

FIKTIVE Laura Zinn WERKGENESEN

Autorschaft und Intermedialität
im gegenwärtigen Spielfilm

Aus:

Laura Zinn

Fiktive Werkgenesen

Autorschaft und Intermedialität im gegenwärtigen Spielfilm

September 2017, 336 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-4098-4

»Shakespeare in Love«, »Finding Neverland« oder »Anonymous« – zwischen 1998 und 2011 lässt sich im Spielfilm die Entstehung eines neuen Subgenres beobachten: die Darstellung fiktiver Werkgenesen. Diese filmischen Narrationen der Entstehungsgeschichte eines oder mehrerer, meist kanonisierter Werke zeichnen sich durch einen hohen Anteil an medialen Verschachtelungen aus. Laura Zinn widmet sich diesen unter dem Aspekt der interdisziplinären Intermedialitätsdebatte und des neu auflebenden Interesses an der Figur des Autors. Sie zeigt: Vom Mainstream- bis zum Independent-Kino manifestiert sich ein neues Medienbewusstsein des Films, der sich im Zuge der Digitalisierung einmal mehr mit anderen Unterhaltungsmedien vernetzt.

Laura Zinn (Dr. phil.), geb. 1985, lehrt Germanistik und Komparatistik an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift für Fantastikforschung. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Intermedialitätstheorie, Literatur und Film, Fantastische Literatur, Gender Studies sowie Mythenrezeption.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4098-4

Inhalt

1. Vorwort – Einleitende Gedanken zum Aufkommen des Subgenres | 7

I. THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN: REFERENZEbenen IN FIKTIVEN WERKGENESEN

2. Medienreferenzen | 27

2.1 Formen medialer Referenzen in fiktiven Werkgenesen | 27

2.2 Intermediale Spielarten von Medienreferenzen | 31

2.3 Erweiternde und ergänzende Medienreferenzen | 62

3. Werkreferenzen | 77

3.1 Sonderform einer ‚Literatur-‘ bzw. ‚Werkverfilmung‘ | 77

3.2 Optische und akustische Darstellung des Werks | 85

3.3 Motivische Einbindung des Werks | 103

3.4 Paratextuelle Funktion | 111

4. Autorreferenzen | 115

4.1 ‚Der Autor ist tot – es lebe der Autor‘ –

Autorschaft zwischen Film und Forschung | 115

4.2 Autorschaftskonzepte in fiktiven Werkgenesen | 124

4.3 Fremdheit und Identifikationspotentiale | 147

II. EINZELANALYSEN: FIKTIVE WERKGENESEN VON DRAMEN

5. SHAKESPEARE IN LOVE | 157

5.1 Das Konstrukt ‚Shakespeare‘ | 157

5.2 Drama, Theater und Film | 164

5.3 Die *Romeo and Juliet*-Konstruktion | 171

6. FINDING NEVERLAND | 185

6.1 Wer ist Peter Pan? | 185

6.2 Neverlands Botschaft | 198

6.3 Mediale Grenzziehungen und Erweiterungen | 201

7. THE LIBERTINE | 211

7.1 Libertinage des 2nd Earl of Rochester | 211

7.2 Die Bühne im Spannungsfeld von Schrift, Bild und Ton | 223

7.3 Blick durch die Kamera:

 Kreisende Kamerafahrt und Tunnelblick | 231

8. SCHILLER | 235

8.1 Drama und Musik | 235

8.2 Genieästhetik | 243

8.3 Kabale, Liebe und Schauspiel | 250

9. MOLIÈRE | 257

9.1 Stoff, Theater und Maskerade | 257

9.2 Autorschaft im Rauschzustand einer Nacht | 265

9.3 Potpourri aus Molières Werk | 270

10. ANONYMOUS | 277

10.1 Der Name als Chiffre | 277

10.2 ‚Unklare‘ Werkgenesen | 288

10.3 Rahmungen: Vortrag, Theater, Film | 293

11. Fazit und Ausblick: Zur Einordnung des Subgenres | 297

Danksagung | 307

Literatur | 309

1. Vorwort – Einleitende Gedanken zum Aufkommen des Subgenres

Nicht nur die Literatur gereichte dem Film seit seiner Entstehung zur quantitativ schier unermesslichen Vorlage,¹ sondern auch deren Produzenten und Produzentinnen. Seit EDGAR ALLEN [sic] POE (1909) wurden die Biographien von Autor/innen wiederholt filmisch narrativiert. Innerhalb dieser über 100-jährigen Tradition lassen sich retrospektiv natürlich verschiedene Tendenzen, mitunter sogar Subgenres ausmachen, wie Sigrid Nieberle in ihrer Studie zu *Literarhistorischen Filmbiographien* anhand einer Untergliederung von Autorendarstellungen im deutschen Film von 1909-2007 darlegt. Das jüngste Subgenre in der Darstellung von Autorenbiographien im Spielfilm, das Nieberle aus zeitlichen Gründen nicht mehr in seiner Gesamtheit in ihre Betrachtung aufnehmen konnte, lässt sich mit dem Titel ‚Fiktive Werkgenesen‘ umschreiben. Damit sind Filme gemeint, die in der Zeit zwischen SHAKESPEARE IN LOVE (1998) und ANONYMOUS (2011) – hauptsächlich in westlichen Filmproduktionen – entstanden sind und sich durch eigene Merkmalsstrukturen klar von der Gesamtheit früherer Darstellungen von Autoren und Autorinnen unterscheiden lassen.

Fiktive Werkgenesen zeichnen sich dadurch aus, dass die Darstellungen der Autorenbiographien nicht als Narration über eine historische Person (im Film selbstverständlich fiktionalisiert) gestaltet ist, sondern unter dem Gesichtspunkt der Entstehung (Genese) eines oder mehrerer (meist kanonischer) Werke des/der betreffenden Autors/Autorin (um-)gedeutet wird. Um in der Analyse jeweils zwischen den historischen Personen und deren fiktiven Pendanten klar unterscheiden zu können, werden daher die fiktiven Figuren nach der ersten Nennung ihres vollständigen Namens mit dem Vornamen bezeichnet, während die historischen

1 Wie Kai-Marcel Sicks anmerkt, beziehen sich „[e]twa 80% aller Hollywood-Produktionen [...] auf zeitlich vor dem Film verfasste (wenn auch oft unbekannt) Romane; im europäischen Kino dürfte die Quote kaum niedriger liegen.“ Vgl. Kai-Marcel Sicks, S. 284.

Personen ab der zweiten Nennung nur noch mit dem Nachnamen genannt werden.

Durch das zuvor genannte Vorgehen in fiktiven Werkgenesen wird die Biographie in eine dramaturgisch geschlossene Form im Sinne einer Erfolgsgeschichte umgeschrieben, deren Ziel die Entstehung des Werks ist. Es kommt also zu einer fiktiven (eventuell auf historische Fakten rekurrierenden) Narration der Entstehungsgeschichte eines als kulturell wertvoll angesehenen Werks im Medium Film. Eng damit verbunden ist die pointierte Darstellung verschiedener Medien, die sich schon allein durch die Darstellung des Werks ergibt, aber auch darüber hinausreichend Medien in ihren Eigenschaften, Darstellungsmöglichkeiten und Grenzen erfasst. Dass das Aufkommen und die Popularität des Subgenres der fiktiven Werkgenesen parallel zur Digitalisierung des Films verlaufen, ist bei Betrachtung dieser Merkmale kaum verwunderlich.

Spätestens hier wird die Popularität des Subgenres unter dem Zeichen der Verunsicherung des Films als Medium im Zeitalter der Digitalisierung und der damit einhergehenden medialen Neuerfindung sinnhaft. Um dieses zeitlich begrenzte Subgenre adäquat erfassen zu können, bedarf es daher eines erweiterten Analyseblicks, der sich nicht nur auf die Frage nach der Art der Darstellung eines Autors/einer Autorin beschränkt. Nichtsdestotrotz wird nach wie vor auf die Figur des Autors/der Autorin rekurriert, die im Zuge der fiktiven Werkgenesen allerdings im Sinne des Schriftstellers bzw. schreibenden Subjekts als Autor/in zu kurz greifen würde. Gerade im Zug der Darstellung verschiedener Medien ist es nur logisch, dass neben Schriftsteller/innen auch Musiker/innen und Künstler/innen immer wieder thematisiert werden. Der Einfachheit halber werden all diese kreativ-schaffenden/-wirkenden Personen unter dem hier gedehnten Begriff ‚Autor/in‘ subsumiert.²

2 Wohl wissend, dass diese Dehnung den ohnehin problembehafteten Begriff ‚Autor/in‘ weiter strapaziert, erscheint sie mir an dieser Stelle dennoch sinnvoll, da ausholende Umschreibungen wie ‚künstlerisch Schaffende‘ nicht alle Protagonist/innen fiktiver Werkgenesen umfassen können. Solche Umschreibungen wirken notwendig verkürzend, denn unter diesem Begriff lassen sich weder Wissenschaftler/innen (z.B. DSCHUNGELKIND, 2011, R: Roland Suso Richter), denen der Status ‚künstlerisch‘ kaum zugesprochen werden könnte, noch Drehbuchautor/innen (z.B. ADAPTATION, 2002, R: Spike Jonze), deren Werke ebenfalls nicht den Status eines ‚Kunstwerks‘ ohne Weiteres innehaben, zusammenfassen und die damit ausgeklammert werden müssten. Um diese Verkürzungen in der Gesamtbetrachtung fiktiver Werkgenesen nicht vornehmen zu müssen, ist daher der Begriff ‚Autor/in‘ in gedehnter Begriffsbedeutung als Lösung gewählt worden.

Als Darstellung einer Biographie einer historischen Person greifen fiktive Werkgenesen im Umgang mit den Autorenfiguren auf bereits etablierte Muster zurück, die sich seit EDGAR ALLEN [sic] POE herausgebildet haben. Nieberle fasst diese folgendermaßen zusammen:

Alle diese Filme erzählen von sozial inkommensurablen Figuren, die Schwierigkeiten in ihrem Umfeld haben, die rebellieren, sich unkonventionell verlieben, der Verführung von Drogen erliegen, mitunter deutliche Symptome psychischer Labilität entwickeln und sich für ihre Literatur ‚opfern‘ – kurz gesagt: Sie erzählen von Figuren der Devianz, die zum einen die „Legende vom Künstler“ stets aktualisieren und zugleich in zumeist konventioneller Weise affirmieren.³

Neben dieser Referenz auf historische Autor/innen lassen sich – wie zuvor angedeutet – in fiktiven Werkgenesen zwei weitere Referenzebenen ausmachen: Die Referenz auf eines oder mehrere Einzelwerke (jeglichen Mediums) und die Referenz auf die Medien selbst sowie deren Eigenschaften. An den Grenzen zwischen Film-, Literatur- und Medienwissenschaft, zwischen Biographie- und Intermedialitätsforschung ist die systematische Erfassung dieser drei Referenzebenen hilfreich, komplexe Strömungen im Film der Jahrtausendwende zu verstehen und unter einem neuen Gesichtspunkt zu erforschen. Wie Siegfried Kracauer bereits 1928 in seinem Zeitungsartikel „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ festgestellt hat, dient der Film (bis heute) nicht nur der Zerstreuung, sondern ist auch ein vielschichtiges Gesamtkunstwerk, das „Phantasmen und Sehnsuchtsmomente[n] der jeweiligen Epoche bzw. des Publikums“⁴ offenlegt:

Die Filme sind Spiegel der bestehenden Gesellschaft. Sie werden aus den Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen. [...] Daß die Filme in ihrer Gesamtheit das herrschende System bestätigen, ward an der Erregung über den *Potemkin*-Film offenbar. Man empfand sein Anderssein, man bejahte ihn ästhetisch, um das mit ihm Gemeinte verdrängen zu können. Ihm gegenüber vergingen die Unterschiede zwischen den einzelnen Filmgattungen der deutschen oder auch amerikanischen Produktion, und es erwies sich als bündig, daß die Produktion die einheitliche Äußerung der einen und gleichen Gesellschaft ist. [...] Die Gesellschaft ist viel zu mächtig, um andere Bildstreifen als die ihr genehmen zu gestatten. Der Film muß sie spiegeln, ob er will oder nicht.⁵

3 Sigrd Nieberle (2008), S. 2.

4 Ebd., S. 27.

5 Siegfried Kracauer, S. 279f., Hervorhebung im Original.

Der These folgend, dass die Popularität fiktiver Werkgesenen zwischen 1998 und 2011 einer Neuorientierung des Films im Zug der Digitalisierung geschuldet ist, ist die Referenz auf andere Medien in fiktiven Werkgesenen im Gegensatz zur Referenz auf den/die Autor/in und dessen/deren Werke das Charakteristikum, das das Subgenre am markantesten von früheren Darstellungen trennt. Die Filme werden somit zu einem der Anzeichen für diese Umorientierungsphase⁶ und sind damit (wie Kracauer für frühere Momente der Filmgeschichte feststellte) einmal mehr (aktiver) Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse. Die auffällige Einbindung von als distinkt divergent verstandenen Medien in fiktive Werkgesenen verweist dabei auf eine ganz ähnliche Umbruchssituation in der Filmgeschichte: In seinen Anfängen machte der Film bereits etablierte Unterhaltungsmedien wie Literatur, Theater und Oper für die eigene Etablierung als solches zum Darstellungsgegenstand. Im Zug der Digitalisierung um die Jahrtausendwende sieht sich das Medium neuen An- bzw. Herausforderungen gegenüber und versucht diesen erneut durch einen Rückgriff auf andere Medien, denen nunmehr bzw. nach wie vor ein künstlerischer Gehalt zugesprochen wird, zu begegnen, um sich erneut als ebenso wertvolles Medium selbst zu kennzeichnen. Dies wird auch mittels des Rückgriffs auf (meist) kanonisierte Autor/innen und deren Werke zu erreichen versucht, deren Darstellung im Film nicht nur den kanonischen Status bekräftigt, sondern auch dem Film als Transportmedium von Kulturgütern ein entsprechendes Renommee einzuräumen vermag.

Durch diesen besonderen Status der medialen Referenz wird diese in der folgenden theoretischen Erfassung der drei Referenzebenen als erstes betrachtet. Dabei wird erörtert, wie Medienreferenzen in fiktiven Werkgesenen auftreten können (2.1). Startpunkt für die Betrachtung bilden Überlegungen zur Intermedialität und deren Möglichkeiten und Grenzen, um das Zusammenspiel verschiedener Medien in fiktiven Werkgesenen adäquat erfassen zu können (2.2.1). Unterteilt in schwache und starke Formen von Intermedialität lassen sich weite Teile der Medienreferenzen erfassen, die sich von Erwähnungen und Anspielungen als schwache intermediale Spielart (2.2.2) bis hin zu ‚*mise en abyme*‘-ähnlichen Strukturen (2.2.3) oder der Annäherung des Films an eher statische Medien wie Malerei, Photographie etc. (2.2.4) als starke intermediale Formen erstrecken. Doch Referenzen auf andere Medien werden nicht nur für das Aufzeigen eines medialen Zusammenspiels genutzt, sondern tragen auch durch einen assoziativen

6 Die sich auch noch an anderen, von fiktiven Werkgesenen unabhängigen Filmgenres beobachten lässt, so beispielsweise einer wiederholten Aneignung von Computerspielen bzw. der Vermarktung des Films als Computerspiel und anderen Medienverbundsystemen.

Gebrauch zur Gesamtästhetik des Films bei. Besonders die Einbindung von Musik dient zur atmosphärischen Untermalung und kann gleichwohl dazu verwendet werden, durch die geweckten Assoziationen eine zusätzliche Bedeutungsebene zu eröffnen (2.3.1). Dasselbe lässt sich für die Einbindung von Medien konstatieren, die dazu dient, die Darstellung im Film zu verstärken, also eine potenzierende Wirkung zu entfalten (2.3.2). Medienreferenzen werden demnach unter intermedialen, erweiternden und ergänzenden Gesichtspunkten betrachtet.

Eng mit der Referenz auf Medien bleibt natürlich die Darstellung eines Einzelwerks, des/der thematisierten Autors/Autorin verbunden, da dieses sowohl in seiner medialen Qualität als auch inhaltlich in der fiktiven Werkgenese gezeigt bzw. narrativiert wird. Es kommt daher zu einer ‚Literatur-‘ bzw. umfassender ‚Werkverfilmung‘ besonderer Natur, indem das Werk (ein Buch, ein Gemälde etc.) buchstäblich verfilmt bzw. abgefilmt oder im Fall akustischer Werke auf der Tonspur wiedergegeben wird (3.1). Für die optische bzw. akustische Einbindung des Werks wird das Filmpublikum häufig in eine voyeuristische Position versetzt, indem es dem meist als intim gewerteten Akt der Werkgenese beiwohnt (3.2.1). Daneben werden die Werke auch sprachlich thematisiert, indem sie kritisch reflektiert (3.2.2) bzw. Ideen zu diesen diskutiert werden (3.2.3). Neben der optischen bzw. akustischen Einbindung wird die Genese aber auch über die Einbindung prominenter Motive des Werks im Film narrativiert, die als direktes Zitat oder als verschleierte Inszenierung erfolgen kann (3.3.1). Während das direkte Zitat präzisiert, um welches Werk es sich handelt und damit kein umfassendes Kontextwissen des Filmpublikums voraussetzt, kann die verschleierte Inszenierung nur entschlüsselt werden, wenn das Werk bekannt ist. Obgleich die Filmhandlung auch verstanden werden kann, wenn das Werk unbekannt ist, wird hier eine zusätzliche Bedeutungsebene (fast schon im Sinne eines *spot the hint*) eröffnet, deren Erschließung seitens der Rezipient/innen eine (wenn auch mitunter minimal gehaltene) interpretatorische Leistung erfordert. Die Darstellung für das Werk bedeutsamer Motive bzw. (soweit eine Handlung vorhanden) dem Durchleben des (meist Haupt-)Handlungsstrangs durch die Autorfigur wird in fiktiven Werkgenesen an die Behauptung geknüpft, dass nur dann ein Werk entstehen kann, wenn dieses autobiographische Bezüge aufweist – seien diese nun historisch belegt oder fiktiv für die Filmhandlung erzeugt (3.3.2). Es kommt damit zu einer eigenen, mitunter einschränkenden Interpretation des Werks. Parallel dazu erfüllt die Referenz auf das Einzelwerk auch die Funktion, durch die mitunter spannend, dramatisch etc. inszenierte (fiktive) Genese des Werks, Interesse am Originalwerk zu erzeugen. Ähnlich einem Klappentext wird also eine ‚werbende‘ Funktion im Sinne von Gérard Genettes Paratext erfüllt (3.4).

Zur Vollständigkeit der Referenz auf Einzelwerke und deren Genese gehört gleichzeitig auch eine Referenz auf deren Produzent/innen. Dementsprechend bedeutsam ist auch die Autorreferenzebene für fiktive Werkgenesen, die sich damit konträr zum vermeintlichen Tod des Autors und dessen ‚Widerauferstehung‘ in der jüngeren Literaturwissenschaft verhält, indem hier stets klare, unhinterfragte Bezüge zwischen Autor/in, Werk und dessen Bedeutung hergestellt werden (4.1). Die Autorfigur lässt sich ungeachtet der individuellen Ausgestaltung und Narration der auf die Werkgenese zugeschnittenen Biographie in verschiedene Facetten aufteilen, die Autorschaft zwischen Beruf und Berufung, zwischen isolierter Arbeit und gesellschaftlicher Verehrung als Star ansiedeln (4.2.1). In diesem Spannungsfeld verortet sich auch die Ikonisierung und Mythisierung von Autorschaft, die in fiktiven Werkgenesen vollzogen wird (4.2.2), und das damit verbundene, aus Sturm und Drang und Romantik entlehnte, aber für die eigene Intention weiterentwickelte Genialitätskonzept (4.2.3). Darüber hinaus wird die Darstellung der Autorfigur auch von der für fiktive Werkgenesen charakteristischen (häufig im Sinne des leidenden Genies tragisch endenden) Liebesbeziehung zwischen Autor/in und einer (in der Regel gegengeschlechtlichen) Musefigur bestimmt (4.2.4). Diese Facetten erzeugen durch ihre filmübergreifende Darstellung für die Vorstellung von Autorschaft weitreichende Identifikationspotentiale, die konträr zur Darstellung historischer Fremdheit verlaufen und einen weiteren Aspekt des ‚Mythos Autorschaft‘ ausmachen (4.3).

Neben dieser im Folgenden entwickelten Systematik, in der die drei genannten Referenzebenen im Einzelnen und künstlich voneinander isoliert betrachtet werden, sollen die Einzelanalysen bestehend aus den Darstellungen von Dramenautoren helfen, die diachrone Entwicklung der fiktiven Werkgenesen nachzuzeichnen und gleichzeitig das Zusammenspiel der zuvor künstlich voneinander getrennten Referenzebenen zu betrachten. Obwohl mit dieser Auswahl der Einzelbeispiele nur männliche Dramenautoren berücksichtigt werden können,⁷ lässt sich die Auswahl damit begründen, dass hier die für das Genre auszumachenden Start- und Endpunkte sowie Etappen der dazwischenliegenden Entwicklungen im internationalen Raum beobachtet werden können. Die Darstellung von Dra-

7 Der Film hinkt hier der aktuellen Tendenz, endlich auch Werkausgaben von Dramenautorinnen herauszugeben und so mit einer stärkeren Präsenz zu versehen, deutlich hinterher. Vgl. z.B. die 2016 durch Gaby Pailer editierte Werkausgabe zu Charlotte Schillers *Literarische Schriften* oder Sammlungen wie die von Tanya Caldwell herausgegebene Anthologie *Popular Plays by Women in the Restoration and Eighteenth Century* oder auch das von Gudrun Loster-Schneider und Gaby Pailer herausgegebene *Lexikon deutschsprachiger Prosa und Dramen von Autorinnen (1730-1900)*.

menautoren findet sich sowohl im deutschen, französischen, US-amerikanischen und britischen Film und damit in nahezu sämtlichen Bereichen der westlichen Filmproduktionen (die die hauptsächlichsten Vertreter fiktiver Werkgenesen stellen). Gleichzeitig findet sich neben SHAKESPEARE IN LOVE oder FINDING NEVERLAND (2004), die am Mainstream-Kino orientiert sind, mit THE LIBERTINE (2004) auch das Independent Kino in der Darstellung der Dramenautoren vertreten, so dass mit der Auswahl dieser sechs Filme⁸ für die Einzelanalysen nahezu umfassend das Subgenre in seiner Entwicklung zwischen 1998 und 2011 abgebildet werden kann.

Die zeitliche Eingrenzung fiktiver Werkgenesen auf Filme zwischen SHAKESPEARE IN LOVE und ANONYMOUS ergibt sich aus der Vorlagenfunktion, die die Darstellung der drei Referenzebenen in SHAKESPEARE IN LOVE innehat. Dass SHAKESPEARE IN LOVE bis 2011 wiederholt zum Vorbild genommen wurde, liegt sicherlich nicht zuletzt an dessen kommerziellen Erfolg.⁹ Die in der Nachfolge wiederholt imitierte Verzahnung von Autorbiographie und Werkgenese, die in SHAKESPEARE IN LOVE verwendet wird, führt zu einer zwangsweisen Vernachlässigung der Darstellung einer Gesamtbiographie oder zumindest der von größeren Zeiträumen aus dem Leben der thematisierten Personen mitsamt des historischen Kontextes, wie sie bis in den meisten Produktionen kurz vor bzw. parallel zu SHAKESPEARE IN LOVE noch zu finden sind.¹⁰ Alle Anekdoten, historischen Fakten und die unzähligen fiktiven Ergänzungen in der biographischen Narration werden in fiktiven Werkgenesen in den Zusammenhang der Werkgenese gestellt, sind Vorbedingungen derselben, beeinflussen sie oder reflektieren in Form einer autobiographischen Umdeutung die Bedeutsamkeit des während der Filmhandlung entstehenden Werks. Darüber hinaus gelangt der Film mithilfe der fiktiven Werkgenesen zur Positionierung als kulturell bedeutsam, insofern kanonische Werke innerhalb des Mediums adaptiert und transpor-

8 Im Einzelnen: SHAKESPEARE IN LOVE (5.1), FINDING NEVERLAND (5.2), THE LIBERTINE (5.3), SCHILLER (2005) (5.4), MOLIÈRE (2007) (5.5), ANONYMOUS (2011) (5.6).

9 Insbesondere die Vorlagenfunktion von SHAKESPEARE IN LOVE für BECOMING JANE wurde in der Forschung bereits wiederholt betont. Vgl. beispielsweise Marina Cano López/Rosa María García-Periádo; Lisa Hopkins (2009, *Relocating Shakespeare and Austen on Screen*), S. 130. Dass sich die Vorlagenfunktion aber darüber hinaus auf ein ganzes, mit SHAKESPEARE IN LOVE etabliertes Subgenre erstreckt, soll mit dieser Arbeit aufgezeigt werden.

10 Beispielsweise sind hier MRS. PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE (1994), OSCAR WILDE (1997), DANGEROUS BEAUTY (1998) oder DIE BRAUT (1998) zu nennen.

tiert werden, und gleichzeitig Selbstreflexion des eigenen Mediums betrieben werden kann.

Während die Inszenierung Shakespeares in *SHAKESPEARE IN LOVE* über die fiktive Werkgenese also die Darstellungsverfahren der Filme in der Nachfolge bestimmt hat, wird mit *ANONYMOUS* bewusst mit der Darstellung in *SHAKESPEARE IN LOVE* gebrochen: Der Autor ‚Shakespeare‘ wird in *ANONYMOUS* postmodern als Chiffre demaskiert; die Fiktionalität der Werkgenese durch die mediale Verschachtelung eines Vortrags, der in ein Theaterstück überleitet, das in die eigentliche Filmhandlung überleitet (und das alles wiederum gerahmt durch das Medium Film) offengelegt; die geschlossene Handlung, deren einzelne Szenen stringent auf die Werkgenese verweisen, zugunsten einer offeneren Handlung aufgebrochen, die auch Sequenzen zulässt, die nicht auf die Werkgenese hin umgedeutet werden. All diese Punkte sorgen für eine bewusste Distanzierung von den Darstellungsverfahren der vergangenen Jahre, so dass hier von einem (wenngleich nach wie vor nur vorläufig gesetzten) Endpunkt zu sprechen sein muss. Ob das Darstellungsverfahren der fiktiven Werkgenesen erneut aufgegriffen wird oder anderen Narrationsschemata zur Inszenierung von Autorfiguren weichen muss, kann derzeit noch nicht abschließend beantwortet werden. Interessant ist jedenfalls die in verhältnismäßig kurzer Zeit aufeinanderfolgende Darstellung von Shakespeare bzw. dem Mann hinter der Chiffre, die Rückschlüsse auf die Bedeutung des Autors und seiner Dramen für die westliche Kultur um die Jahrtausendwende zulässt.

Mit diesem Start- und (vorläufigem) Endpunkt soll mit der hier vorliegenden Arbeit ein Zugang zur Analyse dieses Subgenres geschaffen werden, der spezifisch auf diese Filmgruppe zugeschnitten ist. Damit sollen frühere Forschungsansätze ergänzt werden. Besonders herauszugreifen ist dabei die oben bereits angesprochene Studie von Nieberle, die bemüht ist, die Darstellung von Autor/innen im deutschen Spielfilm von 1909 bis 2007 in einer diachronen Entwicklungslinie darzustellen und damit

erstmalig systematisch zu sichten und in ihrer Relevanz erstens für die Konstruktion literarischer Autorschaft, zweitens für die Einspeisung in ein filmisches Gedächtnis der Literaturgeschichte und die dadurch entstehenden medialen Interferenzen sowie schließlich drittens auf ihre wiederkehrenden narrativen Schemata hin zu untersuchen.¹¹

Nieberle unterteilt dabei verschiedene Phasen: In der Zeit von 1912-1932 beschäftigt sich der Film mit den „Sängern der deutschen Nation“ (Körner, Goethe,

11 Sigrid Nieberle (2008), S. 2.

Heine und Schiller), woran sich die propagandistische Verwendung Lessings und Schillers im dritten Reich anschließt.¹² Der nach dem zweiten Weltkrieg in der BRD erfolgende Aufschwung des Heimatfilms findet sich im Bereich der literarhistorischen Filmbiographien zumindest mit einem Beispiel (ROT IST DIE LIEBE, Karel Hartl (Regie), BRD 1956) vertreten.¹³ Von dort leitet Nieberle über einen Vergleich der Darstellung der Brüder Grimm in den beiden Filmen von 1962 und 2005¹⁴ über zu den ‚Neuansätzen der 1970er Jahre‘. Dieser Neuansatz in der filmischen Autobiographie zeichnet sich durch einen „eindrückliche[n] Paradigmenwechsel“¹⁵ aus, der bedingt durch den Niedergang der Studioära und ein neues Interesse am Anti-Helden im Film zu veränderten Narrativen führte:

Die beiden hauptsächlichen Tendenzen der Biographik im 20. Jahrhundert – die „Psychologisierung und Heroisierung“ historischer Personen –, die sich teils zuwiderliefen und teils ergänzten, sind nicht ohne die Rezeption der Pathographie zu denken, die um 1900 einsetzte und, u.a. basierend auf der sogenannten Degenerationstheorie, unheilvolle Sondierungsraster für geistige Gesundheit und Krankheit etablierte. Gleichsam in der sozialkritischen und psycho-empathischen Retrospektive unterzogen die Filmemacher der 1970er Jahre das literarhistorische ‚Genie‘ einer erneuten Sichtung, indem sie von Umständen und Bedingungen für dessen Kreativität erzählten. Die Demontage des heroischen Narrativs im Dichtersfilm der 1970er Jahre erfolgt auf drei Feldern der Devianz, nämlich in psychischer Hinsicht (Lenz als Psychotiker [LENZ (1971), George Moorse (Regie), L.Z.]), in juristischer Hinsicht (May als krimineller Phantast [KARL MAY (1974), Hans-Jürgen Syderberg (Regie), L.Z.]) und ideologisch-sexueller Hinsicht (Kleist als Idealist und Homosexueller [HEINRICH (1977), Helma Sanders-Brahms (Regie), L.Z.]).¹⁶

Parallel zu den Neuansätzen im westdeutschen Kino lassen sich auch für Produktionen der DEFA in den Jahren 1979 bis zu ihrer Auflösung 1992 Erneuerungen des Genres beobachten,¹⁷ die in die Genre-Innovationen ab den 1990er Jahren münden, wobei hier eine der markantesten Neuorientierungen innerhalb der Darstellung von Autorenbiographien mit den fiktiven Werkgenesen ab 1998 eingesetzt hat. Das Subgenre lässt sich demnach als nächster Schritt in dieser (von Nieberle allerdings in ihrer Untersuchung auf den deutschen Film beschränkten)

12 Vgl. ebd., S. 83-129.

13 Vgl. ebd., S. 130-137.

14 Vgl. ebd., S. 137-149.

15 Ebd., S. 149.

16 Ebd., S. 150.

17 Vgl. ebd., S. 171-200.

Entwicklungslinie ausmachen, der im Folgenden in den internationalen, meist aber auf das westliche Kino beschränkten Ausprägungen analysiert werden soll. Dabei folgt die Darstellung in fiktiven Werkgesenen in vielen Punkten den von Nieberle anschließend an ihre diachrone Untersuchung herausgearbeiteten prominenten Motiven der filmischen Darstellung von Autor/innen: Die obligatorische Liebesgeschichte findet sich nach wie vor ebenso ausgeprägt als Narrativ wie die filmisch dargestellten Definitionen von Genie und Wahnsinn. Andere Motive hingegen (wie *trial scenes*, in denen sich die Autor/innen vor Gericht verantworten und das eigene Werk verteidigen müssen) treten zugunsten der stärkeren Prominenz der Werkgenese und der Medien generell in fiktiven Werkgesenen in den Hintergrund.

Als Genre lassen sich fiktive Werkgesenen zwischen den Filmgenres *biographical pictures* (also Biographien realer Personen im Spielfilmformat, kurz: *biopics*) und *heritage cinema* (also historisierenden Kostümfilmern) verorten, die um das Narrativ des Künstlermythos ergänzt werden. Dabei sind sowohl die Mainstream-orientierten Filme als auch die Filme aus Independent Produktionen darum bemüht, den Anschein historischer Authentizität (soweit sie in der Vergangenheit spielen) bzw. (in den selteneren Fällen noch lebender Autor/innen) einen klaren Gegenwartsbezug zu wahren.¹⁸ Es entsteht so eine für die Darstellung von Autor/innen im Film charakteristische Genremischung, die durch die Kombination eigene filmische Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet und auch in fiktiven Werkgesenen genutzt wird, um die Autorbiographie narrativieren zu können.

Bis in die 1950er Jahre hinein, der Hochzeit der *biopics*, standen auch die Biographien von Autor/innen immer wieder im Interesse filmischer Inszenierung. Obwohl das Genre *biopic* ab den 1970er Jahren für mehr oder weniger ausgestorben gehalten wurde, lässt sich ein (wie Nieberle beispielsweise für den deutschen Film herausgearbeitet hat) ungebrochenes Interesse an der filmischen Darstellung von Autorschaft verzeichnen. Insgesamt definiert George F. Custen das Genre, das er hauptsächlich während seiner Blütezeit in der Studioära untersucht, als „film [...] that depicts the life of a historical person, past or present.“¹⁹ Weiter führt er aus:

18 Beispielsweise wird in *THE LIBERTINE* konsequent auf Beleuchtungstechniken verzichtet, die nicht zur Zeit der Filmhandlung bereits zugänglich waren. Das Set wird daher in der Regel mit Kerzenlicht beleuchtet, was den Film insgesamt für heutige Rezeptionsgewohnheiten eher dunkel und diffus macht, gleichzeitig aber einen deutlichen Authentizitätsmarker zu setzen vermag.

19 George F. Custen, S. 5.

Biography is mediated through the creation of and competence in symbol systems, and the cinematic version of such mediation has antecedents long before there was a film industry or even the technology of film. While undoubtedly people recalled tales of ancestors and other previous significant figures in their lives, the creation of notation systems (written language, iconic representations) more than the performance of a life through dance, gesture, or music created a sense of biography that located it in a particular permanent form. Biography thus arguably became the basis of the earliest forms of literature, for one of the oldest human impulses is to record for posterity something of the lives of one's fellows. This expression is found on prehistoric slabs and scraps of papyrus, and even, as we know, on cave walls.²⁰

Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich selbst der frühe Film der Darstellung historischer Persönlichkeiten und deren (wenn auch teilweise nur ausschnitthaft erzählten) Biographien zugewendet hat. So findet sich mit *THE EXECUTION OF MARY QUEEN OF SCOTS* im Jahr 1895 bereits ein erstes Beispiel.²¹ Die Darstellungscharakteristika in *biopics* variieren dabei aber, wie Custen anmerkt, von Generation zu Generation, jeweils abhängig davon, wie ‚fame‘ jeweils interpretiert wird, da die Darstellung einer historischen Person immer davon abhängt, dass ihr für den Moment Ruhm und ein Potential als Idol zugesprochen wird.²² Die häufige Produktion von fiktiven Werkgenesen in der Zeit von 1998 bis 2011 zeigt, dass Ruhm und Vorbildhaftigkeit, deren Darstellung mit intermedialen Stilmitteln angestrebt werden, in dieser Zeit eng mit kanonischer Beständigkeit verbunden sind. Fiktive Werkgenesen erlauben somit einen Rückschluss auf die zeitgenössische Vorstellung von tradierungswürdigen Narrationen über historische Personen.

Gleichzeitig merkt Custen kritisch an, dass

[w]hile much of the biographical doings in Hollywood films seem, from the professional historian's perspective, to constitute a slightly deranged form of Dadaism, these films undoubtedly cultivated, for many viewers, images of what the life of, say, Madame Curie was really like. Not only did films order and in some instances create history, they also virtually defined for uninitiated viewers entire realms of endeavor and ways of being. [...] In many cases, in seeing biopics, filmgoers were witnessing the first visual attempt to re-

20 Ebd.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd., S. 6f.

create a narrative that they knew of only from reports in school texts or newspapers. The re-creation becomes, de facto, the only version of history they will ever see.²³

Ogleich Custen hier das Fiktionalitätsbewusstsein weiter Teile des Filmpublicums negiert,²⁴ sind seine kritischen Überlegungen nicht ganz von der Hand zu weisen, da mit fiktiven Werkgesenen nicht nur der Film als Transportmedium von Kulturgütern seine Daseinsberechtigung legitimiert, sondern die tradierte Vorstellung über die in fiktiven Werkgesenen dargestellten Inhalte beeinflussen und teilweise verzerren kann. Wie Custen weiter ausführt, kann in *biopics* eine beispielhafte Illusion von Präsenz und Wahrhaftigkeit erzeugt werden, die nicht selten das Bild der dargestellten realen Person exzessiv mitprägt: „In lieu of written materials, or first-hand exposure to events and persons, the biopic provided many viewers with the version of a life that they held to be the truth.“²⁵

Neben der Darstellung der historischen Person (in fiktiven Werkgesenen von Autor/innen) wird die dargestellte Biographie durch ein als ‚authentisch‘ ausgewiesenes Setting und eine ebensolche Kostümierung in fiktiven Werkgesenen zumeist zu bestätigen gesucht. Selbst minimalistische Ausbrüche, wie sie in *SHAKESPEARE IN LOVE* zu finden sind,²⁶ sorgen letztlich nicht für eine radikale Negierung der typischen Darstellungsformen des *heritage cinema*. Diese werden eher durch in vielen fiktiven Werkgesenen gesetzte Fiktionalitätssignale unterlaufen, wohingegen Kostümierung und Setting weitestgehend einer Vorstellung historischer Authentizität entsprechen. Ginette Vincendeau definiert das Genre in der Einleitung seines Sammelbandes *Film, Literature, Heritage* folgendermaßen: „Heritage cinema [...] refers to costume films made in the past twenty years or so, usually based on ‚popular classics‘ (Foster, Austen, Shakespeare, Balzac, Dumas, Hugo, Zola).“²⁷ Ebenso wie das klassische *heritage cinema* zeichnen sich auch fiktive Werkgesenen obendrein durch eine zunehmende Co-

23 Ebd., S. 16f.

24 Insbesondere mit seiner (von ihm selbst bereits abgeschwächten) Behauptung: „[M]ost viewers, at least in part, see history through the lens of the film biography“. Ebd., S. 2. Auch Doris Berger geht von der Annahme aus, dass „[b]iographische Spielfilme [...] das Wissen über historische Figuren [prägen, L.Z.] und [...] eine eigene Wirklichkeit [bilden, L.Z.], die sich nicht mit *wahr* oder *falsch* in Bezug auf die Historie begreifen lässt.“ Doris Berger, S. 35, Hervorhebungen im Original.

25 Ebd.

26 Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

27 Ginette Vincendeau, S. XVII.

Operationsform verschiedener Nationen (im Fall fiktiver Werkgesenen meist west-europäisch und amerikanisch) aus.

Durch den bewussten Verzicht das Werk in Form einer Literatur- bzw. Werkverfilmung zu inszenieren, sondern dessen (fiktive) Entstehungsgeschichte zu thematisieren, sowie die zuvor angesprochenen akzentuierten Verweise auf die eigene Fiktionalität distanzieren sich die Filme aber gleichzeitig vom dem *heritage cinema* anhaftenden „innate escapism and their promotion of a conservative, bourgeois, pastoral, ‚English‘ [auch auf andere Nationen übertragbare, L.Z.] national identity.“²⁸ Was Custen für die *biopics* der 1950er Jahre als äußerst problematisch wertet, wird hier durch verschiedene Signale unterlaufen: Die Filme charakterisieren sich selbst als ‚story‘,²⁹ als Erzählung ‚frei nach Motiven von ...‘³⁰ oder geben sich als Literaturverfilmung zu erkennen.³¹ Nichtsdestotrotz besitzt Claire Monks Schlussfolgerung auch für fiktive Werkgesenen Gültigkeit: „[T]he implied reaction against heritage suggests they be termed ‚post-heritage‘. [...] But, paradoxically, the post-heritage films revel in the visual pleasures of heritage, even as they seem to distance themselves.“³²

Wie Ginette Vincendeau anmerkt, erzeugen die Filme durch ihre aufwendige Historisierung der Kostüme und des Drehortes „what one might call a ‚museum aesthetic‘.“³³ Für *SHAKESPEARE IN LOVE* bietet sich hier eine besondere Parallele, da nicht nur im Film aufwendige Nachkonstruktionen des Rose und des Curtain Theatres als Handlungsort eingesetzt werden, sondern obendrein in den 1990ern auch eine Nachbildung des Globe Theatre in London errichtet wurde und somit auch heute noch Shakespeares Dramen in einem (möglicherweise) historischen Kontext aufgeführt werden können.³⁴ Inwieweit eine wirklich authentische Aufführung überhaupt möglich ist, ist besonders unter dem Aspekt

28 Claire Monk, S.7.

29 Wie zum Beispiel in *MISS POTTER*.

30 Wie zum Beispiel in *SCHILLER*.

31 Wie zum Beispiel in *THE HOURS*.

32 Clarie Monk, S. 7f.

33 Ginette Vincendeau, S. XVIII.

34 Doch die Nachbildung ist nicht unumstritten; vgl. Gabriel Egan, S. 185-189. Auch Julianne Pidduck stellt Beobachtungen zu dem aktuellen ‚Zeitgeist‘ des *heritage cinema* und dem rekonstruierten Globe Theatre an; vgl. Julianne Pidduck. Wie Annette Simonis allerdings überzeugend feststellt, wäre eine Umsetzung von *SHAKESPEARE IN LOVE* in dieser detaillierten Form ohne die aufführungsbezogene Shakespeareforschung und ihre Ergebnisse nicht möglich gewesen; vgl. Annette Simonis, S. 35.

des *presentism* fraglich. Ingo Berensmeyer erläutert dieses Phänomen in seinem Artikel „Staging Restoration England in the Post-Heritage Theatre Film“:

Every period creates its own images of the past. Although historical novels, plays and films rarely acknowledge it, they can often tell us at least as much about their own time as about the period in which their stories take place. [...] Because they inevitably make selections from historical material, because they omit and emphasise or even change particular elements from the available historical evidence, the stories we tell about the past are also stories we tell about ourselves and our own time. They create a ‚usable past‘, one that is not infrequently tailored to a contemporary audience’s habits, tastes and desires.³⁵

Um Kracauers oben genannter These über den Film zu folgen, dass er dazu beiträgt, Aussagen über die soziokulturellen Umstände seiner Entstehungszeit zu ermöglichen, ist es unabdinglich danach zu fragen, warum gerade in der Zeitspanne von 1998 bis 2011 die nach eigenen Gesetzmäßigkeiten der intermedialen Verflechtung produzierten fiktiven Werkgenesen so populär waren – bzw. Bestandteile davon immer noch populär sind, da zur Zeit auch weiterhin Filme über Autor/innen gedreht werden, die rudimentär auf die Charakteristika von fiktiven Werkgenesen zurückgreifen, ohne dabei die gesamte Merkmalspalette aufzuweisen.³⁶ Durch die fehlende diachrone Distanz und den damit einhergehenden Überblick kann eine mögliche Antwort zurzeit nur ansatzweise gegeben werden, doch zeigt sich eine markante Parallele zwischen den fiktiven Werkgenesen, die noch heute gelesene bzw. rezipierte Werke in einem ganz neuen Maß präsent zu halten im Stande sind und der Möglichkeit – wenn auch sicherlich nur einer unter vielen – den Milleniums-Zeitraum rückblickend als Epoche einer ‚Nostalgiekultur‘³⁷ zu fassen.

Sogenannte ‚Mittelalter-Revival-Feste‘, die sich (in wenig akkurater begrifflicher Ausdeutung) bis in die antike Zeit der römischen Besetzung Germaniens zurückstrecken,³⁸ finden in Deutschland mehrmals jährlich in unterschiedlicher Größe, Beteiligung und an verschiedenen Orten statt. Allerdings ist dies kein na-

35 Ingo Berensmeyer, S. 13. Vgl. auch Mark Robson, S. 96; Lisa Hopkins (2009, „Recent Critical Responses and Approaches“), S. 160f.

36 Beispielsweise HITCHCOCK (2012, R: Sacha Gervasi), A WALK IN THE WOODS (2015, R: Ken Kwapis) oder STEFAN ZWEIG: FAREWELL TO EUROPE (2016, R: Maria Schrader).

37 Vgl. beispielsweise Hans Ulrich Gumbrecht, S. 121.

38 Wie etwa die Feierlichkeiten zum „2000-jährigen Jubiläum“ der Varusschlacht in Kalkriese im Jahr 2009.

tional begrenztes, genuin ‚deutsches‘ Phänomen: In den USA finden jährliche *reenactments* des Sezessionskriegs statt³⁹ und in London wurde wie schon ausgeführt ‚Shakespeares Globe Theatre‘ (unabhängig zum Dreh von SHAKESPEARE IN LOVE) nachgebaut, um ein möglichst authentisches, wenngleich in seiner Authentizität umstrittenes Bühnenerlebnis für zeitgenössische Aufführungen elisabethanischer Theaterstücke erzeugen zu können – um nur zwei Beispiele aus dem anglo-amerikanischen Kulturraum herauszugreifen. Doch nicht nur über *reenactments* von Schlachten oder Nachbildungen von Gebäuden lässt sich die ‚Nostalgiekultur‘ begreifen, sondern auch über Filme wie die hier thematisierten fiktiven Werkgenesen. Dieses Interesse kann mit Hans Ulrich Gumbrechts These vom Bedürfnis nach ‚Präsentifikation‘ erklärt werden: Unter ‚*presentification of past worlds*‘ versteht Gumbrecht „techniques that produce the impression (or, rather, the illusion) that worlds of the past can become tangible again.“⁴⁰ So führt Gumbrecht das Interesse an historischen Romanen und Filmen folgendermaßen aus:

The way in which some museums organize their exhibits calls to mind the *son et lumière* shows that some historical sites in France began to offer in the late 1950s, as well as the appeal of historical novels like *The Name of the Rose* and films like *Radio Days*, *Amadeus*, or *Titanic*. All of this points to a desire for presentification. [...] Short of always being able to touch, hear, and smell the past, we certainly cherish the illusion of such perceptions. This desire for presentification can be associated with the structure of a broad present where we don't feel like „leaving behind“ the past anymore and where the future is blocked. Such a broad present would end up accumulating different past worlds and their artifacts in a sphere of simultaneity. Another, supplementary (rather than alternative) possibility to explain our changing relationship with the past would suggest that a new historical culture – corresponding to this new chronotope – has not yet emerged, and that a very basic (and perhaps metahistorical) level of our fascination with the past is becoming visible.⁴¹

Laut Gumbrecht befindet sich unser Begriff von ‚historischer Zeit‘ im Wandel und führt so zu einem neuen Umgang mit ‚Vergangenheit‘ und ‚Zukunft‘. Hierüber erklärt Gumbrecht auch „a renewed interest in and reorientation of the his-

39 Diese *reenactments* sind ihrerseits mittlerweile in den Film eingegangen, wo sie mit durchaus humoristischen Zügen betrachtet sein können, wie beispielsweise in Andy Tennants Komödie SWEET HOME ALABAMA (2002).

40 Hans Ulrich Gumbrecht, S. 94, Hervorhebung im Original.

41 Ebd., S. 121f., Hervorhebungen im Original.

torical subdiscipline of archeology“; beides erschließt sich für ihn über eine Tendenz „to emphasize the dimension of space – for it is only in their spatial display that we are able to have the illusion of touching objects that we associate with the past.“⁴² Auch in den hier zu untersuchenden Filmen lässt sich eine starke Betonung des Raums ausmachen, dem eine Authentizitätsstiftende Funktion beigemessen wird, die den ‚Museumscharakter‘ und das Bestreben, Vergangenheit zugänglich zu machen, betont. Bevor allerdings in der Forschung weiter auf ihre soziokulturellen Implikationen eingegangen werden kann, erscheint es unabdingbar eine systematische Analyse der Filmgruppe vorzulegen.

Neben der filmischen Darstellung einer (wenngleich fiktiv ausgestalteten) Biographie und einem historischen Setting spielt noch das Narrativ des Künstlermythos in die Charakteristika fiktiver Werkgesenen hinein. Die Autor/innen, Künstler/innen, Musiker/innen etc. werden hierbei zur ‚heroischen‘ Figur umgeformt, die sich als ‚Star‘ inszenieren lässt. Dieses Narrativ vom Autor bzw. von der Autorin wird um eine Form der Genialität und eine mythisch konnotierte Schöpfung eines Werks mit Hilfe der Liebesbeziehung zu einer Muse ergänzt. Entsprechend Wilhelm Diltheys skeptischer Konzeption der „Biographie als Kunstwerk“ eignen sich insbesondere historische Persönlichkeiten für biographische Zugänge, „den Standpunkt zu finden, in welchem der allgeseinshistorische Horizont sich ausbreitet und nun für einen Wirkungs- und Bedeutungszusammenhang doch dies Individuum im Mittelpunkt bleibt; eine Aufgabe, die jede Biographie doch nur annähernd auflösen kann.“⁴³ Wie Nieberle ausführt geht es hier

um den ‚Kern‘ einer Persönlichkeit, die das Wesen des Künstlers ausmacht. Diese unveränderliche Konstante vorausgesetzt, unterwirft sich die Biographie gleichsam einer historischen und damit allemal medialen Entelechie. Andererseits aber ist die literarhistorische Filmbiographie für das 20. Jahrhundert nicht mehr ohne den Ansatz von Lytton Strachey zu denken, der die berühmte Persönlichkeit ‚hinter‘ den hagiographischen oder heroischen Erzählmustern entlarven wollte.⁴⁴

Das von Strachey verwendete Prinzip des ‚debunking‘ dient dazu, die dargestellte Persönlichkeit ‚menschlicher‘ zu machen, indem Anekdoten über sie erzählt, ihre Schwächen oder Neigungen enthüllt, sie mitunter sogar mit einem spötti-

42 Ebd., S. 123.

43 Wilhelm Dilthey, S. 307f.

44 Sigrid Nieberle, S. 26.

schen Blick bedacht werden.⁴⁵ Die Darstellung der Autorfigur changiert also zwischen einer auf für *biopics* charakteristischen Darstellung von Ruhm und einer damit einhergehenden Verehrung und Verklärung sowie der gegenläufigen Darstellung des Menschen hinter der verehrten Persönlichkeit mit verschiedenen Fehlern und Schwächen.

Durch die Mischung der Genres gelangen fiktive Werkgenesen zu ihren eigenen Charakteristika. Die Fiktionalisierung der historischen Person zur Autorfigur als Protagonist einer fiktiven Entstehungsgeschichte eines Werks vollzieht sich über Anleihen an den beiden zuvor genannten, etablierten filmischen Genres und dem Narrativ des Künstlermythos. In der letztlich dramaturgischen Gestaltung weichen fiktive Werkgenesen aber deutlich von Techniken, die aus *biopics* und *heritage cinema* bekannt sind ab. Durch die Fokussierung auf die Einbindung von Kunstwerken (zumeist fremder Medien), die mit einer fiktiven Entstehungsgeschichte versehen werden, die wiederum zum Bestandteil einer fiktiv ausgestalteten biographischen Narration werden, ergeben sich in fiktiven Werkgenesen die drei miteinander verwobenen Ebenen von Referenzen auf real Existierendes: Einmal die Verweise und Eingliederungen anderer Medien in das Medium Film als Medienreferenzen; dann die Werkreferenzen, also die Verweise auf ein oder mehrere (historische und meist kanonisierte) Einzelwerke; letztlich noch die Autorreferenzen als Verweis auf den/die thematisierte Autor/in, die nun systematisch erfasst werden sollen. Da die Dichte der Medienreferenzen in fiktiven Werkgenesen insgesamt höher liegt, als dies normalerweise für den Mainstreamfilm der Fall ist, scheint es geboten, die derzeitige Intermedialitätsdebatte nach ihren Möglichkeiten für die Untersuchung fiktiver Werkgenesen hin zu prüfen. Da fiktive Werkgenesen sowohl als Mainstream- wie auch Independent-Produktionen ein Interesse an der Darstellung von Medien zeigen, kann in der Praxis kaum eine Trennung zwischen der Debatte um Intermedialität und der Untersuchung fiktiver Werkgenesen gezogen werden.

45 Vgl. ebd.; vgl. weiterführend Ulrich Raulff.