Fotoshooting auf dem vierten Gang soll die Genese einiger überlieferter Fotos erklären, die Seelig von Walser gemacht hat. In erstarrter Haltung, mit einem schelmischen Grinsen, posiert Walser für Seelig vor einem Bürgerhaus, einem Brunnen und einem Bauernhaus. Schließlich kniet der Fotograf vor seiner porträtierten Figur (01:00:00-01:01.32).

Wie Joachim Paech herausgearbeitet hat, war dem Autorenfilm durchaus daran gelegen, die vorausgehenden Medien und Techniken des Erzählens, insbesondere Papier und Schrift, in den Film hineinzutragen: »Truffaut, der Autor,«, schreibt Paech, »rettet die Schrift auch um seiner selbst willen.«²⁶ Das Schreiben als Ursprungstopos des Narrativen wird gleichsam eingehegt in der filmischen Kadrange. Als Zeichen der Autorposition werden Papier, Stift, kratzende Ge-

24 Robert Walser: *Kleine Dichtungen*. Leipzig 1914, S. 109f.

25 Vgl. Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien*, S. 27f. u.ö.

26 Joachim Paech: *Der Platz des Autors beim Schreiben des Films*. François Truffaut: *L'enfant sauvage*. In: ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S. 13-23.

räusche, Stille oder Musik im Off zur Schreib-Szene komponiert; das Werk eines Autors oder einer Autorin, ihren rechtlichen Anspruch auf die Urheberschaft oder gar den Text als kognitives Konzept kann filmisches Erzählen hingegen nicht vermitteln. Zu sehen ist lediglich ein Skript, das symbolisch dafür einsteht, dass die Autorschaft für den Schreiber und seine nachfolgende Fürspracheinstanz, den Regisseur, reklamiert wird. In Adlons Film über die zwei Autoren Walser und Seelig sehen wir den begleitenden Vormund an seinem Buch schreiben, während der begleitete Autor nurmehr kurze Mitteilungen notiert, meist jedoch dem Vormund etwas diktiert. Daraus entsteht die bereits erwähnte Scheinetymologie, die das mittelalterliche Instrument aus dem Personenrecht (ahd. *munt*, Rechtsschutz, Schirm) von der Hand (germ. *mundō*, Hand, Schutz) in den bis zum Schluss geöffneten Mund verschiebt. Diese Verkehrung unterstreicht abermals jene Verkehrung der Verhältnisse, die der Titel bereits angekündigt hat, und behauptet eine auktoriale Dreieckskonstellation zwischen den beiden historischen Autoren und ihrem Drehbuchautor und Regisseur.

Das Thema der Vormundschaft wurde kürzlich in einer von ARTE/ZDF ab 2023 ausgestrahlten Mini-Serie mit dem Titel *Haus Kummerveldt* für die Literaturvermittlung wieder relevant. Diese Produktion unter der Regie von Mark Lorei lässt sich für einen kurzen abschließenden Ausblick vor allem deshalb heranziehen, weil sie – wie dereinst der Autorenfilm – als filmisches Formexperiment beworben wird, nämlich als »erste fiktionale Historien-Short-Form-Series Deutschlands«. ²⁷ Dieser innovative Ansatz wurde 2024 mit dem Grimme-Preis Spezial »für die experimentierfreudige Verknüpfung von Historie, Pop und Politik« ausgezeichnet. ²⁸ Die jeweils nur circa 24 Minuten langen Episoden erzählen von der westfälischen Landadligen Luise von Kummerveldt, die am Ende des 19. Jahrhunderts der obligatorischen Ehe zu entgehen und sich stattdessen als Schriftstellerin zu etablieren versucht. Für die fiktionale Handlung zitiert das Drehbuch aus historischen Quellen, die mit zeitgenössischen Erzählverfahren kombiniert und verfremdet werden. So mobilisieren computeranimierte Stillleben den Eindruck der historischen Genre-Malerei, die im Vorspann als ästhetisches Programm gezeigt wird. Das Morphing erstreckt sich nicht nur auf visuelle Materialien, sondern auch auf die Topoi feudaler Architektur und die Namen eines feministischen Literaturkanons (Luise Büchner,

²⁷ *Haus Kummerveldt* (Mark Lorei, D 2023, S1/E1-6): <https://www.arte.tv/de/videos/112874-001-A/haus-kummerveldt-1-6/> (20.3.2024).

²⁸ Vgl. <https://www.grimme-preis.de/archiv/2024/preistraeger/preistraeger-detail/d/haus-kummerveldt> (24.3.2024).

Droste-Hülshoff, Gabriele Reuter), um von den übermächtigen Umständen, die den Frauen noch im 19. Jahrhundert den Weg in die Literatur buchstäblich verbauen konnten, auf unterhaltsame Weise zu erzählen. Obgleich sich ein direkter Vergleich mit dem Film über Robert Walser alleine wegen der technischen und ästhetischen Differenzen verbietet, gibt es Berührungspunkte: Mittels der empathischen Fürsprache für die Figur der Autorin, der Adressierung an das TV-Publikum öffentlich-rechtlicher Sendeanstalten, einer topologischen statt chronologischen Strukturierung und der Konzentration auf kammerspielartige Konstellationen arbeitet die Serie an zahlreichen Stellen mit vergleichbaren Verfahren wie seinerzeit Percy Adlon. In einer Sequenz zum eskalierenden Dauerstreit mit dem Bruder und Hauserben fällt explizit der Begriff des »Vormunds«. An Vaters Stelle gerückt, verbietet er seiner Schwester Luise kurzerhand das Schreiben: Was diese *Munt* genau bedeutet, bleibt uns die Serie im Hinblick auf die rechtshistorische Ausgestaltung ebenso wie Adlons Film schuldig. Doch auch wenn es sich um eine fiktionale Protagonistin handelt, so repräsentiert diese Figur doch viele Aspekte des feministischen Diskurses, die an zahlreichen historischen Autorinnenfiguren des 18. und 19. Jahrhunderts immer wieder verhandelt worden waren. *Den langen Weg zur Mündigkeit*, wie Barbara Becker-Cantarino ihre Emanzipationsgeschichte der weiblichen Autorschaft noch 1987 überschrieben hatte, können bevormundete Personen nicht oder nur sehr langsam im Lauf der Literaturgeschichte beschreiten.²⁹ Das Schicksal der eingeschränkten Geschäftsfähigkeit, wie die frühere Unmündigkeit heute korrekt heißt, teilten die psychiatrischen Patienten für lange Zeit mit den Frauen; auch in den Räumen des Vaterhauses festgesetzt zu werden und jeder Bewegungsfreiheit beraubt zu sein, gehört zu den zentralen Topoi emanzipatorischer Narrative. Diese Mini-Serienproduktion vermittelt solches Wissen, indem sie gemäß dem Bildungsauftrag der öffentlich-rechtlichen Sender das Publikum aufklärt. Sie zeigt dabei mit ästhetisch und dramaturgisch teils drastisch übertriebenen Mitteln auf, was es bedeutet, nicht schreiben und selbständig leben zu können.

Percy Adlons *Der Vormund und sein Dichter* ist kein dokumentarisches Porträt nach historiografischen Maßstäben, und *Haus Kummerveldt* ist kein konventionelles *period drama*. Beide Produktionen können jedoch trotz ihrer Unterschiedlichkeit als jeweils zeitgebundene Version ihrer eigenen auktorialen Mündigkeitsvorstellungen verstanden

29 Barbara Becker-Cantarino: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart 1987.

werden. Sie mischen sich in historiografische, literarische, bildungs-popularisierende, psychiatriekritische und zuletzt auch feministische Debatten ein und knüpfen daran mit den ihnen jeweils zur Verfügung stehenden filmästhetischen Mitteln an. Aus der an plurimedialen Schnittstellen³⁰ operierenden Vermittlungsarbeit zwischen literarischer Produktion und filmischer Rezeption entsteht eine Brücke von der singulären Autorschaftsfunktion der Literatur zum kollektiven Autorschaftskonzept der Filmproduktion. Der Autorenfilm der 1970er-Jahre hat wichtige Impulse gegeben, um Literaturgeschichteerzählungen in vieler Hinsicht in Bewegung zu setzen. Für Adlons Beitrag über Robert Walser werden die Gesetze des Genres insofern erprobt und gedehnt, als Elemente des fiktionalen Biopics ebenso wie die Konzepte des Autorenfilms wirksam werden. Den institutionellen Bildungsauftrag, Fürsprache für die Literatur und das Schreiben als Existenzmöglichkeit zu halten, konnte 2023 offenbar auch ein neueres Format wie die fiktionale Historien-Short-Form-Series übernehmen.

30 Vgl. Andrea Bartl, Corina Erk, Jörg Glasenapp (Hg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien. Paderborn 2022, Einleitung, S. 1-9.

Andrea Bartl

Hermann Hesse im Porträtfilm

Zu Heinz Bütlers *Brennender Sommer* und weiteren filmischen Hesse-Porträts der Gegenwart

Wie lassen sich Autor:innen im Medium Film porträtieren? Konkreter: Welche Herausforderungen bestehen darin, einen Porträtfilm über den Autor Hermann Hesse zu drehen? Noch konkreter: Wie nähert sich Heinz Bütlers *Brennender Sommer* dem Autor Hermann Hesse als filmisches Porträt an? Die Antworten auf diese Fragen geben grundlegend Auskunft sowohl über aktuelle Formen des Medienwechsels und der filmischen Literaturvermittlung wie über das gegenwärtige Bild Hermann Hesses und seiner Texte.

Von der Schwierigkeit, Hesse filmisch zu porträtieren

Generell ist die Darstellung von Literatur und von ihren Autori:nnen im Porträtfilm eine künstlerische und journalistische Herausforderung; das gilt auch speziell in Bezug auf Hermann Hesse. Grundsätzlich stellt sich allen Filmschaffenden bei der Arbeit an literaturbezogenen Porträtfilmen die Frage, wie man die Literatur und das literarische Schreiben in das audiovisuelle Medium Film übertragen kann. Wie macht man einen Prozess sichtbar und hörbar, der – im Gegensatz zu anderen Kunstformen wie Theater und Musik – in der Regel nicht vor Dritten stattfindet und den man kaum sehen und hören kann.¹ Was zeigt man im Bild und was bringt man auf die Tonspur: Hände mit einer (vielleicht kratzenden) Feder, Finger auf der klappernden Schreibmaschine, eine PC-Tastatur? Wie stark soll, kann, darf überhaupt der Autor in so einem Film präsent sein? In der Literaturwissenschaft wurde ›der

1 Vgl. Doren Wohlleben: Porträt im Porträt. Hilde Domin und Felicitas Hoppe als Filmfiguren. In: Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics. Hg. v. Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben. Bielefeld 2020, S. 193-204, hier S. 195; Vgl. Carsten Gansel, Katrin Lehnen und Vadim Oswalt (Hg.): Schreiben, Text, Autorschaft I. Zur Inszenierung und Reflexion von Schreibprozessen in medialen Kontexten. Göttingen 2021.

Autor« ja lange Zeit bewusst für tot erklärt bzw. es herrschten komplexe theoretische Reflexionen über die Frage, welche (evtl. geringe) Rolle der Autor in der Literaturproduktion und -rezeption habe? Dagegen besteht sicher auch berechtigt das ungebrochene Interesse vieler Leser:innen am Leben, an der individuellen Schaffensweise und der »Persönlichkeit« der jeweiligen Autor:innen. Wie stellt sich ein künstlerischer oder journalistischer Porträtfilm dazu, der sich ja gerade diesen Autor-Personen nähern möchte, ohne freilich in unreflektierten Biografismus zu verfallen?

Solche Porträtfilme haben zudem nachhaltigere Wirkung auf das Bild der Porträtierten und der Literatur als zunächst ersichtlich, denn sie konstruieren »historische und gleichermaßen symbolische AutorInnen-Figuren, schreiben kontinuierlich an einer massenmedialen Literaturgeschichte mit, konstituieren einen cineastisch vermittelten Kanon und formen darüber hinaus kollektive Identität über die – zur Internationalisierung des Filmbetriebs gegenläufigen – Diskurse der Nationalliteratur.«² Zu beachten sind dabei zudem (gerade bei noch lebenden oder erst seit relativ kurzer Zeit verstorbenen Autor:innen) juristische Schranken, Genehmigungsverfahren durch Rechteinhaber, Archive, Verlage und generell geltende Organisationsmuster des literarischen Markts, auf den sich jeder Porträtfilm gewollt oder ungewollt begeben muss. Auch im medien- und kunstkomparatistischen Feld sind Porträtfilme verortet: Wie stellt sich der jeweilige Porträtfilm zu Porträtkulturen in anderen Künsten und Medien, z. B. zu Porträtkulturen der Malerei? Oder ganz aktuell: Wie verändern Kürzestfilme wie in Book-Accounts auf Social Media, v. a. auf Instagram und TikTok, die Produktion von längeren Porträtfilmen für Fernsehen und Kino?

Zu diesen allgemeinen Fragen, denen sich jeder Porträtfilm über Autor:innen stellen muss, kommen weitere Herausforderungen speziell für Projekte, die den Dichter Hermann Hesse (1877-1962) in den Blick nehmen. Wenn man ganz pragmatisch von der Lebenszeit und dem Werkumfang eines Autors ausgeht, so werden Filmschaffende bei Hermann Hesse mit dem Problem zu kämpfen haben, wie damit umzu-

2 Sigrid Nieberle: Das Grauen der Autorschaft: Angstnarrationen im literarhistorischen Biopic. In: *The Germanic Review* 2/79, 2004, S. 115-134, hier S. 115; vgl. zu diesem Kontext auch: Sigrid Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007*. Berlin, New York 2008; Sigrid Nieberle: Von den Möglichkeiten des Verschwindens. Literarische Autorschaft im Film. In: Hoffmann/Wohlleben: *Verfilmte Autorschaft*, S. 29-42; Alexander Honold: Die Innenseite der Außenansicht. Peter Handke als Filmperson, ebd., S. 205-225.

gehen ist, dass Hesse während seines 85 Jahre dauernden, ereignisreichen Lebens eine sehr große Anzahl an Texten schrieb. Welche biografischen Phasen, welche Werke, welche thematischen und künstlerischen Facetten wählt man (nach welchen Kriterien?) für den Porträtfilm aus, dessen Länge zumeist konkret vom Medium und Distributionsort sowie dem Sendeplatz festgelegt ist? Hesses Werk reicht von den teilweise leicht expressionistischen Texten der Frühphase (am bekanntesten davon sind heute *Peter Camenzind* und *Unterm Rad*) über viele populäre Romane wie *Siddhartha*, *Der Steppenwolf* und *Narziss und Goldmund* bis zum Alterswerk in der Klassischen Moderne, vor allem dem *Glasperlenspiel*. Thematisch umfasst es so unterschiedliche Leitthemen wie eine Gesellschaftskritik an Wilhelminismus und Faschismus ebenso wie die stete Frage nach der Entwicklung des Einzelnen im Kontext von ganz unterschiedlichen Philosophien, Religionen und Kulturen oder einem neoromantischen Weg nach Innen. Auch in Bezug auf die Gattungen, Genres und Medien sind viele denkbare Kunst-Arten vertreten: Prosa (Romane, Erzählungen, Essays, Publizistik, Briefe), Lyrik und nicht zuletzt Bildende Kunst – Hesses Gesamtwerk ist medienüberschreitend. Hinzu kommt Hesse als inkommensurables Rezeptionsphänomen. Sein Werk erfuhr eine sehr große, nachhaltige internationale Wirkung. Noch immer ist Hesse weltweit einer der meistgelesenen deutschsprachigen Autoren, ja führt je nach Ranking solche Listen (vor Goethe, Thomas Mann und Kafka) häufig sogar an.

Es existieren daher unterschiedlichste Hesse-Bilder, die jeweils auch abhängig von der historischen Phase, der Kultur und der psychischen Disposition der einzelnen Leser:innen sind. Unterstützt werden sie von einer Fülle an Hesse-Fotografien oder bildkünstlerischen Hesse-Porträts. Welches dieser Hesse-Bilder ist für einen selbst das treffendste? Wie soll man überhaupt diese Fülle an Texten und Facetten in einen Porträtfilm von begrenzter Dauer packen? Was wählt man aus, was lässt man weg? Jeder Hesse-Leser und jede Hesse-Leserin könnte sich diese Fragen einmal als Gedankenspiel selbst stellen: Was macht mein persönliches Hesse-Bild aus? Welche Aspekte von Hermann Hesses Werk, Leben und ›Persönlichkeit‹ würde ich für ein Hesse-Porträt auswählen? Was müsste darin unbedingt vorkommen? Die Antworten darauf würden sicherlich überraschend unterschiedlich ausfallen. Hier seien einige Antworten, die als Porträtfilme realisiert wurden, kurz skizziert.

Hesse im Porträtfilm der Gegenwart

In den vergangenen ca. 30 Jahren ist ein auffallender Boom an Filmen über Schriftsteller:innen zu verzeichnen, die als Biopics, Dokufictions, Porträtfilme oder Features das Leben und Schreiben bekannter Autor:innen in Szene setzen. Hinzu kommen medial aufbereitete, z.B. online gestreamte Poetik-Dozenturen und Interviews, von den Verlagen selbst lancierte Kurzporträts ihrer Autor:innen, zudem fiktive wie reale X- und Instagram-Accounts von lebenden oder sogar von toten³ Dichter:innen.⁴ Neben informativen und unterhaltenden, im Ganzen literaturvermittelnden Funktionen dienen solche Porträts natürlich immer auch der besseren Verkaufbarkeit auf dem Literaturmarkt.⁵ Der literarhistorische und gegenwartsbezogene Kanon wird durch solche filmische Autorporträts ebenfalls mit definiert; »Literaturgeschichte [...] wird heutzutage plurimedial geschrieben.«⁶

Auch über Hermann Hesse, einen der bekanntesten deutschsprachigen Dichter, sind mehrere Filmporträts unterschiedlicher Genres entstanden. Betrachtet man allein die zehn Jahre zwischen 2010 bis 2020 und berücksichtigt ausschließlich Porträtfilme (ohne beispielsweise fiktionale Biopics, in denen Hesse als Figur auftritt), so lassen sich wenigstens sieben selbständige längere Porträtfilme von mindestens 30 Minuten Spieldauer und eine Vielzahl kürzerer Features finden. Zu den längeren Porträtfilmen zählen *Hermann Hesse. Brennender Sommer* (Heinz Bütler, CH 2020, 84 Min.), *Mit Klingsor unterwegs. Hermann Hesse und das Tessin* (Werner Weick, CH – RSI 2015, 35 Min.), *Hermann Hesse Superstar* (Andreas Ammer, D – ARD 2012, 30 Min.), *Hesse – Wagner – Mann. Seelenzauber* (Theo Roos, D – 3sat/ZDF 2013,

3 Vgl. z.B. auf X bzw. früher Twitter *Thomas Mann Daily*/@DailyMann oder auf Instagram *Alles Goethe!*.

4 Vgl. Ursula Klingenböck: Filmische Autor*innen(selbst)porträts am Beispiel des Bachmann-Preises. In: Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien. Hg. v. Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Corina Erk. Paderborn 2022, S. 183-202; Gerhard Kaiser und Antonius Weixler: Klassiker-Filme oder Film-Klassiker? Selektion, Transformation und Projektion in Filmen über Schiller, Hölderlin und Kleist. In: Bartl/Glasenapp/Erk: Schnittstellen, S. 47-68.

5 Vgl. dazu Wohlleben: Porträt im Porträt, S. 359f.; Agnes Bidmon: Filmische Literaturgeschichte – literarische Filmgeschichte. Heinrich Breloers intermediale Autorinszenierungen. In: Bartl/Glasenapp/Erk: Schnittstellen, S. 161-181, hier S. 162; Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben: Verfilmte Autorschaft. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics. Bielefeld 2020, S. 9-19, hier S. 9.

6 Hoffmann und Wohlleben: Verfilmte Autorschaft, S. 9.; vgl. ebd., S. 15.

60 Min.), *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies* (Hardy Seer, D 2012, 90 Min.), *Hermann Hesse – Der Weg nach innen* (Andreas Christoph Schmidt, D – Arte/SWR 2012, 50 Min.) und *Hermann Hesse. Der Weg zu sich selbst* (Sarah Palmer, D – SWR 2011, 28 Min.; hierbei handelt es sich um eine neue, gekürzte Schnittfassung eines 45-minütigen Filmporträts aus dem Jahr 1997). Bei den kürzeren Porträtfilmen und Features fallen einerseits der 15-minütige Kurzfilm *Hermann Hesse im Tessin* von Fabrice Michelin aus dem Jahr 2018 und andererseits eine auffällige Schwerpunktbildung auf: Fast alle der durchaus zahlreichen Features beschäftigen sich mit einem einzigen Thema, nämlich Hesse im Garten.⁷

Vergleicht man die genannten längeren Porträtfilme, so erscheinen – mit Ausnahme von zwei Filmen: Andreas Ammers *Hermann Hesse Superstar* und Heinz Bütlers *Brennender Sommer* – alle überraschend ähnlich. Bevor die Porträtfilme von Ammer und Büttler einzeln genauer betrachtet werden, sei hier das Hesse-Bild skizziert, das die anderen Porträtfilme – wie gesagt: in auffälliger Übereinstimmung – entwerfen. Welches Hesse-Bild wird hier aufgerufen und wie wird es in den Filmen vermittelt?

Die Porträtfilme sind – in Bezug auf die Rolle des Autors – stark biografisch ausgerichtet; sie nehmen Hesses Leben in den Blick und erwähnen seine Werke eher nur kurz und am Rande. Wenn Hesses Texte angesprochen werden, dann häufig in autobiografischer Deutung als Beleg für die angebliche Stimmung und Lebenseinstellung des Autors. So heißt es beispielsweise in Andreas Christoph Schmidts *Hermann Hesse – Der Weg nach innen* über das Gedicht *Im Nebel*: »Es ist ein typisches scheinbar harmloses Hesse-Naturgedicht und sagt deutlich, wie es um den gefeierten Erfolgsautor und Familienvater stand.«⁸ Manche der Filme gehen in ihrem Bemühen, Hesses Leben vorzustellen, zwar

7 Vgl. hierzu beispielhaft: *Hesses Garten in Gaienhofen* (in: MDR *Garten*, MDR, 2019, ca. 4:00 min.), *Hesses Haus in Gaienhofen* (in: *Traumvöllen im Südwesten – Luxus, Glanz und 70 Zimmer*, SWR, 2018, ca. 11 min.) oder *Gartentour am Bodensee. Hermann-Hesse-Garten und ein Garten ohne Grenzen* (in: *Grünzeug*, SWR und rbb, 2015, ca. 12 min.). Für solche Recherchen ist die beeindruckende Hermann-Hesse-Bibliografie von Michael Limberg eine wertvolle Fundgrube: <https://www.hermann-hesse.de/gesellschaft/was-wir-tun/hermann-hesse-bibliographie/> (23.6.24).

8 *Hermann Hesse – Der Weg nach innen* (Andreas Christoph Schmidt, D – ARTE/SWR 2012, 50 Min.): <https://www.youtube.com/watch?v=vKStLVYCtoo> (8.10.2023), 00:25:40–00:25:49.

von einer konkreten Lebensphase aus,⁹ aber allen Filmen ist gemein, dass sie einen chronologischen Lebensabriss von Hesses Geburt in Calw bis zu seinem Tod in Montagnola integrieren. Es geht darum, dieses Leben in seiner Gänze und in seinem chronologischen Verlauf nachzuzeichnen. Hesses Biografie wird interessanterweise in allen Porträtfilmen nach räumlichen Lebensstationen, sprich Wohnorten gegliedert (Calw, Maulbronn, Gaienhofen, Bern, Montagnola etc.); ein besonders explizites Beispiel dafür ist der Film von Sarah Palmer.

Auch die Struktur der Filme ist entsprechend ähnlich. Sie beinhaltet in allen Fällen eine Kombination von topisch-verfestigten Mustern in Bezug auf Bild, Ton, Experteninterviews. Im Bild sehen wir immer dasselbe in leichter Variation: Es wechseln sich Original-Fotos und filmisches Original-Material von Hermann Hesse und seinem biografischen Umfeld (von Hesses Familie und dem politik- und kulturgeschichtlichen Kontext der jeweiligen Lebensphase) mit gefilmten Settings ab. Die Kamera erfasst dann – zumeist in romantisierend-harmonischen, bewusst ästhetisierenden Naturaufnahmen – die Landschaft, in der Hesse in der Phase lebte (beispielsweise die Bodensee-Region in Hardy Seers *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies*). Hinzu kommen Filmaufnahmen der konkreten Wohnstätten Hesses, wobei hier in allen Filmen zwei ähnliche Stilmerkmale auffallen: Die Hesse-Orte werden zum einen stark auf das *Haus* als dominantes Motiv zugespitzt. Zum anderen werden sie in eine harmonisch-romantisierende Naturszenerie eingebettet. Der neoromantische Dichter Hesse wohnt also in einem Haus, das zugleich ästhetisch stimmiger Teil einer romantischen Natur ist.

Was den Ton betrifft, so fallen ebenfalls stereotype Muster auf, die in allen hier betrachteten Porträtfilmen wiederkehren. Sie sind von einem Voice-over geprägt, in den eingesprochene Hesse-Zitate und z.T. auch originales Ton-Material Hesses integriert sind. Die Sprecherstimme ist dabei als eine Erzählinstanz angelegt, die Hesses Leben und Werk dezidiert als Geschichte erzählt und sich durchaus an literarisch-künstlerischen Formulierungen versucht. Dabei wird stets thesenhaft-apodiktisch eine angebliche Wahrheit behauptet – im Duktus eines: ›So war Hesse‹ oder ›Ich erkläre euch jetzt, wie Hesse wirklich war‹. Die Voice-over-Stimme formuliert häufig Aussagen wie ›Hesse fühlte sich ...‹, ›Hesse empfand dies als ...‹ etc. Ein deutliches Beispiel dafür sind die apodiktischen Thesen im Voice-over (Sprecher:

9 So schildert Hardy Seers *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies* Hesses Zeit (1904-1912) in Gaienhofen am Bodensee oder Andreas Christoph Schmidts *Hermann Hesse – Der Weg nach innen* nimmt Hesses späte Jahre mit seinen Reisen nach Sils Maria ins Hotel Waldhaus als Ausgangspunkt.

Ingo Hülsmann) in dem Film von Andreas Christoph Schmidt: »Eigentlich war sein [Hesses] ganzes Leben eine Wanderung gewesen, sein weiter Weg nach Innen.«¹⁰ Was ebenfalls auffällt, ist, dass in allen Porträtfilmen oft die emotionale Ebene, das Fühlen und Empfinden Hesses betont wird. Hermann Hesse wird nicht als rationaler, kluger Intellektueller präsentiert.

Stereotyp fällt desgleichen die musikalische Umrahmung auf: In allen Porträtfilmen ohne Ausnahme wird das Gezeigte mit Klavier-Musik unterlegt. Klavier-Musik wird einerseits häufig in Porträtfilmen über Autoren eingesetzt; vielleicht spricht solche Musik gerade bildungsbeflissene Zuschauer:innen an, die die Filmschaffenden wohl als Zielgruppe ihrer literarischen Porträtfilme besonders im Fokus haben.¹¹ Bei Hesse-Filmen wird dieser Hang zur Klavier-Musik-Untermalung aber noch anders konnotiert: Bei Hardy Seers *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies* steigert sie sich gar bis zu einer penetrant den ganzen Film dominierenden, wahrscheinlich rechtsfrei nutzbaren Entspannungsmusik (als Quelle wird »Hartwigmedia« genannt), die eine meditative, esoterische Wirkung von Hesses Texten suggeriert.

Ein weiteres stets anzutreffendes Muster sind die eingefügten Experten-Interviews in Bild und/oder Ton.¹² Hier treten immer dieselben Interviewpartner auf: Hesses Enkel Silver Hesse, der verdienstvolle Hesse-Editor Volker Michels, zudem stets ein sogenannter Hesse-Biograf (z. B. Alois Prinz), mitunter andere Autoren (z. B. Adolf Muschg) oder interessanterweise häufig ein jeweils wechselnder Psychotherapeut, der sich über Hesses angebliche frühkindliche Prägung auslässt und den Autor und sein Schreiben daraus zu erklären sucht.¹³ Noch etwas bleibt sich in allen Porträtfilmen gleich: Im Grunde werden (mit ganz wenigen Ausnahmen wie Eva Eberwein, die neue Besitzerin des Hesse-Hauses in Gaienhofen) nur männliche Interviewpartner befragt. Es kommt keine Hesse-Literaturwissenschaftlerin, keine Autorin, keine Leserin etc. zu Wort. Hier deutet sich implizit an, dass

10 *Hermann Hesse – Der Weg nach innen*, a. a. O.: 00:01:42–00:01:44.

11 Vgl. Wohlleben: *Porträt im Porträt*, S. 370. Dazu gehören auch die stereotyp immer wieder abgefilmten vollen Bücherregale.

12 Vgl. dazu generell Bidmon: *Filmische Literaturgeschichte – literarische Filmgeschichte*, S. 166: »Innerhalb der Interviewsequenzen [in Porträtfilmen, Biopics etc.] greift in Anlehnung an den autobiografischen Pakt mithin eine Art Verlässlichkeitspakt, der den Rezipient*innen zusichert, dass sie dem Wahrheitsgehalt der getätigten Aussagen vertrauen können.«

13 Vgl. z. B. »Dr. Rüdiger Dahlke (Arzt, Psychotherapeut, Autor)«. In: *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies* (Hardy Seer, D 2012, 90 Min.): <https://www.youtube.com/watch?v=uvnG2mfK4Xo> (8. 10. 2023), 00:03:52.

Hesse als männliches Rezeptions-Phänomen wahrgenommen und so in den Filmen weitergeführt wird. Dies ist natürlich inhaltlich nicht gerechtfertigt, denn Hesse wird auch von vielen Frauen gelesen und lädt durch seine durchaus divers, androgyn, mitunter homophil anmutenden männlichen Hauptfiguren zu modernen ›queeren‹ Neusichtungen ein. Das scheint aber nicht in das Hesse-Bild vieler Porträtfilme zu passen.

Welche Themen und Facetten werden stattdessen in den hier analysierten Hesse-Porträtfilmen durchgehend aufgegriffen? Hesse ist der »Aussteiger, Outsider, Alternative«,¹⁴ auch der Vordenker aktueller ökologisch-esoterischer Lebensmodelle (Vegetarismus, Meditation, Liebe zur Natur),¹⁵ aber zugleich der von psychischen Krisen gebeutelte und Psychotherapien nutzende Patient. Ein weiteres wiederkehrendes Muster ist die Innerlichkeit, wie schon die Filmtitel *Der Weg nach innen* (Andreas Christoph Schmidt) oder *Der Weg zu sich selbst* (Sarah Palmer) paradigmatisch verraten. Was die ›Äußerlichkeit‹ angeht, so wird Hesse durchweg in der Natur verortet: Die Filme zeigen Hesses Arbeit im Garten oder die idyllische Landschaftsumgebung seiner Wohnhäuser.

Was auch immer angesprochen wird, ist das Rezeptionsphänomen Hesse: die große, nachhaltige, überregionale, ja internationale Wirkung Hesses. Hesse wird (nicht nur bei Andreas Ammer) explizit als Star bzw. Superstar bezeichnet, dessen Fans eine persönliche, identifikatorische, emotionale Beziehung zu ihm und seinen Texten aufbauen. Dem tragen auch die Porträtfilme Rechnung, indem sie in der Regel keinerlei Stilmittel der Distanzschaffung beinhalten, sondern – im Gegenteil – stark zur emotional-persönlichen Identifizierung mit Hesse einladen. So ist beispielhaft das Voice-over in Hardy Seers *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies* sehr persönlich angelegt und wird vom Filmemacher Hardy Seer selbst gesprochen:

Ich möchte Sie in diesem Film auf eine Reise entführen in die Gefühlswelt und Geisteswelt des Menschen Hermann Hesse, in seine Zerrissenheit und seine Sehnsüchte in jener frühen Zeit, welche Menschen in aller Welt bis heute noch erreicht und tief in ihrer Seele zu berühren vermag. [...] Ich möchte mich mit Ihnen sozusagen an

¹⁴ *Hermann Hesse – Der Weg nach innen*, a.a.O: 00:20:55.

¹⁵ Das wird wiederholt mit den berühmten Fotos vom unbedeckten Hesse beim Nacktklettern in den Bergen und Schilderungen von Hesses Nahrungsgewohnheiten untermalt und führt mitunter gar zu esoterischen Thesen, etwa der Behauptung (in Hardy Seers *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies*), Hesses Wohnhaus in Gaienhofen zeichne sich durch besondere Energie(-felder) aus.

die Kneipp-Sandalen Hesses in jener wesentlichen Schaffensperiode heften, in der sein Stern im Begriff ist aufzugehen.¹⁶

In all dem Genannten zeigen sich zwar Stereotype, die in vielen Porträtfilmen über Künstler generell auftauchen und auf traditionsreichen Mustern von Künstlermythen beruhen: der Künstler als Außenseiter und als psychisch zerrissene Krisenexistenz, der künstlerische Schöpfungsakt in und mit der Natur etc.¹⁷ Aber doch wird vieles davon sehr Hesse-spezifisch interpretiert. So wird für Hermann Hesse das stereotype Bild eines esoteriknahen, meditierenden, sich vegetarisch ernährenden Außenseiters, der selbst Psychotherapien macht und zudem mit frühökologischem Interesse in der Natur lebt und schreibt, reproduziert. Zwar führt sein Weg grundsätzlich nach Innen, aber im Außen ist er doch in seiner großen internationalen Wirkung ein moderner Superstar. Sicher trifft vieles davon auf Hermann Hesse zu, sein Werk ist freilich noch viel facettenreicher und brüchiger und generell bleibt die Frage bestehen, ob sich überhaupt jemals ein so klares Bild einer Künstlerpersönlichkeit zeichnen lässt oder dieses nicht immer auch ein narratives Konstrukt ist.

Zwei Filme brechen aus diesem gerade skizzierten, überraschend stereotypen Hesse-Bild aus und gehen auch kritischer und reflektierter mit dessen Konstruktivität um. Der eine ist Andreas Ammers *Hermann Hesse Superstar* (2012). Zwar versucht dieser zweiteilige Porträtfilm ebenfalls, Hesses Persönlichkeit zu erklären und von Geburt bis zum Tod biografisch zu fassen, aber dies geschieht dezidiert auf popkulturelle und vielstimmige Weise. Ammer wählt einen popkulturellen Zugang, wenn er »Hesses Lebensstationen« nachvollzieht – es geht um Hesse als »Selbstmörder, Schriftsteller, Nobelpreisträger, Ersatzgott«. ¹⁸ Ammer betrachtet Hesse zudem als Rezeptionsphänomen, genauer: als popkulturellen Superstar mit immenser Wirkung: »Kein deutscher Autor hat einen so tiefen Eindruck in der Seele seiner Leser hinterlassen.« ¹⁹ Welcher Eindruck bzw. welche Eindrücke das sind, darum kreist der Film. Dazu äußern sich Interview-

16 *Hermann Hesse. Sein erstes Paradies*, a. a. O.: 00:01:50-00:02:11 und 00:03:30-00:03:40.

17 Vgl. Nieberle: *Das Grauen der Autorschaft*, S. 115.

18 *Hermann Hesse Superstar* (Andreas Ammer, D 2012, 30 Min.): Teil 1: <https://www.youtube.com/watch?v=FsBj-L4oqxA> (8.10.2023); Teil 2: <https://www.youtube.com/watch?v=KD2ERqDueo8> (8.10.2023), hier Teil 1, 00:00:10-00:00:15.

19 Ebd., Teil 1: 00:00:15-00:00:20.

Partner, die bewusst anders ausgewählt werden als die Experten in gängigen Hesse-Porträtfilmen. Über den Dichter Hesse sprechen nun der Regisseur Jo Baier, die Musiker Konstantin Wecker und Udo Lindenberg, der Schriftsteller Peter Härtling, der Koch Vincent Klink und der Fußballer Franz Beckenbauer. Noch immer sind es (leider) ausschließlich Männer, aber eines ist anders als in anderen Porträtfilmen über Hesse: Die Aussagen der Interviewten über ihre subjektiven Lese-Eindrücke und Hesse-Bilder werden nicht gewertet, stattdessen unkommentiert aneinandergereiht; die Voice-over-Erzählinstanz wird stark zurückgenommen. Der Film setzt darin auf Vielstimmigkeit, zeigt die Fülle der unterschiedlichen Hesse-Bilder und versucht nicht, ihre Widersprüchlichkeiten und ihren Facettenreichtum zu einem kohärenten, ›gültigen‹ Hesse-Bild zu vereindeutigen. Wir erleben keine Solo-Stimme im Voice-over, die uns sagt: ›So war Hesse‹, sondern wir hören einen polyphonen Chor aus mitunter unvereinbaren Aussagen ›So sehe ich persönlich Hesse‹.²⁰ Besonders eindrücklich wird diese Vielstimmigkeit, wenn am Ende Hesses Gedicht *Stufen* collagiert wird: Alle Interviewpartner lesen einen Vers des Gedichts und der Film schneidet sie brüchig hintereinander, sodass sich der Text aus vielen Stimm-Fragmenten zusammenfügt. Noch weitere Elemente reflektieren das eigene Vorhaben, Hesse zu porträtieren, selbstkritisch: So bringen einmal Plakatkleber in mehreren Bahnen ein großes Hesseporträt auf, das sich dadurch als etwas Gemachtes erweist und das Herstellen eines Hesseporträts metafictional betont.

Diesen hier angedeuteten, spannenden Weg eines anderen Hesse-Porträts geht auch ein weiterer aktueller Porträtfilm.

Heinz Bütlers *Brennender Sommer*

Der Filmemacher und Autor Heinz Büttler hat eine große Anzahl von Film- und Buchprojekten vorgelegt, die häufig um die Künste bzw. um Künstlerpersönlichkeiten kreisen. Dabei stehen Künstler aus

20 So schätzenswert dieses Projekt ist, der eigene Plan wird freilich nicht immer durchgehalten. Ganz schweigt der allwissende Erzähler im Voice-over nicht, so antwortet dieser auf die selbstkritische Frage des Interviewten Jo Baier, ob er (mit Hesse gedacht) seine Lebensziele erreicht habe, im letzten Satz des Films selbstbewusst und fazitartig: »Hermann Hesse hätte diese Frage für sich selbst wohl mit ›Ja‹ beantwortet.« Ebd., Teil 2: 00:13:30-00:13:32. Woher der Voice-over-Erzähler das weiß und ob es zutrifft, ja ob es überhaupt relevant ist, sei dahingestellt.

der Bildenden Kunst (u.a. Filme über Alberto Giacometti und Ernst Ludwig Kirchner oder eine Buchpublikation über Ferdinand Hodler) und aus der Literatur (etwa im Film *Merzluft* aus dem Jahr 2015 der Autor Klaus Merz) im Fokus. Ergänzt werden diese Projekte durch DVD-Produktionen mit Alexander Kluge zum Ersten Weltkrieg und zum Dadaismus (*Kunst und Krieg, Bilderwelten vom Grossen Krieg, Was ist Dada?*).²¹ Im September 2020 hatte der Film *Brennender Sommer* über Hermann Hesse Weltpremiere.²² Begleitet wird er durch ein bibliophil gestaltetes, materialreiches Buch, das auf etwa 120 Seiten Fotos von Hesse und aus dem Film, Texte von und über Hesse sowie Materialien wie eine Zeittafel etc. versammelt.²³

Bütler selbst nennt den Film vom Genre her einen »Essayfilm«,²⁴ was seine dezidierte Sonder- und Zwischenstellung zwischen einem dokumentarischen Porträtfilm und einem fiktionalen Biopic-Spielfilm bereits ausdrückt. Meines Erachtens ist *Brennender Sommer* ein Essayfilm in mehrfacher Hinsicht: Er nähert sich *versuchsweise* an seinen Gegenstand (Hermann Hesse) an, erprobt experimentell unterschiedliche, tradierte filmische Muster und versteht Essay auch *erkenntnistheoretisch-methodisch* als Erprobung und Annäherung, als Abschweifung und Assoziation. Eine systematische, eindeutige, rationale ›Wahrheit‹ wird nicht behauptet und nicht angestrebt; vielmehr wird eine solche scheinbare, eindimensionale ›Wahrheit‹ kritisch hinterfragt und verworfen.

Was wird im Film gezeigt? Was ist sein Plot? Man könnte mit Pirandello antworten: Sechs Personen suchen einen Autor. Die Schriftsteller:innen Sibylle Lewitscharoff und Alain Claude Sulzer, der Architekt und Hesse-Enkel Silver Hesse, die Musiker Daniel Behle und Oliver Schnyder, der Hesse-Biograf Michael Limberg treffen für einen Tag in Montagnola, dem letzten Wohnort Hermann Hesses, zusammen. Dort nehmen sie an einer literarisch-musikalischen Soirée teil. Dabei liest der Schauspieler Peter Simonischek Teile von Hermann Hesses Erzählung *Klingsors letzter Sommer*. Die beiden jungen Musiker (der Pianist Schnyder und der Sänger Behle) führen Richard Strauss' *Vier*

21 <https://www.heinzbuetler.ch/10104038/filmografie> (11.10.2023).

22 <https://www.swissfilms.ch/de/movie/hermann-hesse-brennender-sommer/B2EC0E1EEC8947619C711198005FE5F5> (11.10.2023).

23 *Hermann Hesse. Brennender Sommer* (Heinz Bütler, CH 2020, 84 Min.). DVD in Kombination mit Buch: Hermann Hesse. *Brennender Sommer*. Ein Film von Heinz Bütler. Hg. v. Heinz Bütler, Jeanne und Hanspeter Lüdin. Zürich 2010, 120 S.

24 Bütler, Lüdin und Lüdin: Hermann Hesse. *Brennender Sommer*. Ein Film von Heinz Bütler [Buch], S. 1.

letzte Lieder auf, die z.T. Gedichte Hermann Hesses vertonen. Beim Abendessen diskutieren diese sechs Personen über Hermann Hesses Text *Klingsors letzter Sommer*. Dazwischen sehen wir immer wieder dem Maler Heinz Egger bei der Arbeit zu. Danach gehen alle Beteiligten wieder auseinander.

Wie nähert sich dieser Film also seinem Gegenstand an? Welches Bild Hermann Hesses wird wie gezeichnet? Die Antworten auf diese Fragen seien hier zu fünf Thesen bzw. Schlagwörtern verdichtet: Konzentration, Vielstimmigkeit, Brüchigkeit, Synästhesie und Selbstreflexion.

Konzentration

Schon der Plot deutet es an: Der Stoff wird auf kammerspielartige, ja fast klassizistische Weise konzentriert. Das geschieht auf mehreren Ebenen: Eine begrenzte Anzahl von nur sechs ›Figuren‹ besprechen an einem einzigen Ort (in und um das Hermann-Hesse-Museum in Montagnola) innerhalb von rund 12 Stunden ein Thema: Hermann Hesse. Auch dieses verhandelte Thema »Hesse« wird stark konzentriert: auf eine sehr kurze Phase (den Sommer 1919) und einen einzigen Text (*Klingsors letzter Sommer*). Natürlich werden im Gespräch auch immer wieder andere Werke und Lebensphasen Hesses erwähnt, aber den roten Faden und Hauptgegenstand bildet doch die *Klingsor*-Erzählung. Eine solche Fokussierung erscheint aus Sicht einer literaturwissenschaftlichen Hesse-Forschung stimmig, denn das Jahr 1919 stellt werkbiografisch einen wichtigen Wendepunkt dar: Politikgeschichtlich liegt es in der Phase unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, biografisch unmittelbar nach dem Scheitern der Ehe mit Mia Hesse-Bernoulli und mitten in einer erfahrungsreichen Psychotherapie. 1919 ist auch das Jahr des Neuanfangs in Montagnola, wo im Juli und August 1919 *Klingsors letzter Sommer* entsteht. Zwar stellt diese repräsentative Zuspitzung auf den Sommer 1919 natürlich eine gewisse filmische Inszenierung dar, aber sie lässt sich sowohl durch die wissenschaftlich-biografische Hesse-Forschung als auch durch Selbstaussagen Hermann Hesses belegen.²⁵

25 Die *Klingsor*-Erzählung, entstanden im Juli/August 1919, sei – so Hermann Hesse – in »einem für die Welt und für mich ungewöhnlichen und einmaligen Sommer« entstanden. Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Volker Michels. Bd. 12: *Autobiographische Schriften II*. Frankfurt a.M. 2003, S. 210. Das Jahr 1919 markiert auch der Hesse-Forscher Karl-Josef Kuschel als »Krisenjahr«

Von dieser Krisen- und Umbruchphase im Sommer 1919 aus wird also repräsentativ Hesses Persönlichkeit und Werk erschlossen, aber – und das ist das Besondere an Bütlers Film – der Fokus wird dabei bewusst auf einen Text und eine literarische Figur (Klingsor) gelegt und nicht auf die Biografie des Autors von der Geburt bis zum Tod. Damit werden schon in der Konzeption die gängigen Muster anderer Hesse-Porträtfilme umgekehrt, die ja oft gerade das Leben des Autors in einer selbstgeschriebenen Geschichte nacherzählen und die literarischen Werke eher als – im Grunde: zweitrangigen – Spiegel dieser Biografie begreifen. Bütler geht den Weg andersherum: Er blickt nicht vom Autor aus punktuell auf dessen Werk, sondern von einem Text bzw. einer Figur aus auf den Autor. Dies wird bereits im allerersten Satz angerissen, ausgestellt und reflektiert. Der Film beginnt nämlich mit dem irritierend-komplexen Hesse-Zitat: »Ich bin ja nicht Hesse, sondern war Klingsor.«

Vielstimmigkeit

Sechs Personen diskutieren über die Figur Klingsor bzw. die *Klingsor*-Erzählung und immer wieder auch über deren Autor Hermann Hesse. Alle haben etwa den gleichen Redeanteil und ihre Aussagen werden nicht, z.B. durch einen vor sich hin monologisierenden, allwissenden Voice-over-Sprecher, gewertet. Wer von ihnen hat recht? Wer trifft das wahre, korrekte Hesse-Bild? Das lässt der Film offen, ja setzt stattdessen auf Vielstimmigkeit und wirft darin die Frage auf, ob es überhaupt das eine gültige, wahre Hesse-Bild geben kann. Auch Hesses Erzählung wird nicht nur monologisch vorgelesen oder apodiktisch ausinterpretiert, sondern in eine widersprüchliche, vielstimmige Diskussion gesetzt. Trotz aller Begeisterung für den *Klingsor*-Text werden dabei auch kritische Töne laut; so kritisiert z. B. Sibylle Lewitscharoff den literarischen Stil Hesses (selbst in der künstlerisch ambitionierten *Klingsor*-Erzählung) als nicht besonders avantgardistisch oder modern, sondern als anachronistisch, da vom literarischen Stil des 19. Jahr-

für Hesse – biografisch-persönlich, aber auch weltpolitisch: Die Erzählung sei in diesem Sinne »eine Reaktion auf den politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenbruch Europas nach Ende des Ersten Weltkriegs«. Karl-Josef Kuschel: *Klingsors letzter Sommer*. In: Hermann Hesse-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Andrea Bartl und Alexander Honold. Stuttgart [i. E.] 2025, o. S; vgl. Gunnar Decker: *Hermann Hesse. Der Wanderer und sein Schatten*. Biographie. München 2012.

hunderts geprägt. Auch das mitunter problematische Frauenbild des Textes spricht Lewitscharoff kritisch an.²⁶ Es wird daher weder eine eindimensionale noch eine unkritische Perspektive auf Hesse und sein Werk eingenommen.

Brüchigkeit

Bütlers Film fokussiert auf mehreren Ebenen die Brüche: im Text, in der Chronologie und im Autorbild. In Bezug auf den *Klingsor*-Text werden im Gespräch der sechs Personen eben nicht eine mögliche Kohärenz oder Repräsentativität herausgestellt, sondern die Widersprüche und der Facettenreichtum, auch die Gemachtheit dieser Erzählung betont. Statt, die Chronologie betreffend, auf eine kontinuierliche Abfolge der Lebensstationen von Hesses Geburt bis zu seinem Tod zu setzen, wählt der Porträtfilm eine andere Struktur: Von 1919 ausgehend, werden in bewusst unsystematischen Abschweifungen und ohne den Zwang zur Vollständigkeit immer einmal wieder auch andere Werke und Lebensphasen genannt. Auch der *Klingsor*-Text wird in Simonischeks Lesung nicht chronologisch vorgelesen, sondern es kommt dabei zu Sprüngen, Vor- und Rückgriffen. Dasselbe gilt für den Ablauf des Abends: Er wird nicht stufenweise abgefilmt, sondern manche *continuity errors* deuten auf Zeitsprünge und ein Aushebeln der Zeitfolge hin: So werden beispielsweise die Diskussionen beim Abendessen nicht in der Speisenfolge wiedergegeben, sondern wir springen zwischen den Gesprächen beim Kaffee danach, beim Wein vorab oder beim Essen hin und her.

Bütlers Film ist daher dezidiert nicht systematisch und nicht chronologisch strukturiert, sondern wird grob nach den besprochenen Themen (Bildende Kunst, Krieg, Sexualität, Rausch etc.) geordnet. Diese fragmentarischen Einzelteile sind dann aber durchaus mit einem Spannungsbogen verbunden: In einer Art Exposition beginnt der Film mit dem Eintreffen des Klaviers sowie erster Mitwirkender und er endet klar mit der Abreise einiger Diskutierenden. Dazwischen ergibt sich ein langsam, rauschhaft aufgipfelnder Spannungsbogen mit einem Höhe- und Wendepunkt. Diese Struktur erinnert an Hesses *Klingsor*-Erzählung selbst.

²⁶ *Hermann Hesse. Brennender Sommer*, ca. 00:09:00 und ca. 00:28:00.

Synästhesie

Eine prägnante Grundstruktur von Hermann Hesses Gesamtwerk ist die Grenzüberschreitung der Künste, die Verbindung von Literatur, Malerei und Musik. Eine wichtige ästhetische Grundlage dafür sind unter anderem die Prinzipien der Universalpoesie und Synästhesie in der Kunstepoche der Romantik, die Hesse in seiner Kunst aktualisiert. Gerade die *Klingsor*-Erzählung verbindet die Künste Malerei, Musik und Literatur auf höchst spannende Weise und das filmische und publizistische Werk Heinz Bütlers ist ebenfalls immer wieder in den Grenzbereichen von Literatur, visuellen Künsten, Musik angesiedelt. Daher verbindet auch der Film *Brennender Sommer* die Künste.

Bei der Auswahl der Mitwirkenden wurden mehrere Künste, zudem die Wissenschaft berücksichtigt: Sibylle Lewitscharoff und Alain Claude Sulzer (Literatur), Daniel Behle und Oliver Schnyder (Musik), Peter Simonischek (Theater/Film/Schauspiel), Heinz Egger (Bildende Kunst), Silver Hesse (Architektur), Michael Limberg (wissenschaftliche Hesse-Forschung).

Neben der Verbindung von Malerei und Literatur, von der gleich genauer die Rede sein soll, verzahnt Bütlers *Brennender Sommer* auch Literatur und Musik, ist der Film doch ebenfalls von der – für Autorenporträtfilme geradezu unausweichlichen – Klaviermusik unterlegt. Im Vergleich mit anderen Filmen ist diese hier aber hochkomplex gestaltet, da sich darin verschiedene Ebenen der Diegese berühren: Die Klaviermusik nimmt konkrete Motive der *Klingsor*-Erzählung auf, die ebenfalls vom Leitmotiv der Klaviermusik bis hin zum dissonanten Stimmen eines Klaviers geprägt ist. Bütlers Film greift das auf und zeigt sogar zu Beginn das Stimmen des Klaviers für die Abendveranstaltung. Auch die konkrete Auswahl der Musikstücke ist inhaltsbezogen gestaltet. So erklingen Kompositionen mit engem Bezug zu Hesse: etwa die Klaviersonate Nr. 7 in C-Dur (KV 309) von Mozart als die letzte Musik, die Hesse kurz vor seinem Tod hörte, oder Kunstlieder von Richard Strauss (*Vier letzte Lieder*, 1948) nach Hesse-Texten, anhand derer über Strauss, Hesse und den Faschismus diskutiert wird. Zudem werden diese vier Strauss-Lieder im Plot des Films während der Soirée in Montagnola aufgeführt. Dies deutet an, wie komplex mit dem auditiven Stilmittel der Klaviermusik in *Brennender Sommer* umgegangen wird. Statt esoterischer Entspannungs- oder bildungsbürgerlicher Erbauungsmusik treibt Bütler die Klaviermusik bis zur Dissonanz und verschleißt in ihr verschiedene Ebenen des Films.

Selbstreflexion

Immer wieder werden Szenen eingeschnitten, in denen wir im Close-up einen Pinsel sehen, wie er (von einem nicht gezeigten Künstler geführt) Bilder malt. Die Paratexte in Abspann und Begleitbuch weisen den Urheber dieser Pinselführung nach: »Klingsors Malerei Heinz Egger«. Das Motiv der Malerei passt natürlich zum Maler Klingsor und auch zum Aquarell-Maler Hermann Hesse; die Malerei bekommt aber auch eine sinnbildliche, theoretische Dimension. Wir erleben im Close-up, wie Bilder entstehen und wieder übermalt werden; wir erhalten bildliche Ausschnitte, vergleichbar mit den einzelnen Steinchen eines Mosaiks. Ganz am Ende sehen wir, freilich eher beiläufig, ein fertig gemaltes Porträtbild – ganz so, wie Klingsor in Hesses Erzählung zum Schluss ein Selbstbildnis malt und es dann fast achtlos »in die unbenützte leere Küche« stellt.²⁷ Hinzu kommen weitere selbstreflexive, metafiktionale Motive, die den Film durchziehen: Besucher:innen betrachten im Hermann-Hesse-Museum Montagnola Fotos, Bilder, Abbilder von Hermann Hesse – im Original und in Reproduktion; eine Hand blättert durch skizzierte Selbstporträts Hesses; ein Filmprojektor läuft und zeigt uns alte Hesse-Filme etc. Diese Motive thematisieren selbstreflexiv, selbstkritisch und metafikional, was da gerade geschieht: Bütlers Porträtfilm *Brennender Sommer* malt ebenfalls ein Hesse-Bild. Er tut dies übrigens auch ganz de facto: der Einsatz der Kamera wirkt an vielen Stellen fast malerisch. Durch Perspektivierungen, subjektive Kameraführung, ruckartige oder pulsierende Kamerafahrten oder Unschärfen verweigert sich die Kameraführung einer rein realistisch-dokumentarischen, eindeutig-statischen Wiedergabe der Realität. Stattdessen wird eine künstlerische Wahrnehmung, ein malerisches Sehen betont.

Durch diese selbstkritischen Reflexionen geht Bütlers Film über ein eindimensionales Porträt hinaus: Er zeichnet nicht naiv ein einziges Hesse-Bild, sondern mehrere abweichende, widersprüchliche Hesse-Bilder. Dabei wird gerade nicht gesagt, welches davon das angeblich »richtige«, »wahre«, »zutreffende« ist. Bütlers Film erhebt vielmehr gar keinen Anspruch auf eine Alleingültigkeit dieser Porträtbilder, sondern macht sichtbar, dass jede Identität eines Autors, jede Figur, jeder literarische Text und dessen Rezeption durch die Leser:innen

27 Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Hg. v. Volker Michels. Bd. 8: Die Erzählungen. Frankfurt a.M. 2003, S. 333.

aus einer Vielzahl von Bildern und Stimmen besteht. Ein eindeutiges, einziges Porträtbild kann es daher nicht geben.

In diesem Sinne zeigt uns der Film immer wieder verschiedene Gesichter: nicht nur von Hesse, sondern auch von den sechs Diskutierenden, von den Zuhörer:innen der Soiree, von den Besucher:innen des Hesse-Museums etc. Dies greift mit einer selbstreflexiven Schlüsselstelle aus der Klingsor-Erzählung ineinander; als Klingsor vor dem Spiegel ein Selbstporträt von sich zeichnen will, heißt es: »Viele, viele Gesichter sah er hinter dem Klingsor-Gesicht im großen Spiegel zwischen den dummen Rosenranken, viele Gesichter malte er in sein Gesicht hinein.«²⁸ In diesem Zitat aus Hesses Erzählung und in der Vielzahl der Gesichter in Bütlers Film zeigt sich auch die Vielfältigkeit der Gesichter bei der Betrachtung eines Menschen, eines Künstlers und beim Versuch, diesen zu porträtieren. Viele Gesichter malt auch dieser Film, wenn er versucht, sich an das Gesicht Hermann Hesses anzunähern – ohne es je im Sinne eines einzigen gültigen Bildes erreichen zu wollen.

Fazit

Viele aktuelle Porträtfilme über Hermann Hesse weisen überraschend ähnliche, stereotype Muster auf. Diese Muster greifen wiederum traditionsreiche Muster von Künstler-Darstellungen auf. Beispielhaft seien hier nur der Künstler als Außenseiter, als psychisch Zerrissener, als mit der Natur interagierender Schöpfer etc. genannt. Solche Künstler-Topoi werden in den Porträtfilmen aber oft Hesse-spezifisch interpretiert und betonen Hesses Interesse an Psychoanalyse und Meditation, seinen frühökologischen Respekt vor der Natur und seinen Weg in die Innerlichkeit oder inszenieren Hesse als internationalen Superstar. So facettenreich diese Labels wirken mögen, sie bleiben Labels, die die Vielzahl der möglichen Hesse-Bilder einschränken und auf Stereotype zuspitzen. Einzelne künstlerisch komplexere Filme wie Andreas Ammers *Hermann Hesse Superstar* oder Heinz Bütlers *Brennender Sommer* stellen hierzu spannende Alternativen dar. Zwar finden sich in Bütlers *Brennender Sommer* auch noch manche dieser Stereotype, aber der Film geht dezidiert anders damit um: Er konzentriert – ohne es zu reduzieren – das komplexe Gesamtwerk und die Biografie Hermann Hesses auf das Jahr 1919 und auf die Erzählung *Klingsors letzter Som-*

²⁸ Ebd., S. 329f.

mer. Statt eine eindeutige Wahrheit zu behaupten, setzt dieser Essayfilm auf Vielstimmigkeit und sich ergänzende, widersprechende Aussagen einzelner Hesse-Leser:innen. Statt eine biografische Chronologie und Kohärenz zu konstruieren, wird im Gegenteil der Blick gerade auf die Brüchigkeit und den Facettenreichtum gelenkt. Bütlers Film *Brennender Sommer* und Hesses Erzählung *Klingsors letzter Sommer* verbinden auf synästhetische Weise die Künste und Medien Literatur, Malerei, Musik, Film. Beide stellen auch selbstreflexiv aus, dass Porträtierten immer nur eine Folge unterschiedlichster Bilder sein kann, die keinen Alleingeltungsanspruch haben. Hier steht *Brennender Sommer* übrigens in einer Gruppe neuer, anderer Porträtfilme der vergangenen Jahrzehnte, die Autorbilder intermedial und fiktional aufbrechen und unterschiedliche mediale »Porträtkulturen« (z. B. aus Bildender Kunst, Fotografie, Film, Musik, Theater) ineinanderfügen. Dadurch wird der dokumentarisch-porträtierende Film nicht mehr nur ein »sekundäres« Medium, das das »primäre« Medium (hier die Literatur) abbildet und im Literaturbetrieb ökonomisch verkaufen will, sondern das Filmporträt wird zum vielstimmigen, eigenen, »primären« Kunstwerk aufgewertet.²⁹

Am Ende dieses Beitrags sei ein kleines Gedankenspiel erlaubt: Wie könnte man die hier gezogene Linie von manchen allzu eindimensionalen Hesse-Filmporträts zur Vielstimmigkeit des Hesse-Films *Brennender Sommer* weiterführen? Wenn man eine aktuelle Fortsetzung von *Brennender Sommer*, der in manchem doch auch einer bestimmten Phase der filmischen Hesse-Rezeption verhaftet ist, drehen würde – wie könnte so eine aktuelle Fortsetzung aussehen? Die sechs Personen, die in *Brennender Sommer* über Hesse diskutieren, sind – so unterschiedlich sie sind – doch verhältnismäßig homogen: Sie sind alle deutschsprachig, alle finanziell halbwegs gut situiert, alle bildungs- und kulturorientiert, fast alle einer Generation zugehörig und etwa 70 Jahre alt. Die beiden Musiker sind jünger und knapp 50 Jahre alt. Fünf der sechs Personen sind Männer. Zwar darf nun endlich (!) in einem Porträtfilm eine kluge Frau (nämlich Sibylle Lewitscharoff) etwas über Hesse sagen, was im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Hesse-Porträtfilmen ein Fortschritt ist; es ist aber immer noch nur *eine* kluge Frau. Vielleicht wäre es daher als »Brennender Sommer Teil 2« spannend zu sehen, wie Männer und Frauen, zudem Menschen

29 Vgl. Doren Wohlleben: Dichter dran: Vermittelte Autorschaft im experimentellen Filmporträt *Felicitas Hoppe sagt* (2017). In: Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård. Hg. v. Renate Stauf und Christian Wiebe. Heidelberg 2020, S. 359-371, hier S. 371; vgl. ebd., S. 361.

unterschiedlicher Altersgruppen, unterschiedlicher sozialer Schichten, unterschiedlicher Bildungsstufen und unterschiedlicher ethnischer, kultureller Herkünfte über Hesses Texte sprechen? Hesses Werk wird weltweit und in sehr vielen Altersgruppen gelesen. Wie würde ein Gespräch über Hesse aussehen zwischen einer indischen Lehrerin, einem deutschen Schüler, einer chilenischen Seniorin, einer britischen Dragqueen, einer japanischen Buddhistin und einem amerikanischen Arbeiter? Weiter zu beobachten, wie Hesses facettenreiches, weltweit gelesenes Werk künftig immer wieder neu filmisch porträtiert wird, bleibt also spannend.

Klaus Merz

Der Gefilmte – eine kurze Umgehung

Ob ich Lust hätte, einen Text zu schreiben über meine Erfahrung, gefilmt zu werden, fragte mich Ulrich Weber im vergangenen April. Die Mail erreichte mich während einer Lesereise unterwegs zwischen Krakau und Kattowitz. – Der Aufstand im Warschauer Ghetto jährte sich in diesen Tagen zum siebzigsten Mal, Bilder davon waren überall gegenwärtig. Ich bewegte mich also, auch historisch gesehen, durch eine ganz und gar andere Weltengegend als acht Jahre zuvor in Heinz Bütlers Porträtfilm *Merzluft* oder beim Entwickeln von Sandro Zollingers Virtual Reality-Film über meine Erzählung *LOS* zu Anfang dieses Jahrzehnts. – Und sofort stellte sich mir auch die Frage, ob es, so nahe an einem einstigen und nicht weit vom derzeit schlimmsten Schauplatz des Grauens in der benachbarten Ukraine überhaupt statthaft sei, von eigenen Film-Erlebnissen zu berichten.

Auch die Frage vom Vorabend in Krakau nach meinem Umgang mit Adornos Verdikt, wonach es geradezu barbarisch sei, *nach Auschwitz* weiterhin Gedichte zu schreiben, trat mir gleich wieder ins Bewusstsein. Ich hatte sie dahin beantwortet, dass es wohl noch barbarischer wäre, *keine* Gedichte mehr zu schreiben, da diese, von widerwärtigen Heldenliedern abgesehen, letztlich immer dem Leben, nicht aber der Barbarei verpflichtet blieben. – Wieder zu Hause setzte ich mich dann doch an meinen Tisch, um, über die Klaviatur des Laptops gebeugt, den persönlichen Film-Erinnerungen improvisierend nachzugehen.

Als erstes stand mir die jüngste filmische Zusammenarbeit mit Sandro Zollinger und seiner Idee, aus meiner Erzählung *LOS* einen VR-Film zu entwickeln, vor Augen. Dabei war es, nach Überwindung meiner nicht geringen Bedenken gegenüber Virtualität und technischer Montur, vor allem darum gegangen, dem Film, zusammen mit dem *literarischen* Text, auch meine Lese-Stimme zu leihen. Die eigene Person verschwand, kaum aufgeschieden, schnell wieder dahinter, um dem Eintauchen in die Erzählung und in Sandro Zollingers filmische Paraphrasen ganz und gar Raum zu geben, nämlich 360°.

2014 beim Drehen von Heinz Bütlers Film *Merzluft* hingegen hatte ich die Filmcrew vor allem durch mein geo- und biografisch-literari-

sches Epizentrum zwischen Schwarzenbach und E(h)rlosen südlich von Menziken, dem Aargauer Dorf meiner Kindheit, geführt. Stets darauf hinweisend, wie ich mich zu erinnern meine, dass die prägende Topografie, die Bilder, Geschichten und Gesichter *hinter* meiner eigenen Person vor allem festzuhalten seien – und der fein zisierte Turm des einstigen Landessenders Beromünster als augenfällige Verbindung des Wynentals zum »Rest der Welt« immer in Sichtweite bleibe ...

Erst beim inwendigen Re-Visionieren von *Merzluft* kam mir am Tisch dann der beunruhigende Gedanke, dass ein solcherart Gefilmter ja eigentlich immer und sozusagen unumgänglich zum Wiedergänger, zum Geist und Gespenst seiner selbst werden muss. – Kommt noch hinzu, dass im »Gefilmten« ja auch unterschwellig das Wort »Narr« mitschwingt: »Dich haben wir schön gefilmt«, also erwischt, gar betrogen, meine ich einen Mitpubertierenden von einst zu mir sagen zu hören. – Hatte ich mich durch den Film also zum Narren gemacht, machen lassen. Für *alle* Zeit. War ich heute denn nicht (wenigstens ein wenig) ein anderer?... Und zugleich natürlich der Immergleiche, mit dem ich mich Tag für Tag abzumühen habe, dessen Wesen der Filmemacher Heinz Büttler aber mit seinen Mitteln auf redliche Weise einzufangen gesucht hatte. – Ich selber, so erscheint es mir jedenfalls rückblickend, fühlte mich damals zumeist als ganz ordentliches Mitglied der arbeitenden Crew.

Bleibt das Filmen und Gefilmt werden also doch nicht bloße »Narretei«, die etwas oder jemanden sozusagen auf ewig festhält? Und rührte mein anfänglicher Widerstand, das *Merzluft*-Porträt, das mir *seinerzeit* doch in guten Treuen zgedacht war, nach all den Jahren wieder anzuschauen, möglicherweise daher, dass der Film, im Gegensatz zur Fotografie, die *einen* Augenblick festhält und *archiviert*, uns *lebendiges* Leben nur vorspielt? – Also lauter *Falsche Bewegung*, so der Titel von Wim Wenders' und Peter Handkes Road-Movie-Adaption von *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* von 1975:

Vielleicht sollten wir Meister Goethe gelegentlich danach fragen, wie sich das Ge- und Verfilmt werden für ihn (über die Jahrhunderte hin) anfühlt. Eine Frage, die wir uns gern für *drüben* aufheben wollen.

Für heute aber lässt sich lediglich festhalten, dass ich dann beim tatsächlichen Wieder-Sehen von *Merzluft* keinen Schaden genommen, sondern mich erneut gefreut habe an Heinz Büttlers umsichtigem Dokument von 2015 und an der belesenen Begleitrunde mit Melinda Nadj Abonji, Robert Hunger-Bühler, Markus Bundi, Manfred Papst und Peter von Matt, die sich im Film über meine Arbeit der vergangenen fünfzig Jahre beugt. Sie hält Erscheinungsbild und Werk des Autors sorgsam im Gleichgewicht.

»Man sollte in der filmischen Arbeit auch über das Dokumentieren hinausgelangen.«

Heinz Bütler und Klaus Merz im Gespräch
mit Marcy Goldberg über den Film *Merzluft*

Nach einem Sprachstudium (Dolmetscher) und Tätigkeiten als Übersetzer, Journalist und Verlagsleiter arbeitet Heinz Bütler seit 1980 als freier Filmemacher und Autor. Seine Dokumentar- und Essayfilme gelten insbesondere der Kunst, Literatur, Fotografie und dem Design: u. a. Fernando Pessoa, James Joyce, Ettore Sottsass, Balthus, Paul Nizon, Alberto Giacometti, Edward Quinn, Ernst Ludwig Kirchner, Rembrandt, Henri Cartier-Bresson, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton, Hermann Hesse. Zuletzt war sein Essayfilm *Albert Anker: Malstunden bei Raffael* (CH 2022) ein Kinoerfolg in der Schweiz. Ihm folgte die Buchpublikation: »*Lebt Anker noch?*« – *Albert Anker, Kunstmaler, Ins* (Basel: Schwabe 2023).

Der Film: *Merzluft*, CH 2015, 61 Min., Regie und Drehbuch: Heinz Bütler.

Kenner des Werkes von Klaus Merz wählen als Herausgeber Texte für ein Hörbuch aus. Es kommt zu einem Treffen, an dem sie ihre Texte vorstellen, begründen und sich ein Vergnügen daraus machen, gemeinsam die definitiven Hörbuchtexte zu eruieren. Auch der Schauspieler Robert Hunger-Bühler, der die Texte für das Hörbuch im Studio liest, nimmt teil und bestimmt so seinen Lesestoff mit. Die Auseinandersetzungen mit den Texten dienen immer wieder auch als Ausgangspunkt, um abzutauchen in persönliche Anekdoten, Beobachtungen und Erinnerungen von Klaus Merz. (Quelle: Swiss Films)

Das Gespräch fand im »Lichtspiel – Kinemathek Bern« am 19. 10. 2023 im Anschluss an die Präsentation des Films statt und wurde von Marcy Goldberg moderiert. Vor dem Gespräch las Klaus Merz seinen Text *Der Gefilmte – eine kurze Umgehung* (vgl. S. 133 f.).



Abb. 1-2 *Merzluft*: Unterwegs im Merzgebiet.

Wie reagieren Sie auf diesen Text von Klaus Merz über das Gefilmt-Werden, Heinz Bütler?

HEINZ BÜTLER Klaus sprach mit Bezug auf *Merzluft* von einem Dokument. Man kann sagen, alles sei ein Dokument von irgendetwas. Aus meiner Sicht ist das allerdings ein bisschen zwiespältig, weil ich finde, man sollte in der filmischen Arbeit auch über das Dokumentieren hinausgelangen. Das setzt voraus, dass man nicht diese Eins-zu-eins-Abbildungen sucht, sondern danach, was sich aus entscheidenden Augenblicken heraus ereignen kann, wenn Dinge auf unvorhersehbare Weise plötzlich stimmen. Bei Klaus und mir hatte ich dieses Gefühl, auch jetzt beim Wiedersehen des Films, in dem eine ganz eigene Art des Gedankenaustauschs die Gefahr eines Literaturclubs gebannt hat. Es sind Momente dabei, die nicht planbar, nicht vorhersehbar und nicht im Voraus abgesprochen waren, sondern die sich aus unserem vertrauten Umgang und aus unserer Freundschaft heraus so ergaben. Und in diesem Sinne sollte der Film zwar auch Dokument sein, gleichzeitig aber darüber hinaus ein Vorstoßen und Eindringen in die merz-schen Sprachwelten.

KLAUS MERZ Was mich sehr berührt hat ist das Sein in der Landschaft, im Fahren durch dieses Epizentrum und in deinem Wahrnehmen davon, mit der Kamera. Das führt immer weit über das Dokumentarische hinaus.

An der Tagung haben wir darüber geredet, dass auch der Dokumentarfilm manchmal Inszenierungen benutzt. Das kann heißen, mit



Schauspielerinnen und Schauspielern zu arbeiten, musikalische Momente zu organisieren oder einfach Situationen zu kreieren, in denen Leute zu Wort kommen. Wie kam es in diesem Fall dazu, die langen Gespräche im Auto zu drehen? Sie scheinen sehr prägend für den Film. Wir sind unterwegs, wir fahren durch die Landschaft, sehen sie durch die Kamera, dazu kommen diese vertrauten, fast konspirativen Gespräche. Zwar gibt es auch die klassischen Einstellungen, die man erwarten würde: der Schriftsteller am Schreibtisch mit der Bücherwand im Hintergrund. Aber das Unterwegssein im Aargauischen scheint mir doch sehr speziell und sehr passend für den Film und für die Themen, die behandelt werden. Woher kam die Idee, das so zu filmen, oder hat sich das einfach so ergeben?

HEINZ BÜTLER Ich glaube, Klaus wollte mir einfach die Gegend zeigen.

KLAUS MERZ Und das ging ja zu Fuß nicht.

HEINZ BÜTLER Hinzu kommt, dass eine Gesprächssituation etwas Statisches ist, *talking heads*, wie man gemeinhin sagt, im schlichten Fall. Die Gespräche sind wesentlicher Teil von *Merzluft*, doch gibt es auch Ausflüge mit der Kamera ins Freie, Offene. Die Fahrten, auch in Verbindung mit dieser nahezu Art-brut-Musik von Hans Hassler, bilden ein Gegengewicht. Sie bieten einen Kontrast, man atmet auf, man geht mit Klaus auf Entdeckungsfahrt in seiner auch literarischen Heimat. Die *Huis-clos* Situation der Auseinandersetzung über die Merz-Gedichte wird aufgebrochen. Ich hoffe, es entstand ein gutes



Abb. 3-4 *Merzluft*: Studiogespräch über Gedichte.

Gleichgewicht zwischen Beharren und Bewegung.

KLAUS MERZ Ja, und eine Kamera war auch vorne am Wagen montiert, was diesen Wechsel zwischen ins Interieur und ins Exterieur schauen, ermöglichte. Das fand ich eine schöne Idee.

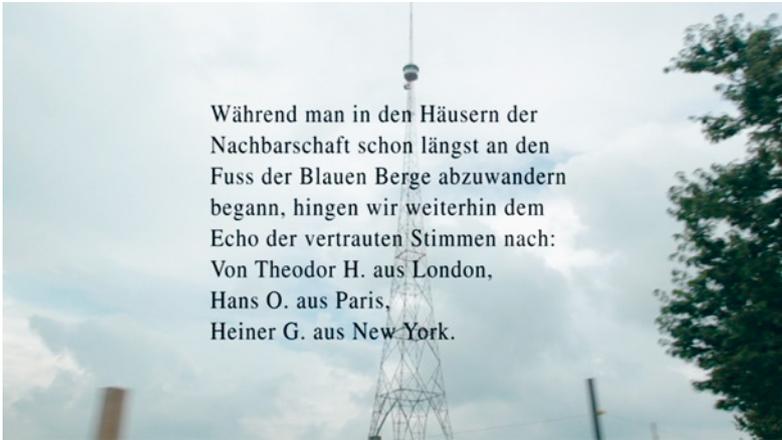
Der Film stellt die Frage und beantwortet sie zugleich: Muss es Venedig sein, oder sonst ein spannender Ort, um Gedichte zu schreiben? Oder kann es auch die Autobahnraststätte sein? Der Film zeigt, dass es gar nicht so auf die schönen Orte ankommt.

HEINZ BÜTLER Genau. Er gibt eigentlich eine Anleitung, Lyrik zu schreiben. Beim Wiederschauen des Films hat mir etwas gefallen, das mir vorher nicht oder nicht mehr bewusst

war: Die Leute, die Klaus' Texten auf den Grund gehen, wollen nicht recht haben, sondern schauen einfach genau hin und lesen genau. Aus diesem Lesen heraus versuchen sie, weitgehend spontan, ihre Gedanken und Überlegungen zu verfertigen. Damit unterscheidet sich ihr Beitrag auch von einer journalistischen Auseinandersetzung im Sinn eines Literaturclubs. Sie erzählen nicht ihr Vorauswissen über einen Text, sondern begeben sich auf Textreise. Wenn sie dabei nur Schönes entdecken, passt das, denn der Film betreibt nicht Literaturkritik, sondern Arbeit an Merz-Texten, die man besonders schätzt.

KLAUS MERZ Mir scheint auch, es wird nicht zu einer Lobhudelei. Sie äußern sich zu ihrem Vis-à-vis, und das bin nicht ich, sondern es sind meine Texte.

Dank dem Beitrag von Andrea Bartl (vgl. in diesem Band S. 113-131) haben wir auch mitbekommen, dass es die Heinz-Bütler-Methode ist,



Während man in den Häusern der
Nachbarschaft schon längst an den
Fuss der Blauen Berge abzuwandern
begann, hingen wir weiterhin dem
Echo der vertrauten Stimmen nach:
Von Theodor H. aus London,
Hans O. aus Paris,
Heiner G. aus New York.

Abb. 5 Merzluft: Senderturm.

nicht einfach direkte Interviews zu führen, sondern in listiger Weise eine Situation zu kreieren, in der die Menschen vor der Kamera miteinander ins Gespräch kommen. Im Film Albert Anker – Malstunden bei Raffael begegnet Endo Anaconda etwa der Kunsthistorikerin Nina Zimmer, dem Schriftsteller Alain Claude Sulzer, dem Pianisten Oliver Schnyder und Albert Ankers Ururenkel Matthias Brefin. Die Gespräche entwickelten sich spontan: lebendige Dialoge statt, wie gesagt, »talking heads«. Könnten Sie erzählen, wie diese Lese-Fachgruppe in Merzluft zusammengekommen ist?

HEINZ BÜTLER Es war eine Mischung. Ich weiß nicht mehr genau, wer auf wen aufmerksam gemacht oder vorgeschlagen hat. Markus Bundi kannte ich nicht, hingegen Peter von Matt, Melinda Nadj Abonji ein bisschen, und ich hatte ein Buch von ihr gelesen, Klaus ist mit ihr befreundet. Manfred Papst ist ein Freund. Robert Hunger-Bühler kennen Klaus und ich gut, Robert und ich arbeiteten zusammen für die Projekte mit Alexander Kluge zum Thema Kunst und Krieg, also Erster Weltkrieg und Dada. Für uns beide war klar, dass Robert-Hunger-Bühler die Gedichte lesen muss, weil er es versteht, die Essenz oder den Kern eines Textes herauszuarbeiten. Das DVD-Paket zum Film¹ beinhaltet ja noch eine CD: *Merzluft – Das Hörbuch*, auf der Robert viele Gedichte von Klaus liest, die nicht im Film vorkommen.

¹ *Merzluft* (Heinz Büttler, DVD, Pixiu Films: CH 2015, 61 Min.); dazu: *Merzluft Das Hörbuch*, ebd.

Mit Blick auf Veränderungen würde mich interessieren, was aus dem damaligen Turm des Landessenders Beromünster wurde?

KLAUS MERZ Der Sender war damals schon ›damals‹. Bereits zu dieser Zeit war der Turm außer Betrieb, es war nur noch nicht klar, ob er gerettet oder abgebaut wird. Das wäre wirklich eine Sünde gewesen. Diesen Turm müssen sie sich anschauen gehen. Die Technik ist von einer ganz verrückten Zartheit.

HEINZ BÜTLER Mir hat gefallen, wie sehr Klaus von diesem Turm eigentlich besessen ist. Das empfand ich zuerst als sehr merkwürdig: Für mich war das einfach ein relativ beliebiger Turm. Doch plötzlich fand ich den Turm durch Klaus' Schilderungen aufregend. Seine Begeisterung färbte auf mich ab. Das ist interessant, aber man muss als Filmker auch aufpassen, dass man den Abstand nicht verliert und zu allem Beifall klatscht und nickt.

Dem, was Sie über Interviews gesagt haben, stimme ich zu. Interviews mag ich nicht. Ich hatte zum Thema ein Lehrstück, das eine Minute dauerte. Als ich Henri Cartier-Bresson zum x-ten Mal fragte, ob ich einen Film über ihn machen könne, fragte er mich, was ich denn überhaupt vorhabe, und ich antwortete, ich würde gerne »des interviews« machen, obwohl ich schon damals ungern Leute interviewte. Gespräche, Dialoge waren und sind mir lieber. Cartier-Bresson entgegnete, das wäre das Letzte, was er tun würde. Noch nie im Leben hätte er ein Interview gegeben, es käme überhaupt nicht in Frage. Ich dachte: Meine Güte, ausgerechnet mir sagt er das. Aber ich rappelte mich wieder auf und schlussendlich klappte es doch,² weil ich ihm belegen konnte, dass ich keine Interviews im herkömmlichen Sinne machte. In Interviews werden Dinge gefragt, die schon vorab notiert wurden. Die Antworten sind oft zwar informativ, doch es fehlt den Interviews so etwas wie die Seele. Meine Art zu arbeiten, bedeutet eben nicht zu wissen, was auf einen zukommt – reden ohne Netz. Das ist das Aufregende. Ich habe oft Situationen erlebt, in denen es mir unerklärlich war, warum etwas begeisternd Unerwartetes passieren kann, und was die Voraussetzungen dafür sind. Ein Beispiel ist auch Henri Cartier-Bresson, der während den Dreharbeiten sagte, er möge nicht immer reden. Dann meinte ich: Gut, dann hören wir Musik. Ich wusste, was ihm gefäht, und wir hörten zusammen Musik auf CDs, die

² Vgl. *Henri Cartier-Bresson: Biographie eines Blicks* (Heinz Bütler, CH/F 2003, 72 Min.).



Abb. 6 Merzluft: Im Atelier mit Heinz Egger.

ich mitgebracht hatte; ich wusste, welche Komponisten und Stücke ihm wichtig waren, weil ich die Schallplatten bei ihm im Regal gesehen hatte.

Was hat ihm gefallen?

HEINZ BÜTLER Unter anderem gefiel ihm das Adagio aus der *Gran Partita* von Mozart. Dabei kamen ihm fast die Tränen. Er saß dann ganz lange da, sagte nichts und schaute niemanden an. Am Schluss sagte er: »C'est la mort, mais ce n'est pas triste«. Da dachte ich: Meine Güte, der Film ist gerettet. Ein anderer spricht zwei Stunden lang und man weiß: Das wird nicht im Film sein.

Ja, das ist eine sehr schöne Lösung. Ihre Filme werden immer über verschiedene Kunstsparten und -praktiken aufgebaut. Beispielsweise geht es um Malerei, aber Musik ist dabei, oder es geht um einen Schriftsteller und dann kommt ein Maler hinzu, wie in Merzluft der Künstler Heinz Egger. Musik erscheint mir in Ihrem Schaffen fundamental, können Sie uns dazu etwas erzählen?

HEINZ BÜTLER Ja, es geht darum, dass die Musik nicht einfach am Schluss als Garnitur dazukommt. Das einfachste wäre, sie zu unterlegen, also beispielsweise einen Film über die Moldau zu machen und mit der *Moldau* von Smetana oder einem *Prager Walzer* von Dvořák quasi programmatisch die Bilder zu »illustrieren«. Die Musik sollte

eigentlich von Anfang an mitgedacht und unter Umständen auch sichtbar gespielt werden, wie im Film *Hermann Hesse – Brennender Sommer*, in dem Oliver Schnyder und Daniel Behle Lieder von Richard Strauss spielen. So wird die Musik eine nonverbale Ebene, die den Film mitträgt und Teil der Herangehensweise und des Geistes des Films ist. Bild und Sprache sollen sich durchdringen und verknüpfen und die Musik nicht einfach als schlichte Untermalung dienen. Es ist ein Trugschluss, bei der Filmvorführung des Rohschnitts anzumerken, dass der Film erst richtig gut sei, wenn dann zuletzt noch die Musik hinzukommt. Dann ist es zu spät. Wenn die Musik von Anfang an mit dabei ist, entstehen auch diese unplanbaren Momente. Henri Cartier-Bresson hört oft Musik, Bach etwa, aber natürlich wusste ich nicht, dass er am Schluss beim Anhören der *Gigue* aus der *Französischen Suite* Nr. 5, plötzlich diese Aufwallung haben wird, in die Hände klatscht und glücklich wie ein Kind ist. Das sind Dinge, die man nicht planen kann. Mir geht es um diesen Aspekt. Das ist natürlich auch riskant, weil die Gefahr besteht, nichts im Netz zu haben. Aber wenn es funktioniert, stößt man zu etwas vor, auch im Umgang miteinander.

Im Zusammenhang mit diesen synästhetischen Sinneswahrnehmungen finde ich das Wort »Sebstück« genial. Könnten Sie dazu etwas sagen, Klaus Merz?

KLAUS MERZ Ja, wahrscheinlich bin ich damals von Gustave Courbets *Welle* ausgegangen. Plötzlich habe ich gemerkt: Das ist ja ein *Seestück* und das, was ich mache, sind *Sebstücke*. Das war wie ein Kippschalter, der umgelegt wurde, als ich vor diesem Gemälde stand. Das Bild kommt im Film kurz vor. Zu diesem Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und meinen Texten gab es 2007 im Strauhof in Zürich die Ausstellung *Der gestillte Blick*.³

Das ist eines dieser Wörter, durch die man die Welt plötzlich anders versteht. Ich möchte nun den Gesprächskreis erweitern und das Publikum einbeziehen. Gibt es Fragen?

[PUBLIKUM] *Warum wurde der Bandoneon-Spieler nicht gleich präsentiert wie die anderen Beteiligten? Er ist eigentlich eine wichtige*

3 Museum Strauhof Zürich, 2007: *Der gestillte Blick*. Der Schriftsteller Klaus Merz und die Bilder. Vgl. die Begleitpublikation: Klaus Merz: *Der gestillte Blick*. *Sebstücke*. Hg. v. Peter Edwin Erismann. Innsbruck 2007.

Figur. Ich weiß nicht, wie Sie ihn ausgewählt haben und ob er für den Film alles selber komponiert hat.

HEINZ BÜTLER Ja, das ist eine berechtigte Frage. Es wäre möglich gewesen, den Akkordeon-Spieler Hans Hassler zu zeigen, wie er spielt. Wenn man ihn nur einmal kurz gezeigt hätte, wäre es problematisch. Man müsste erkennen, dass er in den Film einbezogen war. Beim Film *Hermann Hesse – Brennender Sommer* tragen die beiden Musiker den ganzen Film mit.

KLAUS MERZ Wir hätten ein größeres Auto gebraucht, in das Hans Hassler noch reingepasst hätte.

Es gibt Filme, in denen Sie das tatsächlich machen. Auch im Film Albert Anker – Malstunden bei Raffael zeigen Sie Oliver Schnyder, er spricht im Film, setzt sich ans Klavier und ist manchmal spielend im Hintergrund zu sehen, während die anderen Beteiligten andere Sachen machen. Hier haben Sie den Musiker sehr szenisch eingesetzt.

HEINZ BÜTLER Das war ohnehin ein ganz anderes Vorgehen, weil wir von Anfang an gewusst haben, welche Musik Oliver spielen wird. Die Musik wurde vor dem Drehen aufgenommen, er spielte sie auf einem Steinway in einer Kirche ein. Das war sozusagen der Soundtrack. Aber da in diesem Anker-Haus ein verstimmtes Klavier stand, hat es mich sehr gereizt, das auszuprobieren. Ich klimperte ein bisschen darauf, und es war wirklich ziemlich verstimmt. Ich fand, auf diesem Klavier muss unbedingt gespielt werden, also machte ich ein Video und schickte es Oliver mit der Frage, ob er darauf spielen würde. Und er meinte: »Unbedingt, aber lass es nicht stimmen.« Das ist auch wieder so eine Situation, die sich ergab. Er improvisierte, spielte aus den *Lyrischen Stücken* von Grieg, oder wenn von Paris die Rede war, die *Marseillaise*, aber schräg, es hörte sich ein wenig an wie ein Instrument aus einem Tom Waits-Song. Endo Anaconda fand es lustig und ich glaube, es funktionierte, weil es eine gewisse Intimität schuf und die Feierlichkeit des Steinway-Vortrags, der *Lyrischen Stücke*, des Epischen, groß Angelegten brach.

Ein sehr gutes Beispiel, um den Begriff der dokumentarischen Authentizität zu veranschaulichen, das werde ich sicher noch im Unterricht verwenden. Der Vorgang ist authentisch, obwohl es nicht spontan passiert ist und Sie Oliver gebeten haben, Klavier zu spielen. Aber wenn Sie das Klavier hätten stimmen lassen, wäre es nicht mehr echt gewesen.

HEINZ BÜTLER Genau. Er hätte sogar anders gespielt. Das kommt noch dazu.

[PUBLIKUM] *Im Film sind Sie als Filmemacher der Beifahrer. Traf das auch in der Zusammenarbeit und im Prozess des Filmemachens zu, in dem Sinne, dass Klaus Merz bei der Entstehung des Films die Fahrerrolle hatte? War Klaus Merz beispielweise auch beim Schnitt dabei oder haben Sie Ideen gemeinsam entwickelt?*

HEINZ BÜTLER Ideen sind es ja gar nicht so viele. Es war uns wichtig, dass die Mitwirkenden der Leserunde die Gedichte auswählten, über die sie sprechen wollten. Da wollten wir beide keinen Einfluss darauf nehmen.

KLAUS MERZ Genau, ich habe nur *schaugespielt* und wirkte auch in der Dramaturgie nicht mit. Wenn er sagte: Jetzt filmen wir, habe ich eingesetzt. Die Gesamtauswahl der Texte, welche Robert Hunger-Bühler separat einlas, bestimmte ich, aber die Leserunde kam mit ihren eigens ausgewählten Texten.

HEINZ BÜTLER Die Idee war, dass die Teilnehmenden der Gesprächsrunde sich mit den Texten befassen und Klaus eher über seine poetologischen Konzepte spricht. Ansonsten führt es oftmals dazu, dass Autorinnen und Autoren versuchen, ihre Texte zu erklären und schildern, worum es ihnen beim Schreiben gegangen ist oder vielmehr, worum es ihnen *nicht* gegangen ist. Das kann schwer zu ertragen sein, auch wenn es klug vorgetragen ist. Das haben wir vermieden. Stattdessen entstehen Situationen, wie diejenige, als Klaus das Gedicht mit den Engeln vorträgt – ein absurdes Gedicht, fast Dada, das sich nicht auflösen lässt – und er liest es ganz ernst vor und am Schluss schmunzelt er ein bisschen und sagt, poetisch behauptend: »So ist es.« Das gefällt mir, dieses Unlenkbare.

[PUBLIKUM] *Welche Momente in der Zusammenarbeit mit Klaus Merz waren überraschend, und wie kam dieses Unplanbare zum Tragen? Gibt es weitere Lieblingsstellen, die Sie nicht vorausplanen konnten und die dann besondere Lichtblicke in den Film brachten?*

HEINZ BÜTLER Ja, zum Beispiel die ganze Autofahrerei. Die Dinge, die Klaus dort erzählt, die sind ihm während der Fahrt »zugestoßen«. Die hast du dir im Voraus nicht überlegt, oder?



Abb. 7 Merzluft: Der Reiter.

KLAUS MERZ Nein.

HEINZ BÜTLER Insofern war Klaus wirklich auf einer Reise und entdeckte neue Dinge oder entdeckte Dinge wieder, die er längst kannte. Zum Beispiel die Veränderung der Bäckerei. Überhaupt: Diese Ecke im Aargau ist ja etwas vom Trostlosesten, was man sich vorstellen kann. Aber für Klaus ist die Gegend aufgeladen mit seinem Leben, seiner Herkunft und Biografie. Oder nicht?

KLAUS MERZ Ja, und man ist eingebettet in eine Landschaft, aber durch bestimmte Bilder, etwa den Reiter am Anfang, ist man plötzlich auch wieder ganz anderswo. Damit kommen wir wieder auf die Musik zurück: Sie spielt auch von anderswo, sie legt einen Teppich, der nicht aus einem sichtbaren Akkordeon kommen kann. Diese große und offene Perspektive hat auch mit der Musik zu tun.

Die Musik kommt aus der Luft, aus dem Äther, aus der »Merzluft«.
Habe ich das richtig verstanden, dass Peter von Matt diesen Begriff in einer Preisrede⁴ geprägt hat?

KLAUS MERZ Ja, das stimmt.

4 Laudatio zur Verleihung des Gottfried-Keller-Preises an Klaus Merz, 2004.

[PUBLIKUM] *Ich möchte noch ganz kurz auf den Text, den Klaus Merz eingangs verlesen hat, zurückkommen und vor allem auf diese Wendung des Jugendfreunds eingehen, der sagt: »Du bist gefilmt worden«, was so viel bedeutet wie »Du bist zum Narren gehalten worden«. Ich glaube nicht, dass Klaus Merz im Film zum Narren gehalten worden ist, aber ich möchte das in Bezug zur Anekdote mit Henri Cartier-Bresson bringen. Sie haben ihn durch das Abspielen der Musik bis zu Tränen gerührt. Sie haben kindliche Regungen in ihm geweckt. Wie ging Cartier-Bresson, als er den Film gesehen hatte, damit um? Fühlte er sich nicht zum Narren gemacht? Ich nehme an, er musste auch sein Einverständnis dazu gegeben haben, damit das im fertigen Film verwendet werden konnte.*

HEINZ BÜTLER Er war von der Musikauswahl und der Pianistin Angela Hewitt, die sie spielt, begeistert. Zum Teil wusste er Bescheid, weil ich ihm sagte, ich würde aus dem Klaviertrio von Ravel den langsamen Satz (Passacaille) nehmen. Mit seiner lakonischen Art meinte er dann »Oh là là!«, und da wusste ich, dass er einverstanden war. Für mich wäre es unmöglich gewesen, etwas zu nehmen, von dem ich hätte annehmen können, dass es ihm nicht gefällt. Das Gleiche mit Bach: Soweit ich es damals schon wusste, welche Stücke ich nehmen würde, spielte ich sie ihm vor, und wir hörten sie uns zusammen an. Im Film sieht man auch immer wieder, wie er Musik hört und wie sich dieses Musikhören mit etwas anderem verbindet, beispielsweise wenn er mir Fotografien im »Spirit« der jeweiligen Musik zeigt. Das heißt, er war einbezogen und mit der Musikauswahl sehr einverstanden. Auch der fertige Film gefiel ihm.

[PUBLIKUM] *Ich fand die warme Figur des Bruders, Martin, sehr gelungen. Seinen Beinamen »Sonne« finde ich bezeichnend, weil der Sonnengott Apoll ja auch der Gott der Musen ist. Ich hatte den Eindruck, dieser Bruder, der den Autor auch begleitet, wenn er abwesend ist, habe diese Musen-Funktion. Können Sie diese Assoziation nachvollziehen?*

KLAUS MERZ Nein, ich habe Martin nicht als Muse empfunden, sondern als Gestirn, als buchstäbliches Gestirn und als Solitär. Ich war sehr froh, als ich beim Schreiben von *Jakob schläft* diese Veränderung von »Sonnenschein« zu »Sonne« vollzog und merkte: Nein, er ist kein Sonnenschein – eine Bezeichnung die man oft auch für gesunde Kinder hört –; aber Martin war selbst eine Sonne, ein Gestirn. Eine Muse war er für mich nie, *das* nicht.

[PUBLIKUM] *Das Thema ist ja Film und Literatur und ich frage mich, ob es überhaupt möglich ist, Lyrik zu verfilmen. Mir ging es manchmal zu schnell: Das Gedicht war da, man sah es, man hörte es und es erweckte eine Stimmung. Aber der Film gestattete ihm meiner Meinung nach zu wenig Raum, es wurde sofort wieder von anderen Eindrücken weggewischt. Also nochmal meine Frage: Kann man Gedichte verfilmen oder kann man Filme über Gedichte machen?*

HEINZ BÜTLER *Verfilmt sind die Gedichte ja nicht, und sie sind auch nicht impressionistisch eingesetzt, in dem Sinne, dass Bilder gezeigt werden und dazu die Gedichte zu hören sind. Im Film wird Sprachmaterial, dichterische Sprache, untersucht. Aber ja, dass der Film immer weiterläuft, liegt in der Natur des Mediums. Man sieht und hört etwas, dann ist es schon wieder vorbei und es ist schwierig, es in der Erinnerung zu behalten und sich zu vergegenwärtigen. Ich mache beispielsweise an Lesungen oft die Erfahrung, dass mich sehr interessiert, was ich höre, dass ich aber irgendwann überfordert bin. Es geschieht fast zwangsläufig. In einzelnen Fällen versuchten wir, das Gedicht im Film zu zeigen, damit man es wenigstens lesen kann und ausreichend Zeit hat, es auf sich wirken zu lassen.*

Arbeiten Sie gegen das Vergängliche oder arbeiten Sie damit?

KLAUS MERZ *Bei der Lyrik geht es häufig um den Stand der Dinge, während es bei der Prosa und im Film vielmehr um den Lauf der Dinge geht. Aber sowohl für Lyrik wie auch für Prosa gibt es nichts Besseres, als dass man das Buch vis-à-vis hat und in seinem eigenen Rhythmus lesen und auch vor- und zurückblättern kann. Im Film *Merzluft* ist es schön, dass man manchmal die Möglichkeit hat, die Gedichte auch zu lesen, lange genug. Ja, Gedichte sind nicht verfilmbar, natürlich nicht. Aber der Film lässt Möglichkeiten zu, sich dem Text zu nähern. Für den Rest muss man auf das Buch zurückgreifen.*

Das ist das perfekte Schlusswort. Vielen Dank allerseits!

Fabienne Liptay

Les Années Super 8

Über Fotografie und Autobiografie bei Annie Ernaux

»Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.«

*Roland Barthes*¹

Eines der bisher nicht übersetzten Bücher von Annie Ernaux ist *L'Usage de la photo* (2005), ein fotobiografisches Buch, das sie gemeinsam mit Marc Marie, ihrem damaligen Partner, verfasste. Es ist die Aufzeichnung ihrer Liebesbeziehung, erzählt entlang der Fotografien, die sie in ihrem Haus in Cergy machten. Wie Tagebucheinträge sind vierzehn Fotografien chronologisch arrangiert, entstanden zwischen dem 6. März 2003 und dem 7. Januar 2004, gefolgt von den Kommentaren, die beide dazu nachträglich schrieben, zuerst die von ihr, dann die von ihm. Sie zeigen die unaufgeräumte Küche am Morgen, den nicht abgedeckten Frühstückstisch im Hotel, zerstreute Manuskriptseiten im Büro, und immer wieder auf dem Boden verstreute Haufen von Kleidern und Schuhen, Jeans, Dessous, Pumps, Boots, die dort, wo sie ausgezogen wurden, liegen blieben. Die Liebenden hatten die Kleider, genauso wie sie gefallen waren, später fotografiert. Ernaux nennt sie zufällige Arrangements, die von Begehren erschaffen wurden: »la composition toujours nouvelle, imprévisible, dont les éléments, pulls, bas, chaussures, s'étaient organisés selon des lois inconnues, des mouvements et des gestes qu'on avait oubliés, dont on n'avait pas eu conscience«.² Diese Arrangements zu zerstören, schreibt Ernaux, wenn

- 1 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985, S. 22.
- 2 Annie Ernaux, Marc Marie: *L'Usage de la photo*. Paris 2005, S. 9-13, hier S. 10. (»eine jedes Mal neue, unvorhergesehene Komposition, deren Elemente, Pullover, Strümpfe, Schuhe, sich nach unbekanntem Gesetzen organisiert hatten, Bewegungen und Gesten, die wir vergessen hatten, die uns nicht bewusst gewesen waren.« Übers. F.L.).

die Kleider am nächsten Morgen wieder getrennt und als die eigenen reklamiert wurden, war schmerzvoll.³

Die Fotografien halten, wie die Bilder von einem Tatort die Spuren verschwundener Körper zeigen, ein Geschehen fest in dem Moment, als der Liebesakt, von dem sie zeugen, bereits vergangen ist. Sie wurden mit Fotokameras auf Silberbasis aufgenommen, mit einer großen schweren Samsung und einer kleinen Olympus, die Ernaux gehörten, und mit einer Minolta aus dem Besitz des verstorbenen Vaters von Marie.⁴ Erst viel später begannen Ernaux und Marie, nachträglich zu den Fotografien Texte zu schreiben, an denen sie, wie an den Arrangements, nichts nachträglich ändern würden, und die sie einander nicht zu lesen geben oder von denen sie einander nichts erzählen würden, bevor sie fertig waren. Es gab eine Ausnahme: Ernaux, die an Brustkrebs erkrankt war und während dieser Zeit eine Chemotherapie durchmachte, sprach mit Marie über ihr Bedürfnis, in den Fotografien eine andere Szene (»l'autre scene«) zu evozieren, die jene ihres Überlebenskampfes war.⁵ Dies war der einzige Moment, in dem Ernaux und Marie über ihre »photos écrites«, wie sie das Projekt nannten, sprachen.⁶

Die selbstauferlegten Regeln, die Ernaux im Vorwort zum Buch mitteilt – erstens, nichts an den Kleiderhaufen für die Fotografie zu verändern; zweitens, das gemeinsame Anschauen der entwickelten Fotografien, eine nach der anderen, auf dem Sofa zu zelebrieren, einschließlich des Verbots, den Umschlag vom Fotolabor vorher zu öffnen; drittens, einander nicht zu erzählen oder zu zeigen, was man zu den Fotografien schreibt – beschreiben ein Projekt der geteilten Autorschaft, das ausgehend von der Geschiedenheit der Körper, der Gedanken und Erinnerungen nach dem Gemeinsamen sucht.⁷ Die Krankheit von Ernaux liegt außerhalb dieses Regelwerks. Das Ringen ums Überleben, die Verletzlichkeit und Sterblichkeit werden gleichsam zur anderen Szene im blinden Fleck der Fotografien. In ihren Texten tritt der Körper in Erscheinung, wie er in den Fotografien bedeutsam fehlt: ein Körper, der einem anderen, medizinischen Bildregime unterworfen ist, der geröntgt, gescannt, mammografiert wird, und der sie in eine außerirdische Kreatur (»une créature extraterrestre«) verwandelt.⁸

3 Vgl. ebd., S. 9.

4 Vgl. ebd., S. 10f.

5 Ebd., S. 12.

6 Ebd., S. 13.

7 Im unbetitelten Vorwort zu *L'Usage de la photo*, Cergy, 22.10.2004; ebd., S. 9-13.

8 Ebd., S. 83.

Vor diesem Hintergrund erhalten die Fotografien eine andere Bedeutung: Sie erscheinen als Hinterlassenschaften, nachdem der Körper verschwunden ist, nicht als Erinnerungen an den Akt, sondern als Antizipationen des eigenen Todes, wie diejenigen, die sie in den Arrangements der Gegenstände im Haus der verstorbenen Mutter von Marie erblickt: lebende und vervielfältigte Bilder (»images vivantes et démultipliées«), die von den niedergelegten und nicht vollendeten Tätigkeiten einer Frau zeugen, die Ernaux niemals kennenlernte, und in der sie sich nun im Angesicht ihrer Krankheit wiedererkennt.⁹ Das Fotografieren, und mit ihm auch das Buch, enden mit dem Abschluss ihrer Therapie, als sei damit auch das frenetische Bedürfnis, sich der eigenen Lebendigkeit im Akt der Liebe zu versichern, seine Spuren fotografisch festzuhalten, zur Ruhe gekommen. Im Nachwort, in den abschließenden Zeilen des Buchs, evoziert Ernaux eine Fotografie, die nicht gemacht wurde, das Bild einer Geburt, das auch eines ihrer Rückkehr in die Welt der Lebenden ist: »Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération, à Trouville. [...] J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*.«¹⁰

Les Années Super 8, der erste Film von Annie Ernaux, den sie im Jahr 2022 realisierte, ist ebenfalls in geteilter Autorschaft entstanden, ausgetragen im Verhältnis zwischen gefilmten Bildern und geschriebenem Text. Es war ihr damaliger Ehemann, Philippe Ernaux, der die Aufnahmen gemacht hatte, mit einer Super-8-Kamera von Bell and Howell, die sie im Winter 1972 gekauft hatten. Im nächsten Jahrzehnt, bis 1981, filmte Philippe Ernaux damit das Familienleben, Weihnachten zu Hause und Familienbesuche im Garten der Schwiegereltern, gemeinsame Ausflüge in verschneiten Berglandschaften und auf blühenden Sommerwiesen, Urlaube und Reisen, nach Chile, an die Ardèche, nach Marokko, auf die Festspiele nach Bayreuth, nach Albanien, London, Korsika, Spanien, Portugal und Moskau. Als die Familie zerbrach und Annie und Philippe Ernaux sich trennten, nahm er die Kamera mit und

⁹ Ebd., S. 73.

¹⁰ Ebd., S. 151. (»Ich sehe uns wieder an einem Sonntag im Februar, vierzehn Tage nach meiner Operation, in Trouville. [...] Ich saß auf M., sein Kopf lag zwischen meinen Schenkeln, als würde er aus meinem Bauch herauskommen. In diesem Moment dachte ich, dass es davon ein Foto hätte geben müssen. Ich hatte den Titel, *Geburt*.« Übers. F.L.). Vgl. auch Alison S. Fell: *Intimations of Mortality. Annie Ernaux and Marc Marie's L'Usage de la photo as Breast Cancer Narrative*. In: *Nottingham French Studies* 48/2, 2009, S. 68-79.

überließ ihr den Projektor, die Leinwand und sämtliche Filmrollen. »Er begann«, so kommentiert Annie Ernaux im Film, »ganz bewusst ein neues Dasein, die Erinnerungen an das Alte ließ er bei mir zurück und bestimmte mich zu ihrer Hüterin.«¹¹ Die Autorschaft über die Bilder wird damit ihrem damaligen Mann zugeschrieben, während sie, die Hüterin der Erinnerungen, die stummen Aufnahmen im Film kommentiert, vierzig bis fünfzig Jahre nachdem sie gemacht wurden, zu einem Zeitpunkt, als Philippe Ernaux bereits verstorben ist.

In *Les Années Super 8* wurden diese Bilder von David Ernaux-Briot, dem älteren der beiden Söhne, zu einem Kommentar geschnitten, den Annie Ernaux wie einen literarischen Text unabhängig davon geschrieben und während des ersten Covid-Lockdowns allein aufgezeichnet hatte.¹² Der über die Bilder gelegte und im Film von ihr selbst gesprochene Kommentar wird damit zu einem Akt der nachträglichen Aneignung der Aufnahmen, die ihrer Erinnerung äußerlich sind, so wie sie sich selbst beim Betrachten als diesem Leben nicht zugehörig empfindet:

Ich kann nicht umhin, mich zu erinnern, dass sich hinter diesen Bildern einer jungen Mutter mit glatter Haut eine gepeinigte Frau verbirgt, insgeheim getrieben von der Notwendigkeit zu schreiben. [...] All das unterlege ich heute mit einer anderen Wirklichkeit, die Wirklichkeit der unterrichtsfreien Nachmittage, an denen ich heimlich an einem Roman schreibe, der davon handelt, wie mich Studium und Bildung dem Arbeitermilieu entfremdet haben, in dem ich aufgewachsen war. Heimlich, weil ich mit meinem Mann darüber nicht reden kann, erst recht nicht mit meiner Mutter. Beide sind Figuren meines Romans, ganz unverschlüsselt, sie verkörpern die wichtigsten Stationen meines sozialen Aufstiegs: Herkunft und Ankunft.¹³

11 »Il entraît résolument dans une autre existence et nous abandonnait la mémoire de l'ancienne, de celle-ci il m'a instauré en somme la gardienne.« Voice-over von Annie Ernaux in *Les Années Super 8*, hier und im Folgenden im Fließtext zitiert nach der deutschen Untertitelung des Films.

12 Annie Ernaux und David Ernaux-Briot im Gespräch mit Florence Almozini über *Les Années Super 8*, 13. 10. 2022, Spotlight selection, 60th New York Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=XokZGrhpcI4> (31. 5. 2024).

13 »Derrière l'image de la jeune mère lisse, je ne peux m'empêcher de me souvenir qu'il y a une femme taradée secrètement par la nécessité d'écrire. [...] Derrière tout cela, je mets aujourd'hui une autre réalité, celle des après-midis où, quand je n'ai pas de cours, j'écris en secret un roman qui raconte comment les études, la culture m'ont séparée de mon milieu populaire d'origine. En secret, parce

Auch hier evoziert der Kommentar eine »andere Szene«: die des heimlichen Schreibens. Es ist die Zeit, in der Ernaux' erster Roman *Les Armoires vides* (1974) entsteht. Die Filmaufnahmen enden mit dem Jahr 1981, als ihr dritter ebenfalls autobiografischer Roman *La Femme gelée* erscheint, eine feministische Erzählung über ihre eigene Emanzipation und die Emanzipation der Frauen ihrer Zeit aus den traditionellen Rollenbildern, die sie erst in der Ehe erlernte. Das Buch ist Philippe Ernaux gewidmet, von dem sie, als es veröffentlicht wurde, bereits geschieden war. Der Umstand, dass mit wenigen Ausnahmen nur er mit der Kamera filmte, ist Teil dieser Rollenbilder, die in den Filmaufnahmen szenisch ausagiert werden. Ihr bleibt das heimliche Schreiben im Off der Bilder, vom Jahr 2022 aus betrachtet, kurz bevor sie den Literaturnobelpreis erhält. Auf diese Weise dramatisiert sie, stärker noch als in *L'Usage de la photo*, die zeitlichen Abstände, die zwischen den Aufnahmen und ihren rückblickenden Reflexionen liegen, zwischen den Bildern, die von ihr gemacht wurden, und ihrem Selbstverständnis, das mit jenen Bildern nicht in Einklang gebracht werden kann.

Das Jahr 1981, mit dem die Filmaufnahmen der Familie Ernaux enden, ist zugleich auch das Jahr, in dem Kodak mit der aufkommenden Videotechnologie letztmals eine Amateurfilmkamera herstellte.¹⁴ Das war auch das vorläufige Ende von Super 8, dem letzten der analogen Amateurfilmformate, das 1965 als einfach handzuhabendes und kostengünstigeres Format von Kodak eingeführt worden war.¹⁵ Bell and Howell hatte die Produktion von Filmkameras, einschließlich der Super-8-Kameras, bereits in den 1970er-Jahren eingestellt.

Die Bildung der Familie, ihr sozialer Status, die Rollenverteilung der Familienmitglieder und das Ausagieren der Beziehungen zwischen ihnen sind unmittelbar an den Gebrauch der Kamera geknüpft. Zu den ersten Bildern, die Philippe Ernaux mit der neu erworbenen Super-8-Kamera drehte, gehören Aufnahmen der Wohnung in Annecy, wo er nach seinem Studium das Amt des stellvertretenden Bürgermeisters erhielt. Der Blick schwenkt über die Einrichtung, die dunklen An-

qu'il m'est impossible d'en parler à mon mari, encore moins à ma mère. Ils sont tous deux présents de manière transparente dans mon roman, eux qui incarnent en somme les deux bornes de mon trajet social: le point de départ et le point d'arrivée.«

14 Im Jahr 2024 hat Kodak eine neue Super-8-Kamera in limitierter Auflage und in kombinierter analoger und digitaler Technologie auf den Markt gebracht.

15 Siehe hierzu etwa Alan D. Kattelle: *The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965*. In: *Journal of Film and Video* 38/3-4, 1986, S. 47-57.



Abb. 1-4 *Les Années Super 8.*

tiquitäten, seidenen Fauteuils, Lampen mit vergoldeten Füßen, das Bücherregal und die Tapeten mit den barocken Mustern. In diesem Interieur erscheint Annie Ernaux als lesende Frau, etwas verunsichert von der Anwesenheit der Kamera, die auf ihr Gesicht zoomt, so wie sie auf einzelne Objekte in der Wohnung zoomt, auf ein Relief über der Truhe im Entrée oder eine Vase auf der Kommode – sie scheint zur Einrichtung zu gehören. (Abb. 1-3) Annie Ernaux' Kommentar verrät, dass es eine Dienstwohnung ist, nicht mit Erbstücken, sondern mit Möbeln, die beim Antiquitätenhändler zusammengekauft wurden – eine Besichtigung all dessen, »was uns als Angehörige einer neuen bürgerlichen Schicht auswies«. ¹⁶ Und in der Küche die Mutter von Annie Ernaux, die seit dem Tod des Vaters im Haushalt der Tochter lebte, beim Abwaschen mit geblümter Arbeitsschürze, in der sie, wie Annie Ernaux kommentiert, immer ein Taschentuch und Zuckerwürfel bei sich trug, vielleicht in Erinnerung an ein Leben in Armut und in Kriegszeiten. (Abb. 4) Sie passt nicht zur Einrichtung, steht für die

16 »[T]ous ce qui nous classait parmi la bourgeoisie de fraîche date.«

soziale Herkunft aus dem Arbeitermilieu, aus dem die Tochter sich durch Studium und Heirat entfernt hatte.

In der Forschung zum Amateurfilm hat die sozialgeschichtliche Bedeutung des Filmens in der Familie breite Beachtung gefunden, etwa bei Richard Chalfen (*Snapshot Versions of Life*, 1987), Roger Odin (*Le film de famille. Usage privé, usage public*, 1995), Patricia Zimmermann (*Reel Families. A Social History of Amateur Film*, 1995) oder Alexandra Schneider (*Die Stars sind wir*, 2004). Von Beginn der Geschichte des Amateurfilms an, seit Eastman Kodak 1923 die erste Amateurfilmkamera auf den Markt brachte, zielte ihr Gebrauch vor allem auf die Aufzeichnung des familiären Lebens. Dabei ist verschiedentlich bemerkt worden, dass es in der Regel die Väter waren, die mit der Kamera filmten, deren patriarchaler Blick den Bildern eingeschrieben war, während sie in den Aufnahmen selbst unsichtbar blieben.¹⁷ Die Aufnahmen, die sie machten, waren keine dokumentarischen Ausschnitte aus dem Familienleben, sondern vielmehr kleine mehr oder weniger gestellte Szenen, die ein ganz bestimmtes Bild der Familie entwerfen: Selbstentwürfe, die vielfach gefertigt sind nach den Vorbildern gesellschaftlicher Vorstellungen der Familie, ihrer konstituierenden Rituale, beim Urlaubmachen, beim Feiern von Weihnachten und Geburtstagen, beim Streicheln von Katzen und Hunden, beim Skilaufen und Bootfahren, beim Vorführen schöner Kleider oder Autos, beim Promenieren und Lächeln für die Kamera und – vor allem – beim Vorführen der Kamera selbst, die Annie Ernaux als begehrtestes aller Konsumgüter in den 1970er-Jahren erinnert. Ein hohes Maß an Konfektioniertheit prägt die große Menge an Home Movies, die in der Geschichte des Amateurfilms entstanden und darin die Geschichte der Amateurfotografie fortschreiben. Auch das gemeinsame Anschauen und, wenn sie stumm waren, Kommentieren der Filme gehörte zu den Familienritualen, weshalb Kamera und Projektor in der Regel zusammen erworben wurden – Rituale, in denen die Familie ihre Selbstentwürfe, Rollengefüge und Narrative kollektiver Erinnerung einübte.

Filmemacher:innen (wie Alan Berliner, Marjorie Keller, Su Friedrich, Abigail Child und andere) nahmen dies verschiedentlich zum Anlass, in das Filmarchiv ihrer Familien zu intervenieren, eigene Filme daraus zu machen, in denen danach gesucht wird, was durch diese Narrative und Rollen kommuniziert und, vor allem, was durch sie verborgen wird. Be-

17 Vgl. etwa Patricia R. Zimmermann: *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington 1995, S. 112f., 123, 134, 153.

sonders eindrücklich ist dies bei Michelle Citron, deren Film *Daughter Rite* von 1980, entstanden aus den vom Vater gefilmten 8mm-Home-Movies aus ihrer Kindheit, den Familiengeheimnissen nachspürt, der Erfahrung ihres sexuellen Missbrauchs in der Familie, die sie mit ihrer Mutter teilte, ohne davon zu wissen, bis die Mutter sich ihr, nachdem sie den Film der Tochter gesehen hatte, offenbarte.¹⁸ Ihre Arbeit am materiellen Gedächtnis der Filmaufnahmen, beim Verlangsamten und wiederholten Abspielen der Szenen, brachte ein anderes Bild hervor: das der erstickenden Eindringlichkeit, der emotionalen Manipulationen, der vereinnahmenden Gesten im scheinbar banalen häuslichen Alltag. Der zum Film geschriebene Kommentar liefert das Skript zu dieser anderen Szene jenseits der notwendigen Fiktionen (»necessary fictions«), wie Citron die Narrative der Home Movies nennt.¹⁹ Zudem ermöglichte der Gebrauch von Schmalfilm, insbesondere von Super 8 in den 1970er-Jahren, dem feministischen Film, einen Ort außerhalb des männlich dominierten Avantgardefilms zu reklamieren, dessen Gebrauch von 16mm wiederum eine Distanzierung von 35mm als dem Standardformat des kommerziellen Kinos bedeutete.

Explizit adressiert und performativ ausgetragen wird der feministische Gebrauch von Super 8 in Carolee Schneemanns *Interior Scroll*, einer Performance, die erstmals im August 1975 in der Ausstellung *Women Here and Now* in East Hampton, New York, stattfand und in der sie nackt eine sehr lange und schmale, beschriftete und gefaltete Papierrolle vor dem Publikum aus ihrer Vagina zog, um diese vorzulesen, geschrieben als fiktives Gespräch mit einem »structuralist filmmaker«,²⁰ der ihr die Legitimität als Filmmacherin abspricht:

I met a happy man,
 a structuralist filmmaker
 – but don't call me that
 it's something else I do –
 he said we are fond of you
 you are charming
 but don't ask us

18 Vgl. Michel Citron: What's Wrong with This Picture? In: dies.: Home Movies and Other Necessary Fictions. Minneapolis 1999, S. 2-25.

19 Ebd., S. 6.

20 Carolee Schneemann hat angemerkt, dass nicht Anthony McCall, ihr damaliger Partner, adressiert gewesen sei, sondern die Filmkritikerin Annette Michelson. Carolee Schneemann im Gespräch mit Scott MacDonald: A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley 1988, S. 134-151, hier S. 143.

to look at your films
 we cannot
 there are certain films
 we cannot look at
 the personal clutter
 the persistence of feelings
 the hand-touch sensibility
 the diaristic indulgence
 the painterly mess
 the dense gestalt
 the primitive techniques
 I don't take the advice
 of men who talk only
 to themselves

PAY ATTENTION TO CRITICAL
 AND PRACTICAL FILM LANGUAGE
 IT EXISTS FOR AND IN ONLY
 ONE GENDER²¹

Der Text, dessen vertikales Arrangement an eine Filmrolle erinnert, ist einem Super-8-Film entnommen: *Kitch's Last Meal* (1973-1976), dem dritten Teil einer autobiografischen Trilogie von Schneemann, in dem sie die letzten Tage im Leben ihrer Katze Kitch in einem Filmtagebuch begleitet. Darin wird die häusliche Beziehung von Carolee Schneemann und Anthony McCall im Prozess ihres Zerfalls aus der imaginären Perspektive von Kitch beobachtet. Die Intimität des Blicks ist dabei eng an das Format von Super 8 gebunden, das Schneemann als Möglichkeit nutzte, die Gewöhnlichkeit ihres alltäglichen Lebens auf einfache Weise zu zeigen und zugleich durchlässig und durchsichtig zu machen für anderes, das darüber hinaus im Film sichtbar wird: »It keeps exceeding me.«²²

Les Années Super 8 von Annie Ernaux steht indessen weniger – wie ich hier argumentieren möchte – in der Linie des feministischen Films der 1970er-Jahre als vielmehr im Kontext des Versuchs einer Erweiterung des autobiografischen Schreibens. Dabei geht es darum, ihre

21 Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. New York 1979, S. 238, zitiert nach der Textfassung von 1977 für die zweite Performance von *Interior Scroll* auf dem Telluride Film Festival in Colorado.

22 Schneemann im Gespräch mit MacDonald, *A Critical Cinema*, S. 151.

Erzählung durch das Inkorporieren von fotografischen und filmischen Aufnahmen aus der Hand anderer zu brechen, das autobiografische Ich hin auf andere zu öffnen. Die soziologische Prägung ihrer Literatur ist oft bemerkt worden. Ernaux bezeichnete ihre Literatur selbst als »auto-sozio-biografisch« (»auto-socio-biographique«),²³ worin das Intime immer schon auf das Soziale verweist und in der sie ihre Subjektivität benutzt, um allgemeinere, kollektive Mechanismen oder Phänomene zu enthüllen: »J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le ›je‹ qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent.«²⁴

Das »Ich«, wie sie es verwendet, so hat sie wiederholt bemerkt, sei ein unpersönliches, transpersonales – nicht um sich selbst zu fiktionalisieren, sondern um soziale und familiäre Strukturen in der eigenen Erfahrung aufzuspüren.²⁵ Den Fotografien und filmischen Aufnahmen kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Bedeutung zu. Dabei ist es keinesfalls so, wie man vielleicht meinen könnte, dass die Fotografien eine Realität verbürgen, an denen die Glaubwürdigkeit des autobiografischen Schreibens zu bemessen wäre. Vielmehr sitzen die Fotografien, selbst dann, wenn sie nicht gezeigt, sondern beschrieben werden, wie Fremdkörper im literarischen Text: als Bilder, in denen das, was geschehen ist und was sie erinnern, nicht sichtbar ist und nur im Prozess des Schreibens eingeholt werden kann; als Bilder, die aus dem persönlichen Album stammen, und doch nicht die eigenen sind, die andere von ihr gemacht haben oder die Träger der Erinnerung anderer sind. Die Fotografien, notiert Ernaux in einem Tagebucheintrag von 1979, sagen ihr nichts: »c'est par la mémoire et l'écriture que je retrouve, les photos disent à quoi je ressemblais, non ce que je pensais, sentais, elles disent ce que j'étais pour les autres, rien de plus.«²⁶

23 Annie Ernaux: *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannot. Paris 2003, S. 21.

24 Im unbetitelten Vorwort zu *Écrire la vie*, Juli 2011; Annie Ernaux: *Écrire la vie*. Paris 2011, S. 7-9, hier S. 7 (»Ich habe immer sowohl von mir als auch außerhalb von mir geschrieben, das ›Ich‹, das von Buch zu Buch zirkuliert, ist keiner festen Identität zuzuordnen, und seine Stimme wird von den anderen Stimmen durchdrungen, den verwandtschaftlichen, den sozialen, die uns innewohnen.« Übers. F.L.).

25 Annie Ernaux: *Vers un je transpersonnel*. In: *Autofictions & Cie*, RITM 6, Paris 1993, S. 219-221, hier S. 221. (»Le ›je‹ [...] ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle.«).

26 Tagebucheintrag, Boisgibault 1979; Ernaux, *Écrire la vie*, S. 37. (»Ich habe mir Fotos angesehen, und das sagt mir nichts, es ist durch die Erinnerung und das Schreiben, dass ich wiederfinde, die Fotos sagen, wie ich aussah, nicht was

Vielfach bilden Fotografien bei Ernaux das Rohmaterial einer autobiografischen oder autoethnografischen Recherche, wie die Fotografie ihres Vaters als Arbeiter, die sie zusammen mit einem ausgeschnittenen Zeitungsbericht über ihren akademischen Erfolg nach seinem Tod in seinem Portemonnaie fand, und mit deren Beschreibung die Erzählung von *La Place* ihren Ausgang nimmt – oder die beiden Fotografien aus dem Jahr 1952, die sie auf ihrer Erstkommunion und mit ihrem Vater auf einer Reise in Biarritz zeigen, jene beiden Fotografien zwischen denen der Mordversuch des Vaters an ihrer Mutter lag, ein Ereignis, das die Erzählung entlang von Dokumenten aus der Zeit zu rekonstruieren versucht. Zwischen Fotografie und Erinnerung entstehen Reibungsflächen, Inkongruenzen, Lücken – Anlässe zur schreibenden Suche nach der »Szene«, die jenseits der und zwischen den Fotografien liegt. In ihrem literarischen Werk hat Annie Ernaux der Fotografie einen wichtigen Platz eingeräumt und sie in unterschiedlicher Weise gebraucht.²⁷ Dies reicht von der ekphrastischen Beschreibung von Fotografien in *La Place* (1983), *La Honte* (1997) und *Les Années* (2008) über die Einübung eines fotografischen Schreibens in ihren »journaux extimes«, den veröffentlichten Tagebüchern *Journal du dehors* (1993) und *La Vie extérieure* (2000), bis hin zur tatsächlichen Inklusion von Fotografien in *L'Usage de la photo* (2005) und *L'Autre fille* (2011). Metatextuelle Reflexionen über ihren Umgang mit der Fotografie haben unter anderem Eingang gefunden in *L'Atelier noir* (2011), ihr Tagebuch über das Schreiben vor dem Schreiben, welches Einblick in die Vorarbeiten, das Nachdenken, Reflektieren und Verwerfen während der Entstehung ihrer Bücher gibt, sowie in das Vorwort zu *Écrire la*

ich dachte, fühlte, sie sagen, was ich für die anderen war, mehr nicht.« Übers. F.L.).

- 27 Siehe hierzu u. a. Martine Delvaux: Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie: *L'Usage de la photo*. In: French Forum 31/3, 2006, S. 137-155; Shirley Jordan: Improper Exposure. *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie. In: Journal of Roman Studies 7/2, 2007, S. 123-141; Ari J. Blatt: The Interphototextual Dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*. In: Word & Image 25/1, 2009, S. 46-55; Natalie Edwards: Photography and Autobiography in Hélène Cixous's *Photos de racines* and Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*. In: The French Review 84/4, 2011, S. 704-715; Akane Kawakami: Annie Ernaux: Photography and the Real. In: dies.: Photobiography. Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé. London 2013, S. 83-130; Natalie Edwards: Annie Ernaux's Phototextual Archives: *Écrire la vie*. In: Framing French Culture. Hg. v. Natalie Edwards, Ben McCann und Peter Poiana. Adelaide 2015, S. 177-191; Fabien Arribert-Narce: Annie Ernaux's »Photojournal« in *Écrire la vie*. Photo-Diaristic Archives as Model of Life Writing. In: Nottingham French Studies 61/2, 2022, S. 183-196.



Abb. 5-6 *Les Années Super 8*.

vie (2011), einer Anthologie zahlreicher ihrer Schriften. In *Écrire la vie* schickt Ernaux ihren Schriften ein »Photojournal« voraus,²⁸ das bislang unveröffentlichte Tagebucheinträge und Fotografien aus ihrem persönlichen Album zusammenstellt, darunter einige der Fotografien, die sie in *La Place*, *La Honte*, *Une Femme* und *Les Années* beschrieben hat: »Ce photojournal ne constitue pas une ›illustration‹ de mes livres. [...] Il n'est pas non plus l'explication d'une écriture mais il en montre l'émergence. Il éclaire les raisons d'écrire ce que j'ai écrit jusqu'à présent. Il faut, je crois, le considérer comme un autre texte, troué, sans clôture, porteur d'une autre vérité que ceux qui suivent.«²⁹

Auch die Filmaufnahmen sind in ihrer Literatur bereits beschrieben, bevor sie in *Les Années Super 8* als Objekte für sich in Erscheinung

28 Photojournal; Ernaux: *Écrire la vie*, S. 10-101.

29 Ernaux: *Écrire la vie*, S. 9. (»Dieses Fototagebuch ist keine ›Illustration‹ meiner Bücher. Es ist auch keine Erklärung für eine Schrift, sondern zeigt deren Entstehung. Es erhellt die Gründe für das Schreiben dessen, was ich bislang geschrieben habe. Ich glaube, man muss es als einen anderen Text betrachten, lückenhaft, ohne Abschluss, Träger einer anderen Wahrheit als derjenigen, die hier folgen.« Übers. F.L.).



treten, in *Les Années*, ihrer »unpersönlichen Autobiographie«, verfasst in der dritten Person Singular:

Das erste Bild des Films zeigt eine Wohnungstür, die langsam aufgeht – draußen ist es dunkel –, wieder zufällt, erneut aufgedrückt wird. Ein Junge kommt ins Bild, er bleibt unschlüssig stehen, orangefarbene Jacke, Mütze mit Ohrenklappen, er blinzelt. Dann ein zweiter, kleinerer Junge im blauen Anorak, eine Kapuze mit weißem Fellrand auf dem Kopf. Der Große zappelt herum, der Kleine steht da wie versteinert, mit starrem Blick, man könnte meinen, das Bild wäre eingefroren. Dann betritt eine Frau die Wohnung, in einem taillierten braunen Mantel, die Kapuze verbirgt ihr Gesicht. Sie trägt zwei übereinander gestapelte Kartons mit Einkäufen. Gibt der Tür einen Stoß mit der Schulter. Verschwindet aus dem Bild, kommt ohne die Kartons zurück, zieht den Mantel aus, hängt ihn an den Garderobenständer, dreht sich zur Kamera, lächelt kurz und schlägt dann, geblendet vom Magnesiumlicht, die Augen nieder. Sie ist dünn, fast mager, kaum geschminkt, eine figurbetonte braune Stretchhose ohne Hosenschlitz, ein gelbbraun gestreifter Pulli. Das halblange dunkle Haar wird von einer Spange zurückgehalten. Ihr Gesicht

hat etwas Asketisches, Trauriges – oder Desillusioniertes –, das Lächeln kommt etwas zu spät, um spontan zu sein. Ihre Bewegungen sind Ausdruck von Ungeduld und/oder Nervosität. Dann sind die Kinder wieder da, stellen sich vor sie. Alle drei wissen nicht, was sie tun sollen, sie bewegen Arme und Beine, stehen herum, blicken in die Kamera, an deren grelles Licht sie sich mittlerweile gewöhnt haben. Sie sagen kein Wort. Man könnte meinen, dass sie für ein Foto posieren, bei dem man ewig stillhalten muss. Der größere Junge hebt die Hand und salutiert mit zusammengekniffenen Lippen und geschlossenen Augen, eine groteske Geste. Die Kamera schwenkt auf die Einrichtung, sie ist stilvoll und teuer und verrät einen bürgerlichen Geschmack, ein Schrankkoffer, eine Opalglaslampe.

Er, ihr Ehemann, filmt diese Szene, sie ist gerade mit den Kindern, die sie von der Schule abgeholt hat, vom Einkaufen gekommen. Das Etikett auf der Filmrolle trägt den Titel *Familienleben 72-73*. Immer ist er es, der filmt.³⁰

- 30 Annie Ernaux: *Die Jahre*. Aus dem Französischen von Sonja Finck. Berlin 2017, S. 123 f. (»La première image du film montre une porte d'entrée qui s'entrebâille – il fait nuit –, se referme et se rouvre. Un petit garçon déboule, s'arrête, indécis, blouson orange, casquette à rabats sur les oreilles, clignant des yeux. Puis un autre, plus petit, encapuchonné dans un anorak bleu avec de la fourrure blanche. Le plus grand s'agite, le petit reste pétrifié, les yeux fixes, à croire que le film s'est arrêté. Une femme entre à son tour, dans un long manteau cintré marron dont la capuche lui dissimule la tête. Elle porte dans ses bras deux cartons superposés d'où dépassent des produits alimentaires. Elle repousse la porte avec l'épaule. Disparaît du champ, réparaît sans les cartons, en train d'enlever son manteau qu'elle accroche à un portemanteau dit »perroquet«, se tourne vers la caméra avec un sourire rapide, baisse les yeux, éblouie par la lumière vive de la lampe de magnésium. Elle est presque maigre, peu maquillée, en pantalon Karting marron, collant, sans braguette, pull à rayures marron et jaunes. Les cheveux mi-longs châains sont retenus par une barrette. Quelque chose d'ascétique et de triste – ou désenchanté – dans l'expression, le sourire est trop tardif pour être spontané. Les gestes traduisent la brusquerie ou/et la nervosité. Les enfants sont de nouveau là, devant elle. Tous trois ne savent pas quoi faire, bougeant bras et jambes, groupés face à la caméra que, accoutumés à la lumière violente, ils regardant. Visiblement ils ne disent rien. On dirait qu'ils posent pour une photo qui n'en finit pas d'être prise. Le plus grand des garçons lève le bras et fait un salut militaire grotesque, lèvres grimaçantes et paupières fermées. La caméra saute sur des éléments du décor ayant une valeur esthétique et marchande, définissant un goût bourgeois, un coffre, une suspension en opaline. / C'est lui, son mari, qui a filmé ces images quand elle rentrait des courses avec les enfants ramassés après l'école. L'étiquette sur la bobine du film a pour titre *Vie familiale 72-73*. C'est toujours lui qui filme.« Annie Ernaux: *Les Années*. Paris 2008, S. 118 f.).

Wenn diese Filmaufnahmen nun zu sehen sind, die für die Leser:innen des Buches nachgereicht werden, ihm aber vorausgegangen sind, so scheinen sie wie ein Blick hinter die Kulissen des autobiografischen Schreibens, dem sie immer äußerlich bleiben. (Abb. 5-6)

Etwas lässt sich nicht von der Erinnerung, der Beschreibung und Kontextualisierung einholen: die Materialität der Filmbilder, die selbst die Zeichen der Zeit, Spuren ihrer Entstehung und ihres Zerfalls tragen. Immer wieder kommt auch eine Widerständigkeit des Filmmaterials gegenüber der Vereinnahmung durch die Erinnerung zu Vorschein, etwa wenn ein Tagebucheintrag von Ernaux, demzufolge sie alle Ereignisse ihres Lebens »in einem furiosen Roman, ganz in Rot« (»en un roman violent, rouge«) vereinen wolle, zu den Aufnahmen vom Weihnachtsfest von 1972 montiert wird, in dem die Farbe Rot hervorsticht als diejenige, die auf dem Filmmaterial am wenigsten schnell verblasst.

Man kann *Les Années Super 8* als den Debütfilm einer Schriftstellerin und ihres Sohnes betrachten, der mehr oder weniger gelungen ist (mit Blick auf die großen Tagebuchfilme der amerikanischen Avantgarde sprach Marya E. Gates in ihrer Filmrezension etwas despektierlich von einer kommentierten Diashow).³¹ Man kann ihn aber auch, gerade in der merkwürdigen Unverbundenheit von Filmaufnahmen und Kommentar, als Metareflexion auf ein literarisches Gesamtwerk betrachten, in der die Bilder aus dem eigenen Leben dem autobiografischen Schreiben unverfügbar bleiben. Die Bilder sind das, was dem Schreiben vorausgeht, und zugleich das, was danach übrigbleibt.

31 Marya E. Gates: The Super 8 Years. In: RogerEbert.com, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-super-8-years-movie-review-2022> (31. 5. 2024).

»Das Erzählen ist eine vergessene Qualität.«

Matthias und Adrian Zschokke im Gespräch mit
Lucas Marco Gisi über ihren Film *Z-S-C-H-O-K-K-E*

Adrian Zschokke war 1993 bis 2001 Kameramann beim Schweizer Fernsehen und ist heute als freischaffender Kameramann, Filmemacher und Schriftsteller in Zürich tätig. Seine Arbeiten umfassen eine große Zahl von Dokumentar- und Spielfilmen. Beim Film *Z-S-C-H-O-K-K-E* hat er die Kamera geführt und den Film mit seiner Produktionsfirma R-Film GmbH produziert.

Matthias Zschokke lebt als freischaffender Schriftsteller und Filmemacher in Berlin. Er hat zahlreiche, vielfach ausgezeichnete Romane und Erzählungen veröffentlicht, zuletzt *Der graue Peter* (2023). Er schreibt Theaterstücke und Drehbücher und führt Regie wie im Fall des Films *Z-S-C-H-O-K-K-E*, in dem der ausgebildete Schauspieler auch vor der Kamera stand.

Z-S-C-H-O-K-K-E ist nach *Edvige Scimit* (BRD/CH 1985), *Der Wilde Mann* (CH/BRD 1988) und *Erhöhte Waldbrandgefahr* (CH 1996) der vierte Film, den die Brüder Zschokke gemeinsam realisiert haben.

Der Film: *Z-S-C-H-O-K-K-E*, CH 2023, 97 Min.

Regie und Drehbuch: Matthias Zschokke, Produktion: R-Film GmbH

Alle kennen den Hans Dampf in allen Gassen. Doch wem ist heute der Verfasser der 1814 erschienenen Erzählung bekannt, durch die diese Figur sprichwörtlich geworden ist? In Literaturgeschichten mag man gelesen haben, dass sich an dem Dichterstreit 1802 in Bern, aus dem Heinrich von Kleists später berühmt gewordenes Drama *Der zerbrochene Krug* hervorgegangen ist, auch dessen Gastgeber an der Gerechtigkeitssgasse 78 mit einer gleichnamigen Erzählung beteiligt hatte. Die Rede ist von Heinrich Zschokke (1771-1848), dem in Magdeburg geborenen Wahlschweizer, der als Pädagoge, Politiker und Publizist zum

geistigen Wegbereiter der Schweiz von 1848 geworden war. Im 19. Jahrhundert war er einer der meistgelesenen deutschsprachigen Autoren und einer der ersten Schriftsteller, der von den Autorenhonoraren leben konnte; heute ist sein immenses Werk weitgehend vergessen.

Ein vergessener Erfolgsschriftsteller, der sich für Pressefreiheit und Bildung für alle einsetzt, ein Staatsgründer mit Migrationshintergrund – wenn das nicht genug Stoff ist für mindestens einen Film. Doch wer vermag all das in *einem* Film unterzubringen? Aufgrund ihrer Familiengeschichte und durch ihre Erfahrung als Filmschaffende scheinen die Brüder Adrian und Matthias Zschokke, die seit den 1980er-Jahren gemeinsam Filme realisieren, geradezu prädestiniert dazu, einen Film über ihren Urururgroßvater zu drehen. Das Ergebnis ist ein Film, der inhaltlich und formal verschiedenste Perspektiven verbindet und zwischen Biopic und Dokumentarfilm, Wirken und Wirkung, Historie und Aktualität, Erzählen und Inszenieren, Authentizität und Verfremdung oszilliert.

Das Gespräch fand am 12. 12. 2023 im Kino Rex in Bern im Anschluss an die Berner Premiere des Films *Z-S-C-H-O-K-K-E* statt und wurde von Lucas Marco Gisi moderiert.¹

Lieber Adrian Zschokke, lieber Matthias Zschokke, vielen herzlichen Dank für diesen vielfältigen, vielschichtigen und auch vielstimmigen Film, über den wir uns nun zu dritt unterhalten dürfen. Ich würde gerne mit Ihnen über Heinrich Zschokke sprechen – darüber, wie aus einer historischen Figur eine Filmidee wurde, also über die Entstehung Ihrer Filmarbeit, aber selbstverständlich auch über das Ergebnis, den veröffentlichten Film. Auf den familiengeschichtlichen Bezug verweist bereits der Titel, daher zum Einstieg eine naheliegende Frage: Bestimmt erinnern Sie sich daran, wann Sie zum ersten Mal von Ihrem berühmten Vorfahren gehört haben?

ADRIAN ZSCHOKKE Zum ersten Mal hörten wir wahrscheinlich vom Urahn unserer Familie, als wir Kinder waren. Ich erinnere mich, dass wir – und uns war dabei nicht sehr wohl zumute – ab und zu nach Aarau pilgern mussten, da dort die Zschokke-Tage organisiert wurden. Es war damals noch eine Tradition, sich ungefähr alle zwei bis vier

1 Das Gespräch ist als Aufzeichnung online zugänglich unter: [https://www.rexbern.ch/rex-online/z-s-c-h-o-k-k-e\(modal:watch/zschokke-filmgesprach-121223\)\(6.9.2024\)](https://www.rexbern.ch/rex-online/z-s-c-h-o-k-k-e(modal:watch/zschokke-filmgesprach-121223)(6.9.2024)). Die Fragen aus dem Publikum wurden eingearbeitet, und die Transkription für den Druck geringfügig überarbeitet.

Jahre zu treffen. Und dann standen wir da um dieses Denkmal und ganz viele intelligente Menschen erklärten uns, wer Heinrich Zschokke war. Aber damals interessierte mich das herzlich wenig, und ich glaube, wir zeichneten uns in dieser Umgebung vor allem durch den Blödsinn aus, den wir anstellten. Viele Jahre später rief mich Matthias an, weil eine Idee für einen Film von außen an ihn herangetragen worden war.

MATTHIAS ZSCHOKKE Ja, genau. Die Idee wurde von der Zschokke-Gesellschaft an uns herangetragen. Die Gesellschaft fragte uns, ob wir anlässlich von Heinrich Zschokkes 250. Geburtstag nicht etwas machen könnten, da wir früher doch Filme gemacht hätten. Eine Geschichte, die mich in diesem Zusammenhang von Anfang an faszinierte, ist die, wie das Bild eines Menschen entsteht und wie es sich mit den Jahren verändert. Ich fand es spannend, dass 50 Jahre nach Heinrichs Tod diese große Statue zu Ehren dieses »großen Mannes« aufgebaut wurde, und wie er dann langsam abnippelte. Vor dem Krieg war er noch immer der ganz große Pädagoge, Politiker und Volksschriftsteller, danach, als das Ansehen Deutschlands beschädigt worden war, kippte auch das Bild dieses Mannes etwas weg. So empfanden wir das auch als Kinder, die aufwuchsen mit diesem großen Vorfahren, der irgendwie ein bisschen verschwunden war. Ich finde es hochinteressant, wie mit der Zeit ein anderer Blick auf einen Menschen geworfen wird, wie er anders dasteht und wie er heute wahrscheinlich niemandem mehr bekannt ist, so wie er auch Adrian und mir kaum noch bekannt war. Er hat unheimlich viel geschrieben und ich wusste nicht, wo überhaupt anfangen mit Lesen. Dazu eben die Frage, die mich fasziniert hat: Wie kann man eine historische Figur präsentieren und gleichzeitig mit einbeziehen, dass das Bild von ihr einer ständigen Veränderung unterworfen ist?

Wir, die Nachkommen, wissen auch nicht mehr allzu viel von ihm, und diese Zschokke-Tage sind in den 1970er-Jahren langsam eingeschlafen. Unsere Generation ging nicht mehr hin, und ich weiß nicht, ob es diese Treffen heute noch gibt. 2019 machten wir den Versuch, so einen Zschokke-Tag noch einmal richtig zu inszenieren und alle einzuladen. Es gibt unendlich viele Nachkommen, aber unsere Initiative stieß nicht auf riesiges Interesse. Auf jeden Fall kamen nicht alle.

Beim Anschauen des Films hatte ich den Eindruck, dass sich die Fragestellung auch ein bisschen verschoben hat. Zunächst war da das Interesse an der Figur selbst, daran, wer das eigentlich war, also ein historisches Interesse im weitesten Sinn. Doch wenn man sich das Ergebnis



Abb. 1 Z-S-C-H-O-K-K-E: Zschokke vor der Kamera.

der filmischen Recherche anschaut, stellt sich auch die Frage nach der Aktualität: Wieso ist das eine Figur, die man vielleicht doch nicht einfach so vergessen sollte? Welches sind die Aspekte – biografisch, aber insbesondere bezüglich der Wirkung –, die heute noch von Relevanz sind? Ich sehe den Film durchaus auch als Antwort auf die Frage, wieso man Zschokke heute noch lesen oder sich mit ihm beschäftigen soll.

MATTHIAS ZSCHOKKE Ja, doch das ist etwas, was mich grundsätzlich interessiert. Wie kann man Pestalozzi heute erzählen, eine historische Figur? Wir haben so eine merkwürdige Tradition, dass wir sagen, das war aus diesen und jenen Gründen ein Großer, wir gehen immer von dieser Sichtweise aus: das war ein berühmter Mann. Ich finde es wichtig, erst mal hinzuhören, wie Zschokke überhaupt gesprochen hat. Deshalb gibt es viele Originalzitate. Er hat zum Beispiel ein damals sehr erfolgreiches und berühmtes Stück, *Abaellino der große Bandit*, verfasst, und ich habe überlegt: Wie klingt das Stück? Jetzt kann man sich fragen, warum erzählt man in dem Film eine ganze Szene aus einem Theaterstück? Das ist der Punkt, der mich interessiert: Klingt das heute noch? Kann ich da noch irgendwas darin sehen? Habe ich daran noch Spaß? Im Theater zeigt man zum Beispiel Hamlet in Jeans oder im Business-Anzug, um Shakespeares Stück zu aktualisieren. Doch



Abb. 2 Z-S-C-H-O-K-K-E: Zschokke auf dem Floß.

ich hatte immer das Gefühl, das hilft nicht viel; denn es ist nicht so sehr die Frage, ob der Jeans trägt oder nicht. Die Frage ist vielmehr: Was sagt Hamlet? Dann möchte ich den genau hören und kann plötzlich sagen: Das ist ja unglaublich! Das ist zwar ein bisschen anders formuliert, aber das ist ganz heutig. Mich interessiert also, wie ich eine historische Figur, mindestens 200 Jahre alt, so sprechen lassen kann, dass ich ihr heute zuhöre und denke: Ist nicht schlecht, was der da sagt, dort lag er hingegen etwas daneben.

ADRIAN ZSCHOKKE Ich muss gestehen, dass ich dank dem Film und vor allem dank der Arbeit von Matthias viel mehr über meinen Vorfahren gelernt habe, weil ich einfach diese stockfleckigen Bücher relativ selten zur Hand nehme. Als ich das Drehbuch zum ersten Mal las, dachte ich: Das wird schwierig, diesen Stoff näherzubringen. Aber heute haben wir mit dem Film die Möglichkeiten zu sagen: Es spielt nicht eine so große Rolle, ob der jetzt einen genau recherchierten Backenbart trägt oder ob der in dieser Szene wirklich mit einem Floß daherkommt; denn das hätte unser ganzes Produktionsbudget explodieren lassen. Deshalb haben wir versucht, uns einfach auf ganz, ganz konkrete Situationen einzulassen und mit möglichst wenig Aufwand und mit möglichst aktuellen Kameratechniken diese vergangene Zeit ins Heute zu transportieren.

Das heißt, wenn ich kurz rekapitulieren darf, zunächst kam der Anruf der Gesellschaft mit der Anfrage, ob man einen Film machen könnte.

Dann arbeiteten Sie, Matthias Zschokke, sich ein und schrieben ein Drehbuch. Dieses ging dann an Adrian Zschokke und daraus entstand ein Filmprojekt. Und wie es beim Film ja leider in der Regel ist, muss das Projekt eigentlich schon so präzise ausgearbeitet sein, dass man bereits jedes Detail kennt und damit in Aussicht stellen kann, dass es ein erfolgreicher Film sein wird. Der nächste Schritt war dann die Finanzierung, um das Projekt realisieren zu können.

MATTHIAS ZSCHOKKE Ja, ich darf das nicht noch einmal sagen, aber ich sage es jetzt trotzdem wieder: Wir sind mit der Finanzierung krachend gescheitert. Das Drehbuch war also bis ins letzte Detail geschrieben, was da jetzt alles zu sehen wäre etc. Und Adrian knirschte immer so komisch, aber ich fand, das ist doch toll! In meiner Vorstellung von der Umsetzung hatte ich immer diese Bilder der großen historischen – zum Beispiel französischen – Kostümfilm im Kopf. Ich kapierte lange nicht, was ihn eigentlich da so plagte. Rückblickend habe ich das Gefühl, da passierte etwas, was ich mir damals nicht vorstellen konnte. Man fragt sich, wo liegt die Aktualität von diesem Zschokke, der so ein bisschen historisch, so gestelzt redet, und wie kriege ich das hin, dass es so rüberkommt, als könnte er auch im Hier und Jetzt so sprechen? Man könnte gezielt die Aktualität hervorheben. Stattdessen ist hier etwas beim Bild passiert: Es greift fast eine Handy-Ästhetik auf. Heute sind Handys allgegenwärtig, dauernd ist ein Handy da und filmt mit. Im Film erscheint es so, als wäre quasi zufällig vor 200 Jahren einer dort gestanden, hätte sein Handy gezückt und mitgefilmt. Also ästhetisch passiert da etwas, plötzlich ist da nicht mehr diese Distanz, wir betrachten nicht mehr ein Podest, auf dem man die Figuren sieht, wie sie miteinander sprechen und sich verhalten und sich ganz genau zur richtigen Zeit vorbeugen und wissen, wie man sich verbeugt. Stattdessen werden die Figuren beobachtet, wie sie miteinander reden. Das gibt meiner Meinung nach dem Film eine Aktualität, die wir nicht mit Text oder Erklärungen forcierten, sondern die im Bild liegt. Das Bild gibt dem Film eine Durchlässigkeit.

ADRIAN ZSCHOKKE Wie man hört, hatten wir von Anfang an eher unterschiedliche Ideen. Ich wusste eher anekdotische Sachen über Zschokke, beispielsweise diese Rhein-Flucht oder die Geschichte, wie er mit dem Pferd fliehen musste und auf ihn geschossen wurde. Ich dachte also, wir zeigen mehr Action – aber das mussten wir uns abschminken. Doch wir fanden uns über diese Handy-Idee, mit dieser Spontanfilmerei. Bei dieser Gelegenheit muss ich auch erwähnen, dass

wir mit Ruth Schläpfer eine absolut großartige Cutterin hatten, die unsere unterschiedlichen Ideen mit unglaublichem Fleiß und Disziplin immer wieder zusammenfügte, weil ich doch mehr zu Gags neige und Matthias eben mehr zur Sprache tendiert. Ich habe den Film jetzt doch schon ein paar Mal gesehen und denke, wir haben eine sehr gute Lösung gefunden für das, was uns beiden vorschwebte.

Es gab also ein Drehbuch, dann gab es Gespräche über die Art und Weise, wie man den Film realisieren könnte, allerdings unter Berücksichtigung gewisser Rahmenbedingungen, die sich auch immer wieder geändert haben. Wie lange hat die Realisierung des Projekts gedauert? Der Zschokke-Tag, mit dem im Film eine Art Gegenwartsebene eingezogen wird, war 2019. Aber von welchem Zeitraum sprechen wir vom Beginn der Drehbucharbeiten bis zur Veröffentlichung jetzt im Herbst 2023?

MATTHIAS ZSCHOKKE Leider hat es tatsächlich vier Jahre gedauert. Wir fingen 2019 an und 2021 wäre Zschokke 250 Jahre alt geworden. 2019 dachten wir noch, wir haben sehr gut Zeit, um das zu finanzieren und zu realisieren. Dann kamen unter anderem natürlich die Pandemiejahre dazu, die auch alles total lahmlegten, und so verzögerte sich das immer weiter. Der Film wurde vor ungefähr drei Monaten fertiggestellt.

Das Drehbuch war meiner Meinung nach perfekt. Ich fand das so gut, weil ich diesbezüglich wirklich ein gebranntes Kind bin. Die Geschichte mit unserem unvollendeten Film *Die 3 schönen Müller* haben Sie ja mitverfolgt, den ich weiß der Teufel wie viele Jahre zu machen versucht habe und bis heute nicht realisieren konnte.² Da sagte ich mir, das soll mir nicht nochmal passieren, und jetzt mache ich alles ganz präzise, so, wie ich mir das vorstelle und wie ich glaube, dass es funktioniert. Doch dieses Drehbuch wurde dann nicht finanziert. Immer mal wieder ging etwas nicht, und wir merkten immer mehr: So kriegen wir es nicht auf die Beine. Und dann sagte ich, bevor ich jetzt anfangen, Kompromisse zu machen, und versuche, es so zu machen, wie es vielleicht dann doch finanziert oder halbwegs finanziert würde, lass uns jetzt einfach diesen Film machen, vom Blatt, so wie er dasteht.

Das versuchten wir dann am Schluss und glaubten einfach daran, dass das schon irgendwie funktioniert. Das Drehbuch von 2019 können Sie

2 Vgl. Lucas Marco Gisi: Matthias Zschokkes ›Unvollendetes‹. Eine Visionierung des nicht realisierten Filmprojekts *Die 3 schönen Müller*. In: Quarto 52, 2023, S. 14-20.

heute im Endergebnis fast mitlesen. Das ist sehr selten im Film. Es sind ja unendlich viele Leute beteiligt an einem Film, auch bei uns. Normalerweise fängt das sehr viel früher an, wenn Skript-Überarbeitungen vorgenommen und wahnsinnig viel verändert wird. Bei uns war die Übertragung vom Drehbuch bis zum fertigen Film wirklich relativ pur. Es ist ungefähr das enthalten, was im Drehbuch steht, wie die Szenen aufeinanderfolgen und ineinandergreifen.

ADRIAN ZSCHOKKE Es ist natürlich ein Riesenglück, dass Matthias auch schauspielern kann. Bei der Suche nach Partnern, die uns mit der Finanzierung helfen, ist mir aufgefallen, dass die Leute, sobald Matthias von seinem Drehbuch erzählte, begriffen, dass es auch lustig sein könnte. Wenn man es nur liest, ist es eine andere Sache. Es sieht ganz anders aus, wenn es jemand mit Feuer vorliest, der es selbst geschrieben hat und auch schauspielerisch talentiert ist. Das hat bestimmt auch dazu beigetragen, dass jetzt ein großer Teil des Films in diesem Tonstudio spielt, was für mich eine Herausforderung war, weil das Tonstudio nicht unbedingt ein sehr filmischer Ort ist. Aber ich merkte dann mit der Zeit auch, dass man mit der neuen Technik wirklich sehr viel machen kann und dass ich eine spannende Bildsprache – so hoffe ich wenigstens – erzeugen kann.

Wir sind von den ersten Ideen ausgegangen und nun beim Ergebnis, dem realisierten Film, angelangt, und da bin ich natürlich neugierig, mehr über die konkrete Umsetzung zu erfahren. Ich habe den Eindruck, es lassen sich eigentlich – und das macht den Film so spannend – zwei gegenläufige Verfahren unterscheiden. Auf der einen Seite verschiedene Verfahren, um in diese andere Zeit einzutauchen; beispielsweise die Stimme, die technisch verändert wird, um anzudeuten, dass sie nicht nur in einem kleinen Studio zu hören ist, sondern auf der ganzen Welt. Auf der anderen Seite verschiedenste Verfahren der Verfremdung, durch die eben gerade dieses Eintauchen in eine andere Zeit wieder gebrochen wird. Ich nehme an, dass es wie bei der Ursprungsidee des Kostümfilms doch immer auch wichtig war, dass man in diese Zeit eintauchen kann, dass Vergangenheit erlebbar, hörbar und sichtbar wird?

MATTHIAS ZSCHOKKE Ja, dazu muss ich noch erklären, was ich mit Kostümfilm meine. Bei *Edvige Scimitt* gingen wir schon gleich vor. Ich habe das Gefühl, dass wir uns an Bilder erinnern, die nicht ganz stimmen. Wenn ich an meine Kindheit denke, habe ich irgendein Bild



Abb. 3 Z-S-C-H-O-K-K-E: Zschokke bei Basler Aristokratinnen.

von meiner Tante im Kopf und meine, sie sei so und so angezogen gewesen – sie war aber gar nicht so angezogen. Vielmehr ist das eine überhöhte Fantasie, und so stellte ich mir diese ganzen Kostüme, diese ganze Ebene vor. Viele kennen vielleicht noch die Grimm'schen Märchen. Da gibt es eine Ausgabe mit Illustrationen von Ruth Koser-Michaëls aus den dreißiger Jahren: Das sind wunderbar bunte Bilder – der Prinz beispielsweise hat so bauschige goldene Hosen, das wirkt recht lustig –, und in der Art hätte ich das gerne gemacht. Also nicht historisch präzise, sondern so, wie wir uns vorstellen, dass man vor 250 Jahren ungefähr ausgesehen hat. Ich finde es immer problematisch, wenn wir versuchen, eine vergangene Zeit nachzubauen. Da muss man ungeheuer gut sein. Franzosen und Engländer können das sehr gut. Das ist ein Traum, wenn man denen zuguckt. Aber ich glaube, der Film kann noch mehr, indem er eben etwas behauptet, was wir alle nicht kennen, und das ist dann die Zeit, die wir auf der Leinwand sehen. Sie ist in unserer Fantasie entstanden und zusammen in Gesprächen entwickelt oder aus Vorlagen genommen, überhöht und verändert worden usw. Also, es wäre nicht ein historischer Film geworden, wie man sich das vorstellt, sondern eben eine fiktionale Historie.

ADRIAN ZSCHOKKE Mich nerven ›historisch korrekte‹ Filme. Und zwar v. a. deshalb, weil Experten vorgeben, zu wissen, wie die Vergan-

genheit auszusehen habe. Ich konnte mal einen Restaurator filmen, der griechische Artefakte restaurierte. Er zeigte uns, wie Friese, Vasen, ja selbst Marmorskulpturen anhand von Farbpixeln, die mit heutiger Technik entdeckt werden, ausgesehen haben könnten. Es war erschreckend bunt und knallig. Die amerikanischen Plastik-Götterbilder sind ihnen möglicherweise ähnlicher, als wir überheblichen Ästheten das wahrhaben wollen. Und wenn Gerhard Polt meinte: »Bin ich froh, dass ich die Nero-Filme gesehen hab', sonst würd' ich heut' no net wissen, dass Ustinov Rom angezündet hat«, so bringt er damit eine Überzeugung auf den Punkt, die auch unserem Film zugrunde liegt: Wir dürfen unserer Fantasie ebenso sehr vertrauen wie der tradierten Geschichtsforschung. Und wir dürfen den Interpretationen der Schauspieler:innen mehr Raum zugestehen. Denn eben: Ustinov ist viel erneroniger als Nero selbst, und Hanspeter Müller-Drossaart hat mir meinen Urahn mit seinem Spiel nähergebracht als alles, was ich bisher über ihn gelesen habe.

Aber selbstverständlich haben auch wir uns beraten lassen. Unsere historische Quelle war der Historiker und Zschokke-Biograf Werner Ort, der uns mit seiner Expertise unterstützt hat und der hier anwesend ist. Wir dachten immer, er wird sich bekreuzigen, wenn wir da und dort herumschummeln. Aber ich glaube, das ist wirklich, was für mich Film ausmacht. Es gibt diese Szene aus dem Historienfilm *Andreas Hofer* (Hanns Prechtl, D 1929), in der gezeigt wird, wie die Bauern in der Bergiselschlacht gegen Napoleon kämpfen und Felsen hinunterrollen lassen. Die Historikerin Brigitt Flüeler merkte daraufhin kritisch an, dass die gezeigten Ereignisse, d.h. die als Waffe verwendeten Felsbrocken, vielmehr der Schlacht am Morgarten entsprechen würden. Klar, es handelte sich nicht genau um diese Schlacht, um die es eigentlich ging, aber ich glaube, das spielt auch keine Rolle. Man will etwas zeigen, das ungefähr so und so ausgesehen hat. Ich habe natürlich keine Ahnung, wie das wirklich ausgesehen hat, aber es ist ein Input, von dem aus man sich vorstellen kann, wie es hätte aussehen können. Ich finde, das reicht.

Wobei ich diese Darstellungsweise auch in dem Sinn verstanden habe, dass damit eine doppelte Aussage gemacht wird: Einerseits zeigt man, wie es hätte aussehen können, andererseits wird auch betont, dass wir dies gerade nicht genau wissen. Dieses Moment der Distanzierung, das einen Reflexionsprozess auslöst, ist in den Film miteingearbeitet. Es finden sich verschiedene Verfahren, die Distanz schaffen: Man darf zum Beispiel hinter die Kulissen schauen, es tritt ein Erzähler auf, dann sehen wir plötzlich ein modernes Schlauchboot, einen Synthesizer und



Abb. 4 Z-S-C-H-O-K-K-E: Matthias Zschokke mit Hanspeter Müller-Drossaart.

trotzdem ein bisschen historische Kleidung. Ich habe den Eindruck, dass der Film ganz wesentlich von diesen Elementen lebt und dass hier vielleicht auch Ihre, Matthias Zschokke, Theatererfahrung in den Film eingeflossen ist und schon über das Drehbuch in diese Umsetzungsfragen hineingewirkt hat.

MATTHIAS ZSCHOKKE Ob Theater mit Film zu tun hat, ist immer wieder eine Diskussion. Theater ist der Feind des Films, sagen viele. Das finde ich nicht. Es sind in beiden Fällen Schauspieler, die Rollen spielen. Es geht dann mehr um die Auflösung, also um die Frage: Was macht die Kamera in dieser Szene, in diesem Raum? Die Kamera kann vielleicht filmisch noch sehr viel ausgebuffter eingesetzt werden, sie kann viel tiefer ins Geschehen hineingehen, da die vierte Wand des Theaters gewissermaßen wegfällt. Das ist etwas anderes, als wenn ich einfach davorstehe und denen zugucke, wie die miteinander spielen. Insofern ist das in unserem Film vielleicht ›theatralisch‹ inszeniert, als ich gleichsam von außen zusehe und immer das Gefühl habe, ich bin nicht drinnen in der Szene, sondern schaue denen zu. Ich finde das auch in Ordnung so und will das auch so haben. Ich will nicht zu nah an die ran. Das ist eine Geschmacksfrage.



Abb.5 Z-S-C-H-O-K-K-E: Matthias Zschokke liest aus dem Drehbuch.

Im Theater gibt es seit längerem einen Diskurs um das Postdramatische, womit vor allem gemeint ist, dass das Erzählen stärker eingesetzt wird. Das habe ich in Z-S-C-H-O-K-K-E eigentlich auch so empfunden, nämlich insofern, als das Erzählen und auch das Reflektieren dieses Erzählvorgangs eine tragende Rolle spielen.

ADRIAN ZSCHOKKE Ich mache mir immer wahnsinnig viele Theorien um solche Fragen, glaube aber, letztlich entscheidet das Publikum über die Wirkung solcher Verfahren. Es ist schon so: Die Erzählung spielt immer mehr eine Rolle. Ich kann mir vorstellen, dass man sich schon bald diese neuen Brillen vor den Kopf hält und sagt: »Ich möchte jetzt Robin Hood spielen«, und man sieht bereits dessen Welt.

Sich in andere Zeiten zu versetzen, wird dann nicht mehr so interessant sein. Aber immer interessant bleiben wird die Erzählung. Und ich glaube, das wurde in diesem Film, auch dank der Rolle von Matthias als Erzähler, wirklich hervorgehoben.

MATTHIAS ZSCHOKKE Ja, das finde ich auch: Das Erzählen ist eine vergessene Qualität. Beispielsweise die Großmutter, die den Kindern eine Geschichte erzählt, habe ich noch erlebt. Jemand erzählt eine Geschichte, und ich mache mir selbst die Bilder dazu. Das fand ich oft sehr packend, das konnte wunderbar, furchtbar spannend sein. Dem trauen wir heute nicht mehr so recht. Wir meinen, es muss alles bebildert und unheimlich angereichert sein, weil es sonst langweilig ist. Ich

glaube aber, das stimmt nicht. Die Voraussetzung ist, dass man sich darauf einlässt, und das ist eine Frage der Zeit und des Zutrauens: Mag ich dem wohl zuhören oder langweilt er mich? Und dann gibt man nach einer Minute schon auf. – Ich glaube, das ist falsch. Ich bin überzeugt, wir müssen nicht immer alles noch besser und genauer auspinseln, sondern wir können auch einfach mal zuhören, was einer erzählt, darüber nachdenken, was er erzählt, und uns vorstellen, wie das aussieht, oder zurückfragen – und dann werden weitere Geschichten erzählt. Das war keine Theorie und kein Programm, das wir beim Filmdreh hatten. Aber heute kann ich sagen, dass das Erzählen oder auch das Lesen eines Buches zu Unrecht dermaßen weggedrängt wird. Einer Stimme zuhören und sich selbst die Bilder zum Erzählten machen, ist durchaus spannend. Man braucht nicht das ganze Drumherum.

Um die Frage der Erzählweise zu vertiefen, möchte ich noch einen wichtigen Aspekt ansprechen. Es ist auffallend, dass Heinrich Zschokke im Film sehr starke Frauenfiguren zur Seite gestellt und entgegengesetzt werden. Indem er in diesen Frauenfiguren gespiegelt wird, wird der unnahbare große Mann vom Podest geholt und zu einem spannenden, ambivalenten Menschen gemacht. Waren diese Frauenfiguren, die auch mit großartigen Schauspielerinnen besetzt werden konnten, von Anfang an vorgesehen? Oder sind sie im Entstehungsprozess erst nach und nach dazugekommen?

MATTHIAS ZSCHOKKE Nein, uns ist es bei der Recherche ziemlich »gsmuech« (unwohl) geworden, als wir merkten, dass vor 200 Jahren nur von den Männern die Rede war und die Frauen nicht vorkamen. Bei der Durchsicht des Drehbuchs bemerkten wir, dass das, was wir erzählen, wahnsinnig Männer-lastig ist. Es wirkt so, als ob es keine Frauen gegeben hätte damals, sie tauchen in den Quellen nicht auf. Zum Beispiel: Zschokke kriegt einen Preis, und an der Verleihung nehmen 200 schwarzgekleidete Männer teil. Es sind nur Männer im Bild. Wir haben uns das bewusst gemacht und versucht, dafür zu sorgen, immer dann, wenn in den Quellen eine Frau auftaucht, wenigstens diese im Film auch auftauchen zu lassen und ihr im Drehbuch etwas Raum zu geben. In Zschokkes Basler Umfeld treten Frauen in Erscheinung und dann natürlich am Schluss seine Frau Anna Elisabeth geborene Nüsperli, gesprochen von Bettina Stucky, sowie die Königin Karoline, gespielt von Ingrid Kaiser, die unglaublich starke Gegengewichte bilden.

Das verdeutlicht, dass Frauen in Zschokkes Leben durchaus eine Rolle spielten. Aber in seiner Autobiografie erzählt er beispielsweise nur

von Männern. Es ist eine Selbstschau. Ein sehr lesenswertes, spannendes Buch über diese ganze Zeit, aber es kommen keine Frauen als zentrale Figuren vor – nicht wahr, Werner Ort?

WERNER ORT Das ist eine sehr gute Frage. Es ist tatsächlich auch noch im 19. Jahrhundert verbreitet, dass die Politik, die Wirtschaft und das öffentliche Leben durch Männer bestellt und gemacht werden. Wenn man bei Heinrich Pestalozzi nachschaut: Die Frauen, das sind die Mütter, die alles zusammenhalten. Das war bei Heinrich Zschokke auch der Fall. Die Frau muss da sein, sie gibt dem Mann Sicherheit, aber sie tritt nach außen nicht auf. Sie hatte eine Haube auf, nachdem sie geheiratet hatte, und war so in wörtlichem Sinne unter der Haube und kam nur noch ›versteckt‹ vor. Daher finde ich das schon reizend, dass Sie hier versucht haben, Frauen hineinzubringen.

Und bei dieser Gelegenheit möchte ich gerne ausdrücken, was mir so gefallen hat: Ich habe fünf Bücher über Heinrich Zschokke geschrieben.³ Das sind Worte, Worte, Worte. Aber wenn wir uns überlegen, was uns geprägt hat, wenn wir uns die jüngere Vergangenheit ›vor Augen führen‹. Es sind die Bilder: Mý Lai, 9/11, der 7. Oktober und so weiter. Das sind Ereignisse, die kann man nur mit Bildern darstellen. Deswegen ist es wichtig, dass wir uns – weil wir Bilder besser als Worte in Erinnerung behalten – so einen Film anschauen können. Dieser Mann taucht hier auf eine andere Weise auf, nämlich visuell, und nicht durch seine Worte – er schrieb ja unzählige Bücher. Ich habe ausgerechnet, dass es – wenn man sein gesammeltes Werk nochmals veröffentlichen würde – rund 100 Bücher wären. Er begann um fünf Uhr morgens zu schreiben und schrieb bis zwei Uhr mittags. Da ist ein riesiges Korpus an Korrespondenz entstanden. Das war die Grundlage für die Biografie, die ich geschrieben habe. Uns lag eigentlich nur vor, was er über andere schrieb und dann noch diese Selbstschau, die herrliche Autobiografie, zugleich Memoiren und Darstellung seiner Zeit. Aber wenn wir das nicht in Bilder übersetzt bekommen, dann bleibt das nicht lange hängen. Deshalb wünsche ich diesem Film viel Glück für die Zukunft, dass er uns weiterhin ein Bild eines Menschen

3 Werner Ort: »Die Zeit ist kein Sumpf; sie ist Strom«. Heinrich Zschokke als Zeitschriftenmacher in der Schweiz. Bern 1998; ders.: Heinrich Zschokke als Regierungsstatthalter der Helvetik in Basel (1800-1801). Basel 2001; ders.: Der modernen Schweiz entgegen. Heinrich Zschokke prägt den Aargau. Baden 2003; ders.: Heinrich Zschokke (1771-1848). Eine Biografie. Baden 2013; ders.: Die Schülerrepublik im Schloss Reichenau. Ein pädagogisches Experiment. Baden 2018.



Abb. 6 Z-S-C-H-O-K-K-E: Zschokke bei Königin Karoline.

aus dieser Zeit zeigt, aber nicht den ganzen Menschen mit seinem ganzen Wirken darstellen will, sondern ein gelebtes Leben. Und ich bin dankbar, dass auch Frauen darin eine Rolle spielen.

[PUBLIKUM] *Ich fand den Film ganz toll, quasi produziert gegen das, was die jungen Filmer:innen an den Filmhochschulen lernen: Du musst alles ins Bild bringen, du musst alles in Szene setzen. Aber Matthias Zschokke hat schon gesagt, dass es eben auch darum geht, zu zeigen, dass im Film auch erzählt und gezeigt werden kann, wie ein Film entsteht. – Worüber noch nicht gesprochen wurde, ist über den Titel. Es sind ja zwei Titel. Augenfällig ist, wie im Haupttitel Z-S-C-H-O-K-K-E der Name auseinandergeschrieben, quasi auseinandergenommen, wird. Das bringt zum Ausdruck, dass es um verschiedene Generationen geht; denn es ist ja auch ein Film über Sie beide. Aber der Untertitel: Ein Deutscher erfindet die Schweiz, ist natürlich eine Provokation. Ich dachte immer, es sei ein Korse gewesen, der die Schweiz erfunden hat. Darüber gibt es ja auch einen Film. Aber wie ist der Titel, wie ist die Provokation zu verstehen?*

MATTHIAS ZSCHOKKE In den 1970er-Jahren erschien ein Artikel über Heinrich Zschokke, damals hatte dieser etwas Aufwind. Die 1968er-Generation entdeckte damals die Helvetik wieder als eine

spannende Zeit, und in diesem Zusammenhang ging einer (Markus Kutter) später soweit zu sagen »Ein Deutscher erfindet die Schweiz«. ⁴ Das stieß jedoch nicht auf Gegenliebe und wurde auch nicht mehr zitiert. Das war zu provokant, das ist klar. Zum Titel: Zu Beginn dachte ich an »Z wie Zschokke«, denn in meiner Kindheit war die Schreibweise des Namens immer ein Problem. Niemand wusste wie Zschokke geschrieben wird, und ich musste meinen Namen immer buchstabieren. Zuerst war da einfach ein »Z«, so, wie wir es für das Plakat des Zschokke-Tags gestaltet haben: ein »Z« als Titel und darunter stand »wie Zschokke«. Durch den Krieg gegen die Ukraine gelangte allerdings das Russen-Z in die öffentliche Wahrnehmung, was das alleinstehende »Z« verunmöglichte. So geisterten ziemlich lange, bis heute eigentlich, verschiedene Titel herum. Der jetzige Titel, dieser Buchstabensalat, konnte filmisch wunderschön eingeführt werden (durch herunterfallende Buchstaben). Das ist ein schöner Titel, der eigentlich alles erzählt.

ADRIAN ZSCHOKKE Ich finde auch, die These ›Zschokke erfindet die Schweiz‹ ist eine Provokation. Man muss sich auch vergegenwärtigen, dass der Mann kein Schweizerdeutsch sprach, als er als ungefähr 26-Jähriger in die Innerschweiz kam und hier als Vermittler zwischen Frankreich, Russland und den Innerschweizern fungierte und letzteren klar machen musste, dass sie aufhören sollten und die gewaltsame Auseinandersetzung keinen Sinn ergebe. Er brachte das zustande, und die Leute konnten ihn als Vermittler offenbar akzeptieren. Ich weiß nicht, ob das heute noch möglich wäre. Auf jeden Fall hat er da schon relativ viel dazu beigetragen, dass die Schweiz irgendwie erfunden wurde, wenn man so sagen will.

Zugleich ist der Film auch dadurch sehr aktuell, dass es um die Frage der politischen Partizipation geht, die bis heute hoch relevant geblieben ist. In diesem Punkt wird offensichtlich, dass Heinrich Zschokke auch den Leuten etwas zu sagen hat, die sich heute den Film anschauen oder seine Schriften lesen.

[PUBLIKUM] *Ich hatte eigentlich eine andere Antwort erwartet. Es ist ein Film über die Schweiz, die Provokation besteht darin, dass wir uns überlegen sollen: Welche Schweiz hat Zschokke, oder ›dieser Deut-*

4 Markus Kutter: Die Schweizer und die Deutschen. Es hätte auch ganz anders kommen können... Zürich 1995, S. 106-127.

sche», erfunden? Und ist das wirklich unsere Schweiz, die er erfunden hat? Er hat etwas ganz anderes erfunden, glaube ich.

MATTHIAS ZSCHOKKE Erstens ist es unter anderem auch deswegen lustig, weil ja schon einer kurz zuvor die Schweiz erfunden hat. Nämlich Friedrich Schiller mit seinem *Wilhelm Tell*. Das ist eine Schweiz, die wir uns alle angeeignet haben. Das ist die Schweiz, wie wir sie kennen und wie man sie in der Welt kennt – die Erfindung eines Deutschen. Und dann kam der Nächste und erfand diese neuere, heutige Schweiz – zumindest war Zschokke an der Erfindung der neuen, modernen Schweiz beteiligt. 1848 wurde dann endlich diese Verfassung geschrieben und von allen akzeptiert. Man einigte sich darauf, dass wir nun diese moderne Art von Staatenbund, diese Konföderation, sind. Die Verfassung, in die Teile der Aargauer und der amerikanischen Verfassung miteinfließen, hat Heinrich Zschokke mitentworfen. Wobei zu bedenken ist, dass sie keine Erfindung von einzelnen Personen war, sondern vielmehr Ausdruck einer Stimmung. Mich begeisterte insgesamt diese aufklärerische Grunddynamik sehr, die in vielen der Schriften zu finden ist. Ausgehend von Napoleon und der Französischen Revolution war der Wunsch nach Demokratie und Freiheit sehr präsent in den Köpfen, und viele setzten sich zusammen und versuchten, eine Verfassung zu schreiben. Maßgeblich war die amerikanische Verfassung, die schon vorlag, zu der aber Zschokke und seine Mitstreitenden offenbar wichtige Punkte hinzugefügt haben und damit etwas ganz grundsätzlich Neues aus der Schweiz gemacht haben. Nach 1848 ist die ganze Bewegung in Europa zum Teil wieder zusammengebrochen, aber in der Schweiz hat sich eine Auffassung von Demokratie durchgesetzt, die in ihren Grundzügen der heutigen entspricht. Und es ist bemerkenswert, dass zwei Deutsche an diesen Mythen und an dieser Art von Demokratieidee mitgeschrieben haben.

Läuft der Film in der ganzen Schweiz – auch in Basel, dessen bessere Gesellschaft nicht so gut wegkommt?

MATTHIAS ZSCHOKKE Nein, da gibt es starken Widerstand.

ADRIAN ZSCHOKKE Das sind wir noch am Abklären. Das Problem ist, dass wir im Moment keinen Verleih haben. Das heißt, es läuft alles über mich und mein persönliches Netzwerk. Ich bin in Basel mit verschiedenen Leuten in Kontakt, aber es ist schwierig.

[PUBLIKUM] *Können Sie sich diesen Film auch für den Geschichtsunterricht in Schulen vorstellen? Mich würde sehr interessieren, was heutige Gymnasiast:innen damit anfangen könnten, ob sie überhaupt diesen Namen kennen und wie viel sie über diese 175 Jahre der Verfassung wissen? Ich fände es sehr wichtig, dass man den Film in Schulen sehen könnte.*

MATTHIAS ZSCHOKKE Ich kannte die historischen Hintergründe und Zusammenhänge nicht und glaube, dass man nach diesem Film immer noch nicht kapiert, was da genau los war. Es war ein dermaßen irres Durcheinander in der ganzen Schweiz von 1798 bis 1848. Fünfzig Jahre lang war das mit Bürgerkrieg etc. ein unglaublich merkwürdiges Gegeneinander und Hintertreiben. Ich fand das in der Vorbereitung unglaublich faszinierend, bin aber auch daran verzweifelt, weil ich nicht wusste, wie man das vermitteln kann. Ich habe mich dann darüber unter anderem mit einem ehemaligen Klassenkameraden ausgetauscht, der Geschichte studierte und Lehrer wurde. Er meinte, er habe die fünf Jahre der Helvetik im Unterricht durchaus behandelt; denn es sei eine äußerst komplizierte, aber auch besonders spannende Zeit. Inzwischen habe auch ich die Hoffnung, dass die Schulen ein Interesse an dem Film zeigen.

ADRIAN ZSCHOKKE Es haben sich bereits zwei Lehrerinnen von Kantonsschulen erkundigt, und ich würde den Film sehr gerne den Schulen zur Verfügung stellen. Im Unterschied zu den Filmen, die wir in der Schule schauten, wäre meine Idee, dass die Leute am Schluss des Filmes zwar vielleicht immer noch keine Ahnung haben, was da alles geschehen ist, aber wenigstens Fragen dazu. Das fände ich eigentlich das Beste an diesem Film. Man fragt sich: Was ist denn genau die Mediation? Was ist genau die Helvetik? Ich könnte es immer noch nicht beantworten, aber ich weiß jetzt wenigstens, dass ich da nochmal nachbohren möchte.

[PUBLIKUM] *Die Aktualität von Heinrich Zschokke ist über eines seiner großen Anliegen gegeben: die Pressefreiheit. Um diese ist es heute gerade in der Schweiz gar nicht gut bestellt. Deshalb ein Hoch auf Heinrich Zschokke. Er ist hoch aktuell.*

Wir dürfen dieses Plädoyer als Schlusswort so stehen lassen. Aus eigener Erfahrung kann ich ergänzen, dass es sich sehr lohnt, sich den Film Z-S-C-H-O-K-K-E ein zweites und drittes Mal anzuschauen, weil

man immer wieder Dinge entdeckt, die man beim ersten Mal übersehen hat. Ihnen beiden, Adrian und Matthias Zschokke, danke ich für das spannende Gespräch und die Einblicke in Ihre beeindruckende Filmarbeit.

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.¹ 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.² 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.«³

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.⁴

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.⁵ 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.⁶

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.⁷ 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.«⁸ Für die Filmleute bedeutete das »Einmischen«: Widerstand leisten gegen die Konsumgesellschaft und den Konformismus der Nachkriegszeit, sowie gegen die »mediale Kolonisation« der Schweiz.⁹

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 produktionselle Grundlage. Das ist es, was im Schweizer Film der Mitte der sechziger Jahre begonnen hat.¹⁰

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.¹¹ 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.¹²

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.¹³

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 Positionen¹⁴ und vor allem für engagierte Dokumentarfilme, er nennt sie deshalb »das Gewissen der Nation«.¹⁵

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.¹⁶

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.¹⁷ 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.«¹⁸

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.¹⁹ 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.²⁰

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).²¹

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.«²² 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 ²1998, S. 28-62, hier S. 34.

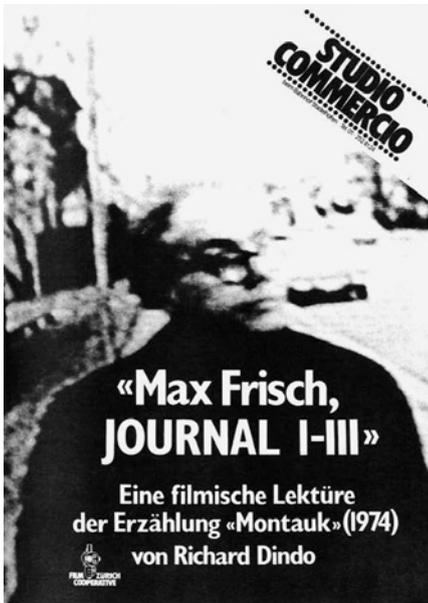


Abb. 2 *Max Frisch, Journal I-III* (1981).

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

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.²⁴ 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.«²⁵ 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«²⁶ 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?²⁷

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.²⁸

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«. ²⁹

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.³⁰ 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.«³¹ 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.³² 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.³³

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 Marti³⁴

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.³⁵ 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.³⁶

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«³⁷ 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).

Lucas Marco Gisi

Wenn Peter Stamm schreibt

Dokumentation und Fiktion im Roman *In einer dunkelblauen Stunde* und im Film *Wechselspiel*

Ein Filmteam meldet sich mit dem Wunsch, einen Dokumentarfilm über einen zu drehen: Dieser Moment gehört zu einer erfolgreichen Karriere als Schriftstellerin oder Schriftsteller und kündigt die literarhistorische Kanonisierung noch zu Lebzeiten an. Da die Realisierung eines Dokumentarfilms beträchtliche finanzielle, personelle und zeitliche Ressourcen voraussetzt, wird ein solches Unterfangen selbst Teil einer Art von Selektionsverfahren: Damit sich Filmschaffende die Unterstützung durch die Filmförderung sichern können, muss entweder das Werk besonders bedeutend, die schreibende Person besonders beeindruckend oder aber die Filmidee besonders überzeugend sein. Im Vergleich zu Dokumentarfilmen oder Biopics über tote Autorinnen und Autoren ist die Tatsache, dass die schreibende Person noch lebt, Chance und Herausforderung zugleich. Mit den Aufnahmen einer lebenden Person lässt sich eine Art Gegenwartsebene einziehen, die einen Effekt der Unmittelbarkeit und der Authentizität erzeugt.¹ Dieser Effekt täuscht jedoch darüber hinweg, dass ein Porträt *in vivo* weitaus mehr Möglichkeiten der Inszenierung bietet, und zwar auf beiden Seiten: sowohl in der Art, wie die Filmenden die Person durch das Drehbuch und die Aufnahme- und Schnittverfahren ins Bild rücken, als auch in der Art, wie sich die porträtierte Person selbst in Szene setzt und als ›Sujet‹ des Films diesen aktiv mitgestaltet. Die reale Person, der wir vermittelst des Films zu begegnen meinen, übernimmt im medialen Prozess die Doppelfunktion als Figur und Darsteller:in. Streng genommen haben wir es daher auch im Dokumentarfilm immer mit Autor:innen-Fiktionen zu tun.

1 Beim Dokumentarfilm wird in wirkungsästhetischer Hinsicht eine Art Authentizitätspakt geschlossen, vgl. Matthias Bauer: Diesseits und jenseits der Dokumentation. Der Spielraum der Szenografie und die Regeln der Biografie im Dokumentarfilm. In: Legitimationsmechanismen des Biographischen. Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen. Hg. v. Christian Klein und Falko Schnicke. Bern u. a. 2016, S. 265–282, hier S. 266.

Ein besonderer Reiz von Dokumentarfilmen über lebende Autor:innen liegt zudem darin, dass die im Treatment oder Drehbuch in Anlehnung bzw. in Abgrenzung zu den herrschenden kulturellen Autorschaftsbildern entworfenen Rollen von den Akteuren unterlaufen werden können.² Das Filmporträt kann damit selbst zu einem Reflexionsmedium werden, in dem Praktiken der Inszenierung von Autorschaft und in einem allgemeineren Sinn das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion befragt werden können.

In seiner verspielten Leichtigkeit besonders aufschlussreich für diese Thematik ist der Film *Wechselspiel. Wenn Peter Stamm schreibt* von Arne Kohlweyer und Georg Isenmann, der Anfang 2023 gleichzeitig mit Peter Stamms neuem Roman *In einer dunkelblauen Stunde* erschienen ist. Film und Roman wurden von den Filmemachern und dem Autor zwar je eigenständig verwirklicht und lassen sich unabhängig voneinander rezipieren. Doch sie sind sowohl in ihrer Genese als auch inhaltlich so eng aufeinander bezogen, dass sie sich gegenseitig bedingen. Dieses intermediale ›Wechselspiel‹ erscheint daher besonders geeignet für eine Untersuchung, wie Autorschaft nicht bloß in einem Medium, sondern auch via ein anderes Medium inszeniert werden kann, und in welches Verhältnis Dokumentation und Fiktion dabei zueinander gesetzt werden. Diese beiden Themenkomplexe werde ich in einem ersten Schritt im Roman und in einem zweiten Schritt im Film analysieren. Die wechselseitige Verschränkung von Dokumentarfilm und Roman greift über die Grenzen der beiden Werke hinaus, wie ich anschließend anhand von Epitexten sowie der Zürcher Poetikvorlesungen von Peter Stamm zeigen werde. Für das intermediale Projekt formuliere ich abschließend die These, dass sich Autorschaft gerade durch den Entzug der Autorfigur konstituiert.

2 Zur Inszenierung von Autorschaft in verschiedenen Medien vgl. etwa Christine Künzel und Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007; Lucas Marco Gisi, Urs Meyer und Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München 2013; Robert Leucht und Magnus Wieland (Hg.): *Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert*. Göttingen 2016; Alina Boy, Vanessa Höving und Katja Holweck (Hg.): *Vexierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn 2021. Zu untersuchen wäre, ob in Dokumentarfilmen auch Darstellungsverfahren neuerer Spielfilme über Autorinnen und Autoren aufgegriffen wurden.

Der Tod des Autors als entscheidende Wendung

Der Roman *In einer dunkelblauen Stunde* schildert, gegliedert in drei Teile, aus der Ich-Perspektive der Filmemacherin Andrea das gescheiterte Vorhaben, einen Dokumentarfilm über einen Autor, Richard Wechsler, zu machen. Beide, der Autor wie die Filmerin, haben in den vergangenen Jahren »nicht viel zustande gebracht«. ³ Der Roman beginnt mit einer Szene in Paris: Wechsler sinniert am Ufer der Seine über die ihm noch verbleibende Zeit. »Damit könnten wir doch anfangen« (7), kommentiert Andrea gegenüber Thomas, ihrem Kameramann und Geliebten, die Szene, die sie sich offenbar gerade als Filmaufnahme angeschaut haben muss. Den Film zu schneiden, erweist sich als schwierige Angelegenheit, da Wechsler »die unangenehme Gewohnheit [hat], Sätze nicht zu Ende zu sprechen«, und »aus lauter angefangenen Sätzen« lasse sich kein Film machen (8f.). Wenn Wechsler mal ganze Sätze spricht, sind es nicht eigene, sondern Zitate, also ebenfalls unbrauchbare Sätze. Gleichwohl muss Andrea einräumen, dass sich Wechsler durchaus in Szene zu setzen weiß: »Obwohl er immer so weltfremd tut, weiß er schon ziemlich gut, wie er vor der Kamera Wirkung erzeugen kann.« (11)

Die beiden interessieren sich füreinander und werfen sich zugleich wechselseitig vor, sich auszusaugen bzw. zu kannibalisieren (20). In Paris verlässt Wechsler die Aufnahmen im Streit, als er Fragen nach dem autobiografischen Gehalt seiner Werke beantworten soll, was Andrea wiederum das gesamte Vorhaben hinterfragen lässt:

An diesem Tag hatte ich mich zum ersten Mal gefragt, weshalb Wechsler überhaupt mitmachte bei unserem Projekt, wenn er doch nichts von sich preisgeben mochte. Schon bei einem unserer Vorgespräche hatte er Pessoa zitiert: Wenn ihr nach meinem Tode meine Biographie schreiben wollt, so ist nichts leichter als das. Sie hat nur zwei Daten – Geburt und Todestag. Alle Tage dazwischen gehören mir. Was hat er sich dann von unserem Film versprochen? (14)

Das beste Gespräch führt Andrea mit Wechsler jedoch, als die Kamera nicht läuft; sie muss es – im Roman – nacherzählen:

3 Peter Stamm: *In einer dunkelblauen Stunde*. Roman. Frankfurt a. M. 2023, S. 17. Im Folgenden Seitenzahl in Klammern.

Wir sprachen über Sinn und Unsinn solcher Portraitfilme. Das jetzt aus dem Gedächtnis: Ich glaube, sagte Wechsler, ich habe mir von diesem Film versprochen, etwas über mich selbst zu erfahren durch Ihren Blick auf mich. Aber das ist Unsinn. Warum sollte jemand, der mich kaum kennt, etwas über mich herausfinden, was ich nicht längst weiß? Sie zeigen genau das, was ich von mir zeigen will oder kann, mehr nicht. Vermutlich sogar viel weniger. Und morgen bin ich ein anderer. (22)

Als sein Ideal bezeichnet Wechsler das Verschwinden hinter dem Werk, wenn »der Schöpfer und das Werk in eins fallen«, wie bei den Künstlern der Antike und des Mittelalters: »Ich bin für meine Texte als Person nicht relevant«, er sei – durch seine Sinne – lediglich das Medium für deren Entstehung (67f.).

Andrea hingegen hat den Anspruch, mit ihren Dokumentarfilmen den porträtierten Menschen zu »erkennen«, etwas »Gültiges« über ihn aussagen zu können. Sie möchte zeigen, wie Wechslers Geschichten aus dem »Blauen« zwischen Tag und Nacht, Wachen und Traum, Wirklichkeit und Fiktion hervorgehen (22f.). In einer solchen dunkelblauen Stunde versuchen sich Andrea und Wechsler gleichsam aus dem Film davonzuschleichen und Wechsler gesteht ihr auf der Flucht sein Lebensmotto, nämlich: »Ich bin immer weggegangen.« (27) In sein Heimatdorf, wo weitergedreht werden sollte, kommt Wechsler erst gar nicht. Das ist das Ende des Films.

Die Erfahrung, das Entscheidende nicht mit der Kamera festhalten zu können, führt Andrea zur Einsicht, dass sie statt eines Dokumentarfilms einen »Spielfilm« über Wechslers Leben drehen müsste: »[...] dann könnte ich all das unterbringen. All die Dinge, die Sie mir off the record sagen, all die Dinge, die ich nur spüre, aber nicht beweisen kann. Das Blaue.« (27)

Der Film solle, zitiert Andrea aus dem Eingabedossier, die klassischen Elemente einer Biografie zeigen, also das Lebensumfeld und die Arbeitsweise des Autors. Doch Wechsler verweigert sich auch diesem Zugang: »Als wir ihn nach seinem Leben fragten, sagte er: Warum wollen Sie das wissen? [...] Meinen Sie, es sei mein Leben, das mich ausmacht?« (50) Wechsler doziert, eine Geschichte müsse wie das Leben »eine völlig unvorhersehbare Wendung« nehmen, und Andrea malt sich plötzlich aus, dass eine solche Wendung Wechslers Tod wäre: Dann ließe sich Material über ihn sammeln und zu »etwas Sinnvollem« zusammenfügen (51).

Der Tod des Autors sei, so Stamm rückblickend in einem Gespräch,

auch im Schreibprozess die entscheidende Wendung gewesen.⁴ Im zweiten Teil des Romans lebt Wechsler nicht mehr. Das Filmprojekt musste jedoch schon lange vor seinem Tod beerdigt werden, und wir erfahren, dass Andrea einen »Bürojob in der Marketingabteilung einer großen Versicherungsgesellschaft« (97) annehmen musste, nachdem Wechsler ihre »grandiose Filmkarriere« (104) ruiniert hatte. Seit er von seiner Krankheit weiß, ruft Wechsler Andrea an, sie macht sich Notizen, er versucht sie davon zu überzeugen, dass Bücher uns »viel näher« kämen als Bilder oder Filme, da sie Vorstellungen wecken, Fantasien erzeugen (123).⁵ Andrea kann sich doch nicht von ihrer künstlerischen Arbeit trennen und überlegt, wieder Filme zu drehen – vielleicht einen Spielfilm über Wechsler? – oder ein Buch zu schreiben – vielleicht dasjenige, das wir gerade lesen (129)? Das Ende des Dokumentarfilms erweist sich als Ausgangspunkt für ein fiktionales Werk, die Darstellung des Scheiterns wird zum gelingenden Kunstwerk.

Wechsler wird nach seinem Tod paradoxerweise viel interessanter durch das, was er hinterlassen hat: das Archiv ist spannender als der Autor. Nun, da Wechsler tot ist, kann sich Andrea in dessen Leben und Werk hineinfantasieren, und selbst Wechsler (vgl. 149, 152) oder Judith, seine mutmaßliche heimliche Geliebte, werden. Andrea fährt mit Judith nach Paris und stößt dort in Wechslers Nachlass auf Notizen zu einem Roman, in dem auch sie, Judith und Wechsler vorzukommen scheinen und in dem steht, dass »A.« das Notizbuch von »W.« finde (131f.). Damit beginnt eine *Mise en abyme*, die bis zu dem Punkt weitergesponnen wird, an dem sich Andrea fragt, ob sie und Judith lediglich erfunden seien – was sie für Lesende des Buches tatsächlich sind.

Im zweiten und dritten Teil des Romans sind die Aufnahmen für den Dokumentarfilm selbst zu Archivmaterial, zu Dokumenten, geworden, die von Andrea und Judith studiert werden. Zu »sehen« ist etwa, wie Wechsler in Paris bei einem Bouquinisten nur zum Schein ein Buch kauft und Buch und Geld wieder zurückgibt (167f.), was für den Film selbstverständlich rausgeschnitten worden wäre. Wird im ersten Teil des Romans die biografische Beglaubigung von Autorschaft hinterfragt,

4 Gespräch von Katrin Schumacher mit Peter Stamm im Rahmen der Thüringer Literaturtage (10.6.2023). MDR Kultur Café, 25.6.2023.

5 Mit diesem Argument wird Stamm im Gespräch mit dem Literaturkritiker Denis Scheck die Überlegenheit der Literatur gegenüber dem Film verteidigen. Vgl. Denis Scheck im Gespräch mit Peter Stamm. SWR Lesenswert, 15.3.2023, <https://www.ardmediathek.de/video/lesenswert/lesenswert-mit-peter-stamm-und-the-resa-pleitner/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvdzE4MjIyNjA> (3.1.10.2024).

so wird im zweiten Teil die Inszenierung von Autorschaft selbst reflektiert. Im dritten Teil steht die Ersetzung der Dokumentation durch die Fiktion im Fokus, wobei dies in mehreren Etappen erfolgt. In einem wiedergefundenen Filmausschnitt bringt Wechsler seine Position resolut zum Ausdruck, wendet sich gegen »[d]ieses autobiographische, autofiktionale Zeug«, gegen die »geheuchelte Authentizität«, die verlogener sei als jede »Erfindung«, und verteidigt die Fiktion gegen die Wirklichkeit (182f.). Eine fiktionale Welt zu schaffen, sei »wie Gott spielen« (188). Von diesem klassischen Autorschaftsmodell lässt sich auch Andrea infizieren und imaginiert alternative Filme und gar sich selbst als Wechslers Geliebte Judith. Sie lässt sich außerdem von einem Privatdozenten der Filmwissenschaft beraten, der ihr bestätigt, dass es »einfacher« gewesen wäre, einen Film über einen »toten Autor« zu machen (199) – eine Voraussetzung, die mittlerweile gegeben wäre. Andrea malt sich eine letzte Begegnung mit Wechsler aus, bei der es zur Stabsübergabe kommt und sie sich sein Leben als Gegenstand ihrer Kunst aneignen kann (217f.).

In der Welt der Fiktion könnte es aber auch umgekehrt sein und Andrea wäre Wechslers Modell, sein »Vermächtnis, eine Figur, die er nicht zu Ende geschrieben hat« (221). Angesichts der Möglichkeit, von der Fiktion verschlungen zu werden, beginnt sich Andrea in einem Akt der Selbstermächtigung als Künstlerin selbst mit dem Handy zu filmen (221). Da sie laufend den Schreibprozess reflektiert, wird die Erzählerin auch im Romantext immer deutlicher als eine Autorin erkennbar (198, 210). Judith wird Andrea Wechslers letzte Worte zum Film übermitteln: Er habe gedacht, »aus dem Scheitern könnte etwas Neues entstehen, etwas viel Spannenderes, ein Film, in dem es nicht mehr nur um ihn gehen würde, sondern auch um euch«; sie hätten den Film gemeinsam machen sollen (244f.). Das Scheitern müsste – so Wechsler – Teil des Werks selbst werden, eines Films über die »Unmöglichkeit, diesen Film zu machen«, zu einer »Art 8½ des Dokumentarfilms« nach dem Vorbild von Federico Fellinis Film über die Schaffenskrise eines Regisseurs (247). Am Schluss, nachdem Andrea ihren autofiktionalen Roman erzählt hat, kann sie auch die Filmaufnahmen von Wechsler auf ihrem Computer löschen (234f., 240-243).

In den hinterlassenen Notizen Wechslers findet sich ein Satz, der sich als fiktionsexterner wie fiktionsexterner Angelpunkt dieser Autor-Fiktion, des ›Wechsler-Spiels‹ zwischen Literatur und Film, erweist: »Sich dem Film zu entziehen, war die einzige Möglichkeit, ihn zu retten.« (133) Innerhalb der Romanhandlung, aber auch im parallel zum Roman entstehenden Dokumentarfilm wird der dokumentarisch-

biografische Anspruch über die Fiktion eingelöst. Stamm wiederum verfährt in seinem Roman dokumentarisch, jedoch ohne dies explizit zu kennzeichnen. In Wechslers Leben und Werk sind Eckdaten aus Stamms Biografie und Motive aus dessen Romanen eingegangen, und Wechslers oft nicht als Zitate ausgewiesene Sentenzen finden sich meist in früheren publizistischen oder poetologischen Texten Stamms.⁶ Andere Zitate stammen aus Zeitungsartikeln, die ziemlich genau während der Entstehung des Textes erschienen und vom Autor seinen Figuren vorgelegt wurden.⁷

Ein gelungener Film über das Scheitern

Im Film von Arne Kohlweyer und Georg Isenmann ist die Ausgangslage dieselbe wie im Roman. Es soll ein Dokumentarfilm über einen Autor gedreht werden. Der Schriftsteller Peter Stamm, der im Zentrum des zeitgleich mit dem Buch veröffentlichten Films *Wechselspiel* steht, macht vom Anfang bis zum Schluss beim Filmprojekt mit, auch wenn er das Drehbuch nie zu sehen kriegt,⁸ d.h. im Gegensatz zu seiner Romanfigur Wechsler steigt er weder aus dem Projekt aus noch stirbt er. Aber nachdem er angefragt worden ist, beginnt er einen Roman über ein Filmteam zu schreiben, das einen Dokumentarfilm über einen Autor machen will, und lebt seine (partielle) Verweigerung in der Fiktion aus.

Während der Roman mit einer Szene aus dem Film beginnt, um dann auf die den Ausschnitt betrachtende Filmemacherin und den Kameramann umzuschwenken, beginnt der Film mit einem Teaser, in dem erst die Filmenden gefilmt werden und dann im Splitscreen Filmemacherin und Kameramann mit dem Autor in einen Dialog treten (Abb. 1). Die Thematik der (Un-)Möglichkeit eines authentischen

6 Die Worte aus Cesare Paveses Roman *Junger Mond* (16f.) beispielsweise werden zitiert in Peter Stamm: »Ein Dorf brauchst Du« (Mai 2009). In: ders.: Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte. Frankfurt a.M. 2014, S. 342f. Verschiedene Referenzen hat Stamm in seinen Zürcher Poetikvorlesungen offengelegt.

7 So notiert sich etwa Andrea einen Satz (99) aus Robert P. Harrison: Contre Proust: Warum ich ihn nie lesen mochte. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.7.2021, S. 36f., mit dem der Romanist Prousts Innerlichkeit zurückweist, und kommentiert ihn ironisch.

8 Aussage von Peter Stamm beim öffentlichen Gespräch mit Arne Kohlweyer. Literaturhaus Zürich, 30.11.2023. Stamm hat selbst Erfahrungen mit dem Schreiben eines Drehbuchs für einen *Agnes*-Film gemacht, vgl. Birgit Schmid: Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel »Agnes« von Peter Stamm. Bern 2004.

Filmporträts wird von Anfang an meta- und selbstreflexiv exponiert: zum einen, indem im Gespräch kritisch gängige Topoi der Autorinszenierung aufgegriffen und das Filmprojekt davon abgegrenzt werden, zum anderen, indem das Künstliche und Inszenatorische auch dieses Filmsettings offengelegt wird.

Mit der etwas überraschenden Frage des Filmteams nach ihrem eigenen Beitrag zum Roman wird mit der impliziten Annahme, die Kamera sei bloß eine unbeteiligte Beobachterin, gebrochen und das laufende Filmprojekt als Agent der Werkgenese kenntlich gemacht. Stamm reagiert mit einer Gegenfrage (wer sie denn seien?), die auf die Mehrfachidentität von Andrea und Thomas, explizit als Urheber des Films und Figuren des Romans und implizit als Darstellende und Figuren, zielt. Im Teaser bleibt die Frage unbeantwortet, und wir erfahren den Grund für Stamms vielsagendes Schmunzeln erst ganz am Schluss des Films, als seine Antwort, nämlich, dass die beiden als von ihm erfundene Figuren im Film automatisch immer dabei seien, quasi nachgereicht wird. Damit wird um die Dokumentation des schreibenden Schriftstellers eine Rahmengeschichte gelegt, die Filmfiktion (ein Film über einen scheiternden Dokumentarfilm) und Romanfiktion (ein Roman über einen scheiternden Dokumentarfilm) in ein metaleptisches Verhältnis zueinander setzt und diese Relation augenzwinkernd als gleichermaßen theoretisch logikwidrig wie praktisch umgesetzt ausstellt.

Nach dem Vorspann beginnt der Film im Modus des klassischen dokumentarischen Porträts inklusive raumzeitlicher Verortung des Gezeigten in den Untertiteln. Wir sehen den Autor, wie er in Gedanken und Beobachtungen notierend durch Paris flaniert, d.h. inszeniert anhand der eben im Gespräch belächelten Topoi des Porträtfilms über Schreibende. Diese Schriftstellerdarstellung wird aber wenig später als gestellte und mehrfach abgedrehte Szene für einen ebensolchen Film parodiert, indem (scheinbar) ungeschnittenes Filmmaterial gezeigt wird, auf dem zu sehen und hören ist, wie Stamm auf Anweisung der Regie der Seine entlang auf und ab gehen muss. In der anschließenden Gesprächssequenz erzählt der Schriftsteller, wie er entschied, ein Buch über ein Filmteam zu schreiben, das einen Film über einen Autor drehen will. Nach einem Schnitt mit schwarzem Bild beginnt die Verfilmung dieses Romans damit, dass sich die Filmemacherin und der Kameramann vorstellen, während ihre Funktionen und ihre Namen eingeblendet werden. Doch durch Thomas' Frage: »Wie nah seid ihr denn drauf?«, mit der er seine Kollegin und sich in der zweiten Person anspricht, wird seine Doppelfunktion als Kameramann des Films und



Abb. 1 *Wechselspiel*: Teaser.

Kameramann im Film behauptet – und damit die Illusion sogleich wieder durchbrochen. Damit wird eine weitere Erzählebene – mit dem Kameramann, der den Kameramann des Films im Film filmt, da auch der Film über das Filmteam von jemandem gedreht worden sein muss – eingezogen und angedeutet, dass sich das metafiktionale und metaleptische Spiel potentiell *ad infinitum* weiterführen ließe.

Der Film folgt der Chronologie der Romanentstehung, der zweite Handlungsstrang mit der Filmemacherin und dem Kameramann ist nach der Chronologie der Filmmentstehung organisiert. Die beiden berichten von den zunehmenden Schwierigkeiten bei der Realisation des Films wie fehlenden Drehgenehmigungen oder ungenügender Förderung, während der Autor mit dem Schreiben des Romans gut vorankommt und nicht gezwungen werden konnte, zu warten – bald ist eine Rohfassung des Textes fertig.

Aber damit nicht genug. Peter Stamm stellt den Sinn von Dokumentarfilmen grundsätzlich in Frage und sucht ausgerüstet mit einem Tonaufnahmegerät den realen, als »Dokumentarfilm-Koryphäe« eingeführten Friedrich Kappeler auf, der selbst einmal einen Film über ihn machen wollte (Abb. 2). Dieser bestätigt ihm, dass im Dokumentarfilm nichts authentisch sei und es sich um ein »abgekartetes Spiel« handle.⁹ Das bringt Stamm (im Film) auf die Idee, dass man einen Film über das Scheitern eines Films machen könnte.

⁹ Der Film ist wiederum Kappeler gewidmet, der kurz vor der Veröffentlichung des Films verstorben ist.

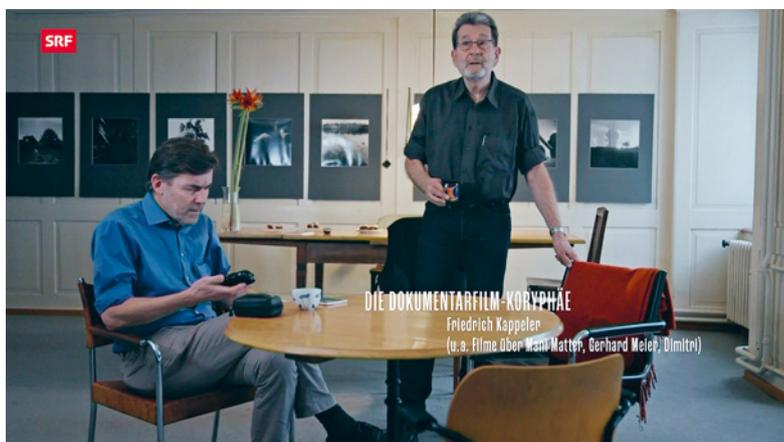


Abb. 2 *Wechselspiel*: Peter Stamm trifft Friedrich Kappeler zum Gespräch.

In den folgenden Einstellungen hören wir Stamm bereits aus dem Romanmanuskript vorlesen. Viele der Szenen mit ihm habe man nachstellen müssen, was wiederum dadurch verdeutlicht wird, dass die Anweisungen von Thomas aus dem Off zu hören sind. Aus dem Dokumentarfilm ist somit längst eine Romanverfilmung geworden. Die Idee wird nun vom Filmteam weitergesponnen, das den Autor gerne mit seinen Figuren interagieren lassen möchte. Nun wird das Spiel besonders vertrackt: Es sprechen Figuren aus dem Roman von Peter Stamm, die gespielt werden von Schauspielern und erzählen, dass sich Stamm gegen den Einsatz von Schauspielern und stattdessen dafür ausgesprochen hatte, dass das Filmteam selbst im Film auftrete. Die Geschichte wird schließlich ins Paradoxe verlängert, als Thomas vor der Kamera aussagt, dass er eigentlich gerne mitgespielt hätte, wäre Andrea nicht dagegen gewesen, zumal er oft mit einem bekannten Schauspieler verwechselt werde, dessen Namen ihm gerade nicht einfallt. Er spricht damit mögliche Gedanken des deutschsprachigen Filmpublikums aus, dem der Schauspieler Max Simonischek längst bekannt vorgekommen sein dürfte.

Der Film macht dann einen Sprung in den November 2022. Die Filmemacherin liest sarkastisch lachend aus dem als Buch gedruckt vorliegenden »Meisterwerk« Stamms,¹⁰ während sie – wie im Ro-

¹⁰ Gemäß Arne Kohlweyer musste für die Aufnahmen ein Fake verwendet und der Schutzumschlag um einen älteren Stamm-Band gelegt werden. Öffentliches Gespräch mit Arne Kohlweyer. Literaturhaus Zürich, 30.11.2023.



Abb. 3 *Wechselspiel*: Vorspann.

man – ihr Filmprojekt aufgeben und sich einen neuen Job suchen musste. Das Scheitern des Films wird jedoch durch die darauffolgende Szene widerlegt. Mit dieser Szene, die die Filmemacherin auf ihrem Computer, in ihrem Archiv, findet, sehen wir die eine knappe Minute währende Einheit von Buch und Film: Die Kamera führt uns durch Wechslers Haus in Paris, während die entsprechende Romanstelle (als solche ausgewiesen durch einen Zwischentitel) gelesen wird. Auch im Film wird somit das archivalische Verfahren des Romans aufgegriffen, d.h. die Filmaufnahmen werden als Dokumente behandelt und in die Fiktion eingearbeitet. Bemerkenswert ist, dass der Autor in dieser Sequenz zwar nicht tot, aber abwesend und nur über seinen von der Sprecherin gelesenen Text präsent ist.

Der Film endet mit einer Nachbesprechung des Filmprojekts, einer Art Debriefing, in der die Frage nach der kausalen Abhängigkeit von Roman und Film nochmals explizit thematisiert wird. Zwar einigt man sich darauf, die Frage als unlösbar offen zu lassen, Peter Stamm lässt aber doch schmunzelnd seine Ansicht durchscheinen, dass es den Film ohne seinen Roman und seine Figuren nicht gäbe. Am Ende des Films installiert sich der Schriftsteller somit nicht bloß als Autor des vollendeten Romans, sondern auch als Urheber des gelungenen Films über das Scheitern eines Films. Der Roman hat sogar im Film den Film zum Scheitern gebracht und zugleich die Realisierung des Films als Film damit überhaupt erst ermöglicht.

Der Film ›dokumentiert‹ aber auch eine andere Sichtweise. Stamm wird als Flunkerer oder besser gesagt: als Geschichtenerzähler entlarvt.

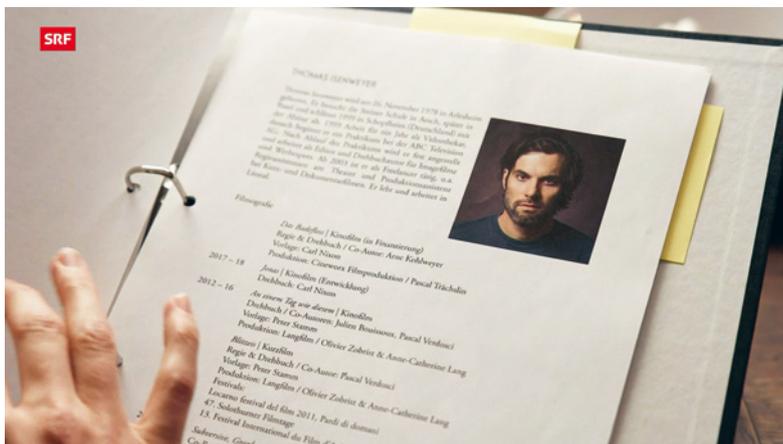


Abb. 4 *Wechselspiel*: Eingebleniteter Lebenslauf des Regisseurs.

Nicht nur Wechsler, sondern auch er hat in der Eröffnungssequenz und im Gespräch mit Friedrich Kappeler Zweifel an der Möglichkeit eines dokumentarischen Porträtfilms geäußert und daraus die Idee des Scheiterns überhaupt erst entwickelt. Vor allem aber belegt der Film, dass Andrea und Thomas zwar Stamms Romanfiguren sein mögen, er selbst jedoch von ihren realen Vorbildern, den beiden Filmregisseuren, zu einer Schriftstellerfigur in einem Film gemacht und im Abspann auch als Schauspieler einer solchen Figur genannt wird.

Die Verschränkung von Wirklichkeit und Fiktion, das Ausagieren einer *Mise en abyme* bis in die Details der Peritexte ist im Film noch konsequenter umgesetzt als im Roman.¹¹ Das beginnt beim Spiel mit den Namen im Vorspann, wo anstelle der wirklichen Namen der beiden Regisseure (Arne Kohlweyer und Georg Isenmann) die Vornamen der Romanfiguren mit einer Kreuzung der Nachnamen der Regisseure kombiniert werden (Andrea Kohlmann und Thomas Isenweyer, Abb. 3), und endet mit einem Abspann, in dem für die Regie die richtigen Namen und für die fiktiven Figuren die Namen der Schauspieler aufgeführt werden.

In einem eingebleniteten Lebenslauf des fiktiven Regisseurs aus

11 Nach Sabine Schlickers wenden literarische und filmische Auto- und Autorfiktionen Techniken der Metalepse und der *Mise en abyme* an und sind zugleich metafikcional und autoreferentiell. Vgl. Sabine Schlickers: *Auto- and Author-Fiction in Literature and Film*. In: *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Hg. v. Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier und Liesbeth Korthals Altes. Leuven 2010, S. 155-173.

einem Dossier für die Anträge zur Filmförderung, in dem sich auch ein ›echtes‹ Empfehlungsschreiben von Peter Stamm findet, sind neben dem Foto des Schauspielers, der den Kameramann spielt, biografische Daten des realen Regisseurs aufgeführt, darunter auch die nicht realisierte Stamm-Verfilmung (Abb. 4).

Im Abspann wird auch die Frage nach dem Genre des Films nochmals aufgegriffen. Zum einen wird der Name Peter Stamms für die Rolle des Schriftstellers aufgeführt und zum anderen offengelegt, dass die Filmemacherin und der Kameramann von einer Schauspielerin und einem Schauspieler gespielt wurden, was sich als Hinweis darauf lesen lässt, dass wir es mit einem Biopic oder einer Romanverfilmung zu tun haben. Der Nachweis des verwendeten Archivmaterials deutet hingegen eher auf das Found Footage in einem Dokumentarfilm hin. Ein Film »mit Texten von« Peter Stamm, aber nach einem Drehbuch von Arne Kohlweyer.

Verschränkte Werkzeugesen

Es dürfte selten vorkommen, dass ein Roman und ein Film gleichzeitig entwickelt werden. Im Fall von *Wechselspiel* und *In einer dunkelblauen Stunde* greift die Verschränkung von Fiktion und Wirklichkeit über die Werkengrenzen hinaus und bildete offenbar bereits den werkgenetischen Ausgangspunkt. Wir haben es nicht nur mit fiktionalen Werken über ein gescheitertes Filmprojekt, sondern auch mit realen Roman- und Filmprojekten zu tun, die große Übereinstimmungen mit ersteren zeigen. Die *Mise en abyme* stand also auch bei der Entwicklung dieser Projekte am Anfang, wie sich anhand der Epitexte, d. h. der Gespräche mit dem Autor und den Regisseuren, nachvollziehen lässt.

Der Regisseur Arne Kohlweyer hat in einem WDR-Gespräch relativ offen über das Projekt gesprochen. Georg Isenmann habe 2011 einen Kurzfilm zu Stamms Erzählung *Blitzeis* gemacht und sich danach erfolglos darum bemüht, einen Roman Stamms in Spielfilmlänge zu verfilmen. Der Kontakt sei aber nie abgerissen und daraus die Idee entstanden, Stamm filmisch bei der Entstehung eines seiner Romane zu begleiten. Autor und Filmteam seien für den Film gemeinsam in Paris gewesen, dort habe Stamm auch die Idee, selbst über das Filmprojekt zu schreiben, entwickelt. Als sie ein halbes Jahr später wieder mit Stamm drehen konnten, sei der Roman schon »sehr sehr weit fortgeschritten« gewesen, was für die Weiterarbeit am Film eine Herausforderung dargestellt habe: »Es war ein Schock. Es hat uns vor

Probleme gestellt.«¹² Nun mussten sie den Film auf der Grundlage der jeweils zugeschickten aktuellsten Fassung des Romans weiterentwickeln. Zur Hälfte der Dreharbeiten hätten sie entschieden, das Scheitern zum zentralen Thema zu machen, da die Ursprungsidee, den Kreationprozess dokumentarisch festzuhalten, eigentlich auch gescheitert war. Kohlweyer bestätigt, dass Stamms Romanidee, einen Film über das Scheitern zu machen, ihnen dabei geholfen habe, eben nicht zu scheitern. Stamm habe zwar beim Filmen nicht reingeredet, aber über seinen Roman mit ihnen kommuniziert. Die Regeln gemacht und das Tempo vorgegeben, habe in diesem Spiel letztlich der Schriftsteller, so Kohlweyer. Als Gattungsbezeichnung schlägt Kohlweyer »Mockudocumentary-Komödie mit Tiefgang« vor. Mit dem Kofferwort »Mockudocumentary« komme zum Ausdruck, dass es sich gleichzeitig um eine Mockumentary und eine Documentary handle; denn alles, was Stamm im Film sagt, sei »echt«, ihm sei nie etwas in den Mund gelegt worden.

Der andere Regisseur, Georg Isenmann, hat für die Vorführung im Stadtkino Basel ein Gespräch mit Peter Stamm geführt und ihn darauf angesprochen, ob der Film eine Antwort auf die im Roman aufgeworfene Frage gegeben habe, mehr über sich und darüber zu erfahren, wo Themen und Ideen für Bücher herkommen. Die Frage müsse – so Stamm – wohl unbeantwortet bleiben. Aber der Film sage sehr viel aus über die »Art, wie ich schreibe«, indem er genau dieses Spiel, dieses Scheitern, spiele. Film und Buch seien sich daher »sehr nah«, aber »nicht auf eine dokumentarische Art nah«, sondern eben darin, dass sie dasselbe Spiel spielten.¹³ Im vorliegenden Fall sei der Dokumentarfilm gelungen, gerade weil er auch fiktional sei.

In einem Gespräch nach einer Lesung bestätigte Stamm, dass der Roman zum Skript bzw. Treatment für den Film geworden sei. Während er sich anfangs in die Filmkonzeption eingemischt habe, habe er sich später auf seinen Zuständigkeitsbereich konzentriert und durch das Buch Vorgaben gemacht – und das Filmteam habe die Einladung zu diesem Spiel angenommen.¹⁴ Beim Schreiben des Romans habe er sich an einer

12 Regisseur Arne Kohlweyer über den Film »Wechselspiel«. WDR 3 Resonanzen, 19.1.2023.

13 Exklusives Zoom-Interview. Der Filmemacher Georg Isenmann unterhält sich via Zoom mit Peter Stamm. Eine Veranstaltung im Stadtkino Basel in Kooperation mit Filmexplorer, 15. April 2023, https://www.youtube.com/watch?v=_4Hpb3iW_ss (31.10.2024).

14 Es gibt eine Wahrheit der Sinne: Peter Stamm und sein Buch »In einer dunkelblauen Stunde«. Aufzeichnung des Gesprächs mit Elena Witzeck im Literatur-

filmischen Ästhetik orientiert, etwa an den Filmen von Michelangelo Antonioni.¹⁵ Für Arne Kohlweyer bildete Fellinis *8½* ein Vorbild für einen Film über ein Filmvorhaben.¹⁶ In seinen Poetikvorlesungen, auf die im Folgenden noch genauer einzugehen ist, nennt Stamm diesen Film ebenfalls als eine seiner Inspirationsquellen für den Roman.¹⁷

Peter Stamms filmische Ästhetik

Durch die öffentlichen Gespräche fand die Metareflexion außerhalb der beiden Werke eine Fortsetzung. Die Arbeit am Roman steht auch im Zentrum der drei Zürcher Poetikvorlesungen, die Peter Stamm im Herbst 2023 hielt und im Frühjahr 2024 veröffentlichte. Sie lassen sich als Versuch lesen, über das intermediale künstlerische Experiment die eigenen poetologischen Positionen genauer zu fassen. In diesem Sinn regte das Dokumentarfilmprojekt den Autor über die Entstehung eines Romans hinaus zu einer neuerlichen Reflexion seines bisherigen literarischen Schaffens an.¹⁸

In der ersten Vorlesung rekonstruiert Stamm anhand seiner Aufzeichnungen und der Korrespondenz, also gleichsam dokumentarisch, die Entstehungsgeschichte des Romans und des Films und bringt damit diese ›Geschichte‹ in eine ›schriftliche Form‹: Georg Isenmann sei im August 2020 an ihn herangetreten mit der Idee eines Dokumentarfilms, wobei ihm weniger ein »biographisches Porträt« vorgeschwebt sei als vielmehr, die »Arbeitsweise« des Autors zu zeigen.¹⁹ Schnell einigte man sich darauf, dass der Film die Entstehung des nächsten Romans dokumentieren sollte, und bald entschied Stamm, dass »ein Filmemacher mit einem scheiternden Projekt« – einem Film über einen Schriftsteller, der mit diesem Film etwas über sich herausfinden möchte – im Zentrum dieses Romans stehen würde (10f.).

Seiner Figur Wechsler leiht Stamm einige Elemente seiner Biografie und seines Werks (19–21). Damit reagiert er ironisch auf die Konjunktur

haus Frankfurt (13. 2. 2023). FAZ Bücher, <https://www.youtube.com/watch?v=vZ9UKpbvSnE> (31.10.2024).

15 Gespräch von Katrin Schumacher mit Peter Stamm.

16 Öffentliches Gespräch mit Arne Kohlweyer.

17 Peter Stamm: Eine Fantasie der Zeit. Poetikvorlesung. Frankfurt a. M. 2024, S. 37.

18 Peter Stamm hat sein Schreiben immer wieder in Poetikvorlesungen und publizistischen Texten reflektiert, vgl. insbes. Stamm: Die Vertreibung aus dem Paradies; ders.: Schreiben ist Nebensache. In: andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies 7/8 (2018/2019), S. 325–367.

19 Stamm: Eine Fantasie der Zeit, S. 7. Im Folgenden Seitenzahl in Klammern.

des Genres der Autofiktion, und während er im Roman spielerisch die Widersprüche einer behaupteten Identität von Biografie und Fiktion offenlegt, versucht er in den Poetikvorlesungen, seine Auffassung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion dezidiert als Gegenposition zu einem produktions- wie rezeptionsästhetisch unergiebigem Schreiben über sich selbst zu profilieren.²⁰ Indem er Wechsler sterben und damit auch das Filmprojekt scheitern lässt, verbindet Stamm die schlimmstmögliche Wendung im Sinne Friedrich Dürrenmatts mit dem bestmöglichen Weitererzählen nach dem Vorbild von Michelangelo Antonionis *L'avventura* (44-46). In der Poetikvorlesung erläutert Stamm, wie er die *Mise en abyme* als Dreh- und Angelpunkt in die Romankonstruktion einbaute. Der ursprüngliche Arbeitstitel des Romans, *Eine Fantasie der Zeit*, ein Gryphius-Zitat, wurde im Roman zum Titel der Notizen Wechslers für einen Roman, der zu dem Roman hätte werden können, der gerade erzählt wird – und schließlich zum Titel der Poetikvorlesungen. Zwar ist der Absatz, der den metaleptischen Übergang markiert, erst ganz am Schluss hinzugefügt worden, doch die erste Eintragung Wechslers entspricht der ersten Aufzeichnung Stamms zum Roman (63, 8), d.h. die Romanhandlung und die Textgenese bleiben aufeinander bezogen.

Auch in *In einer dunkelblauen Stunde* gehe es, wie in all seinen Büchern, letztlich um »das Verhältnis von Realität und Fiktion«, darum, im Erzählen die Fiktion erst real erscheinen zu lassen, um sie dann als Fiktion zu entlarven (66). In der Folge versucht Stamm, ausgehend von seinem Roman das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit genauer zu fassen. Nebeneinandergestellt erscheinen seine Aussagen zunächst unvereinbar.²¹ Nachvollziehbar wird die Position erst – so die hier zu entwickelnde Lesart –, wenn die einzelnen Aussagen zu einer Argumentationskette verbunden und zyklisch gedacht werden. Es lassen sich fünf Aussagen ausmachen:

(1) Seine Solothurner Dankesrede von 2018 aufgreifend, versteht Stamm Literatur als »Hilfsmittel, die Wirklichkeit klarer zu sehen«, und nicht etwa dafür, diese zu ersetzen (76).

(2) Gegen Jonas Lüscher und mit César Aira verteidigt Stamm die Autonomie der Kunst (94f.).

(3) Er greift eine Auffassung auf, die im Roman sowohl die Filmemacherin als auch der Schriftsteller vertreten und die er in einem Porträt über den Künstler Charles Ray gelesen hatte, nämlich, dass es

²⁰ »Mich selbst zu beschreiben fände ich nicht nur langweilig, sondern auch mühsam und vollkommen fruchtlos.« (20, auch 25, 34)

²¹ Den provisorischen Work-in-Progress-Charakter seiner Positionen betont Stamm ganz am Schluss seiner Vorlesungen selbst (121f.).

in der Kunst nicht darum gehe, etwas zu machen, sondern etwas zu finden (93).²² Das führe allerdings zur Frage, wie man etwas finden könne, ohne zu wissen, wonach man suche, wie man erkenne, dass das Gefundene das Gesuchte sei (105f.).

(4) Gegen die verbreitete Ansicht, das autobiografische oder autofiktionale Schreiben sei »wahrer« oder »wahrhaftiger« verteidigt Stamm die Wahrhaftigkeit der Fiktion: »Alles, was ich erfinde, kommt ganz aus mir heraus, vieles, was ich erlebe oder nacherzähle, ist mir nur zugestoßen. Darum können Fiktionen eine Wahrhaftigkeit und Dichte haben, die die Realität nie erreicht.« (114)²³

(5) In diesem Sinn sei das Kunstwerk »unabhängig von der Welt, in der ich lebe«, und bilde eine eigene, abgeschlossene Welt (114).

Für sich genommen scheinen sich die Aussagen zu widersprechen, etwa wenn Stamm schreibt, es gehe ihm nicht darum, »schreibend Welten zu erschaffen« (76), um am Schluss festzustellen, das Kunstwerk sei eine Welt für sich (114), oder wenn er sowohl für das Finden (gegenüber dem Machen) als auch für das Erfinden (gegenüber dem Abbilden) plädiert. Werden die Aussagen hingegen zu einer Argumentationskette verbunden, könnte diese in etwa folgendermaßen aussehen: Literatur hilft, die Wirklichkeit an sich und nicht zu einem bestimmten Zweck klarer zu sehen, indem sie aus dem in der Wirklichkeit Vorgefundenen eine eigene fiktionale Welt schafft. Die Fiktion muss für sich wahrhaftig wirken, etwa dadurch, dass sie zwar nicht der »Wahrheit der Fakten«, jedoch einer »Wahrheit der Empfindung« verpflichtet ist, oder wie es Stamm 2019 in einem Interview auf den Punkt gebracht hat: »Literatur muss wahrhaftig sein, aber nicht wahr.«²⁴ Vom Schluss der Argumentationskette muss der Bogen zu deren Ausgangspunkt geschlagen werden: Die Fiktion bleibt immer ein »Hilfsmittel« der Wirklichkeitswahrnehmung, eine Art optisches Instrument. Stamm versteht Literatur also als ein Medium, das sehr stark dem klassischen Film und seinen Darstellungsverfahren entspricht. Dieser hat als abbildendes Aufnahmemedium einen realistischen Anteil, kann aber damit eine erfundene Welt vorstellen und durch Schnitt und Montage gleichermaßen deren

22 Calvin Tomkins: *Meaning Machines: The Sculptures of Charles Ray*. In: *New Yorker*, 11. 5. 2015, S. 54-63, hier S. 59: »I've thought about it ever since, the difference between making and discovering.«

23 Vgl. auch Peter Stamm: *Mein Stil* [2009]. In: ders.: *Die Vertreibung aus dem Paradies*, S. 231 f., hier S. 231: »Was zählt, ist die Wahrhaftigkeit.«

24 Vgl. das Interview von Michael Lünstroth mit Peter Stamm. *Magazin von thurgaukultur.ch*, 28. 3. 2019, <https://www.thurgaukultur.ch/magazin/peter-stamm-interview-3970> (31.10.2024).

Realismus oder Fiktionalität herausstellen. Tatsächlich beschreibt Stamm sein Vorgehen bei der Entwicklung einer Geschichte aus dem gesammelten Material anhand der Technik der analogen Fotografie bzw. des analogen Films, wo die aufgenommenen Bilder in einer gesättigten Lösung entwickelt und fixiert werden: »Irgendwann fangen die Elemente in dieser gesättigten Lösung an, sich zu verbinden, eine Figur begibt sich an einen Ort, vollzieht eine Handlung: Es entsteht ein erstes Bild, eine Szene, die zu einer nächsten führt.« (12)²⁵ Filmische Verfahren dienen Stamm primär als Mittel der Fiktionalisierung und gerade nicht zur Beglaubigung von Authentizität oder Identität. Damit gelingt es ihm, für beide Medien – den Roman wie den Film – eine filmische Ästhetik zu entwickeln, die mittels der Fiktion wahrhaftig zu sein vermag, und diese Ästhetik einer Autofiktion entgegenzuhalten, die mittels der Faktizität authentisch zu sein vorgibt. Es erstaunt daher nicht, dass Stamm im Filmporträt den Kern seiner Poetik – die dem Roman *In einer dunkelblauen Stunde* zugrunde liegt und in seinen Poetikvorlesungen dargelegt wird – (wieder-)erkennt, »nämlich, dass man die Wahrheit am besten mit der Fiktion einfängt« (86).

Präsenz im Entzug

Wie sich anhand der Werkgenesen zeigen ließ, haben wir es bei Peter Stamms Romanidee für einen Film über das Scheitern eines Films ebenso wie bei der Integration der Romanhandlung in das Drehbuch für einen Porträtfilm mit realen Bemühungen im Hinblick auf die Verwirklichung eines Filmprojekts zu tun. Das Ausweichen auf eine Metaebene angesichts der Herausforderung, einen Dokumentarfilm über einen Autor zu drehen, bildet aber auch die Ausgangslage der fiktionalen Darstellungen in Roman und Film. In beiden Werken wird erfolgreich eine Fiktion des Scheiterns jeweils mit den dem Medium eigenen Möglichkeiten und Verfahren realisiert – wobei der Film das Spiel bis in die Paratexte und damit etwas weiter treibt. Die Komplementarität von Dokumentarfilm und Roman erweist sich im vorliegenden Fall als besonders aufschlussreich, weil sich die beiden Kunstformen auf

25 Nach Hartmut Vollmer entwickelt Stamm in seinen Texten oft in Analogie zur bildenden Kunst eine »erzählerische Visualität«. Vgl. Hartmut Vollmer: Künstlerrische Versuche, »das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten«. Zur erzählerischen Visualität Peter Stamms. In: Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms. Hg. v. Andrea Bartl und Kathrin Wimmer. Göttingen 2016, S. 285-299, hier S. 286.

Augenhöhe begegnen, gleichzeitig ihre eigenen medialen Möglichkeiten ausschöpfen und sich durch den Medienwechsel gegenseitig inspirieren. Das untersuchte ›Wechselspiel‹ ist durch zwei Relationen zwischen Film und Literatur bestimmt: eine werkgenetische Linearität, da sich die beiden Projekte *wechselseitig* beeinflussen, und eine intermediale Selbstreferentialität, da sich die beiden Werke *spielerisch* bedingen.

Die »Überblendung von empirischer Biografie und fiktionalem Werk« ist ein typisches Verfahren von Biopics bzw. Litpics.²⁶ Dieses Verfahren schleust Stamm gleichsam in den Dokumentarfilm ein und muss dazu erst das fiktionale Werk schreiben, das dann im Film inszeniert werden kann. Für das vorliegende Beispiel ließe sich das ›Wechselspiel‹ zwischen Dokumentation und Fiktion, Literatur und Film, in die folgende schematische Ordnung bringen: Bei *In einer dunkelblauen Stunde* bilden die Vorbehalte gegenüber einem autobiografischen oder autofiktionalen Schreiben den Ausgangspunkt. Das Resultat ist eine Docufiction über einen gescheiterten Film als Roman. Beim *Wechselspiel* wird bei den Vorbehalten gegenüber dem Dokumentarfilm und spezifisch dem dokumentarischen Porträtfilm über Autorinnen und Autoren angesetzt. Das Resultat ist eine Fictiondocu über einen vollendeten Roman als Film.²⁷

Wie Stamm gegenüber Denis Scheck ausführt, gibt sein Roman eine Antwort auf die Frage, wie man einen überzeugenden Dokumentarfilm über einen Schriftsteller machen kann, und zwar mittels einer Autor-Fiktion.²⁸ Der Schriftsteller hätte im Zentrum eines über ihn gedrehten Films stehen sollen und hat es geschafft, sich selbst zum Autor des Films oder zumindest zum Ideengeber zu machen, gerade indem er sich daraus zurückzog und sich durch seine Fiktion ersetzte. Autorschaft scheint dann am wirkmächtigsten zu sein, wenn sie unsichtbar wird und gleichsam im Werk des Autors verschwindet.²⁹

»Sich dem Film zu entziehen, war die einzige Möglichkeit, ihn zu retten.«³⁰ – Was die Figur Wechsler in ihren hinterlassenen Aufzeichnungen schreibt, vollzieht sich auf mehreren Ebenen, in der Fiktion ebenso wie in der Wirklichkeit.

26 Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben: Verfilmte Autorschaft. Zur Einführung. In: Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics. Hg. v. dens. Bielefeld 2020, S. 9-19, hier S. 13.

27 Mit Laura Zinn könnte man auch von einer fiktiven Werkgenese sprechen, vgl. Laura Zinn: Fiktive Werkgenesen. Autorschaft und Intermedialität im gegenwärtigen Spielfilm. Bielefeld 2017.

28 Denis Scheck im Gespräch mit Peter Stamm.

29 Vgl. Sigrid Nieberle: Von den Möglichkeiten des Verschwindens. Literarische Autorschaft im Film. In: Verfilmte Autorschaft, S. 29-42.

30 Stamm: In einer dunkelblauen Stunde, S. 133.

In Stamms Roman kann der Dokumentarfilm, der vielleicht besser ein Spielfilm geworden wäre, nicht realisiert werden, aber es entsteht der Roman, den der Schriftsteller Wechsler nicht mehr schreiben konnte und den nun vielleicht die Filmemacherin Andrea schreibt und den wir mutmaßlich gerade lesen. Diese raffinierte *Mise en abyme* verdanken wir dem Tod des Autors.

Auch in Isenmanns und Kohlweyers Film scheitert das Dokumentarfilmprojekt. Indem sich der Autor als Beglaubigungsinstanz seiner Literatur der Kamera immer wieder entzieht und an seiner statt mehr und mehr sein Roman als Film umgesetzt wird, gelingt letzterem mit den Erzählverfahren der Fiktion, was sich der Dokumentarfilm ursprünglich zum Ziel gesetzt hatte: Stamms Schaffen (im doppelten Sinn) im Medium des Films einzufangen.

Stamms Poetikvorlesungen schließlich unterstreichen, wie Autorschaft sich gerade im Verschwinden des Autors besonders wirkungsvoll behaupten kann. Mit Fellinis $8\frac{1}{2}$ als gemeinsamem Bezugspunkt macht Stamm für Film und Roman früh das Scheitern als Künstler zum Gegenstand des Kunstwerks.³¹ In Film und Buch steckten »dieselben Ideen«, auch wenn es »eigenständige Werke« seien, und sie wären »ohne einander nie entstanden«, auch wenn sich Filmemacher und Schriftsteller nicht in die Arbeit des anderen eingemischt hätten, ist er überzeugt.³² Dass er selbst das Drehbuch nie gesehen habe, verleitet allerdings dazu, auszublenden, dass die Filmemacher den entstehenden Roman sehr wohl gelesen hatten. In dieser Perspektive liest sich Stamms Lob für ›seinen‹ Porträtfilm doch etwas verräterisch: »[...] ich verliebte mich sofort in den Film, in seinen Witz und gleichzeitigen Ernst, in die Verspieltheit und die Intelligenz, mit der er geschrieben war.«³³ Wenn Peter Stamm schreibt, setzt er offenbar ein ›Wechselspiel‹ zwischen Literatur und Film in Gang, das wie von selbst weiterzulaufen scheint. Doch die Henne-oder-Ei-Frage³⁴ lässt sich auch anders beantworten: Wenn Georg Isenmann und Arne Kohlweyer das Filmporträt eines Autors drehen, lassen sie den Autor einfach schreiben.

31 Zu Fellinis $8\frac{1}{2}$ als filmischer Auto- und Autorfiktion vgl. Schlickers: *Auto- and Author-Fiction*, S. 166-169.

32 Stamm: *Eine Fantasie der Zeit*, S. 86.

33 Ebd., S. 85.

34 Laut Arne Kohlweyer stand die treffende Bemerkung der Filmemacherin Andrea während des Schlussgesprächs, dass das Verhältnis von Film und Roman letztlich ein Henne-oder-Ei-Problem sei, nicht im Skript, sondern ging über die Schauspielerin Aenne Schwarz in den Film ein. Öffentliches Gespräch mit Arne Kohlweyer.

»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 zusammengeführten 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 präsente 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.

Doren Wohlleben

Die Geste im Literaturbetrieb

Vorüberlegungen zu einer multimedialen, bewegten
Literaturgeschichte

Erweiterter Literaturbegriff: multimedial und multimodal

Literatur war schon immer sinnlich mehrdimensional, im 21. Jahrhundert erfreuen sich audiovisuelle Formate dank neuer technischer Möglichkeiten allerdings besonderer Beliebtheit:

Literatur wird nicht nur gelesen, sondern in Podcasts gehört, auf Bildschirmen gesehen, auf Bühnen performt, im öffentlichen Raum inszeniert, in sozialen Netzwerken diskutiert. Aufmerksamkeit wird auf dem zeitgenössischen Literaturmarkt oftmals weniger über den Text als über auditive, visuelle oder installierte Darstellungspraktiken generiert. Besonders beliebt und breitenwirksam sind Ereignisse, die verschiedene multimediale Präsentations- und digitale Interaktionsformen miteinander kombinieren, wobei eine »Poetik des Publikums«, das partizipiert und evaluiert, zunehmend an Bedeutung gewinnt: vom Center for Literature mit seiner Digitalen Burg¹ über Public-Poetry²-Projekte bis hin zu internationalen Poesiefilm-Festivals³ oder dem Klagenfurter Literaturwettbewerb⁴ mit ihren Publikumspreisen. Ein Literaturbegriff,

1 Zum Konzept »Poetik des Publikums« sowie der »Digitalen Burg« vgl. Jörg Albrecht, Jenny Bohn, Dominik Renneke: Public & Publikum. Ansätze der Programmarbeit von Burg Hülshoff – Center for Literature. In: Literatur im öffentlichen Raum. Text+Kritik. Begründet von Heinz Ludwig Arnold. Gasthg. v. Doren Wohlleben. Sonderband X/23, S. 142-150, insbes.: S. 144-146.

2 Vgl. hierzu Claudia Benthien und Norbert Gestring: Public Poetry. Lyrik im urbanen Raum. Berlin, Boston 2023.

3 Vgl. hierzu Stephanie Orphal: Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium. Berlin, Boston 2014.

4 Vgl. hierzu Doris Moser: Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event. Wien u. a. 2004; Karin Röhrich: Wettlesen um den Ingeborg-Bachmann-Preis. Korpusanalyse der Anthologie *Klagenfurter Texte* (1977-2011). Innsbruck 2016.

wie er im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* noch zu finden ist, wo der Begriff ›Literatur‹ als »die Gesamtheit des Geschriebenen bzw. Gedruckten überhaupt oder die Gesamtheit der Texte mit gleichem Thema bzw. gleichen Merkmalen bzw. gleichem Wert«⁵ expliziert wird, stößt hier schnell an seine Grenzen: Längst werden literarische Artefakte jenseits des schriftbasierten Texts multimodal, also über unterschiedliche Sinneskanäle, vermittelt und rezipiert. Sowohl in Literaturinstitutionen als auch bei Literaturveranstaltungen wird diesem Bedürfnis Rechnung getragen und eine Eventkultur etabliert, die auf Einzigartigkeit, Episodenhaftigkeit, Gemeinschaftlichkeit und Beteiligung⁶ setzt. Bei der Choreografie dieser öffentlichen, oft multimedialen Events⁷ wird deren digitale Reproduzierbarkeit bereits antizipiert, sind sie doch oft auf ihre auditive und/oder filmische Zweit- bzw. Wiederverwertung hin ausgerichtet. Selbst in traditionellen Institutionen wie beispielsweise Archiven, Literaturmuseen oder der Akademie für Sprache und Dichtung⁸ werden Archivalien historischer Literaturereignisse so aufbereitet, dass sie – teils über interaktive Tools – ein breiteres, oft auch jüngeres Publikum adressieren und exemplarische Einblicke in eine bewegte Literaturgeschichte geben.

Verfilmte Literaturgeschichte: audiovisuelle Archivalien und Literaturvermittlung

Literaturgeschichte, so steht es unter diesem Lemma im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* von 2007, kann sich im 21. Jahrhundert also nicht mehr ausschließlich auf einen textzentrierten Literaturbegriff stützen, sondern muss die angesichts der »aktuellen Erfahrungen einer sich nachhaltig verändernden Kommunikationskultur« neuen »medialen Bedingungen für Produktion, Distribution

5 Klaus Weimar: Literatur. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [Elektronische Ressource]. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin u. a. 2007, S. 442-448, hier S. 442.

6 Vgl. hierzu Gerhard Schulze: Die Zukunft der Erlebnisgesellschaft. In: *Eventmarketing: Grundlagen und Erfolgsbeispiele*. Hg. v. Oliver Nickel. München 2007, S. 307-318.

7 Vgl. hierzu Wohlleben: Literatur im öffentlichen Raum.

8 Vgl. hierzu das von der Akademie für Sprache und Dichtung initiierte, interaktive Portal zur Geschichte des Georg-Büchner-Preises: <https://www.buechnerpreis.de/buechner/preis> (7.7.2024).

und Rezeption«⁹ mit in den Blick nehmen. Denn Literaturvermittlung in den Medien¹⁰ ist integraler Bestandteil der Literaturgeschichte geworden. Letztere wird mittlerweile multimedial geschrieben und findet auch auf der Leinwand und dem Bildschirm statt. Im Film hat sie ein besonders breitenwirksames Medium gefunden: Biopics, Dokufiktionen oder Dokumentationen über Schriftsteller:innen waren in den letzten drei Dekaden so erfolgreich wie nie zuvor.¹¹ In ihnen wird in zum Teil fiktional ausgeschmückten Einzelfallgeschichten Literaturgeschichte auf den Bildschirm gebracht. Darin integriert sind audiovisuelle Archivalien, die stets auch literaturhistorische Erinnerung erzeugen. Diese bewegten Literaturgeschichten gehen der Rezeption sowohl der literarischen Artefakte als auch der verschriftlichten Literaturgeschichte inzwischen oft voraus. Sie formen so unser Vorverständnis von Autorschaft, Poetik und Öffentlichkeit. In unser Klang-, Ton- und Bildgedächtnis schreiben sich medial vermittelte Ereignisse im Literaturbetrieb – gespeichert in Tonsequenzen, Fotos, Stills und filmischen Kurzszenen – mitunter stärker ein als die dazugehörigen Texte, sei es der Schnitt in die eigene Stirn von Rainald Goetz beim Klagenfurter Literaturwettbewerb im Kontext des Ingeborg-Bachmann-Preises 1983 oder Kim de l'Horizons Rasur der Haare als Zeichen der Solidarität gegenüber iranischen Frauen bei der Entgegennahme des Deutschen Buchpreises 2022.

- 9 Jörg Schönert: Literaturgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 454-458, hier: S. 457.
- 10 Zur Literaturvermittlung vgl. Stefan Neuhaus: Literaturvermittlung. Konstanz 2009; Bodo Plachta: Literaturbetrieb. Paderborn 2008; Steffen Richter: Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien. Darmstadt 2011. Eigene Master-Studiengänge zur Literaturvermittlung gibt es an den Universitäten Bamberg und Marburg, in Marburg – in enger Kooperation mit der Film- und Medienwissenschaft – mit Schwerpunkt Medien (M. A. Literaturvermittlung in den Medien).
- 11 Sigrid Nieberle: Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007. Berlin, New York 2008; Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben: Verfilmte Autorschaft. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics. Bielefeld 2020, S. 9-19, hier S. 9.

Die Geste im Literaturbetrieb: Ereignis und Zitat

Was den beiden oben aufgeführten Beispielen gemeinsam ist, ist, dass es (politische) Gesten, nicht Texte sind, die mediale Erregungen¹² erzeugen und zum Ereignis¹³ werden. Gesten schreiben also mit an dieser multimedialen, multimodalen Literaturgeschichte! Teils unterstützen, teils unterminieren sie die verbale Kommunikation: Einerseits dient die Geste nämlich in der antiken Rhetorik, insbesondere bei Cicero und Quintilian, als körperliche Stütze (*eloquentia corporis*) für sprachliche Kommunikation, intensiviert also das, was verbal geäußert wird. Auch neuere sprach-, sprech-, kommunikations- und arbeitswissenschaftliche Forschungsprojekte, welche die Rolle von Handbewegungen in der menschlichen Kommunikation sowie das sich wechselseitig unterstützende Zusammenspiel von Sprache, Kultur und Technik untersuchen,¹⁴ lassen sich in dieser rhetorischen, auf Verstehen und Vermittlung ausgerichteten Tradition verorten. Andererseits gilt die Geste mit Bezugnahme auf Bertolt Brechts episches Theater und dessen Rezeption in Walter Benjamins Essay *Was ist das epische Theater?* als ein Moment der »Unterbrechung, [als] eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung«. ¹⁵ Benjamin setzt die Geste zum Zitat in Bezug, dem es ebenfalls darum gehe, einen »Zusammenhang [zu] unterbrechen«, weshalb es »eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters« sei, »Gesten zitierbar zu machen«. ¹⁶ Diese Analogie greift Judith Butler in ihrem Essay *Wenn die Geste zum Ereignis wird* wieder auf und macht sie für eine Kulturtheorie kollektiver Aktions- und Protestformen nutzbar, indem sie John L. Austins Philosophie der Sprechakte mit Walter Benjamins Begriff der Geste zusammendenkt:

Wenn das Zitat von seiner Funktion getrennt wird, wenn der alltägliche Kontext suspendiert wird, in den Hintergrund tritt oder verloren

12 Vgl. hierzu Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf gemeinsam mit Nina Birkner (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen 2009.

13 Vgl. hierzu Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Aus dem amerikanischen Englisch von Anne Wieder und Sergej Seitz. Wien 2019.

14 Vgl. hierzu Ellen Fricke: *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*. Berlin 2012 sowie das unter anderem vom BMBF geförderte Forschungsprojekt MANUACT: <http://www.manuact.org/> (7.7.2024).

15 Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater?* In: ders.: *Literarische und ästhetische Essays*. Gesammelte Schriften II. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 532-539, hier S. 536.

16 Ebd.

geht, dann wird das Zitat zur Geste, d.h. zu einer Art abgeschnittenen Handlung, die den Kontext ihrer Intelligibilität verloren hat.

Benjamins Überlegungen zu Kafka verweisen auf die Problematik der unvollständigen Gesten in dessen Texten. Dabei wird die Geste als eine Art blockierte Handlung verstanden, als etwas, das nicht ganz Handlung werden konnte; etwas, das weniger ist als ein vollständig ausgeführter Akt.¹⁷

Die Geste, die »dem zeitlichen Ablauf gewöhnlicher Handlungen enthoben«¹⁸ sei, ist Butler zufolge ein den Sprechakt unterbrechendes, Sprache und Performanz durchkreuzendes, ethisch bedeutsames Element. Erneut im Rückgriff auf Benjamin assoziiert auch Butler das Ereignis mit der Geste:

Für Benjamin ist das ›Ereignis‹ mit der Geste verbunden. Anstatt eines sinnlichen und spektakelhaften Vertieftseins fokussiert die kritische Aufmerksamkeit auf die unvollständige und fragmentarische Form der Handlung, die ihrer überkommenen Stütze beraubt ist. In der Tat sagt uns Benjamin in seinen Überlegungen zu Kafka, *dass die Geste zum Ereignis geworden ist.*¹⁹

Verleihung des Deutschen Buchpreises an Kim de l'Horizon (2022):
mediale Interperformativität und Körperpolitik

Als Ereignis und Zitat lässt sich die Geste auch interperformativ beschreiben, also in ihrer dialogischen Bezugnahme auf andere Gesten. Denn gerade die abgebrochene, aus ihrem Zusammenhang isolierte Handlung evoziert »kritische Aufmerksamkeit«²⁰ und bewirkt, dass die beiden Kontexte, der Herkunfts- und der Zielkontext, zueinander in Bezug gesetzt werden. Eine Geste aus dem politischen Bereich kann auf diese Weise in einem ästhetischen zitiert und somit neu kontextualisiert werden und umgekehrt. Schon Jacques Derrida beschrieb in *Signatur Ereignis Kontext*²¹ (2001) den Begriff der Konvention als eine

17 Judith Butler: Wenn die Geste zum Ereignis wird, S. 52 f.

18 Ebd., S. 54.

19 Ebd., S. 61 f.

20 Ebd.

21 Vgl. hierzu Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders.: *Limited Inc.* Wien 2001, S. 15-45.

Zitationskette, wobei die Möglichkeit der Derivation, der Abweichung, stets von neuem gegeben sei. Übertragen werden kann dies auf rituelle Akte im Literaturbetrieb, die per se »Zitatcharakter« haben und »eine Wiederholung von etwas Früherem« darstellen, insbesondere dann, wenn sie »einen Bruch mit de[n] früheren Äußerungskontext[en]«²² vollziehen.

Exemplifiziert werden soll ein derartiger Bruch an der Verleihung des Deutschen Buchpreises an Kim de l'Horizon im Kaisersaal des Frankfurter Römer am 17. Oktober 2022²³ für den Roman *Blutbuch*: »Welche Narrative gibt es für einen Körper«, so fasst die Jury das Debüt des 1992 geborenen, unter einem Anagramm des bürgerlichen Namens publizierenden Hausautorjs²⁴ an den Berner Bühnen zusammen, »der sich den herkömmlichen Vorstellungen von Geschlecht entzieht?«, eine Leitfrage, die nicht nur auf die Erzähler:innenfigur, sondern auch auf die Autor:innenfigur während der Preisübergabe zutrifft. In mehrerlei Hinsicht werden die »herkömmlichen Vorstellungen« des Publikums durch eine überraschende Performance sowie Abweichungen vom konventionalisierten Preisverleihungsritual irritiert: Erstens durch den bunt schillernden, non-binären Kleidungsstil Kim de l'Horizons, der mit den traditionellen, farblich gedeckten Kleidernormen bricht und sich schrill von der sonstigen, überwiegend in blau, schwarz, weiß gehaltenen Festgesellschaft abhebt: ein mit grün-blauen Pailletten besetzter, funkelder langer Rock, dazu ein knallig grünes, trägerloses Oberteil aus Federn und ein langärmeliges, transparentes lilafarbenes Mesh-Oberteil, das mit dem leuchtend roten Lippenstift unter dem dunkelbraunen Schnurrbart kontrastiert. Zweitens durch einen ungewöhnlichen Umgang mit der sogenannten vierten Wand, der imaginären Wand zwischen Bühne und Publikum: Direkt nach Bekanntgabe des Preises bewegt sich Kim de l'Horizon zunächst von der Bühne weg in den hinteren Zuschauer:innen-Bereich und umarmt mit stark emotionalisierten Körpergesten, sichtlich ergriffen, Freund:innen und Bekannte aus dem Publikum. Auch von der Bühne aus, die zögerlich betreten wird, findet verbal und gestisch eine intensive Interaktion

22 Judith Butler: Wenn die Geste zum Ereignis wird, S. 29.

23 Der Akt der Preis-Verleihung an Kim de l'Horizon findet sich auf Youtube und wurde inzwischen mehr als 80000 Mal aufgerufen: https://www.youtube.com/watch?v=YzFe_npPu8I (7.7.2024).

24 Die non-binäre Berufsbezeichnung ›Autorj‹ geht auf einen Vorschlag von Kim de l'Horizon zurück, vgl. <https://www.zofingertagblatt.ch/portraet-buchpreis-gewinner-kim-de-lhorizon-sagt-meine-literatur-ist-eine-heilsame-hexensuppe/> (7.7.2024).

mit dem Publikum, also ein Durchbrechen der vierten Wand, statt. Zudem bedankt sich Kim de l'Horizon bei der Preisverleiherin und Vorsteherin des Börsenvereins, Karin Schmidt-Friderichs, mit einer herzlichen Umarmung anstatt mit dem sonst bei Urkundenübergaben üblichen Handschlag, der traditionellerweise als Zeichen des Gabentauschs gilt.²⁵ Drittens durch den explizit geäußerten Verzicht auf eine beim Preis-Ritual fest vorgesehene Dankesrede (»keine Rede vorbereitet«), ersetzt durch die emotional ergriffene, pathetische, den »Schmerz« selbst thematisierende Dankes-Ansprache an seine Mutter in Schwyzerdütsch sowie durch die stimmlich souveräne, lange Performance des vorher eingeübten Synthpop-Songs *Nightcall* von Kavinsky. Es folgen knappe, aber herzliche Dankesworte an die Familie, an die Großmutter sowie – in der Öffentlichkeit ebenfalls ungewöhnlich – an die beim Vornamen adressierte Lektorin Angela (Dumont-Verlag) sowie an die Agentin Meike (Agentur Graf & Graf), abschließend an alle Freund:innen, die Kims herausfordernden »körperlichen Prozess« der letzten Jahre begleiteten. Kim wählt als Autorschaftsmodell folglich nicht das gesellschaftlich isolierte Genie, sondern betont vielmehr die familiär, freundschaftlich und kollegial vernetzte Persönlichkeit als Teil eines Kollektivs, das gemeinsam diesen Preis erhalten hat. Viertens – eingeleitet mit den Worten »Aber dieser Preis ist nicht nur für mich ...« – durch ein minutenlanges Abrasieren der lockigen, dunklen Haare, eine erst im Nachhinein kommentierte, jedoch vom Publikum im Herbst 2022 sofort mit dem Iran identifizierte und in sozialen Netzwerken global wirkungsmächtige Geste der Solidarität, um »ein Zeichen zu setzen, gegen den Hass, für die Liebe«, für all diejenigen, die wegen ihres Körpers unterdrückt seien, aktuell vor allem »für die Frauen im Iran, zu denen wir alle schauen«. Und fünftens – last but not least – das Publikum, das selbst zum zentralen Akteur wird durch empathische Umarmungen, exzessiven Applaus, Jubelrufe und Standing Ovation insbesondere während des Akts des Rasierens. Diese politische Geste stellt im ästhetischen Kontext einer Literaturpreisverleihung zunächst einen »Bruch mit dem früheren Äußerungskontext«²⁶ dar, der Protestbewegung im Iran, zumal Kim, anders als die mutigen iranischen Frauen, keinerlei existentielles Risiko eingeht. Im Gegenteil erfährt Kim auf der Bühne lautstarken Zuspruch

25 Zur Soziologie des Preisverleihungsrituals vgl. auch Judith Ulmer: Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals. Berlin u.a. 2006. Zum Literaturpreis allgemein vgl. Christoph Jürgensen und Antonius Weixler (Hg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Berlin 2021.

26 Judith Butler: Wenn die Geste zum Ereignis wird, S. 29.

durch die Zuschauer:innen – der Applaus lässt die zitierte politische Geste zunächst zu einer ›nur‹ theatralischen werden. Wie eng jedoch Poetik, Kultur- und Körperpolitik zusammenhängen, zeigt sich daran, dass ein möglicher Ursprung dieser politischen, hier in den ästhetischen Raum übertragenen Geste, so die Kulturtheoretikerin Iris Därmann,²⁷ auf eine poetische Quelle zurückgeführt werden kann, nämlich auf das persische Epos *Schahnameh*, in dem das Haarschneiden als Zeichen der Trauer gilt.

Zudem ist die Rasur-Geste im Kontext medial inszenierter Ereignisse im deutschsprachigen Literaturbetrieb als ein weiteres interperformatives Zitat lesbar: Die Rasierklinge, die auch dadurch eine besondere Aufmerksamkeit erhält, dass Kim de l'Horizon den Rasierapparat mit theatralischem Spannungsaufbau aus dem türkisblau glitzernden Kulturbeutel holt, ist nämlich bereits vor der Verleihung des Deutschen Buchpreises 2022 im Kontext eines Preis-Rituals in die Geschichte der deutschsprachigen Literatur eingegangen und vielfach zitiert bzw. medial reproduziert worden: Beim Wettbewerb um den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt schlitzte sich der 1983 noch kaum bekannte Rainald Goetz (geb. 1954), eine der späteren Ikonen der Pop-Literatur, während seiner Lesung vor laufenden Fernsehkameras die Stirn mit einer Rasierklinge auf, ließ das Blut über seine Hände und sein Manuskript *Subito* laufen und rezitierte zeitgleich den Text »Ich brauche keinen Frieden, denn ich trage den Krieg in mir [...]. Schaut euch doch das Fernsehen an [...] wir brauchen noch mehr [...] Pop und noch mal Pop [...]«. ²⁸ Im starken Kontrast zur Friedens- und Solidaritätsgeste Kim de l'Horizons wird bei Rainald Goetz eine Geste der (Selbst-)Zerstörung zelebriert, die von vornherein auf »Stigma und Skandal«²⁹ angelegt war und eine doppelte »Grenzverletzung« markierte, die der Haut (›Grenze von Innen und Außen‹) sowie die

27 Vgl. hierzu auch Iris Därmann im Gespräch mit Vladimir Balzer am 17.11.2022 im Deutschlandfunk Kultur: Freiheit und Widerstand. Haareabschneiden als Körperpolitik: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/iris-daermann-freiheit-widerstand-philosophie-100.html> (7.7.2024).

28 Auch diese Szene der Lesung von Rainald Goetz anlässlich des Klagenfurter Literaturwettbewerbs findet sich als audiovisuelles Material auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Wn64AVFyDw> (7.7.2024).

29 Vgl. hierzu Thomas Wegmann: Stigma und Skandal oder ›The making of‹ Rainald Goetz. In: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Hg. v. Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf gemeinsam mit Nina Birkner. Tübingen 2009, S. 205-219.

eines literaturbetrieblichen Rituals.³⁰ Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, der damals in der Jury saß, reagierte unmittelbar auf die Protest-Aktion von Goetz, allerdings ohne die Geste direkt zu benennen: »Es ist ein Riesenprotest gegen das literarische Leben und darüber hinaus gegen alle Elemente unseres Kulturlebens«. Während der Schnittverletzung selbst verhielten sich jedoch sowohl das Publikum als auch die Jury völlig ruhig und gelassen, fast gelangweilt. Eine Reaktion oder gar Interaktion gab es, anders als die aufgeregte literaturkritische Rezeption dies vermuten ließe, zunächst nicht. Erst im Nachhinein wurde also die Geste, die im literaturwissenschaftlichen Diskurs wiederum als Zitat gedeutet worden ist, nämlich als Bezugnahme auf den »Riss in der Schöpfung« in Georg Büchners Drama *Dantons Tod*,³¹ skandalisiert, Goetz zum »medialen Sieger« stilisiert. So heißt es im SPIEGEL vom 25. September 1983: »Natürlich war Rainald Goetz, ohne einen Preis bekommen zu haben, der mediale Sieger von Klagenfurt: Blut und Literatur, das konnten sich die blutleeren Feuilletons nicht entgehen lassen.«³²

Kim de l'Horizon wurde, anders als Rainald Goetz, knapp 40 Jahre später nicht nur zum »medialen Sieger«, sondern auch zum »medialen Opfer«: Ungeachtet der immensen positiven Resonanz im Zuschauer:innenraum bei der Preis-Verleihung wurde Kims Auftritt auf Social Media noch während der Direktübertragung zum Anlass für *hate speech* und Mobbing gegen non-binäre Personen und dies in einem Ausmaß, dass bei der Lesung aus *Blutbuch* auf der Frankfurter Buchmesse wenige Tage später verstärkte Sicherheitsvorkehrungen nötig waren. Die Geste im politisch geschützten, ästhetischen Raum des Frankfurter Römer initiierte in der digitalen Öffentlichkeit eine (kultur-)politische Debatte, die auch jenseits des Feuilletons sowie des Literaturbetriebs moralisierend verhandelt wurde. Selten wurde dabei auf das preisgekrönte Buch selbst Bezug genommen, Kims Geste lediglich isoliert von der Autor:innen- und Erzähler:innenfigur betrachtet, anstatt die Körperpolitik bei der Preis-Verleihung als Teil einer auch im Werk originell entworfenen Körperpoetik wahrzunehmen. Bereits zu Beginn des Prologs wird Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit konstitutiv für das autofiktionale Ich, das auch stilistisch – beispielsweise im kleingeschriebenen »mensch« nach neuen, humanen, non-binären Ausdrucksformen jenseits des sachlichen »es« sucht:

30 Ebd., S. 214.

31 Ebd., S. 213.

32 Christian Schultz-Gerstein: Der rasende Mitläufer. In: Der Spiegel, 39, 1983, Artikel 57/72.

Beispielsweise habe ich »es« dir nie offiziell gesagt. Ich kam einfach mal geschminkt zum Kaffee, mit einer Schachtel Lindt & Sprüngli (der mittelgrossen, nicht der kleinen wie üblich), oder dann später in einem Rock zum Weihnachtsessen. Ich wusste, oder nahm an, dass Mutter es dir gesagt hatte. »Es«. Sie hatte »es« dir sagen müssen, weil ich »es« dir nicht sagen konnte. Das gehörte zu den Dingen, die mensch nicht sagen konnte. Ich hatte »es« Vater gesagt, Vater hatte »es« Mutter gesagt. Mutter muss »es« dir gesagt haben.³³

Bewegte Literaturgeschichte: Körperpoetik und performative Rhetorik

Die Auftritte von Autor:innen vor laufenden Kameras schreiben oft deren Poetiken mit multimedialen Mitteln fort.³⁴ Sie können dann nicht mehr lediglich als Epitexte zum Buch wahrgenommen werden, sondern sind selbst Teil des literarischen Artefakts geworden und bereits im Hinblick auf ihre digitale Reproduktion konzipiert. Das Publikum ist hierbei als kommentierender und korrigierender Akteur von vornherein präsent, nimmt – auch via Social Media – auf kulturpolitische Debatten Einfluss. Die Ausdrucks- und Präsentationsformen der Autor:innen sind nicht nur sprachlicher Art, sondern erzielen ihre Wirksamkeit ebenso durch Körperlichkeit wie Stimme, Mimik, Gestik, Geschlechtlichkeit, durch ihre je spezifische mediale Vermittlung im analogen oder digitalen Raum sowie durch rituelle, soziale oder institutionelle Praktiken. Literaturgeschichte muss folglich im 21. Jahrhundert auch als eine medial inszenierte Ereignis-Geschichte von Gesten vor dem Horizont einer performativen Rhetorik darstellbar gemacht werden! Im Medium Buch allein ist dies nicht mehr möglich, vielmehr bedarf es multimedialer, multimodaler Darstellungspraktiken sowie Beschreibungsmethoden. Audiovisuelle Archivalien von Ereignissen im Literaturbetrieb, die in Archiven und Akademien aufwändig gesammelt und systematisiert, von der literaturwissenschaftlichen Literaturgeschichtsschreibung aber bisher noch zu selten nutzbar gemacht werden, könnten künftig zum integralen Bestandteil einer solchen bewegten Literaturgeschichte werden.

³³ Kim de l'Horizon: Blutbuch. Köln 2022, S. 9.

³⁴ Vgl. hierzu auch Doren Wohlleben: Dichter dran: Vermittelte Autorschaft im experimentellen Filmporträt *Felicitas Hoppe sagt* (2017). In: Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård. Hg. v. Renate Stauf und Christian Wiebe. Heidelberg 2020, S. 359-371.

»Wir verlassen uns darauf, dass die Bilder und unsere Intuitionen zusammenfinden.«

Ann Kathrin Doerig und Benedikt Schnermann
im Gespräch mit Benedikt Koller über ihre
filmischen Autor:innenporträts

Ann Kathrin Doerig hat im Jahr 2018 zusammen mit Daniel Kampa den Kampa-Verlag in Zürich gegründet. Wenig später trat sie selbst als Verlegerin hervor und lancierte mit AKI ihren eigenen Verlag. Mit diesem widmet sich Doerig seit dem ersten Programm im Herbst 2021 der Veröffentlichung von »Memoirs und Essays, mutiger Literatur und Gedichtbänden«,¹ wobei die im AKI-Verlag erscheinenden Bücher meist aus der Perspektive von Frauen geschrieben sind. Doerig interessieren »persönliche Geschichten, der subjektive Charakter von Erinnerungen, ein wirkliches Gespräch« und die »beweglichen Grenzen zwischen dem Inszenierten und dem Dokumentarischen«.² AKI nimmt das eigene Motto »Thou shalt not hassle« ernst und lässt sich die nötige Zeit, die für die Entstehung der aufwändigen, bibliophilen Publikationen erforderlich ist. Entsprechend veröffentlicht AKI die Neuerscheinungen – anders als in der Verlagsbranche üblich – nur einmal im Jahr, jeweils im Herbst. Die Bücher entstehen in enger Kollaboration zwischen der Verlegerin Ann Kathrin Doerig, der Lektorin Vivian Tresch, den Autor:innen, Übersetzer:innen sowie den Künstler:innen und Grafiker:innen, die jeweils das Cover designen und gestalten. Bisher sind 21 Bände im AKI-Verlag erschienen, darunter Bücher der Autorinnen Deborah Levy, Kate Zambreno, Johanne Lykke Holm, Lucia Berlin, Jamaica Kincaid, Angela Y. Davis und Audre Lorde.

Seit 2018 haben Ann Kathrin Doerig und der Filmemacher und Fotograf Benedikt Schnermann rund 15 filmische Autor:innenporträts zusammen realisiert und veröffentlicht – zunächst zu Autor:innen

1 AKI-Verlag: Programmvorschau, Das erste Programm, Herbst 2021, S. 3, abrufbar unter: https://issuu.com/kampaverlag/docs/aki-vorschau-2021_einzeln (26.8.2024).

2 Ebd.

des Kampa-Verlags wie etwa der Literaturnobelpreisträgerin Olga Tokarczuk, später dann zu jenen des AKI-Verlags.

Das Gespräch fand Mitte Juli 2024 statt. Die Fragen stellte Benedikt Koller. Im Zentrum standen der Zweck und die Funktion ihrer Autor:innenporträts, die Inszenierung von Autorschaft in diesen – und die Frage, welchen künstlerischen Anspruch Doerig und Schnermann mit ihren Filmen verfolgen.

Ihr erstes gemeinsames Autor:innenporträt, das zu Astrid Rosenfeld, ist vor sechs Jahren entstanden. Wie hat die Zusammenarbeit zwischen Ihnen begonnen und wie sind Sie überhaupt darauf gekommen, filmische Porträts zu machen?

ANN KATHRIN DOERIG Als ich zusammen mit Daniel Kampa den Kampa-Verlag gegründet habe, war mir von Anfang an klar, dass die Zusammenarbeit mit den jeweiligen Autor:innen längerfristig sein soll. Und: Wenn ich mich für eine Autorin entscheide, dann soll es um ihr Werk, ihr Schreiben, ihr Sein gehen und nicht bloß um ein einzelnes Buch. Mir ist wichtig, dass ich mich für die ganze Arbeit einer Person entscheide, und dann *ist* diese Arbeit gewissermaßen diese Person, denn in ihr steckt so viel Energie und Leben dieser Person drin.

Dass ich die Idee hatte, solche Autor:innenporträts zu machen, hat sicher auch mit meinem Hintergrund zu tun. Ich habe in Hamburg Schauspiel studiert und 15 Jahre als Schauspielerin gearbeitet, für Bühne und Film. Dort habe ich auch Benedikt Schnermann kennengelernt, der mittlerweile einer meiner besten Freunde ist. Benedikt hat einen einzigartigen und liebevollen Blick auf Menschen. Wie er sie mit der Foto- oder der Filmkamera porträtiert und auf sie zugeht, finde ich wunderschön. Deshalb war für mich klar: Wenn ich mich an solche Autor:innenporträts heranwage, dann kommt für mich nur jemand infrage, an dessen Seite ich das gut machen kann, also Benedikt. Denn ich schätze seine Arbeitsweise sehr und vor allem seine Unkompliziertheit – ein Wort, das unsere gemeinsame Arbeit gut charakterisiert.

BENEDIKT SCHNERMANN Ich habe erst durch die Zusammenarbeit mit Ann Kathrin damit begonnen, Filme im Literaturbereich zu machen. Vorher habe ich in ähnlicher Form schon Videos mit Musiker:innen gemacht, darin hatte ich schon viel Erfahrung. Als wir dann begannen, gemeinsam Autor:innenporträts zu machen, profitierte ich einerseits

von diesen Erfahrungen, die ich bei Interviews und Clips mit Bands und Musiker:innen gemacht hatte. Andererseits habe ich beim Arbeiten an diesen Autor:innenporträts nochmals unglaublich viel Neues dazugelernt. In beiden Fällen begibt man sich jeweils in ein kurzes Zeitfenster mit den Musiker:innen bzw. Autor:innen, und in diesem muss man dann etwas kreieren, das nicht völlig standardisiert ist. Das ist wohl die größte Herausforderung. Meist ist es so, dass ich in dieser kurzen Zeit vieles gleichzeitig und in Personalunion mache. So bin ich jeweils gleichzeitig für Kamera, Ton, Licht und alles Technische vor Ort zuständig. Doch ich wusste von Anfang an, dass Ann Kathrin und ich zusammen in diesem kleinen Team etwas Tolles schaffen können.

ANN KATHRIN DOERIG Vom Fernsehen und Film war ich es gewohnt, in großen Teams zu arbeiten. Da gibt es immer verschiedene Departemente, die sich um ganz viele unterschiedliche Dinge kümmern. Das hat natürlich seine Vorteile. Doch bei den Autor:innenporträts haben wir uns ganz bewusst dafür entschieden, im kleinstmöglichen Team zusammenzuarbeiten. Das ist meiner Meinung nach auch nötig bei dieser Arbeit. Denn die Autor:innen lassen uns sehr nahe an sich heran, wir werden oft in ihr Zuhause eingeladen, kommen ihnen nahe. Wir machen das ganz bewusst und mit einer großen Freude zu zweit. Technisch ist das zwar oft eine riesige Herausforderung, vor allem für Benedikt, der jeweils so viele Sachen gleichzeitig machen muss. Und doch würde ich das nie anders machen wollen. Unsere Autor:innenporträts wären völlig andere Filme, wenn wir sie nicht in diesem kleinen Zweerteam machen würden.

Was ist für Sie als Verlegerin die Funktion eines Autor:innenporträts? Zunächst einmal sind diese ja auch ein Mittel zur Bewerbung der Bücher, die ein Verlag verkaufen möchte. Das ist etwa daran ersichtlich, dass die Autor:innenporträts für AKI unter anderem ein wichtiger Teil der Verlagsvorschau sind. Gleichzeitig scheinen Ihre Autor:innenporträts viel mehr zu sein als bloß ein Werbemittel zu Absatzzwecken. Was sollen solche Porträts bei den Lesenden im besten Fall bewirken, weshalb braucht es sie überhaupt?

ANN KATHRIN DOERIG Der Verlag und die Bücher, die ich verlege, brauchen diese Autor:innenporträts nicht. Mir ist an unseren Autor:innenporträts wichtig, dass in ihnen eine tiefe Verbundenheit und eine echte Nähe zu den Autor:innen zum Ausdruck kommen, die

ich und der AKI-Verlag mit diesen Autor:innen auch leben. Die Filme sind eine Liebeserklärung an diese Menschen und an ihr Schreiben. Mit den heute existierenden Marktmechanismen lassen sie sich nicht erklären und verstehen. Heute nutzen viele Verlage wahnsinnig schnelle Medien wie etwa Instagram und TikTok. Mit ihnen buhlen die Verlage um die Aufmerksamkeit ihrer Leserschaft, die auf den sozialen Netzwerken schnell und fast ununterbrochen mit kleinen Inhalten »gefüttert« wird. Unsere Autor:innenporträts sind das Gegenteil davon – sie sind das Gegenteil zu einem kleinen Auszug aus einem Buch, das Gegenteil zu einem kleinen Bildschirm. Immer wieder denke ich, dass das, was wir machen, doch eigentlich gar nicht funktioniert, dass das doch gar niemanden interessiert. Unsere Autor:innenporträts haben eine ganz kleine Zuschauerschaft.

Diese Filme wollen in Ruhe angeschaut werden – so finden sie ihre Leserschaft. Ich halte es da mit meinen Idolen. Nan Goldin sagte einst: »Es braucht Zeit, sich auf etwas einzulassen, Menschen brauchen Zeit.« (»You need time to look at things, you don't see anything in five seconds.«) Goldin sagte auch, dass sich in den ersten fünf Jahren niemand für ihre Arbeit interessiert habe. Die Menschen, die sich für ihre Arbeit interessiert hätten, seien die Menschen *in der Arbeit* gewesen. Es mag vielleicht naiv erscheinen, aber dieser Ansatz ist tatsächlich auch meiner. Ich glaube einfach daran, dass es schön ist, diese Autor:innenporträts zu machen, und wertvoll, diese Arbeit zu teilen. Aber verkaufsfördernd für ein Buch sind diese Filme nicht.

Ihre Autor:innenporträts wirken insofern old school, als sie eben gerade nicht in kurzer Zeit die Aufmerksamkeit der Zuschauerschaft erhaschen. Vielmehr herrscht in ihnen eine ruhige Atmosphäre, Sie lassen den Autor:innen viel Raum und Zeit, um zu Wort zu kommen, lassen sie in den Filmen ausführlich über die wichtigen Themen ihres Buches oder ihres Werks sprechen. Diese Machart – wie Sie sich auf die Autor:innen konzentrieren, Sie sich auf sie einlassen und eine Nähe herstellen – zieht sich durch alle Porträts. Hatten Sie dieses monologische Konzept von Anfang an?

ANN KATHRIN DOERIG Ein wichtiger Teil des Konzepts besteht darin, dass wir in den filmischen Porträts komplett unsichtbar sind. Es geht darum, der Autor:in möglichst viel Raum zu lassen. Um so unsichtbar zu werden, braucht es von Benedikt und meiner Seite her aber viel Arbeit.



Abb. 1 *Language Can Make Your World a Better Place to Live*. Deborah Levy, Porträt im Garten.

BENEDIKT SCHNERMANN Das wollten wir von Anfang an so und anders würde es wohl auch gar nicht gehen, sonst gäbe es immer Unterbrechungen. Diese monologische Art der Porträts hat sich seit unseren ersten Filmen bewährt.

Sie besuchen jeweils die Autor:innen und Ihr Film hält dann die stattgefundenene Begegnung fest. Wie schaffen Sie es, dass die Autor:innen sich Ihnen so öffnen, wie das etwa Deborah Levy oder Kate Zambreno in den jeweiligen Porträts tun? Und welche Rolle spielt dabei das Vertrauensverhältnis zwischen Ihnen und den Autor:innen?

BENEDIKT SCHNERMANN Zunächst einmal sind unsere Produktionen äußerst fragil. Wir haben auch schon zwei Tage vor dem Treffen eine Absage bekommen und dann am Tag davor wieder eine Zusage. Ann Kathrin macht jeweils die komplette Vorarbeit, die Recherche, sie kennt das Material sehr gut. Ich steige im Produktionsprozess erst spät ein. Ich schaue, dass sich das Vorhaben technisch umsetzen lässt und versuche, so gut wie möglich auf die Ungewissheit vorbereitet zu sein, die uns immer wieder erwartet. Meistens haben wir mit den Autor:innen zwei Zeitfenster à zwei Stunden. Ann Kathrin fragt die Autor:innen jeweils an und wenn wir im Verlauf der Zusammenarbeit das Gefühl bekommen, dass wir akzeptiert werden und die Autor:innen uns sympathisch finden, dann räumen sie uns oftmals doch mehr Zeit ein als geplant. Die Autor:innen haben ja meist schon viele Erfahrun-

gen mit Medienschaffenden gemacht, auch mit solchen Journalist:innen, die einfach möglichst kurz ihren Fernsehbeitrag abdrehen wollen. Aber selbst wenn die Autor:innen spüren, dass wir ein tiefes Interesse an ihnen und ihrem Werk haben, dass wir also gewissermaßen hinter die Kurzversion ihrer Geschichte blicken und nicht einfach einen oberflächlichen Dreiminuten-Beitrag drehen möchten, gibt es immer noch unterschiedliche Typen: Manche öffnen sich gerne, manche sind aber auch verschlossen und möchten gar nicht so viel von sich erzählen oder fühlen sich nicht so wohl vor der Kamera. Und natürlich gibt es auch Medienprofis wie William Boyd oder Deborah Levy, die sehr souverän und selbstbewusst auftreten vor der Kamera.

Literat:innen und schreibende Menschen machen so viel innere Arbeit, und das Spannendste an unserer Arbeit als Porträtierende finde ich, diese innere Arbeit sichtbar zu machen. Interessant sind auch die unterschiedlichen Zeitverhältnisse: Die Filme an sich nehmen sich enorm viel Zeit, damit die Autor:innen zu Wort kommen und über die wichtigen Themen ihres Buches oder ihres Werks sprechen können, aber im Produktions- und Herstellungsprozess haben Ann Kathrin und ich nur wenig Zeit. Das Spannende ist, dass wir nur ganz kurze Zeitfenster haben, in denen die porträtierten Menschen aber ganz lange einfach sprechen lassen. Wir haben mit diesen Filmen ungefähr zu jener Zeit begonnen, in denen Social Media immer wichtiger wurden. Die Forderung dieses Formats lautet, dass alles immer noch kürzer werden muss, wenn man die Aufmerksamkeit der Leute nicht verlieren will. So muss dann etwa ein langer O-Ton auf einige wenige Sekunden heruntergekürzt werden. In der Zusammenarbeit mit Ann Kathrin habe ich etwas Neues gelernt, nämlich, wie wichtig es ist, dass wir die Porträtierten einfach ausreden lassen, auch in Momenten, in denen man intuitiv dazu tendiert, etwas abzukürzen. Heute hat man ja, gerade auch als Filmschaffende, immer Angst, dass die Zuschauenden abschweifen und deren Aufmerksamkeit verloren geht. Einfach, weil man mittlerweile gewohnt ist, dass die relevanten Informationen immer innerhalb der ersten zehn Sekunden geliefert werden. Doch ich finde es schön, dass es Formate gibt, die sich die Zeit nehmen für die Menschen. Und unsere Filme sollen genau ein solches Format sein.

Die Tonspur der Filme unterstützt die Ruhe und Langsamkeit, die Sie nun beschrieben haben. Ein wichtiges Wiedererkennungsmerkmal Ihrer Porträts ist die entschleunigende meditativ wirkende Musik von Tom Hessler. Besprechen Sie sich jeweils schon vor dem Filmen mit ihm

oder schaut er sich die fertigen Aufnahmen an und macht dann erst die Musik dazu?

ANN KATHRIN DOERIG Der Kredit für die Musik gehört voll und ganz Tom Hessler. Er ist einer der belesensten Menschen, die ich kenne. Mit ihm über Literatur zu sprechen, ist unglaublich toll. Tom ist ein ganz intuitiver, kluger Musiker. Er kriegt von uns eigentlich immer eine Wildcard, und wir sagen einfach: »Schau, so sieht der Film aus«, wobei er meist schon den Feinschnitt der Aufnahmen mit der Angabe erhält, an welchen Stellen wir uns Musik wünschen. Unglaublich ist, dass die Zuschauenden und -hörenden in 98 Prozent der Fälle tatsächlich das zu hören bekommen, was Tom im ersten Versuch vertont hat. Er trifft den Ton fast immer sofort, hat so ein gutes Gespür und ein Gefühl für unsere Filme. Er schaut sich das Filmmaterial an und entwickelt dann die Musik dazu.

BENEDIKT SCHNERMANN Ann Kathrin und ich treffen uns jeweils, um den Schnitt des Filmmaterials zusammen zu besprechen. Danach steht die Abfolge des Films fest und zu diesem Zeitpunkt ist jeweils auch schon klar, welche Lese passages aus den Büchern oder dem Werk an welchen Stellen des Films verwendet werden. Wir geben Tom Hessler zudem jeweils eine ungefähre Beschreibung davon, in welchem thematischen Kontext das Buch oder das Werk verortet ist. Ich kenne Tom schon lange, wir spielen seit zwanzig Jahren gemeinsam in der Band FOTOS. Tom war immer schon ein unglaublich guter Texter, was ihm nun, da er diese Autor:innenporträts vertont, sicher zugutekommt. Tom ist zudem ein Soundtüftler, der sich sehr schnell in Stimmungen hineinversetzen kann. Und was die Instrumente anbelangt, ist er ein Nerd. So spielt er alle Instrumente, die in den Filmen zu hören sind, selbst. Er schafft es jedes Mal, innerhalb kurzer Zeit sehr stimmungsvolle Musik hinzukriegen, die gut zum jeweiligen Porträt passt. Eine Weile lang hat er zwar auch Werbemusik gemacht, aber es passt nicht zu ihm, wenn er auf Knopfdruck generische Musik erzeugen muss für etwas, das verkauft werden soll. Er hat das schnell wieder aufgegeben. Insofern passt Tom gut zu unseren filmischen Porträts, denn in diesen geht es eben gerade nicht ums Verkaufen. Bei den AKI-Autor:innenporträts kriegt Tom die Chance, dass er keine Standard-sachen machen muss, sondern sich künstlerisch entfalten kann. Ohnehin sind diese AKI-Porträts meiner Meinung nach in jedem Bereich sehr künstlerische Filme.

Immer wieder kommen in Ihren filmischen Porträts auch Familienangehörige oder befreundete Personen der Autor:innen (etwa im Porträt von Lucia Berlin) vor. Wie sind Ihre Erfahrungen mit diesen Angehörigen, wie haben sie auf Ihre Filme reagiert?

ANN KATHRIN DOERIG Als wir das Porträt über Lucia Berlin gedreht haben, haben wir uns mit ihrem Sohn David Berlin und mit ihrer langjährigen Brieffreundin Lydia Davis getroffen. Als das Porträt fertig war, führten wir im Roxy-Kino in San Francisco eine familiäre, interne Film Premiere durch. Zu der kam auch ein früherer Freund von Lucia Berlin. Er sagte, es sei so schön, dass es diesen Film über Lucia, über sie als Mutter und Großmutter und Schriftstellerin gibt. Aber eigentlich seien diese Filmporträts ja so, dass es über jeden Menschen ein solches Filmporträt geben sollte. Das fand ich eine der liebsten Beschreibungen, eine sehr schöne Auffassung des Wesens unserer Arbeit.

Sie wählen ganz bewusst einen intimen, persönlichen Zugang zu den Porträtierten und deren Umfeld. Dabei fangen Sie die Atmosphäre ein, die in der Begegnung mit der Autorin entsteht. Können Sie erklären, wie Sie diese Stimmung kreieren – und dann filmisch festhalten? Und hat es bei allen Porträts funktioniert, dass Sie diese Intimität und Nähe herstellen konnten, die beim Schauen Ihrer Filme sichtbar ist?

ANN KATHRIN DOERIG In meiner Arbeit versuche ich immer, einen Raum zu schaffen, in dem sich die Autor:innen und involvierten Personen wirklich wohl fühlen. Das ist natürlich eine große Aufgabe, denn für die meisten Menschen ist es eine der unangenehmsten Situationen, vor einer laufenden Kamera über sich selbst zu sprechen. Beim Kreieren eines solchen Raums helfen mir sicher auch die vielen negativen Erfahrungen, die ich selbst schon vor der Kamera gemacht habe. Wenn die Autor:innen es wirklich schaffen, die Kamera zu vergessen, dann kann etwas Magisches entstehen. Ich finde es wunderschön, sagen zu können, dass es eigentlich immer aufgegangen ist bisher. Natürlich braucht es immer sehr viel Vorarbeit vor dem Zeitfenster, in dem wir uns dann mit den Autor:innen treffen. Aber wenn es dann so weit ist, tauchen wir jeweils ganz in die Begegnung ein.

Viele Autor:innenporträts und Biopics über Schreibende inszenieren effektiv das Leben der Autor:innen oder erzählen amüsante Anekdoten aus deren Leben. Es findet also eine Art Inszenierung von



Abb. 2 *A Meditation on Being a Daughter*. Kate Zambreno, Porträt vor ihrem Haus im Gewitter.

Autorschaft statt. Sie konzentrieren sich in Ihren Porträts hingegen ganz auf die Persönlichkeit und die Literatur der Autor:innen.

ANN KATHRIN DOERIG Ja, das ist uns sehr wichtig. Unsere Autor:innenporträts sind ganz persönliche, aber niemals private Filme. Es geht in den Filmen nicht um die Privatheit der Personen, sondern darum, ihre Persönlichkeit zu zeigen, und die zeigt sich eben ganz oft im Dialog zwischen der Autorperson und ihrem Werk.

Diesen Dialog versuchen Sie zu zeigen, indem Sie teils ziemlich lange Textpassagen aus einem Buch oder dem Werk der porträtierten Personen einfügen, die Sie die Autor:innen oder andere Personen einsprechen lassen. Was ist ihre Funktion und wie wählen Sie die Textstellen aus?

ANN KATHRIN DOERIG Da wir in der Begegnung mit den Autor:innen jeweils nur wenig Zeit haben, muss die Vorbereitung ganz akribisch gemacht werden. Zudem sind es ja nicht unbekannte Autor:innen, mit denen wir zusammenarbeiten. Wenn wir sie fragen, ob wir zwei Stunden ihrer Zeit beanspruchen dürfen, dann fragen wir in einer gewissen Weise schon um sehr viel. Natürlich ist es für uns einfacher, eine Zusage zu erhalten, seit wir die Filme haben, die wir den Personen als Referenz zeigen können, schon nach dem ersten Film wurde es einfacher. Die angefragte Person kann so bereits sehen, wie

wir arbeiten, und wir zeigen ihr mit den bereits gemachten Filmen, dass das ungefähr die Art und Weise ist, wie wir es auch mit ihr machen möchten. Aber es ist nicht so, dass wir viel Zeit zum Ausprobieren hätten. Vielmehr wissen wir, dass wir alles, was wir filmen, zu einem großen Teil auch benutzen werden. Die Textstellen sind jeweils vorgängig schon definitiv ausgewählt und sämtliche Textstellen, die eingelesen werden, integrieren wir dann auch in den Film. Sie sollen einen Blick darauf ermöglichen, wie eine Autorperson schreibt und ihre Gedanken entfaltet.

BENEDIKT SCHNERMANN Bei den ersten Filmen hat Ann Kathrin die Texte ja noch selbst eingesprochen. Es war ein großes Glück, dass sie als Schauspielerin auch eine gute Sprecherin ist. Wir haben aber schon viele ganz unterschiedliche Konstellationen gehabt. Wir haben schon mit verschiedenen Schauspielerinnen gearbeitet, die die Textstellen eingesprochen haben, auch mit Ágota Dimén haben wir schon zusammengearbeitet. Und mittlerweile fragt Ann Kathrin die Autor:innen jeweils schon vor dem Treffen an, ob sie bereit sind, ihre Texte einzulesen. Manchmal sagen sie zunächst, dass sie das lieber nicht machen möchten, und dann beim Dreh, dass sie es doch ganz gerne machen.

In Ihrem bisher letzten Porträt A Meditation on Being a Daughter zu Kate Zambreno kommt zum ersten Mal auch die Übersetzerin zu Wort, Dorothee Elmiger, die Zambrenos Buch Book of Mutter ins Deutsche übertragen hat. Weshalb war es Ihnen wichtig, dass in diesem Porträt auch die Übersetzerin vorkommt?

ANN KATHRIN DOERIG Ich schätze die Arbeit der Übersetzer:innen immens. Da wir bisher ausschließlich deutsche Übersetzungen veröffentlicht haben, sind sie für mich die Urheberinnen der Bücher, die wir herausbringen. Die Wahl der Übersetzerin ist eine der wichtigsten, spannendsten und schönsten Aufgaben als Verlegerin. Bei AKI ist es so, dass wir mit einer Übersetzerin meistens weiter zusammenarbeiten, nachdem sie ein Buch übersetzt hat. Beim Porträt zu Kate Zambreno lag es auf der Hand, Dorothee Elmiger einzubeziehen, denn sie kennt das Werk von Kate Zambreno sehr gut. Sie war es auch, die mir das Werk von Zambreno vorgeschlagen hat. Sie kam zu mir und sagte: »Hey, wieso sind die Werke von Kate Zambreno eigentlich noch nicht auf Deutsch erschienen? Das würde doch sehr gut zu AKI passen.« Ich sagte dann: »Ja, du hast recht, wir sollten das machen. Aber wenn schon, dann möchte ich es mit dir machen.« So hat sich das ergeben.

Für den Film war es ein Vorteil, dass sowohl Kate Zambreno als auch Dorothee Elmiger in New York leben. Und dem Porträt gibt es nochmals eine andere Tiefe, wenn auch jemand anderes als die Autorin selbst über ihr Werk spricht. Mit Dorothee Elmiger habe ich zum ersten Mal zusammengearbeitet, als sie für die Übersetzung von Johanne Lykke Holms *Strega* das Nachwort verfasst hat. Und vor Kurzem hat Elmiger nun *Drifts* von Kate Zambreno übersetzt, das im September 2024 unter dem Titel *Drift* herausgekommen ist.

Gehen wir auf dieses Porträt zu Kate Zambreno, die Sie in ihrem Zuhause in New York besucht haben, noch ein wenig ausführlicher ein. Ihr Buch Book of Mutter entstand über einen längeren Zeitraum, über den Entstehungsprozess war zumindest im deutschsprachigen Raum bisher fast nichts bekannt. In Ihrem Porträt erzählt Kate Zambreno nun aber ziemlich offen den ganzen psychischen Prozess, wie das Book of Mutter, nach eigener Aussage ihr persönlichstes Buch, zustande kam. Wie ist es dazu gekommen, dass sie Ihnen so offen davon erzählt hat?

ANN KATHRIN DOERIG Kate Zambreno hat zu *Book of Mutter* keinen Pressezyklus gemacht, in den USA hat sie nie über dieses Buch gesprochen. Als nun, dreizehn Jahre später, die deutsche Veröffentlichung von *Book of Mutter* bei AKI erschien,³ fragte ich sie, ob wir sie in einem Film porträtieren dürfen. Sie hat zugesagt und sagte, sie freue sich auf das Gespräch, möchte im Film aber lieber nicht über *Book of Mutter* sprechen. Ich habe ihr versichert, dass das selbstverständlich in Ordnung sei und es ganz viel anderes gebe, über das wir sprechen könnten und das mich interessierte: ihr Schreiben im Allgemeinen, ihr Werk und sie als Person. Doch dann gewann Kate Zambreno so viel Vertrauen in unsere Arbeit, dass sie am Drehtag ungefragt einen Monolog zur Entstehung von *Book of Mutter* hielt. Nun wollte sie darüber erzählen. Es wurde dann ein ganz bewegender und berührender Dreh. Und das Schöne ist, dass sie sich so über ihr Porträt freut. Kate Zambreno ist unter anderem auch Dozentin für Literarisches Schreiben. Als sie das filmische Porträt bekam, hat sie es sich sofort angeschaut und uns wissen lassen, dass sie es wunderbar finde. Sie sagte: »Ich liebe es. Es ist so toll, dass es existiert. Darf ich es jetzt all meinen Schülerinnen zeigen?« – Das ist wohl das schönste Kompliment, das Benedikt und ich erhalten können. Ich finde es auch immer ein bisschen unglaublich, wenn wir so eine Rückmeldung erhalten. Ich kenne sehr

3 Der Titel der deutschen Übersetzung lautet *Mutter (Ein Gemurmel)*.



Abb.3 Sandra Cisneros, Benedikt Schnermann, Ann Kathrin Doerig (mit Hut der Autorin) und Freund:innen in San Miguel de Allende, Mexiko, während der Dreharbeiten zum Film *What La Vida Has Told Me* über Sandra Cisneros Buch *Das Haus in der Mango Street*.

viele Schauspieler:innen und Autor:innen, die ihre Pressearbeit nicht anschauen können. Die sagen sich jeweils: »Ich mache diese Pressearbeit zwar, aber ich mag das gar nicht sehen.« Und dass Kate Zambreno dann diesen Mut hat, sich unser Porträt anzuschauen und Freude daran, sich so zu sehen und uns sagt, es sei wunderbar – das ist schon sehr besonders für mich.

Wie sieht Ihre Aufgabenteilung in der Praxis aus? Sie haben geschildert, dass Sie, Frau Doerig, die Textstellen auswählen und größtenteils auch das Konzept machen. Und dass Sie, Herr Schnermann, erst relativ spät in den Produktionsprozess einsteigen. Machen Sie dann die ganze Postproduktion, schneiden und wählen Sie die Abfolge der Szenen, oder wie muss man sich das vorstellen?

BENEDIKT SCHNERMANN Ja, ich mache die Postproduktion und den Schnitt, aber meistens stelle ich Ann Kathrin das ganze Interview zur Verfügung und sie schaut es sich dann an. Zumeist sind es ungefähr ein bis zwei Stunden Interviewmaterial.

ANN KATHRIN DOERIG Genau, und ich wähle dann die Reihenfolge der Bildfolgen aus. Dabei gehe ich so vor, wie das auch Alfred Hitchcock gemacht hat. Er hat immer von Hand aufgeschrieben, wie die Reihenfolge der Dinge sein soll. Genau so wähle auch ich die Reihenfolge der Bildfolgen aus – von Hand. Weil ich technisch nicht sehr begabt bin, schreibe ich jeweils von Hand auf, welche Passagen des ganzen Interviews im Porträt letztlich gezeigt werden sollen.

BENEDIKT SCHNERMANN Ann Kathrin macht sich jeweils einen Ausdruck mit allen Bildfolgen, schneidet sich die Blöcke der O-Töne heraus und macht dann eine ganz lange Schriftrolle, auf der die Blöcke der O-Töne mit einem Prittstift draufgeklebt sind. Mit dieser Schriftrolle kommt sie dann zu mir in den Schnitt und rollt ihr »Pergament« ab. Und das ist dann das Drehbuch. Ich versuche auf dieser Grundlage mit dem Schnitt-Programm, die richtige Reihenfolge des Filmmaterials zusammen mit den O-Tönen auszuwählen. Danach schicken wir uns die Versionen mehrmals hin und her und schauen, ob die Abfolge vom Gefühl her passt. Manchmal kürzen wir dann noch einiges. Zu diesem Zeitpunkt sind die Lesestellen jeweils auch schon aufgezeichnet. Die füge ich jeweils zwischen das eigentliche Gespräch mit der porträtierten Person ein. Diese Filmversion schicken wir dann Tom Hessler, zusammen mit Instruktionen, an welchen Lesestellen und an welchen Stellen sonst im Film wir uns Musik wünschen, wobei wir uns meist auch Musik für das Intro und das Outro wünschen. Tom macht die Musik dann anhand dieser Anleitungen.

Parallel dazu geht der Film zu unserer Grafikerin Naomi Baldauf und unserem Grafiker Marco Jann, die diese sehr schönen Vor- und Abspanne der Filme machen und eine eigene Typografie für sie entwerfen. Die Filme sind grundsätzlich keine komplizierten Konstrukte, meist bestehen sie aus dem Videomaterial – also dem Interview und den Schnitt-Bildern, wobei wir mit den porträtierten Personen oft auch noch durch ihr Quartier laufen können oder sie uns ihre Lieblingsorte zeigen –, der Musik und der Grafik. Unsere Aufgabe besteht hauptsächlich darin, diese Bestandteile stimmig miteinander zu verweben.

Die sinnliche Dimension der Filme scheint Ihnen sehr wichtig zu sein. So zoomen Sie etwa oft nahe an die Autor:innen heran, Sie zeigen Details und Gegenstände in der Umgebung der Schreibenden, blenden Landschaftsbilder und das ein, was die Autor:innen direkt umgibt. Schaffen Sie damit bewusst einen Raum, der den Gehalt der gespro-

chenen Worte verdeutlichen soll? Und wie ist das Verhältnis zwischen Regie und spontaner Improvisation in Ihren Filmen?

BENEDIKT SCHNERMANN Diese Landschaftsbilder sind uns sehr wichtig. Ann Kathrin hat ein sehr visuelles Gespür für Farben, und auch Pflanzen spielen in unseren Filmen immer eine große Rolle. Da ist jeweils viel Improvisation dabei, oft sieht sie etwas und sagt, das in den Film zu integrieren, wäre schön. In solchen Momenten kann Ann Kathrin an ihre Erinnerungen an das Buch anknüpfen. So sieht sie, was passen könnte. Und wenn mir etwas auffällt, das passen könnte, dann sagt sie oftmals, ja genau, denn das passe zu dieser oder jener Stelle im Buch, lass es uns versuchen. Solche Momente lassen sich nicht planen. Wir müssen uns zu einem Teil auf die Fügungen vor Ort verlassen. Darauf, dass die Bilder und unsere Intuitionen zusammenfinden.

ANN KATHRIN DOERIG Manchmal gibt es schöne Überraschungen. Etwa wenn ich noch mit den Schreibenden im Gespräch bin und Benedikt gleichzeitig noch etwas filmt. Manchmal sehe ich diese Aufnahmen dann erst, wenn wir das Filmmaterial besprechen und ich bin dann ganz überrascht, dass Benedikt eine gewisse Einstellung auch noch gefilmt hat. Wir sind sicher beide gut darin, die Kamera laufen zu lassen und dann im Moment die Geschenke zu sehen, die vor uns liegen.

BENEDIKT SCHNERMANN Wir haben natürlich das große Glück, dass wir an so vielen schönen Orten drehen durften. Jemand aus der Filmbranche hat mal zu mir gesagt, ich hätte so einen internationalen Look, meine Kameraarbeiten sähen nie »deutsch« aus. Aber auch ich komme nur irgendwo hin und kann das wiedergeben, was ich sehe. Und das sind halt nun einmal diese tollen Orte, an denen wir waren. Den Film zu Kate Zambreno etwa drehten wir in Brooklyn, aber wir waren auch in Marfa (Texas, USA), in Mexiko, in Griechenland. Für mich als Filmmemacher ist es dankbar, an solchen Orten drehen zu dürfen. Hinzu kommt, dass es sehr inspirierend ist, Leute vor der Kamera haben zu dürfen, die so spannende Gedanken haben und diese mit uns teilen. Meine Arbeit beschränkt sich dann oft auf die Entscheidung, ob wir in diese oder jene Richtung filmen. Oder dass ich jenes weglassen, dieses aber zeigen möchte.

Mein Eindruck ist, dass Ihre Filme eine Art Doppelfunktion haben. Einerseits sind sie im besten Sinne Literatur vermittelnd, indem sie

nämlich das Werk einer Autorperson einer breiteren Öffentlichkeit bekanntmachen. Andererseits haben Ihre Autor:innenporträts eine ganz eigene Ästhetik, die in allen einzelnen Filmen wiederzuerkennen ist. Welchen künstlerischen Anspruch verfolgen Sie mit diesen Filmen?

ANN KATHRIN DOERIG Wir wollen natürlich, dass die Autor:innenporträts schön werden. Und wir suchen einen zärtlichen Zugang zu unseren Autor:innen. Die Art, wie wir arbeiten, zeigt sich letztlich in den fertigen Filmen. Das fertige Porträt ist dann wie ein Spiegel der ganzen Vorarbeiten und des Drehs. In ihm zeigt sich das tiefe Vertrauen, das uns entgegengebracht wird. In den fertigen Porträts zeigt sich gewissermaßen die ganze Arbeit, die *in* dem Film steckt: dass wir das Vertrauen der Autor:innen gewinnen durften. Wenn das klappt, dann ist alles möglich.

Ihre Autor:innenporträts sind sehr unterschiedlich lang. Es gibt einige, wie etwa das zu Deborah Levy, die nur einige Minuten dauern und solche, die fast eine Stunde lang sind, wie jenes zu Lucia Berlin oder eben das zu Kate Zambreno.

BENEDIKT SCHNERMANN Dass jenes zu Zambreno so lange wurde, hat vor allem mit ihrem langen Monolog auf unsere erste Frage hin zu tun, allein dieser O-Ton ist vierzehn Minuten lang. Dass eine Autorin so lange ohne Unterbrechung spricht, ist allerdings außergewöhnlich. Sie hat dabei zwar nicht unsere erste Frage beantwortet, sondern einfach so von sich aus sehr lange über den Entstehungsprozess von *Book of Mutter* gesprochen. Das war sehr eindrücklich.

ANN KATHRIN DOERIG Ich finde, dass unsere Filme oft genau so sind, wie sie sein *müssen*. Das erklärt auch die unterschiedlichen Längen der Porträts. Wichtig ist uns, dass die porträtierte Person alles sagen kann, was sie sagen muss. Das braucht manchmal eine halbe und manchmal eben eine ganze Stunde.

Liste der Autor:innenporträts von Ann Kathrin Doerig und
Benedikt Schnermann

- Kinder des Zufalls* – Astrid Rosenfeld (Kampa-Verlag)
Das Licht der Frauen – Żanna Słoniowska (Kampa-Verlag)
Nur einmal – Kathleen Collins (Kampa-Verlag)
The Question of Light – Olga Tokarczuk (Kampa-Verlag)
How Are You a People – Kathleen Collins (Kampa-Verlag)
What La Vida Has Taught Me – Sandra Cisneros (zu *Das Haus in der Mango Street*, Kampa-Verlag)
Leben und Schreiben in Sta. Maria – Tim Krohn (zu *Der See der Seelen*, Kampa-Verlag)
Language Can Make Your World a Better Place to Live – Deborah Levy (AKI-Verlag)
Pines and Qudhacs – Dóri Varga (zu *Erden*, AKI-Verlag)
Tenderness As a Point of Starting – Caleb Azumah Nelson (zu *Freischwimmen*, Kampa-Verlag)
Love is Blind – William Boyd (Kampa-Verlag)
Unwetter – Marijke Schermer (Kampa-Verlag)
Beautiful Mutants – Deborah Levy (AKI-Verlag)
Strega – Johanne Lykke Holm (AKI-Verlag)
Stories I Forgot to Tell You – Dorothy Gallagher (zu *Und was ich dir noch erzählen wollte*, AKI-Verlag)
A Meditation on Being a Daughter – Kate Zambreno (zu *Book of Mutter*, AKI-Verlag)
Love Lucia – Remembering Lucia Berlin – Lucia Berlin (zu *Love, Loosha*, AKI-Verlag)

Filmografie

Erstellt von Sara Schindler

Die Filmografie umfasst Filmporträts über Deutschschweizer Autor:innen und solche mit starkem Bezug zur Schweiz.¹ Sie basiert insbesondere auf der Mediendatenbank FARO des Schweizer Radio und Fernsehens, dem Nationalen Filmarchiv Cinémathèque Suisse, der Sammlung der Kinemathek Bern Lichtspiel sowie den Beständen des Schweizerischen Literaturarchivs. Darüber hinaus wurde bei der Recherche die einschlägige Literatur wie Handbücher oder Filmlexika miteinbezogen. Berücksichtigt wurden nebst Dokumentarfilmen auch Spielfilme, Biopics und Fernsehbeiträge über die Autor:innen ab einer Länge von 10 Minuten.² Auch berücksichtigt sind Biopics, in denen Autor:innen in wichtigen Nebenrollen auftreten. Ausgespart wurden dagegen reine Interviews und Gesprächsrunden sowie Beiträge, die sich auf einzelne Werke und Werkinhalte fokussieren. Auf dieser Grundlage konnten – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – für den Zeitraum zwischen 1940 und 2025 über 250 Filmporträts erfasst werden.

Die Liste ist alphabetisch nach den Namen der Autor:innen sortiert und führt die Filme zu den einzelnen Autor:innen chronologisch auf. Die Filmografie gibt in gleichbleibender Reihenfolge Titel, Regie, Dauer, Land und Jahr bzw. bei TV-Beiträgen Sendeformat, Sender und Ausstrahlungsdatum an.³

- 1 Zu den internationalen Autoren mit Schweiz-Bezug Hugo Ball, Hermann Hesse und Rainer Maria Rilke wurden nur ausgewählte Porträts erfasst; auf den Einbezug weiterer internationaler Autor:innen mit starkem Schweiz-Bezug wie Thomas Mann und Elias Canetti wurde verzichtet.
- 2 Der Einfachheit halber wird auf das Schweizer Radio und Fernsehen immer als SRF (RTS, RSI, RTR) verwiesen, auch wenn diese aktuelle Namensform erst seit 2011 besteht. Generell ist darauf hinzuweisen, dass sich die erfassten Sendernamen und Sendeformate möglicherweise verändert haben oder eingestellt wurden.
- 3 Die Abkürzung o. A. (ohne Angabe) markiert an der jeweiligen Stelle fehlende Informationen zur Regie, Dauer oder zum Produktionsland und -jahr.

BACHMANN, GUIDO

LiteraTour de Suisse: Guido Bachmann (Roland Zag und Sabine Haupt, 37 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 18.4.1998 [Bachmann-Porträt ab 22'36'']).

BACHMANN, STEFAN

Stefan Bachmann – Mit dem Schriftsteller auf der Rigi (Beat Kuert und Michael Lang, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 5.5.2014).

BÄCHTOLD, ALBERT

Albert Bächtold – Der Klettgauer Homer (Eduard Stäubli, 10 Min., in »Kontakt«, SRF 7.1.1971).

Z Kiew redt me Mundaart – Albert Bächtolds phantastische Reise (Christina Ruloff, 30 Min., CH 2015).

BÄRFUSS, LUKAS

Lukas Bärfuss – ein unbequemer Schriftsteller (Markus Tischer und Uta Kenter, 11 Min., in »Kulturplatz«, SRF 30.10.2019).

Baerfuss Welt (Laurin Merz und Adrian Winkler, 52 Min., CH 2025).

BALL, HUGO

¿DADA? Hugo Ball – Der Buchstabenkönig (Karl Piberhofer, 84 Min., D 2018).

BECHER, ULRICH

Ulrich Becher (Dieter Bachmann, 16 Min., CH 1970).

BERG, SIBYLLE

Sibylle Berg – Diva der deutschen Popkultur (Beat Kuert und Michael Lang, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 23.10.2006).

Wer hat Angst vor Sibylle Berg (Wiltrud Baier und Sigrun Köhler, 84 Min., D 2015).

BERGER, LORE

Die Zeit ist böse (Beat Kuert, 87 Min., CH 1982).

Hunger nach Leben (Claudia Acklin, 90 Min., CH 1994).

BEZZOLA, CLO DURI

Scrivere è vivere – Clo Duri Bezzola ed il cancer (Peter Kreiliger, 25 Min., CH 2004).

BICHSEL, PETER

Allein unter Leuten – Der Erzähler Peter Bichsel (Werner Zeindler, 44 Min., D 1993).

LiteraTour de Suisse: Peter Bichsel (Magdalena Kauz, 18 Min., in »Bildung«, SRF 28.8.1999).

Der Einkehrer (Walo Deuber, 38 Min., o.A. 2000).

»Wenn es keine Geschichten mehr gäbe ...«. Stichwörter zu Peter Bichsel (Peter K. Wehrli, 57 Min., CH 2001).

Zimmer 202 (Eric Bergkraut, 85 Min., CH 2010).

BÖNI, FRANZ

Ein Wanderer im Alpenregen. Franz Böni, Schweizer Schriftsteller (Henning Burk, 42 Min., D 1991).

BRÄKER, ULRICH

Ulrich Bräker. Der Arme Mann im Tockenburg (Erwin Sylvanus, 43 Min., CH 1969).

Der Arme Mann im Tockenburg. Ulrich Bräker (Hans Emmerling, 60 Min., CH/BRD 1982).

BRAMBACH, RAINER

Jürg Federspiel – Rainer Brambach (o. A., 17 Min., in »Kontakt«, SRF 8. I. 1970).

BRECHBÜHL, BEAT

Skepsis in Wort und Bild: Beat Brechbühl (Peter K. Wehrli, 15 Min., in »Zur Nacht«, SRF 26.8.1973).

BÜHRER, JAKOB

Jakob Bühler (Alfred A. Häsler und Carl Zibung, 122 Min., 3 Teile: *Der Unruhig/Der sozialpolitische Kämpfer/Der Schriftsteller* in »Das Porträt«, SRF 3.3.1966 und 8.3.1966).

BURKART, ERIKA

Erika Burkart (Karen Meffert, 16 Min., in »Treffpunkt«, SRF 22.9.1983).

CAMENISCH, ARNO

Arno Camenisch – mund sutsu (Christina Pollina-Roos und Gian Rupf, 30 Min., in »Cuntrasts«, RTR 22.2.2015).

Arno Camenisch. Schreiben auf der Kante (Christina Pollina-Roos und Gian Rupf, 52 Min., CH 2015).

CAPUS, ALEX

Schriftsteller Alex Capus in Olten (Beat Kuert, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 29.7.2013).

CESCO, FEDERICA DE

Federica de Cesco (Nino Jacusso, 95 Min., CH 2008).

CUENI, CLAUDE

Selbstmitleid ist Zeitverschwendung (Michael Perricone, 23 Min., in »Reporter«, SRF 18.9.2016).

DEAN, MARTIN R.

LiteraTour de Suisse: Martin R. Dean (Roland Zag und Sabine Haupt, 14 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 16.5.1998).

DIGGELMANN, WALTER M.

Die Selbstzerstörung des Walter M. Diggelmann (Reni Mertens und Walter Marti, 69 Min., CH 1973).

DÜRRENMATT, FRIEDRICH

Friedrich Dürrenmatt als Maler (Erwin Leiser, 12 Min., in »Monatsmagazin«, SRF 19.10.1978).

Annäherung an Friedrich Dürrenmatt (Gerd Kairat und Heinz Ludwig Arnold, 45 Min., NDR/SRF 1979).

Friedrich Dürrenmatt. Ein Porträt (Ludy Kessler, 59 Min., CH 1981).

Portrait eines Planeten – Friedrich Dürrenmatt (Charlotte Kerr, 234 Min., BRD 1984).

Portrait eines Planeten – Friedrich Dürrenmatt. Director's Cut/Neufassung (Charlotte Kerr, 194 Min., CH 2006).

Der andere Dürrenmatt (Roman Brodmann, 58 Min., BRD 1986).

Zwischen Passion und Profession. Friedrich Dürrenmatt, Maler (Charlotte Kerr, 58 Min., D 1993).

Dürrenmatt, eine filmische Collage (Ernst Buchmüller, 45 Min., CH/D 1994).

Friedrich Dürrenmatt im Labyrinth (Sabine Gisiger, 52 Min., CH 2015).

Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte (Sabine Gisiger, 76 Min., CH 2015).

FAESI, ROBERT

Besuch bei Robert Faesi (Ulrich Hitzig, 30 Min., CH 1963).

FEDERSPIEL, JÜRIG

Jürg Federspiel – Rainer Brambach (o.A., 17 Min., in »Kontakt«, SRF 8.1.1970).

LiteraTour de Suisse: Jürg Federspiel (Magdalena Kauz, 14 Min., in »Bildung«, SRF 11.12.1999).

Melancholia Americana (Walo Deuber, 40 Min., o.A. 2000).

FRISCH, MAX

Ein Besuch bei Max Frisch (Corinne Pulver, 45 Min., CH 1961).

Max Frisch Schriftsteller. Eine Biografie (William Brayne, 29 Min., o.A. 1967).

Max Frisch-Journal I-III (Richard Dindo, 120 Min., CH 1981).

Beruf: Schriftsteller. Max Frisch im Gespräch mit Otto F. Walter (Peter K. Wehrli, 108 Min., CH 1986).

»Wenn es die Literatur nicht gäbe ...«. *Stichwörter zu Max Frisch* (Peter K. Wehrli, 57 Min., CH 1998).

Jetzt: Max Frisch (Ernst Buchmüller, 45 Min., CH 2001).

Max Frisch und das Tessin (Romano Venziani, 15 Min., in »Schweiz Süd-West«, SRF 19.12.2002).

Bachmann gegen Frisch (Peter Beringer, 53 Min., A/CH 2005).

Max Frisch, Citoyen (Matthias von Gunten, 89 Min., CH 2008).

Max Frisch (Alfons Schön, 14 Min., in »Klassiker der Weltliteratur«, BR-alpha 31.10.2011).

Berzona, Max Frischs Schweizer Paradiesgarten (Fabrice Michelin, 14 Min., in »Stadt Land Kunst«, arte 7.11.2017).

Ingeborg Bachmann – Reise in die Wüste (Margarethe von Trotta, 111 Min., CH/D/A/LUX 2023).

GEISER, CHRISTOPH

Christoph Geiser (Friedrich Schrag, 16 Min., in »Schauplatz«, SRF 11.2.1982).

Das Gefängnis der Wünsche (Ellen Steiner, 90 Min., CH 1992).

Christoph Geiser – was war was ist was bleibt (Martin Henning, 42 Min., CH 2010).

GLAUSER, FRIEDRICH

Betrifft Friedrich Glauser. Eine Ermittlung (Tobias Wyss, 70 Min., CH 1975).

Einer will nicht mehr mitmachen. Friedrich Glauser – Schriftsteller (Werner Zeindler, o. A., BRD 1988).

Die letzte Karte – Friedrich Glauser (Anne Cuneo, 30 Min., CH 1995).

Glauser – Das bewegte Leben eines großen Schriftstellers (Christoph Kühn, 75 Min., CH 2011).

GOMRINGER, EUGEN

Porträt Eugen Gomringer (o. A., 30 Min., in »Oberfranken am Sonntag«, Oberfranken TV 23. I. 2000).

GOTTHELF, JEREMIAS

Jeremias Gotthelf und sein Emmental (Andreas Vetsch, 46 Min., in »Schauplätze der Weltliteratur«, SRF/ZDF/ORF 15.7.1982).

»Das Volk isst die Wahrheit nicht mit Löffeln«. *Jeremias Gotthelf und das Emmental* (Hans Emmerling, 44 Min., BRD 1986).

Auf den Spuren des jungen Jeremias Gotthelf (Ernst Buchmüller, 20 Min., CH 1997).

Jeremias Gotthelf – Die Idylle und die Realität (Ernst Buchmüller, 64 Min., CH 1997).

GUGGENHEIM, KURT

Kurt Guggenheim: Alles in allem (Verena Hoehne, 10 Min., in »Monatssmagazin« SRF 21. I. 1976).

»In Allem ist Alles«. *Auf den Spuren von Kurt Guggenheim durch Zürich* (Peter K. Wehrli, 57 Min., CH 1996).

GURT, PHILIPP

Vom Schattenkind zum Erfolgsautor – Der schmerzhafteste Weg des Philipp Gurt (Barbara Miller, 50 Min., CH 2017).

GWERDER, ALEXANDER XAVER

Alexander Xaver Gwerder. Begegnung mit einem Dichter der verlorenen Zeit (Kurt Matthys, 12 Min., D o. A.).

GWERDER, URBAN

Chicoree (Fred M. Murer, 26 Min., CH 1966).

HÄNNY, RETO

LiteraTour de Suisse: Reto Hännny (Roland Zag und Agnes Krähenbühl, 15 Min., in »Bildung«, SRF 16.10.1999).

HALLER, PAUL

Dunkelschwarzi Auge. Der Schriftsteller Paul Haller (Franziska Schlienger, 53 Min., CH 2010).

HALTER, AMALIE

Die Mundartdichterin Amalie Halter (René Mutz, 12 Min., in »Zur Nacht«, SRF 15.4.1974).

HESS, GOTTFRIED

Der Mundartdichter Gottfried Hess (René Mutz, 15 Min., in »Zur Nacht«, SRF 22.9.1974).

HESSE, HERMANN

Hermann Hesse – Heiliger der Hippies (Franz Baumer und Jochen Richter, 45 Min., BRD 1972).

Vogel als Prophet. Hommage an Hermann Hesse zum 100. Geburtstag (Nino Erné, 61 Min., BRD 1977).

Hermann Hesse: Sein Leben, seine Poesie, seine Wirkung. Filmbericht über einen deutschen Dichter (Gerhard Konzelmann, 43 Min., BRD 1977).

Hermann Hesse – Briefe, Bilder, Berichte (Herbert Seggelke, 23 Min., BRD/DDR 1977).

Kindseele (Guy Kubli, 40 Min., BRD 1977).

La lunga estate di Hermann Hesse (Werner Weick, 55 Min., CH 1987).

Hermann Hesses Kindheit in Calw (o.A., o.A., in »Miniaturen«, SDR/SWF 9.11.1989).

Der Weg zu sich selbst. Hermann Hesse, Lebensstationen (Sarah Palmer, 45 Min., D 1997).

Hermann Hesse (Valeria Bruni, 21 Min., in »Schweiz Süd-West«, SRF 22.12.2001).

»Die Hölle ist überwindbar«. *Heiner Hesse über sich, sein Leben und seinen Vater Hermann Hesse* (Elisabeth Brunner, 30 Min., CH 2001).

Fahr mal hin. Auf Hermann Hesses Spuren – eine Reise nach Calw (Katharina Prokopy, 30 Min., D 2002).

Hermann Hesse. Seelenarbeiter (Willy Meier, 35 Min., D 2002).

Hermann Hesse (Alfons Schön, 15 Min., in »Klassiker der Weltliteratur«, BR-alpha 24.1.2011).

Hesse, il lago, l'albero e la via (Werner Weick, 20 Min., CH 2011).

Hermann Hesse – Superstar (Andreas Ammer, 30 Min., D 2012).

Hermann Hesse. Der Weg nach innen (Andreas Christoph Schmidt, 52 Min., D 2012).

Hermann Hesse. Sein erstes Paradies (Hardy Seer, 90 Min., D 2012).

Hesse – Wagner – Mann. Seelenzauber (Theo Roos, 60 Min., D 2013).

In cammino con Klingsor. Hermann Hesse e il Ticino (Werner Weick, 35 Min., CH 2015).

Gartentour am Bodensee. Hermann-Hesse-Garten und ein Garten ohne Grenzen (o.A., 12 Min., in »Grünzeug«, SWR/rbb 4.7.2015).

Hermann Hesse im Tessin [Die »Sommerstube der Schweiz« von Hermann Hesse] (Fabrice Michelin, 14 Min., in »Stadt Land Kunst«, arte 1.2.2018).

Hermann Hesse (Markus Augé, 10 Min., in »Dichter dran!«, WDR/SWR 11.1.2019).

Hermann Hesse. Brennender Sommer (Heinz Büttler, 84 Min., CH 2020).

Der Bodensee von Hermann Hesse (Fabrice Michelin, 14 Min., in »Stadt Land Kunst«, arte 14.1.2021).

HÖRLER, ROLF

Porträt Rolf Hörler (Ernst Nef, 15 Min., in »Schauplatz«, SRF 4.11.1982).

HOFMANN, CORINNE

Corinne Hofmann – Die weisse Massai in der Schweizer Heimat (Beat Kuert und Michael Lang, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 5.11.2005).

HOHL, LUDWIG

Ludwig Hohl. Une lettre aux hommes (Krassimira Rad, 21 Min., in »Voix au Chapitre«, RTS 23.4.1971).

Ludwig Hohl – Ein Film in Fragmenten (Alexander J. Seiler, 76 Min., CH 1982).

Vom absoluten Leben im Werk: Notizen zu Ludwig Hohl (Arthur Spirk, 51 Min., CH 2004).

HOHLER, FRANZ

Ganz Hohler – Sprachartist und Träumer, Fabulierer und Moralist (Arthur Spirk, 53 Min., CH 2003).

Hohler, Franz (Tobias Wyss, 52 Min., CH 2013).

Zum Säntis! Unterwegs mit Franz Hohler (Tobias Wyss, 70 Min., CH 2013).

Franz Hohler – Eine Lebensreise (Martina Egi, 50 Min., CH 2023).

HÜRLIMANN, THOMAS

Ein neuer Schweizer Schriftsteller: Thomas Hürlimann (Curt Truninger, 11 Min., in »Schauplatz«, SRF 8.10.1981).

Auf dem Grat – Der Schriftsteller Thomas Hürlimann (Hans-Rüdiger Schwab, 58 Min., D 1996).

LiteraTour de Suisse: Thomas Hürlimann (Marianne Pletscher, 17 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 28.11.1998).

IMHASLY, PIERRE

Mano a Mano – Pierre Imhasly (Willy-Franz Kurth, 52 Min., CH 2015).

INGLIN, MEINRAD

In Memoriam Meinrad Inglin (Eduard Stäuble, 12 Min., in »Kontakt«, SRF 23.12.1971).

Meinrad Inglin – Der unbequeme Volksschriftsteller (Arthur Spirk, 10 Min., in »Schauplatz«, SRF 17.12.1981).

Der Schweizer Dichter Meinrad Inglin (Franz Kälin, 20 Min., CH 1993).

JENNY, ZOË

Zoë Jenny: Literatur als Heimat (Ernst Buchmüller, 54 Min., CH 1998).

JOHANSEN, HANNA

LiteraTour de Suisse: Hanna Johansen (Roland Zag und Agnes Krähenbühl, 16 Min., in »Bildung«, SRF 13.11.1999).

KELLER, CHRISTOPH

Ein Tänzer zwischen den Welten (Annelise Schmid, 53 Min., CH 2006).

KELLER, GOTTFRIED

Gottfried Keller – Sein Leben und Werk (Michael und Luzzi Wolgensinger, 33 Min., CH 1940 [technisches Remake 1990 von Hans Heinrich Egger]).

Gottfried Keller zum 150. Geburtstag (Charles Clerc, 17 Min., in »Kontakt«, SRF 10.7.1969).

Der grüne Heinrich (Heide Genre, 45 Min., in »Schauplätze der Weltliteratur«, SRF/ZDF/ORF 10.6.1984).

KELLER, WALTER ALVARES

Walter Alvares Keller. Der rote Peter (Eduard Stäubli, 14 Min., in »Kontakt«, SRF 8.8.1966).

KÜBLER, ARNOLD

Paris – Bâle à pied (Arnold Kübler mit Georges Schellenbaum, 60 Min., CH 1969).

Arnold Kübler (Heinz Bütler, 44 Min., in »Das Porträt«, SRF 4.3.1982).

LAEDERACH, JÜRIG

LiteraTour de Suisse: Jürg Laederach (Roland Zag und Agnes Krähenbühl, 15 Min., in »Bildung«, SRF 20.3.1999).

LAVATER-SLOMAN, MARY

Mary Lavater-Sloman (Eduard Stäubli und Carl Zibung, 87 Min., 3 Teile: *Das Leben/Das Werk/Die Arbeit* in »Das Porträt«, SRF 12.1.1966, 19.1.1966 und 26.1.1966).

LENZ, PEDRO

Pedro Lenz – Der Sprachvirtuose auf dem Weißenstein (Beat Kuert und Michael Lang, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 4.7.2011).

Mitten ins Land (mit Pedro Lenz) (Norbert Wiedmer und Enriquer Ros, 92 Min., CH 2015).

LEUTENEGGER, GERTRUD

LiteraTour de Suisse: Gertrud Leutenegger (Roland Zag und Sabine Haupt, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 22.8.1998).

LEWINSKY CHARLES

Charles Lewinsky – Mit dem Schriftsteller auf dem Uetliberg (Beat Kuert und Michael Lang, 28 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 9.6.2009).

LOETSCHER, HUGO

Porträt Hugo Loetscher (Christoph Kuhn und Emanuel Schillig, 18 Min., in »Kontakt«, SRF 25.4.1968).

Hugo Loetscher in Los Angeles (Urs Egger, 11 Min., in »Schauplatz«, SRF 14.2.1980).

LiteraTour de Suisse: Hugo Loetscher (Ruedi Christen, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 30.5.1998).

»... ein Leben lang am Leben geblieben«. *Der Schriftsteller Hugo Loetscher* (Peter K. Wehrli, 57 Min., CH 1999).

Der Heimkehrer (Walo Deuber, 38 Min., o. A. 2000).

Hugo Loetscher, écrivain (Willy Rohrbach, 48 Min., in »Un visage, une voix, une vie«, Association Films Plans-Fixes 7.6.2004).

Hugo Loetscher – Am Matterhorn mit einem Schweizer Weltbürger (Beat Kuert und Michael Lang, 28 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 7. 11. 2004).

LOOSLI, CARL ALBERT

Bümpliz und die Welt. Ein filmischer Essay um Carl Albert Loosli in zwei Teilen (Martin Dreier und Werner Wüthrich, 86 Min., CH 2019).

LOTAR, PETER

Peter Lotar (Eduard Stäubli, 11 Min., in »Kontakt«, SRF 7.9.1967).

LOTMAR, LORENZ

Lorenz Lotmar (Ellen Steiner, 11 Min., in »Kultur im Gespräch«, SRF 19.1.1992).

MANN, GOLO

Ich schere mich den Teufel um rechts und links. Golo Mann zum 70. Geburtstag (Gustava Mösler und Udo Reiter, 46 Min., BRD 1979).

MARTI, KURT

Das könnte manchen Herren so passen ... (Ule Eith, Vreni Meyer und Wolfgang Lüning, 29 Min., CH/BRD 1976).

Voor en wereld zonder angst. Een filmportret van de zwitserse theoloog, dichter en schrijver Kurt Marti (Philip Engelen, ca. 60 Min. (Zweiteiler), NLD 1983).

MATTER, MANI

Mani Matter (Franz Hohler, 39 Min., CH 1973).

Mani Matter. Warum syt dir so truurig? (Friedrich Kappeler, 92 Min., CH 2002).

Mythos Mani Matter (Silvia Fleck, 13 Min., in »Kulturplatz«, SRF 5.10.2022).

MEHR, MARIELLA

Jenseits der Landstrasse. Mariella Mehr, ein jenisches Aktenstück (Marianne Pletscher, 52 Min., CH 1986).

LiteraTour de Suisse: Mariella Mehr (Marianne Pletscher, 17 Min., in »Bildung«, SRF 3.4.1999).

Die Kraft aus Wut und Schmerz. Portrait zum 60. Geburtstag der jenischen Schriftstellerin Mariella Mehr (Marianne Pletscher, 52 Min., CH 2007).

MEIENBERG, NIKLAUS

»Übrigens« *von und mit Franz Hohler [zu Niklaus Meienberg]* (Sylvia Kubli, 11 Min., in »Übrigens«, SRF 5.10.1993).

Der Meienberg (Tobias Wyss, 84 Min., CH 1999).

MEIER, GERHARD

Gerhard Meier (Urs Bernhard und Ernst Nef, 11 Min., in »Schauplatz«, SRF 20.10.1983).

Gerhard Meier (Joseph Scheidegger, 41 Min., in »Treffpunkt«, SRF 15.9.1988).
Land der Winde. Ein Porträt des Schriftstellers Gerhard Meier (Sigrid Esslinger,
 43 Min., D 1992).

Gerhard Meier – Die Ballade vom Schreiben (Friedrich Kappeler, 80 Min.,
 CH 1995).

Gerhard Meier – Das Wolkenschattenboot (Friedrich Kappeler, 80 Min., CH
 2007).

MEIER, HELEN

LiteraTour de Suisse: Helen Meier (Roland Zag und Agnes Krähenbühl,
 15 Min., in »Bildung«, SRF 23.10.1999).

MERZ, KLAUS

Merzluft (Heinz Bütler, 62 Min., CH 2015).

MEYER, E. Y.

LiteraTour de Suisse: E. Y. Meyer (Toni Zwyszig, 16 Min., in »Bildung«, SRF
 18.12.1999).

MEYER, THOMAS

Thomas Meyer und Michael Steiner (Norbert Jenal, 43 Min., in »Kunst hoch
 2«, 3sat 30.11.2019 [Lange Version (52 Min.) ausgestrahlt in »Sternstunde
 Kunst«, SRF 1.3.2020]).

MOESCHLIN, FELIX

Felix Möschlin (Arthur Spirk, 13 Min., in »Schauplatz«, SRF 9.9.1982).

MOSER, HANS ALBRECHT

Hans Albrecht Moser (Gaudenz Meili, 43 Min., in »Das Porträt«, SRF
 25.3.1968).

MOSER, MILENA

Milena Moser – Little American Dream (Alain Godet, 30 Min., CH 2002).

Milena Moser – Die Welt ist ein Kaktus (Christina Pollina-Roos und Gian
 Rupf, 53 Min., CH 2022).

MÜLLER, ARTHUR »THURI«

Achillesverse von Thuri (Heide Genre, 15 Min., in »Zur Nacht«, SRF
 6.10.1974).

MUSCHG, ADOLF

Welt zwischen Zollikon und Tokio – Versuch über Adolf Muschg (Hans
 Hübner, 13 Min., in »Kontakt«, SRF 2.3.1967).

Porträt Adolf Muschg (Peter Züllig, 10 Min., in »Antenne«, SRF 13.4.1971).

Porträt Adolf Muschg im Wahlkampf (Norbert Jansen, 13 Min., in »CH-
 Magazin«, SRF 31.10.1975).

LiteraTour de Suisse: Adolf Muschg (Magdalena Kauz, 14 Min., in »Trend.
 Das Bildungsmagazin«, SRF 1.8.1998).

Adolf Muschg – Mit dem Schriftsteller Adolf Muschg im Walliser Binntal (Beat
 Kuert und Michael Lang, 28 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 10.9.2012).

Adolf Muschg – Der Andere (Erich Schmid, 86 Min., CH 2021).

NIEDERMANN, ANDREAS

LiteraTour de Suisse: Andreas Niedermann (Magdalena Kauz, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 29.8.1998).

NIZON, PAUL

Die junge Schriftstellergeneration: Paul Nizon (Hansjörg Heusser, 17 Min., in »Kontakt«, SRF 27.6.1968).

Kulturelle Miniaturen: Paul Nizon – Das Ziel ist wichtiger als die Reise (Peter K. Wehrli, 17 Min., in »Zur Nacht«, SRF 25.3.1973).

Ich bin ein Vorbeistationierer. Ein Film über Paul Nizon [in Berlin] (Axel Brandt, Ulrich Horn und Ursula Ludwig, 12 Min., BRD 1983).

Paul Nizon in Paris. Ein Besuch (Daniel Bittermann, 12 Min., in »Nachtlcht. Betrachtungen zu später Stunde«, Hessen 3 2.5.1988).

Paul Nizon. Conquistarsi la vita (Guido Ferrari, 57 Min., in »Personaggi allo specchio«, RSI 13.2.1989).

LiteraTour de Suisse: Paul Nizon (Roland Zag und Sabine Haupt, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 20.6.1998).

Paris mon amour, Teil 1 (von 4): Der erotische Kontinent – mit Paul Nizon (Heinz Büttler, 30 Min., CH 2000).

»Ein nicht geschriebener Tag ist kein gelebter Tag«. *Der Schriftsteller Paul Nizon* (Peter K. Wehrli, 54 Min., CH 2009).

Paul Nizon. Der Nagel im Kopf (Christoph Kühn, 80 Min., CH 2020).

NOLL, PETER

Peter Noll: Diktate über Sterben und Tod (Arthur Spirk, 12 Min., in »Schau- platz«, SRF 6.9.1984).

OPPENHEIM, MERET

Hommage an Meret Oppenheim (Heinz Büttler, 11 Min., in »Das Monatsma- gazin«, SRF 19.2.1975).

Meret Oppenheim (Emanuel Schillig, o. A., CH 1980).

Zu Besuch bei Meret Oppenheim (Jana Marková, 29 Min., BRD 1983).

Imago Meret (Pamela Robertson-Peace und Anselm Spoerri, 90 Min., CH 1988).

Meret Oppenheim. Eine Surrealistin auf eigenen Wegen (Daniela Schmidt- Langels, 56 Min., D 2013).

PEDRETTI, ERICA

LiteraTour de Suisse: Erica Pedretti (Roland Zag und Sabine Haupt, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 25.4.1998).

Erica Pedretti (Susanna Fanzun, 27 Min., CH 2007).

PEDRETTI, GIAN UND ERICA

Erica und Gian Pedretti – Ein gemeinsames Leben für Kunst und Literatur (Ellen Seiner, 53 Min., CH 2002).

Gianerica. Das Künstlerpaar Erica und Gian Pedretti (Lucienne Lanaz, 55 Min., CH 2019).

PEER, ANDRI

Insunter cun Andri Peer (Ernst Denoth, 26 Min., in »Svizra rumantscha«, RTR 28.2.1982).

Andri Peer, il poet revoluziunar? (Arnold Rauch, 11 Min., in »Cuntrasts«, RTR 31.10.2004).

»*Sas anc?*«: *Biert u Peer?* (Arnold Rauch, 25 Min., in »Cuntrasts«, RTR 3.7.2016).

PEER, OSCAR

Insunter cun Oscar Peer (Ernst Denoth, 32 Min., in »Svizra rumantscha«, RTR 16.4.1989).

LiteraTour de Suisse: Oscar Peer (Arnold Rauch, 15 Min., in »Bildung«, SRF 16.10.1999).

RAJCIC, DRAGICA

LiteraTour de Suisse: Dragica Rajcic (Marianne Pletscher, 17 Min., in »Bildung«, SRF 20.11.1999).

RILKE, RAINER MARIA

Rilke – Zwetajewa – Brodsky. Eine Annäherung (Hanns Zischler, 42 Min., D 1994).

Rainer Maria Rilke 1875-1926 (Stan Neumann, 42 Min., F 1996).

Rilke et Rodin – une rencontre (Bernard Malaterre, 52 Min., F 2007).

Rainer Maria Rilke (Alfons Schön, 15 Min., in »Klassiker der Weltliteratur«, BR-alpha 22.11.2010).

Paula. Mein Leben soll ein Fest sein (Christian Schwochow, 123 Min., D/F 2016).

Lou Andreas-Salomé (Cordula Kablitz-Post, 110 Min., D/A 2016).

Une voix, presque mienne/Eine Stimme, fast die meine. Ein Film über Rainer Maria Rilke im Wallis (Natalia Gadzina, 21 Min., CH 2016).

Auguste Rodin (Jacques Doillon, 119 Min., F/BEL 2017).

Engel über Europa. Rilke als Gottsucher (Rüdiger Sünner, 82 Min., D 2018).

L'Andalousie bienfaisante de Rainer Maria Rilke/Das wohltuende Andalusien von Rainer Maria Rilke (Gaëlle Píalot, 14 Min., in »Stadt Land Kunst«, arte 6.12.2022).

SALVISBERG, HANNI

Hanni Salvisberg – eine Bäuerin wird Bestsellerautorin (Christoph Kühn, 25 Min., CH 1999).

SCHNEIDER, HANSJÖRG

Tatort: Dreiländereck. Der Krimiautor Hansjörg Schneider (Michael Bauer, 43 Min., D 2002).

Autor Hansjörg Schneider in Todtnauberg (Beat Kuert und Michael Lang, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 30.9.2013).

SCHNEIDER, PETER

Peter Schneider – Mit Freud im Appenzellerland (Beat Kuert und Michael Lang, 30 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 24.6.2008).

SCHWARZENBACH, ANNEMARIE

Une suisse rebelle, Annemarie Schwarzenbach 1908-1942 (Carole Bonstein, 56 Min., CH/F 2000).

Die Reise nach Kafirstan (Fosco Dubini und Donatello Dubini, 90 Min., CH/D/NLD 2001).

Annemarie Schwarzenbach Duende (Malga Kubiak, 48 Min., SWE 2011).

Je suis Annemarie Schwarzenbach (Véronique Aubouy, 88 Min., F 2015).

SCHWEIKERT, RUTH

LiteraTour de Suisse: Ruth Schweikert (Roland Zag und Agnes Krähenbühl, 17 Min., in »Bildung«, SRF 13.3.1999).

Ruth Schweikert – Die Schriftstellerin im appenzellischen St. Anton (Beat Kuert und Michael Lang, 28 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 5.3.2012).

Wir Eltern (Eric Bergkraut und Ruth Schweikert, 94 Min., CH 2019).

SPÄTH, GEROLD

Auf Stimmgang am Zürichsee – mit und über Gerold Späth (Reinhardt Stumm und Werner Gröner, 10 Min., in »Perspektiven«, SRF 15.2.1973).

Das Rapperswil von Gerold Späth (Gabriel Heim, 12 Min., in »Monatssmagazin«, SRF 20.12.1978).

LiteraTour de Suisse: Gerold Späth (Roland Zag und Agnes Krähenbühl, 15 Min., in »Bildung«, SRF 10.4.1999).

SPITTELER, CARL

Spitteler. Literaturnobelpreisträger (Jörg Huwyler, 19 Min., CH 2019).

Spitteler Reloaded – Auf den Spuren eines Nobelpreisträgers (Jörg Huwyler, 51 Min., CH 2020).

SPYRI, JOHANNA

Heidis Alptraum (Anita Hugli, 52 Min., CH/D 2022).

STAMM, PETER

Wechselspiel: Wenn Peter Stamm schreibt (Arne Kohlweyer und Georg Isenmann, 52 Min., CH 2023).

STEFAN, VERENA

Der Mensch meines Lebens bin ich (Christian Walter, 52 Min., CH 2021).

STEINER, JÖRG

Porträt Jörg Steiner (Dieter Bachmann 17 Min., in »Kontakt«, SRF 29.5.1969).

SURAVA, PETER

Er nannte sich Surava (Erich Schmid, 80 Min., CH 1995).

SUTER, MARTIN

Martin Suter – mit dem weltgewandten Autor in Leukerbad (Beat Kuert und Michael Lang, 28 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 6.8.2005).

Alles über Martin Suter. Ausser die Wahrheit (André Schäfer, 90 Min., CH/D 2022).

THELEN, ALBERT VIGOLEIS

Albert Vigoleis Thelen. Ein ewiger Emigrant (Yvan Dalain, 14 Min., in »Perspektiven«, SRF 25.5.1972).

Rendez-vous mit Albert Vigoleis Thelen (Andreas Feurer, 17 Min., in »Monatsmagazin«, SRF 17.10.1979).

»An meinem Grabe will ich keine Tränen« – *Der Dichter Albert Vigoleis Thelen* (Klaus Antes, 30 Min., BRD 1984).

TSCHUDI, FRIDOLIN

Heissgeliebte Karoline. Ein Bericht über Fridolin Tschudi (César Keiser, 16 Min., in »Kontakt«, SRF 19.1.1967).

TSCHUI, SILVIA

Silvia Tschui – Mit der Autorin in Falera (Beat Kuert und Michael Lang, 29 Min., in »Berg und Geist«, 3sat 13.10.2014).

TUREL, ADRIEN

Der Erfolgsstreiker: Adrien Turel (Heinz Büttler, 14 Min., in »Monatsmagazin«, SRF 19.10.1977).

VETERANYI, AGLAJA

Hier Himmel (Ludwig Metzger, 75 Min., D 2003).

Aglaja (Krisztina Deák, 116 Min., POL/HUN/ROU 2012).

VOGT, WALTER

Walter Vogt (Beat Kuert, 15 Min., in »Schauplatz«, SRF 14.1.1982).

WALSER, ROBERT

Robert Walser (Roy Oppenheim, 40 Min., in »Das Porträt«, SRF 5.1.1967).

Der Vormund und sein Dichter (Percy Adlon, 89 Min., BRD 1978).

Robert Walser (Hans Helmut Klaus Schoenherr, 90 Min., CH 1978).

Ich stehe immer noch vor der Tür des Lebens. Robert Walser und die schöne Kunst des Unterliegens (Peter Hamm, 119 Min., BRD/CH 1986).

Kleine Dinge. Auf den Spuren von Robert Walser (Stefanie Bodien, 55 Min., BEL 2003).

Robert Walser – Ein Poetenleben (Ernst Buchmüller, 60 Min., CH 2003).

Der Schurke Robert Otto (Florian Haag, 59 Min., D 2018).

Poetenleben (Tommaso Donati, 64 Min., CH 2024).

WALTER, OTTO F.

Etwas tun. Jetzt. Otto F. Walter (Dieter Bachmann, 15 Min., in »Perspektiven«, SRF 10.5.1973).

WEBER, PETER

LiteraTour de Suisse: Peter Weber (Roland Zag und Sabine Haupt, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 13.6.1998).

Im Toggenburg. Der Schriftsteller Peter Weber (Sybil Wagener, 44 Min., D 2001).

WEHRLI, PETER K.

»Donnerwetter, das bin ja ich!«. *Vorbereitungen zu einem Selbstporträt* (Peter K. Wehrli, 53 Min., CH 2010).

WIDMER, URS

Der Erzählmagier Urs Widmer (May B. Broda, 37 Min., CH 1993).

LiteraTour de Suisse: Urs Widmer (Roland Zag und Sabine Haupt, 15 Min., in »Trend. Das Bildungsmagazin«, SRF 2. 5. 1998).

WYSS, LAURE

Laure Wyss. Ein Schreibleben (Ernst Buchmüller, 53 Min., CH 1999).

ZIMMERMANN, KATHARINA

Das letzte Buch (Anne-Marie Haller, 94 Min., CH 2019).

ZOLLINGER, ALBIN

Zum 20. Todestag von Albin Zollinger (Hugo Leber, 11 Min., in »Der Künstler in seiner Zeit«, SRF 8. 11. 1961).

ZSCHOKKE, HEINRICH

Z-S-C-H-O-K-K-E (Matthias Zschokke, 97 Min., CH 2023).

Kurzbiografien

ANDREA BARTL, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts (Vorstandsmitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Vizepräsidentin der Heinrich Mann-Gesellschaft), Gegenwartsliteratur (Jurymitglied des Kleist-Preises). Jüngste Veröffentlichungen zur Gegenwartsliteratur und ihren Medien (Auswahl): *Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien* (hg. mit Jörn Glasenapp und Corina Erk, 2022); *Faszination Bilderbuch. Kulturwissenschaftliche Studien über ein Bild-Text-Medium für alle Altersgruppen* (hg., 2024); *Kleist in den Medien der Gegenwart. Adaptionen in Film, Theater, Kriminalliteratur, Sach- und Bilderbuch* (hg. mit Thomas Wortmann, 2023). Im Erscheinen: *Hermann Hesse Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (hg. mit Alexander Honold, 2025).

PHILIPP BLUM, Oberassistent und Koordinator Netzwerk | Réseau Cinema CH am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich mit einem Habilitationsprojekt zur filmischen Begriffsbildung der Natur. Promotion 2016 mit einer Arbeit zu experimentellen Formen zwischen Dokumentar- und Spielfilm, publiziert als: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm* (2017); weitere jüngere Veröffentlichungen in diesem Zusammenhang: *Die Faktualität der Fiktionen oder was die Filmtheorie über ›fake news‹ zu sagen weiß* (2021) und *In Between Fact and Fiction. Queering the Borders of Documentary and Fiction* (2023); Publikationen im Kontext von Archiv und Film: *›Muriel ou le temps d'un retour‹ (1963) d'Alain Resnais: des fantômes de l'histoire vers les spectres du cinéma* (mit Sonja Czekaj, 2016) und *Der Film erinnert sich selbst. Filmische Archivalien im Film zwischen Referenz und Reflexivität* (2013).

HEINZ BÜTLER ist Filmmacher und Buchautor. Publikationen zu zahlreichen Filmen, zuletzt »*Lebt Anker noch?*« *Albert Anker, Kunstmaler, Ins* (2023). Seit 1980 vor allem Spiel-, Dokumentar- und Essayfilme mit Bezug zu Bildender Kunst, Literatur, Fotografie und Design,

zuletzt *Albert Anker. Malstunden bei Raffael* (2022). DVD-Projekte in Zusammenarbeit mit Alexander Kluge zu *Der Erste Weltkrieg. Kunst und Krieg* (2010), *Was ist Dada?* (2011) und *Bilderwelten vom Grossen Krieg 1914-1918* (2014).

ANN KATHRIN DOERIG, geboren 1985 in Zürich, Schauspielstudium in Hamburg, arbeitete zwischen 2008 und 2018 als Schauspielerin für Bühne und Film. 2017 Gründung des Kampa Verlags mit Daniel Kampa. Seit 2020 Programmleiterin im AKI-Verlag. Sie lebt mit ihrer Familie in Zürich.

LUCAS MARCO GISI hat Germanistik, Geschichte und Philosophie studiert und 2006 promoviert. Er ist Co-Leiter des Diensts Forschung und Vermittlung im Schweizerischen Literaturarchiv und Chargé d'enseignement an der Universität Neuchâtel. Aktuelle Publikationen: *Matthias Zschokkes ›Unvollendete‹. Eine Visionierung des nicht realisierten Filmprojekts Die 3 schönen Müller* (2023); *Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt* (hg. mit Irmgard M. Wirtz, 2024).

SABINE GISIGER, geboren 1959 in Zürich, hat Geschichte in Zürich und Pisa studiert, 1988 promoviert und danach mehrere Jahre als Fernsehjournalistin im In- und Ausland gearbeitet. Seit 1990 realisiert sie als freie Filmschaffende Dokumentarfilme. Ihr Dokumentarfilm *DO IT* (gemeinsam mit Marcel Zwingli, 2000) erhielt den Filmpreis für den besten Schweizer Dokumentarfilm. Ihre Kinofilme *Gambit* (2005), *Guru* (2010), *Yalom's Cure* (2014), *Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte* (2015) und zuletzt *The Mies van der Rohes* (2023) waren internationale Erfolge und wurden vielfach ausgezeichnet. Seit 2002 unterrichtet sie als Professorin für Dokumentarfilm an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie ist Mitglied der Schweizer Filmakademie und der Europäischen Filmakademie.

MARCY GOLDBERG, aufgewachsen in Montréal, Kanada, lebt seit 1996 in Zürich, ist Filmhistorikerin und Kulturwissenschaftlerin, selbständige Medienberaterin und unterrichtet an verschiedenen Schweizer Kunsthochschulen. Sie moderiert Film- und Kulturveranstaltungen, ist als Gesprächspartnerin für Radio und Fernsehen tätig und arbeitet an einem Dissertationsprojekt zur Schweizer Filmgeschichte.

BENEDIKT KOLLER, geboren 1990, Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie an den Universitäten Zürich und Basel. Nach dem Masterabschluss im Jahr 2022 Lektor im Kampa-Verlag und wissenschaftliche Mitarbeit am Schweizerischen Literaturarchiv. Seit 2024 Redaktor bei der *Neuen Zürcher Zeitung*.

FABIENNE LIPTAY ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Sie leitet des Forschungsprojekt *Exhibiting Film: Challenges of Format* (2017-2021, 2022-2026), das einen Exzellenzbeitrag des Schweizerischen Nationalfonds erhalten hat. Zu ihren Publikationen gehören die Monografie *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films* (2016) sowie die herausgegebenen Bücher: *Immersion in the Visual Arts and Media* (hg. mit Burcu Dogramaci, 2015); *Post-Produktion. Bildpraktiken zwischen Film und Fotografie* (2023); *Taking Measures. Usages of Formats in Film and Video Art* (hg. in Verbindung mit dem Migros Museum für Gegenwartskunst, 2023); *Eco-operations* (hg. mit Liliana Gómez, 2024).

KLAUS MERZ, geboren 1945 in Aarau, lebt als freier Schriftsteller in Unterkulm/Schweiz. Die Werke von Klaus Merz wurden vielfach übersetzt und ausgezeichnet, zuletzt mit dem Schweizer Grand Prix Literatur 2024. Neuste Publikationen: Band 9 der Werkausgabe: *Dichtung und Belichtung* (hg. v. Markus Bundi, 2022), sowie *firma. Prosa Gedichte* (2019) und *Noch Licht im Haus. Gedichte & Kurze Geschichten* (2023).

SIGRID NIEBERLE ist Professorin für Neuere und Neueste Deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Gender und Diversität sowie geschäftsführende Direktorin des Instituts für Diversitätsstudien der Technischen Universität Dortmund. Schwerpunkte ihrer Forschung sind die Literatur um 1900, nach 1945 und die Gegenwartsliteratur, die Intermedialität der Literatur, insbesondere zu Film und Musik, sowie die Biographik. Neuere Publikationen zum Thema: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* (2008); *Von den Möglichkeiten des Verschwindens. Literarische Autorschaft im Film* (2020).

FELIX RAUH, promovierter Historiker, bei MemoriaV für die Bereiche Film und Bildung verantwortlich. Publikationen zu Geschichte, Erhaltung und Zugang zu audiovisuellen Quellen: *Der Zugang zu den audiovisuellen Archiven oder die Kehrseite des Schlaraffenlandes* (mit

François Vallotton, 2023); *Memobase – Das Portal zum audiovisuellen Erbe der Schweiz* (2020); *Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959-1986* (2018).

SARA SCHINDLER, Studium der Zeitgeschichte und Germanistik an der Universität Fribourg. Masterabschluss im Jahr 2024 mit einer Arbeit über Repräsentationen binationaler Ehe- und Liebesverhältnisse im Schweizer Spielfilm der 1980er-Jahre. Mitglied im Redaktionsteam bei *Geschichte im Puls*.

BENEDIKT SCHNERMANN, geboren 1978 in Wuppertal. Ausbildung zum Mediengestalter Bild und Ton in Düsseldorf, Studium Film/Fernsehen/Kamera an der FH Dortmund, Schlagzeuger/Percussionist für Studio und Bühne in den Bands *Fotos* und *Boy*. Selbstständiger Musiker, Filmemacher und Fotograf seit 2003. Von 2007 bis 2017 wohnhaft in Hamburg Ottensen, seit 2017 mit seiner Familie in Zürich.

EVA VITIJA hat Drehbuchschriften an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und Dokumentarfilmregie an der Zürcher Hochschule der Künste studiert. Sie hat verschiedene Drehbücher für Kino- und Fernsehfilme in der Schweiz und in Deutschland geschrieben und arbeitet auch als Dramaturgin. Ihre Kinodokumentarfilme *Das Leben drehen* (2015) und *Loving Highsmith* (2022) liefen in mehr als zwanzig Ländern im Kino und wurden mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet. Der Dokumentarfilm *Die Anhörung* (2023) ist ihre erste Arbeit als Produzentin.

ULRICH WEBER ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Neuere Veröffentlichungen: *Quarto 54: Patricia Highsmith* (hg., 2024); *Vom Tunnel zur schwarzen Leinwand – Dürrenmatts nicht gedrehte Filme* (2023); *Dürrenmatt von A bis Z. Eine Fibel zum Werk* (hg. mit Irmgard M. Wirtz, 2022); *Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie* (2020).

MAGNUS WIELAND, seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern, dort u. a. zuständig für den Nachlass von Ludwig Hohl, aus dem er zuletzt folgende Texte herausgegeben hat: *Die seltsame Wendung* (2024), *Die vorletzte Station. Chronik Dingy* (2024) sowie das *Vademecum Hohl zum Vergnügen* (2024).

DOREN WOHLLEBEN, seit 2019 Professorin für Neuere und neueste deutsche Literatur mit Schwerpunkt Literaturvermittlung in den Medien an der Universität Marburg. Neuere Publikationen zur verfilmten Autorschaft, zu Literatur und Öffentlichkeit, zu Hermann Broch und Hannah Arendt: *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics* (hg. mit Torsten Hoffmann, 2020); *Literatur im öffentlichen Raum* (Gasthg., 2023); *Massenwahntheorie und Friedenspoetik. Hermann Broch und die bedrohte Demokratie des 20. Jahrhunderts* (hg. mit Sarah McGaughey, Elisa Risi und Daniel Weidner, 2023).

ADRIAN ZSCHOKKE, geboren 1952 in Bern, hat an der London International Film School studiert und ist freischaffender Kameramann, Filmemacher und Schriftsteller. Dabei entstanden über 40 Dokumentar- und Spielfilme, ab 1980 als Eigenproduktionen der Firma R-Film GmbH, darunter gemeinsam mit seinem Bruder Matthias *Edvige Scimitt* (1985), *Erhöhte Waldbrandgefahr* (1996) und *Z-S-C-H-O-K-K-E* (2023). Er hat mehrere Krimis veröffentlicht, zuletzt *Ubikon* (2016).

MATTHIAS ZSCHOKKE, geboren 1954 in Bern, ist Schriftsteller und Filmemacher und lebt seit 1979 in Berlin. Er hat zahlreiche Theaterstücke und Romane verfasst, zuletzt *Der graue Peter* (2023), und ist für sein literarisches Schaffen vielfach ausgezeichnet worden, u. a. mit dem Solothurner Literaturpreis und dem Eidgenössischen Literaturpreis. Als Drehbuchautor und Regisseur hat er drei Spielfilme (*Edvige Scimitt*, 1985; *Der wilde Mann*, 1988; *Erhöhte Waldbrandgefahr*, 1996) sowie 2023 das Dokudrama *Z-S-C-H-O-K-K-E* realisiert.

Abbildungen

- S. 37 *Treffpunkt im Unendlichen* (Heinrich Breloer, BRD 1983, NDR, SFB, WDR).
- S. 42, 44 *Max Frisch, Citoyen* (Matthias von Gunten, CH 2008, Hesse-Greutert Film).
- S. 60 *Loving Highsmith* (Eva Vitija, CH 2022, Ensemble Film).
- S. 61 *Carol* (Todd Haynes, USA 2015, Foto: Wilson Webb).
- S. 63 Patricia Highsmith mit Mutter und Großeltern. Fotograf:in unbekannt. Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass Patricia Highsmith (SLA-PH-C-05).
- S. 65 »Carol-Map«: Argument of Tantalus (The Price of Salt), Composition scheme. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-PH-A-01-a-02/01); Bildbearbeitung in *Loving Highsmith*. © Diogenes Verlag AG Zürich.
- S. 67, 69 *Loving Highsmith*. © Ensemble Film.
- S. 74 Alexander J. Seiler und Ludwig Hohl, Fotograf:in unbekannt. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-AJS-A-3-e-9).
- S. 76 Ludwig Hohl, 1973. Foto: Mario Müller. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-Hohl-E-01-a-17).
- S. 77 Ludwig Hohl, 1945. Foto: Carl Seelig. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-Hohl-D-02-b-1-b).
- S. 78 Ludwig Hohl, Pressefoto 1945. ATP Bilderdienst/Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-Hohl-C-04-F-48).
- S. 79 Ludwig Hohl, 1974. Foto: Sebastian C. Schroeder. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-AJS-A-3-e-15).
- S. 82 Postkarte aus Paris von Alexander J. Seiler und Pio Corradi an Ludwig Hohl, 9. 5. 1980. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-Hohl-B-2-SE1).
- S. 84 Flyer zum Film *Ludwig Hohl: Ein Film in Fragmenten* (Alexander J. Seiler, CH 1982). Schweizerisches Literaturarchiv (SLA-AJS-3-e-7).

- S. 86 *Ludwig Hohlf: Ein Film in Fragmenten* (Alexander J. Seiler, CH 1982, Dschoint Ventschr).
- S. 104, 105, 107 *Der Vormund und sein Dichter* (Percy Adlon, BRD 1978, Suhrkamp Verlag).
- S. 106 Foto Carl Seelig: aus: Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser* (Berlin: Suhrkamp 2021).
- S. 136-139, 141, 145 *Merzluft* (Heinz Bütler, CH 2013, Pixiu Films).
- S. 154, 160, 161 *Les Années Super 8* (David Ernaux Briot und Annie Ernaux, F 2022, Les Films Pelléas).
- S. 168, 169, 173, 175, 176, 179 *Z-S-C-H-O-K-K-E* (Matthias Zschokke, CH 2023, R-Film GmbH).
- S. 191 *Sad-is-Fiction* (Fred M. Murer, CH 1969, FMM Film).
- S. 192 Filmplakat zu *Max Frisch, Journal I-III* (Richard Dindo, CH/BRD/A 1981, Saga Film).
- S. 196 *Ludwig Hohlf: Ein Film in Fragmenten* (Alexander J. Seiler, CH 1982, Dschoint Ventschr).
- S. 198 *Die Selbsterstörung des Walter Matthias Diggelmann* (Reni Mertens und Walter Marti, CH 1973, Langjahr-Film).
- S. 199 Filmplakat zu *Die Selbsterstörung des Walter Matthias Diggelmann* (Langjahr-Film).
- S. 209-212 *Wechselspiel – Wenn Peter Stamm schreibt* (Arne Kohlweyer, Georg Isenmann, CH 2023, C-Films).
- S. 227, 229 *Dürrenmatt – Eine Liebesgeschichte* (Sabine Gisiger, CH 2015, Das Kollektiv für audiovisuelle Werke).
- S. 235 *Yalom's Cure* (Sabine Gisiger, CH 2014, Outlook Filmsales).
- S. 237 *The Mies van der Rohes* (Sabine Gisiger, CH 2023, Rise and Shine World Sales).
- S. 255 *Language Can Make Your World a Better Place to Live.* (Ann Kathrin Doerig, Benedikt Schnermann, AKI-Verlag).
- S. 259 *A Meditation on Being a Daughter* (Ann Kathrin Doerig, Benedikt Schnermann, AKI-Verlag).
- S. 262 Privataufnahme.