

Dennis Göttel

Historiografie der Filmarbeit. Making of, up & out (CRUISING)

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3715>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Göttel, Dennis: Historiografie der Filmarbeit. Making of, up & out (CRUISING). In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 20: Was uns angeht, Jg. 11 (2019), Nr. 1, S. 130–141. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3715>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

HISTORIOGRAFIE DER FILMARBEIT

Making of, up & out («Cruising»)

«There aren't enough X's in the alphabet for this picture!»¹

Malusmaterial

Auf der 2007 erschienenen DVD von William Friedkins *Cruising* (USA 1979) finden sich unter der Rubrik «Extras» zwei Making-ofs. Beide sind aus dem Jahr der Erstveröffentlichung der DVD, für beide ist dasselbe Team verantwortlich, beide haben die gleiche Länge und unterscheiden sich weder narrativ noch ästhetisch: *talking heads* von an der Produktion Beteiligten, Filmausschnitte, Filmstills, Setfotografien. Doch während das eine Making-of nichts weniger als *The History of Cruising* (Regie: Laurent Bouzereau, USA 2007) erzählen will und dabei die kreativen Entscheidungsprozesse rekonstruiert, hat das zweite einen anderen Schwerpunkt: *Excorcising Cruising* (Regie: Laurent Bouzereau, USA 2007) berichtet vor allem über die großen Demonstrationen, die es gegen die Dreharbeiten im New York der späten 1970er Jahre gegeben hat, weil dem Filmprojekt eine diskriminierende Repräsentation von Schwulen vorgeworfen worden war. Außerdem findet sich in diesem zweiten Making-of der lakonische Hinweis auf «lots of trouble with the rating board»: *Cruising* musste aufgrund von Beanstandungen expliziter Sexszenen mehrmals umgeschnitten und gekürzt werden.

Die Fertigstellung von *Cruising*, dessen Plot sich um eine Mordserie in der Subkultur schwuler Leder- und SM-Clubs und einen inkognito ermittelnden Polizisten dreht, stand in zweifacher Hinsicht in Gefahr: wegen des Protests gegen die spezifische Darstellung schwuler Lebensformen und wegen der Zensur von schwulem Sex. Im Bonusmaterial der DVD findet zwar beides Erwähnung, doch werden Protest wie Zensur aus der vermeintlich eigentlichen Produktionsgeschichte (*The History of Cruising*) herausgetrennt. *Excorcising Cruising* nimmt in seinem Titel nicht nur spielerischen Bezug auf Friedkins

¹ Richard Heffner, Vorsitzender des Rating Board der Movie Picture Association of America, zit. n. William Friedkin: *The Friedkin Connection. A Memoir*, New York 2013, 373.

bekanntesten Film, sondern versucht sich an einer *Geistervertreibung* (so der deutsche Titel des Making-ofs): Das, was den Produktionsprozess von *Cruising* heimgesucht hatte, muss exorziert werden. Unterschieden werden soll zwischen der Filmarbeit und den Störungen des kreativen Prozesses. Letztere werden zu Apokryphen der Produktionsgeschichte.

Die Rezeptionsgeschichte zu *Cruising* wird vor allem von Fragen nach Repräsentation geprägt.² Nun eine Produktionsgeschichte von *Cruising* zu skizzieren, will ein solches Anliegen keineswegs durchstreichen, sondern vielmehr den Aspekt der Repräsentation mit der Perspektive auf Filmarbeit verschränken, kreuzen. Für eine Produktionsgeschichte von *Cruising*, die Proteste wie Zensur miteinbegreift und nicht als bloße Fährnisse behandelt, findet sich Quellenmaterial, das selbst filmisch ist: zum einen *Stop the Movie (Cruising)* (Regie: Jim Hubbard, USA 1979/80), Aufnahmen mehrerer Demonstrationen während der Dreharbeiten von *Cruising*; zum anderen *Interior: Leather Bar* (Regie: James Franco, Travis Mathews, USA 2012), der dessen zensierte Sexszenen thematisiert. Eine Filmproduktionsgeschichtsschreibung zu *Cruising* muss nicht nur entscheiden, wie das Verhältnis zwischen dem Produkt einer Filmproduktion, also dem Artefakt Film, und dem Herstellungsprozess zu gewichten ist, sondern steht auch vor der Frage, welche Spezifik andere filmische Materialien haben, die sich auf die Produktion beziehen; das heißt: wie Filmgeschichte *als* Produktionsgeschichte *als* Filmgeschichte geschrieben werden kann.

Unmaking-of

Auf der Internetplattform collectibles.bidstart wurde 2014 ein Button mit der Aufschrift «Stop the Movie Cruising» zur Versteigerung angeboten (Abb. 1) und für das Höchstgebot von 12 US-Dollar verkauft.³ Werden Buttons nicht zuletzt als Protestemblem sozialer Bewegungen im 20. Jahrhundert populär, so ist dieser nicht nur winziges Detail der Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung, sondern auch Artefakt der Filmgeschichte. Denn der Anstecker wurde bei den Demonstrationen gegen die Dreharbeiten von *Cruising* getragen. Der Filmtitel sticht auf dem Button typografisch hervor, die Blutstropfen, in die sich das Wort verflüssigt, lassen an einen Horror- oder Splatterfilm denken; hier ist die Typografie pejorativ gemeint.

Cruising fußt auf einem Roman wie auf Zeitungsberichten zu Morden in der schwulen Leder- und SM-Szene in den 1970er Jahren. Bereits die Ankündigung des Filmprojekts wurde umgehend zum Politikum. Der Journalist und Politaktivist Arthur Bell berichtete in seiner Kolumne im Magazin *Village Voice* mehrfach von den anstehenden und laufenden Dreharbeiten, und er rief zum Widerstand auf.⁴ Raubkopien von Drehbuchfassungen



Abb. 1 Button gegen die Dreharbeiten von *Cruising*

² Für eine prominente Kritik der homophoben Repräsentation von Schwulen in *Cruising* vgl. Vito Russo: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, New York 1981, 236–240. Zur Verteidigung von *Cruising* gegen den Vorwurf homophober Repräsentation vgl. Robin Wood: *The Incoherent Text. Narrative in the 70s* [1980], in: ders., *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York 1986, 46–69.

³ Vgl. www.collectibles.bidstart.com, gesehen am 15.8.2018 [Seite nicht mehr aufrufbar].

⁴ Vgl. z. B. Arthur Bell: *Bell Tells*, in: *The Village Voice*, 14.7.1979, 36; ders.: *Bell Tells*, in: *The Village Voice*, 30.7.1979, 36.



Abb. 2-3 Screenshots aus:
Stop the Movie (Cruising), Regie:
Jim Hubbard, USA 1979/80

wurden heimlich Aktivist_innen zugespielt. Die auf Diskussionsveranstaltungen und Flugblättern drastisch artikulierte Kritik galt vor allem dem Fokus auf die SM-Szene. Das Filmprojekt wurde als homophob angeprangert, weil die thematische Verquickung von als deviant verhandelter Sexpraxis und mörderischer Gewalt insinuierte, dass Schwulsein eine genuin lebensbedrohliche Lebensform sei. Regisseur Friedkin wurde vorgehalten, gesellschaftliche Strukturen von Homophobie nicht zu reflektieren, sondern vielmehr zu befeuern; der New Yorker Bürgermeister wurde daher aufgefordert, die Drehgenehmigung zurückzuziehen. Eine Kritik wiederum am Protest selbst war, dass er auf Zensur hinauslaufe, weil er das Recht auf freie Meinungsäußerung und künstlerische Freiheit beschneiden wolle. Innerhalb der schwulen Community gab es Vorbehalte gegen die Protestbewegung, weil sie Sadomasochismus und Promiskuität delegitimieren wolle und damit in puritanistisches Fahrwasser gerate.⁵

Bemerkenswert ist, dass sich der Protest⁶ eben nicht erst nach dem Kinostart von *Cruising* formierte. Im Sommer 1979 ist der Film im Stadium seiner Realisierung. Die Kritik entzündete sich nicht am fertigen Film, sondern an seiner Ankündigung, an durchgestochenen Drehbuchfassungen und am Hörensagen. Die Repräsentationskritik ist also noch keine Kritik am Artefakt Film. Ist der Topos der Repräsentation grundsätzlich mit den Modi von Sichtbarkeit und Unsichtbarmachung verknüpft – ist also maßgeblich auf Visualität gemünzt –, agierte die Kritik an *Cruising* anders: Sie konnte sich noch gar nicht an den Bildern des Films selbst beweisen, sondern agierte im Vorfeld des Sichtbarwerdens. Repräsentationskritik als präservative Kritik.

Die Kritik war eine praktische, und sie fand ihre Form maßgeblich in der Sabotage. Zum einen wurde versucht, in die Herstellung der Filmbilder zu intervenieren: Kamerakabel wurden in Brand gesetzt; mit Spiegeln auf Häuserdächern und Balkonen wurden Lichtstrahlen auf das Set gelenkt und so Ausleuchtung und Aufnahme gestört; Statist_innen wurden behindert, ans Set zu kommen; die Filmcrew wurde mit Steinen, Flaschen, Dosen und Eiern

⁵ Für die Analyse der politischen Positionen der Proteste einerseits und der Kritik daran andererseits vgl. Alexander Wilson: Friedkin's *Cruising*, Ghetto Politics, and Gay Sexuality, in: *Social Text*, Nr. 4, 1981, 98–109. Für einen Überblick über die Debatte innerhalb der schwulen Szene, die vor allem in *The Village Voice* geführt wurde, vgl. Jason Bailey: *Making Sense of Cruising*, in: *The Village Voice*, 21.3.2018, online unter: www.villagevoice.com/2018/03/21/making-sense-of-cruising/, gesehen am 15.8.2018.

⁶ Zahlreiche Materialien zu den Protesten gegen *Cruising* sind bei ONE. National Gay & Lesbian Archives in Los Angeles gesammelt und archiviert.

beworfen; Fassadenschilder von schwulen und lesbischen Kneipen wurden verhängt, um die Szenerie im Meatpacker District, in dem viele Szenen gedreht wurden, zu verunstalten. Wirkmächtiger noch als diese visuellen Eingriffe erwies sich die Sabotage der Filmakustik: Demonstrant_innen konnten wegen erhöhtem Polizeischutz Drehorte zwar nicht stürmen, erzeugten aber mit Megafonen, Trillerpfeifen, Fahrradhupe, Händeklatschen und skandierten Schlachtrufen eine Lärmkulisse, um die Tonaufnahme zu beeinträchtigen. Apartments wurden angemietet, um dort mit aufgedrehten Stereoanlagen die Dreharbeiten in angrenzenden Wohnungen schier zu verunmöglichen. Der präservativen Repräsentationskritik wurde Gehör verschafft.⁷

Tonlos hingegen ist Jim Hubbards Film *Stop the Movie (Cruising)*, eine zehnminütige Kompilation von Aufnahmen mehrerer Protestmärsche in den Straßen New York Citys: Die Stadt liegt im Dunklen, riesige Leuchtreklameschilder an Hochhäusern sind zumeist die einzigen Lichtquellen, sie beleuchten sommerlich gekleidete Demonstrant_innen (Abb. 2). Nicht nur sind diese nicht hörbar, überhaupt zeichnet den Film eine Ästhetik des Mangels aus: *Stop the Movie (Cruising)* hat weder eingblendete Titel, enthält keine Angabe zum Filmemacher, noch hat der Film irgendeine Exposition. Die Aufnahmen der Proteste machen beinahe den Eindruck ungeschnittenen Rohmaterials, sie sind mal in Schwarz-Weiß, mal in Farbe gedreht. Die Kamera ist durchweg im Getümmel der Menge, sie nimmt – vor allem mit Kameraschwenks – die Perspektive eines Demonstrierenden ein. Der Fokus liegt häufig auf einzelnen Demonstrant_innen. Die Bildpolitik betont das Individuelle ebenso, wie sie es gleichzeitig in der vielgesichtigen Menge verortet. Gilt die Kritik an *Cruising* dessen Inszenierung sexueller Devianz, ist *Stop the Movie (Cruising)* eine filmische Erwiderung: Hier wird ein heterogenes, geschlechtlich diverses Kollektiv sichtbar, das sich nicht in dunklen Clubs, sondern auf offener Straße bewegt (das «Stop», das im Filmtitel vorkommt, ist auf einem Protestbutton in der Ikonografie des gleichnamigen Straßenschildes gestaltet).

Verzichtet *Stop the Movie (Cruising)* auf Filmton, ist dieses Fehlen für die Produktionsgeschichte von *Cruising* signifikant. Tröten, Trillerpfeifen oder Megafone verweisen visuell auf die abwesende Tonspur (Abb. 3), der Lärm auf den Straßen hat sich woanders hin verzogen: nämlich auf die Tonspur des unweit im Dreh befindlichen *Cruising*. Tatsächlich ist auf der finalen Tonspur des Films auffallend häufig extradiegetische Musik zu hören, womöglich, um die unerwünschte Geräuschkulisse zu übertönen. Unter diesem Gehörpunkt ereignet sich eine Episode der Produktionsgeschichte visuell und akustisch separat: Visuell in den Bildern eines anderen Films, *Stop the Movie (Cruising)*, akustisch in der originalen Tonspur von *Cruising*, die dann wieder getilgt wurde. Der Ton von *Cruising* verdankt sich daher in doppelter Weise einem «Akustoklasmus». (Für *Stop the Movie (Cruising)* wiederum hätte der Ton an anderer Stelle hinzugefügt werden sollen: Hubbard plante ursprünglich eine *expanded cinema*-Aktion, bei der während der Filmvorführung an die Kinozuschauer_innen

⁷ Zu den Protesten und diversen Sabotageaktionen vgl. Scott Tucker: Sex, Death and Free Speech, in: Edward Jackson, Stan Persky (Hg.): *Flaunting It! A Decade of Gay Journalism from the Body Politic: An Anthology*, Vancouver 1982 [1979], 197–206; Janet Maslin: Friedkin Defends His *Cruising*, in: *The New York Times*, 18.9.1979, 12; Edward Guthmann: The *Cruising* Controversy: William Friedkin vs. The Gay Community, in: *Cinéaste*, Vol. 10, Nr. 3, 1980, 2–8; vgl. Nathan Lee: Gay Old Time, in: *The Village Voice*, 28.8.2007, online unter: www.villagevoice.com/2007/08/28/gay-old-time/, gesehen am 15.8.2018.

Trillerpfeifen verteilt worden wären, um sie die Geräuschkulisse besorgen und nachträglich Teil des protestierenden Kollektivs werden zu lassen – ein akustisches Reenactment.)⁸

Eine solche bild- wie tonpolitische Auseinandersetzung mit *Stop the Movie (Cruising)* wird indes durch die schiere Materialität des Films erschwert: Er ist in seiner digitalisierten Fassung von durchgängigem Rauschen gezeichnet. Diese nichtintentionale Dimension ist aus medientechnischer wie -ökonomischer Perspektive aufschlussreich: Mit einer Super-8-Kamera gefilmt, besorgte Hubbard in den 1980er Jahren eine Videoaufnahme des projizierten Films, die er vor einigen Jahren digitalisierte und zunächst als DVD, heute als File vertreibt. In dieser jüngsten Version sind so die Spuren von drei materiellen Trägern aufgeschichtet. Die wenig fachmännischen Kopien sind auch Echo der kargen Produktionsbedingungen der Filmaufnahmen, die deswegen mal in Farbe, mal in Schwarz-Weiß bzw. tonlos sind, weil es Hubbard schlicht an Produktionsmitteln mangelte und er das benutzen musste, was zur Hand war.⁹

Eine solche Produktions- und Distributionsskizze erzählt im Kleinen eine Mediengeschichte des unabhängigen Kinos. Dessen Kargheit steht in Kontrast zu den üppigen Ressourcen der Produktion von *Cruising*. Doch erschöpft sich darin nicht die Politik der Ökonomie beider Filmproduktionen. Die gewieften Sabotageakte – mit dem Ziel, den Produktionsprozess zu verteuern oder gar sein vorzeitiges Ende zu erzwingen – sind der militanten Praxis des Operaismus nicht unähnlich.¹⁰ Die Repräsentationskritik an *Cruising* fußt zwar nur mittelbar auf einer ökonomischen Kritik (Hollywoods),¹¹ ihre Mittel und Verkehrsformen sind aber materialistischer Art insofern, als es um einen tatsächlichen Eingriff in den Produktionsprozess geht. Am nächsten kommen die Proteste gegen die Dreharbeiten einer operaistischen Praxis, wo angeheuerte Statist_innen und andere Arbeiter_innen am Set Informationen durchstechen und Drehbuchfassungen leaken. Vor allem aber deutet sich in den Protesten nichtintentional die Idee gesamtgesellschaftlicher Arbeit an – gleichwohl in negativer Form: Die <Ko-Produktion> der Protestierenden ist keine helfende Hand, sondern ein gestelltes Bein.

In einer Produktionsgeschichte von *Cruising*, die nicht allein dessen intentionalen Herstellungsprozess in den Blick nimmt, sind die Handgreiflichkeiten der Proteste mehr als bloßes Beiwerk. Vielmehr erweist sich die Filmproduktion als komplexe und nicht zuletzt kontroverse Anordnung: Zu ihr gehören neben Filmkameras und Statisterie dementsprechend auch Trillerpfeifen und Transparente. *Cruising* ist für eine solche Produktionsgeschichtsschreibung – ganz wie im Titel von Hubbards Film – in Klammern zu setzen: als nicht vollends stabilisierbares Artefakt. Dies heißt nicht, den Prozess seiner Herstellung – zu dem die Versuche seiner Entstellung gehören – als radikal kontingenten zu überzeichnen, wohl aber eine mehr oder minder teleologische Geschichte zu konterkarieren, in der Störungen bestenfalls als anekdotischer Zierrat vorkommen dürfen.

⁸ Die Informationen hierzu und über andere Details zum Film sind aus einem Interview, das der Autor mit dem Filmemacher Jim Hubbard am 25.4.2016 via E-Mail führte.

⁹ Die Ästhetik des Films prägt indes auch ein gewollt un-künstlerischer Look eines politischen Aktivismus, wie er später im Film- und Videoaktivismus von ACT UP (AIDS-Coalition to Unleash Power) zu sehen ist; einer ihrer Protagonisten war Jim Hubbard. Vgl. Chris Tedjasukmana: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*, Paderborn 2014, 255 f.

¹⁰ Zur Sabotage, die neben wildem Streik, Arbeitsverweigerung, Bummeln oder Krankmachen zur operaistischen Praxis zählt, vgl. z. B. Mario Tronti: *Arbeiter und Kapital*, Frankfurt/M. 1974; für eine operaistische Theorie der Sabotage vgl. Toni Negri: *Sabotage*, München 1979 [1977]; für eine (theorie-) historische Einordnung vgl. Alberto Toscano: *Chronicles of Insurrection: Tronti, Negri, and the Subject of Antagonism*, in: *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, Vol. 5, Nr. 1, 2009, 76–87.

¹¹ Tatsächlich beteiligten sich auch marxistische Gruppen an den Demonstrationen, etwa Vertreter der leninistischen Workers World Party, wie auf einigen Fotografien zu sehen ist.

Filmökonomie

Produktionsgeschichte ist ein Randgebiet der Filmwissenschaft, was sich wissenschaftshistorisch auf den großen Einfluss philologischer Disziplinen auf die Genese des Fachs zurückführen lässt. Wie Patrick Vonderau herausgearbeitet hat, ist die Forschung auf dem Feld der Filmproduktion eine verstreute, methodisch diverse und nicht zuletzt dem Verdacht der positivistischen Nacherzählung ausgesetzt.¹² Hierbei lassen sich *makroökonomische* Studien vor allem der Film- und Mediensoziologie, wie sie in den 1970er Jahren Konjunktur hatten und im deutschsprachigen Raum etwa mit Dieter Prokop verbunden sind,¹³ unterscheiden von den in jüngerer Zeit aufstrebenden Production Studies, am prominentesten von John Caldwell vertreten,¹⁴ die eine eher *mikroökonomische* Perspektive einnehmen, in der qualitativ empirische wie ethnografische Methoden dominieren. Als ein dazwischen vermittelnder Forschungsansatz können die Studien Janet Staigers seit den 1980er Jahren zu Produktionsprozessen wie Arbeitsverhältnissen in Hollywood gelten.¹⁵

Für einen mikroökonomischen Ansatz zur Filmproduktion stellt historisches Material eine besondere Herausforderung dar; offensichtlich müssen hier andere Methoden als etwa teilnehmende Beobachtung greifen. Wenn es um Quellen für eine Produktionsgeschichtsschreibung geht, die die Arbeit an einem bestimmten Film mikrohistorisch untersucht, scheinen jedoch die Production Studies insbesondere gegenüber audiovisuellem Material – vulgo dem Making-of¹⁶ – sehr zurückhaltend. Schon Staiger leitet ihre Beschreibung von Produktionsmodi in Hollywood mit einer allgemeinen Warnung vor dem Sog von Klatsch und Hagiografien über Dreharbeiten ein, seien diese doch zum einen nicht verifizierbar, zum anderen stünden sie im Zeichen der Reklame.¹⁷ Caldwell reichen Featurette, Making-of und Behind-the-scenes-Dokumentation zu einer ideologiekritischen Analyse hinsichtlich der Selbstdarstellung der Film- und Fernsehbranche, die die realen Produktionsverhältnisse verbrämten.¹⁸ In diesem Zusammenhang erkennt Vonderau eine Konkurrenz von wissenschaftlicher Produktionsforschung und den populären, filmindustriell lancierten Darstellungen von Filmproduktion.¹⁹

Die beiden Making-ofs *The History of Cruising* und *Exorcising Cruising* etwa sind von ihrem kommerziellen Zweck nicht losgelöst zu betrachten. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass es sich nicht um genuin historiografische Praktiken handeln würde. Ihre audiovisuelle Geschichtsschreibung zur Produktion folgt konventionell gewordenen Darstellungsmodi im Zuge der Standardisierung des Making-ofs; diese beginnt zwar nicht erst mit den Distributionsformen von DVD und Video, wird da aber medientechnisch und -ökonomisch forciert. Zuvor schon sind das im Kinobeiprogramm abgespielte Featurette und im Fernsehen gesendete Werkstattberichte zu Dreharbeiten²⁰ für die Zunahme filmischer Dokumente filmischer Arbeit verantwortlich. Die offiziellen Making-ofs wie etwa im Fall von *Cruising* weisen jenseits von Standardisierung

¹² Vgl. Patrick Vonderau: Theorien zur Produktion: ein Überblick, in: *montage AV*, Nr. 22, H. 1, 2013, 9–32.

¹³ Vgl. Dieter Prokop: *Soziologie des Films*, Neuwied 1970.

¹⁴ Vgl. John Caldwell: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, London 2008.

¹⁵ Vgl. Janet Staiger: The Hollywood Mode of Production: its Conditions of Existence, in: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London u. a. 1985, 87–95.

¹⁶ Zu filmwissenschaftlichen Forschungen zum Making-of vgl. z. B. Vinzenz Hediger: *Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film*, in: ders., Patrick Vonderau (Hg.): *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg 2005, 332–341; Volker Wortmann: *special extended: Das Filmteam als kreativer Kollektiv-Körper im «making of...»*, in: Hajo Kurzenberger, Hans-Josef Orteil, Matthias Rebstock (Hg.): *Kollektive in den Künsten*, Hildesheim, Zürich, New York 2008, 39–60.

¹⁷ Vgl. Staiger: *The Hollywood Mode of Production*, 87.

¹⁸ Vgl. Caldwell: *Production Culture*, 283–306.

¹⁹ Vgl. Vonderau: *Theorien zur Produktion*, 24.

²⁰ Zu Darstellungen von Filmarbeit im Fernsehen vgl. z. B. *Arbeiten zu «Klassenverhältnissen»* von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, Regie: Harun Farocki, BRD 1983; *Alla Ricerca di Tazio*, Regie: Luchino Visconti, I 1970.



Abb. 4–5 Screenshots aus:
Interior: Leather Bar, Regie:
James Franco, Travis Mathews,
USA 2012

ein gravierendes Problem auf: Sie präsentieren allermeist die Erzählung eines fertigen und vollendeten Produkts. In Opposition hierzu steht etwa das film-historiografische Verfahren Sylvie Lindepergs:²¹ Filmproduktion wird dort als Palimpsest gedacht – als ein nicht nur immer wieder neu beschreibbarer (das heißt: interpretierbarer), sondern auch als ein immer wieder erneut überschriebener (das heißt: veränderlicher) Text.²²

Faking-of

Ursprünglich wurde *Cruising* mit einem X-Rating eingestuft, was mitunter ein stark eingeschränktes Interesse von Kinobetreibern nach sich zieht. Moniert wurden vom Rating Board der Motion Picture Association of America die expliziten sexuellen Handlungen. Friedkin musste den Film daher mehrfach umschneiden und wiederholt probeführen, um ein R-Rating ausgestellt zu bekommen. 40 Minuten, die wegen der Beanstandung aus *Cruising* herausgeschnitten wurden, waren später im Archiv der Produktionsgesellschaft United Artists nicht mehr auffindbar, um sie für einen Director's Cut in der DVD-Edition zu verwenden. Was die Aufnahmen genau enthielten, lässt sich nicht vollständig rekonstruieren – nicht zuletzt, weil die Szenen in den Lederbars fast durchweg improvisiert waren; Friedkin erinnert sich grob: «40 minutes of what you would call pornography».²³ Auch einige Szenen, die der Kinofassung erhalten blieben, mussten modifiziert werden: Nackte Clubgänger wurden nachträglich mit Nebel kaschiert oder überblendet.²⁴ War zuvor Originalton wegen der Lärmkulisse der Protestierenden überspielt worden, fielen nun einige Film-bilder in der Postproduktion Zensur und Tricktechnik zum Opfer.

Die ursprünglich vorgesehenen, schließlich entfernten 40 Minuten sind Ausgangspunkt von *Interior: Leather Bar*. Der Film zeigt die Dreharbeiten eines Low-Budget-Filmprojekts, das sich an einem Reenactment jener herausgeschnittenen Szenen versucht. Der im Dreh befindliche Film wartet infolgedessen mit expliziten Sexszenen auf: Blowjobs, Spitting, Spanking. Was 1980 auf Geheiß der

²¹ Vgl. Sylvie Lindeperg: Film Production as a Palimpsest, in: Petr Szczepanik, Patrick Vonderau (Hg.): *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, Basingstoke 2013, 73–87.

²² Lindeperg wiederum hat zusammen mit Jean-Louis Comolli ihre produktions- und distributionshistorische Forschung zu *Nuit et brillard* nicht nur als Buch publiziert, sondern auch in einen Essayfilm übertragen: *Face aux fantômes*, Regie: Jean-Louis Comolli, F 2010.

²³ William Friedkin on «Cruising», Franco's «Interior. Leather Bar.» [sic] & Mineshaft footage, online unter: www.youtube.com/watch?v=RQoMGKSd_wA, gesehen am 15.8.2018.

²⁴ Vgl. Friedkin: *The Friedkin Connection*, 371 ff.

Zensur fehlen musste, wird 2012 ostentativ zur Schau gestellt, und das heißt im Wesentlichen: sichtbar erigierte Penisse (Abb. 4). Mehr Raum indes nehmen die Vorbereitungen der Dreharbeiten ein, weit mehr noch Kontroversen über die Konzeption des Films und dessen politische Implikationen. Doch ist das wesentliche Charakteristikum von *Interior: Leather Bar*, dass der Film nur zum Schein als Beiwerk auftritt. Denn es handelt sich bei dem vermeintlichen Making-of um eine Mockumentary.²⁵ Das Filmprojekt ist frei erfunden. Historisches Faktum von *Interior: Leather Bar* bleibt das aus *Cruising* verschwundene Filmmaterial, und um diese notgedrungene Leerstelle herum verhandelt der Film auf zweierlei Weise Fragen nach Geschichtsschreibung: zum einen ausdrücklich – bezogen auf die Praxis des Reenactments –, zum anderen unausgesprochen, da epitextuell – bezogen auf die Gattung der Mockumentary.

Das Reenactment in *Interior: Leather Bar* ist kein dem zeithistorischen Detail der späten 1970er Jahre verpflichtetes Verfahren: Szenerie, Dekor, Kostüme folgen keiner historischen Akkuratheit, schon die originalen Drehorte aus *Cruising* kommen nicht vor (Abb. 5). Der Grund dafür liegt jedoch nicht in mangelnden Informationen über die herausgeschnittenen Szenen. Stattdessen stellt die Vollführung des Reenactments ausdrücklich die historische Differenz zur Schau. In Entsprechung zu einer Definition Maria Muhles geht es darum, «im immersiven Modus des Reenactments eine Aktualität zu produzieren, die sich in einem kritischen Bezug zur wiederholten Vergangenheit verortet und auf die Differenzen oder Singularitäten abzielt, die jede Wiederholung notwendigerweise produziert.»²⁶ Immer wieder gerät noch das Reenactment selbst, gerät *Cruising* im Handlungsverlauf in den Hintergrund – erörtert wird der eigene historische Kontext: das Regime der Sichtbarmachung von schwulem Sex im Jahr 2012.

Die *sexpositive*-Haltung von *Interior: Leather Bar* affirmiert die schwule SM-Subkultur der 1970er Jahre als Ausdruck antiheteronormativer Lebenswelt. In den diegetischen Diskussionen werden zwei heutige Positionen einander gegenübergestellt: zum einen die womöglich nur oberflächliche Akzeptanz mit Bezug auf die Darstellung von schwulem Sex ebenso wie das Beharren auf der Unterscheidung zur Pornografie; zum anderen ein *radical chic*, der das schiere Zeigen von schwulem Sex als provokantes Politikum inszeniert. Impliziert ist, dass homosexuelles Leben im Westen heute weniger von reaktionärer Diskriminierung als vielmehr von linksliberaler Nivellierung betroffen sei.²⁷ Deswegen wird sexuelle Devianz positiv zu einer «bad queerness» umgewidmet, die sich der Vereinnahmung qua Normalisierung zu widersetzen versucht.²⁸

Interior: Leather Bar steht so nicht nur in einem Verhältnis zu *Cruising*, sein heimliches Gegenüber ist die Repräsentationskritik der Proteste der 1970er Jahre, wie sie in *Stop the Movie (Cruising)* dokumentiert sind. *Interior: Leather Bar* folgt nicht jener Topologie, die die damaligen Proteste auszeichnete – Aktionen von der wortwörtlichen Peripherie des Filmsets aus. Im Titel von *Interior: Leather Bar* spricht sich nicht zuletzt die angenommene Unmöglichkeit

²⁵ Mockumentaries «represent the «hostile» appropriation of documentary codes and conventions, and can be said to bring to fruition the «latent reflexivity» which [...] is inherent to mock-documentary's parody of the documentary project.» Jane Roscoe: *Craig Hight, Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, New York 2001, 160.

²⁶ Maria Muhle: History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München 2013, 113–134, hier 131.

²⁷ Nostalgisch beschreibt Nathan Lee die Transformation der Schwulenszene in Rückschau auf *Cruising*: «Nowadays, when the naughtiest thing you can do in a New York gay club is light a cigarette, it's bracing – and, let's admit, pretty fucking hot – to travel back to a moment when getting your ass plowed in public was as blasé as ordering a Red Bull.» Lee: *Gay Old Time*.

²⁸ Michael Warners Begriff «bad queer» operiert gegen die gesellschaftliche Integration Homosexueller in eine bürgerliche Lebensweise; vgl. ders.: *The Trouble With Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge 1999, 114. James Franco studierte in Yale bei Warner, und er vertritt dessen Position in den diegetischen Diskussionen in *Interior: Leather Bar*.

einer Verortung in einem solchen Außen aus. Doch wird wiederum dem *interior design* des linksliberalen Konsenses mit der gezeckzackten Topologie eines Darkrooms geantwortet – nicht szenografisch, sondern im Modus der verwinkelten Mockumentary als quasihistoriografischer Praxis.

Interior. Leather Bar ist als Mockumentary zunächst ein Spiel mit der Gattung des Making-ofs.²⁹ Dieses wird aber nicht – wie beispielsweise in Sketchen von *French & Saunders* – grell überzeichnet.³⁰ Das fingierte Making-of macht das Beiwerk zum Werk. Produziert wird nicht ein Produkt jenseits von *Interior. Leather Bar*, produziert wird *Interior. Leather Bar*. Darüber hinaus durchkreuzt die <Mockumentarität> die mögliche Naivität historischer Nachstellung oder gar die Folklorisierung der Vergangenheit. Sie hegt den Gestus des Reenactments ein, hintertreibt die Versprechen einer Nachspielbarkeit der Geschichte, der Wiedergutmachung verlorener Geschichte.³¹ Die Mockumentary befördert das Potenzial des Reenactments «als Produktion einer künstlerisch-experimentellen Versuchsanordnung [...], in der eine nicht-indexikalisch gebundene Verlebendigung statthatt, die einer antihistorischen Vergegenwärtigung stattgibt»,³² um an Muhles Beschreibung einer kritischen Praxis des Reenactments anzuschließen. Das Reenactment wird eingeklammert ausgeführt. Es wird zu einer Spielart queerer Historiografie umgestaltet, wie sie André Wendler konzipiert.³³ Die Spezifik der historiografischen Praxis von *Interior. Leather Bar* ist, dass keine historische Erzählung zu *Cruising* etabliert, sondern die historiografische Praxis selbst diskursiv ausgelotet wird. Die Produktionsgeschichte von *Cruising* wird nicht als abgeschlossener und zu rekonstruierender Gegenstand behandelt (was schon dadurch verunmöglicht bzw. ermöglicht ist, dass im Mittelpunkt verschollenes Filmmaterial steht). Stattdessen wird an der Produktionsgeschichte weitergeschrieben, zwischen Potenzialis und Irrealis filmisch weitergearbeitet.

Die Produktion von *Interior. Leather Bar* selbst erfolgte in einem bestimmten kinokulturellen Regime, das auch Distribution und Rezeption betrifft: Es handelt sich um eine Low-Budget-Produktion, deren professioneller Look sich der Erschwinglichkeit digitalen Kameraequipments verdankt; der Cast besteht aus Hollywoodstars, Pornodarstellern und tatsächlicher Filmcrew (Ko-Regisseur, Make-up-Artist, Propdesigner etc.). Dieses Hybrid ist selbst Ausdruck queerer historiografischer Praxis, hier im Sinne der Vermischung traditionell getrennter Schauspielkategorien und Funktionsträger_innen. Mit der Ko-Autorschaft James Francos wird auf den Kunstbetrieb ebenso verwiesen wie auf das obere Ende der Hierarchie des amerikanischen Kinos, während dessen schmutzige Peripherie durch die Auswahl des Drehorts repräsentiert ist: kleine und karge Filmstudios in Seitenstraßen Hollywoods, die gewöhnlich für Pornofilmproduktionen genutzt werden. Diese Hybridisierung findet ihre Entsprechung in der Eigenwerbung des Films als *art porn*; seine Finanzierung erfolgte maßgeblich durch eine Galerie, die Uraufführung fand als Installation in einem Showroom der New Yorker Fashion Week 2012 statt,

²⁹ Im Anschluss an Philipp Blum ließe sich *Interior. Leather Bar* als queerer Film bezeichnen: ««Queer ist [...] der Begriff zur Beschreibung eines filmischen Verfahrens, in dem dokumentarisierender und fiktivisierender Modus sowohl der Darstellung als auch der Lektüre uneindeutig und unentscheidbar in den filmischen Text eingefaltet [...] sind.» Ders.: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch «queeren» Filmensembles*, Marburg 2017, 255.

³⁰ Vgl. *French & Saunders, Specials: The Making of Titanic* (BBC 1998); *French & Saunders: Comic Relief Special – Harry Potter and the Secret Chamberpot of Azerbaijan* (BBC 2003).

³¹ Frappant ist, dass in der historiografischen Praxis von *Interior. Leather Bar* HIV und AIDS anathematisch sind. Ist *Cruising* in der Rückschau Dokument schwulen Lebens vor dem Aufkommen von AIDS, diskursiviert *Interior. Leather Bar* dies in keiner Weise.

³² Muhle: *History will repeat itself*, 131.

³³ Vgl. André Wendler: *Anachronismen: Historiografie und Kino*, Paderborn 2015, 294–302.

die weitere Distribution war, mit Sundance und Berlinale, der Festivalbetrieb. Treibt *Interior. Leather Bar* als historiografische Praxis ein verrästeltes Spiel, spricht sich sein filmökonomisches Register unverblümt aus, wo ein Aufkleber auf der DVD-Hülle das «Queer Cinema» als Marktsegment reklamiert (Abb. 6). So wie akademischen historiografischen Verfahren der ideologische Staatsapparat Universität irreduzibel ist, sind auch die Produktionsbedingungen der repräsentationskritischen Geschichtspraxis von *Interior. Leather Bar* nicht äußerlich; sie ko-figurieren Ästhetik und Narration. Anders gesagt: Die Herstellung und der Vertrieb des Films profitierte von derjenigen linksliberalen Hegemonie, die er kritisiert.

Filmgeschichte cruisen

Der jüngeren geschichtswissenschaftlichen Methode der *Histoire croisée* geht es nicht um die Wiederherstellung einer verschütteten Wirklichkeit, nicht um die bloße Wiedergabe eines schlicht gegebenen Ereignisses,³⁴ sondern vielmehr um dessen Verflechtung mit anderen, vermeintlich separaten Ereignissen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den «intercrossings»³⁵ selbst, die in Reflexion des eigenen historiografischen Verfahrens nicht als *factum brutum* gelten, sondern mittels historischer Erzählung erst generiert werden. Die *Histoire croisée* steht so in der Tradition historismuskritischer Ansätze wie etwa dem Hayden Whites. Besonders betont wird die Dynamik einer Orientierung auf Prozessualität und Multiplizität von Geschichtlichkeit,³⁶ die sich gegen die Stillstellung der Gegenstände durch die historiografische Praxis wendet: «[T]he entities, persons, practices, or objects that are intertwined with, or affected by, the crossing process, do not necessarily remain intact and identical in form»,³⁷ auch wenn sie weiterhin (in modifizierter Form) identifizierbar bleiben sollen. Doch ist die Diskretheit historischer Gegenstände nicht mehr ohne Weiteres gewährleistet.

Filmproduktionshistoriografie könnte bedeuten, eine lineare und zielgerichtete Entwicklung, Vorbereitung und Durchführung eines Filmprojekts nachzuzeichnen. Zentral bliebe darin der Fokus auf ein bestehendes Werk, dessen Hervorbringung, womöglich hagiografisch, rekonstruiert würde. Mit der produktionshistorischen Skizze zu *Cruising* ist ein alternatives Verfahren angezeigt, das auf eine epistemologische Verschiebung der Perspektive auf Film als Gegenstand deutet. Mit dem Fokus auf Produktion kann Filmgeschichte anders dargestellt werden; Produktionshistoriografie eröffnet die Möglichkeit, um mit Vonderau zu sprechen, Film als «work in progress» zu verstehen» und «die Idee eines autoritativen Originals» zu verwerfen.³⁸ Dass die Geschichte zu *Cruising* von Störungen und Eingriffen, von Zensur und Zerstörung erzählt, zeigt die Arbitrarität des Herstellungsprozesses markant auf, ist aber nur offensichtliches



Abb. 6 DVD-Hülle von *Interior. Leather Bar*

³⁴ Vgl. Michael Werner, Bénédicte Zimmermann: Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity, in: *History and Theory*, Vol. 45, Nr. 1, 2006, 30–50, hier 32.

³⁵ Ebd., 38.

³⁶ Vgl. ebd., 46.

³⁷ Ebd., 38.

³⁸ Vonderau: *Theorien zur Produktion*, 22.

Indiz der strukturell unvermeidlichen Ergebnisoffenheit der Filmarbeit. Der Film hat keine letztgültig stabilisierbare Form. Zugespißt heißt das auch, dass der <eigentliche> Film nicht länger als finales Erzeugnis einer Produktionskette klassifizierbar ist, ja vielleicht gerät er fast ganz aus den Augen. Denn Film ist lediglich *ein* Artefakt seiner eigenen Produktionsgeschichte. Mit der *Histoire croisée* gedacht, wird die Idee der Linearität einer Produktionskette ersetzt durch den Prozess der Verknüpfung einzelner Fäden (in der Textilherstellung meint *Croisé* eine Kreuzbindetechnik). Angesichts einer solchen Dezentralisierung und Enthierarchisierung teilt *Cruising* mit einem auf Demonstrationen gegen die Dreharbeiten getragenen Button die Eigenschaft eines Artefakts der selben Produktionsgeschichte; wengleich er ein komplexeres ist als ein mit Nadel auf Bluse angestecktes Blechteil.

Zu einer solchen Filmproduktionsgeschichte können auch andere filmische Artefakte gehören. Weit mehr noch als bei einem Button stellt sich mit *Stop the Movie (Cruising)* oder *Interior: Leather Bar* die Frage nach der Grenze des Produktionsprozesses, werden beide Filme doch eben nicht mit den Produktionsmitteln von *Cruising* hergestellt. Die hier skizzierte historiografische Praxis wiederholt und verfestigt daher nicht die privatwirtschaftliche Einhegung eines kommerziellen Films, sie öffnet sich (zumindest im Rahmen bestehender Produktionsverhältnisse) der Idee gesamtgesellschaftlicher Arbeit. Die Produktionsgeschichte von *Cruising* findet mit beiden Filmen nicht nur ein peripheres Dokument bzw. eine queere Historiografie vor; *Stop the Movie (Cruising)* und *Interior: Leather Bar* fügen *Cruising* etwas hinzu, tilgen etwas anderes. In den Verhältnissen, die die beiden Filme zu *Cruising* unterhalten, spiegeln sich die Formen einer hier vorgeschlagenen Produktionsgeschichtsschreibung: Die Fertigung wird vereitelt, oder es wird weitergearbeitet.

Handelt sich eine Produktionsgeschichte von *Cruising* noch die Produktionsgeschichten anderer Filme ein, liegt eine ökonomische Perspektive auf *Stop the Movie (Cruising)* und *Interior: Leather Bar* mit deren repräsentationskritischen Praktiken nicht über Kreuz; impliziert ist aber ein Registerwechsel weg von einer kulturalistischen Lesart. Die Methode der *Histoire croisée* befürwortet nicht nur «[t]he crossing of scales»,³⁹ sondern auch «[t]he intercrossing of points of view»,⁴⁰ was eine distinkte sozial-, kultur- oder wirtschaftsgeschichtliche Perspektive negiert. Ja, die *Histoire croisée* ist nur zu bewerkstelligen, indem solche Ansätze gekreuzt werden. Die Wahl besteht daher nicht zwischen Repräsentationskritik oder politischer Ökonomie, wie man auch im Anschluss an Caldwell sagen kann, der mit einer filmwissenschaftlichen Wende zur Produktionsforschung keinem methodischen Ausschluss von etwa Textanalyse oder Ästhetik das Wort redet.⁴¹

In einer solchen Vervielfältigung der Produktionen gerät *Cruising* nicht nur zu einem indiskreten Gegenstand – der Begriff der Produktion ist darüber hinaus durch den der Arbeit einzutauschen, um die Idee eines abschließend produzierten Gebrauchswerts zu hintertreiben, um den hergestellten Film

³⁹ Werner, Zimmermann: *Beyond Comparison*, 42.

⁴⁰ Ebd., 40.

⁴¹ Vgl. John Caldwell: *Zehn Thesen zur Produktionsforschung*, in: *montage AV*, Nr. 22, H. 1, 2013, 33–47, hier 34f.

durchzu-x-en. Für die Methode der Histoire croisée heißt es: «[E]ntities and objects of research are not merely considered in relation to one another but also through one another, in terms of relationships, interactions, and circulation».⁴² Und dieses Unternehmen überschneidet sich mit dem Cruisen, dem Herumschlendern, Durchstreifen und Mäandern, das im Unterholz die Pfade ertrampelt; kein absichtsloses Flanieren, aber auch kein zielstrebiges Gehen, der Reproduktion entbunden, des Ertrags unsicher, *unsafe*.

Dieser Wollust steht allerdings eine andere Figuration entgegen: Die Beschreibung und Analyse eines nie endenden Herstellungsprozesses meint auch die forcierte Ästhetisierung der Arbeit. Eine Produktionsgeschichte im Zeichen der Histoire croisée kann sich dem nicht entziehen. Filmindustriell findet das seine Form im Making-of, das noch den Arbeitsprozess kommodifiziert und die filmischen Produktionsmittel abermals verwertet.

⁴² Werner, Zimmermann: Beyond Comparison, 38.