



1 Zoë Bell am
Set

Heroische Körper

Die verborgene Arbeit von Stuntfrauen*

Miranda J. Banks

1996 fiel Lucy Lawless, die Fernsehheldin Xena, bei der Probe eines Sketches für die Unterhaltungssendung *THE TONIGHT SHOW* vom Pferd und brach sich das Becken. Einige Monate später berichteten die Zeitungen, dass Lawless zurück am Set sei, ihre Stunts jedoch zeitweilig von Doubles übernommen würden (Graham 1997; vgl. anon. 1996). Sie unterstellten also, dass Lawless ihre Stunts normalerweise selbst ausführt. Dabei werden Action-Szenen im Fernsehen meist gedoubelt, und *XENA: WARRIOR PRINCESS* (*XENA – DIE KRIEGERPRINZESSIN*, 1995–2001) bildete hier keine Ausnahme. Tatsächlich wurden sieben verschiedene Frauen benötigt, um Xena zu erschaffen: neben Lucy Lawless selbst und ihrem Haupt-Double Zoë Bell fünf weitere, spezialisiert auf Stunts mit Pferden, den Einsatz mit der Waffe oder Nacktauftritte. Jede Einzelne wurde engagiert, um die Illusion zu erschaffen, dass die Figur Xena nur von einer Schauspielerin verkörpert wird – der Hauptdarstellerin, die scheinbar alle Action-Szenen selbst darstellt.

In Action-Abenteuer-Serien spielt der Star zwar die Hauptrolle, aber nicht zwangsläufig verkörpert er sie auch in ihren heldenhaften Momenten. Es ist das Stunt-Double, das einer Figur wie Xena Leben verleiht und sie in eine einzigartige, starke Frau verwandelt. Die Montage löscht das Double aus, indem sie einen nahtlosen Übergang

* [Anm. d. Hg.:] Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine gekürzte und von der Autorin für *Montage AV* überarbeitete Fassung des Kapitels «Production: Toughness, Feminity, and the Stunt Double» (175–237) aus ihrer 2006 an der University of California, Los Angeles (UCLA) eingereichten Dissertation, *Bodies of Work. Rituals of Doubling and the Erasure of Film/TV Production Labor*.

von der Schauspielerin zur Stuntfrau und zurück zur Schauspielerin herstellt. Der Körper der Stuntfrau erscheint im Bild, und macht sich doch auf auffällige Weise zwischen den Schnitten unauffällig. In Produktion und Montage werden Schauspielerin und Double gleichsam «vernäht», und der Erfolg des Endprodukts hängt wesentlich davon ab, dass die Zuschauer beide als identisch wahrnehmen.

Während eine Schauspielerin für ihr Aussehen oder ihre schauspielerischen Leistungen verehrt wird, ist es im Falle des Doubles ihr Körper, der die Seherfahrung der Zuschauer bestimmt, ein Körper, der über Zäune springt, Männer durch den Raum schleudert oder todesmutig Gegnerscharen bekämpft. In der Berichterstattung findet indes stets der Star und nicht etwa das Double Beifall für die Darstellung. Der subtile Prozess, mithilfe dessen ein Stunt verdeckt und die Rolle des ihn Ausführenden beim Erschaffen einer Filmfigur heruntergespielt wird, betrifft dabei gewiss nicht nur Frauen. Zwar konzentriere ich mich hier auf sie, aber ich denke, dass sich Stuntmänner in der gleichen Situation befinden, selbst wenn sie ihr Verborgensein anders erfahren. In der Produktion läuft das Kaschieren in beiden Fällen gleich ab; gleichwohl verlangen die dabei verwendeten Verfahren und die Logiken in der Zusammenarbeit hinter den Kulissen ebenso wie bei späteren Werkinterpretationen nach einer geschlechterdifferenzierten Analyse.

2 Xena (Lucy Lawless) und ihr Stunt-Double Zoë Bell (rechts im Bild)



Optische Täuschungen gehören seit jeher zur Magie des bewegten Bildes und haben das Kino seit seinen Anfängen geprägt. Was ich hier unternehme, ist eine historische Studie, die Stunt-Doubles im Zusammenspiel von eben dieser Faszination und der Verborgenheit betrachtet, das ihr Auftreten in Action-Serien fürs Fernsehen oder auch in den in der Boulevardpresse kursierenden Artikeln über Serien, Stars und Stuntfrauen prägt. Eine Betrachtung dieses merkwürdigen Rituals, das die Stuntfrau gleichermaßen feiert wie es sie auslöscht, soll hier zur Analyse eines Typs verschleierte Produktionsarbeit beitragen, der mir für die amerikanische Unterhaltungsindustrie und für die Faszination des Kinos gleichermaßen charakteristisch scheint.

Ann Chisholm hat mit Blick auf den Körper des Stars notiert, sein kalkuliert sparsamer Einsatz im filmischen Text und sein wiederholtes Vertauschen mit dem des Doubles seien für die Produktion des Films ebenso entscheidend wie für die des Starimages, und nicht zuletzt auch für das Vergnügen am Kino. Chisholm legt dar, wie das Double den Wert der darstellerischen Leistung erhöht und zugleich die Herstellungskosten mindern hilft:

Als Beigabe zu den Fähigkeiten des Schauspielers bringen die des Doubles auf zweierlei Weise einen Mehrwert hervor: Zum einen erhöhen sie den Mehrwert, der sich aus dem ergibt, was als die filmische Gesamtleistung des Künstlers erscheint (und garantieren ihn vielleicht sogar), und zum anderen tun sie dies, insofern der Statist oder das Double ohne Vertrag entlohnt wird, und zwar nicht als Künstler, dem eine höhere Gage zustünde (Chisholm 2000, 35).

Wie Chisholm bemerkt, verhält es sich oftmals so, dass ein Gutteil der dem Star zugeschriebenen ‚Magie‘ auf die Arbeit seines Doubles zurückgeführt werden kann. Selbst Filmwissenschaftler haben sich von dieser Illusion verführen lassen, die der fiktionalen Figur und nicht der Produktionswirklichkeit den Vorrang einräumt, einer Wirklichkeit, die sich mit Perücken, Kostümen und Schminke tarnt oder auch mit Feuer, Faustschlägen und Kamera-Totalen. Gegenwärtig arbeiten mehr als 200 professionelle Stuntfrauen in Hollywood, doch die lange Geschichte ihres Mitwirkens an der Film- und Fernsehindustrie ist bislang kaum gewürdigt worden.¹

1 Es gibt einige Veröffentlichungen über die Geschichte von Stuntleuten in Hollywood; vgl. Baxter 1974; Sullivan/Sullivan 1983. In den meisten wissenschaftlichen Arbeiten über das Actiongenre wird jedoch das Stunt-Double nicht erwähnt. Erst

Eine kurze Geschichte des Hollywood-Stunts

Das technische Kaschieren von Doubles prägt die Geschichte der bewegten Bilder seit den 1910er Jahren. In dem Maße, in dem das Kino die schauspielerische Leistung in den Vordergrund rückte, wurde deutlich, dass die Fähigkeit der Schauspieler zur Stuntarbeit nicht immer den Erfordernissen der jeweiligen Szene entsprach. Mit der Arbeitsteilung zwischen Schauspieler und Double ging die Erkenntnis einher, dass diese verschleiert werden muss, um die Illusion der Figur zu erhalten. Grundsätzlich basiert der Bedarf an Stunt-Doubles somit auf zwei Dingen: auf dem Wunsch nach der künstlerisch besten Leistung und auf Angst vor finanziellem Verlust. Stuntarbeit beschränkte sich in der Frühzeit oftmals auf Pferdetricks und Kampfszenen; über die Jahre sind Stunts dann bekanntlich technisch und körperlich aufwändiger geworden, zur Stuntarbeit zählen nun Martial Arts und Sprünge aus großer Höhe ebenso wie Seilakrobatik oder rasante Autofahrten. Das Können, das heute von Darstellern gefordert wird, geht weit über die Fähigkeiten eines Schauspielers hinaus. Das Stunt-Double erhöht nicht nur den Wert eines Stars, sondern erspart dem Studio häufig auch Gerichtskosten: Denn während der Körper des Schauspielers in der Regel versichert wird, bleibt der des Stunt-Doubles austauschbar.

Wie im folgenden zu zeigen ist, wurden Stuntleute, Männer wie Frauen, durch das Hollywood-Produktionssystem wirtschaftlich ausgebeutet; doch als das Studiosystem zusammenbrach, gerieten selbst ihre minimale Anerkennung und berufliche Sicherheit in Gefahr. Dank der Gründung von Verbänden innerhalb der Screen Actors Guild wurde es Stuntarbeitern möglich, organisiert aufzutreten und dadurch zu besseren Bedingungen beschäftigt zu werden. Um die Geschichte der Arbeit von Stuntfrauen in Hollywood zu verstehen, ist es deshalb wichtig, diese zunächst im Kontext gewerkschaftlicher Verhandlungen zu betrachten.

Die professionelle Stuntarbeit in Hollywood begann in den 1920er Jahren, als einzelne Schauspieler anfangen, die Kunst und Körperarbeit gefilmter Action zu analysieren (Baxter 1974, 11). Schon in den 1910er Jahren, als die Suffragetten noch für das Frauenwahlrecht kämpften,

seit kurzem gibt es einige maßgebliche Beiträge über Stunt-Arbeit, insbesondere Bean (2002), Smith (2004) sowie eine Panel-Diskussion über Schauspielkunst und Stuntarbeit: «Stunt/work: Performers, Technology, and New Media», Society for Cinema and Media Studies Conference, Vancouver, Kanada, 05.03.2006.

hatten weibliche Leinwand-Figuren bereits wagemutige Leistungen vollbracht. Jennifer M. Bean hat gezeigt, wie sich die Heldinnen von Abenteuerfilmen regelmäßig und oft unwissentlich vor der Kamera in Gefahr brachten. Es ist zum Teil der so unerschrockenen wie unprofessionellen Regellosigkeit ihrer Stunts geschuldet, dass die Filme beim Publikum und die Schauspielerinnen bei ihren Fans beliebt wurden:

Die Strategien in der ersten Phase des Starwesens [*technologies of early stardom*], wie ich das nenne, stellten eher Katastrophen, Regellosigkeit und Missgeschicke zur Schau, als dass sie Kontinuität und Regelmäßigkeit vorführten. Die Apparatur des Ruhms brachte also Aufnahmen und Ansichten hervor, die einer Phänomenologie der Darstellung zuarbeiteten, welche auf Konzepten der Improvisation und Unberechenbarkeit begründet war (Bean 2002, 407).

Auch wenn frühe Berichte über Stuntmänner kursieren, die Perücken und Kostüme trugen, gab es auch damals schon Stuntfrauen. In den 1920er Jahren wurde der rohe, waghalsige Stuntstil von Schauspielern wie Buster Keaton und Pearl White allmählich von den strukturierten, wohldurchdachten Einsätzen professioneller Stuntleute abgelöst. Zur Zeit des Hollywood Studiosystems wurden Stuntleute, wie alle Darsteller, von Regisseuren und Casting-Agenten eingestellt. Die besten Doubles waren dabei kaum weniger bekannt als viele der populärsten Hauptdarsteller. 1933 traten die meisten der professionellen Stuntleute der neu gegründeten Gewerkschaft Screen Actors Guild bei. In den späten 1950er Jahren verdienten Stuntfrauen zwischen 138 und 1.500 Dollar pro Stunt – bedeutend weniger als ihre männlichen Kollegen. John Baxter kommentiert dies in der Fachzeitschrift *Stunt* folgendermaßen:

Die Rodeo-Reiterin Polly Burson verdiente wahrscheinlich weniger als Double von Betty Hutton in *THE PERILS OF PAULINE*, einem von Paramount 1947 produzierten schlichten Fantasyfilm in Anlehnung an die Pearl White-Serie, als das, was die ursprüngliche Darstellerin 1914 erhielt (Baxter 1974, 285).

Mit dem Zusammenbruch des Studiosystems in den 1960er Jahren ging indes auch die interne, auf Empfehlung beruhende Vermittlung von Stunt-Doubles verloren, die ihnen zuvor den Erwerb gesichert hatte. Um Aufträge zu erhalten, mussten die meisten Doubles nunmehr «beide Karten» ausspielen, in dem sie sowohl über die Screen

Actors Guild als auch über die Statisten-Gewerkschaft Screen Extras Guild nach Arbeit suchten. Wie Stuntfrau Loren Janes feststellte, konnten in den 1960er Jahren die «neuen Leiter der Studios einen Stuntman nicht mehr von einem *grip* unterscheiden» (Setlowe 1996b, 25). Eben zu diesem Zeitpunkt wurde die Stuntman's Association of Motion Pictures gegründet.

Obwohl Ende der 1960er Jahre Filme und Fernsehserien verstärkt mit Frauen in Action-orientierten Rollen besetzt wurden, galt das Doubeln immer noch als Männerarbeit. Rein zahlenmäßig lag das Verhältnis von Männern und Frauen in diesem Berufsfeld bei 5:1, und oftmals wurden Stuntmänner engagiert, um Darstellerinnen zu doublen. Das erste Treffen der Stuntman's Association of Motion Pictures (SAMP) fand in einem Sitzungssaal der Screen Actors Guild statt, und zählte vierzig von Hollywoods Top-Stuntmännern zu seinen Gästen; Frauen waren nicht geladen (ibid.). Da alle Stuntleute bereits Mitglieder der Screen Actors Guild waren und entsprechend in keine andere Vereinigung eintreten konnten, ohne diese Mitgliedschaft aufzugeben, etablierten die SAMP-Gründer ihre Gruppe als einen informellen, männerbündischen Verein. Der Verband kümmerte sich um die Interessen seiner Mitglieder, indem er für Regisseure und Casting-Agenten als seriöser Ansprechpartner fungierte, was Engagements im Film- und Fernsbereich betraf. Zugleich betrieb SAMP Lobbyarbeit innerhalb der Filmindustrie. Als sich Bedenken bezüglich der zunehmenden Gewalt im Fernsehen auf die Programmgestaltung auszuwirken begannen, was zu einer Abnahme von Action-orientierten Sendungen führte, sah sich die SAMP dazu veranlasst, Produzenten und Regisseure durch Anzeigen in *Variety* daran zu erinnern, dass gewaltfreie Stunts weiterhin für das Fernsehen notwendig seien. Eine dieser Anzeigen liest sich so: «SAMP STEHT NICHT HINTER SINNLÖSER GEWALT IM FERNSEHEN, aber ist davon überzeugt, dass da, wo Action aus dramaturgischer Sicht erforderlich wird, nicht versucht werden sollte, diese herunterzuspielen oder zu verwässern.»

SAMP war während der ersten acht Jahre seit seiner Gründung der einzige Verband, der professionelle Stunt-Doubles vertrat; in den folgenden 35 Jahren verließen unzufriedene Mitglieder jedoch fortlaufend den Verein und bildeten gemeinsam mit anderen, denen die Mitgliedschaft gar nicht erst gestattet worden war, ihre eigenen Stunt-Vereinigungen. Jeder neu entstehende Verband gab sich exklusivere Regeln, was die Bedingungen zur Aufnahme betraf; Mitgliedschaft war nur auf persönliche Einladung möglich. Und ein jeder dieser Verbände betrieb aggressive Lobbyarbeit innerhalb der Filmindustrie, um die

eigene Gruppierung zu stärken und um ihre Exklusivität zu wahren. Alle diese Organisationen zielten darauf ab, ihren Mitgliedern Arbeit zu vermitteln, zumal Produzenten, die Stuntleute benötigten, in der Regel einen Verband oder einen Stuntkoordinator kontaktierten, der Mitglied eines solchen ist. Kurz, mit der Mitgliedschaft in einem der angesehenen Stunt-Verbände erhöhten sich auch die Chancen auf Arbeit, so dass sich die Verbandsmitgliedschaft als Privileg erwies, nicht etwa als ein Berufsrecht.

Viele aktuelle Grundsatzstreitigkeiten innerhalb der Stunt-Community berühren das Verhältnis zwischen den Stuntkoordinatoren, den Stunt-Verbänden und der Screen Actors Guild. Die Funktion des Stuntkoordinators entstand, als unter Regisseuren der Bedarf nach jemandem aufkam, der Szenen mit mehreren Doubles organisieren konnte. Häufig wurde der Stuntkoordinator für diese Aufgabe ausgewählt, weil er selbst den Hauptdarsteller doublete – er befand sich somit mitten im Geschehen und war ohnehin in die meisten Stunts eingebunden. Bald wurde deutlich, dass Stuntkoordinatoren ihre Teams aus dem Pool ihres jeweiligen Verbands rekrutierten.² Diese Praxis war nicht nur exklusiv, sondern zugleich diskriminierend, zumal es sich bei den Stuntkoordinatoren fast ausschließlich um weiße Männer handelte.

2 Zu verschiedenen Zeitpunkten sah sich die Screen Actors Guild aus Sorge um mögliche Vetternwirtschaft bei Stunt-Koordinatoren veranlasst, einzuschreiten. Als sich diese Situation im Jahre 1983 zuspitzte, berichtete David Robb in *Variety*: «Zur Zeit gehört der Stunt-Koordinator zu niemandem. Er befindet sich in einer grauen Zone, in einer Art Schwebezustand.» Keine der Stunt-Organisationen ist offiziell von der Screen Actors Guild genehmigt, obwohl die Mitglieder all der verschiedenen Verbände auch Mitglieder der Screen Actors Guild sind. Als Warnung an, die Stunt-Verbände, veröffentlichte die Guild die Vorschrift Nr. 20 aus ihrer Satzung: «Kein Mitglied der Gewerkschaft darf sich am Agentengeschäft beteiligen, ohne vorher aus der Gewerkschaft auszutreten.» Das Gremium der Screen Actors Guild erklärte seinen Standpunkt, dass es «weder angebracht ist, Stuntarbeit durch Agenturen vertreten zu lassen, noch eine Vermittlungsgebühr dafür zu verlangen.» Diese Mahnungen waren nicht gedacht, den Stellenwert der Stunt-Leute für die Guild infrage zu stellen oder deren Recht auf gewerkschaftliche Vertretung zu widersprechen. Vielmehr sollten sie Stunt-Koordinatoren daran hindern, Schmiergeld oder Vermittlungsgebühren zu kassieren, denn dies war der Gewerkschaftssatzung der Guild zufolge unrechtmäßig und mit dieser nicht vereinbar. Nach und nach versuchte die Guild auch die Praxis zu ändern, interessierte Casting-Agenten und Produzenten auf bestimmte Stunt-Verbände hinzuweisen, und händigte ihnen stattdessen Namen bestimmter Personen aus. 1992 wurde die National League of Screen Actors Stunt Performers gegründet. Diese Vereinigung wurde gegründet als Antwort auf zunehmende Streitfälle, in denen es darum ging, ob den Stunt-Koordinatoren die Leistungen und die Absicherung durch die Guild zustehen, sowie um die Sicherheitsstandards für Stuntleute auf dem Set zu verbessern (Robb 1983a, 13; anon. 1970, 1, 5; anon. 1992, 58).

Das Einstellen von Stuntleuten aus dem je eigenen Verband brachte zwangsläufig den Ausschluss von Frauen und Minderheiten mit sich.³ Selbst in Filmen oder Sendungen, in denen Frauen oder Minderheiten im Vordergrund standen, war der Stuntkoordinator oftmals ein weißer Mann. Mitte der 1970er Jahre begannen Stuntfrauen, sich deshalb selbst zu organisieren. 1976 wurde die Stuntwomen's Association of Motion Pictures (SWAMP) gegründet – im selben Jahr, in dem Stunts Unlimited zwei Frauen zu Mitgliedern auswählte, Kitty O'Neil und Janet Brady. SWAMP formierte sich in der Absicht, bessere Arbeitsbedingungen und höhere Gehälter für ihre Mitglieder durchzusetzen. Eine der ersten Amtshandlungen des Verbands bestand im Erstellen eines Mitgliedsverzeichnisses, in dem sowohl individuelle Fertigkeiten und Körpermerkmale, als auch die Stärke und Vielfalt der verfügbaren Darsteller festgehalten wurden, aus der sich Stuntkoordinatoren, Regisseure und Casting-Agenten nun bedienen konnten (vgl. anon. 1977).

Während afro-amerikanische Stuntmänner beklagten, auf Grund ihrer Hautfarbe übergangen zu werden, zeigten sie doch gleichwohl kein Interesse, afro-amerikanische Frauen in die Black Stuntsmen's Association aufzunehmen, die 1967 gegründet worden war. Bis zu diesem Zeitpunkt waren entsprechende Rollen von weißen Stunt-Doubles in *face paint* gemimt worden (Collier 1991, 86). Obwohl die Frauen aufgrund ihrer Hautfarbe ähnliche Schwierigkeiten wie die Männer durchlebten, erhielten sie auf Grund ihres Geschlechts für weitere drei Jahre keinen Zutritt zu diesem Verband. 1973 gründeten die farbigen Mitglieder dreier Organisationen für Stuntmänner – SAMP, The Black Stuntsmen's Association und Stunts Unlimited – die Coalition of Black Stuntmen and Stuntwomen. Gleichwohl neigten Männer immer noch dazu, Männer zu engagieren – selbst als Frauendoubles. Eine Möglichkeit, diese Situation in der Filmindustrie zu verändern, bestand darin, Frauen in ihre männerbündischen Vereine aufzunehmen,

3 In meinen Interviews berichten Stuntfrauen über *cross-gender* und *cross-race stunting*, genaue Angaben gehen daraus jedoch nicht hervor. Wenn die Hauptfigur von einer Frau oder einer Schauspielerin einer Minderheit gespielt wurde, wurde zwar das Stunt-Double oftmals auf diese bestimmte Darstellerin abgestimmt (z.B. doubledten die afro-amerikanischen Stuntfrauen Peaches Jones und Jadie David in dem Fernsehfilm GET CHRISTIE LOVE! Theresa Graves). Diskriminierung kommt aber sehr häufig am Set vor – nicht beim Doubeln eines Hauptdarstellers, aber etwa bei langen Einstellungen oder Stunts wie z.B. bei langen Kampf- oder Action-Szenen, in die mehrere Stuntleute involviert sind, oder bei Autofahrten im Hintergrund. Diese Stunts, bei denen die Kamera die Stuntleute aus großer Distanz filmt, sind nicht geschlechts-, hautfarben- oder altersspezifisch, dennoch werden diese Jobs fast immer an jüngere weiße Männer vergeben.

um das Engagement von Stuntfrauen zu erleichtern. Allerdings zeigten Stuntmänner in Schlüsselpositionen ein deutliches Desinteresse, wenn nicht ausgesprochenen Widerwillen angesichts dieser Idee. Bill Lane, Präsident der SAMP und Leiter des Stunt-Sicherheitsteams innerhalb der Screen Actors Guild gehörte zu jenen Stunt-Koordinatoren, für die dies noch 1983 der Fall war:

Es heißt «Stuntmänner», nicht «Stuntfrauen» und es heißt auch nicht Stuntleute...[SAMP ist] eine männerbündische Organisation... Der Verband wurde vor 22 Jahren (ausschließlich für Männer) eingerichtet. Zu dieser Zeit gab es das Gleichberechtigungsgesetz [Equal Rights Amendment] oder irgendeinen ähnlichen **** nicht... Wir haben genug eigene Probleme – wir brauchen nicht auch noch die der Frauen... Wenn die [SAMP] jemals eine [Frau] zulässt, werde ich mein Amt niederlegen, und vermutlich wird es mir der ganze Verband gleich tun (Robb 1983b, 1).

Bedenkt man das Niveau der Diskriminierung, so wird klar, weshalb einige Frauen glaubten und noch immer glauben, dass «es schwieriger ist, den Job zu bekommen, als ihn auszuführen» (A.P.T. 2000, 86).

Einige Frauen sahen die beste Strategie zur Verbesserung ihrer Situation darin, selbst Stunt-Koordinatorinnen zu werden. 1976 war Julie Ann Johnson die erste Frau, die eine solche Position bei einer größeren Fernsehserie innehatte; als Stunt-Koordinatorin für CHARLIE'S ANGELS (DREI ENGEL FÜR CHARLIE) verdiente sie rund 1.500 Dollar die Woche. Es ist kaum überraschend, dass dieser Durchbruch mit einer von Frauen dominierten Action-Serie kam. Kurze Zeit später wurde Donna Garrett, eine Veteranin mit 20 Jahren Berufserfahrung, Stunt-Koordinatorin für die Serie CAGNEY & LACEY (Platt Jacoby 1988, 151). Zu dieser Zeit arbeitete SWAMP daran, ein «Vorkaufrecht» zu erlangen, mit anderen Worten: Jeder Auftrag, bei dem eine Frau gedoubelt werden soll, muss zuerst einer Stuntfrau angeboten werden und darf erst im Falle ihrer Ablehnung an einen Stuntman gehen (Mayer 1977).

Gerichtsverfahren stellten eine weitere Taktik dar, um gegen Diskriminierung zu protestieren und Einstellungspraktiken zu verändern. Allerdings hielten sich viele Stuntleute mit solchen Klagen zurück, da sie befürchteten, innerhalb der Stunt-Community auf die schwarze Liste gesetzt zu werden – wenn nicht gar Schlimmeres. 1969 hielten Morddrohungen den Stuntman Marvin Walters, Sprecher der Coalition of Black Stuntmen und Berater für Förderungsmaßnahmen zugunsten von Minderheiten bei MGM, davon ab, in einer offenen Anhörung der U.S. Commission on Civil Rights zur Diskriminierung

farbiger Stuntmänner und zu Fragen ungleicher Entlohnung als Zeuge auszusagen (Tusher 1976, 1). Im Rechtsstreit gegen diese Verbände argumentierte die Anklagevertretung, dass jene unverzichtbare Arbeitsagenturen darstellten, die qua Gesetz Personen nicht aufgrund ihres Geschlechts oder ihrer Hautfarbe herabwürdigen dürfen (Title VII, *Civil Rights Act of 1964*. Vol. 42: *United States Code*). Ein ungenannt bleiben wollender Casting Director räumte ein: «[Stuntmänner] herrschen über ihr eigenes Reich. Es ist der unglaublichste Männerverein, den ich je gesehen habe» (zit. n. Robb 1983b, 14). In einer Umfrage der Screen Actors Guild von 1982 äußerten Stuntfrauen, es seien die Sicherheitsstandards, die sexuelle Diskriminierung und der Drogenmissbrauch innerhalb der Stunt-Community, die ihnen am meisten Sorgen bereiteten.⁴ Diese Umfrage rief zwar einige Debatten hervor, aber am Ende änderte sich an den Diskriminierungspraktiken nur wenig. Veränderungen in der Filmindustrie gingen schon immer langsam vor sich, und das Durchführen von Stunts bleibt bis heute ein männlich dominierter Beruf. Die kleine, aber wachsende Anzahl von Stuntfrauen, die nun als Stunt-Koordinatorinnen tätig sind, verändert aber insofern das Berufsbild, als auch sie Mitglieder ihrer eigenen Organisationen engagieren.⁵ Zugleich hat sich, wie erwähnt, die Art der vom Stunt-Double ausgeführten Arbeit über die Jahre grundlegend gewandelt.

Während Pferdestunts oder Sprünge aus großer Höhe zur klassischen Arbeit des Doubles gehörten, werden Stuntfrauen seit den 1960er Jahren oft angefordert, um so verschiedene Fertigkeiten wie Nahkampf, Flugstunts, Klettern, Kunstturnen, Auto- und Motorradrennen oder Pyrotechniken vorzuführen. 1970 veröffentlichte die National Commission on the Causes and Prevention of Violence unter dem Vorsitz von Milton S. Eisenhower einen Bericht über die Ursachen von Gewalt auf der Straße. Darin wurde das Fernsehen als wesentliche Ursache für Gewalt genannt (vgl. Scott 1970, 25). In dieser Zeit begannen die Fernsehsender, Druck auf die Produzenten auszuüben, dass diese Szenen herausschneiden, in denen Möbel zertrümmert wurden

4 Diese Umfrage erregte den Ärger vieler Mitglieder in der Stunt-Community. Einige bestritten die Ergebnisse der Umfrage, die nur auf einer geringen Anzahl von Antworten basierte. 80 Frauen wurde der Fragebogen zugesandt, doch nur 44 antworteten (Robb 1982, 38).

5 Es ist schwer einzuschätzen, wie viele Frauen regelmäßig Jobs als Stunt-Koordinatorinnen bekommen. Viele der von mir interviewten Frauen konnten nur eine Handvoll nennen.

und Faust- oder Karatekämpfe, Schießereien und Messerstechereien stattfanden (Stump 1970). Ein paar Jahre später erzwangen die lauter werdenden Rufe nach Eindämmung der Mediengewalt, die auf einem Anstieg aggressiven Verhaltens bei Kindern beruhten, eine weitere Zurücknahme von Gewalt in Actionszenen im Fernsehen (Kaminsky 1973). Als Folge dieser Maßnahmen erfuhr Hollywoods Stunt-Community einen vierzigprozentigen Beschäftigungsrückgang (Edwards 1968, 1). Die Stunt-Verbände unternahmten daraufhin eine Aufklärungskampagne, die Produzenten und Regisseure einmal mehr daran erinnern sollte, dass Action nicht allein aus Kampfelementen besteht (Toy 1973). Die Anzahl der beschäftigten Stuntleute stieg wieder an, allerdings waren die Stunts nun eher komödiantisch oder dramatisch ausgerichtet und weniger gewaltorientiert (Edwards 1969) – so etwa in Katastrophenfilmen oder auch in Fernsehserien, die superheldenhafte Stunts beinhalteten, wie Kitty O'Neils 55 Meter tiefen Fall in einer Episode von *WONDER WOMAN*.

Merkmale der Stuntarbeit

Jeder professionelle Stunt erfordert umfangreiche Vorbereitungen, Sicherheitsvorkehrungen, körperliche Gewandtheit und jahrelanges Training, um die für die Ausführung nötige geistige und körperliche Disziplin zu gewährleisten. Hinzu kommt die technische Feinarbeit: Für Fernsehserien wie *DARK ANGEL*, *ALIAS* (*ALIAS – DIE AGENTIN*) oder *BIONIC WOMAN* haben Stunt-Koordinatoren Formen der Action entwickelt, die Martial Arts, Sprünge an Draht- oder Gummizügen und Arbeit an der *air ram* beinhalten, einer Druckluftschleuder, die den Stuntperformer durch die Luft wirbelt, um einen Aufprall, Explosionen oder übernatürliche Kräfte zu simulieren. Beim sogenannten *rigging* werden Gummizüge und spezialisierte Techniken eingesetzt, damit das Double fliegt, aber auch, um es in der Höhe abzusichern. Doch ungeachtet all dieser neuen Verfahren liegt die Ästhetik des Stunts nach wie vor in der Verantwortung der jeweiligen Stuntfrau. Ein Artikel in der *Cosmopolitan* bringt dies plakativ auf den Punkt: «Wenn man toll aussehen muss – und als Wonder Woman muss man das stets – dann stürzt man nicht einfach kopfüber durch ein geschlossenes Fenster. Man muss hart genug auf die Fensterscheibe aufschlagen, um sie zu durchbrechen, und anschließend mit Anmut und Grazie landen» (Chase 1980, 233). Stunts erfordern zu gleichen Teilen Beweglichkeit und Kunstfertigkeit. Obwohl es unter Stuntleuten ernsthafte Bedenken wegen der Zunahme von *green screen* und computergenerierten Bildern (CGI) gibt, sind die

meisten von ihnen überzeugt, dass die Digitalisierung das Doubeln verbessern, aber niemals ersetzen kann.

Um zu beschreiben, worin das Wesen der Arbeit als Stunt-Double besteht, werde ich nun aufführen, was die Stuntfrauen, mit denen ich gesprochen habe, als ihre alltäglichen Freuden, aber auch als die Schwierigkeiten am Set sehen: die Risiken und Traumata, das Erfordernis eines gleichermaßen weiblichen wie starken Körpers, die Mühe mit den Kostümen, der Umstand, dass es wichtig ist, das Doubeln einer bekannten Schauspielerin zu übernehmen, die Sorge um das Alter, die Unbeständigkeit dieser Arbeit. Anschließend werde ich mich der besonderen Beziehung widmen, die Stuntfrauen zu den von ihnen gedoppelten Schauspielerinnen pflegen, und die doppelte Rolle beleuchten, welche die Stuntfrau übernimmt, indem sie der Schauspielerin sowohl körperlichen als auch emotionalen Schutz bietet.

Da die Zeit für die Planung in der Regel knapp ist, müssen Stunt-Doubles bereits vor dem Dreh alle Voraussetzungen erfüllen. Gewiss können sie ihre Bezahlung in die Höhe treiben, indem sie sich mit gewagteren Stunts einverstanden erklären; das erhöht zwar den Produktionswert, aber zugleich exponentiell die Risiken. Selbst ein durchschnittlicher Arbeitstag kann den Körper einer Stuntfrau traumatisieren, und wenn sie sich ernsthaft verletzt, wird sie ohne viel Aufhebens ausgewechselt. Die beiden Stuntfrauen Nancy Thurston und Maria Kelly beschreiben das so:

Kelly: Wir sind entbehrlich, die sind es nicht. Wenn wir uns verletzen, wird Ersatz geholt. Wenn sie sich verletzen, wird die Produktion eingestellt.

Thurston: Oder wenn eine Schauspielerin einen plötzlich nicht mehr mag, oder eine neue dazukommt, die sie besser leiden kann, dann gibt es keine Garantie, dabei zu bleiben – es sei denn, man steht bei jemandem fest mit im Vertrag.⁶

Dana Hee war bis zu dem Zeitpunkt, als sie sich die Hand verletzte, in der Serie *ALIAS* das Stunt-Double von Jennifer Garner. Danach wurde sie durch Shauna Duggins ersetzt, die jetzt einen Vertrag mit Garner hat und sie in all ihren Film- und Fernsehprojekten doublet. Sophia Crawford, die eine gewisse Berühmtheit als Buffys Stuntfrau in *BUFFY*

6 Üblicherweise bekommt eine Stuntfrau einen Vertrag für eine Szene, eine Serie oder einen Film. Es ist selten, dass eine Stuntfrau lieber einen Vertrag mit einem bestimmten Schauspieler abschließt als für eine Serie oder einen Film (Interview mit Mitgliedern der Stuntwomen's Association of Motion Pictures in Los Angeles, 04.04.2004).

THE VAMPIRE SLAYER erlangte und sogar mit dem Stuntkoordinator der Serie, Jeff Pruitt, verheiratet war, wurde nach 78 Folgen unwiderruflich durch ein anderes Double ersetzt. Es gibt in Hollywood keine Garantien, auch nicht für Doubles.

Stuntperformer wissen, dass ihr Job darin besteht, den Stunt in einer Weise auszuführen, dass er die Action nahtlos mit der übrigen Handlung verbindet. Die Kameraarbeit kann hierzu nur in begrenztem Maße beitragen. Um zur Figur zu werden, muss die Stuntfrau zugleich wie die Schauspielerin agieren. Duggins beschreibt dies so: «Mein Ziel ist es, mich wie sie [Garner] zu bewegen und wie sie zu gehen – nicht wie Jennifer, sondern wie ihre Filmfigur. Ich muss es nahtlos umsetzen, sonst habe ich meinen Job nicht gut gemacht.» Jeannie Epper, die Lynda Carter in WONDER WOMAN doublete, erklärt, sie würde die Stunts so darstellen, wie sie sich das von Carter selbst vorstellt: «Ich musste zu Lynda werden, ich selbst war nicht wichtig. Man will nicht, dass das Publikum einen Unterschied sieht, deshalb musste ich mich ihr angleichen.»⁷ Überdies muss sie hin und wieder auch der Schauspielerin erklären, wie diese im Anschluss an den Stunt weiterzuspielen hat, damit die Figur glaubwürdig bleibt. Stuntfrau Julie Ann Johnson berichtet: «Manchmal muss ich meiner Schauspielerin helfen, damit sie ein Gefühl dafür bekommt, was ich für sie getan habe. Sie weiß vielleicht nicht, was mein Herz gerade durchgemacht hat und wie mir das Adrenalin durch die Adern rast» (Chase 1980, 234). Innerhalb des Produktionsprozesses nimmt Johnson eine zweitrangige Rolle ein, insofern es nicht ihre Aufgabe ist, eine Filmfigur zu erschaffen, aber zugleich muss sich die Schauspielerin nach dem Stunt genau wie ihr Double verhalten, damit die Illusion vollkommen wird; zwischen beiden muss eine symbiotische Beziehung entstehen. Dieses Verhältnis drückt sich in der Fachsprache des *stunting* aus, wenn von «Doubeln» oder «Covern» die Rede ist – von der Notwendigkeit, die Schauspielerin zu beschützen, eins mit ihr und vor allem: unsichtbar zu werden.

Über die Jahre sind nicht nur die weiblichen Stunts schwieriger geworden; dazu kommt, dass die Schauspielerinnen, denen die Stuntfrauen gleichen sollen, erheblich schlanker geworden sind und oft auch weniger Kleidung tragen. Schon in den frühen 1940er Jahren war es selbstverständlich, dass Stuntfrauen ihre Körper disziplinierten. Ein Artikel aus dem Jahre 1940 in der Zeitschrift *Spot* zeigt Bilder aus dem Alltag weiblicher Doubles. Unter einem Foto, auf dem vier von ihnen

7 Epper, Jeannie. Interview mit der Autorin. Los Angeles, 10.09.2004.

3-4 «Wonder Woman» Lynda Carter und ihr Double Jeannie Epper



beim Gespräch in der Küche zu sehen sind, heißt es: «Sie essen zu Mittag eine Grapefruit und trinken Wasser, in der Hoffnung, ihr Gewicht zu halten» (Anon. 1940). Während Schauspielerinnen auf ihr Gewicht achten, müssen Stuntfrauen schlank sein (um den Stars zu gleichen), zugleich aber muskulös (um die erforderlichen Leistungen zu erbringen). Kurz, es handelt sich um einen Körpertyp, der extrem schwer beizubehalten ist. Jeannie Epper behauptet, Stuntfrauen stünden diesbezüglich unter weitaus größerem Druck als Stuntmänner:

Männer müssen keine knapp sitzenden Kleider tragen wie wir. Ich denke, als ich mich als junge Frau dafür entschied, Stuntfrau zu werden, hatte ich keine Ahnung, was das für mich bedeuten würde. Die Diäten, die man durchzieht, und der Kraftakt, morgens um fünf Uhr aufzustehen, um zum Sport zu gehen.⁸

Entscheidend ist hier der Unterschied zwischen einem starken und einem muskulösen Körper. Obwohl Stuntfrauen stark sein müssen, dürfen sie nicht muskulös wirken, um nicht maskulin und damit unattraktiv auszusehen. Wie es in *Variety* über WONDER WOMAN heißt: «Etwas muss man hier klarstellen: Wenn sie all das Muskelzeugs zur Schau stellt, dann sind dies Spezialeffekte, nicht ihre eigenen Muskeln. Feminin ist sie, muskulös jedoch nicht» (Kaufman 1976). Das Ideal des weiblichen Körpers hat sich in den letzten dreißig Jahren grundlegend verändert. In ihrem Buch *Unbearable Weight* beobachtet Susan Bordo, dass der weibliche Körper in den 1990er Jahren zunehmend «kräftig, muskulös [und] athletisch» geworden ist (1993, 324, n. 76). Auch heute noch besteht das Ideal in einem wohlgeformten, aber nicht muskulös verhärteten Körper.⁹ Alan Mansfield und Barbara McGinn behaupten, dass eine Frau mit einem durchtrainierten, muskulösen Körper noch immer als schockierend und transgressiv gesehen wird:

Es gibt indes noch ein anderes Bild durchtrainierter Körperlichkeit, das möglicherweise noch bedrohlicher wirkt: das Bild eines weiblichen Bodybuilders, das weit über das der «sportlichen Frau von heute» hinausgeht. Dieses Bild ist in der heutigen Konsumgesellschaft eindeutig noch nicht akzeptabel (Mansfield/McGinn 1993, 54).

⁸ Epper, Jeannie, wie Fußnote 10.

⁹ Vgl. auch Sadao Aoki 1999; Kuhn 1988. Als Beispiel aus der Boulevardpresse zu diesem Thema: Sims 2003.

Hauptdarstellerinnen sollen weiblich und attraktiv wirken, doch die Statur, derer es bedarf, um die für ihre Rolle erforderliche Action umzusetzen, wird als zu hart empfunden. Einige Stuntfrauen sind deshalb dazu übergegangen, ihre Körper zu verweiblichen, indem sie ihre Muskeln durch plastische Eingriffe, insbesondere Brustvergrößerungen, kaschieren.

Von Stuntfrauen wird erwartet, dass sie ebenso schlank wie die Schauspielerinnen sind (wenn nicht schlanker), so dass genügend Platz unter ihrem Kostüm für die Schutzkleidung bleibt. «Sie kleiden uns in Shorts oder Negligés, ganz zu schweigen von den Stöckelschuhen, und wollen dann, dass wir eine Treppe hinunterfallen», berichtet Julie Ann Johnson über ihre Arbeit für CHARLIE'S ANGELS: «Wenn die Szene lange Hosen erfordert, sind diese meist zu eng, um sie auszu-polstern. Somit sind wir anfälliger als die Jungs für Prellungen, blaue Flecken, Schürfwunden und Brüche» (in Chase 1980, 233). Selbst die Perücken, die sie tragen müssen, können ihnen gefährlich werden.¹⁰ In einem Online-Interview mit Fans bemerkt Pamela Anderson, Hauptdarstellerin der Serie V.I.P. (V.I.P. – DIE BODYGUARDS) im Blick auf die Kostüme ihres Stunt-Doubles Darlene Williams: «Ich war immer der Meinung, Stuntgirls sollten doppelt soviel wie die Männer verdienen, da sie nicht die komplette Schutzkleidung bekommen und dazu mit Stöckelschuhen über einen Zug rennen oder von der Queen Mary springen müssen» (anon. 2000). Andersons Anteilnahme bezieht sich nicht auf einen Einzelfall. Die Stuntfrauen in XENA: WARRIOR PRINCESS oder WONDER WOMEN beispielsweise spielen dürtig bekleidete Figuren, die kaum Schutzkleidung tragen. Dies macht schwierige Stunts deutlich gefährlicher. Als Jeannine Epper für Lynda Carter in WONDER WOMEN einsprang, fand sich kein Platz für ein Schutzpolster in ihrem einengenden Kostüm. Quasi nackt führte Epper unzählige Stürze aus großer Höhe, Pferde-Stunts und Faustkämpfe aus.

Der Körper einer Stuntfrau muss nicht nur geschmeidig und gelenkig sein, er muss sich auch altersmäßig dem der Schauspielerin anpassen, was aufgrund von Hollywoods Jugendwahn zu Problemen auf dem Arbeitsmarkt führt. Altersdiskriminierung prägt die gesamte Filmindustrie. Frauen haben ein besonders kurzes Berufsleben: wenn Schwangerschaft und Kindererziehung ihre Karriere nicht verlangsa-

10 Stuntfrau Diane Peterson beklagte sich über die Gefahr, die das Tragen einer Perücke während ihrer Stunts bedeutet. Als Antwort auf eine Frage nach ihrer schlimmsten Stunt-Erfahrung antwortete sie: «Diese verdammten Perücken zu tragen. Sie müssen sie an deinem Haar befestigen, damit sie nicht wegfliegen. Die Haarnadeln, die sie benutzen, sind wie Dolche» (anon. 1991, 69).

men, dann machen sie weibliche Doubles doch weniger verfügbar. Einige haben den Wechsel zur Stunt-Koordinatorin vollzogen, doch wie eingangs erwähnt sind es nicht viele. Der jüngste Stunt-Verband namens V10 wurde als Antwort auf die heutigen Erfordernisse am Arbeitsmarkt gegründet, die oftmals Jugend und Schönheit voraussetzen.¹¹ In einem Interview erklärt Gloria Fontenot, Mitbegründerin von V10, wie es zu diesem neuen Verband kam:

Stunts sind heutzutage technischer, sie basieren auf besserem Wissen, auf neuen Forschungen, Trainingsformen und Qualifikationen; aber die hier tätigen Frauen müssen auch körperlich schön sein, um sich den Schauspielerinnen anzupassen. V10 wurde in der Absicht gegründet, solchen Frauen eine Plattform zu bieten, die möglichst viele dieser Anforderungen erfüllen. (Shanon 2004)

Stuntmänner sind dabei kaum weniger immun gegenüber Altersdiskriminierung. Vince Deadrick Sr., der Steve McQueen doublete und Lee Majors Double in der Serie *SIX MILLION DOLLAR MAN* war, verfügt über einen reichen Erfahrungsschatz, aber nur wenig Gelegenheit, diesen zu zeigen. In einem kürzlich geführten Gespräch bietet er allen Interessierten sein Können an: «Falls jemand einen 71 Jahre alten Stuntman engagieren will... es gibt mich noch» (Hendrickson 2003, 55). Als Reaktion auf Hollywoods Altersdiskriminierung unterziehen sich viele Stuntfrauen Schönheitsoperationen in dem Versuch, ihre Gesichter der Jugendlichkeit ihrer Körper anzupassen – und um im Wettrennen um Aufträge mitzuhalten.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Arbeit von Stuntfrauen besteht, wie bereits erwähnt, darin, der Schauspielerin, die sie doublet, emotionalen und körperlichen Schutz zu bieten. Häufig befindet sich die Stuntfrau in der Rolle einer Fürsorgerin, weil der Stunt-Koordinator es ihrem Ermessen überlässt, ob die Schauspielerin den Stunt selbst umsetzen kann oder nicht. Teil ihrer Arbeit am Set ist es also, für zwei zu denken. Die Stuntfrauen Nancy Thurston und Maria Kelly sprechen über das Vertrauen, das eine Schauspielerin in ihr Double legen muss:

Thurston: Diese Leute haben niemandem, dem sie trauen, und wenn sie ihrem Stunt-Double nicht vertrauen können, dann schaffen wir es nicht, sie zu irgendetwas zu bewegen. Sie erzählen uns von ihren Ängsten.

11 Williams, Darlene: Email-Korrespondenz mit der Autorin, 12.03.2005.

Kelly: Ja, denn eine Frau muss wissen, dass eine andere Frau draußen ihren Arsch für sie hinhält.¹²

Shauna Duggins spricht sich für die gleiche Art von Schwesternsolidarität aus. «Ich kenne sie [Jennifer Garner] jetzt gut genug. Wenn sie was braucht, schaut sie mich einfach an, wir finden uns, und ich weiß dann, was sie braucht. Ich denke schon fast wie sie.»¹³ Manche Schauspieler würden gern einfache Stunts versuchen, andere hingegen werden nicht einmal die Straße selbst überqueren. (Dieser fürsorgliche Aspekt der Stunt-Arbeit wurde während des Streiks der Screen Actors Guild 1980 deutlich, als Stunt-Doubles die Schauspieler beschützten, indem sie als Wachleute an der Streikpostenkette Stellung bezogen [Grove 1980].) Einige der Stars sind für diese persönliche Unterstützung und Aufmerksamkeit zutiefst dankbar; andere sind es nicht. Obwohl in der Produktion und bei der Montage keine Mühen gescheut werden, um die Individualität der Stuntfrau zu verbergen, ringen einige Hauptdarstellerinnen mit der Tatsache, dass sie überhaupt gedoubelt werden. Dana Hee sprach über die heikle Rolle, das Double einer Schauspielerin zu sein:

Einige [Schauspielerinnen] sind einfach nur kalt. Andere würden es vorziehen, man wäre gar nicht da... Ich denke, es ist für Schauspielerinnen manchmal nicht einfach, Stunt-Doubles zu haben, weil sie die eigentlichen Stars sind; sie sind es gewohnt, alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und auf dem Set bewundert zu werden. Somit ist es für eine Frau, die in ihre Kleider schlüpft und ihre Frisur trägt, zudem aussieht wie sie und dann noch etwas macht, was vielleicht von der Crew bewundert wird, eine sehr schwierige Position, denke ich. Sie sagen sich: «Einen Moment mal, das da sollte doch ich sein.» Einige Schauspielerinnen sind daran gewöhnt und können damit umgehen. Andere wiederum flippen völlig aus. (Schiff 2000, 45)¹⁴

Aus diesem Grunde ist professionelle Etikette für eine Stuntfrau fester Bestandteil ihres Jobs: genau zu wissen, wann man am Rande stehen und wann man seinen Mund halten sollte. Einige Darsteller ziehen es vor fernzubleiben, wenn sich ihr Stunt-Double am Set aufhält. In Gesprächen bestätigte beinahe jede Stuntfrau, dass sie mindestens einmal

¹² Thurston, Nancy/Kelly, Maria: Interview mit der Autorin, Stuntwomen's Association of Motion Pictures. Los Angeles, 04.04.2004.

¹³ Duggins, Shauna: Interview (wie Fußnote 9).

¹⁴ Dieser Artikel wurde geschrieben, bevor Hee begann, für die Serie ALIAS zu arbeiten.

einen Auftrag hatte, bei dem sie zu keiner Zeit die von ihr gedoppelte Schauspielerin antraf. Jennifer Garner wiederum hat sich beeilt, die wagemutigsten Leistungen ihrer Figur Sydney in *ALIAS* den Doubles Dana Hee und Shauna Duggins zuzusprechen – und hat ihr Publikum doch zugleich daran erinnert, dass die wahre Stuntarbeit – die emotionale Spannweite der Figur – ganz und gar ihr zukommt.¹⁵

Die Negation des Doubles in der Medienberichterstattung

Oben habe ich beschrieben, wie die Arbeit von Stuntfrauen erzählerisch und technisch kaschiert wird. Nun werde ich mich einer dritten Ebene des Verbergens widmen: der Berichterstattung in den Medien. In der Sprache dieser Berichte werden Doubles gleichsam ausgelöscht. Historisch gesehen hat sich die Boulevardpresse überhaupt nur selten für Stuntfrauen interessiert. Wenn dies geschieht, dann häufig um zu zeigen, dass sie trotz ihrer heldenhaften Arbeit im Grunde ihres Herzens einfache «Mädel» sind, oder um ihre Bedeutung innerhalb des Produktionsprozesses so herunterzuspielen, dass die körperliche Leistung der jeweiligen Hauptdarstellerin glänzend hervortritt. Selbst Artikel, die Stuntfrauen und ihr abenteuerliches Tätigkeitsfeld in den Mittelpunkt stellen, enden meist im Versuch, sie zu normalisieren: nicht, indem sie ihr Heldentum herunterspielen, sondern indem sie abschließend an traditionell weibliche Werte und Sehnsüchte erinnern. Einige dieser Artikel wurden schon in Publikumszeitschriften der frühen 1970er Jahre verbreitet, zum einen wohl als Reaktion auf die Zunahme weiblicher Action-Rollen im Fernsehen, die mit dem Einsatz von mehr Stuntfrauen einherging, zum anderen als Antwort auf die zweite Welle der Frauenbewegung. So brachte die Zeitschrift *TV Guide* einen Bericht über mehrere Stuntfrauen, die erfolgreich, stark – und feminin waren. Einem Foto, das die Stuntfrau Regina Parton in einem Folklorekleid eine Treppe hinunterstürzen zeigt, stand der Titel des hiermit illustrierten Artikels gegenüber: «Ich bin ganz und gar weiblich.»

Vermutlich soll diese Gegenüberstellung von Foto und Titel die Leser alarmieren und an das Vorurteil rühren, dass es unmöglich sei, stark

¹⁵ Garner sagt: «Leute sprechen über mich, als ob ich plötzlich eine Action-Tussi wäre. Das, was wirklich schwierig ist, ist das Schauspielen. Es ist, als ob ich jede Woche eine emotionale Olympiade bestreite» (zit. in Bianco 2002).



'I am totally feminine'

The president of the Stuntwomen's Association reveals, however, that she and her colleagues are definitely independent women

By Dick Hobson

Raven-haired Regina Parton, the best-looking president the Stuntwomen's Association has ever had, who broke her shoulder on a *Hall of Fame*, broke her breastbone on the Steve McQueen movie *'The Reivers'*, and suffered miserable burns on *The Mod Squad*, comes up deploring the big clampdown on film violence, that cut stunt employment by an estimated 40 per cent last year. "Fast-action car chases, fights and falls are what people really want! Why, good old shoot-'em-up Westerns have been healthy for kids for generations."

And to think that just a few years ago this lady daredevil held down routine employment as a gentle dental assistant. "I couldn't look into those people's open mouths one more day! I had to have excitement!" Ever since her stunt debut—a 32-foot fall into a shallow studio tank for *T.H.E. Cat*—Regina has relished a continual round of chancy explosions and dicey exploits all over prime time.

Stuntwoman Regina Parton: at work . . .

5 Regina Parton, *TV Guide*, 16. Mai 1970¹⁶

(ob allein oder mit der Hilfe ihres Vaters sei dahingestellt), sondern auch in einem inneren Widerspruch: Ist Parton unabhängig und eine Feministin, oder ist sie kindlich und feminin?

In Berichten wie diesem zeigt sich ein wiederkehrendes Muster der Normalisierung, auf das ich bereits verwiesen haben. Obwohl die Autoren die körperlichen Leistungen und die Athletik dieser Frauen betonen, zeigt sich zugleich die Tendenz, die Stuntfrauen am Ende so darzustellen, als seien sie wie jede andere Frau. Zum Beispiel wird in dem *TV Guide*-Artikel berichtet, dass Stuntfrauen nicht über Rezepte, sondern über Motorräder sprechen, während am Ende eine von ihnen mit der Aussage zitiert wird, sie würde keine Pferde-Stunts machen, da «eine Frau einfach nicht dafür geschaffen ist, vom Pferd zu fallen. Es

und weiblich zugleich zu sein. Der Artikel zitiert sogar ein «anonymes» Mitglied von SWAMP:

«Auf dem Set befinden wir uns im direkten Wettbewerb mit den Männern... und wir machen Sachen, die weit über das hinausgehen, was von einer Frau normalerweise verlangt wird. Eine Stuntfrau zu sein ist schwieriger als alles andere. Es ist schwer, sich weiblich zu fühlen». (Hobson 1970, 18)

Der Autor des Artikels scheint indes in seiner Einschätzung zu schwanken. An einer Stelle wird Parton so zitiert, dass sie ihre Kolleginnen als «(1) sehr unabhängig und (2) extrem unabhängig» charakterisiert, und später wird sie infantilisiert, indem man sie erklären lässt, «Daddy hilft mir bei meinen Stunts» (ibid., 17f). Diese beiden Kommentare stehen nicht nur im Missverhältnis zur tatsächlichen Praxis von Partons Arbeit

¹⁶ Hobson, Dick «I am totally feminine», in: *TV Guide* v. 16.05.1970, S. 18.

könnte passieren, dass man keine Kinder mehr bekommen kann. Und ich liebe Kinder» (ibid., 19). Ein im Jahr darauf in der *Los Angeles Times* erscheinener Beitrag warf denn auch die Frage auf, ob Stuntfrauen Feministinnen seien:

Nach einem Berufsleben, in dem man getötet, die Treppen hinuntergestürzt, geschlagen, gestoßen, aus Fenstern geworfen und anderweitig von Männern schlecht behandelt worden ist, was empfindet Frau da hinsichtlich der Frauenemanzipation? «Nun», antwortet Marilyn Moe, Stuntfrau mit langjähriger Berufserfahrung, «nach einem Arbeitstag will ich nur noch nach Hause zu meinem Mann und meinen Kindern in Malibu. Das ist für mich Freiheit genug». (Lamb 1971, E3)

Dieses merkwürdige Glorifizieren der Stärke von Stuntfrauen, direkt gefolgt von dem Hinweis, es sei deren ureigenster Wunsch, häuslich und mütterlich zu sein, zeichnet ein Bild von der Schwierigkeit, berufsmäßig transgressive Frauen zu normalisieren. Hierfür lassen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen – etwa in der *Cosmopolitan*, in der Donna Garrett erklärt: «Für mich war der schwerste aller Stunts, ein Kind zu bekommen» (Rapoport 1973, 157) – das Muster bleibt gleich. Die Domestizierung am Ende solcher Texte dient dazu, Stuntfrauen zu normalisieren, wohingegen in den viel weiter verbreiteten Artikeln über Schauspielerinnen der Fokus gerade auf deren Einzigartigkeit liegt.

Die Stars von Fernsehserien werden also als zugleich außergewöhnlich und normal beschrieben, oder wie John Ellis dies mit Blick auf Filmstars festgehalten hat, «als begehrenswert und unerreichbar».¹⁷ Publikumszeitschriften profilieren Stars oftmals dadurch, dass sie ihnen nachsagen, ihre Action-Stunts selbst auszuführen. Manchen Beiträgen wird eine Art Leitfaden beigefügt, der den Lesern erklärt, wie sie ebenfalls superheldenhaft werden können.¹⁸ Sofern das Double überhaupt Erwähnung findet, wird zugleich unterstrichen, dass der Star für dessen

¹⁷ Ellis behauptet, es sei das Paradox eines Stars, einerseits gewöhnlich und andererseits außergewöhnlich zu sein. (Ellis 1992, 91)

¹⁸ Der Untertitel dieses Artikels lautet: «Die Götter mögen sie mit athletischem Können ausgestattet haben, dennoch müssen die TV-Superfrauen sich dafür schwer ins Zeug legen. Seht wie diese mutigen, schönen Babes bereit zum Kampf sind» (Corcoran 2000, 300–301). Die neue «Reality»-Show *SCREAM PLAY* bot den Kandidaten die einmalige Gelegenheit, selbst einmal in die Rolle eines Stuntman zu schlüpfen. Interessant dabei ist die in der Sendung verwendete Sprachwahl: Kandidaten sollen den Stunt so umsetzen wie der Schauspieler – nicht wie die Filmfigur oder der Stuntman. Das erinnert sehr an den Fall von Lawless, in dem nur durch einen Fehler die Arbeit der Stuntfrau sichtbar wurde.

Arbeit verantwortlich ist.¹⁹ So portraitierte ein Autor des *Los Angeles Herald-Examiner* im Dezember 1964 Honor Blackman, die Hauptdarstellerin der Serie *THE AVENGERS* (*MARVEL'S THE AVENGERS*), indem er darauf verwies, dass Blackman im Vorfeld einen gelben Judo-Gürtel erworben und drei Jahre Kampfsport betrieben hätte. Als sie für eine Episode gebeten wurde, einen ihrer Angreifer umzustoßen, tat sie dies so heftig und entschieden, dass der Judo-Gimmick an ihr haften blieb: «Ich kann ja nicht jede Woche eine Pistole aus meiner Handtasche ziehen. Das wäre zu langweilig. Also begann ich mit Judo. Seitdem haben wir in jeder Folge Judo gebracht. Das schlug ein wie der Blitz» (Disney 1964). Blackman beließ es nicht bei einem Bericht über ihre Judo-Einsätze, sondern empfahl diesen Sport allen Frauen, die in Form bleiben wollen. Nachdem sie aus der Serie ausgestiegen war, brachte sie ein auf Frauen zugeschnittenes Buch heraus, das ihre Greif- und Wurftechniken erklärt (Blackman/Robinson 1966).

«Zur Seite, Double!» Die Schauspielerin als Heldin

Indem sie Schauspielerin und Filmfigur gleichsetzen, eliminieren solche Texte die Stuntfrauen aus dem Produktionsprozess. Erwähnt werden sie allenfalls als entbehrliche Assistentinnen. In einem Artikel über die Fernsehserie *GET CHRISTIE LOVE!* wird die Schauspielerin Teresa Graves mit der Detektivin Christie Love identifiziert, ohne dass die Stuntfrauen Peaches Jones und Jadie David genannt werden:²⁰ «Sie war brutal. [...] Teresa hat die Schwergewichte mit üblen Karatetritten

¹⁹ Hierzu gibt es zahlreiche Beispiele. Auch wenn es für jeden aufmerksamen Zuschauer eindeutig ist, dass z.B. Anne Francis häufig Stunt-Doubles benutzte, haben Presseberichte immer wieder ihren Mut betont: «Trotz ihrer Fertigkeiten in Judo, Jiu-Jitsu und Karate (sie lernte vor ihrem Dreh für vier Wochen zwei Stunden täglich die Okinawa-Te-Methode) hat die realistische Darbietung ihrer Verfolgungs- und Kampfszenen eine unschöne Anzahl an Prellungen und blauen Flecken auf ihrem Körper hinterlassen... In den ersten Folgen wurde ihr, neben den Stunts, die sie meist selbst ausführte, auch ein äußerst strapaziöser Drehplan auferlegt, der oft mehr als 17 Stunden pro Tag umfasste» (Lewis 1965, 24). In einem Artikel wurde auch behauptet, dass Diana Rigg ihre Stunts für *THE AVENGERS* selbst realisierte (anon. 1990). Lynda Carter gestand nur ein, dass sie die Flugstunts nicht selbst machte – obwohl Gespräche mit der Stuntfrau Jeannine Epper etwas anderes zu beweisen scheinen. Und als Peta Wilson in einem Interview zu ihren Schwächen gefragt wurde, antwortete sie: «Ich habe Höhenangst, und das Laufen auf hohen Absätzen fällt mir schwer.» Der Artikel betont dann, dass sie eine mutige Frau sei – sie führe einige ihrer Stunts selbst aus (Miller 1997).

²⁰ Peaches Jones war bis zu dem Zeitpunkt ihrer Verletzung die Stuntfrau in *GET CHRISTIE LOVE!* Danach übernahm Jadie David als Double von Graves (anon. 1974, 65–68; 70).

und Fußtritten erledigt. Wie eine übermenschliche Comicfigur entritt sie Gaunern, die zweimal so groß waren wie sie, ihre Waffen» (Lewis 1974). Oftmals sind es die sportlichen Betätigungen von Action-Stars, die zu der Behauptung veranlassen, sie könnten ihre Stunts selbst ausführen. Im Oktober 1976 präsentierte *Time Magazine* «Wonder Woman» Lynda Carter auf der Titelseite. Im Innenteil wurde berichtet, Carter bringe einen athletischen Körper und eine Vergangenheit als Schönheitskönigin in die Rolle ein:

Carter, 24 Jahre alt, setzt Himmel und Hölle in Bewegung, um Wonder Woman darzustellen. Als ehemalige Wettschwimmerin und Balletttänzerin hat sie die nötigen körperlichen Fähigkeiten, um die meisten ihrer Stunts selbst auszuführen. Sie zeigt sich überzeugt davon, dass die Serie die Sache wert ist, «weil sie zeigt, dass Frauen nicht unattraktiv sein müssen, um unabhängig zu sein». (anon. 1972, 70)

Der Autor unterstützt hier die Vorstellung seiner Leserschaft, dass Carter genau wie die von ihr gespielte Figur mutig, schön, athletisch und feminin sei, und zwar auf eine Weise, die sich sowohl mit einem positiven Bild von Weiblichkeit, als auch mit dem Wunsch verträgt, dieses Bild zu verwirklichen. Das Zitat unterstellt, dass Frauen wie Carter (oder Wonder Woman) werden können, wenn sie nur nach Schönheit und Unabhängigkeit streben. Solche Berichte bedienen sich eines feministischen Vokabulars und verkehren Gender-Fragen zugleich in ihr Gegenteil.

In letzter Zeit werden die Dualismen des Feminismus vereinfachend so ausgelegt, dass alle Frauen alles können sollten: Karriere machen, Verbrechen bekämpfen, Familien verantworten und Musterbürgerinnen sein. In den U.S.-amerikanischen Medien dominiert heute eine Sicht auf die amerikanische Frau, die sie als veritable Superheldin zeigt – imstande, im Alleingang sowohl im Beruf als auch am Herd erfolgreich zu sein, fit und mit ihrer Weiblichkeit im Einklang. Dabei wird verschleiert, dass keine Frau, die dieses Ideal zu verwirklichen scheint, dies unabhängig von Freunden und Familie, Kindermädchen, Sekretärinnen oder persönlichem Trainer geschafft hat – oder, wie im Fall von Schauspielerinnen: ohne Kameraleute, Maskenbildner, Kostümdesigner und Stuntfrauen.

In der Presse werden dabei nicht nur die körperlichen Leistungen der Stars gewürdigt, sondern es wird auch behauptet, dass Stunt-Doubles im Produktionsprozess entbehrlich seien. In einem Bericht über die junge Jennifer Garner titelte das Magazin *SELF*, «ALIAS-Haupt-

darstellerin Jennifer Garner wird 30 und bringt Fitness auf ein neues Niveau (Zur Seite, Doubles!)» (Cohen 2002, 38f). Der gleiche Satz – Doubles, tretet beiseite! – schmückt den Sonderbeitrag im Innenteil und vermittelt dem Leser, dass Garner ebenso hart und wendig sei wie ihre Filmfigur. Garner unterstreicht diesen vermeintlichen Widerspruch, indem sie beschreibt, wie sie all ihre Stunts ausführt:

«Ich mache 95% meiner Stunts selbst», berichtet Garner stolz. «Ich drehe jeden einzelnen Stunt, und mein Double Dana Hee dreht sie auch. Jedes Mal, wenn mein Gesicht nicht in der Kamera erscheint, ist es Dana. Ich versuche zu lernen, mit meinem Körper genau wie sie zu agieren» (ibid.).²¹

Im Vorhaben, so zu werden wie ihre Figur, versucht Garner, wie ihr Double zu spielen. Sie bewegt ihren Körper mit der gleichen Präzision wie Hee und ahmt deren Handlungen nach. Auch wenn es offensichtlich ist, dass Garner die Rolle der Sydney Bristow so vollständig wie möglich verkörpern will, ist ein Gutteil dieser Anstrengung überflüssig, da alle Kampfscenen mit beiden Darstellerinnen gedreht werden. Das Doubeln der Stunts durch den Star mag für die Montage hilfreich sein, verschleiert aber die Unterschiede der von Star und Double geleisteten Arbeit an der Figur. Die Notwendigkeit, für eine Rolle körperlich fit oder schlank zu sein, wird vor allem für die Publicity hochgespielt. Bei einem Pressetermin vor der Premiere von *ALIAS* mit Fernsehkritikern hob Garner ihren Arm und rief in die Menge: «Auf geht's, befühl meine Muskeln!» (Kiesewetter 2001).

Wie viele Schauspielerinnen vor ihr prahlt Jennifer Garner damit, dass die Rolle einer Action-Heldin sie stärker und selbstsicherer gemacht habe: «Ich habe mich als Frau nie stärker gefühlt. Ich bin gefestigter und selbstbewusster, und ich weiß, das kommt von der Figur.» (anon. 2001). Und obwohl Garner kürzlich bei den World Stunt Awards ihr Double Shauna Duggins auf die Bühne begleitete, hat sie doch 2006 bei der Oscar-Verleihung Millionen von Zuschauern damit belogen, dass sie ihre Stunts selbst vollführe. Zuschauer, Fans und Leser wollen an die Identität von Figur und Person glauben und auch daran, dass eine einzelne Frau zu dieser Größe aufsteigen kann. Die Vor-

²¹ Ein ähnliches Zitat von Lynda Carter findet sich 1976 in *Variety*: «Ich habe ein Stunt-Double, das eine Luftkrobin ist. Sie springt auf ein Schleuderbrett und wird dabei in die Luft gewirbelt. Es ist eine sehr gefährliche Arbeit. Doch ich mache 90% meiner Stunts selbst. Es ist sehr anstrengend» (Kaufmann 1976). Manche Zeitungsartikel betreiben auch Geschichtsfälschung. So behauptet z.B. der *San Francisco Focus*, dass Diana Rigg ihre Stuntarbeit für *THE AVENGERS* selbst ausgeführt habe (anon. 1990).

stellung, dass Durchschnittsfrau und Superfrau ein und dieselbe werden können, ist offenbar für Zuschauerinnen und Schauspielerinnen – aber auch die Stuntfrauen selbst – begehrenswert.

Die zerrissene Naht: Der Stunt, ans Licht gebracht

Zuschauer, Schauspieler, Produzenten und Drehbuchautoren haben inzwischen Gefallen daran gefunden, diese verborgene Arbeit aufzudecken. Fans stellen ihre Fähigkeit zur genauen Beobachtung unter Beweis, indem sie enthüllen, wo in Fernsehsendungen oder Filmen Brüche zwischen der Darstellung des Stars und des Stunts aufscheinen. Dieses Aufreißen der Naht, auf der die Einheit der Figur beruht, erlaubt Zuschauern, sich interpretativ am Text zu betätigen und die eigenen analytischen Fertigkeiten zu erproben. So zeigte sich ein Fan von SHEENA, QUEEN OF THE JUNGLE (SHEENA – KÖNIGIN DES DSCHUNGELS) belustigt, als er feststellte, dass Irish McCalla von einem Mann gedoubelt wurde: «Hat Sheena einen Dreitagebart?»²² In anderen Fällen bauen Drehbuchautoren subtile Insiderwitze ein, um Fans zu belohnen, die sich mit dem Cast oder den professionellen Stuntleuten der Serie vertraut gemacht haben. In der Folge «What's My Line (Teil 2)» von BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (BUFFY – IM BANN DER DÄMONEN) brüllt Buffy in Richtung einer Frau namens Kendra Young, von der sie noch nicht weiß, dass diese auch Vampirjägerin ist: «Verschwinde, Pink Ranger!» Die Anspielung geht über die für BUFFY so typischen popkulturellen Verweise hinaus; es ist eine doppelte, genau wie die Frau, auf die sie sich bezieht. In der Tat ist Buffy hier soeben ihrem Double begegnet, einer sie unterstützenden Jägerin, die durch Buffys eigenen vorübergehenden Tod ins Dasein geholt wurde. Indem sie Buffy Kendra als «Pink Ranger» bezeichnen lassen, spielen die Drehbuchautoren indes auch auf Sarah Michelle Gellars Stunt-Double an, Sophia Crawford, die früher die Stunts für Pink Ranger (Amy Jo Johnson) in der Sendung THE MIGHTY MORPHIN POWER RANGERS (POWER RANGERS) ausführte. Buffys Zuruf ist eine Geste an die Fans, die diesen das Gefühl geben soll, in die Geheimnisse hinter den Kulissen eingeweiht zu sein.

22 anon. «TVs on TV». In: *Drag Queen for a Day*, http://www.dearsally.org/alias/transcripts/090301_garner_et.html, letzter Zugriff am 03.02.2002. Der Fan hat Recht. Nachdem die Serie abgelaufen war, erwähnte McCalla in Artikeln über sich, dass sie anfangs all ihre Stunts für die Serie selbst gemacht hätte, doch nachdem sie sich beim Abseilen von einer Kletterpflanze ihr Knie verletzt hatte, hätten die Produzenten für die 1,55 m kleine Schauspielerin ein männliches Double engagiert (Oliver 2002).

Erst kürzlich haben die Stunt-Organisationen umfassende Maßnahmen ergriffen, um das Ansehen der Branche zu erhöhen und der Ignoranz bei Industrie und Publikum entgegen zu wirken.²³ Die alljährlichen Stuntmen's Awards gibt es zwar schon seit 1974, doch fand dieses Ereignis bislang allein innerhalb der Filmindustrie Erwähnung, und Preise wurden bislang nur drei Männern verliehen: an Richard Talmadge, Yakima Canutt und Harvey Parry. Das hat sich erst mit den 2001 ins Leben gerufenen World Stunt Awards geändert, bei denen Stuntmänner und -frauen vor einem internationalen Fernsehpublikum ausgezeichnet werden. Gleichwohl ist es vielen Stuntleuten sehr wohl bewusst, dass der einzige Grund, weshalb das Programm übertragen wird, die großen Stars sind, die sich bereit erklären, die Preise zu übergeben oder das Ereignis zu moderieren. Vor allem Stuntfrauen haben sich bemüht, in der Filmindustrie ein Bewusstsein ihrer Arbeit zu schaffen. In einer Anzeige, die 2002 in einer Sonderausgabe des *Hollywood Reporter* zum Thema «Frauen in der Unterhaltungsbranche» erschien, rühmte SWAMP die Mitglieder des Verbands als «das originellste und am besten etablierte Kraftpaket – die besten Stuntfrauen der Filmindustrie». Begleitet war der Slogan vom dynamischen Bild einer Frauensilhouette, die mit wallendem Pferdeschwanz an einem Seil hängt und Stuntarbeit als professionelle, anonyme Tätigkeit darstellte. SWAMP schaltet seitdem regelmäßig Anzeigen, in denen den für die World Stunt Awards nominierten Doubles namentlich gratuliert wird.

Jüngst hat es auch einige Dokumentarfilme über Stuntfrauen gegeben. *DOUBLE DARE* (USA 2005, Amanda Micheli) folgt Jeannine Epper und Zoë Bell und damit zwei Generationen von Stuntfrauen, die sich in der von Männern dominierten Filmindustrie behauptet haben. Micheli schildert alltägliche Erfahrungen, etwa Eppers Beratungen in Sachen Schönheitsoperation oder Bells ergebnisloses Bemühen um Aufträge, aber auch den Erfolg, den letztere mit ihrem plötzlichen

23 Am 27. Februar 2005 veröffentlichte *The New York Times* einen Kommentar des Präsidenten von *SAMP*, Conrad E. Palmisano. Darin rief er die Academy of Motion Pictures Arts and Sciences dazu auf, Stuntperformer mit einer eigenen Oscar-Kategorie anzuerkennen. Mit ihrem eigenen Preis, argumentierte er, «könnte die Academy beweisen, dass auch die Leistung und Kühnheit von Stuntleuten anerkannt werden, die zur Produktion einiger der beliebtesten Hollywoodfilme beitragen.» Eine solche Auszeichnung würde jedoch einen außerordentlichen Bruch mit dem Schein bedeuten, der die «Magie Hollywoods» bildet. Hollywood ist noch nicht bereit, einen Schauspielerepreis an jemand anderen als den Star zu verleihen.

Ruhm als Double für Uma Thurman in *KILL BILL* (USA 2003/2004, Quentin Tarantino) erzielte. 2006 hat die Stuntfrau LaFay Baker ihren Dokumentarfilm *HOLLYWOOD AT ITS BEST* vollendet, der ihre eigene und die Arbeit von fünf jungen afro-amerikanischen Stunt-Doubles ins Zentrum rückt. Der Film stellt diese als «außerordentliche Frauen» dar, die, wie Baker argumentiert, «über jede Herausforderung, die sich ihnen gestellt hat, triumphiert haben».²⁴ Kurz, er hebt sie wiederum aus der Masse der «gewöhnlichen» Frauen heraus, und in Übereinstimmung mit vielen anderen Darstellungen der Stuntarbeit, die ich oben beschrieben habe, zeigt auch er, dass es zwischen dem Gewöhnlichen und dem Außergewöhnlichen keinen Mittelweg zu geben scheint. Zoë Bell bezauberte Quentin Tarantino bekanntlich derart, dass er sie zur Heldin seines Exploitationfilms *DEATH PROOF* (USA 2007) machte.

Über die vergangenen hundert Jahre wurden die Techniken des Kaskadierens, mit denen die Tätigkeit von Stunt-Doubles unauflösbar verbunden sind, zunehmend verbessert. Bei Action-Szenen wird häufig zwischen aufwändigen, in Totalen gedrehten Kampfszenen und Großaufnahmen des in den Kampf verwickelten Schauspielers geschnitten, so dass das Publikum erkennen kann, wie die Filmfigur auf das Geschehen reagiert. Auch wenn es bei diesem Verfahren viele Varianten gibt, erlaubt dieses einfache Grundprinzip allen beteiligten Darstellern (dem Star und dem Double sowie seinem Gegenspieler und dessen Double), sich als nahtlose Figur zu präsentieren. Selbst wenn die Stunts von der Crew beklatscht und von den Zuschauern als Attraktion bewundert werden, erfahren die Doubles dabei nach wie vor kaum Anerkennung. Stuntfrau Sophia Crawford drückt ihre Frustration hierüber so aus:

Stuntleute sitzen traditionell im Hintergrund fest... Warum sind sie die einzigen Personen am Set, die so tun müssen, als ob sie *nicht* anwesend wären? Es gibt da draußen so viele Schauspieler und Schauspielerinnen ohne jedes Training, ohne jedes Interesse an Action, und dennoch tauchen sie in Sendungen auf und verkünden, dass sie ihre eigenen Stunts ausführen. Es ist weder fair noch richtig, den Stuntleuten ihre Anerkennung abzusprechen, denn nur sie sind es, die aus einem Action-Darsteller einen Action-Star machen. Es wäre sehr schön, im Abspann einen Credit dafür zu bekommen, dass man Double des Stars war... In den Augen vieler Leute gibt es uns nicht.

24 Promotional-Material für *HOLLYWOOD AT ITS BEST* (USA 2006, La Faye Baker); <http://stonecoldaction.com/projects.html> (Zugriff am 10.03.2005).

Unter den hier besprochenen Filmen und Fernsehsendungen findet sich in der Tat kein einziger Fall, bei dem das Double im Abspann erwähnt wird, und nur bei einer kleinen Zahl von Neuproduktionen findet immerhin der Stuntkoordinator mit einem Credit Erwähnung. Wie Richard Setlowe in einem *Variety*-Artikel erläutert, ist es eine Voraussetzung für den Zusammenhalt der Erzählung, dass die Arbeit des Stunt-Doubles unsichtbar bleibt, ja negiert werde: «Die Arbeit von Stuntmännern und Stuntfrauen, Stunt-Koordinatoren und den Second Unit-Regisseuren anzuerkennen bedeutet, öffentlich zuzugeben, dass der Star sie nicht ausgeführt hat. Es zerstört genau die Illusion, die herzustellen alle so intensiv bemüht sind» (Setlowe 1992, 53).

Fernsehproduzenten, Schauspieler, Stuntprofis, Journalisten und Fernsehzuschauer finden gleichermaßen Vergnügen daran, Frauen in Action-Szenen zu sehen und sie analytisch zu dekonstruieren. Wie deutlich geworden sein sollte, gehört zur Darstellung einer Figur mehr als nur eine Person. Viele Körper, reale und fiktive, berühmte und verborgene, müssen tätig werden, damit die Illusion lebendig werden kann. Es ist eine Aufgabe der Produktionsforschung, die Arbeitsbedingungen zu beleuchten, auf der diese Illusion beruht.

Aus dem Amerikanischen von Andrea Rieder

Literatur

- anon. (1940) They Crash Without Screen Credit: Stunt Girls, The Real Movie Heroines. In: *Spot*, Dezember 1940, S. 3–4.
- (1970) Stuntmen Warned by SAG on Agency. In: *Variety* v. 10.06.1970.
- (1972) TV's Super Women. In: *Time* v. 22.11.1972.
- (1974) Will the Real Theresa Graves Please Stand Up? In: *Ebony*, Dezember 1974.
- (1977) Stuntwomen Publish Listings with Photos. In: *Variety* v. 03.06.1977.
- (1990) Emma Peel Appeal: Designers Raid the Closet of Our Favorite Sixties Heroine. In: *San Francisco Focus*, Oktober 1990.
- (1991) Diane Peterson: Standing in Jessica Lange's Shoes, She Thrives on Double Trouble. In: *People*, Frühling 1991.
- (1992) Chairman of Old Boy's Club. In: *Variety* v. 28.07.1992.
- (1996) Xena Falls Short of TV Image; Actress Fractured Pelvis on Shoot. In: *The Times-Picayune* v. 13.10.1996.

- (2000) Little Skirts, Big Guns, Busted Nails and Bolts of Spandex. In: *E! Online* Interview; <http://www.eonline.com/Features/Live/Vip/Trans/index.html> (letzter Zugriff am 10.03.2002).
 - (2001) Dear Sally: Jennifer Garner's Secret Life. In: *E! Online*, Interview v. 03.09.2001; http://www.dearsally.org/alias/transcripts/090301_garner_et.html (letzter Zugriff am 01.03.2002).
- A.P.T. (2000) *Guilds: Stuntwomen's Association*, 20.11.2000.
- Baxter, John (1974) *Stunt: The Story of the Great Movie Stunt Men*. Garden City, NY: Doubleday.
- Bean, Jennifer M. (2002) Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body. In: *A Feminist Reader in Early Cinema*. Hg. v. Jennifer M. Bean & Diane Negra. Durham: Duke University Press, S. 404–443.
- Bianco, Robert (2002) Sydney Bristow in the Flesh. In: *USA Today* v. 31.01.2002 [Online-Ausgabe].
- Blackman, Honor/Robinson, Joe/Robinson, Doug (1966) *Honor Blackman's Book of Self Defense*. New York: Macmillan.
- Bordo, Susan (1993) *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Chase, Janet (1980) Women Daredevils. In: *Cosmopolitan*, Juli 1980.
- Chisholm, Ann (2000) Missing Persons and Bodies of Evidence. In: *Camera Obscura* 15,1, S. 123–161.
- Cohen, Bari Nan (2002) Stand Aside, Stunt Double!. In: *SELF*, Januar 2002, S. 38–39.
- Collier, Aldore (1991) Behind the Scenes in Hollywood: Small but Growing Number Make Breakthroughs as Movie Technicians. In: *Ebony*, April 1991.
- Corcoran, Monica (2000) Action Figures. In: *InStyle* 7,6.
- Disney, Jack (1964) The Adventures of the Lethal Miss Blackman. In: *Los Angeles Herald-Examiner* v. 07.12.1964.
- Edwards, Bill (1968) Cut in TViolence Also Cutting Jobs for Stuntmen 40%. In: *Variety* v. 20.09.1968.
- (1969) Employment of Stuntmen Up; Film Violence Now Comedic. In: *Variety* v. 13.05.1969.
- Ellis, John (1992) *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Graham, Jefferson (1997) The Fall and Rise of Xena: Horse Spill Behind Her, Lucy Lawless Charges Ahead. In: *USA Today* v. 15.01.1997.
- Grove, Martin A. (1980) Hollywood Stunt Men's Latest Risk: the Actors' Pocket Lines. In: *Los Angeles Herald-Examiner* v. 7. September 1980.
- Hendrickson, Paula (2003) Family Business. In: *Emmy* 25, 6.
- Hobson, Dick (1970) I Am Totally Feminine. In: *TV Guide* v. 16.05.1970.

- Kaminsky, Ralph (1973) Stuntmen Say Anti-Violence Move Could Cut Employment. In: *The Hollywood Reporter* v. 30.04.1973.
- Kaufman, Dave (1976) TV's WONDER WOMAN, Lynda Carter, Takes Series (and Life) Seriously. In: *Variety* v. 27.12.1976.
- Kiesewetter, John (2001) Actresses Kick Butt in Action Roles. In: *The Cincinnati Enquirer*, v. 31.08.2001.
- Kuhn, Annette (1988) The Body and Cinema: Some Problems for Feminism. In: *Grafts: Feminist Cultural Criticism*. London:Verso, S. 11–23.
- Lamb, David (1971) Stuntwomen Stand on Feats. In: *Los Angeles Times* v. 29.11.1971.
- Lewis, Richard Warren (1965) Honey West's Earrings Explode: So Does Anne Francis. In: *TV Guide* v. 15.10.1965.
- (1974) Then Time Out for Bible Study. In: *TV Guide* v. 30.11.1974.
- Mansfield, Alan/McGinn, Barbara (1993) Pumping Irony: The Muscular and the Feminine. In: *Body Matters: Essays of the Sociology of the Body*. Hg. v. Sue Scott & David Morgan. London: Falmer Press.
- Mayer, Bill (1977) Stuntwomen Jump on Studios for Favoring Men in Hiring, Even as Femme Star Doubles. In: *Variety* v. 16.2.1977.
- Miller, Kirk (1997) Hot Faces: Peta Wilson. In: *Total TV Online Journal* v. 26.07.1997.
- Oliver, Myrna (2002) Obituary: Irish McCalla, 73. In: *Los Angeles Times* v. 11.02.2002.
- Platt Jacoby, Nancy (1988) Thrills and Spills. In: *Elle*, Mai 1988, S. 151.
- Rapoport, Roger (1973) Stunt Women of Hollywood. In: *Cosmopolitan*, September 1973.
- Reid, Craig (2000) Sophia Crawford: The Slayer Side of Buffy. In: *Femme Fatales* 9,1, S. 38–39.
- Robb, David (1982) Safety, Discrimination and Drugs Hot Topics in Survey of Hollywood's Stuntwomen. In: *Variety* v.12.11.1982.
- (1983a) Coordinators of Stunts Lost Round to SAG. In: *Variety* v. 19.10.1983.
- (1983b) Okay on the Job, But No Room For Women In Two Of Three Stuntmen's Orgs. In: *Variety* v. 28.12.1983.
- Schiff, Laura (2000) Dana Hee: Stunt Superstar. In: *Femme Fatales* 9,1.
- Sadao Aoki, Douglas (1999) Posing the Subject: Sex, Illumination and *PUMPING IRON II: THE WOMEN*. In: *Cinema Journal* 38,4, S. 24–44.
- Sanders, Jonathan (1999) Meet Sophia Crawford – actress/stuntwoman/martial artist extraordinaire. In: www.reocities.com/Hollywood/Studio/7770/sophinterview.htm (letzter Zugriff am 18.02.2002).

- Scott, Tony (1970) Stuntmen See TViolence Campaign Stunting Their Action. In: *Variety* v. 30.01.1970.
- Setlowe, Richard (1992) Hollywood's Hitmen: Stunt Work Is as Old as Film Itself and as New as Tomorrow's Final Cut. In: *Daily Variety* v. 28.06.1992.
- (1996a) Feats Falling into Digital Safety Net. In: *Variety* v. 18.-24.11.1996.
- (1996b) Shows of Derring-Do. In: *Variety* v. 18.-24.11.1996.
- Shanon, Danny (2004) Interview: The Women of V10 Stunts. In: *Kung Fu Cinema* v. 24.02.2004; <http://www.kungfucinema.com/articles/2004-02-24-01.htm> (letzter Zugriff am 03.03.2004).
- Sims, Amy C. (2003) Female Celebs Flex More Than Their Star Power. In: *Fox News* v. 03.01.2003 [Online-Ausgabe].
- Smith, Jacob (2004) Seeing Double: Stunt Performance and Masculinity. In: *Journal of Film and Video* 56,3, S. 35–53.
- Stump, Al (1970) Stuntmen's Work is Falling Off: Anti-Violence Moves Killing Jobs. In: *Los Angeles Herald Examiner* v. 21.06.1970.
- Sullivan, George/Sullivan, Tim (1983) *Stunt People*. New York: Beaufort.
- Toy, Steve (1973) Stuntmen Beef TV Anti-Violence Costing Them Jobs. In: *Variety* v. 18.04.1973.
- Tusher, Will (1976) Authorities Investigating Death Notes, Arson Attempt Against Stuntman Walters. In: *Variety* v. 21.10.1976.