

Das Making-of als Produktionsforschung

Von Dennis Göttel

Äpfel der Erkenntnis

Dietrich Kuhlbrodts Bericht über die Dreharbeiten zu Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's *KLASSENVERHÄLTNISSE* von 1984 gibt Einblicke in das ästhetische, bild- und tonpolitische Konzept dieser filmischen Adaption von Franz Kafkas *Amerika*-Roman. Der Drehbericht handelt aber auch von Obst:

»Straub war nach [Einstellung, Anm. D.G.] 177, die fünfte, noch der sparsame Hausvater: [Christian] Heinisch/ [Karl] Roßmann hatte in einen Apfel zu beißen. Straub kommentierte: »Du verbesserst dich. – ich frage mich nur, ob es nicht schade ist, jedesmal [sic!] einen neuen Apfel zu nehmen. – Nimm den alten!« [Einstellung] 177, die sechste: »Das war gut, aber du hast beim Satz »Sie trinken aber!« wie mit einem Fragezeichen gesprochen.« Dann gibt sich Straub einen Ruck: »Jetzt nimm einen neuen Apfel.« Das löste die Spannung. Straub setzte Spiel frei, comédie.«¹

Nicht Arbeit, Spiel soll jenes Jonglieren mit Früchten also sein, doch sind die angebissenen Äpfel auch Zeichen einer *asketischen Produktion*: Das schöne Lebens- als begrenztes Produktionsmittel. Immer wieder hebt Kuhlbrodt die maßgeblichen Charakteristika der Produktionsbedingungen von *KLASSENVERHÄLTNISSE* hervor: unterfinanziert, räumlich beengt, ärmlich. Der Kern der Episode über die Äpfel ist aber weniger eine Klage, vielmehr soll er von einer *produktiven Askese* erzählen.

Kuhlbrodts Anekdote steht auf den ersten Blick in scharfem Kontrast zu Janet Staigers für die filmwissenschaftliche Produktionsforschung grundlegendem Text »The Hollywood Mode of Production: Its Conditions of Existence«. Staiger beginnt ihre Darstellung als Faszinationsgeschichte:

»The making of a product – particularly when it is a film – can sometimes fascinate us as much as the product itself. Rumors of offscreen affairs between the stars create auxiliary dramas and [...] provide two plots for the price of one. Fascinating, too, are accounts of fabulous extravagance and ingenuity: 35,000 extras, real cream baths on the sets, multi-million-dollar location shooting ruined by hurricanes, dangerous stunt work actually performed by the hero or heroine.«²

Vor dem Hintergrund der opulenten Mittel des Hollywoodkinos tritt die Kargheit des Autorenkinos von Straub/Huillet umso deutlicher hervor. Trotzdem sind beide Erzählungen, die der Verschwendung wie die der Entbehrung, nicht Äpfel und Birnen. Sie gehören in dasselbe Register miteinander verwandter Wissensformen über das Kino: Werkstattberichte, *behind the scenes*-Geschichten, Produktionsnotizen, Gossip, Klatsch.

Laut Staiger teilen diese Wissensformen dasselbe Charakteristikum: »Part of the fascination must be that these are presented as true stories. In a wide-spread contagion they fascinate both those who worship Hollywood, its aura, its glamour, and those who condemn it.«³ Gegenüber dem Wahrheitsgehalt jener Geschichten zeigt sich Staiger deutlich zurückhaltend. Ein womöglich naiver Glaube an tatsächliche Begebenheiten wird indes nicht ausschließlich Kinofans und Filmbuffs attestiert – »[i]t infects film critics and historians as well [...]. Nor is this book immune. But we might ask questions about the implications of those stories, what they do tell us about [...] production practices, including, in fact, the reasons for generating such stories.«⁴ Nur also der meta-reflexive, kritische, (film-)wissenschaftliche Blick kann immunisieren, die Infektion (noch der Wissenschaftlerin, der Kritikerin)

vielleicht kurieren, um mit Staigers Metaphorik der Ansteckung zu sprechen. Was aber sollte an den Produktionsanekdoten latent »gefährlich« sein? Offensichtlich nicht allein, dass man sie für wahre Geschichten halten will, wo es gleichsam nie auszuschließen ist, dass sie tatsächlich wahr sind – sondern insbesondere, dass ihr wahrer Kern in einer Funktionalisierung der Produktionsanekdoten liegt. Um auf Straub/Huillets Äpfel zurückzukommen: Diese Äpfel sind Produktionsmittel, aber sie sind vor allem Zeichen im Narrativ produktiver Askese. Schließlich verwandeln die Frage nach dem Gehalt der Wissensgenerierung zur Filmproduktion und die Frage nach dem Erkenntnispotenzial des Drehberichts das profane Obst in Früchte der Erkenntnis. Früchte indes, die möglicherweise eine Erkenntnis bloß versprechen, die sich vielleicht nie ganz einlöst, egal wie oft man auf ihnen herumkaut.

Seit den Anfängen des Kinos sind Drehberichte und auch Setfotografien Medien für Produktionsgossip. Ab etwa den 1960er Jahren wird das Making-of mehr und mehr zur populärsten Form, filmische Produktionsabläufe schließlich auch filmisch festzuhalten. Dies hängt von verschiedenen medientechnischen und distributiven Faktoren ab: etwa 16mm-Kameras, Fernsehreportagen, Filmfestivals und bald noch relevanter: Privatfernsehen, Videovertrieb, DVD. Auf den ersten Blick ließe sich annehmen, dass ihre filmische Dokumentierung Produktionsabläufe nachhaltiger verifiziert. Doch liegt das Hauptaugenmerk filmwissenschaftlicher Forschung zum Making-of stärker – und in der Nachfolge Staigers – auf der Analyse der filmischen Inszenierungsmodi kreativer Arbeit und der Kritik an der Verschleierung realer Produktionsverhältnisse.⁵ Vor dem Hintergrund seiner Funktion für das Marketing und seiner Einbindung in die filmindustrielle Wertschöpfungskette ist der quellenkritische Vorbehalt gegenüber dem Making-of letztlich auch medienontologisch: Denn das indexikalisch grundierte Evidenz-Regime des Films taugt womöglich am zuverlässigsten für die Vorspiegelung halbseidener Wahrheiten. Ausgerechnet die Production Studies, die sich in jüngerer

Zeit dezidiert der Erforschung der Filmproduktion widmen und die filmwissenschaftliche Präferenz für philologische Methoden bemängeln, haben ein etwas eingetrübtes Verhältnis zum Making-of. Mit Patrick Vonderau lässt sich einer der Gründe im Spannungsverhältnis zwischen unterschiedlichen Wissensformen ausmachen – nämlich zwischen wissenschaftlichem und nicht-wissenschaftlichem Wissen: So stehe die akademische Produktionsforschung »in Konkurrenz [...] zu den im Alltagsverständnis bevorzugten, von der Industrie selbst maßgeblich unterfütterten Produktionsdiskursen, wie sie im Rahmen von Filmfestivals, Kinopremieren oder DVD-Extras geführt werden.«⁶

Eben dieses kompetitive Verhältnis lässt sich geradewegs zum Anlass nehmen, das Making-of nach seiner spezifischen Wissensproduktion und seinem Erkenntnispotenzial zu befragen. Das heißt, dem Making-of nicht ausschließlich als Gegenstand einer ideologiekritischen Lektüre zu begegnen (oder es gar als anrühiges Wissen zu exkludieren), vielmehr umgekehrt einen Begriff des Making-ofs als eigenständige Forschung zu entwickeln: als filmische Forschung zu filmischer Arbeit. Vor dem Hintergrund einer möglichen Konkurrenz zur akademischen Wissensbildung werden im Folgenden drei Making-ofs terminologisch mit drei wissenschaftlichen Methoden lose assoziiert, auch um die Vielfältigkeit der Herangehensweisen aufzuzeigen: eine ethnografische, eine ideologiekritische und eine historiografische. Bei der Auswahl der drei Beispiele liegt das Augenmerk auf der Frühzeit des Making-ofs, das heißt vor dessen filmindustrieller Standardisierung. Zwar könnte diese zeitliche Eingrenzung implizieren, dass das Making-of hier noch nicht umfassend (qua DVD) kommodifiziert und daher »unschuldiger« ist, doch wird zum Ende gegen ein solches Narrativ des »Sündenfalls« argumentiert.

Ethnografie

Neben Dietrich Kuhlbrodts Drehbericht, Teil eines in der Reihe »Cinema« beim Fischer-Verlag erschienenen Buchs, das sich komplett KLASSEN-

VERHÄLTNISSE widmet, ist dessen Produktion auch filmisch dokumentiert: Harun Farockis ARBEITEN ZU »KLASSENVERHÄLTNISSE« VON DANIÈLE HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB (1983) zeigt zuerst Text- und Stellproben, im zweiten Teil die Dreharbeiten zu einer Szene am Filmset.⁷



Der Apfel in ARBEITEN ZU »KLASSENVERHÄLTNISSE« VON DANIÈLE HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB (1983)

Und auch in Farockis Film kommt ein Apfel vor, der es prominent in Kuhlbrodts Aufzeichnungen geschafft hatte: etwas linksisch hantiert der Schauspieler Christian Heinisch beim Proben mit dem Obst.

Dieser Apfel reiht sich in eine kleine Motivgeschichte zur filmischen Darstellung von Filmproduktion ein: zu ihr gehört Asta Nielsens Arrangement von Apfel und Filmstreifen in DIE FILMPRIMADONNA (R: Urban Gad) von 1913, ein nur noch fragmentarisch erhaltener Film, in dem die Nielsen nicht nur den Star mimit, sondern auch die künstlerische Aufsicht und Kontrolle über die fiktionale Filmproduktion inne hat. Lässig begutachtet sie Einzelkader auf einem gerade entwickelten Filmstreifen, während sie einen angebissenen Apfel herumträgt. Die Szenerie nimmt die Ikonografie des biblischen Sündenfalls auf, um sie feministisch

zu wenden: die Frau verführt hier niemanden, sondern hält die Frucht der Erkenntnis wie das Heft des Handelns selbst in der Hand.⁸ Das Motiv des Apfels in der spielfilmischen Darstellung des Topos der Filmproduktion kommt markant auch in einer Szene von SUNSET BOULEVARD (Boulevard der Dämmerung; 1950; Billy Wilder) vor, wenn William Holden und Nancy Olson als zwei Drehbuchautoren einen nächtlichen Spaziergang durch ein Filmstudio in Hollywood machen. Ihre kurze Arbeitspause ist ein Imbiss mit Apfel und ein kleines Lehrstück über die Illusions- und Suggestivkraft des Kinos (von denen Billy Wilders Film im Ganzen handelt), wenn die Filmkulissen als Fassaden kenntlich gemacht, wenn der Wirklichkeitseffekt als handwerkliche Arbeit transparent werden. Wie schon bei Nielsen tritt auch in SUNSET BOULEVARD die Frucht der Erkenntnis als Apfel auf (der er in der Bibel ja gar nicht ist) und ist doch – angebissen, *en passant* in der Hand balanciert – in kei-

ner Weise sakral, sondern steht vielmehr im Zeichen des Kinos als Maschinerie materialistischer Profanierung.

Wo der Apfel also nicht weit vom Stamm der Filmproduktion fällt, ist sein Status bei Farocki nicht eben unmissverständlich: Hat er die Funktion eines Requisites oder ist der Apfel doch vielleicht nur Überbleibsel aus einer Snackpause? Erst eine Filmszene aus KLASSENVERHÄLTNISSE macht den Apfel als diegetischen kenntlich. Sein im Making-of unklarer Status weist auf den dokumentarischen Charakter von Farockis Film hin; gattungsspezifisch enger gefasst lässt sich von einem ethnografischen Film sprechen, der etliche Indikatoren hat: Alltagskleidung, Papiernotizen, Zigarillorauch, Filterkaffee und nicht zuletzt das kleine Zimmer einer Westberliner Privatwohnung, bei der es sich um die von Farocki handelt.

Aufgrund der räumlichen Beengtheit dominieren Nahaufnahmen, Halbtotale, Kameranews. Das schlichte Geschehen der Proben wird minutiös registriert. Es handelt sich gewissermaßen um eine teilnehmende Beobachtung, wo Farocki selbst eine Rolle in *KLASSENVERHÄLTNISSE* übernimmt. Seiner Doppelfunktion entspricht eine Bemerkung Kuhlbrodts: »Da die Arbeitsteilung in den *Klassenverhältnissen* nicht funktioniert, sind alle dem Werk näher.«⁹ Hier werden abermals die bescheidenen Produktionsumstände artikuliert, und auch der Personalmangel wird dialektisch zur progressiven Produktionsform gewendet, insoweit die schiere Unmöglichkeit klarer Arbeitsteilung zur Aufhebung entfremdeter Arbeit zumindest tendieren soll. In diesem politischen Zusammenhang ist auch Farockis Film zu begreifen, der dem avantgardistischen Konzept einer Sicht- und Hörbarmachung der konkreten Arbeitsbedingungen verpflichtet ist, was sich schon im nüchternen Titel des Making-ofs (als wäre er ein vorläufiger Arbeitstitel) ausdrückt.

Mit der ethnografischen Haltung des Making-ofs gelingt es, die präzise und kleinteilige Vorbereitung von Rhythmik, Tonlage, Klangmelodie der Dialoge wiederzugeben, die weit mehr Zeit als die Regieanweisungen für Körperhaltungen einnehmen. Komplementär hierzu zeichnet Farockis Film aber auch die unwillkürlichen Körperregungen der beiden Filmemacher auf. Kaum verwunderlich, dass Farocki später erinnert,¹⁰ dass Huillet während der Arbeit immerzu auf dem Boden saß, wo dies auch im Making-of ihre beinahe ausschließliche Körperhaltung ist.

Straub hingegen thront mit Zigarillo am Tisch. Doch Schritt für Schritt nimmt er andere Körperhaltungen ein: Er steht, geht umher und bald in die Hocke, auf die Knie, er sitzt auf dem

Boden, beim Dreh selbst schließlich liegt er ausgestreckt. Straubs Körper nähert sich so nach und nach dem von Huillet an, die – an der Wand lehnd, mit Bleistift und Blättern als Utensilien – geradewegs zum Inbegriff a-hierarchischer kreativer Arbeit in den 1960er, 70er und frühen



Danièle Huillet in *ARBEITEN ZU »KLASSENVERHÄLTNISSE«* VON DANIELÉ HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB

80er Jahren zu werden scheint. Farockis ethnografische Perspektive sequenziert so eine kurze Geschichte der Körperhaltungen in politischen Räumen jener Zeit.

Doch geschieht dies auch in einem gewissen Abstand zu *KLASSENVERHÄLTNISSE*; denn wo Kuhlbrodt »die bunten Fujifarben des Farocki-Films und dessen ambulante Kamera«¹¹ schockiert vermerkt, setzt sich *ARBEITEN ZU »KLASSENVERHÄLTNISSE«* VON DANIELÉ HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB vom ästhetischen Regime Straub/Huilllets ab und behauptet nicht zuletzt in dieser Differenz eine Eigenständigkeit gegenüber dem Film, dessen Produktion er auszugsweise festhält. Trotzdem bleibt Farockis Film Teil des (wenngleich auteuristischen) Marketings für *KLASSENVERHÄLTNISSE*. Uraufgeführt im Hamburger Filmhaus, wird er im November 1983 in



Jean-Marie Straub in ARBEITEN ZU »KLASSENVERHÄLTNISSE« VON DANIÈLE HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB (1983)

der ARD-Sendung *SCHAUKASTEN* gezeigt und ist so Beispiel für die damals noch intensive Fernsehberichterstattung über das Kino.

Ideologiekritik

Umfänglicher noch sind die audiovisuellen Dokumente für einen der prominentesten Filme der Nouvelle Vague, *LE MÉPRIS* (Die Verachtung; 1963; R: Jean-Luc Godard). Erzählt Godards Film selbst von den Fährnissen einer Filmproduktion, gruppieren sich um ihn herum zwei Filme von Jacques Rozier, die Aspekte seiner Produktion auf visuell und akustisch experimentelle Weise behandeln: *LE PARTI DES CHOSES* (1964)¹² bebildert die Zusammenkunft des traditionellen und des neuen fran-

zösischen Kinos in der Produktion von *LE MÉPRIS*, und *PAPARAZZI* (1963) nimmt sich des Imagos der Hauptdarstellerin Brigitte Bardot an.

Das Phänomen des Starkults zerlegt *PAPARAZZI* in dessen einzelne Bestandteile, die in umgekehrt chronologischer Reihenfolge von Produktions-, Distributions- und Rezeptionskette präsentiert werden und vage an das Format des Wochenschaubeitrags erinnern, das nunmehr angeeignet und verformt wird: Nach stakkatohaft gezeigten Titelseiten von internationalen Klatsch- und Filmzeitschriften mit dem Konterfei der Bardot sind Aufnahmen der sirenenhaft inszenierten Schauspielerinnen auf Capri und in Neapel während des Drehs von *LE MÉPRIS* und dessen Pausen zu sehen. In einigen Einstellungen simulieren ein Faden-