

che, die Frage, wo eine Grenzlinie verläuft, was eine solche Grenzziehung möglich macht oder erschwert. Bevor ich auf weitere Elemente des *acinéma* in zeitgenössischen Making-of-Ästhetiken zu sprechen komme, möchte ich das Spiel mit der Grenze zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen noch an einem weiteren, historischen Beispiel veranschaulichen. Ein experimenteller Film, gedreht im Jahr 1968, dokumentiert eine Produktionsanordnung, die ganz auf eine solche Grenze zu verzichten versucht.

Exkurs 4: Making-of, 1968

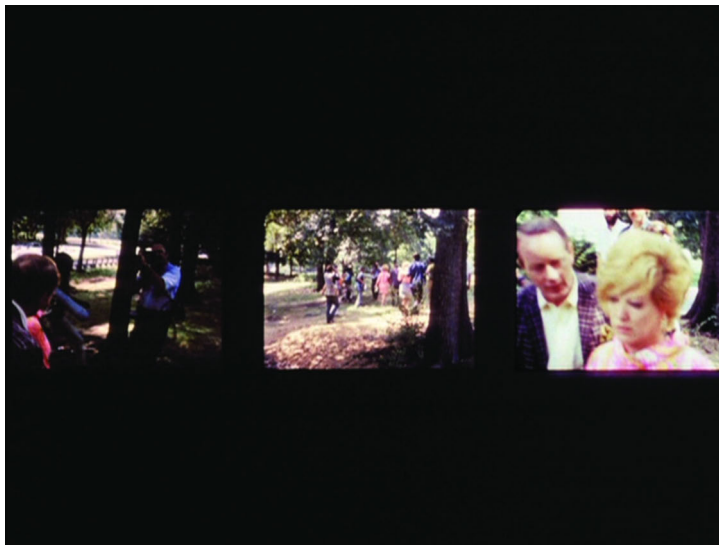
William Greaves versammelt eine professionelle Filmcrew und einige Schauspieler*innen im Central Park. Sie sollen an dem Langfilmdebüt des 42-Jährigen mitwirken, der bislang vor allem als Produzent von TV-Dokumentarfilmen in Erscheinung getreten war und seit kurzem das TV-Magazin *Black Journal* moderiert. Greaves möchte zunächst einen *screen test* zwischen zwei streitenden Eheleuten drehen. Alice wirft ihrem Mann Freddie eine homosexuelle Affäre vor, er streitet alles ab. Aus dieser Ausgangssituation – Crew und Schauspieler*innen im Park, Regisseur Greaves, Testszenen – entstand der Film *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE*, gedreht im August 1968, uraufgeführt 1972 in Cannes, anschließend von der Bildfläche verschwunden und erst 1991 für eine Greaves-Retrospektive wiederentdeckt (San Filippo 2001).

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE beginnt mit den streitenden Eheleuten. Die Szene wird zunächst nach den Standards des Continuity Editings in mehrere Einstellungen zerlegt: eine einführende Totale, gefolgt von näheren Einstellungsgrößen im Schuss-Gegenschuss-Wechsel. Plötzlich sind zwei andere Schauspieler*innen als Alice und Freddie zu sehen. Der Dialog wiederholt sich. Statt eines Schuss-Gegenschuss-Wechsels stehen die Aufnahmen nun als verkleinerte Bildfenster in einem ansonsten schwarzen Kader, quasi wie in einem Splitscreen, nebeneinander. Es folgt aber keine Szene mit einem dritten Pärchen. Stattdessen: Aufnahmen von Greaves im Kreis seiner Crew, um sie herum das sommerliche Treiben im Park, dazu eingeblendete Filmcredits und Musik von Miles Davis.

Nach der Prolog-Sequenz ist Greaves wieder selbst im Bild, die 16mm-Kamera auf der Schulter und gerade dabei, seinem Team ihre Positionen für die nächsten Takes zu erklären. Er möchte den Streit nun folgendermaßen drehen: Er selbst filmt die Schauspieler*innen; ein zweiter Kameramann soll ihn filmen, wie er die Schauspieler*innen filmt; ein dritter wird schließlich angewiesen, »the whole thing« zu filmen, die Gesamtsituation im Park. Als die Schauspieler*innen »auf Anfang« gehen, die Tonleute improvisierte Klappen schlagen und Greaves »Action!« ruft, wechselt die Szene in eine Bildanordnung, die Franklin Cason Jr. und Tsitsi Jaji in ihrer Lektüre des Films als »Triptychon« (2014, S. 581–582) bezeichnen. Die gleichzeitig laufenden Aufnahmen der drei Kameras stehen nebeneinander in einer Reihe, umrahmt von einem Schwarzkader. Das linke Bild entspricht der Aufnahme von Greaves' eigener Kamera. Im Bild ganz rechts ist ab und zu

Greaves mit Schulterkamera neben den Schauspieler*innen zu sehen. Das mittlere Bild zeigt die gesamte Gruppe als Traube um die beiden Schauspieler*innen (Abb. 37).¹⁴

Abb. 37: Der Triptychon-Splitscreen in *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE*.



Quelle: *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE*, DVD, Still.

Der Clou an diesem Arrangement im Central Park ist, dass der angeblich geplante Spielfilm nie über den Status der Testszene hinauskommt. Immer und immer wieder lässt Greaves denselben Probedialog wiederholen. Worum es in dem Spielfilm mit dem Arbeitstitel *OVER THE CLIFF* gehen soll, bleibt allen Beteiligten unklar. Auf die Frage eines Polizisten bei der Kontrolle der Drehgenehmigung, was im Park denn eigentlich gefilmt werden soll, kann Aufnahmeleiter Bob Rosen keine Antwort geben. Hilfesuchend blickt er zu Greaves, der *OVER THE CLIFF* ausweichend als »a feature-length ›we don't know‹« bezeichnet (TC 00:13:55). Mehr Informationen erhalten auch die Schauspieler*innen nicht, die sich verzweifelt bemühen, aus den stereotypen Drehbuchsätzen irgendeine tiefergehende Figurencharakterisierung zu entwickeln.

Schließlich wird es der Crew zu bunt. Sie treffen sich in einem Schneiderraum, um über den Sinn der wiederholten Testaufnahmen und Greaves' scheinbare Inkompetenz als Regisseur zu diskutieren (TC 00:18:50-00:26:03). Das konspirative Treffen findet unmittelbar nach der ersten Triptychon-Sequenz statt, später im Film folgen zwei weitere Diskussionen.¹⁵ Irgendwann dämmert es der Crew, dass die dokumentierten Dreharbei-

14 Einige Kommentator*innen sprechen fälschlicherweise von vier Kameras (San Filippo 2001, S. 218). Tatsächlich sind es laut Film – inklusive Greaves' eigener – nur drei.

15 Nur anhand des Films lässt sich nicht verifizieren, ob die Crewtreffen inszeniert sind oder nicht. Akiva Gottlieb (2013, S. 179–180) weist darauf hin, dass niemand der Beteiligten im Nachgang den ungestellten Charakter der dokumentarischen Aufnahmen in Zweifel zog. Bob Rosen behauptete

ten den eigentlichen Film darstellen sollen. Auf dem Rasen des Central Parks kommt es zur offenen Aussprache. Greaves gibt zu, dass er eine »Palastrevolte« anstacheln wollte, weil er die Rolle des Regisseurs mit absoluter kreativer Kontrolle als nicht mehr zeitgemäß empfindet. Vor dem Hintergrund der Studierendenproteste und Streiks in den USA und Europa gelte es, alternative, nicht hierarchische und gemeinschaftliche Formen des Filmemachens zu entwickeln (TC 00:56:30-01:00:55).¹⁶

Der Central Park macht, in Greaves eigenen Worten, eine besondere »production experience« möglich. Dieser Produktionserfahrung liegt auch eine eigene »Produktionstheorie« (Cason Jr./Jaji 2014, S. 575) zugrunde, die Greaves (1995) in einer Konzeptskizze festhielt. Er entwirft Filmemachen darin als eine Gemeinschaftsaktivität, umgesetzt und getragen von einem sozialen Gefüge, das nicht klar eingegrenzt ist und an seinen Rändern immer durchlässig bleibt. Das erklärt auch den sperrigen Filmtitel. Greaves übernahm den Ausdruck *Symbiotaxiplasm* von Arthur Bentley. Der Sozialphilosoph beschreibt mit dem Begriff die Gesamtheit aller momentanen Ereignisse in einem Milieu, die auf Menschen einwirken und umgekehrt von Menschen affiziert werden. Greaves fügte noch *psycho* hinzu: zum einem, um eine psychologische Dimension dieser Wechselwirkungen zu betonen, wozu ihn Jacob Levy Morenos *Psychodrama*-Rollenspiel inspiriert hatte, zum anderen, weil er in den 1950er-Jahren eine Ausbildung am berühmten Actors' Studio durchlaufen hatte und die Testaufnahmen wie eine Method-Acting-Übung anlegte.¹⁷

Diese Einflüsse und Interessen bringen Dreharbeiten hervor, die in besonderer Weise für spontane Einflüsse aus der afilmischen Wirklichkeit des Central Parks offenbleiben. Potenziell kann alles im Umfeld des Teams von den drei Kameras aufgenommen, kann Teil der Produktion und damit Teil des entstehenden Films werden. Das wird in mehreren Situationen deutlich: Wenn Greaves die beiden Kameralaute einweist, ermuntert er sie, auch andere Parkbesucher*innen zu filmen, wenn sie zufällig an den Dreharbeiten vorbeilaufen. Wenig später bittet Greaves eine Gruppe schaulustiger Teenager um einigen Abstand zu seiner Crew, holt sie durch die Unterredung aber gleichzeitig in den entstehenden Film hinein. Der berittene Polizist, der sich von Bob Rosen die Drehgenehmigung zeigen lässt, wird ebenso in den Film integriert wie der Obdachlose Victor, der in der Schlusszene auf die Dreharbeiten aufmerksam wird und die Crew in ein Gespräch verwickelt.

Die Splitscreen-Szenen mit drei parallellaufenden Aufnahmen lassen sich deshalb auch als Allegorie der ständig weiter ausufernden Produktionsumgebung von SYMBIO-PSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE verstehen. Schon die erste Triptychon-Szene offenbart, dass die Fokussierungen der drei Kameras auf die Schauspieler*innen, auf die mitlaufende Crew und auf die Gesamtsituation im Park in der Praxis kaum durchzuhalten ist.

steif und fest, die Crew hätte spontan über die Dreharbeiten diskutiert, Greaves hätte nichts von den Treffen gewusst, und der Film in seiner letztendlichen Form sei nur der Crew zu verdanken, die Greaves die Aufnahmen am Schluss ausgehändigt habe.

16 Eine reale Palastrevolte hatte kurz zuvor auch beim *Black Journal* stattgefunden. Die afroamerikanischen Mitarbeiter*innen wollten durchsetzen, dass das Journal eine schwarze Chefredaktion bekam. Der Sender gab nach und machte Greaves, bislang nur Moderator, zum hauptverantwortlichen Produzenten (Bourne 2021 [1989], S. 231–242).

17 Zum Einfluss des Method-Acting auf Greaves siehe Kinney (2021).

Was die drei aufgereihten Aufnahmen vor allem deutlich machen, ist die Durchlässigkeit solcher Festlegungen. Schauspieler*innen und Crew bewegen sich wie eine amorphe Menge durch alle Aufnahmen, kommen mal hier, mal dort ins Bild, sodass im Grunde alle drei Aufnahmen ständig »the whole thing« zeigen: das Drehen im Park als halb kontrolliertes, halb unkontrolliertes Happening. Die drei Kameras können innerhalb des Geschehens keine drei sauber voneinander getrennten Zonen kadrieren. Und das sollen sie vermutlich auch nicht – schließlich hätte Greaves die Choreografie mit seinem Team auch so proben können, dass eine Aufnahme wirklich nur die Schauspieler*innen, eine zweite die Schauspieler*innen plus Team und eine dritte die Gesamtsituation aus eini-ger Entfernung gezeigt hätte.

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE entwickelt also eine experimentelle Produktionsanordnung, bei der es nicht möglich ist, Produktion in einen stabilen (Bild-)Rahmen zu setzen – und das, was gefilmt werden soll, in einen weiteren. Es ist nicht klar, wo hier der cadre anzusetzen wäre und wo das hors-cadre beginnt. Für die Kameras gilt in dieser Umgebung dasselbe wie für den Ton: Es gibt keine im Vorhinein feststehende Rahmung (Chion 2017, S. 76–78); alles kann potenziell gefilmt werden, genauso wie auch die Tonbandgeräte potenziell alles aufzeichnen: »the whole thing«, der Dialog plus die Crew und die Umgebungsgeräusche im Park.

Neben der dokumentierten Entstehung einer schier endlosen Testszene wäre gerade diese Idee eines nach außen hin offenen, nicht restlos kontrollierten Produktionsumfeldes der eigene Beitrag von SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE zum selbstreflexiven, modernen Kino der 1960er- und frühen 1970er-Jahre. Anders als etwa bei Godard findet die Thematisierung filmischer Herstellungsverfahren bei Greaves nicht in stilisierten, verflachten Bildern und in abstrakten Innenräumen statt, sondern draußen, im Freien, als eine soziale Beobachtung, die Elemente des Method-Acting sowie des *cinéma vérité* mitführt. Greaves fusioniert diesen dokumentarischen Ansatz mit formalen Experimenten zwischen Film und Theater (*screen test*) und der Gegenkultur der 1960er-Jahre (Dreharbeiten als Happening im Park) zu einem, wie Paul Arthur schreibt, filmhistorisch einmaligen »Meta-Making-of« (2004, S. 42; 2005, S. 128–131).

Kamerapersonen

Lyotards *Mise-hors-scène* bringt eine Teilung im hors-cadre auf einen Begriff. Im hors-cadre, also im realen Außenbereich einer filmischen Einstellung, kann unterschieden werden zwischen dem, was zum Profilmischen des entstehenden Films gehört, und dem, was aus der Perspektive des entstehenden Films als Teil des Afilmischen bestimmt werden kann. Viele Making-ofs verweisen den Bereich des Afilmischen erneut in ein Außen, wenn sie sich bemühen, profilmische Vorgänge im hors-cadre in eine filmische Szene zu setzen. Wenn Making-ofs dagegen auch Grenzen oder Übergangszonen zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen eines Referenzfilms fokussieren, dann verbinden sie Produktion mit einer Ästhetik des Nicht-Filmischen.

Lyotard erwähnt am Anfang seines ersten *acinéma*-Essays weitere Bildformen, die möglicherweise als *acinéma* gelten können. Dazu zählen Testaufnahmen, weggeschnittene Teilstücke eines Takes oder Filmmaterial, das nur zur Probe entwickelt wurde. Lyo-