

Simon Frisch

### „Politique des auteurs“: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14494>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frisch, Simon: „Politique des auteurs“: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 158–165. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14494>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**„Politique des auteurs“:  
der subjektive Faktor in Film und Filmkritik**

Simon Frisch

Im Folgenden geht es um das Konzept des Filmautors hinsichtlich seiner Wirkungsweisen in der Wahrnehmung des Kinos, nicht um seine Theorie. Der Regisseur hatte lange Zeit nicht den Status eines Filmmemachers oder eines Autors. In der Studioära rangen zuweilen einzelne der angestellten Regisseure um Urheberrechts- oder Honorarfragen. Auf den Filmplakaten aber standen die Namen der Verfasser der literarischen Vorlagen, der Studios oder der Stars. Der Name des Regisseurs tauchte nur auf, wenn er sich eine werbewirksame Reputation erworben hatte. Der Begriff „Autor“ jedoch war synonym für Schriftsteller.<sup>1</sup> So bezeichnete der „Autorenfilm“ Filme, an denen Schriftsteller mitgearbeitet hatten. Der Filmautor, im heutigen Sinne, hat seine Wurzeln nicht im Produktions- und Distributionssektor, sondern in der Filmrezeption. Anfangs wurde der Filmautor mit dessen Verantwortlichkeitsanteil im Produktionsprozess begründet. Bis heute ist im Autorenfilmdiskurs die Kontrolle der Produktionsprozesse ausschlaggebend, am wichtigsten ist das selbstverfasste Drehbuch.

Ein erster Text zur Beziehung von Drehbuch, Film und Autorschaft ist Alexandre Astrucs Aufsatz von 1948: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*.<sup>2</sup> Astruc schlägt hier eine Analogie von Film und Sprache vor. Sein Angriffsziel war die damals in Frankreich tonangebende Filmkritik, die einen Kunstwert allein dem Stummfilm zugestand. Gegen diese schrieb Astruc, der Film sei dabei, „zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist, wie das der geschriebene Sprache“<sup>3</sup> und erlaube Gedanken, so abstrakt sie auch seien, auszudrücken oder Probleme so exakt zu formulieren, wie das im Essay oder im Roman der Fall sei.<sup>4</sup> Die Schreibweise des Films markierte Astruc in der *mise en scène*, in der Inszenierung:

Die *mise en scène* ist nicht mehr ein Mittel zur bloßen Illustration oder Präsentation einer Szene, sondern eine wirkliche Schreibweise [*écriture*]. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.<sup>5</sup>

Astrucs Vision ist oft als Forderung für die Filmpraxis missverstanden worden. Ihre fruchtbare Wirkung entfaltete Astrucs Text aber für die Filmkritik. Die Verbindung von *écriture*, *mise en scène* und Autor gelangt zu

einer neuen Auffassung der filmischen Tätigkeit: der Regisseur (*metteur en scène*) ist derjenige, der die eigentlich filmische Arbeit leistet.

Astrucs befreundete Kollegen stellten ebenfalls die Frage nach dem Autor und der filmischen Tätigkeit. So knüpfte André Bazin die Autorschaft im Film an die Entfaltung einer Weltsicht unabhängig vom Drehbuch. Er schrieb:

Welles ist weltweit ganz sicher einer der fünf oder sechs Autoren der Leinwand, die diesen Namen verdienen, da sie eine Weltsicht in sich tragen. Meistens sind sie vollständige Autoren, das heißt Autoren des Drehbuchs und der Inszenierung. Es gibt aber auch Fälle, wie zum Beispiel John Ford, die über fremde Drehbücher ihre eigene Weltsicht entfalten [...].<sup>6</sup>

Im Februar 1955 wurde in den *Cahiers du cinéma* (gegr. 1951) die *politique des auteurs* ins Leben gerufen. Der junge Francois Truffaut veröffentlichte dort eine Kritik zu *Ali Baba et les quarante voleurs* (*Ali Baba und die vierzig Räuber*, 1954) von Jacques Becker. Unter der Überschrift „*Ali Baba et la ‚politique des auteurs‘*“ schrieb er:

Beim ersten Ansehen von *Ali Baba* war ich enttäuscht, das zweite Mal gelangweilt, das dritte Mal aber entflammt und begeistert. Ich bin sicher, dass ich den Film noch öfter ansehen werde, aber ich weiß, dass ein Film, der die Marke drei siegreich passiert, seinen festen Platz in meinem privaten, sehr geschlossenen Museum einnimmt.<sup>7</sup>

Was den Film zu einem Werk in seinem „privaten Museum“ machte, begründete Truffaut einfach daraus, dass er dessen Regisseur als *auteur* ansah:

*Ali Baba* würde ich, auch wenn er misslungen wäre, verteidigen im Sinne der *Politique des auteurs*, die meine Kritikerfreunde und ich betreiben. Basierend auf der schönen Formel von Giraudoux: ‚Es gibt keine Werke, es gibt nur Autoren‘, verwirft sie den Grundsatz unserer Altväter der Kritik, nach dem es mit Filmen wie mit Mayonnaise ist: sie gelingt oder misslingt. [...] Trotz seines von 10 oder 12 Personen verhunzten Drehbuchs [...] ist *Ali Baba* ein Film von einem Autor, und zwar einem, der es zu einer besonderen Meisterschaft gebracht hat: einen Filmautor. Auf diese Weise beweist die technische Gelungenheit *Ali Babas* die Richtigkeit der Grundlage unserer Politik, der *Politique des auteurs*.<sup>8</sup>

Seine Wahl Beckers zum *auteur* begründet Truffaut indes nicht. Die einmal getroffene Wahl des *auteur* wurde von seinen Filmen nicht mehr in Frage gestellt.

Deutlich wird diese Bedingungslosigkeit der Wahl in einem anderen Fall, in dem Truffaut den Film eines *auteur* – *La Tour de Nesle* (*Turm der Sünde*, 1955) von Abel Gance – selbst nicht mehr retten konnte:

Es gibt nichts besonders Originelles über *La Tour de Nesle* zu sagen. Jedermann weiß, dass es sich dabei um eine Auftragsarbeit mit lächerlich kleinem Budget handelt, von dem das Beste in den Schubladen des Verleihs geblieben ist. *La Tour de Nesle* ist, wenn man will, unter den Filmen von Abel Gance der am wenigsten gute. Da aber Abel Gance ein Genie ist, ist *La Tour de Nesle* ein genialer Film.<sup>9</sup>

Und weiter: „[...]nd wenn Sie nicht sehen, worin das Genie von Abel Gance besteht, dann haben Sie und ich nicht dieselbe Vorstellung vom Kino, wobei meine selbstverständlich die richtige ist.“<sup>10</sup>

Im Zentrum der *politique des auteurs* stand die Wahl eines *auteur* und mit dem *auteur* wurden alle seine Filme gewählt, also sein *Werk* (*œuvre*). Die Autorschaft wurde zwar nicht völlig willkürlich vergeben, aber sie wurde nie wirklich begründet, sondern apodiktisch gesetzt oder tautologisch ausgebreitet, und statt einer Argumentation wurde offene Polemik betrieben. Mit der Autorenwahl positioniert der Filmkritiker sich selbst gegenüber seiner Leserschaft, gegenüber anderen Filmkritikern und gegenüber dem ganzen Kino. Diese Positionierung zielte ab auf Totalität und Systematisierung. Truffaut sprach sogar von einer „Notwendigkeit der *Politique des auteurs*“ am Beispiel einer verwirrenden Vielzahl widersprüchlicher Meinungen bei seinen Kollegen André Bazin, Georges Sadoul und Jean Cocteau zu den Filmen von Orson Welles. Dieser bevorzuge diesen oder jenen Film von Welles, möge einen anderen aber überhaupt nicht, bei jenem sei es umgekehrt und beim Dritten wieder anders:

Wer hat nun Recht? Bei allem Respekt für Bazin, Sadoul und Cocteau ziehe ich es vor, mich an Astruc, Rivette und all jene zu halten, die *alle* Filme von Welles *ohne Ausnahme* lieben, einfach, weil sie Filme von Welles sind und keinem anderen gleichen, wegen dieses ‚Welles-Stils‘, den man in allen seinen Filmen findet, seien sie aufwändig oder spärlich, schnell oder langsam gedreht. Ich habe zum Beispiel *Mr. Arkadin* (*Herr Satan persönlich*, 1954/55) noch nicht gesehen, doch ich weiß, dass es ein guter Film ist, weil er von Orson Welles ist [...].<sup>11</sup>

Die systematische Dimension der *politique des auteurs* wird hier deutlich: Truffaut sah in einer an einzelnen Filmen orientierten Filmkritik einen wirren Eklektizismus und betonte demgegenüber die klaren Prinzipien der Autorenorientierung. Nicht immer wieder neu sollte der Filmkritiker sein Urteil bilden, sondern über die Entscheidung des Autorenstatus eines Regisseurs seine Schreibweise und seine Position grundsätzlich markieren und verbindlich profilieren. Dabei musste er, wie Truffaut pointiert vorführt, den aktuellen Film gar nicht mehr kennen, jedenfalls nicht, um zu einer

Bewertung zu kommen. Rivette erläuterte diese prinzipielle und systematische Dimension der *politique des auteurs* an anderer Stelle:

Wir reden über Fritz Lang, der jemand ist, über den zu reden sich lohnt, und nicht über Boisrond, der es nicht ist. Das bedeutet nicht, daß wir sagen: Jeder Film von Fritz Lang ist ein Meisterwerk. Das würde zu einem Irrtum führen.<sup>12</sup>

Die Parteinahme trat also in den Vordergrund und löste in der Filmkritik die Haltung des Kunstrichters ab, der sein Urteil an einen Katalog von Qualitätskriterien bindet. Hierzu noch einmal Truffaut deutlich:

Nun gilt nach Urvätervorstellung ein Film dann als geglückt, wenn darin alle Elemente gleichermaßen teilhaben an einem Ganzen, das das Adjektiv vollkommen verdient. Ich aber erkläre die Perfektion, das Geglückte für widerlich, unanständig, unmoralisch und obszön.<sup>13</sup>

Die Polemik gegen die Perfektion richtete sich damals natürlich gegen den französischen Qualitätsfilm, aber darüber hinaus lag ihr eine Forderung für die Kritik zugrunde: Perfektion als Kriterium macht dem Kritiker die eigene Position unmöglich. Sie bindet ihn an allgemeine Maßstäbe. Die jungen Kritiker dagegen suchten die individuelle Auseinandersetzung und bevorzugten das Unvollkommene, Skizzenhafte. Der Filmkritiker verstand sich gegenüber dem Kunstrichter als Entdecker und Anwalt verborgener Schönheiten. Der Grundsatz, „über den zu reden sich lohnt“ (Rivette), wurde als Prinzip für die Filmkritik in die *Cahiers du cinéma* eingeführt. Rohmer schrieb 1957:

Die *Cahiers* haben sich seit ihrer Gründung die Kritik von ‚Schönem‘ zur Regel gemacht. Die Betrachtung eines Films wird gewöhnlich dem von uns überlassen, der die meisten Argumente zu seinen Gunsten vorbringen kann.<sup>14</sup>

Und weiter:

[D]as Ziel unserer Zeitschrift ist nicht so sehr, Ihnen zu empfehlen, welchen Film Sie sehen oder nicht sehen sollten (diese Rolle überlassen wir lieber den Tageszeitungen und Wochenschriften) [...].<sup>15</sup>

Mit der Verabschiedung von der Dienstleistung der Orientierungshilfe im aktuellen Kinoprogramm eröffneten sich der Filmkritik neue Felder und Aufgaben. Nach und nach wurden in den *Cahiers du cinéma* Rubriken eingeführt, die den subjektiven Faktor der Filmkritik stark machten: ein „privates Tagebuch“ (Nr. 33, März 1954), Interviews (Nr. 32, Februar 1954) und diverse Rankings und persönliche Bestenlisten (um 1955). Diese Rubriken wurden zu Instrumenten, mit denen die *politique des auteurs* – also die „Kritik von Schönem“ und die Entdeckung verborgener Meisterschaften – über die Filmkritiken hinaus betrieben wurde. Die

Interviews spielten dabei eine herausragende Rolle.<sup>16</sup> Neu war das ausführliche Gespräch zwischen Kritiker und Regisseur auf Augenhöhe und die Art der Wiedergabe des Gesprächs im Heft. Es ging darum, die ganze Atmosphäre der Begegnung und der Gesprächssituation nachlesbar zu machen. So wurden unwillkürliche Äußerungen (Lacher, Pausen, und so weiter) im Abdruck beibehalten.<sup>17</sup> Das Gespräch mit dem Regisseur zielte darauf ab, einem Menschen hinter den Filmen zu begegnen – oder genauer: eine persönliche enuntiationistische Instanz zu markieren. Im Interview interessierte sich der Kritiker genaugenommen nicht so sehr für die Realität des Regisseurs, sondern für den vom Kritiker projizierten Filmemacher. Eine Anekdote ist hier sehr aufschlussreich: Truffaut war in einem Interview mit Robert Aldrich so gut vorbereitet, dass er dessen Filme besser kannte als der Regisseur selbst. So verwirrte er Aldrich mit einer Frage nach der Bedeutung einer Szene im Film *Kiss Me Deadly* (*Rattennest*, 1955), in der auf einer Uhr im Hintergrund ein Zeitraum von etwa einer halben Stunde zwischen den Schnitten verstreicht, wobei die Handlung eigentlich keine fünf Minuten dauert.<sup>18</sup> Was für den Filmkritiker eine verborgene Bedeutung enthielt, war bei Aldrich einfach das Ergebnis einer Unachtsamkeit in der *continuity*. Diese Anekdote offenbart den Kern der *politique des auteurs*. Stärker als um die Person des Autors ging es bei der Markierung einer persönlichen Enuntiationsinstanz um die Eröffnung eines Projektionsfelds für die Rezeption. Es ging um „lohnende“ Auseinandersetzung (Rivette), um die Entdeckung von Schönem (Rohmer) und um die „richtige“ Vorstellung vom Kino (Truffaut), die sich der Kritiker macht. Diese versicherte er in ‚seinem‘ *auteur*, den er zum Genie stilisierte.

1956 kam es in den *Cahiers du cinéma* zwischen dem Filmkritiker Barthélémy Amengual und Eric Rohmer zu einer Debatte um die *politique des auteurs*, in der genau diese Punkte verhandelt wurden.<sup>19</sup> Amengual hatte in einem Brief geschrieben, die *politique des auteurs* behandle die Filme als zeit- und kontextlose Artefakte, als

geschlossene Welten oder perfekte Monaden, angesichts derer der Kritiker nichts zu tun hat, als seine eigenen Bezüge, Ansichten, Vorstellungen, Zusammenhänge und Werte auszubreiten.<sup>20</sup>

Zugleich betreibe sie eine nahezu religiöse Verehrung der Filmemacher und schreibe ihnen „ohne jede Einschränkung, die totale Urheberschaft jedes kleinsten Details, der geringsten Anspielung oder jedes flüchtigsten Zufalls“<sup>21</sup> zu. In seiner Antwort widersprach Eric Rohmer nicht, sondern bestätigte die

von Amengual vorgebrachten Vorwürfe als die Stärken der *politique des auteurs*:

Der Vergleich, den B. Amengual anstellt, ist richtig: die Welt des ästhetischen Schaffens ist eine Welt der letzten Ursachen, regiert von einem autokratischen Wollen. Die Idee eines Gottes als Uhrmacher, eines Demiurgen, ist sie nicht aus der Kunst entnommen?<sup>22</sup>

Kaum irgendwo, wie in diesem Briefwechsel, wurde so deutlich formuliert, dass der Autorenbegriff der *politique des auteurs* aus der Bildenden Kunst entnommen wurde, und zwar nahezu unverändert, denn der Autorenbegriff interessierte nicht als Problem, sondern das Potential, das er mitbrachte, sollte für den Film fruchtbar gemacht werden. Namen und Werkgruppen sollten ordnen, systematisieren, und indem man den Filmen eben ein „autokratisches Wollen“ (Rohmer) eines Genies unterstellte, schuf man eine Basis für eine ästhetische Analyse der Filme.

1957 veröffentlichte André Bazin, der Chefredakteur der *Cahiers du cinéma*, eine kritische, sehr klarsichtige Abhandlung zur *politique des auteurs*.<sup>23</sup> Ihre Stärken sah er in ihrer absoluten Überlegenheit gegenüber einer feuilletonistischen oder eklektizistischen Filmkritik. Der Filmkritiker der *politique des auteurs*, so Bazin, stelle sich selbst und seine eigenen Vorurteile hinter das unterstellte Genie des Filmemachers zurück. Indem er davon ausgehe, dass ein Film eines *auteur* immer einer sei, über den zu reden es sich lohne, zwingt er sich zu einer äußerst sensiblen Auseinandersetzung mit den Ausdrucksformen des Kinos. Die *politique des auteurs* nehme daher wie kein anderer Ansatz der Filmkritik das Kino als Kunstform ernst. Mit dem *auteur* werde ein Punkt der künstlerischen Schöpfung im Kino festgelegt und dieser ermögliche die Entwicklung beständiger Kriterien und Urteile, die sich zu einer einigermaßen konsistenten Ästhetik des Films ausbauen ließen. Indem Bazin seine Kritik für die Perspektive der Filmkritik entfaltete, vermied er die Missverständnisse, die sich immer aus den theoretischen Debatten um den *auteur* ergaben. Erstmals wurde hier ausdrücklich die Stärke der *politique des auteurs* für die Filmkritik hervorgehoben: Auf der Grundlage, dass Filme von *auteurs* nicht misslingen konnten, war der Filmkritiker dazu angehalten, sich einem Film so lange zu widmen, bis er auch in jenen Filmen von Fritz Lang etwa, die keine Meisterwerke waren, die Meisterschaft von Fritz Lang wiederfand. Darin liegt die große Stärke der *politique des auteurs* – und zugleich war diese immer ein Trick: Die Subjektivität des Filmkritikers verbarg sich hinter dem *auteur* und gab eigene Entdeckungen und Visionen als gefundene Intentionen eines

Künstlers aus. So wurde im Schutz der Autoren eine neue Schreibweise der Filmkritik und ein neues Vokabular erarbeitet: Das Vokabular der Filmpraxis hielt Einzug in die *Cahiers du cinéma*. André S. Labarthes erinnerte sich später an seine Anfangszeit in der Redaktion zu Beginn der 60er Jahre:

Man sprach von ‚Kamerafahrt‘, ‚Plansequenz‘, ‚Tiefenschärfe‘, während man in der traditionellen Kritik niemals von so etwas sprach. Dort war nur die Rede vom Eindruck des Films auf der Leinwand und nicht darüber, wie dieser erzielt wurde. Bei den *Cahiers* habe ich entdeckt, dass man die Effekte auf Ursachen zurückführen kann.<sup>24</sup>

Labarthe formuliert hier sehr präzise, worum es ging. Der Zusammenhang von Effekten und Ursachen im Kino, die Ästhetik also war es, worüber die Filmkritiker schreiben wollten.

Der Unterschied zwischen der Autorentheorie und der *politique des auteurs* liegt in der Perspektive: Die Autorentheorie zielt auf eine Erkenntnis über den Autor ab und sucht nach der Möglichkeit eines Autors im Kino. Die *politique des auteurs* machte hingegen den *auteur* zum Ausgangspunkt und zielte auf das Kino ab. Im Autor war eine Art archimedischer Punkt gefunden, der die Entwicklung einer Haltung und einer eigenständigen Sprache der Filmkritik ermöglichte, die sich über die Jahre zu einer vielfältig anschlussfähigen Ästhetik des Films ausbauen ließ.<sup>25</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl.: Meusy, Jean Jacques: *Genèse d'un métier*. In: Jean-Pierre Jeancolas et al. (Hg.): *L'auteur du film. Description d'un combat*. Lyon: Institut Lumière 1996, S. 13-48.

<sup>2</sup> Astruc, Alexandre: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Dokumente, Gespräche*. Band 2. München: Piper 1964, S. 111-115. (Orig.: 1948).

<sup>3</sup> Ebd., S. 112.

<sup>4</sup> Ebd..

<sup>5</sup> Ebd., S. 114.

<sup>6</sup> Zit. nach: Baecque, Antoine de: *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue: L'Assaut du cinéma. 1951-1959*. Paris: Cahiers du cinéma 1991, S. 148. [Alle Übersetzungen: S.F.].

<sup>7</sup> Truffaut, François: „Ali Baba et la Politique des auteurs“ In: *Cahiers du cinéma* 1955, Nr. 44, S. 45-47, hier: S. 45 f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 47.

<sup>9</sup> Truffaut, François: *La Tour de Nesle*. In: Ders.: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München: dtv 1979, S. 41-44, hier: S. 41 (Orig.: 1955).

<sup>10</sup> Ebd., S. 42.

<sup>11</sup> Zit nach: Baecque: *Les Cahiers du cinéma*. S. 151.

<sup>12</sup> Zit. nach: Oplustil, Karlheinz: *Blick ins Königreich. Ray und die Cahiers du cinéma*. In: Norbert Grob und Manuela Reichart (Hg.): *Ray*. Berlin: Spiess 1989, S. 9-27. Hier: S. 15.

<sup>13</sup> Truffaut: *Tour de Nesle*, S. 43.

<sup>14</sup> Rohmer, Eric: *Lernen aus dem Scheitern. Moby Dick von John Huston*. In: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2000, S. 194-206, hier: S. 194. (Orig.: 1957).



---

<sup>15</sup> ebd.

<sup>16</sup> Baecque: *Les Cahiers du cinéma*, S. 128 f..

<sup>17</sup> ebd.

<sup>18</sup> ebd., S. 124.

<sup>19</sup> Rohmer, Eric: „Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs.“ In: *Cahiers du cinéma* 1956, Nr. 63, S. 54-58.

<sup>20</sup> ebd., S. 54.

<sup>21</sup> ebd.

<sup>22</sup> ebd., S. 55.

<sup>23</sup> Bazin, André: „De la politique des auteurs.“ In: *Cahiers du cinéma* 1957, Nr. 70, S. 2-11.

<sup>24</sup> de Baecque, Antoine / Tesson, Charles: *Comment peut-on être moderne? Entretien avec André S. Labarthe*. In: dies. (Hg.): *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999, S. 5-20, hier: S. 7.

<sup>25</sup> Die durch den auteur aufgeworfene Perspektive auf den Film, so meine These, eröffnete eine Anschlussfähigkeit für die in den folgenden Jahrzehnten in den *Cahiers du cinéma* erarbeiteten Filmtheorien. Vgl. hierzu den Beitrag von Guido Kirsten zur Genese der Dispositiv-Theorie in diesem Band.