

NO. 454

THE LAST ACT.

SCENARIO BY	LE MONTE WALDRON
PRODUCED BY	WALTER EDWARDS
STARTED	May 21, 1916
FINISHED	June 17, 1916
SHIPPED	Dec. 23, 1916
RELEASED	<u>Feb 27/16</u>

1 Produktions-
daten für THE LAST
ACT (USA 1916,
Walter Edwards)

Die *continuity scripts* der Firmen Triangle und Kay Bee (1913–1917)

oder: «Wo bleibt der Regisseur?»

Marc Vernet

Im Folgenden soll die Organisation der Produktionsarbeit von Firmen wie der New York Motion Picture Company, Kay Bee, und der Triangle in den Jahren zwischen 1913 und 1917 anhand der Papierarchive rekonstruiert werden, die in der Cinémathèque française (Sammlung John E. Allen – Triangle) und der Wisconsin Historical Society in Madison (Aitken Brothers Papers) aufbewahrt sind.¹ Die Dossiers tragen jeweils den Titel des Films und wurden vermutlich zu einem großen Teil erst zusammengestellt, als die Triangle schon nicht mehr existierte. Sie enthalten als zentralen Bestandteil je ein *continuity script*, ein Arbeitsdrehbuch also, dessen unterschiedliche Funktionen hier behandelt werden sollen. Meine Überlegungen schließen an Untersuchungen an, die Janet Staiger (1985), die sich auf die *continuity scripts* in Madison stützt, Russell Merritt (1988) sowie Charles Keil (2001) vorgelegt haben. Deren Schlussfolgerungen will ich keineswegs anzweifeln, sondern allenfalls präzisieren und gegebenenfalls relativieren.²

1 Eine erste Fassung des vorliegenden Textes wurde auf der XV. International Film Conference in Udine am 26. März 2009 präsentiert. [Anm.d.Übers.: Der französische Originaltext findet sich auf der Website von Marc Vernets Forschungsprogramm Cinémarchives, <http://cinemarchives.hypotheses.org/261#more-261>. Wie im Original werden die zentralen englischen Begriffe aus der Produktionspraxis nicht übersetzt, da es Vernet darum geht, das historische Bedeutungsfeld der Terminologie der 1910er Jahre zu rekonstruieren.]

2 Für genauere Informationen zu den von mir herangezogenen Dokumenten und zur

Einige Vorüberlegungen

Bevor ich mich der Analyse der Dokumente zuwende und dem, wovon sie Zeugnis ablegen, will ich kurz den historischen Rahmen abstecken, innerhalb dessen sich diese Überlegungen bewegen.

Erstens: Die Dokumente in Paris und Madison, soweit sie sich auf die Triangle beziehen, müssen im Zusammenhang mit den Sennett-Archiven in der Margaret Herrick Library in Los Angeles und den Griffith-Archiven im Museum of Modern Art in New York betrachtet werden. Weitere Unterlagen befinden sich im George Eastman House in Rochester und in der New York Public Library. Über 70 Filme der Triangle sind in verschiedenen der FIAF angeschlossenen Filmarchiven erhalten.

Zweitens: Die Triangle stellt den Versuch dar, ein sowohl horizontal (Zusammenschluss der von Thomas Ince, David Wark Griffith und Mack Sennett geleiteten Produktionseinheiten) als auch vertikal (vom Erwerb der Rechte an literarischen Vorlagen bis zum Vertrieb in den Kinos) integriertes Unternehmen zu bilden. Interessanterweise konzentriert sich die Filmgeschichtsschreibung meist auf den zweiten Aspekt und unterschätzt die Bedeutung des ersten, der komplex, wenn auch von begrenzter Tragweite ist. Die Triangle selbst setzt ihren Ehrgeiz daran, sich entlang dieser beiden Achsen zu entwickeln, was aber misslingt. Doch zunächst scheitert sie im Bereich der vertikalen Integration, denn ihre Achillesferse ist schon in den ersten Wochen ihrer Existenz der Vertrieb in den Vereinigten Staaten (die Vertriebsstrukturen der Triangle in Europa und der übrigen Welt müssen noch untersucht werden). Wie wir sehen werden, ist gerade der Ausgangspunkt der vertikalen Integration wichtig, denn er betrifft den Erwerb der Rechte und die Organisation der folgenden Schritte.

Drittens: Die Triangle wird Ende Juli 1915 gegründet und bietet im September desselben Jahres ihr erstes Programm an. Die in der Cinémathèque française und bei der Wisconsin Historical Society aufbewahrten Dokumente reichen zurück bis 1905 respektive 1909, also bis weit vor die Firmengründung und selbst vor die Gründung des Vorläufers, der Mutual. Die meisten *continuity script*-Dokumente in Paris stammen von Unternehmen, mit denen Ince verbunden war (so z. B.

Organisation der Arbeit bei der Triangle verweise ich auf den von Loïc Arteaga auf der Website des Forschungsprogramms Cinémarchives veröffentlichten Text «Voyages et traitements de la pellicule. à la Triangle», <http://cinemarchives.hypotheses.org/86>.

Kay Bee, Broncho, Domino oder die New York Motion Picture Company). Dies bestätigt die Auffassung, dass Ince für die Einführung einer industriellen Produktionsweise der Filme verantwortlich war (vgl. Staiger 1985, 136–138).

Viertens: Die Periode 1913–1917 ist geprägt vom Ausbau der Studios in Hollywood sowie von der Verlagerung der Produktion in den Westen der USA. Im Zuge dessen gewinnen für nahezu alle Genres Aufnahmen im Freien an Bedeutung, ob es sich nun um Bauten hinter den Ateliers handelt oder um Dreharbeiten in freier Natur. Damit verändert sich auch manche Rolle in der Produktionsarbeit: Das *continuity script* wird immer wichtiger, um trotz bisweilen weit auseinander liegender Drehorte die Kontrolle zu behalten, was der Industrialisierungsthese entspricht. Eine dem entgegengesetzte Auffassung läuft indes darauf hinaus, dass nun der Regisseur größere Freiräume bekommt, da er mit seiner Crew irgendwo in den Bergen dreht, weit weg von den Büros der Firmenleitung und allen Aufsehern – so jedenfalls die an Allen Dwan orientierte Künstlerthese. Die Archive zeigen dagegen, dass die Bewegung westwärts zwar durchaus von Bedeutung ist, man ihre Auswirkungen allerdings nuancierter betrachten muss: New York und New Jersey bleiben nach wie vor die Geschäftszentren, denn nur die Drehvorbereitungen und die Aufnahmen finden größtenteils (aber keinesfalls ausschließlich) im Westen statt. Die belichteten Filmstreifen (Negative wie Positive) werden direkt wieder an die Ostküste geschickt, wo nach der Zensurenentscheidung dann die Vorführkopien gezogen und der Vertrieb organisiert wird (die Kinos, und damit der Markt, befinden sich im Osten). Dies muss berücksichtigt werden, weil die Mehrheit der von mir konsultierten Dokumente von der Westküste stammt, die meisten anderen aus der Library of Congress. Unter den von mir untersuchten Quellen gibt es nur wenige, die an der Ostküste entstanden sind. Die Unterlagen aus dem Osten befinden sich vermutlich vor allem bei der Wisconsin Historical Society oder in der New York Public Library.

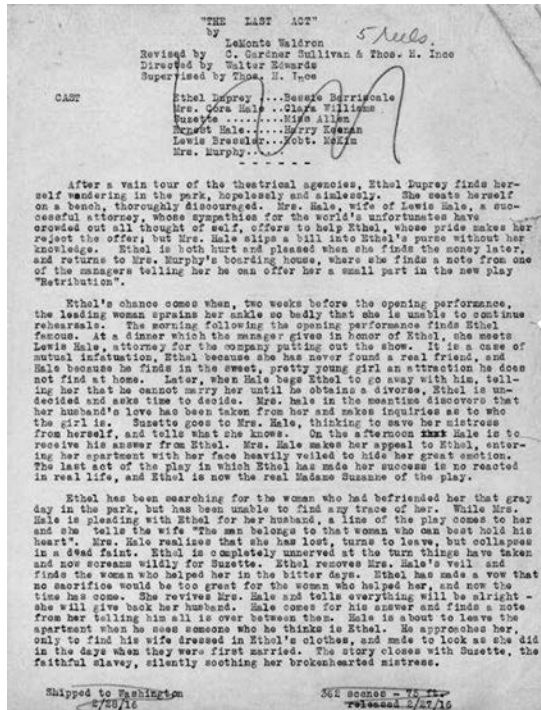
Aus all dem ergibt sich, dass die Begriffe, mit denen wir gern arbeiten, mit großer Vorsicht zu verwenden sind, um der Versuchung zu widerstehen, auf einen einzigen Nenner zu bringen, was tatsächlich über mehrere sehr unterschiedliche Instanzen verteilt ist. Das liegt teils an dem unglaublichen Tempo der Umwälzungen, denen die Filmindustrie zu jener Zeit unterworfen ist, teils an der Geschwindigkeit, mit der sich einzelne Karrieren und damit auch die Rollenverteilungen innerhalb der Produktionsketten entwickeln. Zudem reichen die Veränderungen,

die von den Filmhistorikern analysiert werden, bisweilen sehr viel tiefer als auf den ersten Blick der intellektuellen Rekonstruktion zugänglich ist. So werden aus den Schauspielern Ince, Griffith und Sennett sehr bald schon Produzenten. Dazu diversifizieren sich die Kompetenzen sehr schnell (darum wird es mir im Folgenden gehen), und das System der Arbeitsteilung erlaubt es nicht mehr, dieser oder jener Person die Urheberschaft für die Gesamtheit der Veränderungen zuzuschreiben. Man kann sich fragen, was genau die Triangle von der Mutual unterscheidet, die sowohl Vorläufer als auch Konkurrent (insbesondere wegen Charlie Chaplin) ist. Die von Ince entwickelte Methode, soweit sie sich anhand der Archivunterlagen analysieren lässt, ist so präzise, dass sie nicht allein von ihm geschaffen werden konnte: Sie bedurfte eines Spezialisten für Arbeitsorganisation, insbesondere für die der Verwaltung in den Büros mit ihren Strukturen für Entscheidungen und Anordnungen, kurzum: eines Verwalters, in diesem Falle vermutlich George Stout.

Die Bestände und die Papierformate

Die Gesamtheit der Bestände lässt sich retrospektiv in zwei Kategorien unterteilen: Dokumente, die mit den Rechten an literarischen Texten zusammenhängen (von der ursprünglichen Story bis zur Registrierung des Copyright bei der Library of Congress, einschließlich des Vertrags mit dem Autor und des Honorarschecks) sowie Unterlagen, die den Produktionsprozess eines Films betreffen (von der Entstehung des Drehbuchs bis zum Transport der Negativ- und Positivkopie an die Ostküste). Dieser Zweiteilung entspricht die normierte Verwendung bestimmter Papierformate: gewöhnliches Briefpapier für alles, was mit Rechten zu tun hat (mit Ausnahme der Verträge und des Copyright-Eintrags), das *legal format* nicht nur für Verträge, sondern auch für alle Dokumente, die bei der Vorbereitung eines Films eine Rolle spielen, darunter auch das *continuity script*. Hinzu kommt eine weitere Regel: gelbes Papier bleibt direktionen internen Vorgängen vorbehalten, weißes Papier verweist darauf, dass die Unterlagen kopiert und im Studio verbreitet werden können.

Festhalten lässt sich weiterhin, dass es mehr Dossiers als Filme gibt. Das bedeutet schlicht, dass nicht alle vom Studio angekauften literarischen Werke auch verfilmt wurden. Es gibt also keine automatische kausale Verbindung zwischen dem Erwerb und der kinematografischen Umsetzung eines Stoffes. Wenn man sich die Rechte an einer Geschichte sichert, so kann der Grund dafür durchaus auch sein, dass man die Konkurrenz daran hindern will, das Material zu verwenden.



2 Scenario für
THE LAST ACT (USA
1916, Walter Ed-
wards)

Diese Hypothese wird dadurch bestätigt, dass die Triangle später, in den Jahren 1921–22 und erneut 1924, in großem Umfang diese Rechte wieder verkauft, um die leeren Kassen zu füllen, egal ob die Vorlage bereits verfilmt wurde oder nicht.

Story/Scenario

In den Dokumenten auf Briefpapier werden die Begriffe «story» und «scenario» nahezu synonym verwendet; sie bezeichnen einen Stoff, den man erworben hat. Der Ausdruck *story* bezieht sich auf ein bereits veröffentlichtes Werk (im Vertrag ist dann auch oft von *book* die Rede), *scenario* dagegen auf einen unveröffentlichten Text, den jemand in der Hoffnung, dass er verfilmt werden könnte, eingereicht hat.

Der jeweilige Autor eines Texts wird in allen internen Dokumenten peinlich genau registriert und immer genannt, wie es auch beim Copyright-Eintrag der Fall ist. Bei den fertigen Filmen erscheint der Name im Vorspann, oft noch vor den Hauptdarstellern und vor dem

Regisseur oder *supervisor*, direkt nach dem Originaltitel der Geschichte. Zweierlei lässt sich daraus ablesen: zum einen der Wille, den Stoff als einen literarischen zu adeln, zum anderen die Bezugnahme auf einen Roman oder ein Theaterstück.

Was das Verhältnis der Vorlage zum Film betrifft, so gibt es eine Reihe unterschiedlicher Fälle:

- in Zeitschriften oder Magazinen erschienene Geschichten ohne sichtbaren Bezug zu einer möglichen Verfilmung;
- unverlangt eingereichte Drehbücher (teils mit Angaben zum zukünftigen Film: Nennung möglicher Darsteller, Kommentare zu den Figuren, mehr oder weniger ausgearbeitete Einstellungsfolgen für einzelne Szenen usw.);
- von bei der Triangle angestellten Autoren geschriebene Drehbücher (wie die von C. Gardner Sullivan) mit deutlichen Angaben zur filmischen Umsetzung (insbesondere was die Möglichkeiten zu spektakulären Szenen betrifft).

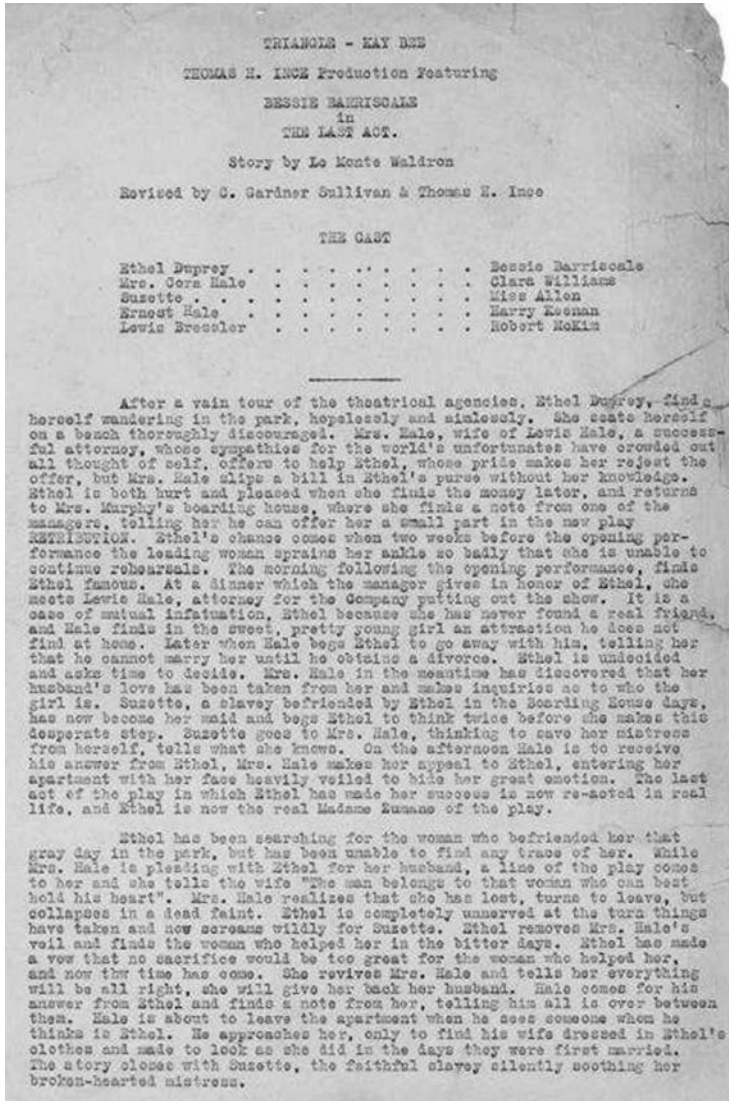
In diesem Stadium sind die Texte einzeilig auf Briefpapier verfasst. Der Autor wird immer mit seinem Namen genannt und nicht in seiner Funktion (*author*). Der Titel ist der ursprüngliche literarische, mit der Angabe *by*, gefolgt vom Namen des Verfassers.

Continuity script

Das *continuity script* ist in den jeweiligen Mappen nicht das einzige Dokument. Hier finden sich zudem oft noch ein *location sheet* (Liste der verschiedenen Drehorte und Schauplätze für Innen- und Außenaufnahmen mit Nennung der entsprechenden *scenes*), ein *title sheet* (Liste der Zwischentitel und anderer eingefügter Texte), ein *complete film report* (Auflistung der wichtigsten technischen Angaben zum Zeitpunkt des Versands an die Ostküste) sowie eine finanzielle Übersicht der Ausgaben an der Westküste. Dazu kommen manchmal Werbefotos und Informationen zur Länge der Positive und Negative. Außerdem enthalten die Mappen je eine Synopsis, bisweilen eine *short synopsis*, auf die ich hier nicht weiter eingehen werde.

Sowohl der Inhalt der Mappe (Art und Reihenfolge der jeweiligen Unterlagen) als auch die einzelnen Dokumente sind normiert. Die Unterschiede zwischen den Papierformaten sowie die Rolle der Papierfärbung in weiß oder gelb wurden bereits erwähnt. Eine weitere Differenzierung ergibt sich aus der Schriftfarbe, entweder einfarbig

schwarz oder zweifarbig schwarz und rot. Im letzteren Fall handelt es sich um eine definitive, vom Produzenten und dem Abteilungsleiter abgeseignete Fassung des Drehbuchs. Außerdem werden noch Formblätter verwendet, entweder als Vordrucke (beim *complete film report*) oder nach genau beachteten Regeln maschinengeschrieben (beim *continuity script*).



3-6 Synopsis
and continuity
script für den-
selben Film

THE LAST ACT

Basement effect, have people walking on street

SCENE 1. DINING ROOM; BOARDING HOUSE

part of in cage
TITLE: MRS. MURPHY'S THEATRICAL BOARDING HOUSE *eat outside on*

Get a good scene here with lots of good types-- a meal is in progress and the various boarders are eating according to the standing of their board bills--the room presents an appearance of flashy, dirty shabbiness--the table cloth is stained and frayed and a sloppy waitress is passing in and out--at the head of the table sits Mrs. Murphy--she is a retired burlesque queen, big, fat and vulgar--she is a loud-mouthed woman always "looking after her rights"--she is flashily dressed and carries herself with a high and mighty air--about the table are various men and women--show old time actors, down on their luck, flip chorus girls, etc.--all are busy spearing food under the watchful and begrudging eye of Mrs. Murphy --

*Ben Tapp
Gus Tapp
G. W. Wain
Magician
Tommy
The Grand
J. J. Jones
The Duke
Old program - photo with wine small scale*

SCENE 2. CLOSE UP ON MRS. MURPHY AT TABLE

TITLE: THE MURPHY

Good character study of the Mrs. Murphy here as she watches like a hawk off the scene, uneasy at the rapid consumption of food--she is talking in a high pitched voice and with great affectation--register the fact that she is extremely mercenary --

2X height of table

SCENE 3. DINING ROOM

Flash back to main action as the meal progresses feverishly --

SCENE 4. CLOSE UP ON ETHEL AT WINDOW; HER ROOM

TITLE: ETHEL DUPREY

Open slowly with an iris lens and work for a pretty light effect-- Ethel, simply but tastefully dressed, is standing at the window gazing out disconsolately--she is about 22 years old, of a highly sensitive nature, warm-hearted, impulsive and generous, but easily hurt-- she is a high type of girl and should look very pretty and sweet here--in her hand is an open letter and she now looks at it as though reading for the second or third time--INSERT LETTER--

*Try for a bit higher
Covered up
Taylor's Thanks
Photos*

New York City
August 2

My dear Miss Duprey--

Regret to say that I have nothing open at present that would be suitable for you. -----L. A. BREWER. --

SCENE 5. ETHEL'S BEDROOM: BOARDING HOUSE

Ethel is standing at a window in the foreground with the letter--she crumples it up with a gesture of despair and walks slowly to a table on which her purse is lying--she picks up the purse and opens it--INSERT A CLOSE UP OF THE PURSE IN HER HANDS SHOWING SHE HAS BUT A FEW PENNIES LEFT--BACK TO ACTION--Ethel is badly discouraged as she realizes her plight--the set should add to the general desolation of the action--it is a typical cheap theatrical room with what little there is in it, soiled and sordid--a dingy, flappy lace curtain is at the one window--Ethel has several photos of friends about on the walls and on her dresser---

SCENE 6. ANOTHER ROOM IN BOARDING HOUSE

Same idea of shabbiness--a couple of chorus girls are doing some ironing on the dresser--a hose is attached to the gas jet and as one works, the other is keeping guard at the door--

SCENE 7. ETHEL'S ROOM

Back to her--she starts to cry weakly at her nose with her handkerchief--as she does so she locks up with a start and gazes as she seeks to hide the evidence of her grief--

for effect of ton floor.

SCENE 8. EXTERIOR ETHEL'S DOOR: CORRIDOR

TITLE: SUZETTE, THE SLAVEY

Correct
Dirty and cheap set--Suzette is standing at the door--she knocks timidly--take great care with this part and make it stand out--Suzette is about 17, she is pretty in a wild gypsylike way, but has been so abused and beaten that she has lost her spirit and goes about with a continual air of apology for her existence--she is nevertheless extremely big hearted and the warm and loyal friend of anybody in distress--she knocks again, a pitying expression on her face --

Run stage, chain up + down, five under hand
from 1st, stage brass, Mac + Pauls.
White washed brick wall, with big double doors
to side or each side of it, between back show window,
Have little door cut in big door.

SCENE 62 STAGE OF THEATER

TITLE: ^{Close} TWO WOMEN BEFORE THE OPENING PERFORMANCE

Idea of a rehearsal--the star, a woman, is going through a scene which should in a general way bear out the idea of the last act, later shown in the action--the star finishes and walks off the wings--Bressler who is superintending the direction of the rehearsal, walks over to Ethel who is standing in the foreground and bids her go through a scene in which she seems to represent a black society woman and another--she starts in --

~~SCENE 63 CLOSE UP ON ETHEL~~ ^{62 X} ^{Close up Ethel}

Have her do some really good acting here as she imitates the woman of the world, exceedingly vain, etc. --

~~SCENE 64 STAGE~~ ^{Ethel scratching}

Back to main action--Ethel finishes and Bressler and the stage director, genuinely pleased, compliment her warmly-- she is much delighted --

~~SCENE 65. ANGLE ON MISS:~~ ^{STAGE} ^{passing by -}

The star is sitting in a chair waiting her turn to go on again--a maid is standing beside her --

~~SCENE 66. CLOSE UP OF A SECTION OF SET~~ ^{65 X} ^{Close} ^{Pass}

A couple of stage hands are shifting the set but it gets away from them and topples forward--they yell a warning as they try to grab it--it falls --

^{falling}
^{out from center of}
^{back}

Häufig findet man auf dem *continuity script* Anmerkungen, entweder mit schwarzem oder blauem Stift, in seltenen Fällen (vor allem bei den frühesten Dokumenten aus dem Jahr 1913) auch mit Tinte geschrieben. Der Zeitpunkt dieser Anmerkungen variiert: teils vor, teils nach, teils während der Dreharbeiten. Auch die Handschriften sind jeweils andere. Daraus lässt sich schließen, dass ein einfarbig schwarzes *continuity script* ohne handschriftliche Hinzufügungen vermutlich nicht umgesetzt wurde: Entweder hat man den Film nicht gedreht oder schon das Drehbuch nicht angenommen – was auf dasselbe hinausläuft. Vor 1917 wird das *continuity script* als solches (im Unterschied zur Vorlage) keinem Verfasser zugeordnet.

Head of Production Unit/Head of Scenario Department

Das *continuity script* ist nicht einfach die Umsetzung einer ursprünglich literarischen Geschichte in eine kinematografische Form. Es handelt sich vielmehr um die kinematografische Formgebung für einen langen Spielfilm (zumindest was die Mehrheit der hier untersuchten Fälle betrifft; es gibt auch *continuity scripts* für die kurzen Filme Mack Sennetts, die zum größten Teil in Madison archiviert sind, nur einige wenige finden sich in den Beständen der Cinémathèque française). Dabei arbeitet man mit einer Gliederung in durchnummerierte *scenes* (und nicht in *shots*), mit Nennung des Drehorts und manchmal des Drehzeitpunkts. Oft finden sich Angaben zu Kadrierung und Kameraposition. Wichtiger noch sind in meinen Augen die sehr bestimmten Hinweise auf die zu errichtenden Bauten oder die zu suchende Naturkulisse, nicht so sehr im Sinne einer Bauanleitung, sondern mit Blick auf die zu erzielende Wirkung, auf das Spektakuläre, auf das, was zu sehen sein soll, um Schauwerte zu schaffen, die der künstlerischen wie der finanziellen Investition entsprechen.

Andere Indizien weisen darauf hin, dass das *continuity script* in erster Line vom Produzenten (Ince) zusammen mit dem Leiter der Drehbuchabteilung entwickelt wurde. Es stellt sich die Frage, inwieweit der Regisseur in diesem Stadium der Konzeption des Films mit einbezogen wird.³ Die vielen Hinweise darauf, was im Bild zu sehen sein

3 Siehe hierzu das Interview mit Roy del Ruth, der bei Mack Sennett für die Drehbücher verantwortlich war, in *Motography* 16, 3, 15. Juli 1916, S. 144. Bei der Beschreibung seiner Arbeitsweise sagt er, dass der Regisseur erst dann hinzugezogen wird, wenn das Drehbuch mit der Szenengliederung fertiggestellt ist. Dann bittet man ihn, sich in die Position des Publikums zu versetzen und aus dieser Perspektive zu kommentieren und Vorschläge zu machen.

soll, legen es nahe zu denken, dass der Regisseur in dieser Phase nicht am Entwurf beteiligt ist. Es ist allerdings auch möglich, dass diese Anweisungen an den Kameramann gerichtet sind, dessen Name in den Dokumenten immer genannt wird. Alles sieht jedoch eher (der Industrialisierungsthese entsprechend) danach aus, als sei das *continuity script* eine Art Auftrag, den der Produzent, assistiert vom Direktor der Drehbuchabteilung, dem Regisseur und seiner Crew erteilt.

Daraus ergibt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Produzent und Regisseur, an die man auf zweierlei Art herangehen muss:

Zum einen stellt sich diese Frage in besonderer Weise bei der Triangle, da Ince, Griffith und Sennet jeweils sowohl als Produzent als auch als *supervisor* figurieren. So tritt Mack Sennett bis mindestens 1915 bisweilen in seinen Filmen auf und führt auch Regie. Griffith dagegen fungiert bei der Triangle nicht als Regisseur: Wenn er inszeniert, dann für sich selbst als Produzenten, während er für die Triangle als *supervisor* für die dort angestellten Regisseure wie Christy Cabanne agiert. Doch ein Werbefoto für *HOO DOO ANN* (USA 1916, Christy Cabanne) zeigt Griffith, wie er die panischen Bewegungen einer Gruppe von Schauspielern dirigiert. Was indes Ince betrifft, so gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass er selbst bei den Dreharbeiten anwesend war.

Zum anderen erscheint auf der ersten Seite der *continuity scripts*, auf der die gesamte Stabliste aufgeführt ist, einschließlich der bisweilen im letzten Moment erst ausgewählten Schauspieler und ihrer Figuren, oft in rot am unteren Rand der Hinweis, dass nichts an diesem *continuity script* verändert werden darf ohne die ausdrückliche und vorab eingeholte Genehmigung von Ince oder C. Gardner Sullivan.⁴ Diese Klausel legt drei etwas widersprüchliche Schlussfolgerungen nahe:

- Regisseure haben offenbar am Drehort etwas am *continuity script* verändert. Das geht auch aus den handschriftlichen Anmerkungen hervor: OK für eine ohne größere Änderungen abgedrehte *scene*, OUT für eine nicht gedrehte *scene*, dazu dann noch die *scenes*, bei denen von der Auflösung in mehrere Einstellungen abgewichen wurde, Namensänderungen bei den Figuren oder Modifikationen an den Texten der Zwischentitel. Auch die Zahl der Takes wird an-

4 In einem Fall findet man im Text eine *note to director* sowie eine *note to cameraman* und eine *note to cutting room* – ein weiterer Beleg dafür, dass der Regisseur an der Phase der definitiven Ausarbeitung des *continuity script* nicht beteiligt ist; möglicherweise weist die anonyme Formulierung sogar darauf hin, dass er zu diesem Zeitpunkt noch nicht namentlich bekannt ist. Denkbar ist, dass nur ein *supervisor* wie z. B. Griffith mit einbezogen wird.

gegeben (auf die Anmerkungen, die sich auf den Dekorationsbau durch die Zimmerleute beziehen, gehe ich hier nicht ein).

- Weil die Dreharbeiten oft in freier Natur und weit von den Studios entfernt stattfinden, verfügt der Regisseur zweifellos über eine weitgehende Entscheidungsfreiheit bei der Umsetzung des Texts durch die Schauspieler und bei der Angleichung verschiedener *scenes*, vor allem wenn sich vor Ort Schwierigkeiten ergeben und Lösungen gefunden werden müssen (was wiederum die Künstler-These stützt).
- Und genau darum betonen Produzent und Leiter der Drehbuchautoren auch ausdrücklich, dass diese Praxis unzulässig ist, es sei denn, ihre Genehmigung wurde vorab eingeholt.

Das *continuity script* entspricht somit in besonderer Weise den Anforderungen an Dreharbeiten in Kalifornien, außerhalb des Studiogeländes unter freiem Himmel. Dies bestätigt die zentrale Rolle des Produzenten und gleichzeitig seine Schwäche, denn er kann nicht alle Dreharbeiten persönlich überwachen und muss die Herstellung an eine weit entfernte und damit auch relativ unabhängige Crew delegieren. Dasselbe gilt für den Leiter der Drehbuchabteilung.

Actor/Director

Wie man von Charlie Chaplin und William S. Hart sowie, wenn auch weniger gut belegt, von Buster Keaton und anderen weiß, ist zu jener Zeit der Regisseur manchmal auch der Hauptdarsteller oder einer der Schauspieler. Dies gilt übrigens in beide Richtungen: Der Schauspieler, der die Hauptrolle spielt, ist aus diesem Grund auch Regisseur (Modell Chaplin); der Regisseur, der eine der Figuren darstellt (wie in einem der Filme von Frank Borzage). Bei der Triangle ist das der Fall für William S. Hart bei Ince oder für Roscoe (Fatty) Arbuckle bei Sennett. Nur für Griffith gibt es offenbar keine vergleichbare Konstellation.

Diese Tatsache (der Hauptdarsteller ist gleichzeitig Regisseur) ist in den erhaltenen Dokumenten auf zwei verschiedene Weisen dokumentiert: Auf dem Deckblatt des Dossiers steht der Name des Regisseurs unter der Rubrik *produced*, gefolgt vom Produktionszeitraum (*started*, *finished*). Der Vorspann des Films dagegen zeigt den Titel des Films, danach wird der Autor der Vorlage genannt und dann erst heißt es *directed by*, worauf der Name des Regisseurs erscheint, oft mit dem Zusatz *supervised by*, je nachdem: David Wark Griffith, Thomas Ince oder Mack Sennett.

In den Jahren zwischen 1913 und 1917 beschränkt sich die Funktion des Regisseurs bei der Triangle demnach entweder auf die Inszenierung im rein technischen (und nicht im künstlerischen Sinn), also auf die Verantwortung für die Dreharbeiten, wenn sie nicht an den Status als Star gebunden wird, wie bei Hart und Arbuckle. Oder sie wird relativiert durch die Anwesenheit eines *supervisor*, der für je eine der Produktionseinheiten an der Westküste verantwortlich ist (Griffith verlässt die Firma allerdings schon im Sommer 1916, Ince folgt im Herbst 1917).

Dass der *director* nur von eher relativer Bedeutung ist, lässt sich anhand von Fatty Arbuckles Film *FATTY AND THE BROADWAY STARS* (1916) zeigen, in dem zudem noch eine weitere Instanz im Produktionsprozess in Erscheinung tritt. Der Film ist nicht zuletzt deshalb interessant, weil er einen Blick auf die Politik der Triangle präsentiert. In der restaurierten Kopie wird Fatty in eine Auseinandersetzung mit einer Figur verwickelt, die niemand anderes ist als der *stage manager* (in heutiger Terminologie: Aufnahmeleiter). Beide haben ihre Stellvertreter, und wie Fatty gibt der *stage manager* Anordnungen, wobei Kulisseanteile herbei- oder weggetragen werden. Nach einem Gerangel wirft Fatty seinen Widersacher schließlich hinaus und behauptet seinen Platz. Arbuckles Film lässt sich mit dem im selben Jahr von Charlie Chaplin für den direkten Konkurrenten der Triangle, die Firma Mutual, gedrehten Film *BEHIND THE SCREEN* vergleichen. Hier demonstriert Charlie seine Überlegenheit gegenüber den Gewerkschaften, Kameraleuten, Schauspielern, Regisseuren, Aufnahmeleitern und möglicherweise auch Mack Sennett. Auch Fatty zeigt, wie mir scheint, in dieser unter Mack Sennett entstandenen Komödie, dass er weder Regisseur noch *stage manager* (und, nebenbei gesagt, auch nicht die frisch vom Broadway angereisten Schauspieler) braucht, sondern durchaus in der Lage ist, mit seinem überlegenen Talent seine eigenen Filme zu drehen. Jenseits der Frage, ob man die Broadway Stars nötig hat, jenseits der Rivalität zwischen der Triangle und der Mutual oder der zwischen Chaplin und Sennett interessiert mich hier das Auftauchen der Instanz des *stage manager* oder Aufnahmeleiters, der den Aktionsradius des Regisseurs noch weiter beschneidet, wenn der sich nicht zu wehren weiß. Im Übrigen stammen viele der handschriftlichen Anmerkungen in den *continuity scripts* vom *stage manager*, vor allem mit Angaben dazu, was und was nicht auf dem Set zu sehen sein soll.

Die Möglichkeit zu dieser Zeit sowohl Hauptdarsteller als auch Regisseur zu sein, hängt nicht nur mit dem Tempo zusammen, in dem

sich Karrieren vom Schauspieler zum Produzenten entwickeln können, sondern auch damit, dass die Funktion des Regisseurs im Vergleich zu anderen (*head of production unit, head of scenario department*) relativ beschränkt ist: Er ist verantwortlich für die Inszenierung und das Abdrehen der *scenes* (und muss einschätzen, ob eine Aufnahme brauchbar ist oder nicht). Wenn während der Dreharbeiten Abweichungen vom *continuity script* notwendig erscheinen, so bedarf das der Genehmigung durch die Direktion. Und selbst die Verantwortung für die Inszenierung kann ihm teilweise genommen werden, falls ein *supervisor* wie Griffith (man denke an das Werbefoto für HOO DOO ANN) oder Sennet (was Ince angeht, sind bislang derartige Aktivitäten nicht nachzuweisen) am Set diese Aufgabe übernimmt. Dass es hier um eine zwar reelle, aber doch eingeschränkte Verantwortung geht, wird noch auf andere Weise belegt: In den in Paris aufbewahrten Dokumenten stammen die mit schwarzem Stift (in einigen wenigen Fällen mit blauem Stift oder blauer Tinte) notierten Veränderungen in den *continuity scripts* praktisch alle von derselben Hand. Das lässt vermuten, dass bei den Dreharbeiten unter Ince immer ein und dieselbe Person (man weiß allerdings nicht, wer) anwesend war. Hätte der *director* diese Veränderungen eingetragen, so müsste jeweils eine andere Handschrift zu sehen sein: Das ist aber nicht der Fall. Die große, klare Schrift ist im Übrigen recht leicht wiederzuerkennen.

Auch auf die Auswahl der Schauspieler hat der Regisseur offenbar keinen Einfluss. Deren Name ist auf den Formularen meist handschriftlich eingetragen, die Entscheidung wurde also erst getroffen, nachdem das *continuity script* freigegeben war (und die Drehdaten feststanden). Die Namen der Figuren sind mit der Maschine geschrieben, die der Darsteller sind erst später mit einem Stift eingetragen (möglicherweise von ihnen selbst, denn die Handschriften auf der Liste sind jeweils andere). Die Listen der Schauspieler werden immer von denselben zwei nicht zu identifizierenden Personen gegengezeichnet, die Unterschriften sind immer dieselben, also ist der Regisseur hier nicht zeichnungsbefugt.

Ein letzter Punkt: Wenn Schauspieler zu einer anderen Firma wechseln und Produzenten miteinander konkurrieren, um sie für ihren Stall zu gewinnen (der Triangle gelingt es nicht, Chaplin zu engagieren), findet sich bisweilen der Vermerk, dass mit dem Star auch sein oder ihr bevorzugter Regisseur unter Vertrag genommen wird. Beide bilden eine Art professionelles Paar, und der Regisseur fungiert beinahe wie ein Agent, der bei der Auswahl der Filmstoffe berät und für die Qualität der Aufnahmen bürgt. Dieser Machtzuwachs der Schauspieler geht einher mit entsprechenden Entscheidungen der Produktionsfirmen, die im Star

einen Marktfaktor sehen, der für die Qualität des Produkts steht und die Vermarktung erleichtert. Das führt schließlich dazu, dass 1919 drei Stars (von denen zwei zuvor bei der Triangle gearbeitet haben), Douglas Fairbanks, Mary Pickford und Charlie Chaplin, die United Artists gründen, zusammen mit – wieder einmal – Griffith, der aus dem Dreieck ein Quadrat macht. Erst engagieren die Produzenten die Schauspieler zusammen mit ihren Regisseuren, dann werden die Schauspieler selbst zu Produzenten und sichern sich damit das Recht zu entscheiden, mit wem sie arbeiten und welchen Stoff sie verfilmen wollen.

«Picturized by...»

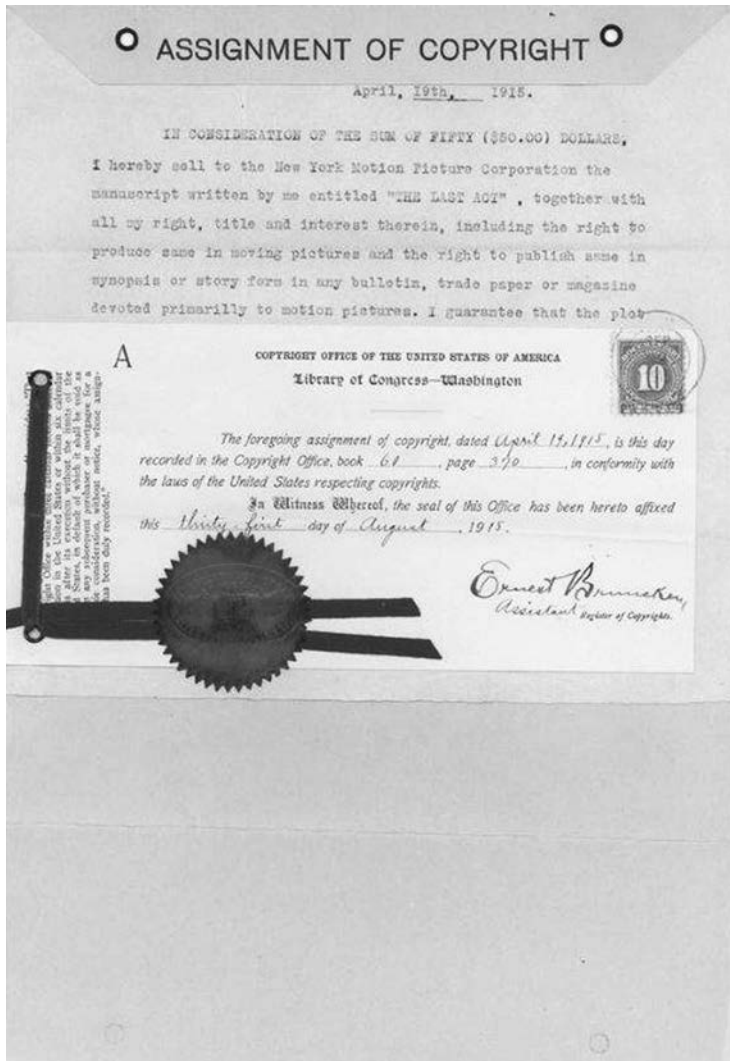
Das Jahr 1917 bringt für die Triangle eine Reihe von Veränderungen gegenüber ihrer ursprünglichen Politik. Die finanziellen Schwierigkeiten treten Ende 1916 immer deutlicher zutage und führen zu zwei einschneidenden Konsequenzen: H. O. Davis übernimmt das Ruder in der Firma (und Ince tritt offenbar dadurch mehr oder weniger in den Hintergrund), und die Produktion verlagert sich auf Zweiakter, während die Herstellung der fünf Akte langen Spielfilme – wiederum: mehr oder weniger – aufgegeben wird. Mit anderen Worten: Griffith hat die Firma verlassen, Ince steht im Abseits, und Sennett ist mit seinen Slapstick-Komödien der Hauptlieferant.

Die Umorientierung der Triangle von 1917 schlägt sich auch in den Akten nieder: Die meisten *continuity scripts* sind einfarbig schwarz und enthalten nur wenige Anmerkungen. Dafür gibt es mehrere Versionen, schließlich sogar mehrere Varianten des *title sheet*, und selbst bei der endgültigen Formulierung der Zwischentitel nach Abschluss der Dreharbeiten scheint man zögerlich und unentschlossen. Zum Ende des Jahres 1917 sieht es so aus, als falle das System auseinander.

Parallel dazu treten zwei neue Instanzen in Erscheinung. Die zuvor anonyme Person, die das *continuity script* verfasst, wird nun mit der Funktionsbezeichnung *picturized by* genannt. Meist ist das weder der Autor der Vorlage, noch der Leiter der Drehbuchabteilung, noch der Regisseur, der also nicht als derjenige gesehen wird, der die Geschichte (in Bilder umsetzt). Das *continuity script* wird somit als Brücke zwischen dem Text des *scenario* und der narrativen Formgebung des Films gesehen, und die Nennung des hierfür Verantwortlichen läuft parallel mit dem Auftreten einer weiteren Funktion, nämlich der des *assistant director*. Genau genommen, wird der *director* nun in den Akten von einer anderen Person assistiert (*assisted by*), während der *supervisor* verschwindet: Ince taucht in den Papieren immer seltener auf, genau wie

diejenigen, die für ihn diese Aufgabe wahrnehmen. Zu untersuchen bleibt noch, ob das auch für den *stage manager* gilt.

Die Hierarchie der Arbeitsabläufe oder Verantwortlichkeiten sah 1917 dann so aus: *head of production unit, author of the story, head of scenario department, «picturizer», director-actor, stage manager* oder *assistant director, cameraman*.



7–8 «Assignment of Copyright», unterzeichnet von Thomas H. Ince

ASSIGNMENT OF COPYRIGHT

(FORM, 7-22-3101)

KNOW ALL MEN BY THESE PRESENTS:

That I, THOMAS H. INCE, of the City of
Los Angeles, County of Los Angeles, State of California, do
hereby for and in consideration of the sum of One Dollar
(\$1.00), to me in hand paid, sell, transfer and assign unto
HUNTER P. LOVELACE, his heirs and assigns, all my right,
title and interest in and to copyright secured upon that
scenario or book heretofore copyrighted in my name and entitled

" THE LAST ACT "

and all right, title and interest which I may by assignment
from the author or owner possess in the manuscript thereof.

WITNESS my hand and seal this twenty second day
of August, 1924.

Thos H Ince (SEAL)

A
COPYRIGHT OFFICE OF THE UNITED STATES OF AMERICA
Library of Congress—Washington

The foregoing assignment of copyright, dated August 22, 1924, and
received for record in the Copyright Office on January 7, 1925, has been recorded
in the Copyright Office, book 124, page 252, in conformity with the laws
of the United States respecting copyrights.

In Witness Whereof, the seal of this Office has been hereto affixed
this twelfth day of January, 1925.

[SEAL]

W. B. Brown
Assistant Register of Copyrights.

The Act of March 4, 1909, sec. 11, provides that the Copyright Office shall be a part of the Library of Congress, and that the Assistant Register of Copyrights shall be a member of the Library of Congress. The Act of March 4, 1909, sec. 12, provides that the Copyright Office shall be a part of the Library of Congress, and that the Assistant Register of Copyrights shall be a member of the Library of Congress. (Pub. Law 308-301)

Producer/Director (Author)

Die Betrachtung der Rolle des Regisseurs bei der Triangle und insbesondere bei der Produktionseinheit Ince (diese institutionelle Bezeichnung ist zutreffender als die Nennung einer Person) bedarf noch eines Blicks auf die Praxis der Copyright-Einträge bei der Library of Congress. Dieser Prozess vollzieht sich in zwei, manchmal auch drei Schritten:

- Erster Schritt: Der Autor eines Textes (meist eine Kurzgeschichte) lässt das Werk auf seinen Namen als einziger Rechtsinhaber eintragen.
- Zweiter Schritt: Ince lässt eintragen, dass er alle Rechte an dem Text vom ursprünglichen Rechtsinhaber (einer Person) erworben hat und veröffentlicht danach das Werk unter seinem eigenen Copyright in einer eigenen Buchreihe.
- Dritter Schritt: Ince lässt den Film eintragen und deponiert eine Kopie bei der Library of Congress. Interessanterweise wird der Film oft nicht unter dem Namen des Regisseurs registriert, sondern auf den von Ince, alleine oder gemeinsam mit Sullivan (vermutlich im Hinblick auf die Ausarbeitung des Drehbuchs, also die *picturalization*). Der *supervisor* sichert sich damit (im Wortsinn) das Recht und das Eigentum an dem Film.

Die Bedeutung des Schriftlichen für das Bild

Zum Abschluss möchte ich noch einmal betonen, wie wichtig das Papier und das Schriftliche innerhalb der Konfiguration Produktionseinheit Ince/Triangle ist, und zwar in zweierlei Hinsicht: Zunächst mit Blick auf die literarische Vorlage, oft eine Kurzgeschichte, die in einer Zeitschrift oder einem Magazin veröffentlicht wurde. Zu den wichtigsten Verfassern zählen, neben Richard V. Spencer und C. Gardner Sullivan als Hausautoren, George Patullo sowie einige mehr oder weniger moralisierende Schriftstellerinnen. Die Herausgeber der Zeitschriften, denen die ursprünglichen Rechte gehören, profitieren von der Konkurrenz unter den Filmproduzenten und versuchen, die Preise in die Höhe zu treiben (um 1913 kostet eine Kurzgeschichte etwa 15 Dollar). Vor allem aber werden sämtliche Phasen des Produktionsprozesses in normierten hand- oder maschinenschriftlichen Spuren dokumentiert und sind somit nachvollziehbar (dass diese Unterlagen erhalten geblieben sind, liegt nicht zuletzt daran, dass man sie nicht nur produziert

und verwendet, sondern auch sorgfältig archiviert hat, gleichfalls nach strikten Regeln, die noch bis in die Knicke und Beschädigungen durch Wasser oder Feuer nachvollzogen werden können).

Diese schriftlichen Dokumente betreffen oft den Erwerb der Rechte an einem Text (Vertragsformular, Durchschlag des Schecks), den Copyright-Eintrag bei der Library of Congress und manchmal den Weiterverkauf (im August 1924 stößt Ince viele der zuvor erworbenen literarischen Rechte ab) oder Verträge mit Angestellten (was ja auch nichts anderes ist als der Erwerb menschlichen und künstlerischen Materials), wofür in Paris wie in Madison Beispiele zu finden sind.

Das erklärt auch die zentrale Stellung der *continuity scripts* und die Tatsache, dass für sie das formelle *legal format* gewählt wird: Es handelt sich dabei in gewissem Sinne um eine Anweisung, um einen Vertrag, den man so weitgehend wie möglich zu respektieren hat. Abweichungen müssen schriftlich festgehalten und genehmigt werden. Dasselbe gilt für das *location sheet* (das es erlaubt, *scenes* anhand ihres Drehorts zu identifizieren) und die *title sheets* (mit denen man die Texte der Zwischentitel und Schriftinserts dem Kopierwerk übermittelt, das diese dann ausführt). Die Dokumente, die nicht als auszuführende Anordnungen anzusehen sind, begleiten das Material und sind zur Archivierung bestimmt (wie beim Versand der Filmrollen an die Ostküste durch Wells Fargo).

Dies alles belegt das Bestreben, die Kontrolle über eine sowohl hinsichtlich der Länge (von Zweiaktern bis zu Fünfkaktern) als auch der Zahl der Filme stetig wachsende Produktion zu behalten. Gleichzeitig zeigen sich an den Dokumenten auch die Schwierigkeiten, auf die dieses Anliegen an der Westküste stößt. Das liegt zum einen an der ‚Auslagerung‘ der Drehorte hin zu Aufnahmen in der Natur (die *location sheets* belegen, wie groß der zahlenmäßige Unterschied zwischen Außen- und Innenaufnahmen ist), zum anderen an der geographischen Fragmentierung der Produktion: Studio, Drehorte außerhalb des Geländes, Schnittraum, und dann im Osten das Kopierwerk, die Prüfungskommission und erneut das Kopierwerk, entweder für Umschnitte oder um die Vertriebskopien zu ziehen.

Eben weil der Produktionsprozess diskontinuierlich verläuft, bedarf es der schriftlichen Dokumentation der Anordnungen und Angaben von einem Arbeitsschritt zum nächsten (die Anmerkungen auf den *continuity scripts* richten sich sowohl an die Direktion als auch an den Schnittraum für die Identifizierung und Auswahl der *scenes* für den Negativschnitt und die erste Positivkopie). Parallel zur Kontrolle geht es jedoch auch um die Anerkennung der jeweiligen Rechte und damit um Konkurrenz. Ince lässt alles auf seinen Namen eintragen, obwohl

seine Produktionseinheit für die Triangle arbeitet, was dann im September 1916 zu Auseinandersetzungen führt, als er die bereits auseinander gebrochene Allianz verlassen will. Zu Beginn 1917 übernimmt H.O. Smith seinerseits die Methode, das frisch erworbene Material in einer eigenen Reihe zu veröffentlichen und das Copyright auf seinen Namen eintragen zu lassen. Die Konkurrenz spielt sich also nicht nur zwischen Firmen wie der Triangle und der Mutual ab, sondern auch innerhalb der Triangle, zwischen den Produktionseinheiten, zwischen der Ost- und der Westküste und wahrscheinlich auch zwischen den Verantwortlichen innerhalb der Produktionseinheiten.

Die Herausbildung der künstlerischen Qualitäten des amerikanischen Kinos vor 1918 muss man also im Zusammenhang dieser raschen Wandlungen betrachten, einhergehend mit einem scharfen Wettbewerb und mit der Diskontinuität, die der Filmproduktion eigen ist, die aber durch die Geographie und die Bevölkerungsstruktur der USA noch verstärkt wird. Aus den Unterlagen geht der ästhetische und künstlerische Ehrgeiz der Triangle zwischen dem Sommer 1915 und dem Herbst 1916 ganz eindeutig hervor (im Zeichen der Produktdifferenzierung gegenüber der amerikanischen wie der europäischen Konkurrenz), doch Anfang 1917 werden solche Hinweise immer seltener, genau wie außerordentliche Filme jetzt eher die Ausnahme sind. Paradoxerweise aber eröffnet das sukzessive Ausscheiden von zuerst Griffith, dann Ince und schließlich Sennett anderen Regisseuren wie Alan Dwan, Frank Borzage oder Tod Browning die Möglichkeit aufzusteigen oder ihre Position zu verstärken.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Keil, Charles (2001) *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Film-making, 1907–1913*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Merritt, Russell (1988) The Griffith Third. D. W. Griffith at Triangle. In: *Sulla via di Hollywood 1911–1920*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone: Le Gironate del Cinema Muto/Edizioni Biblioteca dell'Immagine, S. 242–268.
- Staiger, Janet (1985) The Hollywood Mode of Production to 1930. In: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, S. 85–153.