

# montage

# AV...

22/1/2013

Zeitschrift für Theorie und Geschichte  
audiovisueller Kommunikation

**[Produktion]**

**SCHÜREN**

---

## Impressum

**montage AV 22/1/2013**

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

**Herausgeber:** Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-478-8

**Redaktion:** Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Bonn), Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Zürich), Kristina Köhler (Zürich), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Stockholm), Hans J. Wulff (Kiel), Julia Zutavern (Zürich)

**Redaktionsanschrift:** c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

**Tel./Fax:** 030-262 84 20, **E-Mail:** [montage@snafu.de](mailto:montage@snafu.de)

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

**[www.montage-av.de](http://www.montage-av.de)**

**Preis:** Einzelheft 14,90 Euro

**Abonnement:** zwei Hefte im Jahr, 25,- Euro

Studenten: 20,- Euro

**Verlag:** Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

**Tel.:** 06421 - 63084, **Fax:** 06421 - 681190, **E-Mail:** [info@schuere-verlag.de](mailto:info@schuere-verlag.de)

**Gestaltungskonzept:** Ivy Kunze (Berlin)

**Satz & Umschlaggestaltung:** Nadine Schrey

**Druck:** Druckhaus Marburg

**Anzeigen:** Katrin Ahnemann, **E-Mail:** [ahnemann@schuere-verlag.de](mailto:ahnemann@schuere-verlag.de)

© Schüren Verlag 2013

**Titel:** Foto von John T. Caldwell

**Bildnachweise:** Falls nicht anders angegeben aus Sammlungen der Autoren.

Trotz intensiver Nachforschung konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden. Berechtigte Forderungen sind an die Redaktion zu richten.

---

# Inhalt

Editorial	4
<b>Patrick Vonderau:</b> Theorien zur Produktion: ein Überblick	9
<b>John T. Caldwell:</b> Zehn Thesen zur Produktionsforschung	33
<b>Miranda J. Banks:</b> Heroische Körper. Die verborgene Arbeit von Stuntfrauen	49
<b>Marc Vernet:</b> Die <i>continuity scripts</i> der Firmen Triangle und Kay Bee (1913–1917), oder: «Wo bleibt der Regisseur?»	81
<b>Petr Szczepanik:</b> Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchs	103
<b>Florian Hoof:</b> THE ART OF FLIGHT: Produktion, Distribution und Ästhetik im «neuen Sportfilm»	137
<b>Roel Puijk:</b> Fernsehen im Netz. Eine Produktionsstudie zum norwegischen Rundfunk	161
Zu den Autorinnen und Autoren	180
Call for Papers	182

---

## Editorial

Während eines 2011 geführten Interviews mit dem *Daily Telegraph* äußerte der britische Schauspieler Andy Serkis seinen Unmut darüber, bei der Oscar-Verleihung für seinen Auftritt in *RISE OF THE PLANET OF THE APES* (USA 2011, Rupert Wyatt) übergangen worden zu sein. Serkis, der seinen internationalen Durchbruch den Motion- und Performance Capture-Darstellungen von Gollum in *THE LORD OF THE RINGS* (USA/NZ 2001–2003, Peter Jackson), von *KING KONG* (USA/NZ 2005, Peter Jackson) und vor allem dem Porträt eines empathie- und sprachbegabten Schimpansen namens Caesar in Wyatts Affenfilm von 2011 verdankt, zeigte sich verärgert über die fehlende Anerkennung. «Performance Capture wird immer noch missverstanden», klagte Serkis, «zehn Jahre später heißt es dann: «Ach, Sie haben damals für Gollum die Stimme gemacht?, oder: «Sie waren das, der King Kong in Bewegung versetzt hat?» Das ist frustrierend, weil ich Gollum und Kong *darstelle*. Bei meiner Arbeit handelt es sich um Schauspielerei.» In der BBC legte Serkis nach: «Zunächst geht es darum, die Darstellung digital aufzuzeichnen. Erst im späteren Verlauf werden die Figuren mit Pixeln Bild für Bild übermalt. Performance Capture ist die einzige Möglichkeit, diese Filmgestalten zum Leben zu erwecken – so war das mit Gollum, King Kong und den Na’vi in *AVATAR*, es ist tatsächlich nur eine andere Art, die Darstellung eines Schauspielers aufzuzeichnen. Man muss kein Affenkostüm mehr tragen und auch keine prothetische Maske, die einem nachträglich mithilfe digitaler Effekte übergestülpt wird. Mehr ist Performance Capture nicht: bloß digitales Make-up.»<sup>1</sup>

Es sei dahingestellt, ob Serkis’ Kommentar auf Unkenntnis der Visual Effects-Industrie beruht, ob er damit seine Leistung als Schauspieler aufwerten wollte oder ob die Redeweise von «MoCap» als «Make-up» Teil einer von den Studios mit Blick auf die Academy Awards geführten Kampagne war, die das Erlebnis mit den überscharfen Pixel-

1 Andy Serkis, zit. n. Ben Child, «Andy Serkis: Why Won’t Oscars Go Ape Over Motion-Capture Acting?». In: *The Guardian*, 12. August 2011.

Welten von Weta Digital oder Double Negative in die Begriffe und Werte der analogen Filmkultur übersetzen sollte.<sup>2</sup> Zweifelsfrei jedoch verärgerten Serkis' Worte die Animatoren und Produktionsschaffenden innerhalb der VFX-Branche. Wenn schon jede auf Leinwand oder Bildschirm zu erlebende Figur Ergebnis eines komplexen arbeitsteiligen Prozesses ist – man denke nur an die Stunts in Action-Serien oder die Glanzlichter, Frisuren und Kostüme bei einem Star wie Rita Hayworth –, dann gilt dies in besonderem Maße für eine Kreatur wie Gollum oder Kong. Vor allem insofern, als Motion und Performance Capture die Körperbewegung oder Mimik von Darstellern bekanntlich nicht direkt oder automatisch auf das Skelett einer digitalen Figur übertragen (vgl. Flückiger 2008, 145–153; North 2008, 180). Einerseits ist diese Übertragung träge und unscharf, was sekundäre, also durch andere Bewegungen ausgelöste Bewegungen betrifft, so etwa die Wirkung der Schwerkraft oder äußeren Drucks auf Haut, Muskeln und Körperfett, die als wesentlich dafür gelten, die Regungen einer Figur als menschenähnlich glaubhaft zu machen.<sup>3</sup> Andererseits handelt es sich überhaupt nur begrenzt um eine Übertragung, weil im Unterschied zur analogen Filmaufzeichnung nicht benutzt werden muss, was der Darsteller geliefert hat, und weil seine Bewegungen nachträglich mit denen anderer Akteure (anderer Schauspieler, aber zum Beispiel auch Special Effects Dummies) verschmolzen werden können. Motion Capture trennt die Bewegung von der sichtbaren Erscheinung des sich bewegendes Körpers, macht sie austauschbar und so zur Grundlage der Animation einer Figur (vgl. Lundemo 2009).

Statt Serkis als Opfer einer gezielten «MoCap-Diskriminierung»<sup>4</sup> zu sehen, die kaum weniger grausam wäre als der Lebensweg des von ihm verkörperten Affen, ließe sich also auch auf das Talent der namenlosen Animatoren verweisen, deren Arbeit die Illusion einer Oscar-würdigen schauspielerischen Einzelleistung erst ermöglicht. Statt Interviews und die Branchenpresse schlicht als das zu lesen, was sie zu sein vor-

2 Hierfür sprechen die öffentlichen Stellungnahmen von 20th Century Fox, was Serkis' Leistung betrifft, aber etwa auch James Camerons Einsatz für MoCap-Darstellerin Zoe Saldana in *AVATAR* (USA 2009).

3 Ich berufe mich hier auf ein laufendes Forschungsprojekt der Medienwissenschaftlerin und VFX-Produzentin Sarah K. Hellström (Universität Stockholm) und die im Rahmen ihrer Projektarbeit u. a. mit Mathias Larsrud (Senior VFX Artist, Weta Digital) und Steve Aplin (Creative Head of Animation, Double Negative) geführten Interviews.

4 Hugh Hart, «When Will a Motion Capture Actor Win an Oscar?». In: *WIRED Magazine*, 24. Januar 2012; URL: [www.wired.com/underwire/2012/01/andy-serkis-oscars/](http://www.wired.com/underwire/2012/01/andy-serkis-oscars/) (zuletzt besucht am 1. August 2013).

geben, kann man sie auch als Teil interner Auseinandersetzungen verstehen, die das Verhältnis verschiedener Berufsgruppen innerhalb einer lokalen Produktionskultur prägen. Man kann über den Wandel solcher Produktionskulturen nachdenken, wie er sich am Beispiel des Motion Capture in einer neuen Form von Zeitlichkeit ankündigt oder auch im Blick auf die veränderte Wahrnehmung des Werts und der Spezifik ästhetischer Erfahrung. Eines kann die Film- und Medienwissenschaft indessen nicht: ignorieren, dass die Medienproduktion eines ihrer zentralen Gegenstandsfelder bildet.

*Montage AV* lädt ein, Produktion als ein Forschungsfeld zu erkunden, das Aufschlüsse über den Film unter postkinematographischen Bedingungen erlaubt, die institutionelle Spartenbildung von «Film» versus «Fernsehen» zu problematisieren hilft und spekulative Theoriebildung an technische, ökonomische oder ästhetische Praktiken zurückbindet. Gerade die Medientheorie braucht den Kontakt mit der Praxis oder, um eine Analogie des zur Zeit gern zitierten Kunstsoziologen Antoine Hennion (1989) aufzunehmen, den Gang in die Küche statt den Blick ins Menü. Gerade weil Praktiken nicht einfacher oder direkter zugänglich sind als Texte, laden wir mit diesem Themenheft zur Erschließung dieses neuen Forschungsfeldes ein.

Patrick Vonderau zeichnet in seinem einleitenden Beitrag die vielschichtigen und überraschenden Genealogien nach, die den Diskurs der Produktionsforschung prägen und die ihm in gegenwärtig gern beschworenen disziplinären «Krisen» eine besondere Vitalität verleihen. In seinem Überblick, der den Bogen von frühen US-amerikanischen Filmreportagen bis zu Akteur-Netzwerk-Soziologien europäischer Produktionen spannt, identifiziert Vonderau drei zentrale Merkmale, mit denen sich die aktuelle Forschung von tradierten historischen und soziologischen Untersuchungen abgrenzt.

In einem fachpolitisch gewichteten Essay warnt John T. Caldwell vor der von ihm beobachteten Tendenz, die traditionellen film- und fernschwissenschaftlichen Arbeits- und Denkweisen über Bord zu werfen, wenn es um die Erforschung der Medienindustrie geht. Seine jahrzehntelange Feldforschung in Los Angeles und seine eigene Tätigkeit in der Branche zum Ausgangspunkt nehmend, argumentiert Caldwell auf provokante Weise dafür, den industrieanalytischen Nutzen eben jener Ansätze und Theorien anzuerkennen, deren Vertreter sich am vehementesten gegen die Produktionsforschung sperren.

Miranda J. Banks liefert in ihrer Studie Einblicke in die Arbeit von Stunt-Darstellern in Hollywood. Banks, die neben Julie D'Acci und Viki Mayer maßgeblich zur feministischen Profilierung der Produktionsforschung beigetragen hat, widmet sich dabei vor allem weiblichen Stunt-Doublern, deren ebenso riskante wie prekäre Arbeitspraktiken sie über die Geschichte der einschlägigen Verbände und Gewerkschaften, die Fach- und Publikumspresse sowie mithilfe von Interviews erschließt.

Marc Vernet rekonstruiert in einem historischen Aufsatz den Produktionsprozess und die Arbeitsorganisation zweier Firmen der 1910er Jahre, Triangle und Kay Bee. Er greift dabei auf das in den erhaltenen Firmenarchiven überlieferte Material zurück. Im Mittelpunkt seiner Ausführungen stehen die verschiedenen Funktionen des *continuity script*, des Arbeitsdrehbuchs, das Vernet als kinematographische Formgebung und nicht einfach als Umsetzung einer literarischen Geschichte betrachtet.

Prozesse der Stoffentwicklung und des Drehbuchschreibens stehen auch im Zentrum des Artikels von Petr Szczepanik, dessen Interesse der Frage gilt, wie makro- und mikropolitische Faktoren bei der Arbeit am Skript zusammenspielen. Seine detaillierte Analyse der historischen Entwicklung der Drehbuchproduktion in der Tschechoslowakei zwischen 1945 und 1990 beleuchtet das Ineinandergreifen von Direktiven, Organisationsformen/-einheiten, standardisierten Formen einerseits und informellen Arbeitsweisen, langfristigen Traditionen sowie der Mikropolitik von Arbeitsabläufen in der Praxis des Drehbuchschreibens andererseits. Dabei konzentriert Szczepanik sich insbesondere auf das sogenannte literarische Drehbuch mit dem Ziel, entscheidende Merkmale in der Produktionsweise der Ostblockländer herauszuarbeiten, die sich grundsätzlich von der im westlichen System unterscheidet.

Florian Hoof beschäftigt sich in seinem Text mit der Surf-, Skate- und Snowboard-Filmindustrie. Diese hat sich im letzten Jahrzehnt von einem Nischenbereich für Fans zu einer Produktionsökonomie gewandelt, die ein beachtliches Publikum außerhalb herkömmlicher Vertriebswege erreicht. Maßgeblich finanziert von Sponsoren, demonstrieren die von Hoof untersuchten «neuen Sportfilme» einen Wandel der Produktionskultur, der mit der Einführung neuer Filmtechnik ebenso zusammenhängt wie mit der entdeckten Nähe zum

Gebrauchs- und Werbefilm. So wird der Sportfilm, wie Hoof treffend argumentiert, zum paradigmatischen Fall für Produktion unter postkinematographischen Bedingungen.

Was bedeutet das Internet für die Zukunft des Fernsehens? Roel Puijk beantwortet diese häufig gestellte Frage, indem er sie auf die Produktionsebene bezieht. Anhand einer Langzeitstudie zu Norwegens öffentlich-rechtlicher Fernsehanstalt Norsk Rikskringkasting (NRK), die auf partizipierender Beobachtung und Interviews beruht und der Entwicklung einer Gesundheits- und Lifestyle-Sendung namens PULS folgt, zieht er nüchterne Bilanz. Demnach dominiert in der täglichen journalistischen Fernsehpraxis bei NRK weniger Konvergenz, als vielmehr eine neue Form der Mediendivergenz. Seine Fallstudie schlägt einen Bogen zurück zu unserem Themenheft «Neues Fernsehen» (*Montage AV* 21/1/2012), in dem wir uns kritisch mit Konzepten der Fernsehtheorie beschäftigt haben.

*Für die Redaktion: Patrick Vonderau*

### **Literatur**

- Flückiger, Barbara (2008) *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Hennion, Antoine (1989) An Intermediary between Production and Consumption: the Producer of Popular Music. In: *Science, Technology and Human Values* 14, S. 400-424.
- Lundemo, Trond (2009) Charting the Gesture. In: *Eurozine*, 21. Juni 2011; URL: [www.eurozine.com/articles/2011-06-21-lundemo-en.html](http://www.eurozine.com/articles/2011-06-21-lundemo-en.html) (zuletzt besucht am 1. August 2013).
- North, Dan (2008) *Performing Illusions: Cinema, Special Effects, and the Virtual Actor*. London: Wallflower Press.



---

# Theorien zur Produktion: ein Überblick

Patrick Vonderau

## I.

Mit einem Anflug von Ungeduld hatte Huston zu erklären versucht, wie er sich die nächsten Szenen vorstellte, und hatte beschrieben, wie alles am Ende auf der Leinwand aussehen würde. Die anderen hatten ihm zu verstehen gegeben, dass ihnen klar war, worauf er hinaus wollte. Und doch machte sich eine wachsende Spannung breit. (Ross 1952, 65)

Neben vielem anderen enthält Lillian Ross' klassische, zunächst im *New Yorker* erschienene Produktionsreportage *Picture* (1952) auch diese Vignette, die Hustons Mühen bei der Inszenierung von *THE RED BADGE OF COURAGE* (USA 1951) einfängt. Das Bild des Regisseurs, angestrengt darauf konzentriert, in der Beschreibung seines Blicks auf die Szene vorwegzunehmen, wie sich ein künftiges Publikum darin einrichten würde, gehört zu den berühmtesten Darstellungen von Produktionsarbeit. Ob es sich um Oliver Stone handelt, der seine Crew schweißgebadet vom Kamerakran aus dirigiert, oder um Ingmar Bergman, der im Blick durchs Rechteck seiner Finger die Kadrage vorgibt – jeweils übersetzt ein Bild die historisch spezifische Funktion und Form der Regie in eine Geste, die vor allem eine rhetorische ist. Es überführt sie in einen Topos schöpferischer Handlungsmacht, der Teil von Filmgeschichten, Interviews, Making-ofs, Autobiografien, dem Schriftverkehr von Fans wird und zugleich ein Spielfilmtopos, nachzuempfinden in Backstage-Melodramen und Blockbuster-Satiren, in *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* (USA 1952, Vincente Minnelli) ebenso wie in *LA NUIT AMÉRICAINE* (F 1973, François Truffaut), *HITCHCOCK* (USA 2012, Sacha Gervasi) oder *TROPIC THUNDER* (USA 2008, Ben Stiller).

Während er beiläufig und ein wenig abgegriffen daherkommt, birgt dieser Topos zugleich eine Reihe von Fragen, die über die Filmgeschichte hinaus noch im Nachdenken über künstlerische Schaffensprozesse anklingen, einem Nachdenken, das mit Beginn der Moderne zum Bestandteil der Kunst selbst wird. Er berührt die Frage nach der «vermittelnden Bewegung» zwischen Produktion und Konsumtion (Marx 1974 [1857/58], 12) und jene nach der Beziehung zwischen Schaffendem, Werk und Zuschauer, wie sie zum Beispiel aus Sicht von John Deweys ästhetischer Philosophie konstitutiv in die Kunst hineinspielt («Während er arbeitet, verkörpert der Künstler in sich die Haltung des Betrachters») (Dewey 1988 [1934], 62). Ebenso rührt der Topos an das Verhältnis von Imagination und Ökonomie, das unter Künstlern als prekäres gilt – man denke nur an den Fotografen Edward Weston, der seinem Tagebuch anvertraute: «Heute möchte ich Bananen aufnehmen. Welch ein Glück, dass sie essbar sind, ich könnte es mir nicht leisten, sie nur für die Kunst zu kaufen!» (Weston 1927). Der Topos betrifft die Beziehung zwischen einem vorgestellten und dem tatsächlichen Publikum oder das, was Soziologen «imaginary feedback systems» (DiMaggio/Hirsch 1976, 742) nennen. Und schließlich geht es dabei um die Frage, wer hier eigentlich «schafft», wo überhaupt das Moment der Urheber- oder Autorschaft anzusetzen wäre – je länger Kafka oder Artaud sich über ihre Schriften beugten, desto weniger wussten sie bekanntlich, wer, geschweige denn was hier eigentlich geschrieben hatte. Kurz, der Topos spielt das Atelier ebenso an wie die Werkstatt oder die Fabrik, und in der Tat kann, wer im Blick auf das bewegte Bild von Produktion spricht, seit jeher die Idee meinen oder den Plan ihrer Umsetzung, deren Verlauf oder sein Ergebnis, die Werkzeuge oder die Praktiken, das Individuum oder die Organisationsformen – und all dies zugleich, wie eben gebündelt im Bild des Filmemachers, der in der Gegenwart seines Handelns die Erlebnisse künftiger Zuschauer vorbestimmt, gegen alle Widerstände und im Einklang mit seiner Vision.

Gerade wegen seiner Alltäglichkeit will ich diesen Topos zum Ausgangspunkt eines Überblicks über die Produktionsforschung nehmen, ihm in seiner ganzen Flachheit «auf den Grund gehen». Doch lohnt sich die Mühe, und damit: die Frage nach der Produktion, überhaupt? Schon André Bazin rät ab vom Blick über die Schulter des schaffenden *auteur*, weil dies nur «Hypothesen oder lächerliche Geheimnisse» zutage fördere, nie aber den eigentlichen «Schlüssel» zum Werk.<sup>1</sup> Die

1 Zit. n. Godard 1981, 34; vgl. Bazin (1957, 251) in dem dieser, auf einen *Cahiers*-Beitrag Jean Domarchis über Vincente Minnelli reagierend, eine Soziologie der Produk-

Produktion hat ihren jeweiligen historischen Ort und als Topos einen festen Platz im Anekdotischen, nicht aber im Kanon der Theoriegeschichte des Films (vgl. Elsaesser/Hagener 2007). Ihr fehlt – im Gegensatz zu Phänomenen der Rezeption – die innere Bündigkeit und Relevanz eines etablierten medienwissenschaftlichen Gegenstands, und schon die bloße Frage nach ihr beschwört die bürgerliche Romantik eines Künstler-Begriffs, der spätestens mit dem Ready-Made obsolet geworden ist. Als Forschungsaufgabe gestellt, führt die Frage nach der Produktion überdies zunächst ins Nirgendwo: Mit dem Film haben wir eine Erfahrung aus erster Hand, mit der Produktion in der Regel nicht, die Begegnung erscheint hier weniger direkt, sie muss über Interviews und andere Empirien vermittelt werden, deren eigentlicher Gegenstand unerwartet schwer zu greifen ist. Im Rückblick auf ihre Reportage zu den Dreharbeiten von SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (F/D/A 1980, Jean-Luc Godard) notieren Alain Bergala und Leos Carax:

Wir dachten, wenn man Godard beim Drehen zuschaut, begibt man sich an den Eingang einer Fabrik, an den Ausgangspunkt einer Fabrikationskette. Tatsächlich jedoch fanden wir uns am letzten Glied einer anderen Kette wieder, die wir unmöglich zurückverfolgen konnten (Godards Denken, seine *Art*). Wir waren noch ratloser als Moullet und Pizzorno vor ihrem Thunfischsteller, ihrem Ei und ihrer Banane.<sup>2</sup> Wir suchen Antworten, aber finden nur Anfänge von Fragen. Wir suchen nach einem Schlüssel oder Schlüsselbund, aber die Türen sind verriegelt und wir tappen im Dunklen. Das heißt, wir finden nichts Besonderes und stoßen uns doch unaufhörlich den Kopf. (zit. n. Godard 1981, 34)

Produktion ist also in einem noch fundamentaleren Sinne ein «unauffindbarer Text» (Bellour 1975) als das bewegte Bild, das zum Zweck der Analyse oder des Zitats angehalten wird und damit aufhört, ein bewegtes zu sein. Fotoapparat und Tonbandgerät, von Bergala und Carax so selbstverständlich am Drehort eingesetzt wie das Photogramm in den von Raymond Bellour beschriebenen semiotischen Textanalysen der 1970er Jahre, ändern nichts daran, dass auch sie von einer «dauernden Enteignung des Gegenstandes» (ibid.) verfolgt sind: Produktion ist

tion einfordert, als Antwort auf eine von ihm abgelehnte Spielart des Auteurismus, die den Autor über das Werk stellt.

- 2 Anspielung auf Luc Moullets GÉNÈSE D'UN REPAS (F 1977–80), in dem Moullet gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Antonietta Pizzorno der Produktion französischer Eier, ecuadorianischer Bananen, von senegalesischem Thunfisch und des zur Filmproduktion verwendeten Materials nachspürte.

als Prozess nie einfach dem Text vorauszusetzen, dessen Vorbedingung und Ursache sie doch zugleich ist. Wo genau beginnt und endet dieser Prozess, wie wäre er zu beschreiben, was macht seine Spezifik aus? Gerade die Frage nach dem Unterschied, welche die jeweilige Produktionsform für ein Medium bedeutet, erscheint dabei als Anlass seiner Theoretisierung relevant. Für die Filmwissenschaft ist diese Frage indes immer schon die falsche, zumal für die europäische. Denn zu deren Geschichte gehört der berühmte Vorschlag der Pariser Filmologen, die «filmische Tatsache», also den Film als Gegenstand, der Stimulus, Kunstwerk oder Diskurs sein kann, systematisch von jener des Kinos abzugrenzen (Lowry 1985, 42). «Produktion» gehört aus dieser Sicht zur «Institution» des Kinos als *fait social*, als sozialer Tatbestand im Verständnis von Durkheim (1895, 100; vgl. Cohen-Séat 1946, 56f), der sich dem schaffenden Individuum von der Gesellschaft her aufzwingt. Als Untersuchungsgegenstand entwindet sie sich, tritt in die Analyse nur durch das Nadelöhr des «Textes» wieder ein, dem sie anscheinend vorausgeht oder nachfolgt. Sie ist der Kode, nicht die Sprache; der Stift, nicht das Schreiben: Sie ist nur uneigentlich Produktion, weil die eigentliche auf der Ebene des Textes und im Moment seiner Lektüre stattfindet, der Prozess des Schaffens als einer des Bedeutens gedacht ist (Metz 1973, 34; vgl. Miège 1980, 12). So gibt es zwar ohne Herstellungsprozess auch die Werke nicht, denen das Augenmerk der Filmwissenschaft gilt, doch kann sie sich begnügen, den Film als «Fotografie seiner Institution» zu verstehen (Esquenazi 2007, 128). Indes – wer sich vom Foto aus auf die Suche nach der Institution macht, muss ratlos bleiben oder sich den Kopf stoßen, und sei es deshalb, weil die «Fabrik» oder die «Werkstatt», in deren Begriffen der soziale Tatbestand der Produktion gern modelliert wird, wiederum nichts als Metaphern sind.

## II.

Bei dem Bild von Handlungsmacht [*agency*], wie sie sich in der Figur des Regisseurs konzentriert, handelt es sich also um ein abgegriffenes (und beliebiges) Bild von Produktionsarbeit. Gleichwohl erweist es sich als hilfreich, um dem Begriff der Produktion auf die Spur zu kommen, wie er in einer Reihe höchst unterschiedlicher Diskurse zum bewegten Bild in Bezug gesetzt wurde. Wie das Beispiel des Filmemachers verdeutlicht, der die Erlebnisse künftiger Zuschauer vorbahnt, sind Topoi Denk- oder Ausdrucksklischees, in denen sich die Bedeutung eines kulturellen Phänomens (und gewiss auch ein Begehren) artikuliert. Im Sinne einer Archäologie, die solche Topoi identifiziert,

ihren Wandel beschreibt, im Bestreben, verborgene oder vernachlässigte Aspekte von Medien aufzudecken (Huhtamo 2011, 28), will ich den «dunklen Formen und Kräften» nachspüren (Foucault 1997 [1969], 34), durch die sich Diskurse über das Herstellen von Filmen zu einem vermeintlich selbsterklärenden Bild verbinden. Doch geht es mir dabei weniger um das Entstehen eines Topos als darum, wie er in- und außerhalb der Filmwissenschaft zur Organisation von Produktionswissen beigetragen hat; und vor allem um das mögliche Wissen, das in ihm nicht angesprochen oder aufgehoben ist.

Den Ausgangspunkt dieser Erkundung bietet wiederum Lillian Ross. Gezielt unterläuft ihr Bericht das Klischee, auf das er anspielt, indem sie das Entstehen von *THE RED BADGE OF COURAGE* als Prozess beschreibt, der von materiellen Widerständen ebenso wie von einer kaum planbaren *Verteilung* von Handlungsmacht geprägt war. Auf Augenhöhe eines Geschehens, dessen Ergebnis im Moment der Beobachtung kaum abzusehen war, erfasste Ross den Produktionsprozess als offenes *Feld von Initiativen*. Ein Feld, in dem Huston selbst schon vor Abnahme des Rohschnitts an den Rand geriet, während unerwartete Zufälle, Kompetenzen und Konflikte hereinspielten: darunter vier Previews (mit widersprüchlichen Ergebnissen), Spannungen innerhalb des Studio-Managements oder Eingriffe der Chefcutterin Margaret Booth. Ross umreißt die Funktion Hustons für den Produktionsprozess wie folgt:

Er besaß die Fähigkeit, sich mühelos der einen wie der anderen Sache zuzuwenden, und dabei konzentriert und gut gelaunt zu bleiben. Innerhalb einer einzigen Stunde tat Huston zum Beispiel folgendes: Als ihn Dusty, der Cowboy auf seiner Ranch, um eine Rolle anging, ließ er sich auf eine ausführliche und verwickelte Diskussion darüber ein, warum man zwischen einer Filmkarriere und der Wildnis wählen müsse und warum letztere unbedingt vorzuziehen sei. Danach wandte er sich [Hauptdarsteller] Audie Murphy zu und bat ihn, durch den Sucher auf die Hügelspitze zu schauen, wo Murphys Figur, der Tall Soldier, sterben würde. «Er stirbt auf offenem Feld, Audie,» sagte Huston. «Hast du ein Gefühl für die Weite da oben?» Wiederum folgte eine ausführliche, verwickelte Diskussion, warum dies die beste Lösung sei. Von Murphy drehte er sich zu [Kameramann Harold] Rosson, um festzulegen, wie die Kamera auf einem Dolly zu montieren sei [...]. Von Rosson wandte er sich zum Telefon, um einen Anruf seines Geschäftspartners Sam Spiegel entgegenzunehmen [...]. Vom Telefon drehte er sich zu Art Director Hans Peters, um herauszufinden, ob eine im Studio gedrehte Nachtszene ebenso realitätsnah aussehen würde wie eine im Freien gefilmte. Von Peters wandte er sich einem Pressefotografen zu, der ihn um ein gemeinsames Bild

mit Mrs. Huston bat [...]. Vom Fotografen drehte sich Huston zu einem auf der Straße liegenden Ast, mit dem er demonstrierte, wie ein Jockey seine Peitsche schwingt. Vom Ast wandte er sich seiner Frau zu, die ihm mitteilte, dass er in einer Stunde in Abendgarderobe bei einer Dinnerparty im Hause von L.B. Mayer zu erscheinen habe. (Ross 1952, 66)

Huston dreht und wendet sich: Mit satirischer Schärfe zeigt Ross, wie sich seine Rolle im Produktionsgefüge innerhalb eines komplizierten Netzwerks von Absichten, Ablenkungen und Widerständen entfaltet. Zugleich ist ihr Bericht deutlich literarisiert, so dass er zunächst nur wie eine Fußnote zur Geschichte des klassischen Hollywoodkinos erscheint. Die Geschichtsschreibung hat sich im Gegenzug bemüht, die übergreifenden Bezüge zwischen dem «Hollywood»-Modus der Produktion (Arbeitskraft, Produktionsmittel, Kapital) und dem Entstehen des klassischen Filmstils herauszuarbeiten. So hat Janet Staiger in ihrem Beitrag zu *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (1985) den unscharfen Begriff der Institution Hollywood nuanciert, indem sie zu zeigen vermochte, dass die Filmproduktion nach Prinzipien einer seriellen Manufaktur operierte und nicht, wie oft unterstellt, nach denen der tayloristischen Massenfertigung. Die Vorstellung der «Fabrik» durch eine genaue archivarisches Rekonstruktion der «Werkstatt» Hollywood ersetzend, konnte Staiger «textuelle Prozesse in ihren unmittelbarsten, relevantesten Kontexten verorten» (Staiger/Bordwell/Thompson 1985, xiv), also Zusammenhänge zwischen Signifikations- und Herstellungspraktiken systematisch beschreiben. Ihre detaillierte Analyse von Arbeitsroutinen, die in der kapitalistischen Produktionsweise und genauer: im spezifischen Managementsystem Hollywoods mit seinen Prinzipien sozialer Arbeitsteilung verankert und zweckdienlich waren (vgl. Staiger 1979), mündete in ein theoretisches Modell, das die Persistenz dieser Institution plausibel über ihre normativen Diskurse und Praktiken erklärt.

Zu diesem überaus nützlichen und weithin als Inbegriff einer filmwissenschaftlichen Produktionsstudie betrachteten Ansatz, der André Bazins (1957) Forderung nach einer werkzentrierten Poetik ebenso umsetzt wie Raymond Williams' (1980) und Jean-Louis Comolles (1968) Plädoyer für eine historisch-materialistische Methode zur Beschreibung von Kunst aus dem Kontext von Basis und Überbau – zu diesem Ansatz leistet Ross' Reportage nun zunächst keinen Beitrag, fügt ihm nichts hinzu. Man kann sie deshalb, mit Staiger und anderen Historikern, vernachlässigen – oder man kann sie als Spur eines *anderen* Diskurses begreifen. Noch einmal: «Produktion» lässt sich einerseits

fassen, indem man ihre Praktiken von den als «klassisch» kanonisierten Ergebnissen her und aus Sicht einer rationalistischen, rückwirkend eingerichteten Ordnung beschreibt, die man zugleich als systemimmanent voraussetzt. Handlungsmacht erscheint in solchen herkömmlichen «Geschichten des Unvermeidlichen», zu denen Staiger (1995, 13) ihren Ansatz später selbstkritisch rechnete, immer schon als ökonomisch prädeterminiert (vgl. Bächlin 1975 [1945]). Sie zeigen die Filmschaffenden «auf dem schmalen Grat zwischen Knechtschaft und Halfreiheit» (Morin/Friedman 2010, 27), befangen in einer ewigen Spannung zwischen «creativity and constraint» (Petrie 1991), zwischen Individualisierung und Standardisierung der «Ware Film» (Staiger 1995, 6). Die Frage nach der Produktion betrifft aus dieser Perspektive vor allem die industrielle Seite des Kino-Dispositivs.

Andererseits kann die Analyse, statt Produktion vom Produkt her zu beschreiben, auch den Prozess der Herstellung zu ihrem zentralen Gegenstand nehmen. Anstelle der Form des Films kann sie die kontingenten Formen sozialer Organisation in den Mittelpunkt stellen, und ohne die herkömmliche Frage nach der Bedeutungsproduktion gänzlich zu verwerfen, kann sie diese doch im Rahmen einer «soziologischen Hermeneutik» (Born 2010, 173) neu stellen.

Wie genau formiert sich dieser andere Diskurs, was zeichnet ihn aus, macht ihn produktiv? Zunächst einmal ist er von herkömmlichen Ansätzen der Produktionssoziologie abzugrenzen, die sich seit den 1970er Jahren in- und außerhalb der Filmwissenschaft herausgebildet haben. Diese haben den Topos industrieller Autorschaft mit dem Ziel aufgegriffen, eine sozialtheoretisch unterfütterte Antwort auf die Frage zu liefern, wie Kreativität und Neuerung, Effizienz und Routine in der Arbeitsorganisation von Individuen zusammengehen, die in festen Beziehungsstrukturen stehen (vgl. Perkins 1972; Petrie 1973; Buscombe 1973; Ellis 1975; Barr 1977). Zwei Ansätze sind hier zu unterscheiden (Staiger 2003, 40–45): Der einen Spielart, zu der auch Janet Staigers frühe Arbeiten zu rechnen sind, ging es um die kritisch-marxistische Auseinandersetzung mit den Wertschöpfungssystemen, Machthierarchien und Arbeitsroutinen der kapitalistischen Produktionsweise. Weniger Marx, als die neomarxistischen Überlegungen Louis Althusser, Terry Eagletons und vor allem des Literaturtheoretikers Pierre Macherey (1978 [1966]) lieferten die Prämissen dieses Ansatzes, der für den Film zunächst von Manuel Alvarado ausgearbeitet wurde (1981; 1985; Alvarado/Buscombe 1978). In kritischen Soziologien «kreativer Arbeit» fand er seine wohl nachhaltigste Anwendung (McRobbie 2002; Hes-

mondhalgh 2006; Gill 2010; Hesmondhalgh/Baker 2011; Conor 2013). Unlängst hat diese Version der Produktionssoziologie neuen Zulauf von Medienforschern erfahren, die sich gegen ausbeuterische Formen «digitaler Arbeit» wenden (Fuchs 2011; Scholz 2012; Andrejevic 2012).

Die zweite, struktur-funktionale Variante der herkömmlichen Produktionssoziologie interessierte sich für die Rolle des Subjekts innerhalb einer Institution: dafür, wie es in den Normen und Werten einer jeweiligen Industrie sozialisiert und seinerseits an der Institutionalisierung der Produktion beteiligt wird. Wesentliche Impulse für diesen Ansatz kamen von Durkheim und Weber, der Kunstsoziologie Howard S. Beckers (1974; 1982) und dem sogenannten *production of culture*-Paradigma innerhalb der US-amerikanischen Kulturosoziologie (Hirsch 1972; Peterson 1976; DiMaggio/Hirsch 1976; vgl. Santoro 2008). Hieraus resultierten zum Beispiel Untersuchungen zu professionellen Rollen innerhalb der Filmindustrie (Baker/Faulkner 1991), zu Kollaborationsformen zwischen ihren verschiedenen Berufsgruppen (Faulkner 1976; 2003; Bechky 2006) oder zu Entscheidungsprozessen in der Skript- und Programmmentwicklung sowie der Nachrichtenproduktion (Cantor 1971; 1992; Espinosa 1982; Bielby/Bielby 1999). In der Filmwissenschaft hat etwa Robert L. Carringer (1985; 2001) mit produktionshistorischen Studien zu Orson Welles und Alfred Hitchcock dazu beigetragen, industrielle Autorschaft als kollaboratives und konfliktreiches Phänomen zu beschreiben.

Neben diesen beiden herkömmlichen Ansätzen der Produktionssoziologie verweist Ross' klassische Reportage also auf einen dritten, der sich zwar auch für Produktionsprozesse, aber nicht primär für das Problem der Autorschaft oder die Frage nach der Ursächlichkeit und Urhebererschaft massenmedialer Texte interessiert. Es ist dieser Bereich der Produktionsforschung, der in den letzten zwanzig Jahren eine besondere Dynamik entfaltet hat und dem, etwas vorschnell, im Rahmen von Konferenzen, Buchpublikationen und Forschungsprojekten das Etikett «Production Studies» verpasst wurde.<sup>3</sup> Vorschnell und auch irreführend erscheint dies, weil die damit bezeichneten, höchst unterschiedlichen Initiativen keine neue Disziplin, sondern nur einen anderen Produktionsdiskurs formieren, der seit geraumer Zeit verschiede-

3 Vgl. etwa Mayer/Banks/Caldwell 2009 sowie die einschlägigen Panels auf den Konferenzen der *Society for Cinema and Media Studies* (SCMS) und des *European Network for Cinema and Media Studies* (NECS).



ne Medien und Fachtraditionen lose miteinander verknüpft. Dreierlei unterscheidet diesen Diskurs von den beiden vorgenannten Ansätzen.<sup>4</sup>

1. Erstens eine Perspektivenverschiebung, was den Blick auf den Gegenstand ‹Produktion› betrifft. Autoren, die aus dieser Perspektive schreiben, lösen sich vom Telos des zu schaffenden Werks: von der als zwingend gedachten Vorannahme, Produktion sei nur als Vorstufe zur Rezeption und der Produktionsprozess stets im Zusammenhang mit dem resultierenden Produkt zu beschreiben. Ein diesen Arbeiten gemeinsames Merkmal ist die Beobachtung, dass Produktion ein eigenes kulturelles Feld mit einer eigenen Sprache hervorbringt, das in jener der Konsumtion nicht aufgeht oder mit ihr gleichzusetzen ist.<sup>5</sup> Wie der Philosoph Hans Blumenberg einmal notiert hat, ist es eben ‹nicht wahr, daß der Betrachter, Zuschauer oder Leser eben [nur] die Handlungen zu wiederholen hätte, die der Autor vollzogen hat› und dass Produktion vorrangig oder ausschließlich als Vorgriff auf den Akt der Verstehens zu betrachten sei. Produktion und Rezeption markieren zwei *grundverschiedene Erfahrungsbereiche*, ohne dass der ‹eine den anderen ausschließt oder durch Widerspruch entkräftet›, wie Blumenberg (1981, 62) treffend festhält.

Am ausführlichsten hat John T. Caldwell diesen Gedanken in *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008) entwickelt. Er widmet sich insbesondere den Produktionsarbeitern ‹below the line›, jenen handwerklichen und technischen Professionen also, die im Budgetschema kommerzieller Film- und Fernsehproduktionen unterhalb der Kategorie der Regisseure, Produzenten oder Drehbuchautoren stehen. Caldwell (2008, 14) zeigt, dass diese Mitarbeiter ohne Stimme und Autorschaft eine ‹indigene› Produktionskultur hervorbringen, etwa in Form von theoretisch reflektierten Selbstbeschreibungen, die, entsprechend dem bekannten Credo des Ethnologen Clifford Geertz (1973), ‹über die Schultern› der Schaffenden erschlossen werden müssten. Die Pointe von Caldwell's zahlreichen Arbeiten (etwa 1993; 2010; 2013) besteht nicht nur im Verständnis von Produktion als Kultur, sondern vor allem auch darin, letztere im Anschluss an Geertz als Text ohne Referenten zu betrachten, der auf keine weitere Realität ‹behind the scenes› verweist.

4 Es versteht sich von selbst, dass der vorliegende Überblick eher ein idealtypisches Modell als die bloße Reproduktion der Forschungslage anstrebt. Gewiss gibt es deshalb zwischen den skizzierten Ansätzen Überschneidungen.

5 Vgl. dagegen die im Kontext digitaler Kulturen verbreitete ‹Prosumer›-Ideologie (etwa Toffler 1980), die eben von der Konvergenz beider Bereiche ausgeht.

Auf den Topos des schaffenden Künstlers und das Problem der Handlungsmacht übertragen bedeutet dies, die Analyse auf der Ebene der kulturellen Vermittlung und damit an jenen Schnittflächen oder Grenzgebieten anzusiedeln, in denen Produktion sich mittels wiederkehrender «Rituale» gegenüber ihrer Umwelt als eigenständiger kultureller Bereich organisiert und als solcher interpretierbar wird. Originell daran ist weniger der Rekurs auf Geertz (vgl. Newcomb/Alley 1983) oder der programmatische Anspruch; an Programmatiken herrscht in der Produktionsforschung kein Mangel (vgl. etwa Levine 2001; Messenger Davies 2006; Lotz/Havens 2011). Besonders produktiv ist Caldwell's langjährige Forschung vielmehr als Knoten im Netz eines weitläufigeren Diskurses, der über das Umfeld von Kollegen und Doktoranden (darunter Mayer 2011; Mann 2008; Johnson 2013) hinaus auch entfernter umlaufende Ideen verknüpft.

Verfolgt man diese weitläufigere Spur einer Forschung, die Produktion als eigenen Erfahrungs- und Wissensbereich konturiert, ohne sie dabei als doppelt überdeterminiert zu verstehen – als reduktiv von der finalen Gestalt des «Werks» und von einer vermeintlich in Industriestrukturen erstarrten «Institution» bestimmt –, so stößt man auf eine ganze Reihe produktiver Arbeitsfelder:

- frühe theoretische Überlegungen zur Spezifik der Filmproduktion, die ansetzen bei der Kollektivität und Binnenkoordination ihrer Prozesse, vor allem in der russischen Produktionskunst (Arvato 1972 [1922]; vgl. Bogdanov 1980 [1922]) und der russischen Avantgarde (Pudovkin 1925 sowie diverse Schriften Eisensteins, Vertovs, Kuleshovs und Tretjakovs),<sup>6</sup> aber auch im Formalismus, der die Poetik nicht zufällig mit einer Form des «Ingenieurswissens» assoziiert (und die Kunst mit einem Auto) (Beilenhoff 2005, 396f) – Überlegungen, die wiederum direkt in der frühen amerikanischen Filmtheorie, etwa bei Mortimer Adler (1937, 479–486), aufgegriffen wurden;
- sozialhistorische, produktionssoziologische und sozialanthropologische Studien, die sich im Rahmen langjähriger Projekte mit den kulturellen und sozialen «Milieus» der Produktion (Sorlin 1977, 77–

6 Das Netzwerk *Permanent Seminar on Histories of Film Theories* hat vor längerer Zeit auf seiner Webseite (<http://filmtheories.org/>) ein Übersetzungsprojekt im Bereich der (russischen) Produktionstheorie angekündigt, das bislang allerdings nur durch eine knapp kommentierte Zweitveröffentlichung einer Übersetzung von Tretjakovs 1928 erschienenem Text zum Drehbuch eingelöst wurde (vgl. *Cinema Journal* 51,2, Sommer 2012).

- 113; vgl. Lagny 1992, 168ff) und mit lokalen, programmspezifischen oder marginalisierten Produktionskulturen beschäftigt haben, darunter etwa jenen der Hindi-Filmindustrie (Ganti 2002; 2012), des Experimental- und Avantgardefilms (Ramey 2005), der US-amerikanischen Fernsehtalkshow (Grindstaff 2002) oder mit staatssozialistischen Produktionssystemen (Szczepanik 2013);
- Arbeiten, die Produktionskulturen unter dem Gesichtspunkt ihrer Territorialität und der Frage untersucht haben, wie sich Prozesse der Globalisierung auf das Selbstverständnis und die Arbeit innerhalb lokaler Produktionsnetzwerke auswirken, etwa am Beispiel von US-amerikanischen ›Runaways‹ in Kanada und Europa (Tinic 2005; Steinhart 2013; Vonderau 2013) – oder auch, wie sich ausgehend von lokalen Produktionskulturen überhaupt ›Grounded Theories‹ entwickeln lassen (Banks/Caldwell/Mayer 2009).

Man muss sich im Zusammenhang dieser Beispiele verdeutlichen, dass eine primär strukturbezogene Definition der Filmindustrie, wie sie im Rahmen des *structure conduct performance* (SCP)-Paradigmas der neoklassischen Industrieökonomik auch von Douglas Gomery verbreitet wurde (Staiger/Gomery 1980; Gomery 1985; 1993; 1996), heute weder von Wirtschaftsgeografen noch Medienökonomien getragen wird. Weniger als eine pauschal aus dem Kapitalismus resultierende ›Unvermeidlichkeit‹ ist Produktion demnach unter dem Gesichtspunkt ihrer jeweiligen ›Projektifizierung‹ (Storper/Christopherson 1987; Scott 2005) und vor allem: jenem der Unsicherheit zu analysieren, welche die produktionsinterne Wahrnehmung des Produkts und die Organisation seines Herstellungsprozesses in allen Phasen prägt (de Vany 2005, 162; vgl. Caves 2000; Sedgwick/Pokorny 2005). Oft hat sich der Produktionsdiskurs deshalb einer *Heuristik der Ungewissheit* bedient, insofern er die als unkalkulierbar wahrgenommenen Risiken, das Spiel wechselseitiger Erwartungen, der im Prozess verworfenen Strategien oder das Scheitern in den Mittelpunkt stellte. Man kann den Filmschaffenden als Protagonisten einer rationalistischen Ordnung betrachten und diese entlang ihrer zweckdienlichsten Routinen beschreiben – oder das Augenmerk eher auf die *nicht-routinisierten*, sogar *nicht-instrumentellen* Dimensionen seiner Tätigkeit legen, zumal sie für künstlerische, sich der Vorhersagbarkeit entziehende Arbeitsprozesse weitaus relevanter sind (Menger 2001).

2. Zweitens – und in direkter Folge der veränderten Sicht auf den Gegenstand – unterscheidet sich dieser Diskurs von der herkömmlichen

Produktionsforschung in seiner *analytischen Ontologie*. Welches Material auch immer einer bestimmten Studie zugrunde liegen mag – historische Quellen, Interviews oder die Ergebnisse partizipierender Beobachtung: Es lässt sich rückblickend als Indiz einer gegebenen Ordnung verwenden, oder es lässt sich heranziehen, um vom Inneren des Prozesses auf das Entstehen dieser Ordnung selbst zu blicken. Aus einer Management-Perspektive kann beispielsweise das Drehbuch als «Blaupause» betrachtet werden, die für die Organisation von Kreativität und Innovation zur Zeit der Studioproduktion von entscheidender Bedeutung war (Stai-ger 1979; 1985; 2012). Eine solche Darstellung kommt nicht ohne ein Narrativ menschlicher Handlungsmacht aus, sie setzt das schaffende Individuum ins Verhältnis zu einer äußeren Struktur, und sie versteht die ästhetische Erfahrung am Werk als relativ autonom beiden gegenüber.

Auch im hier beschriebenen Diskurs geht es um die organisatorischen Effekte eines im Entstehen begriffenen Werks, allerdings mit dem wesentlichen Unterschied, dass sowohl die herkömmliche Gegenüberstellung von Künstler und Werk, Subjekt und Objekt, Text und Kontext als auch ein Begriff der Kreation verworfen wird, der diese an ein Individuum und seine Idee, eine institutionalisierte Kollaborationsform und ein zu adressierendes Publikum bindet. Statt am Bild des um seine Vision ringenden Regisseurs festzuhalten, kann man, wie sich dies schon in Lillian Ross' Reportage andeutet, das komplexe Zusammenspiel sozialer, technischer und materieller Faktoren auf Augenhöhe des Prozesses selbst analysieren. Anstelle der «Werkstatt» oder «Fabrik» lässt sich die Arbeit im Studio somit auch über die Analogie des «Labors» beschreiben, wie dies Sara Malou Strandvad (2011; 2012; 2013) im Rekurs auf die Science and Technology Studies (STS) und vor allem die französische Kunstsoziologie im Umfeld der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) demonstriert hat: als ein gegenüber seiner Umwelt geschlossener Raum des Experiments, in dem sich die kreative Arbeit, das Werk und sein Publikum erst wechselseitig konstituieren (vgl. Hennion 1989; 1995). So verschiebt Strandvad in ihrer empirischen Forschung zur Drehbuchentwicklung den Fokus von der Ebene des Managements hin zu den Mikropolitiken der Verteilung von Handlungsmacht, und sie zeigt, dass das schaffende Individuum auch als bloßer Nebeneffekt und weniger als Urgrund des kreativen Prozesses betrachtet werden kann (2010, 20ff; vgl. auch Zons 2010).

Diese Perspektive auf den Herstellungsprozess ist wesentlich von der sozialanthropologischen Kunsttheorie Alfred Gells (1998) geprägt und in der Medienwissenschaft von Georgina Born zum Ansatz einer «soziologischen Hermeneutik» (2005a; 2010) destilliert worden, mit dem

Born auf ähnlich programmatische Weise hervortrat wie zuvor John Caldwell und Janet Staiger mit ihren Ansätzen. Es bleibt indes festzuhalten, dass die sozialtheoretische Seite dieser Forschung *nicht abgelöst von ihrem konkreten Gegenstand* zu verstehen ist. Theoretisch produktiv ist die Produktionsforschung in ihrer Beobachtung spezifischer Praktiken; der Modus ihrer Theorien ist eher begriffs- als modellbildend. Als Beispiel mag hier wiederum Lillian Ross' (journalistische) Analyse des Wandels dienen, den *THE RED BADGE OF COURAGE* als kreatives Projekt unterlief. Unter anderem zeigt sie, wie es sich im Wechselspiel mit konkurrierenden Bildern des Publikums veränderte, die von den beteiligten Filmschaffenden «above the line» in die Produktion getragen und dort in unterschiedlichen Phasen ausagiert wurden (so von den Produzenten Gottfried Reinhardt und Dore Schary, dem Autor Albert Band, Studiomogul Nick Schenk, der Chefcutterin Margaret Booth und natürlich Huston selbst). Dabei handelte es sich weniger um Vorgriffe auf das Textverständnis real existierender Zuschauer als um ein wechselseitiges Konturieren zweier Welten, des Werks und des Publikums, die eben dadurch hervorgebracht wurden, dass verschiedene Produktionschaffende sich bemühten, sie in Verbindung zu bringen. Ross' Reportage mündet gewiss in keine «Soziologie des Intermediären», als die sie gelesen werden könnte (vgl. Hennion 1989), aber doch in den Versuch, den Begriff des *audience image* für die Analyse der Medienproduktion fruchtbar zu machen: so im expliziten Rekurs auf Ross bei dem Soziologen Herbert J. Gans (1957) und später bei Robert S. Kapsis (1986) in einer Studie über die Funktionen des «Publikums» für die Organisation der Herstellung von *HALLOWEEN II* (Rick Rosenthal, USA 1981).

Über diese soziologischen Beispiele hinaus umfasst der hier vorgestellte Produktionsdiskurs indes auch Überlegungen, das Augenmerk stärker auf die Materialität des Films selbst zu legen. Wie uns Étienne Souriau in seinem posthum erschienenen *Vocabulaire d'esthétique* (1990) erinnert, hat sich unter dem Einfluss marxistischer Wirtschaftstheorien eine Bedeutung des Terminus «Produktion» eingespielt, der diese weniger als *creatio* denn als ein Ensemble von Operationen fasst, welche es erlauben, durch die Kombination und Transformation von vorhandenen, aber nicht vollständig nutzbaren Gütern neue zu erschaffen, die besser an die Befriedigung eines unterstellten Bedarfs angepasst scheinen (ibid., 1172). Produktion als Ergebnis einer Reihe von Transformationen zu sehen kann auch heißen, die in Souriaus (1997 [1951]) berühmter Differenzierung von «afilmisch» und «profilmisch» angelegte Spannung zwischen den Strukturebenen des filmischen Universums zum Ausgangspunkt der Analyse zu nehmen, den Blick also stärker auf

das Entstehen der «filmischen Tatsache» zu richten. Auch wenn Souriaus Begriffe innerhalb der Filmologie nicht zu Produktionsstudien geführt haben, finden sie doch späten Nachhall in Arbeiten, die sich im Anschluss an die Tradition der *critique génétique* – einer literaturwissenschaftlichen Methode, die von einem verzeitlichten, nicht-hierarchischen Werkbegriff ausgeht (Grésillon 1999) – mit den materiellen Transformationen des Films beschäftigt: den vorbereitenden Texten und Notizen, in die Arbeit eingehenden Stoffen, Vor- und Alternativfassungen, Outtakes.

Den Film in diesem Sinne als *work in progress* zu verstehen heißt die Idee eines autoritativen Originals zu verwerfen und das *reproduktive* Moment des Schaffensprozesses in den Vordergrund zu stellen. So hat sich die Historikerin Sylvie Lindeperg in einem mehrjährigen, wegweisenden Projekt mit der Genese von NUIT ET BROUILLARD (Alain Resnais, F 1955) beschäftigt (2010; 2013), während Anna Sofia Rossholm (2011) in einer kürzlich begonnenen Studie den Versionen von Ingmar Bergmans Film PERSONA (S 1966) nachspürt, von den frühesten Notizbüchern bis hin zu späteren Bühnenadaptionen (vgl. auch Curtis 2008). Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang überdies die umfassende Forschung zum Drehbuch und zur Stoffentwicklung (z.B. Redvall 2009; 2013), mitgetragen vom unlängst gegründeten *Journal of Screenwriting* und einem internationalen Netzwerk, dem *Screenwriting Research Network*.

3. Schließlich unterscheidet sich der Diskurs der Produktionsforschung von herkömmlichen Ansätzen in der Form seiner *Empirie*. Trotz der offenkundigen Nähe zur Soziologie, wie sie in der Affiliation vieler Forscher oder den Titeln ihrer Publikationen aufscheint, überrascht das weitgehende Fehlen soziologischer Kernkonzepte («soziale Stratifikation», «Professionalisierung», «Interaktion», «*frame*», «Anomie», «Rationalisierung», «Feld») und Methoden (statistische Erhebungen, repräsentative Stichproben, Tiefeninterviews, Typologien etc.). Zugleich situiert sich diese Forschung mit ihren der Filmgeschichte, Medientheorie und ästhetischen Philosophie nahestehenden Fragen deutlich im Gebiet der Geisteswissenschaft (Heinich 2010). Auffällig ist zudem die Literarizität vieler Texte – sie prägt nicht nur Ross' Reportage, sondern auch die grundlegenden Studien des Soziologen Leo C. Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers* (1941) und der Anthropologin Hortense Powdermaker, *Hollywood. The Dream Factory* (1950) ebenso wie Georgina Borns monumentale Studie zur BBC (2005b). Mitunter mündet sie direkt in eine Tradition ethnopo-

etischen Schreibens, so etwa in Nathaniel Kohns *Pursuing Hollywood. Seduction, Obsession, Dread* (2006) (vgl. Ortner 2013; Sullivan 2009). Ferner verlegen viele Studien das Gewicht auf die Ebene mikrosozialer Beobachtungen; sie werfen damit das makroindustrielle Schema politökonomischer Studien (etwa Miller et. al. 2001) ebenso wie die traditionelle «Soziologie des Sozialen» (vgl. Latour 2005). Deutlich bekennen sie sich zu einem eher ethnologischen Empirieverständnis, das auf Repräsentativität verzichtet, sich zum Teil direkt gegen eine positivistische Sozialwissenschaft wendet und den Blick – im Sinne von Marc Augés «reverse ethnology» (1986) – mitunter ganz auf das Eigene richtet (Caldwell 2008; Mayer 2003).

Zu den Gründen für dieses veränderte Empirieverständnis gehört schon die Einsicht Marx' (1974 [1857/58], 6f), dass Produktion immer als eine *bestimmte* zu fassen ist. Man kann die Frage nach dem, was ein Produzent ist und was er tut, nur im Blick auf das jeweilige Individuum stellen, auch wegen seiner oben beschriebenen, «prädisponierenden» Funktion für die Organisation des Prozesses (Rosten 1941, 243). Die anders gewichtete Empirie erklärt sich überdies daraus, dass die meisten der systematisch zum Thema Forschenden selbst mehrjährige Produktionserfahrung haben, aufgrund langjähriger Feldarbeit im Studio oder am Set, als kreativ Schaffende oder – wie bei Georgina Born und John Caldwell der Fall –, indem sie beide Tätigkeiten miteinander verknüpfen.<sup>7</sup>

### III.

Trotz dieser Merkmale – dem Verständnis von Produktion als eigenem Erfahrungs- und Wissensbereich, der analytischen Ontologie und dem spezifischen Empirieverständnis – handelt es sich bei dem hier umrissenen Produktionsdiskurs eben nur um einen solchen. Wie der vorliegende Überblick gezeigt hat, mündet das Interesse an «Produktion» in keine Disziplin (auch in keine *travelling discipline* im Sinne Mieke Bals), in kein Feld (wie dies bei der Rezeptionsforschung der Fall ist; vgl. Iser 2006, 57), keinen verallgemeinerbaren Ansatz, ja nicht einmal in einen verbindlichen Begriff dessen, was Produktion nun letztgültig sei. Allenfalls handelt es sich bei «Produktionsforschung» um eine *Rubrik* (Can-

7 Nicht eingehen kann ich an dieser Stelle auf Filmemacher, die sich in analytischen oder selbstreflexiven Dokumentationen mit dem Produktionsprozess beschäftigt haben, so Thomas Harlan in *WUNDKANAL* (BRD 1984), Nina Davenport in *OPERATION FILMMAKER* (USA 2007) oder Keith Fulton und Louis Pepe in *LOST IN LA MANCHA* (USA/F/E 2002), um nur drei Beispiele zu nennen.

guilhem 1979, 22): um ein Etikett, dessen Gegenstandsbereich sich unbegrenzt ausdehnen kann und dies auch tut. Als Diskurs privilegiert die Produktionsforschung unterschiedlichste Themen, umreißt also mehrere Objektbereiche, und sie steht in Konkurrenz nicht nur zu herkömmlichen sozialhistorischen und soziologischen Ansätzen, sondern auch zu den im Alltagsverständnis bevorzugten, von der Industrie selbst maßgeblich unterfütterten Produktionsdiskursen, wie sie im Rahmen von Filmfestivals, Kinopremieren oder DVD-Extras geführt werden.

Wie sich ferner am Topos des schaffenden Künstlers erweist, mit dem diese Ausführungen begannen, an der Art und Weise, wie er Produktionswissen verfügbar macht oder vorenthält, bleibt die theoretische Frage nach der Produktion immer auch eine politische. Dies hat weniger mit Marx' Verständnis der Produktionsweise zu tun als mit einer verschlungenen Wortgeschichte, an die hier in einer historisemantischen Fußnote erinnert werden soll. Denn die heutige Begriffsverwirrung beginnt nicht mit Marx, auch nicht mit dem klassisch lateinischen Begriff *productio/producere* (hervorführen) und seinen Bezügen zur *poiesis* (gr. ποιέω handeln, machen, tun). Vielmehr verdankt sie sich der im 18. Jahrhundert folgenden Ausdifferenzierung zweier Diskurskomplexe: Kunst und Handwerk, und ihrer innewohnenden Gegenüberstellung der feinen und mechanischen Künste, von Imagination und Routine, ästhetischer Erfahrung und instrumentellem Interesse, so etwa in den Schriften des Abbé Batteux oder Immanuel Kants. Politisch ist die Produktionsforschung, so könnte man argumentieren, eben darin, dass sie versucht, in diesen von Jacques Rancière (2010) so bezeichneten «Großen Diskurs der Moderne» einzugreifen: in die simple Konfrontation zweier Logiken, von denen die eine die ästhetische Erfahrung von ihren weltlichen Formen trennt, während die andere die Kunstformen ausschließlich mit den Lebensformen identifiziert. In ihren wichtigsten Beiträgen, zu denen wesentlich die von Janet Staiger, John Caldwell und Georgina Born gehören, überbrückt die Produktionsforschung diese Gegensätze, und sie tut dies, wie Francesco Casetti (1988) und Peppino Ortolova (1988) in frühen, aber folgenlosen Entgegnungen an die Adresse Staigers festgehalten haben, insbesondere in Krisenmomenten des Faches Filmwissenschaft. Das bevorzugte Format ihrer Theoriebildung ist somit die *Intervention*, und man darf hoffen, dass die Herausforderung ihrer ebenso aufwendigen wie produktiven Grenzgänge zwischen Geistes- und Sozialwissenschaft auch im deutschsprachigen Raum angenommen wird.



## Literatur

- Adler, Mortimer J. (1978) *Art and Prudence* [1937]. New York: Arno Press.
- Alvarado, Manuel (1981) Authorship, Organization and Production. In: *Australian Journal of Screen Theory* 9/10, S. 11–35.
- (1985) *Made for Television: Euston Films Ltd.* London: Methuen.
- /Buscombe, Edward (1978) *Hazell – The Making of a Television Series.* London: BFI/Latimer.
- Andrejevic, Mark (2012) Estranged Free Labor. In: *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory.* Hg. v. Trebor Scholz. New York: Routledge, S. 147–164.
- Arvatov, Boris (1972) *Kunst und Produktion. Entwurf einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik* [1922]. München: Hanser (Reihe Hanser 87).
- Augé, Marc (1988) *Ein Ethnologue in der Metro.* Frankfurt a. M.: Edition Qumran im Campus Verlag.
- Bächlin, Peter (1975) *Der Film als Ware* [1945]. Frankfurt a. M.: Athenäum Fischer.
- Baker, Wayne E./Faulkner, Robert R. (1991) Role as Resource in the Hollywood Film Industry. In: *The American Journal of Sociology* 97,2, S. 279–309.
- Banks, Miranda J./Caldwell, John T./Mayer, Vicki (Hg.) (2009) *Production Studios: Cultural Studies of Media Industries.* New York/London: Routledge.
- Barr, Charles (1977) *Ealing Studios.* London: Cameron & Tayleur.
- Bazin, André (1985) On the Politique des auteurs [1957]. In: *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave.* Hg. v. Jim Hillier. Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 248–259.
- Bechky, Beth A. (2006) Gaffers, Gofers, and Grips: Role-Based Coordination in Temporary Organizations. In: *Organization Science* 17,1, S. 3–21.
- Becker, Harold S. (1974) Art as Collective Action. In: *American Sociological Review*, 39, S. 767–776.
- (1982) *Art Worlds.* Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Beilenhoff, Wolfgang (2005) (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond (1999) Der unauffindbare Text [1975]. In: *Montage/AV* 8,1, S. 8–17.
- Bielby, W.T./Bielby, D.D. (1999) Organizational Mediation of Project-based Labor Markets: Talent Agencies and the Careers of Screenwriters. In: *American Sociological Review*, 64, S. 64–85.
- Blumenberg, Hans (1981) «Nachahmung der Natur». Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede.* Stuttgart: Reclam, S. 55–103.

- Bogdanov, Alexander (1980) *Essays in Tektology: The General Science of Organization* [russ. Orig. *Tektologiya: Vseobshchaya Organizatsionnaya Nauka*, 1922]. Seaside, CA: Intersystems Publications.
- Born, Georgina (2005a) On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. In: *Twentieth Century Music* 2,1, S. 1–30.
- (2005b) *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage.
- (2010) The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. In: *Cultural Sociology* 4, S. 171–208.
- Buscombe, Edward (1973) Ideas of Authorship. In: *Screen* 14,3 (Herbst 1973), S. 75–85.
- Caldwell, John T. (1993) Televisuality as a Semiotic Machine: Emerging Paradigms in Low Theory. In: *Cinema Journal* 32,4, S. 24–48.
- (2008) *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- (2010) Breaking Ranks: Backdoor Workforces, Messy Workflows, and Craft Disaggregation. In: *Journal of Popular Communication* 8,3, S. 21–26.
- (2013) Authorship Below-the-Line. In: *Companion to Media Authorship*. Hg. v. Jonathan Gray & Derek Johnson. Oxford: Wiley-Blackwell, S. 349–369.
- Canguilhem, Georges (1979) *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesamelte Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cantor, Muriel (1971) *The Hollywood TV Producer: His Work and his Audience*. New Brunswick: Transaction.
- (1992) *Prime Time Television. Content and Control*. 2. Aufl. Newbury Park, CA: Sage.
- Carringer, Robert L (1985) *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press.
- (2001) Collaboration and Concepts on Authorship. In: *PMLA* 116,2, S. 370–379.
- Casetti, Francesco (1988) I ferri del mestiere. Metodico, anti-metodico e post-metodico nello studio della produzione cinematografica. In: *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*. Hg. v. Vito Zagarrio. Venedig: Marsilio, S. 159–166.
- Caves, Richard (2000) *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Cohen-Séat, Gilbert (1946) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Comolli, Jean-Louis (1971/72) Technique et idéologie. In: *Cahiers du cinéma*, Hefte 229–235, 241.
- Conor, Bridget (2013) *Screenwriting: Creative Work and Professional Practice*. London/New York: Routledge.

- Curtis, Scott (2008) *The Last Word: Images in Hitchcock's Working Method*. In: *Castings A Shadow. Creating the Alfred Hitchcock Film*. Hg. v. Will Schmenner & Corinne Granoff. Evanston/Illinois: Northwestern University Press/The Mary and Leigh Block Museum of Art.
- De Vany, Arthur (2005) *Hollywood Economics. How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. London/New York: Routledge.
- Dewey, John (1988) *Kunst als Erfahrung* [amerik. Orig. 1934]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DiMaggio, Paul/Hirsch, Paul M. (1976) Production Organization in the Arts. In: *American Behavioral Scientist* 19,6, S. 735–752.
- Durkheim, Émile (1961) *Die Regeln der soziologischen Methode* [franz. Orig. 1895]. Berlin/Neuwied: Luchterhand.
- Ellis, John (1975) Made in Ealing. In: *Screen* 16,1, S. 78–127.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Espinosa, Paul (1982) The Audience in the Text: Ethnographic Observations in a Hollywood Story Conference. In: *Media Culture Society* 4, S. 77–86.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2007) Éléments de sociologie du film. In: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques (La théorie du cinéma, enfin en crise)* 17,2/3, S. 117–142.
- Faulkner, Robert R. (1976) Dilemmas in Commercial Work. Hollywood Film Composers and their Clients. In: *Urban Life* 5,1, S. 3–32.
- (2003) *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick: Transaction.
- Foucault, Michel (1997) *Archäologie des Wissens* [franz. Orig. 1969]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fuchs, Christian (2011) *Foundations of Critical Media and Information Studies*. London/New York: Routledge.
- Gans, Herbert (1957) The Creator–Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie-Making. In: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Hg. v. B. Rosenberg & D.M. White. New York: Free Press, S. 315–324.
- Ganti, Tejaswini (2002) «And yet my heart is still Indian»: The Bombay Film Industry and the (H)Indianization of Hollywood. In: *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Hg. v. Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin. Berkeley: University of California Press, S. 281–300.
- (2012) *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham, NC: Duke University Press.
- Geertz, Clifford (1973) Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. In: Ders., *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, S. 412–454.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press.
- Gill, Rosalind (2010) Life Is a Pitch: Managing the Self in New Media Work. In: *Managing Media Work*. Hg. v. Mark Deuze. London: Sage, S. 249–262.

- Godard, Jean-Luc (1981) *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*. Berlin: Merve.
- Gomery, Douglas (1985) *The Hollywood Studio System*. London: Macmillan.
- (1993) The Centrality of Media Economics. In: *Journal of Communication*, 43, S. 190–198.
- (1996) New Media Economics. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noel Carroll. Madison, WI: University of Wisconsin Press. S. 407–418.
- Grésillon, Almuth (1999) *Literarische Handschriften. Einführung in die «critique génétique»*. Bern/Berlin: Peter Lang (Arbeiten zur Editionswissenschaft 4).
- Grindstaff, Laura (2002) *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heinich, Nathalie (2010) What Does «Sociology of Culture» Mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings. In: *Cultural Sociology* 4, S. 257–265.
- Hennion, Antoine (1989) An Intermediary between Production and Consumption: the Producer of Popular Music. In: *Science, Technology and Human Values* 14, S. 400–424.
- (1995) The History of Art – Lessons in Mediation. In: *Réseaux: The French Journal of Communication* 3,2, S. 233–262.
- Hesmondhalgh, David (Hg.) (2006) *Media Production*. London: Open University Press.
- /Sarah Baker (2011) *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London/New York: Routledge.
- Hirsch, Paul M. (1972) Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. In: *The American Journal of Sociology* 77,4, S. 639–659.
- Huhtamo, Erkki (2011) Dismantling the Fairy Engine: Media Archeology as Topos Study. In: *Media Archeology. Approaches, Applications, and Implications*. Hg. v. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 27–47.
- Iser, Wolfgang (2006) *How To Do Theory*. Malden: Blackwell.
- Johnson, Derek (2013) *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*. New York/London: New York University Press.
- Kapsis, Robert E. (1986) Hollywood Filmmaking and Audience Image. In: *Media, Audience, and Social Structure*. Hg. v. Sandra J. Ball-Rokeach & Muriel G. Cantor. Beverly Hills: Sage, S. 161–173.
- Kohn, Nathaniel (2006) *Pursuing Hollywood. Seduction, Obsession, Dread*. Lanham, MD: Altamira.
- Lagny, Michèle (1992) *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.

- Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Levine, Elana (2001) Toward a Paradigm for Media Production Research: Behind the Scenes at *General Hospital*. In: *Critical Studies in Media Communication* 18,1, S. 66–82.
- Lindeperg, Sylvie (2010) *Nacht und Nebel. Ein Film in der Geschichte* [franz. Orig. 2007]. Berlin: Vorwerk 8.
- (2013) Film Production as a Palimpsest. In: *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. London/ New York: Palgrave MacMillan (im Erscheinen).
- Lotz, Amanda/Havens, Timothy (2011) *Understanding Media Industries*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Lowry, Edward Brian (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production* [franz. Orig. 1966]. London: Routledge & Kegan Paul.
- Mann, Denise (2008) *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Marx, Karl (1974) *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Rohentwurf) [1857/58]. Berlin: Dietz.
- Mayer, Vicki (2003) *Producing Dreams, Consuming Youth: Mexican Americans and Mass Media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- (2011) *Below the Line. Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham: Duke University Press.
- McRobbie, Angela (2002) From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy. In: *Cultural Economy. Cultural Analysis and Commercial Life*. Hg. v. Paul du Gay & Michael Prike. London: Sage, S. 97–114.
- Menger, Pierre-Michel (2001) Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges. In: *Poetics* 28, S. 241–254.
- Messenger Davies, Máire (2006) Production Studies. In: *Critical Studies in Television* 1,1, S. 21–30.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film* [franz. Orig. 1971] München: Athenäum.
- Miège, Bernard (1980) Présentation. In: *La production du cinéma*. Hg. v Bernard Miège, Jean-Paul Simon & René Prédal. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, S. 9–23.
- Miller, Toby/Govil, Nitin/McMurria, John/Maxwell, Richard (2001) *Global Hollywood*. London: BFI.
- Morin, Edgar/Friedman, Georges (2010) Soziologie des Kinos. In: *Montage AV* 19,2 (Filmologie/Soziologie), S. 21–42.

- Newcomb, Horace M./Alley, R.S. (1983) *The Producer's Medium*. New York: Oxford Univ. Press.
- Ortner, Sherry B. (2013) *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham: Duke University Press.
- Ortoleva, Peppino (1988) Historiographie et recherche cinématographiques. In: *Hors Cadre* 7,1, Winter 1988/89, S. 151–161.
- Perkins, V.F. (1972) *Film as Film. Understanding and Judging Movies*. New York: DaCapo.
- Peterson, Richard A. (1976) The Production of Culture: A Prolegomenon. In: *The Production of Culture*. Hg. v. Richard A. Peterson. Beverly Hills, CA.: Sage, S. 7–22.
- Petrie, Graham (1973) Alternatives to Auteurs. In: *Film Quarterly* 26,3, S. 27–35.
- Petrie, Duncan J. (1991) *Creativity and Constraint in the British Film Industry*. London: Macmillan.
- Powdermaker, Hortense (1950) *Hollywood. The Dream Factory*. New York: Little, Brown & Co.
- Ramey, Kathryn Ann (2006) *Is the Film Avant-Garde Still Avante-Garde? Economics and Culture of Artisanal Moving Image Makers*. Unveröff. Diss. Philadelphia: Temple University.
- Rancière, Jacques (2010) *Der emanzipierte Zuschauer*. Aus dem Franz. v. Richard Steurer. Wien: Passagen.
- Redvall, Eva (200) Scriptwriting as a Creative, Collaborative Learning Process of Problem Finding and Problem Solving. In: *MedieKultur* 46, S. 34–55.
- (2013) *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. London: Palgrave Macmillan.
- Ross, Lillian (1952) *Picture*. New York: Rinehart & Co.
- Rossholm, Anna Sofia/Viklund, Jon (2011) Verkets förvandlingar. Ekelöf, Bergman och den genetiska kritiken. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 40,1, S. 5–24.
- Rosten, Leo C. (1941) *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*. New York: Harcourt Brace.
- Santoro, Marco (2008) Culture As (and After) Production. In: *Cultural Sociology* 2, S. 7–31.
- Scholz, Trebor (Hg.) (2012) *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory*. New York/London: Routledge.
- Scott, Alan J. (2005) *On Hollywood. The Place, The Industry*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Sedgwick, John/Pokorny, Michael (Hg.) (2005) *An Economic History of Film*. London/New York: Routledge.
- Sorlin, Pierre (1977) *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier.

- Souriau, Étienne (1990) *Vocabulaire d'esthétique*. Publié sous la direction d'Anne Souriau. Paris: Quadrige/Puf.
- (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]. In: *Montage AV* 6,2, S. 140–157.
- Staiger, Janet (1979) Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System. In: *Cinema Journal* 18,2, S. 16–25.
- (1985) Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts. In: *The American Film Industry*. Hg. v. Tino Balio. 2. Aufl. Madison, WI: University of Wisconsin Press, S. 173–192.
  - (1995) The Pleasures and Profits of a Postmodern Film Historiography. In: *Norsk medietidsskrift* 2,2, S. 7–17.
  - (2003) Authorship Approaches. In: *Authorship and Film*. Hg. v. David A. Gerstner & Janet Staiger. New York: Routledge, S. 27–60.
  - (2012) Considering the Script as Blueprint in 2012. In: *Northern Lights* 10, S. 75–90.
  - /Gomery, Douglas (1980) The History of World Cinema: Models for Economic Analysis. In: *Film Reader* 4, S. 35–44.
  - /Bordwell, David/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London/New York: Routledge & Kegan Paul.
- Steinhart, Daniel (2013) A Flexible Mode of Production. Internationalizing Hollywood Filmmaking in Postwar Europe. In: *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. London/New York: Palgrave MacMillan (im Erscheinen).
- Storper, Michael/Christopherson, Susan (1987) Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomerations: The Case of the U.S. Motion Picture Industry. In: *Annals of the Association of American Geographers* 77,1, S. 104–117.
- Strandvad, Sara Malou (2010) Creative Work Beyond Self-Creation. Filmmakers and Films in the Making. In: *STS Encounters – DASTS Working Paper Series* 3,1 S. 1–26.
- (2011) Materializing Ideas: A Socio-material Perspective on the Organizing of Cultural Production. In: *European Journal of Cultural Studies* 14,3, S. 283–297.
  - (2012) Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art. In: *Cultural Sociology* 6,2, S. 163–176.
  - (2013) Analyzing Production from a Socio-Material Perspective. In: *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. London/New York: Palgrave MacMillan (im Erscheinen).
- Szczepanik, Petr (2013) The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture. In: *Behind the Screen: Inside European*

- Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. London/New York: Palgrave MacMillan (im Erscheinen).
- Sullivan, John L. (2009) Leo C. Rosten's Hollywood. Power, Status, and the Primacy of Economic and Social Networks in Cultural Production. In: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Hg. v. Miranda Banks, John T. Caldwell & Vicki Mayer. Routledge: New York, S. 39–53.
- Tinic, Serra (2005) *On Location: Canada's Television Industry in a Global Market*. Toronto: University of Toronto Press.
- Toffler Alvin (1980) *The Third Wave*. New York: Bantam.
- Vonderau, Patrick (2013) The Studio as Medium. Theorizing Production. In: *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. London/New York: Palgrave MacMillan (im Erscheinen).
- Weston, Edward (1927) *The Dybooks of Edward Weston*. Bd. 2. Millerton, CA: Aperton.
- Williams, Raymond (1973) *Problems in Materialism and Culture. Selected Essays*. London: Verso.
- Zons, Alexander (2010) Beziehungsmakler in Hollywood – Zirkulation und Unterbrechung in Netzwerken. In: *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*. Hg. v. Maik Bierwirth, Renate Wieser & Oliver Leistert. München: Fink, S. 189–201.



---

## Zehn Thesen zur Produktionsforschung

John T. Caldwell

Die sozialen Medien sind übersättigt mit halb kaschierten Insiderinformationen, die um die «primären» Bildschirmhalte kreisen. So heizte etwa Kurt Sutter, Produzent von *SONS OF ANARCHY* (FX 2008-), kürzlich Gerüchte innerhalb der Branche und der Fangemeinden an, indem er persönliche Eifersüchteleien twitterte, die sich auf eine von *MAD MEN*-Produzent Matthew Weiner erstrittene Begünstigung durch den Kabelsender AMC bezogen. Sutter verriet, welche Folgen Weiners in aller Öffentlichkeit geführte Vertragsverhandlungen auf die Budgets und Produktionswerte dreier weiterer Serien sowie eines ganzen Sendernetzes hatten. Mit einem Seitenhieb auf AMC schrieb er über seinen Wechsel zum Kabelsender FX: «Habe meinen Vertrag für *SOA* um drei Jahre verlängert. Keine Schlagzeilen, kein stressiger Zeitplan, kein Stehlen von Paul. Danke dafür an FX und 20th». <sup>1</sup> Ein Branchenorgan deutete Weiners Vorgehen, auf das sich Sutters Gehässigkeit hier bezieht, als

Teil interner Auseinandersetzungen, die nachweislich die Zukunft von *BREAKING BAD* (AMC 2008-) in Frage stellten und zu Kürzungen des Budgets von *THE WALKING DEAD* (AMC 2010-) führten. [E]iner der Hauptgründe für den Rausschmiss Frank Darabonts bei *THE WALKING DEAD* war, dass er sich ständig mit FX wegen des gekürzten Budgets anlegte.

1 Das Zitat aus dieser Twitter-Nachricht und die beiden nachfolgenden Stellungnahmen stammen aus: <http://screenrant.com/sons-anarchy-season-5-6-7-kurt-sutter-aco-149044/> (zuletzt geprüft am 26.7.2013). «Kein Stehlen von Paul» [no stealing from Paul] ist eine Anspielung auf die Redensart *robbing Peter to pay Paul* – eine gegen Matthew Weiner gesetzte Spitze, die dessen öffentlich geführten Kampf mit AMC um einen hochdotierten Dreijahresvertrag aufs Korn nimmt.

In solchen schmutzigen, halböffentlich geführten Auseinandersetzungen wird gern die ›Ästhetik‹ bemüht, etwa in einer Beschreibung von *SONS OF ANARCHY*, deren Autor «dauernde Anspielungen auf William Shakespeares berühmte Tragödie *Hamlet*» ausmachen will. Unklar bleibt dabei, ob sich dieser Kommentar in der Tat auf die Fiktion der Serie oder auf die Branchenberichte bezieht, die von den ewigen Konfrontationen zwischen den an ihrer Produktion beteiligten Partnern künden. Eben diese Vermischung beider Ebenen charakterisiert, was ich als ›Para-Industrie‹ bezeichne: die kulturelle Zone, in der Zuschauer und Branche miteinander in Kontakt treten. So betrachtet ist Sutters Twitter-Nachricht weniger als glaubhafte ›Insiderinformation‹ zu verstehen denn als Element einer choreografierten kulturellen Performance, die Publikum und Industrie zueinander ins Verhältnis setzen soll.

Wer sich mit der Film- und Medienindustrie beschäftigt, darf ›die Industrie‹ nicht überschätzen, sie als Forschungsfeld nicht künstlich gegenüber ihrer Umwelt abgrenzen oder zu einem realeren oder substanzielleren Gegenstandsfeld erheben als etwa die Felder ›Text‹ und ›Kultur‹. In die Falle geht, wer – wie viele Politökonomien oder auch die Vertreter großer Medienunternehmen – die Industrie als selbst-erklärende Sphäre betrachtet, die von menschlichen Launen und der dichten Vielschichtigkeit alles Kulturellen unberührt wäre. Schon ein flüchtiger Kontakt zu Medienschaffenden zeigt, dass sozio-professionelle Organisationen, branchenspezifische Formen der Selbsttheoretisierung und kollektive Rituale eine zentrale Rolle für die wirtschaftlichen *Kernaktivitäten* der Medienfirmen spielen. Wie aber lassen sich diese *ungeordneten* Aspekte industrieller Aktivität fassen? Während der Spätkapitalismus auf die ständige ›Rationalisierung‹ von Produktionsprozessen und Märkten drängt, stellt sich für die Forschung die Frage, wie sich die ›irrationalen‹ Praktiken analysieren lassen, die den Alltag der Produktionswirtschaft in hohem Maße prägen.

Die folgenden zehn simplen Vorschläge unterstreichen die Notwendigkeit, die Forschungsfelder ›Kultur‹ und ›Ästhetik‹ nicht fallenzulassen, wenn es um Medienindustrien geht. Diesen Vorschlägen liegen zwei Vorannahmen zugrunde. Erstens schließen sich politökonomische, textkritische und kulturelle Analysen nicht gegenseitig aus, sondern sind untrennbar miteinander verbunden. Diese Ansätze in eine hierarchische Abfolge bringen zu wollen wäre ein ebenso sinnloses wie kurzsichtiges Unterfangen. Zweitens erfordern die komplexen Systeme, um die es sich bei den Industrien heute handelt, umfassende, flexible und integrative Methoden auf Seiten der Film- und Medienwis-

senschaft. Für bestimmte Fragen eignen sich sozialwissenschaftliche Zugänge weniger (weil sie die Bedeutung textueller Praktiken außer Acht lassen), während film- und medienwissenschaftliche Ansätze wiederum für andere kaum taugen (sofern sie etwa die wirtschaftlichen Strukturen beschönigen, in welche alle Texte eingebettet bleiben). Natürlich muss sich nicht jeder Forscher in jedem Projekt gleichgewichtig mit Ethnografie, Feldarbeit, Textanalyse, mit institutionellen und wirtschaftlichen Aspekten der Medienindustrie beschäftigen. Gleichwohl muss das Wechselverhältnis zwischen all diesen Registern der Analyse verstanden werden, da dies die Voraussetzung jeder tiefergehenden Studie ist. Nur so kann die Forschung ihren Beitrag zu einem Austausch leisten, der die streng bewachten Grenzen zwischen Geistes- und Sozialwissenschaft zu überschreiten vermag. Die folgenden Ausführungen zeichnen die disziplinären Konturen eines sich ausdehnenden Feldes innerhalb der Film- und Medienwissenschaft nach; zugleich verdeutlichen sie den Bedarf nach einem neuen methodologischen Werkzeugkasten.

Zuweilen scheint es, dass die Film- und Medienwissenschaft im Zuge ihres jüngsten «industry turn» die empirische, am Common Sense orientierte Beschäftigung mit Institutionen über jene Bereiche stellt, in denen sie traditionell am erfolgreichsten gewesen ist: Narratologie, Textanalyse, Cultural Studies, Postkolonialismus, Critical Race Theory, feministische Theorie, um nur einige zu nennen. Doch diese Gewichtung kommt mir ausgesprochen naiv vor. Denn alle diese Arbeitsfelder sind auch für die Analyse medienindustrieller Organisationen relevant – ein Umstand, den man nur mit Scheuklappen ignorieren kann. Dieser Aufsatz plädiert dafür, kritischen, in den Geisteswissenschaften beheimateten Ansätzen einen größeren Platz bei der Beschäftigung mit den Me-



1 «Freischaffende», sich am Set langweilend (Foto: John T. Caldwell)

dienindustrien einzuräumen. Ohne diesen Schritt wird der Forschung ein bedeutender Teil des von ihr bearbeiteten Feldes verborgen bleiben.

### **Warum Medienindustrien erforschen?**

1. *Industrie ist Teil von Kultur.* Jede sozio-professionelle Organisation in der Film- und Fernsehbranche umgibt sich mit Insignien ihres kulturellen Kapitals. Diese alltäglichen und allgegenwärtigen kulturellen Formen von Selbstinszenierung tragen nicht nur dazu bei, die vielen organisatorischen Reibungspunkte im Produktionsbetrieb zu «schmieren». Sie dienen unter anderem auch dazu, die weniger geachteten handwerklichen Berufe «below the line» so aufzuwerten, dass sich daraus Berufsperspektiven «above the line», also in den gestalterischen und kreativen Bereichen der Branche ergeben. Ein anderes Beispiel für diesen Trend zur Kulturalisierung der Produktion sind Management-Professoren, die von ihren auf die Medienbranche zustrebenden MBA-Studenten ein umfassendes Verständnis kreativer und innovativer Prozesse und der Organisationskulturen erwarten, zu denen sie gehören. Kurz, der *cultural turn* in Ökonomik und Managementtheorie (mit etablierten Arbeitsfeldern wie der Kulturökonomik) geht inzwischen weiter als jener innerhalb der Film- und Medienwissenschaft, bei der oft gegenläufige Tendenzen zu beobachten sind. Wo Untersuchungen zur Medienindustrie die Kultur als wichtigsten Bezugsrahmen aufgeben (vgl. du Gay/Pryke 2003) und damit zugleich die Textanalyse über Bord werfen, hat dies nur zur Folge, dass sie vieles von dem übersehen, womit sich die Branche selbst obsessiv beschäftigt; so zum Beispiel wie sich Film- und Fernsehfirmen im Prozess ihrer Institutionalisierung auf analytische und kulturwissenschaftliche Ansätze beziehen, um Mitarbeiter zu organisieren und Anreize für sie schaffen. Inwiefern übernehmen diese Firmen Praktiken der kulturellen Avantgarde oder der Identitätspolitik in ihre Vermarktungsstrategien?

2. *Industrien sind hermeneutisch engagierte Unternehmen.* Die eingangs zitierten Auseinandersetzungen im Umfeld von *SONS OF ANARCHY*, *MAD MEN* und *AMC/AE* verdeutlichen, dass Industrien nicht nur als Betriebe oder Marktakteure fungieren, sondern eben auch als Unternehmen, deren Gewinnorientierung untrennbar mit hermeneutischen Aktivitäten einhergeht. Noch haben wir nicht vollständig erfasst, was es bedeutet, ein «Subjekt» zu unserem Forschungs-«Objekt» zu küren, das bereits selbst als kritischer und interpretativer Akteur unterwegs ist. Um auf dieses Phänomen aufmerksam zu machen, habe ich an anderer Stelle



das Konzept der «shadow academy» eingeführt (Caldwell 2013a). Damit bezeichne ich jenen Teil der Para-Industrie, der Theorien, kritische Ansätze und analytische Verfahren übernimmt, die Wissenschaftler zur Wahrung ihrer Objektivität und Distanz gegenüber der Industrie entwickelt haben. Der heute oft sehr direkte Einsatz kulturellen Kapitals und interpretativer Verfahren innerhalb der Industrie, *onscreen* wie *offscreen*, wirft die Frage auf: Wie können wir diesen Grenzbezirk zwischen Produktion und Konsumtion intellektuell erschließen, und wie können wir dabei die Akteure der Branche produktiv einbeziehen? 1989 kritisierte David Bordwell die «Apparatus-» und «Großtheoretiker» dafür, die Filmwissenschaft gekapert und um ihr volles Potenzial gebracht zu haben, indem sie den gesamten Forschungsbereich auf reduktive Hermeneutiken reduzierten (vgl. Bordwell 1989). Wie aber lässt sich die von Bordwell geforderte, «bescheidener» Theoriebildung mittlerer Ebene umsetzen, wenn wir versuchen, das höchst unbescheidene, «interpretative Theoretisieren» zu erklären, wie es derzeit mit dem «360-Grad-Marketing» dutzendhaft verbreiteter Transmedia-Projekte einhergeht? Wie können wir die Selbsttheoretisierungen der Industrie textkritisch erschließen oder erst einmal durchwaten, um zu unserem eigentlichen Ziel zu gelangen, das die Branche durch ihre hermeneutischen Manöver immer wieder geschickt außer Reichweite rückt?

2 Im Zeichen Hollywoods: Nachtschicht in einem Zuluferbetrieb (Foto: John T. Caldwell)

3. *Die Industrie ist ethnisiert.* Welche US-amerikanische Film- oder Fernsehproduktionsfirma man auch anschaut – ethnische Zugehörigkeit spielt immer eine Rolle. Selbst Unternehmen, die auf Leinwand oder Bildschirm progressiven Multikulturalismus predigen oder tatsächlich vorwiegend ethnische Minderheiten beschäftigen, neigen dazu, diese nach dem Quotenprinzip engagierten Mitarbeiter in Abteilungs-«Ghettos» zusammenzuführen. Unternehmen, die sich damit brüsten, dass sie einen gewissen Prozentsatz einer ethnischen Minderheit beschäftigen, vergessen meist hinzuzufügen, dass die meisten oder alle diese Mitarbeiter am Empfang, als Assistenten oder damit beschäftigt sind, Besuchern Kaffee zu holen. Sobald solche Besucher an die hierarchisch höher gestellten Mitarbeiter durchgereicht wurden, mit denen sie verabredet sind, betreten sie in der Regel ein Sanktuarium weißer Privilegien.<sup>2</sup> Smith-Shomade (2007) und Brook (2003) haben nützliche Ansätze entwickelt, um die Ethnisierung von Institutionen zu erforschen. Wie hängt die interne ethnische Politik eines Medienunternehmens mit seiner Konzeption des Zielpublikums und seinen Strategien für die Stoffentwicklung zusammen?

4. *Die Industrie ist durchgehend sexualisiert, und sie ist geschlechtsspezifisch organisiert.* Eine problematische Sex- und Genderpolitik herrscht in vielen Produktionsfirmen. Kameracrews für Spielfilme und Primetime-Formate bieten bestes Anschauungsmaterial dafür, wie auf Grundlage fragwürdigster Vorstellungen über «naturegegebene» Fähigkeiten in vielen Berufen eine geschlechtsspezifische Segregation durchgesetzt wird. Frauen müssen sich männlicher geben als die Männer selbst, um als Kameraassistentinnen (*camera operator/assistant cinematographer*) ernst genommen zu werden. Die unausgesprochene Erwartung gegenüber Crewmitarbeiterinnen besteht oft darin, dass sie auch am Arbeitsplatz die natürlichen, «mütterlichen» Fähigkeiten aus ihrer zweiten, «häuslichen Schicht» einbringen. Sehr oft geht man unterschwellig davon aus, dass sich Frauen vor allem für kleinere Aufgaben, für die Buchführung oder die Kommunikation zwischen den Abteilungen eignen. Obwohl alle Tätigkeiten «below the line» in hohem Maße geschlechtsspezifisch markiert sind, scheint in öffentlichen Zusammenhängen ein «postfeministischer» Diskurs zu dominieren, weil die wenigsten Professionellen zugeben möchten, dass ihr Erfolg etwas anderem als Fähigkeit und Leistung geschuldet ist. Judith Butlers Konzept der Performativität ist

2 Executive Producers wie Shonda Rhymes und Felicia D. Henderson sind seltene Ausnahmen, die diese Regel bestätigen.

für das Verständnis dieser Praktiken besonders hilfreich. Wie werden Männer und Frauen am Arbeitsplatz eingeteilt? Welche kulturellen Traditionen prägen dieses Gender-Management? Inwiefern stellt die Wahrnehmung «natürlicher Anforderungsprofile» eine kulturelle Konstruktion dar?

5. *Die Industrie ist affekt- und körperbezogen.* Vor einiger Zeit lud die MPEG (Motion Pictures Editors Guild) nicht gewerkschaftlich organisierte CutterInnen der Reality-TV-Branche zu einem Treffen, um sie zum Eintritt in die Gewerkschaft zu bewegen. Dabei konnte ich mehrere Gruppen jungen oder mittleren Alters beobachten, die sich die Vorteile, Kosten und Risiken eines solchen Beitritts durchzurechnen suchten. Viele Cutterinnen klagten über das Repetitive Strain Injury-Syndrom (RSI), über früh einsetzende Arthritis und darüber, dass Frauen in solchen Arbeitsverhältnissen auf Kinder verzichten müssen, weil sie bei Reality-TV-Produktionen nicht krankenversichert werden. Arbeitstage von 12 bis 16 Stunden, Sechs-Tage-Wochen und eine konstante Rund-um-die-Uhr-Belastung kämen dazu. Hellsichtig analysierten die Cutterinnen, wie britische, niederländische und US-amerikanische Medienkonzerne damit durchkommen, ihre Mitarbeiter aus Profitinteresse zu verheizen und herabzuwürdigen. Und sie unterstrichen eindrücklich, wie sich diese Produktionsform auf die Betroffenen auswirkt. Was geschieht, wenn wir das gegenwärtige Interesse der Film- und Medienwissenschaft an Embodiment, Affekt und Phänomenologie von der herkömmlichen Dyade Leinwand/Zuschauer abziehen und auf ein besseres Verständnis dessen lenken, wie Medien hergestellt werden?

6. *Die Industrie wird durch Überwachung diszipliniert.* Nicht immer lässt sich die europäische Theoriebildung auf die Medienproduktion anwenden. Doch Foucault hat bereits Standardwerke dazu vorgelegt, wie Medienmanagement und Produktion funktionieren. Seine Schriften erklären überzeugend, wie Institutionen die kleinteiligen psychischen Bedingungen manipulieren, unter denen gewaltige Pools von «freischaffend» Tätigen sich «selbst managen», und wie sie den Unternehmen dienstbar werden. Hollywood erscheint wie eine für das 21. Jahrhundert erfolgte Neuauflage von Benthams Panoptikum, wobei das heutige Medien-Prekariat die Strafgefangenen ersetzt. Industrie-Überwachung heißt, dass Medienschaffende systematisch durch eine Reihe eingespielter Rituale diszipliniert werden, zu denen die Selbstausbeutung von Berufseinsteigern, die noch am Set vorgenomme-

ne Umarbeitung von Drehbüchern, das permanente Verbreiten von Kurzmitteilungen oder auch der Personalabbau gehören. Selbstdisziplinierung, die auf der bloßen *subjektiven Gewissheit* von Überwachung basiert, ist allerdings noch verbreiteter. Unabhängig davon, ob nun Agenturen wie Creative Artists Agency (CAA) oder William Morris, Branchenblätter wie *Variety*, Verbände wie die International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE), Firmen wie Warners und NBC oder auch die Organisatoren des Sundance-Festivals tatsächlich jede Handlung registrieren, Medienschaffende lernen sich rasch so zu verhalten, als sei dies der Fall. Damit bestätigt sich der bei allen – vom prekärsten Außenseiter bis zum wichtigstuerischsten Insider – verinnerlichte Zwang, sich ständig «vermarkten» zu müssen, und zwar durch eine Mischung aus kalkuliertem Verhalten am Arbeitsplatz, wirksamem Online-Networking und «Reputationsmanagement». Welche kulturellen und wirtschaftlichen Bedingungen erlauben es Unternehmen, die «Leistungsfähigkeit unter Beobachtung» und das Selbstmanagement ihrer Mitarbeiter finanziell zu verwerten?

7. *Die Industrie ist rhizomatischen Charakters.* «Die Industrie» ist nicht der von fünf oder sechs Großkonzernen kontrollierte Monolith, als der sie oft dargestellt wird, sondern besteht aus einer Reihe rhizomatischer Netzwerke, die locker genug geknüpft sind, um sich an die wandelnden Arbeitsmärkte, neue (digitale) Technologien und die Launen der Konsumenten anzupassen.<sup>3</sup> Deleuzes Überlegungen lassen sich auf Konsum- ebenso wie auf Produktionskulturen beziehen, denn Film und Fernsehen bestehen aus sich beständig neu verbindenden Elementen, aus kurzfristigen, vertraglich gesicherten Arrangements zweckdienlicher Nähe, die sich verflüchtigt, sobald die Gewinne ausbleiben. Der rhizomatische Charakter der Medienindustrie hält für die Forschung kaum weniger Herausforderungen bereit als im Bereich der Kulturwissenschaften. So übersehen etwa heutige Befürworter des Crowdsourcing gern, dass Produktionsfirmen es seit Jahrzehnten zur Kontrolle ihrer internen Arbeitsmärkte eingesetzt und finanziell ausgeschöpft haben (vgl. Howe 2006). Mehrere Prämissen der im Blick auf die Neuen Medien entwickelten Theorien – so etwa die den Netzwerken nachgesagte «Weisheit», «Intelligenz» und «Produktivität» (vgl. Benkler 2006) – dürften bei näherer Betrachtung hinfällig werden. Indem sie die ethnisierenden Dynamiken innerhalb solch rhizomatisch strukturierter Organisationen in den Vordergrund stellt, kommt Hag-

3 Zum Thema «Rhizom» vgl. Deleuze/Guattari 1992 [1980].



gins (2007) etwa zu einem ganz anderen Modell von Transmedia als Henry Jenkins. Wie lassen sich ausgehend vom organisatorischen Charakter der Industrien empirische Befunde begrifflich genauer fassen und eingrenzen? Wie sind Produktionsgemeinschaften zu analysieren, die in Form von «Crowds» oder «Mobs» agieren? Wenn es sich bei den Gegenständen einer Forschung (einem Film, Regisseur, der Cinephilie oder dem Queer Cinema) nur um «Knoten» in einem viel größeren, multidimensionalen Netzwerk handelt, was bedeutet dies dann für ein Forschungsdesign, das weiten Verzweigungen dieses Netzwerks nachspüren möchte? Eine Herausforderung enthält diese Frage insofern, als uns das industrielle Rhizom unweigerlich von unserem Ausgangspunkt (dem Film, Regisseur etc.) entfernt.

8. *Die Industrie ist stilisiert.* Hollywood hat einiges mit anderen Industrien gemeinsam; die von der Branche selbst gern vorgebrachte Behauptung, es handle sich um eine ganz und gar außergewöhnliche Industrie, scheint somit durchaus problematisch. Möglicherweise ist diese Industrie jedoch in einer Weise unverwechselbar – oder überdeterminiert – die außerhalb ihrer eigenen Vorstellung liegt. Wenn die Medienbranche so abschreckend, anstrengend und ausbeuterisch erlebt wird, wie dies meine Informanten im Rahmen von Feldstudien behaupten, weshalb strömen die Gestressten dann nach wie vor in Scharen an ihre Tore? Meine Antwort darauf liegt in der Analyse der «symbolischen Entlohnungssysteme», mittels derer unterbeschäftigte oder unterbezahlte Mitarbeiter zu ihrem tatsächlichen «Verdienst» kommen (Caldwell 2013). Dabei handelt es sich um Formen *nicht-finanziellen*, künstlerischen, sozialen und kulturellen Kapitals, das beständig dort umläuft, wo Jobs in der Produktion gesucht, Top-Fachleute verpflichtet, Verträge geschlossen, Überstunden gerechtfertigt, Sonderleistungen verlangt oder Berufseinsteiger zu unbezahlten Praktika und Ahnungslose zum Beisteuern kostenloser Ideen verführt werden. Wenn unterbezahlte, ausgelagerte VFX-Spezialisten in Mumbai sich dazu bewegen lassen, ohne jeden Credit im Abspann zu arbeiten, so werden sie ersatzweise mit einer Art künstlerischem Kapital «entlohnt», das dem Unternehmen keine realen Kosten verursacht. Natürlich erwähnen oder beziffern die Studios in ihren offiziellen Produktionsbudgets nie diese symbolischen Formen des Verdiensts und des kulturellen Kapitals. Gleichwohl beruhen alle qualitativ hochwertigen Inhalte, die sie produzieren, auf eben dieser Basis eines verschwiegenen künstlerischen Kapitals, das von den Medienschaffenden selbst «angezahlt» und beständig im Umlauf gehalten werden muss, um sich das berufli-

che Überleben zu sichern. Eine Industrie, die von Erfolgserwartungen (und nicht von längerfristigen Beschäftigungsverhältnissen) geprägt ist, bringt eine kulturelle Ökonomie hervor, in der jeder oder jede seine oder ihre öffentliche Person mit einem künstlerischen Flair schmückt, um sich auf diese Weise «Legitimität» zu verleihen.<sup>4</sup> Selbst die schlecht entlohnten Crews von Porno- oder Infomercial-Produktionen können es nicht lassen, ihr Künstlertum in überdeutlicher Weise auszuarbeiten. Ihr Überleben hängt, wie auch das aller anderen, davon ab, ob es ihnen gelingt, ihren kreativen Wert zu «beweisen», indem sie sich möglichst glaubhaft ihrer Nähe zu «legitimen» Filmen oder Sendungen versichern – insbesondere dort, wo der Bezug dazu marginal bleibt.

9. *Die Industrie ist textualisiert.* Ethnografische Feldforschung kann reichhaltige Einblicke verschaffen, die durch spekulative Theoriebildung nicht gewonnen werden könnten. Im Feld oder am Drehort als «eingebetteter Forscher» mitzulaufen wird allerdings nicht unbedingt zu jenen direkt beobachtbaren Phänomenen führen, die man vielleicht erwartet, wenn man in textzentrierten und theoriegestützten Bereichen der Geisteswissenschaft geschult ist. Mir selbst erscheint Feldforschung weitaus unsicherer und weniger reduktiv als die traditionelle Textanalyse. Es ist unvermeidlich, dass ich meine Informanten eben nur das sagen höre, was ich zu hören meine – oder was ich zu hören hoffe, um eine von mir ins Feld getragene Idee zu bestätigen.

Die Medienindustrien sind nicht transparent und auch nicht leicht zugänglich. Selbst wenn man das Glück hat, Einlass in eine Medienfirma zu finden – sie zu entschlüsseln bleibt schwierig. Was man in einer Unternehmensumgebung wahrnimmt, wurde fast immer strategisch in sie hineingeplant; was gehobene Mitarbeiter von sich geben, ist fast immer schriftlich vorformuliert und geprobt. Vor diesem Hintergrund sollte das, was die Industrie Wissenschaftlern gegenüber offenbart, stets unter performativen Gesichtspunkten, als Branchen-Inszenierung, betrachtet werden. Für Film- und Medienwissenschaftler ergibt sich daraus die Gelegenheit, ihre – im Vergleich zu Wirtschaftswissenschaftlern oder sozialwissenschaftlich ausgerichteten Kommunikationsforschern – besondere Befähigung zu tiefergehenden Kulturanalysen unter Beweis zu stellen. Gerade die Kommunikationsforschung verschließt sich gern gegenüber den textualisierten «Realitäten» der Industrie, und sie

4 Die ethnografische Arbeit von Sasha David über Anwärter-Kulturen (*aspirational cultures*) in Hollywood (Dissertation an der UCLA, 2008) schlägt eine Erklärung für den Erfolg dieses symbolischen Lohnabrechnungssystems vor.

tut dies freiwillig und mit dem Mandat einer Disziplin, deren Grenzen sie zugleich sorgsam hütet. Inwieweit waren die in Ihrem Forschungsbereich gemachten Enthüllungen vorformuliert? Mithilfe welcher Konventionen oder Branchen-Formate werden die Informationen aufbereitet, die Sie erhalten? Wer gibt sie Ihnen? Und warum?

10. *Die Industrie ist ein Chaos.* Komplexe Systeme sind außerhalb der Film- und Medienwissenschaft umfassend erforscht worden,<sup>5</sup> doch hat man hier bislang nicht darauf zurückgegriffen, um zu einem besseren Verständnis von Film und Fernsehen zu gelangen. Vor einiger Zeit habe ich argumentiert, dass die vielfältigen Binnenbezüge zwischen Film, Fernsehen und Marketing die Industrie in ihrer Gesamtheit zu einem «chaotischen» Forschungsfeld machen (Caldwell 2009, 169). Dies war gewiss nicht als Verunglimpfung oder kritische Zurückweisung gemeint; vielmehr wollte ich ihre (auch) textuelle Komplexität hervorheben. Wir müssen die traditionellen Werkzeuge, die wir bei der Textanalyse oder zur Archivforschung einsetzen, um ethnografische und kulturökonomische Methoden erweitern, weil sie es uns gestatten, die institutionelle Logik medienübergreifend verbreiteter Texte im Zusammenhang mit den Arbeitsverhältnissen zu verstehen, aus denen sie hervorgehen. Eine «kultur-industrielle» Analyse, wie ich sie befürworte, setzt voraus, dass Film- und Medienwissenschaft umgreifendere, «systemtheoretische» Ansätze entwickeln.

Bei der Ausarbeitung eines solchen Ansatzes habe ich viel von zwei Theoretikern profitiert, die auf den ersten Blick wenig gemein haben: Bruno Latour und Clifford Geertz. Was etwa die Beobachtung von Kameracrews betrifft, so ist die Akteur-Netzwerk-Theorie hilfreich, um die Verteilung von Handlungsmacht [*agency*] zwischen den menschlichen und nicht menschlichen Elementen in Produktionsnetzwerken zu kartografieren – Netzwerke, zu denen gleichermaßen Werkzeuge, Räume, Arbeiter oder Unternehmen gehören. Während Latour die in der Soziologie verbreitete Binarität von *structure/agency* erschüttert hat, steuert Geertz einige nützliche Überlegungen bei, was das Entschlüsseln der oben beschriebenen industriellen Hermeneutik betrifft. Entschieden weist er die Vorstellung zurück, ein beforschtes Feld gebe direkten Aufschluss über soziale Funktionen oder Bedeutungen. Vielmehr wird, wer Feldforschung betreibt, «Kultur» nur

5 Eine gute Einführung in diesen Forschungsbereich und den Bereich «Wissenschaft, Technologie und Gesellschaft» im Allgemeinen bietet Law/Mol 2002.

3 Verteilte Handlungsinitiative: Am Set mit Kameramann Vilmos Zsigmond (Foto: John T. Caldwell)



in Form von Texten begegnen, die sich wiederum auf andere Texte beziehen – ein Prozess, der am besten so verstanden wird, dass eine Kultur zu sich selbst spricht. Geertz' Bild des Forschers, der «seinem Subjekt über die Schulter zu schauen versucht, während es darum bemüht ist, sich gegenüber sich selbst einen Sinn zu geben», beschreibt genau meine eigenen Erfahrungen bei der Erforschung von Medienfirmen.<sup>6</sup>

Soziale Gruppen, Berufsgemeinschaften und Individuen bilden Elemente eines industriellen Rhizoms, das Fortbildungsvereine, Branchenverbände und Industrie-Repräsentanten umfasst und ebenso unterbeschäftigte Fachleute, unbezahlte Arbeiter «below the line», Karriereanwärter, gänzlich Unbeschäftigte oder auch Opfer von Altersdiskriminierung. Ferner gehören zu diesem Rhizom: unbedeutende Preise und Auszeichnungen; der kulturelle Wettstreit zwischen Randerscheinungen der Para-Industrie; Halbkriminelle, die verzweifelten Neulingen Zugang und tiefeschürfende Einsichten versprechen; randständige Netzwerke innerhalb von Zulieferbranchen der Medienindustrie; offiziell nicht anerkannte Filmhochschulen, die am Fließband Ausbildungsdarlehen und Diplomabschlüsse produzieren; und schließlich auch die «rechtmäßigen» Universitäten und Filmhochschulen. Geertz und Latour geben allgemeine Hilfestellungen, die uns er-

6 Meine Paraphrasierung von Geertz an dieser Stelle basiert auf seinem klassischen Essay «Notes on a Balinese Cockfight» (1973 [1972]) und seinem Buch *Local Knowledge* (1983).

lauben, eine systematischere Beschreibung dieser vielfältigen Strukturen in Angriff zu nehmen.

### **Zugänge und Komplikationen**

Für gewöhnlich erhalten Forscher nur «von oben» gelenkte Erklärungen darüber, was jeweils in einem Produktionszusammenhang vorgeht. Das erschwert die Untersuchung, macht sie aber nicht unmöglich. Weil sie sich unweigerlich durch para-industrielles Grenzgebiet bewegt, muss die Forschung selbstreflexiv mit der Einsicht umgehen, dass das ihr zugängliche Material speziell für sie bereitgestellt wurde. Ich erwähne dies nicht nur, weil es dem Gebot der poststrukturalistischen Anthropologie entspricht, die seit den 1980er Jahren vom Ethnografen die vollständige Offenlegung und Selbstreflexivität seiner Methoden fordert (vgl. Clifford/Marcus 1985). Der Hauptgrund ist vielmehr, dass Wissenschaftler, die zur Medienindustrie arbeiten, zwangsläufig selbst zu Vertretern der von ihnen erforschten Branche werden.

Meine Reaktion auf diese verzwickte Lage besteht üblicherweise darin, mich «vor Fremden zu hüten, die Geschenke anbieten» – nämlich vor angeblich exklusiven Einblicken «hinter die Kulissen». Offenkundig müssen wir wachsam damit umgehen, was die Branche uns gibt. Zugang und Enthüllung sind komplizierte Angelegenheiten, und als solche selbst ein interessanter Forschungsgegenstand. Zuzugeben, dass wir als Forscher aufgreifen, was die Industrie uns anbietet, ist indes nicht genug; zugleich müssen wir uns bemühen, diese Informationen innerhalb der betreffenden Institutionen und der Räume, in denen sich die Branche und die akademische Forschung überschneiden, genauer zu verorten. Ich habe solche Räume als «Kontaktzonen» beschrieben (Caldwell 2004); die Anthropologin Sherry Ortner (2009) bezeichnet sie als Orte einer «Schnittstellen-Ethnografie» [*interface ethnography*]. Ethnografien der Medienindustrie befassen sich selten mit einer sauber abgegrenzten Produktionskultur. Meist entwickeln sie sich zu kulturübergreifenden Ethnografien, die von den Forschern verlangen, dass sie ebenso über den offenkundigen Nutzen Auskunft geben, den die Wissenschaft für die Industrie besitzt, wie das Privileg beleuchten, Zugang zum Allerheiligsten zu erhalten.

Meine ehrgeizigen Doktoranden, die gern partizipierende Beobachtung im Stile Malinowkis betreiben und damit die klassischen Studien von Leo C. Rosten (1941) und Hortense Powdermaker (1951) wiederaufleben lassen würden, entmutigt es mitunter, wenn ich ihnen eine Alternative vorschlage: nämlich ethnografische Feldforschung an

den kulturübergreifenden Schnittstellen von Hollywoods Para-Industrie zu betreiben. Sie haben das Gefühl, dass es sich dabei um ein weniger bedeutendes Phänomen der Medienkultur handelt, als es der Blick ins «wirklich Innere» verspricht. Mein Argument lautet, dass diese Kontaktzonen und kulturübergreifenden Schnittstellen de facto realer und bedeutsamer sind als die mythischen Zentren der Industrie, und dies sogar für die Industrie selbst, auch wenn sie unsere Aufmerksamkeit immer zu den Zentren zu lenken sucht (vgl. Couldry 2000). Zugleich will sie vermeiden, dass wir zu selbstbewusst oder kritisch über die Allgegenwart ihrer kulturellen Schnittstellen, ihr virales Marketing und ihre Kontaktzonen nachdenken (vgl. Caldwell 2008, 274–315). Versteht man die heutigen Universitäten und ihre Forschung als Ausläufer der «Kreativwirtschaft», so versteht man auch, warum industrielle Praktiken in der Forschung oft eher verschleiert als erhellt werden. Ethnografische Studien zur Medienindustrie erfordern einen kritischen Blick auf die allgegenwärtigen Kontaktzonen, welche die Industrie um uns herum anlegt, just während wir mit ihrer Analyse zugange sind.

*Aus dem Amerikanischen von Carsten Nitsch und Patrick Vonderau*

### Literatur

- Benkler, Yochai (2006) *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven/London: Yale University Press.
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brook, Vincent (2003) *Something Ain't Kosher Here. The Rise of the «Jewish» Sitcom*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Caldwell, John (2004) Industrial Geography Lessons. In: *MediaSpace. Place, Scale, and Culture in a Media Age*. Hg. v. Nick Couldry & Anna McCarthy. New York: Routledge, S. 163–189.
- (2008) *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- (2009) Screen Studies and Industrial Theorizing. In: *Screen* 50,1, S. 167–179.
- (2013a) Para-Industry, Shadow-Academy. In: *Theorizing Production*. Hg. v. John Jackson, New York: Routledge [i. Vorb.].
- (2013b) Stress Aesthetics and Deprivation «Pay» Systems. In: *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. London/New York: Palgrave Macmillan (im Erscheinen).

- Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.) (1985) *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Couldry, Nick (2000) *The Place of Media Power. Pilgrims and Witnesses of the Media Age*. London: Routledge.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992) *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. [frz. 1980]. Berlin: Merve.
- du Gay, Paul/Pryke, Michael (Hg.) (2003) *Cultural Economy*. London: Sage.
- Geertz, Clifford (1973) Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight [1972]. In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, S. 412–453.
- (1983) *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Howe, Jeff (2006) The Rise of Crowdsourcing. In: *Wired* (vom 14.06.2006). [<http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html> (letzter Zugriff am 20.05.2013)].
- Law, John/Mol, Annemarie (2002) *Complexities. Social Studies of Knowledge Practices*. Durham: Duke University Press.
- Ortner, Sherry B. (2009) Studying Sideways. In: *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. Hg. v. Miranda J. Banks & John T. Caldwell. New York: Routledge, S. 175–189.
- Powdermaker, Hortense (1951) *Hollywood, the Dream Factory*. London: Secker & Warburg.
- Rosten, Leo (1941) *Hollywood. The Movie Colony*. New York: Harcourt Brace.
- Smith-Shomade, Beretta (2007) *Pimpin' Ain't Easy. Selling Black Entertainment Television*. New York: Routledge.



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, Femininity, 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.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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 doubelt. 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.»<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> 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).

<sup>8</sup> Epper, Jeannie, wie Fußnote 10.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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.»<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup>

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

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

<sup>13</sup> Duggins, Shauna: Interview (wie Fußnote 9).

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

### **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

<sup>15</sup> 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).



Stuntwoman Regina Parton: at work . . .

## '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.

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

(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

5 Regina Parton, *TV Guide*, 16. Mai 1970<sup>16</sup>

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».<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> Sofern das Double überhaupt Erwähnung findet, wird zugleich unterstrichen, dass der Star für dessen

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

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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:<sup>20</sup> «Sie war brutal. [...] Teresa hat die Schwergewichte mit üblen Karatetritten

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> 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.).<sup>21</sup>

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-

<sup>21</sup> 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?»<sup>22</sup> 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](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.<sup>23</sup> 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».<sup>24</sup> 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](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](http://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.

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, 1915
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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.

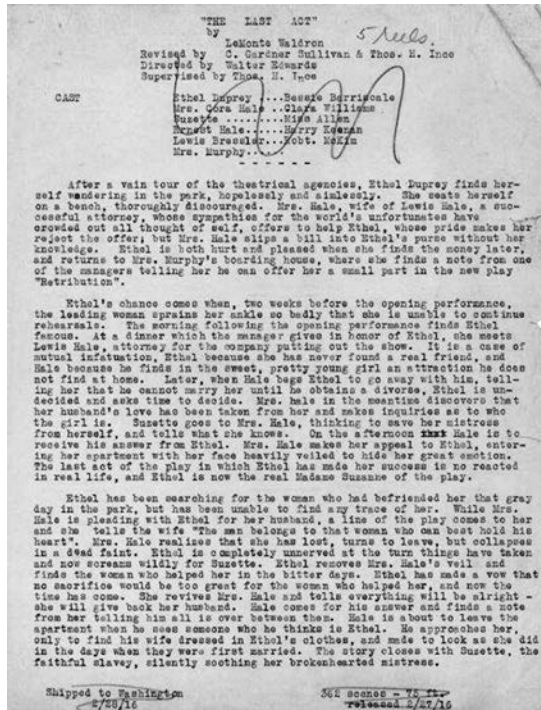
Aus all dem ergibt sich, dass die Begriffe, mit denen wir gern arbeiten, mit großer Vorsicht zu verwenden sind, um der Versuchung zu widerstehen, auf einen einzigen Nenner zu bringen, was tatsächlich über mehrere sehr unterschiedliche Instanzen verteilt ist. Das liegt teils an dem unglaublichen Tempo 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).

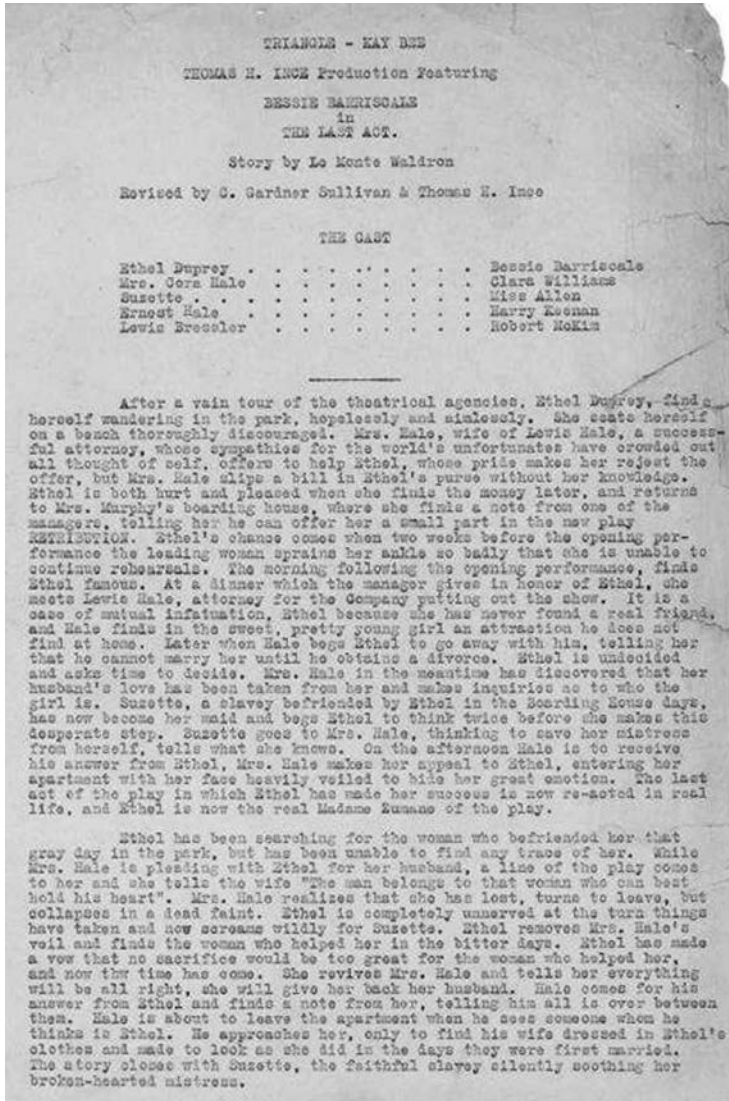
In diesem Stadium sind die Texte einzeilig auf Briefpapier verfasst. Der Autor wird immer mit seinem Namen genannt und nicht in seiner Funktion (*author*). Der Titel ist der ursprüngliche literarische, mit der Angabe *by*, gefolgt vom Namen des Verfassers.

### 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

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

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  
Maggie  
Tommy  
Alta  
J. J. Wain  
M. Wain  
Old program - photo etc*

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  
why high  
overall air  
Taylor  
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: <sup>Close</sup> 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~~ <sup>62 X</sup> <sup>Close up Ethel</sup>

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

~~SCENE 64 STAGE~~ <sup>Ethel scratching</sup>

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:~~ <sup>STAGE</sup> <sup>passing by -</sup>

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~~ <sup>65 X</sup> <sup>Close</sup> <sup>Pass</sup>

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 --

<sup>falling</sup>  
<sup>out from center of</sup>  
<sup>back</sup>

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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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*.

**ASSIGNMENT OF COPYRIGHT**

April, 19th, 1915.

IN CONSIDERATION OF THE SUM OF FIFTY (\$50.00) DOLLARS,

I hereby sell to the New York Motion Picture Corporation the manuscript written by me entitled "THE LAST ACT", together with all my right, title and interest therein, including the right to produce same in moving pictures and the right to publish same in synopsis or story form in any bulletin, trade paper or magazine devoted primarily to motion pictures. I guarantee that the plot


A

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

The foregoing assignment of copyright, dated April 19, 1915, is this day recorded in the Copyright Office, book 61, page 370, in conformity with the laws of the United States respecting copyrights.

In Witness Whereof, the seal of this Office has been hereto affixed this thirty first day of August, 1915.

*Ernest Brunswick*  
*Assistant Director of Copyrights*



Copyright Office of the United States of America, Library of Congress, Washington, D.C. This document is a record of the assignment of copyright and is not to be used for any other purpose. It is the property of the Copyright Office and will be destroyed after its records are closed. It is not to be used in any subsequent purchase or assignment. For a full and complete understanding of this document, please refer to the consideration, witness notes, whose authenticity has been duly received.

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

# ASSIGNMENT OF COPYRIGHT

(FORM, TAB-3-3061)

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.

*Thomas H. Ince* (SEAL)

## 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  
twelfth day of January, 1925.

[SEAL]

*W. B. Brown*  
Assistant Register of Copyrights.

A  
 The Act of March 4, 1909, sec. 14, provides that  
 the Copyright Office shall be the place  
 where all notices, assignments, transfers,  
 or mortgages shall be filed.  
 The Copyright Office shall be the place  
 where all notices, assignments, transfers,  
 or mortgages shall be filed.  
 (100, 769-770)

### 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.

Obraz 9.

Předsíní Miroslavových komnat.

Interier - den.

Chůva otvírá dveře a vpuští poselstvo dovnitř. Když vejdou, zavře za nimi, ukáže na sedadla, která stojí podél stěn a pobíží:

Chůva:

Posed'te se, abyste nám nevy- nesli spaní. Budete asi musít chvílku počkat. Pan král se rádí se staršími.

Pan Zajíc hlučně protestuje:

Zajíc:

Co si myslíte?! Poslové nej- jasnějšího pana krále, mocné- ho vladaře křilnočnického králov- ství, nejsou zvyklí čekat!

Chůva si neurvalce změní a klidně mu odpoví:

Chůva:

U nás zase není zvykem kři- čet na staré lidi.

Pak se o ně víc nesterá a vykročí ke kameře.

Přes poselstvo se za ní díváme, jak jde ke dveřím radní síně, zaklepe a vejde. Jen za ní zapadnou, pan Zajíc se podívá po svých družích a uleví si:

Zajíc:

Taková drzost!

Ceremoniář k němu přistoupí, vezme ho chlácholivě za rameno a vede ho k sedadlům.

Kameře je sleduje.

Ceremoniář:

Ale urozený pane, vzpomeň si, co jsem ti povídal. Krále, kte- rý si dá tohle všechno líbit, si otočíme kolem prstu jedna dvě.

---

# Wie viele Schritte bis zur Drehfassung?

## Eine politische Historiographie des Drehbuchs

Petr Szczepanik

Inwiefern handelt es sich bei Drehbüchern und der Arbeit von Drehbuchautoren um Angelegenheiten von politischer Relevanz? Bekannt ist, dass Drehbücher in den ehemals sozialistischen Staaten Ost- und Zentraleuropas durch direkte ideologische Indoktrinierung politisiert wurden – zum einen mit Hilfe der so genannten Themenplanung, die bevorzugte Inhalte fördern sollte, zum anderen mittels Vorzensur, die subversive Themen zu verhindern hatte, und schließlich über breit angelegte Kampagnen, die den Sozialistischen Realismus als offizielle Ästhetik propagierten. Indessen unterlagen auch das Drehbuch als *Textform* und die *Arbeit* am Drehbuch umgreifenden politischen Veränderungsprozessen, und diese Prozesse hatten bereits Ende der 1930er Jahre ihren Lauf genommen, also lange bevor die Kommunisten in der Tschechoslowakei an die Macht kamen.

Wenn ich in diesem Aufsatz die Rolle von Drehbuch und Drehbuchautoren in der politischen Geschichte des tschechischen Produktionssystems zwischen 1945 und 1990 nachzeichne, dann ist das zugleich ein Plädoyer dafür, innerhalb der Produktionsforschung die spezifischen historischen und politischen Kontexte stärker zu berücksichtigen. Um den unterschiedlichen politischen Dimensionen der Drehbucharbeit Rechnung zu tragen, unterscheide ich zwischen politischen Initiativen «von oben», die auf eine ideologische Reform des Kinos abzielten, in dem sie etwa den Arbeitsprozess kontrollierten, und einer mikropolitischen Ebene, deren Gegenstand die konkreten, innerhalb bestimmter

Berufsgruppen üblichen Praktiken sind,<sup>1</sup> wobei sich diese Praktiken, wie wir sehen werden, gegenüber den Initiativen «von oben» vorwiegend resistent zeigten. Mir geht es vor allem darum, die Verschränkungen dieser beiden Ebenen aufzuzeigen. In meiner Untersuchung der Mikropolitiken von Produktionsgemeinschaften konzentriere ich mich auf die Machtgefüge zwischen Kreativen, konkret auf die Machtkämpfe zwischen Schriftstellern, Regisseuren, Drehbuchautoren und Dramaturgen. Es gab Zusammenhänge wie auch signifikante Unterschiede zwischen ihren alltäglichen Konflikten und Karrieren einerseits und den makropolitischen Auseinandersetzungen auf nationaler und internationaler Ebene andererseits.<sup>2</sup> Als Textsorte ist das Drehbuch eine paradoxe Angelegenheit: es ist literarisches Werk und Produktionsvorlage zugleich; ein Bindeglied zwischen dem Produktionssystem im allgemeinen und der konkreten filmischen Umsetzung. Dank eben dieser Eigenschaft lenkt es unser Augenmerk auf die so genannte Produktionskultur – die gelebte Erfahrung einer Gemeinschaft von Filmmachern mitsamt ihrer habituellen Denkweisen – die sich als widerständiger Bereich, als «Schnittstelle» zwischen der offiziellen Politik und den informellen Praxen auf mikropolitischer Ebene erweist.

In meinem Beitrag stelle ich zunächst einige theoretischen Konzepte dar, anhand derer das Drehbuch als Konvention und das Drehbuchschreiben als kollektive Praxis untersucht werden. Anschließend kontextualisiere ich die sich wandelnde Rolle von Drehbuch und Drehbuchautoren in einer «staatssozialistischen Produktionsweise», bevor ich anhand von Einzelanalysen spezifischer Drehbuchformate, insbesondere des so genannten «literarischen Drehbuchs», die politische Bedeutung der Drehbucharbeit aufzeige. Mit Hilfe dieser Analysen will

1 Mit einem in Lerntheorie und Soziologie üblichen Begriff könnte man diesbezüglich auch von Communities of Practice sprechen.

2 In der heutigen ethnographisch geprägten Politikwissenschaft verweisen Mikropolitiken auf interne politische Zusammenhänge, z.B. auf alltägliche Praxen der Entscheidungsfindung in politischen Organisationen. Mikropolitische Studien stellen den organisatorischen Kontext und die Organisationskultur in den Mittelpunkt, die sowohl Möglichkeiten als auch Begrenzungen innerhalb solcher Entscheidungsprozesse auf der Ebene der kleinsten Handlungseinheit beinhaltet, und erlauben auf diese Weise Gruppen einen Konsens zu erzielen und von formalen Regeln und offiziell festgelegten Zielen abzuweichen (vgl. Willner 2011). Relativ autonome mikropolitische Prozesse in konkreten lokalen Settings und die Art und Weise, wie sie «nicht nur weitreichendere politische Prozesse und Konflikte auf nationaler Ebene wieder spiegeln, sondern womöglich zu ihnen beitragen», wurden innerhalb der politischen Anthropologie untersucht (Gledhill 2000, 128), die ihrerseits von ethnographischen Studien zu Machtkämpfen im Kunstbereich (Svašek 1996) inspiriert war.



ich verdeutlichen, dass gerade am Fall einer kleineren nationalen Kinematographie, oder an dem, was Mette Hjort als «small nation cinema» bezeichnet hat (Hjort/Petrie 2007), die kulturelle Einbettung [*embeddedness*] von Produktionssystemen und –praktiken als wichtiges Thema der Produktionsforschung herausgestellt werden kann.

### **Drehbuchformate: Konvention, Doxa oder politisches Instrument**

Formale Konventionen, Protokolle und Formate, die kollektives kreatives Arbeiten strukturieren und erleichtern, gehen meistens nicht auf Top-Down-Direktiven von Kulturausschüssen und politischen Entscheidungsträgern zurück. Wie uns die Kunstsoziologie gezeigt hat, sind sie in alltägliche Praxen eingebettet und werden permanent von Produktionsgruppen oder der Kunstwelt in einem weiteren sozialen Sinne neu verhandelt. Howard Becker geht davon aus, dass solche Konventionen die effiziente Zusammenarbeit zwischen Künstlern, Zuarbeitern und letztendlich auch dem Publikum erleichtern. Mit Hilfe von Konventionen, die aus Material, Ausrüstung, Notationssystemen oder Training entspringen, «können Entscheidungen schnell getroffen und Pläne gemacht werden, indem auf eine konventionelle Weise zurückgegriffen wird, die jeweilige Sache zu erledigen, so dass Künstler mehr Zeit in ihre tatsächliche Arbeit investieren können.» Solche Konventionen gründen sich nicht auf unabänderlichen formalen Regeln, sondern auf «Übereinkünften, die auf einem gemeinsamen Verständnis beruhen, und durch die kollektives Handeln möglich wird» (Becker 1982, 30), wobei diese Übereinkünfte offen für Verhandlung und Veränderung bleiben.<sup>3</sup>

Strukturierte Regeln, Abläufe und Formate bei der Drehbucharbeit veranschaulichen beispielhaft die von Becker beschriebenen Konventionen. Sie waren immer ein zentraler Bestandteil von Produktionssystemen, sofern sie deren filmischen Output stabilisieren und gleichzeitig erneuern, etwa in dem sie erlauben, neue Plot-Ideen aus der Umwelt aufzunehmen und in standardisierte und adaptierbare Vorlagen zu verwandeln (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Indem er von Bourdieus Konzepten «Feld», «Habitus» und «Doxa» ausgeht, kommt der Drehbuchhistoriker Ian Macdonald zu der These, dass die notwendige Übereinkunft zwischen den an der Drehbuchentwicklung beteilig-

3 Zu derartigen Konventionen der Drehbucharbeit gehören zum Beispiel die Standardlänge, das Seitenformat, die Struktur des Dreiakters und der Einsatz von Kopfzeilen.

ten Akteuren, ihrer Kommunikation und Beurteilung der Filmexposés, wie sie sich in unterschiedlichen Stadien und Versionen des Drehbuchs manifestiert, von den sozialen Auffassungen darüber abhängt, was ein «gutes» Drehbuch und die *best practice* der Skriptentwicklung ausmacht.

Diese Auffassungen basieren auf spezifischen Dispositionen (Habitus), die wiederum von den jeweiligen Positionen der Akteure im sozialen Feld der Medienproduktion abhängen. Praktiker setzen die von ihnen befürworteten Drehbuchkonventionen und Qualitätsstandards als selbstverständlich voraus, naturalisieren und internalisieren sie (Doxa), ohne das Bedürfnis zu verspüren, die ihnen inhärenten Prinzipien zu hinterfragen – eben weil diese Dispositionen Teil eines Habitus' werden, der deckungsgleich ist mit der sozialen Struktur des Praxisfeldes, zu dem sie gehören (Macdonald 2004). Nach Macdonald kreist eine solche Praxis der Drehbuchentwicklung eher um eine gemeinsame Filmidee als um einen bestimmten Text, in dem diese umgesetzt wird; der Entwicklungsprozess selbst obliegt einer «flexiblen und semi-formalisierten Arbeitseinheit», die er «Filmidee-Arbeitsgruppe» (*screen idea work group*) nennt. Macdonald schlägt vor, kollektive Praxen der Drehbucharbeit daraufhin zu untersuchen, «wie Beurteilungen und Entscheidungen innerhalb dieser Gruppen mit ihren wechselseitigen Machtbeziehungen getroffen werden, in Bezug zur Filmidee ebenso wie zum industriellen Feld und dem der Macht» (2010, 49).

Untersuchen wir jedoch die staatssozialistischen Kinokulturen Ost- und Zentraleuropas, stellt sich die Situation als eine andere dar. Die Filmidee-Arbeitsgruppen standen – gemeinsam mit dem gesamten Feld der Filmproduktion – unter dem Druck, formalisierter und kontrollierbarer zu werden und sich dem externen Feld der Politik zu öffnen. Staat und Partei versuchten unmittelbar die Konventionen, Formate und Standards der Drehbuchentwicklung zu regulieren, damit diese besser in den Dienst der kommunistischen Propaganda und der ästhetischen Doktrin des sozialistischen Realismus gestellt werden konnten. Diese Versuche, gut eingebettete habituelle Praxen zu kontrollieren und zu verändern, trafen auf passiven Widerstand von Seiten der informell funktionierenden Produktionsgemeinschaften, denen es letztlich gelang, viele der Versuche abzuwehren oder abzumildern (vgl. Szczepanik 2013). Unter diesen Konventionen und Formaten, die aus politischen Gründen implementiert wurden, und zwar außerhalb des Feldes der Filmproduktion oder der künstlerischen Welt des Kinos, via Direktiven und Bestimmungen von oben, sticht eine als distinktives Merkmal für die «staatssozialistische Produktionsweise» heraus: das so genannte literarische Drehbuch.

Die Tradition des literarischen Drehbuchs, das Ende der 1930er Jahre in der UdSSR und Ende der 1940er Jahre in der Tschechoslowakei eingeführt wurde, umfasste eine Reihe von Konventionen, die nicht so sehr die Kommunikation zwischen den einzelnen Mitgliedern desselben Praxisfeldes erleichtern sollten, sondern in erster Linie zwischen der Welt der Politik und der Filmkunst sowie zwischen Film und Literatur.

Tausende von literarischen Drehbüchern, die in tschechischen Archiven lagern, bieten Ansätze für die empirische Forschung einer politischen Geschichte der Drehbucharbeit und liefern uns eine Möglichkeit, spezifische Charakteristika der staatssozialistischen Produktionsweise und verwandten institutionalisierten Praxen gegenüber jenen Hollywoods und Westeuropas zu begreifen.<sup>4</sup> Allerdings weist die Bedeutung des literarischen Drehbuchs über die Geschichte tschechischer oder sowjetischer Drehbucharbeit hinaus: Das literarische Drehbuch berührt ein zentrales Prinzip der Produktionsforschung, indem es zeigt, wie Textkonventionen Produktionspraxen und –gemeinschaften gleichermaßen widerspiegeln wie organisieren.

Methodologisch fußt diese Untersuchung auf empirischer historischer Forschung zur «staatssozialistischen Produktionsweise», also zu den Hierarchieebenen und der Arbeitsteilung im tschechischen Kino, die bestimmte stilistischen Praxen beeinflussten oder von ihnen beeinflusst waren (ein Konzept, das von Janet Staigers Darstellung der Filmproduktion Hollywoods inspiriert ist – vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985).<sup>5</sup> Ein solcher organisatorischer Ansatz wird kombiniert mit dem der «Production Studies» im Sinne einer kritischen Kulturanalyse diverser «Hinter-den-Kulissen»-Quellen und Paratexte, die auf den gelebten

- 4 Nahezu 10.000 Einheiten (aus den frühen 1910er Jahren) sind in der Drehbuchsammlung des Tschechischen Nationalen Filmarchivs (NFA) archiviert (darunter 3.500 literarische Drehbücher, 4.900 Drehfassungen, der Rest sind unterschiedliche Entwicklungsformate und nicht realisierte Drehbücher). Ich danke Pavla Janásková, der Leiterin der Bibliothek im NFA, für diese Zahlen und dafür, dass sie mir Zugang zur Sammlung gewährt hat. Die Klassifikation im Katalog der Sammlung berücksichtigt die Historizität der Drehbuchterminologie und der Texttypen nur unzureichend (die Sammlung wird derzeit bearbeitet und für die Digitalisierung vorbereitet). Weitere Drehbuchsammlungen befinden sich in den Archiven der Barrandov Studios (Drehbuchfassungen zu 2500 Filmen) sowie im Museum der tschechischen Literatur.
- 5 Bislang liegen nur wenige umfassende Studien vor, die systematisch einen historiographischen Blick auf unterschiedliche nationale Filmproduktionen werfen: Colin Crisp (1993) und Maria Belodubrovskaya (2011) widmen sich, in direktem Bezug auf Staiger, der atomisierten und eher handwerklichen Produktion in Frankreich von 1930 bis 1960, bzw. dem staatseigenen, allerdings von Regisseuren dominierten Studiosystem in der UdSSR der Stalinzeit.

Realitäten der Medienschaffenden basieren: dem Auf und Ab ihrer beruflichen Laufbahn und ihren Reflektionen über das, was als «Produktionskultur» [*production culture*] (Caldwell 2008) verstanden wird.<sup>6</sup> Die Kombination der beiden erlaubt es, offizielle Produktionsdokumente, die sich oft als erstaunlich unvereinbar mit der tatsächlichen Praxis darstellen, gegen den Strich zu lesen, indem die Perspektiven von oben (top-down) mit denen von unten (bottom-up) konfrontiert werden. Diese zwei Arten von situiertem Wissen werden genutzt, um zeithistorische Gesetzmäßigkeiten in einem Korpus von Drehbüchern auszumachen.

### **Die Herrschaft des Regisseurs: Europäische Drehbuchgeschichten**

Die Geschichte der Drehbucharbeit in Europa, und insbesondere in Ost- und Zentraleuropa, ist bislang nur unzureichend erforscht. Die Rolle von Drehbuchautoren und ihre professionelle Identität im europäischen Kino waren stets unsicher und problematisch, während die Regisseure bereits seit dem Ende der 1910er Jahre, und insbesondere seit den 1920er Jahren, eine vorherrschende Stellung innerhalb der jeweiligen nationalen Produktionssysteme einnahmen. Kristin Thompson hat in ihrem Artikel «Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes» (1993) gezeigt, wie die fragmentierten und dezentralen europäischen Produktionssysteme der 1910er bis in die 1930er Jahre hinein strukturell die Kontrolle des Regisseurs über den gesamten kreativen Prozess (also Plot-Entwicklung, Produktion und Postproduktion) voraussetzten und, anders als im Studiosystem Hollywoods, das seit Mitte der 1910er Drehfassungen als standardisierte Vorlage für die Produktion verwendete, keine Trennung zwischen Konzeption und Ausführung des Films vornahmen (Thompson 1993). Während Hollywood in den frühen 1930er Jahren den Wandel von dem, was Janet Staiger «zentrales Produzentensystem» (Central Producer-System) nennt, zum flexibleren Produzenten-Einheiten-System (Producer Unit-System) vollzieht, mit riesigen

6 In den letzten zehn Jahren haben mehrere ethnografische Studien globale Stätten der Medienproduktion untersucht, darunter die BBC in London (Born 2005), die Filmindustrien in Mumbai (Ganti 2012) und Hong Kong (Martin 2012). Allerdings hat bislang niemand (mit einigen Ausnahmen bei Born) einen systematischen Versuch unternommen, die Untersuchungsergebnisse anhand der konkreten Produktionspraxis mit den historischen Entwicklungen des jeweiligen Produktionssystems zu verknüpfen, auch hat sich niemand mit den ehemaligen sozialistischen Ländern befasst (im Gegensatz zur Kunstanthropologie, vgl. beispielsweise Svašek 1996).

Drehbuchabteilungen und spezialisierten angestellten Drehbuchautoren, die Hunderte von gebrauchsfertigen Drehbüchern produzierten, während die Regisseure als ihre Ausführende agierten (Bordwell/Staiger/Thompson 1985), haben europäische Produktionsgesellschaften – laut Thompson – immer noch primär das Regisseur-Einheiten-System genutzt, wie es für das frühe Hollywoodkino Anfang der 1910er Jahre charakteristisch war. Erst im Laufe der 1930er Jahre etablierte sich in Europa, zumindest teilweise, das zentralistische System mit seiner strengeren Arbeitsteilung, in dem der Produzent im Mittelpunkt stand.

Anhand der deutschen und österreichischen Filmgeschichte hat Jürgen Kasten gezeigt, dass die Professionalisierung und Standardisierung der Drehbucharbeit in den späten 1910er Jahren zunächst Dutzende meist «subliterarische[r] Autoren» zum Kino brachte.<sup>7</sup> Im Laufe der 1920er Jahre führte dann der Standardisierungsprozess (der von zahlreichen Anleitungen und Handbüchern begleitet wurde) zu einer unverzichtbaren medienspezifischen Drehfassung in einem regulierten Shot-by-Shot-Format. Dieses Format war ein «komplexes poetisch-technisches Kompendium» (Kasten 1990, 113), das geschätzt wurde, weil es suggestiv filmische Narration, Tempo und Handlung vermitteln konnte, und damit eine konkrete und präzise visuelle Vorstellung vom späteren Film erlaubte. Es galt aber gleichwohl als Zwischenprodukt, das während der Produktion willkürlichen Änderungen unterlag. Dieselbe Entwicklung führte paradoxerweise zu einer strukturell bedingten Isolation, Funktionalisierung und Abhängigkeit des Drehbuchautors, der immer mehr von der tatsächlichen Produktion losgelöst war und vom Regisseur überschattet wurde. Der Regisseur wurde zu einer Führungsgestalt, die nötig war, um immer komplexere Arbeitsprozesse zu leiten und neue Produkte mit dem international bekannten bündigen Label, dem Namen des Starregisseurs, effizient zu vermarkten.<sup>8</sup> Diese strukturelle «Zähmung» der Drehbuchautoren (vgl. Staiger 1983) sollte zukünftigen totalitären Regimes die Anpassung der Filmproduktion an die Erfordernisse der Propaganda erleichtern. Aus politisch-historischer Sicht betont Kasten eine 30 Jahre andauernde Kontinuität von stilis-

7 Kastens Typologie unterscheidet sechs Gruppen: Unterhaltungsschriftsteller, häufig weibliche; Journalisten; Autoren, die vom Theater kommen; Autoren-Regisseure; Stummfilmdiven und schließlich eine Handvoll prominenter Schriftsteller (Kasten 1990).

8 Kasten stellt einen Wandel in der Hierarchie von Regisseuren und Drehbuchautoren fest, die im Vorspann des Films und in Werbeanzeigen zum Ausdruck kommt: um 1924/1925 wird die Ankündigung «Drama in 6 Akten von...» (Name des Autors) durch «Ein Film von...» (Name des Regisseurs) abgelöst (vgl. Kasten 1990, 109).

tischen und thematischen Stereotypen im deutschen und österreichischen Kino, die ab den 1930er Jahren von den so genannten Altautoren bis in die 1960er Jahre fortgeführt werden, von Routiniers, die sich an die unterschiedlichen politischen Regimes und industriellen Kulturen geschmeidig anpassen konnten, bis ihre Position schließlich von den Autorenfilmern des Neuen Deutschen Kinos, die systematisch ihre eigenen Drehbücher schrieben, zunichte gemacht wurde (Kasten 1990). Auch wenn sich in verschiedenen nationalen Systemen ein gewisses Maß an Variation finden lässt, scheint es in ganz Europa einen generellen Trend gegeben zu haben, die Drehbucharbeit zu standardisieren sowie ab Mitte der 1920er Jahre den Regisseur in den Rang des Filmautors zu erheben und ihm eine dominante Stellung zu gewähren, die in den folgenden Jahrzehnten weitgehend unangefochten blieb.<sup>9</sup>

Im tschechischen Produktionssystem – seinerseits ein Hybrid aus österreichischen, deutschen, später sowjetischen und US-amerikanischen Einflüssen, das aber immer in die spezifischen lokalen Bedingungen eines «small nation cinema» (Hjort/Petrie 2007) eingebunden war – hatten die Regisseure bereits seit den 1920er Jahren eine vorherrschende Stellung inne. Vor 1945 wurden Drehbücher, ähnlich wie in Deutschland und Österreich, hauptsächlich von Autoren der Unterhaltungsliteratur oder von Dramatikern verfasst, von Journalisten, Textern oder Schauspielern; nur eine Handvoll prominenter Schriftsteller versuchte ihr Glück beim Film. Allerdings waren Regisseure bei bis zu 45 Prozent der Drehbücher die (Co-)Autoren. Und selbst die Verstaatlichung 1945 und die Machtübernahme der Kommunisten 1948 konnten ihre Stellung nicht schwächen. Zwischen 1945 und 1980 stammte eine noch höhere Anzahl Drehbücher aus der Hand von Regisseuren als (Co-)Autoren: über 70 Prozent. In den 1960er Jahren erreichte ihre Kontrolle über den Drehbuchprozess mit nahezu 85 Prozent der Drehbücher ihren Höhepunkt. Eine derartige Statistik mag seltsam erscheinen, aber sie veranschaulicht, wie die Mikropolitiken des Drehbuchschreibens diskutiert wurde.

Während der großen Drehbuchdebatte 1956 (siehe unten) unternahm einer der Kritiker einen Vergleich aller ausländischen Filme, die zwischen Januar und August 1956 in tschechischen Kinos liefen, mit

9 Beispielsweise legt Ian Macdonald dar, dass britische Drehbuchautoren ab Mitte der 1920er Jahre ihren Einfluss an die Regisseure verloren hatten, nachdem sie in den 1910er Jahren versucht haben «ihren Status als «Autor» eines Films zu sichern», und dass zahlreiche britische Regisseure in den 1910ern und 1920ern ihre eigenen Drehbücher verfassten (Macdonald 2011, 44).

der gesamten tschechischen Filmproduktion des Vorjahres. Das Ergebnis war, dass bei 42 Prozent der ausländischen Filme der Regisseur der (Co-)Autor war, während die Drehbücher der von ihm untersuchten tschechischen Filme zu 71 Prozent aus der Hand des Regisseurs stammten (ein Ergebnis, das sich nahezu mit meinen eigenen Berechnung deckt, die auf dem Output des gesamten Jahrzehnts basieren).<sup>10</sup> Es scheint, dass die Dominanz der Regisseure und die daraus resultierende Marginalisierung von Drehbuchautoren einen Prozess der «longue durée» der lokalen Kinogeschichte konstituieren – ein fundamentales Merkmal des Produktionssystems, das politischen Veränderungen ebenso standhält wie Versuchen, die professionelle Hierarchie durch Reformen von oben zu verändern.

### **Die strukturelle Rolle des Drehbuchautors in der staatssozialistischen Filmproduktion**

Um die Stellung von Autoren (Externen, die für die Leinwand schrieben) und professionellen Drehbuchautoren (Angestellte der Studios) in der Hierarchie des Produktionssystems zu begreifen, gebe ich einen kurzen Überblick über dessen zentrale Merkmale und das soziale Umfeld, in dem die Drehbuchautoren lebten und arbeiteten. In erster Linie müssen wir die Rolle der so genannten «Einheiten» oder «Gruppen» begreifen, die die Produzenten nahezu völlig ersetzten und die die Zusammenarbeit zwischen Autoren, Drehbuchautoren und Regisseuren koordinierten. Die Theorie und Praxis, wie sie ihre kollektive kreative Arbeit bewältigten, wurde «Dramaturgie» genannt, und Dramaturgen waren zentrale Vermittler sowohl zwischen der oberen Leitungsebene der Studios und den Arbeitsgruppen, als auch zwischen weitergehenden politischen oder kulturellen Trends und der tatsächlichen Filmpraxis.

Drei Aspekte des tschechischen Produktionssystems der Nachkriegszeit sollen an dieser Stelle herausgearbeitet werden:

- Strategisches Management: die Repräsentanten von Staat und Partei beanspruchen die Rolle des ultimativen Produzenten, Auftraggebers und Zensors;

<sup>10</sup> Vgl. Malina 1956. Meine Berechnungen basieren auf den maßgeblichen Filmographien, die vom Nationalen Filmarchiv in Prag veröffentlicht wurden; sie berücksichtigen den Autor der letzten Drehbuchversion vor der Regieversion (d.h. der Drehfassung, die fast immer vom Regisseur geschrieben wurde) – jener Version, die nach 1948 «literarisches Drehbuch» und vor 1948 schlichtweg «Szenario» genannt wurde.

- Taktisches Management: Einheiten beaufsichtigen die Plot-Entwicklung, nehmen eine Rolle als Vermittler bei Anträgen und Genehmigungen ein, koordinieren Partnerschaften und managen die alltägliche kreative Arbeit der Filmcrews während des gesamten Produktionsprozesses;
- Produktionskultur: eine gelebte Realität von Filmschaffenden, die von Konflikten und Allianzen zwischen verschiedenen professionellen, sozialen und Altersgruppen geprägt ist: Filmemacher gegen Bürokraten, Kommunisten gegen Nicht-Kommunisten, Junge gegen Alte, «Kreative» gegen Zuarbeiter, verschiedene informelle Netzwerke untereinander, Regisseure gegen Autoren, Autoren gegen professionelle Drehbuchautoren etc.

In früheren Forschungsarbeiten zu staatssozialistischen Produktionsweisen beschreibe ich die Einheiten als eine mittlere Management-Ebene, die die effektive Durchführung kreativer Arbeit in einer Umgebung von politischer Kontrolle von oben bei relativ kreativer Autonomie gewährleistete, wobei der einzige legitime Produzent der Staat selbst war (Szczepanik 2012). Die verwandte «Produktionskultur», in die dieses Produktionssystem eingebettet war, soll durch ein Top-Down Experiment vom Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre illustriert werden. Das neue kommunistische Management hatte den Versuch unternommen, das Produktionssystem in eine quasi-industrielle Fabrik zu verwandeln, in der alle Arbeiter an einem Ort versammelt waren, z.B. in den Filmstudios Barrandov, 10 km außerhalb der Stadtmitte. Gleichzeitig stellte man Dutzende unerfahrener Neulinge an, um eine neue Generation «proletarischer» Filmautoren und -regisseure heranzubilden, die die alten «Veteranen» ersetzen sollten, da diese angeblich durch die bürgerliche Ideologie der unmoralischen Filmwelt, auch scherzhaft «Filmdschungel» genannt, korrumpiert waren.<sup>11</sup> Diese zwei radikalen Versuche scheiterten kläglich und führten beinahe zum völligen Zusammenbruch der nationalen Filmproduktion, aber sie brachten auch die Praxisgemeinschaften in die Defensive und schufen ungeschriebene Gesetze kreativer Arbeit und professioneller Identität: Sie prägten die Bedeutung flexibler Arbeitsbedingungen, die geographi-

<sup>11</sup> In seiner Studie zur Frage, wie totalitäre Staaten literarische Karrieren prägen, kommt der Soziologe Daniel Kubat zu dem Ergebnis, dass eine ähnliche Invasion junger Autoren in anderen zeitgenössischen Massenmedien zu beobachten war (vor allem im Verlagswesen): «Je jünger der Autor, desto wahrscheinlicher war er in professioneller Hinsicht (als Mittel des Broterwerbs) mit den Massenmedien assoziiert» (Kubat 1962, 439).



sche Konzentration auf Prag als kulturelles Zentrum, informelle Netzwerke und Hierarchien, Vertrauensverhältnisse auf persönlicher Ebene, etc. (vgl. Szczepanik 2013).<sup>12</sup> Die Einheiten und die widerständige Produktionskultur dienen hier als hauptsächlichster kontextueller Rahmen, um die historische Bedeutung und die Konsequenzen der Veränderungen in der Drehbuchpraxis zu begreifen.

1945–1948	2–6 «Produktionsgruppen»	Erinnern an kleine Produktionsgesellschaften, die semi-unabhängig innerhalb der Studios im staatlichen Besitz operierten, aber mit einer starken Autonomie der kreativen Arbeiter
1948–1951	8–11 «Kreative Kollektive»	Eingeschränkte «dramaturgische» Arten von Einheiten: Dramaturgen und Autoren getrennt von Produktion und Filmteams; man nutzte sie um Dutzende unerfahrener, aber politischer loyaler Autoren anzuwerben, die die Filmproduktion reformieren sollten
1951–1954	Ein zentraler «Kollektiver Ausschuss» mit seiner Drehbuchabteilung	Extrem zentralisierte dramaturgische Abteilung, mit angeblich kollektiver Entscheidungsstruktur (tatsächlich von mehreren starken Akteuren manipuliert); Pate standen die Drehbuchabteilungen und das zentrale Drehbuchstudio der sowjetischen Filmstudios <sup>13</sup>

**Tab. 1**  
Historische Typologie der «Einheiten» in den tschechischen und slowakischen Spielfilmproduktionen, 1945–1990

- 12** Diese Konfrontation des «Filmschungels» mit dem neuen «Filmproletariat», die spezifische Geisteshaltungen von Geringschätzung und Praktiken des Distinktionsgewinns offenbarte, lässt sich nicht nur mit historischen Entwicklungen in anderen staatssozialistischen Kinokulturen der Region vergleichen, sondern auch mit Initiativen zum Zweck der Modernisierung und mit Versuchen, symbolisches Kapital, soziale Respektabilität und professionelle Distinktion in entfernteren Produktionsgemeinschaften entstehen zu lassen, wie ethnographische Studien zu Bollywood (Ganti 2012) oder Hong Kong (Martin 2012) zeigen, die wiederum Produktionskulturen darstellen, in denen die Filmindustrie in turbulente soziopolitische Veränderungen verwickelt war.
- 13** Die komplizierte Organisation der Drehbucharbeit in der zeitgenössischen UdSSR, die aufgeteilt war zwischen dem zentralen «Drehbuchstudio» (in Betrieb von 1941–1958) und «Drehbuchabteilungen» der einzelnen Filmstudios (Lenfilm, Mosfilm, usw.), wurde den tschechischen Führungskräften in einem Bericht des Leiters des Drehbuchstudios, Dmitrii Eremin, erläutert (Eremin 1950).

1954–1970	4–6 «Kreative Gruppen»	Dezentralisiertes System von Dramaturgie im weiteren Sinne: Einheiten aus Dramaturgen, Regisseuren, Produktionsleitern und Drehbuchautoren überwachen den gesamten Produktionsprozess; emanzipiert; informelles und effizientes Management von kreativem Teamwork
1970–1982	6–7 «Dramaturgische Gruppen»	Re-zentralisiert, eingeschränkte Form der Dramaturgie: nur Dramaturgen koordinieren die Drehbuchentwicklung größtenteils isoliert von der späteren Produktion
1982–1990	6 «Dramaturgische Produktionsgruppen»	Teilweise Emanzipation und Wiederanbindung von Dramaturgen an die Produktion: Einheiten bestehen sowohl aus Dramaturgen wie Produktionsleitern
1990	Pläne für 6 «kreative Gruppen»	Hauptsächlich Regisseure zu Leitern der Einheiten ernannt, nicht vollständig verwirklicht
Slowakei	Koliba Filmstudios in Bratislava, operieren halb-unabhängig von Prag: 1956–1958: 3 Kreative Einheiten; 1958–1963: 2 Produktionseinheiten, 1963: 3 Kreative Einheiten, 1972–1990: 2–4 Dramaturgische Einheiten	

Der Begriff «Dramaturgie» birgt eine doppelte Bedeutung: einerseits handelt es sich dabei um eine Theorie des dramatischen Aufbaus und der Drehbuchentwicklung, andererseits bezieht er sich auf das praktische Management und die Kontrolle nicht nur der Stoffentwicklung, sondern des gesamten kreativen Prozesses. Diese letztere Form der Dramaturgie war in einer komplexen Hierarchie von dramaturgischen Institutionen organisiert, an deren Spitze die staatliche oder die zentrale Dramaturgie stand, während «Produktions-», «Kreative» oder «Dramaturgische» Einheiten auf der unteren Ebene angesiedelt waren (siehe Tabelle 1). Aus Perspektive der kommunistischen Ideologen bestand die primäre *Raison d'Être* für Dramaturgie und die Einheiten in der Reform des Produktionssystems mit dem Ziel, die politische Konformität seiner Filme zu garantieren. Nach einer Phase der radikalen Zentralisierung (1948–1954) begriff die Partei, dass sie neben den Einheiten

über kein anderes effizientes Mittel zur praktischen Kontrolle verfügte. Es gab in der Organisationsstruktur keine andere Abteilung zwischen der bürokratischen obersten Führungsebene (die nicht über die nötigen Kenntnisse der Filmarbeit verfügte) und der widerständigen und politisch unzuverlässigen Gruppe von Teammitgliedern, welche die offizielle Kulturpolitik in die alltägliche kreative Arbeit überführten. Zur Überraschung der Apparatschiks jedoch sollten eben diese Einheiten später zu Zentren des kulturellen Widerstands werden und zu zentralen Knotenpunkten jener informellen Netzwerke, die für die subversive Ästhetik der späten 1950er und 1960er verantwortlich waren.

Im staatlich kontrollierten Produktionssystem war der Dramaturg oder der künstlerische Leiter der Einheit, der eine Gruppe von vier Dramaturgen kontrollierte, praktisch ein Äquivalent zum «Produzenten», jedoch ohne die üblichen Verantwortlichkeiten in Bezug auf Finanzen, Freigabe und Vermarktung (was der Staat oder die Partei und ihre Repräsentanten übernahmen). Dramaturgen und Einheiten beaufsichtigten die Stoffentwicklung, die Auswahl von Cast und Crews, während einiger historischer Phasen auch die Dreharbeiten sowie die Postproduktion und gelegentlich sogar den Vertrieb.

Sie agierten als Vermittler oder Zwischenhändler der Produktionskultur: sie vermittelten zwischen Autoren und Regisseuren, zwischen Regisseuren und Filmteams sowie zwischen Studios, dem politischen Establishment und allgemeinen kulturpolitischen Trends. Dadurch, auf der Ebene der tatsächlichen Filmpraxis, unterschieden sich die Dramaturgie und die Einheiten im staatssozialistischen Produktionsmodell vom Kino Hollywoods und Westeuropas.

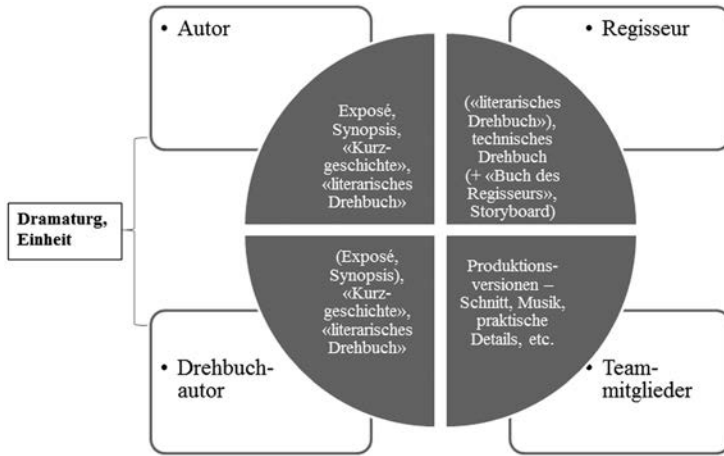
UdSSR	Kreative Assoziationen (tvorcheskije ob'edinenenija)	1959–1990
DDR	Künstlerische Arbeitsgruppen (KAG)	1959–1966
	Dramaturgengruppen	1966–1990
Polen	Einheiten der Filmautoren (Zespoły Autorów Filmowych)	1955–1989
Ungarn	«Gruppen» (stúdiósoport)	1964–1971
	«Studios» (stúdiósoport/stúdió)	1971–1978

Tab. 2 Andere nationale Typen von Einheiten in Ost- und Mitteleuropa<sup>14</sup>

14 Für grundlegende Informationen zu den Einheiten in der UdSSR, der DDR, Polen und Ungarn vgl. Ivanova 2011; Reif 2009, 29–30; Poss/Warnecke 2006; Brummel 2010, 22; Zajiček 2009; Cunningham 2004 und Lawton 2007, 77–78.

Während ähnliche Arten von Einheiten oder «Gruppen» als mittlere Leitungsebene, ideologische Kontrolleure und kulturelle Vermittler insbesondere seit den späten 1950er Jahren in anderen Ostblockstaaten implementiert wurden, existierte die «Dramaturgie» als zentrales Konzept einzig in der Tschechoslowakei und der DDR. Dies hatte historische Gründe: in beiden Ländern hatte «Dramaturgie» eine lange Tradition am Schauspieltheater, und die jeweiligen nationalistischen Kulturpolitiken der 1930er und 1940er Jahre adaptierten diese schnell für die Bedürfnisse der Filmproduktion. Um die künstlerische und ideologische Qualität der Filme zu «verbessern», implementierten beide Staaten spezielle Maßnahmen zur Regulierung der Filmproduktion, die nicht nur durch nachträgliche Zensur erfolgten, sondern bereits im Verlauf der Drehbuchentwicklung stattfanden (Goebbels' Idee der Vorzensur wurde 1934 institutionalisiert; tschechische Versuche der Institutionalisierung von Dramaturgie lassen sich auf Mitte der 1930er Jahre datieren). In der Tschechoslowakei entwickelte sich die Filmdramaturgie während des Zweiten Weltkriegs weiter, als Prag zu einem wichtigen Produktionszentrum der deutschen Filmindustrie wurde. Dabei sollte eine nationale Entsprechung zur Reichsfilmkammer etabliert werden, die zum Ziel hatte, die einheimische Filmindustrie zu zentralisieren und zu standardisieren. In beiden Ländern stand die Dramaturgie für eine bemerkenswerte Kontinuität in der Entwicklung der Produktionssysteme vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, trotz der politischen Unterschiede zwischen dem nationalsozialistischen und dem sozialistischen Regime (siehe Dvořáková 2011). Dramaturgie (als Technik der Stoffentwicklung) und die Einheiten (Manager von kreativer Arbeit) sind der Schlüssel, um die Geschichte der Drehbucharbeit als Praxen zu verstehen, die innerhalb der staatssozialistischen Produktionsweise institutionalisiert waren.

Zu den bisherigen externen Faktoren, die die Standardisierung der Drehbucharbeit vorantrieben (wie staatliche Förderung, Handbücher zum Drehbuchschreiben, Drehbuchwettbewerbe, der Diskurs der Filmkritik) gesellten sich nach der Verstaatlichung der Filmindustrie im August 1945, und insbesondere nach dem kommunistischen Putsch 1948, eine Reihe interner Faktoren: organisatorische und juristische Maßnahmen wie die Festanstellung von Autoren, Kollektivverträge, Arbeitsregeln, die Einheiten, bürokratisierte Abläufe der Plot-Entwicklung und der Drehbuchgenehmigung. Nur anderthalb Monate nach dem Putsch der Kommunisten begann die neue Führungsriege der Filmstudios mit der systematischen Anwerbung junger Drehbuchautoren, so genannter Drehbuchadepten (oder «Dilettanten» – siehe oben), obwohl diese Au-



2 Mikro-politiken der Stoffentwicklung

toren nie zuvor eine Festanstellung in den Filmstudios hatten. Bald darauf wurde ein besonderes Komitee aus den künstlerischen Leitern der Produktionseinheit gegründet, das den Auftrag bekam, zehn exemplarische Step Outlines und zehn «Kurzgeschichten» auszuwählen, die verwendet werden sollten, damit die Mitglieder der Einheit an ihnen ihre Drehbuchtechnik trainieren konnten.<sup>15</sup> Allerdings erwies sich der neue Pool von angestellten Drehbuchautoren als extrem ineffektiv, und die tatsächliche Drehbuchpraxis verlief überwiegend auf informeller Ebene. Dabei konnten Regisseure ihre Drehbücher und Drehfassungen selbst schreiben oder mitverfassen, während man mit externen literarischen Schriftstellern zusammenarbeitete, anstatt mit den professionellen Drehbuchautoren, die von den Studios angestellt waren.

Innerhalb der verstaatlichten Studios verfügten die professionellen Drehbuchautoren zu keiner Zeit über eine gut funktionierende organisatorische Plattform und einen festen Status. In den Perioden der Liberalisierung und größerer kreativer Freiheit (1945–1948, 1955–1969) wurden sie als «Adepten», «Dramaturgen» oder «Gutachter» auf verschiedene Einheiten verteilt, wodurch sie informelle Kooperationen mit anderen Autoren, Regisseuren und Dramaturgen etablieren konnten. In Phasen strikterer politischer Kontrolle und Repression kam es mehrfach zu Versuchen, eine eigene Drehbuchabteilung einzurichten. Dies geschah vor allem in den frühen 1950er Jahren, als solche Ten-

<sup>15</sup> NFA, Frič Martin, k. 5, sign. 269, Zápisy z pracovních porad uměleckých šéfů dramaturgických skupin.

denzen vom sowjetischen Modell des «Drehbuchstudios» inspiriert waren, das wiederum seinerseits auf dem System von Hollywoods Story Departments basierte (Belodubrovskaya 2011), und dann wieder nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in den frühen 1970er Jahren (Hulík 2011, 167). Diese Versuche waren allesamt zum Scheitern verurteilt, wie die Studiofunktionäre sogar offen zugaben. Ähnlich erfolglose Versuche, Drehbuchautoren zu organisieren und umzuorganisieren, unternahm die Kommunistische Partei innerhalb der Filmstudios. Bestimmte Berufsgruppen wurden wiederholt zwischen individuellen «Basiszellen» angesiedelt und entweder mit anderen Berufsgruppen zusammengeschlossen oder von ihnen isoliert.

Unter den Filmberufen erwiesen sich die Drehbuchautoren als die unberechenbarsten und individuellsten von allen, und weder dem zentralistischen Produktionssystem noch der politische Kontrolle von oben gelang es, ihre kreative Arbeit und Professionalität auf Linie zu bringen.

Aus eben diesem Grund haben die Einheiten mit ihrem Verfahren der Drehbuchentwicklung eine immense politische Bedeutung. Nachdem die Versuche gescheitert waren, die Mikropolitik der Produktionsgemeinschaften radikal zu reformieren, waren die Einheiten die einzigen Instrumente, mit deren Hilfe man die alltägliche Drehbucharbeit praktisch planen und regulieren konnte. Jede von ihnen beaufsichtigte eine festgelegte Anzahl von Drehbüchern in unterschiedlichen Entwicklungsstadien. 1966, auf dem Höhepunkt der Tschechischen Neuen Welle, erstattete jede Einheit monatlich Bericht über etwa sieben Filme in Produktion, zehn fertige Drehbücher im Genehmigungsverfahren, 14 «Kurzgeschichten» (Treatments), zehn Synopsen und sieben Filmexposés.<sup>16</sup> Jede dieser Einheiten traf sich regelmäßig zu offiziellen Versammlungen, operierte aber auch in einem informellen Netzwerk von halbwegs dauerhaften Mitarbeitern. Zudem verfügten sie auch über ein mehr oder weniger ausgeprägtes kreatives Profil und einen charakteristischen Stil: mehr oder weniger im Team, mehr oder weniger bürokratisch, mit einer mehr oder weniger traditionellen Ästhetik (Szczepanik 2013).

Professionelle Drehbuchautoren blieben eine notwendige, wenn auch ziemlich vernachlässigte Gruppe und ein nahezu unsichtbarer Berufsstand: zahlenmäßig und im Vor- oder Nachspann, standen sie meistens im Schatten literarischer Schriftsteller, Regisseure und Dramaturgen, die in Kooperation das Gros der Drehbücher für die individuellen «Einheiten» erstellten. Professionelle Drehbuchautoren wurden

16 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. ÚŘ ČSF Sekretariát 1966, sl. 3 – Tvůrčí skupiny (nezprac).

– manchmal verächtlich – «Verarbeiter» (*zpracovatelé*) genannt: sie verwandelten literarische Originalwerke in Drehbücher, bekamen niedrigere Gehälter, wurden im offiziellen Schriftstellerverband marginalisiert und verfügten trotz ihrer Festanstellung in der Regel über keine stabile Organisationsstruktur, innerhalb derer sie arbeiten konnten.

Auf der anderen Seite waren erfahrene und routinierte Drehbuchautoren für politisch begründete Interventionen weniger anfällig als Regisseure, Autoren oder Leiter von Einheiten; sie verhielten sich häufig unauffällig und arbeiteten jahrzehntlang unter wechselnden politischen Regimes und Ideologien. Josef Neuberger beispielsweise, der produktivste Drehbuchautor des tschechischen Kinos, der zwischen 1920 und 1960 kontinuierlich gearbeitet hat, oft an sehr erfolgreichen Komödien, war zu keiner Zeit eine Person des öffentlichen Lebens: Der einzige Artikel, in dem seine Arbeit immerhin auf einer halben Seite diskutiert wurde, war sein Nachruf. Andererseits wurde er nie von den Nazis oder den kommunistischen Machthabern verfolgt oder auch nur kritisiert.<sup>17</sup>

### **Zur politischen Geschichte des «literarischen Drehbuchs»**

Im nächsten Abschnitt richte ich meinen Blick auf das Drehbuch selbst, und zwar auf seine beiden endgültigen Entwicklungsformate und ihre Wurzeln in der Kulturpolitik des späten Stalinismus. Die politisch-historische Dimension der Drehbuchentwicklung lässt sich besonders gut am so genannten literarischen Drehbuch aufzeigen. Im Gegensatz zur Drehfassung («technisches Drehbuch»), die sich seit den 1930er Jahren<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Es war üblich, dass «bürgerliche» professionelle Drehbuchautoren aus den 1930er Jahren und aus der Zeit des 2. Weltkriegs ihre Arbeit bis in die 1950er und gelegentlich sogar bis in die 1960er fortsetzten. Dies war in der DDR ähnlich, wo ehemalige Drehbuchautoren der UFA bis in die 1950er Jahre hinein Drehbücher verfassten. 1956 waren dies 22 Prozent, in der Bundesrepublik Deutschland betrug ihre Zahl sogar 65 Prozent (Kasten 1990, 131).

<sup>18</sup> Die Begriffe «technisches Drehbuch» und «literarisches Drehbuch» wurden gleichzeitig verwendet – in den 1920er und frühen 1930er Jahren wurde die Drehfassung «Szenario» oder «Arbeitsszenario» genannt, dann in den 1930ern und 1940 einfach «Drehbuch». Dieses verwendete ein deutsches Zweispaltenformat mit durchnummerierten Einstellungen (vgl. Kasten 1990), obwohl seine technischen Details 1950 weiter gemäß der sowjetischen «Produktionsnormen» standardisiert wurden. In den frühen 1950ern wurde es zeitweilig «Drehbuch des Regisseurs» genannt. Es war zweispaltig, mit nummerierten Einstellungsformaten, standardisierten technischen Anhängen und Parametern für jede Szene und jede Einstellung (Kameraperspektive, -bewegung etc).

nicht wesentlich verändert hatte und als exklusive Angelegenheit von Filmspezialisten galt, waren die Zwischenformate der Drehbuchentwicklung stets viel instabiler und durch äußere politische und kulturelle Einflüsse überdeterminiert.<sup>19</sup> Die Dauerhaftigkeit der Form des technischen Drehbuchs ist ein bedeutender Indikator für die interne Struktur der Produktionskultur. Auf der einen Seite gab es einen festen Kern des Filmteams, mit einer eigenen Trägheit der Arbeitsgewohnheiten, und auf der anderen Seite die obere Ebene von Autoren und Dramaturgen, die politisch bedingten Umorganisationen, Säuberungen und Überwachungen durch den Staat – aber auch weiter reichenden kulturellen Trends in der Gesellschaft – viel stärker ausgesetzt waren.

Das literarische Drehbuch (tschechisch: «literární scénář») war die Version eines Autors in einem Master Scene-Format, das in nummerierte Szenen gegliedert war. Es umfasste in der Regel die endgültigen Dialoge sowie Bild- und Tonangaben und enthielt Angaben zu Besonderheiten des Drehorts, gelegentlich «Außen»/«Innen» und die Tageszeit. Das literarische Drehbuch existierte in zwei grundlegenden Varianten: dem Zweispaltenformat, das bis in die 1950er Jahre verwendet wurde, und dem Prosaformat, das später vorherrschen sollte.<sup>20</sup> Es wurde um 1949/1950 vor allem aus zwei Gründen eingeführt:

- organisatorische und wirtschaftliche: zur besseren Arbeitsteilung zwischen Autoren und Regisseuren, um die Drehbuchentwicklung ( «literarische Vorbereitung») deutlich von der Vorproduktion zu trennen; um Honorare für die jeweiligen Etappen festzulegen; sowie um das Endprodukt der literarischen Etappe zu standardisieren, bevor der Regisseur mit seinen Teammitgliedern zum Einsatz kommt, um die gesamten Einzelheiten im «technischen Drehbuch» zu implementieren;
- politisch-ideologische: eine vollständige Wiedergabe der Handlung, nach Möglichkeit in der endgültigen Dialogversion (vergleichbar

**19** Ich kann in diesem Beitrag nicht auf alle diese Einflüsse eingehen. Individuelle Formate entstanden, verschwanden und veränderten sich im Laufe spezifischer historischer Bedingungen. Abgesehen vom literarischen und technischen Drehbuch umfassten sie Treatment, Synopsis und kurzlebigere Formate wie Step Outline, Exposé oder Libretto.

**20** Ungefähr 40 Prozent der literarischen Drehbücher aus den 1950er bis 1980er Jahren sind zweispartig, auf dieselbe Weise wie technische Drehbücher (vorläufige Schlussfolgerung aufgrund eines Samples von 100 Drehbüchern aus der Sammlung des NFA). Bis in die 1960er Jahre wurde das Zweispaltenformat in Handbüchern empfohlen (Daniel/Kratochvíl 1963, 95), während eine neuere Anleitung konstatiert, dass das Prosaformat für die Leser angenehmer ist (Kratochvíl/Dvořák 1981, 67).



mit dem «eisernen Drehbuch»), die von zentralen Genehmigungsausschüssen evaluiert und vorzensiert wurde, um das «künstlerische» literarische Drehbuch von der chaotischen Produktion zu isolieren; um das Drehbuchschreiben in den Rang einer respektablen literarischen Gattung zu erheben; um prominente regimetreue Autoren anzuwerben und um eine geradlinige ideologische und ästhetische Reform des gesamten nationalen Kinos zu ermöglichen.

Kritiker begannen bereits während des Zweiten Weltkriegs eine derartige Trennung zwischen «literarischem» und «technischem» Format zu fordern, um ein «ideales Format für Filmpoeten» anbieten zu können, das frei vom Ballast technischer Details sein sollte (Vgl. Brousil 1943).<sup>21</sup> Das literarische Drehbuch wurde jedoch erst mit dem ersten Kollektivvertrag zwischen dem Schriftstellerverband (der später Schriftstellergewerkschaft hieß) und den verstaatlichten Studios eingeführt (April 1947).<sup>22</sup> Der Vertrag legte das «literarische Drehbuch» als eigenständige Etappe in der Drehbuchentwicklung fest, wonach dem Autor ein bestimmtes Honorar auszuzahlen war, egal, ob der Film tatsächlich produziert wurde oder nicht.<sup>23</sup> Nach dem Vertrag sollte es «die gesamte Handlung vermitteln, die in einzelne Szenen heruntergebrochen ist, mit einer Liste der Schauplätze, des Szenenaufbaus und der Figuren, mit Angaben zum gesamten Ton, zur Musik, und den Dialogen in ihrer endgültigen Fassung» (Herv. S. S.).<sup>24</sup> Einen Monat später enthält ein von einem jungen Drehbuchautor verfasster interner Report über die Praxis der Drehbuchentwicklung bereits genaue Anweisungen, dass das «Drehbuch (literarisch)» in Szenen aufgeteilt zu sein habe, die einheitlich und vollständig sind, worin «jedes seiner Sätze konkrete Einstellungs-möglichkeiten andeuten» solle. Das literarische Drehbuch spielt

21 Der Begriff findet auch beim Regisseur-Drehbuchautor Otakar Vávra Erwähnung (Kolaja 1944, 24). In der Tat ähneln mehrere Drehbücher aus der unmittelbaren Nachkriegszeit aus meinem Sample dem späteren literarischen Drehbuch.

22 Archiv Barrandov studio, a. s., f. Barrandov historie, k. 1945/3, Smlouva ředitele výroby dlouhých filmů se Syndikátem českých spisovatelů, 19. 4. 1947. Siehe auch: NFA, ČFS, k. Sekretariát ÚŘ Čs. filmu 1947–48, Důvodová zpráva ke smlouvě s autory a zpracovateli námětu.

23 Die genaue Form des «technischen Drehbuchs» (mit detaillierten Angaben darüber, welche Art von Daten berücksichtigt werden soll und welche Struktur daraus folgt) wurde 1949 festgelegt: Instrukce o práci výrobního štábu v jednotlivých etapách výroby filmu. Prag: SF 1949.

24 Das technische Drehbuch wurde 1950, standardisiert und an sowjetische Normen angepasst – vgl. «Anleitungen zum technischen Drehbuch», 1950. In: NFA, SF, organizace, správa, 1949–53 konference tvůrčích prac. – R9/A1/4P/8K

eine wichtige Rolle im Genehmigungsprozess, weil es «die abstrakte Existenz der Filmarbeit abrundet», während das «technische Drehbuch» den Brückenschlag hin zur «Konkretisierung» des Films vollzieht.<sup>25</sup> In seiner Endgültigkeit spiegelt das literarische Drehbuch das unerfüllbare Ziel der Kontrollinstanzen wieder, die gesamte Bedeutung des Films vor seiner Produktion im Drehbuch festzulegen, das, einmal genehmigt, nicht mehr verändert werden sollte. Mit seinem Master Scene-Format unterschied es sich von den nummerierten Einstellungen des technischen Drehbuchs, das mit seinen externen Autoren, Gutachtern und Kontrolleuren weniger wohlwollend umging. Der eigentliche Unterschied, den das literarische Drehbuch mit sich brachte, bestand weniger in seinen textlichen Merkmalen (die in vieler Hinsicht früheren Libretti, Szenarios, Treatments und Step Outlines ähnelten), sondern eher in seiner strengen Differenzierung vom technischen Drehbuch – weshalb sich die historische Bedeutung des literarischen Drehbuchs nicht einzig und allein durch ein Studium von Drehbuchtexten begreifen lässt.

Um die politische Bedeutung des literarischen Drehbuchs in den 1950er Jahren in ihrem ganzen Ausmaß zu begreifen, ist ein kurzer Exkurs vonnöten. Das Konzept wurde nach dem Vorbild des sowjetischen «literarischen Szenarios» (литературный сценарий, *literaturnyj stsenarii*) entwickelt, das in der UdSSR ab Ende der 1930er Jahre als Mittelweg zwischen dem so genannten «eisernen Szenario» (das als zu instrumentell galt) und dem «emotionellen Szenario» (zu abstrakt und formalistisch) verstanden wurde, und die beide bereits mit wenig Erfolg ausprobiert worden waren. Der Formkompromiss des literarischen Szenarios sollte gleichzeitig kreativ (wie das emotionale Szenario), filmisch umsetzbar und «zensurfähig» sein (als eisernes Drehbuch, vgl. Belodubrovskaya 2011, 176). Wie Maria Belodubrovskaya gezeigt hat, entschied sich die Sowjetunion für dieses Modell als Alternative zu den Drehbuchabteilungen à la Hollywood, mit denen es in den 1930er Jahren auch experimentierte. Ziel war es, das Drehbuch in den Rang eines unabhängigen literarischen Werks zu erheben, hinter dem ein einzelner Autor stand (im Gegensatz zur Arbeitsteilung Hollywoods). Es sollte künstlerische Schriftsteller für die Arbeit beim Film anwerben, indem man ihnen einerseits als Autoren eine stärkere Stellung gewährte, sie andererseits von der praktischen Umsetzung trennte, ohne die Kreativität von Drehbuchautoren und Regisseuren zu ver-

25 J. A. Novotný: Filmový námět a jeho zpracování. In: Archiv Barrandov studio, a. s., f. Barrandov historie, k. 1947/4.

hindern. Gleichzeitig wurde es entwickelt, um Zensurmaßnahmen zu erleichtern (Drehbücher ohne technische Einzelheiten konnten einfacher und daher oft mehrfach geändert werden, bevor die Produktion des Films mit weiteren Investitionen begann) und die Regisseure dazu bringen, zensierte Drehbücher zu verfilmen. Der Historiker Peter Kenez ist der Ansicht, dass die Kulturpolitik des späten Stalinismus Drehbüchern deshalb eine privilegierte Stellung gegenüber der Verfilmung eingeräumt hat, weil «der Szenarist leichter kontrolliert werden konnte als der Regisseur. Eindimensionale Bedeutung lässt sich einfacher in Worten als in Bildern vermitteln» (Kenez 2001, 219).<sup>26</sup> Belodubrovskaya kommt jedoch zu dem Schluss, dass das literarische Szenario, allen Versuchen zum Trotz, sowohl ideologisch als auch organisatorisch versagt hat – und zwar als Instrument, um die zentral geplante Massenproduktion von Filmen auf Linie zu bringen, ebenso wie um «einen verlässlichen Vertrag zwischen Zensoren und Regisseuren über den Inhalt des zukünftigen Films» zu vereinbaren (2011, 282).

Filmhistoriker, die zum sowjetischen Kino forschen, nennen diese spätstalinistische Phase, in der das literarische Drehbuch ins tschechische Produktionssystem integriert wurde (1947–1953), *schdanovschchina* (oder Schdanowismus). Sie war geprägt durch kulturelle Verengung und aggressive Kampagnen, mit denen idealisierte Bilder des sowjetischen Alltags begünstigt und ausländische Einflüsse oder «ideologische Fehler» in Filmen und Drehbüchern bekämpft werden sollten.

Der Begriff geht auf den Namen von Andrei Schdanow zurück, dem ZK-Mitglied, das für die sowjetische Kulturpolitik verantwortlich war. Er prägte die Theorie von «Qualität» über «Quantität» in Bezug auf Filme, die nach 1948 produziert wurden – was das rasante Absinken der Produktion erklärt, die bis zum Tode Stalins auf 10–15 Titel pro Jahr zusammenschrumpfte und die unter anderem von einem extrem komplizierten und zentralisierten Genehmigungsverfahren im Verlauf der Drehbuchentwicklung verursacht wurde.<sup>27</sup> In seinem Artikel «Cinéma à lire. Observations sur l'usage du «scénario littéraire» à l'époque de Jdanov», behauptet Leonid Heller (2003), dass in dieser Phase der «Filmanämie» (*malokartin'e*), das Drehbuchschreiben paradoxerweise als Sammelpunkt für Ideologen, Zensoren und Führungskräfte

<sup>26</sup> Laurent gibt eine detaillierte Darstellung, wie literarische Szenarios nach 1946 dem zwanghaften Verfahren der Vorzensur ausgesetzt waren, die in mehreren Etappen griff (2000, 175).

<sup>27</sup> Ein ähnlicher Niedergang fand auch in anderen Ostblockländern statt. In der Tschechoslowakei schrumpfte die Produktion von 24 Spielfilmen im Jahre 1950 auf acht im Jahre 1951.

te florierte, die versuchten, das kurz vor dem Zusammenbruch stehende Kino über seine literarische Dimension zu reformieren.

Das literarische Drehbuch, das als unvermeidlicher ideologischer und künstlerischer Ausgangspunkt für jeden Film proklamiert wurde, während man ihm seine eigene organische Integrität und das Prestige eines legitimen literarischen Genre gewährte, wurde als die einzige Art und Weise gefeiert, mit der man die Qualität des sowjetischen Films verbessern konnte. Zudem wurden solche Drehbücher in unzähligen Büchern und Zeitschriften veröffentlicht. Der Trend, den Film dem Drehbuch zu unterwerfen, das Kino der Literatur und das Bild dem Wort, gehört zur breiteren Schdanowschen Strategie der «Literarisierung» (*oliteraturivanie*) aller visuellen Künste, wobei ihr gemeinsamer diskursiver Charakter vorausgesetzt und die Spezifik der einzelnen Künste ignoriert wurde (Heller 2003). Laut Oksana Bulgakowa (2003), die die Stalinzeit aus medientheoretischer Perspektive betrachtet, definiert eine derart reduktionistische Semantik den Film als bloßes Derivat oder als Ausdehnung eines bereits existierenden literarischen Textes.

In der Tschechoslowakei fiel die Einführung des literarischen Drehbuchs ebenfalls mit einer massiven Kampagne für die Verbesserung des ideologischen Gehalts der Filme durch die Anwerbung prominenter registrierter Schriftsteller zusammen. In diesem Kontext kann das literarische Drehbuch als Lockmittel für etablierte Schriftsteller verstanden werden, die sich traditionsgemäß dem Film ob seines industriellen und technischen Charakters gegenüber misstrauisch zeigten – ebenso wie angesichts der Tatsache, dass ihre Texte von anderen Personen umgeschrieben wurden, aber auch angesichts der zunehmend ungewissen, bürokratischen, langwierigen und unvorhersehbaren Genehmigungsverfahren. Gleichzeitig wurden prominente Schriftsteller angeworben, um sich zur Kontrolle der Drehbuchentwicklung an den Dramaturgie-, Genehmigungs- und Vorzensur-Gremien zu beteiligen. Dank des Master Scene-Formats des literarischen Drehbuchs konnten sich die Autoren ungezwungener und in vertrauter Umgebung fühlen und wurden nicht durch die unverständliche technische Terminologie sowie die extrem fragmentierte Form des «technischen Drehbuchs» – in ihrer Funktion als Autoren oder Kontrolleure – in Verlegenheit gebracht. Ein prominenter Schriftsteller der 1950er Jahre schildert, wie ihm «die eigene Geschichte aus den Händen gleitet, sobald sie in zahllose nummerierte Szenen und Einstellungen aufgeteilt ist» (Kožík 1955).<sup>28</sup> Sein Kollege

28 Der erfahrene Drehbuchautor Václav Šašek hat noch 40 Jahre später erklärt, dass das

ging sogar noch weiter und beschrieb seine Furcht vor dem technischen Drehbuch wie folgt: «Als ich zum ersten Mal ein technisches Drehbuch sah, wirkte es auf mich extrem kompliziert und von keiner größeren Kunstfertigkeit als ein Formular für die Steuererklärung. Es erschien mir, als ließe sich die Anzahl der Nummern und Codes nur mit Hilfe eines Buchhalters bewältigen» (Aškenazy 1959). Es ist daher nicht überraschend, dass im Gegensatz zu Drehbucharleitungen aus den 1920er, 1930er und 1940er Jahren, die die technischen Aspekte des Drehbuchformats betonten und für die Notwendigkeit pragmatischer Begrenzungen und Potenziale des visuellen Mediums Verständnis zeigten (siehe z.B. Lamač 1923, Vávra 1935, Smrž 1943), ihre Äquivalente nach 1948 das Drehbuch in das literarische Feld übertrugen und Drehbuchschreiben als unmittelbares Erbe des klassischen Dramas und des Realismus in der Romankunst des 19. Jahrhunderts (vgl. Daniel/Kratochvíl 1956; 1964) begriffen.<sup>29</sup> Seit Mitte der 1950er dürfte der neue Drehbuchdiskurs durch František Daniel personifiziert sein, einem Absolventen der ersten Generation an der FAMU,<sup>30</sup> der auch an der VGİK studiert hatte (1949–1953) und Ende der 1950er Jahre der wichtigste Lehrer für die Drehbuchautoren der Tschechischen Neuen Welle, wie Pavel Juráček und Antonín Máša, werden sollte.<sup>31</sup>

Offizielle Direktiven sahen vor, dass literarische Drehbücher im Verlauf der Produktion nicht verändert werden sollten – 1948 regte ein zentrales Dramaturgiegremium sogar konkrete Sanktionen für Regisseure an,

literarische Drehbuch eine Möglichkeit darstellte, freischaffende Autoren zufriedenzustellen (vgl. Petana 1988, 9).

- 29** Während die älteren Anleitungen in der Regel auf deutschen Modelle basierten, wurde es nach 1948 üblich, sich auf sowjetische Handbücher und Manifeste zu beziehen, die teilweise in tschechischer Übersetzung vorlagen. Am wichtigsten war eine Anthologie von übersetzten programmatischen Texten aus dem Jahr 1952, die *Sowjetische Filmdramaturgie* betitelt war (auf Russisch bedeutete «Dramaturgie» Drehbuchschreiben und nicht die tschechische oder deutsche Art von Dramaturgie, von der hier die Rede ist). Sie enthielt einen Beitrag des berühmten Drehbuchautors und VGİK-Professors Michail Papawa über das literarische Drehbuch (als «schwierigstes und anspruchsvollstes Genre der Sowjetliteratur» und «die Ideologie und künstlerische Grundlage des Films» sowie über die Ausbildung von Drehbuchautoren in spe) (Benešová 1952).
- 30** Die Filmabteilung der Akademie der Schönen Künste in Prag richtete bereits in ihrem ersten akademischen Jahr 1946/1947 einen Studiengang für Drehbuch und Dramaturgie ein.
- 31** Obwohl Daniel in den Augen einiger Regisseure der 1950er Jahre (Jiří Weiss, Ladislav Helge, Věra Chytilová) ein kommunistischer Hardliner war, wurde er nach seiner Emigration in die USA 1969 zu einem weltberühmten Drehbuchguru (bekannt unter dem Namen Frank Daniel).

die vom genehmigten Drehbuch abwichen.<sup>32</sup> In der Realität unterlag es jedoch häufig bedeutenden Änderungen: zunächst im Prozess seiner Umwandlung zum technischen Drehbuch (was als erste Etappe innerhalb der Produktion galt), und anschließend im Prozess der tatsächlichen Produktion sowie der Postproduktion. Der Hauptgrund für diese Verschmelzung von Konzeption und Ausführung war die vorherrschende Rolle des Regisseurs, der literarische Drehbücher selten als endgültig ansah, insbesondere dann nicht, wenn diese aus der Hand freier Autoren stammten, die über keine sachgerechten Kenntnisse im Drehbuchschreiben und der Filmarbeit verfügten. Häufiger noch als vor der Einführung des literarischen Drehbuchs beteiligten sich die Regisseure an der Entwicklung der Drehbücher, indem sie sie mitverfassten oder umschrieben, wobei sie in den Genuss der sozialen und finanziellen Vorteile der Drehbuchautorschaft kamen. Sogar Juráček and Máša, die bekanntesten Drehbuchautoren, gingen dazu über, ihre eigenen Skripte zu verfilmen und adaptierten somit die Autorenpolitik der 1960er Jahre.<sup>33</sup>

Das literarische Drehbuch war auch ein zentrales Konzept in der «Drehbuchdebatte», die Mitte der 1950er im Rahmen einer ausgedehnten und lebhaften öffentlichen Diskussion unter Schriftstellern, Drehbuchautoren, Regisseuren, Dramaturgen und Kritikern ausgetragen wurde. Sie waren sich weitgehend darin einig, dass das literarische Drehbuch die wahre Grundlage der Filmkunst darstellte, dass der neue sozialistische Film eher als «Drehbuchkunst» (Boček 1955) denn als Filmkunst betrachtet werden sollte und dass eher Schriftsteller als professionelle Drehbuchautoren und Regisseure als kreative Kraft hinter der Filmproduktion gelten sollten – obwohl in der tatsächlichen Produktion und in der Gestaltung des Vorspanns die Regisseure eindeutig vorgezogen wurden. Gleichzeitig war die Debatte vom Revisionismus der poststalinistischen Ära beeinflusst, als man bereits von Schdanows ablehnender Haltung gegenüber Konzepten der Spezifik individueller Künste und Kunstfertigkeit abgerückt war und die zentralisierte ideologische Kontrolle allmählich zerfiel. Auf der ästhetischen Ebene konzentrierte sich diese Debatte auf klassische Fragen der Spezifik des Schreibens für den Film und auf den kulturellen Status des Drehbuchs als autonomer literarischer Form. Auf makropolitischer Ebene stellte

32 FIUS zasedá (1948). In: *Filmové noviny* 2, 6, S. 3.

33 Vgl. die oben zitierten statistischen Angaben: Die Beteiligung der Regisseure an der Drehbucherstellung erhöhte sich in den 1950ern und noch stärker in den 1960ern. Dies stand im Widerspruch zur offiziellen Politik, die zum Ziel hatte, literarische Schriftsteller anzuwerben und das Drehbuch als autonomes Werk anzuerkennen.

sie die unnötig komplizierten, unvorhersehbaren und größtenteils anonymen Genehmigungsverfahren in Frage, sowie die Beziehung des Drehbuchs zur offiziellen ideologischen Linie der Partei. In Bezug auf Mikropolitiken diskutierte sie Machtdynamiken und «Grenzstreitigkeiten» (Maras 2009) zwischen den Hauptakteuren, die an der Drehbuchentwicklung beteiligt waren: freie Schriftsteller, professionelle Drehbuchautoren, Regisseure, Dramaturgen und die Einheiten. Die dringlichsten Fragen hierbei waren die Isolation der Autoren, «Filmphobie» und Inkompetenz beim Drehbuchschreiben sowie die Tendenz von Regisseuren, literarische Drehbücher umzuschreiben oder diese gleich selbst zu verfassen.<sup>34</sup>

Die Debatte hat gezeigt, dass das literarische Drehbuch nicht mit Stalins Tod von der Bildfläche verschwand – es gewann seine Vitalität als Feld kultureller Aushandlung und Innovation wieder – und dieser Status wurde noch verstärkt durch die Zusammenarbeit zwischen progressiven Schriftstellern und jungen Filmemachern in den späten 1950er und 1960er Jahren. Wenn sich Autoren, Dramaturgen und Regisseure um bestimmte literarische Drehbücher gruppierten, lag dem Anfang der 1950er Jahre häufig ein administrativer Beschluss von oben zugrunde, doch im Lauf der Zeit wurde dies immer mehr zu einer persönlichen Entscheidung, die auf informellen Netzwerken, langfristiger Loyalität und gemeinsamen filmischen Vorlieben beruhte. Als Ota Hofman, prominenter Leiter einer Einheit, die Studioführung 1980 bat, das literarische Drehbuch (das er für unmodern hielt) durch Treatments als Grundlage für das Genehmigungsverfahren zu ersetzen (wie es vor 1945 üblich war) wurde sein Ansinnen abgelehnt.<sup>35</sup> Vielleicht mittler-

34 Die Debatte orientierte sich offenkundig an den sowjetischen Beispielen (die sowjetische Filmzeitschrift *Iskusstvo kino* veröffentlichte 1952 im Verlauf eines Jahres eine Reihe von Beiträgen zum Drehbuchschreiben) und war der Höhepunkt einer längeren Entwicklung. Die erste der Öffentlichkeit bekannte Konferenz tschechischer Drehbuchautoren und Filmemacher wurde 1952 vom Kreis der Drehbuchautoren in der Schriftstellergewerkschaft organisiert, und weitere derartige Versammlungen folgten. 1954 wurde der bekannte Schriftsteller Jiří Marek, Leiter der Filmsektion der Schriftstellergewerkschaft (die 1950 als Reaktion auf die Resolution des Zentralkomitees eingerichtet wurde, nach der prominente Schriftsteller für den Film rekrutiert werden sollen) zum Generaldirektor der tschechoslowakischen Staatsfilm. Zwischen Juli 1955 und April 1956 veröffentlichten die jeweils wichtigste Film- und Literaturzeitschrift (*Film a doba* und *Literární noviny*) gemeinsam (und in Absprache mit der Schriftstellergewerkschaft) 40 Diskussionsbeiträge zur größten Drehbuchdebatte in der Geschichte des tschechischen Kinos.

35 NFA, ÚŘ ČSF, k. R14/A2/2P/1K, Návrh nového způsobu schvalování literárních předloh, 1980.

weile weniger aus politischen Gründen, als aufgrund der Tatsache, dass das Format bereits zu einem etablierten Bestandteil des Produktionssystems geworden war. Doch während das literarische Drehbuch in der Filmindustrie schnell zur Normalität wurde, bekam es nie eine breitere öffentliche Anerkennung wie in der Sowjetunion um 1949. Es gab keine Versuche einer systematischen Veröffentlichung von Drehbüchern,<sup>36</sup> und in den Direktiven für die Struktur des Vorspanns (1952; 1965)<sup>37</sup> wurden «literarische» und «technische» Drehbücher nicht einzeln aufgeführt, auch wenn die Autoren des literarischen Drehbuchs bisweilen tatsächlich im Vor- und Nachspann genannt wurden.<sup>38</sup>

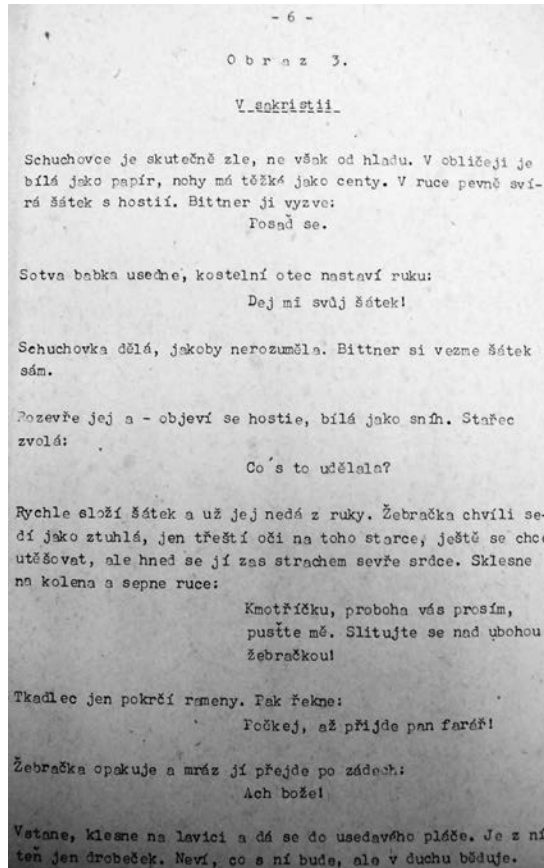
Während man im stalinistischen Sowjetkino das «literarische Szenario» als explizites ideologisches Konstrukt begriff, wurde es in den Prager Studios schnell funktionalisiert und als praktisches Produktionsmittel standardisiert. Wir müssen somit zwischen seiner «starken» ideologischen Bedeutung (verbreitet in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren) und seiner «schwachen» pragmatischen Bedeutung unterscheiden, die bis heute überlebt hat. Wie im Falle anderer sowjetischer Modelle und Vorschriften, die in den tschechischen Kontext übertragen wurden, wurde die Form des literarischen Drehbuch nicht direkt übernommen. Während das sowjetische literarische Szenario ausschließlich in Prosa verfasst war und damit der Literatur im klassischen Sinne näher stand, enthielt das tschechische, insbesondere in seiner zweiseitigen Variante, die an die deutschen Drehbuchtradition der 1930er angelehnt war, technische Einzelheiten und ähnelte mehr der Drehfassung. Die Sowjetisierung des tschechischen Kinos sollte womöglich eher «Selbst-Sowjetisierung» genannt werden: wie in anderen Bereichen des kulturellen Lebens wie etwa der Gymnasial- und Hochschulbildung (vgl. Connelly 2000, 45) gab es keine sowjetischen Berater, die darlegten, wie genau die obligatorische Imitation vor sich zu gehen hatte, was daher zu eigentümlichen Hybriden mit älteren einheimischen und ausländischen Mustern führte.

36 Es gab einige Ausnahmen: Auszüge von Drehbüchern wurden üblicherweise in Filmzeitschriften publiziert; Editionen von literarischen Drehbüchern von Regisseuren der Neuen Welle finden sich in Janoušek 1965 und 1969. In den folgenden Monaten und Jahren wurden die zentralen Punkte der Debatte wiederholt aufgegriffen – vgl. z.B. Boček 1956, Kocourek 1957.

37 Příručka základních norem ve výrobě uměleckých filmů. Prag 1952; Harnach to Poledňák: Úprava úvodních titulků, 29. 1. 1965. NFA, ÚŘ ČSF, sekretariát 1965 (64)-1966 + 1968, 1. 1965 MZV korespondence, 2. 1965–1966 FSB, 3. 1986 ÚV KSČ.

38 Für die 1950er Jahre vgl. z.B. BOTOSTROJ (1954).





2-3  
Beispiele für  
literarische und  
technische  
Drehbuchfor-  
mate zum Film  
DIE HEXENJAGD  
(1969, KLADIVO NA  
ČARODĚJNICE)

Ähnliche politische oder ökonomische Aspekte dürften auch bei anderen Entwicklungsformaten wie dem Treatment oder der Synopsis zu finden sein. Ihre anfängliche Kodifizierung ab Mitte der 1930er bis in die frühen 1940er Jahre hing mit frühen Filmförderungsprogrammen zusammen und mit Versuchen, die Drehbucharbeit zu reformieren, indem eine rudimentäre Form staatlich kontrollierter Dramaturgie und Vorzensur eingeführt und Arbeitsverträge zunehmend formalisiert wurden. Nach der Verstaatlichung 1945 waren Zwischenformate noch wichtiger für das bürokratisierte Genehmigungsverfahren, indem sie den Kontrollinstanzen erlaubten, Veränderungen zu verlangen oder den gesamten Arbeitsprozess zu stoppen bevor die erste Drehbuchversion auch nur fertiggestellt war. Auch wenn keine komparativen em-

- 14 -

O: 9  
Z: 4  
M: 23

O b r a z e .

Sakristie  
Redl

F.D. 52  
Bittner říká Schuchová a nastá-  
ví ruku: Bittner:  
Dej mi svůj šátek!

Schuchová dělá, jako by nerozu-  
mela. Bittner si vezme šátek sám.  
Rozvádě je a -

D. 53  
Objeví se hostie.  
Štaféc zvolá: Cos to udělala?

F.D. 54  
Schuchová je zle, ale ne od  
hledu. Chvilí stojí jako ztuhlá  
a mlčí. Bittner rychle složí  
šátek a už jej nedá z ruky. Je  
důležitý a přiblíží. Řekne msti-  
vě: Počkej, až přijde pan farář

Žebračka se dá do pláče.  
Prerývané oznamuje: Schuchová:  
Já jsem nic neprovedla -  
já jsem nic zlého nechtě-  
la -

Sepne ruce: Proboha vás prosím, pusťte  
mě!

Štaféc krčí remeny.  
Vchází farář, babka klese na  
levici a dá se do usedavého  
pláče: - ach, bože!

Farář se zeptá Bittnera s po-  
hledem na žebračku. Schmidt:  
Co tu děláš?

Bittner ukezuje hostii v šát-  
ku a šepem ho informuje.

Farář vykřikne na štafěcu. Co to má znamenat?

Schuchová se mu vrhne k nohám.

pirischen Forschungsergebnisse vorliegen, scheint die Formalisierung und Bürokratisierung von Formaten der Drehbuchentwicklung eines der wichtigsten Merkmale des Produktionssystems in totalitären und autoritären Regimes zu sein.<sup>39</sup> Diese Regimes tendieren dazu, Drehbuchautoren und Drehbücher als Kanäle für Propaganda wie Subversion gleichermaßen zu betrachten – weshalb die Drehbucharbeit nach 1939, nach 1948 und auch nach 1969 eine zentrale Stellung einnahm, als die Drehbuchautoren der Neuen Welle beschuldigt wurden, eine Hauptquelle des Revisionismus zu sein (vgl. Hulík 2011). Die verschiedenen Formate der Drehbuchentwicklung boten aber auch instrumentelle ökonomische Anreize für unterbezahlte Autoren, weil das staatliche Produktionssystem Honorare für Synopsen und Treatments

<sup>39</sup> Dies legt Ivan Kimeš in einem Enzyklopädie-Beitrag nahe (Klimeš 2004).

vorsah, auch wenn diese nie in ein literarisches Drehbuch überführt, geschweige denn als Film produziert wurden. Dramaturgen in den kreativen Einheiten verwendeten Zwischenformate, um die ideologische Akzeptanz subversiver Themen zu testen und manchmal verwendeten sie diese auch, um insgeheim unerwünschte Autoren zu fördern, deren Drehbücher aus politischen Gründen nie eine Chance auf eine Verfilmung gehabt hätten (was insbesondere nach 1960 der Fall war).<sup>40</sup>

## Schluss

Weder der Spielfilm noch das Drehbuch in seinen unterschiedlichen Stadien sollte ausschließlich als literarisches Werk oder als Text innerhalb einer Organisationsstruktur betrachtet werden, sondern immer auch als Produkte und Orte des Aushandelns von Machtbeziehungen, und zwar sowohl auf der mikropolitischen Ebene der Produktionsgruppen als auch auf makropolitischer Ebene, also im Hinblick auf die Geschichte der Filmindustrie. Dies trifft insbesondere auf das literarische Drehbuch zu, ein Format, das aufgrund externer politischer Gründe entwickelt wurde, um makro- und mikropolitischen Zwängen gerecht zu werden, die in keiner unmittelbaren Beziehung zu den praktischen Bedürfnissen von Prozessen der Drehbuchentwicklung, der Filmproduktion und der Crews stehen.<sup>41</sup>

Das literarische Drehbuch, das 1948 anhand des sowjetischen Modells eingeführt wurde, sollte sämtliche visuellen und auditiven Komponenten des späteren Films in literarischer Form festhalten (so unmöglich ein solches Unterfangen auch scheinen mag). Gleichzeitig aber ließ es sich nicht unmittelbar verfilmen, sondern bedurfte einer Überarbeitung durch die Regisseure. Sein Ziel war es, prominente Autoren zu gewinnen und das Drehbuch in den Rang eines legitimen literarischen Werkes zu heben. Tatsächlich aber wurden literarische Drehbücher nie als solche behandelt, sondern üblicherweise im Verlauf des Produktionsprozesses verändert und nur in den seltensten Fällen veröffentlicht oder als literarische Texte anerkannt. Tatsächlich stand das literarische Drehbuch im Fokus der meisten Debatten, Verhandlungen und Kontroversen, die sich um die Drehbucharbeit entspannen und in die

<sup>40</sup> Diese informellen taktischen oder gar subversiven Praktiken sind in der Sammlung von transkribierten Oral-History-Interviews im Nationalen Filmarchiv gut dokumentiert.

<sup>41</sup> Vor 1948 begnügten sich die Regisseure mit Treatments oder Step Outlines, die sie direkt in Drehfassungen verwandelten, entweder allein oder mit Hilfe von Drehbuchautoren.

Filmpraktiker, externe Autoren und Kontrollinstanzen involviert waren. Im Gegensatz dazu galt das technische Drehbuch als erster integraler Schritt im eigentlichen Produktionsprozess, als Bestandteil der filmischen Umsetzung.

Die Trennung zwischen literarischem und technischem Drehbuch war auf politischer, organisatorischer und semantischer Ebene von außerordentlicher Bedeutung, und wurde zum zentralen Unterscheidungsmerkmal zwischen den Produktionssystemen der Ostblockländer und denen Westeuropas oder der USA. Da Drehbücher statt aus einem einzelnen Text immer aus einer organisierten Folge oder einer Sammlung von Dokumenten bestehen, hat die film- und medienwissenschaftliche Forschung unlängst begonnen, neue kritische Methoden zu erproben, mit der sich ihre komplexe Natur begreifen lässt.<sup>42</sup> Wenn wir aber die Prozesshaftigkeit des Drehbuchs begreifen wollen, seine Vergänglichkeit und Mannigfaltigkeit (was Maras 2009 als «Problem des Objekts» [*object problem*]) bezeichnet) in ihrer Wechselbeziehung zu spezifischen Produktionsweisen und Produktionsgemeinschaften, müssen wir den Blick auf die institutionalisierten Praxen seiner Entwicklung und ihren kulturpolitischen Hintergrund richten. Wir sollten auch eine Ebene tiefer gehen und darüber nachdenken, wie sich auktoriale Stile zu Stilen kollaborativer Praxis verhalten – auf diese Weise würden uns die Mikropolitiken von der kreativen Arbeit zu Fragen der Ästhetik zurückbringen.

*Dieser Aufsatz entstand mit Hilfe von Forschungsmitteln der Czech Science Foundation (GA R P409/10/1361). Der Verfasser möchte sich bei Radomír D. Kokeš und Patrick Vonderau für ihre anregenden Vorschläge und bei Tereza Frollová für ihre praktische Hilfe bedanken.*

*Aus dem Englischen von Dagmar Brunow*

<sup>42</sup> Vgl. Steven Prices Vorschlag, die französische Textgenetik («Critique génétique») anzuwenden (Price 2013).

## Literatur

- Belodubrovskaya, Maria (2011) *Politically Incorrect: Filmmaking under Stalin and the Failure of Power*. Unveröff. Diss. Madison: University of Wisconsin-Madison.
- Benešová, Marie (ed.) (1952) *Sovětská filmová dramaturgie: sborník statí*. Prag: Československý státní film.
- Boček Jaroslav (1955) Jde o scénář. In: *Literární noviny* 4, 36 (3. 9.), S. 4.
- (1956) Literární scénář – svěbytný slovesný útvar. In: *Film a doba*, 2, 10, S. 661–666
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Brousil, Antonín M. (1943) O ideální formu pro filmového básníka. In: *Filmový kurýr* 17, 17 (23. 4.), S. 3.
- Brummel, Sabine (2010) *Die Werktätigen in DEFA-Spielfilmen: Propaganda in den Filmen der DDR*. Hamburg: Diplomica.
- Bulgakowa, Oksana (2003) Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie. In: *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. Hg. v. Jurij Murašov. München: Wilhelm Fink, S. 173–186.
- Caldwell, John T. (2008) *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Connelly, John (2000) *Captive University: the Sovietization of East German, Czech and Polish Higher Education, 1945–1956*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Crisp, Colin (1993) *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Cunningham, John (2004) *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London and New York: Wallflower Press.
- Daniel, František/Kratochvíl, Miloš (1956) *Cesta za filmovým dramatem*. Prag: Orbis.
- (1963) *Základy filmové dramaturgie (praktická scénáristika)*. Prag: Filmová a televizní fakulta AMU.
- (1964) *Cesta za příběhy*. Prag: Státní pedagogické nakladatelství.
- Dvořáková, Tereza Cz. (2011) *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Unveröff. Diss. Prag: Karls-Universität.
- Eremin, Dmitrii (1950) *Sovětská filmová dramaturgie a organizace scénáristické práce v SSSR*. Prag: SF [1950].
- Ganti, Tejaswini (2012) *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham, NC: Duke University Press.

- Gledhill, John (2000) *Power And Its Disguises. Anthropological Perspectives on Politics*. 2. Aufl. London: Pluto Press.
- Heller, Leonid (2003) Cinéma à lire. Observations sur l'usage du «scénario littéraire» à l'époque de Jdanov. In: *Le Cinéma «stalinien»: questions d'histoire*. Hg. v. Natacha Laurent. Toulouse: Presses universitaires du Mirail - La Cinémathèque de Toulouse, S. 57–70.
- Hjort, Mette/Petrie, Duncan (2007) Introduction. In: *The Cinema of Small Nations*. Hg. v. Mette Hjort und Duncan Petrie. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 1–22.
- Hulík, Štěpán (2011) *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Prag: Academia.
- Ivanova, Mariana Zaharieva (2011) *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*. Unveröff. Diss. Austin: University of Texas.
- Janoušek, Jiří (ed.) (1965) 3 1/2. Prag: Orbis.
- (1969) *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Váček*. Prag: Orbis.
- Jarol, V. A. (1923) *Jak psáti pro film?* Prag: Jarolímek.
- Kasten, Jürgen (1990) *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora.
- Kenez, Peter (2001) *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London: I. B. Tauris.
- Klimesš, Ivan (2004) Filmový scénář. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Prag/Litomyšl: Paseka, S. 194–203.
- Kocourek, Vítězslav (1957) Otázky, nad kterými je třeba se ještě zamyslet (Poznámky na okraj úvah o literární samostatnosti filmového scénáře). In: *Film a doba* 3,2, S. 78.
- Kolaja, Jiří (1944) *Filmová režie. Zásadní poznámky s názory několika českých režisérů*. Prag: Knihovna Filmového kurýru.
- Kratochvíl, Miloš Václav/Dvořák, František A. (1981) *Jak psát hry pro film a televizi: rukověť filmové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Prag: Státní pedagogické nakladatelství.
- Kubat, Daniel (1962) Writers in a Totalitarian State: Czechoslovakia, 1945–56. In: *American Journal of Sociology* 67,4 (Jan.), S. 439–441.
- Laurent, Natacha (2000) *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Privat.
- Lamač, Karel (1923) *Jak se píše filmové libreto*. Prag: Karel Lamač.
- Lawton, Anna (2007) *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. 2. Aufl. Washington, DC: New Academia Publishing.
- Luckhurst, Mary (2006) *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

- Macdonald, Ian W. (2004) Manuals Are Not Enough: Relating Screenwriting Practice to Theories. In: *Journal of British Cinema and Television* 1,2, S. 260–274.
- (2010) «...So it's Not Surprising I'm Neurotic»: The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. In: *Journal of Screenwriting* 1,1, S. 45–58.
  - (2011) Screenwriting in Britain 1895–1929. In: *Analysing the Screenplay*. Hg. v. Jill Nelmes. London: Routledge, S. 44.
- Malina, Antonín (1956) Tvůrčí odvaha, scénář a dialogy našich filmů. In: *Film a doba* 2, 11.
- Maras, Steven (2009) *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press.
- Martin, Sylvia J. (2012) Transformations and Tactics. The Production Culture of the Hong Kong Film Industry. In: *The International Encyclopedia of Media Studies*. Wiley Online Library.
- Petana, Miloš (1988) Jak (to) byla a jak to je. Rozhovor s Václavem Šaškem. In: *Scéna* 13, 25–26 (14. 12.), S. 9.
- Poss, Ingrid/Warnecke, Peter (Hrsg.) (2006) *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. 2. Aufl. Berlin: Ch. Links.
- Price, Steven (2010) *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave.
- Price, Steven (2013) The Screenplay: An Accelerated Critical History. In: *Journal of Screenwriting* 4,1, S. 87–97.
- Reif, Ina-Lyn (2009) *Die Entstehung und Rezeption des DEFA-Spielfilms DER VERLORENE ENGEL*. Hamburg: Diplomica.
- Raynauld, Isabelle (1991) Le scénario a toujours été «en crise»! In: *CinémaAction: L'enseignement du scénario*, 61, S. 22–27.
- Smrž, Karel (1943) *Od filmového příběhu ke scénáři: přednáška ze semináře pro filmové autory*. Prag: Knihovna Filmového kurýru.
- Staiger, Janet (1983) «Tame» Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers and Scenarios in Hollywood. In: *Quarterly Review of Film Studies* 8,4, S. 33–45.
- Svašek, Maruška (1996) *Styles, Struggles, and Careers: An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992*. Unveröff. Diss. Amsterdam: University of Amsterdam.
- Szczepanik, Petr (2012) Between Units and Producers: Organization of Creative Work in Czechoslovak State Cinema 1945–1990. In: *Film Units: Restart*. Hg. v. Marcin Adamczak, Piotr Marecki und Marcin Malatyński. Kraków: Ha!art, S. 271–312.
- (2013) «Veterans» and «Dilettantes»: Film Production Culture vis-à-vis Top-down Political Changes, 1945–1962. In: *Sovietisation and*

- Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries. A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960.* Hg. v. Pavel Skopal und Lars Karl. Berghahn Books (in print).
- Thompson, Kristin (1993) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Produktion: Implications for Europe's Avant-Gardes. In: *Film History* 5, S. 386–404.
- Vávra, Otakar (1935) Práce na scenariu zvukového filmu. In: *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Prag: [s.n.].
- Welch, David (2001) *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. London; New York: I.B. Tauris.
- Willner, Roland (2011) Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research in Political Science. In: *German Policy Studies* 7,3, S. 155–185.
- Zajiček, Edward (2009) Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005. 2. Aufl. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich – Studio Filmowe Montevideo.



---

# THE ART OF FLIGHT

## Produktion, Distribution und Ästhetik im «neuen Sportfilm»

Florian Hoof

*«i don't even like red bull that much,  
but i drink it to keep funding this amazing shit.»*

Kommentar auf *YouTube* zum Trailer  
von THE ART OF FLIGHT

Dieser euphorische Kommentar eines YouTube-Nutzers bezieht sich auf die von der amerikanischen Produktionsfirma Brain Farm Digital Cinema und Red Bull Media House mit einem Produktionsbudget von mehreren Millionen Dollar produzierten Snowboardfilme THE ART OF FLIGHT (Curt Morgan, USA 2011) und THAT'S IT THAT'S ALL (Curt Morgan, USA 2008). Sie sind weder dem Genre des Sportspielfilms noch dem der Sportdokumentation zuzurechnen.<sup>1</sup> Es sind Filme über Adventure-, Alternativ- oder Extremsportarten,<sup>2</sup> in denen einzig der Sport und die damit verbundenen Techniken, Manöver und Bewegungen im Mittelpunkt stehen. Eine aus Spielfilmen gewohnte Form der Narration weisen sie nicht auf. Gleichzeitig sind beide Snowboardfilme Teil der weltweiten Marketingkampagne des österreichisch-thailändischen Brauseherstellers Red Bull, für die im Jahr 2010 ein Budget von 1,25 Milliarden Euro, ein Drittel des Gesamtumsatzes, zur Verfügung stand (vgl. Fürweger 2011, 64–65). Das Unternehmen setzt dabei konsequent auf das Sponsoring von Extremsportarten wie Snowboarding, Surfen, Skateboarding, Motocross, Extremskifahren

1 Zum Genre des Sportspielfilms siehe Stauff/Sicks 2010.

2 Zur Problematik der Benennung dieser Sportarten siehe Rinehart/Sydnor 2003.

oder Base Jumping. Der 2007 erfolgte Einstieg von Red Bull in die Finanzierung und Produktion von Sportfilmen ist symptomatisch für eine sich seit 15 Jahren vollziehende Transformation der Surf-, Skate- und Snowboardfilmindustrie. Dieser Bereich zeichnete sich ursprünglich dadurch aus, dass einerseits für ein Nischenpublikum mit einem sehr niedrigen Budget produziert wurde und andererseits die Filme ausschließlich durch Sponsoren und über den Filmverkauf refinanziert wurden. Dieses Nischensegment hat sich in den letzten Jahren ein größeres Publikum erschlossen. Dabei entstand eine Form der Filmökonomie, die außerhalb der klassischen Filmwirtschaft situiert ist, gleichzeitig über beachtliche Produktionsbudgets verfügt und diese ohne Kinodistribution und Verleihgeschäft zu refinanzieren in der Lage ist. Die folgende Analyse will erklären, wie dieser Wandel hin zum «neuen Sportfilm» zu Stande kam.

Auf den ersten Blick könnte dieser Befund als exemplarisch für die von Chris Anderson formulierte These der *long tail*-Ökonomie (Anderson 2007) gelten. Seiner Argumentation zufolge wandelt sich der Markt für Informationsgüter mit dem Aufkommen netzwerkbasierter Vertriebskanäle wie Amazon oder iTunes von einer auf Massennachfrage basierenden Bestseller-Ökonomie zu einer Nischenökonomie. War die Verbreitung von Nischenprodukten zuvor unwirtschaftlich, machten gesunkene Distributions- und Lagerhaltungskosten diese nun allen potentiellen Käufern zugänglich. Und es ist sicherlich kein Zufall, dass Anderson auf den Sportfilm *TOUCHING THE VOID* (Kevin Macdonald, USA 2003) aus dem Bereich des Extrembergsteigens zurückgreift, um das Prinzip der *long tail*-Ökonomie erstmalig zu erläutern (vgl. *ibid.*, 17–19). Aus dieser Perspektive wäre die Surf-, Skate- und Snowboardfilmindustrie ein Beispiel für ein seit knapp 30 Jahren gut funktionierendes Nischendistributionssystem für Bewegtbilder, das unter den Bedingungen der *long tail*-Ökonomie eine breitere Käuferschicht erreicht.

Zu fragen bleibt, ob der Ansatz von Anderson ausreicht, um den Wandel hinreichend zu erklären, oder ob dafür nicht auch medien-spezifische Faktoren konstitutiv sind. Ganz im Sinne dieses letzten Arguments liegt daher der Schwerpunkt der folgenden Analyse auf dem Zusammenspiel kultureller, technischer, ästhetischer und ökonomischer Aspekte eines filmischen Nischenmarktes. Dafür wird auf das von Caldwell entwickelte theoretische Konzept der «Production Culture» zurückgegriffen, das sowohl die «makroökonomische» als auch die «mikrosoziale» Ebene (Caldwell 2008, 2) berücksichtigt. Ziel ist es, die im Grunde technikdeterministische Perspektive von

Anderson um eine film- und medienwissenschaftlichen Dimension zu erweitern. Entlang dieser theoretischen Prämisse und das Diktum Andersons ernst nehmend, dass «[e]in long tail nichts anderes als Kultur» (Anderson 2007, 62) ist, wird im Folgenden die Surf-, Skate- und Snowboardfilmindustrie untersucht.

Ausgangspunkt sind die historischen Entwicklungen der sich überlappenden und eng miteinander verbundenen Surf-, Skate- und Snowboardszene. Dort bildet sich in den 1970er Jahren ein alternatives Nischendistributionssystem heraus. Aus diesen Strukturen entsteht in den 1980er Jahren ein Nischenmarkt für Skatevideos, der Mitte der 2000er Jahre, nach dem Aufkommen der Snowboardvideos, ein breiteres Publikum findet. Dieser Umbruch beruht auf einem Wandel der Produktionskultur in der Snowboardfilmindustrie. Ursprünglich war diese von Sportenthusiasten und Filmamateuren getragen, in der Zwischenzeit hat sie sich diversifiziert und mit der professionellen Multimediaindustrie im Großraum Los Angeles verbunden. Die damit einhergehenden Veränderungen bei der Produktions- und Kameratechnik haben dem Sportfilm neue filmästhetische Möglichkeiten eröffnet. Der «neue Sportfilm» ist nun einem größeren Publikum zugänglich, ohne dabei aber das bisherige Nischenpublikum zu verprellen. Dies ist eine relativ neue Entwicklung, die mit der von Douglas Booth für den Surffilm beschriebenen Zweiteilung zwischen *authentischen* und *kommerziellen* Filmen bricht (Booth 1996). Damit einher geht, dass diese Filme nun auch in Kinos vorgeführt werden – eine Tendenz, die die verbreiteten Aussagen zum Ende des Kinos als Erfahrungsraum zu unterlaufen scheint.

### **Alternative Vertriebswege in volatilen Märkten**

Die Surf-, Skate- und Snowboardszene ist ein ökonomisches Feld (Donnelly 2006, 221–222), das sich unter den Bedingungen einer marginalen Subkultur gebildet hat.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den großen Konsumgütermärkten handelt es sich dabei um einen sehr instabilen, volatilen Markt. Anders als der Breitensport unterliegen Nischensportarten wechselnden Trends, die eine Sportart binnen weniger Jahre wieder zum Verschwinden bringen lassen können. Klassische Warenproduktions- und Distributionssysteme sind von dieser Marktdynamik häufig überfordert. Exemplarisch dafür steht der ab 1963 einsetzende erste Skateboardboom, zu dessen Höhepunkt 1965 etwa 50

3 Zur Problematik einer essentialistischen Subkulturkonzeption siehe Bennett 1999; Muggleton/Weinzierl 2003.

Millionen Skateboards in den USA abgesetzt wurden. Ein Jahr später brach der Markt zusammen, mit verheerenden Folgen für die sich gerade etablierende Skateboardindustrie. Sie konnte darauf nicht schnell genug reagieren und ging fast vollständig insolvent. Erst Anfang der 1970er Jahre kam es durch die Entwicklung von Polyurethanrollen, die eine verbesserte Straßenhaftung boten, zu einem erneuten Aufschwung der Verkaufszahlen (vgl. Davidson 2004, 146–148). Im Jahr 1975 existierten wieder etwa 200 Kleinhersteller in den USA. Im Gegensatz zum ersten Boom vertrieben diese ihre Produkte nicht mehr über die großen Kaufhäuser und Spielzeuggläden, sondern über kleine Surf- und Skateshops sowie spezialisierte Sportgeschäfte (vgl. *ibid.*, 148). Ein großangelegtes Vertriebsmodell mit den dafür notwendigen größeren Produktionsstückzahlen erschien den Beteiligten zu riskant, da sie jederzeit mit einem erneuten Einbruch der Nachfrage rechneten. Zudem waren die Verkaufszahlen und die Anzahl der potentiellen Käufer so gering, dass eine Listung bei größeren Handelsunternehmen nicht in Frage kam – ein typisches Problem eines Nischenmarktes (vgl. Anderson 2007, 149–153).

Als Reaktion darauf entstand eine eigenständige Form der Warenproduktion und Distribution jenseits der gängigen Vertriebswege. Es etablierte sich eine Struktur aus lokalen Surf- und Skateshops,<sup>4</sup> die nicht nur als Verkaufsräume dienten, sondern zugleich auch zu wichtigen Treffpunkten der lokalen Surf- und Skateboard-Szene avancierten. Die Ladeninhaber waren in der Regel selbst in der Szene aktiv, organisierten Wettbewerbe und sponserten eigene Skateboardteams. Im Verbund mit den schon länger bestehenden Vertriebswegen der Surfszene etablierte sich eine ökonomisch robuste Distributionsstruktur, die 20 Jahre später die Basis für den Markt der Skate- und Snowboardvideos bilden sollte. Zusätzlich gefestigt durch den subkulturellen Habitus der Surf- und Skateszene ließ sich damit zielgenau eine kleine, aber homogene und kauffreudige Gruppe erreichen. Die wirtschaftlichen Entwicklungen gaben dieser Strategie Recht, da der Absatzmarkt jenseits dieser alternativen Vertriebswege ab 1979 erneut einbrach. Seit den 1960er Jahren wiederholte sich diese Entwicklung beständig, weshalb sie innerhalb der Skateboardindustrie auch als *10-year cycle* bezeichnet wird. Vor diesem Hintergrund blieb der Bereich bis in das Jahr 2000 hinein eine mittelständisch strukturierte Branche, in der multinationale Sport- und Lifestyle-Konzerne keine dominante Position

4 Diese wurden durch eine verbreitete Mailorder-Kultur ergänzt, ebenfalls typisch für einen Nischenmarkt; vgl. dazu Anderson 2007, 49–60.

einnahmen. Diese spezielle Form eines volatilen Markts bildet den ökonomischen Hintergrund der Surf- und Skateboardfilmproduktion.

### **Die kulturelle Logik der Surf-, Skate- und Snowboardfilme**

In der Surfszene besteht eine (Amateur-)Filmtradition, die bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Aus eigenen Aufnahmen schnitt der Surffilmpionier Bud Browne in den 1950er Jahren Surffilme zusammen und versuchte sie anschließend kommerziell auszuwerten. Er mietete dazu Auditorien öffentlicher Schulen an, sorgte für Werbung im Vorfeld und führte seine Filme mit Live-Kommentierung vor (vgl. Booth 1996, 317–318). Daran schlossen in den 1960er Jahren professioneller produzierte Kinofilme, wie *THE ENDLESS SUMMER* (Bruce Brown, USA 1963), *MORNING OF THE EARTH* (Albert Falzon, Australien 1972) oder *CRYSTAL VOYAGER* (David Elfick, USA/Australien 1973) an (vgl. Thoms 1978). Diese «pure surfingfilms» (Booth 1996, 317–321) standen in Kontrast zu der Ende der 1950er Jahre von Columbia Pictures produzierten *GIDGET*-Reihe (Paul Wendkos, USA 1959, 1961, 1963), mit der es Hollywood gelang ein jugendliches Publikum zu erreichen.<sup>5</sup> Die Surffilme hingegen zielten nicht auf den Massenmarkt, sondern auf die aktive Surfszene. Filme, die dieser frühen Form des «niche narrowcasting» (Caldwell, 1995, 261) entsprachen, kamen konsequenterweise auch nur in Küstenstädten, in Reichweite einer etablierten Surfszene in die Kinos. Finanziert wurden sie teilweise durch Sponsoren – so wurde *CRYSTAL VOYAGER* mitfinanziert von The United States Travel Service, der australischen Filmförderung (AFDC) und EMI, der Plattenfirma von Pink Floyd, die einen Großteil des Soundtracks beisteuerten (vgl. Thoms 1978, 161–168). Das Budget für *MORNING OF THE EARTH*, das sich auf etwa 20.000 Dollar belief, wurde ebenfalls von der AFDC vorfinanziert (vgl. *ibid.*, 127). Der Inhalt dieser Filme bestand fast durchgängig aus Surfszenen. An die Stelle eines Plots traten Motive des Reisefilms und die Beschwörung eines alternativen Lebensstils, der auch die explizite Zurschaustellung von Drogenkonsum miteinschloss. Ähnliches traf auch auf den ersten Skateboard-Langspielfilm *SPINN'IN AND WHEELS* (Chris

5 Ähnliches gelang dem kleinen, unabhängigen Studio American International Pictures mit den Filmen *BEACH PARTY* (William Asher, USA 1963), *MUSCLE BEACH PARTY* (William Asher, USA 1964), *BIKINI BEACH* (William Asher, USA 1964), *PAJAMA PARTY* (Don Weis, USA 1964), *BEACH PARTY BINGO* (William Asher, USA 1965) und *HOW TO STUFF A WILD BIKINI* (William Asher, USA, 1965).

Carmichael, USA 1975) zu. Er bestand ebenfalls aus einer Aneinanderreihung von Skate- und Surfszenen, die einem außenstehenden Zuschauer nur schwer zugänglich gewesen sein dürften. Wenn diese Filme doch einmal in den Kinos liefen, kam es zu Zwischenfällen bei den Vorführungen. Ergriffen von den Filmbildern und den dabei konsumierten Genussmitteln verwüsteten die Zuschauer des Öfteren die Kinosäle (vgl. Booth 2006, 319).

Die Kombination aus ökonomischen Faktoren, den kulturellen Abgrenzungskämpfen einer sich teilweise als *counter culture* verstehenden Szene<sup>6</sup> und filmtechnischen Innovationen bilden die Bedingungen, vor deren Hintergrund ein alternatives Vertriebsmodell entsteht. Surf- und Skatefilme waren weder mit den bestehenden Produktions- und Distributionsstrukturen des filmischen Mainstream noch mit denen des Arthouse-Segments kompatibel.<sup>7</sup> Sie fristeten daher ein Nischendasein, nur ab und zu durchbrochen von den Versuchen großer Filmstudios, aus dem jeweils vorherrschenden Boom einen kurzfristigen Profit zu schlagen. Exemplarisch dafür stehen neben der schon erwähnten GIDGET-Filmreihe auch BIG WEDNESDAY (John Milius, USA 1978), in den 1980er Jahren SKATEBOARD MADNESS (Julian Pena, USA 1980) und GLEAMING THE CUBE (Graeme Clifford, USA 1989), in den 1990ern POINT BREAK (Kathryn Bigelow, USA 1991) und SKATEBOARD KID (Larry Swerdlove, USA 1993), sowie in den 2000er Jahren BLUE CRUSH (John Stockwell, USA 2002) und LORDS OF DOGTOWN (Catherine Hardwicke, USA 2006). Diese Filmproduktionen orientierten sich entweder an den Idealen der alternativen Surf- und Skateszene oder aber sie versuchten, die Faszination für diese widerständigen Subkulturen in kommerziellen Großproduktionen einzusetzen, um jugendliche Zielgruppen zu erreichen. Genauso stark unterschieden sich dabei jedoch die jeweiligen Produktionsweisen: auf der einen Seite das formalisierte Studioproduktionssystem Hollywoods, auf der anderen Seite die semi-professionellen Surferenthusiasten, die mit minimaler Ausrüstung arbeiteten und deren größter Budgetposten in der Regel die Reisekosten waren.

6 Die Surf- und Skateszene war eng mit der *counter culture*-Bewegung an der amerikanischen Westküste der 1960er Jahre verbunden, siehe Roszak 1969; Borden 2006. Deren alternatives Selbstverständnis führt zu einem unablässigen Distinktionswettbewerb gegen den gesellschaftlichen Mainstream um einen möglichst authentischen Lebensstil; vgl. Wheaton/Beal 2003.

7 CRYSTAL VOYAGER ist der einzige Surffilm, der bei einem der renommierten Filmfestivals, 1973 in Cannes, gezeigt wurde.

## Skateboard und Videorevolution

Diese Situation änderte sich erst Mitte der 1980er Jahre mit der allgemeinen Verfügbarkeit der Videotechnik. Durch das preisgünstigere Material und Equipment wurden Videoproduktionen gerade für den Nischenmarkt attraktiv.<sup>8</sup> Nicht nur Skateboard-Magazine wie *Thrasher* begannen, Videos zu produzieren (etwa JOE LOPES BACKYARD RAMP JAM, USA 1983), auch Skateboardfirmen wie Gordan & Smith und Powell Peralta produzierten Videos mit ihren Skateteams. Am erfolgreichsten gelang dies Powell Peralta mit der BONES BRIGADE VIDEO-Serie. Sie war ursprünglich als Werbemaßnahme geplant und sollte als Boutique-TV in Skateshops gezeigt werden. Beginnend mit THE BONES BRIGADE VIDEO SHOW (Stacy Peralta/Craig Stecyk, USA 1984) entstanden bis 1990 sechs Skatevideos in dieser Reihe. Ähnlich wie die «pure surfingfilms» der 1960er und 1970er Jahre bestanden die Videos aus aneinander geschnittenen Skatemanövern.<sup>9</sup>

Anders als ursprünglich gedacht, verkauften sich auch die Videos *an sich* gut. Sie wandelten sich von einem Mittel der Firmen-PR zu einem begehrten Produkt. Aufbauend auf den vorhandenen Distributionsstrukturen der Skate- und Surfshops entstand in den folgenden Jahren ein bis dahin nicht existierender Markt für Skatevideos. Die Videos ließen sich so ohne größere finanzielle Risiken direkt an ein kauffreudiges Nischenpublikum vertreiben.

We made the video [The Bones Brigade Video Show] with the idea that it would play at skateboard shops and we'd probably sell 100 of them max because not that many people had VCRs. We ended up selling more than 30,000 of them. Today we'd say it went viral. (Peralta zit. n. Bain 2011)

Der Erfolg der Serie wurde nicht nur unterstützt durch die späteren Auftritte des «Bones Brigade Skateteam» in den Blockbuster-Produktionen BACK TO THE FUTURE (Robert Zemeckies, USA 1985) und POLICE ACADEMY 4 (Jim Drake, USA 1987). Maßgeblich zum Erfolg der BONES BRIGADE-Reihe trug auch die Einbindung von Craig Stecyk, Graphikdesigner und Pionier der Street Art, bei. Seine gestalterische Mitarbeit versah die Videos mit einer polysemen, ironischen Note, die

8 Caldwell geht ausführlich auf die praktischen Erleichterungen der Videotechnik für die Produzentenseite ein; vgl. Caldwell 1995, 77ff.

9 Als einzige Ausnahme unternahm THE SEARCH FOR ANIMAL CHIN (Stacy Peralta/Craig Stecyk, USA 1987) den Versuch einer narrativen Einbettung.

mit dem alternativ-rebellischen Image der Skateboard-Szene spielte. Wichtiger noch waren jedoch die neuen Möglichkeiten des Mediums Video und die damit verbundenen Zugriffsmöglichkeiten der Rezipienten auf das Material. Per Einzelbildschaltung oder Zeitlupe konnten komplexe Bewegungsabläufe der Skateboard-Tricks verlangsamt abgespielt, anschließend zurückgespult und erneut angeschaut werden. Anders als Kinofilme ließen sich die Skatevideos daher auch als Lehr- und Lernvideo zur Sichtbarmachung komplexer Bewegungen verwenden. Sie dienten als Anschauungs- und Schulungsmaterial, um Tricks eigenständig einzuüben und ließen – im Unterschied zur Filmrezeption im Kino – einen individualisierten Mediengebrauch zu.

### **Produktionskulturelle Aspekte zeitgenössischer Snowboardfilme**

Wurden die Skatevideos der 1980er Jahre in der Regel direkt von Skateboard-Firmen produziert, kommt es im Bereich der Snowboardvideos in den 1990er Jahren zu einem Ausdifferenzierungsprozess. Hintergrund ist das rasante Wachstum der Snowboardindustrie seit dem Ende der 1980er Jahre. Zwar ist einer der ersten Snowboardfilme überhaupt, *WINTER WAVES* (USA 1985), noch eine vom Snowboardhersteller Burton produzierte PR-Maßnahme. Durch die größeren logistischen und technischen Herausforderungen bei einem Dreh im Hochgebirge bilden sich jedoch schon bald kleine, auf Snowboard- und Sportfilm spezialisierte Produktionsfirmen heraus. Die Gründer sind in der Regel ehemalige Profi-Snowboarder ohne einschlägige Erfahrungen in der Filmindustrie. Zu bekannten Filmmarken in der Snowboardszene entwickelt sich etwa die amerikanische Standard Films mit ihrer seit 1992 bestehenden Reihe *TOTALLY BOARD* oder seit 2000 die Züricher Firma Absinthe Films. Beide bringen im jährlichen Rhythmus einen Film von etwa 45 Minuten Länge auf den Markt. Unter den Bedingungen der Digitalisierung der Filmproduktion<sup>10</sup> hat sich daraus eine ausdifferenzierte Industrie gebildet. Pro Jahr werden zwischen 30 und 40 Snowboardfilme gedreht, die auf eine sehr spezielle Zielgruppe abstellen. Burton selbst bezeichnet seine Filmsektion als «Snow Porn»<sup>11</sup> und auch in der Skateboard-Amateurvideoszene

<sup>10</sup> Das hinderliche Gewicht des analogen Kameraequipments und Filmmaterials im bergigen Gelände und der hohe Ausschuss an belichtetem Filmmaterial ließ die Produktionsfirmen aus Kostengründen zügig auf das Digitalformat umsteigen.

<sup>11</sup> <http://news.burton.com/#filter=channel-snow-porn> (Zugriff am 2.8.2013).



charakterisieren die Filmemacher die Logik des Festhaltens und Sichtbarmachens von Manövern als «a bit like porn [...], like the money shot» (Buckingham 2009, 146). Snowboard- wie auch Skateboardfilme sind in einzelne, mehrminütige «Parts» gegliedert, in denen die Manöver eines gesponserten Profi-Fahrers gezeigt werden, der zu Beginn durch eine Namenseinblendung kenntlich gemacht wird. Diese Segmentierung des Films korrespondiert direkt mit den Verkaufsstrategien der Skate- und Snowboardindustrie. In Ihren «Parts» verwenden Profis die Produkte ihrer Sponsoren, häufig ein nach ihnen benanntes eigenes «Pro-Model». Diese Produkte zu bewerben, ist der Anlass dieser Filme. Sie weisen daher keine übergreifenden Erzählstränge auf, sondern sind einerseits durch die einzelnen Fahrer und andererseits durch die thematische Auswahl der Umgebung unterteilt. Es wechseln sich Freeride-Passagen im Hochgebirge mit im urbanen Umfeld gefilmten Snowboardmanövern auf Parkbänken und Treppengeländern ab. Die Filme sind so strukturiert, dass der Rezipient durch das Vor- und Rückspulen am Videogerät oder die Kapitelstruktur der DVD selektiv auf die für ihn interessanten Passagen zugreifen kann. Der Logik des Gebrauchsfilms folgend werden damit die unterschiedlichen Zielgruppen in der Snowboardszene adressiert.<sup>12</sup> Dass diese Filme ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende an einem Stück rezipiert werden, dürfte wohl eher die Ausnahme darstellen.<sup>13</sup> Ein Kommentar, der die verschiedenen Tricks erklärt, existiert in der Regel nicht. Dies ist nicht zuletzt dadurch begründet, dass die Filme häufig auch ohne Ton, zum Beispiel als Boutique-TV in Skate- und Snowboardshops eingesetzt werden.

Die in den Filmen gezeigten Manöver beinhalten verschiedene Drehungen und Fliptricks, bei denen sich das Board innerhalb von Sekundenbruchteilen mehrmals um die eigene Achse dreht. Ohne Zeitlupe sind diese nur schwer voneinander zu unterscheiden. Aber auch mit Zeitlupe sind die technischen Schwierigkeiten der Tricks nur einem informierten Nischenpublikum zugänglich, das mit den Bewegungsabläufen vertraut und daher in der Lage ist, deren technische Komplexität zu beurteilen. Kleinste Veränderungen, etwa wie ein Trick angefahren wird, können den Schwierigkeitsgrad eines weniger anspruchsvollen Manövers erheblich steigern. Diese Ebene der auf den

12 Zur Kategorisierung der Funktionalitäten des Gebrauchsfilms vgl. Hediger 2006; Elsaesser 2005.

13 Diese selektive Rezeption bestimmt auch Besprechungen neuer Skate- oder Snowboardvideos in den einschlägigen Szenemagazinen, die zumeist auf einzelne «Video-Parts» und nicht auf den ganzen Film fokussieren; vgl. MSM 2011, 98.



1 Der money shot. Fliptrick-Sequenz in Sekundenlänge aus dem Skatefilm FULLY FLARED (USA 2007)

ersten Blick monoton wirkenden Abfolge einzelner Tricks (vgl. Buckingham 2009, 146) macht den eigentlichen Reiz dieser Filme aus. Formen der Narration und filmischen Gestaltung, wie sie aus dem Spielfilm bekannt sind, treten hinter dem Modus der Sichtbarmachung «verwickelter» Bewegungen zurück, der auf längeren Einstellungen beruht. Die vorhandenen Mininarrationen, bei der die Kamera einem Fahrer folgt oder einen Trick von der Anfahrt über die Ausführung des Tricks bis zur Landung filmt, sind vor allem um die Bewegung zentriert. Die dabei verwendeten, extremen Kamerawinkel und die stürzenden Linien eines Fisheye-Objektivs schließen zwar an die Ästhetik des Videoclips an, sind aber ursächlich durch die technischen Notwendigkeiten bewegungszentrierter Filmaufnahmen bedingt. Ohne den Weitwinkelleffekt ließen sich manche Bewegungen gar nicht einfangen (vgl. Buckingham 2009, 147). Die extreme Konzentration auf die Manöver, die mit unbewehrtem Auge nicht oder nur schwer voneinander zu unterscheiden sind, lässt den «Snow Porn»-Aspekt nicht nur als eine Weiterführung des Prinzips des wissenschaftlichen Films in der Tradition von Etienne-Jules Marey und Frank Gilbreth erscheinen. Vielmehr wurde die dabei eingesetzte Kamertechnik ursprünglich tatsächlich für Hochgeschwindigkeitsaufnahmen in Forschungslabors entwickelt und ist erst seit wenigen Jahren auch für längere Filmaufnahmen adaptiert und umkonstruiert worden. In erster Linie geht es um die Sichtbarmachung der schnellen und verwickelten Bewegungen der Skate- und Snowboardtricks, die so im Anschluss analysierbar werden.

In den letzten 27 Jahren sind ungefähr 600 Snowboardfilme entstanden, die sich drei verschiedenen Produktionsformen zurechnen lassen. Erstens treten weiterhin große Snowboard- und Modefirmen wie Burton, Nitro oder Volcom als Produzenten ihrer eigenen Filme auf. Dazu kommen zweitens die schon erwähnten, spezialisierten Filmfirmen, die selbst zu einer eigenen Marke im Filmgeschäft geworden sind.<sup>14</sup> Der für die Entwicklung zum «neuen Sportfilm» besonders relevante dritte Block umfasst Firmen, die sich in der Zwischenzeit professionalisiert und in weitere Bereiche diversifiziert haben. Produktionsfirmen wie Alterna Action Films, Brainfarm Digital Cinema, Mack Dawg Productions, und Teton Gravity Research sind ebenfalls als Werbefilmer und bei Film- und Fernsehproduktionen im Kontext amerikanischer Action Sports TV-Kanäle wie Fox Sports und für die von ESPN veranstalteten X-Games tätig. Darüberhinaus engagieren sich Alterna Action Films und Brainfarm Digital Cinema auch im Bereich von Natur- und Tierdokumentationen, da hier das identische kapitalbindende Kameraequipment wie beim Dreh im Hochgebirge zum Einsatz gebracht und dadurch besser ausgelastet werden kann.<sup>15</sup> Die Firmen sind zu einem Teil des «multimedia industrie cluster» im Großraum Los Angeles geworden oder eng damit vernetzt.<sup>16</sup> Die ursprüngliche Low-Budget-Produktionskultur, in der ehemalige Snowboardprofis sich von enthusiastischen Filmamateuren zu semi-professionellen Filmemachern entwickelten, hat sich mit der Produktionskultur Hollywoods (vgl. Caldwell 2008) verbunden.

### **Effekte einer neuen Produktionskultur: Die Ästhetik des «neuen Sportfilms»**

Gerade diese dritte Gruppe der professionellen Produktionsfirmen trug entscheidend dazu bei, den Nischenmarkt einem größeren Publikum zu öffnen, und schufen so erst die Bedingungen für die Popularität jener Filme, die ich im Folgenden als «neuen Sportfilm» bezeichne und damit von früheren Surf-, Skateboard- und Snowboardfilmen

<sup>14</sup> Außer den eben schon erwähnten Firmen Absinthe Films und Standard Films sind dies Isenseven Productions, Pirate Movie Production, Think Tank, aber auch kleine Firmen wie Finger on da Trigger, die wiederum Nischen innerhalb des Nischenmarkts bedienen.

<sup>15</sup> Ein Cinflex-Heligmibal-Kamerasystem kostet je nach Ausführung über 500.000 US-Dollar. Die Miete für einen damit ausgestatteten Helikopter beträgt pro Stunde reiner Drehzeit etwa 5.500 US-Dollar. Ebenso sind technische, logistische und praktische Erfahrungen mit Helikopterdrehs notwendig, um die hohen finanziellen Risiken dieser Aufnahmen, bedingt durch unberechenbare Wetterbedingungen, zu minimieren.

<sup>16</sup> Zur Struktur und Ausdehnung dieses Clusters siehe Scott 2000, 155ff.

abgrenzen möchte. Die Ursachen dieses Umbruchs von den enthusiastischen Low-Budget-Filmamateuren zu den heutigen professionellen Strukturen und dem daraus resultierenden neuen «Sportfilm» lassen sich auf den Wandel der Produktionskultur und die damit einhergehende Verwendung neuer Filmtechnik zurückführen. Auf ästhetischer Seite lässt sich, angelehnt an die von Caldwell etwa für das Fernsehen beschriebenen Umbrüche durch die Veränderung der Produktionsseite (1995, 77ff), dies auch für den Snowboardfilm konstatieren. Der «neue Sportfilm» gleicht sich der kinematographischen Ästhetik des Spielfilms an. Gleichzeitig werden aber auch eigene ästhetische Strategien des Surf-, Skate und Snowboardfilms beibehalten. Beide Register fügen sich zur Ästhetik des «neuen Sportfilms».

Diese neue Ästhetik ist zum einen durch die Möglichkeiten und den Einsatz neuer Filmtechnik bedingt. Analoge Film- und Videotechnik wird durch hochauflösende Digitalkameras, Miniatur-Point-of-View-Kameras, Hochgeschwindigkeitskameras und Heligimbal-Kamerastabilisierungs- und Ansteuerungssysteme ersetzt. Hochgeschwindigkeitsaufnahmen, etwa der ursprünglich aus dem Bereich der wissenschaftlichen Laborforschung stammenden Phantom Flex Kamerasysteme, die in HD-Auflösung bis zu 2.570 Bilder pro Sekunde aufnehmen können, ermöglichen es, Vorteile der Videotechnik zu emulieren. Aufnahmen in Superzeitlupe kommen zum Einsatz, die fast schon Standbildcharakter haben und anschließend dynamisch wieder auf die reguläre Geschwindigkeit hochgefahren werden. Dies verwischt die Grenzen zwischen verlangsamten und in Normalgeschwindigkeit abgespielten Bildern, da die Zeitlupe nicht speziell markiert wird. Die Aufnahmen komplexer Bewegungsabläufe der gezeigten Manöver, ursprünglich nur mit Spezialwissen unterscheid- und beurteilbar, werden in eine allgemein verständliche, visuelle Form überführt (Abb. 2). Dies erlaubt es, den eigentlichen Kern des Snowboardfilms, den «Snow Porn»-Aspekt und die extreme Fokussierung auf das Manöver beizubehalten, ihn aber gleichzeitig in die Form einer visuellen Attraktion<sup>17</sup> zu überführen, die einem breiteren Publikum zugänglich ist.

Die neue Aufnahmetechnik hat aber auch unmittelbare Auswirkungen auf die zur Verfügung stehenden filmischen Mittel. Cinflex-Heligimbal-Kamerasystemen beseitigt erstmalig technische Limitationen herkömmlicher Snowboardfilme bei den Luftaufnahmen. Die

<sup>17</sup> Damit lassen sich die «neuen Sportfilme» einer Ästhetik zuordnen, die in der Traditionslinie eines «cinema of attraction» steht, wie Tom Gunning (1989) es für das frühe Kino beschrieben hat.

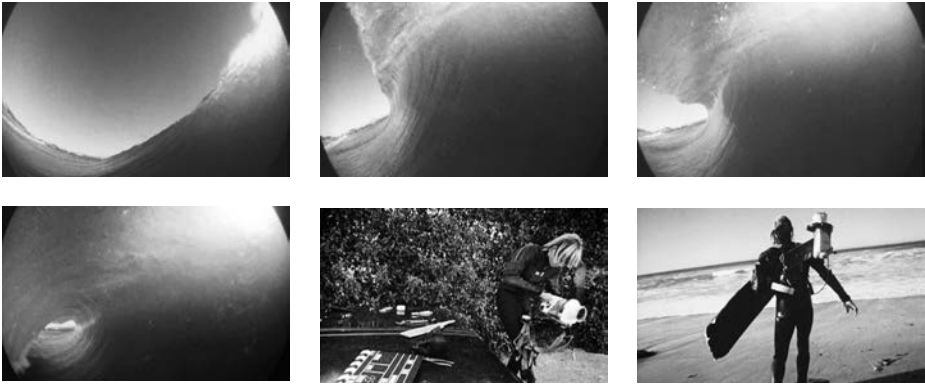


2 Superzeit-  
lupe in THE ART  
OF FLIGHT  
(USA 2011)

Bildstabilisierungssysteme der Kameras können wackelfreie, gestochen scharfe Bilder aus bis zu 600 Meter Entfernung aufnehmen. Computergesteuerte Joysticksysteme zur Ansteuerung der beliebig dreh- und schwenkbaren Kameras eröffnen neue Möglichkeiten für Kameraraschwenks und -zooms. Die bisher statische Helikopterperspektive bei Hochgebirgsaufnahmen ist nun flexibel beeinflussbar und erlaubt neue Formen der Kameraführung. Der Zugriff auf solche Helikopterkameras und auf technische Neuentwicklungen, wie Kameradrohnen (vgl. Elledge 2012) lässt die Montage unterschiedlicher Kameraeinstellungen zu. Insbesondere Kameradrohnen, deren Flugbahnen punktgenau per GPS vorprogrammierbar sind, ermöglichen Plansequenzen und Kameraraschwenks, die sich zuvor nicht oder nur mit hohem finanziellen Aufwand realisieren ließen.<sup>18</sup>

Waren die filmischen Praktiken bisher eng an die Bewegungen der Snowboardfahrer gebunden, löst sich die Gestaltung des filmischen Raums nun von dem der Bewegung ab. Während dieses eigenständige, von der Bewegung dezentrierte Framing der Filmbilder einerseits an Ästhetiken des Spielfilms erinnert – wie sie beispielsweise aus dem (Action-)Spielfilm bekannt sind (vgl. Balides 2003) –, knüpfen jüngere Surf- und Snowboardfilme gleichzeitig an die visuelle Tradition der Point-of-View-Kameraperspektive des Surf- und Skatefilms an. Insbesondere im Kontext des Surffilms hatte dies zur Entwicklung

<sup>18</sup> Informationen zur Helikopter- und Drohnentechnik beruhen auf einem Experteninterview mit Dipl.-Ing. Tim Belschner, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Luftfahrtsysteme der Universität Stuttgart.



3 Frühe Point-of-View Aufnahmen eines *tube rides* und die eigens dafür entwickelte Kamera aus dem Surffilm *CRYSTAL VOYAGER* (1973)

transportabler Kamerasysteme geführt, mithilfe derer das Surfen innerhalb einer zusammenstürzenden Welle, der sogenannte *tube ride*, aus der Perspektive des Surfers gefilmt werden konnte (Abb. 3).

Unterstützt durch die fortschreitende Miniaturisierung der Kameratechnik<sup>19</sup> ist der «neue Sportfilm» durchsetzt von solchen Point-of-view-Sequenzen (Abb. 4). Diese Aufnahmen erlauben es, den konstitutiven «Snow Porn»-Aspekt mit der Adressierung eines breiteren Zuschauerspektrums zu verbinden.<sup>20</sup> So setzen Point-of-view-Aufnahmen aus 60 Grad steilen Gebirgshängen, deren weiße Oberflächen eine Orientierung der Zuschauer erschweren, auf das Prinzip «thrill-ride» (vgl. Fielding 2008) und versuchen mit der subjektiven Kameraperspektive eine filmische Annäherung an die gezeigten Snowboard-Manöver. Der Digitalbildstandard und die Adaption von Hochgeschwindigkeitskamerasystemen aus der Laborforschung erlaubt anschließend eine problemlose Einbindung der verschiedenen Bildquellen in den eigentlichen Produktions-Workflow des Sportfilms.

Konstitutiv für diese ästhetischen und technischen Entwicklungen ist jedoch auch ein Wandel der Produktionskultur. Dies betrifft alle drei zuvor unterschiedenen Produktionsformen, die von Snowboard- und

19 Neben kleinen Helmkameras stehen nun auch professionelle Kameras wie die Phantom Miro M320S zur Verfügung. Mit einer Abmessung von knapp zehn Zentimetern und einem Gewicht von 1,4 Kilogramm lassen sich damit Manöver in HD Qualität filmen, die bisher einer point-of-view Perspektive nicht zugänglich waren.

20 Der Aspekt der Ähnlichkeit von Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven in Computerspielen wie *Tony Hawk's Pro Skater* und *Stoked* und dem neuen Sportfilm überschreitet den Rahmen dieses Artikels. Zu fragen bleibt, ob nicht eine größere Anzahl von Rezipienten zwar nicht über eine genuine Bewegungserfahrung in diesen Sportarten, aber über Erfahrungen mit Computerspielen verfügt und sich dadurch ebenfalls leichter auf diese Filmästhetik einlassen kann.

Modelfirmen, von spezialisierten Filmfirmen und von diversifizierten Filmproduktionsdienstleistern hergestellten oder in Auftrag gegebenen Filme. Dort etablieren sich zunehmend professionelle Strukturen, die eng mit bestehenden Industrieclustern der Werbe- und Filmindustrie verbunden sind.<sup>21</sup> Wie sehr sich der Rückgriff auf Qualitätsstandards der Hollywood-Filmindustrie hinsichtlich von Sounddesign, visuellen Effekten und Bildbearbeitung auf die ästhetische Gestaltung der «neuen Sportfilme» auswirkt, lässt sich am Beispiel des Tons verdeutlichen.<sup>22</sup> Bei den bisherigen Snowboardfilmen bestand die Tonspur überwiegend aus einem durchgängigen non-diegetischen Soundtrack, der aus einzelnen, aneinander gereihten Musiktracks bestand.<sup>23</sup> Diegetischer Ton kam nur selten zum Einsatz und falls doch, dann ohne das für den Spielfilm konstitutive Sounddesign. Ohne ein professionelles Mastering der diegetischen und non-diegetischen Tonebene überlagerten sich deren Frequenzspektren zu einer wenig dynamischen Tonspur und boten kaum atmosphärische Orientierungsfunktionen (vgl. Flückiger 2001, 306ff). Auch hier kommt es durch die Möglichkeiten professioneller Postproduktion zu einer Verschiebung. Zum einen wird nicht mehr ausschließlich auf einzelne Musiktracks zurückgegriffen, sondern immer häufiger ein zum Film passender Soundtrack in Auftrag gegeben.<sup>24</sup> Der non-diegetische Ton lässt sich dadurch exakt auf die filmischen und die gefilmten Bewegungen



4 Point-of-View  
und Helikopter-  
Bilder in THE ART  
OF FLIGHT

- 21 Im exemplarischen Falle von THE ART OF FLIGHT wurde die Post-Production von den Dolby Laboratories durchgeführt.
- 22 Für die Bedeutung des Sounddesigns im «neuen Sportfilm» spricht ebenfalls, dass Sportfilme als Showcases für neue Soundsysteme dienen. So ist der 2012 veröffentlichte 3D-Surffilm CHASING MAVERICKS (Michael Apted/Curtis Hanson, USA 2012) einer der wenigen Filme, der nach dem neuen Tonstandard Dolby Atmos produziert wurde. Damit lassen sich sogenannte Soundobjekte erstellen, bei der Soundeffekte nicht mehr raum-, sondern objektzentriert berechnet werden.
- 23 Zur Unterscheidung von diegetischem und non-diegetischem Ton siehe Chion 1990, 70ff.
- 24 Im exemplarischen Fall von THE ART OF FLIGHT wurde dafür etwa auf den französischen Elektropop-Produzenten Anthony Gonzalez zurückgegriffen.

abstimmen. Die Dynamik der gezeigten Bewegungen und Sprünge wird mit der Dynamik des Soundtracks synchronisiert. In dem Sinne garantiert die non-diegetische Ebene nicht nur eine atmosphärische Kohärenz der Bilder, sondern wird selbst zu einem zentralen strukturierenden Element, das die Dynamik der Bewegungen und der eingesetzten filmischen Mittel, wie etwa der Superzeitlupe, unterstützt. Zum anderen wird die diegetische Tonspur mit den in der Filmindustrie üblichen Verfahren des Sounddesigns hergestellt.<sup>25</sup> Unbearbeitete Tonaufnahmen werden durch reduzierte Soundeffekte ersetzt, die die Abfolge der Tricks und Bewegungen zusätzlich dynamisieren und rhythmisieren. Bei den Point-of-View-Aufnahmen treten diese Soundeffekte oftmals in den Vordergrund. Reduzierte, kratzende Schnee- und Windgeräusche und das Atmen des Fahrers dramatisieren die Aufnahmen und stabilisieren den Effekt dieser Einstellungen. Anschließend wird die Tonspur für den in Kinos und Heimkinosystemen üblichen mehrkanaligen Surround-Sound-Standard aufbereitet. Dadurch werden die Bewegungen auch räumlich erfahrbar. Im Vergleich zu den bisherigen Skate- und Snowboardfilmen ändert sich das Verhältnis von diegetischem zu non-diegetischem Ton. Die Dominanz des non-diegetischen Soundtracks, auch das Resultat einer engen Verzahnung von Musik- und Subkultur, wird brüchig. Neben den Point-of-View-Einstellungen und Helikopteraufnahmen bilden die räumliche Orientierungsfunktion des diegetischen Sounddesigns und die exakt auf die Bewegungen abgestimmte non-diegetische Tonebene die Voraussetzungen für die visuelle Kraft des «neuen Sportfilms».

### **Zur Auswertung des «neuen Sportfilms»**

Waren die Snowboardfilme Ende der 1980er Jahre noch preisgünstige Videoproduktionen, sind für die heutigen Filme höhere Budgets notwendig. Teure Filmtechnik, der Einsatz mehrerer Helikopter und zusätzliche Kosten bei der Postproduktion haben den Finanzrahmen verändert. Deren Finanzierung erfolgt in der Regel durch Branchensponsoren. Ein Film hat zwischen sechs und zehn Sponsoren, wovon etwa drei bis vier als Hauptsponsoren im Filmvorspann kenntlich gemacht werden. Innerhalb des Films kommt es nicht zu klassischem Product Placement (vgl. Segrave 2004; Vonderau 2009), da der Film an

<sup>25</sup> Exemplarisch für dieses Vorgehen steht das Sounddesign von *THE ART OF FLIGHT*, das von der in Los Angeles ansässigen Firma *Runsilent* realisiert wurde, die ebenfalls Aufträge aus der Filmindustrie bearbeitet.



sich schon um die zu bewerbenden Produkte zentriert ist. Die Platzierung der Waren erfolgt vielmehr durch die Auswahl der Fahrer, die Produkte ihrer Sponsoren wie Kleidung, Brillen oder Snowboards verwenden. Eine Ausnahme bildet das Branding branchenfremder Sponsoren wie Red Bull. Das Firmenlogo, welches sich entweder auf den Helikoptern (Abb. 4), den Schneemobilen oder als Aufkleber auf den von der Firma gesponserten Fahrern befindet, kommt in den monochromen Schneelandschaften ideal zur Geltung. Muss bei klassischem Product Placement das jeweilige Produkt in die Handlung integriert werden, um dessen Erscheinen zu legitimieren, ist dies hier nicht nötig. Red Bull erscheint auch so als unproblematischer Teil des Films: zum einen wegen der verbreiteten und akzeptierten Rolle, die Sponsoren generell bei Snowboardfilmen einnehmen und zum anderen, weil offensichtlich ist, dass die damit verbundenen völlig neuen finanziellen Möglichkeiten des Snowboardfilms nur mit dieser Art von Sponsoring zu realisieren sind.<sup>26</sup> Kritik aus der Snowboardszene beschränkt sich auf die im «neuen Sportfilm» vollzogene Narrativierung des Inhalts und die damit verbundene Abkehr von der gewohnten Form des nur auf die Bewegung fokussierten Aspekts des «Snow Porn». Beispielhaft dafür stehen etwa die Rezensionen von THE ART OF FLIGHT im britischen Snowboard-Magazin *Whiteline*:

There will no doubt be core snowboarders who claim to be disgusted by the amount of money that's been poured into this project; who'll say that it's more Hollywood production than an accurate reflection of where snowboarding is in 2011; who'll point out that there's too much time spent *not* showing snowboard tricks, and very little of «shredding is about having fun with your friends» vibe that snowboard movies are supposed to portray. (Kennedy 2011)

Hier kollidiert die Low-Budget-Amateurfilmtradition und deren Vorstellung eines «realistischen» Snowboardfilms mit den filmischen Möglichkeiten und Praktiken des «neuen Sportfilms». Erstere versteht die eingesetzten filmischen Mittel als eine Abweichung von der ursprünglichen, vermeintlich «authentischen» Form des Snowboardfilms, in der die Kamera lediglich als «neutrale» Aufzeichnungsapparatur dienen sollte. Ebenso wendet sie sich gegen die allgemeinverständliche Dramatisierung und Überhöhung der Snowboardsequenzen, etwa durch die ständige Thematisierung der Gefahren des Hochgebirges. Wurden

26 Dies ist unter anderem dem Eingangszitat des Artikels zu entnehmen.

Hollywood-Spielfilme, die das Thema Surfen, Snowboarden oder Skaten zur Adressierung einer jugendlichen Zielgruppe nutzten, von der Szene in der Vergangenheit fast durchgängig abgelehnt, ist dies im Falle des «neuen Sportfilms» jedoch keine allgemein verbreitete Haltung.

Wegen ihrer starken Abhängigkeit von Sponsoren stehen die «neuen Sportfilme» in der Tradition der «sponsored shows» (Lehu 2006, 23–24). Dafür spricht auch das dreigliedrige Verfahren, über das sie ausgewertet werden. Dies geschieht: 1. durch eine Event-Filmpremiertour im Rahmen von Marketingkampagnen, in der das Kinodispositiv nur bedingt als Teil der Verwertungskette, sondern in erster Linie als dekorativer Rahmen dient; 2. durch die Auswertung als Boutique-TV in Flagshipstores von Mode- und Snowboardfirmen wie Quiksilver oder Burton und generell im Einzelhandel; 3. durch den Vertrieb der Filme auf DVD und Bluray über die bestehenden Nischenvertriebsstrukturen der Skate- und Snowboardshops und über iTunes.

Exemplarisch lässt sich dies an *THE ART OF FLIGHT* zeigen, dem Snowboardfilm mit dem bisher höchsten Produktionsbudget. Die Weltpremiere fand am 8. September 2011 in New York im traditionsreichen Beacon Theatre am Broadway statt. Daran schloss eine Premierentour durch die USA, Kanada, Südkorea, Japan, Neuseeland, Australien und Europa an. Sie umfasste die Hauptstädte und die großen Städte in der Nähe von Wintersportorten. Die Premierenkinos waren dabei sorgsam ausgewählt, wie es das Beispiel Paris zeigt. Angemietet war Le Grand Rex, ein denkmalgeschützter Art-Déco-Kinopalast der 1930er Jahre. Der Rückgriff auf traditionsreiche Filmtheater ist strategischer Natur, um das geringe kulturelle Prestige der Sportart Snowboarding und das eines Energy Drinks mit dem Glamour der Kinopaläste aufzuladen.<sup>27</sup> Die Deutschlandpremiere folgte am 8. November 2011 im Cinemaxx München, zu der sich Darsteller und Produzenten bei einer aufwändigen Premierenshow versammelten. Daran schloss eine 44 Vorstellungen umfassende *shop-screening tour* an, die vom 15. November 2011 bis zum 17. Dezember 2011 dauerte. Davon fanden 17 Screenings in von Skate- und Snowboardshops angemieteten Kinos und zehn weitere Vorführungen in eigens dazu angemieteten Clubs statt. Diese Vorgehensweise traf für Großstädte und für Städte in Alpennähe zu. Weitere 17 Vorführungen fanden direkt in den jeweiligen Snowboardshops statt. Dies betraf einerseits kleinere Städte wie Bochum, Memmingen,

<sup>27</sup> Die Architektur der Kinopaläste diente ursprünglich einem ähnlichen Zweck. Sie sollte den Bedeutungswandel des Kinofilms von einem billigen Vergnügen hin zu einem legitimen Kulturgut unterstützen; vgl. Jason 1925, 33ff.

Paderborn oder Landau und andererseits die großen Flagship-Stores des Hauptsponsors Quiksilver in Frankfurt und Berlin.

Die eigentliche Attraktivität dieser Veranstaltungen ergibt sich aus dem Kinoerlebnis, handelt es sich doch um Filme, die sonst nie in die Kinos kommen und ausschließlich im privaten Umfeld geschaut werden. Dafür spricht auch, dass – der gängigen Praxis bei Skate- und Snowboardfilmen folgend – der Film schon einen Tag nach der Weltpremiere und damit einen Monat vor der deutschen Premierentour auf DVD, Bluray und als Download bei iTunes erhältlich war.<sup>28</sup> Bestimmt die Länge der Sperrfristen zwischen Kinoauswertung, Verleih und Verkauf die Konfliktlinien in der klassischen Filmökonomie, existieren solche Schutzfristen in diesem Bereich nicht.

Weitere Argumente, die auf die Bedeutung des Kinoerlebnisses für die Vermarktung «neuer Sportfilme» hinweisen, ergab die Feldforschung des Autors, durchgeführt bei der Vorführung der Skateboard-Dokumentation *THE BONES BRIGADE. AN AUTOBIOGRAPHY* (Stacy Peralta, USA 2012) und bei der Deutschlandpremiere des Skatefilms *PRETTY SWEET* (Spike Jones, Ty Evans, Cory Weincheque, USA 2012), die von dem Frankfurter Skateshop Railslide organisiert wurde.<sup>29</sup> Tickets für die Veranstaltungen waren im Vorverkauf nur im Skateshop erhältlich und schon lange im Voraus ausverkauft.<sup>30</sup> Die Kinos waren an den Premierenabenden von außen mit großen Logo-Bannern des Skateshops beflaggt. Während der Filmvorführungen wurden Szenen des Films vom Publikum laut kommentiert, mit spontanem Jubel oder mit einer auf die Kinosituation applizierten Form des Stage Divings begleitet.<sup>31</sup> Im kleineren Kino Orfeos Erben herrschte ein beständiges Kommen und Gehen zur Biertheke außerhalb des Kinosaals. Im Gegensatz zu einer typischen Kinosituation schien sich ein Großteil der Besucher dort auch persönlich zu kennen. Das Dispositiv Kino funktionierte

<sup>28</sup> Zwischen September und Dezember 2011 wurden 85.000 Filmdownloads über iTunes verkauft.

<sup>29</sup> Die erste Vorführung fand am 25.10.2012 um 21:15 Uhr im Programmokino Orfeos Erben mit 79 Plätzen in Frankfurter Westend statt. Für die zweite Vorführung am 23.11.2012 um 19:30 Uhr wurde ein Kinosaal mit 550 Plätzen in einem örtlichen Multiplexkino angemietet.

<sup>30</sup> Die Informationen basieren auf einem Gespräch mit Tobias Mertins, dem Marketingverantwortlichen von Railslide.

<sup>31</sup> Die Vorführung von *PRETTY SWEET* wurde von massiven Sicherheitsvorkehrungen begleitet. Während des Films standen vier Personen des Wachpersonals in den Gängen des Kinos, um bei den kleinsten Vorkommnissen lautstark einzugreifen. In der Vergangenheit wurden bei ähnlichen Vorstellungen, etwa in Köln, die Kinos verwüstet.

hier weniger als dunkler, kontemplativer Raum; stattdessen unterhielten sich die Besucher quer durch den Saal laut über mehrere Reihen hinweg. Der Ort «Kino» diene der Rahmung eines Gemeinschaftserlebnisses. «Der Zuschauer «rezipiert» den Film nicht, er erlebt ihn» (Casetti 2010, 12). Anders als Überlegungen zu den post-kinematographischen Bedingungen des Kinos es nahelegen, die von einer Auflösung des Kinos als Ort ausgehen, ist es hier genau der lokale Bezug, der die Zuschauer anzieht. Eine Filmindustrie, die sich durch das Fehlen einer Kinotradition auszeichnet, kehrt zum Kino zurück.<sup>32</sup>

### Fazit: «Red Bull Opera» oder neues Genre?

Der «neue Sportfilm» ist ein paradigmatischer Gegenstand, an dem sich die Frage nach dem Film unter post-kinematographischen Bedingungen in vielfältiger Weise stellt. Medienkonvergenz (vgl. Jenkins 2006), die Auflösung des Objekts Kinofilm (vgl. Hagener 2011, 47–51), die radikale Dezentrierung des Kinoraums und veränderte filmökonomische Voraussetzungen (vgl. Anderson 2007) konturieren die Möglichkeitsbedingungen des «neue Sportfilms». Die enge Verzahnung von Produktion und anschließender Auswertung durch beteiligte Sponsoren in Form von Premierentouren und als Boutique-TV unterscheidet ihn von Formen des Product Placement im zeitgenössischen Spielfilm. Vielmehr ist man an Produktions- und Distributionskulturen des frühen Films erinnert, wo Werbung und Ort des Kinos eng miteinander verbunden waren. Schon Ende des 19. Jahrhunderts veranstaltete Dewar's Scotch Whiskey, wie Red Bull ebenfalls eine Getränkemarkte, eigene Filmevents, in diesem Falle Peepshows, um für die Marke zu werben (vgl. Segrave 2004, 4–5). Sie setzten die Filme aber auch außerhalb, etwa als Fassadenprojektionen ein. Später waren es die «sponsored shows» (Lehu, 2006, 23–24) im Radio der 1930er Jahre, mit der die Waschmittelindustrie einem völlig neuen Genre, der täglichen Radio- und später auch Fernsehserie, den Weg bereitete. Mit dem «neuen Sportfilm» verhält es sich ähnlich – so könnte man von der *Red Bull Opera*, als direktem Resultat einer Marketingstrategie sprechen. Aber er wird sich, dem Beispiel der Soap Opera folgend, nach einer gewissen Zeit möglicherweise davon ablösen und ein eigenständiges Genre

<sup>32</sup> Dies scheint nicht auf diese Form der Kinonutzung beschränkt zu sein. Um die zurückgehenden Besucherzahlen zu kompensieren, versuchen die Kinobetreiber mit anderen Ereignissen ihre Säle zu bespielen. Die CinemaxX Gruppe bietet Opern Live-Übertragungen aus der MET oder Public Viewing bei wichtigen Sportereignissen an.

ausbilden – darauf deuten zumindest die grundlegenden Veränderungen in der Produktionsindustrie dieser Filme hin.

Auch hier sei auf ein weiteres historisches Beispiel verwiesen, das zeigt, wie sich Produktwerbung in eine eigenständige mediale Form wandeln kann. Wegen eines Nachfrageeinbruchs im Jahr 1924 ließ die amerikanische Pelzindustrie eigene Werbefilme herstellen. Diese verwandelten sich, ähnlich wie die BONES BRIGADE VIDEO-Reihe von Powell Peralta, gänzlich ungeplant von einem Marketing-Tool in ein begehrtes Filmprodukt. «The result was such an advertising picture as was quickly seized on by exhibitors, because of its sheer beauty and appeal to women's hearts as an entertainment picture» (Seagrave 2004, 15). Darauf hin stieg die Nachfrage nach diesem Film «not as an advertising picture but as an exhibition picture» (ibid.). Ähnliche Reaktionen dieser Gebrauchsfilme rief auch THE ART OF FLIGHT hervor, wie zahlreiche Einträge und Kommentare in den einschlägigen Internetforen und auf der offiziellen Webseite des Films belegen:

Ey das kann doch einfach nicht euer ernst sein, dass dieser Film nicht ganz normal in (wenigstens kleine) Kinos kommt! [...] Mann, so nen Film will ich mir doch auf keinem Drecksfernseher der Welt ansehen sondern auf ner Leinwand mit ordentlich Sound!<sup>33</sup>

Es stellt sich die Frage, wie lange diese Irritationen der potentiellen Zuschauer durch die gezielte Verknappung von Filmvorführungen im Rahmen von Premierentouren andauern oder ob es sich um erste Zeichen eines Paradigmenwechsels in der Filmindustrie handelt. So startete in den USA Anfang Dezember 2012 eine Filmtour der 3D-Version von THE ART OF FLIGHT, die zum Teil über die Plattform *tugg.com*<sup>34</sup> organisiert wurde. Dem Prinzip des Crowdsourcing und dem Slogan dieses Startups folgend («Bring the movies you want to your local theatre») lassen sich damit eigene Filmvorführungen organisieren, die bei ausreichendem Zuschauerinteresse stattfinden. Ähnlich ging der Regisseur und Produzent des Films BONES BRIGADE. AN AUTOBIOGRAPHY vor. Er griff auf eine im Kontext des Sundance Filmfestival entwickelte Software<sup>35</sup> zur Selbstvermarktung zurück. Neben Merchandising lassen

33 Kommentar von der offiziellen Internetseite von Red Bull. Online unter: [http://www.redbull.de/cs/Satellite/de\\_DE/Article/The-Art-of-FLIGHT--Shop-Screenings-in-ganz-Deutschland-021243108310073](http://www.redbull.de/cs/Satellite/de_DE/Article/The-Art-of-FLIGHT--Shop-Screenings-in-ganz-Deutschland-021243108310073) [letzter Aufruf 20.11.2012].

34 Tugg.com wurde von Nicolas Gonda, einem Produzent von Terrence Malick gegründet.

35 <http://topspinmedia.com> (Zugriff am 20.11.2012).

sich auf der Plattform teure VIP Angebote oder für 750 US-Dollar das Komplettpaket «Host your own screenings» erwerben.<sup>36</sup>

Im Kino treffen zwei ganz unterschiedliche Produktionskulturen auf engstem Raum aufeinander. Auf der einen Seite der «neue Sportfilm», der im Anschluss an eine langjährige Kultur der Nischendistribution Zuschauer zu mobilisieren im Stande ist; auf der anderen Seite der klassische Kinofilm, der sich mit der neuen Situation des «long tail» noch arrangieren muss. Für letzteren ist der «Kinosaal zum Ausnahmefall geworden» (Casetti 2010, 30), während ersterer ihn gerade erst neu entdeckt.

### Literatur

- Anderson, Chris (2007) *The Long Tail – Der lange Schwanz. Nischenprodukte statt Massenmarkt - das Geschäft der Zukunft*. München: Hanser.
- Bain, Colin (2011) Peralta talks Bone Brigade Film. Interview mit Stacy Peralta. Online unter: [http://espn.go.com/action/skateboarding/story/\\_/id/7322887/stacy-peralta-talks-new-bones-brigade-documentary-film](http://espn.go.com/action/skateboarding/story/_/id/7322887/stacy-peralta-talks-new-bones-brigade-documentary-film) [letzter Aufruf 15.11.2012].
- Balides, Constance (2003) Immersion in the Virtual Ornament. Contemporary «Movie Ride» Films. In: *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Hg. v. David Thornburn & Henry Jenkins. Cambridge: MIT Press, S. 315–336.
- Bennett, Andy (1999) Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. In: *Sociology* 33,3, S. 599–617.
- Booth, Douglas (1996) Surfing Films and Videos. Adolescent Fun, Alternative Lifestyles, Adventure Industry. In: *Journal of Sport History* 28,1, S. 313–327.
- Borden, Iain (2006) *Skateboarding, Space and the City. Architecture and the Body*. Oxford: Berg.
- Buckingham, David (2009) Skate Perception. Self-Representation, Identity and Visual Style in a Youth Subculture. In: *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. Hg. v. ders. & Rebekha Willett. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 133–151.
- Caldwell, John Thornton (2008) *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C: Duke University Press.
- (1995) *Telespectacle. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

<sup>36</sup> <http://bonesbrigade.com/preorder/> (Zugriff am 20.11.2012).

- Casetti, Francesco (2010) Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *Montage AV* 19,1, S. 11–35.
- Chion, Michel (1990) *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Davidson, Judith A. (2004) Sport and Modern Technology. The Rise of Skateboarding, 1963–1978. In: *Journal of Popular Culture* 18,4, S. 145–157.
- Donnelly, Michele (2006) Studying Extreme Sports. Beyond the Core Participants. In: *Journal of Sport and Social Issues* 30,2, S. 219–224.
- Elledge, Robin (2012) Artful Flight. In: *Vertical. The Pulse of the Helicopter Industry*. Märzausgabe. Online unter: <http://verticalmag.com/news/articles/19916-artful-flight.html> [letzter Zugriff 21.11.2012].
- Elsaesser, Thomas (2005) Die Stadt von Morgen. Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik. In: *Geschichte des dokumentarischen Films. Band 2. Weimarer Republik (1918–1933)*, Hg. v. Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen. Stuttgart: Reclam, S. 381–409.
- Fielding, Raymond (2008) Die Hale's Tour. Ultrarealismus im Film vor 1910. In: *Montage AV* 17,2, S. 17–40.
- Flückiger, Barbara. (2007) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Fürweger, Wolfgang (2011) *Die Red Bull Story. Der unglaubliche Erfolg des Dietrich Mateschitz*. Wien: Haymon.
- Gunning, Tom (1989) The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectators and the Avant-Garde. In: *Early Film. Space - Frame - Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser & Adam B. Thomas. London: British Film Institute.
- Hagener, Malte (2011) Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz. In: *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Hg. v. Oliver Fahle, Vinzenz Hediger, Gudrun Sommer. Schüren: Marburg, S. 45–60.
- Hediger, Vinzenz (2006) Dann sind Bilder also nichts! Vorüberlegungen zur Konstitution des Forschungsfelds Gebrauchsfilmm. In: *Montage AV* 15,1 S. 11–22.
- Jason, Alexander (1925) *Der Film in Ziffern und Zahlen. 1895–1925*. Berlin: Deutsches Druck- und Verlagshaus.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU: New York.
- Kennedy, Tristan (2011) The Art of Flight Review. In: *Whitelines*. Online unter: <http://whitelines.mpora.com/news/art-flight-review.html> [letzter Zugriff 20.11.2012]
- Lehu, Jean-Marc (2007) *Branded Entertainment. Product Placement & Brand Strategy in the Entertainment Business*. London: Kogan Page.

- MSM. Monster Skateboard Magazin (2011) Reviews DVD, MPEG & CO. Heftausgabe 312, S. 98.
- Muggleton, David/Weinzierl, Rupert (2003) What is «Post-Subcultural Studies» anyway? In: *The Post-Subcultures Reader*, Hg. v. dies., S. 3–13.
- Ormrod, Joan (2009) Representing «Authentic» Surfer Identities in «Pure» Surf Films. In: *One the Edge. Representing Adventure Sports*. Hg. v. Joan Ormrod & Belinda Wheaton, S. 17–42.
- Rinehart, Robert/Sydnor, Synthia (2003) Proem. In: *To the Extreme. Alternative Sports, Inside and Out*. Hg. v. dies., S. 1–17.
- Roszak, Theodore (1969) *The Making of a Counter Culture*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Scott, Allen J. (2000) *The Cultural Economy of Cities. Essays on the Geography of Image-Producing Industries*. London: Sage.
- Segrave, Kerry (2004) *Product Placement in Hollywood Films. A History*. Jefferson, N.C: McFarland.
- Stauff, Markus/Sicks, Kai M. (2010) *Filmgenres: Sportfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Thoms, Albie (1978) *Polemics for a New Cinema*. Sydney: Wild & Woolley.
- Vonderau, Patrick (2009) «Kim Novak and...». Theorie und Geschichte des Product Placement. In: *Montage AV* 18,1, S. 175–196.
- Wheaton, B. & Beal, B. (2003) «Keeping it real» Subcultural Media and the Discourses of Authenticity in Alternative Sport. In: *International Review for the Sociology of Sport*, 38,2, S. 155–176.



---

# Fernsehen im Netz

## Eine Produktionsstudie zum norwegischen Rundfunk

Roel Puijk

Seitdem es das Internet gibt, wird das Ende des Fernsehens heraufbeschworen. Die Zuschauer scheinen solche Prophetien indes zu ignorieren – hartnäckig sehen sie weiter fern, und die norwegischen Zuschauerzahlen liegen höher als je zuvor (Medienorge 2012). Fernsehen und Internet bestehen nebeneinander, in einem sich stetig wandelnden Verhältnis, das ich in diesem Beitrag in Form einer Fallstudie analysieren will. Es geht mir dabei um Norwegens öffentlich-rechtliche Fernsehanstalt Norsk Rikskringkasting (NRK) und die Art und Weise, wie NRK in den letzten zehn Jahren das Netz in den Dienst genommen hat, so etwa durch programmbezogene Webseiten und Web-TV-Angebote, vor allem aber auch durch den Einbezug «neuer Medien» in die Programmgestaltung selbst. Gerade Einführungsphasen neuer Technologien erweisen sich als aufschlussreich für solche Untersuchungen: Etablierte Medien streiten mit neuen um Aufmerksamkeit, während letztere noch herausfinden müssen, worin ihre technische Anwendbarkeit besteht. Untersuchungen zur Institutionalisierung vormals neuer Medien argumentieren, dass es sich hierbei um komplexe gesellschaftliche Prozesse mit technologischen, ökonomischen, kulturellen und politischen Anteilen handelt (Winston 1998). So hat Raymond Williams (1975) gezeigt, wie das Fernsehen als Kommunikationsform den sozialen Wandel der 1950er Jahre mitgestaltete, während William Uricchio (2008) die Entwicklung nachgezeichnet hat, die das Medium von einer Technologie zum Distanzsehen zu einer bestimmten kulturellen Form (der eines im Haushalt rezipierten Massenmediums) durchlief. Um zu verstehen, wie «neue Medien» funktio-



1  
Digitaler Schnitt-  
platz im Einsatz  
für PULS (Foto:  
Roel Puijk)



2  
In der Redaktion  
(Foto: Roel Puijk)

nieren, lohnt es sich, ihr Verhältnis zu den alten zu studieren. Die Frage, wie vorhandene Medien das Entstehen neuer mitprägen, hilft, den stufenweisen Prozess zu erklären, in dessen Rahmen das Fernsehen etwa in bestehende Strukturen des Radios eingepasst wurde (Pater-son/Smith 1998). Gewiss ist es beim Internet unübersichtlicher, doch auch hier spielen «alte» Medien eine wichtige Rolle, zumal sie im Netz die mit am stärksten verbreiteten Medienakteure sind.

Der vorliegende Aufsatz beruht auf einer Produktionsstudie, die über den Zeitraum von zehn Jahren die Veränderung eines konkreten Fernsehprogramms und seiner zugehörigen Webauftritte nachzeichnet. Es geht um die wöchentliche Gesundheits- und Lifestyle-Sendung PULS, die seit den 1990er Jahren Teil des NRK-Programms war. Im Jahr 2003 wurde PULS zum Vorreiter im Gebrauch neuer Technologien, unter anderem durch die Volldigitalisierung sämtlicher Produktionsphasen und durch anspruchsvolle Netzangebote. Wie ich zeigen werde, dominierten die Prämissen des Fernsehens in den ersten Jahren der Produktion, während netzbasierte Strategien zuletzt einen selbständigeren Charakter annahm.

### **Fernsehen und Internet**

Medienunternehmen haben das Internet rasch herangezogen, um ihre bestehenden Geschäftsfelder zu erweitern und ihre Produktion auszuweiten. NRK ging 1995 mit einer ersten Webseite ins Netz, allerdings waren damals nur einzelne Mitarbeiter online aktiv (Sommerseth 1999). Es dauerte einige Jahre, bis sich eine institutionelle Strategie und ein Modell für die Zusammenführung der verschiedenen Medien entwickelt hatten. Im Bereich des kommerziellen Fernsehens galt

BIG BROTHER (Endemol, 2000-) als Vorbild für die Verknüpfung eines kontinuierlichen Web-Streamings mit für die Sendung montierten Ausschnitten, über die per Mobilfunk abgestimmt werden konnte. Auf ähnlich erfolgreiche Weise verband IDOL (19 Entertainment, 2001-) eine flächendeckende Fernsehausstrahlung und Telefonvoten mit Webseiten und Diskussionsforen (Kjus 2009). Der Begriff *cross media* erfasst diese Bedeutung des Internets für viele Fernsehserien und meint mehr als eine bloße Remedialisierung ihrer Inhalte (vgl. Bolter/Gru-sin 1999). Heidi Philipsen bestimmt *cross media* als Verweis auf

situations when media texts or communication are shown or used in more than one medium; the communication is split up and arranged in several media in order to make sure that users or fans are kept interested, loyal, activated, updated, informed and amused. (Philipsen 2010: 112)

Allerdings variiert natürlich die Art und Weise, wie Medien zusammengeführt und wie sie zur gegenseitigen Remedialisierung oder auch dazu genutzt werden, einander «auszufüllen». Haastrup (2007) hat den Nutzen des Netzes für das Fernsehen entsprechend systematisiert, indem sie «verankernde», «aktualisierende» und «katalogisierende» Funktionen der Bezugnahme unterscheidet. Kjus (2009) wiederum hat die zeitliche Abfolge der beteiligten Medien zum Anlass genommen, zwischen sukzessiven, alternierenden oder integrierenden Verbindungen zu differenzieren. Überdies hat der Gebrauch des Netzes das Verhältnis zu den Zuschauern verändert. Als ein Zwei-Wege-Kommunikationskanal erlaubt das Internet seinen Nutzern, im gleichen Kanal zum Programm beizutragen, etwa in Form von Forumsdiskussionen oder «bürgerjournalistischen Beiträgen». Gewiss gab es auch früher Feedbacktechniken wie Brief oder Telefon, doch war es weniger üblich und aufwändiger, in der Kommunikation mit dem Fernsehen auf sie zurückzugreifen. «Prosumer» (Toffler 1980), jene besonders aktiven, neuen Mediennutzer, die über den bloßen Konsum hinaus die Inhalte der Medien selbst mit prägen, sind also zumindest der Theorie nach heute möglich.

### **Produktionsstudien**

In den letzten Jahren hat sich ein erneutes Interesse an Produktionsstudien bemerkbar gemacht (Cottle 2003; Mayer/Banks/Caldwell 2009). Darunter sind Forschungen zu verstehen, die ihren Ausgangspunkt im Prozess der Produktion nehmen, ob es sich nun um allgemeinere Ana-

lysen von Kulturen und Organisationsformen oder um Studien zu spezifischen Programmen handelt. Innerhalb der Publizistik besteht eine lange Tradition in der Analyse von Nachrichtensendungen, mit klassischen Studien aus dem U.S. amerikanischen und britischen Redaktionsalltag (Epstein 1973; Schlesinger 1978; Tuchman 1978; Gans 1980). Zuletzt galt das Interesse hier vor allem Fragen der Digitalisierung, Konvergenz oder dem Netzjournalismus (etwa Hemmingway 2008; Paterson/Domingo 2008; Domingo/Paterson 2011). Überdies finden sich diverse amerikanische Untersuchungen zur Unterhaltungsproduktion und ihren Produktionskulturen (z.B. Gitlin 1983; Caldwell 2009; Mayer et al. 2009) sowie britische Analysen zu einzelnen Sendungen (darunter Elliot 1972; Alvarado/Buscombe 1978) und Institutionen (Born 2005). Alle diese Studien geben Einblick in die Dynamiken, die Inhalt und Form von Programmen prägen – in die oftmals komplexen Beziehungen zwischen ideologisch-wertrationalen, organisatorischen, ökonomischen oder politischen Erwägungen, die in die Entstehung eines gegebenen Formats einfließen. Zugleich zeigen sie, wie Zufälle für die Entwicklung von Medieninhalten entscheidende Bedeutung erlangen können. Um zu verstehen, wie neue Medien innerhalb einer bestehenden Medienökologie in Gebrauch genommen werden, ist es nicht zuletzt aufschlussreich zu untersuchen, wie sich die rasch wandelnden Auffassungen über das jeweils neue Medium in den Strategien etablierter Produzenten bemerkbar machen. Während sich solche Arbeiten zwar methodisch unterscheiden, basieren sie zu meist auf Interviews mit Produzenten, Journalisten und anderen Akteuren des Produktionsapparats sowie auf teilnehmender Beobachtung im Produktionsmilieu. Dabei decken Interviews allgemeinere Trends und längere Produktionszeiträume ab, während die teilnehmende Beobachtung es dem Forscher erlaubt, sich stärker in Details zu vertiefen und Einzelaspekte des Prozesses zu erfassen, über die sich die an ihm Beteiligten wohl mitunter selbst nicht im Klaren sind.

Die vorliegende Studie bedient sich einer Kombination beider Methoden. Im Herbst 2003 habe ich zwei Monate lang beobachtet, wie die PULS-Redaktion ihr neues multimediales Konzept umzusetzen suchte. Während dieser Zeit hielt ich mich in den Redaktionsräumen, bei Sitzungen oder Studioaufnahmen auf. Darüber hinaus habe ich PULS-Mitarbeiter und andere NRK-Angestellte interviewt. In den nachfolgenden Jahren verfolgte ich das Programm im Fernsehen und Netz; 2007 und 2009–2010 habe ich wiederum Gespräche mit Redakteuren und Webredakteuren sowie ein Interview mit der für die Webpräsenz

des Senders verantwortlichen Online-Koordinatorin geführt. Ferner hatte ich Zugang zu Produktionsdokumenten, die für die Forschung eine nützliche Quelle darstellen, da sie primär für den internen Gebrauch gedacht waren: Programmentwürfe etwa, die verfasst wurden, um die Senderleitung von der Relevanz des Konzepts zu überzeugen, und die hierfür Gedanken und Argumente anführten, welche – sofern sie auf Einverständnis stießen – auf die übergreifenden Ziele und Strategien des Senders verweisen, mit denen sie übereinstimmten. Zugleich wurden solche Überlegungen oftmals nicht vollständig umgesetzt, und die abweichenden Ergebnisse der Redaktionsarbeit sind gleichermaßen wichtige Quellen, um Einblicke in den Produktionsprozess zu gewinnen.

### **Zum Kontext**

Seit jeher gab es bei NRK Sendungen, die sich der physischen und psychischen Gesundheit widmeten. Im Einklang mit dem Aufklärungsgedanken in der Monopolzeit des staatlichen norwegischen Fernsehens verfolgten die ersten dieser Formate einen volkspädagogischen Ansatz. Der Titel einer in den 1970er und 1980er Jahren ausgestrahlten Sendung, FRA MEDISINSK FORSKNING OG PRAKSIS (Aus medizinischer Forschung und Praxis), verdeutlicht dieses Konzept (professoraler Aufklärung) (Brinck/Iversen 2010; Vik 2008). Ferner aktivierte NRK seine Zuschauer mithilfe studioproduzierter Gymnastiksendungen, die im Tagesprogramm übertragen wurden. In den 1980er Jahren wurde das Programmspektrum um eine sozial engagierte Sendung erweitert, die das staatliche Gesundheitssystem aus Perspektive einzelner Betroffener kritisch unter die Lupe nahm. Als Reaktion auf die Konkurrenz des kommerziellen Fernsehens organisierte NRK 1990 sein Programm grundlegend um (Syvertsen 1997) und begann, alle zwei Wochen zur Hauptsendezeit ein Gesundheitsmagazin namens HELSE-REFLEKS (Gesundheitsreflex) auszustrahlen, abwechselnd mit einer Verbrauchersendung. 1999 erhielt das Magazin den Namen PULS und einen wöchentlichen Platz im Programm, gleich nach den Nachrichten am Montagabend.

In den letzten 20 Jahren hat der norwegische Staat die von ihm unterhaltenen Einrichtungen, darunter auch NRK, gemäß dem New Public Management neu organisiert, also privatwirtschaftlichen Organisationsformen angepasst (Christensen/Langreid 2007). Konkret hat dies dazu geführt, dass NRK in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde (mit dem Staat als Alleineigentümer), die nach Prinzipien stra-

tegischer Planung und des Leistungsmanagements operiert. Um die Jahrtausendwende brachte eine weitere Umstrukturierung den Aufbau einer Rundfunk-Abteilung mit sich, der die Programmentwicklung und die Zuteilung von Produktionsmitteln überantwortet wurden. Radio, Fernsehen und Internet erhielten gemeinsame multimediale Abteilungen, auch wenn nicht alle Redaktionen multimedial ausgestattet wurden. 2003 wurde PULS, nunmehr unter dem internen Namen «die neue PULS» (N<sub>Y</sub>E PULS) zum Versuchslabor für neue Technologien und multimediale Strategien (vgl. Puijk 2008b).

### Die «neue PULS»

Die Umstellung führte zu einer erhöhten Professionalisierung und einer neuen technischen Ausstattung, etwa zur Anschaffung von Software und Hardware für Online-Streaming und Web-Management sowie eines digitalen Schnittsystems im Format 16:9. Überdies gehörte PULS zu den wenigen Redaktionen, die einen eigenen Kameramann, einen Editor und zwei Netzjournalisten zugeordnet bekamen. Schließlich wurde die interne Arbeitsteilung dahingehend verändert, dass der Tätigkeitsbereich der früheren Allround-Journalisten nun auf spezifische Aufgabenbereiche der Sendung verengt wurde. Und man hatte ehrgeizige Pläne für das Internet:

PULS ist vor allem eine reportagebasierte Magazinsendung im Fernsehen zu Gesundheits- und Lifestyle-Fragen. Aber darüber hinaus soll die Redaktion auch fortlaufend Programmstoff produzieren und senden. Jeden Tag soll neues Material ins Netz gestellt werden. Wir werden ständig berichten, wovon wir gerade arbeiten, Ausschnitte zeigen und Video-Beiträgen unseres Publikums gegenüber offen sein. Dadurch wird PULS auf völlig neuartige Weise zu einer offenen Sendung, und sie wird den Zuschauern in viel höherem Grad erlauben, sich zu engagieren und zu beteiligen. Man kann also sagen, dass PULS sich gleichsam von einer Wochen- zu einer Tageszeitung für Gesundheits- und Lifestyle-Fragen wandelt. (*Projektbeskrivelse: Puls for alle. Alltid* 2002, 1)

Allerdings fiel die Praxis etwas weniger ehrgeizig aus – die Zeit reichte nicht, um viel Material über das Internet zu verbreiten, und das Publikum erhielt auch kaum Einblicke in den Arbeitsprozess, zumal es in einer Wettbewerbssituation nachteilig ist, in Produktion befindliche Themen der Konkurrenz gegenüber publik zu machen. Eine Neuerung des Produktionsablaufs fand gleichwohl statt.

Fernsehen	Internet	Andere Medien	Nutzer-Beteiligung
Journalistische Reportage	Netzartikel zum gleichen Thema	Radio-Beiträge	
Lifestyle-Beiträge	Netzartikel zum gleichen Thema	<i>Puls magasin</i> (monatliches Print-Magazin)	
Verbraucher-Beiträge	Rat von Experten	Netz-Foren	Rat von Verbrauchern
Experten	Experten antworten	Web-Streaming nach der Sendung	Fragen der Zuschauer

Tab. 1  
Multimediale  
Produktion für  
PULS 2003

Die Fernsehsendung bestand aus einer 30-minütigen Magazinsendung mit vier wiederkehrenden Grundelementen (Tabelle 1): einer kritischen Reportage zu einem aktuellen Thema; Lifestyle-Beiträgen; Verbraucher-Beiträgen mit Ratschlägen von Zuschauern; Experten-Interviews. Der Studio-Moderator führte diese Beiträge zusammen und interviewte im letzten Teil der Sendung einen der zugehörigen Experten. Nach dem Ende der Sendung beantworteten beide 20 Minuten lang Fragen der Zuschauer, wobei dieser Teil nur in Form eines Web-Streams zu sehen war. Als Versuchslabor für den Gebrauch neuer Medien hatte die Redaktion dabei zwei spezifische Arbeitsfelder:

1. *Multimediale Veröffentlichung*: Eine oft erwähnte Folge der Digitalisierung besteht darin, dass sich Inhalte leichter von einer zur anderen Plattform migrieren lassen. In der Praxis beinhaltete dies hier vor allem eine Remediatisierung von Fernsehinhalten, die nun auf den Webseiten von PULS in Artikelform auftauchten. Zugleich wurden die tagesaktuellen Anteile zu einem Radiobeitrag zusammengekürzt. Das Timing war zwischen den Formaten genau abgestimmt; die Artikel fürs Netz und die Radiobeiträge wurden früh am Morgen des jeweiligen Tages veröffentlicht, an dem die Sendung ausgestrahlt wurde, geleitet von der Hoffnung, dass Radio und Internet Werbung für das Fernsehen machen würden (Puijk 2008a).
2. *Interaktivität und Nutzerbeteiligung*: In Übereinstimmung mit der herrschenden Auffassung, dass das Internet Zuschauer stärker mit eigenen Beiträgen involviert, ermöglichte PULS es wie erwähnt seinem Publikum, mit Fragen am Online-Expertengespräch teilzu-

nehmen. Außerdem wurden sie während der Sendung vom Moderator aufgefordert, am nächsten Tag an einem Netzforum-«Treffen» mitzuwirken, etwa in Form eigener Empfehlungen, was kleinere Beschwerden wie Kopfschmerzen, Erkältung oder Verspannungen betrifft. Diese Anregungen wurden mit Experten abgeklärt und dann gegebenenfalls in das Segment mit Verbraucher-Beiträgen aufgenommen, das in der folgenden Woche zu sehen war.

Allerdings erwiesen sich beide Arbeitsfelder als problematisch. Die für das Internet redigierten Artikel kamen oft zuallerletzt – wenn die Fernsehreportage am Freitag für die Ausstrahlung fertig gestellt war, fiel irgendeinem noch verfügbaren Journalisten die Bürde zu, aus dem gleichen Stoff einen Beitrag für das Internet zu gestalten. Entsprechend variierte der Sachverstand, und die Web-kompetenten Fachjournalisten sahen sich derart mit anderen Aufgaben ausgelastet, dass sie für ihren eigenen Arbeitsbereich keine Kapazitäten mehr hatten. Nach einigen Jahren wurden deshalb 2006–2007 Änderungen durchgesetzt, in deren Zuge die interaktiven Elemente verschwanden. Der Web-Stream der Sendung hatte wenige Zuschauer und wurde deshalb eingestellt. Ebenso eingestellt wurden die Verbraucherbeiträge, die im Verantwortungsbereich zweier älterer Fachjournalisten mit einer langen Senderkarriere gelegen hatten. Diese rund 60jährigen Veteranen erlebten ihre neue Tätigkeit, bei der sie sich reaktiv zu Nutzer-Einsendungen zu verhalten hatten, als eine Abwertung. Da sie über keine medizinische Expertise verfügten, beschränkte sich ihre Arbeit darauf, Empfangsbestätigungen zu verschicken und den Beiträgen der Zuschauer einfache visuelle Elemente beizufügen, um auf die nachfolgende Fernsehsendung aufmerksam zu machen.

Tab. 2 Die Veränderungen bei PULS zwischen 2003 und 2012

	2003–2005	2006–2009	2010–2012
<b>Fernseh-sendungen</b>	Magazinsendung	Magazinsendung und Realityshow BEDRE PULS [«bessere PULS»]	Themensendung und Realityshow BEDRE PULS
<b>Netz-journalis-mus</b>	Publikation von Artikeln zeitgleich mit den Fernseh-sendungen	Zeitgleich publizierte Nachrichten, selbständige- re Netzartikel	Unabhängige, gemeinsame Redaktion mit FBI (Zulieferer für die Homepage NRK.no)



Web-Video	Fernsehsendung im Online- Stream	Fernsehsendung, Trainingsvideos	Fernsehsendung
Nutzer- beteiligung	Beiträge zur Sendung	Individuelle On- line-Aktivität (Training, gesunde Kost)	Fragen auf und Reaktionen zu Sendungen, via Facebook und Twitter

### Die «bessere PULS»

2006/2007 begann eine neue Phase in der Entwicklung von PULS (Tabelle 2). In der Frühjahrssaison lancierte die Redaktion ihr BEDRE PULS [bessere PULS]-Projekt. Vier gewöhnliche Personen mit relativ unsportlicher Lebensweise wurden dazu aufgefordert, in Form zu kommen und ihr Gewicht zu vermindern. Die Zuschauer sollten den Wandel zu einer gesünderen und aktiveren Lebensart verfolgen:

Über den Zeitraum eines halben Jahres und unter lückenloser Beobachtung durch persönliche Trainer und Ernährungsratgeber sollen sie [die vier Teilnehmer, Anm. d. Ü.] besser in Form kommen, an Energie und Lebensqualität gewinnen und zugleich den Unterschied zwischen biologischem und realem Alter minimieren. (*Projektbeschreibung Bedre Puls*, 2005)

Das neue Format einer Makeover-Realityshow ersetzte die früheren Verbraucherbeiträge und führte dazu, dass die ganze Sendung zu BEDRE PULS umgetauft wurde. Es handelte sich also um einen Prozess der Serialisierung (Ellis 1982), durch den die Sendung einen über die Saison angelegten, dramaturgischen Entwicklungsbogen erhielt, zusätzlich zu dem Versprechen, Bekanntheit und Identifikation zwischen den Teilnehmern und ihrem Publikum zu stiften. Der Webauftritt wurde ebenfalls überarbeitet. Die früheren PULS-Webbeiträge und das Archiv, in dem sie abgelegt waren, verschwanden im Zuge eines Neudesigns der NRK-Homepage. Zugleich setzte BEDRE PULS das Netz in weitaus höherem Grad zur körperlichen Aktivierung seines Publikums ein. Eine Reihe von Trainingsvideos und Rezepte für gesundes Essen liefen um, und Zuschauer konnten einen SMS-Dienst abonnieren, der Übungstipps, Ernährungsratschläge, Trainingsmusik und motivierende Mitteilungen ans Handy verschickte. Es bestand nun die Möglichkeit, den eigenen Body-Mass-Index oder das eigene biologische Alter zu berechnen sowie zugeschnittene Übungsprogramme zu erhalten. Man

konnte einen Schrittzähler erwerben und an einem Wettbewerb teilnehmen, bei dem es darum ging, die täglichen Schrittzahlen mit denen anderer BEDRE PULS-Zuschauer zu vergleichen.

Parallel zu der damals aufkommenden Diskussion um das soziale Netz (angestoßen von My Space, Second Life und Facebook), versuchte auch PULS, Raum für das Entstehen einer eigenen Web-Community anzubieten. So wurde die Gründung eigener PULS-Gruppen ermöglicht, dem Gedanken folgend, dass diese Gruppen die Trainingsaktivitäten unterstützen würden – und dass mehr Kommunikation auf den Webseiten von PULS zugleich auch zu mehr Klicks für NRK führen würde.

Auch wenn der Webstream für die Sendung 2004 eingestellt wurde, blieb die Idee, den Zuschauern in anderer Form eine Stimme zu geben. 2007 bekam NRK drei digitale Kanäle, und die Rundfunkanstalt wünschte, die PULS-Redaktion möge für den Herbst des gleichen Jahres vier halbstündige Sendungen produzieren. Die Redaktion war der Ansicht, keine Kapazitäten für die Produktion zur Deckung dieses neuen Bedarfs zu haben, und schlug stattdessen vor, thematische Beiträge für den Hauptsender NRK1 herzustellen, gefolgt von einer Expertendiskussion im weitaus kleineren NRK2, wobei die Experten aus der Hauptsendung wiederum auf Fragen der Zuschauer eingehen sollten. Es ging also um die sequenzielle Aufteilung über zwei verschiedene Fernsehkanäle.

Die quasi-automatische Verkopplung von Fernsehbeiträgen und Netzjournalismus wurde ebenfalls erneut in Angriff genommen. Während die aktuellen Nachrichtenbeiträge im Radio und Netz remediatisiert wurden, erschienen die eher Feature-orientierten Lifestyle-Beiträge nurmehr im Fernsehen. Die Netzjournalisten verwandten ihre Zeit nun vorwiegend darauf, im Internet nach Gesundheits- oder Lifestyle-Themen zu surfen, um diese in eigenen Versionen bereit zu stellen (z.B. die Ergebnisse ausländischer Forschungsprojekte, die sie von norwegischen Fachleuten kommentieren ließen). Wir sehen also, dass Fernsehen und Internet zu diesem Zeitpunkt nicht länger als wechselseitige Remediatisierungen aufgefasst wurden, sondern dass eine Arbeitsteilung zwischen beiden entstand. Das BEDRE PULS-Projekt zielte darüber hinaus auf ein wechselseitiges ‚Ausfüllen‘ beider, ganz im Sinne von Henry Jenkins’ (2006) Konzept der Konvergenz: als Angebot an Fans und Netzgemeinschaften, zu einer Sendung beizutragen oder das Interesse an ihr in Aktivitäten auf anderen Plattformen umzusetzen. Indessen gab es unter den Nutzern kaum Interesse an diesen Diensten, und als NRK im Herbst 2010 seinen Webauftritt erneut umgestaltete, verschwanden diese Angebote mitsamt der Mehrzahl aller für das Netz publizierten Artikel.

## Das Netz wird unabhängig

2009–2010 ereigneten sich weitere organisatorische Umbrüche – die Redaktion von PULS zog ins Zentrum von Oslo, wo sie mit der Redaktion eines NRK-Verbraucherprogramms namens FBI zusammengelegt wurde. Beide setzten die Produktion eigener Sendungen fort, begannen aber zugleich auch, an einer Reihe gemeinsamer Projekte zu arbeiten. Überdies wurde ihnen jeweils die Herstellung von Infotainment-Serien wie SALG (2011–) oder TEENAGE BOSS (2011–) überantwortet. Der Charakter von PULS selbst wandelte sich mehr und mehr von einer Magazinsendung zu einem thematisch ausgerichteten Format, das ein Thema in den Mittelpunkt stellte und zugleich verschiedene Programmelemente – eine oder mehrere Reportagen mit Betroffenen, Experten als Studiogäste, und gern auch einen humoristisch angelegten Beitrag – enthielt. Über die Wahl des Themas sagt ein Redakteur:

Es sollte ein breites Thema sein. Es kann auch randständiger sein, aber dann muss es ein breites Publikum berühren. Und dann ist es auch wichtig, an die Altersgruppe der 30–40-Jährigen zu denken, was die interessiert. Sowas wie Krankenhausreformen – das ist einfach zu langweilig. Wie man das Leben in den Griff bekommt, das ist das Thema heute... den Stress meistern, den Alltag meistern, das Elternsein, den Krebs. (Interview, Redakteur PULS, 19.05.09)

Demnach gehörten die 30- bis 40-Jährigen mit Kindern und einem arbeitsintensiven Alltag zur gewünschten Zielgruppe (wobei sich die meisten Redaktionsmitglieder in dieser Gruppe befanden). Indessen handelte es sich dabei um ein Publikum, das PULS kaum erreichte. Die Sendung sprach vielmehr ältere Zuschauer an.<sup>1</sup> Während der Redakteur ferner die städtische Ausrichtung des Programms unterstreicht, bildete die Zentralisierung des norwegischen Krankenhauswesens ein landesweit heiß debattiertes Thema, das in anderen Regionen also durchaus auf Interesse gestoßen haben dürfte.

Die Ausrichtung von PULS hat sich über die Jahre geändert. Während man in der ersten Phase auf Reportagen setzte, die investigativem Tagesjournalismus ähnelten, und der Redaktion Experten zur

1 Im Herbst 2007 lag die Seherschaft unter den 20–49-Jährigen bei 11–12 Prozent, bei den 50–59-Jährigen bei 22 Prozent, während mehr als 30 Prozent der über 60-Jährigen das Programm verfolgten. Überdies sahen 18 Prozent aller Frauen in Norwegen PULS, im Gegensatz zu 14 Prozent der Männer.

Seite stellte, ist man in der letzten Zeit vollständig zu thematisch orientierten Sendungen übergegangen, die – wie das obige Interview verdeutlicht – in erster Linie «nah am Menschen» erzählte Geschichten vermitteln wollen.<sup>2</sup> Auch wird nun auf den regelmäßigen Einsatz derselben Experten verzichtet, teils weil die thematische Orientierung nach spezialisierten Fachleuten verlangt, teils weil die Zuschauer selbst nachdenken sollen:

Wir meinen, dass wir ein öffentlich-rechtliches Programm machen. Wir müssen die Leute ein bisschen schlauer machen – aber wir müssen sie auch anregen. Wir dürfen nicht belehren. Auch deshalb haben wir diese Experten nicht mehr, die rumsitzen und belehren und dozieren. Es ist besser, wenn die Leute selbst Dinge herausfinden. (Interview, PULS-Redakteur, 4.11.2010)

Auch wenn an dieser Stelle kein Platz ist, näher auf die Sendungen selbst und die Frage einzugehen, inwiefern sie diese Ziele umsetzen, zeigt Tabelle 3, dass eine deutliche Verschiebung hinsichtlich der behandelten Themen stattgefunden hat. Während Krankheit und Gesundheit etwa die Hälfte der im Herbst 2003 behandelten Themen prägten, machten diese 2012 nur noch vier von insgesamt 31 Sendungen aus.<sup>3</sup> Zugleich werden mehr Sendungen und Beiträge produziert, in denen es um Schlankheit/Bewegung und psychisches Wohlbefinden geht, wobei dies am deutlichsten auf Lifestyle-orientierte Sendungen zum Thema sozialer Beziehungen zutrifft – auf Themen wie «Schwiegermütter», «Senioren und Technik» oder «Flirten im Netz».

	Herbst 2003	2012
Gesundheit/Krankheit	55%	13%
Psychische Gesundheit	9%	19%
Soziale Beziehungen	20%	39%
Schlankheit/Bewegung	12%	29%
Andere Themen	4%	0%
Anzahl der Beiträge	58	31
Anzahl der Sendungen	14	31

Tab. 3 Die Themen von PULS im Vergleich

2 Telefongespräch mit einem PULS-Redakteur vom 17.12.2012.  
 3 Die Hälfte der Sendungen bestand aus einem über den ganzen Abend bei NRK1 ausgestrahlten Beitrag über Chirurgie, der bei NRK 2 fortgesetzt wurde.

Auch hinsichtlich der Webseiten haben sich große Veränderungen ergeben. Als ich im Herbst 2010 mit der Leiterin der Internet-Redaktion sprach, antwortete sie auf meine Frage nach dem Einstellen der PULS-bezogenen Webseiten:

[Das] ist eigentlich etwas, von dem wir Abstand nehmen – dass wir eine Redaktion sind, die für PULS und FBI arbeitet. Weil das Netz für NRK zu einer selbständigeren Angelegenheit geworden ist und sich von den Fernsehredaktionen entfernt hat. Mit der neuen Homepage und der kürzlichen Lancierung [ist es] Auftrag der Netzjournalisten, dass wir Sachen für die Homepage von nrk.no liefern und nicht, dass wir Sachen für die Fernsehredaktionen machen. Für uns, die wir in dem ‚Cluster‘ sind, wie das hier heißt – eine Aufteilung nach den verschiedenen Fachgebieten – besteht der Auftrag darin, dass wir Gesundheit, Konsum und Lifestyle für nrk.no abdecken. (Interview, Projektleiterin Helse, forbruk og livsstil, internett NRK, 4.11.2010)

Die Projektleiterin verdeutlicht, dass Fernsehen für sie nicht länger die Hauptsache ist, und dass die zentrale Funktion der Fachjournalisten für das Internet darin besteht, Inhalte für das Webangebot von NRK bereitzustellen.

Im Herbst 2010 verschwanden die Webseiten von PULS, und die Netzjournalisten wurden der Netzredaktion «Helse, forbruk og livsstil [Gesundheit, Konsum und Lebensstil]» eingemeindet (wie oben intern ‚Cluster‘ genannt), die wiederum dem sogenannten «Sjangerdesken» untergeordnet ist, also dem ‚Genre-Desk‘, der diesen und die Cluster für ‚Kultur und Unterhaltung‘ sowie ‚Wissenschaft und Technologie‘ organisiert. Die für den Desk verantwortliche Redakteurin erklärt den Hintergrund:

Als wir das Netz neu organisieren mussten, haben wir uns entschieden, dem Publikum Vorrang einzuräumen und alles, was wir machen, auf die Bedürfnisse der Zuschauer abzustimmen. Ob man dabei über Grenzen oder Abteilungen und all das geht, das interessiert uns nicht, wenn wir einen Markt nachrichtenmäßig erschließen – und ich meine jetzt ‚Nachrichten‘ im allgemeinen Sinne. Ja, da müssen wir absehen von der Art und Weise, wie NRK organisiert ist, und einfach die besten Kräfte nutzen [...]. Wir sehen, dass die Homepage nrk.no der wichtigste Zugang für das Publikum ist, das wir erreichen wollen, also der 20-40-Jährigen. (Interview, Redakteurin Sjangerdesken, 22.11.2010)

Sie erwähnt auch, dass der neu eingerichtete Desk Aufträge vergeben kann:



3  
Montags im  
Studio (Foto:  
Roel Puijk)

4  
Im Pausenraum  
(Foto: Roel Puijk)

Wir haben auch das Recht, Aufträge auszugeben, wir können sagen, dass' mal die Sache, die sie dir vorgeschlagen haben, und mach eine andere.' In der Ausgangslage, auf dem Papier steht, dass wir so ein 70:30-Modell haben, also die schlagen 70 Prozent der Inhalte vor, die wir pro Tag im Bereich Gesundheit, Konsum und Lebensstil bringen müssen, und wir können dem widersprechen oder 30 Prozent bestellen. Die müssen also Kapazitäten haben, um von uns oder vom Frontdesk Aufträge anzunehmen. (Interview, Redakteurin Sjangerdesken, 22.11.2010)

Die Umorganisation innerhalb von NRK hat einen neuen Typ Journalismus hervorgebracht. 2003 war das Fernsehen der Ausgangspunkt, und die Netzartikel waren eine Form der Remediation von Fernsehinhaltungen. Mit der Ausdifferenzierung des Netzjournalismus hat die hierfür zuständige Schriftleitung den Charakter einer spezialisierten Nachrichtenredaktion angenommen. Wie bei anderen Online-Nachrichtendiensten besteht deren Tätigkeit hauptsächlich im erneuten Vertrieb bereits im Netz veröffentlichter Informationen zu Gesundheits- und Lifestyle-Fragen aus dem Ausland (von der BBC, Danmarks Radio usw.), von Forschungsportalen und ähnlichem. Oft wird ein norwegischer Experte oder eine im Land ansässige Organisation für einen Kommentar bemüht (Puijk 2012: 86). Man kann also sagen, dass es sich um eine Remediation oder besser: Versionierung von Inhalten aus dem Netz für das Netz handelt.

Die PULS-Redaktion verfügt seit März 2008 über ein Twitter-Konto, und hat bis Ende 2012 1.000 Tweets abgesetzt. In den Jahren vor 2012 wurde Twitter als ein Einkanal-Medium benutzt, um neue Programme oder Webangebote anzukündigen. Seit Anfang 2012 gibt es ein vermehrtes Bemühen um direkte Interaktion und darum, per Twitter Antworten auf Fragen zu geben. Seit Januar 2010 unterhält die Redaktion

überdies eine Gruppe bei Facebook, um Sendungen zu bewerben und um Zuschauern Kommentare oder Video-Beiträge zu ermöglichen. Zu den rund 2.500 Anhängern bei Twitter gesellen sich 4.500 auf Facebook. Diese sozialen Medien haben somit einen Teil der interaktiven Funktion übernommen, die vormals von der PULS-Website abgedeckt wurde – dennoch bleiben die Zuschaueraktivitäten niedrig.

## Schluss

Die Beziehung zwischen Fernsehen und Internet hängt von einer Reihe Faktoren ab. Produktionsstudien erhellen die internen Prozesse innerhalb einer Redaktion ebenso wie die allgemeineren Veränderungen inner- und außerhalb eines Medienbetriebs. Wie andere Rundfunkanstalten hat NRK das Internet genutzt, zunächst im Rahmen eines experimentellen Durchspiels von Formen der Beiordnung und Integration. Diese Entwicklung fand meist innerhalb der jeweiligen Rundfunkredaktionen statt, die ihren Arbeitsbereich um programmbezogene Webangebote erweiterten. Formaten wie PULS wurden gesonderte Mittel für diese Versuche zugestanden, die auf vorab kursierenden Ideen zum möglichen Einsatz und Gebrauch neuer Technologien beruhten – etwa für das Recyceln derselben Inhalte in unterschiedlichen Medien, oder dafür, dem Durchschnittsnutzer eine Stimme und einen gewissen Einfluss über den Inhalt des Programms einzuräumen.

Medienunternehmen greifen in hohem Maße auf multimediale Publikations- und Remediationsstrategien zurück. Diese beinhalten oftmals Formen der *cross promotion*, die als erster Schritt zu integrierten *cross media*-Redaktionen verstanden werden (Daily et al. 2005). Im Kontext des Rundfunks ist es interessant zu sehen, dass das Internet nicht nur zur Remediation von Inhalten des Fernsehens (als audiovisuellem Medium) im Internet geführt hat, sondern auch von Fernsehinhalten im Radio. Die Rundfunkanstalten haben sich über Generationen mit Radio und Fernsehen beschäftigt, und es war gewiss nicht die Digitalisierung, die dieses Remediationsverhältnis ermöglicht hat, zumal die analoge Vervielfältigung des Fernsehens schon immer ein verhältnismäßig einfacher technischer Vorgang war. Ein zentraler Grund für die Neuorganisation multimedialer Redaktionen und für die hier beschriebene Remediation besteht vielmehr im Bedarf an Quote und interner Effizienzsteigerung.

In der ersten Phase hat man noch versucht, das Netz auf partizipatorische Weise einzusetzen. Doch weder das Angebot, den Nutzern eine Stimme und das Recht auf Mitwirkung am Programm einzu-

räumen, noch die individuelleren Formen der Aktivierung (wie etwa das Trainingstagebuch für PULS) wurden je viel genutzt. Kurz gesagt waren die Zuschauer weitaus weniger beteiligt an der Programmgestaltung, als man dies erwartet hatte. Zahlreiche Studien zum Internet haben darauf verwiesen, dass es sich beim Großteil der «Nutzer» eher um «lurkers» handelt – um Konsumenten, die selbst nicht mit Inhalten beitragen wollen (Nonnecke et al. 2006; Hargittai/Walejko 2008). Das soll nicht heißen, dass das Internet-Publikum grundsätzlich inaktiv wäre – schließlich richtet sich ein großes Engagement auf die «Freunde» in sozialen Medien wie Facebook. Entsprechend wäre es interessant zu untersuchen, welche sozialen Zusammenhänge Nutzeraktivitäten stimulieren. Der implizite Empfänger im Produktionsmodell von PULS hat seinen Charakter verändert: vom aktiven Beiträger oder «Prosumer» zum aktiven «Meister» des eigenen Lebens. In der Tat ist das «Meistern» zum Kernbegriff vieler norwegischer Fernsehsendungen avanciert. Realityshows wie LUKSUSFELLEN (2008–), SINNASNEKKER'N (2010–), NANNY (2010–) oder TEENAGE BOSS erziehen ihre Zuschauer dazu, Verantwortung für die eigene Lebenssituation zu übernehmen, indem sie ihnen unter kundiger Leitung vorführen, wie sie ihr Leben in den Griff bekommen können.

Somit hat sich das Verhältnis zwischen Fernsehen und Internet im Falle von PULS im letzten Jahrzehnt von einer konvergierenden Tendenz, die auf die Integration beider Medien und auf *cross media*-Angebote angelegt war, zur Divergenz entwickelt, wobei Fernsehen und Netz nun getrennte Wege gehen (vgl. Storsul/Stuedahl 2007). Dieser Prozess war von einer Aufwertung des Internet zum selbständigen Medium begleitet. In der internen Kommunikation des Rundfunks bestand zunächst eine klare Rangordnung, bei der das Fernsehen ganz oben, das Internet ganz unten und das Radio in der Mitte angesiedelt war. Im Laufe der letzten zehn Jahre hat sich das Internet indes zu einer vollwertigen Medieninstitution entwickelt. Während Netzjournalisten zu Beginn verpflichtet wurden, weil sie datenkundig waren, liegt die gesuchte Kompetenz heute in der journalistischen Nachrichtenproduktion. Zugleich zählen die Webzugriffe nun in ähnlichem Maße wie die Zuschauerzahlen beim Fernsehen. Selbst wenn eine lizenzfinanzierte Rundfunkanstalt wie NRK durch höhere Zugriffe keine höheren Einnahmen erwirtschaftet, ist die Erhebung dieser Zahlen doch nötig, um das Lizenzsystem zu rechtfertigen. Allgemeiner ließe sich schlussfolgern, dass verschiedene Medien spezifische Produktionsprozesse beinhalten, die unterschiedliche Kompetenzen erfordern, und dass dies meist zu einer relativen Autonomie des jeweiligen Mediums



führt. Der Unterschied zu früher liegt in dem Umstand, dass *cross media*-Produktionen nur noch dort von Relevanz sind, wo sie eindeutige Vorteile versprechen – technisch ist vieles möglich, aber der Nutzen der Medien wird von Faktoren bestimmt, die mit der Technik allenfalls mittelbar zu tun haben.

*Aus dem Norwegischen von Patrick Vonderau*

## Literatur

- Alvarado, Manuel/Buscombe, Edward (1978) *Hazell: The Making of a TV Series*. London: British Film Institute & Latimer.
- Bolter, J. David / Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Born, Georgina (2004) *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Secker & Warburg.
- Brinch, Sara/Iversen, Gunnar (2010) *Populær vitenskap: fjernsynet i kunnskaps-samfunnet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Caldwell, John Thornton (2008) *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Christensen, Tom / Lægread, Per (Hg.) (2007) *Transcending New Public Management: The Transformation of Public Sector Reforms*. Aldershot: Ashgate.
- Cottle, Simon (2003) *Media Organisation and Production*. London: Sage.
- Dailey, Larry/Demo, Lori/Spillman, Mary (2005) The Convergence Continuum: A Model for Studying Collaboration Between Media Newsrooms. In: *Atlantic Journal of Communication*, 13,3, S. 150–168.
- Domingo, David/Paterson, Chris (Hg.) (2011) *Making Online News*, Bd. 2 (Newsroom Ethnographies in the Second Decade of Internet Journalism). New York: Peter Lang.
- Elliott, Philip (1972) *The Making of a Television Series. A Case Study in the Sociology of Culture*. London: Constable.
- Ellis, John (1982) *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Epstein, Edward Jay (1973) *News from Nowhere: Television and the News*. New York: Random House.
- Gans, Herbert J. (1980) *Deciding What's News: A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek, and Time*. New York: Vintage Books.
- Gitlin, Todd (1983) *Inside Prime Time*. New York: Pantheon.
- Haastруп, Helle Kannik (2007) Opplevelser på tværs – en tværmedial analyse af relasjonen mellom tv-serie og website. In: *På tværs af medierne*. Hg. v. Anja Bechman Petersen & Steen K. Rasmussen. Århus: Ajour, S. 201–224.

- Hargittai, Eszter/Walejko, Gina (2008) The Participation Divide: Content Creation and Sharing in the Digital Age. In: *Information, Communication & Society*, 11,2, S. 239–256.
- Hemmingway, Emma (2008) *Into the Newsroom: Exploring the Digital Production of Regional Television News*. London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kjus, Yngvar (2009) Everyone Needs Idols: Reality Television and Transformations of Media Structure, Production and Output. In: *European Journal of Communication*, 24,3, S. 287–304.
- Mayer, Vicki/Banks, Miranda J./Caldwell, John Thornton (Hg.) (2009) *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge.
- Medienorge (2012) *Medieåret 2010-2011. Medieutvikling i Norge: fakta og trender*. [<http://medienorge.uib.no/files/publikasjoner/Medie%C3%A5ret%202010-2011-WEB.pdf> (letzte Zugriff 01.05.2013)].
- Nonnecke, Blair/Andrews, Dorine/Preece, Jenny (2006) Non-public and Public Online Community Participation: Needs, Attitudes and Behavior. In: *Electron Commerce Res* 6, S. 7–20.
- Paterson, Richard/Smith, Anthony (1998) *Television: An International History*. Oxford: Oxford University Press.
- Philipsen, Heidi/Agerbæk, Lise/Walther, Bo Kampmann/Arnfast, Bror Strange/Wildermuth, Norbert (2010) *Designing New Media: Learning, Communication and Innovation*. Kopenhagen: Academica.
- Puijk, Roel (2008a) Time and Timing in Cross-media Production: A Case Study from Norwegian Television. In: *Interactive Digital Television: Technologies and Applications*. Hg. v. K. Chorianopoulos, G. Doukidis & G. Lekakos. Hershey, Pa.: IGI Publishing, S. 262–280.
- (2008b) Faktajournalistikk og den aktive seer. In: *Fjernsyn i digitale omgivelser*. Hg. v. Roel Puijk. Kristiansand: IJ-forlaget, 23–44.
- (2012) Health and Lifestyle to Serve the Public: A Case Study of Cross-media Programme Series from the Norwegian Broadcasting Corporation. In: *Journalism Practice* 6,1, S. 75–91.
- Schlesinger, Philip (1978) *Putting «Reality» Together: BBC News*. London: Constable.
- Sommerseth, Harald (1999) *NRK på internett – om NRK Interaktiv utvikling, valg og strategier*. Materarbeit in Medienwissenschaft an der Universität Oslo.
- Storsul, Tanja/Stuedahl, Dagny (Hg.) (2007) *Ambivalence towards Convergence: Digitalization and Media Change*. Göteborg: Nordicom.
- Syvetsen, Trine (1997) *Den store TV-krigen, norsk allmennfjernsyn 1988-96*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Toffler, Alvin (1980) *The Third Wave*. New York: William Morrow.
- Tuchman, Gaye (1978) *Making News: A Study in the Construction of Reality*. New York: Free Press.
- Uricchio, William (2008) *En sammensatt identitet: Fjernsynsets skiftende innretning*. In: *Fjernsyn i digitale omgivelser*. Hg. v. Roel Puijk. Kristiansand: IJ-forlaget, 33-44.
- Vik, Kari Aakerli (2008) Fra «professorstyrt» folkeopplysning til «journaliststyrt» opplevelsesfjernsyn? In: *Fjernsyn i digitale omgivelser*. Hg. v. Roel Puijk. Kristiansand: IJ-forlaget, 45-55.
- Williams, Raymond (1975) *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
- Winston, Brian (1998) *Media Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet*. London: Routledge.

---

## Zu den Autorinnen und Autoren

**Miranda J. Banks**, Dr., ist Assistant Professor of Visual and Media Arts am Emerson College in Boston. In ihrer laufenden Forschung beschäftigt sie sich mit Hollywoods Berufsverbänden und Gewerkschaften, im Rahmen eines Buchprojekts mit dem Titel *Scripted Labor*, einer Geschichte der Writers Guild of America. Sie ist Mitherausgeberin von *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* (2009, gemeinsam mit John Caldwell und Vicky Mayer) und Verfasserin zahlreicher Aufsätze in Zeitschriften wie *Television & New Media*, *Popular Communication*, *The Journal of Popular Film and Television*, *Velvet Light Trap* und *FLOW*.

**John T. Caldwell** ist Professor of Cinema and Media Studies an der University of California, Los Angeles (UCLA) und Autor von *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008), *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (1995), *Electronic Media and Technoculture* (2000), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* (2009, hg. mit Vicki Mayer and Miranda Banks) und *New Media: Theories and Practices of Digitextuality* (2003, hg. gemeinsam mit Anna Everett). Überdies ist er Produzent und Regisseur der preisgekrönten, abendfüllenden Dokumentarfilme *FREAK STREET TO GOA: IMMIGRANTS ON THE RAJPATH* (1989) und *RANCHO CALIFORNIA (POR FAVOR)* (2002).

**Florian Hoof**, Dr. des., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt. 2010 war er als akademischer Gast am Institut für Geschichte der ETH Zürich und 2013 als Gastprofessor am Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo der Università Cattolica del Sacro Cuore in Mailand tätig. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Medien-, Wirtschafts- und Technikgeschichte sowie der historischen Epistemologie und des Industrie-, Wissenschafts- und Sportfilms. Zu seinen Buchpublikationen gehört *Jenseits des Labors. Transformationen von Wissen zwischen Entstehungs- und Anwendungskontext* (2011, hg. gemeinsam mit Eva-Maria Jung und Ulrich Salaschek).

**Roel Puijk** ist Professor an der Abteilung für Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Lillehammer. Als Medienwissenschaftler und

Sozialanthropologe beschäftigt er sich in seiner Forschung unter anderem mit multimedialen Formen der Produktion, Jugendkulturen und Medienereignissen, etwa im Rahmen des internationalen Forschungsprojekts *Production for Television and New Media*. Zu seinen zuletzt erschienenen Buchveröffentlichungen als Herausgeber gehört *Fjernsyn i digitale omgivelser: kringkastings møte med nye medier* [Fernsehen in einer digitalen Umwelt: Rundfunk trifft auf Neue Medien] (2008).

**Petr Szczepanik** ist Associate Professor an der Masaryk Universität in Brno; zugleich arbeitet er als Forscher am Nationalen Filmarchiv in Prag. 2009–2010 forschte er als Fulbright-Stipendiat an der UCLA, Los Angeles, und 2005–2006 im Graduiertenkolleg *Mediale Historiographien* der Bauhaus Universität Weimar. In seiner gegenwärtigen Forschung beschäftigt er sich mit Produktion und der Geschichte des tschechischen Kinos. Zu seinen jüngsten Buchveröffentlichungen gehören *Canned Words: The Coming of Sound Film and Czech Media Culture of the 1930s* (*Konzervy se slovy*, 2009) und *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939* (2008). Überdies ist er Mitherausgeber der tschechischen Filmzeitschrift *Illuminace*.

**Marc Vernet** ist Professor für Filmwissenschaft an der Université Paris Diderot (Paris VII). Von 1992–2006 war er Direktor der Bibliothèque du film und von 2007–2012 fungierte er als wissenschaftlicher Berater für das Filmerbe beim Institut national du patrimoine. Von 2007–2011 leitete er das Forschungsprojekt *Cinémarchives*. Gegenwärtig forscht er zur Frühgeschichte Hollywoods (1909–1919). Vernet ist Mitbegründer der Zeitschrift *Iris* und einer der Autoren von *Esthétique du film* (1983, zahlreiche Neuauflagen). Er veröffentlichte *Figures de l'absence* (1988) sowie eine Vielzahl von Aufsätzen, vor allem zum amerikanischen Kino.

**Patrick Vonderau** ist Associate Professor am Institut für Medienwissenschaft der Universität Stockholm, Mitherausgeber des *Media Industries Journal* ([mediaindustriesjournal.wordpress.com](http://mediaindustriesjournal.wordpress.com)) und der *Montage AV*. Gegenwärtig forscht er zu Produktion, digitalen Medien und der Geschichte der Filmvermarktung Hollywoods. Zu seinen jüngsten Buchveröffentlichungen gehören *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (2013, hg. mit Petr Szczepanik) und *Moving Data. The iPhone and the Future of Media* (2012, hg. mit Pelle Snickars). Er ist Mitinitiator und früheres Vorstandsmitglied von NECS – European Network for Cinema and Media Studies ([www.necs.org](http://www.necs.org)).

---

## Call for Papers

### «Reihen, Zyklen, kleine Genres»

Call for Papers für ein Themenheft der *Montage/AV* (23/1/2014)

Das Heft soll sich der Theorie der *kleinen Genres*, der *Reihen* und *Zyklen* widmen. Es soll darum gehen, den typifizierenden und generifizierenden Umgang mit Filmen aufzusuchen und Gruppierungen exemplarisch zu analysieren.

Kritiker und Wissenschaftler, Produzenten und Verleiher, Zuschauer und Fans – alle ordnen Filme in Kategorien nach stofflichen, thematischen, ästhetischen und anderen Strukturen. So entstehen abstrahierte Typen, die mit einem Namen versehen werden. Prägnante Einzelfilme können dabei in den Rang des Präferenzfilms oder sogar eines Prototypen erhoben werden. Auf diese Weise verschaffen sich Zuschauer Orientierung oder heben Filme aus der Menge des Angebots heraus. Auch kleine oder informell definierte Gruppierungen kanalisieren Erwartungen auf dramatische und narrative Strukturen, auf Repräsentationsmodi und Zuschauererlebnisse. Die Einordnung in Typen kann für Werbung und Marketing dienlich sein, vielleicht auch für die Stoff- und Drehbuchentwicklung. Auch nachträglich werden Reihen oder Zyklen erkannt oder konstruiert, um Entwicklungen in Stoff oder Stil zu identifizieren.

Kleine Genres oder umfassende Gattungen, Motive, thematische Gruppen und anderes mehr sind Elemente der Kommunikation über Filme. Die Namen bezeichnen hypothetische Typologien, basieren auf Analogie und Vergleich, inhaltlichen oder formalen Verwandtschaftsbeziehungen. Sie sind Heuristiken verschiedenster Art, abhängig vom kommunikativen Kontext, vom thematischen oder pragmatischen Interesse.

Kleine Genres können sich über sehr unterschiedliche Elemente oder Merkmale konstituieren. So variieren und verändern manche Subgenres die Charakteristiken der großen Genres oder entwickeln bestimmte Motive, Settings oder Darstellungsweisen, etwa im Fall von Pauker-, Sandalen- oder Bikerfilmen. Andere sind durch Hybridformen gekennzeichnet. Wiederum andere resultieren aus Produktionszusammenhängen oder Marktkalkül. Zugleich stehen solche Filmgruppen in historischen und gesellschaftlichen Kontexten, manche reagieren sogar direkt auf historische Ereignisse (Mauerfall)

oder kommen zusammen mit neuen kulturellen Phänomenen auf (Rock'n'Roll). Neue prototypische Muster entstehen und vergehen; manche Zyklen zählen nur eine Handvoll Exemplare und existieren nur wenige Jahre, erringen aber trotzdem einen Platz im kulturellen Gedächtnis. Andere Filmsorten definieren sich auch durch spezifische Gratifikationen (Mindfucks, Teenie-Komödien, Giallo, Splatter, Mockumentaries).

Erwünscht sind Artikel, die theoretische Fragen von Reihen, Zyklen und kleinen Genres behandeln sowie Einzelanalysen, die jedoch den Blick auf die Motivhorizonte, die Diskurskontexte oder die sozialen Umbrüche im Zentrum behalten. Wir freuen uns über Einsendungen von Texten mit maximal 35.000 Zeichen, die gemäß den Vorgaben unseres Stylesheets verfasst sind ([http://www.montage-av.de/Stylesheet\\_fuer\\_Autoren.pdf](http://www.montage-av.de/Stylesheet_fuer_Autoren.pdf)). Nachfragen bitte an Hans J. Wulff, Email: [hwulff@uos.de](mailto:hwulff@uos.de). Einsendungen bitte bis zum 9. November 2013 an die Adresse der Redaktion, Email: [montage@snaflu.de](mailto:montage@snaflu.de).

---

## Call for Papers

### «Film und Politik»

Call for Papers für ein Themenheft der *Montage/AV* (23/2/2014)

In der gegenwärtigen Wirtschafts- und Finanzkrise und im Zuge der Auseinandersetzungen um ihre Folgen erhält das aktivistische Filmschaffen neue Aufmerksamkeit. Zu denken wäre etwa an den britischen Bewegungsfilm *RIOT FROM WRONG* oder an *CATASTROIKA*, eine griechische Dokumentation über die Austeritäts- und Privatisierungspolitik. Gleichzeitig wenden sich kommerzielle Produktionen wie *MARGIN CALL* oder *WALL STREET – MONEY NEVER SLEEPS* dem Versuch zu, die anonymen Finanzströme, deren Stauungen und Abflüsse die Krise ausgelöst haben, zu visualisieren und zu narrativieren. Daneben finden sich andere Strategien des politischen Bezugs auf die Gegenwart: sozialkritischer Realismus, essayistische Dokumentarfilme und transgressive Filmexperimente in neuen medialen Kontexten.

All diese Spielarten des politischen Films greifen in der Praxis wie in deren Reflexion und Kritik auf eine lange Tradition zurück. In den 1920er Jahren formulierten Filmemacher wie Eisenstein und Vertov erste Film-poetiken mit dezidiert politischer Agenda. Ihre Schriften (wie auch Brechts Ideen zum epischen Theater) wurden im Zuge einer starken Politisierung des Filmschaffens und der -theorie nach 1968 wieder aufgegriffen und breit diskutiert. Vor dem Hintergrund einer Kritik am Eskapismus des «bürgerlichen Illusionskinos» entwarfen Filmtheoretiker\_innen die politische Filmästhetik vor allem als «Politik der Form». Sie dominierte in den folgenden Jahrzehnten weitgehend die Theoriebildung und hat dazu beigetragen, den filmwissenschaftlichen Blick auf Produktionen aus politaktivistischen Kontexten zu verstellen, die allenfalls sekundär ein ästhetisches Interesse haben.

Im Themenheft sollen sowohl Fragen der politischen Ästhetik wie der politischen Filmpraxis der Vergangenheit und Gegenwart diskutiert werden. An die verschiedenen Schnittstellen zwischen Kino und Politik ließe sich etwa folgendermaßen anschließen:

Welches Verständnis von Politik (oder «dem Politischen»), von Kritik und Gesellschaft liegt den historischen und aktuellen Poetiken zugrunde? Wie lassen sich die verschiedenen filmischen Bezüge theoretisch fassen? Wie sind die Formen des transnationalen politischen



Films zu beschreiben und zu bewerten? Welche filmischen Konsequenzen ergeben sich aus der Pluralisierung der Politik entlang kultureller, regionaler, sexueller und geschlechtlicher Differenzlinien? Was lässt sich heute (noch oder wieder) mit dem Konzept der Ideologiekritik anfangen? Wie denken engagierte Filmemacher\_innen das Verhältnis zu ihren Zuschauer\_innen? Wie lässt sich das Erbe der «Politik der Form» aufgreifen, und wie lassen sich ihre Reduktionismen (und Elitarismen) vermeiden, ohne hinter ihre Errungenschaften zurückzufallen? Welche Auswirkungen hatte und hat die Verbreitung technischer Innovationen wie 16mm-Kameras ab den 1930er oder Video ab den 1970er Jahren? Welche neuen medialen Formen politischer Öffentlichkeit entstehen mit dem Web 2.0, insbesondere hinsichtlich digitaler Produktions- und Distributionskanäle? Und wie ändern sich damit die Darstellungs- und Erzählmodi politisch komplexer Sachverhalte?

Wir freuen uns über Einsendungen von Texten mit maximal 35.000 Zeichen, die gemäß den Vorgaben unseres Stylesheets verfasst sind ([http://www.montage-av.de/Stylesheet\\_fuer\\_Autoren.pdf](http://www.montage-av.de/Stylesheet_fuer_Autoren.pdf)). Nachfragen bitte an

c.tedjasukmana@fu-berlin.de,  
julia.zutavern@fiwi.uzh.ch oder  
guido.kirsten@fiwi.uzh.ch.

Einreichungen bis zum 1. Mai 2014 an die gleichen Mailadressen.