

Die pädagogische Filmanalyse konzentriert sich vielfach auf Inhalte des Films oder die Reaktionen des Publikums. Nach den Hintergründen einer Produktion wird seltener gefragt. Production Studies werfen heute einen erweiterten Blick auch auf das Schaffensumfeld – hat damit der klassische „Auteur“-Ansatz ausgedient?

The Walking Dead?

Der „Auteur“ ist gar nicht tot – aber sie sind viele

Stefan Piasecki

Wer macht den Film?

Filmtheorien, wie sie Kracauer, Metz, Bazin u. a. entwickelt haben, erklären, wie Filme ein Netz der Plausibilität weben und auf das Publikum einwirken. Dabei analysieren sie Struktur und Inhalt eines Films, das kreative Gewicht beispielsweise von Regie führenden Personen oder die Effekte auf das Publikum.

Im Wesentlichen auf André Bazin und François Truffaut geht das Konzept des „Auteurs“ als derjenigen Kraft zurück, die das kreative Zentrum im filmischen Schaffensprozess verkörpert. In den Literaturwissenschaften hingegen erklärte Roland Barthes bereits 1967 den Autor für tot (siehe Barthes 2000). Die Wiederbelebungsversuche erwiesen sich indes als erfolgreich: Colin Martindale hielt fest, dass der „state of mind a creator is in when a work is written determines in large part what its content will be“ (vgl. Martindale 1999, S. 189); ebenso berücksichtigten weiterentwickelte Ansätze heute auch den sozioökonomischen Status sehr bekannter Autoren („star-auteurism“, Philips 2007) oder die sozialen Prozesse während der Produktion („collaborative auteurs“, Tregde 2013). Watson zählt zu den „Autoren“ eines Films neben Regisseuren oder Autoren noch weitere wie Kameraleute, Beleuchter, Schnitt-

techniker, Schauspieler und eben auch Produktionsfirmen (Watson 2012, S. 154). Ein Film besteht jedoch nicht allein aus Kunst und Narration, deren Urheberschaft oder Qualität zu diskutieren wäre. Kategorien wie Macht und Wille von „Autoren“ können aus einer Reihe von Gründen nicht außer Acht gelassen werden; sie finden jedoch außerhalb spezialisierter Diskurse eher wenig Berücksichtigung.

Wille und Macht als Produktionsfaktoren

Wenn es um historisch bedeutsame Filme oder Propagandaproduktionen der frühen Sowjetunion (*Panzerkreuzer Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925) oder des Dritten Reiches geht (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933), berücksichtigen Soziologen, Sozialwissenschaftler und Historiker selbstverständlich die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entstehungsumstände sowie die Positionen von Beteiligten und bewerten die Einflüsse von außen, die auf diese eingewirkt haben: Wer hat aus welchen Quellen Geld gegeben und warum? Welche Bedeutung haben politische und gesellschaftliche Faktoren als Impulsgeber? Welche Einflüsse, die sich aus finanziellen, politischen, religiösen oder anderen Bedingungen ergaben, spielten eine Rolle?

John Thornton Caldwell's Blick auf die „Production Culture“ (2008) trug zum erweiterten Verständnis dieser Produktionsumstände bei, indem er sich mit Rolle, Einfluss und der Intention von Beteiligten an einem Werk befasste, wie Paul Malcolm mit dem Hinweis auf das Gewicht von VFX-Artists zu Wort kommen lässt, die einerseits immer bessere Effekte liefern sollen („demanding bigger and better rabbits to be pulled out of the digital hat“ – in: Mayer/Blanks/Caldwell 2009, S. 219), gleichzeitig durch ihre Designs aber auch großen Einfluss auf die Produktion selbst haben und die Relevanz menschlicher Darsteller minimieren, wie Vonderau am Beispiel des enttäuschten Andy Serkis (*Rise of the Planet of the Apes*, *The Lord of the Rings*, *King Kong*) erläutert (Vonderau 2013, S. 4). Andererseits sind die Production Studies mit ihren ökonomischen wie auch kulturkritischen Ansätzen sehr breit orientiert, während die praktische Film- und Medienarbeit sich bemühen muss, auch nach *denjenigen* im Film zu fragen, die nicht auftauchen, nicht implizit durch den Film sprechen können; wo verbleiben die gesellschaftlich unterrepräsentierten Gruppen oder die missliebigen Themen und Konflikte (Staiger 2003, S. 29)? Niemand würde *Hitlerjunge Quex* lediglich als zeitgenössische oder zeitgeistige Jugendunterhaltung verstehen, aber *Fack ju Göhte* (Bora Dagtekin, 2013)? Steht bei *Der bewegte Mann* (Sönke Wortmann/Ralf König, 1994) wirklich nur die Unterhaltung im Vordergrund oder nicht ebenso der Kampf gegen homophobe Einstellungen in der Gesellschaft?

Individuelle Autoren (Regisseure und Drehbuchschreiber) sind von institutionellen Autoren (Studios oder Geldgeber), getrennt zu betrachten, doch sie tragen als Gestalter der Produktionssphäre zu dem Gesamtergebnis bei und alle verfolgen jeweils ihre Agenda. Angesichts der modernen Produktionsrealitäten hilft es so nur eingeschränkt, sich auf einen oder wenige „Autoren“ zu konzentrieren. Viel eher erscheint es notwendig, „Produktion“ als Netzwerk zu verstehen; und erst die Sichtbarmachung und Analyse der „Knoten“ ermöglicht tiefere Einblicke. Hier bieten sich dann auch medienpädagogische Anknüpfungspunkte.

„Autoren“ als Netzwerkknoten

Das Medium „Film“ (als Kombination von Text, Bild und Ton – auch beeinflusst von Marketing und Alltagskultur) ist grundsätzlich nichts anderes als ein Träger von Informationen – verschlüsselt vom Sender und entschlüsselt vom Empfänger.

Soziologische Methoden wie die Netzwerkanalyse und literaturwissenschaftliche Ansätze können darüber hinaus helfen, die Hintergründe einer Produktion zu erhellen.

„Auteur“-Ansätze befassen sich, ähnlich der literarischen Autorenanalyse, mit der kreativen Rolle und dem Einfluss von Regisseuren, deren Werk sowohl *zeigt* wie auch *erzählt* (Wake 2006, S. 20). Filme sind daher kreativer Ausdruck individueller Künstler, analog zu der Weise, wie die Autoren eines Romans, Briefes, einer Oper oder eines Gedichts betrachtet werden (Watson 2012, S. 143). Zu berücksichtigen ist jedoch, worauf Watson verweist, dass viele Texte zwar von Einzelautoren stammen, Filme aber das Werk von Dutzenden, wenn nicht Hunderten von Personen sind. Zu fragen ist daher mit Watson nach derjenigen Kraft, die die „kreative Kontrolle“ besitzt (ebd.), und wie man diese für die Medienanalyse nutzbar macht, denn es müssten ja möglichst viele Absichten beteiligter Personen untersucht werden. Kapazitätsmächtige Speichermedien wie die Blu-Ray bieten Zugriff auf Offkommentare und Interviews, die mit weiteren Informationen aus dem Internet ergänzt werden können. Wortmeldungen von Beteiligten können zeigen, ob das Ergebnis überhaupt mit den Zielen der „Autoren“ konform geht (ebd., S. 146).

Tyson warnt jedoch vor Analysefehlern: „Text“ und Intention müssten nicht deckungsgleich sein, ein künstlerisches Werk könne die ursprüngliche Intention sogar übersteigen („intentional fallacy“, Tyson 2006, S. 136). Auch können die Reaktionen von Nutzern von eigenen persönlichen Faktoren, Erlebnissen, Einstellungen, Erinnerungen etc. überlagert sein und die Analyse stark beeinflussen („affective fallacy“) – schon Barthes hielt den Autoren bekanntlich für stark überschätzt. Was Leser von Hamlets Mutter halten, mag mehr mit ihrem eigenen Verhältnis zu ihrer Mutter zu tun haben als mit der fiktiven Figur (ebd., S. 137). Wichtig ist also das Lesen aller Hinweise, die ein Text (oder Film) bietet: Bilder, Symbole, Erzählrhythmus, Blickwinkel etc. (ebd.) wie auch Entstehungskontexte. Ebenfalls bedeutend: Die *Rezeptionsumstände* verändern sich, der Film konserviert aber die *Entstehungsumstände*, deren retrograde Entschlüsselung neben Medien- jedoch auch historische oder soziologische Kompetenz erfordert.

Praxis

Schulz hat journalistische Arbeit als „Weltbildapparat“ (Schulz 1997, S. 236) bezeichnet; für den Film gilt das Gleiche. Absichten von Autoren und Produzenten lassen sich mit Zusatzmaterialien eines Films analysieren und mit anderen Quellen (Zeitschriften, Internet) abgleichen. Da kein Element einer teuren Produktion unbeabsichtigt in das Werk integriert wurde, können sämtliche Materialien als Artikulation des spezi-

fischen kreativen Willens der Erschaffer betrachtet werden; dies schließt übergangene und vielleicht unterdrückte alternative Meinungen anderer Beteiligten mit ein und gilt nach Watson ebenso für Zufall und Glück, denn auch sie beeinflussen Stil und Erzählweise des Films und seiner Innenansichten (Watson 2012, S. 146). Auch hier jedoch lauern Fallstricke: Einerseits mögen wesentliche Einflüsse auf den Film von Menschen ausgeübt werden, denen solche nicht zugestanden werden (Stahl nennt Storyboarder, die ganz wesentlich mit ihren Zeichnungen Kameraeinstellungen, Charakterentwicklung und sogar Dialoge prägten, gleichzeitig aber lediglich als „drawing machines“ behandelt würden – Stahl 2009, S. 62); andererseits sind die sich für eine Hintergrundanalyse anbietenden Bonusmaterialien (Interviews, Making-ofs, Features etc.) keineswegs neutral. Caldwell kritisiert die Filmindustrie als Überwachungssystem, welches zur Selbstdisziplinierung führe. Aufgrund des wirtschaftlichen Drucks, in den seltensten Fällen fest angestellt zu sein und sich daher immer neu vermarkten zu müssen, dürften authentische und kritische Anmerkungen kaum offen getätigt werden (Caldwell 2013, S. 39f.). Lotz empfiehlt hier Zeitschriften des Fachhandels und der Industrie, in denen eher „Klartext“ gesprochen würde (Lotz 2009, S. 34) (siehe Abb. 1).

Praktische oder pädagogische Medienarbeit kann also von Hintergrundanalysen profitieren. Um Inhalte und inhärente Andeutungen eines Films sichtbar zu machen, kann er in Schichten zerlegt werden; hierdurch lassen sich Elemente des Films mit denen der Realität abgleichen. In der „Filmrealität“ wird die Geschichte erzählt durch Storyline, Bilder und Handlungen. Verstanden wird sie vor dem Hintergrund realweltlicher Gesamtwelterfahrung. Aus dem Abgleich beider Realitäten entsteht für das Publikum die Glaubwürdigkeit oder Brisanz eines Films.

My Brother the Devil (Sally El Hosaini, 2012) beispielsweise ist ein Sozialdrama vor dem Hintergrund der gegenwärtigen englischen Einwanderungsgesellschaft und ihrer fehlenden ökonomischen Perspektiven. Der Film erzählt die Geschichte zweier aus Ägypten stammender Brüder, von denen einer homosexuelle Neigungen entwickelt, auf die der andere mit Abwendung reagiert; für die Öffentlichkeit strickt er die Legende, dass sein Bruder ein Terrorist geworden sei.

Der Film bezieht sich auf reale Themen und bietet eine Summe an Inhalten, die auf das Alltagsverständnis des Publikums treffen, d. h. auf das, was allgemein über soziale oder ökonomische Umstände bekannt ist oder auch nur vermutet wird.

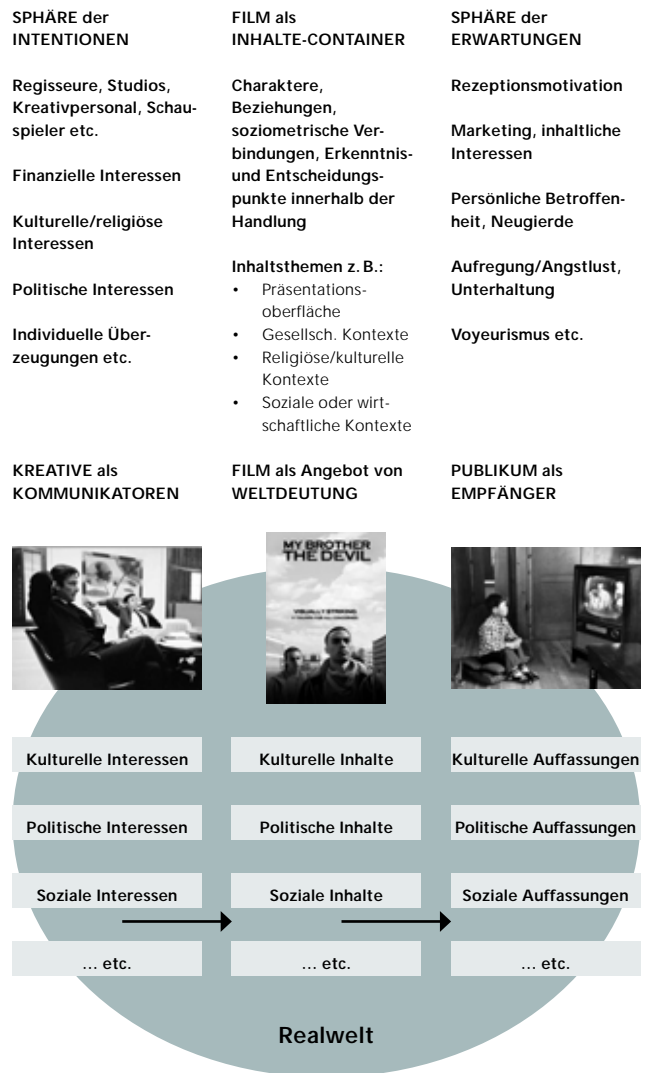


Abb. 1: Der Film vermittelt als Kommunikationsmedium zwischen seinen Entstehungsumständen und der Erwartungs-/Erfahrungssphäre der Rezipienten (Grafik: nach Piasecki)

Die zu analysierenden Inhalte ließen sich nun auf unterschiedlichen Ebenen sozial, ethnisch oder nach Milieu differenziert bewerten: Im angeführten Beispiel etwa durch Diskussionen der wirtschaftlichen oder religiös/weltanschaulichen oder der sozialen Ebene.

Welche Inhalte und Themenfelder werden konkret durch den Film benannt, welche Fragen aufgeworfen? Welche Stereotype und Sujets sind vorhanden? Geben diese bereits einen Hinweis auf mögliche Intentionen von Autoren oder Autorenkollektiven? Wie lassen sich die Inhalte auf jeder der Ebenen und im Gesamtkontext bewerten?

Eine weitere Analysemöglichkeit ergibt sich in der soziometrischen Erfassung der handelnden Figuren. Wer steht mit wem in Beziehung? Wer ist von wichtigen Handlungen ausgeschlossen? Welche Begründung für das Agieren von Charakteren wird angegeben? Welche Ethnie oder soziale Gruppe handelt, welches Geschlecht? In der Beziehungsanalyse wird hier deutlich, dass ausgerechnet die 12-jährige Aisha ausgleichend auf viele Konflikte der vordergründig handlungsmächtigen Charaktere wirkt. Gibt es realweltliche Entsprechungen des Beobachteten?

Die anhand definierter Ebenen bzw. Kategorien aufzufindenden Inhalte (die Perspektiv- und Arbeitslosigkeit von Rashid, die Homosexualität von Sayyid etc.) treffen als Gesamterzählung auf die Erwartungen eines heterogenen Publikums und sorgen dort unter Umständen für (soziales) Interesse, (religiös begründete) Irritation oder auch Affirmation des Gezeigten.

Unterhalb der reinen oberflächlichen Erzählebene des Films finden demnach auf verschiedenen Ebenen Verständigungs- und Aushandlungsprozesse zwischen Autoren/Sendern wie auch Zuschauenden/Empfängern statt. Die Inhalte, die in diese Arenen der Aushandlung geschickt werden, verweisen indes zurück auf die „Erschafferseite“ und damit in diesem Fall zur Autorin und Regisseurin Sally El Hosaini. Sie stammt wie die Protagonisten aus Ägypten und wohnte lange in dem Londoner Stadtteil Hackney, in dem der Film spielt. Medienpädagogisch bieten sich hier u. a. autobiografische Rückfragen an.

Fazit

Barthes irrte: Der Autor ist nicht tot, er oder sie war es nie. Doch er behielt recht in seiner Annahme, dass es der *Erschaffer* viele seien und sich erst aus ihrem „schwarmintelligenten“ Zusammenwirken Inhalte in den öffentlichen Raum ergössen. Natürlich gibt es, mit Watson gesprochen, keine „ideale“ Interpretation der Absichten eines Autors oder eines Autorenkollektivs (Watson 2012, S. 153). Andererseits soll die Verantwortung Einzelner auch nicht durch Verweis auf eine ominöse „Industrie“ als Summe rhizomatischer Netzwerke verwässert werden (Caldwell 2013, S. 40). Jeder Film atmet den Geist der „Schaffensumstände“: Filme werden für eine bessere Welt eingesetzt, für den Frieden, gegen Umweltzerstörung, um Ungerechtigkeit anzuprangern oder auch um Mehrheiten zu generieren. Zur Analyse wirkmächtiger Einflüsse auf die Inhalte bedarf es einer strukturierten und kategorisierten Sammlung von Beweisen aus dem Inhalt und den Hintergründen einer Produktion.

Literatur:

- Barthes, R.:** *Der Tod des Autors*. In: F. Jannidis/G. Lauer/M. Martinez/S. Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185–193
- Caldwell, J. T.:** *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham/NC 2008
- Caldwell, J. T.:** „Both Sides of the Fence“: *Blurred Distinctions in Scholarship and Production (a Portfolio of Interviews)*. In: V. Mayer/M. J. Banks/J. T. Caldwell (Hrsg.): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York 2009
- Caldwell, J. T.:** *Zehn Thesen zur Produktionsforschung*. In: *montage AV*, 1/2013/22, S. 33–47
- Lotz, A. D.:** *Industry-Level Studies and the Contributions of Gitlin's Inside Prime Time*. In: V. Mayer/M. J. Banks/J. T. Caldwell (Hrsg.): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York 2009, S. 25–38
- Martindale, C.:** *What Can Texts Tell Us About Authors and What Can Authors Tell Us About Texts?* In: F. Jannidis (Hrsg.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen 1999, S. 185–193
- Mayer, V./Banks, M. J./Caldwell, J. T. (Hrsg.):** *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York 2009
- Philips, P.:** *Genre, star and auteur critical approaches applied to Martin Scorsese's New York, New York*. In: J. Nelmes (Hrsg.): *Introduction to Film Studies*. London 2007⁴
- Schulz, W.:** *Politische Kommunikation*. Opladen 1997
- Stahl, M.:** *Privilege and Distinction in Production Worlds: Copyright, Collective Bargaining, and Working Conditions in Media Making*. In: V. Mayer/M. J. Banks/J. T. Caldwell (Hrsg.): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York 2009, S. 54–68
- Staiger, J.:** *Authorship Approaches*. In: D. A. Gerstner/J. Staiger (Hrsg.): *Authorship and Film*. London 2003, S. 27–60
- Tregde, D.:** *A Case Study on Film Authorship: Exploring the Theoretical and Practical Sides in Film Production*. In: *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 2/2013/4
- Tyson, L.:** *Critical Theory Today. A user-friendly Guide*. New York 2006²
- Vonderau, P.:** *Editorial*. In: *montage AV*, 1/2013/22, S. 4–8
- Wake, P.:** *Narrative and narratology*. In: S. Walpas/Ders. (Hrsg.): *The Routledge Companion to Critical Theory*. New York 2006, S. 14–27
- Watson, P.:** *Cinematic authorship and the film auteur*. In: J. Nelmes (Hrsg.): *Introduction to Film Studies*. New York 2012⁵, S. 142–165

Dr. Stefan Piasecki ist Professor für Soziale Arbeit an der CVJM-Hochschule in Kassel und lehrt dort auch im Bereich „Medienpädagogik“. Er ist Prüfer bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) und der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK).

