

zusammengefasst: Im hors-cadre der erneuten Nachbereitung wird ein früheres hors-cadre *aufgehoben*, das der Beschnitt der Aufnahmen erzeugt hatte. Die weggeschnittenen Produktionsräume gehen nun wieder kontinuierlich in den szenischen Raum der Aufnahmen über. Aus der Perspektive der Zuschauer*innen, die UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE sehen, handelt es sich dabei um Hinzufügungen, quasi um ein ›Mehr‹ an Film, das sie in den Rushes präsentiert bekommen. Aber es sind Hinzufügungen von etwas, das ursprünglich schon einmal mit dem Bildmaterial verbunden war.

Das hors-cadre der Weiterverarbeitung wirkt damit einer vollständigen Erosion von Ordnungsstrukturen entgegen, die Aumont in seinen Bemerkungen zu Internet-Rushes befürchtet. Das hors-cadre der Weiterverarbeitung ›erdet‹ zirkulierende Footage, in dem es die Bilder in neue Sinnzusammenhänge stellt und neue Rezeptionsrichtungen vorgibt. Ein solcher Sinnzusammenhang ist auch der weggeschnittene Produktionsraum in den Bildern. Er lädt dazu ein, die Aufnahmen als Artefakte zu betrachten, die Aufschluss über ihre eigene Entstehung geben.

Das, was in den freigelegten Produktionsräumen zur Anschauung kommt, können Vorgänge bei den Dreharbeiten sein – wie die emblematischen Filmklappen, die im Bildmaterial zu UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE auftauchen. Produktionsräume in Footage können aber auch Räume sein, in denen die Kamera (weiter-)läuft, ohne dass sich viel ereignet. CAMERAPERSON enthält einige solcher Aufnahmen. Die eigentliche Aktion scheint vorbei, die Kamera verharrt aber noch für einige Sekunden in der Situation und erhascht manchmal etwas Unvorhersehbares: einen Blitzschlag aus einer Gewitterwolke etwa oder eine abgehende Dachlawine. Für den Kameramann MacDougall sind unbearbeitete Aufnahmen deshalb besonders faszinierend: »in the rushes *anything* can happen next« (1992, S. 41, Herv. i. O.). Vaughan ist dagegen nicht ganz so enthusiastisch. Aus seiner Arbeitspraxis als Editor berichtet er, dass viele unverwendete Aufnahmen beim nachträglichen Durchsehen eher langweilig wirken und wohl auch deshalb nicht für den jeweiligen Film ausgewählt wurden (Vaughan 1999, S. 21).

Im ereignisarmen Footage kommen also drei Aspekte zusammen: erstens ein Produktionsraum und eine momentane Produktionssituation, zweitens die Operation des Wegschneidens oder des Entferns im Schnittprozess, drittens schließlich eine Dimension des *acinéma*, auf die Lyotard (2010, S. 94–98) am Ende seines ersten Aufsatzes zu sprechen kommt: weitgehend immobile Einstellungen, also Bewegtbilder, die kaum sichtbare Bewegungen innerhalb der Kadrierung zeigen. Ich möchte diesen Verbindungen zum Abschluss dieses Kapitels anhand von zwei Making-ofs weiter nachgehen, die eine spezielle Strömung des Gegenwartskinos beleuchten.

Slow Production

Eine Wüstenlandschaft: Drei Männer in langen Umhängen stapfen schwerfällig durch den Sand. Die Kamera schwenkt in einer Totalen langsam nach links mit. Die Männer laufen in eine Senke und dann einen sanften Anstieg hinauf, bis sie nur noch als kleine Punkte am Horizont zu erkennen sind. Der Schatten einer Wolke zieht langsam über die Landschaft hinweg. Die Männer verschwinden hinter einer Hügelkuppe, tauchen dann aber wieder auf und laufen zurück in die Richtung, aus der sie gekommen sind.

Die Szene ist die 27. Einstellung (TC 00:25:25-00:33:50) von *EL CANT DELS OCELLS* (BIRDSONG, 2008), dem zweiten Langfilm des katalanischen Regisseurs Albert Serra. Mit einer Dauer von 8 Minuten und 25 Sekunden ist es auch die längste. Der Film besteht praktisch ausschließlich aus statischen, schwarzweißen Einstellungen, in denen die drei Männer ohne nachvollziehbare geografische Richtung durch karge Landschaften wandern. Es sind die Heiligen Drei Könige auf ihrem Weg nach Bethlehem. Irgendwann erreichen sie den Stall, treffen Maria und Josef, beten den neugeborenen Jesus an, nehmen ein Schlammbad und machen sich wieder auf den Rückweg. Fünfmal bricht im Film die Abenddämmerung an; dreimal erscheint ein weiblicher Engel. Weitere dramatische Ereignisse gibt es in diesem Film nicht.

Serras Filme werden oft dem *Slow Cinema* zugerechnet (Srinivas 2022, S. 1655). Die Bezeichnung kann auf einen Essay von Matthew Flanagan (2008) zurückgeführt werden, außerdem auf eine Debatte in der Zeitschrift *Sight & Sound* sowie auf eine daran anschließende Onlinediskussion unter Kritiker*innen und Filmwissenschaftler*innen (Romney 2010; James 2010). Mit dem Label *Slow Cinema* werden Filme von Regisseur*innen wie Lav Diaz, Hou Hsiao-hsien, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul oder Jia Zhang-ke versehen, die sich durch eine besondere »persistence in reducing the flow of temporality and pacing« (Çağlayan 2018, S. 6) auszeichnen. Die Meinungen über den politischen und ästhetischen Wert dieser Verlangsamung gehen allerdings auseinander. Skeptiker*innen betrachten *Slow Cinema* als präventöse Stilentscheidung, eine Art stillschweigende Übereinkunft zwischen Filmemacher*innen und Kulturveranstalter*innen, es Festivalskommissionen besonders leicht und Kinogänger*innen besonders schwer zu machen. Befürworter*innen halten dagegen, dass *Slow-Cinema*-Filme einmalige, kontemplative Erfahrungen ermöglichen, die stark auf dem Dispositiv des klassischen Kinos aufbauen und dort einen Gegenpol zum kommerziellen Blockbuster US-amerikanischer Prägung darstellen, der seit den 1990er-Jahren spürbar an Tempo zugelegt hat (Bordwell 2002).

Unabhängig davon, welchen Einschätzungen man den Vorzug geben mag, markiert *Slow Cinema* ohne Frage eine auffällige Strömung in der gegenwärtigen Filmkultur. *EL CANT DELS OCELLS* nimmt darin nochmal eine Sonderstellung ein, weil Serras Film von gleich zwei Dokumentarfilmen flankiert wird. *WAITING FOR SANCHO* (2008), produziert vom Filmkritiker Mark Peranson, dokumentiert die Dreharbeiten für *EL CANT DELS OCELLS* auf den Kanaren. *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* (DER HERR HAT WUNDER IN MIR GEWIRKT, 2011), von Serra selbst gedreht, zeigt sein Team und seine Lieblingsdarsteller bei Reisen durch Castilla La Mancha, während sie an einem Folgeprojekt nach *EL CANT DELS OCELLS* arbeiten.

WAITING FOR SANCHO ist, im direkten Vergleich, das konventionellere der beiden *Making-ofs*. Der Film entwirft eine Produktionsästhetik, die unmittelbar an die *Slow-Cinema*-Ästhetik in *EL CANT DELS OCELLS* andockt. Peranson begleitete je zwei Drehtage auf Fuerteventura und Teneriffa mit einem einfachen HDV-Camcorder, der auf miniDV-Kassetten aufzeichnete.³⁰ Seine Aufnahmen zeigen Serra und sein Team bei Dreharbeiten auf den vulkanischen Hochebenen, aber auch bei der Fahrt zu den Drehorten, bei Wanderungen durchs Gelände, beim morgendlichen Anlegen der Kostüme, bei einer

30 Persönliche Email, 27.04.2022.

Siesta in den Drehpausen, beim Flug von der einen auf die andere Insel. Dreimal lässt Peranson den Regisseur Serra in kurzen Interviewszenen zu Wort kommen, ansonsten konzentriert sich seine Kamera ganz auf die Interaktionen der Gruppe, die Serra und seine Produzentin Montse Triola für den Film zusammengestellt haben.

Peranson beschreibt in einem Interview, wie er sein eigenes Filmen an Serras Dreharbeiten anzupassen versuchte: wenige Kamerabewegungen, keine Zooms, ausgewählte Blickpunkte auf das Team und die Schauspieler*innen, vor allem auch lange Aufnahmen, um den Zuschauer*innen die Dauer eines typischen Serra-Takes zu vermitteln (Waiting for Sancho Press Kit 2013). Diese Herangehensweise hätte sich erst vor Ort ergeben, ebenso wie Serra und sein Team ihren Film auch zu wesentlichen Teilen erst beim Drehen entwickelt hätten. Es gab kein festes Drehbuch, nur eine Sammlung von skizzierten Szenen, die Regieassistent Eliseu Huertas in einer Making-of-Szene für Peransons Kamera durchblättert (TC 00:46:11-00:48:56). Die Einstellungen wurden ebenfalls erst an den Drehorten festgelegt.

An vier Stellen baut Peranson kurze Ausschnitte aus *EL CANT DELS OCELLS* in seinen Dokumentarfilm ein. Er kombiniert sie jeweils mit Aufnahmen der Dreharbeiten für die entsprechende Szene. Anknüpfungen zwischen Produktionsumständen und Film entstehen aber nicht erst in Peransons Montage. Vielmehr gehören sie bereits zu Serras eigenem Inszenierungskonzept. Dies wird besonders an den drei Hauptdarstellern deutlich. Sie stammen aus demselben Dorf wie Serra, heißen alle Lluís mit Vornamen und sind keine ausgebildeten Schauspieler. Der beliebte Lluís Serrat Masanellas trat neben dem hageren Lluís Carbo, ein Tennislehrer im Ruhestand, bereits in Serras Debütfilm *HONOR DE CAVALLERÍA* (2006) auf. Dort verkörperten beide das Duo Sancho Panza und Don Quixote (seitdem wird Serrat Masanellas »Sancho« oder »Sanchini« gerufen). Sanchos Vater Lluís Serrat Battle komplettiert das Königstrio. Die drei Männer sind im Film entsprechend ihren Rollen kostümiert. Aber sie »spielen« die Könige nicht wie Figuren in einem Spielfilm, und Serras Regie gibt ihnen dazu auch keine Gelegenheit. Er versteht seine Schauspieler*innen primär als »performer«, die der Kamera lediglich ihre eigene, körperliche Erscheinung zur Verfügung stellen.

Ein solches Schauspielkonzept kann bis zum italienischen Neorealismus zurückverfolgt werden. Auch dort gab es schon das Ideal der Laiendarstellerin »that performs without performing« (Schoonover 2012, S. 69). Während die Körper im Neorealismus aber noch zu handelnden Figuren in einer fiktionalen (oder zumindest fiktionalisierten) Geschichte gehörten, geht es bei Serra nicht mehr darum, aus den Darstellerkörpern irgendeinen psychologischen »Charakter« abzuleiten. Sancho, Carbó und Battle drücken in ihren Aktionen vor der Kamera keine interpretierbaren Sinngehalte aus. Serra verfolgt, nach eigener Aussage, eher eine »Dramaturgie« der profilmischen »Präsenz« (2014, S. 93–96).³¹ Der rudimentäre Plot – Könige auf Wanderschaft, Könige am Stall in Bethlehem, Rückweg – hält Einstellungen zusammen, die kaum zur Diegetisierung einladen, sondern eher als filmische Aufzeichnungen der Körper von Sancho, Carbó und Battle im unwegsamen Gelände funktionieren.

31 Serra unterscheidet in seinem programmatischen Text zwischen einer Hermeneutik und einer Präsenz des Schauspiels, die stark an Hans Ulrich Gumbrechts Unterscheidung von »Sinn-« und »Präsenzkulturen« (2004) erinnert.

Serra lässt seine Darsteller*innen meistens von zwei gleichzeitig laufenden Kameras filmen. Sie sollen nicht genau wissen, welche Aufnahme später im Schnitt verwendet wird, damit sie ihr Spiel nicht an einer bestimmten Kameraposition ausrichten (Waiting for Sancho Press Kit 2013). Im Schnitt wird dann ein Blickwinkel ausgewählt; die andere Aufnahme fällt weg. Retrospektiv ist eine der beiden laufenden Kamera also immer eine zu viel, was Bert Rebhandl zu der Bemerkung verleitet, dass Serra problemlos »mehrere Making of's making of [sic!] herstellen [könnte]« (2014, S. 24).

Peranson setzt das, was in Serras Kamerakzept schon angelegt ist, für seinen Dokumentarfilm praktisch in die Tat um. Er begreift seinen HDV-Camcorder als eine der potenziell überflüssigen Serra-Kameras, mit dem Unterschied, dass seine Kadrierung nun auch das Filmteam mit umfasst. Bei Serra sind es drei Laiendarsteller, die gehen, warten und sich sporadisch unterhalten; bei Peranson sind es dieselben Laiendarsteller plus Serra und die restliche Crew, die ebenfalls durch die Landschaft marschieren, innehalten, warten, Witze machen (Quintín 2013). Der dokumentarische Gestus von WAITING FOR SANCHO ist deshalb kein Aufdecken oder Enthüllen verborgener Produktionsgeheimnisse. Eher verlängert Peranson die Ebene des Dokumentarischen, die schon in den Einstellungen von EL CANT DELS OCELLS ständig mitschwingt.

Diese Verlängerung erzeugt ein Bild von Dreharbeiten, das ich als *Slow Production* bezeichnen möchte. Das soll aber nicht bedeuten, dass genauso langsam und schwerfällig gedreht worden wäre, wie sich die drei Hauptdarsteller auf ihrer Wanderung bewegen. Das Team hatte für den Langfilm laut Serra nur 16 Drehtage zur Verfügung, arbeitete also vergleichsweise schnell (Fairfax 2013). *Slow Production* manifestiert sich in WAITING FOR SANCHO auf andere Weise.

Erstens ist Serras Filmemachen ein exzessives Footage-Kino. Serra lässt die Kameras voluminöse Materialmengen aufzeichnen und minutenlang ohne Unterbrechung laufen. Das ist möglich, weil das Team digital dreht. Die Kameras werden auf Stativen in der Landschaft aufgestellt und auf die Schauspieler*innen ausgerichtet, dann wird die Aufnahme gestartet, ohne dass von vornherein klar ist, wie lange sie dauern wird. »[T]he camera watches on,« schreibt Vedant Srinivas (2022, S. 1663), denn alles, was die Darsteller*innen tun, kann theoretisch in den Film einwandern. Deshalb wird auch darauf verzichtet, vor Ort einen klaren szenischen Raum abzustecken, in dem die Hauptdarsteller performen sollen. Die Dreharbeiten können sogar noch in den Ruhepausen weitergehen. So zeigt eine Szene von WAITING FOR SANCHO, wie die Crew in einer Mittagspause die drei Lluís' heimlich bei einem Nickerchen filmt. Irgendwann rappelt sich Sancho schlaftrunken auf, begreift aber sofort, dass er in seiner Rolle als König gefilmt wird, tritt neben den dösenden Carbó und legt sich wieder hin (TC 01:08:17-01:12:02).

Ein zweiter Aspekt der *Slow Production* betrifft die unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Tempi, die im Moment der Dreharbeiten koexistieren, um sich dann in einen bestimmten Rhythmus einzupendeln. WAITING FOR SANCHO zeigt dies bei dem Dreh der Szene, in der ein weiblicher Engel die Geburt Jesu verkündet. Peranson filmt das Team zunächst bei Aufnahmen der Engelsdarstellerin Victòria Aragonés in der leeren Landschaft (die Einstellungen wurden später nicht verwendet), dann bei ihrem Monolog, den Serra offenbar erst kurz zuvor handschriftlich auf einer Drehbuchseite entworfen hatte. Serra selbst sitzt in einiger Entfernung zu den Kameras und ruft Aragonés die Textzeilen zu, die sie wiederholen soll, während die Kameras ununterbrochen laufen. Serra lässt

sie den Text mehrmals sprechen, realisiert dann, dass er zu langsam liest und dadurch in der Aufnahme zu große Sprechpausen entstehen. Er muss schneller soufflieren, sie dagegen langsamer sprechen, woraus schließlich der getragene Sprechduktus der Engelsfigur im Film entsteht. *WAITING FOR SANCHO* dokumentiert, welche Temporegister hier miteinander verflochten sind, um die spezifische ästhetische Langsamkeit der Szene überhaupt hervorzubringen (TC 00:19:38–00:28:32).³²

Bei Arangóns' letzter Wiederholung schwenkt Peranson langsam in die Landschaft. Seine Making-of-Kamera wendet sich ab, lässt sich von der Umgebung ablenken, während im Off der Wechsel zwischen Serra und Arangóns weitergeht. Diese Kamerabewegung wird zum Sinnbild einer dritten Komponente der *Slow Production*: das tagträumerische Abschweifen. Normalerweise wird es eher der Rezeption eines Serra-Films zugeschrieben. Wenn in einer Einstellung minutenlang kaum etwas passiert, gleitet das Publikum unter Umständen in einen Wahrnehmungsmodus hinüber, den Julian Hanich (2019) als »cinematic daydreaming« bezeichnet. Der Film läuft weiter, doch die Zuschauer*innen entfernen sich mental vom Geschehen, fallen unmerklich aus dem narrativen Rhythmus des Films heraus und beginnen laut Hanich zum Beispiel, sich die Umstände der Dreharbeiten vorzustellen. Die ausdruckslose Präsenz der Darsteller*innen in *EL CANT DELS OCELLS* regt genau dazu an.

Peranson zeigt, dass ein mögliches rezeptionsästhetisches Abschweifen späterer Filmzuschauer*innen produktionsseitige Gegenstücke hat. Die langen Takes ohne Unterbrechung laden auch am Set zu einem Abschweifen und Abdriften ein. Überhaupt ist das »Nicht-bei-der-Sache-Sein« ein Schlüssel zu Serras Schauspielkonzept. Seine Figuren, schreibt Philipp Stadelmaier zu Serras Vorgängerkfilm *HONOR DE CAVALLERIA*, werden »in ihrer kompletten Unkonzentriertheit, ihrer permanenten Abgelenktheit« gezeigt (2014, S. 129). Die drei Lluís' sind besser vor der Kamera, wenn sie müde sind, sagt Serra in einem Interview (TC 00:52:54–00:53:14), und ihre Behändigkeit ist auch den alkoholischen Getränken geschuldet, die sie großzügig in den Drehpausen konsumieren. Haben Sancho, Carbó und Battle schließlich eine tagträumerische »Sensibilität der gelösten Sinne« (Goppelsröder 2013, S. 135) erreicht, sind sie für spontane Regungen und Eingebungen besonders empfänglich. Ihre Präsenz äußert sich dann in ungeplanten Gesichtsausdrücken und Körperbewegungen, die von den Kameras als spontane *photogénie* der Darsteller eingefangen werden soll (Srivinas 2022, S. 1663). Damit es aber wirklich dazu kommt, muss Serra an der Seitenlinie gelegentlich mit profanen Kraftausdrücken und Provokationen nachhelfen. Sancho, glühender Fan des FC Barcelona, kann in einer Szene etwa erst mit einem gezielten »¡Real Madrid!« aus seiner schläfrigen Lethargie gerissen werden (TC 01:05:11–01:05:23).

Für die Crew am Set bedeutet die Unkonzentriertheit der Darsteller, dass außerordentlich viel gewartet werden muss, wenn die Kameras und die Tonrekorder laufen. Peranson beschreibt dieses Warten als »being hypertuned to your environment, visually, aurally« (Waiting for Sancho Press Kit 2013). Immer kann sich etwas ereignen, das am Ende die entscheidende Qualität einer Einstellung ausmacht. Auch wenn das lange Warten manchmal in absurde Situationen kippt – etwa, wenn die drei Männer unbeholfen

32 Für eine ausführliche Diskussion verschränkter Zeitebenen in einer zeitgenössischen »Ästhetik des Langsamen« siehe Koepnick (2014).

in einem Schlammbecken herumplantschen –, ist es aber kein vergebliches »Warten auf Godot«, obwohl WAITING FOR SANCHE im Titel mit dieser Assoziation spielt. Das Warten bei laufenden Kameras ist nicht sinnlos; die Dreharbeiten sind in der Regel ertragreich. Wenn Serra der Meinung ist, ausreichend Footage aufgezeichnet zu haben, werden die Aufnahmen gestoppt und das Team zieht weiter. Peranson zeigt dabei auch die Crew bei kleineren Abschweifungen und Ablenkungen. Er filmt Gespräche über Motorräder und Fußball, ein Tänzchen zum Soul-Klassiker *Sunny* vorm abfahrbereiten Van, Huertas' Kritzeleien auf den Drehbuchseiten, eine geteilte Plastikflasche Rotwein, nachdem ein schwerer Anstieg auf einen Vulkan geschafft ist. *Slow Production* heißt auch: empfänglich zu sein für alles Nebensächliche, das vier Drehtage auf den Kanaren bieten.

Ein langes Ausharren bei laufenden Kameras, unterschiedliche Geschwindigkeiten in einer profilmischen Situation und das gewünschte Unkonzentriert-Sein der Darsteller erzeugen das Bild einer Filmproduktion, die auch das Unproduktive explizit miteinschließt. Um es noch einmal zu betonen: Das heißt nicht, dass bei den Dreharbeiten unprofessionell oder nachlässig gearbeitet wurde. WAITING FOR SANCHE ist Peransons Versuch, im Umfeld der Dreharbeiten eine ähnliche Ästhetik zu entdecken, die auch Serras eigene Filme auszeichnet. Gerade die kleinen Digressionen während der Dreharbeiten sind hier wichtig, denn dadurch geht der dokumentarische Blick von Peransons Making-of-Kamera über das explizit Profilmische hinaus. Serra selbst drehte im Anschluss an *EL CANT DELS OCELLS* einen eigenen dokumentarischen Film über sein Team, der diese Ausweitungsbewegung noch weiter radikalisiert.

Pause machen

In WAITING FOR SANCHE erläutert Serra während eines Interviews, warum er für seinen Film ausgerechnet einen biblischen Stoff auswählte. Nach eigener Aussage ging es ihm nicht so sehr um eine direkte Adaption der christlichen Überlieferung. Vielmehr suchte er nach Figuren, die zu den drei Darstellern in einem maximal großen Kontrast stehen würden. Er interessierte sich für die »exzentrische« Qualität in den Gesten und in den Körperbewegungen seiner Protagonisten, wenn sie, ausgestattet als biblische Könige, in der kargen Landschaft unterwegs wären. Hätte es diesen Kontrast nicht gegeben, dann hätte er Sancho, Carbó und Battle auch einfach »in einer Bar oder in einem Restaurant« filmen können (TC 00:04:42–00:06:35).

In dieser beiläufigen Bemerkung steckt die Ausgangsidee für *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES*. Der Dokumentarfilm war Serras Beitrag zum Ausstellungsprojekt *Todas las cartas: Correspondencias filmicas*. Unter der kuratorischen Leitung des Centro de Cultura Contemporània de Barcelona wurden Duos aus Filmemacher*innen gebildet, die nach eigenem Ermessen einen filmischen Briefwechsel realisierten sollten. Die Vorlage lieferte ein Dialog aus mehreren Kurzfilmen zwischen Víctor Erice und Abbas Kiarostami. Die Film-Korrespondenzen wurden ab 2011 in Sammelausstellungen, als Filmreihen und bei Filmfestivals gezeigt, unter anderem in Mexiko-Stadt, Barcelona, Madrid, Locarno und Paris (Balló 2011).

Serras Dialogpartner war der argentinische Regisseur Lisandro Alonso. Wie Serra wird er im internationalen Filmfestival- und Videokunstabetrieb dem Slow Cinema zuge-