
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, nachzupfinden 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.¹ 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.² 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 beliebigen) 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.³ 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.⁴

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.⁵ 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),⁶ 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.⁷

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. Gesammelte 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.