

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.

unverbunden nebeneinander, sondern werden durch die Montage in eine sinnhafte Beziehung gesetzt. Beide Bildregister werden häufig so aneinandergeklammert, als würde die BTS-Aufnahme unmittelbar ins profilmische hors-cadre des eben gesehenen Filmausschnitts springen. Dadurch entsteht ein charakteristisches Wechselspiel, das ich anhand eines Beispiels ausführlicher erläutern möchte, um daraus erste Konsequenzen für ein dominantes Produktionsbild des DVD-Making-of abzuleiten.

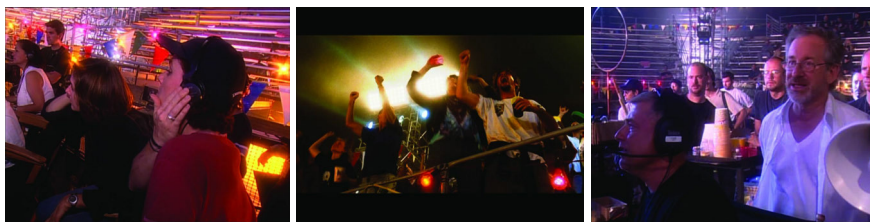
Behind-the-Scenes-Aufnahmen und Referenzfilmausschnitte werden im DVD-Making-of durch formelhafte Schnittmuster aufeinander bezogen. Dazu gehört insbesondere die Paarung aus Schuss und Gegenschuss. CREATING A.I. kann drei typische Varianten dieser Paarung veranschaulichen. Das von Laurent Bouzereau³⁷ verantwortete, formal sehr klassische Making-of zu Steven Spielbergs Film (2001) basiert im Wesentlichen auf Interviews mit Spielberg sowie Stanley Kubricks Nachlassverwalter Jan Harlan, der von der Übergabe des Projektes an Spielberg berichtet. Produktionsbeteiligte beteuern, wie verantwortungsbewusst der geplante Kubrick-Film umgesetzt wurde. Spielberg behauptet, dass Kubrick den Stoff schon zu Lebzeiten eigentlich für eine gute Spielberg-Geschichte gehalten hätte.

Bouzereau nutzt die Interviewszenen immer wieder, um zu kurzen BTS-Ansichten zu schneiden. So auch bei einem Interview mit der Produzentin Bonnie Curtis: Nach einem Schnitt steht sie mit Kopfhörern am Set der »Flesh Fair«. Hinter ihr sind Kulissen für die Filmszene zu sehen, in der ausrangierte Roboter in brutalen Schaukämpfen gegeneinander antreten. Curtis blickt gespannt nach links ins Off, mutmaßlich auf einen Vorschaumonitor. Im Off ertönt das scharfe Knattern einer Kettensäge. Über diesen Ton »springt« das Making-of in einen Ausschnitt der fertigen Szene: Ein Roboter auf einem Motorrad zerteilt einen Kontrahenten mit einer elektrischen Säge, die diegetische Zuschauer*innenmenge johlt. Es folgt wieder eine BTS-Ansicht, dieses Mal von Spielberg, der den Take zufrieden beendet: »We got it, cut.« *Zoom-out*, links ist nun der Vorschaumonitor im Bild zu sehen, daneben Spielberg im Kreis seines Teams (TC 00:05:24-00:05:34; Abb. 11–13).

Die kurze Szene ist so geschnitten, dass sie suggeriert, Spielberg und sein Team hätten hier genau die zwei Einstellungen gedreht, die im Filmausschnitt zu sehen waren. Die eigentlichen BTS-Aufnahmen von Curtis und Spielberg am Set liefern dafür bei genauem Hinsehen keinen direkten Beleg. Hypothetisch hätte auch etwas ganz anderes gefilmt werden können; zudem enthält der Filmausschnitt zwei, nicht eine Einstellung – für den *reaction shot* der diegetischen Zuschauer*innen wäre ein neues Kamera-Setup nötig gewesen. Es ist erst die Montage des Making-of, die die Aufnahmen vom Set sinnhaft mit dem Filmausschnitt verbindet. Sie impliziert, Curtis und Spielberg würden am Set das sehen, was die späteren Filmzuschauer*innen in den eingefügten Filmausschnitten sehen könnten – also mitnichten eine Videoausspiegelung, sondern die fertig bearbeitete, mit visuellen Effekten versehene Filmszene.

37 Bouzereau, einer der wenigen namentlich bekannten DVD-Produzenten, gilt als Haus-und-Hof-Making-of-Regisseur von Steven Spielberg, Brian de Palma und Roman Polanski (Moerk 2005).

Abb. 11–13: Einstellungsfolge aus *CREATING A.I.*: Curtis am Set der »Flesh Fair« (links), Wechsel in Einstellungen der fertigen Filmszene (Mitte, mit anderem Seitenverhältnis), danach Spielberg am Vorschaumonitor (rechts).



Quelle: *CREATING A.I.*, DVD, Stills.

Ähnlich funktioniert auch eine zweite Form der Verknüpfung, bei der die beiden Register Filmausschnitt und BTS-Ansicht wieder in eine Schuss-Gegenschuss-Paarung gebracht werden. Direkt nach der Szene am Vorschaumonitor präpariert Special Effects Supervisor Michael Lantieri am »Flesh-Fair«-Set eine Dummy-Puppe vor der Mündung einer Kanone. Wieder wird über diese BTS-Ansicht die Tonspur einer Filmszene eingeblendet (ein Countdown) und in die Einstellung im Film gewechselt, in der ein Roboter – für diese Einstellung noch von einem realen Schauspieler verkörpert – unsanft in das Kanonenrohr gestopft wird. Die Kanone wird abgefeuert (BTS-Ansicht), der Roboter wird durch einen Feuerreifen geschossen (Filmausschnitt), der Dummy fliegt an einer Drahtaufhängung durch den Reifen und wird gelöscht (BTS-Ansicht) (TC 00:08:43-00:08:54). Dokumentarische Aufnahmen vom Team am Set umrahmen hier nicht länger einen durchlaufenden Filmausschnitt. Stattdessen wird mehrmals zwischen Filmausschnitten und nur geringfügig davon abweichenden BTS-Ansichten (anderes Seitenverhältnis, Filmtechnik und Crew an den Rändern mit im Bild) hin- und hergewechselt, ohne den Bewegungsablauf des abgefeuerten Roboters substantiell zu unterbrechen.

Konstante Bewegungsabläufe im Bild spielen auch für eine dritte Verknüpfung eine Rolle, die nun wieder als einfache Paarung auftritt. Noch in der Making-of-Montagesequenz des Kanonenschusses wird nach einer weiteren Ansage von Spielberg hinter seinem Monitor (»Action!«) zu einer klassischen BTS-Rückenansicht geschnitten. Darin läuft ein Kameramann mit Steadicam vorn im Bild auf den Schauspieler Haley Joel Osment zu. Per Überblendung wechselt das Making-of zur Heranfahrt in der fertigen Szene, als wäre das Bild von der Making-of-Kamera einige Meter nach vorn in die Aufnahme der Steadicam gesprungen (TC 00:08:55-00:09:02).

CREATING A.I. präsentiert damit drei Varianten einer Kombination von Referenzfilmausschnitt und BTS-Ansicht: erstens die Einrahmung von Filmausschnitten durch BTS-Einstellungen, die (scheinbar) das Umfeld der profilmischen Dreharbeiten zeigen; zweitens einen Wechselschnitt aus Filmszene und passenden BTS-Ansichten; drittens die Überblendung aus einer Ansicht der Dreharbeiten (hier als typische Rückenansicht) in die fertige Einstellung im Film. Es sind solche Kopplungen, die relativ unspezifische Aufnahmen der Dreharbeiten plötzlich konkret machen. Die Verknüpfung weist sie als Offensprechender Filmszenen aus. Das Making-of zeigt BTS-Aufnahmen *als* hors-cad-

re eines Referenzfilmausschnitts, unabhängig davon, ob es sich tatsächlich um Bilder aus dem Off der konkreten Szene handelt.

Solche Juxtapositionen sind typisch für DVD-Making-ofs. Sie kommen sowohl im Typ-A-Schema als auch in der chronologischen Produktionserzählung nach dem Typ-B-Schema zum Einsatz. Ich möchte vorschlagen, dieses Verkoppeln von Filmausschnitt und BTS-Ansicht als spezielle Form einer filmischen *Suture* zu verstehen. Dieser ursprünglich aus der Psychoanalyse importierte Begriff und seine filmtheoretische Diskussion sind aus zwei Gründen für das Making-of aufschlussreich: Erstens entwickelt die Suture-Diskussion eine eigene Perspektive auf die abwesende Ursache des Filmbildes – noch ohne direkten Bezug auf den Begriff des hors-cadre, aber in einem ähnlichen Theorieumfeld. Zweitens – und das wäre ein wesentlicher Unterschied zur hors-cadre-Diskussion – untersucht sie, wie sich diese Abwesenheit durch konkrete, formalästhetische Verfahren wieder in den Film einträgt.

Das Suture-Konzept geht auf eine Aufsatzserie des Filmkritikers Jean-Pierre Oudart (1977/78) in den *Cahiers du cinéma* zwischen 1969 und 1971 zurück. Oudart adaptiert mit dem Begriff des »Vernähens« ein Konzept der Lacan'schen Psychoanalyse. Er beruft sich dabei auf den Lacan-Schüler Jacques-Alain Miller, der mit dem Begriff Suture die prekäre Stellung des Subjekts in einer sprachlichen Signifikantenkette beschreiben wollte – vor dem Hintergrund, dass eine solche Kette, nach Lacan, immer neue Signifikanten an eine ständige, ursprüngliche Abwesenheit anfügt (Cubitt 2014a, S. 454–455). Oudart überträgt dieses Modell auf die Rezeptionssituation im Kino. Auch im (Kino)Film identifiziert er etwas Abwesendes, und zwar jenseits des gerade sichtbaren Bildausschnitts. Diese Abwesenheit werde von den Zuschauer*innen als solche auch registriert und prinzipiell als *personale* Abwesenheit aufgefasst. Für Oudart ist das Abwesende deshalb eine personalisierte Enunziationsinstanz, die die Bewegtbilder auf der Leinwand hervorbringt. Als leere Nullstelle schiebt sie die Verkettung filmischer Signifikanten an.³⁸

Entsprechend seines psychoanalytischen Vokabulars muss Oudart davon ausgehen, dass die Zuschauer*innen die Abwesenheit der Enunziationsinstanz als störenden Mangel empfinden. Der Film könne diese Unvollständigkeit aber näherungsweise kompensieren: Er besetze, argumentiert Oudart (1977/78, S. 37), das eigentlich unsichtbare Feld der Enunziationsinstanz fortwährend mit einem neuen Bild, d.h. mit neuen sichtbaren Dingen und Figuren. Dies geschehe etwa dann, wenn eine Einstellung das eben noch unsichtbare hors-champ der vorherigen Einstellung als weiteren Bereich der innerfilmischen Erzählwelt präsentiert. »Vernäht« wird für Oudart hier zweierlei: zum einen der filmische Diskurs selbst, der nun, insbesondere durch Schuss-Gegenschuss-Abfolgen, um eine Zone des »Imaginären« ergänzt wird (ebd., S. 43); zum anderen der Film und sein Publikum, das im Rezeptionsvollzug in die Funktion eines kinematografischen »Subjekts« einrückt (ebd., S. 38).

Im Anschluss an Oudart wurde das Suture-Konzept kontrovers diskutiert.³⁹ Ein Problem in der Rezeption des Begriffs besteht in der tendenziell missverständlichen Verwendung des Schuss-Gegenschuss-Modells. Oudart identifiziert das Verfahren teilwei-

38 Zur leeren Stelle in einer Signifikantenkette siehe prägnant Deleuze (1992 [1969]).

39 Für eine kritische Weiterentwicklung sowie eine polemische Zurückweisung des Suture-Konzepts siehe Dayan (1974) und Rothman (1975).

se mit einer subjektiven Point-of-View-Einstellung aus der Perspektive einer Figur. Er erwähnt anhand von Robert Bressons *PROCÈS DE JEANNE D'ARC* (DER PROZESS DER JEANNE D'ARC, 1961) aber auch Schuss-Gegenschuss-Konstellationen, die nicht das direkte Blickfeld einer frontal gefilmten Figur, sondern Figuren in Schrägansichten zeigen (ebd., S. 45).

Stephen Heath (1977/78, S. 48–76) plädiert dafür, von solchen konkreten Fällen zu abstrahieren und Suture eher als allgemeine Beziehung zwischen Film und Zuschauer*innen zu verstehen. Dagegen nimmt Kaja Silverman (1983, S. 201–202) eine explizite Rückführung des Suture-Begriffs an formalästhetische Operationen vor, wenn sie eine Suture im Rahmen der Schuss-Gegenschuss-Formel und der sogenannten 180°-Regel erörtert. Erneute konzeptuelle Unklarheit entsteht aber dadurch, dass sie die 180°-Regel sachlich nicht korrekt wiedergibt.⁴⁰ Anders, als es Silverman darstellt, zeigt der Gegenschuss im klassischen Hollywoodfilm nicht exakt den Raumausschnitt, in dem die Kamera postiert war, die die vorhergehende Einstellung gefilmt hatte. Strenggenommen filmt die zweite, nachfolgende Kamera genau seitlich an diesem Raumausschnitt vorbei (Bordwell/Thompson/Smith 2020, S. 231–233). Es ist also nicht immer klar, welche Kamerapositionen und Schnittmuster konkret mit dem Suture-Konzept zusammengedacht werden.

Produktive Anschlussstellen der Suture-Debatte für das Making-of zeichnen sich dagegen dort ab, wo Autor*innen konkret auf den Bereich der technisch-apparativen Produktion des Films zu sprechen kommen. Ein solcher Subtext ist schon bei Oudart angelegt. Er spricht von der »vierten Seite« (1977/78, S. 36) im Diesseits des Filmbildes und identifiziert sie mit dem »Bereich der Kamera« (ebd., S. 41), wenn er das Feld des Abwesenden in einer filmischen Signifikantenkette näher zu bestimmen versucht.⁴¹ Noch deutlicher wird das Suture-Konzept an Theorien des hors-cadre bei Silverman anschlussfähig. Sie beschreibt den »Ursprung des [filmischen] Diskurses« einerseits als Feld des »Symbolischen« (1983, S. 197), andererseits aber auch als einen spezifisch-technologischen, apparativen Ort. Eine wesentliche Instanz des Abwesenden sind nach ihrem Suture-Verständnis die »unseen apparatuses of enunciation« (ebd., S. 205), denn die Zuschauer*innen würden durch die Suture ein Verhältnis mit einer imaginären Repräsentation, nicht mit dem »Apparat« aufbauen (ebd., S. 216). Auch die Produktion/

40 In Silvermans Darstellung separiert die 180°-Regel einen profilmischen Raum durch eine gedachte Trennlinie. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren würde die erste Einstellung eine Seite dieser Linie, d.h. einen Raumumfang von 180° zeigen, die zweite Einstellung wiederum die anderen 180° auf der anderen Seite. Die Kamera, die Einstellung 1 aufnimmt, wäre also im 180°-Raum von Einstellung 2 verortet (und umgekehrt). Die Kadrierung in einer Schuss-Gegenschuss-Formation würde demnach stets den Bereich zeigen, in dem sich in der vorherigen Einstellung die Kamera befunden haben muss. Diese Darstellung der 180°-Regel ist aber nicht korrekt. Tatsächlich sieht die 180°-Regel im Continuity-System vor, dass sich alle denkbaren Kamerapositionen immer nur auf einer Seite der Achse befinden, um einen kohärenten Raumeindruck zu gewährleisten.

41 Lie (2012, S. 48–59) arbeitet in einem ausführlichen Kommentar die Nähe des Suture-Begriffs zu Cavells Kamera heraus, die in ihrem eigenen Bild abwesend bleibt. Sprachbilder des geisterhaft Abwesenden und des Phantomhaften, die Lie bei Oudart beobachtet, durchziehen auch Bonitzers Schriften – gerade, wenn er sich zum technischen Off der Filmherstellung als der »anderen Szene« des Films äußert.

Rezeption-Unterscheidung wird von ihr zur Klärung spezifisch filmischer Subjektpositionen mobilisiert: Im Film sei das enunziative »sprechende Subjekt« auf der Seite der »Produktion« aktiv; das »gesprochene Subjekt«, also die durch den Film hervorgebrachte Subjektposition, sei dagegen auf der Seite der »Konsumption« situiert (ebd., S. 198).

Zwei Dinge können aus der Zusammenführung der Suture-Konzepte mit dem hors-cadre gewonnen werden. Erstens macht das Suture-Konzept darauf aufmerksam, dass sich das Verhältnis von Film und Außen in konkrete formalästhetische Verfahren übersetzt. Dem sichtbaren Innenbereich von filmischen Bildern steht nicht einfach ein statisches, unzugängliches Außen gegenüber. Ein Film vermag es durchaus, dieses Außen ästhetisch zu modellieren.⁴² Er kann die Beziehung seiner Bilder zu diesem Außen selbst zum Gegenstand machen, etwa, indem er dieses Außen im Bild evoziert, oder, indem er aus dem Bild heraus bestimmte Verknüpfungen zu diesem Außen entwickelt. Die Möglichkeit solcher Verknüpfungen kommt in Theorien des hors-cadre kaum zur Sprache, weil sie eher die fundamentale Abschirmung und Abwesenheit des hors-cadre betonen.

Das hors-cadre wiederum kann den Suture-Begriff – das wäre der zweite Punkt – um seinen psychoanalytischen Ballast erleichtern. Der Suture-Begriff bei Oudart fußt noch auf einer Mangelerzählung: Film sei per se unvollständig, seine Zuschauer*innen würden daher ein Begehren nach einer gleichsam ursprünglichen wie unerreichbaren Einheit entwickeln (Silverman 1983, S. 212–213). Konzepte des hors-cadre identifizieren zwar ebenfalls eine unzugängliche Außenstelle des Films, leiten sie aber nicht aus den ständig aufgeschobenen Leerstellen einer Signifikantenkette ab. Etwas außerhalb des sichtbaren Bewegungsbildes ist auch beim hors-cadre abwesend, doch diese Abwesenheit ist kein psychopathologisches Problem, das durch irgendein Ersatzstück kompensiert werden müsste (ein Ersatzstück, das dann als solches immer schon defizitär wäre).

Insgesamt kann mithilfe der Suture-Theorie also auf mögliche Verfahren der Verknüpfung zwischen filmischen Bildern und einem hors-cadre hingewiesen werden, ohne dafür notwendigerweise alle psychoanalytischen Implikationen der Suture-Theorie zu übernehmen. Damit kann auch präziser beschrieben werden, welche konkreten Effekte sich in der Wechselschnittmontage des DVD-Making-of *CREATING A.I.* einstellen. Die oben beschriebenen Beispielszenen zielen in der Summe nicht darauf ab, einen kohärenten, potenziell diegetischen Raumeindruck aufzubauen. Sie sind keineswegs darum bemüht, den Platz einer stets abwesenden Enunziationsinstanz in ein filmisches Imaginäres umzucodieren. Im Gegenteil: Filmausschnitte werden fortwährend mit Ansichten filmischer Herstellungsvorgänge verbunden, als würde, wie bei einem Pingpongspiel, permanent zwischen der innerfilmischen Fiktion und dem »Bereich der Kamera« (Oudart) hin- und hergesprungen. Eine Suture, die eine starke Einbindung der Zuschauer*innen in eine filmische Fiktion bewirken soll, indem die Abfolge der Bewegungsbilder so weit wie möglich vereinheitlicht wird, findet in dieser Montage nicht statt. An die Stelle einer imaginären filmischen »consistency« (Heath 1977/78, S. 64, Herv. i. O.) tritt vielmehr ein ständiges Changieren zwischen ontologisch unterschiedlichen Bildregistern.

Die Metapher des Vernähens wird deshalb in anderer Hinsicht produktiv für das DVD-Making-of, nämlich als Begriff für das ständige Hin- und Herspringen zwischen

42 Siehe in diesem Sinne auch Fahle (2015, S. 134).

Filmausschnitten und Behind-the-Scenes-Aufnahmen. Die erste Beispielszene aus *CREATING A.I.* zeigt, wie dieser Wechsel in einigen Fällen buchstäblich als Schuss-Gegenschuss-Figur funktioniert. Dabei ist unerheblich, welches Bildregister als ›Schuss‹ (= Einstellung 1) und welches als ›Gegenschuss‹ (= Einstellung 2) aufgefasst wird. Die BTS-Aufnahme ist die komplementäre Einstellung, die anstelle eines weiteren Illusionsraums die Ansicht eines profilmischen Herstellungsraums eröffnet. In Verbindung mit einem Filmausschnitt wird diese Ansicht als hors-cadre des Filmausschnitts markiert. Wenn in *CREATING A.I.* etwa von einem Referenzfilmausschnitt – der Roboterjunge David (Osment) erblickt den Escort-Androiden Gigolo Joe (Jude Law) durch eine Wagenfensterscheibe im nächtlichen Treiben einer futuristischen Stadt – in eine BTS-Ansicht geschnitten wird, die Law inmitten der Kompar*innenmenge und Requisitenbauten im Studio zeigt (TC 00:09:12-00:09:18), liefert das Making-of die BTS-Ansicht als entsprechendes Gegenstück zum Ausschnitt des Referenzfilms. Treffender als die Bezeichnung ›Gegenschuss‹ wäre deshalb eigentlich die englische Terminologie. Die BTS-Ansicht fungiert als *reverse shot* – nicht (nur), weil das Making-of eine Einstellung des Raumes schräg *neben* der realen Referenzfilmkamera liefern würde, sondern auch, weil das Geschehen in der BTS-Aufnahme als *reverse*, d.h. als *Kehr-* oder *Rückseite* des Filmausschnitts, ausgegeben wird. Der Bereich der realen Filmproduktion wird im DVD-Making-of demnach immer wieder als *Rückseite* des entsprechenden Referenzfilms inszeniert. Eine Suture findet im DVD-Making-of immer wieder zwischen Ausschnitten des Referenzfilms und seiner Produktion statt, die dann in die Funktion des *reverse shots*, der Kehr- oder Rückseite einrückt.

Der Begriff der ›Rückseite des Bildes‹ ist in der Filmtheorie durchaus geläufig, wird aber unterschiedlich gebraucht. Eine frühe Formulierung findet sich bei Jean-Luc Godard, der in einem Interview von seinem Bedürfnis spricht, soweit ins Bild »einzudringen«, bis er gewissermaßen dessen »Rückseite« sieht.⁴³ Etwas anders verwendet François Niney (2012, S. 149–151) den Begriff, wenn er beschreibt, dass einige Dokumentarfilme auf »Rückseiten« ihrer Bilder hinweisen, um die eigene Montage für Widersprüche und Mehrdeutigkeiten offen zu halten. Auch Gilles Deleuze (1997b [1985], S. 107, 339) benutzt den Ausdruck; zum einen, um auf ökonomische Infrastrukturen ›hinter den Bildern‹ zu verweisen,⁴⁴ zum anderen, um einen Unterschied zwischen dem kinematografischen Bild und dem elektronischen Videobild deutlich zu machen. Diese »neuen Bilder« würden nicht mehr zwischen innen und außen, sondern eher zwischen »Vorderseiten« und »Rückseiten« differenzieren. Zuletzt spielt auch Bonitzer in seiner Herleitung des hors-cadre (bzw. der hors-scène) mit der Rückseiten-Semantik, wenn er Bazins Formulierung vom Film als »robe sans couture de la réalité«, also als »nahtloses Kleid der Realität«, aufgreift. Eben dieses Kleid hätte, nach Bonitzer, sehr wohl reale Kehrseiten, die durch ihre strategische Unterschlagung den gleichmäßigen Kontinuitätseindruck überhaupt erst herstellen.

43 Dazu Godard selbst im Wortlaut: »What I wanted was to get *inside* the image, because most movies are made *outside* the image. [...] In most films, you're kept on the outside, outside the image. I wanted to see the back of the image, what I looked like from behind, as if you were in the back of the screen, not in front of it« (Bontemps et al. 1968/69, S. 32, Herv. i. O.).

44 Für eine ähnliche Begriffsverwendung siehe Pantenburg (2010, S. 100).

Wenn hier von metaphorischen Rückseiten die Rede ist, meint der Begriff vor allem die Art und Weise, wie Produktion und Referenzfilm durch das DVD-Making-of in ein spezifisches Verhältnis zueinander gebracht werden. Produktion wird im DVD-Making-of immer wieder als Rückseite der Referenzfilmausschnitte ausgegeben. Produktionsvorgänge in Behind-the-Scenes-Aufnahmen werden so neben Referenzfilmausschnitte montiert, dass sie wie logische Gegenstücke oder Kehrseiten dieser Referenzfilmausschnitte wirken. Der Wechselschnitt wird damit zu einer charakteristischen »Klappoperation« (Siegert 2010, S. 162)⁴⁵ des Making-of, die es ihm gestattet, fortwährend zwischen zwei Bereichen, nämlich zwischen einem »Innen« des Films und einem »Außen« seiner realen Produktionsabläufe hin- und herzuspringen. Handlungsabläufe an einem Set und die dabei entstehenden Bilder gehören gemäß dieser Rhetorik unmittelbar zusammen.

Die schnellen Wechsel zwischen Filmausschnitten und BTS-Aufnahmen haben aber auch Auswirkungen auf die Raum- und Zeitverhältnisse, die das hors-cadre der Filmausschnitte mit sich führt. Quaresima (2008, S. 150) spekuliert in seinen Ausführungen zum DVD-Making-of, dass Dreharbeiten für spontane Passant*innen deshalb so faszinierend sind, weil ihr Ergebnis, das Filmbild, erstens nicht unmittelbar einsehbar ist, und sie als Abläufe zweitens nicht für sich selbst stehen, sondern am Ende etwas Anderes – nämlich das Filmbild – ergeben. Wer zufällig Gelegenheit bekommt, laufende Dreharbeiten zu beobachten, sieht nicht den entstehenden Film. Produktion und Rezeption des Films klaffen zeitlich auseinander. Die Schuss-Gegenschuss-Montage des DVD-Making-of ermöglicht es dagegen, Film und Dreharbeiten quasi gleichzeitig zu erleben – wenn auch nur portionsweise. Die BTS-Ansicht erweitert den Film nicht nur um seinen eigenen Produktionsraum, indem sie Bereiche des hors-cadre mit ins Bild geraten lässt. Vielmehr stellt sie auch in Verbindung mit den Filmausschnitten eine Art Pseudo-Gleichzeitigkeit von Film und Produktion her. Diese künstliche Simultanität wird in CREATING A.I. greifbar, wenn von einer Aufnahme der Produzentin am Set organisch in einen Filmausschnitt gesprungen wird – als würde sich das, was im Filmausschnitt zu sehen ist, genau zur selben Zeit am Set ereignen –, um danach wieder zur Ansicht des Sets zu wechseln. Auch wenn die Suture aus Produktionsansicht und Filmausschnitt keinen imaginären Realitätseindruck erzeugt, findet hier also doch eine Art Kohärenzbildung statt. Die Montage des Making-of alterniert zwischen zwei eigentlich grundverschiedenen Bildregistern, suggeriert in ihren Verknüpfungen aber ein problemloses, räumliches und zeitliches Hinüberwechseln in den jeweils anderen Bereich.

45 Siegert beschreibt mit diesem Ausdruck eine besondere Vorrichtung in der Pariser Wohnung Marcel Duchamps: eine Tür mit gleich zwei Zargen, die im 90°-Winkel zueinander liegen. Sobald die Tür einen Raum schließt, steht der andere offen, und umgekehrt. Dieses Arrangement wurde als doppelte Skizze in einer Kunstzeitschrift abgedruckt, aber so, dass der Türeffekt nur durch einen Vergleich zwischen einer Vorder- und einer Rückseite deutlich wurde.