

Thomas Koebner (Hrsg): Autorenfilme. Elf Werkanalysen.-

Münster: MAKs-Publikationen 1990, 249 S., DM 36,-

Der Autorenfilm ist eine Erfindung der Filmkritik: der Autoren der *Cahiers du Cinéma*, die nach der individuellen Handschrift der Regisseure des Genrekinos suchten, um sich dann selbst als Filmautoren und Autorenfilmer in die Filmgeschichte einzuschreiben. Nach der Filmkritik entdeckt die Filmwissenschaft den Autorenfilm als Thema, nicht zufällig gerade zu einer Zeit, in der hierzulande diese Produktionsform in eine Krise geraten ist. Der Begriff zielt auf die Rettung des Films als Kunst: an den ihm zugerechneten Filmen ist der ästhetische Diskurs Film zu führen.

Ein übergeordnetes Auswahlprinzip, ein systematisch angelegtes Raster, dem sich die ausgewählte Filme verpflichtet fühlen, ist in diesem Buch über "Autorenfilme" nicht zu erkennen, es stünde auch quer zur Verpflichtung auf die nur im einzelnen sich entfaltende Kunst. Eine solche Ordnung bleibt deshalb außen vor: Die Auswahl der in diesen Buch behandelten Filme folgt den Neigungen der Verfasser, die Abfolge der Beiträge bedient sich des Alphabets der Verfassernamen. Für Thomas Koebner, den Herausgeber, ist das Konzept 'Autorenfilm' zugleich Anlaß zum Plädoyer zugunsten einer hermeneutisch sich verstehenden Filmanalyse und zur Polemik gegen das minutiöse Filmprotokoll. In der Interpretation sieht er die Möglichkeit, die "Kunstfertigkeit der filmischen Arbeit" (S.8) sichtbar zu machen, und damit ist vorgegeben, wie die im Band versammelten Filmanalysen zu lesen sind. Dennoch ist das Problem in aller Schärfe noch einmal zu benennen: Wie stellen sich Filmanalyseautoren die Lektüre von Autorenfilmanalysen vor? Ist mit dem Buch auf den Knien der Film zu sehen, wollen die Texte zum Betrachten des Films, den ungesehenen, verführen oder setzen sie die Kenntnis des Films voraus, bleiben sie ohne eine vorhergehende Filmbetrachtung verwunschene Text-Rätsel, nur von intimen Kennern, der Logenbruderschaft der Cineasten, entschlüsselbar? Das Problem stellt sich nicht erst bei Joachim Schmitt-Sasses ausgewählten Film *Das goldene Ding* (Stöckl/Brustellin/Reitz), den es nur noch in zwei Kopien (eine davon schlecht, die andere nicht ausleihbar) und einem Videomitschnitt (beim Verfasser) gibt. Die Filmanalyse hier verstanden als Errettung des Films im kollektiven Gedächtnis der Filmwissenschaft, etwas

ironisch gesprochen. Es liegt auf der Hand, daß in einem solchen Fall der Text in ganz anderer Weise Material für die Imagination des Films durch den Leser bereitstellen muß.

Klaus Ahlheim und David Wittenberg gehen beispielsweise in ihrem Text über Chris Markers *Sans Soleil* von des Lesers Kenntnis des Films aus. Wer den Film nicht gesehen hat, hat von vornherein verloren: Ihr Essay bleibt kryptisch dunkel. Er bezieht sich gleichermaßen auf den Film wie auf Markers als Buch veröffentlichten Text (*Die unsichtbare Sonne*. Hamburg 1983) und läßt nur selten erkennen, daß der Ausgangspunkt ein Film ist. Das Werk eines Autors - so läßt sich als Haltung ihrem Text entnehmen - ist medienunabhängig zu sehen. Jürgen Felix dagegen ist stärker an Einsichten des Lesers in die Mechanik und Dramaturgie von Woody Allens *Hannah und ihre Schwestern* gelegen. Er versichert sich, Storyelemente referierend, seiner Ausgangsposition im Film, um dann die Psychostruktur der (männlichen) Hauptfiguren herauszuarbeiten. Dazu ist der Film nicht nur auf seine Tiefenstruktur hin zu befragen, sondern, Felix macht dies beispielhaft deutlich, immer auch der Werkkontext, in dem der einzelne Film steht, heranzuziehen. Ähnlich - und im Verfahren dann doch ganz anders - geht Günter Giesenfeld vor, der die Dramaturgie von Eric Rohmers *Eine Nacht mit Maud* als Versuchsanordnung des Autors zur Inszenierung von Beziehungsproblemen beschreibt. Auch Giesenfeld greift dabei zur Erhellung des einzelnen Films auf das gesamte Werk Rohmers zurück. Noch gezielter verfährt Heinz-B. Heller. Am Spätwerk Luis Buñuels diskutiert er das Verhältnis von Affirmation und Subversion, arbeitet mit diesem dezidiert entfalteten Erkenntnisinteresse sich ergänzende Aspekte der Filmstruktur heraus: auf der Ebene des Erzählens das Verhältnis von Geschichte und Zufall, im Visuellen die Dialektik von Sichtbarem und Unsichtbarem, auf der akustischen Ebene besonders die Beziehung von Sprechen und Sehen. Damit gelingt ihm nicht nur eine Neubewertung der späten Filme Bunuels, er entfaltet auch aus der Analyse der Filme induktiv Theoriedimensionen, die über Autor und Werk hinausgehen.

Anette Kaufmann beschränkt sich in der Auseinandersetzung mit Peter Patzaks Film *Wahnfried* auf einzelne Bilder, Einstellungen, die die im Film erzählte Ehe von Cosima und Richard Wagner in ihren Beziehungsdimensionen beleuchten. Sie läßt sich ganz auf die geschlechtliche Beziehungsstruktur der Figuren ein; der 'Autorenfilmer' Patzak kommt darüber etwas zu kurz. Ebenso ist Ursula Simeths Auseinandersetzung mit Chantal Akermans *Jeanne Dielman...* zwar in der differenzierten Beschreibung der zentralen Problemstellung des Films eindrucksvoll, doch ihre Weiterungen führen sie nur zur Debatte feministischer Filmtheorien, ohne daß es ihr gelingt, den Bogen zurück zu Film und Gesamtwerk Akermans zu schlagen. Auch Karina Ulitzsch, die

in Truffauts *La sirène du Mississippi* die ständige Zerstörung von Bildern, die sich der Held von einer Frau macht, herausarbeitet, betont vor allem diesen einen Aspekt. Ulrike Selzers Beschreibung von Alfred Behrens' *Walkman Blues* ist in der Beschreibung des Films sehr differenziert und nachzeichnend, doch in der Deutung unentschlossen - vielleicht auch, weil der Kontext der dokumentarischen Arbeiten von Behrens (u.a. mit parallelen Motiven wie z.B. der S-Bahn), sowie seiner Hörspielerarbeiten (beim Thema 'Walkman' vielleicht nicht unerheblich) fehlt. Das Gemeinsame der von Frauen verfaßten Filmanalysen dieses Bandes scheint in der Betonung einzelner Aspekte, in einem Beschränken auf das eher Fragmentarische zu liegen. Die 'männlichen' Analysen greifen häufiger auf das ganze Werk aus, ohne daß diese Beobachtung hier weiter ge-deutet werden soll.

Joachim Schmitt-Sasses Analyse versucht auf eine interessante, für das Verständnis des Films sehr instruktive Weise, die Filmtheorie Alexander Kluges heranzuziehen, um über den hier untersuchten Film *Das goldene Ding* hinausgehend, zum "Autorenfilm" einige Theorie-Nuancen ("Film-im-Kopf", S.152) beizutragen. Guntram Vogt beschreibt an Louis Malles *Atlantic City, USA* nicht nur das spezielle Problem von Figuren und ihren Beziehungen im Kontext von Stadt-Wahrnehmung, sondern bringt auch - mit dem Blick auf Malles andere Filme - den Begriff des Stils ein, der für Analyse von Autoren-Handschriften im Film ausbaufähig ist. Vogt differenziert zwischen der "evidenten Erzählstruktur" (S.232) und der "Tiefenstruktur" (S.241), die sich in einzelnen Details und Andeutungen manifestiert und die er hier unter dem Aspekt des Eindringens von Stadt in den Film erörtert. Im Mittelpunkt des Buches (auch von der Plazierung her) steht der Beitrag von Thomas Koebner über Fellinis *Casanova*, der zugleich exemplarisch für das in diesem Buch auch von anderen vertretene Konzept der Filmanalyse stehen kann. Koebner erinnert zunächst den Film in detaillierten Beschreibungen seiner Episoden, wobei ihn immer auch interessiert, was Fellini abweichend von der historisch belegten Geschichte des Helden im Drehbuch konzipiert und wiederum abweichend vom Drehbuch im Film realisiert hat. Der Rekapitulation der Stationen der Lebensgeschichte Casanovas folgt ein Nachfragen und Náchspüren nach einzelnen Motiven im Gesamtwerk Fellinis und die Aufdeckung der Tiefenstruktur von Bildmotiven und Erzählstrategien. "Mehrfacher Bildsinn" (S.127), "Fabel" (S.128), "Sub-Text" (S.129), Analyse der zugrundeliegenden "Mythen" (S.129), Koebner läßt sich nicht auf einen Begriff für die anderen Bedeutungsebenen im Film festlegen, er spielt mit allen, um die Mehrdimensionalität des Films, um seine vielfältigen Bedeutungsdimensionen herauszuarbeiten. Im Durchdringen dieser verschiedenen Aspekte zeigt er zugleich, wie

eine Analyse einen Film anschaulich werden lassen kann auch für den, der den Film nicht gesehen hat, und gleichzeitig einen Weg weist zur analytischen Herangehensweise an den Film.

Dennoch bleibt die Arbeit der Deutung auch nach der Lektüre der Analysen immer wieder neu zu leisten. So ganz nebenbei wird dies im letzten Satz von Guntrams Vogts Analyse deutlich, der zugleich der letzte Satz des Buches ist: "Ungefähr das ist der Film von Louis Malle. 'Der ideale Zuschauer ist für mich derjenige, der meine Arbeit fortsetzt.'"

Knut Hickethier (Marburg/Berlin)