

Hors-cadre-Taktik

Guy Maddin und Evan Johnson geben an, erst nach den Dreharbeiten in Jordanien von der Existenz von CUADECUC, VAMPIR erfahren zu haben (Adams 2015). Aber beide räumen ein, dass es offensichtliche Parallelen zwischen ihrer Arbeit und Portabellas Film gibt. Damit bestätigen sie, was auch der Filmkritik aufgefallen war. Nicholas Rapold (2015) bezeichnet CUADECUC, VAMPIR als expliziten Vorläufer zu BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON; Mark Peranson spricht in seiner Rezension davon, dass Maddin und die Johnsons »Paul Gross' wannabe populist war epic Hyena Road« einem »right and proper cuadecuc-ing« (2015) unterziehen. Evan Johnson proklamierte im Nachgang des Films gar ein »Cuadecuc Manifesto« (das leider nicht in Textform existiert), in dem er weitere Filme nach dem CUADECUC-Modell einfordert: »every big-budget film should have a companion experimental art film as a kind of aesthetic insurance, so that there's a chance if the big-budget film is no good, the art version will be« (Johnson, zit. n. Adams 2015).

Die ästhetische Rückversicherung des Blockbusters durch einen begleitenden »experimental art film« äußert sich bei Maddin und den Johnsons in der gezielten Ausnutzung von Randerscheinungen des Referenzfilms *in the making*: Soldaten, die unvermittelt auf Schaumstoffmatten purzeln, oder ein Kameramann, der beim Dreh einer Kampfszene mit seinem Schulterstativ in einem Mauerdurchbruch hängen bleibt. Diese Szenen replizieren zunächst die Stellung von Portabellas Kamera gegenüber Francos Vampirfilm. Wie bei Portabella lässt eine leichte Positionsveränderung gegenüber den Aufnahmen von Gross' Crew etwas an den Rändern der Inszenierung hervortreten, ohne dabei die Spielhandlung völlig auszublenden. Auch bei Maddin und den Johnsons gibt es Männer in kanadischen Uniformen und Taliban-Kostümen, die rennen, schießen, getroffen zu Boden gehen oder Deckung suchen. Wie bei Portabella gerät durch den leicht veränderten Blickwinkel auf das Geschehen aber ein Ausschnitt des Produktionsraums mit ins Bild.

Die abweichende Perspektive von Maddins, Johnsons und Johnsons Making-of-Kamera ist eine erste, markante Intervention in den entstehenden Film. Ihr Blickwinkel fördert etwas Komisches, Unpassendes an den Rändern der pompösen Inszenierung zu Tage. Die von Evan Johnson formulierte *companionship* des Experimentalfilms ist also kein harmonisches Miteinander, sondern besteht aus einer Reihe gezielter Nadelstiche, die aus Drehpannen, Missgeschicken, banalen Nebenhandlungen und Wartezeiten komisches Potenzial schlagen – mit denkbar einfachen Mitteln. Die Interventionen in den Randzonen von *HYENA ROAD* operieren demnach in einem Modus, den Michel de Certeau (1988) als »Taktik« im Unterschied zur »Strategie« bezeichnen würde. Taktik ist bei de Certeau der Handlungsmoment der Schwachen, die nicht über die Machtmittel der hegemonialen Ordnung verfügen. Taktische Handlungen, etwa das Unterwandern vorgegebener Verhaltensweisen oder das Ausnutzen kleiner Schlupflöcher, müssen jeweils »günstige Gelegenheiten« abpassen, um zu »gelungenen Coups« zu werden (ebd., S. 87–92). Maddins, Johnsons und Johnsons Vorgehen lässt sich vor diesem Hintergrund als taktischer Umgang mit dem großen, hegemonialen System des Making-of beschreiben, wie es normalerweise auf die Produktion des Referenzfilms

HYENA ROAD angewendet werden würde. Ihre »gelungenen Coups« sind die komischen Inkongruenzen, die sie in den Randgebieten der laufenden Filmproduktion inszenieren.

Die taktischen Interventionen in die laufende Filmentstehung sind aber auch die Momente, durch die sich BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON spürbar von der horscadre-Poetik in CUADECUC, VAMPIR entfernt. Maddin und die Johnsons versuchen nicht, die Erzählstruktur des Films HYENA ROAD zu duplizieren. Während CUADECUC, VAMPIR auf eigentümliche Weise noch den Vampirfilm COUNT DRACULA »enthält«, lassen sich aus den mitgefilmten Kampfsequenzen von BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON kaum Rückschlüsse auf den Handlungsverlauf irgendeiner Szene in HYENA ROAD ziehen. Auch wenn sich die Makrostruktur des Making-of noch subtil an den Plot von HYENA ROAD anlehnt, wurden eben nicht die gesamten Dreharbeiten begleitet und daraus der Referenzfilm neu rekonstruiert. Stattdessen werden die mitgefilmten Dreharbeiten auch mit Montagesequenzen aus Set-Impressionen, Maddins Voice-over oder Michael-Kennedy-Anmoderationen durchmischt.

Ein zweiter Unterschied zu Portabellas Vorgehen betrifft die Art und Weise der Nachbearbeitung. Maddin und die Johnsons starten mit der Szene des Taliban-Hinterhalts in hartem Schwarzweiß. Doch dieser Verfremdungsstil wird nicht durchgängig beibehalten. Die nachfolgende Szene, die Erstürmung des afghanischen Dorfes durch die Kanadier*innen, wird urplötzlich in fluoreszierende Neonfarben mit invertierten Hell- und Dunkelwerten getaucht. Zusätzlich werden Laserschüsse in die Aufnahmen montiert und mit Science-Fiction-Soundeffekten unterlegt (TC 00:12:20-00:13:53; Abb. 20). Ein Kameramann, der im Mauerdurchbruch stecken bleibt, lässt das Bild kurzzeitig wieder in eine normale Farbdarstellung kippen. Doch nach einer Schwarzblende ändert sich der Stil erneut. Schwarzweißbilder zeigen kostümierte Dorfbewohner*innen wie in einer pseudo-ethnografischen Beobachtung, die auf der Tonebene sofort durch eine Off-Anekdote (erzählt von Michael Kennedy) über einen Star-Moment »backstage at CinemaCon« konterkariert wird (TC 00:14:05-00:15:20). Plötzlich fallen Scharfschützen-Darsteller brüllend in die friedliche Dorfszene ein; die Komparserie kreischt. Die nachfolgende Sequenz ist wieder schwarzweiß. Durch blendendes Gegenlicht, eine niedrige Auflösung, schemenhafte Silhouetten und Zeitlupen nähert sie sich stilistisch wieder Portabellas Aufnahmen des Dracula-Sets – wäre da nicht erneut die Voice-over-Stimme aus dem Schotterpisten-Prolog, die, mit hörbaren Schnitten in der Tonspur, über »this mechanism of sight, so profoundly situated in the orbital concavities of the skull« (TC 00:16:36-00:18:53) schwadroniert.

In einer zweiten Voice-over-Sequenz kommt Maddin selbst auf die nachträgliche Bild- und Tonbearbeitung zu sprechen. »Some digital intervention« sei notwendig, »to strip away the romance long enough to expose the unspeakable sadness«, nämlich das Drama des echten Todes, wofür Gross' Genrefilm eben keine Bilder findet. Eine gezielte »distortion« mit künstlichem Soundtrack könnte als Kontrapunkt eingesetzt werden, um das Publikum in eine »intellectual confrontation with the images« zu zwingen (TC 00:18:54-00:22:08). Was wie ein direktes Zitat aus Sergej Eisensteins Montagetheorien klingt, wird zwar durch einen neuerlichen *walk and talk* unterbrochen, mit dem sich Michael Kennedy abermals in den Film hineindrängt. Trotzdem umreißt Maddin mit diesen Sätzen einen ernstzunehmenden Anspruch: BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON ist mehr als Klamauf; die Making-of-Arbeit begreift sich durchaus als kritische Gegenposi-

tion zum Referenzfilm. Aus dem hors-cadre werden verfremdete, komische Alternativen zu den Klischeebildern des gerade entstehenden Films *HYENA ROAD* entwickelt.

Abb. 20: Mitgefilmte Dreharbeiten für HYENA ROAD, durch digitale Nachbearbeitung optisch verfremdet.



Quelle: BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON, vimeo, Still.

Ästhetische Verfremdungen, die wie digitale Bildfilter (Glanz 2023) funktionieren und eine mitgefilmte Szene beispielsweise in eine neonfarbene, futuristische Lasertagpartie verwandeln, gehen über die Kristallbildlogik von *CUADECUC*, *VAMPIR* hinaus. In *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* gibt es keine zwei identifizierbaren Seiten, die Deleuze dem Kristallbild zuschreibt, also nicht die Instanz des entstehenden Films auf der einen und die partiell mitgefilmten Dreharbeiten als Experimentalfilm auf der anderen Seite, die dann vom Making-of in eine filmische Koaleszenz gebracht werden. Stattdessen wird der entstehende Kriegsfilm mit einer ganzen Reihe von post-digitalen Be- und Umarbeitungen konfrontiert, aber auch mit Versatzstücken aus dem üblichen Making-of-Motivfundus sowie mit dem Fantasma eines weiteren Experimentalfilmprojektes. Diese mehrfach gebrochene Bildästhetik ließe sich mit Lisa Åkervall (2018, S. 177–181) in Abgrenzung zum Kristallbild des modernen Kinos eher als postkinematografisches »Fraktalbild« bezeichnen. Das Making-of *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* unterhält zu *HYENA ROAD* eine vielfach zersplitterte, multiperspektivische Beziehung. Wenn es ein ästhetisches Zentrum von Maddins, Johnsons und Johnsons »ultimate war movie cine essay« gibt, dann sind es diese konstanten Brechungen.

Nimmt man Maddin und die Johnsons beim Wort und liest *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* tatsächlich als Essayfilm, dann ist die Ästhetik der Brechung nicht nur Stil, sondern auch argumentative Methode. Timothy Corrigan schlägt dafür, ebenfalls im Rückgriff auf die Metapher der Lichtbrechung, den Begriff des »refractive essay films« vor. Er meint damit eine zeitgenössische Spielart des Essayfilms, die sich verstärkt mit den Entstehungsdynamiken von Filmen und Kunstwerken auseinandersetzt: »Refractive suggests a kind of ›unmaking‹ of the work of art or the film [...]. Like the beam of light sent through a glass cube, refractive cinema breaks up and disperses the art or object it

engages, splinters or deflects it in ways that leave the original work scattered and drifting across a world outside« (2011, S. 191). Corrigan sieht eine »essayistic refraction« auch in DVD-Bonusmaterialien am Werk (ebd., S. 192), untersucht sie aber vor allem anhand von Beispielen, die ein ästhetisches Scheitern, das »unmaking« eines Films aufführen.¹⁴ Ein solches »unmaking«, nämlich des Kriegsfilms, mit Mitteln des Making-of durchzuspielen, ist ein zentrales Anliegen von Maddins, Johnsons und Johnsons Projekt.

Das »unmaking« von *HYENA ROAD* kulminiert am Ende nicht in einer argumentativen Synthese. Wie für den Essayfilm nicht untypisch, lässt sich *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* nicht auf eine klare Hauptaussage festnageln (Balke 2021, S. 204). Das bewusste Mäandern zwischen den mitgefilmten Drehsituationen, post-digitalen Verfremdungseffekten, Verweisen auf Kanada und allgemeinen popkulturelle Anleihen kommt besonders prägnant in der Schlusssequenz zum Ausdruck. Gross' Team dreht darin das Treffen eines afghanischen Warlords mit einem alten Mudschahid. Eine wichtige Rolle in *HYENA ROAD* spielt der abgeschlagene Kopf des toten Sohnes des Warlords, den der Alte unvermittelt aus einem Sack zieht und dem entsetzten Vater vor die Füße wirft. Maddin und die Johnsons platzieren hier zunächst einen weiteren hors-cadre-Gag: Ein Assistent muss den Requisitenkopf mit dem Fuß an die richtige Stelle im Bildausschnitt kicken, weil er von der markierten Position weggekullert war. Anschließend wird die mitgefilmte Spielszene in *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* zum Western-Shootout umgedeutet. In Anlehnung an Sam Peckinpahs Neo-Western *BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA* (1974) – neben Tim Horton die zweite Referenz im Filmtitel – werden der Dialog und die Geräusche der Dreharbeiten durch Pferdegetrappel, Peitschenknallen und Westernmusik ersetzt. Die Farbgebung und der Kontrastumfang des Bildes werden dafür, abermals digital, an das Spektrum eines 35mm-Films mit zu hoher Farbsättigung angeglichen (TC 00:24:34-00:28:40).

Insgesamt lenken solche Neuinterpretationen die Semantik der geplanten Szenen in andere Richtungen. *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* zerstückelt als fraktaler Making-of-Essay die Dreharbeiten seines Referenzfilm in verstreute, nicht mehr zusammenpassende und (post-)digital verfremdete Einzelteile. Die Ansichten des hors-cadre werden zu disparaten Fluchtlinien, die auf Unterschiedliches verweisen – andere Genrefilme, Kanada, Maddins eigene Experimentalfilme usw. – und sich nicht mehr zu einer kohärenten Entstehungsgeschichte des Referenzfilms *HYENA ROAD* bündeln lassen.

HYENA ROAD verbleibt auf diese Weise in einer Art dauerhaftem Produktionsstadium, das Maddin und die Johnsons als Spielwiese für unterschiedliche Umarbeitungen nutzen. Diese Umarbeitungen unterscheiden sich deutlich von den Darstellungskonventionen herkömmlicher Making-ofs. *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* entwickelt trotzdem kein Gegenmodell zum Making-of an sich. Eher sorgt der Film für eine Ausweitung und für einen Komplexitätsgewinn der Form. Dafür gibt es mehrere Gründe.

14 Überschneidungen zwischen Making-of und Essayfilm werden klassischerweise auch anhand von Orson Welles' *FILMING OTHELLO* (1978) diskutiert. Welles referiert darin die Entstehung seiner Shakespeare-Adaption von 1952. Dabei macht er ebenfalls von einem spezifischen Postproduktionsinstrumentarium Gebrauch: Er spielt Szenen des Films auf seinem Moviola-Schneidetisch an, bevor die Kamera in die entsprechenden Ausschnitte »springt«. Zur Verbindung zwischen Essayfilm und Making-of bei Welles siehe Lopate (2017, S. 123–125).

Erstens setzen die beschriebenen komischen Inkongruenzen bestimmte Making-of-Konventionen und ihr Wiedererkennen durch ein Publikum voraus. Diese Konventionen werden an verschiedenen Stellen des Films von einer überdeutlichen Making-of-Semantik unterstrichen. Dazu gehören der Untertitel »The Making of Hyena Road« ebenso wie Michael Kennedys Moderationsvokabular und die Voice-over-Passagen der anonymen Sprecherstimme, die im Prolog angeblich hermetische (Produktions-)Wahrheiten ankündigt: »that which is not to be seen«; »the secret concealed behind the scenes of all things« (TC 00:00:24–00:01:22).

Zweitens bleibt bei allen Verfremdungen und Ironisierungen ein dokumentarischer Bezug zu Gross' Dreharbeiten erhalten. Dieser Bezug ist wichtig, denn die taktische Ausnutzung des hors-cadre von HYENA ROAD bildet keinen Gegensatz zur dokumentarischen Anlage des gesamten Projektes. Ein Teil der Herstellung von HYENA ROAD wird hier filmisch dokumentiert, und zwar als Ereignis, das auch ohne die kanadischen Experimentalfilmer stattgefunden hätte. Die Ansichten der arbeitenden Crew, etwa während Maddins Voice-over-Sequenzen, haben durchaus beglaubigenden Charakter. Sie zeigen Augenblicke im Ablauf der Produktion, beinahe wie ein Videotagebuch des Filmemachers Maddin, das reale Begebenheiten aufzeichnet – und damit auf elementare Funktionen des Dokumentarischen verweist (Renov 1993, S. 25–26).

Drittens setzen die dokumentarischen Operationen, wie deutlich geworden sein sollte, nach wie vor beim hors-cadre eines anderen Films an. Produktionsvorgänge im Off von HYENA ROAD bilden den Ausgangspunkt der taktischen Interventionen, mithin auch der ironisch-kritischen Bezugnahme auf das gesamte Projekt. Es ist die prinzipielle Eigenständigkeit dieses Außenbereichs, die es möglich macht, dass Maddin und die Johnson-Brüder alternative Bilder zu den Kampfhandlungen vor Gross' Kamera entwickeln, und dafür, wie in CUADRECUC, VAMPIR, immer wieder Filmequipment und technisches Personal als Randzone des hors-cadre von HYENA ROAD mit ins Bild holen.

BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON ist aus dieser Perspektive also keine Negation des Making-of, in ähnlicher Weise, wie ein »gegen-dokumentarischer« Film keine simple Negation des Dokumentarfilms darstellen würde.¹⁵ Vielmehr fügt BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON den traditionellen Making-of-Formen neue Dimensionen des dokumentarischen Zugriffs auf Filmproduktion hinzu. Entscheidend ist, dass damit auch ein anderer Umgang mit dem hors-cadre einhergeht. In BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON gewinnt das hors-cadre gegenüber dem Referenzfilm HYENA ROAD eine größere Autonomie. Diese Bewegung ist wichtig, weil sie über eine simple Parodie bestehender Making-of-Formen hinausgeht. Das Verhältnis von Referenzfilm und hors-cadre ist hier keine notwendige oder streng kausale Beziehung mehr, derzufolge bestimmte Herstellungsmomente zwangsläufig bestimmte filmische Bilder ergeben. Bis zu einem gewissen Grad setzen Maddin und die Johnsons das hors-cadre als unabhängigen Produktionsraum in Szene.

Dieser Raum enthält in BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON auch Elemente, die *nicht* dem profilmischen Umkreis von HYENA ROAD zuzuordnen sind. Zentral ist hier der tragbare Greenscreen, der mit den Drehaktivitäten von Gross' Team erstmal gar nichts

15 Zur Idee des »Gegen-Dokumentarischen« als Herausforderung hegemonialer dokumentarischer Formen siehe Canpalat et al. (2020).

zu tun hat. Vielmehr ist er ein Indikator für den eigenen Herstellungsvorgang des Making-of. Gemacht wird hier nicht nur *HYENA ROAD*, sondern auch ein Making-of, dessen schlussendliche Struktur am Beginn des Films noch nicht klar ist. In mehreren Szenen stellt das Making-of seine eigene Genese und allmähliche Formwerdung zur Schau. Eine solche Thematisierung der eigenen Entstehung wird interessanterweise auch in einer ganzen Reihe von zeitgenössischen Making-ofs zentral, die fingierte oder offen fiktionalisierte Geschehnisse in die Relation zwischen Referenzfilm und hors-cadre einbauen.

Mockumentary und Making-of

Wer wird in *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* eigentlich getäuscht? Vor allem, so legt es die Erzählstruktur nahe, die Verantwortlichen der Produktion von *HYENA ROAD*. Die Zuschauer*innen von Maddins, Johnsons und Johnsons Film sind dagegen von Anfang an *in on the joke*. Schnell ist klar, dass hier kein gewöhnliches Making-of gemacht wird, sondern ein entstehender Kriegsfilm und die Form des Making-of ironisiert werden. Es gibt jedoch andere Filme, die als Making-of auftreten, aber ihr dokumentarisches Vorhaben mit einer zunächst verdeckten Täuschungsabsicht kombinieren. Sie drehen also die Verhältnisse von *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* effektiv um: Wo dort die Gestaltungsmittel des Making-of brüchig werden und eine angebliche Täuschung der realen Produktionsbeteiligten inszeniert wird, gibt es hier eine scheinbar pflichtschuldige Erfüllung der üblichen Konventionen, dafür aber ein Täuschungsmanöver, das den Zuschauer*innen zu Beginn *nicht* klar ist.

Der Film *INCIDENT AT LOCH NESS* beginnt mit einer solchen Making-of-Konvention, nämlich dem Teamritual, mit dem ein Regisseur seine Mitstreiter*innen auf die Strapazen der anstehenden Dreharbeiten einschwört. Werner Herzog hat zu einer Dinnerparty in seinem Haus in Los Angeles eingeladen. Anlass ist der Beginn eines neuen Dokumentarfilmprojekts. Herzog serviert Yuccawurzeln zum Hauptgang. Sie sind leider nicht ganz durchgegart und deshalb noch ein wenig giftig. Kameramann Gabriel Beristáin muss vorkosten, für Herzog (»A cinematographer must not be a coward!« [TC 00:12:12]) zugleich eine Probe von Beristáins Stehvermögen. Ebenfalls am Tisch: Zak Penn, eigentlich Actionfilm-Drehbuchautor, der den Film produzieren soll. Nach dem Essen trinken die Männer Selbstgebrannten auf das Gelingen ihres Vorhabens, das den Arbeitstitel *THE ENIGMA OF LOCH NESS* tragen soll. Mitgefilmt wird das Abendessen und Schnapstrinken vom Kameramann John Bailey, der an einer Dokumentation über Herzog und seinen neuen Film arbeitet.

Baileys Film soll *HERZOG IN WONDERLAND* heißen. Das Loch-Ness-Projekt wäre demnach der Referenzfilm, dessen Entstehung in einem Making-of festgehalten wird. Baileys Team dreht die Vorbereitungen des Drehs, das Eintreffen von Herzog im schottischen Inverness, die Einrichtung des Produktionsbüros, schließlich auch erste Ausfahrten auf den See. Zwischendurch kommentiert das Team in Interviews den Fortschritt der Dreharbeiten, Herzogs Vorgehensweise und die wachsenden Spannungen zwischen dem Regisseur und dem Produzenten Penn. Diese Szenen ergeben am Ende jedoch nicht die angekündigte Doku *HERZOG IN WONDERLAND*. Vielmehr sind sie Hauptbestandteile des Films *INCIDENT AT LOCH NESS*, der mit der Dinnerparty be-