

**Fernando Ramos Arenas: Der *Auteur* und die Autoren.
Die *Politique des Auteurs* und ihre Umsetzung in der
Nouvelle Vague und in *Dogme, 95***

Leipzig: Universitätsverlag 2011 (Media-Studien, Bd. 15),
295 S., ISBN 978-3-86583-585-7, € 28,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Leipzig)

Zwei Hauptthesen bestimmen die Arbeit: Der Begriff des *Auteur* werde von den jeweils gültigen historischen Diskursen bestimmt. Der *Auteur* sei eine von der Filmkritik erschaffene Instanz, deren praktische Umsetzung in der Filmproduktion mit Modifikationen der theoretischen Ansätze einhergehe (vgl. S.13f.).

Der *Auteur* der *Politique des Auteurs* stehe in der Tradition der Romantik, deren Autor „originell und mit dem Geniegedanken verbunden“ gewesen sei (S.30). Zudem basiere die *Politique des Auteurs* auf der Auffassung des Filmtheoretikers André Bazin, dass der Film die Welt in höherem Maße als die traditionellen Künste reproduzieren könne (vgl. S.56). Im Folgenden unternimmt Arenas den Versuch der Beschreibung von Bazins Realismustheorie. Diese bleibt stellenweise missverständlich. Er stützt sich weniger auf Bazin selbst als auf John Hess, nachdem die Autorenpolitik ein konservativer, geradezu reaktionärer Versuch ist, den Film von sozialen und politischen Aspekten zu befreien und der Bazin falsch wiedergibt, indem er behauptet, Bazin fordere vom Filmemacher, als passiver, sich selbst auslöschender Wirklichkeitsregistrator zu fungieren

(vgl. John Hess in *Jump Cut*, 1974 und Pascale Anja Dannenberg in *Film-Konzepte* 25, 2012). Bazin spricht vielmehr davon, dass der Regisseur Wirklichkeitsfragmente über sein Bewusstsein zeitlich anordnen solle. Diese vom Regisseur neu zusammengesetzte, mit seinem Verstand und seiner Vorstellungswelt aufgeladene, nicht aber analysierte Realität solle der Zuschauer wiederum mit seinem Wissen und seiner Erfahrung einen Sinn verleihen. (Vgl. André Bazin insbes. in *Esprit*, 1948) Damit zeigt sich, Bazins Realismus ist weniger ein Realismus der Abbildung als der Rezeption (vgl. Lorenz Engell, *Sinn und Industrie* 1992) – und grundsätzlich dem der von der Filmkritik kommenden Autoren entprechend.

Im Zuge (post-)strukturalistischer Debatten der Sechzigerjahre, die den Autor als autonomes Subjekt in Frage stellten, habe sich der filmische Autor nicht mehr gegensätzlich zu autorneugierenden Debatten entwickelt, sondern parallel zu ihnen, mit der Folge einer „tiefgründige[n] Kritik am Konzept des *Auteurs*“ (S.133).

Theoretische Ansätze unter anderen von Jacques Lacan, Michel Foucault, Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini und Gilles Deleuze

kommen zur Sprache, die sich mit einer Differenz des Sicht- zum Sagbaren beschäftigen. Roland Barthes ist hervorzuheben, der von einer Autorfigur ausging, die mit dem Text entsteht, womit die Position des dem Text einen Sinn verleihenden externen Autors fragwürdig wurde (Roland Barthes, *Der Tod des Autors* 1968).

Arenas schreibt, formale oder narrative Elemente der *Nouvelle Vague* haben keine direkte Beziehung zu *Auteur*-Vorstellungen in der *Politique* aufweisen können (vgl. S.145). Eine führende Rolle in der Ausprägung der Autorenpolitik hatte zweifelsfrei François Truffaut inne, der unter diesem Aspekt allerdings in Arenas Ausführungen nur marginal Erwähnung findet. Truffaut ebnete den Weg für das Autorenkino 1954 in den *Cahiers du cinéma* mit seinem Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“, der zu einer Art von Manifest der *Nouvelle Vague* werden wird. Den darin formulierten persönlichen Ansatz des Filmemachens präziserte er mit seinem Artikel „Le cinéma français crève sous les fausses légendes“ in *Arts* 1957: „Ich stelle mir den Film von morgen also noch persönlicher vor als einen Roman, individuell und autobiografisch wie ein Bekenntnis oder ein Tagebuch. [...] Der Film von morgen wird dem ähneln, der ihn gedreht hat“. Wer nun die Forderung Truffauts nach einem subjektiven Filmemachen als Grundlage für die Autorenpolitik nimmt und diese auf die Filme der *Nouvelle Vague* anwendet, wird Entsprechungen finden im Untersuchen von Authentizitätsstrategien. Nach Arenas habe Truffaut selbst im Mai 1981 noch,

lange nach *Les 400 coups* (1958/59), versucht, „den biografischen Charakter des Films zu verneinen“ (S.182). Hier verweist Arenas auf Carole Le Berres Monografie *François Truffaut au travail* (2004), in der Le Berre schildert, Truffaut habe Pierre Tchernia mit Blick auf eine geplante Fernsehsendung gebeten, die autobiografischen Aspekte seines Films zu ignorieren, da er seinen (Adoptiv-)Vater, der nun 70 Jahre alt sei, schonen wolle. Wie schon 1959 in *Arts* mit seinem Artikel „Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 coups“ kurz vor der Weltpremiere von *Les 400 coups* in Cannes war es Truffaut kurzzeitig wichtiger, auf seine Familie Rücksicht zu nehmen. Die autobiografischen Aspekte grundsätzlich leugnen wollte er hingegen nie. (Vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana, *François Truffaut* 1996)

Fernando Ramos Arenas zitiert Frieda Grafe, die Ende 2000 geschrieben hat, keiner der Regisseure der *Nouvelle Vague* habe den Begriff des Autors, mit dem sie ihre Politik machten, für sich in Anspruch genommen (vgl. S.192). Zumindest Éric Rohmer hat immer wieder von sich als *Auteur* gesprochen (Éric Rohmer in *Les lettres françaises* 1061, 1964; *Cahiers du cinéma* 346, 1983; *Études cinématographiques* 146-148, 1985). Truffaut, so Arenas, habe sich nach *Jules et Jim* (1961/62) distanziert von seiner „romantischen“ Haltung, von der Darstellung seiner eigenen biografischen Legende, die dementsprechend als eine Art Inszenierung verstanden werden müsste“ und den *Auteur*-Mythos zurückge-

wiesen (S.194). „Das beste Beispiel“ hierfür, hält Arenas fest, sei der Brief Truffauts an Godard, in dem er diesem die Inszenierung seines *Auteur*-Images vorgeworfen habe (S.196). Doch wer sich den berühmten Brief aus dem Jahr 1973 noch einmal in Gänze durchliest, erkennt, dass Truffaut Godard vielmehr seinen „narcissisme“, seine Egozentrik, seine elitäre Haltung vorwarf, von einem Autorengelbe war nicht die Rede (François Truffaut, *Correspondance* 1988, S.488).

Laut Arenas habe es eine Spaltung in der Bewegung gegeben zwischen den Avantgardisten Rivette und Godard auf der einen Seite und Truffaut, Chabrol und Rohmer mit „eher kommerzielle[n], an ein Massenpublikum gerichtete[n] Produktion[en]“ auf der anderen Seite (S.200). Arenas zitiert hier Rohmer mit der Aussage, man müsse den Trend des Modernseins nicht immer mitmachen. Das hat Rohmer oft geäußert, nur, dass er sich mit kommerziellen Filmen an ein Massenpublikum gerichtet habe, wäre neu. Man denke bloß an das gerne von Rohmer artikuliert Zusammenspiel von sparsamer Produktion und künstlerischer Kontrolle. Diese Spaltung, so Arenas weiter, vergegenwärtige den Mangel an einem Programm in der Bewegung. Wenn aber das einzig gültige *Auteur*-Kriterium das ist, im Film seine eigene Haltung zur Welt und zum Kino zum Ausdruck zu bringen (François Truffaut in *Esquire*, 1969), ist eine „Spaltung“ konzeptimmanent.

Godard, der für Arenas zu den Avantgardisten der *Nouvelle Vague*

zählt, sei damit aber auch ein Filmemacher, „der sich fern von den realistischen Vorstellungen Bazins entwickelt hatte, denn er befand sich in einer ästhetischen Position, aus der heraus er in seinen Filmen die Mechanismen der Abbildung der Realität ständig infrage stellte“ (S.201). Doch schließt Godards subjektiver Zeitgebrauch an die Forderung Bazins an, der Regisseur habe Wirklichkeits-Fragmente zeitlich wahrnehmend anzuordnen. Bazin sagte, der Film sei eine Sprache (vgl. André Bazin in *Confluences* 1945). Und Godard sagt, der Blick lässt das Dokument zur Fiktion werden (vgl. Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* 1980). Wenig erstaunlich ist es da, dass *Dogme 95* in ihrer Autor-Verweigerung auf der Suche nach einer Wahrheit durch Realitäts-Abbildung später zumindest kleinlaut eingesteht, „*auteur*mäßige Filme“ gedreht zu haben (S.249).

Arenas bilanziert, der *Auteur*-Begriff sei bis heute immer wieder modifiziert und hinterfragt, doch seine Existenz stets aufs Neue ausgerufen worden. Die Entdeckung der Begriffsvielfalt des Autors gehöre jedenfalls zu einem der wichtigsten Ergebnisse seiner Arbeit (vgl. S.261). Die Vielfalt der Autoren bringt die Vielfalt der Merkmale und Begriffe hervor, ließe sich ergänzen.

Pascale Anja Dannenberg
(Frankfurt/M.)