

Blicke hinter die Kulissen

Filmausschnitte und Interviews bilden die ersten beiden, zentralen Bildregister des DVD-Making-of. Sie werden dabei nicht nur paarweise aneinandergeschnitten. Vielmehr kann eine längere Interviewpassage immer wieder von Filmausschnitten durchzogen werden, wobei der Interviewton typischerweise auch in den Filmausschnitten weiterläuft. Vergleichbare Montagestrukturen identifiziert Hediger in Filmtrailern, die ab den 1970er-Jahren entstehen. Der englischsprachige Fachausdruck hierfür lautet *grid*, den Hediger als »Rechenmontage« (2001, S. 52) übersetzt. Das Grundprinzip ist wieder die Filmszene mit durchlaufender Tonspur, die von Einstellungen aus anderen Szenen durchbrochen wird. Die Basisszene fungiert hier wie die Zinken eines Rechens, dessen Lücken mit anderweitigem Bildmaterial gefüllt werden. Zahlreiche Interviewszenen in DVD-Making-ofs sind nach diesem Muster geschnitten: Irgendein*e Produktionsbeteiligte*r stellt die Geschichte des Films vor oder erläutert einen Produktionsaspekt. Aus dem durchlaufenden Interview wird wiederholt zu unterschiedlichen Filmausschnitten gewechselt, sodass sich das Muster eines Rechens oder einer Harke ergibt: Auf Intervieweinstellung A folgt Einstellung B, von der zurück zur Intervieweinstellung A gesprungen wird, um wiederum eine Einstellung C einzuschieben, wonach wieder Intervieweinstellung A zu sehen ist etc.

Typische DVD-Making-ofs setzen dieses Prinzip auch für Variationen von Filmausschnitten (Bildregister 1) und Interviews (Bildregister 2) mit einem nunmehr dritten Bildregister ein: Aufnahmen von laufenden Dreharbeiten. Diese Aufnahmen werden im Filmindustriejargon als *Behind-the-Scenes*-Aufnahmen (oder -Bilder, -Einstellungen etc.), abgekürzt »BTS«, bezeichnet und bei der Erstellung von Making-ofs und EPKs mit in Auftrag gegeben (Barnwell 2019, S. 95–96).²⁹ BTS-Aufnahmen dokumentieren sehr direkt das hors-cadre eines anderen Films. Sie werden in der unmittelbaren Umgebung der Kameras aufgenommen, mit denen der eigentliche Referenzfilm gedreht wird. BTS-Aufnahmen zeigen also den Bereich außerhalb der Kadrierung der entstehenden Einstellungen – ein empirisches Off der Dreharbeiten.

BTS-Einstellungen spielen in beiden beschriebenen Spielarten des DVD-Making-of durchgängig eine wichtige Rolle. Making-ofs nach Typ-B-Schema bestehen manchmal ausschließlich aus aneinandergereihten Aufnahmen von Dreharbeiten. Das einstündige *X-MEN PRODUCTION SCRAPBOOK* zu *X-MEN* (2000, Bryan Singer) wurde etwa zu einem Großteil aus beiläufig aufgenommenem BTS-Material erstellt, das einen Zeitraum von den ersten Produktionsmeetings bis zu den letzten Drehtagen der Hauptdarsteller*innen abdeckt. Zwar werden die Arbeitsvorgänge und Dreharbeiten von einigen Schauspielern*innen in spärlichen Interviewszenen kommentiert, andere Bildregister werden aber nicht hinzugezogen – insbesondere keine Szenen des fertigen Films. Dieser Verzicht ist ungewöhnlich: Nur zwölf von 133 Making-ofs des Korpus³ enthalten keinerlei Ausschnitte des Referenzfilms.

Umgekehrt zeigen 121 DVD- und Blu-ray Making-ofs Ausschnitte aus ihren Referenzfilmen. 109 dieser Making-ofs setzen außerdem dokumentarische Aufnahmen

29 In EPK-Übersichten wird für eine Zusammenstellung von Behind-the-Scenes-Aufnahmen auch der Ausdruck B-Roll verwendet.

der Dreharbeiten ein. Das bedeutet: In einem typischen DVD-Making-of treffen Referenzfilmausschnitte und BTS-Aufnahmen direkt aufeinander. Häufig werden Bilder der Dreharbeiten mit Referenzfilmausschnitten und Intervieweinstellungen zu größeren Aussageeinheiten verbunden. Eine Zuordnung zu einer bestimmten Szene des Referenzfilms oder einem bestimmten Produktionsmoment (Drehtag, Arbeitsvorgang, Produktionspersonal etc.) wird meistens erst durch zusätzliche Erklärungen in Interviews möglich. Häufig ist das Interview die Basisszene einer Rechenmontage, die durch kurze BTS-Aufnahmen unterbrochen wird. Manchmal kehrt sich dieses Verhältnis aber auch um. Das *Zeigen* der Dreharbeiten als solches steht dann stärker im Vordergrund, ergänzt durch punktuelle Erklärungen, die in Interviewfragmenten nachgereicht werden.

Ein solcher Zeigeakt ähnelt einem narrativen Nullpunkt filmischer Bilder, den André Gaudreault im frühen Kino als »monstration« bezeichnet (2009, S. 81–89). Die BTS-Aufnahmen machen in erster Linie die Situation der laufenden Dreharbeiten *sichtbar*.³⁰ Diese Sichtbarkeit von Herstellungsvorgängen wird im Sinne Gaudreaults erst dann weiter narrativ verkettet, wenn sie im Making-of auf andere Bildregister trifft. Viele Making-ofs formen daraus Alternierungsbewegungen. Filmausschnitte, Interviews und BTS-Ansichten wechseln sich ständig ab. Diese Wechsel lassen sich beispielhaft in *MAKING THE MATRIX* (1999, Josh Oreck) beobachten, dem ersten, 26-minütigen Making-of zum 1999 erschienenen Film der Wachowsky-Geschwister.³¹

MAKING THE MATRIX wurde ursprünglich für *HBO First Look* produziert, verzichtet aber bereits auf eine externe Voice-over-Spur und moderierende Hosts. Es beginnt mit einem trailerhaften Intro, das hier mit dem zweiten, klassischen Teilsegment des Typ-A-Schemas, dem Pitch, verwoben ist. Die Produzenten Joel Silver und Barry M. Osborne, die Hauptdarsteller*innen und Andy Wachowsky umreißen in kurzen Interviews – gefilmt in verschiedenen Kulissenbauten – die (aus ihrer Sicht) wesentlichen Grundideen des Films.³² Zu ihren Aussagen werden passende Filmausschnitte eingeblendet. Silver, der als Erster spricht, beschreibt *THE MATRIX* als »a movie that takes place in another time, in another place, with unbelievable visual and special effects« – es folgen drei Einstellungen der Szene, in der der Arm des Protagonisten Neo von einer spiegelnden Masse überzogen wird und optisch mit seiner Umgebung verschmilzt. Osborne hingegen bezeichnet *THE MATRIX* nicht nur als »science fiction«, sondern auch als einen »action-adventure film«, woraufhin Ausschnitte aus einer Schießerei und einem Kung-Fu-Tritt

30 Gaudreault entwickelt die Idee einer eigenständigen Monstrationsinstanz, die zusammen mit narrativen Enunziationsinstanzen einen »mega-narrator« bildet. Es scheint mir nicht notwendig, solche Instanzen auch für das Making-of zu postulieren. Das Zeigen von BTS-Ansichten muss nicht zwangsläufig an personalisierte Quellen rückgebunden werden, um »monstrative« Qualitäten zu übernehmen.

31 Die 1999 erschienene *THE-MATRIX*-DVD gilt wegen ihrer umfangreichen Bonusmaterialausstattung als wegweisend für die Gestaltung üppiger DVD-Veröffentlichungen (Distelmeyer 2012, S. 121–122).

32 Ihre Namen werden im Intro noch nicht eingeblendet, sondern erst in der zweiten, manchmal dritten Intervieweinstellung nach Erscheinen des Making-of-Titels. Das »Anteasern« von interviewten Personen zunächst noch ohne Bauchbinden ist typisch für Making-ofs, die nach dem Typ-A-Schema konstruiert sind.

in Zeitlupe zu sehen sind. Carrie Ann Moss obliegt es schließlich als einziger weiblicher Hauptdarstellerin, von »hope and love and belief« zu sprechen, während sie in der Rolle der Trinity den scheinbar toten Neo im Funkenregen küsst. Das Intro schließt nach einer schnellen Montage verschiedener Actionszenen mit der Titeleinblendung MAKING THE MATRIX.

In die gesamte Introsequenz wurden einige kurze BTS-Ansichten integriert: Lawrence Fishburne macht Aufwärmübungen, Stuntmen werden an Drähten auf Matten geschleudert, Keanu Reeves schießt mit einem Sturmgewehr. Diese Einstellungen sind so kurz, dass sie nicht immer sofort als Produktionsansichten oder Filmausschnitte zu erkennen sind. Filmausschnitte und BTS-Aufnahmen (sowie die Interviews) wurden durch ein gleichbleibendes Bildformat vereinheitlicht, sodass die unterschiedlichen Register formal schwer zu unterscheiden sind.³³ Eine Angleichung von Filmausschnitten und BTS-Einstellungen wird auch durch andere Gestaltungsmittel verstärkt: Die Einstellungsfolge wird durch einen gleichbleibenden Soundtrack zusammengehalten; beide Bildregister vermitteln eine ähnliche Bewegungsdynamik. Quasi bruchlos schließen Aufnahmen der Dreharbeiten an fertige Filmeinstellungen an. Das visuelle Spektakel des einen Bereichs setzt sich unmittelbar im anderen fort.

In den nachfolgenden Szenen können BTS-Aufnahmen der Dreharbeiten deutlicher von Ausschnitten aus THE MATRIX unterschieden werden. Im Anschluss an das Intro wird etwa der Drehort Sydney in einigen Totalen eingeführt, die im Zeitraffer eine arbeitende Crew auf Häuserdächern, auf der Straße sowie beim Kulissenbau im Studio zeigen. Zwar fehlen auch hier kontextualisierende Informationen – die BTS-Ansichten werden ähnlich schnell durcheinandergewürfelt wie in der vorherigen Montagesequenz mit zusätzlichen Filmausschnitten –, aber die Zuordnung zur Produktionswirklichkeit ›hinter den Kulissen‹ fällt leichter, weil das Making-of hierfür bestimmte, ihrerseits extrem konventionalisierte Markierungen einsetzt. Dazu zählen Aufnahmen der Wachowskys mit einem *viewfinder*, der Crew beim Aufbau verschiedener Studiokulissen, oder langsamer Probedurchläufe einer Einstellung, gefolgt von kurzen Nachbesprechungen und Korrekturen. Diese Aktivitäten ergeben ein festes Bildvokabular, das DVD- und Blu-ray-Making-ofs immer wieder einsetzen.³⁴

Mitgefilmte Standardsituationen vom Set können relativ unkompliziert zu kleinen Montageszenen zusammengestellt werden, die auch ohne erklärende Interviews auskommen. Als Einstieg solcher Szenen, die etwa als Übergänge von einer zur nächsten Interviewpassage eingesetzt werden, dienen meistens das Schlagen einer Filmklappe und die Kommandos der First Assistant Directors, der Aufnahmeleiter*innen oder Regisseur*innen vor Beginn eines Takes (»And... Action!«). Ebenso beenden ihre Schlusskommandos (»Cut!«) die kurze BTS-Einstellungsfolge. Nachfolgende Korrekturen der

33 MAKING THE MATRIX wurde im damals fernsehüblichen Bildformat von 1.33:1 produziert, wofür das Breitwandseitenverhältnis von THE MATRIX (eigentlich 2.39:1) an den Rändern beschnitten werden musste.

34 In Filmmarketinghandbüchern wird empfohlen, das Making-of-Team gezielt Aufnahmen von solchen Produktionsmomenten drehen zu lassen: von Besprechungen zwischen Regisseur*innen und ihren Kameraleuten, technischen Proben am Set, den Kameracrews beim Bedienen von Dollys und Kränen, den Materialassistent*innen mit der Filmklappe usw. (Barnwell 2019, S. 102–107).

Schauspieler*innen oder Rücksprachen mit den Kameraleuten bieten Gelegenheit, zu neuen Interviews oder neuen BTS-Einstellungen zu schneiden.

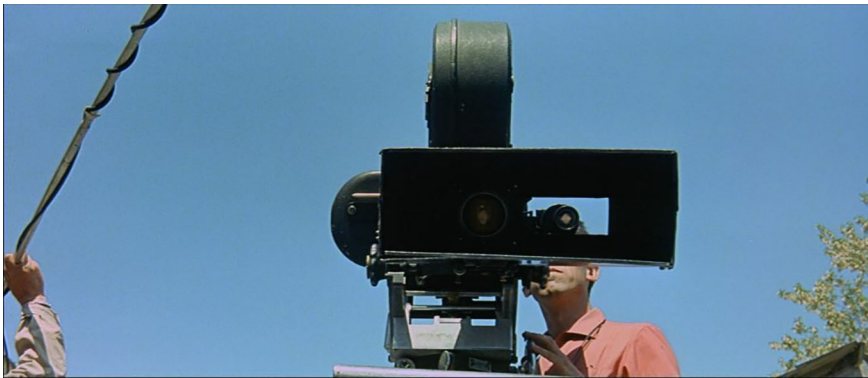
Die BTS-Szenen im umfangreichen Making-of *SHOOTING PANIC ROOM* (2004, David Prior) zum gleichnamigen Film (2002, David Fincher) sind beispielsweise wesentlich um solche verbalen Markierungen herum strukturiert. So dient ein Interview mit Jodie Foster zur Chronologie der Dreharbeiten als Brücke zu Ansichten der Dreharbeiten auf den Straßen New Yorks. Mitarbeiter*innen und Pressefotografen laufen auf einem Bürgersteig durcheinander, Fosters Interview wird wieder eingeblendet, dann wechselt das Making-of erneut in die Straßenansicht. Aus dem Off ertönt das Kommando einer Regieassistentin, die Aufnahme beginnt, Schauspielerinnen und die Dolly-Kamera setzen sich in Bewegung (TC 00:16:29-00:17:45). Schnitt: Fincher erklärt den Darstellerinnen, dass sie immer auf Schulterhöhe der anderen laufen müssen, um im Bild zu sein. Das Team geht wieder auf Anfang (Schnitt), eine Materialassistentin schlägt eine neue Klappe. Die BTS-Szenen vom Studioset des New Yorker Wohnhauses, in dem ein Großteil der Handlung von *PANIC ROOM* spielt, werden ähnlich strukturiert: Fincher und sein Team besprechen sich, Klappen werden geschlagen, der First Assistant Director Mike Topoozian ruft Kommandos. Spielszenen beginnen, Fincher nimmt anschließend Korrekturen vor, das Set wird für eine Wiederholung der Aufnahme neu eingerichtet.

BTS-Szenen wie in *SHOOTING PANIC ROOM* lassen sich als Verdichtungen realer Arbeitsvorgänge an einem Filmset verstehen. Das Making-of zieht Produktionstätigkeiten auf einige prägnante und wiedererkennbare Momente zusammen. Andere Vorgänge wie langwierige Umbauten oder zusätzliche Tonaufnahmen werden ausgelassen oder günstigstenfalls auf einige wenige Ansichten komprimiert. Häufig verbleibt die Making-of-Kamera gegenüber den laufenden Dreharbeiten dabei in einer ähnlichen Position. In der Regel wird sie so eingerichtet, dass sie einerseits den bespielten szenischen Raum vor der eigentlichen Filmkamera im Bild hat, andererseits aber noch einen Teil der Filmcrew und ihres Equipments mit einfängt. Die Kadrierung der Making-of-Kamera enthält also sowohl den champ, den die Kamera des Referenzfilms abdeckt, als auch einen Teil des profilmischen hors-cadre. Im Bild des Making-of erscheint diese Außenzone nun als visueller Rahmen aus Produktionspersonal und Filmtechnik um den späteren innerfilmischen Bildraum. Die Making-of-Kamera erfasst demnach nicht eine Frontalansicht der Crew, indem sie etwa aus der Perspektive der Schauspieler*innen einen Blick zurück auf die Crew werfen würde. Eher entspricht ihr Bild einem gedachten ›Zurückweichen‹ der Kamera, sodass an den Bildrändern nun das in die Kadrierung gerät, was zuvor sorgsam aus dem Bildausschnitt für den Referenzfilm herausgehalten wurde. Ein solches Zurückweichen findet manchmal sogar eine direkte bildliche Entsprechung, wenn die Making-of-Kamera aus dem szenischen Raum herauszoomt, bis rechts und links die Crew und ihr Equipment ins Bild kommen. Der *zoom-out* wird zur Zeigegeste:³⁵ Zuschauer*innen werden offensiv darauf hingewiesen, wer und was hier – überraschenderweise – alles im Off des Referenzfilms anwesend war.

35 Damit potenziert das Making-of eine Funktion, die Adam O'Brien (2012) dem Zoom generell unterstellt. Ihm zufolge schreibt ein Zoom den profilmischen Moment der Dreharbeiten wieder in einen Film ein. In der hier verwendeten Terminologie würde das bedeuten: Zooms evozieren per se ein hors-cadre; das DVD-Making-of setzt diese Evokation deiktisch in seinem eigenen Bild um.

Der beschriebene Aufbau vieler BTS-Ansichten im Making-of unterscheidet sich von anderen Filmszenen, die ebenfalls einen Produktionsablauf an einem Filmset darstellen, aber daraus eher eine visuelle Spiegelanordnung zwischen zwei Kameras konstruieren – nämlich der Kamera im Bild und der unsichtbaren Kamera, die dieses Bild aufnimmt. Eine bekannte Variante dieses Topos⁹ findet sich in der Eröffnungseinstellung von Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS* (*DIE VERACHTUNG*, 1963): Eine Dolly-Kamera wird eine lange Schienenstrecke entlang aus dem Bildhintergrund in den Bildvordergrund geschoben, wo der Kameramann auf dem Dollywagen – Godards realer Kameramann Raoul Coutard – das Objektiv seiner Kamera frontal in die Linse der Kamera schwenkt, die gerade die Einstellung des Films real aufnimmt (Abb. 8).

Abb. 8: Die Kamera on-screen filmt die laufende Kamera off-screen in *LE MÉPRIS*.



Quelle: *LE MÉPRIS*, Blu-ray, Still.

Traditionell wird diese Szene als Ausdruck von filmischer Selbstbeobachtung gelesen. Ähnliche Spiegelszenen aus einer Kamera on-screen und der realen Kamera off-screen tauchen auch in anderen Filmen des modernen Kinos auf: etwa in einer Zwischensequenz in *PERSONA* (1966, Ingmar Bergman) oder in der Schlusszene von *MEDIUM COOL* (1968, Haskell Wexler). Bei Godard kann diese Bespiegelung außerdem als Betrachtung des Publikums durch den Film selbst gelesen werden. So schreibt Robert Stam: »It is as if the apparatus itself were nodding at us, in a cinematographic equivalent of Brechtian direct address to the audience« (1992, S. 59). Sulgi Lie (2012, S. 16–19) interpretiert die Einstellung dagegen als filmgewordene Variation von Cavells Diktum, dass sich eine Kamera beim Filmen gerade *nicht* selbst filmen kann. Denn der eigentliche, wirkliche Ursprungsort der Eröffnungseinstellung, die Coutard hinter der schweren Kamera auf dem Dollywagen zeigt, bleibe eben doch unsichtbar.

Die BTS-Ansicht typischer DVD- und Blu-ray-Making-ofs funktioniert dagegen anders. Die Making-of-Kamera wird gerade *nicht* so positioniert, dass sie frontal in die Linse der verwendeten Filmkamera filmt. Im Gegenteil: Die Filmkamera und die Making-of-Kamera werden prinzipiell ähnlich ausgerichtet; die Making-of-Kamera befindet sich nur in einer leicht vom Set weggerückten Position. Deshalb produziert das Making-of

viele visuelle Rückenansichten: Mit der laufenden Kamera blicken die Crewmitglieder auf die laufende Szene, und mit ihnen blickt auch die Making-of-Kamera nach vorn. Sie verlängert den Blickwinkel der eingesetzten Referenzfilmkamera also lediglich nach hinten, sodass sie das Filmteam und das technische Gerät oft von hinten oder nur im Anschnitt ins Bild bekommt (Abb. 9–10).

Abb. 9–10: Rückenansichten in SHOOTING PANIC ROOM. Referenzfilmkamera und Making-of-Kamera filmen in eine ähnliche Richtung. Die Making-of-Kamera steht einige Meter vom szenischen Raum entfernt, unmittelbar neben der Crew.



Quelle: SHOOTING PANIC ROOM, DVD, Stills.

Die Behind-the-Scenes-Aufnahmen des Making-of lassen sich deshalb weniger als Markierungen filmischer Selbstreflexivität verstehen. Das Making-of erzeugt keine Spiegelanordnungen mit zwei Kameras und verweist nicht auf seine eigene Gemachtheit. Es berichtet über die Entstehung des Referenzfilms, nicht über sich selbst.³⁶ BTS-Einstellungen vermitteln durch die Geste des Zurückweichens und Inkludierens der Crew und ihres Equipments eher ein Gefühl des Mitverfolgens, des ›Dabei-seins‹ oder des ›Daneben-Stehens‹: ein Blick über die Schulter des Teams auf die eingerichtete Szene, eine intime Nähe zur Einrichtung der Szene und zur Aufnahme des Bildes. Das populäre Making-of – oder wenigstens eines seiner zentralen visuellen Motive – steht nicht so sehr in der Bildtradition filmischer Reflexivität, wie von einigen Autor*innen angenommen wird (Rombes 2009, S. 59–64, 69; Andrejevic 2017, S. 170).

Produktionsansichten vernähen

Wenn Ausschnitte des Referenzfilms, Interviews und Behind-the-Scenes-Ansichten in den DVD-Making-ofs zusammengebracht werden, entsteht ein interessanter Kopp- lungseffekt. Speziell die Filmausschnitte und die BTS-Aufnahmen stehen nicht einfach

36 Eine Abgrenzung des Making-of von Verfahren filmischer Selbstreflexivität nimmt auch Florian Krautkrämer vor (2009, S. 122–123). Krautkrämer argumentiert, dass erst der Zusammenfall von Making-of-Segmenten und Film innerhalb eines Films als Selbstreflexion verstanden werden kann. Siehe hierzu auch das folgende Kapitel.