

Wenn Sancho ausgestreckt auf seinem Hotelbett liegt und sich mit seinem Zimmergenossen Carbó unterhält, oder beide durch einen langen Hotelflur Richtung Ausgang gehen, scheint es niemanden hinter der Kamera zu geben, der die laufende Aufnahme kontrolliert oder die Kamera in irgendeiner Weise bedient.

Dieser Eindruck von Passivität in einem ansonsten formal sehr strengen Film wird an einer Stelle gezielt durchbrochen. Eine knapp fünfzehnminütige Einstellung des seitlich geöffneten Vans zeigt Toti neben Serra, der sich ärgert, weil Toti einen Arzttermin zur Behandlung seiner Rückenschmerzen verpasst hat (TC 01:46:08–02:00:50). Es dämmernd. Die Einstellung wird langsam, kaum merklich, immer dunkler. Dann, als kaum noch etwas im Bild zu erkennen ist, folgt die einzige autonome Kamerabewegung im gesamten Film: ein unvermittelter Schwenk nach rechts zum Abendrot am Horizont (TC 01:58:40). In einem Film, in dem ansonsten viel auf irgendetwas Unbestimmtes gewartet wird, ist dieser simple Schwenk ein unverhofftes ästhetisches ›Wunder‹, ein wenig so, wie es im Titel angekündigt wird. Letztlich privilegiert *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* damit doch ein Publikum, das den Film von Anfang bis Ende in einem Kinosaal rezipiert. Denn flanierende Museumsbesucher\*innen werden den Schwenk vermutlich verpassen, oder von seiner Wirkung – nach zwei Stunden mit ausschließlich statischen Einstellungen – einigermaßen unbeeindruckt sein.

## Schattenfilme

*WAITING FOR SANCHO* und *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* zeigen keine dynamischen und spektakulären Herstellungsvorgänge. Sie dokumentieren Bewegungslosigkeit, das Pausieren oder das Warten abseits der Dreharbeiten. Damit gleichen sie die Produktionsumstände an ihre realen (oder hypothetischen) Referenzfilme an – das wäre ein typischer Zug des Making-of, von dem sich die beiden Filme keineswegs freimachen. Ihre inhaltliche Ausrichtung lässt sich gleichzeitig aber auch als eine subtil vorgebrachte Kritik verstehen. Während beispielsweise Online-Making-ofs nicht selten eine regelrechte *hustle culture* des Filmemachens propagieren, zeigen *WAITING FOR SANCHO* und *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* geradezu provokante Bilder von Untätigkeit und Müßiggang. Die Making-ofs insistieren darauf, dass auch das (scheinbar) Unproduktive zur Entstehung eines Films dazugehört.

Ausgehend von beiden Filmen kann noch einmal ein Bogen zu den anderen Filmen dieses Kapitels und zur Idee des *acinéma* im Making-of geschlagen werden. Die besprochenen Filme verknüpfen die Dokumentation von Filmproduktion immer wieder mit Aspekten des *Nicht-Filmischen*. Das tun sie erstens in Bezug auf Vorgänge, die nur noch äußerst lose mit Filmproduktion zusammenhängen. Die Making-ofs buchstabieren diese Verbindung zwischen Produktion und dem Nicht-Filmischen unterschiedlich aus: indem ihre Macher\*innen einen hypothetischen Film in einer Wohnung nachstellen und dabei die Grenzen zwischen Profilmischem und Afilmischem verunklaren (*THIS IS NOT A FILM*), indem sie existierende Aufnahmen neu anordnen und dadurch Produktionsmomente im Footage freilegen (*CAMERAPERSON*), indem sie Abschweifungen während der Dreharbeiten als Produktionspraxis kenntlich machen (*WAITING FOR SANCHO*) oder ihre eigenen Bilder quasi im hors-cadre eines hors-cadre ansiedeln (*EL SENYOR HA FET EN MI*

MERVALLES), also in einem Bereich, den ein gewöhnliches Making-of selbst »außerhalb der Szene« (Lyotard) des Profilmischen setzen würde.

Was die in diesem Kapitel untersuchten Making-ofs verbindet, ist eine spürbare Reduktion der ästhetischen Formgebung. Das Nicht-Filmische korrespondiert bei ihnen also, zweitens, mit einer bewussten Rücknahme von gestalterischer Kontrolle über die Bilder. In *THIS IS NOT A FILM* filmt Mirtahmasb seinen Freund Panahi ausschließlich mit einer Videokamera und nur mit dem verfügbaren Licht in Panahis Wohnung. Johnson und ihr Editor Bangerter setzen *CAMERAPERSON* vor allem aus solchen Szenen zusammen, in denen Johnson als Kamerafrau die Situation nicht völlig beherrschen kann, in denen sie spontan reagieren muss, oder mit laufender Kamera einfach abwartet, ob noch irgendetwas Interessantes passiert. Das kulminiert in den langen Aufnahmen von Serras Team an unterschiedlichen Drehorten, die sorgfältig kadriert wurden, aber mit dem Eindruck spielen, dass teilweise niemand mehr entscheidet, wann die laufende Kamera wieder ausgeschaltet wird.

*THIS IS NOT A FILM*, *CAMERAPERSON* oder *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES* koppeln ihre Darstellung von Produktion also an Aufnahmen, die sich selbst an den Rändern eines filmischen Bilderuniversums verorten. Es handelt sich immer noch um bewegte Bilder: Sie gehen nach wie vor auf kameragebundene Aufzeichnungen zurück, und sie werden weiterhin zu sinnhaften Szenen montiert, die als linearer, werkhafter Film im Kino, auf einer DVD oder, im Fall von *EL SENYOR HA FET EN MI MERAVELLES*, auch in einem musealen Raum rezipiert werden können. Aber diese Bilder haben trotzdem etwas »Nicht-Filmisches« an sich. Sie könnten jederzeit in etwas umschlagen, das »kein Film« im herkömmlichen Sinne mehr wäre – ein Schnipsel Videofootage auf einer Festplatte zum Beispiel, ein Home Video, eine museale Projektion, ein praktisch bewegungsloses Standbild. Mit anderen Worten: Die Produktionsdarstellung in diesen Making-ofs führt potenziell aus der Ästhetik filmischer Bilder hinaus.

Damit machen die hier versammelten Beispiele noch auf einen letzten Aspekt aufmerksam: Prinzipiell wird jeder Film von einem hypothetischen Making-of begleitet. Alle denkbaren Filmproduktionen bringen Situationen hervor, die nicht in die Bilder des entstehenden Films übernommen werden und deshalb in ein Making-of einwandern können. Es gibt immer noch Bildbestände an den äußeren Rändern eines entstehenden Films, auch noch über herkömmliche Behind-the-Scenes-Ansichten einer arbeitenden Crew hinaus. Jeder Film zieht auf diese Weise, in den Worten des Kameramanns MacDougall, mindestens einen »shadow film« hinter sich her. Das möchte ich mit einem letzten Filmbeispiel veranschaulichen, das dieses Kapitel abschließt.

Apichatpong Weerasethakul deutet in *DOKFA NAI MEUMAN* (*MYSTERIOUS OBJECT AT NOON*, 2000) an, wie ein »shadow film« an den äußeren Rändern eines gerade entstehenden Films aussehen könnte. *MYSTERIOUS OBJECT AT NOON* erzählt eine Fortsetzungsgeschichte über eine Hauslehrerin und ihren gehbehinderten Schüler, strukturiert nach dem surrealistischen »add-an-element«-Prinzip des *cadavre exquis* (Quandt 2009, S. 31). Die Filmemacher\*innen reisen durch das ländliche Thailand und treffen Menschen, die die angefangene Geschichte mit immer neuen Episoden und wundersamen Wendungen fortspinnen. Einige Idee werden in Spielszenen, Found-Footage-Sequenzen oder Theaterperformances übersetzt. Der entscheidende »Making-of-Moment« erfolgt am Ende einer inszenierten Episode. Die Szene besteht aus einem anklagenden Monolog der Leh-

rerin im Kreis mehrerer Nebenfiguren, gefilmt als ruhende Totale in einem halboffenen, ebenerdigen Wohnraum. Als sie zu Ende gesprochen hat, sitzt plötzlich, nach einem *jump-cut*, ein Kinderdarsteller mit im Raum (der Lehrerin wurde zwischendurch ein außerirdischer Sohn angedichtet). Er und die übrigen Anwesenden blicken in die Kamera und fragen das Team im Off, ob die eben gespielte Szene fachgerecht aufgezeichnet wurde (TC 00:52:50-00:57:39).

Apichatpong will die Aufnahme noch einmal mit einem Dolly wiederholen. Die Kamera läuft weiter, wechselt aber über harte Schnitte mehrmals ihre Position. Ein Beleuchter richtet das Licht im Raum neu aus. Darsteller\*innen lesen im Drehbuch, andere verteilen Mittagessen in Plastikboxen, Kinder albern mit dem Filmequipment herum. Doch niemand schickt sich an, tatsächlich eine Dollykamera aufzubauen. Die Szene wird nicht noch einmal gedreht, eine Wiederholung der Szene ist auch später in MYSTERIOUS OBJECT AT NOON nicht zu sehen. Stattdessen lässt Apichatpong die Drehpause unmerklich auslaufen. Wechselnde Einstellungen zeigen das Team bei Gesprächen draußen vor der sonnigen Veranda, dann die Darstellerin der Lehrerin, die mit ihren zwei Kindern den Garten vor dem Haus erkundet, in dem eben gefilmt wurde. Diese Momente sind unspektakulär; es wird in ihnen überhaupt nicht an einem Film gearbeitet. Trotzdem werden sie hier als unscheinbare Erweiterung neben eine fiktionalisierte Spielszene gesetzt: ein schemenhafter »shadow film« jener beiläufigen Momente, die im Umkreis der Dreharbeiten dieses Films entstehen, und sich dann in eine allgemeine, afilmische Wirklichkeit verflüchtigen.

