

sätzlich ausmacht. Hier kann ein dritter Erklärungsvorschlag ansetzen, weshalb das Making-of zu einem wesentlichen Phänomen der Film- und Medienkultur des frühen 21. Jahrhunderts avancieren konnte.

Inside the Scenes

Caldwell beobachtet in der US-Film- und Fernsehindustrie eine »growing confusion about what the industry now is, and is not« (2008, S. 331). Das lässt sich auf das Medium Film insgesamt ummünzen. Es scheint weniger klar als früher, *what film now is, and is not*. Die unterschiedlichen Formen des Making-of, die ich in den Kapiteln dieser Studie untersucht habe – inklusive der installativen Arbeiten von Rosefeldt, Rivers und van Hove/Versweyeld – lassen sich als Antworten auf diese Unklarheit des Mediums Film an der Schwelle vom 20. zum 21. Jahrhundert verstehen. Das Making-of entfaltet eine besondere Dynamik in einer medialen Umbruchsituation. Das ist ein dritter Erklärungsansatz für die gegenwärtige Konjunktur des Making-of.

Making-ofs reagieren erstens auf eine Unklarheit mit Blick darauf, was heute im technischen Sinne als ›Film‹ gelten kann. Nicholas Rombes schreibt, dass die Mechanismen des analogen Kinos (Filmkamera, Aufzeichnung auf einem Filmstreifen, Projektion, Leinwand) im Prinzip noch allgemein verständlich waren. Das sei im digitalen Film des frühen 21. Jahrhunderts anders: »the basic materiality of film becomes unknown and invisible, a complex code known only to programmers and engineers« (2009, S. 32). Film lässt sich zwar nicht ohne Weiteres als digitaler Code darstellen. Aber Making-ofs können aufzeigen, welche neuen Herstellungsverfahren durch digitales Filmemachen möglich werden. Was Motion Capture oder Performance Capture ist, wie ein digitaler Animationsfilm realisiert wird, aus welchen Ebenen VFX-Einstellungen zusammengesetzt sind oder warum Rückprojektionen jüngst als Kombination von LED-Wand plus Game-Engine eine kleine Renaissance erleben, wissen heutige Filmzuschauer*innen aus Making-ofs. Van Hoves und Versweyelds Bühnenadaption von Antonioni sowie die Ausstellung dieser Adaption im EYE-Filmmuseum nimmt mit der Zurschaustellung von Bluescreens und Videoequipment unmittelbar auf diese neuen Herstellungsverfahren Bezug – und auf die Art und Weise, wie diese Verfahren wiederum medial ausgestellt und vermittelt werden.

Heutige Making-ofs führen also eine Funktion fort, die Vinzenz Hediger schon frühen Studiotour-Filmen zugeschrieben hatte: Dokumentarische Produktionsbilder fungieren als Gegengewichte, um neue filmische Illusionsangebote auszubalancieren (siehe Kapitel 1). Wenn sich der Weg vom individuellen Herstellungsmoment zum Filmbild immer schwieriger nachvollziehen lässt, können Making-ofs diese Unklarheit mit dokumentarischen Produktionsansichten auffangen. Insofern reagieren sie darauf, dass sich der Bereich des hors-cadre durch neue Herstellungsverfahren signifikant verändert. Das reale Filmemachen außerhalb oder jenseits des Bildes ist nicht nur das, was sich außerhalb der Kadrierung einer Kamera abspielt. Es entstehen neue Räume und Verfahren der Filmproduktion, die sich weiterhin nicht in den produzierten Bewegtbildern niederschlagen. Das ist der Grund, warum das hors-cadre als filmtheoretische Größe auch in einer Ära des digitalen Films keineswegs bedeutungslos wird. Es ist auffällig, dass gerade

mit der Ausweitung des hors-cadre eine Vermehrung von Making-of-Formen korreliert. Making-ofs versuchen, die erweiterten Bereiche des hors-cadre wieder in bewegte Bilder zu übersetzen.

Zweitens reagieren Making-ofs auch auf eine wachsende kulturelle Unbestimmtheit des Films. Casetti formuliert diese Unbestimmtheit so: »The advent of the digital has opened up many new possibilities, but it is the very idea of the ›filmic image‹ that has now been placed under discussion« (2015, S. 101). Making-ofs leisten zu dieser Diskussion einen pragmatischen Beitrag. Sie verorten das ›Filmische‹ im *Machen* bewegter Bilder. Das ist eine wichtige perspektivische Verlagerung, die mit einer klangvollen Formulierung von Hartmut Winkler auf einen Begriff gebracht werden kann. Winkler schlägt in seinem *Versuch über die innere Ökonomie der Medien* (2004) vor, die komplexe Herstellung eines Kinofilms als Effekt seiner massenhaften Verbreitung zu verstehen:

Möglicherweise nämlich ist der Kinofilm die einzige gesellschaftliche Technologie, die es erlaubt, 100 Millionen Dollar, einen äußerst elaborierten Maschinenpark und die arbeitsteilige Aktivität mehrerer tausend Beteiligter in einem einzigen Text von 90 Minuten Länge zu komprimieren; einem Text, der auf dieser Basis so attraktiv ist, dass er ein Massenpublikum anzieht, das ihn refinanziert. Der Film selbst ist, so betrachtet, das Nadelöhr, durch das die gesamte Anstrengung hindurch muss; die genannten Ressourcen werden im Produkt kondensiert, um sich dann – technisch reproduziert – an die Massen zu verteilen. (Ebd., S. 35)

Das zeitgenössische Making-of denkt Film nun nicht von seinem massenmedial verteilten Ergebnis her, sondern ausgehend vom eingesetzten technischen Gerät, von den Arbeitsaktivitäten, den Heerscharen von Mitwirkenden. Es betrachtet, salopp gesagt, weniger das, was hinten aus Winklers Nadelöhr herauskommt, sondern interessiert sich für die Produktionsanstrengungen, die vorher für die Entstehung eines Films aufgewendet werden müssen. Ein Making-of wie *TRANSFORMERS: THE PREMAKE*, das ich im vierten Kapitel ausführlich diskutiert habe, führt genau das vor: Das Gebilde *TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION* ist nicht das Ergebnis von zusammengepressten Ressourcen im Wert von 210 Millionen US-Dollar, sondern ein mannigfaltiges, prä-medialisiertes Produktionskaleidoskop, das schon vorher an die Massen der mitfilmenden Fans verteilt ist. Filmisch »attraktiv« (Winkler) ist somit nicht mehr das Endprodukt, sondern eher der Realisierungsprozess, der im Making-of ausgestellt wird. In diesem Sinne kombiniert auch Rosefeldt seine künstlerische Beschäftigung mit dem Western in *American Night* mit Ansichten des arbeitenden »Maschinenparks«, dem er eine eigene ästhetische Anziehungskraft zuschreibt – auf Augenhöhe mit der motivischen Attraktivität des Westerngenres.

Die starke Betonung des herstellenden Machens und der dafür eingesetzten Technik könnte schließlich ein Grund sein, warum fast alle untersuchten Varianten des Making-of so stark auf dem Moment von physischen Dreharbeiten beharren, allen neuen, virtuellen Produktionsetappen zum Trotz. Eine »Insistenz oder Resistenz des Profilmischen«, die Simon Rothöhler (2013, S. 44, 82) in der High-Definition-Ästhetik verschiedener Kinofilme beobachtet, lässt sich auch in zeitgenössischen Making-ofs nachweisen. Das Profilmische bleibt zentral, um Produktionsvorgänge zu dokumentieren und filmisch

darzustellen. Es bietet Möglichkeiten, selbst einen Film, dessen Bilder mehrheitlich mit Computersoftware generiert werden, sichtbar in einer physischen Wirklichkeit zu verankern.

Making-ofs tragen also zur kulturellen Standortbestimmung filmischer Bilder bei, indem sie das Augenmerk systematisch vom filmischen ›Text‹ auf Momente der Produktion verschieben. Drittens setzen sie sich dadurch auch mit einer wachsenden formalästhetischen Unbestimmtheit des Films auseinander. Marc Vernet (2010) argumentiert, dass mit einer abnehmenden Relevanz des Kinoraums auch der fiktionale Spielfilm spürbar an Bedeutung einbüßt. Spielfilme, früher das unangefochtene filmindustrielle Premiumprodukt – oder, in einer schönen Formulierung von Dudley Andrew, die »dinosaurs that ruled over the media landscape in Bazin's Era« (2020, S. 62) –, müssen sich nun neben Serien, diversen Fernsehformaten, Videoclips oder Social-Media-Bildern aller Art behaupten. Auch in den unterschiedlichen Making-ofs dieser Studie lässt sich beobachten, wie die Dokumentation von Produktionsvorgängen das Modell des Spielfilms immer wieder problematisiert. Dies geschieht etwa dann, wenn DVD-Making-ofs ihre Referenzfilme in einzelne Ausschnitte auflösen, um sie mit Behind-the-Scenes-Aufnahmen zu verbinden (siehe Kapitel 2). Auch die Produktionsinterventionen in Nouri Bouzids *MAKING OF* (Kapitel 3) oder die Produktion eines Nicht-Films bei Jafar Panahi und Mojtaba Mirtahmasb (Kapitel 5) nehmen deutlich vom Standardformat des diegetisch geschlossenen, fiktionalen Spielfilms Abstand. Die Form des Making-of wird außerdem aufgerufen, um die Repräsentationspolitik des herkömmlichen Spielfilms infrage zu stellen (*INTERIOR. LEATHER BAR.* und *KATE PLAYS CHRISTINE*, Kapitel 3), um Szenenfragmente mitsamt Behind-the-Scenes-Footage auf YouTube zu verbreiten (Kapitel 4), um Abfallprodukten wie Rushes wieder zu neuer ästhetischer Geltung zu verhelfen (Kapitel 5), oder zwei entstehende Langfilme als verteilte Produktionsgeschichten in einem Raum anzuordnen, der wiederum an verlassene Filmsets erinnert (Rivers in *The Two Eyes are Not Brothers*).

Die Auffächerung von Produktion in Rückseiten, Interventionen, Performances oder auch in Instanzen des Nicht-Filmischen wertet so den Raum der Filmproduktion massiv auf. Während die Konturen des Mediums Film im 21. Jahrhundert spürbar verschwimmen, bieten Making-ofs den Raum der Produktion insgesamt als alternativen Ort an, wo eine Relevanz des Films neu ausgehandelt werden kann. Diese Betrachtungsweise schließt nicht aus, dass Making-ofs, wie oben erläutert, auch deshalb stark verbreitet sind, weil sich immer mehr Zuschauer*innen für kreative Herstellungsvorgänge interessieren, oder weil film- und fernsehindustrielle Akteur*innen mit Making-ofs auf die Flexibilisierung ihrer Arbeitswelt reagieren. Aber eine filmtheoretische Perspektive auf die Konjunktur des Making-of ist wichtig, um seiner eigenen Ästhetik und seinen facettenreichen Produktionsdarstellungen Rechnung zu tragen.

In diesem Sinne stellt das starke Insistieren des Making-of auf dem Bereich der realen Produktion auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Film vor Herausforderungen. Bis heute lässt sich in der filmwissenschaftlichen Theoriebildung die Tendenz beobachten, Fragestellungen vor allem aus der Position der Rezeption abzuleiten: aus der Perspektive der Zuschauer*innen vor der Kinoleinwand oder vor einem Bildschirm. Das gilt auch noch für den Post-Cinema-Diskurs, wenn dort vor allem die geänderten Vorführungs- und Aufführungspraktiken sowie andere Umgangs- und

Wahrnehmungsweisen mit bewegten Bildern ausgelotet werden. Filmtheorie wurde und wird nach wie vor oft aus der Perspektive der Rezipient*innen geschrieben.

Das Making-of regt hingegen dazu an, den theoretischen Blick auch auf die Entstehung und materielle Herstellung von filmischen Bildern zu richten – ein Impuls, den diese Studie aufzunehmen versucht hat. Das Making-of besetzt einen *middle ground* zwischen einer Erforschung von Filmproduktion, die ästhetische Fragen eher vernachlässigt, und einer textorientierten Filmanalyse, die produktionsseitige Fragen gerne ausblendet. Mit dem Making-of kann produktiv über Produktionsästhetik nachgedacht werden – nicht im Sinne der Frage, welche Filmästhetiken jeweils aus welchen Produktionsweisen entstehen, sondern im Sinne einer eigenen *Medienästhetik filmischer Produktion*.

Damit möchte ich noch einmal auf den Ausgangspunkt dieser Studie zurückkommen: Was bedeutet das vermehrte Aufkommen von Produktionsdarstellungen in Making-ofs nun für den kulturellen Stellenwert von Filmproduktion insgesamt? Wenn eine Film- und Medienkultur heute auch als eine Kultur des Making-of beschreibbar ist – inwiefern liegt Filmproduktion dann überhaupt noch in einem medialen Außenbereich?

Auf der Ebene des individuellen Filmbildes gilt weiterhin: Seine eigene physische Hervorbringung kann in diesem Bild nicht vollständig eingefangen werden. Selbst wenn es sich um Bilder handelt, die kein klassisches Off mehr nach sich ziehen (etwa, weil sie vollständig am Computer generiert wurden), ist der technische Apparat, der diese Bilder hervorbringt, immer noch aus dem Bild exkludiert. In einer Gesamtschau, die vom einzelnen Film abstrahiert, liegt Produktion als mediales Phänomen aber keineswegs in einem Außen. Das ist die entscheidende Dynamik, die vom Making-of im frühen 21. Jahrhundert vorangetrieben wird. Je stärker sich Making-ofs ausbreiten, desto präsenter wird Filmproduktion in der zeitgenössischen Medienkultur. Die audiovisuelle Mediatisierung von Filmproduktion nimmt tendenziell zu.

Diese Dynamik registrieren Autor*innen, die das Making-of dem Post-Cinema zuordnen. Stellvertretend sei hier noch einmal auf Casetti verwiesen. Er versteht das Making-of als Teil einer Masse von ästhetischen Formen, mit denen Film und Kino heute über sich selbst hinauswachsen, in neue Gebiete »expandieren«, und auf diese Weise dafür sorgen, so der zentrale Befund, dass sich Film und Kino verändern, aber in dieser Veränderung weiter fortbestehen. Expansion heißt für Casetti, dass auch frühere Paratexte heute mit dem Medium Film verschmelzen. Er nennt Filmkritik und -theorie als Beispiele. Diese Diskurse finden heute selbst in Filmen statt, etwa in Videokritiken oder audiovisuellen Essays, und sind deshalb dem Medium nicht einfach nur beigeordnet. Betrachtet man die Verbreitung und ästhetische Verästelung des Making-of, lässt sich Ähnliches auch für sie konstatieren: »They are *within*, not alongside, cinema« (2015, S. 109, Herv. FH).

Was Making-ofs in ihrer schieren Menge also effektiv bewerkstelligen, ist eine Verlagerung von Produktion, die individuell im Außen einzelner Filme situiert ist, in ein Bilderuniversum des Films *hinein*. Global betrachtet ist Produktion heute also nicht *behind the scenes* und auch nicht *outside the frame*. Making-ofs rücken Produktion stattdessen immer wieder mit Nachdruck *inside the scenes* und *inside the frame*. Darauf weisen die oben beschriebenen Installationen hin: Produktionsvorgänge bilden hier keine strukturellen Gegenpole, sondern sind integrale Bestandteile der projizierten Bilder. Rosefeldt

und Rivers lassen filmische Illusions- und Produktionsräume kontinuierlich ineinander übergehen; van Hove und Versweyveld integrieren bewegte Bilder und gleichzeitig die Herstellung dieser Bilder in ihre Theateradaptionen. Ein Hineinholen von Produktion in filmische Bildkonstellationen findet aber, und das ist wichtig, eben nicht nur in der Kunst statt. Praktisch alle untersuchten Making-ofs holen Produktion *in* filmische Bilder *hinein* – zum Beispiel, indem sie Filmausschnitte und Aufnahmen der Dreharbeiten zu gemeinsamen Szenen montieren (Kapitel 2), indem sie entstehende Filme gänzlich in der Dokumentation ihrer Dreharbeiten aufgehen lassen (Kapitel 3), oder indem sie aus unzähligen Onlinevideos von realen Dreharbeiten das kritische »Pre-make« eines millionenschweren Hollywood-Blockbusters montieren (Kapitel 4).

Produktion liegt also immer noch im Außen – bezogen auf individuelle Filme. Aber dieses Außen ist, so könnte man sagen, selbst nicht mehr äußerlich – bezogen auf eine übergreifende Ästhetik des Mediums Film im frühen 21. Jahrhundert. Der wesentliche Beitrag des Making-of zum Film unter postkinematografischen Bedingungen liegt in dieser Verbreitung von Produktionsdarstellungen – und damit auch von Bildern eines *hors-cadre*, in dem diese Produktion stattfindet. Die heutige Masse von Making-ofs sorgt für eine nie dagewesene Nähe zwischen Produktion und den Bildern, die aus dieser Produktion hervorgehen. Sie stiften Berührungspunkte zwischen filmischen Bildern und ihrer eigenen Hervorbringung. Vielleicht liegt darin ihre heimliche, eigentliche Leistung: Film ist heute immer Bild *plus hors-cadre* – und nur in Begleitung seines *hors-cadre* angemessen zu verstehen.

