

3. Produktion als Intervention

DVD- und Blu-ray-Editionen des Films *SIDE EFFECTS* (2013, Steven Soderbergh) enthalten einen unscheinbaren Menüpunkt namens »Super 8 Featurette«. Dahinter verbirgt sich eine knapp dreiminütige Reportage, präsentiert im Duktus eines Wochenschaubeitrags oder eines frühen Fernseh-Making-of. Grobkörnige Filmaufnahmen zeigen Schauspieler*innen auf dem Gelände eines noblen Anwesens auf Long Island, in einem Restaurant, am Set eines Therapiezimmers oder zwischen zwei Filmstudiogebäuden. Ein Sprecher stellt die Schauspieler*innen nacheinander vor, weiß aber wenig Vorteilhaftes über sie zu berichten. Das Ensemble besteht, mit Ausnahme von Catherine Zeta-Jones, aus eitlen »Academy-Award losers«, die sich bei der Arbeit nicht besonders anstrengen. Im Gegenteil: Alle haben beim Drehen in und um New York eine ausgesprochen angenehme Zeit:

New York is an ideal setting for these ›actor people‹. The restless vitality of the paparazzi seems to charge their batteries, and set them up for another few minutes of work. [...]. The 4-star hotels, gourmet food, and personal assistants are the prize they pay for doing a job. Now, with a weak shooting under their belt, they've earned a break. But that's how it goes with ›actor people‹. And that's how it is on *SIDE EFFECTS*. (TC 00:01:56-00:02:34)

Ein kurzer Abspann verrät, dass die Featurette von einem gewissen Fletcher Munson produziert wurde. Der Name ist ein Pseudonym des Regisseurs Steven Soderbergh, das auf seine Rolle in seinem eigenen Film *SCHIZOPOLIS* (1996) zurückgeht. Interessanter als die Tatsache, dass sich Soderbergh hier einen kleinen Scherz mit seinem Stammensemble erlaubt, sind aber die formalen Ebenen der Parodie, die in die Featurette eingezogen sind. Der Voice-over liefert gerade nicht die erwartbaren Aussagen über die Mitwirkenden oder die Arbeitsatmosphäre am Set. Durchgängig bietet der Sprecher sehr eigenwillige Interpretationen der Stimmung bei den Dreharbeiten an, obwohl die verwackelten Aufnahmen seine Ausführungen nur bedingt bestätigen. Zusätzlich nimmt die Featurette erkennbar auf historische Formen des Making-of Bezug. Ein solcher Umgang setzt ein Formbewusstsein voraus, das sich mutmaßlich erst durch die Popularisierung des Making-of in den späten 1990er- und 2000er-Jahren herausgebildet hat.

Making-of-Parodien rufen wiedererkennbare Schablonen und Schemata auf. Dazu gehören vor allem die konventionalisierten Varianten des Making-of auf DVDs und Blu-rays, die im Zentrum des vorherigen Kapitels standen. Solche Schablonen sind für das Funktionieren einer Parodie elementar. Schon Michael Bachtin (1981, S. 75) hat an kultur- und literaturgeschichtlichen Beispielen gezeigt, wie innerhalb einer Parodie bestimmte gattungs- und genretypische Muster mit dem eigentlichen Text der Parodie in einen produktiven Dialog treten. Making-of-Parodien verhandeln also nicht nur die Entstehung eines spezifischen Films, sondern immer auch die Form des Making-of als solche. Das geschieht etwa, wenn sie eine Umkehrung der genretypischen Lobhudelei betreiben und abgegriffene Behauptungen (»Stars machen ihre Stunts selbst«, »Die Stadt wurde zur Hauptfigur des Films«, »Alle haben sich unglaublich viel Mühe gegeben«) gezielt karikieren.¹ Parodiert wird die Form des Making-of aber auch dann, wenn Produktionsvorgänge als *Interventionen* in den entstehenden Film dokumentiert werden. Um solche Einmischungen wird es in diesem Kapitel gehen.

Making-of-Parodien stehen, wie Parodien insgesamt, zu gattungstypischen Mustern in einem ambivalenten Verhältnis. So beobachtet Linda Hutcheon (1985), dass Parodien ihre ästhetischen Vorlagen tendenziell weiter fortschreiben. Parodien müssen ihre Vorlagen bis zu einem gewissen Grad imitieren, um sich überhaupt wahrnehmbar von ihnen absetzen zu können. In der Imitation bleiben also bestimmte Strukturen der Vorlage erhalten (ebd., S. 32, 75). Diesen eher konservativen, bewahrenden Hang der Parodie registriert auch David McGowan (2022), wenn er ironische DVD-Bonusmaterialien untersucht. Er weist nach, wie speziell bei unernsten oder falschen Audiokommentaren übliche Funktionsweisen des Bonusmaterials eher beibehalten als untergraben werden (ebd., S. 1024). Auch die SIDE-EFFECTS-Featurette ironisiert zwar die Images der beteiligten Stars, bricht aber nicht mit der Art und Weise, wie Filme von Steven Soderbergh häufig über seine Zusammenarbeit mit einem festen Kreis von Schauspieler*innen vermarktet werden.

In diesem Kapitel stehen Making-of-Beispiele aus den 2000er- und frühen 2010er-Jahren im Fokus, die über die eben geschilderte, restaurative Form der Parodie einen Schritt hinausgehen. Die ausgewählten Filme erlauben es, das Phänomen des zeitgenössischen Making-of nun von einer etwas anderen Seite in den Blick zu nehmen: nicht, wie im vorherigen Kapitel, ausgehend von einer Normalisierung, die sich in einer großen Menge durchschnittlicher Titel abzeichnet, sondern ausgehend von Fallbeispielen, die sich kritisch und distanzierend mit Normalisierungen der Making-of-Form auseinandersetzen.

Die leitende These lautet, dass eine solche Distanzierung dort einsetzt, wo parodistische Making-ofs eine andere Beziehung zwischen einem Referenzfilm und seinem

1 Ein Beispiel für diese Umkehrungen aus der Auswahl des vorherigen Kapitels wäre THE MAKING OF WALK HARD. Der Referenzfilm WALK HARD: THE DEWEY COX STORY (2007, Jake Kasdan) tritt selbst als Parodie von Musikbiografien auf. Die Interviewten im Making-of bekräftigen diesen Anspruch mit ähnlich freimütigen Aussagen wie der Sprecher der SIDE-EFFECTS-Featurette. Making-of-Parodien können als eine Reaktion auf den niedrigen kulturellen Stellenwert des Making-of gedeutet werden, aber auch, sehr konkret, als eine Folge des empfundenen Qualitätsverfalls dokumentarischer Bonusmaterialien ab den späten 2000er-Jahren (Parker/Parker 2011, S. 31–32).

hors-cadre aufbauen. Entsprechende Making-ofs entwickeln über die Kombination von Filmausschnitten und dokumentarischen Bildern der Filmentstehung keine ›Affirmation‹ des Referenzfilms mehr, wie es im vorherigen Kapitel anhand von zahlreichen DVD- und Blu-ray-Making-ofs beschrieben wurde. Dort wird Produktion vor allem als Rückseite des Referenzfilms inszeniert, um diesen Referenzfilm in seiner schlussendlichen Form zu bestätigen und symbolisch abzusichern. Die Making-ofs im vorliegenden Kapitel identifizieren Produktion dagegen mit Handlungen, die eine Legitimation und Existenz des Referenzfilms tendenziell untergraben. Sie zeigen Vorgänge, die nach wie vor während der Entstehung eines Films stattfinden, aber diesen Film in eine völlig andere Richtung lenken als ursprünglich geplant. Es können Vorgänge sein, die den Film mit anderen, alternativen Bildern konfrontieren, die eine künstlerische Idee der Filmemacher*innen in Frage stellen, oder sogar die Entstehung des Films aktiv torpedieren. Solche Vorgänge möchte ich zusammenfassend als Interventionen, d.h. als kritische Eingriffe und Einmischungen in den entstehenden Film verstehen.

Die Verbindung zwischen Produktion und Intervention wird durch eine erweiterte Auffassung des hors-cadre möglich. Die folgenden Fallbeispiele verbinden die klassische Idee des hors-cadre als extradiegetisches Off mit einer weitergefassten Konzeption, die Jacques Aumont bereits in seiner frühen Definition des hors-cadre vorgeschlagen hat. Das hors-cadre ist für ihn sowohl der Außenraum, in dem ein Film real »gemacht« wird, aber auch der Außenraum, in dem ein Film »gedacht«, »analysiert«, »bestätigt«, oder auch »widerlegt« werden kann (1985, S. 183).² Making-ofs können beide Dimensionen des hors-cadre pragmatisch kurzschließen. Die Fallbeispiele dieses Kapitels zeigen, dass ein Raum der Kritik durchaus auch der Schauplatz realer Dreharbeiten sein kann.

Neben dem Begriff des hors-cadre erfährt auch das Konzept des Dokumentarischen in den folgenden Filmbeispielen eine Ausweitung. Bislang wurde das Dokumentarische des Making-of vor allem mit seiner Fähigkeit assoziiert, Filmproduktion in den Erfahrungsraum der Filmrezeption zu übersetzen. Das Making-of macht Produktion, die dem Filmbild eigentlich räumlich äußerlich und zeitlich vorgängig ist, für ein externes Publikum greifbar und nachvollziehbar. Dadurch formuliert ein Making-of Evidenzansprüche. Es behauptet, die Entstehung eines Films zuverlässig darzustellen und nimmt für sich in Anspruch, überprüfbares Wissen über die Entstehung eines Films in Umlauf zu bringen. Die Making-ofs, die dieses Kapitel in den Blick nimmt, partizipieren jedoch an einer zeitgenössischen Diffusion des Dokumentarischen, die sich unter anderem in neuen Kombinationen aus fiktionalisierenden und faktualen Darstellungen äußert (Lipkin/Paget/Roscoe 2006). Die gemeinsame Klammer der hier diskutierten Filme ist ihre Lust an der Fälschung, an der Vorführung uneigentlicher und fingierter Situationen, Figuren und Handlungen. Dadurch wird auch die Unterscheidung zwischen einem grundsätzlich dokumentarisch operierenden Making-of und einem fiktionalen Spielfilm über das Filmemachen auf eine harte Probe gestellt. So lassen sich einige der folgenden Beispiele unter die Kategorie der *Mockumentary*³ subsumieren. Sie treten zunächst als Dokumentarfilme auf, operieren aber mit spielerischen Fälschungen und Täuschungen, die vom

2 Siehe hierzu auch ausführlicher Kapitel 2.

3 Im Deutschen sind sowohl das generische Maskulinum (»der Mockumentary«) als auch das generische Femininum gebräuchlich. Ich verwende im Folgenden die weibliche Form.

Publikum auch als solche erkannt werden sollen. Die Fallbeispiele dieses Kapitels werden zeigen, dass es dabei aber nicht zu einer vollständigen Aufhebung oder Aushebelung des Dokumentarischen im Making-of kommt.

Im Folgenden werde ich verschiedene Varianten von Produktionsinterventionen in einigen Making-of-Filmen näher beleuchten. Die Filmbeispiele verbinden die Dokumentation von Filmherstellung jeweils mit Momenten der Täuschung und des Fakes. Das erste Beispiel entwickelt daraus eine Form der Intervention, die das hors-cadre taktisch ausnutzt, um auf humoristische Weise alternative Bilder des entstehenden Films zu erzeugen (BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON). Ein zweites Making-of-Beispiel präsentiert Vorgänge, die einen entstehenden Referenzfilm derart stören, dass seine Fertigstellung am Ende ganz verhindert wird (INCIDENT AT LOCH NESS). Diese Störungen können auch zum Anlass genommen werden, nach grundlegenden Bezügen zwischen dem Making-of und der Mockumentary zu fragen – auch dort, wo ein Moment der Täuschung nur noch schwer zu lokalisieren ist (INTERIOR. LEATHER BAR. und KATE PLAYS CHRISTINE). Zum Abschluss des Kapitels wird eine dritte Variante der Produktionsintervention diskutiert, bei der die Einmischung in den Film nicht mehr im Zuge seiner Dreharbeiten erfolgt, wenn der Film als solcher noch gar nicht fertig ist. Eine Produktion im hors-cadre interveniert nun in den laufenden, scheinbar schon fertigen Spielfilm (MAKING OF).

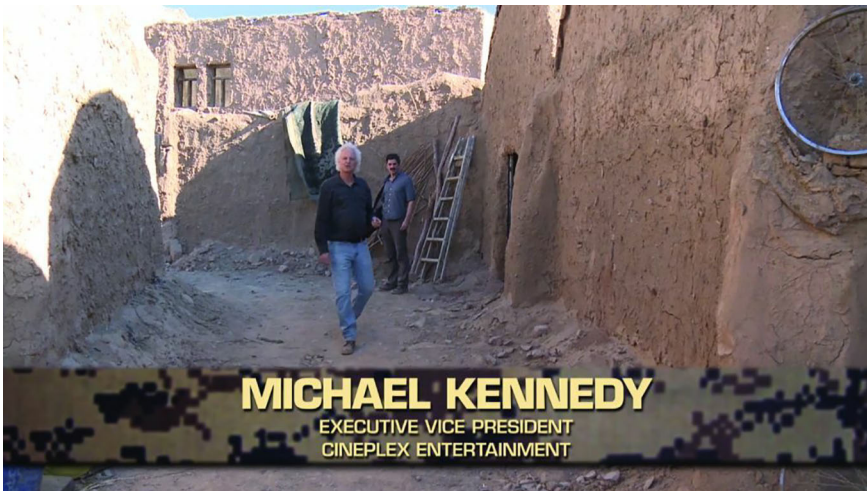
Un/angemessene Produktionsränder

»All warfare is based on deception« – mit diesem Zitat des altchinesischen Militärstrategen Sun Tsu ist BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON (2015) überschrieben. In dem 30-minütigen Film geht es in gewisser Weise um verschiedene Arten der kinematografischen Kriegsführung und Täuschung. Dreh- und Angelpunkt ist die Entstehung von HYENA ROAD (2015, Paul Gross), ein Film über eine kanadische Scharfschützeneinheit in Afghanistan. Der kanadische Experimentalfilmemacher Guy Maddin, sein Kompagnon Evan Johnson und Evans Bruder, der Sounddesigner Galen Johnson, erhielten Zugang zu den Dreharbeiten in Jordanien, weil Maddin angeblich angeboten hatte, ein Making-of zu HYENA ROAD zu produzieren. Ein solches Making-of ist aber nur ein Vorwand: Eigentlich will das Trio auf die üppigen Produktionsressourcen zurückgreifen, um an einem eigenen Experimentalfilmprojekt zu arbeiten. Doch vor Ort ist Maddin überfordert. Ungedeckte Schecks aus der Heimat, das Wüstenklima, eine Magenverstimmung und Gross' unkooperative Crew stürzen ihn in eine kreative Krise, die aus den Dreharbeiten von HYENA ROAD einen ganz anderen (Dokumentar-)Film entstehen lässt.

Diese Dokumentation bewegt sich nach wie vor im Bereich des Making-of, fängt das hors-cadre von HYENA ROAD aber grundlegend anders ein, als es gewöhnliche DVD- oder Blu-ray-Making-ofs versuchen würden. Davon ist in der Eröffnungssequenz von BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON allerdings noch nicht viel zu sehen. Auf das Sun-Tsu-Zitat folgen Aufnahmen einer Schotterpiste im Look eines abgenutzten VHS-Bandes, gefilmt durch die Frontscheibe eines fahrenden Autos – Vorbote einer digitalen »glitch aesthetics« (Marks 2015, S. 250–251), die sich durch den gesamten Film zieht. Dazukommt eine weitgehend unverständliche Off-Stimme, die Textschnipsel des antiken Geschichts-

schreibers Herodot zu zitieren scheint. Am Horizont taucht eine nachträglich ins Bild montierte Drohne mit zwei Comicaugen auf, dann erscheint der Filmtitel in rot blinkenden Lettern, gefolgt vom Untertitel »The Making of Hyena Road«. »Hi! I'm Michael Kennedy«, tönt es aus dem Off. Schnitt: Kennedy, laut Camouflage-Bauchbinde der »Executive Vice President« der Kinokette Cineplex Entertainment, schreitet durch die Kulisse eines Wüstendorfes auf die Kamera zu. »I'm in Aqabar, Jordan, on the set of Paul Gross's upcoming movie HYENA ROAD. Now, the movie is shot in Jordan, but it's actually about a group of Canadian soldiers, trying to save their lives in Afghanistan« (TC 00:01:40-00:02:00; Abb. 17). Der erwartete Schnitt bleibt aus, die Aufnahme läuft weiter. Kennedy fragt, ob der Text so in Ordnung war. Evan Johnson tritt hinter einer Häusers Ecke hervor und korrigiert Kennedys Aussprache des Drehortes (»Aqaba!« – »Aqaba... What did I say?« – »Aqabar.«).

Abb. 17: Michael Kennedys Anmoderation.



Quelle: BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON, vimeo, Still.

Eine Figur wie Kennedy gehörte bis in die frühen 2000er-Jahre zum gängigen Making-of-Stammpersonal. Sein Auftritt in BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON ist jedoch ungewöhnlich. Kennedy ist kein souveräner Sprecher, dessen Anmoderation bestimmte Szenenfolgen in Gang setzt. Seine Sätze verpuffen einfach an Ort und Stelle. Ähnlichen Leerlauf produzieren spätere Moderationen. So darf Kennedy in der letzten Szene den Abspann ankündigen, während hinter ihm Pyrotechniksprengsätze spektakulär detonieren: »So if you like what you just saw, we got a lot more coming your way! Go to the main feature screen, and then go to »Behind the Scenes«, and I'll see you there« (TC 00:28:40-00:28:52). Erneut wird nicht geschnitten, die Kamera läuft weiter und wackelt; eine Fliege schwirrt um Kennedys Kopf, die er fuchtelnd zu verscheuchen versucht. Deutlicher noch als bei seinem ersten Auftritt wird hier konkret auf den Bonusmaterialfilm auf einer DVD angespielt. Kennedy beschreibt eine Menünavigation für ein ima-

ginäres Publikum, als würde er einen Trailer für ein HYENA-ROAD-DVD-Making-of einsprechen.⁴

Mit den Auftritten der Figur Kennedy lässt sich festhalten, dass sich BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON offenkundig kaum um eine ›Suture‹ von Produktionswirklichkeit und Referenzfilm bemüht, wie es viele der bisher untersuchten DVD- und Blu-ray-Making-ofs vorführen. Das hors-cadre von HYENA ROAD, in dem Kennedy unterwegs ist, wird nicht an Filmausschnitte aus HYENA ROAD angedockt. Seine Auftritte unterstreichen eher, dass hier etwas nicht ganz zusammenpasst. Die unsicheren Nachfragen ans Team hinter der Kamera und sein Händefucheln profanieren seine markigen Aussagen, im weiteren Sinne ebenso die Genreschablone des Blockbuster-Kriegsfilms.

Hors-cadre und Referenzfilm verhalten sich in diesem Making-of also nicht ›kongruent‹ zueinander. Sie bieten keine Anschlusspunkte, die das Making-of für fließende Wechsel von der laufenden Produktion in die fertige Filmszene (und umgekehrt) nutzen könnte. Stattdessen entstehen Friktionen zwischen hors-cadre und Film, woraus sich ein nicht unerheblicher Teil der Komik erklären lässt, die Kennedys Auftritte auslösen.

Humortheorien behandeln vergleichbare Phänomene oft unter dem Stichwort der komischen ›Inkongruenz‹. Simon Critchley (2002) erklärt den Effekt folgendermaßen: Eine soziale Gruppe muss sich zunächst darüber einig sein, wie ein Witz und eine gelungene Pointe funktionieren. Humor entsteht dann aus einer bewussten Abweichung von vergleichbaren sozialen Übereinkünften. Eine komische Erzählung baut eine bestimmte Erwartung auf, doch die Pointe darf gerade nicht den Ausgang liefern, der erwartungsgemäß eigentlich folgen müsste (ebd., S. 2–11). Soziale Konventionen, so Critchley, wirken durch den überraschenden Schluss plötzlich kontingent:

The incongruities of humour both speak out of a massive congruence between joke structure and social structure, and speak against those structures by showing that they have no necessity. [...] By producing a consciousness of contingency, humour can change the situation in which we find ourselves, and can even have a *critical* function with respect to society. (Ebd., S. 10, Herv. i. O.)

Dieselben komischen Inkongruenzen sind auch in BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON am Werk. Die Konventionen, die durchgängig als Setup für die Pointen aufgerufen werden, speisen sich aus einem geteilten Wissen zwischen Filmemacher*innen und Publikum, wie ein Making-of als DVD-Bonusfilm auszusehen hätte, welche Informationsbausteine es typischerweise enthalten würde und welche verdeckten oder offenen Wirkungsabsichten seine Produzent*innen verfolgen würden. In BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON werden implizite Übereinkünfte über ein gewöhnliches Making-of also einerseits gezielt aufgerufen, andererseits aber mit überraschenden Wendungen versehen, wodurch die Konventionen überhaupt erst als solche erkennbar werden (vorausgesetzt, Publikum und Filmemacher*innen sind einer ähnlichen Auffassung, was eine ge-

4 BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON wurde nicht auf Home-Video-Editionen von HYENA ROAD veröffentlicht. Das Projekt wird im Abspann von HYENA ROAD jedoch insofern gewürdigt, als die Namen der drei Filmemacher in den Danksagungen auftauchen. Maddins Nachname ist allerdings, ob als bewusster *in-joke* oder nicht, falschgeschrieben (»Madden«).

lungene Making-of-Pointe ausmacht). Critchley spricht den überraschenden Wendungen darüber hinaus ein kritisch-subversives Potenzial in Bezug auf hegemoniale, soziale Ordnungen zu. Ob die humoristischen Abweichungen in *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* auch als kritische Einlassungen gegen dominante Ordnungssysteme verstanden werden können, soll an dieser Stelle noch kurz zurückgestellt werden; ich komme weiter unten darauf zurück.

BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON mobilisiert zunächst noch weitere Versatzstücke aus dem Arsenal typischer Making-of-Gestaltungsmittel, die, wie Kennedys Moderationen, zu keinem Zeitpunkt an Ausschnitte aus *HYENA ROAD* anschließen. Die Crew des Regisseurs Paul Gross richtet unterschiedliche Aufnahmen in der Dorfkulisse ein; kurzzeitig ist die Rohaufnahme eines Feuergefechts mit eingebranntem Timecode zu sehen; doch all das wird nie zu einer kohärenten Produktionserzählung des Referenzfilms verdichtet. Wenn hier überhaupt etwas auf *HYENA ROAD* verweist, sind es subtile Reminiszenzen: die Schotterpistenfahrt etwa, die den ungleich flüssiger gefilmten Prolog von *HYENA ROAD* wiederaufgreift, oder der Einsatz der unpersönlichen Sprecherstimme, deren »pseudo-intellectual gibberish« (Peranson 2015) als komische Überzeichnung eines Voice-overs in *HYENA ROAD* verstanden werden kann.⁵ Ähnlich verklausuliert ist die *HYENA-ROAD*-Referenz in der titelgebenden Person Tim Horton. Nach seiner aktiven Eishockeykarriere gründete der Sportler eine Imbisskette, die als kanadischer Marktführer im Kaffee- und Donut-Geschäft auch eine Filiale auf dem ISAF-Truppenstützpunkt Kandahar betrieb – was wiederum in *HYENA ROAD* erwähnt wird.

In dem Maße, in dem diese Referenzbeziehungen zu *HYENA ROAD* eher im Hintergrund mitlaufen, tritt die Entstehungssituation des Making-of selbst in den Vordergrund. Maddin und Mitstreiter hatten mutmaßlich zu keinem Zeitpunkt vor, ein herkömmliches Making-of zu Gross' Film zu drehen.⁶ Die Frage ist, was sie stattdessen vor Ort in Aqaba tun sollen, und Maddin trägt diese Frage als Figur in den Film hinein. Während Gross' Crew geschäftig am Set herumwerkelt, steht er in den ersten Szenen provozierend untätig herum, reitet auf einem Kamel, macht ein Nickerchen im Schatten. Sinnbild seiner Inaktivität ist eine seitliche Großaufnahme von ihm in Rückenlage, die unmittelbar auf Kennedys Aqaba[r]-Moderation folgt. Maddin liegt am Rand des Dorfsets und gibt, in der nun einsetzenden Voice-over-Spur, seufzend zu Protokoll: »Man... man, oh man. Whatever« (TC 00:02:11).

Als Sprecher ist Maddin bemüht, die teure Kriegsfilmproduktion in einem möglichst ungünstigen Licht dastehen zu lassen. Er spart aber auch nicht mit ironischem Selbstmitleid. Während die Pappkarton-Sets seiner eigenen Filme zumeist auf einen Klapp-tisch passten, habe Gross gleich ein ganzes Kulissendorf in die jordanischen Wüste gestellt. Für sein eigenes Catering müsse er »Lobster Garden Coupons« aus dem Mülleimer

5 Die Voice-over-Passagen werden in *HYENA ROAD* vom Nachrichtenoffizier Pete Mitchell (gespielt von Gross selbst) gesprochen. Mitchell erwähnt ebenfalls Herodot, vor allem dessen Überlieferung der Feldzüge Alexanders des Großen.

6 In Interviews beschreiben sie das Zustandekommen des Projektes in etwa so wie Maddin im Film: Sie hätten Gross und seiner Produktion ein Making-of angeboten, wollten die Möglichkeit der ohnehin stattfindenden Dreharbeiten aber für ein eigenes Experimentalfilmprojekt nutzen (Porton 2015, S. 32).

fischen, Gross dagegen lasse frische Nova-Scotia-Austern einfliegen.⁷ Gedemütigt und pleite findet sich Maddin nun an den »margins of this big budget frame« wieder, denn nach mehreren missglückten Anläufen für das beauftragte Making-of wurde er kurzerhand zum Komparsen degradiert. Weit hinten im Bild soll er einen toten Talibankämpfer mimen, die Hände in den Hosentaschen, damit seine Haut in der Aufnahme nicht zu hell wirkt.

Nicht nur das geplante Making-of, auch der eingeschmuggelte Experimentalfilm wird zu Beginn von *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* als gescheitertes Projekt inszeniert. Die Sequenz, in der sich Maddin über die finanziellen Mittel seines Landsmanns beschwert, enthält einen Versuch, das Wüstendorfset für die Fertigstellung des eigenen Experimentalfilms zu kapern. Evan Johnson hält einen tragbaren Greenscreen hinter Maddin, während dieser auf die Kamera zuläuft. Die grüne Fläche wird durch ein verschneites kanadisches Waldstück ersetzt. Doch sobald sich die Kamera zu weit von Maddin entfernt, werden an den Rändern des digital eingefügten Wäldchens die Wüstendorfkulissen sichtbar. Der Greenscreen produziert ein brüchiges Bild, das Shane Denson (2020) als »disrelated image« bezeichnen würde. Statt sich visuell nahtlos miteinander zu verbinden, fallen die Aufnahme mit Maddin und die Ansicht des Waldes markant auseinander. Maddin, mit digitalen Tools offenkundig unerfahren, gesteht: »I horribly miscalculated how big these things have to be« (TC 00:04:28).

Der Greenscreen-Quadratmeter taucht anschließend noch in weiteren, diskorrelierenden Einstellungen auf. Im Vordergrund posiert ein als Taliban kostümierter Schauspieler mit einer Panzerfaust. Hinter ihm wird das jordanische Set immer abenteuerlicher verfremdet: erst als Vulkankrater, dann als digitales Schneegestöber, als grünliche Unterwasseraufnahme mit Fischen und Luftbläschen, schließlich als Supermarktparkplatz in Kanada. Dort steht ein zweiter Taliban, dieses Mal mit Sturmgewehr. Er feuert wahllos ins Off, doch sein Gewehr – ein Filmrequisit? – rappelt nur, ohne echte Schüsse oder wenigstens Pyrotechnikmündungsfeuer abzugeben. Im Hintergrund hupt ein Auto.

Wie schon Kennedys Moderationstexte stehen diese auseinanderfallenden, brüchigen Bilder in einem grotesken Missverhältnis zum Referenzfilm, den Gross' und sein Team produzieren. Darin liegt, nach Critchley, eine wesentliche, subversive Dimension dieses Making-of-Humors. Die digitalen Eingriffe ziehen die Aufmachung der Komparserie ins Lächerliche, ebenso aber auch die Möglichkeiten heutiger Postproduktion ganz generell. Digitale Nachbearbeitung dient hier nicht der spektakulären Aufpolsterung der Kameraaufnahmen vom Set, stattdessen werden aktuelle Postproduktionsstandards geknackt unterschritten.⁸ Die Einstellungen wirken unfertig und schlecht nachbearbeitet;

7 Maddins Aussagen über Gross' Produktionsressourcen lassen sich nur auf Basis von *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* kaum verifizieren. Spätestens bei der Gegenüberstellung von Fastfoodcoupons und frischen Austern können Zweifel an der Glaubwürdigkeit seiner Erzählung aufkommen, zumal die begleitenden Bilder vom Set seine Aussagen nicht uneingeschränkt belegen. Zum unzuverlässigen Erzählen qua Voice-over im Dokumentarfilm siehe Otway (2015).

8 Dies durchaus im Anschluss an Maddins eigene Experimentalfilmästhetik, die jedoch vor allem den analogen Charakter von selbstgebastelten Requisiten und Sets ausstellt (Pevere 2009).

einzelne Bildpartien passen erkennbar nicht zusammen. Mit Florian Cramer (2015) ließe sich die Greenscen-Sequenz deshalb als eine »post-digitale« Szene bezeichnen. Sie läuft einer »digital high-tech and high-fidelity cleanness« (ebd., S. 16) zuwider, also einem (Post-)Produktionsstandard, wie er eher in Gross' eigenem Film *HYENA ROAD* vermutet werden kann. Maddins, Johnsons und Johnsons Do-it-yourself-Ansatz betont dagegen ästhetische Störmomente: keine glatte Hochglanzästhetik, stattdessen eher ein »messy state of media« (ebd., S. 19). Die Szene mit den Taliban-Komparsen bringt eine tiefe Diskrepanz zwischen der Art und Weise zum Ausdruck, wie Gross auf der einen und Maddin und die Johnsons auf der anderen Seite bestimmte Figuren in ihren Filmen auftreten lassen.

In der unübersichtlichen und sprunghaften Struktur von *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* wird so ein übergeordnetes Prinzip erkennbar. Es geht bei den komischen Bezugnahmen auf den Referenzfilm *HYENA ROAD* und auf die Form des Making-of, sowohl in der Montage als auch in den eigentlichen Bildern, immer wieder um ein »Nicht-Zusammen-Passen«. Etwas fügt sich nicht nach den üblichen Erwartungen zusammen und wirkt dadurch potenziell deplatziert und unangemessen.

Für dieses Nicht-Zusammen-Passen kennen die antike Rhetorik und die Kunstgeschichte einen eigenen Begriff. Das *Decorum* bezeichnet das »Angemessene« und das »Schickliche«, klassischerweise in der Redekunst und in der Literatur. Es ist mit lateinischen Adjektiven wie *proprium* und *aptum* verwandt, ebenso mit *congruens* im Sinne von »passend« oder »ebenmäßig« (Rutherford 1994, S. 424). Eine Rede respektiert das *Decorum*, wenn sie auf verschiedenen Ebenen (Sprachstil, Länge, Zeitpunkt, Publikum etc.) »angemessen« ist. Umgekehrt produzieren Verletzungen des *Decorums* Inkongruenzen: Etwas passt nicht (zum Anlass, zum Publikum, zum Ort etc.); etwas wirkt deplatziert oder unangebracht. Nach der Antike hat das *Decorum* als ästhetisches Konzept vor allem im Spätmittelalter und der Renaissance Konjunktur. Aus der Rhetorik wird es, etwa bei Alberti in *Della Pittura* (1436), auf die angemessene Darstellung religiöser Sujets in Malerei, Architektur und Theater übertragen.⁹ Bis ins 18. Jahrhundert bleibt das *Decorum* auch für die höfische Kunst eine relevante Bezugsgröße, bevor es in der säkularen, subjektbezogenen Ästhetik des 19. Jahrhunderts »de facto bedeutungslos« wird (Thimann 2011, S. 84).

Durch das weitgehende Fehlen des Begriffs in kunst- und literaturtheoretischen Entwürfen des 20. Jahrhunderts findet das *Decorum* keinen direkten Weg in die Filmtheorie. Höchstens taucht es als Synonym für politische Angemessenheit im Film oder in Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten historischer Kinopublika auf (Gaunson 2017). Ich möchte trotzdem davon ausgehen, dass das *Decorum* gerade für das hors-cadre als Raum komischer Inkongruenzen in einem Film wie *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* produktiv gemacht werden kann. Für diesen Konnex aus hors-cadre und *Decorum* lohnt ein erneuter Blick in die Theorie filmischer Rahmungen, die Jacques Aumont in *L'Œil interminable* anhand der Verbindungslinien zwischen Film und Malerei vorgelegt hat.

9 Alberti verwendet dabei den *Decorum*-Begriff nicht direkt, bezieht aber aus den klassischen Vorgaben für rhetorische Angemessenheit wichtige Bausteine für seine Theorie der *istoria*, der religiösen oder mythischen Geschichtsdarstellung (Mildner 1994, S. 440).

Wie im ersten Kapitel ausführlich beschrieben, identifiziert Aumont drei Grundfunktionen des Bildrahmens: das materielle *cadre-objet*, der kompositorische *cadre-limite* und das phänomenologische *cadre-fenêtre*. In seinen Ausführungen zum *cadre-limite*, also zum Bildrahmen als Eingrenzung eines visuellen Feldes, unternimmt Aumont (2007, S. 124) einen kurzen Exkurs zum Decorum der Renaissancemalerei. Er begreift die Idee der angemessenen religiösen Bildkomposition als historische Alternative zu Kunsttheorien à la Rudolf Arnheim, die eine ausgewogene Komposition primär aus allgemeinen perceptiven Veranlagungen des Menschen herzuleiten versuchen. Das Decorum des Spätmittelalters und der Renaissance dagegen – hier führt Aumont explizit die Darstellungsregeln christlicher Bildmotive als Beispiel an –, basiere auf einer formalisierten *Bildrhetorik*: »Das Bild ›spricht‹, es stellt sein Decorum zur Schau, seine symbolisch korrekte Komposition; der Rahmen als Begrenzung produziert diese Rede« (ebd., S. 125, Übers. FH).¹⁰ Das Signifikat dieses Diskurses sei einerseits in der Bildkomposition des Künstlers aufgehoben, der im Werk selbst nicht mehr anwesend ist. Andererseits müsse die Aussage des Bildes durch die Betrachter*innen ebenfalls von außen, d.h. gemäß der ›äußeren‹ Kriterien des Decorums entschlüsselt werden. Aumont schlussfolgert, dass der Sinngehalt des Bildes also in einem diskursiven Außenraum festgelegt und gleichermaßen in einem diskursiven Außenraum gelesen wird. Ein solcher Außenraum werde unweigerlich von jedem (gerahmten) Bild erzeugt (ebd.). Diesen Raum bezeichnet Aumont hier als *hors-cadre*.

Aumont löst das *hors-cadre* in dieser Argumentationslinie aus einer rein filmtheoretischen Ausrichtung. Er begreift es als diskursives Gegenstück zu innerbildlicher Komposition *per se*. »Hors-cadre« steht nun für ein prinzipielles Jenseits des Rahmens, ohne eine privilegierte Bindung an filmische Bilder und ein filmspezifisches Off. Die Idee des *hors-cadre* als Ort, an dem die Angemessenheit oder Unangemessenheit einer Darstellung, ihre Übereinstimmung mit etablierten Normvorstellungen oder ihre gezielte Abweichung beurteilt werden kann, lässt sich aber auch sehr konkret auf filmische Bilder übertragen. Hier kommt das Making-of wieder ins Spiel.

Das Making-of wurde in dieser Studie bislang als filmische Form verstanden, die das *hors-cadre* eines anderen Films wieder in ein filmisches Bild setzt. Das *hors-cadre* wird dadurch selbst zum Gegenstand eines Films, aber, und das ist wichtig, eines anderen, zweiten Films: des Making-of. Das *hors-cadre* trat in den bisherigen Making-of-Beispielen vor allem als extradiegetischer, technisch-apparativer Außenraum in Erscheinung. Dieser Außenraum kann aber auch, im übertragenen Sinne, als Terrain einer diskursiven Auseinandersetzung mit den Bildern des anderen Films genutzt werden. Das Making-of würde sich dementsprechend zu seinem Referenzfilm in einer bestimmten Art und Weise ›positionieren‹ oder sich ihm gegenüber ›verhalten‹ – zum Beispiel, indem es den Referenzfilm genau mit solchen Produktionsansichten konfrontiert, die für das verfilmte Sujet erkennbar unangemessen und unpassend wären.

Der Film *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* findet bildliche Entsprechungen für ein solches *hors-cadre*, und zwar praktischerweise gerade dort, wo ein realer Film, nämlich *HYENA ROAD* gedreht wird. Komische Inkongruenzen in diesem Außenraum ste-

10 »[L]e tableau ›parle‹, exhibe son décorum, sa composition symboliquement correcte; le cadre-limite est l'opérateur de ce discours.«

hen gleich in einem zweifachen Bezug: zum einen zu dem, was für die Darstellung heldenhafter Scharfschütz*innen im Afghanistan-Einsatz (aus politisch rechtskonservativer Sicht) angemessen wäre;¹¹ zum anderen zu dem, was ein Making-of üblicherweise an Produktionsbildern und -erzählungen zusammentragen würde, um ausgeblendete Herstellungsvorgänge möglichst akkurat an Szenen des Referenzfilms anzudocken.

Das Making-of *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* verbindet einen Diskursraum des hors-cadre, wie ihn Aumont beschreibt, also mit dem bisher behandelten hors-cadre als produktionsseitiges, extradiegetisches Außen. Bei Maddin und den Johnson-Brüdern wird der Diskursraum des hors-cadre zu einem begehbaren, realen Schauplatz, buchstäblich »on the margins of this big budget frame«. Die Brüche des Decorums ergeben sich aus Handlungen in diesen Randzonen, die *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* als Randzonen der Produktion von *HYENA ROAD* in Szene setzt. Michael Kennedys Auftritte als Moderator eines Pseudo-Making-of wären eine Variante dieser Bespielung des hors-cadre. Im Verlauf des Films erproben Maddin und die Johnsons aber noch andere komische Rahmeneffekte, die weitgehend auf gesprochene Worte verzichten und stärker die unmittelbare Nähe zu den laufenden Dreharbeiten suchen.

Maddin leitet dieses Vorgehen mit einer fiebrigen Aneignungsfantasie ein. Nachdem das zugesagte Making-of und der heimliche Experimentalfilm vorerst geplatzt sind, sinniert er, immer noch auf dem Rücken liegend: »Smoldering filmmaker carrion, delirious and laid low in my cinema afterlife, all I can do is dream of taking Paul's sets and actors for myself, gratis, and shoot my very own ultimate war movie cine essay – a formally radical, ill-tempered retort to Paul's digestible adventurism« (TC 00:05:54-00:06:18). Nach einer Überblendung färbt sich die Aufnahme unvermittelt schwarzweiß. Kratzer wie auf einem analogen Filmstreifen flimmern durchs Bild. Vereinzelte Männer in Taliban-Kostümierung stehen verloren in der Wüstenlandschaft, binden sich den Turban neu, kratzen sich an der Nase. Ebenso kontrastreich wie das Bild ist die Tonspur: keine Musik oder Dialoge, nur Geräusche mit Tonquellen im Bild, aber so scharf akzentuiert wie die Wolken vor dem fast schwarzen Himmel. Kaum merklich setzt Ragtime-Musik ein, während Männer in kanadischen Uniformen unbeholfen einen Berghang hinabklettern. Scharfschützen gehen im Sand auf Position. Dann ein schneller Zoom auf einen Talibankämpfer mit Raketenwerfer. Ein Geschoss zischt durch die Luft und explodiert neben den Scharfschützen. Sie fallen hintenüber auf dicke Stuntmatten, die an einer vorher abgesprochenen Position aufgebaut wurden.

Der Schluss dieser Szene rückt Gross' Filmcrew neben den Schaumstoffmatten ins Bild. Auch in nachfolgenden Szenen, die aus mitgefilmten Dreharbeiten zusammengefügt sind, gibt es punktuelle Hinweise auf die tätige Filmcrew an den Rändern des Bildes. Häufig sind es Situationen, in denen Bewegungen unfreiwillig komisch aussehen, Produktionstechnik nicht funktioniert, oder die Dreharbeiten kurz unterbrochen werden müssen. Komische Inkongruenz ergibt sich jeweils aus dem Missverhältnis zwischen den martialischen Handlungsabläufen in Gross' Inszenierung und ihrer profilistischen

11 Rezensionen zu Gross' Film waren eher durchwachsen. Bemängelt wurde unter anderem die Darstellung des Afghanistan-Einsatzes als überzogene »militaristische Fantasie« mit fadenscheinigen pazifistischen Zwischentönen (Dillard 2016).

Banalität. Beides trifft exakt an den Rändern der HYENA-ROAD-Aufnahmen aufeinander.

BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON greift diese schmale Trennlinie immer wieder auf, um den »digestible adventurism« von HYENA ROAD mit dokumentarischen Bildern zu konfrontieren, die für das Genre des Referenzfilms wie für das Standardformat des Making-of bewusst unpassend wirken. Ein solches ästhetisches Programm der Produktion als Intervention ist für ein Making-of der 2000er- und 2010er-Jahre ungewöhnlich. Doch für die vorgeführte Art und Weise, ein hors-cadre als komische Randerscheinung zu inszenieren, gibt es einen historischen Vorläufer.

Exkurs 2: Making-of, 1971

1970 erschienen gleich drei Filme des englischen Hammer Studios, in denen Christopher Lee die Rolle des Vampirs Graf Dracula verkörpert. TASTE THE BLOOD OF DRACULA (1970, Peter Sasdy) und SCARS OF DRACULA (1970, Roy Ward Baker) wurden in England gedreht. Lees dritter Dracula-Auftritt im Filmjahr 1970 wurde dagegen unter dem schlichten Titel COUNT DRACULA in Spanien produziert. Regie führte Jesús Franco. Der katalanische Experimentalfilmemacher Pere Portabella durfte die Dreharbeiten mitfilmen. Aus seinen Aufnahmen entstand der Film CUADECUC, VAMPIR, der 1971 in Cannes uraufgeführt wurde.

Portabella wird der »Escuela de Barcelona« zugerechnet, deren Avantgardekino um eine Abgrenzung vom franquistischen Kulturbetrieb bemüht war (Galt 2010, S. 493). CUADECUC, VAMPIR fällt aus den Filmen der »Schule von Barcelona« allerdings deutlich heraus. Der Film folgt im Wesentlichen dem Aufbau von Francos Dracula-Film: Der Anwalt Harker reist nach Transsylvanien, trifft Graf Dracula in einem alten Schloss, wähnt sich in einem Alptraum von drei aufreizenden Vampirbräuten überfallen und kommt in einem Londoner Sanatorium unter der Obhut des Psychiaters Van Helsing wieder zu sich. Dracula sucht Harkers Verlobte Mina in England heim und verwandelt ihre Freundin in einen Vampir. Harker reist mit Verstärkung zurück zum Schloss, pfählt Draculas Bräute und kann schließlich auch Dracula töten.

Bis auf Draculas Tod sind alle diese Momente auch in CUADECUC, VAMPIR enthalten. Portabella und sein Kameramann Manuel Esteban drehten Francos Inszenierung mit ihrer eigenen 16mm-Kamera einfach mit. Dass beide Filme trotzdem keineswegs deckungsgleich sind, ist einigen markanten Differenzen geschuldet. Neben dem grobkörnigen, schwarzweißen Filmmaterial von Estebans Kamera gehört dazu das weitgehende Fehlen von Originaltönen. Dialoge, Geräusche und Filmmusik aus Francos Dracula-Film sind durchgängig nicht zu hören. Stattdessen unterlegte der Komponist Carles Santos den Film mit einer experimentellen, größtenteils atonalen Tonspur aus zeitgenössischen Geräuschen: Pressluftschlämmer, startende Flugzeuge, eine elektrische Orgel, eine springende Schallplatte.

CUADECUC, VAMPIR tritt damit wie eine differente Wiederholung von Francos COUNT DRACULA auf, ohne ein einfaches Remake zu sein. Portabellas Film dupliziert das Horrorfilmprojekt, nähert sich immer wieder der originalen Inszenierung an, um sich dann wieder graduell von ihr zu entfernen. Damit hält ein neues Element Einzug in den Film;