

internen Herstellungsabläufe ihr Publikum stärker an sich zu binden, ihre Marktposition zu stabilisieren und technischen wie ökonomischen Flexibilisierungsdruck abzulassen.

Und trotzdem sind soziokulturelle und medienökonomische Entwicklungen nicht die einzigen Faktoren, die eine zeitgenössische Dynamik des Making-of begünstigen. Die Konjunktur des Making-of ergibt sich *nicht nur* aus den Auswirkungen der ökonomischen Flexibilisierung mit ihren begleitenden Kreativitätsimperativen auf stark verunsicherte Film-, Fernseh- und Medienindustrien. Um zu zeigen, wie der Aufschwung der Making-ofs über diese Entwicklungen hinausgeht, möchte ich drei letzte Fallbeispiele kurz vorstellen. Sie nehmen Eigenschaften der Making-ofs auf, die in dieser Studie herausgearbeitet wurden – insbesondere solche, die sich nicht ohne Weiteres soziokulturell oder medienökonomisch erklären lassen. In einem Punkt gehen sie aber über die bislang besprochenen Making-ofs hinaus. Es handelt sich formal um medienkünstlerische, mehrteilige Installationen. Im Unterschied zu *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* (Kapitel 5), der gelegentlich auch in Ausstellungskontexten gezeigt wurde, können die folgenden drei Arbeiten nicht als eigenständige, einzelne Filme rezipiert werden.

Making-of-Installationen

Das erste Beispiel ist die 5-Kanal-Filminstallation *American Night* von Julian Rosefeldt, ausgestellt unter anderem im Kunstmuseum Bonn (November 2009 bis Januar 2010) und im EX3 – Centro per l'Arte Contemporanea in Florenz (Oktober bis Dezember 2009). Die Installation besteht aus fünf synchron laufenden Westernszenen in CinemaScope: ein einsamer Cowboy, die leere Straße eines Frontier-Dorfes, Männer am Lagerfeuer, Raufereien im Saloon, eine Frau vor ihrer Blockhütte. Die Szenen werden jedoch durch ein westernuntypisches Element durchkreuzt. Dazu gehört unter anderem die Sichtbarmachung von Filmaufnahmetechnik. Im Saloon stimmen die Gäste nach einer wüsten Prügelei plötzlich Mozarts *Requiem* an. Im Off ruft jemand »Cut!«. Nach einem Schnitt sind vorne im Bild ein Kameramann neben einer 16mm-Kamera und ein Regisseur zu sehen. Er beendet per Megafon den Drehtag. Draußen, auf der Westernstraße, ist es später Abend. Die Darsteller*innen verlassen den Saloon, zunächst gefilmt in Normalansicht. Die laufende Kamera hebt sich langsam in die Höhe und folgt einigen Pferden, die auf einen Parkplatz hinter der Kulissenstraße geführt werden. Während der Kranfahrt verschwindet die bläulich-dunkle Einfärbung des Bildes. Eine handfeste Überraschung: Eigentlich ist es taghell; die Einstellung wurde bis gerade eben »day for night«, also als »amerikanische Nacht« gedreht. In der Szene mit der Frau vor der Blockhütte erfolgt eine ähnliche Enthüllung: Die Kamera fährt aus einer amerikanischen Einstellung langsam zurück und schließlich nach oben, bis erkennbar wird, dass die Frau auf einer Aluminiumkiste steht. Die Hütte hinter ihr ist nur eine flache Fassade, die auf einer Dolly-Schienen langsam in die menschenleere Landschaft hineinfährt (Abb. 41).

Abb. 41: Die Blockhütte als zurückfahrende, flache Fassade in *American Night*.

Quelle: *American Night*, vimeo, Still.

American Night referenziert François Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE*, einmal im Titel, aber auch durch das Aufdecken von Filmequipment in den Rückräumen des Kulissendorfes. Die Installation verbindet so das Westerngenre mit einer populären Ikonografie des Filmsets.⁶ Anders als bei Truffaut ist es bei Rosefeldt allerdings ein- und dieselbe Kamerainstanz, die fließend aus dem diegetischen Raum des Westerns in einen Produktionsraum hineinfährt (mit Ausnahme des Umschnitts im Saloon). Dieses Hinüberwechseln in den Produktionsraum ist eine zirkuläre Bewegung – passend zur Loop-Struktur der fünf Szenen –, denn die Kamera kann auch wieder aus dem Produktionsraum in eine Spielszene eintauchen.⁷ Genau das geschieht am Ende der Saloonsequenz: Auf dem Parkplatz, wo Requisiten, Kameras und Lichttechnik verladen werden, satteln einige Darsteller*innen wieder auf und reiten in die weite Landschaft, die hinter dem Parkplatz beginnt. Sie bewegen sich aus dem nüchternen Produktionsraum hinaus und wieder hinein in die Ikonografie des Western – alles in einer kontinuierlichen Einstellung.

Ein zweites Beispiel ist die mehrteilige Installation *The Two Eyes are Not Brothers* von Ben Rivers, präsentiert im Television Center der BBC in London von Juni bis August 2015. Grundlage der Ausstellung waren Rivers künstlerische Arbeiten über Filmdreharbeiten in Marokko, vor allem der Kurzfilm *A DISTANT EPISODE* (2015) und der Langfilm *THE SKY TREMBLES AND THE EARTH IS AFRAID AND THE TWO EYES ARE NOT BROTHERS* (2015). Rivers konnte für beide Filme die laufenden Dreharbeiten von befreundeten Regisseuren begleiten. Der Kurzfilm *A DISTANT EPISODE* verfremdet einige unwirkliche Strandszenen von Shezad Dawoods *TOWARDS THE POSSIBLE FILM* (2014). Rivers kontrastreiche,

6 Gedreht wurde in einer existierenden Außenkulisse in Almería, die für Italo-Western gebaut wurde (Berg 2009, S. 12).

7 Ähnliche Aufdeckungen eines Produktionsraums finden in *The Soundmaker* (2004) und *Lonely Planet* (2006) statt. Rosefeldt präsentierte diese Arbeiten zusammen mit *American Night* im Museum für zeitgenössische Kunst in Salamanca unter dem treffenden Titel »Making of« (Oktober 2010 bis März 2011).

auf 16mm gedrehte Schwarzweißaufnahmen von Dawoods Crew orientieren sich deutlich an Pere Portabellas *CUADECUC, VAMPIR*, der im dritten Kapitel dieser Studie vorgestellt wurde. *THE SKY TREMBLES AND THE EARTH IS AFRAID* folgt dagegen dem Team des Regisseurs Oliver Laxe bei Dreharbeiten zu *LAS MIMOSAS* (2016). Als Laxe in einer Drehpause eine Wüstenrundfahrt unternimmt, verwandelt sich der bis dato beobachtende, dokumentarische Film sukzessive in eine Adaption von Paul Bowles Kurzgeschichte *A Distant Episode* (1947). Laxe wird plötzlich von nomadischen Banditen gekidnappt und in ihr Lager verschleppt. Die Männer schneiden ihm die Zunge heraus, zwingen ihn in ein Ganzkörperkostüm aus scheppernden Blechdosen und lassen ihn wilde Tänze aufführen.⁸

Die Installation *The Two Eyes are Not Brothers* bildet die gemeinsame Klammer beider Filmarbeiten. Im »Drama Block« des abbruchreifen Television Centers konstruierte Rivers provisorische Kinos aus alten Sperrholzkulissen. Von außen glichen die verkanteten Gerüstbalken und Holzpanelen den Rückwänden zurückgelassener Filmkulissen, die Rivers in der marokkanischen Wüste vorgefunden hatte. In die Holzverschlüsse wurden Sitzgelegenheiten und Leinwände eingebaut, auf die unbearbeitete Rushes für *A Distant Episode* und *THE SKY TREMBLES AND THE EARTH IS AFRAID* projiziert wurden. Besucher*innen konnten sich frei von Projektion zu Projektion und von Holzbarracke zu Holzbarracke bewegen, aber niemals zwei Leinwände gleichzeitig sehen (anders als in den Mehrkanalinstallationen von Rosefeldt). Was Rivers in der Ausstellung also kombinierte, waren provisorische Rezeptionsräume und Reminiszenzen an Produktionsräume. Erika Balsom (2015) fasst zusammen, dass Rivers damit unsichtbare Arbeitsvorgänge bei der Entstehung von Film(en) unmittelbar im Setting von Filmprojektionen erlebbar macht.

Ein drittes Beispiel ist die Ausstellung *All About Theatre About Film*, gezeigt zwischen Oktober 2021 und Januar 2022 im EYE Filmmuseum Amsterdam. Sie versammelt zwölf Theaterarbeiten des belgischen Regisseurs Ivo van Hove und seines Partners, des Bühnenbildners Jan Versweyveld. Alle zwölf Stücke basieren auf existierenden Spielfilmen. Van Hove und Versweyveld entwarfen pro Stück je einen Ausstellungsraum, der Mitschnitte einer Aufführung und Ausschnitte der Ausgangsfilme enthielt, dazu weitere Planungsmaterialien, Audiomitschnitte und Teile der Bühnenbilder. Es handelt sich also um eine Remedialisierung zweiter Ordnung: Aus Filmen wurden Theaterstücke, und aus Theaterstücken museale Ausstellungsräume, die allerdings streng linear durchlaufen werden mussten.⁹

In den einzelnen Räumen ist van Hoves und Versweyvelds Interesse auffällig, Vorgänge von Filmproduktion in die Bühnenstücke zu integrieren. Dies kommt insbesondere im *Antonioni Project* (2009) zum Tragen. Van Hoves Inszenierung verknüpfte Michelangelo Antonionis *L'AVVENTURA* (*DIE MIT DER LIEBE SPIELEN*, 1960), *LA NOTTE* (*DIE NACHT*, 1961) und *L'ECLISSE* (*LIEBE* 1962, 1962) zu einer zusammenhängenden Handlung. Versweyvelds Dekor bestand aus einzelnen Möbelstücken und einem raumfüllenden Blues-

8 Für eine postkoloniale Lektüre von Rivers Film im Dialog mit *LAS MIMOSAS* siehe Waldron (2018, S. 28–36).

9 Zur Konzeption der Ausstellung als gegenseitige Remedialisierung von Film, Theater und Ausstellungsraum siehe das Interview mit Ivo van Hove in Reyniers (2021).

creen. Videos im entsprechenden Ausstellungsraum zeigen, wie die Schauspieler*innen auf der Bühne von mehreren Scheinwerfern, Dollyschienen und einer Videocrew umgeben waren. Videokameras übertrugen das Geschehen auf der Bühne live auf eine darüber hängende Leinwand. Atkinson würde die Antonioni-Adaption deshalb als *synchronic simulacinema* bezeichnen: »the cinematic production process is itself conceptualized as a form of live theatre« (2018b, S. 195). Das Publikum im Saal der originalen van-Hove-Inszenierung sah beides zugleich: ein projiziertes Live-Videobild, also den Output des Videoequipments, sowie die Crew bei der Bedienung dieses Equipments. In den Räumen des Filmmuseums wurde dieses *synchronic simulacinema* wiederum in eine Videoinstallation verwandelt, die gemeinsam mit den ausgestellten Planungsmaterialien und Bühnenbildern wie ein Making-of zur Theaterinszenierung anmutet.

Die drei installativen Arbeiten sind bemerkenswert, da sie verschiedene Aspekte der bisher besprochenen Making-ofs aufgreifen. Sie setzen sich mit der Idee auseinander, dass jenseits einer Kadrierung ein Produktionsumfeld beginnt, das selbst potenziell zu einem Filmbild werden kann (Rosefeldt). Sie thematisieren Bezüge und Übergänge zwischen beiden Zonen, also zwischen dem Raum einer filmischen Illusion und dem Raum ihrer materiellen Herstellung (Rosefeldt, van Hove/Versweyeld). Sie eignen sich fremde Inszenierungen durch dokumentarische Aufnahmen an, um die entstehenden Filme in etwas anderes zu verwandeln (Rivers). Sie interpretieren Filmemachen als eine Live-Performance (van Hove/Versweyeld); sie ästhetisieren technische Herstellungsvorgänge (Rosefeldt) und gewähren einem Publikum Zugang zu Filmbildern in einem unfertigen Bearbeitungszustand und damit, symbolisch, zu produktionsseitigen Hinterbühnen (Rivers).

Die drei Installationen gehen aber auch über die in den vorherigen Kapiteln betrachteten Making-ofs hinaus. Ein zentraler Unterschied besteht darin, dass die drei Arbeiten projizierte Filmbilder von Filmproduktion in einem begehbaren Raum anordnen. Wenn sich Ausstellungsbesucher*innen zwischen den einzelnen Projektionen bewegen, stellen sie selbst Verknüpfungen zwischen den Bildern her. Die Konsequenzen dieses Rezeptionsmodus, zum Beispiel für die dokumentarische Qualität eines installativen Making-ofs, müsste noch eingehender diskutiert werden.¹⁰ Wichtig ist hier vor allem, dass sich die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Making-of nicht direkt auf film- oder fernsehindustrielle Umwälzungen und sicherlich nicht nur auf ein allgemeines Interesse an ästhetisierten Herstellungsverfahren zurückführen lässt. Es würde wenig Sinn machen, *The Two Eyes are Not Brothers* nur als Ausdruck einer größeren Lust am Miterleben von kreativen Herstellungsvorgängen zu interpretieren, oder *American Night* als Krisenbewältigungsstrategie einer gestressten Film- und Fernsehindustrie. Vielmehr fällt auf, dass alle drei Installationen ihre Filmbilder von Filmproduktion gezielt in künstlerische Settings einbetten, die erstens mit Filmprojektion als solcher experimentieren, und sich zweitens mit grundlegenden ästhetischen und kulturellen Parametern von filmischen Bildern auseinandersetzen. Rosefeldt, Rivers und van Hove/Versweyeld diskutieren anhand von Filmproduktionsbildern – so meine Vermutung –, was filmische Bilder grund-

10 Auch anhand weiterer Installationen mit Making-of-Bezügen, die hier ausgespart bleiben. Dazu zählt etwa die Auseinandersetzung mit Filmkompar*innen bei Kassimir Terziev in *Background Action* (2007/08) oder bei Clemens von Wedemeyer in *The Cast: Procession* (2013).

sätzlich ausmacht. Hier kann ein dritter Erklärungsvorschlag ansetzen, weshalb das Making-of zu einem wesentlichen Phänomen der Film- und Medienkultur des frühen 21. Jahrhunderts avancieren konnte.

Inside the Scenes

Caldwell beobachtet in der US-Film- und Fernsehindustrie eine »growing confusion about what the industry now is, and is not« (2008, S. 331). Das lässt sich auf das Medium Film insgesamt ummünzen. Es scheint weniger klar als früher, *what film now is, and is not*. Die unterschiedlichen Formen des Making-of, die ich in den Kapiteln dieser Studie untersucht habe – inklusive der installativen Arbeiten von Rosefeldt, Rivers und van Hove/Versweyeld – lassen sich als Antworten auf diese Unklarheit des Mediums Film an der Schwelle vom 20. zum 21. Jahrhundert verstehen. Das Making-of entfaltet eine besondere Dynamik in einer medialen Umbruchsituation. Das ist ein dritter Erklärungsansatz für die gegenwärtige Konjunktur des Making-of.

Making-ofs reagieren erstens auf eine Unklarheit mit Blick darauf, was heute im technischen Sinne als ›Film‹ gelten kann. Nicholas Rombes schreibt, dass die Mechanismen des analogen Kinos (Filmkamera, Aufzeichnung auf einem Filmstreifen, Projektion, Leinwand) im Prinzip noch allgemein verständlich waren. Das sei im digitalen Film des frühen 21. Jahrhunderts anders: »the basic materiality of film becomes unknown and invisible, a complex code known only to programmers and engineers« (2009, S. 32). Film lässt sich zwar nicht ohne Weiteres als digitaler Code darstellen. Aber Making-ofs können aufzeigen, welche neuen Herstellungsverfahren durch digitales Filmemachen möglich werden. Was Motion Capture oder Performance Capture ist, wie ein digitaler Animationsfilm realisiert wird, aus welchen Ebenen VFX-Einstellungen zusammengesetzt sind oder warum Rückprojektionen jüngst als Kombination von LED-Wand plus Game-Engine eine kleine Renaissance erleben, wissen heutige Filmzuschauer*innen aus Making-ofs. Van Hoves und Versweyelds Bühnenadaption von Antonioni sowie die Ausstellung dieser Adaption im EYE-Filmmuseum nimmt mit der Zurschaustellung von Bluescreens und Videoequipment unmittelbar auf diese neuen Herstellungsverfahren Bezug – und auf die Art und Weise, wie diese Verfahren wiederum medial ausgestellt und vermittelt werden.

Heutige Making-ofs führen also eine Funktion fort, die Vinzenz Hediger schon frühen Studiotour-Filmen zugeschrieben hatte: Dokumentarische Produktionsbilder fungieren als Gegengewichte, um neue filmische Illusionsangebote auszubalancieren (siehe Kapitel 1). Wenn sich der Weg vom individuellen Herstellungsmoment zum Filmbild immer schwieriger nachvollziehen lässt, können Making-ofs diese Unklarheit mit dokumentarischen Produktionsansichten auffangen. Insofern reagieren sie darauf, dass sich der Bereich des hors-cadre durch neue Herstellungsverfahren signifikant verändert. Das reale Filmemachen außerhalb oder jenseits des Bildes ist nicht nur das, was sich außerhalb der Kadrierung einer Kamera abspielt. Es entstehen neue Räume und Verfahren der Filmproduktion, die sich weiterhin nicht in den produzierten Bewegtbildern niederschlagen. Das ist der Grund, warum das hors-cadre als filmtheoretische Größe auch in einer Ära des digitalen Films keineswegs bedeutungslos wird. Es ist auffällig, dass gerade