

werden, um die Frage der Dokumentation von Filmproduktion im Making-of weiter zu vertiefen.

Produktion dokumentieren

Ein Rahmen signalisiert Distanz, schreibt Aumont (2007, S. 42). Er trennt zwei Bereiche voneinander und macht eine Unterscheidung zwischen ihnen möglich. Im Film handelt es sich dabei, klassischerweise, um ein sichtbares Bildfeld ›on-screen‹ und um eine unsichtbare Zone ›off-screen‹, jenseits der Begrenzungen des Bildfeldes. Das Konzept des hors-cadre ist eine Konsequenz dieser filmischen Rahmung, die ich in drei Schritten dargestellt habe: als historischer Ausschluss verschiedener Herstellungsaspekte aus dem Bild, als räumliche und schließlich als zeitliche Unverfügbarkeit des Bildursprungs. Letztere ist in einigen Kommentaren zur zeitlichen Abtrennung des Filmpublikums von einer Herstellungsphase schon angelegt. Bislang wurde diese Trennung aber nicht mit der Idee des hors-cadre zusammengebracht.

Traditionell adressiert das hors-cadre einen ausgeklammerten, technisch-apparativen Raum. Seine ästhetischen Leitbegriffe sind die *Sichtbarkeit* und *Unsichtbarkeit* von Herstellungsprozessen und Entstehungsvorgängen. Ein hors-cadre der Zeit verweist demgegenüber auf eine andere Leitdifferenz, nämlich auf diejenige einer *Anwesenheit* (bzw. Präsenz) oder *Abwesenheit* (bzw. Absenz). Beide Dimensionen markieren zusammen eine unsichtbare und gleichzeitig abwesende Sphäre der Filmherstellung, oder, mit anderen Worten, eine Sphäre der *Filmproduktion*.

Die Differenzierungen zwischen on-screen und off-screen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Anwesenheit und Abwesenheit hängen eng mit der Trennung zwischen der Rezeption und der Produktion eines Films zusammen. Schon Goodman ruft diese Trennung auf, wenn er von »einphasigen« und »zweiphasigen« Künsten spricht. Bei einphasigen Künsten finden Rezeption und Produktion gleichzeitig statt, bei zweiphasigen Künsten fallen sie zeitlich auseinander. Rodowick greift diesen Gedanken in seiner Goodman-Relektüre wieder auf, wenn er den Film als mehrphasiges Medium beschreibt.

Der Einsatz dieser Leitunterscheidung bei Goodman macht deutlich, dass die Trennung zwischen Produktion und Rezeption nicht nur auf den Film, sondern auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Kunstgattungen oder Medien zutrifft. In der Literatur kann etwa zwischen Schreiben und (späterem) Lesen unterschieden werden, in der Malerei zwischen Malen und Betrachten. Für den Film ist hier wesentlich, dass die Teilung zwischen einem Bereich der Produktion und einem Bereich der Rezeption mit Struktureigenschaften filmischer Bilder zusammenhängt. Das hors-cadre ist eine konkrete Voraussetzung dafür, dass im Film Produktion und Rezeption voneinander getrennt bleiben. Das Making-of wird seinerseits durch die Abtrennung der Produktion vom Vorgang der Rezeption möglich. Es setzt ins Bild, was das hors-cadre eines anderen Films von diesem Film und seiner Rezeption ausgeklammert hat. Es liefert filmische Ansichten von jenem anderen Schauplatz, der für die Rezeptionsseite normalerweise räumlich wie zeitlich unverfügbar ist.

Direkte Auseinandersetzungen mit solchen Bildern lassen sich in der klassischen Filmtheorie kaum finden. Die wenigen Bemerkungen zu Filmszenen, in denen Filmproduktionsprozesse zu sehen sind, enden häufig mit der Pointe, dass es sich bei der Produktionsansicht um ein uneigentliches, diegetisches Geschehen handelt, also nicht wirklich um einen ›echten‹ Einblick in die ›reale‹ Entstehung eines Films. So schreibt Metz beispielsweise Folgendes über Versuche, das apparative »Dispositiv« während eines laufenden Films aufzudecken:

Wenn man dem Zuschauer einen [Kamera-]Kran zeigt, dann sieht er diesen auf primäre und nicht auf sekundäre Weise. Der Kran befindet sich somit auf derselben Ebene wie jedes gefilmte Objekt und, wie alle diese Objekte, lenkt er gemäß seiner *diegetischen* Anziehungskraft die Aufmerksamkeit auf sich [Herv. FH]. Außer einer besonderen Konstruktion bringt die Anwesenheit einer Kamera irgendwo im Kader keinen größeren Beitrag als die eines Gewehrs. In Bezug zur Enunziationsinstanz bedeutet diese nur eine Art Anspielung und eine schwache, gewissermaßen automatische Erinnerung: die KAMERA evoziert natürlich KINO. Aber dazu brauchte es eine andere, versteckte Kamera, die wirkliche, um zugleich das Gewehr und die Vorzeigekamera zu filmen. (1997, S. 70–71, Herv. i. O.)

Metz beendet seine Ausführungen damit, der Kamera einen realweltlichen Objektstatus rundheraus abzusprechen: »Sie [die Kamera, FH] existiert nicht als Objekt, da sie, indem sie uns alle Objekte sichtbar macht, gezwungenermaßen in einem radikalen Diesseits [...] bleibt. Von der Disposition dieser Objekte können wir den Ort der Maschine ableiten. Die Kamera ist eine Konstruktion des Zuschauers« (ebd., S. 75–76).

Sicher: Die Schlussfolgerung ist zutreffend. Sie schließt außerdem an Cavells Beobachtung an, dass sich die Kamera beim Filmen nicht selbst mit aufnehmen kann. Aus Sicht der Filmemacher*innen, die mit dieser Kamera arbeiten, existiert sie aber sehr wohl als physisches Objekt. Aus der Tatsache, dass Zuschauer*innen nur indirekt auf die reale, physische Kamera und einen realen, physischen Produktionsraum schließen können, folgt nicht automatisch, dass es sich bei dieser Kamera und bei diesem Raum um rein mentale Konstruktionen handelt. Kamera und Produktionsraum haben, mit Souriau, schlicht eine andere Existenzweise als die Figuren und Objekte innerhalb einer diegetischen Welt. Sie gehören einer profilmischen Wirklichkeitsebene des Films an, nicht der Diegetischen. Metz schreibt zudem ausschließlich über Spielfilme. Er lässt Beispiele unerwähnt, in denen die »Vorzeigekamera« in einem Filmbild tatsächlich zur Aufnahme eines anderen Filmbilds eingesetzt wird. Making-of-Filme, wie ich sie hier verstehen möchte, bringen die Denkfigur der Kamera als abwesende Ursache und empirische Filmkameras als reale Aufzeichnungsquellen eines Filmbildes zusammen – was Metz explizit nicht tut.

Metz' These bleibt also für das Making-of unbefriedigend, weil er Produktion nur als fiktionales Geschehen betrachtet und weil er die Möglichkeit der filmischen Dokumentation eines Filmproduktionsvorgangs nicht berücksichtigt. Deshalb soll an dieser Stelle die *dokumentarische* Qualität des Making-of als letzter Theoriebaustein in den Blick genommen werden.

Bislang habe ich argumentiert, dass sich das Making-of als Bezugnahme auf das hors-cadre eines anderen Films verstehen lässt. »Produktion« wäre der Oberbegriff für die Vorgänge, die in diesem hors-cadre angesiedelt sind. Das Dokumentarische soll die Bezugnahme spezifizieren, um die es hier geht: Indem das Making-of das hors-cadre eines anderen Films in ein filmisches Bild setzt, *dokumentiert* es die Produktionsvorgänge, die im hors-cadre dieses anderen Films ablaufen.

Auf den ersten Blick scheint es provokant, das Making-of mit dem Dokumentarischen zusammenzubringen. In der existierenden Literatur wird es kaum oder gar nicht als dokumentarische Form verstanden, vermutlich, weil es oft als Werbeformat eingesetzt wurde und immer noch wird. Making-ofs, so der häufig zu lesende Vorwurf, geben sich höchstens den Anschein, dokumentarische Filme zu sein, sind es aber eigentlich nicht, weil sie Reklame für den Film betreiben, dessen Entstehung sie zeigen (Paech 2004, S. 223; Klinger 2006, S. 73; Rauscher 2007, S. 412–413; Christen 2011, S. 95–99). Die implizite Annahme lautet, dass sich Werbung und das Dokumentarische gegenseitig ausschließen, weil das Dokumentarische hier – stark verkürzt – mit Unparteilichkeit, Authentizität und Faktentreue gleichgesetzt wird.

Eine nuanciertere Auseinandersetzung mit dieser Problematik findet sich bei Volker Wortmann (2008). Er zieht den dokumentarischen »Quellenwert« vieler Making-ofs in Zweifel, formuliert diese Kritik aber auf der Basis eines grundlegenden, medienontologischen Vorbehalts. Er geht davon aus, dass sich künstlerisch-kreative Vorgänge, die ein Making-of zu zeigen verspricht, per se nicht filmen lassen. »Die *eigentlichen* Prozesse,« so Wortmann, »liegen unterhalb der Schwelle ihrer Abbildbarkeit« (ebd., S. 49, Herv. FH). Wortmann berührt damit die Frage, inwiefern schöpferisches Tun überhaupt audiovisuell aufgezeichnet werden kann – ein Problem, das auch den Dokumentarfilm über die Entstehung von Kunstwerken beschäftigt.⁴⁶ Der Dualismus von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit führt bei Wortmann am Ende zu der These, dass sich Making-ofs den Vorgängen des Filmemachens nur über substitutive Bilder annähern können. Wenn sie über irgendetwas eine gesicherte Auskunft geben, dann eher über die kulturelle Notwendigkeit solcher Ersatzdarstellungen.

In Abgrenzung zu Autor*innen wie Wortmann möchte ich das Dokumentarische des Making-of nicht an der Neutralität und Zuverlässigkeit seiner Aussagen festmachen. Das dokumentarische Potenzial des Making-of setzt gewissermaßen eine Ebene tiefer an. Filmaufnahmen der aufwendigen Studiobauten für L'ARGENT, der ständigen *re-writes* von APOCALYPSE NOW oder der hitzigen Streitgespräche zwischen Regisseur und Protagonist in WUNDKANAL erheben den Anspruch, plausible Aufzeichnungen von Situationen und Vorgängen zu sein, die reale Menschen und Handlungen involvieren.⁴⁷ Das Wissen, das ein Making-of über diese Situationen und Vorgänge kommuniziert, bezieht sich grundsätzlich auf eine allgemeine, intersubjektive Wirklichkeit und nicht auf eine diegetische Fiktion. Das schließt nicht aus, dass der Wirklichkeitsbezug des Making-of auch Machtgesten und Autoritätsansprüche involvieren kann. Natürlich betreiben Making-

46 Siehe exemplarisch die Beiträge in Frangne/Mouëllic/Viart (2009). Interessanterweise spart dieser Sammelband zu Dokumentarfilmen über künstlerische Schaffensprozesse das Making-of als Gegenstand aus. Die Beiträge konzentrieren sich auf Dokumentarfilme über andere Kunstsparten.

47 Hier in loser Anlehnung an Nichols (2010, S. 14) Arbeitsdefinition des Dokumentarfilms.

ofs kein »neutral picturing of reality« (Balsom/Peleg 2016, S. 13); und selbstverständlich sind Making-ofs daran interessiert, bestimmte Aussagen über Filmproduktion zu konstruieren und zu bestimmten Zwecken an ihre Zuschauer*innen zu kommunizieren. Um was es mir hier geht, ist aber eine prinzipielle Bindung des Making-of an eine Produktionsrealität, die nicht einfach als eine imaginäre oder rein fiktive abgetan werden kann. Auch, wenn es das Making-of nicht geben würde, gäbe es ja die Tatsache der Dreharbeiten und sonstiger Produktionsvorgänge – und meistens auch den Film, der dabei entstanden ist. Deshalb ist es prinzipiell möglich, Making-ofs mit anderen Dokumenten über den jeweils gemachten Film abzugleichen. Die Möglichkeit eines solchen *cross referencing* erlaubt es im Zweifelsfall, Making-ofs sachliche Fehler oder bewusste Falschdarstellungen nachzuweisen. Es ist beispielsweise denkbar, AUTOUR DE L'ARGENT mit Berichten der beteiligten Kameramänner und des Regisseurs Marcel L'Herbier zu vergleichen, um herauszufinden, ob die von Jean Dréville gefilmten Kamerasysteme wirklich bei den Dreharbeiten von L'ARGENT zum Einsatz kamen. Die Szenen in AUTOUR DE L'ARGENT können überprüft, die Aufnahmen verifiziert oder falsifiziert werden. Und es könnten schließlich Zweifel an dem Film geäußert werden,⁴⁸ weil seine Bilder potenziell weiter- oder rückverfolgbar sind.

Thomas Weber beschreibt die Möglichkeit einer solchen Rückverfolgbarkeit in Anlehnung an Bruno Latour als »zirkulierende Referenz« (2017, S. 20–21). Weber geht davon aus, dass sowohl nicht-fiktionale als auch fiktionale Filme vielgliedrige Verweisketten zwischen ihren Bildern und einer außerfilmischen Realität etablieren können. Speziell bei Dokumentarfilmen kommt diesen Ketten laut Weber die besondere Aufgabe zu, Plausibilität und Glaubwürdigkeit zu erzeugen, weil sie Vergleiche, Kontextualisierungen und eben auch Rückverfolgbarkeit ermöglichen. Diese Idee einer dokumentarischen Referenz lässt sich auf das Making-of übertragen. Wenn es die Vorgänge im hors-cadre eines anderen Films dokumentiert, dann *referenziert* es die Produktion dieses anderen Films.

Wortmann geht nicht direkt auf die Referenzbeziehungen des Making-of ein, wenn er seine Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit kritisiert. Trotzdem schlägt er einen griffigen Ausdruck für den anderen Film vor, dessen Entstehung ein Making-of dokumentiert. Er bezeichnet diesen Film als »Referenzfilm« (2008, S. 48–49). Im Folgenden möchte ich Wortmanns Begriff übernehmen, um die Referenzbeziehung zwischen einem Making-of und einem anderen Film zu unterstreichen. Sie ist das Kernelement des Making-of als filmische Form, die in unterschiedlichen Medienkontexten auftreten kann.

Die dokumentarische Qualität des Making-of soll hier nicht nur betont werden, um die Zurückweisung dieses Attributs in der existierenden Forschung zu problematisieren. Das Dokumentarische des Making-of hat auch einen theoretischen wie heuristischen Mehrwert. Erstens garantiert es eine Art Absicherung des Bereichs der Produktion. So wie sich ein Dokumentarfilm üblicherweise auf eine außerfilmische Wirklichkeit bezieht, bezieht sich ein Making-of auf die reale Entstehung seines Referenzfilms. Deshalb kann die Analyse eines Making-of nicht bei Metz' Fazit stehenbleiben, dass gefilmte Filmgerätschaften höchstens den Status von diegetischen Requisiten innehaben und

48 Hier im Anschluss an Niney (2009, S. 82) und Hito Steyerl (2015, S. 12), die beide die Möglichkeit des Zweifels als herausragende Rezeptionseigenschaft dokumentarischer Formen ansehen.

Filmentstehungsvorgänge als solche niemals abbildbar sind. Im Gegenteil: Die aufgezeichneten Herstellungs- und Entstehungsvorgänge müssen als reale Prozesse ernstgenommen werden – was aber nicht bedeutet, ihre ästhetische Aufbereitung und mögliche Funktionalisierung (etwa als Werbung) auszuklammern.

Zweitens betont das Dokumentarische die Vermittlungsleistung des Making-of zwischen den Feldern der Filmproduktion und Filmrezeption. Diese Felder werden durch die Instanz des hors-cadre zunächst auf Distanz zueinander gehalten. Das Making-of kann jedoch über das hors-cadre die Produktion des Referenzfilms in den Bereich seiner Rezeption übersetzen. Die Vermittlung läuft dabei immer von der Produktions- hin zur Rezeptionsseite (nicht umgekehrt). Das Making-of dokumentiert etwas *für* ein Publikum, das im Regelfall nicht an der Produktion des Referenzfilms beteiligt ist. Dadurch unterscheidet sich das Making-of auch von anderen Materialien, die produktionsintern zur Dokumentation von Herstellungsvorgängen eingesetzt werden.⁴⁹

Die dokumentarischen Verfahren des Making-of erfüllen für die eigentliche Herstellung des Films also keine unmittelbare, organisatorische Funktion. Anders sieht es für die Seite der Rezeption aus. Hier kann sehr wohl eine grundlegende Funktion des Making-of identifiziert werden, die mit dem Realitätsmodell des Dokumentarfilms zu tun hat. Hilfreiche Stichworte liefert Niney. Er spricht in seiner Theorie des Dokumentarischen davon – interessanterweise wieder im Rückgriff auf den Begriff des Rahmens –, dass ein Spielfilm eine eigene »Welt« in einen Rahmen setzt, während sich in einem Dokumentarfilm der Rahmen stattdessen »in der Welt« befindet (Niney 2012, S. 90). Niney umschreibt mit dieser Formulierung, dass es im Dokumentarfilm verstärkt zu einem Austausch zwischen den Filmenden und dem Gefilmten kommt (was den Eindruck eines räumlichen hors-cadre deutlich verringert). Weiter oben habe ich argumentiert, dass auch für den Dokumentarfilm bestimmte Abgrenzungen vorliegen, weshalb er sich eines hors-cadre nie vollständig entledigen kann. Doch unabhängig davon, welchem Modus oder welcher Gattung nun der Referenzfilm zugeschlagen werden kann, vermag es das Making-of als dokumentarischer Film, die exkludierten, abgegrenzten Räume und Zeitebenen der Produktion in die Kontinuität der Filmzuschauer*innen und damit in die alltägliche Welt zurückzuholen. Es verpflanzt Teilstücke der bis dato unverfügbaren Produktion wieder in eine Realität, die von Zuschauer*innen und dokumentarischen Filmen gemeinsam geteilt wird.

Die dokumentarische Qualität des Making-of sowie seine Vermittlung zwischen der Produktions- und Rezeptionsseite eines Films können drittens fruchtbar gemacht werden, um das Feld des Making-of pragmatisch einzugrenzen. Es existieren zahlreiche Filme, die ebenfalls Filmproduktionsvorgänge abbilden, dies aber primär innerhalb der diegetischen Welt eines Spielfilms – siehe die oben zitierten Ausführungen von Metz. Ruth Benner (2016) hat für dieses Genre jüngst den Begriff des »metapoeitischen Films« vorgeschlagen, wobei sich ihre Fallbeispiele weitgehend am etablierten Kanon »selbstreflexiver« Filme über das Filmemachen orientieren.⁵⁰ Metapoeitische Filme wie *SHOW*

49 Beispiele wären die Tagesberichte der Regieassistent*innen, das Mitstoppen und Notieren von Takes durch die Continuity/Script, das Fotografieren der fertig ausgestaffierten Schauspieler*innen durch Masken- und Kostümbildner*innen oder das Anlegen von Listen für den Schnitt.

50 Für eine frühere, wegweisende Zusammenstellung selbstreflexiver Filme siehe Stam (1992).

PEOPLE (1928, King Vidor), LA NUIT AMÉRICAINNE (1973, François Truffaut) oder THE PLAYER (1993, Robert Altman) bedienen sich an ähnlichen Gestaltungsmitteln wie Making-ofs oder können historische Formen des Making-of ästhetisch nachmodellieren. Strenggenommen dokumentieren sie aber nicht die Entstehung eines eigenständigen, autarken Referenzfilms. Anders als das Making-of zeigen sie Filmproduktionsvorgänge im Rahmen einer fiktionalisierten, diegetischen Welt, die vom Publikum auch als solche erkannt werden soll.

Für das Making-of kann also ein eigenes Terrain in der Geschichte dokumentarfilmischer Formen abgesteckt werden. Dieser Bereich umfasst die Titel und Beispielformate, die im Laufe dieses Kapitels angesprochen wurden: frühe dokumentarische Kurzfilme über Abläufe an Stummfilmsets, filmische Studiotouren, *actualités*, *newsreels* und Wochenschauen, Spezialtrailer, Fernsehprogramme, abendfüllende Dokumentarfilme wie HEARTS OF DARKNESS und schließlich sogar Kuriositäten wie A PICTORIAL DIARY OF A VISIT TO HOLLYWOOD* (1952), gedreht anlässlich einer Stippvisite der niederländischen Königin Juliana in den MGM-Studios und vom damaligen Studiochef Dore Schary höchstpersönlich kommentiert. Alle diese Beispiele überbrücken die räumliche und zeitliche Distanz, die einen Film von seiner eigenen Herstellung abtrennt. Sie setzen sein hors-cadre wieder in ein filmisches Bild – und machen Filmproduktion dadurch dokumentarisch referenzierbar.

Das hors-cadre anderer Filme zeigen

Das übergeordnete Ziel dieses Kapitels bestand darin, einen filmtheoretischen Zugang zum Phänomen Making-of zu entwickeln. Es ging darum, das Making-of als voraussetzungsreiche filmische Form zu begreifen, für die es identifizierbare, mediale Möglichkeitsbedingungen geben muss. Ausgangspunkt war die Eigenschaft herkömmlicher filmischer Bilder, visuell nach außen begrenzt zu sein. Filmbilder sind gerahmte, »kadierte« Bilder. Sie unterscheiden zwischen einem sichtbaren Innenbereich und einem nicht sichtbaren Außenbereich. Ihre Außenbegrenzung ermöglicht zum einen die historische Entwicklung einer ästhetischen Norm: Hinweise auf eine realweltliche Produktion wurden (im westlichen, kommerziellen Kino) aus dem Bild in einen nicht sichtbaren Außenbereich verlagert. Zum anderen macht die Rahmung des Filmbildes eine ontologische Zuspitzung dieser historischen Exklusionsmechanismen denkbar: Produktion bleibt auch deshalb im Off, weil sie *strukturell* nicht vollständig im Film abgebildet werden kann – im räumlichen wie auch im zeitlichen Sinne.

Das hors-cadre sorgt dafür, dass die Rezipient*innen eines filmischen Bildes vom Gebiet seiner Produktion abgeschnitten sind. Vor diesem Hintergrund habe ich vorgeschlagen, das Making-of als eine filmische Form zu verstehen, die den Außenbereich des hors-cadre eines anderen »Referenzfilms« wieder in ein filmisches Bild setzt. Aus Sicht der Filmzuschauer*innen erzeugt das Making-of eine Brücke zum ansonsten abgeschirmten, abwesenden Bereich der Filmproduktion. Es referenziert diese Produktion mit dokumentarischen Verfahren und filmischen Gestaltungsmitteln.

Zum Abschluss soll noch einmal betont werden, dass diese Verknüpfung zwischen Making-of und hors-cadre über eine Begriffsauffassung erfolgt, die sich tendenziell von