

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 Robes* (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 Bewepte 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/bewepte-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 Epistemen 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 Fremdingszenierung 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 Robes*), 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.