

in einem Schlammbecken herumplantschen –, ist es aber kein vergebliches »Warten auf Godot«, obwohl WAITING FOR SANCHEZ im Titel mit dieser Assoziation spielt. Das Warten bei laufenden Kameras ist nicht sinnlos; die Dreharbeiten sind in der Regel ertragreich. Wenn Serra der Meinung ist, ausreichend Footage aufgezeichnet zu haben, werden die Aufnahmen gestoppt und das Team zieht weiter. Peranson zeigt dabei auch die Crew bei kleineren Abschweifungen und Ablenkungen. Er filmt Gespräche über Motorräder und Fußball, ein Tänzchen zum Soul-Klassiker *Sunny* vorm abfahrbereiten Van, Huertas' Kritzeleien auf den Drehbuchseiten, eine geteilte Plastikflasche Rotwein, nachdem ein schwerer Anstieg auf einen Vulkan geschafft ist. *Slow Production* heißt auch: empfänglich zu sein für alles Nebensächliche, das vier Drehtage auf den Kanaren bieten.

Ein langes Ausharren bei laufenden Kameras, unterschiedliche Geschwindigkeiten in einer profilmischen Situation und das gewünschte Unkonzentriert-Sein der Darsteller erzeugen das Bild einer Filmproduktion, die auch das Unproduktive explizit miteinschließt. Um es noch einmal zu betonen: Das heißt nicht, dass bei den Dreharbeiten unprofessionell oder nachlässig gearbeitet wurde. WAITING FOR SANCHEZ ist Peransons Versuch, im Umfeld der Dreharbeiten eine ähnliche Ästhetik zu entdecken, die auch Serras eigene Filme auszeichnet. Gerade die kleinen Digressionen während der Dreharbeiten sind hier wichtig, denn dadurch geht der dokumentarische Blick von Peransons Making-of-Kamera über das explizit Profilmische hinaus. Serra selbst drehte im Anschluss an *EL CANT DELS OCELLS* einen eigenen dokumentarischen Film über sein Team, der diese Ausweitungsbewegung noch weiter radikalisiert.

Pause machen

In WAITING FOR SANCHEZ erläutert Serra während eines Interviews, warum er für seinen Film ausgerechnet einen biblischen Stoff auswählte. Nach eigener Aussage ging es ihm nicht so sehr um eine direkte Adaption der christlichen Überlieferung. Vielmehr suchte er nach Figuren, die zu den drei Darstellern in einem maximal großen Kontrast stehen würden. Er interessierte sich für die »exzentrische« Qualität in den Gesten und in den Körperbewegungen seiner Protagonisten, wenn sie, ausgestattet als biblische Könige, in der kargen Landschaft unterwegs wären. Hätte es diesen Kontrast nicht gegeben, dann hätte er Sancho, Carbó und Battle auch einfach »in einer Bar oder in einem Restaurant« filmen können (TC 00:04:42–00:06:35).

In dieser beiläufigen Bemerkung steckt die Ausgangsidee für *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES*. Der Dokumentarfilm war Serras Beitrag zum Ausstellungsprojekt *Todas las cartas: Correspondencias filmicas*. Unter der kuratorischen Leitung des Centro de Cultura Contemporània de Barcelona wurden Duos aus Filmemacher*innen gebildet, die nach eigenem Ermessen einen filmischen Briefwechsel realisierten sollten. Die Vorlage lieferte ein Dialog aus mehreren Kurzfilmen zwischen Víctor Erice und Abbas Kiarostami. Die Film-Korrespondenzen wurden ab 2011 in Sammelausstellungen, als Filmreihen und bei Filmfestivals gezeigt, unter anderem in Mexiko-Stadt, Barcelona, Madrid, Locarno und Paris (Balló 2011).

Serras Dialogpartner war der argentinische Regisseur Lisandro Alonso. Wie Serra wird er im internationalen Filmfestival- und Videokunstabetrieb dem Slow Cinema zuge-

rechnet. Im Unterschied zu den anderen Projektbeteiligten bestand Serras und Alonsos Korrespondenz nur aus je einem Film, der nicht direkt auf den anderen Bezug nimmt. Serra konzipierte und drehte seinen Beitrag im Sommer 2009; Alonso drehte seinen (ungleich kürzeren) Film im Januar 2011. Beide kehrten dafür an Schauplätze früherer Arbeiten zurück; im Fall von Serra war es die Don-Quixote-Region Castilla la Mancha. Sein Vorhaben war »a film about the unseen aspects of a shoot, its framework, the fabrication process« (Serra, zit. N. o. V. 2011, S. 289). Dabei hatte er nicht die üblichen Bilder einer geschäftigen Filmcrew im Sinn, sondern eher die Art von Rahmung, die er schon in Peransons Interview anhand von Sancho, Carbó und Battle in einer Bar beschrieben hatte. Er wollte seine üblichen Mitstreiter*innen in typischen Situationen während eines gemeinsamen Filmprojektes aufnehmen, aber dabei vor allem den »recreational aspect of the experience« (ebd.) betonen: Erholung, Entspannung, Freizeitgestaltung und Pausen als angenehmes ›Drumherum‹ eines gerade entstehenden Films.

EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES, der aus dieser Idee entstandene Film, begleitet eine Filmcrew und drei Schauspieler bei einer Reise durch Castilla-La-Mancha. Sancho und Lluís Carbó sind wieder mit von der Partie, genauso wie die Produzentin Montse Triola, Kameramann Jimmy Gimferrer und der ergraute Regieassistent und Produktionsroadie Eliseu Huertas. Wer fehlt, ist Sanchos Vater Lluís Serrat Battle, dafür gibt es nun den enigmatischen neuen Laiendarsteller Toti, seines Zeichens Veteran der Hippieszene auf Ibiza. Die Gruppe macht an unterschiedlichen Orten neben der Landstraße Halt, um Szenen für ihren Film zu drehen. Ein »Roadmovie«, wie Olivier Père (2011, S. 151) den Film nennt, ist EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES allerdings nicht, jedenfalls nicht im klassischen Sinne. Von einer Fahrt durch La Mancha ist wenig zu sehen. Es gibt keine nachvollziehbare Wegstrecke oder Stopps in klar identifizierbaren Ortschaften, außerdem kaum Einstellungen der Landschaft. Prägende Bilder sind andere: der geparkte Van mit geöffneter Seitentür, das Hotelzimmer von Sancho und Carbó, ein langer Hotelflur. Die Reise durch La Mancha ist eher eine Serie von Tagesausflügen, nach denen die Gruppe in die immergleiche Unterkunft zurückkehrt.

Mit dem Van, dem Hotelzimmer und dem Flur korrespondieren die Hauptbeschäftigungen der Reisegruppe: liegen, schlafen, sich ausruhen, warten. EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES führt damit ein Motiv aus WAITING FOR SANCHE weiter. Peranson zeigt die Produktionsbeteiligten immer wieder bei einem kurzen Nickerchen oder bei längeren Perioden des Wartens – auf das richtige Licht, das Aufreißen einer Nebeldecke, oder auf Sancho, der beim Aufstieg auf eine Hochebene zurückgeblieben ist und sich, weit abgeschlagen von den anderen, mühsam den Hang hinaufquält. Solche Momente machen auch einen Großteil der Einstellungen in EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES aus, wenn die Kamera auf einen geparkten Van am Rand der Landstraße oder auf Sanchos und Carbós Hotelzimmer gerichtet ist. Verschiedene Personen sitzen oder liegen, schwatzen, scherzen miteinander, kommentieren das Treiben der anderen. Worauf sie in den Einstellungen genau warten, bleibt unklar. Die Gruppe vertreibt sich irgendwie die Zeit, scheint sich tatsächlich zu langweilen und lässt die Filmzuschauer*innen daran teilhaben. Ihre Langeweile ist aber nicht negativ besetzt. Abgesehen von einigen Spannungen zwischen Serra und dem bockigen Toti ist die Stimmung innerhalb der Gruppe heiter und freundschaftlich. Müßiggang scheint wie eine willkommene Pause. Niemand ist besonders erpicht darauf, schnell wieder an die Arbeit zu gehen. Der Film dokumen-

tiert, in den Worten von Jordi Balló und Ivan Pintor Iranzo, »the discrete charme of doing nothing« (2014, S. 42).

In ihren Überlegungen zu Langeweile und Kino beschreiben Serjoscha Wiemer und Anke Zechner eine positive Wendung der Langeweile bei Walter Benjamin, der dem gelangweilten Flaneur eine subversive »Unterbrechung des [industriellen] Produktionsprozesses« (2008, S. 13) bescheinigt. In *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* wird zwar alles andere als flaniert – die statischen Einstellungen sind eher »motionless pictures« (Remes 2015), und zwar auch deshalb, weil sich die Figuren kaum bewegen –, doch auch hier unterbricht und durchkreuzt Langeweile einen Produktionsvorgang. Die Gruppe will in La Mancha eigentlich einen neuen Film drehen, so wird aus ihren Unterhaltungen deutlich. Von diesem Vorhaben zeugen aber nur ihre Gespräche. Sämtliche Tätigkeiten, die typischerweise mit Filmproduktion assoziiert werden, kommen on-screen nicht vor (einzige Ausnahme: das Angeln des Tons). Im Mittelpunkt stehen eher die mäandernden Unterhaltungen selbst. Gerade Huertas gibt eine Anekdote nach der anderen zum Besten. Es geht unter anderem um: Francos Lieblingsnachtisch, die Kulturfeindlichkeit der spanischen Faschisten, den berühmten »halluzinogenen Torero« Manolete, das Kurvenverhalten italienischer Moto Guzzis und die Legende, wie Cervantes einst seinen linken Arm verlor.

Abb. 40: Eine von zwei Windmühleneinstellungen in EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES. Serra sitzt im Vordergrund, sein Team unterhält sich im Hintergrund.



Quelle: *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES*, DVD, Still.

Die »Zeitblöcke« (Père 2011, S. 155), aus denen *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* zusammengefügt ist – die längste Einstellung, eine seitliche Ansicht des geöffneten Vans, dauert fast 20 Minuten (TC 00:57:46–01:17:40) –, werden auf diese Weise von

multiplen Erzähl- und Zeitlinien durchzogen. Serra verdichtet sie in zwei ähnlich komponierten, allegorischen Einstellungen: zweimal derselbe steinige Hügel als Totale mit angeschnittener, weiß getünchter Windmühle im Bildhintergrund, einer der wenigen ikonischen Marker des Films, der klar auf die Quixote-Region La Mancha verweist. Serra sitzt vorne links im Bild, macht Fotos und lauscht den Geschichten seiner Crew, die weiter hinten im Bild miteinander spricht. Ein Tonassistent mit Mikrofonangel zeichnet das Gespräch auf (Abb. 40).

Ein früherer Plan sah angeblich vor, wirklich ein Roadmovie in der mythischen Landschaft von La Mancha zu drehen. Serra zufolge musste das Team aber feststellen, dass eine solche Landschaft nicht (mehr) existierte und es abseits der Schnellstraßen kaum etwas Interessantes zu filmen gab (Corless 2015). *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* führt die Idee eines solchen Films weiterhin mit, aber dieser Film bleibt eine Hypothese, die bis zur letzten Szene nicht eingelöst wird. Der Dokumentarfilm scheint den Film, den die Gruppe in La Mancha umsetzen will, permanent auf- bzw. »vor sich her« zu schieben. Für Stadelmaier (2014) ist dieses »Aufschieben« eine konstitutive Bewegung in Serras ersten Langfilmen. *HONOR DE CAVALLERÍA* und *EL CANT DELS OCELLS* deuten bestimmte Figuren und Erzählungen an, die von den gefilmten Personen aber nie gänzlich ausgefüllt oder eingeholt werden. Hier ist es nun ein Filmprojekt, das angedeutet, aber nie eingeholt wird. Eine solche Aufschiebung eines Filmprojekts habe ich im dritten Kapitel bereits als Denkfigur von Making-of-Mockumentaries diskutiert. In *EL SENYOR HAT FET EN MI MERVALLES* funktioniert die Aufschiebung aber insofern anders, als hier weder der nebulöse Referenzfilm in Ausschnitten gezeigt wird, noch tatsächlich Dreharbeiten on-screen stattfinden. Die Pointe der Making-of-Konstruktion besteht darin, dass es nun die Dreharbeiten selbst sind, die im Off ablaufen.

Das Off ist in *EL SENYOR HAT FET EN MI MERVALLES* eine wichtige ästhetische Größe. Zum einen sind die langen Einstellungen überwiegend statische Kadrierungen. Sie treten als starre, unbewegte Ausschnitte von Situationen auf, die oft über das sichtbare Bildfeld hinausreichen (nur am Schluss sind zweimal Aufnahmen aus einem fahrenden Auto zu sehen). Zum anderen machen sich immer wieder Vorgänge im Off akustisch bemerkbar. Im Off passiert hörbar etwas, das von den Personen aus dem Bild beobachtet und kommentiert wird, ohne dass es einen Umschnitt auf eine Einstellung geben würde, die diese Vorgänge tatsächlich zeigt.

Symptomatisch für die starke Betonung des Offs ist die längste Einstellung des Films. Sancho, Toti und Triola sitzen im geöffneten Van. Die Kamera filmt sie in einer frontalen Einstellung. Aus dem Off erhalten sie die Anweisung – wohl von Serra und Kameramann Gimferrer –, unbedingt auf ihren Plätzen zu bleiben, um die Bildkomposition nicht zu verändern. Im Off ist aber auch Carbó, der pensionierte Tennislehrer, zu hören, der mit einem Tennisschläger verschiedene Bewegungsabläufe demonstriert. Weitere Stimmen lassen vermuten, dass Carbó dabei von einer zweiten Kamera gefilmt wird. Sancho, Triola und Toti beobachten diese Dreharbeiten, die on-screen nicht zu sehen sind. Die Filmaufnahme von Carbó ist hier eine rein »akustische Situation«, wie Deleuze (1997b, S. 32–33, 60–61) sagen würde. Sie wird von den Personen im Bild wahrgenommen, setzt sich aber nicht unmittelbar in weitere Handlungen fort; abgesehen davon, dass Sancho einmal einen Tennisschläger aus dem Van ins Off reicht.

Der »framework of a shoot«, von denen Serras Projektskizze spricht, bezieht sich in dieser Szene augenscheinlich nicht auf das unmittelbare hors-cadre einer Filmaufnahme, die Carbó beim Tennisspielen zeigt. Die Einstellung des Vans kann höchstens akustisch als Umraum von laufenden Dreharbeiten bestimmt werden. Was fehlt, ist der eigentliche *cadre*: das entstehende Filmbild, das ein produktionsseitiges Off nach sich ziehen würde, das wiederum von einer Making-of-Kamera eingefangen werden könnte. Der »framework of a shoot« ist demnach eher ein Außenbereich rund um den (Außen-)Bereich, in dem die Produktion eines Films abläuft. Was in den Tableau-Einstellungen zu sehen ist, sind die äußeren Peripherien einer Filmproduktion. Sie entsprechen, wie Steven Marsh (2013, S. 40) beobachtet, durchaus wortwörtlichen Randzonen, nämlich Straßenrändern, Hotelkorridoren, oder einem Flussufer. Umgekehrt sind die Dreharbeiten des nebulösen, anderen Films aus der Perspektive dieses Dokumentarfilms etwas, das *außerhalb* der einzelnen Einstellungen zu verorten ist – bzw. sind sie etwas, das, wie Marsh argumentiert, in den zeitlichen Lücken *zwischen* den Einstellungen stattfindet (ebd.). Deshalb kann Serra vollmundig behaupten, mit *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* das ultimative Making-of für alle seine bisherigen und zukünftigen Filmprojekte vorgelegt zu haben (Corless 2015). Für den hypothetisch entstehenden Film könnte ein beliebiger Serra-Film eingesetzt werden (auch wenn sich seine Arbeitsweise bei späteren Langfilmen weiterentwickelt).

EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES führt auf diese Weise noch einmal zurück zum zweigeteilten Außen eines entstehenden Films, das weiter oben mit Lyotards *hors-scène* sowie mit Souriaus Unterscheidung zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen verknüpft wurde. *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* präsentiert ein *hors-cadre des hors-cadre* – eine Art hors-cadre zweiter Ordnung, welches genau die Situationen und Vorgänge umfasst, deren Zuordnung zum Profilmischen, d.h. zur Entstehung eines Films, nicht mehr klar gegeben ist. *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* holt das ins Bild, was andere Dokumentarfilme zu Filmproduktion gerade nicht in Szene setzen, weil es sich, in den Worten Lyotards, »der Identifikation, der Wiedererkennung und der Fixierung im Gedächtnis entziehen [würde]« (2010, S. 93).

Einerseits führt Serra damit die Grenzlinie zwischen einem profilmischen hors-cadre und einem Raum weiter außerhalb durchgehend mit. *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* vermeidet es konsequent, profilmische Vorgänge zu zeigen, die zur Entstehung realer Filmbilder führen könnten. Von solchen Vorgängen wird nur gesprochen, oder auf sie wird durch Off-screen-Ton hingewiesen, aber sie werden nicht im Bild gezeigt. Andererseits können die Szenen und Handlungen, die nicht mehr im technisch-apparativen Sinne auf die Erzeugung irgendwelcher Filmbilder ausgerichtet sind, als ein Plädoyer für eine tiefgreifende Ausweitung der Produktionszone verstanden werden. Auch die »recreational aspects« während der Dreharbeiten, die eigentlich eher einer äußeren, afilmischen Wirklichkeit des entstehenden Films zuzuschlagen wären, gehören bei Serra zur Produktion der eigenen Filme unbedingt dazu. Filmemachen wird zu einem besonderen Gemeinschaftserlebnis: einer Unterbrechung des Alltags, einer angenehmen

Auszeit mit Freund*innen, so Serra immer wieder in Interviews: »We are not there to work, we are on holidays, taking time off from our daily life« (Fairfax 2013).³³

Mit dem Nicht-Filmischen ist dieses Produktionskonzept noch auf zwei anderen Ebenen verbunden. Erstens wurde *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* nicht nur im Kino aufgeführt und später als DVD vertrieben, sondern auch in musealen Ausstellungen gezeigt. Die Filme des Briefwechselprojekts wurden im Centre de Cultura Contemporània de Barcelona in unterschiedliche Räume projiziert, zwischen denen die Museumsbesucher*innen hin- und herwechseln konnten. Im gesamten Projekt stehen sich also, nach Raymond Bellour (2012, S. 49–51), das relativ beständige Dispositiv des Kinosaals und das variable Dispositiv der Filmprojektion im Ausstellungsraum gegenüber. Variabel ist dieses Dispositiv im Unterschied zum Kino deshalb, weil je nach Ausstellungs- und Museumsarchitektur immer neue Formen der Filmvorführung und Filmrezeption entstehen. Balló und Pintor Iranzo (2014, S. 46) betonen, dass es beim Korrespondenzprojekt aber auch zu einer dialogischen Erweiterung beider Dispositive kam: Der Kinoraum übernahm durch die Briefwechsel Eigenschaften eines musealen Raums, umgekehrt übernahm auch das Museum verschiedene Eigenschaften eines Kinosaals.

Durch die extrem langen, stehenden Einstellungen und den Verzicht auf eine klare Dramaturgie scheint *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* in der Tat sowohl ein Kinopublikum als auch Museumsbesucher*innen mitzudenken, die beim Gang durch die Ausstellung irgendwann auf die laufende Projektion aufmerksam werden und für die Dauer von einer oder zwei Einstellungen verweilen, bevor sie weitergehen. Weil die Einstellungen streng frontal komponiert sind, können sie in einer solchen Umgebung tatsächlich wie die Tableaus wirken, die Lyotard in seinem frühen *acinéma*-Aufsatz skizziert: Bewegtbilder an der Grenze zur Immobilität, weil sie visuelle Bewegung teilweise auf ein Minimum herunterfahren. Gleichzeitig kann durch die Frontalität, die schiere Dauer und relative Ereignisarmut der Bilder auch der Eindruck entstehen, hier auf eine Situation zu schauen, die ›live‹ in den Ausstellungsraum übertragen wird. Das, was die Aufnahmen zeigen, scheint ohne zeitliche Auslassungen oder nachträgliche Eingriffe, also quasi synchron zur Rezeptionsgegenwart der Besucher*innen abzulaufen.

Zweitens wird das Nicht-Filmische dadurch betont, dass die Einstellungen zwar streng komponiert sind, aber dennoch eine Art ›passives Filmemachen‹ zum Ausdruck bringen. Das beginnt mit Serra selbst: Er ist zwar in einigen Einstellungen zu sehen, insbesondere, wenn er mit dem launischen Toti über Kostümfragen aneinandergerät. Aber er inszeniert hier keine Darsteller im Raum, probt nicht, legt keine Kamerastandpunkte fest, kurz: Er macht nicht das, was ein Regisseur normalerweise an einem Filmset tun würde. Deshalb ist nicht klar, wer für die Gestaltung der Einstellungen eigentlich verantwortlich ist, aus denen *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* zusammengefügt ist. Teilweise sind Personen im Off zu hören, die mit den Personen im Bild kommunizieren. Aber es gibt auch Aufnahmen, die scheinbar unmotiviert weiterlaufen, obwohl die Personen im Bild sich kaum noch rühren oder das Bild bereits verlassen haben.

33 Diese Selbstbeschreibung ist, natürlich, auch eine romantische Verklärung. Ein vergleichsweise nüchternes Bild von Serras Dreharbeiten zeichnet sein Kameramann Gimferrer (Kudlac 2015).

Wenn Sancho ausgestreckt auf seinem Hotelbett liegt und sich mit seinem Zimmergenossen Carbó unterhält, oder beide durch einen langen Hotelflur Richtung Ausgang gehen, scheint es niemanden hinter der Kamera zu geben, der die laufende Aufnahme kontrolliert oder die Kamera in irgendeiner Weise bedient.

Dieser Eindruck von Passivität in einem ansonsten formal sehr strengen Film wird an einer Stelle gezielt durchbrochen. Eine knapp fünfzehnminütige Einstellung des seitlich geöffneten Vans zeigt Toti neben Serra, der sich ärgert, weil Toti einen Arzttermin zur Behandlung seiner Rückenschmerzen verpasst hat (TC 01:46:08–02:00:50). Es dämmert. Die Einstellung wird langsam, kaum merklich, immer dunkler. Dann, als kaum noch etwas im Bild zu erkennen ist, folgt die einzige autonome Kamerabewegung im gesamten Film: ein unvermittelter Schwenk nach rechts zum Abendrot am Horizont (TC 01:58:40). In einem Film, in dem ansonsten viel auf irgendetwas Unbestimmtes gewartet wird, ist dieser simple Schwenk ein unverhofftes ästhetisches ›Wunder‹, ein wenig so, wie es im Titel angekündigt wird. Letztlich privilegiert EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES damit doch ein Publikum, das den Film von Anfang bis Ende in einem Kinosaal rezipiert. Denn flanierende Museumsbesucher*innen werden den Schwenk vermutlich verpassen, oder von seiner Wirkung – nach zwei Stunden mit ausschließlich statischen Einstellungen – einigermaßen unbeeindruckt sein.

Schattenfilme

WAITING FOR SANCHO und EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES zeigen keine dynamischen und spektakulären Herstellungsvorgänge. Sie dokumentieren Bewegungslosigkeit, das Pausieren oder das Warten abseits der Dreharbeiten. Damit gleichen sie die Produktionsumstände an ihre realen (oder hypothetischen) Referenzfilme an – das wäre ein typischer Zug des Making-of, von dem sich die beiden Filme keineswegs freimachen. Ihre inhaltliche Ausrichtung lässt sich gleichzeitig aber auch als eine subtil vorgebrachte Kritik verstehen. Während beispielsweise Online-Making-ofs nicht selten eine regelrechte *hustle culture* des Filmemachens propagieren, zeigen WAITING FOR SANCHO und EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES geradezu provokante Bilder von Untätigkeit und Müßiggang. Die Making-ofs insistieren darauf, dass auch das (scheinbar) Unproduktive zur Entstehung eines Films dazugehört.

Ausgehend von beiden Filmen kann noch einmal ein Bogen zu den anderen Filmen dieses Kapitels und zur Idee des *acinéma* im Making-of geschlagen werden. Die besprochenen Filme verknüpfen die Dokumentation von Filmproduktion immer wieder mit Aspekten des *Nicht-Filmischen*. Das tun sie erstens in Bezug auf Vorgänge, die nur noch äußerst lose mit Filmproduktion zusammenhängen. Die Making-ofs buchstabieren diese Verbindung zwischen Produktion und dem Nicht-Filmischen unterschiedlich aus: indem ihre Macher*innen einen hypothetischen Film in einer Wohnung nachstellen und dabei die Grenzen zwischen Profilmischem und Afilmischem verunklaren (THIS IS NOT A FILM), indem sie existierende Aufnahmen neu anordnen und dadurch Produktionsmomente im Footage freilegen (CAMERAPERSON), indem sie Abschweifungen während der Dreharbeiten als Produktionspraxis kenntlich machen (WAITING FOR SANCHO) oder ihre eigenen Bilder quasi im hors-cadre eines hors-cadre ansiedeln (EL SENYOR HA FET EN MI