

tribut beworben werden, sind Laurent Le Forestier (2010) zufolge also weder das Objekt der Rezeption, nämlich der Film oder mögliche DVD-Extras, wirklich ›interaktiv‹, noch der Rezeptionsakt, also das Schauen des Films oder der Bonusmaterialien. Interaktiv, im Sinne eines Mitmachens oder Mitgestaltens, sind nur die Modalitäten und Reihenfolge der Sichtung(en) (ebd., S. 163). Die unterschiedlichen Auswahlpfade werden in den neuen Menüs gleichwohl ansprechend aufbereitet und als navigierbare Infrastruktur dargestellt. Le Forestier (ebd.) und Jan Distelmeyer (2012, S. 41–60, 217–239) argumentieren, dass die DVD damit ihr eigenes Dispositiv zum Gegenstand ästhetischer Erfahrungen macht.¹⁹ Ab 1997 wanderten Making-ofs nach und nach in die virtuellen Menüumgebungen ein. Hier wurden sie Teil des neuen, ästhetischen Erfahrungsraums der DVD.

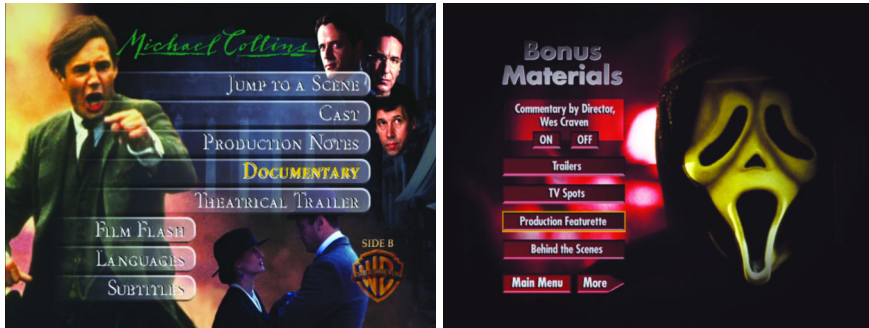
Produktion kommentieren

Die gemeinsame Veröffentlichung auf ein- und demselben Datenträger und die Anordnung des DVD-Menüs garantieren eine relative Nähe des Making-of zum Referenzfilm. Zugleich hält das Menü eine gewisse Trennung zwischen beiden Filmen aufrecht. Hauptfilm und Making-of sind (zunächst noch) separate Inhalte, die zwar in beliebiger Reihenfolge angeschaut werden können, aber nicht gleichzeitig. Auf einer frühen DVD zu MICHAEL COLLINS (1996, Neil Jordan) muss ein längeres TV-Making-of etwa durch die Auswahl der Menüoption »Documentary« aufgerufen werden (Abb. 6). Ähnlich verfährt die erste deutsche DVD zu TWELVE MONKEYS (1995, Terry Gilliam) mit dem Making-of THE HAMSTER FACTOR AND OTHER TALES OF TWELVE MONKEYS (1995, Keith Fulton/Louis Pepe). Sobald sich eigene Untermenüs für DVD-Bonusmaterialien etablieren, erscheinen Making-ofs in den Auflistungen als ein Extra unter mehreren anderen. Ein gutes Beispiel bietet die erste DVD-Ausgabe von SCREAM (1996, Wes Craven). Das Making-of steht hier in Form einer »Production Featurette« neben Trailern, TV-Spots und ungeordneten »Behind the Scenes«-Aufnahmen (Abb. 7).

Frühe DVD-Making-ofs wie die »Production Featurette« auf der SCREAM-DVD sind deutlich an die Strukturmodelle von EPKs, TV-Featurettes und textuellen Produktionsgeschichten auf den Laserdisc-Hüllen angelehnt. Zugleich kommt es in den ersten Jahren der DVD auch zu Hybridformen aus Textbausteinen und bestehenden Making-of-Formaten aus Fernsehen, Laserdisc und VHS. Diese Mischvarianten belegen eine Experimentierfreude mit der neuen Menüarchitektur der DVD. Und sie zeichnen sich durch Bestrebungen aus, die auch für nachfolgende, klassischer strukturierte Making-ofs auf DVDs charakteristisch werden: Wiederholt werden Verbindungen zwischen den Produktionsumständen des Referenzfilms und dem eigentlichen Bildmaterial des Referenzfilms aufgebaut.

19 Während Distelmeyer hervorhebt, dass die »Versatilität« des DVD-Dispositivs an gesellschaftliche Tendenzen wie die Vermischung von Arbeit und Freizeit oder den Imperativ des »lebenslangen Lernens« anknüpft, betont Le Forestier primär, dass die Erfahrung des DVD-Dispositivs medienhistorisch an die Rezeption von optischen Spielzeugen anschließt.

Abb. 6–7: Menü-Architekturen der ersten DVDs zu *MICHAEL COLLINS* (links) und *SCREAM* (rechts).



Quelle: *MICHAEL COLLINS* (links) u. *SCREAM* (rechts), DVD-Menüs.

Die 1998 erschienene DVD zu *THE SWEET HEREAFTER* (1997, Atom Egoyan) enthält einen Menüpunkt, der exemplarisch aufzeigt, wie solche Verbindungen durch ein bestimmtes *Sprechen* über die Entstehung eines Films geknüpft werden. *BEFORE AND AFTER. THE SWEET HEREAFTER* (1998, William M. Patterson/David L. Miller) führt zum Mitschnitt einer Podiumsveranstaltung mit Russell Banks, dem Autor der Romanvorlage, und Regisseur Atom Egoyan, wohl im Anschluss an eine Kinovorführung des Films.²⁰ Banks liest mehrmals aus seinem Roman vor; Egoyan referiert dazu seine Adaptionensätze. Seine Schilderungen entsprechen einem mündlich vorgetragenen *director's statement*, das normalerweise in gedruckter Form einem Press Kit beiliegt und teilweise in die Texte auf Laserdiscs übernommen wurde.²¹ Auffällig ist, dass die mitgefilmten Vorlesezenen und Regieerklärungen immer wieder mit Filmausschnitten kombiniert werden. Offenkundig wurden sie nach der Aufzeichnung der Veranstaltung an passenden Stellen in die Aufnahmen montiert. Die Filmausschnitte wirken vor allem illustrativ, dienen aber auch dazu, Egoyans Adaptionentscheidungen zu rechtfertigen. Die Montage scheint zu argumentieren, dass Egoyan genaue inszenatorische Entsprechungen zum Romantext gefunden hat.

Der Mitschnitt der Podiumsdiskussion behandelt den Film *THE SWEET HEREAFTER* also wie ein Reservoir aus Zitaten, die aus ihren dramaturgischen, häufig auch akustischen Zusammenhängen herausgelöst wurden. Das engmaschige, dramaturgische wie formalästhetische Gewebe des Films wird dadurch gelockert, seine fiktionale Welt wird geöffnet: hin zu einer Ebene der faktualen, mündlichen Kommentierung. Damit veranschaulicht *BEFORE AND AFTER...* eine Dynamik, die Quaresima (2008, S. 148) für die DVD und ihre Bonusmaterialien insgesamt konstatiert: Es stehen fiktionale oder fiktionalisierte Diskurse, verkörpert in erster Linie durch den Hauptfilm, direkt neben ›faktualisierenden‹ Diskursen im Bonusmaterial.

20 Egoyan und Banks sprachen auch einen gemeinsamen Audiokommentar für DVD-Editionen des Films ein (Parker/Parker 2011, S. 101–102).

21 Im Verbund mit anderen Werbematerialien sorgen solche Intentionbekundungen dafür, dass Filme als Vehikel bestimmter Star-Regisseur*innen wahrgenommen werden. Diesen *new auteurism* beobachtet Timothy Corrigan (1990, S. 47) bereits sieben Jahre vor Markteinführung der DVD.

Ein zweites Beispiel dafür, wie mündliche Kommentierung einen faktualen Begleitdiskurs konstituiert, findet sich auf der »Special Edition«-DVD von *MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL* (1997, Clint Eastwood), die 1998 veröffentlicht wurde. Das Menü enthält den »Special Edition Bonus« *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN*, eine, so wörtlich, »interaktive Tour« durch den Spielort Savannah, inklusive historischer Angaben und Interviews mit den realen Personen, die in der Romanvorlage und im Film porträtiert werden. Der Menüpunkt führt zu einer stilisierten Straßenkarte von Savannah, auf der sechs Schauplätze des Films eingezeichnet sind. Per Fernbedienung oder Computercursor können einzelne Orte angewählt werden. Was auf der Laserdisc noch listenartig und eher vertikal organisierte Inhalte waren, wird nun also auf einer horizontalen Karte ausgebreitet, die keinen sichtbaren Anfang und kein sichtbares Ende hat.

Wird ein Ort angeklickt, öffnet sich zunächst eine Texttafel mit Informationen zum jeweiligen Schauplatz. Nebestehend können außerdem kurze Videotitel abgespielt werden. Über das »Mercer House« gelangen die Zuschauer*innen beispielsweise zu »Jim Williams's Christmas Party«. Der eineinhalb Minuten lange Clip beginnt mit einem Filmausschnitt, in dem John Cusack in der Rolle des Journalisten John Kelso die extravagante Weihnachtsfeier lobt und Kevin Spacey als Gastgeber Williams die Hände seiner Gäste schüttelt. Über die zweite Einstellung setzt der Voice-over eines Interviews mit Dorothy Kingery ein. Sie, die Schwester des realen Jim Williams, berichtet von den exklusiven Partys ihres Bruders, sekundiert von einem Partyfotografen und der Köchin eines Cateringunternehmens. Zu diesen Aussagen werden historische Fotos eingeblen-det, aber auch immer wieder Filmausschnitte, die exakt dasjenige zeigen, worüber eben gesprochen wurde.

Das Gesagte noch einmal in einem Filmausschnitt zu zeigen, erzeugt eigentlich Redundanz. Dieses Verfahren ist jedoch bemerkenswert, weil es eine sehr alte Praxis in die Gestaltung von DVD-Bonusmaterialien überführt, die noch weit über die Anfänge des Films und des Kinos hinausreicht. Die Proto-Making-ofs auf den allerersten DVDs basieren auf einer historischen Funktion des Kommentars. Michel Foucault (2012 [1972], S. 17–20) hat diese Funktion in seiner Vorlesung *Die Ordnung des Diskurses* anhand juristischer, religiöser und literarischer Texte eingehend beschrieben. Laut Foucault knüpft der historische Kommentar an den semantischen Überhang eines Textes an. Ein Kommentar schreibt einen Text gewissermaßen fort und sorgt so für eine »Aktualisierung« des Diskurses auch über den »Primärtext« hinaus. Dabei scheint der Kommentar dem bestehenden Text weniger etwas Neues hinzuzufügen. Eher bringt er verborgene Anlagen des Primärtextes zum Vorschein. Der Kommentar sagt das, schreibt Foucault, »was dort schon verschwiegen artikuliert war« (ebd., S. 19, Herv. i. O.).

THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN aktualisiert dieses historische Prinzip. Die Interviews kommentieren Filmausschnitte, wobei sie so nebeneinandergestellt werden, dass die Interviewten genau das zu exemplifizieren scheinen, was produktionsseitig vermeintlich schon in die Filmausschnitte eingeflossen ist. Die »realen Personen« bringen zur Sprache, was im Referenzfilm unterschwellig mitläuft. Dieser Eindruck wird im Zusammentreffen von Interviews und Filmausschnitten erzeugt. Die Interviews scheinen die Filmausschnitte regelrecht faktual zu »überschreiben«. Durch die Kommentare werden die Szenen in die Rolle von Dokumenten gedrängt, die reale Ereignisse illustrieren und beglaubigen sollen – ein Vorgang, der an den »dokumentarisierenden« Effekt einer

Audiokommentarspur erinnert (Grant 2008, S. 111–112; Niney 2012, S. 26–27). Der fiktionale Gehalt der Szenen wird höchstens dann angesprochen, wenn es um die Besetzung einzelner Figuren geht. Die filmische Nachstellung war, wie Williams' Schwester mit Nachdruck betont, eng an die historische Wirklichkeit angelehnt.

Beide Beispiele für frühe DVD-Bonusmaterialien können als Remediationen im Sinne einer »representation of one medium in another« (Bolter/Grusin 2000, S. 45) angesehen werden. Für die Gestaltung von zusätzlichen DVD-Inhalten wird auf existierende Materialien und Veranstaltungsformate zurückgegriffen, die einen Film nachträglich und mitunter dokumentarisierend kommentieren – also etwa Diskussionen nach Filmvorführungen, Regie-Statements, informierende Texte zu den Produktionshintergründen, Interviews mit Schauspieler*innen. Selbst für die Straßenkarte in *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN* gibt es Vorläufer in historischen Presse- und Werbemappen.²² Zugleich bringt die DVD neue Verknüpfungslogiken hervor. Aus einem vorherigen Nebeneinander, etwa von Filmvorführung und anschließendem Publikumsgespräch, wird eine audiovisuelle Montage, die den Referenzfilm in einzelne Szenen zerlegt und mit kommentierenden Gesprächssituationen vermengt. Wie in den Texten auf Laserdisc-Hüllen entsteht ein dichter, nunmehr audiovisueller Teppich von Zitaten, durchzogen von kurzen Filmausschnitten. Der Kommentar wird hier zur wichtigen Schaltstelle: Er weist den Referenzfilm als quasi-philologischen Gegenstand aus, der, wie ein literarischer Text, auf einmal erklärungs- und erläuterungsbedürftig erscheint (Bickenbach 2018).

Die Erläuterungen in beiden DVD-Beispielen werden jeweils aus einer faktualen Produktionswirklichkeit geschöpft. Anders als im ebenfalls durch die DVD popularisierten Audiokommentar ist dabei entscheidend, dass aber nicht nur zusätzliche Wissenspartikel über einen ansonsten intakten Film gestreut werden. Die Geschlossenheit des Referenzfilms als solche wird aufgelöst. *BEFORE AND AFTER: THE SWEET HEREAFTER* und *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN* behandeln ihre Referenzfilme wie Mengen aus Einzel-elementen, die offen für neue Verbindungen werden.

Die Paarung Filmausschnitt/Kommentar bildet ein wichtiges Modul zahlreicher DVD-Making-ofs bis zum Ende des untersuchten Zeitraums. Mit ihr bleibt auch die Praxis bestehen, fiktionale Filmausschnitte immer wieder durch mündliche Aussagen dokumentarisch aufzuladen. Gleichwohl ändert sich mit den Bonusmaterialumgebungen der frühen DVDs auch die Ästhetik des DVD-Making-of. Mischformen aus Referenzfilmausschnitten und Textmaterialien verschwinden, parallel gehen auch Produktionsnotizen, Bio- und Filmografien auf Texttafeln zurück. Viele Extras sind nun genuin filmische Inhalte. Dazu zählen in den ersten Jahren des Korpus' auch einige TV-Making-ofs, die direkt in die jeweilige DVD-Edition übernommen wurden.²³ Diese Making-ofs enthalten häufig noch Anmoderationen, Bauchbinden, Schriftinserts oder

22 So etwa in einem Presseheft für *THE CHASE* (1966, Arthur Penn), das eine stilisierte Straßenkarte der texanischen Kleinstadt Tarl enthielt. Rings um die Karte waren Fotos der einzelnen Spielorte angeordnet, die außerdem mit Nummern und Kurzbeschreibungen in der Karte eingetragen waren (Columbia Pictures 1966). Die Savannah-Karte mit den Kurzvideos in *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN* ist sehr ähnlich aufgebaut.

23 Dazu zählen etwa die für den britischen Sender ITV gedrehte Dokumentation zu *MICHAEL COLLINS* (1996, Neil Jordan) oder eine Folge von *HBO First Look* zu *ANY GIVEN SUNDAY* (1999, Oliver Stone).

Ankündigungen vor Werbeunterbrechungen. Making-ofs, die direkt für eine DVD-Auswertung konzipiert wurden, entfernen sich dagegen deutlich von einer televisuellen Ausrichtung.

Was aus den neueren Making-ofs als erstes verschwindet, ist die externe Voice-over-Spur. Noch bis 2000 wurden viele DVD-Making-ofs nach Typ-A-Schema durch einen anonymen Voice-over-Sprecher kommentiert. Informationsvermittlung erfolgte, fernsehtypisch, über die Tonspur.²⁴ Ab 2002 dominieren dagegen Making-ofs ohne Voice-over. Das bedeutet nicht, dass sich ihr vokozenristischer und expositorischer Charakter (nach Chion und Nichols) völlig auflöst. Aber das Erklärungsmonopol wird nun vollständig den Produktionsbeteiligten selbst zugestanden, die in Interviews zu Wort kommen. Autor*innenzentrierte Bonusmaterialien wie *BEFORE AND AFTER. THE SWEET HEREAFTER* haben diese Entwicklung mit vorbereitet.

Mit dem externen Voice-over verschwindet zweitens auch eine typische televisuelle Persona. Längere Making-ofs wurden bis in die späten 1990er-Jahren von einem ›Host‹ moderiert, der seine Zuschauer*innen wie der Gastgeber einer Fernsehshow hinter die Kulissen eines Films mitzunehmen versprach. *BEFORE AND AFTER... und THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN* enthalten solche Rahmungen durch Moderatoren, die Interviews ankündigen (das Intro zu *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN*) oder durch die aufgezeichneten Filmgespräche leiten (*BEFORE AND AFTER...*). Auch auf Laserdisc-Making-ofs waren solche Moderationen keine Seltenheit. So führt der Schauspieler James Earl Jones die Zuschauer*innen des Laserdisc-Films *THE MAKING OF JURASSIC PARK* durch das Carnegie Museum of Natural History, während VFX-Spezialisten in begleitenden Szenen u.a. die Entstehung von computergenerierten Dinosauriern erläutern. Ein Laserdisc-Bonusmaterial wie *THE MAKING OF INDEPENDENCE Day* (1996, Thomas C. Grane) verrät, dass die Gastgeber*innenfigur allerdings schon Mitte der 1990er-Jahre unverkennbar parodiert wurde. Jeff Goldblum fungiert im Making-of als Tour-Guide, der dem Publikum einen exklusiven Einblick in hermetisch abgeriegelte Filmproduktionsanlagen verspricht. Seine Geheimnistuerei wird aber sofort als ironisches Spiel mit gattungstypischen Erwartungshaltungen entlarvt. Goldblum trifft in den Kulissenbauten auf einen Pizzaboten, der eine Bestellung für »CGI« ausliefern soll, oder öffnet per Chipkarte und Handscanner eine schwere Schutztür, hinter der sich nur die Herrentoiletten verbergen. Ein ähnlicher Umgang mit der Host-Figur findet im DVD-Making-of zu *GODZILLA* (1998, Roland Emmerich) statt. Das Making-of wird vom TV-Reporter Charles Caiman moderiert – dabei handelt es sich aber um den Schauspieler Harry Shearer, der hier noch einmal in seiner Rolle aus dem Film auftritt.

Solche Ironisierungen richten sich an ein Publikum, das mit dem jeweiligen Referenzfilm bereits vertraut ist. Was sich am Übergang von Laserdisc zu DVD also ebenfalls verändert, ist der Adressat*innenkreis der Making-ofs. Zwar werden nach wie vor auch jene Zuschauer*innen angesprochen, die den Referenzfilm eventuell noch nicht gesehen haben – an sie werden die Schauafforderungen am Schluss der Typ-A-Struktur gerichtet. Die Making-ofs nehmen aber verstärkt ein Publikum ins Visier, das nach *repeat viewings* der DVD auf keine umfassenden Inhaltsangaben oder werbenden Unter-

24 Zum Fernsehsehton als Informationsvermittler und Stabilisator des Programm-Flows siehe Altman (1986, S. 42–43).

haltungversprechen mehr angewiesen ist, sondern in erster Linie mehr über die Entstehung des Films erfahren will.²⁵

Mitunter wird die Kommentierung von Filmproduktion dabei einer ungewöhnlichen Inversion unterzogen. Das Prinzip lautet nun nicht mehr, dass ein kurzer Filmausschnitt mit redundanten Kommentaren versehen wird. Vielmehr sind es die Filmausschnitte, die kommentarische Funktionen in Bezug auf ihre eigene Entstehung übernehmen. Das bei Foucault noch klar unterschiedene Primär-Sekundär-Verhältnis zwischen Text und Kommentar kehrt sich in diesen Fällen um. Ein Interview verweist nicht mehr darauf, wie ein Filmausschnitt entstanden ist. Stattdessen wird ein Filmausschnitt verwendet, um die beschriebenen Produktionsumstände zu illustrieren.²⁶

Beispiele für Inversionen sind etwa einige Szenen im Making-of zu ANY GIVEN SUNDAY, in denen Aussagen zum vorbereitenden Footballtraining der Darsteller mit Trainingsszenen der diegetischen Fußballmannschaft im Film ANY GIVEN SUNDAY kombiniert werden (TC 00:09:48-00:09:58). In CHAINSAW REDUX: MAKING A MASSACRE (2004, Jeffrey Schwartz) zu THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (2003, Marcus Nispel) wird ein Filmausschnitt diskret zur Illustration von Produktionsabläufen umfunktioniert: Die Produzenten berichten von ihrer Suche nach einem Regisseur, worauf ein Filmausschnitt folgt, in dem ein Archivar einen Stapel alter Filmdosen durchsieht (TC 00:11:28-00:11:32). Das Making-of zum Stop-Motion-Animationsfilm CORALINE (2009, Henry Selick) treibt diese invertierte Kommentierung auf die Spitze, indem es das Umdeuten von Filmausschnitten zum übergeordneten Gestaltungsprinzip erhebt. Immer wieder werden Filmszenen so in die Struktur des Making-of integriert, dass sich die Figuren plötzlich zur Produktion des Films und zur Dramaturgie des Making-of zu äußern scheinen. Eine Sequenz zur Adaption der Romanvorlage wird etwa mit einem Filmausschnitt eingeleitet, in dem Coralines Vater mit trüben Augen an seinem Computer arbeitet und sie fragt, wie es denn mit dem Schreiben vorangeht (TC 00:00:20-00:00:28). Als ein Animator erzählt, dass seine Eltern seit 20 Jahren den Beruf ihres Sohnes nicht verstehen, reagiert Coraline postwendend in einem Filmausschnitt: »My parents! They don't listen to me either« (TC 00:23:49-00:23:56). Selbst auf die Kapitelüberschrift einer Sequenz (»Wrapping up Coraline«) geht sie direkt in einem Filmausschnitt ein: »Hold on. We aren't finished yet« (TC 00:34:05-00:34:12).²⁷

25 Zur Praxis des *repeat viewing* eines Films auf heimischen Abspielgeräten siehe ausführlich Klinger (2006, S. 135–190).

26 Experimente mit derartigen Inversionen finden sich bereits in einigen TV-Featurettes der 1960er- und 1970er-Jahre. Ein Beispiel bietet die zehnminütige Featurette THE DANGEROUS WORLD OF »DELIVERANCE« (1972, Ronald Saland). In einer Szene berichtet Regisseur John Boorman im Off vom Transport des Filmequipments durch unwegsames Gelände zu den Drehorten am Chattooga River. Währenddessen läuft ein Ausschnitt aus DELIVERANCE (1972), in dem die Hauptfiguren in ihren Geländewagen über holprige Forstwege zum Fluss fahren. Boorman erzählt weiter, mit welchen Teammitgliedern er für die Dreharbeiten auf dem Fluss in ein Kanu steigen musste. Im Bild legen die Hauptfiguren mit ihren Kanus vom Ufer ab. Zuschauer*innen, die DELIVERANCE nicht kennen, könnten diese Aufnahmen leicht für dokumentarische Impressionen der Dreharbeiten halten, von denen Boorman im Off erzählt. Die Filmausschnitte sind offenbar bewusst nicht als solche markiert.

27 Beispiele wie THE MAKING OF »CORALINE« nehmen damit humoristische Fan-Praktiken im Internet vorweg. »Honest Trailers«, eine Fusion aus Filmkritik, Fandiskurs, Videoessay und Trailer des You-

Solche Szenen tauchen im gesamten Korpus immer wieder auf. Sie sind unscheinbarer als die Gleichsetzung von Film und Produktion, die schon in den 1960er-Jahren zu einer festen Schablone von TV-Feuertexten avanciert war (Steinhart 2018, S. 113–117). Und sie sind subtiler als die Übertragung einer diegetischen Filmwelt auf die Produktionsumstände, die Robert M. Gonzáles (2008, S. 129–136) in jüngeren Making-ofs feststellt – paradigmatisch in den Making-ofs zur LORD-OF-THE-RINGS-Trilogie.²⁸ Tatsächlich werden von *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN* bis zum *CORALINE*-Making-of mindestens drei komplexe Varianten einer Kommentarbeziehung zwischen Filmausschnitten, begleitenden Interviews oder Voice-over-Erzählungen deutlich. Eine erste Variante wäre die Redundanz-Montage in *THE REAL PEOPLE IN THE GARDEN*: Filmausschnitte, die als solche erkennbar sind, illustrieren das, was Produktionsbeteiligte über die Entstehung des Films berichten. Eine zweite Variante wäre die uneigentliche Montage à la *ANY GIVEN SUNDAY*: Ausschnitte aus dem Referenzfilm werden als Illustration der Produktion eingesetzt, aber so, dass die verwendete Filmszene oder die Einstellung auch für eine dokumentarische Ansicht der Produktion des Referenzfilms gehalten werden könnte. Die dritte Variante nach dem *CORALINE*-Modell ist schließlich die Ironisierung von Variante zwei: Filmausschnitte, die keinen direkten Bezug zu einer realen Produktionssituation haben und über eine solche Situation eigentlich nichts aussagen, werden *trotzdem* als Kommentar zur Filmproduktion eingesetzt, und bleiben dabei als Filmausschnitte erkennbar.

Dieses wechselseitige Bezugnehmen zwischen Film und Produktion, Figuren und Produktionsbeteiligten ist mehr als nur ein Gimmick. DVD-Making-ofs bestehen, wie bereits festgestellt, zu großen Teilen aus den Bildern ihrer Referenzfilme. Aber diese Bilder werden immer wieder mit ihrer eigenen Entstehung konfrontiert – oder sie werden so umfunktioniert, dass sie selbst Aussagen über ihre eigene Entstehung treffen. Die Referenzfilme werden auf diese Weise systematisch mit Diskursen über ihre eigene Produktion verknüpft. Die Kommentierung öffnet den Referenzfilm für Verknüpfungen mit seiner eigenen Produktionswirklichkeit. Anders ausgedrückt: Die Kommentare – ob in Interviews oder in umfunktionierten Filmausschnitten – werfen Anker in ein hors-cadre des Referenzfilms, in das Außen seiner Entstehung und technischen Herstellung. Dieses Prinzip führen DVD-Making-ofs auch dort fort, wo sie ein hors-cadre nicht nur durch einen verbalen Kommentar oder eine illustrative Filmeinstellung aufrufen, sondern direkt in ein filmisches Bild setzen.

Tube-Kanals *Screenjunkies*, basieren etwa wesentlich auf solchen Umdeutungen des Ausgangsmaterials und sind typische Beispiele für Trailer-Parodien, die auf YouTube verbreitet werden (Tryon 2009, S. 154–158). Filmszenen, wie sie *THE MAKING OF CORALINE* zur Kommentierung der eigenen Produktion einsetzt, bieten auch ein gewisses Potenzial, zu Internet-Memes weiterverarbeitet zu werden. Coralines Vater über der Computertastatur führt als Meme ein digitales Nachleben, um ermüdende und deprimierende Computerarbeit zu ironisieren (Know Your Meme 2021).

28 Zur Parallelführung von Filmfiguren und Filmcrew am Beispiel *DER LORD-OF-THE-RINGS*-Trilogie siehe auch ausführlich Gray (2010, S. 91–96).