

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

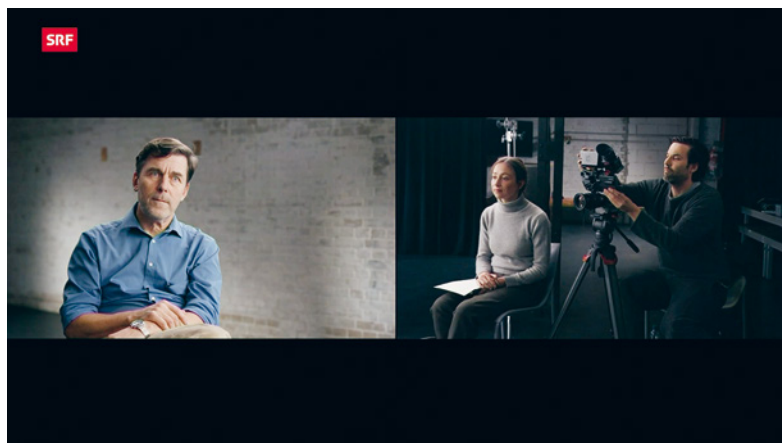


Abb. 1 *Wechselspiel*: Teaser.

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.

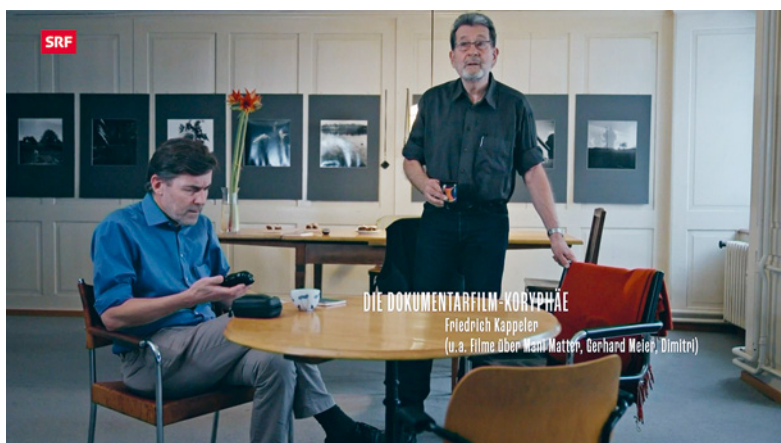


Abb. 2 Wechselspiel: Peter Stamm trifft Friedrich Kappeler zum Gespräch.

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.

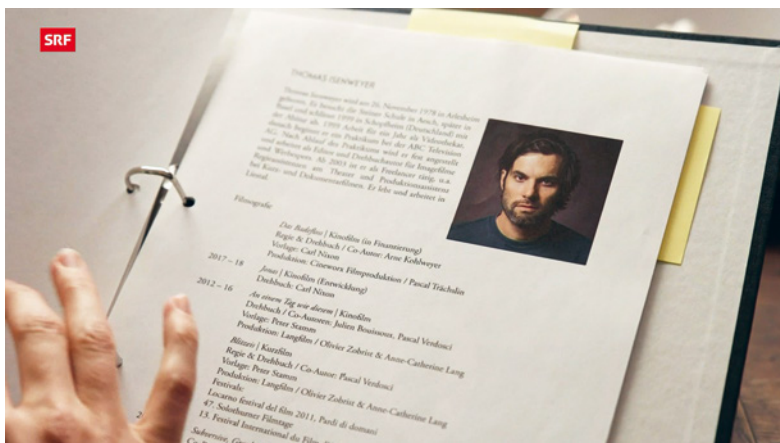


Abb. 4 *Wechselspiel*: Eingebleniteter Lebenslauf des Regisseurs.

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: *Künstlerische 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.