

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 frühlinghafte 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 Annés 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 fikionalisierenden 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 Fikionalisierungsverfahren 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.