

posed subject« (ebd., Herv. i. O.). MacDougall beschreibt damit effektiv, was den Making-of-Ansatz von CAMERAPERSON ausmacht: Über die Rückführung existierender Filmbilder in den ästhetischen Zustand von Rushes findet gleichzeitig eine Rückführung an den Moment der Entstehung der Filmbilder statt.

Footage-Arbeit

CAMERAPERSON besteht selbstverständlich nicht aus völlig unbearbeitetem Footage. Dennoch war es Johnson und ihrem Editor Bangerter ein Anliegen, gerade solche Aufnahmen zu verwenden, die noch von Unebenheiten, Störungen und Fehlern durchzogen sind. Im kurzen Bonusfilm EDITING CAMERAPERSON auf der Criterion-Edition-DVD des Films beschreibt Bangerter sein eigenes Vorgehen folgendermaßen: »In essence, we were making an out-take reel.« CAMERAPERSON enthält allerdings nicht nur geschnittene Bestandteile einzelner Takes. Es gibt auch längere Szenen, die es nicht in die jeweiligen Referenzfilme geschafft haben. Das gilt zum Beispiel für Aufnahmen, die Johnson für zwei Filme von Laura Poitras gedreht hat. Ihre Aufnahmen zu THE OATH (2010) zeigen die Straße vor einem Geheimgefängnis für Terrorverdächtige in Sanaa. Johnson filmt aus einem Auto, die Aufnahme wird aber sofort von bewaffneten Soldaten unterbunden. Eine kurze Szene zu CITIZENFOUR (2014) zeigt einen USB-Stick, der in einen Betonmischer geworfen wird. Beide Einstellungsfolgen sind in Poitras' Filmen nicht enthalten, wurden aber von Johnson und Bangerter in die Montage von CAMERAPERSON integriert.

Brian Hu (2006, S. 501) charakterisiert solche herausgeschnittenen Szenen mit Trinh Thị Minh Hà (1992, S. 174) als Überschuss, der sich nicht in die geplante (rhetorische, dramaturgische, kompositorische) Struktur eines Films einfügt. Geschnittene Szenen ergeben einen »non-formulable realm of cinema«, der sich der künstlerischen Kontrolle der Filmemacherin wie auch einer nachträglichen Analyse entzieht. Hu schlägt mit dieser Formulierung eine Brücke zwischen einer Poetik der Rushes, wie sie MacDougall entwirft, und den Beschreibungen eines *acinéma* bei Lyotard. Auch Lyotard nennt am Beginn seines ersten *acinéma*-Essays grundlegende Ausschlussmechanismen, um einem entstehenden Film die gewünschte Form zu geben.

Interessant an Filmen wie CAMERAPERSON ist, dass sie den »non-formulable realm of cinema«, die weggeschnittenen Teile von Aufnahmen, dezidiert als Produktionsmomente begreifen. Ähnliches lässt sich auch in anderen Filmen beobachten, die unbearbeitetes Footage neu kompilieren. Ich möchte diesem Phänomen weiter nachgehen: erstens, weil sich die Freilegung von Aufnahmemomenten in Footage häufig als Freilegung eines speziellen Produktionsraums darstellt, zweitens, weil die Arbeit an existierendem Bildmaterial als eine spezifisch *postkinematografische* Praxis verstanden werden kann.

CAMERAPERSON steht in einer Reihe mit rezenten Kompilationen, Experimentalfilmen und Installationen, die mit scheinbar noch unprozessierten Rohaufnahmen arbeiten. Dazu zählen zunächst solche Dokumentarfilme, die ihr Bildmaterial teilweise im Modus von Rushes belassen, sie also unfertig und unbereinigt aussehen lassen. Mit einer entsprechenden Szene eröffnet beispielsweise der Film UNTITLED (2017). Der Film besteht aus Aufnahmen, die der Regisseur Michael Glawogger für einen groß angelegten, weltumspannenden Dokumentarfilm drehen ließ. Glawogger konnte den Film

selbst nicht fertigstellen. Er starb während der Dreharbeiten in Liberia unerwartet an Malaria. Seine langjährige Editorin Monika Willi kompilierte die bis dato gedrehten Aufnahmen zu einem Langfilm. UNTITLED beginnt mit der Aufnahme von Schilfgras vor dem flachen Betonbau »Hotel Eden«. Glawoggers Kameramann Attila Boa sucht in der laufenden Aufnahme mit kurzen Schwenks und Zooms einen geeigneten Bildausschnitt und putzt kurz die Linse, während Glawogger auf das meterhohe Gras zustapft und plötzlich wild zu brüllen beginnt. Ein erschreckter Vogelschwarm steigt auf, verfolgt von Boas mitschwenkender Kamera. Ein solcher Produktionsmoment könnte auch in CAMERAPERSON enthalten sein, doch der Unterschied besteht darin, dass Johnsons Aufnahmen jeweils für andere Filme gedreht wurden. Solche Referenzfilme gibt es in UNTITLED nicht.

Ein anderes Beispiel für einen neuen Umgang mit Rushes stellen Versuche dar, tatsächlich unbearbeitete Rohaufnahmen existierender Filme einem Festival- oder Kinopublikum zugänglich zu machen. Bereits in den 1990er-Jahren begann die Cinémathèque de Toulouse, 36 Minuten unverwendete Aufnahmen zu Luís Buñuels LAS HURDES – TIERRA SIN PAN bei unterschiedlichen Gelegenheiten öffentlich vorzuführen (Ibarz 2000). Weil LAS HURDES alles andere als ein unbekannter Film ist, provozieren die Rushes bei derartigen Screenings praktisch automatisch Vergleiche zu Fassungen des Films, die Buñuel selbst autorisierte. Comolli (2004) beschreibt solche Abgleiche nach einer Vorführung der Rushes im französischen Valence. In seinem kurzen Essay notiert er, dass die Aufnahmen einerseits nur bestätigen, was man ohnehin schon über den Film wusste – nämlich, dass Buñuel eine Mockumentary *avant la lettre* im Gewand eines Reisedokumentarfilms drehte. Andererseits scheinen die Rushes trotzdem bestimmte Überschüsse zu enthalten. Im wiedergefundenen Material sind beispielsweise Aufnahmen von Regenschauern enthalten, die Buñuel wohl deshalb nicht verwendete, weil die bergige Landschaft möglichst karg und trocken aussehen sollte. Eine andere, nicht verwendete Szene zeigt einen Mann, mutmaßlich Buñuel selbst, der zwei Ziegen mit Pistolenschüssen über den Rand einer Klippe in den sicheren Tod treibt.²² Der Überschuss oder Mehrwert der Rushes liegt hier also in einer Dokumentation von Drehsituationen, die aus den verwendeten Einstellungen von LAS HURDES – TIERRA SIN PAN nur bedingt abgeleitet werden können.

Eine Dokumentation von Dreharbeiten leisten auch künstlerische Arbeiten, die Bildmaterial zu dezidiert fiktionalen Spielfilmen in Gestalt von Rushes präsentieren. Der Regisseur Alain Fleischer konnte 1994 anlässlich des 100. Geburtstags von Jean Renoir die archivierten Originalaufnahmen zu UNE PARTIE DE CAMPAGNE (EINE LANDPARTIE) zu einem neuen Film namens UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE montieren. Renoir drehte die Literaturverfilmung im Sommer 1936, doch sein Produzent Pierre Braunberger veröffentlichte einen Zusammenschnitt der gedrehten Szenen erst 1946. An dieser Schnittfassung orientiert sich, fast 50 Jahre später, auch Fleischer. Doch bei ihm verbleiben alle Originalaufnahmen sichtbar in einem Zustand von Rushes. Sie beginnen mit geschlagenen Filmklappen und einer Ausrichtung der Kamera in die gewünschte Bildkomposition, bevor die jeweilige Spielszene anfängt. Einige Einstellungen laufen mehrmals hintereinander,

22 Der Pistolenschuss neben der Ziege ist auch in LAS HURDES zu sehen. Comolli scheint hier eine Aufnahme zu meinen, die nicht nur die Rauchwolke, sondern auch den Schützen zeigt.

manche wurden ohne synchronen Ton gedreht, stellenweise sind Renoirs Regieanweisungen im Off zu hören. Speziell die ständige Wiederholung – einer Dialogzeile, einer Figurenaktion, gleich des ganzen Takes – ist hier der charakteristische Footage-Effekt, weniger, wie in dokumentarischen Beispielen, die Offenheit und ›randomness‹ einer ungestellten Drehsituation.

Obwohl Renoir als Regisseur kaum zu sehen, sondern vor allem im Off zu hören ist, wurde *UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE* primär als Werkstattbericht gelesen – als Versuch, die Entstehung des unvollendeten Films anhand seines Bildmaterials nachvollziehbar zu machen (Magny 1994). Filmgeschichte wird hier zu einer Produktionshistoriografie, die ausschließlich anhand der verfügbaren Bilder erzählt wird und auf externe Kommentierungen völlig verzichtet.²³ Dieser Anspruch setzt Fleischers Film deutlich von anderen Found-Footage-Arbeiten ab, die Rushes eher als filmische ›ready-mades‹ begreifen und dabei keine Hinweise auf Filmherstellungsprozesse im gefundenen Material ausstellen (Brenez 2002, S. 55–57).²⁴

Die bisher genannten Beispiele verbindet, dass sie mit den Spuren von Dreharbeiten, die im Footage existierender Filme entdeckt werden, besondere Produktionsräume in den Bildern freilegen. Das gilt für dokumentarische Beobachtungen und für wiederholte, inszenierte Takes eines Spielfilms gleichermaßen. Produktionsräume lassen sich hier jeweils auf zwei Ebenen ausmachen. Erstens fangen die Aufnahmen profilmische Bereiche am Drehort ein, die in den geschnittenen Filmen nicht mehr zu sehen sind. Dazu zählt zum Beispiel der Raum der Filmklappe. Wenn in einer Aufnahme eine Klappe geschlagen wird und die Kamera anschließend in den vorgesehenen Bildausschnitt schwenkt, dann gibt es in dieser Aufnahme zunächst noch eine räumliche Kontinuität zwischen dem Bereich der profilmischen Produktion und der Spielszene.²⁵ Die Filmklappe befindet sich nicht a priori im Off, sondern erst dann, wenn die Kamera von ihr wegschwenkt, oder die Materialassistent*innen sie wieder aus dem Bild nehmen. Sobald sich die Kamera am Drehort bewegt, durchquert sie mitunter auch selbst bestimmte Raumabschnitte, die in den geschnittenen Aufnahmen nicht mehr abgebildet werden. Wenn Johnson in *CAMERAPERSON* mit laufender Kamera die Position wechselt, um einen neuen Blickwinkel auf das Geschehen einzunehmen, dann entspricht ihr mitgefilmter Weg von Position A zu Position B einer profilmischen Strecke, die von späteren

23 Ein vergleichbares Verfahren wurde für *TOURNAGE D'HIVER: L'ATALANTE DE JEAN VIGO*, CHUTES ET RUSHES (2017) angewendet. Bernard Eisenschitz montierte den Film aus Szenen und Einstellungen, die für die von ihm mitverantwortete Restaurierung von Jean Vigos *L'ATALANTE* (1934) nicht verwendet wurden.

24 Ein Beispiel wäre *COMING ATTRACTIONS* (2010), den der Filmemacher Peter Tscherkassky teilweise aus Rushes von historischen Werbefilmen montierte. Insgesamt reicht die Beschäftigung des Experimentalfilms mit – scheinbar – unbearbeiteten Rohaufnahmen weit zurück und kann an dieser Stelle nur angerissen werden. Zu nennen wären insbesondere die Arbeiten Morgan Fishers, etwa *PICTURE AND SOUND RUSHES* (1974), in dem Fisher selbst vor der Kamera die möglichen Kombinationen aus Bild- und Tonspuren erläutert, oder die aus Schnittabfällen montierten Kurzfilme *UNE ŒUVRE* (1968, Maurice Lemaître, zu Materialresten eines Filmlabors) und *BAD BURNS* (1982, Paul Sharits, zu fehlerhaften Aufnahmen seines eigenen Experimentalfilms *3RD DEGREE*).

25 Vor diesem Hintergrund lässt sich Fleischers Neubearbeitung des Renoir-Films auch als Auseinandersetzung mit dem Motiv der Filmklappe im Film interpretieren (Hasebrink 2022, S. 46–48).

Editor*innen vermutlich aus dem Material entfernt wird. Durch das Wegschneiden wird der durchquerte Produktionsraum effektiv ins Off von einer Einstellung aus Position A oder B verschoben.

Zweitens wird ein Produktionsraum ebenfalls auf der Ebene der materiellen Ausdehnung der Filmaufnahmen eröffnet. Produktionsmomente sind reale, messbare Abschnitte im aufgezeichneten Footage, nämlich eine bestimmte Anzahl von aufeinanderfolgenden Einzelbildern. Wurde analog gedreht, ergeben diese Einzelbilder einige Meter Filmstreifen.²⁶ Bei einer digitalen Bildakquise oder digitalisierten Analog-Aufnahmen entstehen Videodateien, die zwar nicht materiell ›in einer Linie‹ wie auf einem Filmstreifen gespeichert werden, aber gleichwohl im Bearbeitungsmodus der Editing Timeline einer Schnittsoftware weiterhin als streifenähnliche Balken visualisiert werden. Werden die Abschnitte aus dem Material weggeschnitten, in denen beispielsweise Filmklappen oder unerwünschte Kamerabewegungen zu sehen sind, werden diese Längen real eingekürzt. Die Trennschneide, die einen solchen Produktionsraum aus den Filmbildern ausschließt, ist also nicht die Kadrierung der Kamera am Drehort, sondern der nachträgliche Schnitt. Er trennt links und rechts, also vor und nach der gewünschten Aufnahmelänge, das überflüssige Bildmaterial ab. Der Schnitt verwandelt das abgetrennte Material in Bildabfall, der in physischen oder virtuellen Mülleimern verschwindet (Borzak 2012, S. 159). Aufnahmefragmente, die Produktion abbilden, werden auf diese Weise zum negativen Ausschluss des *acinéma*. Produktion wird, ein weiteres Mal, mit etwas Nicht-Filmischem verknüpft.

Inwiefern handelt es sich bei der Arbeit mit Bildern, in denen bestimmte, normalerweise weggeschnittene Produktionsräume enthalten sind, nun um eine postkinematografische Praxis? Die Perspektive, die Found-Footage-Arbeiten wie *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* ihren Zuschauer*innen anbieten, gleicht derjenigen der Regisseur*innen und Editor*innen im Schneiderraum. Wenn Fleischer beispielsweise mehrere Takes zu *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* hintereinandermontiert, hat das Publikum einen ähnlichen Blick auf die Aufnahmen wie Renoir, der sein Footage auf der Suche nach dem besten Take durchsieht. Neben den Bildern, die am Ende für die veröffentlichten Schnittfassungen von *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* verwendet wurden, stehen bei Fleischer also immer auch die virtuellen Alternativen.

UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE, entstanden in den 1990er-Jahren, verabschiedet sich nie völlig vom Aufbau der früheren Schnittfassung und der Szenenabfolge, die durch Renoirs Drehbuch vorgegeben ist. Heute wäre denkbar, die Linearität des Materials ganz aufzugeben und die Aufnahmen tatsächlich, etwa im Rahmen eines Web-Projektes, ungeordnet und ohne feste Reihenfolge zu veröffentlichen. Filminteressierte Internetnutzer*innen könnten das Material in ihrem Browser durchsehen, selbst entscheiden, welche Takes besonders gelungen sind, gegebenenfalls das Material auch in neue Anordnun-

26 Souriau würde hier von der Ebene des »Filmografischen« sprechen (2020, S. 59–60). Der Begriff wird heute kaum noch für eine Theoretisierung des Filmschnitts gebraucht; es wäre außerdem zu diskutieren, ob er überhaupt auf digitale Schnittverfahren anwendbar ist. Interessant ist bei Souriaus Ausführungen, dass er vor allem den räumlichen Charakter der filmografischen Wirklichkeit gegenüber einer eher zeitorientierten filmophanischen Wirklichkeit der Leinwandprojektion hervorhebt.

gen bringen. Diese Möglichkeit wurde in einem Web-Angebot des British Film Institute aus dem Jahr 2010 umgesetzt. *The Rushes Project* gab Internetnutzer*innen Zugriff auf das Bild- und Tonmaterial von vier britischen Film- und TV-Produktionen, die in einem Online-Editor neu geschnitten und vertont werden konnten.²⁷

Gegen eine solche Nutzung von Rushes werden allerdings auch filmtheoretische Einwände laut. So sieht Jacques Aumont (2012, S. 93–94) die Möglichkeit, reale Rohaufnahmen nach eigenem Gutdünken in neue Reihenfolgen zu bringen, durchaus kritisch. In seiner Streitschrift *Que reste-t-il du cinéma?* [Was bleibt vom Kino?] argumentiert er, dass sich eine solche Rezeption von Rushes (zu) weit vom Dispositiv des Kinos und vom Format des Kinofilms entfernt, wofür das Material ursprünglich gedreht wurde.²⁸ In den Worten von John Ellis: »We do not view rushes; we view edited texts« (2021, S. 144). Dieses Edi(ti)eren wird in den Rushes-Projekten bewusst zurückgenommen. Für Aumont hat das schwerwiegende Konsequenzen: Es gibt in den »éléments bruts« keine wirkliche Montage mehr, keine kohärente Narration, keinen festgelegten Anfangs- und Endpunkt, und dadurch keinen internen Rhythmus. Deshalb sind Online-Rushes für ihn nicht mehr »Film« im engeren Sinne – und erst recht kein »Kino«.

Aumont versucht, eine bestimmte Idee von Film und Kino gegen drohende oder bereits stattfindende, postkinematografische Entgrenzungen zu verteidigen. Dabei hat er in der Sache recht: Natürlich sind unbearbeitete, frei durchs Internet schwirrende Rohaufnahmen etwas anderes als ein 90-minütiger Kinofilm. Die Veröffentlichung von frei kombinierbaren Rushes ist bislang allerdings nicht zum Normalfall geworden. Heute ist sie sicherlich auch keine weit verbreitete Alternative zu einem linearen Film. Der interessante Gedanke von Aumonts Ausführungen ist deshalb weniger seine Bewertung des Phänomens »Rushes im Internet« an sich, sondern die Tatsache, dass er Rushes dezidiert mit dem Post-Cinema in Verbindung bringt.

Wenn man diesen Impuls aufnimmt, fällt auf, dass die bisher vorgestellten Footage-Projekte – mit Ausnahme von UNTITLED – Arbeiten *after the fact* sind. Die Screenings von Buñuel-Rushes oder Fleischers UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE, aber auch eine Kompilation wie CAMERAPERSON, greifen aus einem gewissen zeitlichen Abstand nochmal auf existierende Bilder zu: lange, nachdem die Aufnahmen gedreht wurden, zu einem Zeitpunkt, wenn die Filme eigentlich längst fertig sind. Insofern kommt beispielsweise Fleischers Renoir-Film tatsächlich lange »nach« dem Kino, jedenfalls nach den Kinovorführungen der früheren Schnittfassungen von Braunberger. Was oben als Freilegung bestimmter Produktionsräume in Footage beschrieben wurde, ist deshalb nicht nur eine Rückkehr zum Ausgangsmaterial in einen Zustand unmittelbar nach seiner Aufzeichnung. Es handelt sich auch um eine fortgesetzte Herstellungsarbeit, die das Material ei-

27 Siehe <https://www.screenonline.org.uk/education/thecuttingroom/rushes.html> [letzter Zugriff: 02.01.2024].

28 Interessanterweise vollzieht Aumonts Argumentation eine Bewegung, die dem Ausschluss der Rushes aus der Ästhetik des klassischen Films sehr nah kommt, die Lyotard in seinem ersten *acinéma*-Aufsatz beschreibt. Es scheint, als hätte Lyotard in den 1970er-Jahren eine ferne, kaum realisierbare Möglichkeit angedeutet: ein ungeordneter Film aus frei kombinierbaren, nicht zurechtgestutzten Rohaufnahmen. Sobald sich ein solcher Film technisch umsetzen lässt, provoziert er bei einigen Kritiker*innen kategoriales Unbehagen.

ner neuen, künstlerischen Strukturierung unterzieht (eine Formgebung, die bei Aumont vermutlich auf weniger Ablehnung stoßen würde).

Florian Krautkrämer (2014) zeigt in einer vielschichtigen Analyse, wie diese Herstellungsarbeit unter digitalen Vorzeichen eine interessante Verlagerung des *hors-cadre* anstößt. Krautkrämer diskutiert medienkünstlerische Installationen und Performances, die auf existierenden digitalen Videos basieren. Dabei handelt es sich vor allem um Aufnahmen des arabischen Frühlings und des syrischen Bürgerkriegs. Krautkrämer (ebd., S. 119–121) kann darlegen, dass sich im künstlerischen Umgang mit diesen Videos, die teilweise keinen direkten Außenraum ihrer eigenen Herstellung, d.h. kein räumliches *hors-cadre* mehr evozieren,²⁹ ein neues *hors-cadre* manifestiert. Dieses *hors-cadre* entsteht erst in der Arbeit mit den Bewegtbildern, wie Krautkrämer anhand einer Installation von Rabih Mroué und einer Performance Lecture von Hito Steyerl argumentiert. Mroué und Steyerl machen sich ein medientechnisches Potenzial des digitalen Bewegtbildmaterials zunutze: Die Videos können beliebig oft vervielfältigt, geteilt und umgeschnitten werden, ohne jemals, wie Steyerl (2019, S. 148–150) schreibt, einen stabilen Endzustand zu erreichen. Krautkrämer geht davon aus, dass in der fortgesetzten künstlerischen ›Postproduktion‹ dieser Bilder ein neuer Außenraum entsteht. Das *hors-cadre* markiert hier eine »Arbeit mit dem und am Bild in einem Raum, der in diesen Bildern selbst nicht mehr enthalten ist« (2014, S. 125–126).

Das neue *hors-cadre* der künstlerischen Bearbeitung verbindet Krautkrämers Beispiele mit den oben vorgestellten Footage-Projekten. Wenn Fleischer die Aufnahmen zu *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* erneut auf den Schneidetisch legt, eröffnet er ebenfalls einen Raum der Arbeit am Bildmaterial. Dieser Raum ist den Bildern nach wie vor äußerlich, auch wenn er nicht »hinter der Bildaufzeichnung« (ebd.), also im Umkreis der Kamera von Renoirs Neffen Claude gelegen hat, der die Literaturadaption seines Onkels im Sommer 1936 hauptverantwortlich filmte. Natürlich handelt es sich bei Renoirs Aufnahmen nicht um Handyvideos, und seine Aufnahmen haben nicht dieselbe politische Brisanz wie Clips aus dem syrischen Bürgerkrieg. Aber in beiden Fällen wird in einem neuen Außen auf die Bilder zugegriffen, die dadurch »aus ihrem vorherbestimmten Fluss« (ebd., S. 123) herausgelöst werden – sei es aus den Clipkaskaden eines Onlinevideoportals, sei es aus den früheren Schnittfassungen eines Kinofilms. Footage wird mit einem neuen Rahmen umgeben, von dem aus weiter an und mit den Bildern gearbeitet wird.

Im Unterschied zu Krautkrämers Handyclips zielt die Nachbearbeitung von existierendem Footage in *CAMERAPERSON* oder *UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE* darauf ab, in den Bildern genau das freizulegen, was es in den mobilen Videos bei Krautkrämer von vornherein nicht mehr gab: Produktionsräume, die aus den Einstellungen üblicherweise ausgeschlossen sind. Es gibt etwa bei Renoir und Fleischer ein direktes *hors-cadre*, das auf den Entstehungsort und die Entstehungszeit von Renoirs Footage verweist. Aber die Ursache dieses *hors-cadre* ist weniger der Bildausschnitt der filmenden Kamera. Im Off sind Momente wie Filmklappen, Korrekturen der Kameraposition oder kurze Wiederholungen einer Schauspielaktion nur deshalb, weil sie bei einer früheren Postproduktion des Materials aus den Aufnahmen herausgeschnitten wurden. Das *hors-cadre* ist hier das Ergebnis einer Montageoperation, nicht der Bildaufzeichnung am Set. Das heißt

29 Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Krautkrämers Beispielen im ersten Kapitel.

zusammengefasst: Im hors-cadre der erneuten Nachbereitung wird ein früheres hors-cadre *aufgehoben*, das der Beschnitt der Aufnahmen erzeugt hatte. Die weggeschnittenen Produktionsräume gehen nun wieder kontinuierlich in den szenischen Raum der Aufnahmen über. Aus der Perspektive der Zuschauer*innen, die UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE sehen, handelt es sich dabei um Hinzufügungen, quasi um ein ›Mehr‹ an Film, das sie in den Rushes präsentiert bekommen. Aber es sind Hinzufügungen von etwas, das ursprünglich schon einmal mit dem Bildmaterial verbunden war.

Das hors-cadre der Weiterverarbeitung wirkt damit einer vollständigen Erosion von Ordnungsstrukturen entgegen, die Aumont in seinen Bemerkungen zu Internet-Rushes befürchtet. Das hors-cadre der Weiterverarbeitung ›erdet‹ zirkulierende Footage, in dem es die Bilder in neue Sinnzusammenhänge stellt und neue Rezeptionsrichtungen vorgibt. Ein solcher Sinnzusammenhang ist auch der weggeschnittene Produktionsraum in den Bildern. Er lädt dazu ein, die Aufnahmen als Artefakte zu betrachten, die Aufschluss über ihre eigene Entstehung geben.

Das, was in den freigelegten Produktionsräumen zur Anschauung kommt, können Vorgänge bei den Dreharbeiten sein – wie die emblematischen Filmklappen, die im Bildmaterial zu UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE auftauchen. Produktionsräume in Footage können aber auch Räume sein, in denen die Kamera (weiter-)läuft, ohne dass sich viel ereignet. CAMERAPERSON enthält einige solcher Aufnahmen. Die eigentliche Aktion scheint vorbei, die Kamera verharrt aber noch für einige Sekunden in der Situation und erhascht manchmal etwas Unvorhersehbares: einen Blitzschlag aus einer Gewitterwolke etwa oder eine abgehende Dachlawine. Für den Kameramann MacDougall sind unbearbeitete Aufnahmen deshalb besonders faszinierend: »in the rushes *anything* can happen next« (1992, S. 41, Herv. i. O.). Vaughan ist dagegen nicht ganz so enthusiastisch. Aus seiner Arbeitspraxis als Editor berichtet er, dass viele unverwendete Aufnahmen beim nachträglichen Durchsehen eher langweilig wirken und wohl auch deshalb nicht für den jeweiligen Film ausgewählt wurden (Vaughan 1999, S. 21).

Im ereignisarmen Footage kommen also drei Aspekte zusammen: erstens ein Produktionsraum und eine momentane Produktionssituation, zweitens die Operation des Wegschneidens oder des Entferns im Schnittprozess, drittens schließlich eine Dimension des *acinéma*, auf die Lyotard (2010, S. 94–98) am Ende seines ersten Aufsatzes zu sprechen kommt: weitgehend immobile Einstellungen, also Bewegtbilder, die kaum sichtbare Bewegungen innerhalb der Kadrierung zeigen. Ich möchte diesen Verbindungen zum Abschluss dieses Kapitels anhand von zwei Making-ofs weiter nachgehen, die eine spezielle Strömung des Gegenwartskinos beleuchten.

Slow Production

Eine Wüstenlandschaft: Drei Männer in langen Umhängen stapfen schwerfällig durch den Sand. Die Kamera schwenkt in einer Totalen langsam nach links mit. Die Männer laufen in eine Senke und dann einen sanften Anstieg hinauf, bis sie nur noch als kleine Punkte am Horizont zu erkennen sind. Der Schatten einer Wolke zieht langsam über die Landschaft hinweg. Die Männer verschwinden hinter einer Hügelkuppe, tauchen dann aber wieder auf und laufen zurück in die Richtung, aus der sie gekommen sind.