

Exkurs 1: Making-of, ca. 1950–1960

Das Hin- und Herwechseln zwischen Filmausschnitten und Behind-the-Scenes-Aufnahmen ist ein zentrales Merkmal des DVD-Making-of und seiner unmittelbaren, televisuellen Vorläufer. Frühere Formen des Making-of waren dagegen nicht so stark über ein *crosscutting* strukturiert. Sie konzentrierten sich stärker auf Ansichten der Dreharbeiten, der Ateliers und der übrigen Abteilungen eines Filmstudios, ohne sie mit Ausschnitten des fertigen Films zu verschalten. Eine dokumentarische Begleitung von Filmproduktionen fand vor der Ära des Fernseh-Making-of vor allem in zwei populären Genres statt: in Wochenschauen sowie in Lehr- und Unterrichtsfilmen.

In den 1950er-Jahren berichteten Wochenschauen regelmäßig von Filmpremierern, Festivals, öffentlichen Star-Auftritten, Studiobesuchen von Politiker*innen und Prominenten, internationalen Koproduktionen und aktuell laufenden Dreharbeiten. Entsprechende Beiträge lassen sich unter anderem in den britischen *Pathé News*, in den französischen *Gaumont Actualités*, in der *Welt im Bild* (BRD) und im *Augenzeugen* (DDR) nachweisen. Wie für Wochenschauen typisch, werden die kurzen Sequenzen jeweils von einem männlichen Sprecher kommentiert. O-Töne oder Interviews vom Drehort sind selten, dafür gibt es eine durchgehende Musikbegleitung.⁴⁶ Die Sprecher liefern Basisinformationen zum geplanten Film, den beteiligten Schauspieler*innen, einer etwaigen Roman- oder Bühnenvorlage und teilweise auch zum (in der Regel männlichen) Regisseur. Dabei stellen sie weniger die Singularität des Films heraus, sondern nehmen das Projekt jeweils zum Anlass, den Zuschauer*innen einen verallgemeinernden Einblick hinter die Kulissen eines modernen Filmstudios zu geben. Ein besonderes Augenmerk gilt dem filmtechnischen Illusionsvermögen, das gegenüber den natürlichen Gegebenheiten als klar überlegen herausgestellt wird. Dies wird besonders in der Filmberichterstattung des DDR-Magazins *DER AUGENZEUGE** betont. So weiß ein Sprecher in Ausgabe 5 aus dem Jahr 1963* über die Dreharbeiten der sowjetisch-ostdeutschen Koproduktion *SIE ZOGEN NACH OSTEN* (1965, Otar Koberidse) zu berichten: »Auch die echtste russische Kälte kann keinen künstlichen Schneesturm ersetzen« (TC 00:04:40–00:05:25).

Ein vergleichbarer Technikdiskurs durchzieht Filme über Filmproduktion, die zur selben Zeit als Unterrichtsmaterialien gedreht und vertrieben wurden. Ein weiteres Beispiel aus der DDR, produziert von der DEFA, ist der dreizehnminütige Farbfilm *ES IST KEIN GEHEIMNIS! KUNSTSTOFFE IM DEKORATIONSBAU** (1958, o. A.). Zu sehen sind (männliche) Handwerker und Filmarchitekten bei der Planung und Errichtung historischer Kulissenbauten. Die Herstellung solcher Kulissen ist aufwendige Handwerksarbeit, die, so die Rhetorik des Films, mit modernen Planungs- und Produktionsverfahren optimiert werden kann. Die Lösung sind Kunststoffe, mit denen Bausubstanzen wie Holz und Stein imitiert und einzelne Bauteile modular vorproduziert werden können. Die kostengünstige Serienfertigung wird am Ende auch für außerfilmische Anwendungsbereiche empfohlen – etwa als Lösung des realen Rohstoffmangels und der Wohnungsknappheit in der DDR.

Der Fokus auf den Bau von Kulissen und weitere handwerkliche, technische oder mechanische Arbeitsvorgänge kennzeichnet auch Unterrichtsfilme zu Filmproduktion au-

46 Zur Ästhetik der Wochenschau siehe die Beiträge in Chambers/Jönsson/Vande Winkel (2018).

ßerhalb der DDR. In *DERRIÈRE LE DÉCOR** (1960), entstanden unter der Regie von Jean Mitry, werden anhand seines eigenen Films *ÉNIGME AUX FOLIES-BERGÈRE* (1959) unter anderem der Aufbau einer Café-Kulisse im Studio, die Arbeiten im Schnittraum und im Kopierwerk begleitet. Ein Sprecher erklärt die Vorgänge vergleichsweise nüchtern, ohne einzelne Gewerke, Schauspiel oder Regie gesondert herauszugreifen. Mitry verfolgt erkennbar einen pädagogischen Anspruch: Das Publikum soll lernen, wie ein Film um 1960 typischerweise entsteht. Ähnlich verfahren auch die Unterrichtsfilme über Filmherstellung des westdeutschen »Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht«. ⁴⁷

Die Betonung handwerklicher Arbeit und der pädagogische Anspruch der Filme rückt die Wochenschau- und Lehrfilm-Making-ofs in die Nähe eines Genres, das Salomé Aguilera Skvirsky (2020) als *process film* bezeichnet. Sie beobachtet in entsprechenden Filmen eine charakteristische narrative Syntax, nämlich die Darstellung eines Herstellungsvorgangs, bei dem die Zuschauer*innen Schritt für Schritt die Entstehung eines (Industrie)Produkts oder die geschickte Ausführung einer handwerklichen Tätigkeit nachvollziehen können. ⁴⁸ Wochenschau- und Lehrfilm-Making-ofs teilen mit den Filmen des *process genre* den Versuch, ihrem Publikum die idealtypische Perspektive von Handwerker*innen zu vermitteln, welche die Anfertigung eines Objekts von Anfang bis Ende überblicken können (ebd., S. 135–136). Im Unterschied zu den Filmen des *process genre* sind die Making-ofs jedoch nicht um eine »prozessuale Repräsentation« im engeren Sinne bemüht. Sie zeigen verschiedene (handwerkliche) Arbeitsbereiche innerhalb eines Filmstudios, aber zerlegen den Herstellungsvorgang kaum in sukzessive Arbeitsschritte, wodurch das *process genre* nach Skvirsky (ebd., S. 16–17) häufig an eine *How-to*-Anleitung erinnert. Zwar gibt es Lehrfilm-Making-ofs, die als Anleitung für Amateur-Filmer*innen verstanden werden wollen; ⁴⁹ und es gibt historische Making-ofs, die anhand von bestimmten Studioabteilungen die Abfolge einzelner Arbeitsschritte nacherzählen. ⁵⁰ Es dominieren aber raffende, zusammenfassende Darstellungen von Filmproduktion. Dabei fallen zwei emblematische Einstellungsformen ins Auge, die wesentlich das allgemeine Bild von Filmproduktion in dieser Zeit bestimmen.

Eine erste, typische Einstellung ist die aufsichtige Totale des Studios. Die Kamera filmt aus einer erhöhten Position unter der Studiodecke und blickt auf das geschäftige Treiben am Set herab. Zuweilen wird direkt von den Traversen und Studioscheinwerfern auf das Set herabgeschwenkt – so etwa im halbstündigen Fernsehdokumentarfilm *THE MAKING OF AUSTERLITZ** (1959, Jean Guillon), um die Tageslichtscheinwerfer in einem riesigen, zum Studio umfunktionierten Ausstellungspavillon ansprechend in Szene zu setzen. Die Kamera liefert in solchen Beispielen einen unübersichtlichen Gesamteindruck. Dreharbeiten gleichen einem chaotischen Wimmelbild, in dem die Mitarbeiter*innen nur als geschäftiges Kollektiv, kaum als Individuen in Erscheinung

47 So etwa in *HAUS IM HAUS** (1952, Louis Agotay, zum Bau eines Tonfilmstudios) oder in *HEIßE PROBE IN STUDIO 1** (1963, Walter Koch).

48 Für den Hinweis auf Skvirskys Studie danke ich Theodor Frisorger.

49 Etwa *YOUR MOVIE CAMERA AND HOW TO USE IT* (1948, Paul Burnford).

50 So etwa in *PARIS CINÉMA OU LES COULISSES DU CINÉMA** (1929, Pierre Chenal). Im Unterschied zu den eher statischen Darstellungen einzelner Abteilungen in den Studiotour-Filmen der 1920er-Jahre wird hier an den jeweiligen Schauplätzen ein kurzer, idealtypischer Arbeitsprozess vorgeführt.

treten. Kontextualisierende Erklärungen liefert der Voice-over-Sprecher, während sich die Making-of-Kamera in Folgeeinstellungen meistens näher an die Schauspieler*innen und das Kamerateam heranbewegt.

Diese BTS-Bilder vom Set stehen zu den mitgefilmten Handwerksarbeiten im Kulissen- oder Requisitenbau in starkem Kontrast. Nicht selten werden die handwerklichen Arbeiten als Hinterbühnenschau zweiter Ordnung gerahmt: Die Making-of-Kamera blickt ›hinter die Kulissen‹ eines Films, was zunächst bedeutet, dass sie Dreharbeiten an einem Studioset zeigt. Doch hinter den prunkvollen Kulissenbauten dieses Sets liegt die zweite, eher unspektakuläre Arbeitswelt der Filmhandwerker*innen verborgen, deren Aufdeckung sich die entsprechenden Filme zur Aufgabe machen.

Eine zweite, wiederkehrende Einstellung wählt einen anderen Blickwinkel auf das Studioset oder die Außenkulisse. Gefilmt werden, wieder in einer Totale, die unbespielten Kulissenbauten, die zunächst wie real existierende Straßenzüge, Gebäude oder Innenräume aussehen. Durch Schwenks oder Schnitte zu einem anderen Kamerastandpunkt wird deutlich, dass es sich jedoch um eigens für einen Film errichtete Fassaden ohne echtes Tiefenvolumen handelt. Die Wochenschaubeiträge oder Lehrfilme verbinden auch diese Aufdeckung mit dem pädagogischen Anspruch, einen nüchternen Blick hinter die glamouröse Frontseite der Filmwelt zu werfen. Entsprechende Szenen lenken durch Kamerabewegungen, Bildausschnitte und den gesprochenen Kommentar den Blick des Publikums auf die schmucklosen Gerüste hinter den täuschend echt gestalteten Vorderseiten. Im DEFA-Film über KUNSTSTOFFE IM DEKORATIONSBAU werden auf diese Weise hinter der Kulisse eines Fachwerkdorfes plötzlich die Freiflächen des Babelsberger Studiogeländes sichtbar (TC 00:02:45) – Freiflächen im Übrigen, die bereits in einem Studiotour-Film von 1924 als Kehrseiten der großen Außenkulissen inszeniert wurden. Vergleichbare Bilder liefert eine Folge der westdeutschen WELT IM BILD, die einen Beitrag über die Studioanlagen in München Gaselgasteig ebenfalls mit Ansichten der flachen Außenkulissen beginnen lässt (TC 00:03:25–00:03:39). British Pathé dokumentiert in FOUR MINUTES FROM PICCADILLY* (1954, o. A.) die Dreharbeiten in einem studioeigenen Wohnzimmerset, das, wie eine aufsichtige Einstellung offenlegt, aus einfachen Stellwänden und Holzgerüsten zusammengezimmert wurde (TC 00:02:11–00:02:51). Bei Gaumont zeigen beispielhafte Wochenschau-Aufnahmen einen Straßenzug in New York (von UN ANGELO È SCESO A BROOKLYN [DER HUND, DER »HERR BOZZI« HIEß, 1957, Ladislao Vajda]), der sich nach einem Schwenk als flache Attrappe entpuppt.⁵¹

Ein westdeutscher Fernsehfilm von 1972 macht die Rückansichten einer großen Außenkulisse schließlich zum programmatischen Intro, um vom Niedergang der römischen Cinecittà-Studios zu erzählen. Eine subjektive Kamera erkundet in der Öffnungsszene die Hauptstraße eines menschenleeren Western-Städtchens. Aus dem Off ertönen Revolverschüsse eines lange zurückliegenden Duells. Die immer noch subjektive Kamera geht vor den unsichtbaren Schüssen in Deckung, bewegt sich dabei rückwärts durch die Tür eines Gebäudes, und befindet sich plötzlich auf der Rückseite der hölzernen, baufälligen Fassadenkonstruktion. Ein Voice-over-Sprecher kommentiert: »Cinecittà, das europäische Hollywood, ist eine einzige Fassade aus Gips und

51 Siehe TOURNAGE FILM SUR NEW YORK AVEC PETER USTINOV* (1957, o. A.), TC 00:00:40. Zu sehen ist vermutlich eine Außenkulisse, die auf einem Studiogelände in Madrid errichtet wurde.

Polyester.«⁵² Die realen, keineswegs nur metaphorischen Rückseiten der Studiokulissen dienen ein weiteres Mal der Markierung händischer, handwerklicher Illusionsarbeit – nach dem Intro folgen Aufnahmen der Studiowerkstätten, an denen immer noch an neuen Dekors und Requisiten gearbeitet wird. Gleichzeitig künden Abfallberge auf dem Studiogelände und rauchende Überreste ehemaliger Kulissenbauten davon, dass diese Studioarbeit bereits in den 1970er-Jahren einem Kino der Vergangenheit angehört.

Postproduktion

Beim Durchgang durch die ersten Jahre des DVD-Making-of-Korpus' wurden bislang drei wiederkehrende Bildregister unterschieden: Filmausschnitte, Interviews und Behind-the-Scenes-Aufnahmen der Dreharbeiten. Im Arrangement dieser drei Register kommt es immer wieder zu charakteristischen Suture-Effekten, wenn aus einem Filmausschnitt in eine BTS-Aufnahme geschnitten wird, die vorgibt, unmittelbar die Dreharbeiten des eben gesehenen Filmausschnitts zu zeigen. Dadurch wird Produktion als eine *Rückseite* des Referenzfilms aufgefasst. Das Making-of suggeriert, jederzeit aus einem laufenden Referenzfilmausschnitt auf die Rückseite seiner Produktion hinüberwechseln zu können.

Die BTS-Aufnahmen entsprechen oft dem unmittelbaren Off-Raum neben oder hinter der Referenzfilmkamera. Die laufende Filmkamera bleibt dadurch ein wichtiges motivisches Gravitationszentrum. Doch es lässt sich beobachten, dass DVD-Making-ofs Produktionsvorgänge verstärkt auch abseits von klassischen Dreharbeiten dokumentieren. Diese Ausweitung findet im Kontext einer immer stärkeren Digitalisierung von Filmproduktion statt, die in den späten 1990er-Jahren einsetzt. Dabei entstehen neue Arbeitsfelder, während einige Arbeitsschritte, die vormals eng mit physischen Dreharbeiten verknüpft waren, nun in die Postproduktion verschoben werden.⁵³ Diese Entwicklung lässt sich auch an DVD-Making-ofs ablesen, die in ihren Versuchen, die neuen Arbeitsbereiche in den Blick zu bekommen, substantiell das vergrößern, was im hors-cadre ›Produktion‹ genannt werden kann.

Um 2000 bemühen sich einige DVD-Making-ofs, verschiedene technische Neuerungen didaktisch aufzubereiten. In *PAINTING WITH PIXELS* zu *O BROTHER, WHERE ART THOU?* (2000, Joel Coen) führt Kameramann Roger Deakins, wie um Lev Manovichs Idee eines digitalen »kino-brush« anschaulich zu illustrieren,⁵⁴ die Möglichkeiten des computergestützten *color grading* vor. Eine zentrale Szene in *MAKING THE MATRIX* zeigt die

52 Siehe CINECITTÀ – DAS ITALIENISCHE HOLLYWOOD* (1972, Robert Schär), TC 00:00:00-00:01:45.

53 Ignatiy Vishnevetsky (2013) diskutiert diese Verlagerung unter dem Begriff *workflow*, womit er verschiedene Übersetzungsprozesse zwischen Dreharbeiten und Postproduktion meint. Ein Beispiel wären Rekadrierungen, mit denen ›in post‹ ein Ruckeln der Kamera oder eine schiefe Horizontlinie ausgeglichen werden können. Zu Arbeitsfeldern der Postproduktion siehe Krautkrämer (2020).

54 Manovich schlägt vor, digitalen Film stärker in der Logik der künstlichen Bewegungserzeugung, der Animation und der händischen Malerei zu denken. Seine Ausführungen schließen mit einem an Dziga Vertov angelehnten Bonmot: »Cinema becomes a particular branch of painting – painting in time. No longer a kino-eye, but a kino-brush« (2002, S. 308).