Annette Brauerhoch

Der Autorenfilm

Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?

Wenn heute vom Filmautor gesprochen wird, bleiben die literarischen Assoziationen des Begriffs eher unbewußt, steht er synonym für den Regisseur. Wenn über den deutschen Autorenfilm gesprochen und seine Misere diskutiert wird, dann werden vor allem ökonomische und bürokratische Gründe für seine Versteinerung, für sein „Scheitern" ins Feld geführt. Es kommt weniger zur Sprache, daß dieses Scheitern gerade auch mit den literarischen Ursprüngen des Autorenfilms eng verknüpft ist. Dieser Aufsatz will sich deshalb mit den kunsttheoretischen Voraussetzungen und Implikationen des Autorenfilms auseinandersetzen, um anzudeuten, daß sich die in der Geschichte des Autorenfilms mitgeschleppten literarischen Konzepte und Traditionen, als dem Film unangemessene, an ihm rächten.

Der deutsche Autorenfilm hat eine Fülle von Literaturverfilmungen aufzuweisen, von seinen Anfängen bis heute. Das läßt sich aber sicher nicht mit jener „Vorliebe des deutschen Kinopublikums für Literatur im Filmtheater"[1] und dem Kunstanspruch des Autorenfilms allein erklären. Im „neuen deutschen Kino" war es vor allem der Traditionsbruch und -verlust, der dafür sorgte, daß sich der Autorenfilm eher an literarischen Kunstwerken denn an filmischen orientierte. Alexander Kluge zufolge haben die sogenannten Oberhausener, die für die Erneuerung des deutschen Spielfilms eintraten, „von literarischen Vorbildern wesentlich mehr gehalten als von jedem Vorbild, das es innerhalb des Films gibt."[2] So knüpft der „neue" Autorenfilm mit seinen Literaturverfilmungen an den „alten" an und führt damit in gewissem Sinne eine Tradition fort, „die ästhetischen Ideale aus den klassischen Künsten (...) auf den Film zu übertragen."[3]

Wenn man auf das Verhältnis von Literatur und Film zu Anfang dieses Jahrhunderts zurückblickt, läßt sich feststellen, daß auf eine Krise und Anonymisierung des Autors der Buchliteratur in der Moderne der Kulturbetrieb mit einer Reklamierung des Autors im Film antwortete: So versuchte er, die den Buchautoren abhanden gekommene Geltung über den Film wieder einzuführen. Ein vergleichbarer Vorgang läßt sich für die Etablierung des Autorenfilms, diesmal im Verhältnis zum Kommerzkino, in der BRD behaupten; mit einem eher literarischen Konzept sollte dem Film wieder zu künstlerischem Rang, insbesondere aber auch zu gesellschaftlicher Relevanz verholfen werden. Eine Diskussion, parallel zum filmkritischen Diskurs der zehner Jahre dieses Jahrhunderts, setzt ein. Auch damals führte die Ausblendung des kollektiven und industriell-technischen Produktionsprozesses beim Film und die Einführung des Autorenfilmmodells zur (Re-)Etablierung eines ursprünglich literarischen Konzepts von individueller Urheberschaft im neuen Massenmedium. Dabei fällt die Re-Etablierung des Autors im Film, nicht nur in der BRD, sondern insbesondere auch in der Filmkritik in Amerika und in der „Politik der Autoren" in Frankreich in den fünfziger Jahren in eine Zeit, in der man in den anderen Künsten, insbesondere in der Literatur, begonnen hatte, den klassischen Autorbegriff zu unterminieren, den expressiven, romantischen Künstler in Frage zu stellen. Die Bewegung, insbesondere der Nouvelle-Vague-Kritiker, den Autorenfilm wieder ins Leben zu rufen, wird im Grunde nur dann verständlich, wenn man ihr Anliegen auch als „anti-kulturelles" begreift, das dem etablierten Kanon kulturell wertvoller Produkte Erzeugnisse einer Industrie als „Kunst", als erkennbare Einzelleistungen, entgegenhält. Mit ihrem Begriff des Autorenfilms fand jedoch ein Diskurs über Film statt, der das Künstlersubjekt gegen den industriellen Warencharakter des Films antreten läßt und damit die Implikationen seiner kollektiven Entstehungsweise verdrängt. Statt dessen wird ein Zugang zum Film hergestellt, der diesen erst über die Figur des Autors in einen kunstwürdigen Diskurs einbindet und ihn damit der „niederen" Kultur, dem reinen Kommerz, entreißt. Dieser an den bürgerlichen Kategorien der Kunstkritik orientierte Zugang – nach Godard ist das Autorenprinzip dann erfolgreich, wenn ein Film von Hitchcock als genauso wichtig wie ein Buch von Aragon anerkannt wird[4] – wird dem ursprünglich antiautoritär angelegten Autorenkonzept zum Verhängnis. Noch 1980 formulierte Edgar Reitz ganz autoritär: „Im Autorenfilm erlebten wir ganz praktisch (...), wie das iso-

lierte einsame Ich [im Gesamtkunstwerk Film, A.B.] objektiv wurde (...). Der Regisseur arbeitet mit vielen Fachkräften zusammen (...). Er muß diese Mitarbeiter (...) motivieren, inspirieren und sie zur werkgerechten, persönlichen, oft zur unverwechselbaren, großen Leistung bringen. Diese Leistungen dürfen aber nie mit ihm konkurrieren. Es mag manchem Mitarbeiter schwerfallen, sich von einem künstlerisch begabten Regisseur so triebhaft und nach fremdem künstlerischen Willen benutzen zu lassen, denn seine Leistung wird zu einem Teil des Filmwerks, wird darin vollkommen aufgehen, verschwindet quasi. Die Verantwortung für das Ganze, auch für die Teilleistungen, trägt der Regisseur: Das ist Autorenkino."[5]

Am Autorenfilm wird also vor allem die Kunstwürdigkeit des Films diskutiert, erst der Filmautor hebt den Film aus namenloser Unterhaltung und kommerzieller Industrie. Der Film wird, literarisiert, der Betrachtung erst wert. Der Name des Autors überstrahlt die Mitwirkung anderer am Film, er wird seinerseits zum zirkulierenden Warenwert und fokussiert die Filmwahrnehmung auf eine der Literatur ähnliche hin, nämlich auf das Filmwerk. Andererseits tritt der Filmautor auch tatsächlich, zumindest im Autorenfilmkonzept Kluges, als „Retter des Films" gegen seine Vereinnahmung durch die Industrie auf. Diese antagonistischen Elemente des Autorenfilms, einerseits sein „literarisches" Erbe, andererseits sein emanzipatorischer Anspruch, sollen im folgenden dargestellt werden.

Der frühe Autorenfilm

Bei allen späteren Auseinandersetzungen um den Autorenfilm, sei es in seiner Ausformulierung durch die Nouvelle Vague oder seiner Wiederaufnahme durch den Neuen Deutschen Film, wiederholen sich Diskussionen, die schon 1912/13 um „Autorenfilm" geführt wurden. In vieler Hinsicht sind sie symptomatisch für einen bestimmten kulturpolitischen Umgang mit dem Film. Wie auch in späteren Phasen des Films war es die literarische Vorlage, die den frühen Film nobilitierte, ihm Eingang und Zugang zu einer literarisch orientierten Öffentlichkeit und Kunstkritik verschaffte. Eng damit zusammen hingen Diskussionen darüber, ob der Film eine Kunst darstelle oder „nur" technisches Medium, „nur" Unterhaltung sei. Im „literarischen" Blick auf den Film durch die etablierte Kunstkritik lag der Versuch einer Vereinnahmung eines im damaligen Verständnis wildwuchernden Mediums, das die Massen und die Triebe ansprach und deshalb – auch durch die Macht der kunstkritischen Begriffe – kontrolliert und gezügelt werden mußte. Mit dem Autorenfilm, jubelte man 1913, habe der Film endlich seinen richtigen Weg – aus dem Jahrmarkt in die Lichtspieltheater – gefunden. Obwohl der Verband deutscher Bühnenschriftsteller noch kurz zuvor seinen Mitgliedern verboten hatte, „sich bei der Filmindustrie schöpferisch zu betätigen", wurde im Jahre 1913 „die ‚Autorenfrage' für den Film grundsätzlich gelöst".[6] Bekannte Schriftsteller wie Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler oder Peter Altenberg wandten sich dem neuen Medium zu, boten ihre Werke zur Verfilmung an oder schrieben eigens Drehbücher. Von der „Lichtbildbühne", einer Fachpublikation für alle an der Kinematografie Interessierte und im Bereich Film Tätige, wird dies in einem Aufsatz zur „Kunst und Literatur im Kino" von 1913 nicht nur positiv kommentiert: „In bezug auf die Literatur beziehungsweise die Heranziehung der anerkannten Literatur waren wir bisher nicht absolute Ja-Sager. Wir betonten des öfteren, daß der Übertritt der sogenannten berühmten Schriftsteller in unser Heerlager ein zweischneidiges Schwert ist. Nicht jeder Wortkünstler ist ein guter Filmdichter, und wir mahnten bei den Filmfabrikanten, nicht einfach blindlings jeden berühmten Namen zu uns herüberzuziehen (...). Der Gewinn war oft nur ein geringer."[7]

Ästhetisch profitierte das Kino nicht von der Teilnahme der Literaten, doch mit der Aufführung von DER ANDERE (1912/13) nach einem Buch von Paul Lindau, „vermochte vielleicht zum ersten Mal (...) ein literarischer Film ein intellektuelles Publikum in das Kino zu ziehen".[8] Und „so war", schreibt Kurt Pinthus im Vorwort zur Neuausgabe seines Kinobuches, „Kino und Film (...) mit diesem Jahr 1913 ziemlich plötzlich gesellschaftsfähig, literaturfähig, ja kunstfähig geworden, von einer ‚Kul-

turschande' zu einer höchst achtbaren Darbietung von unabsehbarer Entwicklungsmöglichkeit avanciert. Und deshalb willigten 1913 allmählich auch die bisher sehr ablehnenden oder zurückhaltenden sogenannten bekannten Autoren zu Dutzenden ein (...), ihre Werke zur Verfilmung freizugeben."[9]
Im selben Jahr gründete Oskar Messter seine Autor-Film-Gesellschaft, der es mit ihren „Literaturfilmen" gelang, „prominente Persönlichkeiten des Berliner Geisteslebens" ins Kino zu ziehen, „ging es doch um die Entscheidung, ob Literatur und Kunst Heimatberechtigung im Kinoleben haben würden"".[10]
Vorstellungen von Autorschaft (und damit verbunden: Kunst) im Kino waren also gebunden an literarische Produktivität. Erst durch die Anpassung an einen literarischen Geschmack und durch die Mitwirkung bekannter Autoren gelang es dem Kino, das Bürgertum von seinem Kunstpotential zu überzeugen. Die Nordische Films Co. z. B. versuchte schon 1912, mit einem Rundschreiben an den Verband der Bühnenschriftsteller Autoren anzuwerben und garantierte dabei, „der Filmbühne einen reineren künstlerischen Inhalt durch die Mitarbeit berufener Schriftsteller zu geben".[11] Die Werke der Literaten würden „in einer hohen literarischen Zielen würdigen Weise für das Kinotheater bearbeitet werden".[12] Man sieht, es wurden Anstrengungen unternommen, den „plebejischen", „anarchischen" Film einem Bildungsbürgertum anzudienen, den „ungebildeten", unvermittelten Zugang zu einem über die Kultur, also über ständische Bildung vermittelten umzufunktionieren.
Für Zglinicki verrät das Wort Autorenfilm „die naive Anschauung aus der Frühzeit des Stummfilms, daß nur der ein Autor sei, der Bücher oder Bühnenstücke oder allenfalls Artikel schreibt. Keiner dachte daran, daß die neue Gattung ‚Filmkunst' ebenso dringend ihren ‚Autor' benötigt."[13] Doch möchte man aus heutiger Sicht – die „falsche" Entwicklung des Kinos vor Augen – einwerfen, daß der Film erst mit dem Engagement der Schriftsteller für ihn als ein Produkt von ihnen rezipiert wird, was schließlich die konservative Vorstellung vom „Filmautor" als dem Schöpfer des „Filmwerks" nach sich zieht. Im Parallelschluß wird die Autorschaft des Schriftstellers auf den Regisseur übertragen. Die im Schlepptau der Autorschaft mitgeführten kulturkonservativen Kunstideale hemmen die im Film angelegten „anderen" Potentiale. Dieses Konzept, das dem Produktionsprozeß von Filmen nicht gerecht wird, hat vielleicht in letzter Konsequenz eine andere, nicht auf den Hervorbringer konzentrierte Form des Filmemachens und Filmesehens verhindert. Es gilt immer noch zu fragen, warum sich der „dramatische", der „literarische" Film gegenüber beispielsweise dem dokumentarischen oder experimentellen durchgesetzt hat.[14] Keinesfalls aber ist es nur, wie Zglinicki meint, „naive Anschauung", die sich in der Bezeichnung Autorenfilm reflektiert. Dahinter steht vielmehr eine Strategie: einerseits die kollektive, industriell-technische Herstellungsweise des Films auszublenden und auf eine dem Kunstbürgertum entsprechende, idealistische Vision vom Einzelschöpfertum hin zu vereinseitigen, andererseits der Krise der Buchliteratur mit einem neuen Einflußbereich der Literatur im Film zu begegnen.[15] Vom Kino erhofften sich die Literaten die Möglichkeit, an ein breites Publikum zu kommen, wirksamer und öffentlicher zu werden, als Literatur es je sein konnte. Darüber hinaus waren viele von den guten Honoraren, die die Filmindustrie zahlte, angezogen und abhängig geworden. Hauptsächlich jedoch versuchten die Literaten, durch ihre Teilnahme „einem Verlust ihres Hauptpublikums an das Kino zuvorzukommen".[16] Damit, so Schlüpmann, bildete der frühe Autorenfilm den ersten entscheidenden Schritt „zur Schlichtung der Konkurrenzsituation zwischen traditioneller Kultur und neuem Massenmedium".[17]

Autorenfilm und „politique des auteurs"

Der Begriff des Autorenfilms taucht erstmals wieder im Frankreich der fünfziger Jahre auf. Ausschlaggebend für die von den Kritikern der „Cahiers du Cinéma" verfochtene „politique des auteurs" waren insbesondere zwei filmkritische Aufsätze der Jahre 1948 und 1953, die beide für die künstlerische Alleinverantwortlichkeit des Regisseurs als Schöpfer des Films plädieren und sich dabei mit dem Verhältnis des Films zu den anderen Künsten,

insbesondere der Literatur, auseinandersetzen. Erstmals löste die „politique des auteurs" den Begriff des Autors völlig von der Literatur ab, andererseits holte sie über die Betonung vom Film als ganz eigener Sprache das Literarische wieder in die Betrachtung hinein. Mit seiner Definition des Films als „Schrift" fokussiert Alexandre Astruc die filmkritische Aufmerksamkeit auf den individuellen Filmautor, der dem literarischen und dessen Stil gleichgestellt wird. Völlig ausgeblendet bleibt dabei der Apparatusaspekt, der technische Zusammenhang, in dem qua Apparatur von jeder Regisseurstätigkeit schon eine bestimmte, vorbestimmte „Schrift" erzeugt wird. Ebenso vernachlässigt wird die Konkretion des Filmbildes, die der Abstraktion einer „Sprache" entgegensteht. Doch ohne diese Aspekte hier weiter diskutieren zu wollen, wird die Zielrichtung von Astrucs Argumentation und seiner Metapher von der Kamera als Federhalter deutlich. Ähnlich dem frühen Autorenfilm liegt in der semantischen Anbindung des Films an die Schriftkultur der Versuch begründet, mit dem Film auch den Filmautor neu zu definieren und kulturell zu nobilitieren: „Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. 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. (...) 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."[18]

Als Begriff konnte Astrucs camera-stylo nicht Fuß fassen, aber die Assoziation vom Filmkünstler mit der des ernsthaften Schriftstellers – wie auch von Zglinicki für den Stummfilm vorgeschlagen – blieb nicht ohne Folgen. Diese Vorstellung bildet die Basis des Autorenkinos, wie es von den Kritikern der „Cahiers du Cinéma" konstruiert wurde. Statt wie bisher mit dem Autor denjenigen zu bezeichnen, der das Drehbuch geschrieben hatte, bezeichnete der Begriff von da ab zunehmend nur noch den Regisseur, dessen Persönlichkeit in den Film eingeschrieben war.

Der zweite, für die französische Autorenpolitik einflußreiche Aufsatz war „Eine gewisse Tendenz im französischen Film" (1953) von François Truffaut. Darin beklagt er, daß die französischen Filme seiner Zeit „im wesentlichen Filme von Scenaristen sind".[19] Diese Literaten arbeiten ganz unfilmisch, eben literarisch orientiert, mit konventionalisierten Geschichten einer „Tradition der Qualität" im französischen Kino in die Hände, das mit seinem Glanzbild „realismus" einen wirklichen Realismus nicht zuläßt und damit an den Interessen der Filmemacher wie Zuschauer vorbeigeht. Truffaut dagegen plädiert, im Interesse des Films und seiner spezifischen filmischen Qualitäten, für das Autorenkino. Ohne zunächst auf den im französischen Autorenfilmentwurf enthaltenen Subjektivismus einzugehen, versteht er darunter vor allem „Kühnheiten des französischen Kinos", die „von Filmmännern und nicht von Scenaristen, von Regisseuren und nicht von Literaten" realisiert wurden.[20]

So begann die einfluß- und folgenreiche „politique des auteurs" der späteren Filmemacher der Nouvelle Vague als Kritikerpraxis, mit der diese anfingen, einzelne Regisseure des Hollywoodkinos neu zu bewerten. Im Gegensatz zu einer soziologischen, an Kracauer, Benjamin und Adorno orientierten Filmkritik, wie sie in der gleichnamigen Zeitschrift in der Bundesrepublik in den fünfziger und sechziger Jahren betrieben wurde, sahen die französischen Kritiker in Hollywood nicht nur eine anonyme, illusionäre Traumfabrik, sondern versuchten, daraus die „Handschriften" einzelner Regisseure zu isolieren. Hitchcock, Ford und Hawks insbesondere wurden nun zu Autoren erklärt, deren Filmen aufgrund ihres erkennbaren Stils kulturelle Beachtung gebührte. Anders als das Autorenkino, das sie selbst später repräsentieren und das von einem bewußt subjektiven Ausdruck, eigener Themenwahl und einer zum Teil gezielten

„Unprofessionalität" geprägt ist, sucht die Autorenpolitik den Autor gerade in solchen Filmen, in denen er nicht offensichtlich ist. Autoren sind danach alle jene Regisseure, die gegen das oder im industriellen System, in dem sie arbeiten, in allen ihren Filmen individuelle Züge bewahren und einen erkennbaren Stil zeigen. Wiewohl die Autoren„theorie" mit dieser Emphase auf Stilmitteln zum reinen Formalismus (und einer Emanzipation der Form gegenüber dem Inhalt) neigt, hat sie dennoch den Vorteil, ganz filmisch zu argumentieren, die Beurteilung von Filmen aus dem literarischen Modell des Inhalts zu befreien und auf einem spezifisch visuellen zu beharren.

Als die Kritiker, allen voran Godard, Truffaut und Rohmer, zu Filmemachern wurden, war ihre Situation nicht von jener starken Konkurrenz gekennzeichnet, die den bundesdeutschen Autorenfilm aufgrund anderer Produktionsverhältnisse in seiner Entwicklung ungünstig beeinflußte. Die Filme der Nouvelle Vague entstanden fast alle innerhalb des herkömmlichen Produktionsrahmens, wodurch für die Filmemacher mehr Raum zur Kooperation gegeben war. Die Produktion nicht immer in die eigenen Hände nehmen zu müssen, wie anfänglich die deutschen Filmemacher, wurde durch ein Filmwesen ermöglicht, das nicht völlig in den Händen der Industrie lag. Es gab bereits das Centre Nationale de la Cinématographie, und zur Finanzierung bediente man sich des Systems der „Avance sur recette". Dabei wurden aufgrund von Drehbüchern staatliche Prämien als Vorschuß auf die Einnahmen zur Vorfinanzierung gegeben. Da das Kino in Frankreich lange nicht in einer so tiefen Krise steckte wie das bundesdeutsche, gab es für die Filme auch ein interessiertes Publikum (das sich vielleicht auf Paris beschränkte). Darüber hinaus wurden fertige Langfilme automatisch gefördert.[21]

Die Opposition der Regisseure der Nouvelle Vague richtete sich so weniger gegen die Produktionsverhältnisse – wiewohl auch Truffaut, wie die deutschen Regisseure, davon ausging, daß der Autor eines Films auch sein Produzent sein müsse –, die Kritik der Franzosen machte sich vor allem am herrschenden sog. „cinéma de qualité" fest. Damit war der als nur noch glatt und perfektionistisch empfundene Film der fünfziger Jahre gemeint, der zum großen Teil aus Literaturverfilmungen bestand. Erklärtes Ziel der Regisseure der Nouvelle Vague war es, diese technisch zwar brillante und künstlerisch gediegene, ästhetisch aber versteinerte Filmform zu überwinden – zugunsten von Subjektivität, Autobiografie, Realismus, Erfahrung und Experiment. Der hermetisch gewordene Raum des Spielfilms, die erstarrten Konventionen in ihm, die keinen Blick mehr auf die Realität der Zuschauer wie die der Regisseure zuließ, sollte durch Offenlegung der filmischen Konventionen aufgebrochen werden. Mit der Forderung nach Kontrolle des Filmautors über Idee, Drehbuch, Regie und Schnitt ging es der Nouvelle Vague weniger um die Gewährleistung einer nur individuellen Ausdrucksmöglichkeit einer Person, sondern als Ideal um die Vermittlung gesellschaftlicher Zusammenhänge über ein exponiertes Subjekt. Von der Idee her war das ein Autorenkino, für das auch Alexander Kluge in der Bundesrepublik plädierte.

Autorenfilm in der Bundesrepublik

Im Vergleich zu anderen Ländern – beispielsweise Frankreich, England und Amerika (um nur im westlichen Raum zu bleiben) –, die ihre filmischen Aufbruchsbewegungen in der Nouvelle Vague, dem free cinema oder dem New American Cinema hatten, war die Situation in der BRD Anfang der sechziger Jahre von jener dieser Länder grundverschieden. Weder konnte man sich wie in Frankreich von einem sog. „cinéma de qualité" absetzen noch trat man, wie in Amerika, gegen eine international anerkannte, bestimmende und gut funktionierende Filmindustrie an, um für radikale Subjektivität und neue Verleih- und Produktionsformen zu plädieren. Die ästhetische, inhaltliche und ökonomische Situation des deutschen Kinos war katastrophal. Darüber hinaus gab es für die Jungfilmer keine Ausbildungsmöglichkeiten, schon gar nicht bei der ja noch vorhandenen deutschen Filmindustrie. „Die ‚Branche' hatte uns auf eine bösartige Art und Weise behindert", schreibt Hans Rolf Strobel, „sie wollte entweder keinen Nachwuchs oder sie hatte Angst vor ihm.

(...) Für die ‚Branche' waren wir nicht da (...)."[22] Diese war fest in den Händen der „Alten", und die standen in den meisten Fällen für Nazikontinuität, auf jeden Fall aber für eine Verdrängung der Vergangenheit wie auch der gesellschaftlichen Realität der fünfziger Jahre. „Die Hartnäckigkeit, mit der die bundesdeutschen Filmproduzenten sich an ihre abbröckelnden wirtschaftlichen Positionen und ihre zunehmend obsolet werdenden Vorstellungen von Film und Kino klammerten, hat mit der sklerotischen Geistesverfassung des CDU-Staates (...) zu tun. Die Adenauer-Gesellschaft der 50er und frühen 60er Jahre gründete auf der stillschweigenden Übereinkunft, die jüngste Vergangenheit des Dritten Reiches, Kriegsschuld und Judenmord, zu verdrängen im verbissenen Einsatz für Wiederaufbau und ‚Wirtschaftswunder'. Das bundesdeutsche Kino der 50er Jahre war Ausdruck und Bestandteil dieser Verdrängungsarbeit (...)."[23]

Der wirtschaftlichen Krise suchte man in einer noch stärkeren Trivialisierung und Reduzierung der Filme auf Klischees, also mit einer noch größeren Anpassung an vermeintliche Zuschauerbedürfnisse zu begegnen. Mit ihren Lümmel-, Brummer-, Kolle- oder Simmel-Filmen setzten die Altproduzenten auf kommerziellen Erfolg und damit den deutschen Film auf künstlerischen Sand. Der Niedergang des deutschen Films war gesichert. So bedeutete das Aufkommen des Autorenfilmprinzips in Deutschland nicht nur einen Kampf gegen versteinerte Ästhetiken und Produktionsverhältnisse, auch nicht nur ein Beharren auf Subjektivität – der bundesdeutsche Autorenfilm ist vor allem auch eine Reaktion auf die Verdrängungsleistungen der fünfziger Jahre. Man wird sich des Bruchs bewußt, den die Naziherrschaft für die Entwicklung des Films und den Verlust filmästhetischer Traditionen bedeutete. Das erklärt den Versuch des bundesdeutschen Autorenkinos, an das Kino der Weimarer Zeit anzuknüpfen. Auf die Probleme, die diese Anlehnung mit sich brachte, gehe ich später ein.

Zunächst war eine Politik der Autoren wichtiger als der Autorenfilm, und sie wurde eingesetzt, um Vorstellungen von Unabhängigkeit zu formulieren: nicht nur von Produzenten, sondern auch von Filmformen, die keinen gesellschaftlich relevanten Ausdruck subjektiver Realitätserfahrung zuließen. Angeregt durch die Absage der Nouvelle Vague an „Papas Kino", griffen die deutschen Filmemacher die „politique des auteurs" auf, um damit ganz grundsätzlich ihren Protest gegen das herrschende Kino auszudrücken. Im Oberhausener Manifest von 1962, das als Ausgangspunkt für die Entwicklung des Autorenfilms in der BRD gilt, erteilten die Unterzeichner dem konventionellen Film die Absage und erhoben den Anspruch, den neuen deutschen Film zu schaffen.[24] Der Autorenfilm wird dabei zum Kampfbegriff gegen „den Überhang des Bankdenkens, Verleiherdenkens und Produzentendenkens im Film"[25] und gegen den sog. Zutatenfilm: „Was bis dahin [bis in die sechziger Jahre, A.B.] herrschte, war eben diese Zutatengesinnung: man kaufte sich verschiedene Erfolgsfaktoren zusammen, und da war der Regisseur genau so eine Zutat wie der Drehbuchautor, der Kameramann, die Stars usw. Diesen Zustand haben wir als ursächlich erkannt für die Misere des Films, das Autorenkino war eine reine Gegenbewegung (...)."[26] D. h., viel weniger als in anderen Ländern beinhaltete das Autorenkino der BRD ein ästhetisches Konzept; es war viel mehr eine filmpolitische Bewegung, in der man danach trachtete, die klassische Hierarchie von Produzent und Regisseur zugunsten eines Autor-Regisseurs aufzubrechen, der auch Produzentenfunktionen übernahm. Ökonomische und künstlerische Verantwortung sollten in einer Hand liegen und Unabhängigkeit garantieren, denn „das Hauptproblem für den Autorenfilm", so sieht es Edgar Reitz, „war von jeher die Produktion. Unsere erste Antwort hieß Selberproduzieren. Macht über das Werk hat nur, wer auch das Geld verwaltet."[27]

Dieses Konzept, das dem Autor-Regisseur eine ausgesprochen prominente Machtposition einräumte, mit der er hoffte, seinen subjektiven Standpunkt gegen Verleiher und Produzenten durchhalten zu können, wird kontrovers diskutiert. Während Wolfram Schütte darin schlicht eine Notwendigkeit für die jungen Filmemacher sieht, überhaupt produzieren zu können[28] und Günter Rohr-

bach darin eine „verhängnisvolle Macht der Regisseure“[29] befürchtet, die die Arbeit der Teammitglieder völlig unterbewertet läßt, betrachtet Alexander Kluge diese „kleine Form“ des Produzierens als Voraussetzung für Kreativität. Erst die Produktionsmittel in den Händen der Regisseure sicherten Unabhängigkeit, und die im Grunde vorindustrielle Produktionsform stelle eine Nähe zum Produkt her, die der Arbeitskraft im Film wieder ihre unverwechselbare Bedeutung gibt. Nur der Produzent eines Films ist auswechselbar, nicht aber die Arbeitskraft. Dem Autor-Produzenten, der selbst am Film arbeitet, liegt etwas am Produkt, seine Arbeitskraft ist persönlich notwendig und nicht beliebig austauschbar oder multiplizierbar. Für Kluge ist ein solcher „Handwerksbetrieb“, wie ihn die Autorenfilmproduktion darstellt, „Bedingung von Innovation“.[30] Die Politik der Autoren verlangt deshalb auch nach einem Mindestmaß an Produktionsmitteln, um damit beweglich zu sein gegen die großen Apparate, wie sie die Filmindustrie und Fernsehsender darstellen. „Neue Formen“, sagt Kluge, „bekommt man nur, wenn eine unmittelbare Berührung zwischen Kreativität und Gerät besteht.“[31]

Zwar wird auf der einen Seite vom Autorenfilm immer wieder das kleine Team beschrieben, das Kollektiv beschworen und der Handwerksbetrieb gegenüber der stark spezialisierten Industrie betont. Andererseits zog jedoch die Vorstellung vom „Gesamtkunstwerk Film“[32], dem man kulturpolitisch Geltung verschaffen wollte, aber auch die Notwendigkeit, für Förderung und Absatz mit einem erkennbaren Namen für sein Produkt zu werben, eine Konzentration auf die Figur des Regisseurs nach sich. So führt „die Ambivalenz der starken Emphase auf das autonome, für unabhängig deklarierte Subjekt (...) auch zur maßlosen Überhöhung des ‚Autors‘ als charismatischem Schöpfer (...). Autoritäre Züge werden so kompatibel mit einem von seinen Voraussetzungen her in den 50er und 60er Jahren emanzipatorisch angesetzten Konzept.“[33] Günter Rohrbach z. B. bemängelt, daß der Autorenfilm einem öffentlichen Bewußtsein vom Film Vorschub leiste, das diesen lediglich als das Werk einer Person rezipiert, obwohl gerade der Film von Teamarbeit abhängig ist[34], und Klaus Eder fragt: „Selbst dort, wo der Film Kunst ist, setzt er sich aus verschiedenen und verschiedenartigen künstlerischen Einzelleistungen zusammen: dem Szenarium, der Architektur der Szene, der Komposition der Bilder, der Kamera, der Regie, den Schauspielern, der Montage. [Man könnte hier noch einige andere Bereiche wie beispielsweise Ton, Licht und Trick anführen, A.B.] Im kommerziellen Film sind diese Bereiche spezialisiert: für jede Tätigkeit ein Fachmann. Im jungen deutschen Kino fielen einzelne Positionen (meistens Drehbuch und Regie) zusammen; aber macht dies aus einem noch immer industriellen Produkt schon einen Autorenfilm?“[35]

Darüber hinaus, so Rohrbach, habe der Autorenfilm Schuld an der Unterbewertung aller anderen an der Filmherstellung beteiligten Berufe, was wiederum zu einer Veränderung der Berufs- und Ausbildungswünsche führte und in der Folge zu einem „Mangel an guten Architekten, Kostüm- und Maskenbildnern, Cuttern und Spezialeffekten“.[36] Im Grunde drängte es alle, „Schauspieler, Autoren, Kameramänner, Architekten, Cutter, der permanenten Mißachtung ihrer eigenen Tätigkeit überdrüssig“ und im Angesicht einer omnipotenten Position des Filmautors, auf die Regiestühle.[37] Diese von Rohrbach angeprangerte Übermacht des Regisseurs, die alle künstlerischen Mitarbeiter zu „Erfüllungsgehilfen seines Formwillens“[38] mache, ist durchaus im Konzept des Autorenfilms angelegt und wird von einem seiner Vertreter vehement vertreten. So behauptet Edgar Reitz: „Ein Regisseur, der nicht jedem seiner Mitarbeiter ins Handwerk pfuscht, ist keiner. (...) Autorenkino ohne Kooperation in künstlerischen Bereichen ist nicht möglich. Funktionieren kann die Kooperation nur, wenn die Freiheit der Regisseure unbestritten bleibt, wenn alle dieser Figur gegenüber den Respekt bewahren, den sie braucht, um sich ganz entfalten zu können. Die Risiken der mitarbeitenden Buchautoren, Kameraleute, Cutter etc. liegen nur in der Begabung und der Entfaltungsfreiheit des Regisseurs. Das heißt, der Mißbrauch ihrer Teilleistungen ist umso größer, je unfreier und je unbegabter der Regisseur ist. Wer im Autorenkino mitarbeitet, steht immer vor der

Frage, ob er Regisseure fördert oder unterdrückt."[39]

Diese ausgesprochen autoritäre (aber auch idealistische Genie-) Vorstellung verliert vielleicht etwas an Schärfe, wenn man sie im Zusammenhang mit der ökonomischen Situation des Autorenfilms in Verhältnis insbesondere zum Fernsehen sieht. Zwar war der Schlachtruf der Filmindustrie der fünfziger Jahre einmal „Kein deutscher Film für's deutsche Fernsehen" gewesen, wich aber, relativ kurz nachdem das deutsche Fernsehen etabliert war, dem resignierten Fazit: „Kein deutscher Film ohne das deutsche Fernsehen".[40] Angesichts der Abhängigkeit, in der sich der Autorenfilm vom Fernsehen als Produzenten, zumindest Co-Produzenten befand, liegt für Reitz lediglich in der Alleinverantwortlichkeit des Regisseurs die Garantie, daß der Film nicht nur im Sinne eines sendefähigen Produkts hergestellt wird. Obwohl autoritär auf die Instanz des Autor-Regisseurs als „charismatischem Schöpfer" ausgerichtet, verbirgt sich hinter Reitz' Äußerung ein (wie fehlgeleitet auch immer) Protest gegen bestimmte Produktionsverhältnisse, wie sie im damaligen Film, vor allem aber im Fernsehen gelten. Die ständig wechselnden Teams in Fernsehproduktionen, die sehr spezialisierten Tätigkeitsbereiche lassen verstärkt den Gedanken an künstlerische Kontrolle in einer Hand aufkommen. So richtet sich Reitz' Argument auch gegen eine Scheinkollektivität im industriell-technischen Produkt, die nicht von innerer Notwendigkeit oder dem Wunsch nach ihr diktiert ist. Diesem, im Fernsehen üblichen, reinen „Handwerk" hält er den Kunstwerkgedanken entgegen. Die Unterwerfung, die Reitz von den Filmarbeitern fordert, ist letztendlich als eine unter das Werk, den zu entstehenden Film, zu verstehen. In seiner Auffassung vom Film als „Gesamtkunstwerk", das es gegen den Zutatenfilm filmpolitisch wieder zu etablieren gilt, liegt die Idee des einzelnen Schöpfers mitbegründet: „In den 60er Jahren waren wir gemeinsam der Ansicht, das Autorenkino sei das, was dem deutschen Film nottut, und darunter haben wir verstanden, daß Schreiben, Drehen, Schneiden eine Einheit ist, ein kreativer Prozeß, der so sehr an eine Figur, eine Schöpferfigur gebunden ist, wie wenn Maler Bilder malen oder Dichter Romane schreiben."[41]

Und auch die Ulmer Filmausbildung beispielsweise, aus der die meisten der sog. Autorenfilmer hervorgingen, „ging davon aus, daß der Film eine geistige Einheit ist, auch wenn er von einem Team gemacht wird".[42]

Mit eben jener Vorstellung einer „geistigen Einheit" versuchte sich auch schon der Film der zwanziger Jahre gegen die Entscheidungsbefugnis von Produzenten zu wehren. Vorstellungen von Kollektivität wurden deshalb zwar nicht gänzlich aufgegeben, traten aber oft der identifizierbaren Figur des Regisseurs zuliebe in den Hintergrund, der als letzte Rettung einem gesichtslosen Großbetrieb der Filmproduktion – der sog. Konzernkunst – entgegengehalten wird.[43] Die Probleme des Autorenfilms der sechziger und siebziger Jahre hinsichtlich des Verhältnisses von Team und Einzelfigur, von Kunst zu Handwerk, waren also alle schon im Film der zwanziger Jahre angelegt und diskutiert: dem Film, an den der neue Autorenfilm erklärtermaßen anknüpfte. Denn, so Kluge: „Soweit eine filmische Professionalität eine Rolle spielte, bezogen wir uns eigentlich nur auf die Filme der 20er Jahre"[44], und im Vorwort zu seinem Buch „Utopie Film" behauptet er, der Neue Deutsche Film sei „in seinem radikalen Kern nie etwas anderes gewesen als der Versuch, Filmgeschichte zu erneuern".[45]

Mit seinem Rückgriff auf die filmische Tradition der zwanziger Jahre griff der bundesdeutsche Autorenfilm die damals schon virulente Idee vom Gesamtkunstwerk wieder auf. Mit diesem Konzept reagierten Autoren der Zeit zwischen 1926 und 1930 auf den Konflikt zwischen Kunst und Kommerz; mit ihm idealisierte man die „handwerklich geprägten Arbeitsverhältnisse, wie sie für die Frühphase des deutschen Kunstfilms angenommen werden können"[46], und versuchte so dem Industrieprodukt Film, der Vorherrschaft der Produzenten zu begegnen. Doch gab es schon damals zwei wenn sich nicht gänzlich widersprechende, so doch ambivalente Strategien. Die eine, von Karl Freund vertretene, zielte darauf, die Position des technisch-künstlerischen Personals (auch gegen die Vormacht der Regisseure) zu stärken. Ihre Tätigkeiten sah

Freund in einer auf größtmögliche Kommerzialisierung angelegten Produktionsform des Films auf ein reines Spezialisten- und Bastlertum herabgesunken, das ohne inneren Bezug zum eigenen Beruf bleibt.[47] Mit seinen Einwänden nimmt Karl Freund den technisch-industriellen, darin aber auch kollektiven Prozeß der Filmherstellung ernst und bereichert ihn um die Utopie vom Gesamtkunstwerk, in dem der individuelle Autor, die Regisseurspersönlichkeit nicht mehr im Mittelpunkt steht, sondern die anteilige Kreativität mehrerer Personen zusammenwirkt. Doch auch für ihn entsteht ein Gesamtkunstwerk erst aus dem „Gemeinschaftsgeist, der die zahlreichen schöpferischen Faktoren eines solchen Gesamtprodukts, wie der Film eines ist, zu der subjektiven Einheitlichkeit eines einzigen, hinter seinem Werk geistig wahrnehmbaren Künstlers verschmelzen sollte".[48]

Während Freund mit dem Begriff „geistiger Konzern" ein zwar idealistisches, jedoch nicht so stark wie das von Reitz auf Unterwerfung zielendes Konzept von Kollektivität entwikkelt, stellen andere Autoren der zwanziger Jahre den alleinverantwortlichen Regisseur als Garanten der Kunst der Industrialisierung entgegen. Dabei unterwirft sich das Team ganz dem Willen des Regisseurs, „in der Hoffnung, dadurch die Kraft der eigenen Seite [gegen die der Finanziers, A.B.] vergrößern zu können (...). Dazu kam dann das einigende Gefühl, sein bestes für eine große Sache getan zu haben. Das Filmdrehen als Abenteuer, als ein Feldzug mit Soldaten, Offizieren und einem genialen Heerführer im Dienst der Kunst (...)."[49]

Die Parallelen zum Neuen Deutschen Film sind interessant. Nicht nur von Reitz theoretisch gefordert, ganz praktisch haben sich im Autorenfilm im Namen der Kunst manche Teams ganz dem Willen ihrer Regisseure verschrieben und Arbeitsgruppen herausgebildet, „die sich um einen Autor zentrierten. Die bekannteste war die ‚Fassbinder-Crew' (...). Aber genauso gibt es Kluge-, Herzog-, Wenders-, Schroeter-, Ziewer/Wiese-, Lüdcke/Kratisch- und Straub/Huillet-Teams. Der Zusammenhalt reicht von Lebens- und Existenzgemeinschaften (...) bis zu quasifesten Arbeitsverhältnissen (...)."[50]

Die Situation der Filmemacherinnen

Interessanterweise werden bei den oben zitierten Autorenfilmteams keine der Filmemacherinnen erwähnt. Dabei ermöglichte gerade dieses Konzept auch den Frauen Zugang zur Filmproduktion – man denke nur an die Filme von Helma Sanders-Brahms, Helke Sander, Jutta Brückner, Claudia von Alemann oder Margarethe von Trotta. Von Anfang an allerdings standen die Frauen dem Autorenfilmprinzip auch skeptisch gegenüber. Zwar bot es ökonomisch Möglichkeiten – der Name zirkulierte als Ware –, doch produktionstechnisch stellte sich das Problem von Autorität der Regisseurin und/oder Unterwerfung/Unterordnung des Teams für die Autorinnen noch einmal anders: Es wurde bewußter, ambivalenter und mit wesentlich mehr Vorbehalten, als sie die männlichen Kollegen je hatten, thematisiert und wahrgenommen. Denn Ziel und Ideal der Frauenbewegung, aus der diese Filmemacherinnen zum Großteil stammten, war ja der Abbau von Hierarchien und hierarchischem Denken, der Anspruch auf Kollektivität gewesen. Gleichzeitig beinhaltete das Konzept des Autorenfilms mit seinem Beharren auf Subjektivität genau auch ein Element, das zum Diktum der Frauenbewegung geworden war. Die Erkenntnis, daß das Private politisch sei, stimmt mit dem Anspruch des Autorenfilms überein, daß in der Subjektivität des einzelnen gesellschaftliche Erfahrung sich ablagert und somit auch etwas Allgemeines ausdrückt. Dennoch bleibt die Übernahme des Autorenfilmprinzips für die Filmemacherinnen ein zwiespältiges und schwieriges Unternehmen. Mit ihm werden filmische Strukturen übernommen, die der Entwicklung eines „eigenen" Ausdrucks zuwiderlaufen, denn im Autorenfilm ist, so Heide Schlüpmann, schon bei seiner Etablierung in den zehner Jahren eine Unterdrückung der weiblichen Perspektive angelegt: „Der deutsche Autorenfilm, wie er in den Jahren 1912/13 erstmals auftrat, bedeutet nicht nur die Verbürgerlichung des Kinos in der Orientierung an traditioneller Kunstproduktion, sondern auch eine Konzentrierung des Films auf die männliche Psyche, deren Problematik gegenüber die Frauen im Film in die Funktionale rutschten."[51]

Weil die alte Frauenbewegung am technischen Medium vorbei ging und somit eine Chance verpaßte, auf den Film und seine Entwicklung Einfluß zu nehmen, bleibt den Frauen der neuen Frauenbewegung, deren Interesse am Film erstmalig war, nichts anderes übrig, als „auch den Weg des Autorenfilms zu gehen".[52] Zwar bildete einerseits der Autorenfilm eine emanzipatorische Bestrebung, sich des Kinos und seiner früheren kollektiven Potentiale „von unten" wieder zu erinnern, gleichzeitig vergewisserte sich der Autor in ihm seiner selbst. D. h., mit der Übernahme dieses Prinzips durch die Filmemacherinnen wurde im Grunde eine männliche oder männlich bestimmte Ausdrucksform übernommen, der die Unterdrückung des weiblichen Blicks, der weiblichen Perspektive, innewohnt. Anläßlich einer Analyse von Kluges Autorenfilm DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS (1967) resümiert Heide Schlüpmann: „Wenn die Protagonistin des Films am Ende zur Mitarbeiterin beim Fernsehen wird, den Schritt aus dem alten Zirkus heraus in das neue Massenmedium vollzieht, so vertritt sie damit die Hoffnung, die sich einmal dem frühen Kino als Ausgang aus der bürgerlichen Kultur verband. Nicht zuletzt eröffnete dieses Kino damit die Möglichkeit, den Ausschluß der Frauen aus der Kultur zu beenden. Doch diese Chance erledigte die wirtschaftliche und ideologische Entwicklung schon 1914. Wenig vorher erschien erstmals der damals schon so genannte ‚Autorenfilm' in Deutschland. Er hat an der Repression einer weiblichen Perspektive im Kino (...) teil."[53]
Auch bzw. gerade auch der Einzug der Frauen ins Fernsehen hat so vielleicht an der Verhinderung alternativer Entwicklungen mitgewirkt: denn das Fernsehen war wesentlich am Autorenfilm interessiert. Über ihn konnten sich auch die Frauen Gelder und ein Publikum sichern.
Zu diesen ästhetischen Fragen kommen praktische Probleme, unterschiedliche Auffassungen von Filmproduktion, hinzu. Zum Teil haben die Filmemacherinnen andere, umfassendere, aber schwieriger in den herrschenden Produktionsapparat zu integrierende Vorstellungen von Professionalität. Diese laufen auch in mancher Hinsicht dem ausgesprochenen Stilwillen, der die Autorenfilmer und ihre Filme kennzeichnet, zuwider. Im Gespräch mit ihrer Kamerafrau beispielsweise führt Jutta Brückner aus: „Deine Professionalität kommt aus einem Prozeß der Verständigung und wird nicht als der ‚Stil', den Du Dir einmal erarbeitet hast, einfach über ein Buch drübergestülpt. Du stellst Deine Mittel und Kenntnisse zur Verfügung, aber Du erlaubst ihnen auch, Metamorphosen durchzumachen, die durch die gemeinsame Diskussion nötig werden. In dem Sinne glaube ich auch nicht, daß die Beherrschung der Technik schon ‚Professionalität' ist, die jemand einfach nur ‚hat'. Professionalität ist das Ergebnis eines Prozesses, in den jeder Erfahrungen seiner eigenen Arbeit einbringt, aber sich mit dem speziellen Projekt und auch der Veränderungen, die es vielleicht an eigenen Vorstellungen erfordert, auseinandersetzt. Vieles, was heute als professionell gilt, ist, glaube ich, nur routiniert. (...) Um professionell zu sein, muß man sehr viele vor-professionelle Fähigkeiten einbringen."[54]
Für Jutta Brückner müßte der gemeinsame Arbeitsprozeß aller an einem Film „schon da anfangen, wo normalerweise noch der Buchautor still vor sich hinarbeitet (...). Wir können nur hoffen, daß wir uns die Produktionsumstände schaffen können, in denen das auch möglich ist (...)."[55]
Doch das blieben utopische Wünsche, die eher auf einen geradezu entgegengesetzten Trend in Film und Fernsehen stießen: die Spezialisierung der Arbeitsabläufe, die Diskontinuität und Heterogenität von für jede Produktion neu zusammengewürfelten Teams und die Ausrichtung der Filmförderung auf immer fertigere Drehbücher, denen nichts Prozessuales mehr anhaftete. Für Helke Sander hieß deshalb Film*politik* zu betreiben – ein wesentliches Anliegen des Autorenfilms –, nicht nur Arbeits- und Finanzierungsmöglichkeiten zu schaffen, sondern Produktionspolitik zu betreiben, um damit andere Filmformen zu fördern. Wenn sie beispielsweise von einem Gespräch unter Filmemacherinnen berichtet, in dem es „nicht um Stories ging, sondern um essayistische Einfälle, die untereinander Verbindung zu haben schienen, auch wenn sie sich sehr verschieden äußerten" und daraufhin die Idee eines „Omnibus"-Films entsteht,

in dem „mehrere Kurz- und Kürzestfilme zu diesem Themenkomplex von verschiedenen Frauen realisiert" und zu einem großen Kinofilm zusammengefügt werden[56], dann erinnert diese Vorstellung an frühe Formen des Kinos, die vor der Etablierung des Autorenfilms lagen.

Subjektivität, Erfahrung und „Realismus" im Autorenfilm

Subjektivität ist, so Kluge, „das Prinzip des Autorenfilms".[57] Damit meint er aber nicht „Filme wie Tagebücher, Gedichte, persönliche Reflexionen, private Obsessionen"[58] und auch nicht jeden Subjektivismus, der, wie Klaus Eder das einmal beschrieben hat, tagebuchartig die eigene Biografie, das eigene Weltbild und die eigenen Erfahrungen im Sinne einer Selbstdarstellung in die Filme einbringt[59], sondern eine Subjektivität, die qua Erfahrung in Verbindung mit dem Zuschauer tritt: Für Kluge stellt sie lediglich die Voraussetzung dar, um sich als Autor seiner Erfahrungen ernstzunehmen und damit auch ein inneres Engagement für den Film zu haben. Dabei bleibt die Produktion eines Filmes immer auch auf die Produktivkraft Zuschauer angewiesen. Das heißt, der Film ist weniger fertiges Produkt als Rohmaterial, es stellt den Ort einer Produktion dar, der die Produktivität des Zuschauers, den „Film im Kopf" zu erzeugen, erfordert: „In diesem Sinn ist das Medium Film nur scheinbar der Gegenstand der individuellen Einfälle und Absichten von Geschäftemachern oder Autoren – er ist immer in Wirklichkeit ein kollektiver Ausdruck dieser Gesellschaft."[60]

Kluge reflektiert den Film sehr bewußt als Massenmedium, mit dem sich die Hoffnung und gleichzeitig Verantwortung des Autors verbindet, daß seine Subjektivität, anders als in der Literatur, ein viel größeres Potential hat, an die wirklichen Bedürfnisse der Menschen zu rühren; sie ist die Vorbedingung für einen bestimmten Realitätsgehalt des Films. Dagegen ist die nur ausgestellte Subjektivität, der subjektive Standpunkt als eigener Wert, eine Fehlform des Autorenfilms, mit der er sich vielleicht ökonomisch fundiert, aber die Chance verpaßt, als Massenmedium im Interesse der Menschen zu wirken. Film als „kollektiver Ausdruck dieser Gesellschaft verliert seinen Zugang zur Realität, wenn die Organisation der Filmproduktion diesen wirklichen Zusammenhang unterteilt und immer nur bloß individuelle Entscheidungen für die Herstellung des Films ausschlaggebend macht. Dabei schädigt der Subjektivismus des Autoren-Filmers dieses Medium nicht weniger als der Schematismus und willkürliche Kollektivismus des allein am Kasseneinspiel orientierten Filmherstellers."[61]

In Kluges Autorenfilmkonzept ist der Autor also weniger „genialer Einzelschöpfer" als vielmehr ein Vermittler zwischen seiner Phantasie und der des Zuschauers. Im Grunde geht es sogar darum, den Autorenfilm zu „entsubjektivieren" und einen anderen Begriff von Produktion zu entwickeln. Für ihn gibt es zwei Grundformen der Filmproduktion: „den kommerziellen Zutatenfilm und den Autorenfilm. Im kommerziellen Film kauft ein Produzent Drehbuch, Darsteller, Regisseur, Motive und Teams zusammen und kombiniert daraus ein Werk, von dem er annimmt, daß Zuschauer dafür Kinoeintrittskarten kaufen. Der Autorenfilm geht dagegen von einer ganz anderen Vorstellung aus: so wie man ein Buch schreibt, aus einem Guß, muß man auch Filme aus der Erfahrung, dem Erfindungsreichtum und der Verantwortlichkeit eines Autors herstellen (...). Dieser Produktionsbegriff umfaßt nicht nur die Herstellung des Films, sondern ebenso seine Vorführung und die Aneignung des Films durch die Phantasie des Zuschauers. (...) Durch diesen Dialog zwischen Zuschauer und Leinwand wird der Film erst zum Massenmedium."[62]

Denn Film kann für ihn, aus seinem „plebejischen" Entstehungszusammenhang heraus, im Grunde wesentlich näher an den Erfahrungs- und Lebenszusammenhang der Massen herantreten als jedes andere Massenmedium. Zentraler Begriff dabei ist der der Erfahrung. Der Filmemacher muß seine Erfahrungen, Wünsche und Phantasien ernst nehmen und subjektiv einbringen, um damit dem Zuschauer Zugang zu seiner eigenen Erfahrung zu ermöglichen. Selbst wenn Bedürfnisse, Erfahrungen, Wünsche und Phantasien immer auch gemeinsame sind und ein kollektives Potential darstellen, so sind sie dennoch

nicht selbstverständliches Eigentum der Menschen, sondern sind verschüttet und entfremdet. Dazu trägt gerade auch der konventionelle Konfektionsspielfilm bei, der die Erfahrung des Zuschauers nur in seinem Absatzinteresse organisiert, an die Stelle der wirklichen Erfahrungen eine künstliche zweite Unterhaltungswelt setzt.[63] Für Wolfram Schütte dagegen bestand die spezifische, innovative Qualität des Autorenfilms in „seiner poetischen Kraft sozialer Beschreibung und Durchdringung, der Entdeckerfreude und Kreativität seiner exaltierten Phantasie und seinem Mut zur Militanz gesellschaftlicher und ästhetischer Kritik – (...) im Interesse des Publikums, das darin Gebrauchswerte, verändernde und aufstörende Erfahrungsgehalte finden kann, nicht die Verachtung (...) einer Tauschwertabstraktion, bei der Wunsch und Traum gegen Scheinbefriedigung und Betäubung erhandelt werden."[64]

Nicht alle Kritiker teilten diese optimistische Einschätzung des Autorenfilms, was sein Publikum und seinen Realitätsgehalt in der Subjektivität betraf. Für manche stellt „Subjektivität" lediglich eine marktstrategische Kategorie, das ökonomische Kapital des Autorenfilms dar. Nur im Verkaufsinteresse und durch die Warenform des Films bedingt, wird aus dem sozialen Prozeß der Filmherstellung die imaginäre „persönliche Sicht" des Autors herauskristallisiert, um sie als Kunstideal zu vermarkten.[65]

Hätte der Autorenfilm einerseits getrennt zwischen einem Konzept, das lediglich der Durchsetzung von Interessen bei Förderungsgremien und der nur „äußeren" Anpassung an die Logik des Marktes dient (utopisch wie diese Idee auch sein mag), und einem „inneren" Konzept der Produktion, das davon unabhängig ästhetische und politische Ziele verfolgt und formuliert, dann hätte der Autorenfilm vielleicht eine Form entwickeln, zum Teil auch behalten können, wie sie Kluge immer anstrebte, die er aber nach zwanzigjähriger Geschichte des Autorenfilms nur noch als „Utopie Film" bezeichnen kann. Einerseits war der Autorenfilm ja eine Bestrebung, dem „unabhängigen Film" auf dem Markt eine Chance zu geben, andererseits hat dann die Macht des Marktes auch das Denken und die Form des Autorenfilms bestimmt. Diesem zwangsläufigen Mechanismus hätte wirksam nur etwas entgegengesetzt werden können, wenn die Idee vom Filmautor in ihren Implikaten kritischer reflektiert worden wäre, statt sie in den Dienst eines nun gar nicht mehr vorhandenen Marktes zu stellen.

Anmerkungen

[1] Hans Günther Pflaum/Hans Helmut Prinzler, Film in der Bundesrepublik Deutschland, München/Wien 1979, S. 40.

[2] Klaus Eder/Alexander Kluge, Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München 1980, S. 101.

[3] Ebd., S. 15.

[4] Zit. in: Stephen Crofts, Authorship and Hollywood, in: Wide Angle 5/1983, S. 16.

[5] Edgar Reitz, Das Kino der Autoren lebt! Gegen die Verkäufer, Rezeptebäcker und Profiteure, in: Medium 5/1980, S. 26f.

[6] Friedrich von Zglinicki, Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematografie und ihrer Vorläufer, Berlin 1956, S. 374.

[7] Abgedruckt in: Heide Schlüpmann, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Frankfurt/Main 1990, S. 246.

[8] Zglinicki, a.a.O., S. 378.

[9] Kurt Pinthus, Vorwort zur Neuausgabe (1963), in: ders., Das Kinobuch, Frankfurt/Main 1983, S. 15f.

[10] Zglinicki, a.a.O., S. 382.

[11] Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm, S. 129.

[12] Ebd.

[13] Zglinicki, a.a.O., S. 378.

[14] Vgl. hierzu Heide Schlüpmanns Einleitung zu: Unheimlichkeit des Blicks, a.a.O., S. 8 – 23.

[15] Vgl. zum Problemkomplex Literaten und Kino die Einleitung von Anton Kaes (Hrsg.) zu: Kino-Debatte. Literatur und Film 1909 – 1929, Tübingen 1978.

[16] Heide Schlüpmann, a.a.O., S. 247.

[17] Ebd.

[18] Alexandre Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, in: Theodor Kotulla (Hrsg.), Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2, 1945 bis heute, München 1964, S. 111 und 114.

[19] Truffaut in Kotulla, a.a.O., S. 128.

[20] Ebd.

[21] Die vorangegangenen Informationen entstammen einem unveröffentlichten Manuskript zum Autorenfilm von Heike Klippel, Frankfurt/Main 1988.

[22] Hans Rolf Strobel, Kein fröhlicher Rückblick – kein trauriger Ausblick. 20 Jahre nach dem ‚Oberhausener Manifest'. Anmerkungen eines Mitunterzeichners, in: Medium 4/1984, S. 3.

[23] Kraft Wetzel, Vom Jungen Deutschen Film zum sozialliberalen Staatsfilm, in: Medium 4/1982, S. 7.

[24] Vgl. Oberhausener Manifest in: Rainer Lewandowski, Die Oberhausener, Rekonstruktion einer Gruppe 1962 bis 1982, Diekholzen 1982, S. 29.

[25] Eder/Kluge, a.a.O., S. 101.

[26] Edgar Reitz in: Hans Günther Pflaum (Hrsg.), Jahrbuch Film 1978/79, München/Wien 1978, S. 116.

[27] In: Medium 5/1980, S. 26.

[28] Er schreibt dazu in „Akte des Widerstands": „Die ‚Autorentheorie', die einer in unserer Kulturgeschichte vorherrschenden, in der Klassik postulierten und von daher überkommenen Vorstellung von der ‚allseitig gebildeten schöpferischen Persönlichkeit' (Goethe) entspricht, wurde nicht allein deshalb so begierig von den Filmemachern aufgegriffen; sondern weil sie von der Praxis zwingend gefordert wurde. Wer Filme machen wollte (und will), der mußte (und muß) sehr oft sein eigener Drehbuchautor sein (. . .), und wenn er sein Projekt ver-wirklichen wollte (. . .), dann war (und ist) er gezwungen, sich um die Finanzierung zu kümmern, also zum eigenen (zumindest Co-) Produzenten zu werden.", in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.), Herzog/Kluge/Straub, München 1976, S. 14.

[29] Vgl. Günter Rohrbach, Die verhängnisvolle Macht der Regisseure, in: Alexander Kluge (Hrsg.), Bestandsaufnahme: Utopie Film, Frankfurt/Main 1983, S. 318 – 326.

[30] Alexander Kluge/Heinz Ungureit, „Naht- und Bruchstellen zwischen Kino und Fernsehen", in: Hans Helmut Hillrichs/Heinz Ungureit (Hrsg.), Fernseh-Kritik, Filmkultur – Filmverbrauch, Zum Stand der Beziehungen Kino und Fernsehen, Mainzer Tage der Fernseh-Kritik, Bd. XVI, Mainz 1984, S. 171.

[31] Ebd., S. 172.

[32] Edgar Reitz schreibt in „Das Kino der Autoren lebt!": „Dann, als wir begannen, Filme im Kino so zu betrachten (. . .), da begannen wir zu ahnen, was Film sein kann. (. . .) Film als die neue Kunstform unseres Jahrhunderts, vielleicht die einzige denkbare Verwirklichung der romantischen Idee vom Gesamtkunstwerk (. . .)", a.a.O., S. 26.

[33] Gertrud Koch im Vorwort zum Themenheft „Autorenfilmer – Filmautorinnen" von Frauen und Film 46/1989, S. 3.

[34] In: Die verhängnisvolle Macht der Regisseure, a.a.O., S. 319.

[35] Klaus Eder, „Die Zukunft ist schon vorbei. Zur Situation des Autorenfilms", in: Hans Günther Pflaum (Hrsg.), Jahrbuch Film 1977/78, München/Wien 1977, S. 115.

[36] Günter Rohrbach, Die verhängnisvolle Macht der Regisseure, a.a.O., S. 322.

[37] Ebd.

[38] Ebd., S. 321.

[39] Edgar Reitz, Das Autorenkino lebt!, a.a.O., S. 26 und S. 28.

[40] Wolf Donner, Ware Kunst. Beobachtungen und Thesen zur Entwicklung des Films, in: Hans Helmut Hillrichs/Heinz Ungureit (Hrsg.), Fernseh-Kritik. Filmkultur – Filmverbrauch, a.a.O., S. 29.

[41] In: Jahrbuch Film 1978/79, a.a.O., S. 116.

[42] Eder/Kluge, Ulmer Dramaturgien, a.a.O., S. 32.

[43] Vgl. Zitat Klaus Pringsheim in: Günter Giesenfeld, Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl Freunds Gesamtkunstwerkkonzept, in: Augen-Blick 8, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Marburg 1990, S. 18.

[44] Eder/Kluge, Ulmer Dramaturgien, a.a.O., S. 35.

[45] Ebd., S. 5.

[46] Günter Giesenfeld, Ästhetisches Programm und soziale Utopie, a.a.O., S. 13.

[47] Anhand der Situation des Kameramanns beschreibt er: „Er hat sich selbst auf das Niveau eines Feinmechaniker-Spezialisten degradiert und auch im besten Falle nicht über die Auffassung herausgekonnt, daß das Lösen immer komplizierterer technischer Probleme das einzig Seligmachende sei. Er hat in der talmudisch unfruchtbaren Tüftelei der Aufnahme-Mätzchen immer tiefer unterzugehen begonnen und ist jetzt wirklich schon im Begriff, seinem Beruf gegenüber einen trockenen pseudowissenschaftlichen Standpunkt einzunehmen und jeden gefühlsmäßigen Zusammenhang mit ihm zu verlieren.", zit. in: Günter Giesenfeld, Ästhetisches Programm und soziale Utopie, a.a.O., S. 10.

[48] Zit. in: Giesenfeld, a.a.O., S. 16.

[49] Zit. in: Giesenfeld, a.a.O., S. 14.

[50] Schütte, Akte des Widerstands, a.a.O., S. 14f.

[51] Heide Schlüpmann, „Unterschiedenes ist gut". Kluge, Autorenfilm und weiblicher Blick, in: Frauen und Film 46/1989, S. 6.

[52] Ebd., S. 13.

[53] Ebd.

[54] Jutta Brückner, Adler und Maulwurf, in: Frauen und Film 27/1981, S. 9.

[55] Ebd., S. 12.

[56] Helke Sander, Filmpolitik als Produktionspolitik, in: Frauen und Film 16/1978, S. 48.

[57] Eder/Kluge, Ulmer Dramaturgien, a.a.O., S. 101.

[58] Andreas Meyer, Auf dem Weg zum Staatsfilm, in Medium 11/1977, S. 17.

[59] In: Die Zukunft ist schon vorbei, a.a.O., S. 117.

[60] Eder/Kluge, Ulmer Dramaturgien, a.a.O., S. 107.

[61] Ebd.

[62] Alexander Kluge/Florian Hopf/Michael Dost, Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten, München 1973, S. 67.

[63] Ebd., S. 74.

[64] W. Schütte, Akte des Widerstands, a.a.O., S. 16 – 17.

[65] Michael Budd schreibt dazu in „Authorship as Commodity": "As the commodity form becomes increasingly dominant, even 'artists' who work closely together in making a film, who seem to be collaborating in a work of genuine cultural innovation, end up with seperate ('congealed' is Marx's word) contributions as 'private individuals' who work independently of each other. In art cinema, the privacy of one of those individuals is fetishized, and an imaginary unity, the 'personal vision' is projected onto the social process of production and consumption." In: Wide Angle, Vol. 6, No. 1, S. 14.