

DVD- und Blu-ray-Making-ofs weiterhin eine wichtige Rolle, aber es kommen zunehmend auch andere Produktionsräume jenseits einer Einstellung hinzu – insbesondere solche, die durch digitale Technologien neu entstehen. Filmproduktionsvorgänge können nun zum Beispiel ebenfalls anhand von Softwareoberflächen und digital bearbeiteten Einstellungen dokumentiert werden, die mit Vorgängen an physischen Filmsets nicht mehr viel zu tun haben.

Mit einer Analyse von Durchschnitts-Making-ofs auf DVDs und Blu-rays kann auf diese Weise gezeigt werden, welche Bandbreite von Filmproduktion typische Making-ofs in den späten 1990er-, 2000er- und 2010er-Jahren abbilden. Ein zentraler Befund der folgenden Analyse wird sein, dass diese Produktion, ob an einem physischen Set oder nicht, vor allem als *Rückseite* des Referenzfilms in Szene gesetzt wird. Es handelt sich dabei um eine charakteristische Weise, Produktion und Referenzfilm im Making-of aneinander zu koppeln. Interessanterweise wird durch diesen Rückraum auch der *zeitliche Abstand* zwischen einem Film und seiner Produktion überbrückt. Produktion verbleibt normalerweise nicht nur räumlich im Außen des Films, sondern auch zeitlich, weil sie *vor* dem Film stattfindet. Die Inszenierung von Produktion als Rückseite führt im DVD-Making-of dagegen zu einer *Pseudo-Gleichzeitigkeit von Produktion und filmischem Werk*.

Der Charakter von Produktion als Rückseite wird über folgende Schritte erarbeitet: Das Kapitel schlägt zunächst eine überblicksartige Systematisierung des Materials vor. Anschließend werden insgesamt fünf wiederkehrende Bildregister der DVD- und Blu-ray-Making-ofs nacheinander vorgestellt. Die Analyse greift dabei auf das Material in chronologischer Reihenfolge zurück. Anfangs werden vor allem frühe Fallbeispiele und Vorformen des DVD-Making-ofs in den Blick genommen, am Schluss des Kapitels jüngere Fallbeispiele auf Blu-rays. Die Darstellung von Produktion als Rückseite ergibt sich vor allem aus einem Wechselspiel der fünf Bildregister. Das heißt konkret: aus einer Montage von Filmausschnitten (1), Interviews (2), Ansichten der Dreharbeiten (3), unbearbeiteten Kameraaufnahmen vom Set (4) sowie Materialien der Postproduktion und der Pre-Production (5). Diese Register lassen sich in der überwiegenden Mehrzahl der ausgewählten DVD- und Blu-ray-Making-ofs wiederfinden. Am Ende des beobachteten Zeitraums deutet sich jedoch eine Schwerpunktverlagerung innerhalb der Making-ofs an, wodurch ein Rückseitencharakter von Produktion wieder an Relevanz verliert. Darauf werde ich am Ende des Kapitels zu sprechen kommen – und abschließend auch eine Erklärung vorschlagen, warum die Darstellung von Filmproduktion als Rückseite zu einem zentralen Merkmal des DVD- und Blu-ray-Making-of werden konnte.

DVD- und Blu-ray-Making-ofs: Grundformen

Die Making-ofs auf den 100 ausgewählten DVDs und Blu-rays gehören zu Referenzfilmen, die einen Querschnitt durch zwanzig Jahre Filmgeschichte von 1997 bis 2017 darstellen. Durchschnittsproduktionen und Nischenfilme, Mainstream und Arthouse stehen hier gleichrangig nebeneinander. Ähnlich heterogen präsentieren sich ihre 133 Making-ofs. Nur der quantitative Überhang von 133 Making-ofs zu 100 Referenzfilmen deutet an, dass zu einigen Titeln mehrere Making-ofs produziert wurden, zu anderen hingegen nur ein einziges.

Die 133 Making-ofs können unterschiedlich sortiert werden – zum Beispiel nach Genres, Produktionsländern, Budgets oder namentlich genannten Making-of-Produzent*innen.⁷ Aber eine solche Zuordnung lässt nicht erkennen, dass bestimmte Filme notwendigerweise bestimmte Making-ofs nach sich ziehen würden. Beispielsweise können auch Referenzfilme mit mittlerem oder geringem Budget umfangreiche Making-ofs erhalten – so geschehen etwa bei *MAGNOLIA* (1999, Paul Thomas Anderson), *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* (2001, John Cameron Mitchell) oder *THE FOUNTAIN* (2006, Darren Aronofsky). Nur umgekehrt gilt: Höhere Budgets begünstigen in der Regel umfangreicheres Making-of-Material.

Die Folge ist ein eher uneinheitliches Bild, was die Laufzeiten innerhalb des Korpus' angeht. Vom Anfang bis zum Ende des beobachteten Zeitraums gibt es punktuelle Ausreißer nach oben, d.h. Making-ofs mit einer Laufzeit von bis zu 90 Minuten oder länger, und nach unten, mit Längen von unter drei Minuten. Ungefähr 80 % der Making-ofs haben eine Laufzeit von unter 30 Minuten, wobei es zu Verdichtungen im Bereich vier bis acht Minuten (25 Fälle), neun bis 13 Minuten (31 Fälle) und 15 bis 16 Minuten (sieben Fälle) kommt.

Aussagekräftiger als ihre Laufzeit ist die Art und Weise, wie die Making-ofs bestimmte Informationen über ihre Referenzfilme anordnen. Zahlreiche Beispiele scheinen einem bestimmten, schablonenhaften Aufbau zu folgen. Sechs aufeinanderfolgende inhaltliche Segmente lassen sich in 71 DVD- und Blu-ray-Making-ofs, also in etwas mehr als der Hälfte der untersuchten Making-ofs, wiederfinden. Diese Segmente ergeben ein Schema, das ich als *Typ A* bezeichnen möchte:

<i>Making-of Typ A</i>					
Intro	Pitch	Figuren/Cast	Produktions-etappen/ Gewerke	Singularität	Schlussbemerkungen/ Empfehlung

DVD-Making-ofs, die nach diesem Schema strukturiert sind, beginnen mit einem Intro (1). Es besteht in der Regel aus einer schnellen Montagesequenz mit relativ unzusammenhängenden Filmausschnitten, teilweise durchsetzt mit dokumentarischen Aufnahmen der Dreharbeiten und einzelnen Interviewfragmenten. Das Intro schließt mit der Einblendung des Filmtitels, des Making-of-Titels bzw. einer Kombination aus beidem (etwa: »The Making of [...]«, »Making [...]« oder »Behind the Scenes of [...]«). Es folgt der von mir so genannte *Pitch* (2), in dem die Grundzüge der Handlung des Referenzfilms

7 So, wie einzelne Regisseur*innen mit mehreren Filmen im Korpus vertreten sind, wurden einige Making-ofs von denselben Firmen und/oder Filmemacher*innen produziert. Dazu gehören das Studio Sparkhill (Eric Young, Keith Clark, Jon Mefford), außerdem die Produzent*innen Laurent Bouzerau, Thomas C. Grane, Richard Ingber, Charles de Lauzirika, Marian Mansi, Michael Pellerin, Mark Rance und die Duos Keith Fulton und Louis Pepe sowie Jon Barbour und Gary Khammer. Einen guten Einblick in die Arbeit von DVD-Produzent*innen bieten Mark und Deborah Parker (2011, S. 20–34).

vorgestellt werden, und zwar nicht selten in einer Knappheit und Verdichtung, die an die Kurzvorstellung einer Projektidee für potenzielle Geldgeber*innen erinnert. Wenn Beteiligte mit wenigen Schlagworten umreißen, worum es im Referenzfilm ›geht‹, nehmen sie manchmal kurze Genreeinordnungen vor, verweisen auf Gestaltungskonzepte oder kommentieren die Ursprünge des Filmprojekts. Die Trennung zwischen Intro und Pitch ist relativ durchlässig: *loglines*, Genreeinordnungen und sonstige werbende Schlagworte werden zuweilen schon im Intro aufgerufen.

Im Zentrum des dritten Segments stehen die Hauptfiguren des Referenzfilms und ihre Darsteller*innen (3). Häufig wird die zuvor grob umrissene Geschichte anhand der Figuren weitererzählt, in ungefähre Anlehnung an den Plot des Referenzfilms. Dabei kommen vor allem die Schauspieler*innen zu Wort, die ihre Figuren charakterisieren und innerhalb der Geschichte des Films situieren. Teilweise wird an dieser Stelle zwischen Haupt- und Nebenfiguren differenziert, zudem kann auf Castings, *screen tests*, *table reads* oder allgemein die Suche nach geeigneten Darsteller*innen verwiesen werden, insbesondere, wenn die Hauptfigur des Referenzfilms eine historische Person ist.

Der darauffolgende Teil (4) ist freier strukturiert. Hier werden einzelne Herstellungsetappen, Arbeitsbereiche oder mitwirkendes Personal vorgestellt. Klassischerweise werden zentrale Drehorte oder Sets präsentiert, die Dreharbeiten aufwendiger Szenen oder Stunts kommentiert, oder einzelne Elemente der Ausstattung, des Kostüms oder Make-ups beleuchtet. Wie schon Joachim Paech (2004, S. 222–223) feststellt, orientiert sich die Schwerpunktsetzung in diesem Segment deutlich an den Verkaufsargumenten des Films: Bei Actionfilmen wird typischerweise auf die Entstehung spektakulärer Stuntszenen verwiesen, bei Historienfilmen auf die Gestaltung der Kostüme und Requisiten usw. Falls der Referenzfilm auf diesen Ebenen kaum Besonderheiten vorzuweisen hat, können immerhin noch die Drehorte gesondert vorgestellt werden.

Segment Nummer (5) stellt vor allem die Singularität des Referenzfilms heraus, sei es durch Vergleiche mit anderen Filmen des Genres oder mit Vorgänger- oder Originalfilmen (bei Remakes), sei es durch die Betonung der guten Arbeitsatmosphäre oder kreativer Leistungen. Die Making-ofs behaupten eine vermeintliche Einzigartigkeit der Referenzfilme; die zuvor dargestellten Produktionsschritte dienen als Beleg.⁸ Das fünfte Segment zur Singularität des Referenzfilms ist deshalb auch das Teilstück, in dem die Marketing- und Reklamefunktion der Making-ofs am deutlichsten zum Vorschein kommt.

Aus dem fünften ergibt sich vielfach ein fließender Übergang in ein sechstes und abschließendes Segment, das verschiedene Abschlussbemerkungen von Schauspieler*innen, Regisseur*innen, Produzent*innen usw. bündelt (6). Manchmal wird noch einmal auf das Grundthema des Referenzfilms verwiesen. Teilweise bieten Mitwirkende eine eigene Interpretation des Referenzfilms an, die von Person zu Person variieren kann. In einigen Fällen werden die Zuschauer*innen unverblümt aufgefordert, sich den entsprechenden Film möglichst schnell anzusehen oder ihn möglichst vielen Familienmitgliedern, Freund*innen und Bekannten weiterzuempfehlen. In den meisten Fällen ist dies

8 Dies korrespondiert mit der Strategie, einen Film so weit wie möglich von den übrigen Neuerscheinungen abzusetzen – was heute, klagen Marketingveteran*innen wie Michael Williams-Jones (United Artists, Miramax) immer schwieriger werde (Mingant 2015, S. 23).

auch der Moment, in dem sich die Hauptverantwortlichen und Schauspieler*innen demonstrativ und gegenseitig auf die Schulter klopfen: Das Geplante wurde vollumfänglich erreicht; alle sind mit dem Ergebnis restlos zufrieden.

Das Typ-A-Schema aus den sechs aufeinanderfolgenden Segmenten taucht im gesamten untersuchten Veröffentlichungszeitraum immer wieder auf. Während die Reihenfolge der Segmente in den so strukturierten Making-ofs meistens die gleiche ist, herrscht insbesondere innerhalb der mittleren vier (Pitch, Figuren/Cast, Produktionsetappen, Singularität) eine Art Baukastenprinzip vor. Mitunter werden Aspekte zur Geschichte, zu den Figuren, zur Besetzung oder zu einzelnen Produktionsfacetten wie optionale Module hinzugefügt oder weggelassen. Wichtig ist außerdem, dass diese Struktur unabhängig von der zeitlichen Länge der Making-ofs funktioniert: Bei Bedarf kann sie auf wenige Minuten komprimiert werden (hier fällt manchmal ein Element ganz weg), aber auch auf Spielfilmlänge gestreckt werden. Insbesondere die mittleren Segmente bieten reichlich Gelegenheit für immer neue Ergänzungen. Problemlos lassen sich zusätzliche Einblicke in größere und kleinere Tätigkeitsfelder hinzufügen – etwa einzelne Szenen zu visuellen Effekten, zum Schnitt oder den Aufnahmesessions der Filmmusik. Gerade auf späteren DVDs und Blu-rays werden solche Darstellungen zuweilen ausgelagert und bilden eigenständige Making-ofs, die dann aber, wie Craig Hight (2005, S. 11–12) beobachtet, oft wie Bruchstücke aus größeren, unvollständigen Dokumentarfilmen wirken.

Der Einsatz von schnellen Montagen aus Referenzfilmausschnitten oder die direkte Ansprache des Publikums im Schlussteil rücken die sechsteiligen DVD- oder Blu-ray-Making-ofs außerdem in die Nähe des Trailers. Von heute üblichen Trailerformaten unterscheiden sie sich allerdings dadurch, dass sie massiv auf Interviews zurückgreifen. Meistens handelt es sich dabei um *talking heads* vor stilisierten, unspezifischen Hintergründen (Plakate des Films, ein Kinosaal, ein Schnittplatz). Die Fragesteller*innen sind weder zu sehen noch zu hören. Die Making-ofs sind somit, um ein Begriffspaar von Michel Chion aufzugreifen, durch einen extremen »Voko-« und »Verbozentrismus« (2017, S. 14–15) gekennzeichnet. Das gesprochene Wort in den Interviews ist nicht nur die dominante Tonquelle, ihm wird vielfach auch Vorrang vor den eigentlichen Bildinhalten gegeben. Die Typ-A-Making-ofs stehen damit in der Tradition jener Dokumentarfilme, die Bill Nichols »expositorisch« nennt:

Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role. They illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said. The commentary [bzw. hier: das Interview, FH] [...] serves to organize these images and make sense of them similar to a written caption for a still image. [...] Editing in the expository mode generally serves less to establish a rhythm or formal pattern, [...] than to maintain the continuity of the spoken argument or perspective. We call this evidentiary editing. Such editing may sacrifice spatial and temporal continuity to rope in images from far-flung places if they help advance the argument or support a proposal. (2010, S. 167–169)

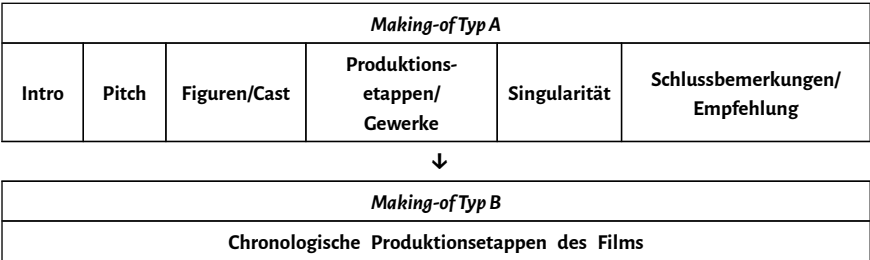
Das kompilierte Bildmaterial stammt typischerweise aus dem Referenzfilm. Die Verbindung dieser Filmausschnitte mit Interviewaussagen folgt ähnlichen Verfahren, wie sie Nichols für »expositorische« Dokumentarfilme beschreibt: Die Ausschnitte können aus unterschiedlichen Szenen herausgelöst und ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche räumliche und zeitliche Einbindung neu angeordnet werden, wenn sie eine mündliche Aussage unterstützen.

Ausschnitte aus den Referenzfilmen sind mit Abstand das häufigste Bildregister, aus dem Making-of-Produzent*innen für die Ausgestaltung der sechs beschriebenen Segmente schöpfen. Diese Beobachtung ist ein erster Befund aus der Durchsicht des Korpus' – und scheint zunächst trivial. Für die Art und Weise, wie ein Making-of auf das hors-cadre seines Referenzfilms zugreift, ist sie aber von erheblicher Bedeutung. Ein Großteil der DVD-Making-ofs besteht zu nicht unwesentlichen Teilen aus demselben Bildmaterial wie ihre Referenzfilme. Die Frage des hors-cadre beim DVD-Making-of ist damit primär eine Frage der Verknüpfung: zwischen den existierenden Bildern eines Referenzfilms und möglichen Ansichten seiner Produktion, die sich innerhalb der Making-of-Montage realisiert.

Auf die Konsequenzen, die diese Verknüpfung für die Darstellung von Filmproduktion hat, werde ich im weiteren Verlauf dieses Kapitels immer wieder zu sprechen kommen. An dieser Stelle möchte ich vorläufig die wesentlichen Merkmale des Typ-A-Schemas festhalten: Ca. 50 % der untersuchten Making-ofs folgen einer wiedererkennbaren, sechsteiligen Struktur. Die Rahmung bilden Intromontagen und Abschlussbewertungen oder -empfehlungen. Die mittleren Segmente bieten modulare Erweiterungs- und Einschränkungsmöglichkeiten und begünstigen variable Laufzeiten. Interviews bilden die Grundlage der Teilstücke, das gesprochene Wort hat Vorrang vor dem Bild.

Bevor ich auf die historische Entstehung dieser sechsteiligen Struktur näher eingehe, ist noch ein zweiter Typus zu erwähnen, der sich ebenfalls in der Making-of-Auswahl abzeichnet. Er ist nicht aus denselben funktionalen Segmenten wie das Typ-A-Schema zusammengefügt und setzt für die Präsentation des Referenzfilms nicht direkt bei einer Inhaltsangabe des Plots an. Sein Strukturmodell sind stattdessen die einzelnen, chronologischen Herstellungsetappen des Films. Dieses Modell kann an einer einzelnen Szene oder auch an dem ganzen Film durchexerziert werden. Strukturelle Vorgaben sind die tatsächlichen Produktionsabfolgen, weniger der Plot oder die Hauptfigur. Im Mittelpunkt stehen die Stoffentwicklung, der Bau von Sets und die dort stattfindenden Dreharbeiten (etwa in *SHOOTING PANIC ROOM* [2004, David Prior] oder *INSIDE THE FOUNTAIN: DEATH AND REBIRTH* [2007, Niko Tavernise]), optional auch die anschließende Nachbearbeitung.

Im direkten Vergleich zu Typ A lässt sich dieser Making-of-Typ-B also als umfassende Verbreiterung des vierten Typ-A-Teilsegments verstehen, dessen Einzelaspekte nun in eine bestimmte zeitliche Reihenfolge gesetzt werden. Einlassungen zu Aspekten der Geschichte oder zu einzelnen Figuren werden bei Bedarf an passender Stelle ins Schema integriert.



Zehn Making-ofs des Korpus', also eine wesentlich geringere Zahl als die Typ-A-Beispiele, folgen dem Typ-B-Modell. Es handelt sich jeweils um längere Beispiele, deren Laufzeit zu einer Länge von einer Stunde oder mehr tendiert. Daraus lässt sich als Faustregel ableiten: Je länger ein Making-of ausfällt, desto eher orientiert sich seine Makrostruktur an zeitlichen Abfolgen der tatsächlichen Filmentstehung.

Im Vergleich zum Typ-A-Schema gibt es in diesen Making-ofs keine eindeutigen und trailerhaften Intros oder Schließungen, außerdem weniger dominante Interviews. Ihr Modus ist eher teilnehmend und beobachtend (Nichols 2010, S. 172–179). Dementsprechend sind es diese Making-ofs, die am deutlichsten als eigenständige Dokumentarfilme auftreten und mögliche Werbefunktionen eher zurückstellen. Bekannte, kanonische Making-ofs wie HEARTS OF DARKNESS oder BURDEN OF DREAMS folgen dem Modell einer solchen Produktionschronik.

Beide Schemata können grundsätzlich zur Strukturierung eines Making-of herangezogen werden. Inhaltliche Merkmale der Referenzfilme, ihre Genres, Produktionsbudgets, oder Macher*innen spielen dafür erst einmal keine Rolle. Zuweilen überschneiden sich beide Typen, wenn ein Making-of die Chronologie einer Filmproduktion etwa mit einem Fokus auf die Drehbuchentwicklung und das Casting (also in etwa den Teilsegmenten (2) und (3) der Typ-A-Struktur) beginnen lässt (so in VENGEANCE IS MINE: RE-INVENTING ›MAN ON FIRE‹ [2005, Charles de Lauzirika]), oder die Darstellung bestimmter Produktionsschritte und -orte so anordnet, dass sie zum narrativen Aufbau des Referenzfilms passen (paradigmatisch: CAMERAS IN MIDDLE EARTH [2003, Michael Pellerin] zu THE LORD OF THE RINGS: THE TWO TOWERS [2002, Peter Jackson]). Demnach handelt es sich bei den hier vorgestellten Grundformen nicht um scharf voneinander abgegrenzte Typen. Es sind offene Schemata, die unterschiedliche Anschlussmöglichkeiten für die jeweils andere Form bereithalten.

71 Making-ofs der Auswahl entsprechen dem Typ-A-, etwa zehn dem Typ-B-Modell. Die Restmenge der Auswahl, also immerhin noch 52 Making-ofs, lassen sich nicht direkt auf eines der beiden Schemata zurückführen. Sie entsprechen allerdings häufig einer Auskopplung eines der sechs Teilstücke der Typ-A-Struktur, bewegen sich also immer noch im Rahmen der hier entwickelten Typologie. Die restlichen DVD-Making-ofs sind entweder formal weitgehend ungeordnet, umfassen also etwa nur eine Aneinanderreihung von unkommentierten dokumentarischen Ansichten der Dreharbeiten, oder wählen eher experimentelle, spielerische Zugänge, die sich von der Werbefunktion des A-Typs deutlich abheben. So produzierte die Schnittassistentin Jennifer Apel für die DVD von BROKEN FLOWERS (2005, Jim Jarmusch) ein Quasi-Remake des Referenzfilms aus

Abfallprodukten, indem sie kurze Aufnahmefragmente der Filmklappen am Beginn eines Takes aneinanderschnitt. *BROKEN FLOWERS: START TO FINISH* (2006) folgt dabei der Reihenfolge der Einstellungen im Referenzfilm. Dadurch wird eine Arbeit an den entstehenden Bildern greifbar, ohne dass Apel die Dreharbeiten selbst mit einer zusätzlichen Kamera aufgenommen hätte.

Making-ofs vor der DVD

Die Making-of-Bauformen, die ich A- und B-Typ genannt habe, entstehen nicht erst durch die DVD. Ihre Entwicklungslinien reichen medienhistorisch weiter zurück. Was die DVD seit ihrer Markteinführung zum Jahreswechsel 1996/97⁹ für das Making-of vor allem leistet, ist eine Bündelung und Vereinheitlichung bislang eher disparater Verbreitungswege und Gestaltungsformen. Die DVD fungiert als Milieu, um Making-ofs, die nach zwei standardisierten Vorlagen produziert wurden, zu größerer Sichtbarkeit und Wiedererkennbarkeit zu verhelfen.

Konkret lassen sich drei unmittelbare Vorläufer des DVD-Making-of ausmachen. Vor Einführung der DVD wurden Making-ofs erstens vor allem im Fernsehen gezeigt. Walt Disney gilt als erster Produzent, der in einer TV-Serie (*DISNEYLAND*, 1954–58, ABC) mit kurzen Making-of-Sequenzen Werbung für neue Filme seines Studios machte.¹⁰ Daniel Steinhart (2018, S. 104–106) rekonstruiert, wie weitere Hollywoodstudios mit eigenen TV-Shows und TV-Specials immer wieder Making-ofs in Form von kurzen Featurettes im US-Fernsehen platzieren konnten. In den 1960er-Jahren richteten die US-Networks außerdem eigene, feste Programmschienen für Hollywoodspielfilme ein (*NBC Saturday Night at the Movies*, 1961–1978 oder *The ABC Sunday Night Movie*, 1964–1998). War am Ende eines solchen Programmslots noch Sendezeit frei, wurden häufig Making-ofs als Lückenfüller eingesetzt. Die Sender konnten dadurch ihr Spätprogramm komplettieren, umgekehrt konnten Filmstudios mit Making-of-Reportagen auf kommende Kinostarts hinweisen. Für sie war diese Art der Reklame kostengünstiger, als Trailer in den offiziellen Werbepausen zu schalten (ebd., S. 107–108).

Die kurzen Making-ofs setzten im Fernsehen die knappen Setberichte über laufende Filmproduktionen fort, die bis in die 1960er-Jahren immer wieder in Kinowochenschau-

-
- 9 Der Verkaufsstart der DVD markiert den vorläufigen Endpunkt einer Reihe von technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen, darunter die Suche nach einem optischen Datenspeicher als Alternative zum Videomagnetband, den gescheiterten Markteinführungen von Formaten wie der magnetischen (AMPAX) bzw. optischen *Video-Disc* (Philips/MCA, 1970er), der vinylbasierten *Capacitance Disc* («CED» von RCA, 1980er) oder der digitalen *Video CD* («VCD» von JVC/Philips, ab 1993), sowie die von US-Studios und Unterhaltungselektronikkonzernen schließlich gemeinsam vorangetriebene Entwicklung eines digitalen Datenträgers. Zur Technikgeschichte der DVD siehe McDonald (2007, S. 42–59) und Distelmeyer (2012, S. 41–42). Die anfängliche Preisgestaltung der DVD rekonstruiert Brookey (2007, S. 201).
 - 10 Das Disney-Modell wurde rasch kopiert. 1955 präsentierte Warner, ebenfalls bei ABC, die Serie *WARNER BROS. PRESENTS*. Der Schauspieler Gig Young trat als Host auf, der dem Publikum in »Behind the Cameras«-Sequenzen Einblicke in laufende Warner-Produktionen gab. Die Warner-Sendung wurde allerdings nach einem Jahr wieder eingestellt (Trope 2011, S. 127–129).