

Bruno Fischli

Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors?

Subjektivität, notwendige Bedingung des Kunstwerks, ist aber nicht als solche die ästhetische Qualität. Sie wird es erst durch Objektivation; insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entäußert und verborgen.

(Theodor W. Adorno)

Um gleich zu Beginn einer möglicherweise vorhandenen falschen Erwartung vorzubeugen: Ich möchte in meinem Vortrag nicht so sehr auf die Bedingungen der praktischen Ermöglichung des Autorenfilms eingehen - man hätte dann vor allem über Produktionsbedingungen zu reden -, sondern eine Befragung des theoretischen Status des Autorenfilms und der Autorenfilm-Analyse versuchen. Ich sage: Befragung, denn nur auf einen kleinen Teil der Fragen vermag ich eine Antwort zu geben.

Was (also) heißt Autorenfilm?

Ich möchte an den Anfang zwei kleine Zitate stellen. Das erste stammt von Samuel Beckett und lautet:

Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht?

Das zweite ist ein Zitat von Roland Barthes und heißt:

Wer spricht (in der Erzählung) ist nicht wer schreibt (im Leben) und wer schreibt ist nicht wer ist.

Über den Autor in einem Text zu reden (und ich verstehe im folgenden auch den Film als textuelles System) heißt nicht, über den Filmer zu reden und heißt schon gar nicht, über das jeweilige Individuum zu reden. Die Frage nach dem Autor ist die Frage nach der komplexen und prekären Beziehung zwischen Autor und Text. Eine solche Frage kann auf drei verschiedene Weisen motiviert sein:

- Man kann den Autor als Appellationsinstanz für die Interpretation seines Filmes benutzen (= Interesse am Filmen);
- man kann mit einem biographischen Interesse versuchen, den Autor aus dem Film herauszulesen (= Interesse an der Person);
- und man kann schließlich diesen Film mit einem primär ästhetischen Interesse lesen, um den Autor (nicht den Filmer und nicht das Individuum) als zentrale Textinstanz in ihm zu finden (= Interesse am Autor im engeren Sinne).

Aber: Wen interessiert dieses Autorenproblem, oder, um Becketts Frage zu wiederholen, "wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht?" Wer ist interessiert am Spre-

cher in der Botschaft und nicht nur an der Botschaft des Sprechers? Ist es nicht so, daß auch diese Frage im Lärm, den die Sprechenden erzeugen, im Lärm der Botschaften untergeht?

Ich möchte darauf zunächst nur eine taktische Antwort geben - taktisch deshalb, weil ihr ein taktischer Autorenbegriff zugrundeliegt.

Der allseits bestaunte 'Neue Deutsche Film' ist ins Gerede gekommen. Der für die Filmförderung federführende Innen- und Polizeiminister möchte die von öffentlichen Geldern abhängige deutsche Filmproduktion auf ein "neues Fundament" stellen: Es sollen künftig Filme produziert werden, die "weite Teile der Bevölkerung interessieren", die "über die Breite der möglichen Genres gehen". Anders gesagt, Filme, die keinen 'universal appeal' versprechen, die "nur für einen relativ kleinen Kreis eine gewisse Rolle spielen", sollen (zumal wenn sie so viel "sittliche Entrüstung" hervorrufen wie Achternbuschs "Das Gespenst") aus der Förderung herausfallen.

Zweifellos stehen hinter Zimmermanns Attacken handfeste Verwertungsinteressen der 'Neuen Medien', deren Bedarf an stromlinienförmigen und universell tauschbaren Filmen stetig wächst. Der deutsche 'Autorenfilm', der im Verdacht steht, radikal subjektiv und deshalb unberechenbar zu sein, wird in einer so reorganisierten Filmförderungspolitik kaum noch Platz haben.

Die Fronten in diesem Kampf scheinen klar gezogen: Auf der einen Seite der Frontlinie hat sich das Fähnchen der etwas mehr als sieben deutschen 'Autorenfilmer' eingegraben (hinter sich die schreibenden Propagandisten in der Etappe), auf der anderen Seite die gesichtslosen 'Industriefilmer' und ihre machtgeschützten Beschützer. Es scheint, so gesehen, für den, der sich Gedanken über 'Autorenfilm' macht, nur diese beiden Möglichkeiten der Definition seines Standpunkts zu geben. Und wer möchte sich da schon auf die Seite Zimmermanns und Atze Brauners schlagen?

"Im allgemeinen", so ein zeitgenössisches populäres Filmlexikon unter dem Stichwort REGISSEUR, "fungiert der Regisseur als kreatives Zentrum, dem die Koordination und Kontrolle der übrigen am Projekt beteiligten Künstler übertragen ist. In der kommerziellen Filmproduktion war der Regisseur lange Zeit ein Angestellter unter anderen, die im Produktionsteam zusammenarbeiteten und der Oberleitung des Produzenten unterstellt waren." Auch dieses Zitat stellt den Regisseur in ein Spannungsfeld zwischen Kunst und Industrie, Autonomie und Kontrolle, Kreativität und Handlangerarbeit. Die Tendenz dieses Zitats - man bemerke, daß die Arbeit des Regisseurs als "kreatives Zentrum" im Präsens, die des Handlanger-Regisseurs im Imperfekt geschildert wird - geht dabei deutlich in die Richtung der Auflösung dieser Spannung zugunsten des Autor-Regisseurs. In dieselbe Richtung geht der weitaus größte Teil der Filmpublizistik - trotz Wim Wenders Produktionsmühsal mit "Hammett" und trotz der Skandalgeschichte um "Paris, Texas". In ihr ist der Regisseur keine fragwürdige Gestalt mehr, sondern als schöpferisches und expressives Individuum ab ovo anerkannt, als Individuum, das sich des Mediums Film bedient wie ein Schriftsteller seiner Schreibutensilien oder ein Maler des Pinsels und der Leinwand.

Während also heute das, was die Franzosen "auteurisme" nennen (die autorenorientierte Betrachtungsweise), die filmkritische und filmpublizistische Diskussion beherrscht, war eben dieser "auteurisme" unter der Bezeichnung "politique des auteurs" in den fünfziger Jahren in Frankreich angetreten, die damals dominierende Betrachtungsweise des Kinos anzugreifen, zu unterwandern und schließlich zu ersetzen. In den dreißiger und vierziger Jahren, nach der Einführung des Tonfilms und der damit verbundenen Expansion der us-amerikanischen Filmindustrie und nach der unübersehbaren Indienstnahme des Kinos als Propagandainstrument in verschiedenen europäischen Ländern, beschäftigte sich die Filmtheorie und die ernstzunehmende Filmpublizistik vornehmlich mit ideologiekritischen Analysen der kommerziellen Filmproduktion. So schrieb Siegfried Kracauer 1932: "Der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen." Entsprechend definiert drei Jahre später Rudolf Arnheim die Aufgabe des Filmkritikers: "Der Film ist nicht so sehr Ausdruck von Einzelmeinungen, als vielmehr Ausdruck allgemeiner politischer und moralischer Anschauungen. (...) Ob ein Film nun vom Produzenten auf die Volkspsyche abgestimmt, oder ob er unter dem Einfluß einer politischen Instanz als Propaganda- und Erziehungsmittel benutzt wird - immer muß es, heute wie morgen, die Aufgabe des Filmkritikers sein, diesen (politisch-moralischen) Gehalt zu analysieren und, positiv oder negativ, zu bewerten."

Abgesehen von der historischen Legitimität oder sogar Notwendigkeit einer solchen Betrachtungsweise des Films muß doch festgehalten werden, daß die Filmtheorie und -kritik damit Positionen räumte, die sie in den zehner und zwanziger Jahren mühsam erkämpft hatte: die von ihr durchgesetzte Etablierung des Films als Kunstform, als ästhetisches Ausdrucksmittel und, damit zusammenhängend, die Etablierung des Autor-Regisseurs als Künstler. Wenn nun überhaupt noch von Film als Kunst die Rede war, so nur bezogen auf Filme, die eine moralisch hochstehende oder sozial engagierte Botschaft enthielten, wobei die ästhetische Umsetzung allenfalls als zusätzliches Indiz herangezogen wurde.

Vor diesem Hintergrund erscheint die 'politique des auteurs' als eine radikale Neuorientierung der Betrachtungsweise von Filmen. Ein paar Zitate sollen dies belegen:

Alexandre Astruc, 1948:

"Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen ist. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien,

ausdrücken und seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter. (...) Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor (auteur) und Regisseur (réalisateur) keinen Sinn mehr. Die Regie (mise en scène) ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter."

André Bazin, 1952:

"Zur Zeit des Stummfilms rief die Montage hervor, was der Regisseur sagen wollte, 1938 beschrieb der Schnitt, heute schließlich, so könnte man sagen, schreibt der Regisseur unmittelbar. (...) Der Filmemacher ist nicht mehr nur der Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern endlich dem Romanschriftsteller ebenbürtig."

François Truffaut, 1957:

"Ich stelle mir den Film von morgen also noch persönlicher vor, als einen individualistischen und autobiographischen Roman, wie ein Bekenntnis oder Tagebuch. Die jungen Filmemacher werden sich in der ersten Person ausdrücken und schildern, was ihnen widerfahren ist (...) Der Film von morgen wird ein Akt der Liebe sein."

Ich glaube, daß diese Zitate einige Grundpositionen der Politik der Autoren, so wie sie im Umkreis der frühen "Cahiers du Cinéma" formuliert wurden, sichtbar machen:

1. Der Film kann und soll der individuelle Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, des Autor-Regisseurs sein.
2. Der Film ist in künstlerischer Hinsicht nur dann wertvoll, wenn er im wesentlichen das Produkt dieses Autor-Regisseurs ist.
Dazu ergänzend noch einmal Bazin in einem Cahiers-Aufsatz von 1957 (ich übersetze): "Kurz: Die Politik der Autoren besteht darin, den subjektiven Faktor in der künstlerischen Produktion als Bezugspunkt zu wählen und anzunehmen, daß dieser Faktor von einem Film zum nächsten sich verstärkt. Es wird erkannt, daß einige wichtige Filme diesen Test nicht bestehen, aber diese werden dann konsequent niedriger eingestuft als jene, in denen die Handschrift des Autors in jedem Augenblick spürbar ist, wie durchschnittlich das Szenario auch immer sein möge."
3. Bezogen auf die filmkritische Praxis implizieren diese Postulate, daß diese künstlerische Autorenpersönlichkeit die thematische und/oder stilistische Kohärenz seiner Filme bestimmt und daß es gilt, diese "Schrift" zu entdecken.

Paranthese: Daß in der filmkritischen Praxis von Truffaut, Chabrol, Rivette oder Godard dieser Prozeß des Entdeckens oft nicht viel mehr als ein behauptendes Zuschreiben war, macht z.B. eine Kritik von Truffaut aus dem Jahre 1957 deutlich: "Daß 'A Face in the Crowd' von Elia Kazan inszeniert wurde, besagt zur Genüge; daß er mehr als perfekt gespielt ist. Die Darstellung von Andy Griffith ist

sicher eine Leistung, aber es ist Kazans Leistung, nie wurde ein Schauspieler einen ganzen Film hindurch so auf Händen getragen." Bazin mag solche Auslassungen vor Augen gehabt haben, als er im selben Jahr 1957 in den "Cahiers" von der "Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors" sprach!

So gesehen ist die Politik der Autoren zweifellos nichts anderes als die Restauration romantischer Kunsttheorie (Kunst als individueller Selbstaussdruck des Künstlers) und der Versuch, die in anderen Kunstbereichen dieser Zeit längst obsolet gewordene romantische Künstlerpersönlichkeit im Bereich des Films wieder zum Leben zu erwecken. Brecht hat diesem Ideologen ("Ein Kunstwerk ist Ausdruck einer Persönlichkeit") im "Dreigroschenprozeß" die gebührende Absage erteilt.

Zumindest zeugt die Konzeption des 'auteurisme' von einer gewissen Unangemessenheit gegenüber der Produktionsrealität - eine Unangemessenheit, die gerade in den Analysen von Hollywood-Filmen, dem Steckenpferd der Cahiers-Kritiker, sichtbar wird. Aber gerade diese Unangemessenheit oder Widersprüchlichkeit wird zum treibenden Moment der Debatte: Wurde anfänglich die Produktionsrealität des hoch arbeitsteiligen Studiosystems nur deshalb ins Blickfeld der Betrachtung gerückt, um angesichts dieser Widerstände den Autor-Regisseur, fast im Sinne einer christlichen Leidensethik, um so mehr als Heroen feiern zu können, so vollzog sich in den sechziger Jahren innerhalb dieses Spannungsfeldes ein sukzessiver Paradigmenwechsel: Indem der Kampf zwischen Autor und Filmindustrie immer mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte, überschritt der 'auteurisme' die Positionen bloß romantischer Kunstbetrachtung. Deutlich sichtbar wird dies etwa in der berühmt gewordenen Analyse von John Fords "Young Mr. Lincoln", einem kollektiv geschriebenen Artikel der Cahiers-Redakteure.

Hatte also die Filmtheorie der dreißiger und vierziger Jahre ihr Augenmerk auf das industrielle oder staatsmittelbare Produktionssystem gerichtet und den Film so fast nur als ideologisches Kommunikat gelten lassen und hatte der 'auteurisme' der fünfziger Jahre das Regisseur-Genie abgefeiert und den Film als Mittel der persönlichen Expression gesehen, so rückte nun ins Zentrum der Aufmerksamkeit eine Beziehung, eine Struktur. Vor allem der englischen Filmtheorie im Umkreis des British-Film-Institute und der Zeitschrift "Screen" kommt das Verdienst zu, den 'auteurisme' in diese Richtung weiterentwickelt zu haben, eine Richtung, der man den Namen "auteur-structuralism" gegeben hat. Einen besonderen Stellenwert hat dabei zweifellos Geoffry Nowell-Smith' Buch über Visconti und Peter Wollens "Signs and Meaning in the Cinema". Aus Wollens 1972 geschriebener "Conclusion" dieses Buches möchte ich auch ein paar Sätze zitieren, die diesen Ansatz deutlich machen (ich übersetze): "Die Autorentheorie wurde oft als Weg gesehen, die Idee der kreativen Persönlichkeit ins Hollywood-Kino einzuführen. Meiner Meinung nach repräsentiert die Autorentheorie gegenwärtig (1972) den radikalen Bruch mit der Idee des 'Kunst-Kinos' und nicht die Übertragung traditioneller Vorstellungen über Kunst in den Bereich des Hollywood-Kinos. Das 'Kunst-Kino' basiert auf der Vorstellung von Krea-

tivität und Film ist dann demgemäß der Ausdruck einer individuellen Vision. Die Autorentheorie aber argumentiert, daß jeder Film, insbesondere aber der aus Hollywood, ein Netz verschiedener Statements oder Diskurse darstellt, die sich kreuzen und widersprechen, aber schließlich zu einer kohärenten Version ausgearbeitet werden. Manchmal ist die Fassade dieser kohärenten Version so ausgearbeitet und so glatt, daß es unmöglich ist, hinter sie zu sehen. Aber in anderen Fällen ist es möglich, durch einen Vergleich mit anderen Filmen zwar nicht eine kohärente Wertsicht, aber eine Struktur zu entziffern, die den Unterbau des Films darstellt und ihm ein gewisses Maß an Ausdrucks-Energie gibt. Es ist diese Struktur, welche die Autorenanalyse in den Filmen aufzufinden sucht. Autorenanalyse besteht nicht darin, den Film zu seinen kreativen Ursprüngen zurückzuverfolgen, sondern darin, eine Struktur (und nicht eine Botschaft) ausfindig zu machen." Solche Lektürepraxis macht sich also nicht am Expliziten (etwa am 'Inhalt', an der Story, am Plot) fest, sondern ist eine Praxis des Entdeckens. Wollen schlägt vor, dieser aufzudeckenden Struktur den Namen des Regisseurs in Anführungszeichen zu geben.

Nach diesem kursorischen Überblick über die historische Entwicklung der 'Politik der Autoren' und der 'Autorentheorie' möchte ich nun einige darin angesprochene Probleme bezüglich der Beziehung zwischen Autor und Filmtext diskutieren. Diese Probleme zentrieren sich um zwei Fragen:

1. Wer ist, bezogen auf die real existierenden Produktionsbedingungen nicht nur des low-budget-Bereichs, der Autor?
2. Wo und wie ist dieser Autor im Filmtext verortet?

Die erste Frage, die sich im Zusammenhang mit den 'traditionellen Künsten' kaum oder nicht mit derselben Dringlichkeit stellt, ist angesichts der industriellen und noch arbeitsteiligen Produktionsweise des Films besonders brisant. Ich möchte mich ihr mit Hilfe eines Aufsatzes nähern, den Michel Foucault 1969 unter dem Titel "Was ist ein Autor?" veröffentlichte. Foucault fragt dort, wann ein Name die Wertigkeit Autor bekommt und gibt darauf folgende Antwort:

- a) Er bekomme diese Wertigkeit dann, wenn der Eigenname "in gewisser Weise zum Äquivalent für eine Beschreibung" werde; der Eigenname liege dann zwischen der Bezeichnung einer Person und der Beschreibung eines Textes.
- b) Der Eigenname bekomme die Wertigkeit dann, wenn der Name eine klassifikatorische Funktion habe.

Tatsächlich gehen wir genau in dieser Weise mit Autorennamen im Filmbereich um: Wir sprechen von Hitchcock-, Godard- oder Wenders-Filmen und meinen damit nicht nur, daß diese Namen an herausragender Stelle der jeweiligen Credits genannt werden, sondern daß damit ein Stück weit die Eigenart dieser Filme benannt werden kann - eine Eigenart, die es (gemessen am Gesamtkorpus aller produzierten Filme) erlaubt, einige zu gruppieren und diese von anderen abzugrenzen.

Diese beiden Kriterien reichen allerdings noch nicht aus, um den Autor im Filmbereich wirklich zu identifizieren, d.h. begründbare

Aussagen darüber zu machen, wem im Filmtext der dominierende und bestimmende Diskurs zugeschrieben werden kann. Vier Möglichkeiten möchte ich hier skizzieren:

1. Die individuelle Autorenschaft

Dies ist in der Tat das Modell, das lange Zeit die 'Autorentheorie' bestimmte. Das weiter oben wiedergegebene Truffaut-Zitat zu Kazans "A Face in the Crowd" illustriert deutlich diese Sicht. Man könnte sie, wie gesagt, schnell als bloß emphatische und unangemessene abtun, gäbe es nicht in einem bestimmten Bereich eine filmische Praxis, in der der Autorregisseur tatsächlich alle Fäden in der Hand behält. So berichtet Bressons Regieassistent über die Dreharbeiten zu "L'Argent": "Die Schauspieler bekommen das Drehbuch nicht zu lesen, oder zumindest ganz selten; ich glaube, er erzählt ihnen die Geschichte des Films in Umrissen. Wenn man das Drehbuch zu 'L'Argent' liest - es hat die gleiche unerbittliche Strenge, die der Film hat. Er erzählt ihnen also mehr oder minder die Geschichte, aber eigentlich wissen sie nichts. Sie bekommen die Disposition für den nächsten Tag und ihren Text, eine Seite. Sie lernen ihn auswendig, so flach wie möglich, wirklich auf eine ganz trockene Weise. Er gibt ihnen kein Drehbuch, weil er nicht will, daß sie sich schon vorher eine Person vorstellen; in dem Moment sind sie nicht mehr offen, sie würden sich eine Person vorstellen, und das wäre wieder etwas, was sie produzieren und nicht er, er will allein und frei sein in seiner Entscheidung."

2. Die multiple Autorenschaft

Dieses Modell sieht den Filmtext als eine Symphonie unterschiedlicher Autorenstimmen, der Stimmen des Regisseurs, des Produzenten, des Drehbuchautors, des Kameramanns, des Stars etc. Diese Stimmen können in einem harmonischen oder disharmonischen Verhältnis zueinander stehen. Der weiter oben angeführte kollektiv geschriebene Artikel über John Fords "Young Mr. Lincoln" versucht diesen Film als Geflecht verschiedener Autoren-Diskurse zu lesen.

3. Die kollektive Autorenschaft

Ich denke hier an Filme, die von einer meist über mehrere Filme stabil bleibenden, 'verschworenen' Gruppe gemacht werden, gleichwohl aber dem Autorregisseur zugeschrieben werden - ich denke z.B. an die Renoir-Filme der dreißiger und frühen vierziger Jahre (an denen seine halbe Familie mitwirkte), an frühe Filme des Ingmar Bergmann-Teams, an das seit fast dreißig Jahren stabile Team von Satyajit Ray, aber auch an die 'Fassbinder-Familie' bis gegen Ende der siebziger Jahre. Der Autorenname steht hier stellvertretend für die Gruppe. Nach meinem Wissen ist dieses Modell weder theoretisch ausgearbeitet noch außerhalb des Bereichs 'alternativer' Filmproduktion postuliert und verteidigt worden.

4. Die gesellschaftliche Autorenschaft

Diese vierte Möglichkeit bezieht die Autorenschaft auf Organisationen und/oder gesellschaftliche Institutionen, die die Filme produ-

zieren - das können einzelne Hollywood-Studios, die Ufa oder die Filmförderungsanstalt der Bundesrepublik sein - wie auch, zumindest in gewissen Fällen, 'die Gesellschaft' insgesamt. Wenn im Sinne von Peter Wollen ein im Film dominanter Diskurs oder auch ein Diskurs-Geflecht insgesamt, also eine Struktur, entsprechend demjenigen, der oder das in ihm redet, mit dem Namen des Autors bezeichnet werden kann, so dürfte man diese Möglichkeit in der Diskussion um Autorenschaft nicht von vornherein ausschließen.

Ich möchte zur zweiten zentralen Frage kommen, zur Frage, wo und wie der Autor im Filmtext verortet ist und wie man diesen abwesend Anwesenden darin entdecken kann.

Es scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll, auf ein Textverständnis zurückzugreifen, das ihn nicht als statischen Komplex, sondern als dynamischen Prozeß und insofern nicht als Struktur, sondern als Strukturierung begreift. Julia Kristeva (Probleme der Textstrukturierung) hat in diesem Sinne vorgeschlagen, den Text als Apparat zu begreifen, der Sinn produziert - oder, anders ausgedrückt: Sie hat den Transformationsprozeß untersucht, der zwischen dem, was sie "Genotext" und dem, was sie "Phänotext" nennt, liegt; "Genotext" bezeichnet für sie die Ebene, auf welcher der Text gedacht und real produziert wird, "Phänotext" die Ebene des fertigen Textes, in dem nur bestimmte Möglichkeiten des "Genotextes" realisiert sind. Einen der drei von ihr unterschiedenen Transformationstypen definiert sie über die Aussage des 'Absenders', der sich als Subjekt der Aussagung und Organisator der Erzählung zu erkennen gibt. Die autorenenorientierte Betrachtungsweise im Bereich der Filmwissenschaft wäre also im wesentlichen eine Transformationsanalyse, eine Analyse, die die Differenz von "Genotext" und "Phänotext" als Bedeutungspraxis zu begreifen sucht.

Ich frage weiter: Auf welchen Ebenen des so verstandenen Filmtextes kann sich der Autor als Transformationsinstanz einschreiben? Sie erinnern sich vielleicht an Roland Barthes' Unterscheidung von Sprache, Stil und Schreibweise oder Schrift in seinem epochemachenden Essay "Am Nullpunkt der Literatur". Er definierte dort die Sprache (i.s. von *langue*) als Corpus von Vorschriften und Regeln, die allen gemeinsam sind, den Stil als "autarke sprachliche Ausdrucksweise" und Transmutation eines Lebensgefühls und die Schreibweise oder Schrift (*écriture*) als Wahl eines Tons und einer Ausdrucksweise, die nicht nur etwas mitteilen, sondern darüber hinaus als solche etwas bedeuten will; Sprache und Stil sind für ihn Gegebenheiten, ein "Gestuarium" d.h. ein Reservoir von Gesten und Gewohnheiten, die nicht Ergebnis einer Wahl sind, während er die Schreibweise als Resultat der Reflexion des Autors bezüglich des ästhetischen und sozialen Gebrauchs der Ausdrucksmöglichkeiten begreift. Von daher müßte man, bezogen auf unser Problem der Autorenanalyse, sagen, daß - ob freie Wahl oder nicht - der Autor auf der Ebene des Stils und der Schreibweise aufzusuchen wäre. Der Autor wäre also demnach die Transformationsinstanz, die auf der Grundlage der Sprache einen Stil und eine Schreibweise entwickelt, die gegen-

über der puren Mitteilung einen Bedeutungsüberschuß in den Text tragen; insofern wäre der Autor also der Motor dessen, was man Bedeutungs- oder Signifikantenpraxis genannt hat.

Aber: Der Filmtext ist kein literarischer Text, seine 'Sprache' unterscheidet sich von der Sprache im Sinne einer langue, sie hat nicht deren Homogenität, Kohärenz und relative Stabilität. Und trotzdem hat Christian Metz dieses Modell von Barthes aufgegriffen und es, bezogen auf den Film, modifiziert. Ich will darauf nicht näher eingehen, sondern nur festhalten, daß Metz versucht hat, diese drei Ebenen filmsemiologisch zu definieren. In der Tat, so Metz, gebe es auch im Film eine Ebene allgemeiner und verbindlicher Codes (z.B. die Codes der ikonischen Benennungen), wie auch eine Ebene spezieller Sub-Codes, die zutreffend als Stil gekennzeichnet werden könnten; dazwischen bewege sich das Kino als Schrift/Schreibweise, definiert durch große Sub-Codes, die den Stil eines einzelnen Filmemachers durch ihre Weite überschreiten würden und trotzdem nicht so allgemein wären, um verbindlich für alle Filmemacher zu sein. Metz meint damit nicht nur einzelne Genres, Studios oder 'Schulen', sondern auch "Filmgruppen", die sich über ihre nationale und zeitliche Zusammengehörigkeit definieren ließen. In der Tat meinen wir, wenn wir vom 'Neuen Deutschen Autorenfilm' reden, weniger einen einzelnen Filmemacher oder gar einen einzelnen Film, sondern eine Gruppe von Filmemachern bzw. Filmen; wir meinen also, wenn wir von diesem Modell ausgehen, eher eine Schreibweise oder Schrift als einen individuellen Stil.

Um wenigstens an dieser Stelle ein wenig konkreter zu werden (!), möchte ich versuchsweise ein Charakteristikum dieser "Gruppen-Schreibweise" herausgereifen und diskutieren. Immer wieder ist der langsame Erzählrhythmus als verbindendes und nach außen hin abgrenzendes Moment des deutschen Autorenfilms begriffen worden. Wie kommt es zu diesem Signum als einem Moment der "Gruppen-Schreibweise" des Neuen Deutschen Films und was hat das mit seinen Autoren zu tun?

Sicher hat dieser charakteristisch langsame Rhythmus etwas mit der Wahl der Stoffe zu tun. Es versteht sich von selbst, daß ein 'Problemfilm' (ich gebrauche diese Vokabel natürlich nicht im Sinne der verlogenen fünfziger-Jahre-Ehedramen) eine langsamere Erzählweise erfordert als z.B. ein Thriller oder ein Abenteuerfilm, weil in ihm ja ein wesentlicher Teil der 'Aktion' im Innern der Figuren abläuft. So gesehen deutet diese Wahl auf eine bestimmte Autorenethik hin, eine Ethik, die Roland Barthes in dem zitierten Essay als Signum der Schreibweise herausgearbeitet hat. Aber diese Erklärung bleibt oberflächlich und reicht keineswegs aus.

Die Bedächtigkeit in der Erzählweise des Neuen Deutschen Autorenfilms erscheint zweitens als bewußt gewählte Alternative gegenüber der Virtuosität der alten Ufa-Tradition und gegenüber dem allmächtigen Hollywood - die er angesichts der knapp bemessenen Mittel auch gar nicht fortsetzen oder kopieren könnte - wie auch im Dokumentarfilmbereich als Alternative gegenüber den nichtssagenden Null-Bil-

dern des Fernsehens. (Spätestens seit Bernward Wemmers Analyse "Wie informiert das Fernsehen?" weiß man, daß Fernsehberichterstattung vor allem auch formale Dynamisierung des Bildrhythmus bedeutet.)

Drittens scheint dieser langsame Erzählrhythmus etwas mit dem Willen zur Authentizität seiner Macher zu tun zu haben. Mir scheint dieser Wille (ich stütze mich hier auf André Bazins bemerkenswerte Analysen des realistischen europäischen Kinos der dreißiger und vierziger Jahre) in der entschiedenen Anwendung der Plansequenz-Ästhetik spürbar zu sein, das heißt in der ästhetischen Entscheidung, eine ganze Szene in einer ungeschnittenen Einstellung zu präsentieren. Die Plansequenz ist so etwas wie das Markenzeichen des deutschen Autorenfilms und, wenn man so will, seine Moral. Wenders "Paris, Texas" ist dafür eines der neuesten und herausragendsten Beispiele. Daß die Plansequenz die formale Dynamisierung des präsentierten Geschehens durch schnelle Schnittfolgen nicht erlaubt, ist Bestandteil ihrer Definition.

Eine zweite in diesem Bereich der *mise en scène* sichtbare Autorenhaltung läuft in dieselbe Richtung. Ich meine, viertens, die Art und Weise, wie die Filmemacher ihre zentralen Figuren ins Bild bringen und sie reden lassen, das, was die Franzosen "La Philosophie du Regard et de l'Ecoute" nennen. Der Blick von Wim Wenders auf Travis in "Paris, Texas", der Blick von Werner Herzog auf die Aborigines in "Wo die grünen Ameisen träumen", der Blick von Helma Sanders-Brahms auf Lene in "Deutschland, bleiche Mutter" oder der Blick Lilienthals auf den Boxer Toni Rocha und auf den Bandoneon-Spieler Daniel Galvan in "Das Autogramm" (die Beispiele wären beliebig fortzusetzen), immer ist dieser Blick lange, beständig und intensiv, so wie man nur blickt, wenn man ein intensives emotionales Verhältnis zur angeschauten Person hat. Dieser Blick läßt die Personen zu ihrem Recht und nicht nur zu ihrer 'action' kommen.

Vielleicht wäre aber ein weiterer, fünfter Grund für diese bedächtige Erzählweise auch in der spezifischen Produktionsökonomie des Neuen Deutschen Films zu suchen - also in einem Bereich, der der Verantwortung der Autoren entzogen ist oder nur dann mit der Autorenproblematik direkt verknüpft ist, wenn man (wie ich es weiter oben getan habe) die Möglichkeit "gesellschaftlicher Autorenschaft" in Erwägung zieht. Bekanntlich wird in der BRD kaum ein Langfilm ohne Förderungsgelder und/oder Fernsehgelde produziert. Diese beiden wichtigsten finanziellen Quellen des Neuen Deutschen Films haben gemeinsam, daß für ihre jeweiligen Gremien der äußerst sorgfältige Umgang mit dem spärlich zur Verfügung stehenden Geld und Material oberstes Gebot ist. Eine Folge davon ist, daß das Filmprojekt schon vor Drehbeginn bis ins Detail geplant und durchkalkuliert werden muß. Die Plattform dieser Planung ist das Drehbuch, das bis in die Einstellungen hinein festlegt, wie der fertig geschnittene Film auszusehen hat. Aber jeder Filmemacher weiß, daß man anders schreibt als filmt (nur Herr Zimmermann scheint es nicht zu wissen, der mit dem Hinweis auf gewisse Abweichungen zwischen dem Drehbuch und dem Film von Peter Kriegs "Bericht von einem verlassenen Planeten" die Auszahlung der letzten Filmförderungsrate

verweigert!). Generell 'montiert' ein Stück Literatur - und das Drehbuch ist in diesem Sinn ein literarischer Text - erheblich langsamer als es dem Film, durchschnittlich gesehen, eigen ist. Und vielleicht ist Alexander Kluge, recht zu geben, der böse anmerkte: "Die meisten Spielfilme dehnen eine Idee, die 10 Minuten wert ist, mühselig auf 90 Minuten aus, damit es ein Projekt ist."

Nach diesem kleinen und vielleicht erläuternden Exkurs möchte ich (Kluge hat mir das Stichwort gegeben) zum Schluß noch einmal auf das theoretische Modell von Barthes und Metz zurückkommen, sozusagen im Hinblick auf praktische Schlußfolgerungen.

Das Modell macht deutlich, daß ein persönlicher Stil und eine Schreibweise nur möglich sind auf der Grundlage eines Corpus von allgemeinen Regeln und Vorschriften, die im Kino des "Industriefilms" täglich von neuem und ungebrochen reproduziert werden. Autorenfilm in diesem Sinne wäre so kein planes Terrain, sondern ein Spannungsverhältnis - genauer: ein ständig neu zu definierender Prozeß der Dekonstruktion. Die Erkenntnis dieses wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses steht in Zentrum von Kluges "Bestandsaufnahme: Utopie Film". Dort kann man folgendes über den "Zerstörungskünstler" nachlesen: "Jeder, der Grund hat, Kunstwerke herzustellen, ist als eine Art von Zerstörer tätig, indem er Ausdruckskonventionen niederlegt. Er ist aber auf der anderen Seite immer auch ein Konservativer, da er von Sprache (...) nicht abläßt." Oder, poetischer formuliert: "Es war einmal ein Wassertropfen, der wollte aus der Gegend von Schaffhausen den Rhein hinunter bis in die Gegend von Bingen reisen. Leider war der Rhein ausgetrocknet. Also schaffte der Wassertropfen es auch nicht. Vom Standpunkt des Wassertropfens aus wäre eine reichhaltigere Bewässerung angebracht."