



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Geschlecht und Autor*innenschaft: Eine feministische Kritik der
Autorentheorie

verfasst von | submitted by

Olga Sophie Zipplies BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Melanie Letschnig

Abstract (deutsch)

Ziel dieser Masterarbeit ist eine feministische Analyse der Autorentheorie und ihrer Konzeption filmischer Autor*innenschaft. Die Autorentheorie wird in ihrem kunsthistorischen Kontext verortet und mithilfe feministischer Ästhetiktheorien analysiert. Im Zentrum steht die Untersuchung der maskulinistischen, individualistischen Vorstellungen von künstlerischer Subjektivität und Kreativität, die bis heute den Diskurs um den*die filmische*n Autor*in prägt. Es wird aufgezeigt, dass das Autor*innenkonzept tief in eurozentrischen, patriarchalen Strukturen verwurzelt ist und durch seine Nähe zu Konzeptualisierungen von Genie, Singularität und schöpferischer Autorität zahlreiche Ausschlussmechanismen aufrechterhält. Ausgehend von ästhetischen, literatur- und filmwissenschaftlichen feministischen Perspektiven wird die Autor*innenfigur nicht nur dekonstruiert, sondern auch durch alternative Konzepte kollektiver, relationaler und prozesshafter Kreativität herausgefordert. Die Analyse bezieht sich sowohl auf historische Entwicklungen als auch auf aktuelle Beispiele wie das Werk von Nuri Bilge Ceylan, um die fortdauernde Wirkmacht der Autorentheorie im zeitgenössischen Filmschaffen zu verdeutlichen. Ziel der Arbeit ist es, Denkanstöße für eine inklusivere Konzeptualisierung von filmischer Autor*innenschaft zu geben – jenseits des tradierten, maskulinistisch codierten *Auteurs*.

Abstract (English)

This master's thesis presents a feminist analysis of *auteur theory* and its conception of cinematic authorship. Situating *auteur theory* within its art-historical context, the study critically engages with its underlying aesthetic premises through the lens of feminist theory. Central to the analysis is the interrogation of masculinist and individualist notions of artistic subjectivity and creativity that continue to shape dominant understandings of the cinematic author. The thesis demonstrates that the *auteur* concept is deeply rooted in Eurocentric and patriarchal structures, and that its associations with genius, singularity, and creative authority serve to uphold multiple mechanisms of exclusion.

Drawing on feminist approaches from aesthetics, literature, and film studies, the figure of the *auteur* is not only deconstructed but also challenged through alternative models of creativity that are collective, relational, and process-oriented. By tracing both historical developments and contemporary manifestations - exemplified through an analysis of Nuri Bilge Ceylan's work - the thesis highlights the enduring influence of *auteur theory* within current film discourse. Ultimately, it aims to provide critical impulses for more inclusive and equitable understandings of cinematic authorship beyond the traditional, masculinist-coded *auteur* paradigm.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsfrage und Relevanz	1
1.2. Theoretische Zugänge	3
1.3. Struktur der Arbeit	5
2. Die Entstehung des Konzepts der Autor*innenschaft	6
3. Das Konzept des Genies und seine geschlechtlichen Implikationen	11
3.1. Etymologie des Begriffs des Genies	12
3.2. Die Aufklärung als Grundlage für die moderne Konzeption des Genies	13
3.3. Geschlechtliche Implikationen des Konzepts des Genies	16
3.4. Melancholie	18
4. Feministische Ästhetik	21
4.1. Traditionelle Ästhetik	22
4.2. Trennung von Handwerk und Kunst	23
4.3. Dualismen	24
4.4. Schönheit und das Erhabene	26
4.5. Sprache	27
4.6. Theorien des Blicks	29
4.7. Dekoloniale Perspektiven auf Kreativität und Autor*innenschaft	30
5. Die Autorentheorie	33
5.1. Die Entstehung der Autorentheorie in Frankreich	37
5.2. Theoretische Grundlagen der Autorentheorie	39
5.2.1. André Bazin	39
5.2.2. Alexandre Astruc – <i>La Caméra-stylo</i>	41
5.3. Francois Truffaut – “Une certaine tendance du cinéma français“	42
5.4. Andrew Sarris	43
6. Feministische ästhetische Kritik der Autorentheorie	46
6.1. Verbindung des filmischen <i>Auteurs</i> mit dem romantischen Autor	47
6.2. Feministische Kritik an der Figur des <i>Auteurs</i> im Anschluss an die Kritik des romantischen Autors	48
6.2.1. Das Genie des <i>Auteurs</i>	48
6.2.2. Die Transzendenz des <i>Auteurs</i>	52
6.2.3. Der einsame Akt der Kreation	53
6.3. Erweiterte feministische Kritik an der Autorentheorie	56
6.3.1. Die Konzepte des Schreibens und der Sprache	56
6.3.2. Die Verbindung des Films mit den Bildenden Künsten	57
6.3.3. Das Oeuvre	60
6.3.4. Die Mise en Scène	61
6.3.5. Die Trennung von Form und Inhalt	63

7. Feministische Perspektiven auf die Autorentheorie und filmische Autor*innenschaft	64
7.1. Weibliche Auteurs	65
7.2. Feministische filmwissenschaftliche Kritik an der Autorentheorie	65
7.3. Positionen in Bezug auf das traditionelle Konzept von Autor*innenschaft	69
7.4. Vorschläge für die feministische Konzeptualisierung von Autor*innenschaft	71
8. Conclusio	78
9. Literaturverzeichnis	82

1. Einleitung

Die Diskussion um Meisterwerke der Filmkunst erfolgt meist durch die Referenz auf die Namen großer Regisseur*innen, die als Urheber*innen der Filme angesehen werden. Auf der populären Online-Filmdatenbank IMDb finden sich zahlreiche nutzer*innengenerierte Listen, in denen Regisseur*innen als *Genies* ausgezeichnet oder gerankt werden. Hier werden die Namen Alfred Hitchcock, Lars von Trier, Andrej Tarkowski, Stanley Kubrick, Wes Anderson genannt, um ein paar Beispiele zu nennen. Auffallend hierbei ist, dass die überwiegende Mehrheit des Kanons bedeutender Werke von männlichen Regisseuren geschaffen wurde. Dies kann mit Verweis auf patriarchale Strukturen erklärt werden, die im Film so wie in anderen Künsten bis heute Einfluss ausüben. Obwohl sich in allen Entwicklungsstufen des Films wichtige weibliche und queere Filmmacher*innen finden, die den männlichen Kanon durchbrechen (Butler, 2019, S. 9), war die Regisseur*innenposition historisch gesehen meist Männern vorbehalten und auch heutzutage wird sie weiterhin von Männern dominiert. Auch wenn diese Erklärung der Machtverhältnisse in der Filmindustrie eine simple und logische historische Einordnung bietet, erschien sie mir jedoch zu oberflächlich. Deshalb habe ich mich dazu entschieden, den theoretischen Grundlagen der prominenten Position des (männlichen) Regisseurs auf den Grund zu gehen. Die vorliegende Masterarbeit wird sich folglich detailliert mit der Autorentheorie aus einer feministischen Perspektive beschäftigen. Die Theorie kann als Meilenstein der kritischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Film bezeichnet werden. Ihr wichtigstes Vermächtnis ist die Konzeptualisierung des*r Regisseur*in als Autor*in eines Films. Sie beeinflusste maßgeblich die Vorstellung des*r Regisseur*in als zentraler schöpferischer Instanz und prägte wesentlich die ästhetischen und theoretischen Debatten der Filmwissenschaft. Das Ziel der Arbeit ist, sich dieser komplexen und vielschichtigen theoretischen Strömung anzunähern, wobei mich die Frage nach der Autor*innenschaft im Film und ihrer Vergeschlechtlichung leiten wird.

1.1 Forschungsfrage und Relevanz

Das Konzept der Autor*innenschaft wurde bereits unzählige Male infrage gestellt, und im 21. Jahrhundert scheint die Debatte darüber überholt. Auch die Autorentheorie wird in der Wissenschaft mittlerweile als veraltet angesehen. Vor allem im Kontext des Films sind Mythen um Autor*innenschaft und Genie jedoch weiterhin aktiv und wirksam.

John Caughie (2001) bezeichnet die Autorentheorie als „dead end of history, albeit one which is still with us“ (S. 11) und ich argumentiere in dieser Arbeit, dass sich auch im Jahr 2025 wenig daran geändert hat. Daher vertrete ich die Meinung, dass die Auseinandersetzung mit der Autorentheorie und dem Konzept der Autor*innenschaft weiterhin relevant und zeitgemäß bleibt.

Außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses hat die Autorentheorie zweifellos weiterhin große Bedeutung. Abgesehen von der Filmkritik, die Filme zumeist durch die Bezugnahme auf ihre Regisseur*innen bespricht, werden in Hollywood Filme in vielen Fällen über den Namen des*r Regisseur*in vermarktet (Gerstner & Staiger, 2013, S. 42).

Jedoch auch im *Independent Cinema* des 21. Jahrhunderts sind die Namen von Regisseur*innen unabhängig von kapitalistischen Interessen ein wichtiges Qualitätsmerkmal intellektuell anspruchsvoller Filme. In diesem Zusammenhang spielen Filmfestivals eine große Rolle bei der Kultivierung der besonderen Persönlichkeit von Regisseur*innen (Hodsdon, 2017, S. 90). Es gibt einige große Namen, die den künstlerischen zeitgenössischen Film prägen. Wenige darunter sind weiblich.

Es kann somit festgehalten werden, dass die Figur des*r Regisseur*in sowohl im zeitgenössischen kommerziellen als auch im Arthouse-Kino eine wichtige Rolle spielt. Während im kommerziellen Kino die Figur des*r Regisseur*in als Marketingstrategie verwendet wird, wird im *Independent Cinema* anhand der Figur des*r Regisseur*in der künstlerische Wert eines Films bestimmt.

Doch auch innerhalb der Filmwissenschaft sehe ich eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Autorentheorie im Jahr 2025 als fruchtbar an. Der in den 1960er Jahren proklamierte *Tod des Autors* hat die Debatten um Autor*innenschaft nicht beendet. Diese poststrukturalistische theoretische Position verschob den Fokus der Analyse von der Figur des*r Autor*in auf den Text an sich. Insbesondere aus feministischer Perspektive erweist sich diese Entwicklung jedoch als unzureichend und bedarf einer kritischen Hinterfragung. Zudem wird in der Wissenschaft trotz seiner Infragestellung teilweise weiterhin mit dem von der Autorentheorie vertretenen Konzept des*r Autor*in gearbeitet (Gerstner & Staiger, 2013, S. xi; B. K. Grant, 2008, S. xi; Hodsdon, 2017; Sellors, 2010, S. 2). Dies lässt mich zu dem Schluss kommen, dass die Autorentheorie, trotz vielschichtiger und andauernder Kritik, die

Filmwissenschaft sowie die Filmproduktion, -distribution und -rezeption bis heute prägt.

Auch die bloße Frage nach dem Geschlecht der*s Filmemacher*in ist in diesem Zusammenhang nicht ausreichend, um eine feministische Antwort auf die Übermachtstellung des männlichen Regisseurs zu geben. Vielmehr sehe ich in der tiefgehenden Auseinandersetzung mit der Autorentheorie und ihrem Konzept der Autorschaft eine wichtige feministische Diskussion, die in den Filmwissenschaften bislang zu wenig Beachtung gefunden hat.

Der alleinige Fokus auf die Autorentheorie ist dem Umfang dieser Arbeit geschuldet. In einem größer angelegten Projekt könnten die nach der Autorentheorie folgenden filmtheoretischen Entwicklungen miteinbezogen werden.

Aus diesen Überlegungen heraus leiten sich meine Forschungsfragen ab: Inwiefern sind die Autorentheorie, ihr Konzept von Autorschaft und ihre ästhetischen Prämissen durch Geschlechterkonstruktionen geprägt? Welche Auswirkungen hat dies auf feministische Theorien filmischer Autor*innenschaft?

Diese Untersuchung der Konzepte, die die Autorentheorie strukturieren, werde ich mithilfe feministischer ästhetischer Theorien durchführen. Ausgehend von dieser Analyse werde ich feministische Konzeptualisierungen von Autor*innenschaft diskutieren.

Diese Herangehensweise an die Autorentheorie wird eine grundlegende Kritik an der Figur des*r Regisseur*in als Autor*in beinhalten und phallozentrische Kontinuitäten in der Filmtheorie aufdecken. Diese detaillierte Auseinandersetzung mit den in der Autorentheorie enthaltenen Vergeschlechtlichungen wird eine solide Grundlage für die weitere intensive Auseinandersetzung mit feministischen Konzeptualisierungen von Autor*innenschaft bilden.

1.2. Theoretische Zugänge

Mein Ziel ist es, der Frage nach Autor*innenschaft im Kontext des Films als Kunstform innerhalb einer kontinuierlichen Tradition von Kunst im Allgemeinen nachzugehen, d.h. den Film in seiner Relation zu seinen künstlerischen Vorläufern und Referenzpunkten zu betrachten. Diese Herangehensweise schließt die Beleuchtung der Produktionsbedingungen von Filmen ein.

Aus diesen Überlegungen heraus habe ich mich dazu entschieden, einen interdisziplinären Ansatz zu wählen. Ich werde mich hauptsächlich auf die feministische Ästhetik berufen, da ihre Thesen viele Anknüpfungspunkte für die Untersuchung filmischer Autor*innenschaft bieten. Die feministische Befragung der philosophischen Betrachtung von Kunst, welche eine implizite Grundlage für filmwissenschaftliche Analysen bildet, ist der Ausgangspunkt für eine detaillierte feministische Auseinandersetzung mit der Autorentheorie. Feministische philosophische Auseinandersetzungen mit Kunst, Autor*innenschaft und Subjektivität können für die Analyse der Autorentheorie fruchtbar gemacht werden.

In diesem Zusammenhang werde ich mich mit feministischen Auseinandersetzungen mit historischen philosophischen Konzepten der Renaissance und Romantik beschäftigen, um anschließend deren fortwährende Aktualität und Relevanz aufzuzeigen. Viele ästhetische Prämissen, die in diesen Epochen etabliert wurden, prägen bis heute den Diskurs um filmische Autor*innenschaft. Dieser ausführliche historische Exkurs erweist sich als reichhaltig, da eine detaillierte Auseinandersetzung mit den ästhetischen Grundlagen der Filmproduktion und -konzeption ein tiefgehendes Verständnis gegenwärtiger Strukturen ermöglicht.

Allerdings beschäftigen sich mehrere Disziplinen mit der Frage nach Autor*innenschaft. Am prominentesten wird die Frage wohl in den Literaturwissenschaften behandelt, weswegen zusätzlich feministische literaturwissenschaftliche Überlegungen in die Arbeit einfließen werden.

Daher stellt die Arbeit keine orthodoxe filmwissenschaftliche Arbeit dar, sondern greift auf Theorien anderer Disziplinen zurück, vor allem der feministischen Philosophie und Ästhetik sowie der Literaturwissenschaft. Diese interdisziplinären Überlegungen werde ich am Ende der Arbeit mit den existierenden feministischen filmwissenschaftlichen Beiträgen zu filmischer Autor*innenschaft zusammenführen.

In der vorliegenden Arbeit wird viel mit den Begriffen „weiblich“, „männlich“, „Frau“ und „Mann“ gearbeitet. Dies soll keine Fortschreibung binärer Kategorien beinhalten. Das Ziel dieser Arbeit ist das Aufzeigen der tiefen strukturellen Vergeschlechtlichungen künstlerischer und philosophischer Konzepte. Um diese analysieren zu können, müssen die konstruierten Kategorien, die hier am Werk sind, benannt werden. Es kann hier zudem angemerkt werden, dass die vorliegende Arbeit nicht weibliche, männliche oder queere Künstler*innen/Autor*innen/Regisseur*innen behandelt, sondern dass es

vielmehr um theoretische Konzepte geht, die mit den Konstrukten „Weiblichkeit“ bzw. „Männlichkeit“ konnotiert sind. Ich werde im Verlaufe der Arbeit stellenweise bewusst nicht gendern, wenn die besprochenen Konzepte ausschließlich männlich codiert sind oder die Personen bzw. Personengruppen nur aus Männern bestehen. Der Begriff des *Auteurs* (fr. „Autor“), der von der Autorentheorie geprägt wurde, wird in seinem generischen Maskulin übernommen. Auch die Bezeichnung *Autorentheorie* wird in ihrer männlichen Form verwendet. Der Begriff der Autor*innenschaft wird kontextsensibel eingesetzt: In Fällen, in denen theoretische Konzepte explizit männlich konnotiert sind, wird bewusst die maskuline Form verwendet. Dasselbe gilt für die Begriffe Autor*in und Künstler*in.

1.3. Struktur der Arbeit

Die Arbeit beginnt in Kapitel 2 mit einer Einführung in das Konzept der Autor*innenschaft. Es wird die historische Entstehung der Figur des*r Autor*in skizziert und die wichtigsten ästhetischen Implikationen dieser Entwicklung behandelt. Im Fokus steht hierbei das romantische Konzept des Autors, das eine wichtige Grundlage für die Autorentheorie bildet.

Feministische Wissenschaftler*innen argumentieren, dass Frauen nicht nur systematisch der Zugang zu Autor*innenpositionen sowohl im Film als auch in anderen Künsten verwehrt wurde, sondern dass das Konzept der Autor*innenschaft im westeuropäischen Diskurs an sich weibliche Künstlerinnen exkludiert. Ihre Argumentation lässt sich anhand der Konzeption von Autor*innenschaft und einiger Schlüsselbegriffe der traditionellen Ästhetik nachvollziehen, was das Ziel der Kapitel 3 und 4 darstellt.

Kapitel 3 stellt eine feministische Auseinandersetzung mit dem seit der Romantik verfestigten Konzept des*r Autor*in dar. Dies wird anhand wichtiger Begrifflichkeiten und Konzepte im Zusammenhang mit dem romantischen Autor aufgeklärt. Damit verbunden ist eine Auseinandersetzung mit den Konzepten des Genies und der Melancholie und deren geschlechtsspezifischen Implikationen.

Kapitel 4 setzt sich mit der philosophischen Disziplin der Ästhetik und seiner Implikationen in Bezug auf Geschlecht auseinander. Schlüsselkonzepte der Ästhetik werden aus einer feministischen Perspektive untersucht. Zudem werden feministische und dekoloniale Perspektiven auf Kunst und Autor*innenschaft behandelt, welche die

spätere feministische Konzeptualisierung filmischer Autor*innenschaft erhellen werden. Diese Auseinandersetzung mit der Formation der Ästhetik ist im Kontext dieser Arbeit relevant, da diese Entwicklungen parallel zur Entstehung der Figur des*r Autor*in verliefen. Zudem können viele der besprochenen ästhetischen Thesen in der Autorentheorie wiedergefunden werden.

In Kapitel 5 werden die Ursprünge, die zentralen Konzepte und die Ästhetik der Autorentheorie behandelt. Es werden die Entstehung der Theorie in Frankreich, sowie ihre wichtigsten Vertreter und Prämissen besprochen.

Kapitel 6 stellt die Zusammenführung der bisher vorgestellten Theorien dar. Zuerst wird die Autorentheorie in die Tradition der romantischen Konzeption des Autors eingeordnet. Anschließend wird die Autorentheorie mithilfe feministischer ästhetischer Theorien, die in Kapitel 3 und 4 herausgearbeitet wurden, analysiert, was die grundlegenden maskulinistischen Annahmen der Autorentheorie offenlegen wird. Diese Analyse wird durch das Heranziehen des Regisseurs Nuri Bilge Ceylan und seines Films „Auf trockenen Gräsern“ (2023) illustriert.

Nach dieser detaillierten Analyse der Autorentheorie wird der Blick in Kapitel 7 auf filmwissenschaftliche feministische Auseinandersetzungen mit dem Konzept der Autor*innenschaft gerichtet. Dies impliziert einerseits feministische filmwissenschaftliche Standpunkte bezüglich der Autorentheorie, andererseits werden alternative Konzeptionen von Autor*innenschaft diskutiert. Mit einem Vorschlag einer feministischen Annäherung an das Konzept von Autor*innenschaft schließt die Arbeit.

2. Die Entstehung des Konzepts der Autor*innenschaft

Um eine Grundlage für die vorliegende Arbeit zu bilden, wird im ersten Kapitel dieser Arbeit auf die konzeptuelle Grundlage der Autorentheorie eingegangen. Die Autorentheorie berief sich auf das in der Romantik entstandene Konzept des Autors, um den*die filmische Autor*in zu konstruieren. Im vorliegenden Kapitel wird ein Schritt zurück in die Vergangenheit gegangen, um die Basis für die ästhetischen Annahmen der Autorentheorie besser nachvollziehen zu können.

Das Konzept von Autor*innenschaft unterlag ständigen Veränderungen im Verlauf der Geschichte der Literatur. Der*die moderne Autor*in, die auch heutzutage noch referenziert wird, bildete sich jedoch in der Romantik heraus. Die Romantik war eine

kulturhistorische Epoche, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert andauerte. Die bildende Kunst, Musik und Literatur wurden von der Romantik beeinflusst, aber auch die Bereiche Geschichte, Theologie, Philosophie, Naturwissenschaften und Medizin. Charakteristika dieser Epoche waren die Hinwendung zu persönlichem Empfinden und dessen Ausdruck, sowie der Mystik und Natur (Rosenthal, 2012, S. 7).

Die romantische Auffassung von Kunst und Literatur betonte insbesondere deren Originalität und die expressive Verbindung zwischen Kunstwerk und Urheber*in. Zudem änderte sich zu dieser Zeit das Verständnis darüber, welche Qualitäten ein*e Autor*in bzw. Künstler*in vorweisen sollte.

Im Mittelalter waren Künstler*innen Kunsthandwerker*innen, die ihr Handwerk perfekt beherrschten. Diese bestand darin, einwandfreie Imitationen der realen Welt anzufertigen. Noch während der Renaissance war es nicht unüblich, als Künstler*in anonym zu bleiben und die fertiggestellten Kunstwerke nicht zu signieren. Die Brillanz der vormodernen Autor*innen lag in ihrer Fähigkeit, Stilrichtungen, Traditionen und Arbeitsweisen meisterhaft zu wiederholen. In diesem Kunstverständnis galt die Perfektionierung der Nachahmung der von Gott geschaffenen Welt als Fortschritt. Wichtig war nicht, wer ein Kunstwerk erschafft, sondern was dabei entsteht; entscheidend war die Qualität des Ergebnisses. In der mittelalterlichen Kunst wurde der schöpferische Gehalt – also die Symbolik, der ikonographische Inhalt und die Vermittlung religiöser Werte – überwiegend von der Kirche vorgegeben, während der*die Künstler*in als technische*r Ausführer*in agierte (Battersby, 1989, S. 25).

Während der Renaissance begann sich diese Konzeption von Kunst als Handwerk langsam zu verändern, und das Künstler*innen-Individuum rückte mit der Zeit immer mehr in den Vordergrund (Battersby, 1989, S. 25–26). Durch diese Entwicklungen kam auch die Frage nach geistigen Eigentumsrechten und dem Urheberrecht auf (Ramos Arenas, 2011, S. 28). Mit der Romantik konsolidierte sich diese Entwicklung und Merkmale wie ein eigener Stil und Intuition wurden zu den neuen Maßstäben für Kunst. Der moderne Autor sollte Originalität und Spontaneität beweisen und wurde fortan als unabhängiger und selbstbewusster Schöpfer begriffen (Abrams, 1953/1979, S. 61).

Diese Veränderungen in der Konzeption der Autor*innen-Figur war nur durch die vorhergegangenen Entwicklungen und historischen Bedingungen möglich. Nachdem die Bedeutung des Individuums schon während der Renaissance deutlich angestiegen

war, wurde das menschliche Subjekt durch die Aufklärung und die Französische Revolution endgültig von den Zwängen und dem Glauben an Autoritäten wie der Kirche oder der Monarchie befreit. Diese politischen und philosophischen Umwälzungen beeinflussten auch die Kunst und Literatur (Wetzel, 2020, S. 131–132). Vor allem die Schriften Immanuel Kants hatten immensen Einfluss auf die Autor*innen-Konzeption der Romantik (Beiser, 2010, S. 45–47, 75–77). Seine Theorie der Ästhetik kann als wichtige Grundlage für die romantische Vorstellung von Kunst angesehen werden, worauf ich in Kapitel 3 und 4 ausführlich eingehen werde (Battersby, 1989, S. 43; Kant, 1790/1968).

Allerdings war die romantische Idee des Künstlers, der aus sich selbst heraus kreiert, nicht vollkommen neu. Bei Plato ist die Vorstellung des *poeta vates*, des*r inspirierten Dichter*in, der*die als Mittler*in der Gött*innen auftritt, zu finden:

Denn alle Dichter der Epen, soweit sie vortrefflich sind, tragen alle diese schönen Dichtungen nicht aufgrund einer Kunstfertigkeit vor, sondern weil sie gotterfüllt sind und besessen; und ebenso die guten lyrischen Dichter, wie die Korybanten nicht in vernünftigem Zustand tanzen, so schaffen auch die lyrischen Dichter diese ihre schönen Lieder nicht in vernünftigem Zustand, sondern wenn sie der Musik verfallen und dem Rhythmus, sind sie in bakchantischer Verzückung, und besessen, wie Bakchen aus den Flüssen Honig und Milch schöpfen, wenn sie besessen, doch nicht bei Verstand sind, so schafft auch die Seele der lyrischen Dichter das, was sie selbst erzählen. (Plato et al., 2017, Abs. 533e–534a)

Poesie wurde laut Plato in einem Zustand des Deliriums erschaffen, weswegen er sie aufgrund ihrer Unzuverlässigkeit skeptisch betrachtete (Battersby, 1989, S. 30; Plato et al., 2017). Aristoteles definierte im Gegensatz dazu den *poeta faber* als die Person, die technisches Fachwissen beherrscht und somit die Poesie als Mimesis:

Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und der größte Teil der Kunst des Aulos- und des Kitharspiels sind grundsätzlich alle Nachahmungen. [...] Denn wie manche mit Farbe und Form vieles darstellen und auf diese Weise nachahmen (die einen mit Methode [téchne], die anderen durch bloße Übung) und wie andere dafür als Medium den Laut benutzen, so erzeugen alle hier genannten Künste eine Nachahmung in den Medien geordneter zeitlicher Verhältnisse [Rhythmus], sprachlicher Gestaltung und geordneter Tonverhältnisse [Harmonie], sie verwenden diese aber entweder je für sich oder in Verbindung miteinander. (Aristoteles & Grumach, 2011, Kapitel 1, Abs. a10–20)

Diese Auffassung von Kunst als virtuos ausgeführtes Handwerk, welches die Natur spiegelt, resoniert mit dem vormodernen Kunstverständnis (Abrams, 1953/1979, S. 9–11).

Während der Renaissance wurden die Ideen Platons wiederentdeckt und zu einer neoplatonischen Kunsttheorie transformiert. Diese weitete das Verständnis von Poesie als göttliche Besessenheit auf alle Kunstformen aus, was implizierte, dass Schriftsteller*innen sowie Künstler*innen nicht länger lediglich als meisterhafte Handwerker*innen, sondern als inspirierte Medien gesehen wurden (Battersby, 1989, S. 31). Im Kunstverständnis der Renaissance vervollkommenet die Kunst die Natur durch die Kraft der Imagination und der schöpferischen Erfindungskraft, indem der*die Künstler*in ihr inneres, göttliches Wesen entdeckt und zum Ausdruck bringt. In neuplatonischen Vorstellungen wird der kreative Akt als ein transzendenter Prozess verstanden, bei dem der*die Künstler*in als Medium zwischen der materiellen Welt und dem Göttlichen agiert und so das Irdische in eine höhere, spirituelle Realität umwandelt (Wetzel, 2020, S. 76).

In der Romantik erreichten diese Veränderungen in der Ästhetik, die sich seit der Renaissance herausgebildet hatten, mit dem Autor, der kreative Werke aus freiem, spontanem Geist hervorbringt, einen neuen Höhepunkt (Battersby, 1989, S. 23–24). Im romantischen Verständnis des Autors vollzog sich jedoch eine entscheidende Veränderung: Der Autor wurde fortan nicht mehr als göttliches Medium konzeptualisiert, sondern als die Quelle der Inspiration selbst (Battersby, 1989, S. 42–43). Dieses Verständnis des*r Autor*in als Personifizierung geistreicher Kreativität kristallisierte sich im Konzept des Genies, das im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden wird. Der Begriff des Genies beschreibt ein Individuum, das aufgrund außergewöhnlicher kreativer und intellektueller Fähigkeiten in der Lage ist, originelle, innovative und tiefgreifende Ideen oder Werke hervorzubringen (Ramos Arenas, 2011, S. 30). Dabei rückte weniger das handwerkliche Talent als vielmehr die individuelle Persönlichkeit des*der Künstler*in in den Fokus. Besonders in der Romantik wurde Kunst als Ausdruck einer instinktiven, nicht-rationalen Schaffenskraft verstanden, wobei ihre Qualität am Grad des persönlichen Ausdrucks gemessen wurde (Battersby, 1989, S. 103, 113).

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler M.H. Abrams zeichnet in seinem einflussreichen Werk „The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical

tradition“ (1953/1979) die sich im Zeitalter der Romantik verändernde Literaturtheorie nach. Bis ins 18. Jahrhundert dominierte die Analogie der Literatur und Kunst als Spiegel, die an die aristotelische Vorstellung der Mimesis anknüpfte: Kunst sollte die reale Welt möglichst perfekt nachahmen. Mit der Romantik veränderte sich dieses Konzept grundlegend. Die neuplatonische Kunsttheorie der Renaissance, die Künstler*innen als göttlich inspirierte Mittler*innen betrachtete, legte bereits den Grundstein für diese Entwicklung, allerdings blieb Kunst in der Renaissance weiterhin primär mimetisch. In der Romantik hingegen wurde die Spiegel-Metapher mit dem Bild der Lampe ergänzt. Statt bloßer Nachahmung der Außenwelt sollte Kunst aus dem Inneren des schöpferischen Individuums leuchten. Die Kunst als Lampe reflektiert nicht, sondern spendet selbst Licht, welches die Emotionen und Gedanken des*r Autor*in trägt (Abrams, 1953/1979, S. 52). So kreiert auch der romantische Autor aus dem Nichts heraus, was den Vergleich mit Gott nahelegt (Abrams, 1953/1979, S. 42). Dieser intuitive Schöpfungsprozess, der durch ein metaphysisches Genie eingeleitet wird, positioniert das Kunstwerk sowie seinen Urheber innerhalb der Transzendenz.

Ein weiteres zentrales Thema innerhalb der romantischen Ästhetik ist die Einsamkeit des romantischen Schöpfers. Sie spiegelt die Vorstellung wider, dass der Künstler als Individuum seine eigene, einzigartige Vision verfolgt, die oft in Konflikt mit der Gesellschaft steht. Das Genie, das den echten Künstler ausmachte, grenzte durch seine übernatürlichen Qualitäten oft an Wahnsinn; eine Idee, die bis heute nach wie vor wiederholt wird (Battersby, 1989, S. 15). Diese Assoziation von Kunst mit „Geisteskrankheit“ und Besessenheit platzierte den Autor außerhalb der etablierten gesellschaftlichen Ordnung. Die Auffassung des Autors als isoliertem Außenseiter trug dazu bei, dass Kollaboration mit anderen Künstler*innen als unvereinbar mit dem Kunstschaffen empfunden wurde (Ramos Arenas, 2011, S. 54).

Michael Wetzel (2020) führt den Begriff des *Autor-Künstlers* ein, um die Veränderungen in der Konzeption von Autor*innenschaft zu greifen. Der *Autor-Künstler* ist ein Konzept, das die Idee eines kreativen Individuums beschreibt, das sowohl als Autor (Schriftsteller) als auch als bildender Künstler agiert.¹ Dieses Konzept betont den schöpferischen, einzigartigen Charakter des Individuums, das nicht nur Werke

¹ Ich übernehme das generische Maskulin des Autors, da dieser selbst den *Autor-Künstler* als männliches Phänomen kontextualisiert (Wetzel, 2020, S. 14–15).

erschafft, sondern auch eine zentrale Autorität über die Bedeutung und Interpretation dieser Werke besitzt:

Warum also nicht die Figur einer Doppelhelix von Autoren als Künstler und Künstlern als Autoren assoziieren? Denn bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß die beiden Begriffe genealogisch aufeinander verweisen, ja sich ergänzen, daß sie miteinander verkoppelt sind, um ihr emphatisches Potential zu entfalten, das aus Schreibern Autoren und aus Handwerkern Künstler werden lässt. Die Verknüpfung der beiden Begriffsgeschichten lässt deutlich werden, wie sich zu Beginn der Neuzeit ein Künstlerbewußtsein dank der neu gewonnenen Autorschaft von nicht mehr bloß Abschreibern herausbilden konnte und wie umgekehrt zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters ein Autorbewußtsein am Modell des kreativen Künstlertums der s. g. bildenden Künste die schreibende Hand zur schöpferischen einer Genie-Gottes machen konnte. (Wetzel, 2020, S. 57)

Dieser Begriff spiegelt die Entwicklung der westlichen Vorstellung von Autor*innenschaft und künstlerischer Schöpfung, die die Bedeutung von Originalität und die Wahrnehmung von Individualität im künstlerischen Prozess betont.

Diese Konzeptualisierung des*r Autor*in als Künstler*in und des*r Künstler*in als Autor*in kann auch bei der Diskussion der Autorentheorie im Film fruchtbar gemacht werden. Die „Doppelhelix“ des *Autor-Künstlers* ist in der*m filmischen Autor*in besonders gut erkennbar.

Zusammenfassend kann somit festgehalten werden, dass der romantische Autor grundlegend alleine arbeitete, während er aus sich selbst und seinem Genie Kreativität zog. Mit der Romantik verschwand die Auffassung von Kunst als Handwerk und wurde ersetzt durch die Idee von Kunst als spontaner und origineller Persönlichkeitsäußerung. Ein*e Künstler*in wurde fortan als Individuum konzipiert, das losgelöst von der Gesellschaft transzendente Werke erschuf.

3. Das Konzept des Genies und seine geschlechtlichen Implikationen

Um den*die filmische*n Autor*in und die Konzepte, die ihn*sie umgeben, umfassend betrachten zu können, bin ich in Kapitel 2 ausführlich auf die historischen Wurzeln und konzeptuellen Traditionen eingegangen, die die Grundlagen für seine*ihre Entstehung

bildeten. In diesem Kapitel werde ich mich weiterhin in diesem zeitlichen Rahmen bewegen, um anschließend die Autorentheorie aus feministischer Perspektive untersuchen zu können. Die Art und Weise, wie seit der Romantik über die Figur des*r Autor*in nachgedacht wird, ist eng mit dem Begriff des Genies verflochten. Daher wird das vorliegende Kapitel eine feministische Auseinandersetzung mit dem seit der Romantik verfestigten Konzept des Autors, sowie mit der damit verbundenen Idee des Genies beinhalten.

Feministische Wissenschaftler*innen argumentieren, dass Frauen nicht nur systematisch der Zugang zu Autor*innenpositionen in allen Künsten verwehrt bzw. erschwert wurde (Gilbert & Gubar, 1979/2020; Nochlin & Grant, 2021), sondern dass der westliche Diskurs um Autor*innenschaft an sich seit seiner Entstehung weibliche Künstlerinnen auf konzeptueller Ebene exkludiert. Dies umfasst einerseits den Ausschluss von Frauen aus dem Konzept der Kreativität, das vor allem seit der Romantik propagiert wird. Die Idee des Genies spielt hierbei eine wichtige Rolle in der männlichen Konzeptualisierung von kreativer Schöpfungskraft. Andererseits wurden Frauen durch die Trennung von Kunst und Handwerk faktisch aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen, was im nächsten Kapitel ausführlich behandelt werden wird.

Das vorliegende Kapitel wird sich hierbei stark auf die Philosophin Christine Battersby beziehen, welche sich ausführlich dem Konzept des Genies und seiner Verbindung zu Männlichkeit gewidmet hat. Im Folgenden wird zuerst kurz die Entwicklung des Begriffs des Genies seit der Antike bis hin zur Romantik nachgezeichnet. Daraufhin werden die Spezifika des Konzepts des romantischen Autors und des Genies detailliert auf seine Vergeschlechtlichungen hin untersucht. An diese Diskussion wird ein weiteres damit verbundenes Phänomen angeschlossen: die Melancholie. Der letzte Teil des Kapitels wird diese Kondition, die in enger Verbindung zu künstlerischer Leistung steht, und ihre geschlechtlichen Implikationen behandeln.

3.1. Etymologie des Begriffs des Genies

Die Entstehung des heutzutage gebräuchlichen Konzepts des Genies ging Hand in Hand mit der in Kapitel 2 beschriebenen Wandlung des Verständnisses von Kunst. Der romantische Künstler, der aus sich selbst heraus originelle Kunstwerke erschafft und nicht die Natur bzw. die Kreation Gottes spiegelt, wurde als Genie bezeichnet.

Vor dem 18. Jahrhundert jedoch hatte das Wort Genie verschiedene Bedeutungen, die sich von der modernen Konzeption des Begriffs unterscheiden. Der etymologische Ursprung des Wortes Genie (eng. „genius“) lässt sich auf zwei unterschiedliche lateinische Wörter zurückführen, nämlich „Genius“ und „Ingenium“.

Der „Genius“ war ein männlicher Haushaltsgeist, der sowohl den Ertrag der Ernte als auch die Fruchtbarkeit des Vaters beschützen und damit die patrilineale Kontinuität der Familie sicherstellen sollten (Battersby, 1989, S. 54). In der antiken Bedeutung des „Genius“ können die Notionen von menschlicher Göttlichkeit und männlicher Fruchtbarkeit erkannt werden, die sich auch in der modernen Version des Genies wiederfinden (Battersby, 1989, S. 71).

„Ingenium“ wiederum bedeutete Fertigkeit, Talent und Urteilsvermögen; Eigenschaften, die im vormodernen Kunstverständnis wichtig waren (Battersby, 1989, S. 27). Die Bedeutung des lateinischen Wortes „Genius“ als männlicher Fruchtbarkeitsgott wurde vorerst ins Englische übernommen und verschmolz im 18. Jahrhundert mit dem Begriff des „Ingenium“, um den heutzutage gebräuchlichen Begriff des „Genies“ zu bilden. Dieses Genie jedoch wurde nicht besessen, wie die vorherigen Begriffe sowohl des „Genius“ als auch des „Ingeniums“, sondern der*die Künstler*in verkörperte ab dem 18. Jahrhundert das Genie als Teil seines Selbst. Im Zuge der Romantik wurde das Genie gemeinsam mit Kunst und Kreativität im Allgemeinen individualisiert (Battersby, 1989, S. 27–28, 71).

3.2. Die Aufklärung als Grundlage für die moderne Konzeption des Genies

Der neu geformte Begriff des Genies bezeichnete somit einen Menschen mit außergewöhnlichem kreativem Potenzial und visionärer Geisteskraft. Diese Konzeptualisierung spiegelt sich auch in Immanuel Kants einflussreicher Definition von Genie wider:

Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. (Kant, 1790/1968, S. 160 § 46)

Kant bezieht sich in seinen Ausführungen über das Genie sowohl auf den Begriff „Genius“ als auch auf „Ingenium“ (Kant, 1790/1968, S. 160–161). Er sieht im Genie

das Moment des ungebändigten Erschaffens von Kunst, welche jedoch so einzigartig und besonders ist, dass sie als neue Regel der Kunst gilt. Das Genie hat somit die Fähigkeit, die bestehende Tradition zu durchbrechen und damit neue Gesetze zu errichten. Kant verschmolz die romantische Bewunderung der instinktiven und ungezähmten Natur des Genies mit dem Verstand. Das Genie habe somit die Überhand über seine wilde Natur und dies mache es letzten Endes erhaben (Battersby, 1989, S. 76). Auf den Begriff des Erhabenen werde ich im nächsten Kapitel ausführlicher eingehen.

Von Kants Konzeptualisierung des Genies kann eine Parallele zu seiner Erkenntnistheorie gezogen werden. Dieser Exkurs zu den grundlegenden philosophischen Konzepten der Moderne wird den Boden für die feministische Analyse des Genies bereiten. Die Aufklärung wird gemeinhin als Abwendung von Religion, Aufstieg von Rationalität und Verstand und Ermächtigung des menschlichen Subjekts rezipiert. Christine Battersby argumentiert jedoch, dass in der Aufklärung eine Fortsetzung christlich-theologischer Konzepte stattfand. Immanuel Kant stellt in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ Überlegungen zur Subjektposition innerhalb der Welt an. Er beschreibt den Menschen als ein erkennendes Subjekt, das durch die Sinne Anschauungen empfängt und diese mittels des Verstandes in begriffliche Zusammenhänge bringt. Dadurch kann es zumindest einen Teil der Welt erfassen und verstehen (Kant, 1787/1998). Battersby (1989) erkennt in Kants Transzendentalphilosophie eine Übertragung göttlicher Allmacht auf das menschliche Subjekt:

Kant thought of himself as [...] revolutionary: locating the individual human being at the fulcrum of the knowable universe. The 'I am' of the Kantian self brings the world into existence. [...] Kant modelled it on his Christian pietistic beliefs about the way that God created matter. [...] Kant seems to have in mind here the obscure verse from the Bible, Exodus 3:14, 'And God said unto Moses, I AM THAT I AM...' Kant is envisaging a Being who can literally think himself into existence [...] This is the metaphysical model that the Romantic theorists appropriated for art. (S. 44)

Laut Battersby wurde die von der Aufklärung postulierte Subjektivität in das Kunstverständnis der Romantik übernommen. Vor allem in der Idee des Genies ist eine kosmische Allgewalt erkennbar, die stark an die Vorstellung eines christlichen Schöpfers erinnert. Auch M.H. Abrams (1979) setzt die neue Ästhetik der Romantik mit dem (Selbst-)Verständnis des Autors als Gott bzw. göttlich in Verbindung (S. 42–44).

Die Assoziation des Genies mit dem christlichen Schöpfer ist daran erkennbar, dass das Genie den körperlichen Teil des Autors transzendiert. Die Besessenheit durch das Genie positioniert es als etwas Unkontrollierbares und Übernatürliches, das aber trotzdem einen integralen Teil des Autor-Künstler-Individuums bildet. Zudem findet sich auch die christliche Konzeption der Kreation der Welt durch einen männlichen allmächtigen Schöpfer in der Konzeption des Genies wieder. Gott wird als Autor der Natur verstanden, der menschliche Autor wiederum fügt der göttlichen Kreation etwas hinzu. Zudem ist in der Konzeptualisierung des romantischen Künstlers bzw. des Genies seine gottgleiche Omnipotenz grundlegend, die sich in der Kontrolle jedes kleinsten Details des Kunstwerks und voller Autorität darüber spiegelt (Battersby, 1989, S. 14).

Die Auffassung, dass der göttlichen Kreation überhaupt etwas hinzugefügt werden kann, was impliziert, dass sie nicht perfekt und vollendet ist, wäre noch im Mittelalter eine häretische Vorstellung gewesen (Wetzel, 2020, S. 11, 58). Dies veranschaulicht den Prozess, der in der Aufklärung vollzogen wurde, welcher die Autorität der Religion gegenüber dem Menschen eliminierte. Wie schon erwähnt, kann die Assoziation zwischen Göttlichkeit und Genie bis zur antiken Bedeutung des Wortes „Genius“ zurückgeführt werden.

An diese Implikationen der Aufklärung im Hinblick auf die Künstlerfigur und sein Genie, können dekoloniale Theorien angeschlossen werden, die ihre Analyse jedoch noch früher ansetzen. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf René Descartes, der den Ausgangspunkt für die Entwicklung der modernen Philosophie bildet. Die kartesianische Prämisse „Ich denke, also bin ich“ (Descartes, 1644/2007) ist für die Entstehung der Aufklärung zentral. Diese Prämisse beinhaltet die Loslösung des Geistes vom Körper und schafft so eine Zweiteilung der Welt, wobei die Sphäre des Geistigen, so die dekoloniale Kritik, implizit immer *weiß* und *männlich* gedacht wird. Die Welt des Körperlichen ist einerseits minderwertig und besteht andererseits aus Frauen*, Arbeiter*innen, *nicht-able-bodied* Personen und allen nicht-*weißen*, nicht-europäischen Menschen. Zudem ist der denkende Geist immer Subjekt und dem gegenüberstehend das Körperliche, die Materie, immer Objekt, also passiv und beherrschbar. Die dekoloniale Theorie geht davon aus, dass diese Denktradition, die in der Aufklärung mündete, auf christlichen theologischen Überlegungen zum Verhältnis zwischen Gott und der Welt als Grundlage aufbaut. Dekoloniale

Theoretiker*innen stellen fest, dass die Zurückweisung von Kirche und Religion eigentlich dazu führte, dass sich das (männliche) Individuum den freigewordenen Platz Gottes einverleibte (Brunner, 2020; Maldonado-Torres, 2007; Quijano et al., 2016).

Dies spiegelt sich auch in Donna Haraways (1995) Kritik der modernen Wissenschaft wider, in der die vermeintliche Neutralität von Wissenschaft als „god-trick“ bezeichnet wird. Haraway kritisiert den Anspruch von Wissenschaft, objektives Wissen produzieren zu können und setzt sich für den Begriff des „situierten Wissens“ ein, der die Positioniertheit allen Wissens betont. In Anbetracht der Analysen der Dynamiken der Aufklärung kann der „god-trick“ so eingeordnet werden, dass sich der moderne Wissenschaftler bzw. Autor oder Künstler tatsächlich als Gott empfand und daher seinem Verständnis nach die Welt aus einer göttlichen Perspektive heraus betrachtete.

Die Idee des Genies kann in diesem Zusammenhang als Verkörperung aller Ideale der Aufklärung und des Selbstverständnisses Europas ab diesem Zeitpunkt verstanden werden. Ein gottähnlicher Schöpfer wurde als Ursprung von Kunst angesehen. Im Vorhandensein des Genies wurde der Unterschied zwischen zivilisierten Menschen und „Primitiven“ festgelegt, auch die Kunst wurde vom Handwerk mit dem Verweis auf das Genie unterschieden – wobei Handwerk von „Primitiven“ – oder Frauen - hergestellt wurde (s. Kapitel 4). Christine Battersby (1989) bezeichnet die Idee des Genies zusammenfassend als den „Bedrock of European culture“ (S. 3).

3.3. Geschlechtliche Implikationen des Konzepts des Genies

Das Konzept des Genies weist Ambivalenzen auf und kann gerade durch eine geschlechtliche Perspektive besser in seiner Komplexität verstanden werden. Die Assoziation des Genies mit dem christlichen Gott legt die männliche Kodierung des Genies nahe. Die angesprochene Trennung zwischen Körper und Geist, die durch René Descartes und die Aufklärung verfestigt wurde, ist auch für das Konzept des Genies relevant, da es den Sphären des Geistigen zugeordnet wurde und daher Männern vorbehalten war:

While artistic creativity is not merely a function of superior reason, it is a feature of a superior mind; and the model superior mind is a male mind: one that is strong and capable of independence from tradition and social norms, and that rises above the quotidian concerns that shape ordinary activities. (Korsmeyer, 2004, S. 29)

Durch das Genie konnten Männer ihr Bewusstsein zu einer transzendenten Erfahrung des Lebens erweitern, was Frauen unmöglich war. Die grundlegende Annahme dahinter war, dass Männer die Natur übersteigen können, indem sie Kultur erschaffen. Frauen hingegen blieben in ihrer Naturhaftigkeit gefangen (Battersby, 1989, S. 20).

Obwohl misogynen Tendenzen schon vor der Romantik existierten, verschärften sie sich zu dieser Zeit stark. Christine Battersby (1989) spricht von der Romantik sogar von einer „kulturellen Apartheid“ (S. 3). Einerseits kann dies im Anschluss an die dekoloniale Theorie mit dem Beginn der Moderne argumentiert werden (Brunner, 2020; Federici, 2004). Andererseits nennt Battersby (1989) die gesellschaftlichen Umbrüche der Industrialisierung als Grund für das Aufkommen neuer Formen von männlicher Dominanz. Da die Position der Frau innerhalb der neuen industriellen Gesellschaft unklar war, wurden in der aufkommenden bürgerlichen Gesellschaft neue patriarchale Strukturen geschaffen, die Frauen auf ihren Platz verweisen sollten (S. 73). Dies manifestierte sich beispielsweise in der Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, wobei Frauen zunehmend in den privaten Bereich der Familie und Hausarbeit verdrängt wurden, während der öffentliche Raum von Männern dominiert wurde und als der Ort von Macht und Einfluss galt.

Auch wenn das Konzept des Genies ausschließlich Männern vorbehalten war, weist es jedoch weitaus komplexere geschlechtliche Implikationen auf. Die Werte, die in der Romantik hochgeachtet wurden, haben in dieser Arbeit schon mehrmals Erwähnung gefunden. Sensibilität, Vorstellungskraft, Intuition, Irrationalität etc. sind Attribute, die im Konzept des Genies zu finden sind. Sie sind jedoch auch traditionell „weiblich“ konnotierte Merkmale, im Gegensatz zu traditionell „männlichen“ Attributen wie Rationalität, Verstand und Logik.

Battersby (1989) erklärt diese Faszination mit dem Ursprünglichen, der Natur und damit dem „Weiblichen“ durch die Industrialisierung und die dadurch entstehende Entfremdung mit der natürlichen Welt (S. 72). Obwohl diese Eigenschaften in der Romantik aufgewertet wurden, beschränkte sich diese Aufwertung lediglich auf die Verkörperung dieser Wesenszüge durch männliche Künstler/Autoren. Ein wahrer Künstler konnte zwar ausschließlich männlich sein, sollte aber „feminine“ Qualitäten aufweisen (Battersby, 1989, S. 86).

Während bis zur Romantik das Ideal des Künstlers, der seine Kunst mühelos und mit Leichtigkeit hervorbrachte, vorherrschte, änderte sich diese Vorstellung mit der

Romantik. In der Romantik wurde das Erschaffen von Kunst mit Anstrengung, Leiden und Schmerz assoziiert. In diesem Zusammenhang kamen vermehrt Analogien mit dem Prozess des Gebärens auf (Battersby, 1989, S. 73). Trotzdem wurden Frauen durch ihre Gebärfähigkeit mit der Natur und dem Körper verbunden, was es ihnen verwehrte, die geistigen Sphären der kreativen Schöpfung zu betreten (Korsmeyer, 2004, S. 14).

Auch die Auffassung, dass das Genie in einem unbewussten Teil des Künstlers/Autors existiert, wurde männlich interpretiert, indem die kreativen Energien mit männlicher Lust verbunden wurden, was sich wiederum mit der Assoziation zu biologischer Reproduktion rückschließen lässt (Battersby, 1989, S. 14). Dies bedeutete zudem, dass sogar der seltene Fall eines weiblichen Genies maskuline Züge und eine „männliche Sexualität“ aufwies (Battersby, 1989, S. 18).

Durch das Konzept des Genies wurden „männliche“ Rationalität, Fantasien und sexuelle Energien als Standard für Kreativität festgesetzt (Battersby, 1989, S. 106). Das romantische Genie wurde im Verlaufe der folgenden Jahrhunderte von diversen Philosophen und Künstlern aufgegriffen und bleibt trotz zahlreicher theoretischer Bestrebungen, seine Vormachstellung zu entkräften, in gewissen Formen bis heute bestehen (Battersby, 1989, S. 38–39).

Dieses hochkomplexe Thema könnte weit ausführlicher behandelt werden. Es kann hier jedoch zusammengefasst werden, dass das Konzept des Genies tiefgehend und gleichzeitig ambivalent vergeschlechtlicht ist. Es wird ersichtlich, dass Philosophen von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert keine intellektuellen Mühen und komplizierten Denkgebilde scheuten, Frauen mit allen Mitteln aus dem Bereich der Kunst und Kreativität fernzuhalten. Diese Anstrengungen der vollständigen Vereinnahmung durch Männer führt die gesellschaftliche Bedeutung und Macht von Kunst vor Augen.

3.4. Melancholie

Die Melancholie gilt als zentrales Merkmal des künstlerischen Genies und scheint eine grundlegende Voraussetzung für kreatives Schaffen zu sein. Diese Vorstellung des*r melancholischen, genialen Künstler*in ist bis heute weit verbreitet und eng mit seinem*ihrem Außenseiter*innenstatus verknüpft. In der romantischen Theorie wird

die Melancholie nicht nur als individuelles Leiden, sondern als schöpferische Triebkraft des Genies verstanden.

Die Romantik verwendete jedoch eine Lehre der Renaissance als Grundlage für ihre Theorie. In der Renaissance verkörperte ein Künstler mit großem Ingenium die „männlichen“ Werte Urteilsvermögen, Verstand und Rationalität. Der neoplatonischen Kunsttheorie folgend wurden Künstler als Medien, die mit höheren Bewusstseinsebenen in Kontakt waren, eingeordnet (s. Kapitel 2). Dies führte zur Schlussfolgerung, dass Künstler, die ein Höchstmaß an Ingenium vorweisen konnten, die Möglichkeit hatten, durch Kommunikation mit Gott zu einer transzendenten Einsicht zu gelangen. Innerhalb dieser Diskussion wurde dieses inspirierte Delirium auch als Melancholie eingestuft.

Melancholie wurde als eine ernsthafte Krankheit betrachtet, die eine Vielzahl unterschiedlicher Symptome aufwies, einschließlich psychischer Beschwerden wie Depressionen oder Halluzinationen (Klibansky, 2020, S. 47–49). Ein Mann, der ein großes Ingenium aufwies, konnte die Melancholie jedoch produktiv nutzen und durch sie wertvolle Kunst schaffen (Battersby, 1989, S. 30–31; Klibansky, 2020, S. 42–43). Dieses Verständnis der Melancholie wurde u.a. von Immanuel Kant aufgegriffen, der die Melancholie mit dem Erhabenen, ein Begriff, auf den ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde, verknüpfte:

He whose feeling places him among the melancholy is not so named because, robbed of the joys of life, he aggrieves himself into dark dejection, but because when his feelings are aroused beyond a certain degree, or for various causes adopt a false direction, they are more easily terminated in that than in some other condition. He has above all a feeling for the sublime. (Kant, 1764/1973, Abschnitt 2 S. 64)

Männlicher „Wahnsinn“ konnte in diesem Zusammenhang ein Anzeichen für künstlerische Errungenschaften sein. Psychische Störungen bei Frauen wiederum führten zu keiner herausragender Kunst. Frauen wurden meistens nicht mit Melancholie diagnostiziert, sondern mit Hysterie, welche eine ähnliche Symptomatik aufwies, jedoch durch eine Störung der Gebärmutter und nicht der Milz ausgelöst wurde (Battersby, 1989, S. 31–33). *Hystera* ist das griechische Wort für Gebärmutter, was verdeutlicht, dass Hysterie eine Krankheit bezeichnete, die ausschließlich Menschen mit Gebärmutter betraf. Hysterie führte im Gegensatz zu Melancholie nur zu subjektiven Halluzinationen und Fantasien, wodurch diese Art des Wahnsinns es

nicht ermöglichte, Zugang zu den tiefen Einsichten in die Welt der Ideen zu finden, welche für große Kunst notwendig waren. Der hysterische Wahnsinn bewegte sich nur innerhalb der jeweiligen individuellen Psychologie, der melancholische Wahnsinn wiederum sprengte das individuelle Bewusstsein und reichte bis zu den Höhen der universellen Wahrheiten (Battersby, 1989, S. 33; Korsmeyer, 2004, S. 30).

Die Geschichte der Diagnostik und Beschreibung von Hysterie ist lange und vielschichtig und kann im Umfang dieser Arbeit nicht ausreichend behandelt werden. Viele feministische Wissenschaftler*innen haben sich diesem Phänomen in seinen verschiedenen Formen vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert gewidmet (Gilman et al., 2022; Showalter, 1987). Ich konzentriere mich hier auf die Konzeption von Hysterie in der Renaissance und ihr Fortleben in der Romantik.

Dieses Verständnis von Melancholie und Hysterie überlebte bis in die Zeit der Romantik, in der das Konzept der Melancholie wichtiger denn je wurde. In der Melancholie vereinigte sich die Introspektive mit dem Wahnsinn, das Leiden mit der Einsamkeit. Die Melancholie verkörperte somit die romantische Kondition par excellence. Wahnsinn in weiblicher Form stellte jedoch auch in der Romantik keine Voraussetzung für das Wirken des Genies dar, sondern wurde weiterhin als Krankheit ohne positive Nebeneffekte angesehen.

Sandra Gilbert und Susan Gubar (1979/2020) widmen sich in ihrem Klassiker „The Madwoman in the Attic“ ausführlich der Literatur des viktorianischen Zeitalters und untersuchen diese aus einer feministischen Perspektive. Einerseits stellen die Autorinnen fest, dass Frauen in der Literatur des 19. Jahrhunderts entweder als unterwürfig und passiv oder als monströs und wahnsinnig dargestellt wurden. Andererseits wurde die Kreativität von weiblichen Schriftstellerinnen mit dem Verweis auf Wahnsinn und Hysterie abgewertet und diskreditiert (Gilbert & Gubar, 1979/2020, S. 1920, 61–62). Diese beispielhafte Studie verdeutlicht eindrucksvoll die Muster der Abwertung, durch die Frauen unter Verweis auf die falsche Art von Wahnsinn aus dem Reich der Künste ausgeschlossen wurden.

Obwohl die Subjektivität des Künstlers und seine Originalität in der Romantik wichtige Attribute hochgeschätzter Kunst darstellten, war die Vorstellungskraft von Frauen wiederum zu subjektiv und originell und es mangelte ihnen an der Weitsicht und Erkenntnisfähigkeit, die ihre männlichen Kollegen zur Schau stellten (Battersby, 1989, S. 33).

An die Kondition der Melancholie, welche, gepaart mit dem Genie, für die Erschaffung bedeutender Kunst unabdinglich war, kann der einsame Akt des Kunstschaffens angeschlossen werden (s. Kapitel 2). Im klassischen Verständnis wird Kunst als eine Reihe vereinzelter Errungenschaften von Individuen, welche mit der Gesellschaft in Konflikt standen, dargestellt (Battersby, 1989, S. 13, 46). Diesem romantischen Ideal kann jedoch einerseits entgegengehalten werden, dass männliche Künstler und Autoren in vielen Fällen Unterstützung von ihren Ehefrauen oder Geliebten bekamen (Chadwick, 1997; Nochlin & Grant, 2021; Pollock, 2012). Andererseits bemerkt Christine Battersby (1989), dass sich männliche Autoren/Künstler zu jeder Zeit innerhalb einer patriarchalen Tradition befanden, weswegen sie die Idee der einsamen Kreation zurückweist. Laut Battersby hätten nur weibliche Künstlerinnen/Autorinnen wirklich isoliert und einsam gearbeitet, da sie außerhalb einer existierenden Tradition und ohne jegliche Unterstützung agierten (S. 46).

4. Feministische Ästhetik

Dieses Kapitel stellt einen breiten Überblick über die feministische Beschäftigung mit der Disziplin der Ästhetik dar. Zuerst wird eine kurze Einführung in die traditionelle Lehre der Ästhetik gegeben. Daran anschließend werden feministische Auseinandersetzungen mit Schlüsselkonzepten der Ästhetik besprochen: Die Trennung von Handwerk und Kunst wird kritisch hinterfragt und grundlegende philosophische Dualismen werden behandelt, die der westlichen Kunsttheorie zugrunde liegen. Daraufhin werden die wichtigsten Kategorien der Ästhetik – Schönheit und das Erhabene – feministisch analysiert, was in die Beschäftigung mit der philosophischen Konzeptualisierung von Sprache mündet. Im Anschluss daran werden feministische Theorien des Blicks skizziert, welche das Kunstverständnis der traditionellen Ästhetik herausfordern. Im letzten Teil des Kapitels werden feministische dekoloniale Ansätze zu Kunst, Autor*innenschaft und Kreativität vorgestellt.

In Verbindung mit dem Genie und der Melancholie, die im vorangegangenen Kapitel ausführlich beleuchtet wurden, stellt die Auseinandersetzung mit der philosophischen Disziplin der Ästhetik und damit verbundenen Themen eine solide Grundlage für die anschließende feministische Analyse der Autorentheorie dar. Die Herausbildung des Konzepts der Ästhetik und die moderne Konzeption des Autor-Künstlers und seiner

Kreativität werden im vorliegenden Kapitel in einen zeitlichen und mentalen Zusammenhang gebracht, sowie ihre Implikationen in Bezug auf Geschlecht skizziert.

4.1. Traditionelle Ästhetik

Zwar reicht die Auseinandersetzung mit Kunst und Schönheit in der westlichen Tradition bis in die Antike zurück; die Ästhetik wurde jedoch erst im 18. Jahrhundert von Alexander Gottlieb Baumgarten (2013) als eigenständige philosophische Disziplin begründet, welche er als die „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ definierte (S. 3 §1). Im Spezielleren wurde der Untersuchungsgegenstand als die Wahrnehmung, welche durch die Erfahrung von Kunst bzw. Schönheit ausgelöst wird, definiert. Im weiteren Verlauf der Etablierung der Disziplin wurde sie als Philosophie der Kunst, Theorie des Schönen oder Theorie ästhetischer Werte, ihrer Erfahrung und Beurteilung bezeichnet. Bis heute sind sich Wissenschaftler*innen jedoch uneinig über die Begrenzung des Gegenstands und die Definitionen von zentralen Kategorien (Reicher, 2015, S. 9–11). Ein Grundproblem der Ästhetik besteht in der Objektivierung eines subjektiven Empfindens einzelner Menschen als Reaktion auf etwas Schönes, wobei selbst die Kategorie „Schönheit“ schwierig objektiv zu definieren ist. Trotz all diesen Unwägbarkeiten wurde es zur Aufgabe der Ästhetik, einen „Standard des Geschmacks“ herzustellen (Korsmeyer, 2004, S. 37–39).

Immanuel Kant war unter denjenigen, die sich dieser entstehenden philosophischen Disziplin zuwandten. Er verfasste einflussreiche Schriften zur Ästhetik, die wichtigste darunter die bereits genannte „Kritik der Urteilskraft“ (Kant, 1790/1968). In seiner Behandlung der Ästhetik trennte er ästhetischen Genuss von jeglicher Begierde. Eine ästhetische Erfahrung kann Kant zufolge in keinem Zusammenhang mit der Befriedigung eines menschlichen Bedürfnisses stehen. Ästhetische Urteile sollen laut Kant frei von jeglichen Interessen - „interesselos“ - sein:

Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit, vornehmlich, wenn es nicht, sowie das Interesse der Vernunft, die Zweckmäßigkeit vor dem Gefühle der Lust voranschickt, sondern sie auf diese gründet [...] Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf.[.] (Kant, 1790/1968, S. 61f §13)

Kants Anspruch war es, einen universalen ästhetischen „Geschmack“ zu definieren. Aufgrund dessen schloss er körperliche Neigungen und Gelüste aus seiner Ästhetik

aus, da diese zu persönlich seien und keine objektiven Urteile zulassen würden (Kant, 1790/1968; Korsmeyer, 2004, S. 44–46).

4.2. Trennung von Handwerk und Kunst

Ein Schlüsselpunkt der traditionellen Ästhetik ist die Trennung von Handwerk und Kunst, wobei nur die „echte“ Kunst Gegenstand ästhetischer Diskussionen darstellt. Mit der frühmodernen Periode des 17. und 18. Jahrhunderts trat ein Konzept auf, das diese zwei Kategorien scharf trennte, nämlich das Konzept der „Bildenden Künste“. Die Bildenden Künste beinhalteten fortan Kunst, die rein für ihre ästhetischen Qualitäten beurteilt wurde, ohne anderweitige Funktionen oder Nutzen zu haben. Somit gehörte alles, was in irgendeiner Art und Weise ein Gebrauchsgegenstand war, zur Kategorie Handwerk (Korsmeyer, 2004, S. 25–26).

In der Wissenschaft besteht Uneinigkeit über die Entstehungsgeschichte des Konzepts der Bildenden Künste. Festgehalten werden kann, dass seine Formation über einen längeren Zeitraum erfolgte. Allerdings existierten bereits in der Renaissance selbstbewusste Künstler*innen bzw. Handwerker*innen, die ihren Status innerhalb der Gesellschaft verbessern wollten. Anfangs bildete der Grad an körperlicher Arbeit und mit der Arbeit verbundene Schmutz die Trennlinie zwischen schönen Künsten und Handwerk. Musik und Poesie waren in diesem Zusammenhang geistige und „saubere“ Künste. So sollten Handwerke wie Malen, Schnitzen und Gießen, etc. mehr mit geistigen Künsten assoziiert werden, um ihre Reputation zu verbessern. Die Disziplin der Architektur propagierte beispielsweise ihre Trennung von den körperlichen Tätigkeiten des eigentlichen Bauens von Gebäuden. Je mehr eine Kunst intellektuelle Fähigkeiten wie Mathematik und Wissenschaft beinhaltete, desto innovativer und autonomer wurde sie eingestuft. Im 18. Jahrhundert wurden letztendlich fünf Bildende Künste festgelegt: Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerei und Architektur. Teilweise wurden diese Hauptkategorien erweitert und Gartenbau, Prosa, Tanz und Theater hinzugefügt. Mit dem Aufstieg des Konzepts der Bildenden Künste wurden Orte geschaffen, an dem der reine ästhetische Genuss losgelöst von alltäglichem Leben propagiert wurde, wie beispielsweise Konzertsäle und Museen (Korsmeyer, 2004, S. 25–27).

Die Trennung von Handwerk und Kunst, welche in der Renaissance begann und in der Romantik seine Vollendung fand, führte zum faktischen Ausschluss von Frauen aus dem Bereich der Kreativität. Die vormoderne Kunstproduktion war in Handwerksgilden

organisiert, in welchen Frauen in vielen Fällen einen gleichberechtigten Status einnahmen. Durch den Untergang der Gilden einerseits und den Ausschluss von Handwerk aus dem Bereich der „Kunst“ wurden Frauen doppelt diskriminiert, da die neu entstandene Kategorie des Handwerks hauptsächlich traditionell von Frauen hergestellte Erzeugnisse enthielt. Beispielsweise wurden viele Objekte zur Dekoration oder zur häuslichen Verwendung von Frauen hergestellt, die fortan von der höhergestellten Bildenden Kunst ausgeschlossen und damit abgewertet wurden. Der eigentliche Zweck von Kunst sollte ausschließlich Schönheit oder ästhetischer Genuss sein. Die andere Zweckmäßigkeit von Handwerk limitiere der neuen Ästhetik zufolge den*die Künstler*in in ihrer Kreativität und das Objekt verliere so an künstlerischem Wert (Korsmeyer, 2004, S. 27). Die Disziplin der Ästhetik und das Konzept der Bildenden Künste trennte Kunst von der materiellen Welt ab und verschleierte so ihre Fähigkeit, Machtdynamiken zu formen und zu untermauern. Kunst wurde aus der physischen Realität, eingebettet in das Leben und den Alltag von Menschen in ein Gebiet des Geistes verschoben, in welchem Männer die Regeln machten (Korsmeyer, 2004, S. 51).

Im 19. und 20. Jahrhundert kann diese Unterscheidung zwischen Handwerk und Kunst und ihre geschlechtlichen Implikationen auf andere Phänomene übertragen werden. Es wurde zwischen massentauglicher (weiblicher) Unterhaltungs- bzw. Populärkultur und ernstzunehmender anspruchsvoller (männlicher) Kunst unterschieden (Bourdieu, 2023; Huyssen, 2008; Radway, 1991). So wurde zum Beispiel der Roman anfangs im westeuropäischen Kontext als keine ernsthafte Form von Literatur angesehen und wurde hauptsächlich von weiblichen Autorinnen verwendet, was seiner Reputation zusätzlich schadete (Blödnor, 2010). Die Transformation von der Massenunterhaltung zur anerkannten Kunstform lässt sich auch für den Film nachvollziehen und wird in Kapitel 5 näher untersucht.

4.3. Dualismen

In der traditionellen Ästhetik, sowie in der westlichen Philosophietradition im Allgemeinen sind Dualismen von großer Bedeutung. Sie strukturieren das Denken in grundlegender Weise. Der bereits erwähnte Dualismus zwischen Körper und Geist, ist besonders in der feministischen Wissenschaft und Philosophie relevant. Weitere Dualismen umfassen Form und Materie, Verstand und Gefühl, Kultur und Natur, usw.

Alle diese binären Oppositionen sind geschlechtlich konnotiert, meist zum Nachteil des „Weiblichen“ (Korsmeyer, 2004, S. 6).

Obwohl sich die Spaltung zwischen Körper und Geist in René Descartes' Ausführungen und in der darauffolgenden Aufklärung dramatisch zuspitzte, lassen sich die Wurzeln dieses Denkens bereits in der Antike finden. Platons sogenannte „Ideenlehre“ stellt die transzendente Welt der Formen der sinnlich erfahrbaren Welt der Objekte gegenüber und setzt die ewigen Ideen in Kontrast zur vergänglichen Realität (Platon & Gadamer, 1978). Dies bildet die Grundlage für den späteren Dualismus zwischen Körper und Geist (Korsmeyer, 2004, S. 22). Das Christentum übernahm und verstärkte diese Zweiteilung, indem es den Körper abwertete und den Geist als höheren, göttlichen Teil des Menschen betrachtete. In Descartes' Philosophie schließlich erreicht dieser Dualismus seinen radikalsten Ausdruck: Körper und Geist werden als strikt getrennte Substanzen gedacht (Bordo, 1993, S. 3–5).

Die Spaltung zwischen Körper und Geist hat tiefgreifende Auswirkungen auf die Disziplin der Ästhetik an sich. Aufgrund der Überlegenheit des Geistes sind nur die Sinne *Hören* und *Sehen* Teil der ästhetischen Betrachtung. *Tasten*, *Riechen* und *Schmecken* sind Sinne, die enger mit dem Körperlichen verbunden sind und daher von der Diskussion ausgeschlossen werden. Es wurde argumentiert, dass die geistigen Fähigkeiten eine besondere Eigenschaft des Menschen darstellen, die ihn vom Tier unterscheidet. Hierzu zählen u.a. die Entwicklung von komplexem Wissen und die Ausübung künstlerischer Kreativität (Korsmeyer, 2004, S. 87).

Im Anschluss an die feministische und dekoloniale Theorie kann hier angemerkt werden, dass in diesem Verständnis nur *weiße*, europäische Männer als „Menschen“ definiert wurden, welche in der Lage sind, komplex zu denken und „Kunst“ nach westlicher Definition zu erschaffen. Frauen, Sklav*innen und indigene Personen wurden als Objekte und Teil der Materie und Natur konzipiert (Lugones, 2007). Hier ist die immense Wichtigkeit von Kunstproduktion für die Kreation des Selbstbilds des europäischen Mannes zu erkennen, ein Thema, das in Verbindung zu dekolonialen Theorien noch ausführlicher behandelt werden könnte.

Alternative westliche philosophische Strömungen kritisieren diesen strikten Dualismus von Körper und Geist und die Debatte hat sich mittlerweile in vielfältige Richtungen diversifiziert. Dennoch kann der Dualismus zwischen Körper und Geist weiterhin als relevant bezeichnet werden – vor allem im Kontext dieser Arbeit.

4.4. Schönheit und das Erhabene

In der traditionellen Ästhetik wird die Analyse durch zwei zentrale Kategorien geprägt: Schönheit und das Erhabene. Auch diese Schlüsselkategorien der Ästhetik können als vergeschlechtlicht beschrieben werden. Dabei wird mit Schönheit Femininität assoziiert, während Erhabenheit maskuline Attribute beinhaltet.

Edmund Burke (1757/2014), ein früher Theoretiker der Disziplin, führte im 18. Jahrhundert den Begriff des Erhabenen im Unterschied zur Schönheit in die Ästhetik ein. Während Schönheit eine Quelle des Genusses oder Vergnügens sei, löse das Erhabene Schmerz oder sogar Terror aus. Schönheit symbolisiere Leben und Gesundheit, wohingegen das Erhabene potenzielle Zerstörung und Bedrohung beinhalte. Ein klassisches Beispiel hierfür ist die Unkontrollierbarkeit von Naturgewalten (Burke, 1757/2014; Korsmeyer, 2004, S. 7). Burke führt weiter aus, dass Objekte, die als „schön“ empfunden werden, klein, rund, weich und grazil seien. Im Gegensatz dazu seien Dinge, die als erhaben wahrgenommen werden, schroff, unbegrenzt, düster und uneben. Die Vorlage für die Kategorie Schönheit scheint hierbei der weibliche Körper zu sein (Korsmeyer, 2004, S. 42–43, 133). Laut Edmund Burke sei der Tod das ultimativ Erhabene. Innerhalb dieser Logik sei die Erfahrung des Erhabenen eine Begegnung mit der eigenen Sterblichkeit sowie mit Gott, also ein transzendentes Erlebnis, das sowohl Schrecken als auch Ehrfurcht einflöße (Burke, 1757/2014; Korsmeyer, 2004, S. 134).

Auch Immanuel Kant widmete sich dem Phänomen des Erhabenen. In seinen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ assoziiert er den engen Rahmen des Schönen mit den Empfindsamkeiten von Frauen, während Männer nach einem tieferen Verständnis, das im Erhabenen liege, streben (Kant, 1764/1973, S. 78; Korsmeyer, 2004, S. 47). Kant beschreibt das Erhabene als eine ästhetische Erfahrung, die den Menschen mit etwas konfrontiert, das seine Vorstellungskraft übersteigt – etwa das Erleben von Gefahr oder die Kontemplation über das Unendliche. In beiden Fällen erkennt der Geist seine Grenzen und reagiert mit einer Mischung aus Faszination und Überwältigung gegenüber einer Wirklichkeit, die letztlich unbegreiflich bleibt. Das Erhabene ist eine Erfahrung an der Grenze des Selbst, wobei das Selbst jedoch letzten Endes intakt bleibt. Sein Fokus liegt auf der Reflexion der Erfahrung des Erhabenen im Individuum, da das Erhabene nicht vom

Objekt erzeugt werde, sondern erst durch die Geistesverfassung des Subjekts entsteht (Kant, 1790/1968; Korsmeyer, 2004, S. 135–137).

Christine Battersby (2019) hat sich ausführlich mit der Kategorie des Schönen im Gegensatz zum Erhabenen beschäftigt. Das Schöne kann relativ einfach mit Weiblichkeit und dem weiblichen Körper assoziiert werden, während das Erhabene eine tiefe Erkenntnis über die Mysterien des Lebens und der Welt fördert, zu der ausschließlich Männer befähigt sind. Das Erhabene weist jedoch wiederum kompliziertere Vergeschlechtlichungen auf.

Diese Konzeptualisierung von Erhabenheit lässt an die Charakteristika des Genies denken. Das Gefühl des Erhabenen und die Charakteristika des Genies weisen gewisse Ähnlichkeiten auf. Das Erhabene konfrontiert den Menschen mit den Grenzen seiner Wahrnehmung und seines Verstandes und kann somit eine transzendente Erfahrung ermöglichen. Das Genie befindet sich genau an der Schnittstelle zwischen dem Materiellen und Metaphysischen und erlangt dadurch eine tiefere, übergeordnete Erkenntnis.

Diese unermessliche Weite und Macht, die jenseits des menschlichen Verstandes liegt, wird als Chaos begriffen und in der Natur verortet – eine Sphäre, die auch mit dem Weiblichen assoziiert wird. Das Weibliche wird dabei mit Unordnung, Natur, Irrationalität und Körperlichkeit in Gegensatz zum rationalen Geist gesetzt (Merchant, 1989). Interessanterweise lassen sich diese Begriffe auch zur Beschreibung des Erhabenen heranziehen. Damit zeigt sich, dass das Erhabene – ähnlich wie andere kunsttheoretische Konzepte – eine geschlechtlich ambivalente Dimension besitzt (Korsmeyer, 2004, S. 137).

4.5. Sprache

In diesem Zusammenhang sind auch die Ausführungen Friedrich Nietzsches (1872) über das Dionysische im Gegensatz zum Apollinischen interessant. Das Dionysische symbolisiert eben jene weiblichen Kräfte des Chaos, welche in der westlichen Mythologie und Ideengeschichte weit zurückverfolgt werden können. Diese Art des Weiblichen als alles vereinnahmende, grenzenlose Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung verkörpert das Gegenteil des Weiblichen, wie es in der Definition von Schönheit als etwas Zartes, Harmonisches, Begrenztes konzeptualisiert wird. Eine echte dionysische Erfahrung nach Nietzsche löst die Grenzen des Selbst und die

zwischen Leben und Tod auf und sprengt die Grenzen der Grammatik und Syntax von Sprache (Korsmeyer, 2004, S. 137–139; Nietzsche, 1872). Hier berühren wir das Phänomen der Sprache und des Außersprachlichen. Das Dionysische und damit das Weibliche liegt außerhalb der Grenzen von Sprache in einer unverständlichen Welt des totalen Chaos und in einem Zustand vor oder nach der Subjektivierung, außerhalb der „symbolischen Ordnung“ nach Lacan (Korsmeyer, 2004, S. 139; Lacan, 1973/2018).

Seit der griechischen Antike wird Sprache häufig als eine Struktur betrachtet, die eng mit Männlichkeit und Rationalität verknüpft ist. In vielen philosophischen Traditionen gilt Sprache als Medium des Denkens und Bewusstseins, während das Vorsprachliche mit Natur, Körperlichkeit und dem „Anderen“ assoziiert wird (Battersby, 1989, S. 49). Jacques Lacan (1973/2018) griff diese Tradition in seiner psychoanalytischen Theorie auf und beschrieb die Frau als nicht vollständig repräsentierbar innerhalb der Welt der Sprache und des Gesetzes: der symbolischen Ordnung. In diesem Sinne erscheint das Weibliche als eine Leerstelle innerhalb des Symbolischen, während das Imaginäre und das Vorsprachliche mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden (Battersby, 1989, S. 135–137; Lacan, 1973/2018). Lacan argumentiert, dass das Subjekt erst durch den Eintritt in die symbolische Ordnung Bewusstsein erlangt. Doch da diese Ordnung männlich strukturiert ist, bleibt die Position der Frau in ihr ambivalent: Sie nimmt daran teil, kann jedoch nie vollständig durch sie definiert werden. In diesem Zusammenhang haben sich Philosophinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva mit Sprache als patriarchale Struktur beschäftigt und Gegenentwürfe weiblicher Ausdrucksweisen entworfen. Während Hélène Cixous mit ihrer *Écriture féminine* eine von Körperlichkeit geprägte, nicht-lineare Sprache konzipiert, fordert Irigaray eine Neubewertung weiblicher Differenz in der Sprache. Kristeva wiederum untersucht, inwiefern das Weibliche innerhalb sprachlicher Strukturen latent vorhanden ist, aber häufig marginalisiert wird (Cixous, 1975/2013; Irigaray, 1979; Kristeva, 1978).

Im Kontext der Frage nach Autor*innenschaft betont die Theoretisierung von Sprache als subjektivierter Männlichkeit die implizite Vergeschlechtlichung der Sprechposition des Autors. Während der ideale Autor/Künstler aus einer Randposition der Gesellschaft spricht, werden Frauen außerhalb der Grenzen des Sprachlichen konzeptualisiert, was ihre Stimmen unhörbar macht (Battersby, 1989, S. 138–139).

4.6. Theorien des Blicks

Im Zusammenhang mit der Betrachtung von Kunst ist der kantschen Lehre der Ästhetik folgend eine interesselose Perspektive notwendig. Bei der Betrachtung von Schönheit, welche im Verlaufe der Kunstgeschichte oft in Form von nackten weiblichen Körpern dargestellt wurde, stößt das Konzept der Interesselosigkeit jedoch an seine Grenzen. Diese nackten weiblichen Körper wurden durchaus als begehrenswert und sinnlich dargestellt, was ein Interesse in Form von sexueller Begierde hervorruft. Laura Mulvey (1975) thematisierte das Sehen bzw. den Blick als etwas Aktives und Machtförmiges, was das Konzept der interesselosen Perspektive kritisiert und prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des *male gaze*. Theorien des Blicks, welche sich im Anschluss an Mulvey formten, betonen die Kontrolle des ästhetischen Objekts durch den Blick, kritisieren die Trennung von Begierde und ästhetischem Genuss und identifizieren heterosexuelle erotische Begierde und Schaulust als das Zentrum des Konzepts von Schönheit. Zudem wird die Annahme kritisiert, dass der*die Betrachter*in von Kunst universell ist, da durch eine gescheiterte Identifikation des*r der Betrachter*in mit der Perspektive des Kunstobjekts eine potenzielle Störung im Rezeptionsprozess auftritt (Korsmeyer, 2004, S. 53–54). Eine Theoretisierung des Sehens stellt besonders im Film aber auch in allen anderen visuellen Künsten einen wichtigen Paradigmenwechsel dar.

Ähnlich wie in der Wissenschaft ist auch bei der Betrachtung von Kunst eine neutrale, objektive Position unmöglich. Durch die Theoretisierung des Blicks wird deutlich, dass das Kunstwerk immer in einer Objektposition auftritt und passiv angeschaut wird, während der*die aktive Betrachter*in die Subjektposition innehat. In dieser Rollenverteilung kann die Vergeschlechtlichung von Subjekt und Objekt, von Anschauen als männlich bzw. Männern vorbehalten und Angeschautwerden als weiblich bzw. nur von Frauen erwartet, erkannt werden. Diese Struktur wird durch die omnipräsente Figur der nackten Frau in der Bildenden Kunst und im Film bestätigt (Korsmeyer, 2004, S. 56–57).

Feministische Kritiker*innen der klassischen Lehre von Ästhetik bemerken zudem, dass die propagierte interesselose Position der Kunstbetrachtung- und -beurteilung dazu führe, dass die Form gegenüber dem Inhalt und der damit verbundenen potenziellen gesellschaftlichen Bedeutung höher geschätzt wird. Auch hier sind die Theorien des Blicks hilfreich, um die rein ästhetische Wahrnehmung von Kunst zu

kritisieren. Einerseits wird der Wahrnehmung von Kunst Begierde und Befriedigung attestiert, was sie de facto zu keinem interesselosen Unterfangen macht. Andererseits wird durch die Theoretisierung des Blicks die kulturelle Autorität von Kunst sichtbar, welcher eine wichtige Position innerhalb des gesellschaftlichen Machtgefüges innewohnt (Korsmeyer, 2004, S. 57).

Die vorangegangenen Kapitel haben verdeutlicht, dass sowohl das Konzept des Autors als auch jenes der Bildenden Künste sowie die Disziplin der Ästhetik in einen gemeinsamen historischen Entstehungszusammenhang eingeordnet werden können. Während diese Entwicklungen die Grundlage für unser modernes Kunstverständnis bilden, wurde im Verlaufe der Kapitel ersichtlich, wie stark diese Konzepte geschlechtlich codiert sind. Diese Diskussion der Ursprünge der modernen Konzeptualisierungen von Kunst, Ästhetik und Autor*innenschaft soll die folgende Analyse der Autorentheorie illuminieren.

4.7. Dekoloniale Perspektiven auf Kreativität und Autor*innenschaft

An diese europäische feministische Kritik von patriarchal geprägten Konzeptualisierungen können dekoloniale Perspektiven angeschlossen werden. Trinh-Ti-Minh-Ha (2010) setzt sich mit der westlichen Vorstellung von Subjektivität auseinander und stellt diesem alternative, gegenhegemoniale Verständnisse von Kreativität und Handlungsfähigkeit gegenüber. Indem sie den Schreibprozess aus einer dekolonialen Perspektive betrachtet, stellt sie nicht nur das Konzept der Autor*innenschaft, sondern auch die traditionellen westlichen Erzählstrukturen grundsätzlich infrage.

Sie zeigt auf, dass das Schreiben für eine *Woman of Color* wiederum mit spezifischen Herausforderungen verbunden ist: Zum einen erscheint Sprache selbst als *weiße*, patriarchale Struktur. Sie argumentiert, dass Sprache – insbesondere in ihrer schriftlichen und institutionell geformten Ausprägung – in ihrer Struktur und ihren Bedeutungszuweisungen koloniale und patriarchale Machtverhältnisse widerspiegelt und Ausschlüsse gegenüber anderen Formen von Wissen, Identität und Ausdruck produziert (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 5–6). Zum anderen wird ihr durch den Akt des Schreibens eine Position als „Autorin“ zugeschrieben, die sie als problematisch empfindet. Sie kritisiert die Vorstellung des schöpfenden Subjekts als gottähnlich, was an Christine Battersbys Analysen des romantischen Autors anknüpft. In diesem Zusammenhang stellt sie sowohl die Idee eines alleinigen Schöpfers als auch dessen

Übertragung auf den Akt des Schreibens infrage. Diese Sichtweise führe dazu, dass Literatur vollständig von der Hoheitsgewalt des Autors dominiert werde (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 29). Sie beschreibt, dass der Figur der*s Autor*in eine Position der Dominanz innewohne, in der der*die Autor*in dem Werk als übergeordnetes Subjekt zeitlich vorangehe, anstatt in einem gleichzeitigen, miteinander verwobenen, prozesshaften Verhältnis zu ihm zu existieren (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 6). Letzten Endes lehnt sie aufgrund ihrer Überlegungen zur westlichen Konzeptualisierung von Subjektivität und ihrer Verbindung zum kreativen Prozess des Schreibens das Konzept der Autor*innenschaft vollkommen ab (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 35). Für sie ist die Position des Schreibens keine Perspektive eines einzelnen Subjekts:

A writing for the people, by the people, and from the people is, literally, a multipolar reflecting reflection that remains free from the conditions of subjectivity and objectivity and yet reveals them both. (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 22)

Für Trinh-Ti-Minh-Ha ist Schreiben ein Prozess des Zuhörens und der Pluralität der Erzählenden, in der die niederschreibende Person nur die Stimmen bündelt (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 30). Zudem hinterfragt sie die Idee der Originalität und Neuartigkeit von Literatur: „Writing as an inconsequential process of sameness/otherness is ceaselessly re-breaking and re-weaving patterns of ready-mades. The written bears the written to infinity“ (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 36). Dies erinnert an Julia Kristevas Konzept der *Intertextualität*, welches die Referenzialität und Dialogizität von Texten betont. Bedeutung geht in Kristevas Verständnis nicht nur aus einem einzelnen Werk hervor, sondern durch die Verflechtung und Interaktion verschiedener Texte (Kristeva, 1969/2024).

Trinh-Ti-Minh-Ha (2010) versteht den Akt des Schreibens weniger als Selbstausdruck, sondern als einen Prozess, bei dem Dinge auf die schreibende Person einwirken, wodurch ihre Rolle weniger aktiv und vielmehr als Teil eines größeren Prozesses verstanden wird (S. 18).

Trinh-Ti-Minh-Ha (2010) formuliert eine ganzheitliche, inklusive Perspektive auf Kreativität und Schöpfung. Sie betont die Wichtigkeit des gesamten Körpers und Seins im Akt des Schreibens, Erzählens und Kreierens: „The entire being is engaged in the act of speaking-listening-weaving-procreating“ (S. 127). Dies steht im Gegensatz zum traditionellen westlichen Verständnis von Autor*innenschaft als rein geistigem Prozess. Für Trinh-Ti-Minh-Ha sind im Gegensatz zu der von europäischen

Philosophen propagierten Konzeptualisierung alle Sinne gleichermaßen wichtig für das Erfahren und Verstehen der Welt sowie für die Bildung von Gedanken. Diese Sichtweise impliziert ein Aufbrechen dualistischer Denkstrukturen und die Dezentralisierung des Geistes (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 39–40).

Trinh-Ti-Minh-Ha (2010) diagnostiziert dem westlichen Denken eine tiefe Angst vor dem Nichts und der Leere. Für sie ist jedoch genau diese Leere ein wesentlicher Bestandteil des Lebens, des Seins und des „Ichs“ und beinhaltet kreatives Potenzial. Sowohl menschliche Geschichten als auch das menschliche Subjekt würden als geschlossen konzipiert werden. Die Angst vor Offenheit und Leere führe in der westlichen Kultur zu einer Obsession mit geordneten und kontinuierlichen Existenzen und Narrativen (S. 67, 94).

Im Rahmen dieser Logik lehnt sie eine essentialistische Definition von weiblicher im Gegensatz zu männlicher Literatur ab, da dies lediglich die phallozentrische Denkweise spiegeln würde. Es wird betont, dass Frauen sich jeglicher Kategorisierung entziehen. Zugleich wird klargestellt, dass Identität und Subjektivität vor allem im feministischen Kontext weiterhin von Bedeutung sind: „Difference does not annul identity. It is beyond and alongside identity“ (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 104).

Für Trinh-Ti-Minh-Ha sind Geschichten keine in sich geschlossenen Einheiten mit einem klaren Anfang und Ende. Stattdessen entfalten sie sich in einer offenen, nicht-linearen Struktur, die sich westlichen Vorstellungen von Kohärenz und Vollständigkeit entzieht:

[A] story that has no end - no end, no middle, no beginning; no start, no stop, no progression; neither backward nor forward, only a stream that flows into another stream, an open sea - is the vision of a madwoman. [...] We fear heights, we fear the headless, the bottomless, the boundless. [...] This is why we keep on doing violence to words: to tame and cook the wild-raw, to adopt the vertiginously infinite. Truth does not make sense; it exceeds meaning and exceeds measure [...] Each story is at once a fragment and a whole; a whole within a whole[.] (Trinh-Thi-Minh-Ha, 2010, S. 123)

Durch diese Sichtweise hebt sie die gegenseitige Vernetzung von Geschichten hervor, was den Fokus von der singulären Figur des*r Autor*in auf das Narrativ selbst verschiebt. In dieser Vorstellung wird der*die Autor*in nicht als isolierte*r Schöpfer*in verstanden, sondern als Teil eines unendlichen, kollaborativen und fortwährenden Prozesses des Erzählens.

Dieses Verständnis von Autor*innenschaft und Kreativität steht in deutlichem Kontrast zu den zuvor dargestellten westlichen Konzeptualisierungen. Die modernen Konzepte von Autorschaft und Ästhetik rahmen Kunst als ein individuelles, männlich konnotiertes und *weiß* codiertes Unterfangen. Frauen und insbesondere *Women of Color* werden dabei nicht nur systematisch ausgeschlossen, sondern die zugrunde liegenden Denkfiguren tragen zudem zur Objektifizierung ihrer Körper bei. Es wurde aufgezeigt, dass die westlichen Konzepte keine universelle Wahrheit darstellen, sondern als Resultat hegemonialer Epistemologien zu dominanten Paradigmen geronnen sind. Für Frauen, insbesondere *Women of Color* bieten diese Vorstellungen keinen geeigneten Bezugsrahmen, um ihre kreative Praxis zu verorten oder ihr künstlerisches Schaffen zu konzeptualisieren. Die Notwendigkeit, diesen Blick zu weiten und alternative Konzeptionen von filmischer Autor*innenschaft zu denken, wird im abschließenden Kapitel der Arbeit erneut aufgegriffen.

5. Die Autorentheorie

In diesem Kapitel werde ich die Autorentheorie behandeln, um daraufhin die Erkenntnisse, die in Kapitel 3 und 4 gewonnen wurden, auf diese einflussreiche Filmtheorie anzuwenden. Ich werde zuerst die Entstehung der Autorentheorie nachzeichnen und anschließend ihre wichtigsten Vertreter vorstellen und ihre zentralen Prämissen sowie ihr Verständnis von Film und filmischer Autor*innenschaft erläutern. Ich werde auf vier wichtige Vertreter der Theorie genauer eingehen, nämlich André Bazin, Alexandre Astruc, Francois Truffaut und Andrew Sarris. Während André Bazin und Alexandre Astruc zentrale theoretische Vorläufer der Autorentheorie waren, werden Francois Truffauts Schriften gemeinhin als Geburtsstunde der Theorie rezipiert. Andrew Sarris wiederum verbreitete die Theorie in den USA und trug dadurch maßgeblich zu ihrer Popularisierung bei.

Die Autorentheorie entwickelte sich in den 1950er Jahren in Frankreich. Zu dieser Zeit veröffentlichten einige Kritiker² Essays im Umfeld des Magazins *Cahiers du cinéma*, eine bis heute erscheinende Filmzeitschrift, welche als Beginn der Autorentheorie angesehen werden können. Während sich in Frankreich die Anhängerschaft dieser neuen Bewegung vergrößerte, fanden sich auch in Großbritannien und den USA

²Ich werde im Verlaufe dieses Kapitels stellenweise nicht gendern, da es sich bei den besprochenen Personen ausschließlich um männliche Kritiker und Regisseure handelt.

Filmkritiker, die den *Auteurismus* in den jeweiligen Ländern verbreiteten. So entstand mit der Zeit einerseits eine beachtliche Menge an Literatur zur Autorentheorie, andererseits wurde ihr Einfluss auf die Filmlandschaft und Filmschaffende immer größer. Vor allem die Verbreitung der Theorie durch Andrew Sarris in den USA verstärkte ihre Wirkkraft auf internationaler Ebene nachhaltig (Ramos Arenas, 2011, S. 35–37).

Vor den 1950er Jahren war der Film als künstlerisches Medium noch kein feststehendes Objekt der kritischen und wissenschaftlichen Analyse, sondern wurde lediglich als Massenunterhaltungsmedium angesehen (Grant, 2008, S. 1). Dagegen stellten sich die Kritiker der *Cahiers du cinéma*, da sie Filme als anderen Künsten gleichwertig etablieren wollten. So argumentierten sie für einen künstlerischen Anspruch, den sie sogar in Filmen, die in Hollywood produziert wurden, wiederzufinden glaubten. Sie pochten vehement auf die Unabhängigkeit und besonderen Eigenschaften des Kinos als eigene Kunstform - eine Haltung, die zu dieser Zeit als revolutionär eingestuft werden kann (Ramos Arenas, 2011, S. 40). In diesem Zusammenhang wurden gewisse Regisseure von Filmen innerhalb und außerhalb Hollywoods als Künstler designiert.

Zudem legten die Filmkritiker eine Reihe an Kriterien fest, die einen Film zu Kunst und den Regisseur zum Künstler machten. Der Regisseur wurde folgend als Autor (*Auteur*) bezeichnet, weswegen die Kritiker der *Cahiers du cinéma* ihre Ausführungen *Politique des auteurs* nannten (Ramos Arenas, 2011, S. 47). Diese Auseinandersetzungen widmeten sich erstmals ausschließlich dem*r Autor*in im Film und markierten damit eine klare Abgrenzung von dem*r Autor*in in der Literaturwissenschaft (Ramos Arenas, 2011, S. 86).

Interessanterweise begann sich zur selben Zeit die Vorstellung des singulären Autor*innensubjekts in literaturwissenschaftlichen Debatten langsam aufzulösen. Wissenschaftler*innen wie Roland Barthes oder Michel Foucault stellten die Prämissen der westlichen Kulturgeschichte grundlegend in Frage. Dieser *discursive turn* dezentrierte die traditionelle Autor*innenfigur und gab dem Text an sich mehr Signifikanz und Raum. Begriffe wie Diskursivität, Intertextualität und Dekonstruktion bestimmten ab diesem Zeitpunkt die Debatte, die den Mythos des*r transzendentalen Autor*in in der Literatur enthüllten. In seinem berühmten Essay „Der Tod des Autors“ verschob Roland Barthes (1968/2008) den Fokus der Analyse von dem*r Autor*in zum

Text selbst. Texte wurden von Barthes nicht als geschlossene Einheiten verstanden, sondern als Geflechte aus Zitaten, kulturellen Referenzen und textuellen Strukturen, die von den Leser*innen mit Bedeutung versehen werden. Sie seien Produkte eines kulturellen und sprachlichen Systems, das den*die Autor*in übersteige. Diese Konzeptualisierung des Texts, der Bedeutung durch den Akt des Lesens erhält, stellte die in Kapitel 2 nachgezeichneten grundlegenden Kategorien der romantischen Autor*innen-figur, die bis ins 20. Jahrhundert Gültigkeit genossen hatten, grundlegend in Frage (Barthes, 1968/2008).

Parallel zu diesen theoretischen Entwicklungen wurde der filmische Autor von den Kritikern der *Cahiers du cinéma* aus der Taufe gehoben. In der Literatur gibt es diverse Erklärungen für dieses Phänomen. Die Mehrheit der wissenschaftlichen Quellen erkennen in der *Politique des Auteurs* eine Reaktion auf den *Tod des Autors* in der Literatur, die einen Rückbezug auf den romantischen Autor darstelle (Caughie, 2001, S. 11; Gerstner & Staiger, 2013, S. xi; Ramos Arenas, 2011, S. 35; Sellors, 2010, S. 12; Wexman, 2003, S. 10). Jochen Mecke (1997) jedoch stellte die These auf, dass die Fokussierung auf die Figur des*r Regisseur*in im Kontext des (kommerziellen) Kinos demselben Zweck diene wie die Dekonstruktion der*s traditionellen Autor*in in der Literatur zur selben Zeit. Mecke (1997) argumentierte, dass die Figur des *Auteurs* im Film eine Störung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse darstelle und durch den *Auteur* die klassischen narrativen Strukturen im Film unterbrochen werden. So würde die Figur des*r Autor*in im Film und sein* ihr Tod in der Literatur zum selben Ergebnis führen: dem Öffnen der Erzählmuster und der stilistischen Mittel und somit zu einer neuen Konzeption und innovativen Handhabung der jeweiligen Medien (S. 372). Trotz der Berufung auf den traditionellen Autorenbegriff, hatte die Theorie jedoch auch revolutionäres Potential, da ihre Thesen die Grenzen zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur herausforderten, einen „Wendepunkt für Kinokultur und Filmgeschichtsschreibung“ darstellten und sogar die Entwicklung des Kinos selbst beeinflussten (Ramos Arenas, 2011, S. 81).

Wie in den Kapiteln 3 und 4 dargelegt, sind die Konzepte von Kunst und Autor*innenschaft eng verzahnt. In dem Bestreben, den Film als Kunstform zu legitimieren, suchten die Kritiker daher nach einer zentralen kreativen Autorität innerhalb des Mediums.

Aufgrund der Beschaffenheit des Mediums Film gestaltete sich dieses Unterfangen jedoch schwierig, da die Bestimmung des*r Autor*in hier – anders als etwa bei einem Gedicht – nicht eindeutig ist. Die industrielle und kollaborative Herstellungsweise von Filmen und ihre Einbettung in kapitalistische Produktions- und Vermarktungslogiken verändern die Diskussion rund um Kunst, Ästhetik und folglich Autor*innenschaft. Dennoch wandten sich die Filmkritiker der *Cahiers du Cinéma* hauptsächlich literarischen Autor*innenschaftskonzepten zu, um einen filmischen Autor zu konstruieren (Ramos Arenas, 2011, S. 55).

Die Kritiker der *Cahiers du cinéma* können in eine präexistente Tradition der Konzeptualisierung des*r Regisseur*in als übergreifende*r Urheber*in eines Films eingereiht werden. Schon in den 1920er Jahren wurde in Frankreich über den*die Regisseur*in als Autor*in geschrieben (Ramos Arenas, 2011, S. 37; Sellors, 2010, S. 12). C. Paul Sellors (2010) zufolge bildet die französische Filmkritik der 1920er Jahre die Grundlage für die Entwicklung der *Politique des Auteurs*, was jedoch oft außer Acht gelassen werde. Theoretiker*innen wie Jean Epstein oder Germaine Dulac verfolgten schon zu dieser Zeit das Ziel, den Film mithilfe des Konzepts des*r Regisseur*in als Autor*in als eigenständige Kunstform zu etablieren (S. 15–16). Louis Delluc, der ebenfalls Teil dieser ersten französischen Avantgarde war, veröffentlichte u.a. Werke über US-amerikanische Regisseur*innen. Charlie Chaplin wurde beispielsweise oft als Proto-Autor bezeichnet, allerdings ohne eine ausgearbeitete umfangreiche Theorie der Figur des*r Autor*in im Film (Ramos Arenas, 2011, S. 37). Mit der *Politique des Auteurs* wurde dieser Trend wieder aufgegriffen und konsolidiert.

Die Filmkritiker definierten spezifische Charakteristika eines *Auteurs*. Dazu zählten die sichtbare Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Werk, seine Originalität und eine nachvollziehbare Entwicklung innerhalb seines Gesamtwerks (Ramos Arenas, 2011, S. 39). Mithilfe dieser Kriterien wurden gewisse Regisseure als *Auteurs* anerkannt. Hierzu gehörten beispielsweise Alfred Hitchcock, D.W. Griffith, Jean Renoir und Kenji Mizoguchi (Gerstner & Staiger, 2013, S. 7; Hodsdon, 2017, S. 87; Sellors, 2010, S. 30).

Vor dem Aufkommen der Autorentheorie wurde meist der*die Drehbuchautor*in als Autor*in eines Films besprochen, welcher*m in Folge jegliche künstlerische Leistung abgesprochen wurde. Auch die kreativen Beiträge von Schauspieler*innen, Ton- und Lichttechniker*innen, Kostümdesigner*innen, Bühnenbildner*innen, Filmeditor*innen,

etc. wurden nicht beachtet. Die Realität der Produktionsbedingungen vor allem in Hollywood war jedoch weit entfernt von den Konzeptualisierungen der *Cahiers du cinéma*-Kritiker. Regisseur*innen hatten im Vergleich zu den Produzent*innen wenig Einfluss auf die Filme, die in industrieller Manier gefertigt wurden (Sellors, 2010, S. 8). C. Paul Sellors (2010) bezeichnet daher den auteuristischen Ansatz zwar als integralen Teil filmwissenschaftlicher Debatten, aber letztlich als ahistorisch (S. 10).

Des Weiteren kann die Autorentheorie eigentlich nicht als richtige Theorie bezeichnet werden, da ihr eine fundierte Grundlage fehlt, sondern aus provokanten Kommentaren und Stellungnahmen junger Filmkritiker hervorging (Caughie, 2001, S. 13). Dieser Ansatz spiegelt sich in ihrer Selbstbezeichnung als *Politique des Auteurs* wider. Der Begriff *Auteur-Theorie* wurde das erste Mal 1959 von Luc Moullet verwendet (Caughie, 2001, S. 80; Ramos Arenas, 2011, S. 101), durch Andrew Sarris wurde die *Auteur theory* jedoch in den USA und weltweit bekannt. Zudem modifizierte Sarris einige Aspekte der Ideen seiner französischen Vorgänger. Somit kann auch von keiner einheitlichen *Autorentheorie* ausgegangen werden, da die jeweiligen zeitlichen und geographischen Räume ihre Spezifika aufweisen.

5.1. Die Entstehung der Autorentheorie in Frankreich

Obwohl in der Stummfilmära, in der das bewegte Bild eine revolutionäre technische und künstlerische Innovation darstellte, Filme in ihrer eigenen Beschaffenheit als Kunst erachtet und wertgeschätzt wurden, änderte sich die Wahrnehmung ab dem Aufkommen des Tonfilms in den späten 1920er Jahren. Tonfilme wurden mehrheitlich nicht mehr als künstlerisch wertvoll angesehen, sondern rein als verfilmtes Theater.

Zur selben Zeit begann jedoch die „Verschriftlichung der Kinokultur“ (Ramos Arenas, 2011, S. 47), welche sich in der Veröffentlichung von Zeitschriften widerspiegelte, die sich ausschließlich auf das neue Medium Film konzentrierten. Eine dieser Filmzeitschriften der ersten Generation war das Magazin *La Revue du cinéma*, das 1928 gegründet wurde. Gleichzeitig wurden diverse Ciné-Clubs eröffnet, in denen sowohl ausländische als auch französische Produktionen gezeigt und diskutiert wurden. Der Zweite Weltkrieg und die deutsche Besatzung bereitete dieser Annäherung an die Filmkunst allerdings ein Ende. Diese bestehenden Strukturen wurden nach dem Ende des Kriegs wieder aufgegriffen und viele Film-Clubs öffneten ihre Pforten erneut. Trotz des konstant großen Interesses am Film, das vor allem in Frankreich zu beobachten war, gelang es dem Kino bis in die 1950er Jahre nicht, sich

als gleichwertige Kunstform zu etablieren. Dies lag unter anderem daran, dass Filme aus Hollywood vorwiegend als populäres Unterhaltungs- und Massenmedium und nicht als ernsthafte Kunst betrachtet wurden (Ramos Arenas, 2011, S. 47–48).

Während in den 1950er Jahren das Interesse am Kino wieder anstieg, entstand eine neue kulturelle Bewegung, die sogenannte *Nouvelle Vague*. Durch den Wirtschaftsaufschwung dieser Zeit und die an den USA orientierte neu entstehende Konsumgesellschaft entwickelte sich eine Jugendkultur, die sich über Literatur, Musik und später auch Film erstreckte (Ramos Arenas, 2011, S. 45). Die Begründer der *Politique des auteurs* sollten in Folge zu den wichtigsten Vertretern der *Nouvelle Vague* im Film werden (Gerstner & Staiger, 2013, S. 7).

In diesem kulturellen Milieu wurde 1951 das Magazin *Cahiers du cinéma* von Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie La Duca und André Bazin als Nachfolger des Magazins *La Revue du cinéma* gegründet, auf dessen Seiten erstmals die Thesen der *Politique des auteurs* formuliert wurden (Ramos Arenas, 2011, S. 51).

Die zu dieser Zeit dominante Filmkritik war sozialkritisch ausgerichtet. Dies bedeutete, dass Filmen, die in Hollywood produziert wurden, keine Beachtung geschenkt wurde, da sie lediglich als kapitalistische Propaganda wahrgenommen wurden. Die *Cahiers du cinéma* brachen in diesem Zusammenhang ein Tabu, indem sie diese Filme als ernstzunehmende Kunstwerke betrachteten (Ramos Arenas, 2011, S. 50).

Ramos Arenas bezeichnet die *Politique des auteurs* als historische Avantgarde, da sich die jungen Filmkritiker gegen den Mainstream wandten und etablierte Kulturtraditionen kritisierten (Ramos Arenas, 2011, S. 80). Allerdings lässt sich in den Artikeln der Kritiker der *Cahiers du cinéma* ein politisch reaktionärer Unterton erkennen, der durch anti-kommunistische und moralisch konservative Positionen geprägt war (Caughie, 2001, S. 37; Truffaut, 1954/2008, S. 14). Daher würde ich die Einschätzung der Bewegung als Avantgarde anzweifeln. Unabhängig von der Wertung der Inhalte der *Politique des auteurs* kann festgehalten werden, dass sie die Filmtheorie nachhaltig beeinflusste sowie die zukünftige Entwicklung des Kinos selbst maßgeblich bestimmte.

5.2. Theoretische Grundlagen der Autorentheorie

5.2.1. André Bazin

André Bazin war einer der Gründer und Herausgeber des Magazins *Cahiers du cinéma*. Er war älter als die Autoren der *Politique des auteurs* und wird als theoretischer Vorläufer der Bewegung eingeordnet. Er war einer der ersten, der im Kontext des Films Autor*innenschaft als Ausdruck der Persönlichkeit betrachtete, ein Konzept, das von seinen Schülern weiterentwickelt wurde (Gerstner & Staiger, 2013, S. 34).

Bazin erachtete den Film als eine Weiterentwicklung der Fotografie. Diese technische Grundlage ermögliche es dem Film die wahrnehmbare Welt realitätsgetreuer als die klassischen Künste wiederzugeben. „Die Ontologie des fotografischen Bildes“ (Bazin, 1967a) ist ein bedeutender Text Bazins, in dem er argumentiert, dass das fotografische Bild die Welt nicht nur abbildet, sondern sie in ihrer reinen Form festhält, wodurch es sich von anderen Kunstformen unterscheidet, die die Realität durch subjektive Interpretation und Manipulation wiedergeben (S. 13–14).

Insbesondere die Überzeugung, dass ein Film eine getreue Abbildung der Realität darstelle, und die daraus abgeleiteten Präferenzen für bestimmte filmische Mittel bildeten eine wichtige Grundlage für Bazins Filmkonzeptionen. Aus dieser Wahrnehmung des Films heraus lehnte Bazin das Stilmittel der Montage ab, da sie die Realität manipulierte und Propaganda fördere (Bazin, 1967b, S. 46–47). Das Kino solle die „Vollkommenheit der realen Welt“ (Ramos Arenas, 2011, S. 59) abbilden.

Im Gegensatz zur Montage stand bei Bazin die *Mise en Scène* im Zentrum der Analyse. Die *Mise en Scène* im Film bezieht sich auf die Gestaltung und Inszenierung der visuellen Elemente innerhalb eines Filmrahmens. Sie umfasst alle Aspekte der bildlichen Darstellung und erzeugt die Atmosphäre eines Films. Im Wesentlichen beschreibt sie die Anordnung einer Szene und beinhaltet sowohl die physische Umgebung als auch die Art und Weise, wie Schauspieler*innen, Requisiten, Licht, Kamera und andere Elemente zusammenarbeiten. Der Begriff der *Mise en Scène*, französisch für „in Szene setzen“, kommt ursprünglich aus dem Theater. Die *Mise en Scène* im Theater umfasst das Bühnenbild, die Beleuchtung, Kostüme und das Make-up, sowie die Inszenierung und Performance der Schauspieler*innen (Bordwell et al., 2019, S. 113). Dieser Ausdruck wurde für die Filmproduktion übernommen. Im Film

beinhaltet er dieselben Kategorien wie im Theater, allerdings gibt es in der Filmproduktion eine größere Auswahl an Möglichkeiten der Gestaltung der Mise en Scène, weshalb sie im Vergleich zum Theater eine größere Bedeutung gewann. Der Schauplatz und die Requisiten, der Bildaufbau, die Kameraführung, der Kamerawinkel, die Beleuchtung, sowie die Anordnung von Charakteren und Objekten innerhalb des Rahmens können unter anderem zur Mise en Scène im Film gerechnet werden (Bordwell et al., 2019). Durch die Steigerung der Bedeutung der Mise en Scène sollte auch die Distanz zum Theater vergrößert werden, da der Film Bazin zufolge erzählerische anstatt performativer Qualitäten habe. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Filme nach Bazin eine vollständige Illusion anstreben sollten, die durch die Mise en Scène erzeugt werde. In dieser Hinsicht lobte er den klassischen Hollywoodstil als Ideal. Dieser Fokus auf die Mise en Scène wurde von den Auteuristen übernommen und ausgeweitet.

André Bazin stellte in diesem Zusammenhang die Unterscheidung zwischen *Auteur* und *Metteur-en-scène* (dt. in-Szene-Setzer) auf, die später von den Auteuristen aufgegriffen wurde. Den *Metteur-en-scène* zeichnete die Nichtexistenz eines echten persönlichen Stils aus, er sei nur zu einer gekonnten Adaption vorhandenen Materials fähig (Buscombe, 1973/2001, S. 23).

Bazins Schüler sollten in Folge die *Politique des auteurs* begründen. Bazin selbst distanzierte sich jedoch mehrfach von den Thesen seiner Nachfolger. Die Überschneidung einiger ästhetischer Prinzipien wie die Bevorzugung langer Einstellungen und des bereits besprochenen Realismus können jedoch festgestellt werden. Außerdem kann die Verwendung einer breiten Schärfentiefe als ein Element der Kontinuität betrachtet werden. Dies bedeutet, dass ein großer Bereich eines Bildes – vom Vordergrund bis zum Hintergrund – scharf abgebildet wird, was meist durch eine kleine Blendenöffnung, kurze Brennweiten oder größere Kameradistanz erreicht wird und Details in allen Ebenen der Szene betont (Bordwell et al., 2019, S. 172–173).

Die jungen Autoren der *Cahiers du cinéma* richteten ihre Aufmerksamkeit vermehrt auf die Figur des Regisseurs und mystifizierten diese. Bazin lehnte den von den Auteuristen propagierten „unkritischen Persönlichkeitskult“ (Ramos Arenas, 2011, S. 75) ab. In seinem Essay „De la politique des auteurs“ (Bazin, 1957/2008) kritisiert er die unhinterfragte Verherrlichung des Regisseurs und gab zu bedenken, dass soziale,

historische und ökonomische Faktoren bei der Betrachtung der Filme vernachlässigt würden.

Abschließend kann festgehalten werden, dass André Bazin einer der ersten Filmtheoretiker*innen im europäischen Raum war und bis heute als solcher rezipiert wird. Seine Beiträge veränderten die Wahrnehmung des Kinos als intellektuell anspruchsvolle Kunst und bildeten die theoretische Basis für die Entstehung der *Politique des auteurs*.

5.2.2. Alexandre Astruc – La Caméra-stylo

Alexandre Astruc war ein französischer Schriftsteller, Filmkritiker, Drehbuchautor und Filmregisseur (Andrew, 2000). Sein Essay „La Caméra-stylo“, den er 1948 veröffentlichte, bildete eine wichtige Grundlage für die Entstehung der *Politique des auteurs* und entwickelte sich zu einem Manifest für die aufkommende *Auteur-Bewegung* (Astruc, 1948/2014).

Astruc beschreibt, wie ein Filmemacher, genauso wie ein Maler oder Schriftsteller, einen persönlichen und authentischen Zugang zu seinem jeweiligen Medium habe. Die Analogie zur Literatur veranschaulichte er mit der Gleichsetzung des Stifts mit der Kamera. Damit wollte er die direkte Verbindung zwischen Regisseur und Film betonen – ungetrübt vom Drehbuch, Genre oder Schauspieler*innen – allen Facetten, die notwendigerweise mit dem Medium des Films einhergehen. Die Kamera-Stift-Analogie propagierte den intuitiven und persönlichen Zugang zum Filmemachen, was den Film der klassischen Wahrnehmung anderer Künste (Malerei, Literatur, etc.) näherbrachte (Hodsdon, 2017, S. 24).

Astruc sah das Kino als eine Form des Ausdrucks, so wie es alle anderen Künste zuvor gewesen seien. Das Konzept des *Caméra-stylo* verweist auf die schöpferische Fähigkeit eines Regisseurs, seine persönlichen Leidenschaften und Gedanken in filmische Sprache zu übertragen (Gerstner & Staiger, 2013, S. 6). Dabei betonte Astruc, dass die Entwicklung einer eigenen, distinktiven filmischen Sprache, die sich von literarischer Sprache unterscheidet, wegweisend für die Zukunft des Films sein sollte. Trotz der Abgrenzung und dem Fokus auf der kinematographischen Sprache, blieb die stärkste Referenz Astrucs die Literatur.

Astruc sah den Film als das ideale Mittel an, um persönliche Gedanken, aber auch philosophische und theoretische Themen zu behandeln. Dies stellte einen radikalen

Bruch mit der bisherigen Filmtradition Frankreichs dar. Er verabschiedete sich jedoch nicht vollkommen von einem zusammenhängenden Narrativ, das den Film durchziehen sollte. So bezog er sich beispielsweise auf Orson Welles, Jean Renoir oder Kenji Mizoguchi, welche die Fusion von Narrativ und Mise en Scène seinen Vorstellungen nach meisterten (Hodsdon, 2017, S. 23). Astruc machte auch interessante Anmerkungen über die Rolle des Drehbuchautors. Das *Caméra-Style*-Konzept impliziert, dass entweder der Drehbuchautor Regie über seine eigenen Drehbücher führt oder dass der Drehbuchautor gänzlich verschwindet, da sich die Unterscheidung zwischen Drehbuchautor und Regisseur in Astrucs Theorie vollkommen auflöst. Der Regisseur ist gleichzeitig Drehbuchautor und „schreibt“ den Film direkt mit seiner Kamera: „Direction is no longer a means of illustrating and presenting a scene, but a true act of writing. The filmmaker/author writes with his camera as the writer writes with a pen“ (Astruc, 1948/2014, S. 606). Somit setzte Astruc wichtige Weichen für das Kino als Medium, in dem das Innenleben seiner Regisseur*innen eine wichtige Rolle spielt.

5.3. Francois Truffaut – “Une certaine tendance du cinéma français”

Francois Truffauts einflussreicher Essay „Une certaine tendance du cinéma français“ (1954/2008) wird als Grundstein für die Autorentheorie angesehen. Viele weitere Kritiker und spätere Regisseure wie Eric Rohmer oder Luc Moullet trugen in den folgenden Jahren zur Formierung der *Politique des auteurs* bei.

Francois Truffaut kritisierte das französische Kino, da es zu literarisch geprägt sei und sich nicht wahrhaftig „filmisch“ zeige. In seinem Essay prangerte er den psychologischen Realismus des französischen Kinos, die sogenannte „Tradition der Qualität“, an, da für ihn das Medium des Films nichts mit der realgetreuen Darstellung der Wirklichkeit zu tun habe, sondern die Realität als Kunst transzendiere.

Zudem wandte sich Truffaut bestimmt gegen „reine“ Literaturverfilmungen dieser Zeit. Seiner Meinung nach war das Kino mehr als eine reine Adaption von Literatur und sollte als eigenständige Kunstform sowohl angesehen als auch als solche aktiv „benutzt“ werden. Der wahre *Auteur* mache laut Truffaut aufrichtig persönliche Filme. Als Beispiele hierfür führte er Robert Bresson oder Jean Renoir an (Buscombe, 1973/2001, S. 23). Diese Regisseure seien nicht nur bloße Schriftsteller oder Anwender des Drehbuchs. Sie verwendeten das Medium Film in all seinen Eigenheiten und würden so filmische Kunstwerke erschaffen. Echte *Auteurs* schrieben in seinen

Augen die Dialoge selbst und erfänden sogar die Geschichten, über die sie Regie führten (Truffaut, 1954/2008, S. 16).

In diesem Sinne betonte Truffaut die Wichtigkeit der Mise en Scène, da Filme sich auf visuelle und nicht literarische Art und Weise artikulieren sollten. In der Mise en Scène erkannte Truffaut die Signatur des *Auteurs*, in der seine echte Kunstfertigkeit liege (Hodsdon, 2017, S. 58).

Einer der Regisseure, die sowohl von Truffaut als auch seinen Zeitgenossen als *Auteur par excellence* bezeichnet wurde, war Alfred Hitchcock. Durch die Lobeshymnen auf einen Regisseur, der im Produktionssystem Hollywoods arbeitete, brachen die Filmkritiker der *Cahiers du cinéma* ein Tabu. Ihre Kritik endete jedoch nicht bei der Begeisterung für Alfred Hitchcock, sondern erweiterte sich zu der Aussage, dass das US-amerikanische Kino dem französischen generell überlegen sei (Gerstner & Staiger, 2013, S. 8). Laut den Auteuristen sei in Hollywood eine Kreativität und eine Qualität zu erkennen, die in Frankreich nicht vorhanden sei (Mecke, 1997, S. 371). Dieser Standpunkt war bis dato undenkbar und revolutionierte die Filmkritik nachhaltig (Ramos Arenas, 2011, S. 67). Obwohl das Durchbrechen der Grenzen zwischen bloßer Unterhaltungskultur und intellektuell anspruchsvoller Kunst eine wichtige Entwicklung bedeutete, kann aus heutiger Sichtweise gesagt werden, dass Hollywood von Truffaut und seinen Kollegen mystifiziert und glorifiziert wurde, schlicht aus dem Grund, dass die Produktionsbedingungen in den USA weniger bekannt waren als die Details der französischen Filmlandschaft (Ramos Arenas, 2011, S. 66–67).

5.4. Andrew Sarris

Andrew Sarris übersetzte Truffauts Essay und andere Schriften der französischen Auteuristen erstmals ins Englische. Er entwickelte die Thesen selbstständig weiter und machte die Ideen der *Politique des Auteurs* in den USA bekannt. Seine polemischen Ausführungen hatten jedoch die US-amerikanische Filmkritik als Zielscheibe und nicht das Produktionssystem, wie im Falle seiner französischen Vorgänger. Wie schon erwähnt, war Andrew Sarris der Erste, der explizit von der *Auteur Theory* sprach, wobei der Begriff auch schon früher bei anderen Autoren auftauchte (Ramos Arenas, 2011, S. 100–101). Durch Sarris wurde die *Politique des Auteurs* jedoch als *Autorentheorie* konsolidiert.

Andrew Sarris stellte einige klar definierte Parameter auf, die den Regisseur zum *Auteur* machen. Diese Art der Klassifizierung war neu und bildete den ersten Versuch, die *Politique des Auteurs* theoretisch zu strukturieren (Sarris, 1962/2008, S. 35). Truffaut und seine Kollegen hatten abstrakter über den *Auteur* geschrieben, Sarris konkretisierte und verschärfte ihre Schriften zu Prämissen. Obwohl seine Thesen oft kritisiert wurden und ihre Validität bis heute angezweifelt wird, hatten sie unbestritten bedeutenden Einfluss auf filmtheoretische Entwicklungen (Grant, 2008, S. 3).

Die erste Prämisse der Autorentheorie besteht in der technischen Kompetenz des Regisseurs. Das Beherrschen einer technischen Geschicklichkeit macht den Regisseur zum *technician*. Die zweite Prämisse ist die unterscheidbare und einzigartige Persönlichkeit des Regisseurs, die sich in einem eigenen visuellen Stil ausdrücken soll. In diesem Zusammenhang ist die Wiederholung bestimmter Stilmittel und Themen über alle Filme eines Regisseurs ein wichtiges Merkmal; sie werden als seine persönliche Handschrift angesehen. Die wiedererkennbare Persönlichkeit des Regisseurs macht ihn laut Sarris zu einem sogenannten *stylist*. Die dritte Prämisse bezieht sich auf die interne Bedeutung des Films, die dem Film seinen unverkennbaren künstlerischen Wert verleiht (Caughie, 2001, S. 63–64).

Ein neuer Aspekt hinsichtlich der Beschaffenheit des *Auteurs*, den Sarris prägte, ist die Spannung zwischen dem Regisseur, seinem Material und den Produktionsbedingungen. Durch diese Spannung, die die Kreativität des Regisseurs herausfordert und sein Schaffen zu einem kraftaufwändigen Akt macht, entsteht die von Sarris als *interior meaning* betitelte Qualität, die den wahren *Auteur* ausmache (Gerstner & Staiger, 2013, S. 8, 38). Aus diesem Grund sah er das US-amerikanische, in Hollywood produzierte Kino den Filmen, die im Rest der Welt produziert wurden, überlegen an. Die einschränkenden Produktionsbedingungen in Hollywood minimierten die künstlerische Freiheit der Regisseur*innen, was Sarris zufolge zu den eindrucksvollsten Zeugnissen von Genie im Film führte (Sarris, 1962/2008, S. 42). Dies bedeutet, dass ein Regisseur, der in Hollywood arbeite und durch das Studiosystem in seiner künstlerischen Entfaltung behindert sei, durch dieses feindliche Umfeld zu kreativen Höchstleistungen angespornt werde.

Diese drei genannten Kriterien sind in konzentrischen Kreisen organisiert, wobei ein Regisseur alle drei Kreise durchqueren muss, um als *Auteur* zu gelten (Sarris, 1962/2008, S. 43). Sarris überspitzte die *Politique des Auteurs* durch diese

Kategorisierung und entfernte sich dadurch in manchen Aspekten von den ursprünglichen Ideen der *Politique*. Viele der Grundprinzipien blieben aber in der US-amerikanischen *Auteur Theory* bestehen. Was Sarris mit seinen französischen Vorgängern vor allem verband, war die Hochachtung der Form gegenüber dem Inhalt. Die spezifischen Kontinuitäten umfassen den Fokus auf die Figur und die Persönlichkeit des Regisseurs und die Relevanz der Mise en Scène als wichtigsten Untersuchungsgegenstand. Zusätzlich dazu ist die Analyse des gesamten Oeuvres eines Regisseurs in beiden Traditionen elementar. Wie auf den vorangegangenen Seiten erläutert, wurde die *Politique des Auteurs* durch Sarris jedoch zu einer rigiden Theorie, die die induktive Vorgehensweise der französischen Kritiker durch ein deduktives Dogma ersetzte (Ramos Arenas, 2011, S. 109).

In Andrew Sarris' Schriften tritt die ästhetische Theorie der Romantik, die sowohl der *Auteur Theory* als auch der *Politique des Auteurs* zugrunde liegt, offensichtlicher zutage. Dies zeigt sich beispielsweise an der Wertschätzung von klassisch romantischen Attributen wie Intuition und Sensibilität, sowie der Einschätzung der Persönlichkeit des *Auteurs* als höchstes Qualitätskriterium (Caughie, 2001, S. 25).

Obwohl der Poststrukturalismus verspätet auch Einzug in die Filmwissenschaft hielt und neue Konzeptionen von Autor*innenschaft im Film vorgestellt und diskutiert wurden, zeigt die Autorentheorie weiterhin eine erstaunliche Beharrlichkeit (Caughie, 2001, S. 11; Sellors, 2010, S. 2). Einerseits wird die Figur des*r Regisseur*in mittlerweile stark für Marketingzwecke benutzt, andererseits wird auch in wissenschaftlichen Debatten weiterhin oftmals der *Auteur* referenziert (Gerstner & Staiger, 2013, S. 42; Wexman, 2003, S. 10).

Im vorliegenden Kapitel wurden die theoretischen Grundlagen der Autorentheorie sowie ihr paradigmatischer Beitrag zur Re-Konzeptualisierung des Films als künstlerisches Ausdrucksmedium untersucht. Besonders im Fokus stand dabei das Verständnis des filmischen Werks als Ausdruck einer singulären, schöpferischen Instanz – des *Auteurs* – und die damit verbundene Aufwertung des Regisseurs zur zentralen Figur cineastischer Autorschaft. Diese Vorstellung hat nicht nur das Selbstverständnis von Filmschaffenden nachhaltig geprägt, sondern auch die Bewertung und Rezeption von Filmen in Theorie und Praxis tiefgreifend beeinflusst. Im nächsten Kapitel werden diese theoretischen Überlegungen mit den feministischen

Analysen der Konzepte von Autorschaft und Ästhetik aus Kapitel 3 und 4 zusammengeführt.

6. Feministische ästhetische Kritik der Autorentheorie

Im vorliegenden Kapitel wird die Autorentheorie mithilfe des theoretischen Apparats, welcher in Kapitel 3 und 4 ausgearbeitet wurde, untersucht und kritisiert. Dazu wird zuerst der *Auteur* in die Tradition des romantischen Autors eingeordnet. Anschließend werden die Konzeptualisierung des *Auteurs* sowie die ästhetischen und formalen Prämissen der Autorentheorie detailliert herausgearbeitet und mithilfe feministischer ästhetischer Theorien analysiert.

Die Analyse wird mit der Einordnung des *Auteurs* als Genie im romantischen Sinn beginnen, was mit seiner Transzendenz in Verbindung steht. Daran anschließend wird der einsame Schöpfungsakt als Modus des *Auteurs* thematisiert. Im zweiten Teil des Kapitels werden weitere Schlüsselkonzepte der Autorentheorie untersucht. Ich werde zuerst die Konzepte des Schreibens und der Sprache behandeln, daraufhin die Verbindung des Films zu den Bildenden Künsten aufzeigen und in diesem Zusammenhang den Begriff des Oeuvres kritisieren. Im Folgenden wird die Mise en Scène beleuchtet, sowie die Trennung von Form und Inhalt hinterfragt. Um die Analyse plastischer zu gestalten, werde ich den türkischen Regisseur Nuri Bilge Ceylan und seinen aktuellsten Film „Auf trockenen Gräsern“ (Ceylan, 2023) zur Illustration diverser Konzepte heranziehen. Nuri Bilge Ceylan ist der momentan international bekannteste türkische Regisseur, dessen Filme regelmäßig bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes nominiert werden. Mit seinem Film „Winterschlaf“ gewann er 2014 die Goldene Palme.

Zu Beginn ist grundlegend festzuhalten, dass alle Vertreter der Autorentheorie männlich waren und von diesen männlichen Kritikern ausschließlich männliche Regisseure als *Auteurs* bezeichnet wurden. Zudem können in den Schriften der Auteuristen, allen voran bei Andrew Sarris, Aussagen gefunden werden, die eine grundlegende frauenfeindliche Einstellung der Kritiker belegen:

Throughout his career Visconti has been haunted by the image of the destructive woman [...] [F]or Visconti, she is man's nemesis. The females in *Ossessione*, *Senso*, *White Nights*, *Bellissima*, and *Rocco* wreak their havoc not through spidery machinations but through a psychic force which the male can neither resist nor

overcome. It follows almost logically that Visconti is the best director of actresses in the world[.] (Sarris, 1963, S. 31)

Dies sind allerdings nur die oberflächlichen Anzeichen der misogynen Ausrichtung des ganzen Projekts der Autorentheorie.

6.1. Verbindung des filmischen *Auteurs* mit dem romantischen Autor

Um den filmischen *Auteur* mithilfe der in Kapitel 3 und 4 elaborierten feministischen ästhetischen Kritik zu analysieren, muss zuerst die Analogie zwischen dem romantischen Autor und dem filmischen *Auteur* hergestellt, sowie die Kontinuität der traditionellen Ästhetik innerhalb der Autorentheorie aufgezeigt werden.

Bei genauerer Betrachtung der Charakteristika des *Auteurs* wird der Bezug zur Romantik klar ersichtlich. Regisseure, die einen eigenen Stil und Originalität bewiesen, wurden von den Filmkritikern der *Cahiers du cinéma* als Künstler bezeichnet. Ein weiteres Konzept, das die Auteuristen direkt von der Romantik übernahmen, war die enge Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Werk, sowie die Annahme eines bewussten kreativen Akts. Filme wurden als eine direkte Entfaltung der Persönlichkeit des Regisseurs verstanden. Zudem wurde auf das Genie gewisser Regisseure verwiesen, was die transzendente Komponente seines Schaffens implizierte (Hodsdon, 2017, S. 58). In den Texten der Auteuristen tauchten auch häufig die Begriffe der Spontanität, Intuition, Einsamkeit und Introspektion im Kontext mit dem künstlerischen Gehalt von Filmen auf, was eine direkte Verbindung zur romantischen Ästhetik darstellt (Caughie, 2001, S. 38). Im Mittelpunkt der Analysen der Autorentheorie stand immer das Individuum und seine einzigartige künstlerische Vision. Filme sollten die Gefühle, Erfahrungen und die Weltanschauung ihrer Urheber repräsentieren (Ramos Arenas, 2011, S. 65). Diese Spuren der Individualität des Regisseurs wurden im Stil des Films gefunden, allen voran in der Mise en Scène (Caughie, 2001, S. 12). Innerhalb dieser Logik wurde der Regisseur so zum alleinigen kreativen „Vater“ des Kunstwerks Film stilisiert.

Auch Nuri Bilge Ceylan wird wie viele andere zeitgenössische männliche Regisseure gemeinhin als *Auteur* bezeichnet:

[M]arked by a highly idiosyncratic style, mood and set of recurrent motifs, Ceylan's films might be seen as exemplary instances of the film director as *auteur*, as an

individual with a particular cinematic spirit and unique aesthetic vision. Ceylan might seem the perfect contemporary embodiment of the film director as artist and visionary. (Diken et al., 2018, S. 2)

Ceylan verkörpert exemplarisch die romantischen Notionen von Individualität, Originalität und eines eigenen Stils, welcher persönliche Weltanschauungen transportiert.

6.2. Feministische Kritik an der Figur des *Auteurs* im Anschluss an die Kritik des romantischen Autors

In Kapitel 3 und 4 wurde beschrieben, wie durch die Zentrierung des Individuums als Schöpfer und diversen Veränderungen in der Konzeptualisierung von Kunst und Kreativität, die mit dem Aufkommen des Konzepts der Autorschaft eng verknüpft sind, Frauen aus dem Bereich der Kunst und Kreativität ausgeschlossen wurden. Das neue Konzept der individualisierten Schöpfungskraft als Ursprung von Kunst wurde zudem ausschließlich männlich konzeptualisiert.

Im Folgenden soll anhand einer detaillierten Analyse ihrer Schlüsselkonzepte aufgezeigt werden, dass sich die maskulinistischen Notionen des individuellen, gottgleichen Schöpfers in der Autorentheorie wiederfinden. Diese werden wiederum mit Nuri Bilge Ceylan und dem Film „Auf trockenen Gräsern“ (Ceylan, 2023) verbunden.

6.2.1. Das Genie des *Auteurs*

Den von den Auteuristen auserwählten Regisseuren, wurde der übernatürliche Funke des Genies attestiert. Dieses Genie sei unabhängig von Zeit und Ort und mache die jeweiligen Filme zu metaphysischen Kunstwerken (Buscombe, 1973/2001, S. 27). Das Genie sei einerseits ein Teil des *Auteurs*, andererseits übersteige es ihn. Truffaut schrieb dazu beispielsweise: „Genie: Abel Gance besitzt es nicht, er wird von ihm besessen“ (Truffaut, zit. nach Ramos Arenas, 2011, S. 91). Hier ist die romantische Vorstellung des Genies als den Autor transzendierende, unkontrollierbare Kraft zu erkennen. Das Genie des Regisseurs zeige sich auch an der innovativen und ungewöhnlichen Art und Weise, wie er das Medium Film handhabe. Alfred Hitchcock beispielsweise wurde sehr häufig als Genie bezeichnet, da er durch seine originellen Werke ein neues Richtmaß für die Beurteilung von Filmkunst schuf (Battersby, 1989,

S. 124). Hier spiegelt sich auch Kants Konzeptualisierung des Genies wider, das der Kunst selbst die Regeln vorgibt (s. Kapitel 3).

Zudem wird in der Literatur der Aspekt der Besessenheit des Regisseurs mit der und durch die Thematik oft erwähnt. Alexandre Astruc (1959/1985) äußerte sich diesbezüglich folgendermaßen:

The world of an artist is not the one that conditions him, but the one which he needs in order to create and to transform perpetually into something that will obsess him even more than that by which he is obsessed. The obsession of the artist is artistic creation. (S. 268)

Das Wechselspiel zwischen der Besessenheit durch das Genie sowie der kreativen Handlungsmacht des Regisseurs, welches ein Schlüsselkonzept der Autorentheorie darstellt, kann auf das romantische Verständnis des Künstlers zurückgeführt werden (Ramos Arenas, 2011, S. 32). Auch hier kann Kants Konzeptualisierung des Genies erkannt werden: Er sieht den wahren Wert in der Beherrschung der Naturgewalt des Genies.

Auch die Verbindung zwischen Genie und Wahnsinn, die die romantische Ästhetik durchzieht, kann in der Autorentheorie wiedergefunden werden:

Violence is their primary virtue [...] a virile anger, which comes from the heart, and lies less in the scenario [...] than in the tone of the narrative and the very technique of the *mise en scène*. Violence is never an end, but the most effective means of approach, and these fist fights [...] have no other purpose than [...] to open the shortest routes. And the frequent resort to a technique which is discontinuous [...] is a form of that 'superior madness' which Cocteau speaks about, born out of the need for an immediate expression which accounts for and shares in the primary emotion of the *auteur*. (Rivette (2001), zit. nach Caughie, S. 41)

Dieses Zitat illustriert die Synthese aus Wahnsinn, Erhabenheit, Expressivität und Gefühl, die paradigmatisch für die Ästhetik der Autorentheorie ist. Gleichzeitig kann hier die Verbindung von Genie, Wahnsinn und Männlichkeit, sowie männlicher Sexualität erkannt werden, welche in Kapitel 3 umrissen wurde. Rivette setzt Gewalt und eine „virile Wut“ in direkte Verbindung mit dem „überlegenen Wahnsinn“, welcher aus dem Bedürfnis nach Selbstaussdruck entsteht und das ursprüngliche Gefühl des *Auteurs* beinhaltet. Er schreibt dem *Auteur* somit eine instinktive Verbindung zu einem überlegenen Wahnsinn zu. Dieser Wahnsinn ist *überlegen*, was ihn im Anschluss an

die Ausführungen in Kapitel 3 von Hysterie unterscheidet. Virilität ist die unmittelbare Ausdrucksform dieses überlegenen Wahnsinns, was das Genie somit direkt mit Männlichkeit verknüpft.

Auch im 21. Jahrhundert ist der Begriff des Genies weiterhin eng verknüpft mit der Figur des (männlichen) Regisseurs. Eine kurze Recherche ergibt eine lange Liste von YouTube-Videos und IMBd-Einträgen über *geniale* Regisseure. Zudem kann auch heutzutage die Verbindung zwischen Virilität und Autorschaft im Film nachgezeichnet werden. Regisseure wie Quentin Tarantino oder Gaspar Noé sind für die sehr plastische Darstellung von (sexueller) Gewalt bekannt, während sie als *Auteurs* gefeiert werden. Auch Alejandro Jodorowsky sprach davon, die literarische Vorlage zu vergewaltigen, um seinen Film kreieren zu können (Pavich, 2013, 01:07:26-01:07:47). Hier können zusätzlich die Fälle Woody Allens oder Roman Polanskis angeführt werden, in denen tatsächlicher sexueller Missbrauch das Bild des virilen Regisseurs vervollständigt. Gaspar Noé stellt hierbei ein besonders eindrückliches und aktuelles Beispiel des skandalösen und bahnbrechenden Filmemachers dar, welcher die Notionen von Wahnsinn, Genie und viriler Männlichkeit idealtypisch verkörpert (Leatham, 2022).

Bei Nuri Bilge Ceylan steht zwar keine aggressive Virilität im Fokus, dennoch tritt Männlichkeit als großes Thema in seinen Filmen auf. Alle seiner Filme haben einen männlichen Protagonisten, dessen innere und äußere Konflikte die Handlung bestimmen (Diken et al., 2018, S. 2).

Der Protagonist in „Auf trockenen Gräsern“ ist ein Lehrer namens Samet aus Istanbul, der seinen obligatorischen Dienst in einem Dorf im Osten der Türkei absolviert und sich in dieser abgelegenen ländlichen Umgebung isoliert und unverstanden fühlt. In über drei Stunden zeichnet der Film ein intimes Porträt Samets und erzählt von seinen Ängsten, persönlichen Konflikten, seiner Lebensphilosophie und seinen menschlichen Schwächen. Der wichtigste Handlungsstrang des Films kreist um die Beziehung zwischen Samet und seiner Schülerin, Sevim, die nicht älter als 14 Jahre ist. In Sevim sieht Samet eine Person, mit der er sich verbunden fühlt in einer Welt, in der er sich sonst als fremd und einsam wahrnimmt. Nachdem bei einer obligatorischen Durchsuchung der Taschen der Schüler*innen durch die Schuldirektor*innen bei Sevim ein Liebesbrief aufgefunden wird, behält sich Samet diesen Brief ein, obwohl ihn Sevim mehrmals um seine Rückgabe bittet. Anschließend beschwert sie sich bei der

Schuldirektion darüber, dass Samet sie unangemessen berührt hätte. Diese Beschwerde hat jedoch keinerlei reale Auswirkungen auf Samet und seine Karriere. Trotzdem begegnet er Sevim anschließend mit Hass und Missgunst (Ceylan, 2023, 01:20:12-01:24:02). Der Film endet mit einem Monolog Samets, in dem er seine kosmische Verbindung mit Sevim reflektiert:

And now, I'm talking to her in my head again. Sevim. [...] Despite my efforts to convince myself, I don't regret knowing you. I wish I could see myself through your eyes. [...] Even this coincidence that brought us together is an astonishing mystery. [...] But as it turns out, the truth is as brutal as it is boring. You'll realize this like everyone else. Time will pass... and if you survive in this land of unending setbacks... you will still turn yellow and dry up in the end. You will find yourself at the midpoint of your life... and see you've gained nothing but the desert inside you. Nothing else. (Ceylan, 2023, 03:09:10-03:12:30)

Samet beschreibt sein Verhältnis zu Sevim als sei es eine Beziehung zwischen zwei gleichberechtigten Erwachsenen gewesen und rechtfertigt sein grenzüberschreitendes Verhalten mit Verweis auf höhere Mächte. Zudem projiziert er seine nihilistische Sichtweise der Welt in paternalistischer Weise auf seine minderjährige Schülerin, wobei ihre Wahrnehmung und Lebensrealität vollkommen außer Acht gelassen werden.

Mit diesem Monolog Samets endet der Film, während Sevims Gesicht eingeblendet wird. In „Auf trockenen Gräsern“ mag der introvertierte, intellektuelle Mann im Fokus stehen, trotzdem durchdringt Männlichkeit jede Faser des Films. Der Film beleuchtet detailliert die Schwächen des Protagonisten, und beschäftigt sich, wie Nuri Bilge Ceylan es beschreibt, mit den Schattenseiten der menschlichen Seele - ein Thema, das in vielen seiner Filme wiederkehrt (Gazete Duvar, 2023, 00:01:33-00:02:31). Diese Faszination Ceylans positioniert ihn innerhalb der romantischen Tradition, in der das unmoralische, unbewusste Genie seine Kreativität auslebt: „The work of art is created by the self, but in the dark part of the mind – amongst the emotional intensities of the male unconscious“ (Battersby, 1989, S. 14).

Es fällt auf, dass der Film Samet und Sevim als gleichwertige Personen darstellt, zwischen denen weder ein Altersunterschied noch ein Machtungleichgewicht bestünde. Obwohl der Film ungefiltert Samets Abgründe zeigt, bleibt der Film trotzdem mitfühlend und verständnisvoll dem Protagonisten gegenüber. Letzten Endes stellt der

Film eine Introspektion in das Innenleben des männlichen Protagonisten in all seiner Subtilität dar. Die pädophil anmutende, übergriffige Beziehung zu seiner Schülerin wird nur aus Samets Perspektive reflektiert, in der seine Grenzüberschreitung keine Rolle spielt, sondern lediglich sein durch diese Beziehung verursachtes Leiden. Die Zuschauer*innen erfahren nichts über Sevims Perspektive, ihr Innenleben oder ihre Subjektivität. Sie dient lediglich als Samets Objekt der Begierde und Projektion.

In den Filmen Nuri Bilge Ceylans lässt sich somit eine subtile, aber dennoch persistente Reproduktion des *male gaze* beobachten. In *Auf trockenen Gräsern* wird der *male gaze* besonders deutlich in der Inszenierung der weiblichen Figuren Sevim und Nuray, deren Existenz sich weitgehend in Bezug auf den männlichen Protagonisten entfaltet. Beide Charaktere erscheinen als Spiegel für seine intellektuellen und emotionalen Auseinandersetzungen, bleiben jedoch selbst weitgehend psychologisch unterentwickelt (Ceylan, 2023, 02:09:43 – 02:31:58, 02:58:55 – 03:06:41, 03:10:25 – 03:12:42). Ceylans visuelle Handschrift stabilisiert damit eine Perspektive, die männliche Subjektivität in den Mittelpunkt stellt und weibliche Erfahrung lediglich als ergänzendes Moment reflektierender Tiefe nutzt.

Interessanterweise vertritt Alistair Fox die These, dass die Regisseure der *Nouvelle Vague* eine Art *männliches Melodrama* schufen, in denen das Innenleben der männlichen Protagonisten differenziert behandelt wurde (Fox, 2022). In diesem Sinne kann bei Nuri Bilge Ceylan die Kontinuität dieser Introspektion in die männliche Seele festgestellt werden, die auch mit der romantischen Tradition in Verbindung gesetzt werden kann (Hodsdon, 2017, S. 73).

6.2.2. Die Transzendenz des Auteurs

In Verbindung mit dem Genie zeigt sich auch die latente Vorstellung der Transzendenz, die die Autorentheorie durchzieht. Ein *Auteur* ist laut der Autorentheorie ein Künstler, der Kunstwerke schafft, die die empirische Realität übersteigen. Doch der Regisseur sei nicht nur ein Medium im platonischen Sinne, sondern mehr als das: “The artist cannot always dominate his work. He must be, sometimes, God and, sometimes, his creature” (Truffaut, 1954/2008, S. 15). Auch hier ist die Analogie zwischen dem romantischen Autor und dem *Auteur*-Regisseur klar ersichtlich. Die Triade aus den Konzepten des männlichen Individuums, dem Genie und Gott, welche den romantischen Autor prägt, kann somit in relativ unveränderter Weise in der Autorentheorie wiedergefunden werden.

Die Assoziation des *Auteurs* mit dem christlichen Gott ist aus einer feministischen Perspektive im Anschluss an die Ausführungen in Kapitel 5 abzulehnen und macht das Konzept des *Auteurs* an sich zweifelhaft. Claire Johnston, eine frühe feministische Filmwissenschaftlerin, auf die im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird, erkennt diese Problematik und attestiert der Autorentheorie eine „tendency to deify the personality of the (male) director“ (Johnston, 1973/2008, S. 122).

Auch Nuri Bilge Ceylan beschreibt seine Filme als Momente des Transzendierens: “I try to recapture those moments in life where you suddenly feel that connection to a wider universe” (Ceylan, zit. nach Diken et al., 2018, S. 7). Dies zeigt sich auch an den philosophischen Reflexionen, die sich durch seine Filme ziehen.

Zudem zeigt sich bei Ceylan die „Obsession durch das Universum der Kunst“ und seine Dominanz desselben. Dies kann einerseits mit der Idee des Genies in Verbindung gesetzt werden. Andererseits erinnert seine Herangehensweise an die für den romantischen Künstler paradigmatische gottgleiche Omnipotenz (Battersby, 1989, S. 14). Er ist dafür bekannt, dass er eine allumfassende Kontrolle über jeden einzelnen Aspekt seiner Filme ausübt. Er ist meistens der Autor des Drehbuchs und zudem beteiligt am Schnitt des Films. Als Regisseur legt er Wert auf die genaue Interpretation jeder einzelnen Szene nach seinen Wünschen und legt einen hohen Perfektionismus und auch hier eine große Kontrolle der Performance der Schauspieler*innen an den Tag. Dies äußert sich beispielsweise in der Steuerung von einzelnen Bewegungen der Schauspieler*innen in einer Szene (Nuri Bilge Ceylan Kütüphanesi, 2022). Während die übergreifende Kontrolle eines Films durch den singulären *Auteur* weitaus schwieriger umzusetzen ist als die eines anderen Kunstwerks, beispielsweise eines Gemäldes, ist die dadurch gewonnene Autorität umso präsenter.

6.2.3. Der einsame Akt der Kreation

Der *Auteur* arbeitete laut der Autorentheorie komplett autonom, was aufgrund der kollaborativ-industriellen Realität des Kinos widersprüchlich erscheint. Jean-Luc Godard, ein wichtiger Vertreter der *Politique des Auteurs* und der *Nouvelle Vague*, betonte den einsamen Akt der Kreation eines Films:

“The cinema is not a craft. It is an art. It does not mean teamwork. One is always alone; on the set as before the blank page [...] Nothing could be more classically romantic.” (Godard, zit. nach Grant, 2008, S. 3)

Einerseits nimmt Godard auf die Unterscheidung zwischen Handwerk und Kunst Bezug, die sich in der Romantik herauskristallisierte: Das Kino wird der Kunst zugeordnet und vom Handwerk unterschieden. Dies stellt im Anschluss an die feministische Kritik der Ästhetik eine maskulinistische Konzeptualisierung von Kreativität dar, die Frauen bewusst exkludiert. Andererseits wird der Regisseur mit dem literarischen Autor gleichgesetzt, was auf die Assoziation des Films mit der Literatur hinweist. Des Weiteren wird der *Auteur* als einsamer und allein arbeitender Künstler konzipiert, wodurch die romantische Vorstellung des Autors reproduziert wird.

In diesem Zusammenhang ist Sarris' Konzept der *inneren Bedeutung*, die Filme zu wahren Kunstwerken machen, relevant. Genau diese Friktion zwischen dem *Auteur* und einem antagonistischen System, offenbare die „ultimate glory of the cinema as an art“ (Sarris, 1962/2008, S. 43). Die Idee, dass die beste und wertvollste Kunst durch die Reibung zwischen dem Künstler und seinem Umfeld – dem Filmproduktionssystem – entsteht, kann mit der romantischen Vorstellung in Verbindung gesetzt werden, in der der einsame Künstler außerhalb und in Widerspruch mit der Gesellschaft steht.

Diese romantische Vorstellung des einsamen Akts der Kreation kann im Anschluss an die Ausführungen in Kapitel 3 und 4 als maskulinistisch kritisiert werden. Im Kontext des Films muss die Konzeptualisierung der Einsamkeit des Künstlers angesichts der existierenden Produktionsbedingungen noch vehementer abgelehnt werden.

Auch die Notion des Leidens einerseits und der Melancholie andererseits sind in der Autorentheorie auffindbar:

Solitude, violence, moral crises, love, struggle against oneself, self-analysis, the common features of the characters and their preoccupations in the different films, [...] the constants of this universe, [...] which [...] belong to an arsenal shared by all the film-makers whom we admire. (Hoveyda, zit. nach Caughie, 2001, S. 42)

Dieses Leiden kann, wie in Kapitel 3 besprochen, einerseits mit der Vorstellung des Wahnsinns und Genies in Verbindung gebracht werden, andererseits mit dem einsamen Akt der Kreation. Der einsame, leidende, melancholische Künstler ist ein romantisches Ideal, das in der Autorentheorie aufgegriffen wurde, und im 21. Jahrhundert weiterhin quicklebendig ist.

Nuri Bilge Ceylans Herangehensweise an seine Filme spiegeln dieses romantische Selbstverständnis. Er kann als einsamer Künstler definiert werden, der seine

Kunstwerke in autonomer Weise schafft. Auch seine Filme selbst zeichnen sich durch den wiederkehrenden Charakter des einsamen, intellektuellen, männlichen Künstlers aus, der sich im Widerspruch mit der Gesellschaft befindet (Diken et al., 2018, S. 2).

Zudem können die Protagonisten in Ceylans Filmen als melancholisch und leidend beschrieben werden. Diken et al. (2018) bemerken dazu:

Ceylan's emotionally intense films are all characterized by a persistent and all-pervasive sense of mournfulness, melancholy and ennui, which are configured around the (im)possibilities of meaningful and significant action. These are 'inaction movies' emphasizing stillness, stasis, inertia. Brooding incessantly on past misfortunes, oblivious to the plight of others, his characters cocoon themselves in self-pity, resentment and cynicism. (S. 4)

In „Auf trockenen Gräsern“ ist der Protagonist ein Kunstlehrer, der keinerlei Sympathie oder Interesse an seinen Mitmenschen zeigt. Innerhalb des Dorfs, in dem er arbeitet, fühlt sich Samet den Dorfbewohner*innen, seinen Schüler*innen sowie seinen Kolleg*innen überlegen sowie entfremdet. Diese innere Distanz zu seinem Umfeld beschränkt sich jedoch nicht nur auf das Dorf, in dem er unterrichtet, sondern äußert sich auch in seiner allgemeinen Lebensphilosophie und seiner Einstellung zur Verantwortung gegenüber seinen Mitmenschen und der Gesellschaft:

A sheltered life within a group within the same ideologies isn't really for me. [...] I find it incompatible with freedom. [...] Why is it so important for everyone to think the same? And I'm all alone in the middle of all this noise. But despite everything, the whisper of that unique source inside me reminds me how human it is to oppose and to feel bored. Seeing the connection between obsessions and ideas doesn't make me degenerate. [...] You know very well, the actions of a society are not equal to the sum of its individual parts. Isn't that reason enough to stay away from the herd? (Ceylan, 2023, 02:11:23 – 02:21:12)

Diese Aussage Samets zeigt, welche Bedeutung seine Individualität für ihn einnimmt und wie diese im Widerspruch zu seiner Zugehörigkeit zur Gesellschaft steht. Zudem erwähnt er „das Flüstern dieser einzigartigen Quelle“ in ihm, welches an den Geniegedanken erinnert, das ihn darin bestärkt, kein Teil der Herde zu werden. „Auf trockenen Gräsern“ kann als Introspektion in die Seele des intellektuellen Einzelgängers, der sich im inneren Konflikt mit der Welt befindet, beschrieben werden. Nuri Bilge Ceylan bemerkt, dass er sich für Charaktere interessiere, die sich in dieser

Welt wie Fremde fühlen, denn so fühle er sich zu bestimmten Zeiten auch (Gazete Duvar, 2023, 00:03:42-00:03:59). In Ceylans Arbeitsweise und in seinen Filmen kann somit die romantische Subjektivität schlechthin erkannt werden.

Es kann festgehalten werden, dass der Regisseur, der den Titel des *Auteurs* tragen darf, einen Künstler im klassisch romantischen Sinn darstellt. Er arbeitet vollkommen einsam und im Falle Hollywoods gegen das ihm feindlich gesinnte Studiosystem. Die realen Umstände der Filmproduktion sind hierbei ein Hindernis, das vom *Auteur* überwunden werden muss in seiner Anstrengung, ein transzendentes Kunstwerk, das einen authentischen und einzigartigen Ausdruck seiner Persönlichkeit verkörpert, zu erschaffen (Caughie, 2001, S. 52, 65–66).

Die Notionen von Individualität und Originalität, die Assoziation mit dem christlichen Gott und dem Genie, die Vorstellung des einsamen Akts der Kreation und die Kondition der Melancholie können alle in der Autorentheorie wiedergefunden werden. Die Autorentheorie reproduziert somit den romantischen Autor in seiner reinsten Form. Dies impliziert die Reproduktion aller maskulinistischen und phallozentrischen Aspekte dieses Konzepts und der damit einhergehenden Ästhetik.

Im Folgenden wird auf weitere ästhetische Aspekte der Autorentheorie eingegangen, die über die Figur des *Auteurs* hinausgehen, in denen die maskulinistische Ausrichtung der Theorie ersichtlich wird.

6.3. Erweiterte feministische Kritik an der Autorentheorie

6.3.1. Die Konzepte des Schreibens und der Sprache

Einer der wichtigsten Essays für die Autorentheorie ist das Manifest „La Caméra-Style“ (Astruc, 1948/2014), in dem die Analogie zwischen Stift und Kamera hervorgehoben wird. In der feministischen Theorie wird die Analogie des Stifts mit dem Penis schon seit den 1970er Jahren analysiert (Cixous, 1975/2013; Gilbert & Gubar, 1979/2020, S. 4–6). In diesem Kontext verschmelzen die Analogie des Stifts und der Kamera sowie die Analogie des Stifts mit dem Penis, was die Gleichsetzung der Kamera mit dem Penis zur Folge hat (Mayne, 1990/2010, S. 94–95).

Die Berufung auf eine phallozentrische literarische Tradition, die in der Metapher des Stifts ihren Ausdruck findet, sorgt für die Kontinuität des männlichen Anspruchs auf die Position des kreativen Schöpfers im filmischen Medium. Zudem kann vor allem in

Astrucs Thesen ein Fokus auf die filmische Sprache erkannt werden (vgl. Kapitel 5). Astruc betont, dass die Entwicklung einer filmischen Sprache von höchster Bedeutung sei. Dies veranschaulicht er durch die Analogie des Stifts mit der Kamera. Doch nicht nur der Stift ist phallozentrisch konnotiert, sondern auch die Sprache an sich ist eine phallozentrische Struktur, wie in Kapitel 4 ausführlich beschrieben wurde. Indem Astruc also den Film als sprachliche Struktur konzipiert, wendet er ein zutiefst männlich vergeschlechtlichtes Konzept auf das Medium Film an.

6.3.2. Die Verbindung des Films mit den Bildenden Künsten

Autor*innenschaft im Film stellt aufgrund der Beschaffenheit des Mediums eine eigene Herausforderung dar. Ein wichtiger Aspekt, der die künstlerische Autorität eines individuellen *Auteur*-Regisseurs in Frage stellt, ist die kollaborative Natur der Praxis der Filmproduktion (Wexman, 2003, S. 8).

Aufgrund der besonderen Eigenschaften des Films liegt ein Vergleich mit anderen Kunstarten nahe, die ähnliche Restriktionen und Charakteristika aufweisen. So zum Beispiel die Architektur, die von manchen Autor*innen auch tatsächlich herangezogen wird, da sowohl in der Architektur populäre als auch kommerzielle Komponenten mit „reiner“ Kunst verschmelzen (Buscombe, 1973/2001, S. 26).

Dieser Vergleich wurde jedoch von den Auteuristen abgelehnt und der Film wurde den klassischen Künsten wie Malerei, Skulptur und Literatur zugeordnet, wobei alle Charakteristika des Kinos, die es faktisch zu einem komplexeren und in das kapitalistische Gesellschafts- und Wirtschaftssystem eingebundenen Unterfangen machten, außer Acht gelassen wurden (Hodsdon, 2017, S. 55).

Die Kritiker der *Cahiers du cinéma* waren passionierte Cineasten, die das Kino von seinem schlechten Ruf befreien wollten. Durch die Assoziation mit etablierten Kunstformen wie Literatur und Malerei sowie dem literarischen Autor sollte der Film als gleichwertige künstlerisch wertvolle Gattung begründet werden (Grant, 2008, S. 1; Hodsdon, 2017, S. 61).

Dies implizierte auch eine Entfernung des Films vom Theater, der engsten verwandten Kunstgattung des Films. Die Aspekte des Films, welche den Film mit autonomen Kunstformen assoziierte wurden hervorgehoben, während die kollektiven und performativen Qualitäten des Films außer Acht gelassen wurden. Dies führte dazu, dass sich der Film den bildenden Künsten annäherte, die als höherwertig galten als

die vergänglichen Performances der darstellenden Künste (Sellors, 2010, S. 13–14). Außerdem galt Theater als eine Form weiblicher Massenunterhaltung (s. Kapitel 4), was es zusätzlich abwertete: „[W]hatever is perfect suffers no witnesses. In the theater one becomes people, herd, female, pharisee, voting cattle, patron” (Nietzsche, zit. nach Huyssen, 2008, S. 51).

Die Wahrnehmung von Film als Kunst wurde mit der Vorstellung eines einzelnen inspirierten Schöpfers verbunden und die expressive Beschaffenheit des Films wurde betont. Andrew Sarris argumentierte, dass die westliche Kulturgeschichte mit der Idee des Autors verknüpft sei und somit der Film durch die Betonung des Regisseurs als *Auteur* in diese Tradition integriert werde: „[T]he time has come to recognize that directors, like painters, sculptors, writers, et al., must reveal themselves through their work if their work is to have any meaning” (Sarris, zit. nach Gerstner & Staiger, 2013, S. 34).

Durch das Negieren der Produktionsverhältnisse und der kollaborativen Praxis des Kinos wurde die Figur des Regisseurs vereinzelt und sein künstlerisches Schaffen als losgelöst von Raum und Zeit betrachtet. Der individuelle Beitrag des Regisseurs, der als allumfassend wahrgenommen wurde, wurde zu einem Maßstab für den kulturellen Mehrwert eines Films (Buscombe, 1973/2001, S. 27). So konnten Filme als Meisterwerke rezipiert werden, die auf einer Stufe mit Gemälden, Lyrik oder Skulpturen standen und somit dieselbe kulturelle Signifikanz genossen.

Durch die Konzeptualisierung des Films als eine Kunst in der westlichen Tradition, wurde der Film in den männlichen Bereich der Bildenden Künste verschoben und so wurde das neue Medium des Films für Frauen unerreichbar gemacht. So wurde Frauen die Möglichkeit genommen, dieses Medium für sich zu beanspruchen.

Im Anschluss an Astruc wurden Filme als persönliche Visionen verstanden, die philosophische sowie metaphysische Fragen tiefgehend erforschen (Grant, 2008, S. 1). Gilles Deleuze, ein einflussreicher Filmtheoretiker, hebt in diesem Zusammenhang den philosophischen Gehalt von Filmen hervor:

The great directors of the cinema may be compared, in our view, not merely with painters, architects and musicians, but also with thinkers. They think with movement-images and time-images instead of concepts. (Deleuze, zit. nach Gerstner & Staiger, 2013, S. 35)

Dies verschiebt den Film in gleich zwei männliche Domänen: die Bildende Kunst und die Philosophie.

Der Bezug zu den Bildenden Künsten nimmt in „Auf trockenen Gräsern“ eine bedeutende Stellung ein. Der Protagonist Samet ist Kunstlehrer und tritt innerhalb der Handlung des Films als Fotograf auf. Seine Fotografien werden als Standbilder in den Film integriert. Hier operiert der Film an den Grenzen zwischen Fotografie und Film. Ein weiterer weiblicher Charakter neben Sevim ist Nuray, an der Samet (auch) romantisch interessiert ist. Nuray widmet sich dem Malen von Portraits, die von der Kamera detailliert eingefangen werden. Ihre künstlerische Neigung spielt eine große Rolle in der Beziehung zwischen Nuray und Samet.

Zudem ist die Verbindung zur Literatur in Nuri Bilge Ceylans Filmen offensichtlich. Er selbst nennt russische Autoren wie Fjodor Dostojewski oder Anton Tschechow als große Inspirationen. Sein Film „Winterschlaf“ basiert direkt auf einer Kurzgeschichte Tschechows (Diken et al., 2018, S. 7). Der Film „Auf trockenen Gräsern“ zeichnet sich durch lange Monologe und Dialoge aus, die die Verbindung zur Literatur unterstreichen und existenzielle und metaphysische Themen behandeln. Im letzten Monolog des Protagonisten wird die philosophische Dimension des Films deutlich:

Then I thought of Sevim, what I looked for in her. In this lifeless, motionless landscape, what I was looking for in her... was perhaps something I couldn't find in myself. A kind of energy... A tiny sign of transcendence. I didn't dream of her, but beyond. I just wanted to make her a means for a dream world I had built beyond her. But I knew... that between us there was an abyss deep and wide enough to choke our cries. A distance too cruel for our consciousness to approach. I dreamed of the impossible. (Ceylan, 2023, 03:09:10 – 03:12:30)

In diesem Monolog wird die metaphysische Ebene des Films deutlich, welche mit dem romantischen Verständnis des Künstlers als transzendtem Wesen in Verbindung gesetzt werden kann. Zudem wird die grenzüberschreitende Beziehung zu einem Kind intellektualisiert, wodurch sie einerseits romantisiert und andererseits von den realen Auswirkungen, unter denen Sevim leidet - die im Film jedoch keinen Platz finden – losgelöst erscheint. Hierbei zeigt sich eindrücklich die Verbindung der Ästhetik der *Politique des Auteurs* mit einer misogynen Perspektive auf weibliche Personen als begehrten Objekte und „Mittel“, um zu einer höheren transzendenten Einsicht zu gelangen. In diesen philosophischen Kontemplationen über die Sinnlosigkeit und

Leere des Lebens kann auch die Notion des Erhabenen nach Kant aufgefunden werden. Der Film referenziert somit einerseits die Literatur und Philosophie, andererseits die Fotografie und Malerei und stellt somit eine Verbindung des Films mit diesen Kunstformen her. Während der Bezug zur Bildenden Kunst und Literatur aus einer historischen Perspektive als maskulinistische Konzeptualisierung des Films betrachtet werden kann, können die maskulinistischen Aspekte der philosophischen Dimension des Films direkt sichtbar gemacht werden.

6.3.3. Das Oeuvre

Ein weiteres wichtiges Konzept innerhalb der Autorentheorie ist die Betrachtung von Filmen innerhalb des Oeuvres eines Regisseurs. Im Gesamtwerk eines Regisseurs finden sich Wiederholungen von Themen, Motiven und Stilmitteln wieder, die miteinander in Beziehung gesetzt werden können und die auf die „einheitliche persönliche Vision“ und „expressive auktoriale Präsenz“ des *Auteurs* hindeuten (Gerstner & Staiger, 2013, S. 37; Ramos Arenas, 2011, S. 69). Die einzelnen Werke eines Regisseurs sind so immer im Kontext seines Oeuvres zu betrachten (Ramos Arenas, 2011, S. 103). Diese Perspektive auf Kunst durch das Gesamtwerk des*r Künstler*in ist ein akzeptiertes Modell in den bildenden Künsten, der Literatur und der Musik und wurde von den Auteuristen für die Filmkritik übernommen (Wexman, 2003, S. 22). Hierbei ist die Ganzheit des künstlerischen Gesamtwerks von höchster Bedeutung:

The *auteur* critic is obsessed with the wholeness of art and the artist. He looks at a film as a whole, a director as a whole. The parts, however entertaining individually, must cohere meaningfully. This meaningful coherence is more likely when the director dominates the proceedings with skill and purpose. (Sarris, zit. nach Caughie, 2001, S. 65)

Auch das Konzept des Oeuvres kommt nicht ohne geschlechtliche Implikationen aus. Christine Battersby (1989) bemerkt hierzu jedoch, dass das Konzept des Oeuvres komplette Individualität voraussetzt. Diese komplette Individualität kann von Frauen jedoch nicht umgesetzt werden, da Frauen den maskulinistischen Konzeptualisierungen zufolge keine Subjektivität aufweisen können (s. Kapitel 3 und 4). Somit bleibt das Werk einer weiblichen Künstlerin fragmentiert und inkohärent (S. 143).

Auch die feministische Filmemacherin Trinh-Ti-Minh-Ha (2010) merkt an, dass Kunst von Frauen aus materiellen Gründen und aufgrund ihrer Lebensumstände selten ein geschlossenes Oeuvre bildet, da Frauen nicht die Zeit, das Geld und den Raum hätten, um Kunst in Form eines Oeuvres zu schaffen. Abgesehen davon kritisiert sie die ästhetische Norm der Geschlossenheit als patriarchales westliches Konstrukt und schlägt demgegenüber Offenheit und „Unordnung“ als kreative Formen vor.

Nuri Bilge Ceylan zeichnet sich durch ein sehr kohärentes Oeuvre aus. Bestimmte stilistische Merkmale sowie thematische Schwerpunkte kommen in den meisten seiner Filme vor. Hierzu zählt seine sehr distinktive filmische Sprache, die sich durch eine langsame Kameraführung, statische Landschaftsaufnahmen und viel Stille auszeichnet. Eine ausgeprägte literarische Herangehensweise an das Medium kann stets festgestellt werden (Diken et al., 2018, S. 24).

Ein wichtiger Topos seiner Filme ist die Gegenüberstellung der westlichen, industrialisierten Türkei mit dem ruralen, östlichen Teil des Landes. Oft befindet sich der kosmopolitische, künstlerische, männliche Protagonist in Konflikt mit der ländlichen Lebensweise und Weltsicht. Zudem zeichnen sich seine Filme durch eine nuancierte Beschreibung der Charaktere, ihrer Innenleben und ihrer Beziehungen zueinander aus. Des Weiteren spielen moralische und philosophische Reflexionen eine große Rolle in all seinen Filmen. Dies äußert sich in langen Monologen und Dialogen und der Zweitrangigkeit der Handlung. Die Darstellung der menschlichen Abgründe und moralischen Korruption der Charaktere stehen dabei meistens im Mittelpunkt (Çağlayan, 2022, S. 324; Diken et al., 2018, S. 4–5).

6.3.4. Die Mise en Scène

Wie bereits erwähnt, wird in der Autorentheorie große Aufmerksamkeit auf die Kontinuität stilistischer Merkmale gelegt. Hierbei ist die Mise en Scène am bedeutendsten, da in ihr die persönliche Prägung des *Auteurs* besonders ersichtlich ist. Laut John Hess stellt die Mise en Scène den meist gebrauchten, aber am wenigsten erklärten Begriff der *Politique des Auteurs* dar (Ramos Arenas, 2011, S. 61). Durch die Mise en Scène kann Bedeutung innerhalb des Films generiert werden:

In cinema, *auteur* criticism's celebration of mise-en-scène highlighted the probing of visual style as a repository of explicit (and non-explicit) meaning, in conjunction with a belief in the mise-en-scène affect and its fusion of aesthetic experience with *auteur* metaphysics. (Hodsdon, 2017, S. 66)

Die Mise en Scène symbolisiert den Akt des Sehens, der für die *Politique des Auteurs* von zentraler Bedeutung war, da der Film dadurch über die reine Erzählung einer Geschichte hinausgehe und ihn zu einer (über)sinnlichen Erfahrung mache (Hodsdon, 2017, S. 58). In der Mise en Scène erkannten die Filmkritiker der *Cahiers du cinéma* das wahrhaft „Filmische“ im Film, was den Film von anderen Kunstarten unterschied und den Film zur Kunst erhob.

Der Fokus auf die Mise en Scène wird von vielen Filmwissenschaftler*innen als Errungenschaft der Autorentheorie beschrieben. Durch den Fokus auf die Mise en Scène wurde ein Vokabular geschaffen, mit dem die ästhetischen Spezifika des Mediums Film gefasst werden können.

Andrew Sarris (1962/2008) bezog sich auf Astrucs Ausführungen, während er die mystische Bedeutung der Mise en Scène betonte und mit dem wichtigsten Konzept seiner *Auteur Theory*, der *inneren Bedeutung*, verband:

This conception of interior meaning comes close to what Astruc defines as mise en scène [...] It is ambiguous, in any literary sense, because part of it is embedded in the stuff of the cinema and cannot be rendered in noncinematic terms [...] Dare I come out and say it is the *élan* of the soul? [...] Sometimes, this [...] is expressed by no more than a beat's hesitation in the rhythm of a film. [...] If I could describe the musical grace note [...], and I can't, I might be able to provide a more precise definition of the auteur theory. (S. 43)

Die innere Bedeutung eines Films wird mit Astrucs Konzeptualisierung der Mise en Scène und seinem Begriff des *Élan of the soul* assoziiert. Allerdings bleibt ihre genaue Definition vage und diffus. Die Begriffe, die im Zusammenhang mit der Mise en Scène verwendet werden, lassen jedoch auf ihre metaphysische Dimension schließen. Die Mise en Scène verkörpert die dem Film als Kunstwerk innewohnende Sprache, die Astruc in seinem vorangegangenen Essay „La Caméra-stylo“ (Astruc, 1948/2014) evoziert hatte.

In diesem Sinne fungiert die Mise en Scène als Unterschrift des Regisseurs, als Ausdruck seines schöpferischen Genies. Dadurch erhält die Mise en Scène selbst eine mystische Dimension: Sie wird zum Medium, das die vermeintliche Göttlichkeit des Regisseurs manifestiert (Ramos Arenas, 2011, S. 104). Die Mise en Scène verkörpert das Herzstück der Autorentheorie und stellt die Umsetzung des Genies des *Auteurs* in filmische Sprache dar.

Die Mise en Scène wurde von vielen feministischen Filmwissenschaftler*innen kritisiert, da sie eine entscheidende Rolle in der Darstellung von Frauen im Film spiele. Das Licht, die Bildkomposition und die Inszenierung von (Frauen-)Körpern als Elemente der Mise en Scène tragen alle zur objektifizierenden und mystifizierenden Darstellung von Frauen bei. Daher nehme sie eine Schlüsselposition in der patriarchalen Struktur des Films ein (Mulvey, 1975).

In Nuri Bilge Ceylans Gebrauch der Mise en Scène wird seine persönliche Handschrift deutlich sichtbar. In seinem Film „Auf trockenen Gräsern“ dominieren lange weitwinklige Aufnahmen endloser Schneelandschaften, in denen die menschlichen Charaktere klein und unbedeutend wirken (Ceylan, 2023, 00:00:52 – 00:02:11; 00:21:39 – 00:22:35; 01:27:28 – 01:27:46). In diesen Szenen kann einerseits die Erfahrung des Erhabenen in Konfrontation mit der Naturgewalt erkannt werden. Andererseits betonen die Shots die Einsamkeit, Isolation und Entfremdung des Protagonisten. Zudem kann die Schneewüste als eine Metapher für die „Wüste“ in Samets Innerem und seinen lebensverneinenden Geist interpretiert werden. Durch die Mise en Scène wird sowohl die innere Bedeutung des Films transportiert als auch Nuri Bilge Ceylans persönliche Weltanschauung visualisiert.

6.3.5. Die Trennung von Form und Inhalt

Zudem muss aus einer feministischen Perspektive die Trennung von Form und Inhalt und die darauffolgende ausschließliche Fokussierung auf die Form der Autorentheorie kritisiert werden. In Kapitel 4 wurde der Dualismus von Form und Inhalt und die darin enthaltene Hierarchie aus feministisch ästhetischer Perspektive kritisiert.

Daran können feministische filmwissenschaftliche Thesen angeschlossen werden, die in der Trennung von Form und Inhalt einen Mechanismus sehen, feministische Filme als rein politisch zu rezipieren und ihre ästhetische innovative Dimension zu unterschlagen (Jaikumar, 2017, S. 211). Priya Jaikumar betont jedoch, dass gerade feministisch motivierte Filme in ihrer Form und theoretischen Einbettung ästhetische Prämissen herausfordern. Form und Inhalt gehen oft Hand in Hand, anstatt voneinander getrennt zu sein, wie von orthodoxen Theorien wie der Autorentheorie konstatiert (hooks, 1998).

In Nuri Bilge Ceylans Filmen ist ein eindeutiger Fokus auf die Form zum Nachteil des Inhalts zu erkennen. Des Weiteren betont er oft seine apolitische Handlung:

Though my films are rooted in some political and social realities of Turkey to some extent, I hope they rather try to explore themes of existentialism, alienation and the human condition to create a sense of introspection and philosophical inquiry,” [Ceylan] said. Pure cinema, in other words. (Roxborough, 2023)

Dieses Zitat beleuchtet die traditionelle Konzeption der Inkompatibilität von Politik und Kunst. Ceylan kann auch hier in das klassische Verständnis von Film eingereiht werden, das von der Autorentheorie vertreten wurde.

Es ist zu erkennen, dass die Autorentheorie tiefgehend und multipel vergeschlechtlicht ist. Dies lässt sich auf die tief verwurzelte historische Vergeschlechtlichung von Kunst und Ästhetik zurückführen. Die Autorentheorie reproduziert maskulinistische Normen, die aus einer feministischen Perspektive stark kritisiert werden müssen. Die Konzeptualisierung des *Auteurs* einerseits, und die ästhetischen Annahmen der Theorie andererseits führen zu einer Bevorzugung nicht nur realer männlicher Regisseure, sondern zu der Bevorzugung einer allumfassenden maskulinistischen Ästhetik im Film.

Zudem kann festgestellt werden, dass die ästhetischen Annahmen der Autorentheorie auch im 21. Jahrhundert sowohl in Bezug auf die Figur des *Auteurs* als auch auf die Filmästhetik hochaktuell sind. Dies kann exemplarisch am Beispiel Nuri Bilge Ceylans aufgezeigt werden, dessen Filme alle ästhetischen Prämissen der Autorentheorie erfüllen, während er selbst als *Auteur* gefeiert wird, was sich unter anderem in seinem regelmäßigen Erfolg bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes manifestiert.

7. Feministische Perspektiven auf die Autorentheorie und filmische Autor*innenschaft

Nachdem im vorherigen Kapitel die Autorentheorie und ihre ästhetischen Annahmen mithilfe feministischer ästhetischer Theorien detailliert analysiert wurden, stellt dieses Kapitel nun feministische filmwissenschaftliche Standpunkte zur Autorentheorie, sowie weiterführende Überlegungen zum Konzept feministischer filmischer Autor*innenschaft vor. Es gibt einige Fragen in Bezug auf Autor*innenschaft, die mit der Spezifität des Mediums Film einhergehen, welche in dem nachfolgenden Kapitel behandelt werden. Zudem soll dieses Kapitel Perspektiven auf alternative feministische Konzeptualisierungen von Autor*innenschaft eröffnen.

7.1. Weibliche *Auteurs*

Obwohl die Vertreter der Autorentheorie ausschließlich männliche Regisseure als „Autoren“ definierten, und die Autorentheorie implizit maskulinistischen ästhetischen Parametern folgt, eigneten sich dennoch einige weibliche Regisseurinnen den Titel des *Auteurs* für sich an. Zwei prominente Beispiele von weiblichen *Auteurs* sind Marguerite Duras und Agnès Varda. Marguerite Duras' Texte wurden in den *Cahiers du cinéma* veröffentlicht, sie war mit einigen der Auteuristen der ersten Generation bekannt und definierte sich selbst als *Auteur*. Durch ihre Aussagen und Filme lässt sich Marguerite Duras zudem innerhalb der auteuristischen ästhetischen Parameter verorten:

I don't know how I fit into the cinema. I've made movies. For professionals, the movies I make do not exist. [...] By professionals, I mean people who make reproductions of movies the way others turn out reproductions of paintings, as opposed to authors who write for cinema, to artists who paint paintings. (Duras, 1990, S. 30)

Zugleich reflektierte Marguerite Duras ihre Position als Frau innerhalb des Kulturbetriebs und der Gesellschaft und setzte sich für feministische Anliegen ein (Duras, 1981).

Auch Agnès Varda wird als „female auteur“ (Liang, 2024, S. 7) bezeichnet. Liang argumentiert dafür, Varda als Pionierin der französischen *Nouvelle Vague* zu rezipieren, da sie bereits vor den späteren Regisseuren aus dem Umfeld der *Cahiers du cinéma* die spezifischen ästhetischen Konzepte und Thematiken der Bewegung einsetzte (Liang, 2024). Agnès Varda verfolgte ihre eigene weibliche Variante des *Camera-stylo* Prinzips, das sie *Cinéécriture* nannte (Hughes, 2016; Liang, 2024). Sie stellt eine wichtige weibliche Figur in der Filmgeschichte dar, die sowohl von ihren männlichen Kollegen als auch von traditionellen Filmkritiker*innen und -wissenschaftler*innen lange keine Beachtung fand. Ihre Filme zeichnen sich durch einen Fokus auf weibliche Subjektivität und feministische Themen aus.

7.2. Feministische filmwissenschaftliche Kritik an der Autorentheorie

Parallel zur Übernahme des Konzepts des *Auteurs* von weiblichen Filmemacherinnen gab es schon seit ihrer Entstehung Kritik an der Autorentheorie. Eine der ersten lautstarken Stimmen gegen die Autorentheorie war Pauline Kael, eine einflussreiche Filmkritikerin und Zeitgenossin Andrew Sarris'. In ihrem Artikel „Circles and Squares“

(Kael, 1963) setzt sie sich detailliert mit der Autorentheorie auseinander. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Autorentheorie keine seriöse Grundlage für die Filmanalyse bietet, da ihre Methoden und Parameter unklar, subjektiv und kaum nachvollziehbar seien. Zudem stellt sie fest, dass die Autorentheorie eine Tendenz zum Personenkult aufweist. Obwohl sie keine explizite feministische Agenda verfolgte, fiel Kael (1963) die von der Autorentheorie vertretene Männlichkeit auf:

The auteur critics are so enthralled with their narcissistic male fantasies [...] that they seem unable to relinquish their schoolboy notions of human experience. (If there are any female practitioners of auteur criticism, I have not yet discovered them). [...] Can we conclude that [...] the auteur theory is an attempt by adult males to justify staying inside the small range of experience of their boyhood and adolescence - that period when masculinity looked so great and important but art was something talked about by poseurs and phonies and sensitive-feminine types? (S. 26)

Kael greift hier interessanterweise die komplexe und widersprüchliche Vergeschlechtlichung von Kunst auf. Wie in Kapitel 3 und 4 aufgezeigt wurde, war es Künstlern und Autoren immer ein großes Anliegen, ihre Kunst als besonders männlich zu präsentieren (Korsmeyer, 2004, S. 47). Dieses Muster kann auch bei den Vertretern der Autorentheorie aufgefunden werden.

In den 1970er Jahren wurde das erste feministische filmkritische Magazin „Women and Film“ gegründet. Es stellt eine wichtige frühe feministische Auseinandersetzung mit dem Medium Film dar, wird aber oft im historischen Kontext der feministischen Filmwissenschaft vergessen. Obwohl das Magazin nicht lange publiziert wurde, finden sich reichhaltige Artikel über einerseits das patriarchal geprägte dominante Kino und andererseits über weibliche Filmemacherinnen darin (Jacob, 2015). Im Editorial der ersten Ausgabe wird eine grundlegende Kritik an der Autorentheorie formuliert:

The auteur theory [...] has evolved into a male and masculine theory on all levels [...] Even if the auteur theory should include an equal number of women directors, it is still an oppressive theory making the director a superstar as if filmmaking were a one-man show. (Beh & Salyer, 1972)

In der aufkommenden feministischen Filmwissenschaft der 1970er Jahre setzte sich Claire Johnston in ihrem Essay „Womens' Cinema as Counter Cinema“ (Johnston, 1973/2008) mit dem Medium des Films aus einer feministischen Perspektive auseinander. Indem sie die generelle Misogynie der Gesellschaft mit der männlich

dominierten Filmindustrie verknüpft, zeigt sie auf, dass Frauen innerhalb dieses Apparats nur in Bezug auf ihre Bedeutung aus männlicher Perspektive dargestellt werden. In diesem Zusammenhang kritisiert Johnston die Idee des Universalismus in der Kunst und bezieht sich somit auf einen größeren historischen ästhetischen Kontext, welcher in Kapitel 3 und 4 behandelt wurde. Sie greift die konstruierte Opposition zwischen „Mann“ und „Frau“ auf, welche es Frauen verwehrt, kulturelle Errungenschaften zu erzeugen. Die Idee des westlichen ästhetischen Universalismus verbindet sie mit einer bürgerlichen, misogynen Ideologie, die im männlich dominierten System des Kapitalismus ihren Ausdruck findet (Johnston, 1973/2008, S. 124).

Ihre Analyse schafft demnach eine Brücke zwischen der grundlegenden feministischen Kritik an philosophischen ästhetischen Konzepten und der spezifischen Hinwendung zur Kunstform des Films. Allerdings weist sie darauf hin, dass nicht nur das kommerzielle Hollywood-Kino Frauen diskriminiere und objektifiziere, sondern dass auch das als gegenhegemonial geltende Arthouse-Kino aus feministischer Perspektive hinterfragt werden muss, da es ebenfalls von patriarchalen Mythen durchdrungen sei (Johnston, 1973/2008, S. 120–121).

Johnston (1973/2008) analysiert die dem Film inhärenten Ausschlussmechanismen und verbindet diese mit dem patriarchalen Kapitalismus:

The tools and techniques of cinema themselves, as part of reality, are an expression of the prevailing ideology: they are not neutral [...]. It is idealist mystification to believe that 'truth' can be captured by the camera or that the conditions of a film's production (e.g. a film made collectively by women) can of itself reflect the conditions of its production. (S. 124)

Ein wichtiger Aspekt ihrer Kritik ist hierbei die Feststellung, dass der sogenannte „neutrale“ technische Apparat der Kamera keine objektive Realität abbildet – eine Ansicht, die in der Autorentheorie, insbesondere von André Bazin, vehement vertreten wurde und sich unter anderem in ihrer Ablehnung der Montage widerspiegelte. Johnston argumentiert, dass die Kamera lediglich die „natürliche Welt der dominanten Ideologie“ (S. 124) erfasse. Des Weiteren sei der von der Autorentheorie hochgeschätzte Realismus für die verzerrte Repräsentation von Frauen verantwortlich (S. 121). Durch Stilmittel wie die Montage würde diese geschaffene Illusion durchbrochen werden. Die Nebeneinanderstellung von bestimmten Bildern entblößt ihre Gemachtheit und durchbricht die filmische Illusion. Dies stellt gerade für ein

feministisches Kino ein mächtiges Stilmittel dar, um den klassischen narrativen Film zu kritisieren.

Claire Johnston kritisiert die Autorentheorie als maskulinistisch, was sie an der Überhöhung des Regisseurs und der misogynen Einstellung ihrer Vertreter festmacht. Trotzdem hält sie das Konzept von Autor*innenschaft für ein feministisches Kino für bedeutsam und praktikabel. Abgesehen von ihrer patriarchalen Prägung erkannte Johnston in der Theorie Potenzial, da sie filmkritische Innovationen anregte und das populäre Kino Hollywoods miteinbezog (Johnston, 1973/2008, S. 122).

Interessanterweise übt Claire Johnston Kritik an Agnès Varda, die in anderen Kontexten oft als feministische Filmemacherin herangezogen wird. Sie kritisiert Varda aufgrund ihrer bürgerlichen und individualistischen Herangehensweise an das Medium Film. Laut Johnston (1973/2008) bewegen sich ihre Filme trotz der weiblichen Perspektive weiterhin innerhalb einer männlichen Ästhetik und üben keine Kritik an den systemischen Bedingungen der Unterdrückung von Frauen. Für ein *Counter Cinema* nach Johnston bedarf es radikalerer Maßnahmen als der von Varda vorgeschlagenen *cinécriture*. Vardas Filme stellen laut Johnston sogar einen Rückschritt in Richtung des feministischen Kinos dar (S. 126).

Johnstons Manifest plädiert für die Verbindung von Unterhaltung und Politik. Für Johnston (1973/2008) muss ein feministisches *Counter Cinema* sowohl unterhalten als auch agitieren; sie sieht in den populären Medien sogar großes Potenzial für die Entwicklung feministischer Ansätze (S. 126). Dies stellt eine Ausnahme in Bezug auf das häufig eher elitäre feministische Projekt dar, das oft populären weiblichen Regisseurinnen keine Beachtung schenkt und sich stattdessen stärker auf avantgardistische feministische Filme stützt (Martin, 2008, S. 130).

Ein wichtiger Aspekt von Claire Johnstons Kritik ist die Bedeutung des Kapitalismus im Kontext des Films. Der Kapitalismus wirkt sich jedoch nicht nur auf die produzierten Bilder aus, sondern hat auch Implikationen auf die Frage der Autor*innenschaft. Durch das Studiosystem und die Entstehung Hollywoods wurde der Film auf intensive Weise in das kapitalistische System eingebunden. Seine Vermarktung spielte dabei von Anfang an eine zentrale Rolle: Zunächst wurden Filme vor allem über die Produktionsfirma vermarktet. Mit der Verbreitung der Autorentheorie rückte jedoch zunehmend der*die Regisseur*in in den Mittelpunkt und diente fortan als Aushängeschild. Judith Mayne (1990/2010) weist darauf hin, dass dieser Wechsel –

von der Produktionsfirma zum *Auteur* als vermarktbare Figur – die kapitalistische Logik nicht untergrub, sondern sie vielmehr verstärkte (S. 94).

In diesem Kontext kann angemerkt werden, dass das Konzept der Autor*innenschaft seit seiner Entstehung eng mit kapitalistischen Interessen verflochten ist, was sich in der Entwicklung des Urheber*innenrechts widerspiegelt (Woodmansee, 1994). Der Film ist hierbei eine Kunstform, in der das Zusammenwirken der Konzeption von männlicher Schöpfungskraft, die im individuellen *Auteur* ihren Ausdruck findet, mit dem kapitalistischen patriarchalen Wirtschaftssystem, besonders deutlich vor Augen tritt. Im Rahmen dieser Arbeit ist es mir leider nicht möglich, näher auf diesen Aspekt einzugehen. Es wäre sicherlich gewinnbringend, sich diesem Thema in größerem Detail zu widmen.

7.3. Positionen in Bezug auf das traditionelle Konzept von Autor*innenschaft

In der feministischen Filmwissenschaft herrscht bis heute Uneinigkeit darüber, wie mit dem Konzept der Autor*innenschaft umgegangen werden soll. Während einerseits die Autorentheorie oftmals als maskulinistisch abgelehnt wird, wird andererseits auch der *Tod des Autors* (Barthes, 1977), welcher den traditionellen Autor in romantischer Tradition demontiert, als der feministischen Agenda entgegengesetzt empfunden:

Zum Beispiel exkludiert die postmoderne Proklamation vom „Tod des Autors“ [...] Autorinnen, deren Status sich einer solchen Dekonstruktion zugunsten des Textuellen entzieht, da sie nie über Autorität verfügten. Schriftstellerinnen sind in einem gewissen Sinne immer schon „ohne Ursprung“ (Miller 2000, 255), dezentriert und nicht institutionalisiert, letztlich ‚abgeschnitten‘ von der Produktion. (Gradinari, 2022, S. 450)

Einige feministische Filmwissenschaftler*innen sehen die Figur des*r Autor*in als wichtige Analysekategorie an, da darüber ein Gegenentwurf weiblicher bzw. queerer Subjektivität erstellt und gegen den männlichen Kanon angeköpft werden kann. Die Frage ist jedoch, ob das Konzept einer individuellen Autor*innenfigur dem feministischen Projekt gerecht werden kann.

Trotz dieser kritischen Haltung gegenüber der Autorentheorie und dem romantischen Konzept der Autorschaft wird oft nach wie vor für die Kategorie der individuellen, singulären „Autorin“ – meist weiterhin in Form der (weiblichen/queeren) Regisseur*in plädiert. Es zeigt sich ein Spannungsfeld zwischen der Ablehnung der patriarchalen

Dominanz innerhalb der Autorentheorie und dem Wunsch, weibliche bzw. queere Subjektivität durch eine spezifische, individuelle Autor*innenschaft auszudrücken:

The central question addressed in *Madwoman* is a crucial question for readings of women's films: how do women authors manage 'the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards' (Gilbert and Gubar 1988, p. 73). (Humm, 1998/2022, S. 100)

Catherine Grant zufolge greift Johnstons Analyse der Autorentheorie zu kurz, da ästhetische Annahmen übernommen werden, welche nicht mit einer feministischen Agenda übereinstimmen. Wenn die Figur des*r Regisseur*in als Autor*in bestätigt werde, würden die kreativen Beiträge aller anderer Akteur*innen innerhalb des Produktionsprozesses weiterhin ignoriert werden (Grant, 2001, S. 116–117). Gleichzeitig beschreibt Grant jedoch die in einer Form von Autor*innenschaft kristallisierte Handlungsmacht als wichtiges Analysewerkzeug, vor allem in einem von Dekonstruktion geprägten akademischen Klima (Grant, 2001, S. 123). Sie beschreibt feministische Autor*innenschaft als Instrument, das sowohl kontemporäre als auch historische Phänomene greifbar machen kann. Ihr Vorschlag einer Annäherung an ein feministisches Konzept von Autor*innenschaft beschreibt Autor*innen als

female subjects who have direct and reflexive, if obviously not completely 'intentional' or determining, relationships to the cultural products they help to produce, as well as to their reception; ones that, moreover, will often repay explicit feminist investigation, on their own or as part of a broader examination of 'elite' and other forms of cultural agency and agent-hood available under patriarchy to particular women at particular times and in particular places. (Grant, 2001, S. 124)

Angela Martin (2008) beginnt ihre Auseinandersetzung mit Autor*innenschaft mit der These, dass die Autorentheorie bzw. das Konzept des filmischen Autors nicht für feministische Zwecke umfunktioniert werden kann (S. 128). In diesem Zusammenhang erwähnt sie die in Kapitel 6 besprochene Betonung der Qualität der Virilität, welche die Theorie durchzieht (S. 129). Gegen Ende ihres Artikels fällt sie jedoch wieder auf die Konzeption der Regisseurin als *Auteur* und zentrale Analysekategorie und Zentrum der Filmproduktion zurück (S. 132–133).

Judith Mayne (1990/2010) beschreibt die Übernahme des westlichen Konzepts von Autor*innenschaft als problematisch, da dadurch auch eine patriarchale Herangehensweise an Film bzw. Kunst im Allgemeinen einhergehe. Dies macht sie

hauptsächlich an der Analogie zwischen Penis, Stift und Kamera fest, welche in Kapitel 6 behandelt wurde (S. 94–95). Trotz dessen sieht sie die Notwendigkeit einer weiblichen Autor*innenschaft als politische Strategie sowie als notwendiges Werkzeug um den Film feministisch zu revolutionieren (S. 97).

All diese Herangehensweisen an Autor*innenschaft im Film sind sich in ihrer Kritik an der Autorentheorie als maskulinistisch einig. Keine der genannten Theoretiker*innen schließt jedoch eine tiefgreifende und detaillierte Kritik der Autorentheorie an. Ich sehe in all ihren Auseinandersetzungen einen Widerspruch, da sie einerseits das Konzept des Autors ablehnen, jedoch gleichzeitig Autor*innenschaft als wichtige Kategorie für ein feministisches Kino und die feministische Filmkritik und -wissenschaft betonen. Die vorgestellten Diskussionen filmischer Autor*innenschaft und der Autorentheorie greifen meiner Meinung nach zu kurz. Auch wenn argumentiert werden kann, dass Subjektivität im Kontext von feministischen Bestrebungen innerhalb des Filmbetriebs als Männerdomäne elementar ist, reicht eine oberflächliche Kritik des Konzepts von Autorschaft und dann eine sofortige Übernahme desselben meiner Meinung nach nicht aus.

Die Aneignung des Konzepts des *Auteurs* von weiblichen Regisseurinnen muss aufgrund der feministischen ästhetischen Kritik an der Autorentheorie, welche im letzten Kapitel formuliert wurde, kritisch betrachtet werden. In diesem Zusammenhang muss auch das Konzept des singulären Autors als inhärent maskulinistisch bezeichnet werden. Der Autor an sich wird immer männlich theoretisiert, die weibliche Autorin wird nicht nur von realen Männern ausgeschlossen, sondern ist im Konzept selbst nicht vorgesehen. Dies ist eine wichtige Erkenntnis in der Auseinandersetzung mit weiblicher Handlungsmacht im Film. Wird die Figur des Autors an sich als männlich konzipiert, ist es zweifelhaft, ob die Aneignung dieses maskulinistischen Konzepts für feministische Zwecke dienlich ist.

7.4. Vorschläge für die feministische Konzeptualisierung von Autor*innenschaft

Gelegentlich werden in der Auseinandersetzung mit filmischer Autor*innenschaft die weiblichen Drehbuchautor*innen oder Ko-Regisseur*innen, welche elementare Bestandteile des Produktionsprozesses sind, jedoch keinerlei Anerkennung bekommen, erwähnt (Jaikumar, 2017; Mayne, 1990/2010, S. 93). Des Weiteren wird

im Akt der Kollaboration die Möglichkeit einer feministischen Autor*innenschaft, abseits der maskulinistisch geprägten Notionen von Individualismus und Subjektivität, gesehen (Cobb, 2015, S. 2). Shelley Cobb schlägt das Modell einer Ko-Autor*innenschaft vor, das Konversation und Kollaboration einschließt und den singulären Autor in Frage stellt. Sie sieht in diesem Ansatz eine Dezentrierung des Subjekts und eine vorgegebene Intertextualität, die die Diskussion des Ursprungs eines Texts oder Kunstwerks vorwegnimmt (Cobb, 2015, S. 14). Dies bewegt sich jedoch weiterhin im Gefilde maskulinistischer Konzeptionen von Kunst und Kreativität, da nur traditionell als „kreativ“ konzipierte Rollen – die *Drehbuchautor*innen* und die Regisseur*innen bzw. *Auteurs* - als *Autor*innen* im feministischen Film verstanden werden.

Einige wenige marginale Stimmen, die die echte und tiefe Problematik mit Autor*innenschaft im Allgemeinen und vor allem im Film erkennen, gehen einen Schritt weiter und zentrieren den Film als industrielles und kollaboratives Projekt. Obwohl in vielen Texten über Autor*innenschaft im Film häufig die technische und kooperative Natur des Films zu Beginn angesprochen wird, werden die tatsächlichen Implikationen dieser Beschaffenheit selten in die Theoretisierungen von Autor*innenschaft integriert.

Zwar wird häufig betont, dass der Film ein mechanisiert hergestelltes Produkt sei, an dem viele Mitwirkende beteiligt sind, gleichzeitig wird aber der*die Regisseur*in weiterhin als der*die Autor*in des Films konzipiert, der*die für das gesamte Werk verantwortlich gemacht wird. Diese Haltung führt zu einem Widerspruch: Es fehlt eine Konsistenz oder Konsequenz in der Betrachtung der Autor*innenschaft, da die kollektive Natur des Films nicht wirklich in die Theorie einfließt, sondern das traditionelle Modell des*r Regisseur*in als Autor*innenfigur weiterhin dominiert (Gaines, 2020, S. 108). Wenn die industrielle und kollaborative Natur von Filmproduktionen ernst genommen werden soll, stellt sich zwangsläufig die Frage nach den unzähligen Personen, die an der Herstellung eines Films beteiligt sind. In diesem Zusammenhang muss das Konzept von Kreativität grundsätzlich hinterfragt werden.

Ein großes Problem aus einem feministischen Blickwinkel im Zusammenhang mit filmischer Autor*innenschaft besteht in der Trennung von Handwerk und Kunst, welche in Kapitel 4 ausführlich behandelt wurde. Diese Trennung hat für das Medium Film gravierende Auswirkungen. Ein Film ist ein kollaboratives Medium, in dem eine Vielzahl an Personen ihre kreativen Visionen implementieren. Die

Drehbuchautor*innen, die Autor*innen des Romans auf dem der Film möglicherweise basiert und die Regisseur*innen können alle als künstlerisch produktive Agent*innen in diesem Prozess bezeichnet werden. Aus dieser Perspektive allein muss der Fokus auf dem Plural der Involvierten liegen und das Konzept des* Regisseur*in als alleinig künstlerisch verantwortlicher Person abgelehnt werden. Doch wenn die Trennung von Kunst und Handwerk miteinbezogen wird, müssen die Rollen aller anderer Menschen, die an der Produktion eines Films beteiligt sind, beleuchtet werden. Hierzu zählen beispielsweise der*die Filmeditor*in, welche*r einen sehr direkten Einfluss auf Form und Inhalt des Films hat. Andererseits muss jedoch auch nach den handwerklichen Beiträgen gefragt werden, nach den Beiträgen der Bühnenbildner*innen, Kostümbildner*innen, Maskenbildner*innen, etc. Hinzu kommen die technisch-handwerklichen Rollen der Lichtdesigner*innen, Tontechniker*innen, etc. Wenn die Trennung von Handwerk und Kunst also grundlegend hinterfragt wird, wird die Frage nach Autor*innenschaft im Film weitaus komplexer.

Priya Jaikumar (2017) widmet sich als eine der Wenigen dieser Problematik, indem sie die Rolle der „craft and below-the-line workers“ (S. 210) ins Blickfeld rückt. Sie plädiert für ein Konzept der kollektiven Autor*innenschaft, das den*die Regisseur*in dezentriert und die Beiträge von handwerklichen und technischen Fachkräften miteinbezieht. Dies erschüttert einerseits die traditionelle Vorstellung von Kreativität und zeigt andererseits auf, dass diese Arbeiter*innen, die als nicht-kreativ gelten, häufig migrantisiert und/oder weiblich sind, im Gegensatz zu den kreativen Schlüsselpositionen, die weiterhin häufig *weiß* und männlich besetzt sind (Jaikumar, 2017, S. 210). Die Abwertung des Handwerks im Gegensatz zu Kunst führt auch im Film zu einer Abwertung von oftmals weiblicher und nicht-*weißer* kreativer Arbeit, die durch den Fokus auf den *weißen*, männlichen Regisseur unsichtbar bleibt. Die Einbeziehung dieser Arbeiter*innen ist daher doppelt wichtig.

Zudem betont sie die Wichtigkeit einer tiefgehenden und grundlegenden Auseinandersetzung mit dem Konzept von Autor*innenschaft im Film, welche sowohl Machtverhältnisse in der Filmproduktion als auch gesellschaftliche und ökonomische Faktoren miteinbezieht. Sie beschreibt, dass das westliche Verständnis des filmischen Autors auch im „Globalen Süden“ Anwendung findet, wobei männliche nicht-*weiße Auteurs* in den westlichen Kanon aufgenommen werden (Jaikumar, 2017, S. 209). Als Beispiel können hier Wong Kar-Wai, Abbas Kiarostami oder der bereits besprochene

Nuri Bilge Ceylan angeführt werden. Zudem weist sie darauf hin, dass im bestehenden System meist nur ein*e singuläre*r Regisseur*in ausgezeichnet wird, was häufig dazu führt, dass die (weibliche) Ko-Regisseur*in unsichtbar bleibt, während sie jedoch – vor allem im Kontext internationaler Produktionen – elementare Aufgaben übernimmt, die dem (westlichen) Regisseur Zugang zu lokalen Kontexten und Communities ermöglicht. Daher plädiert Jaikumar für ein Zusammendenken von „non-Western and feminist interrogations of authorship“ – sowohl als industrielle Realität als auch als Analysekategorie (Jaikumar, 2017, S. 211–212).

Jaikumar spricht sich für einen Paradigmenwechsel innerhalb der Filmwissenschaft aus, der in anderen Kulturwissenschaften bereits stattgefunden habe, wobei grundlegende theoretische Prämissen im Lichte polymethodologischer Untersuchungen in Frage gestellt werden. Sie schlägt vor, Filme aus einer dezentrierten Perspektive zu betrachten, und ästhetische, historische sowie politische Fragen miteinzubeziehen. In Jaikumars Augen ist die Hinterfragung des Konzepts von Autor*innenschaft zentral für feministische und dekoloniale Bestreben, da dieses Konzept viele unsichtbare Machtmechanismen beinhalte und größere Fragen von Autorität, Eigentum, Sichtbarkeit und Anerkennung stelle:

It calls for a dialectical and historicized consciousness of the conditions defining authorship. It also asks us to question the authorship of our film industries, our policies, our states, our theories, our education, and our imaginations. The most significant interrogations of authorship will lie not only in the study of film form but also in revelations of how the norms and productive conditions of authorship have been working for and against creative and theoretical productions the world over, and in the active sustenance of venues for the screening, distribution, and viewing of feminist and anticolonial film and media. Increasing awareness of the visible and invisible authors behind every text and performance, and of the conditions that efface certain people and their labors, is a call to action that exceeds the remit of an interrogation. (Jaikumar, 2017, S. 212).

Jane Gaines betont einen weiteren wichtigen Aspekt von Autor*innenschaft, der von den meisten Diskussionen außer Acht gelassen wird, indem sie die Materialien und technischen Apparate und Maschinen, die im Filmproduktionsprozess involviert sind, in den Fokus rückt. Sie fragt in ihrem Artikel „Of Cabbages and Authors“ (2020) nach Autor*innen im Film am Beispiel der ersten Filmproduktionen der 1920er Jahre. Sie lehnt im Gegensatz zu anderen feministischen Filmtheoretiker*innen sowohl die

Bezeichnung *Auteur* als auch das Konzept der Autor*innenschaft im Kontext feministischer Auseinandersetzungen vollständig ab (S. 91–92, 100). Sie betont die kollaborative Produktionsweise von Filmen und hebt hervor, wie entscheidend es ist, die zahlreichen handwerklichen Beiträge zum Endprodukt sichtbar zu machen:

To bring home the importance of the materially and industrially produced aspect of the moving picture itself, we need to insist that although an individual creator or creators in collaboration may have conceived a story featuring cabbages and babies, the wooden cabbages themselves, essential to the visualization of the industrially produced fantasy, were crafted by a carpenter. (S. 108)

Zudem betont sie den technisch-industriellen Charakter des Films. Letztendlich sei ein Film eine industriell gefertigte Ware – vergleichbar beispielsweise mit einem Automobil. Dies solle laut Gaines in die Überlegungen zu Autor*innenschaft im Film miteinbezogen werden.

Mit dem Aufkommen neuer Technologien wie der Kamera wurde die Frage nach Autor*innenschaft und Urheber*innenrecht neu verhandelt. Es wurde diskutiert, ob in einem technologisch vermittelten Entstehungsprozess überhaupt ein*e eindeutig identifizierbarer Autor*in existieren könne. Letztlich setzte sich jedoch die Auffassung durch, dass die schöpferische Instanz hinter der Maschine weiterhin als Autor*in gilt. Dieser Gedankengang prägte die Entwicklung des Urheber*innenrechts, das bis heute auf der Vorstellung individueller Autor*innenschaft beruht. Jane Gaines (2020) beschreibt diese Argumentation folgendermaßen: “That something is nothing more than the figment of the creative subject, an empty construct that turns the work so quickly into protectable property” (S. 96). Hier zeigt sich auch die Verbindung zwischen dem Konzept der Autor*innenschaft und dem Kapitalismus in aller Deutlichkeit: Der alleinige künstlerische Anspruch wird selbst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verteidigt, um die Möglichkeit finanziellen Profits zu gewährleisten.

In diesem Kontext geht Gaines einen Schritt weiter und fragt nach den nicht-menschlichen „Autor*innen“, die einen Anteil an dem Kunstwerk Film haben:

Asking who did what opens the door to considering a range of contributors and alternative authors, among them the camera itself, light, the chemical base of the film, the body of the subject, and the objects before the camera that made their imprint on the celluloid. (S. 111)

In diesem Zusammenhang kann im Kontext der filmischen Autor*innenschaft Donna Haraways „Cyborg Manifesto“ herangezogen werden, um eine neue hybride Subjektivität zu theoretisieren, die das Konzept der filmischen Autor*innenschaft besser greifen kann, indem auf die Interaktion zwischen Mensch und Maschine eingegangen wird (Haraway, 1985/2016).

Haraway erkennt in der technologischen Gesellschaft das Potenzial einer Hybridisierung weiblicher Identitäten mit Maschinen – also den technischen Elementen unserer Zeit. Obwohl sie einen patriarchalen westlichen Ursprung haben, sei eine widerständige Praxis durch die Inkorporierung dieser Technologien in eine gegenhegemoniale „Identität“ möglich. Durch die Verschmelzung von Mensch und Maschine werden die Dualismen aufgebrochen, die die westlich-patriarchale Matrix strukturieren. In diesem Sinne kann Haraways Konzept des *Cyborgs* als queere Praxis der Allianzbildung verstanden werden (Cox, 2018). Sie plädiert für die “confusion of boundaries and for responsibility in their construction” (Haraway, 1985/2016, S. 7).

Ihr Essay greift zentrale Konzepte der westlichen Philosophie auf und analysiert deren Ausschlussmechanismen gegenüber Frauen. Dabei betont sie, dass diese Ausschlüsse für Frauen und *Women of Color* unterschiedlich wirken. Daher kritisiert Haraway eine essentialistische Kategorie „Frau“, wie sie in früheren feministischen Theorien als Gegenpol zur Kategorie „Mann“ konstruiert wurde, da sie viele weibliche und queere Körper ausschließe. Stattdessen konzipiert sie den Cyborg als eine offene, nicht-essentialisierende Figur, die vielfältige weibliche bzw. queere Positionierungen umfasst:

[A] cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints. (Haraway, 1985/2016, S. 15)

Haraways Essay (1985/2016) spiegelt Trinh-Ti-Minh-Has Konzeptualisierung einer weiblichen bzw. queeren Identität wider, die nicht als feste Einheit, sondern als nicht greifbar und fluid verstanden wird. Haraway kritisiert in Analogie zu Trinh-Ti-Minh-Ha die Vorstellung von Ganzheit und geschlossenen Identitäten, welche auch in der traditionellen Kunst(kritik) eine zentrale Rolle spielen (S. 21). Dies verdeutlicht sie in ihrer berühmten Beschreibung des Cyborgs: “The cyborg is a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self” (S. 33). Obwohl Haraway teilweise stark aufgrund ihrer konformistischen Konzeptualisierung von Technologie

und der Reproduktion von westlichen binären Oppositionen kritisiert wird (DeCook, 2021), sehe ich ihre Theorie im Kontext dieser Arbeit weiterhin als fruchtbar an.

Für eine feministische Konzeption filmischer Autor*innenschaft ist insbesondere Haraways Theoretisierung der Beziehung zwischen Werkzeug und Subjekt relevant. Sie beschreibt diese Grenzen als durchlässig, was bedeutet, dass das Subjekt nicht unabhängig von den technischen Prozessen existiert, sondern mit ihnen in Wechselwirkung steht. Übertragen auf die Filmproduktion könnte dies bedeuten, dass die Kamera und andere technische Elemente nicht bloße Werkzeuge sind, sondern aktiv an der kreativen Gestaltung beteiligt sind.

Dieses Verständnis dezentriert den*die traditionelle*n Autor*in und eröffnet eine neue Perspektive auf Kollaboration. Einerseits bedeutet dies, dass alle menschlichen Akteur*innen innerhalb der Filmproduktion – von den handwerklichen und technischen Berufen bis hin zu den als „kreativ“ geltenden Positionen – gleichwertig anerkannt werden, da das Konzept der Kreativität als maskulinistisch abgelehnt werden muss. Andererseits können auch Maschinen und technische Prozesse als essenzielle Bestandteile der Filmproduktion begriffen werden, die nicht nur als Hilfsmittel, sondern eigenständige Akteur*innen innerhalb des kreativen Prozesses auftreten.

Zudem stellt diese Konzeptualisierung von Autor*innenschaft die kapitalistische Vermarktungslogik des Films infrage. Der Name des Regisseurs wird oft als Marke genutzt, um einen Film zu verkaufen – eine Praxis, die das hierarchische und maskulinistische Konzept von Kreativität stützt. Ein Verständnis von Filmproduktion als gleichwertige, menschlich-technische Kollaboration unterläuft diese Logik und schlägt ein radikaleres Modell filmischer Autor*innenschaft vor.

Daraus folgt, dass das Konzept von Autor*innenschaft aus einer feministischen Perspektive grundlegend zurückzuweisen ist. Dies ergibt sich sowohl aus seiner historischen Genese – die tief in patriarchalen und kapitalistischen Strukturen verwurzelt ist – als auch aus seiner anhaltenden Wirksamkeit innerhalb einer neoliberalen Kultur- und Produktionslogik. Das Konzept der Autor*innenschaft bietet kein Potenzial, für feministische Zwecke umfunktioniert zu werden, da der Fokus auf das Individuum als transzendente Quelle von Kreativität feministischen Konzeptualisierungen von Subjektivität und Kunst widerspricht. Anstatt einzelne weibliche oder queeren Regisseur*innen zu fokussieren, könnte der Blick auf eine kollektive kreative Arbeit gerichtet werden, was gerade im Kontext des Films einerseits

den realen Produktionsbedingungen Rechnung trägt und andererseits eine aussichtsvolle feministische Herangehensweise darstellt, die den Fokus auf Kollektivität und Gemeinschaftlichkeit legt und sich von der maskulinistischen Notion der Individualität vollständig verabschiedet.

Dies würde ein Abwenden von den Diskussionen um den Ursprung des Films bedeuten, hin zu dem Werk an sich. Zudem würde diese Konzeptualisierung weiterhin die Beiträge aller Mitwirkenden in der Filmproduktion wertschätzen. Die Konzeptualisierung von Filmen als kollektive Kreativität widerspricht der Notion des göttlich inspirierten bzw. göttlichen Individuums. Es vertritt die These einer fluiden offenen Subjektivität und einer offenen Konzeptualisierung des Ursprungs von Kunst. Indem technische Prozesse und Bestandteile eines Films als kreierende Akteur*innen theoretisiert werden, verschwimmen auch die Grenzen zwischen Mensch und Nicht-Mensch, was eine grundlegende Kritik der westlichen Definition von Subjektivität darstellt.

8. Conclusio

Die vorliegende Arbeit verfolgte das Ziel einer tiefgehenden feministischen Interrogation der Autorentheorie und den damit verbundenen Vorstellungen filmischer Autorenschaft. Im Fokus stand die Analyse der historischen und ästhetischen Prägung filmischer Autor*innenschaft durch eurozentrische kunsttheoretische Traditionen sowie die dadurch entstandene implizite Vergeschlechtlichung der Autorentheorie.

Da sie trotz kontinuierlicher Kritik einen andauernden Einfluss auf den Filmbetrieb, die Filmkritik und -wissenschaft ausübt, bleibt die Analyse der Autorentheorie relevant und zeitgemäß. Im 21. Jahrhundert bleibt die Figur des *Auteurs* ein zentraler Bezugspunkt mit signifikanter kultureller und theoretischer Wirkmacht. Durch die kritische Hinterfragung der Autor*innenposition entfalten sich zudem wichtige und aktuelle Diskussionen um Subjektivität, Geschlecht und Machtverhältnisse.

Innerhalb der feministischen Filmwissenschaft wurden Fragen nach Autor*innenschaft bislang nur in begrenztem Maße nachgegangen. Dieses Forschungsfeld bietet jedoch großes Potenzial für vielseitige feministische Auseinandersetzungen und kann neue Perspektiven auf weibliche und queere Handlungsmacht innerhalb des Films eröffnen.

In diesem Zusammenhang war das Hauptziel der Arbeit, einen Beitrag zur Hinterfragung konzeptueller Grundlagen der Filmtheorie und zur feministischen Konzeptualisierung von Autor*innenschaft im Film zu leisten. Die Arbeit verfolgt die Absicht, der Weiterentwicklung von Diskursen über Autor*innenschaft, Geschlecht und Kreativität zuträglich zu sein.

Um den geschlechtlichen Implikationen der Autorentheorie nachzugehen, wurden ihre konzeptuellen und ästhetischen Grundlagen analysiert. Vor diesem Hintergrund bildete das romantische Konzept des Autors, das das Fundament für die Autorentheorie darstellt, den Ausgangspunkt. Anschließend wurden dieses Konzept, sowie damit verbundene ästhetische Thesen aus feministischer Perspektive kritisiert. Daraufhin wurde der filmische *Auteur* mit dem romantischen Autor in Verbindung gesetzt und mithilfe der herausgearbeiteten feministischen ästhetischen Theorien analysiert. Schlussendlich wurden feministische filmwissenschaftliche Perspektiven auf die Autorentheorie und filmische Autor*innenschaft diskutiert und ein Vorschlag der Konzeptualisierung feministischer filmischer Autor*innenschaft formuliert.

Es zeigte sich, dass der romantische Autor ausschließlich männlich konzipiert ist und durch den Verweis auf das Genie einen gottgleichen Status beansprucht. Kreativität wird in diesem Zusammenhang mit männlicher Schöpfungskraft, die mit männlichen sexuellen Energien assoziiert wird, gleichgesetzt. Im Zuge der Akademisierung der Künste und der Entwicklung der Ästhetik als philosophische Disziplin wurden im 17. und 18. Jahrhundert durch die Figur dieses singulären Autors, die Etablierung der Bildenden Künste und die Begründung kunsttheoretischer Normen maskulinistische Maßstäbe für die Schaffung und Rezeption von Kunst verankert.

Durch die Verortung des Films in den Bildenden Künsten und der Übernahme des Konzepts des romantischen Autors positionierte sich die Autorentheorie in dieser patriarchalen Kunsttradition. Somit erklomm der Film eine sehr prestigeträchtige, männliche Position, die er bis heute innehat. Diese maskulinistische, individualisierte Notion von Kreativität ist im Konzept des filmischen *Auteurs* besonders erkennbar, da sie in einem starken Kontrast zu den realen Produktionsbedingungen des Films steht.

Zudem wird die Männlichkeit der Kunstform Film auch abseits der Figur des *Auteurs* betont: Sowohl die Hervorhebung der filmischen Sprache als auch die Gleichsetzung der Kamera mit dem Stift weisen eine klare phallische Symbolik auf. Des Weiteren werden „männliche“ Attribute wie Virilität von den Auteuristen als höchste

Qualitätsmerkmale von Filmen angeführt. Die Autorentheorie konzipiert den Regisseur als männlichen, göttlich inspirierten *Auteur*, der erhabene Kunstwerke erschafft, über die er vollkommene Kontrolle und Autorität ausübt. Durch die Veranschaulichung ihrer Thesen am Beispiel Nuri Bilge Ceylans und seines aktuellen Films konnte aufgezeigt werden, dass die Autorentheorie auch heute noch Validität besitzt.

Die feministische Untersuchung der Autorentheorie offenbart einerseits die tiefe männliche Vergeschlechtlichung des *Auteurs* sowie der ihn umgebenden ästhetischen Konzepte. Die Arbeit zeigt auf, dass der Film durch die Autorentheorie in eine vollkommen männlich dominierte theoretische Dimension verschoben wurde, und Frauen dadurch auf konzeptueller Ebene der Zugang verweigert wurde.

Dies verdeutlicht, dass die Übernahme des Autor*innenkonzepts aus feministischer Perspektive keine emanzipatorische Strategie darstellt, sondern vielmehr die patriarchale Logik künstlerischer Produktion reproduziert. Audre Lores Worte erweisen sich in diesem Zusammenhang als wegweisend: "The master's tools will never dismantle the master's house" (1979/2018). Die Förderung von weiblichen und queeren individuellen Regisseur*innen innerhalb des traditionellen Bezugsrahmens von Genie und klassischer Autor*innenschaft perpetuiert bestehende Ausschlussmechanismen, da sie an einem Konzept festhält, das auf Individualisierung, Hierarchie und hegemonialen Männlichkeitsvorstellungen beruht. Das Konzept des Genies ist historisch ausschließlich auf individuelle, männliche Kreativität ausgerichtet und in seiner Konzeption zutiefst misogyn. Eine unkritische Übernahme dieses Begriffs reproduziert somit inhärent patriarchale und eurozentrische Denkstrukturen. Die angemessene Antwort auf den Kanon männlicher Genies liegt folglich nicht in der Konstruktion weiblicher oder queerer Entsprechungen, sondern in der grundsätzlichen Infragestellung und Neuformulierung von Autor*innenschaft.

An diese feministische Kritik an der Konzeptualisierung von Subjektivität und Autor*innenschaft im Allgemeinen können im Hinblick auf das Medium des Films weitere wichtige Erkenntnisse angeschlossen werden. Aufgrund der kollaborativen Natur der Kunstform des Films kann die Position des*r Regisseur*in als Autor*in grundlegend kritisiert werden. Im Anschluss an die feministische Kritik der Trennung von Handwerk und Kunst sollten alle Beteiligten - von technischen bis hin zu handwerklichen Positionen - gleichwertig als kreative Akteur*innen im künstlerischen

Prozess anerkannt werden. Zudem können die technologischen Vermittlungsprozesse und involvierten Apparate als kreativ agierend konzeptualisiert werden. Wenn diese Aspekte konsequent in die Theoretisierung von Autor*innenschaft integriert werden, dann folgt daraus eine feministische Konzeptualisierung von Autor*innenschaft, die den Ursprung von Kunst in einem einzelnen Individuum in Frage stellt und den kollaborativen Prozess zentriert.

Diese Konzeptualisierung von Autor*innenschaft verschiebt den Fokus von der Figur des*r Regisseur*in zu dem Werk an sich – was in Kontinuität mit poststrukturalistischen Ansätzen gesehen werden kann. Gleichzeitig wird der*die singuläre Autor*in jedoch vollkommen dekonstruiert und durch das Kollektiv der in der Filmproduktion involvierten kreativen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen ersetzt. Durch den Fokus auf Kollektivität und den nicht eindeutig nachvollziehbaren Ursprung eines Kunstwerks wird die westliche Notion von Subjektivität grundlegend erschüttert. Stattdessen wird eine offene fluide Subjektivität vorgeschlagen, für die gerade der Film das ideale Medium für die Implementierung darstellt, da es sich beim Film um eine von Natur aus kollaborative und künstlerisch interdisziplinäre Disziplin handelt.

Im Rahmen dieser Masterarbeit war es mir nicht möglich, sämtliche relevante Aspekte in der notwendigen Tiefe zu behandeln. Der bewusst gewählte Fokus auf die Autorentheorie limitiert die Aussagen über die geschlechtlichen Implikationen der generellen Konzeptualisierung von Autor*innenschaft in der Filmtheorie. Es wäre reichhaltig, sich den Weiterentwicklungen der Autorentheorie wie dem Auteur-Strukturalismus zu widmen, um dortige Geschlechterkonstruktionen zu analysieren und allgemeinere Aussagen treffen zu können. Ebenso wäre eine umfassende dekoloniale Auseinandersetzung mit eurozentrischen Konzepten von Kreativität und Autor*innenschaft lohnenswert, um bestehende Hierarchien und Machtverhältnisse weiter zu dekonstruieren.

Des Weiteren wäre die vertiefte Betrachtung der Verbindung von Autor*innenschaft, dem Urheber*innenrecht und Kapitalismus im Kontext des Films gewinnbringend. Die neoliberale Kommerzialisierung des *Auteurs* in einem individualistisch geprägten gesellschaftlichen Klima könnte in diesem Zusammenhang interessante Einsichten generieren.

Der Fokus auf die Analyse der Autorentheorie begrenzt in dieser Arbeit die Möglichkeiten einer umfassenden Konzeptualisierung feministischer

Autor*innenschaft. Die in dieser Arbeit angestellten Untersuchungen verstehen sich als erste Impulse, die in zukünftigen Auseinandersetzungen weiterentwickelt und vertieft werden können. Es war mein Anliegen, die Relevanz einer kritischen Auseinandersetzung mit filmischer Autor*innenschaft aufzuzeigen und Denkanstöße für alternative Perspektiven jenseits des maskulinistischen und eurozentrischen konzeptuellen Rahmens der traditionellen Filmtheorie aufzuzeigen.

9. Literaturverzeichnis

- Abrams, M. H. (1979). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. (Ursprünglich erschienen 1953)
- Andrew, D. (2000). Astruc, Alexandre. In S. Pendergast & T. Pendergast (Hrsg.), *International Dictionary of Films and Filmmakers* (4th ed., Bd. 2, S. 48–49). St. James Press; Gale eBooks. <https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/CX3406801033/GVRL?u=43wien&sid=bookmark-GVRL&xid=246f379f>
- Aristoteles, & Grumach, E. (2011). *Werke: In deutscher Übersetzung: Band 5, Poetik* (H. Flashar & C. Rapp, Hrsg.; A. Schmitt, Übers.; 2., durchgesehene und ergänzte Auflage). Akademie Verlag. <https://doi.org/10.1524/9783050052649>
- Astruc, A. (1985). What is mise en scène? („Qu'est-ce que la mise en scène?", Cahiers du Cinéma 100, October 1959). In J. Hillier (Hrsg.), *Cahiers du Cinéma. 01: Volume 1: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (first publ, S. 266–268). (Ursprünglich erschienen 1959)
- Astruc, A. (2014). THE BIRTH OF A NEW AVANT GARDE: LA CAMÉRA-STYLO (France, 1948). In S. MacKenzie (Hrsg.), *Film manifestos and global cinema cultures: A critical anthology* (S. 603–607). University of California Press. (Ursprünglich erschienen 1948)

- Barthes, R. (1977). The Death of the Author (S. Heath, Übers.). In *Image, music, text: Essays* (13. [Dr.]). Fontana.
- Barthes, R. (2008). The Death of the Author. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader* (S. 97–100). Blackwell Pub. (Ursprünglich erschienen 1968)
- Battersby, C. (1989). *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. Indiana University Press.
- Battersby, C. (2019). Feminist Aesthetics and the Categories of the Beautiful and the Sublime. In A. Garry, S. J. Khader, & A. Stone (Hrsg.), *The Routledge companion to feminist philosophy* (First issued in paperback, S. 485–497). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Baumgarten, A. G., Schweizer, H. R., Schweizer, H. R., & Schweizer, H. R. (2013). *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/58). Lateinisch - Deutsch*. Felix Meiner Verlag.
- Bazin, A. (1967a). The Ontology of the Photographic Image (H. Gray, Übers.). In H. Gray (Hrsg.), *What is cinema?* (Bd. 1, S. 9–16). University of California Press.
- Bazin, A. (1967b). The Virtues and Limitations of Montage (H. Gray, Übers.). In H. Gray (Hrsg.), *What is cinema?* (Bd. 1, S. 41). University of California Press.
- Bazin, A. (2008). De la Politique des Auteurs. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader* (S. 19–28). Blackwell Pub. (Ursprünglich erschienen 1957)
- Beh, S.-H., & Salyer, S. (1972). Editorial. *Women and Film*, 1, 3–6.
- Beiser, F. C. (Hrsg.). (2010). *The romantic imperative: The concept of early German romanticism*. Harvard University Press.
- Blödmann, A. (2010). Geschlecht und Gattung. In R. Zymner (Hrsg.), *Handbuch Gattungstheorie* (S. 64–66). Verlag J.B. Metzler.

- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2019). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill US Higher Ed ISE.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=6212701>
- Bourdieu, P. (2023). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (B. Schwibs & A. Russer, Übers.; 29. Auflage). Suhrkamp.
- Brunner, C. (2020). *Epistemische Gewalt: Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*. transcript.
- Burke, E. (2014). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste; and Several Other Additions*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107360495> (Ursprünglich erschienen 1757)
- Buscombe, E. (2001). Ideas of Authorship. In J. Caughie (Hrsg.), *Theories of authorship: A reader* (Repr, S. 22–34). Routledge. (Ursprünglich erschienen 1973)
- Butler, A. (2019). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Columbia University Press.
- Çağlayan, E. (2022). Stalkers of Istanbul: Silence, Urban Space and Damaged Masculinity in Nuri Bilge Ceylan's *Distant*. *Quarterly Review of Film and Video*, 39(2), 323–340. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1840881>
- Caughie, J. (Hrsg.). (2001). *Theories of authorship: A reader* (Repr). Routledge.
- Ceylan, N. B. (Regisseur). (2023). *Kuru Otlar Üstüne* [Video recording]. NBC Film.
- Chadwick, W. (1997). *Women, art, and society* (2nd ed., rev.expanded). Thames and Hudson.

- Cixous, H. (2013). *Das Lachen der Medusa: Zusammen mit aktuellen Beiträgen* (E. Hutfless, Hrsg.; Dt. Erstausg.). Passagen-Verl. (Ursprünglich erschienen 1975)
- Cobb, S. (2015). *Adaptation, authorship, and contemporary women filmmakers*. Palgrave Macmillan.
- Cox, L. (2018). Decolonial Queer Feminism in Donna Haraway's 'A Cyborg Manifesto' (1985). *Paragraph*, 41(3), 317–332.
<https://doi.org/10.3366/para.2018.0274>
- DeCook, J. R. (2021). A [White] Cyborg's Manifesto: The overwhelmingly Western ideology driving technofeminist theory. *Media, Culture & Society*, 43(6), 1158–1167. <https://doi.org/10.1177/0163443720957891>
- Descartes, R. (2007). *Die Prinzipien der Philosophie: Lateinisch-Deutsch* (C. Wohlers, Hrsg.; Unverändertes eBook der 1. Aufl. von 2007). Felix Meiner Verlag. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2041-7> (Ursprünglich erschienen 1644)
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *The cinema of Nuri Bilge Ceylan: The global vision of a Turkish filmmaker*. I.B. Tauris.
- Duras, M. (1981). Smothered Creativity. In E. Marks & I. De Courtivron (Hrsg.), *New French feminisms: An anthology* (S. 111–113). Schocken Books.
- Duras, M. (1990). *Green eyes* (C. Barko, Übers.). Columbia University Press.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch: Women, the body and primitive accumulation*. Autonomedia.
- Fox, A. (2022). *Melodrama, masculinity and international art cinema*. Anthem Press.
- Gaines, J. M. (2020). Of Cabbages and Authors. In J. M. Bean & D. Negra (Hrsg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 88–118). Duke University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780822383840-005>

- Gazete Duvar (Regisseur). (2023, Mai 25). *Nuri Bilge Ceylan, Kuru Otlar Üstüne filmini anlattı* [Video recording].
<https://www.youtube.com/watch?v=D209Elg7yll>
- Gerstner, D. A., & Staiger, J. (2013). *Authorship and Film*. Taylor and Francis.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2020). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
(Ursprünglich erschienen 1979)
- Gilman, S. L., King, H., Porter, R., Rousseau, G. S., & Showalter, E. (2022). *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press.
- Gradinari, I. (2022). Weibliche Autorschaft. In M. Wetzel (Hrsg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft* (S. 448–468). De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110297065-017>
- Grant, B. K. (2008). Introduction. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader* (S. 1–6). Blackwell Pub.
- Grant, C. (2001). Secret agents: Feminist theories of women's film authorship. *Feminist Theory*, 2(1), 113–130. <https://doi.org/10.1177/14647000122229325>
- Haraway, D. J. (1995). Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In C. Hammer & I. Stieß (Hrsg.), *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen* (S. 73–97). Campus Verlag.
- Haraway, D. J. (2016). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In *Manifestly Haraway*. University of Minnesota Press. (Ursprünglich erschienen 1985)
- Hodsdon, B. (2017). *The elusive auteur: The question of film authorship throughout the age of cinema*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- hooks, bell. (1998). *Art on my Mind: Visual Politics* (Nachdr.). The New Press.

- Hughes, H. (2016). Documentary and the Survival of the Film Auteur: Agnès Varda, Werner Herzog, and Spike Lee. In S. Kara & D. Marcus (Hrsg.), *Contemporary documentary* (S. 142–155). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315725499>
- Humm, M. (2022). *Feminism and Film*. Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781474469388> (Ursprünglich erschienen 1998)
- Huyssen, A. (2008). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. ACLS Humanities E-Book.
- Irigaray, L. (1979). *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (E. Meyer & H. Paris, Übers.). Merve Verlag.
- Jacob, C. K. (2015). Women & Film. *Feminist Media Histories*, 1(1), 153–162.
<https://doi.org/10.1525/fmh.2015.1.1.153>
- Jaikumar, P. (2017). Feminist and non-western interrogations of film authorship. In K. L. Hole, D. Jelača, E. A. Kaplan, & P. Petro (Hrsg.), *The Routledge companion to cinema and gender* (S. 205–214). Routledge.
- Johnston, C. (2008). Women's Cinema as Counter Cinema. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader*. Blackwell Pub. (Ursprünglich erschienen 1973)
- Kael, P. (1963). Circles and Squares. *Film Quarterly*, 16(3), 12–26.
<https://doi.org/10.1525/fq.1963.16.3.04a00040>
- Kant, I. (1968). *Kritik der Urteilskraft* (K. Vorländer, Hrsg.; 6. Aufl., Bd. 39a). Felix Meiner Verlag. (Ursprünglich erschienen 1790)
- Kant, I. (1973). *Observations on the feeling of the beautiful and sublime* (J. T. Goldthwait, Übers.; New paperback print). Univ. of California Press. (Ursprünglich erschienen 1764)

- Kant, I. (with Klemme, H. F.). (1998). *Kritik der reinen Vernunft* (J. Timmermann, Hrsg.). Felix Meiner Verlag. (Ursprünglich erschienen 1787)
- Klibansky, R. (with Panofsky, E., & Saxl, F.). (2020). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. McGill-Queen's University Press.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and aesthetics: An introduction*. Routledge.
- Kristeva, J. (1978). *Die Revolution der poetischen Sprache*. Suhrkamp.
- Kristeva, J. (2024). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press. (Ursprünglich erschienen 1969)
- Lacan, J. (2018). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (J. A. Miller, Hrsg.; A. Sheridan, Übers.). Routledge. (Ursprünglich erschienen 1973)
- Leatham. (2022, Oktober 21). The Spanish surrealist director that Gaspar Noe “envies”. *Far Out Magazine*. <https://faroutmagazine.co.uk/spanish-surrealist-director-gaspar-noe-envies/>
- Liang, W. (2024). Cinécriture Féminine: Female Subjectivity in Varda's Cléo from 5 to 7 (1962) in Comparison with Godard's Films. *Film Matters*, 15(1), 7–30. https://doi.org/10.1386/fm_00319_1
- Lorde, A. (2018). *The master's tools will never dismantle the master's house*. Penguin Books. (Ursprünglich erschienen 1979)
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia*, 22(1), 186–219. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x>
- Maldonado-Torres, N. (2007). On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept. *Cultural Studies*, 21(2–3), 240–270. <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>
- Martin, A. (2008). Refocusing Authorship in Women's Filmmaking. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader* (S. 127–134). Blackwell Pub.

- Mayne, J. (Hrsg.). (2010). *The woman at the keyhole: Feminism and women's cinema*. Indiana University Press. (Ursprünglich erschienen 1990)
- Mecke, J. (1997). Death and rebirth of the author: On a specific case of an intermedial chiasmus between literature and film. In W. Nöth (Hrsg.), *Semiotics of the Media* (S. 363–377). De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110803617-027>
- Merchant, C. (1989). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. Harper & Row.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511710414>
- Nochlin, L., & Grant, C. (2021). *Why have there been no great women artists?* (50th anniversary edition). Thames & Hudson.
- Nuri Bilge Ceylan Kütüphanesi (Regisseur). (2022, Jänner 6). *Nuri Bilge Ceylan Ceviz Yemeyi Gösteriyor (Ahlat Ağacı Kamera Arkası)* [Video recording].
https://www.youtube.com/watch?v=G6_pwl85Q
- Pavich, F. (Regisseur). (2013). *Jodorowsky's Dune* [Video recording]. City Film.
- Plato, Heitsch, E., & Plato. (2017). *Ion oder Über die Ilias*. Vandenhoeck & Ruprecht.
<https://doi.org/10.13109/9783666304026>
- Platon, & Gadamer, H.-G. (1978). *Texte zur Ideenlehre*. V. Klostermann.
- Pollock, G. (2012). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (3rd ed). Taylor and Francis.
- Quijano, A., Kastner, J., & Waibel, T. (2016). *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika* (A. Jenss & S. Pimmer, Übers.). Verlag Turia + Kant.

- Radway, J. A. (1991). *Reading the romance: Women, patriarchy, and popular literature*. University of North Carolina Press.
- Ramos Arenas, F. (2011). *Der Auteur und die Autoren: Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95*. Leipziger Univ.-Verl.
- Reicher, M. E. (2015). *Einführung in die philosophische Ästhetik* (3., überarbeitete Auflage). WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Rosenthal, L. (2012). *Die Romantik*. Parkstone International.
- Roxborough, S. (2023, Mai 27). Legend of the Croisette: The Slow, Pure Cinema of Nuri Bilge Ceylan. *The Hollywood Reporter*.
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/legend-of-the-croisette-nuri-bilge-ceylan-cannes2023-1235502380/>
- Sarris, A. (1963). The Auteur Theory and the Perils of Pauline. *Film Quarterly*, 16(4), 26–33. <https://doi.org/10.2307/3185951>
- Sarris, A. (2008). Notes on the Auteur Theory in 1962. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader* (S. 35–45). Blackwell Pub. (Ursprünglich erschienen 1962)
- Sellors, C. P. (2010). *Film authorship: Auteurs and other myths*. Wallflower.
- Showalter, E. (1987). *The female malady: Women, madness, and English culture: 1830 - 1980*. Penguin Books.
- Trinh-Thi-Minh-Ha. (2010). *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Indiana University Press.
- Truffaut, F. (2008). A Certain Tendency of the French Cinema. In B. K. Grant (Hrsg.), *Auteurs and authorship: A film reader* (S. 9–18). Blackwell Pub. (Ursprünglich erschienen 1954)
- Wetzel, M. (2020). *Der Autor-Künstler: Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*. Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.

Wexman, V. W. (Hrsg.). (2003). *Film and authorship*. Rutgers University Press.

Woodmansee, M. (1994). *The author, art, and the market: Rereading the history of aesthetics*. Columbia Univ. Press.