

O.). Produktion deckt sich demnach weder vollständig mit dem hergestellten Werk noch mit seiner Rezeption. Die Frage ist also, wie ein Making-of, das selbst ein filmisches Artefakt ist, den Wissens- und Erfahrungsbereich Produktion medial vermittelt.

Caldwell und andere betonen, dass Artefakte wie das Making-of nicht auf eine stabile, ›eigentliche‹ Realität hinter der medialen Darstellung verweisen. Mediale Vermittlung bedeutet jedoch nicht, dass Produktion im Making-of gänzlich referenzlos wäre. Wenn Produktion als Domäne gelten kann, in der reale Menschen arbeiten und reale technische Vorgänge stattfinden, dann kann die Produktion, die ein Making-of transportiert, nicht gänzlich losgelöst von diesen realen Arbeits- und Erfahrungswelten betrachtet werden. Produktion im Making-of hängt – das wäre ein dritter Aspekt – also immer mit der realen Herstellung von Filmen, Serien, Fernsehsendungen oder Videos zusammen. Ändert sich ihre Herstellung, wirkt sich das auf die Bilder aus, die ein Making-of von dieser Herstellung liefern kann. Auch Caldwell bemüht sich, seine Untersuchung von ästhetischen Produktionsartefakten an allgemeine technische, ökonomische und kulturelle Entwicklungen rückzubinden. Diese Perspektive darf für das Making-of nicht vernachlässigt werden.

Einen vierten und letzten Gesichtspunkt, den ich für die folgende Untersuchung festhalten möchte, ist die Idee einer anhaltenden Unbestimmtheit von Produktion. Der Begriff Produktion ist nach wie vor extrem vage – oder, positiver formuliert, enorm flexibel. Es liegt de facto keine kohärente Theorie vor, was Filmproduktion genau ist, was sie umfasst, wo sie anfängt und wo sie endet.¹³ Analog dazu haben Making-ofs gewisse Spielräume, welche Vorgänge und Aktivitäten sie konkret dokumentieren. Sie können aus den unterschiedlichen Berufsgruppen, die mit der Herstellung von Filmen, Fernsehserien, Videos usw. betraut sind, bestimmte Tätigkeitsfelder hervorheben. Sie haben die Möglichkeit, einzelne Arbeitsschritte und Gerätschaften in den Blick zu nehmen, bestimmte Abläufe (an einem Filmset, im Schneiderraum, in einem Tonstudio usw.) zu beleuchten sowie bestimmte Materialien ins Bild zu holen, die zur Produktion eines Films angefertigt wurden. Diese Auswahl hat Konsequenzen für das, was ein Making-of jeweils als *Produktion* zeigt.

Dokumentarische Produktionsästhetik

Mein eigener Begriff des Making-of setzt bei dieser Bandbreite möglicher Produktionsdarstellungen an. Die Beispiele ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE und CAPTURING AVATAR machen deutlich, dass ›Produktion‹ in einem Making-of unterschiedliche Bereiche umfassen und auch sehr unterschiedlich dargestellt werden kann. Es gibt jedoch eine übergreifende Gemeinsamkeit, die das Verhältnis dieser Produktion zum produzierten Film betrifft. ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE und CAPTURING AVATAR zeigen etwas, das in der *phonoscène* und in AVATAR selbst nicht enthalten ist. Ich möchte

13 Jean-Pierre Geuens *Film Production Theory* (2000) ist meines Wissens die einzige Publikation, die explizit den Anspruch einer grundlegenden Theoretisierung von Filmproduktion formuliert. Darunter versteht Geuens aber vor allem philosophische Denkanstöße für angehende Filmpraktiker*innen.

vorschlagen, diesen Umstand als eine grundlegende mediale Struktur des Films zu verstehen: Filmische Bilder können nicht in Gänze abbilden, wie sie selbst hergestellt wurden. Bei ihrer eigenen Entstehung bleibt immer etwas zurück – zum Beispiel der Raum des Filmstudios rings um die *phonoscène* bei Alice Guy. Der produktionsseitige Überhang wird zum Inhalt des Making-of.

Diese Leitüberlegung baut sich in drei Schritten auf. Erstens lässt sich der Bereich der Filmentstehung, der im Film nicht abgebildet wird, mit dem Konzept des *hors-cadre* zusammendenken. Das *hors-cadre* bezeichnet in der französischen Terminologie ein besonderes Außen des Filmbildes.¹⁴ Dieses Außen kann mit dem realen Raum der Filmproduktion identifiziert werden. ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE ist dafür ein anschauliches Beispiel: Der Kurzfilm zeigt ein *Umfeld* rund um den Bildausschnitt der *phonoscène*-Kamera. Dieses Umfeld liegt im Off der gedrehten *phonoscène*. ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE holt einen Ausschnitt dieser Produktion außerhalb (*hors*) des Bildausschnitts (*cadre*) der filmenden Kamera wieder in ein filmisches Bild – nämlich das des Making-of.

Zweitens kann Produktion vor diesem Hintergrund als das verstanden werden, was *im hors-cadre stattfindet*. Produktion, so zeigt es das ALICE-GUY-Beispiel, sind Handlungen, Vorgänge, Abläufe usw., die nicht in Gänze im produzierten Film erscheinen. Entstehungsprozesse, die im Außen eines Films verbleiben, müssen dabei nicht zwangsläufig Dreharbeiten sein. Auch die Motion-Capture-Performances und die Festlegung von Bildausschnitten per Monitor in CAPTURING AVATAR lassen sich als Vorgänge begreifen, die strukturell in einem Außen des Films AVATAR liegen, auch wenn es sich bei diesem Außen nicht direkt um den Umraum einer laufenden Kamera handelt. Daher können auch Vorgänge in der Vor- oder Postproduktion zur ›Produktion‹ im Sinne der gesamten Entstehung eines Films dazugerechnet werden. Wichtig ist, dass diese Produktion immer eine ausschnittshafte bleibt. Ein Making-of kann Produktion niemals als eine Gesamtheit zeigen, die alles enthält, was in irgendeiner Weise mit der Entstehung eines Films zu tun hat. Es wird notwendigerweise bestimmte Aspekte in den Vordergrund stellen, andere dagegen weglassen.

Drittens setzt das Making-of die Produktion im *hors-cadre* wieder *in ein filmisches Bild*. Dadurch *mediatisiert* es das *hors-cadre* eines Films und *dokumentiert* seine Produktion. Eine Beschäftigung mit Making-ofs muss diese eigene mediale Ebene immer mitberücksichtigen. Ein Making-of liefert nicht einfach ›authentische‹ oder ›verfälschte‹ Repräsentationen von Produktion. Es stellt Produktion immer in einer bestimmten Art und Weise dar. Dadurch ist es maßgeblich an einer Semantisierung und Diskursivierung von Filmproduktion beteiligt. Anders ausgedrückt: Wenn sie filmische Herstellungsvorgänge dokumentieren, laden Making-ofs den abstrakten Begriff ›Produktion‹ mit konkreten Bedeutungen auf.

14 Hier und im Folgenden verwende ich für *hors-cadre* das Genus Neutrum, schreibe also »das *hors-cadre*«, weil der vollständige Ausdruck in der deutschen Übersetzung »das Außen des Rahmens« oder »des Einzelbildes« lauten würde. Im Deutschen ist auch die maskuline Übertragung (der *hors-cadre*) gebräuchlich. Häufige fremdsprachliche Fachbegriffe wie *hors-cadre* werden im Laufe dieser Arbeit bei der ersten Nennung kursiv, danach für eine bessere Lesbarkeit normal gesetzt.

Diese Überlegung kann wiederum an vereinzelte Arbeiten aus dem Feld der Production Studies anschließen. Sarah Atkinson (2018a) führt am Beispiel des Films *GINGER AND ROSA* (2012, Sally Potter) vor, wie der abstrakte Begriff (Film-)Produktion während der praktischen Herstellung des Films mit konkreten Bedeutungen verknüpft wird. Atkinson beobachtet dabei nicht nur technische Vorgänge, Arbeitsabläufe und Mitarbeiter*innen, sondern widmet sich insbesondere auch den unterschiedlichen Repräsentationen des entstehenden Films, die in den Schilderungen von Mitarbeiter*innen, den verwendeten Arbeitsmaterialien (inkl. Software), in Produktionsdokumenten und in öffentlichen Darstellungen der laufenden Filmherstellung zum Ausdruck kommen. Auf diese Weise, so Atkinson, bringe jeder entstehende Film eine jeweils eigene »Production Aesthetic« (ebd., S. 3) hervor. Weniger einzelfallorientiert als Atkinson geht auch Caldwell (2023) in einer jüngeren Studie zu Produktionspraktiken zwischen Film, Fernsehen und Social-Media-Plattformen davon aus, dass sich Produktion jeweils in spezifische Bedeutungsfelder übersetzt, die in Äußerungen von Praktiker*innen manifest und beobachtbar werden. Caldwell wählt dafür die Begriffe der »industrial poetics« (ebd., S. 86) und des »socioprofessional discourse« (ebd., S. 87), der darauf aufmerksam mache, dass Produktion immer auch als soziale Konstruktion verstanden werden müsse (ebd.).

Die vorliegende Arbeit nimmt Atkinsons und Caldwells Impulse auf, bezieht die Semantisierungen von Produktion aber weniger auf das konkrete Umfeld eines einzelnen Films (Atkinson) oder auf soziokulturelle Selbstbeschreibungen von Praktiker*innen (Caldwell). Ich gehe vielmehr davon aus, dass Making-ofs eigene Semantisierungen von Filmproduktion hervorbringen, die als eine übergeordnete *Produktionsästhetik* beschreibbar sind. Damit meine ich keine Filmästhetik, die auf bestimmte Produktionsprozesse rückführbar wäre. Vielmehr verstehe ich Produktionsästhetik hier als ein spezifisches, eigenes Erscheinungsbild von Filmproduktion, das Making-ofs einzeln oder im Verbund erzeugen.

Kurz zusammengefasst: Making-ofs beziehen sich auf das hors-cadre eines entstehenden Films – das wäre ihre filmtheoretische Dimension. Sie tun dies, um die Produktion dieses Films zu dokumentieren – das wäre die Dimension der Ökonomie und Soziologie, mithin also auch die Beobachtungsebene der Production Studies. Dadurch bringen Making-ofs unterschiedliche Bedeutungen und Gesamtbilder von Produktion hervor – das wäre schließlich ihre eigene, filmästhetische Ebene. Der Modus des Dokumentarischen ist hierbei insofern wichtig, als er die grundsätzliche Eigenständigkeit des »Wissens- und Erfahrungsraums« Produktion (Vonderau) garantiert. Es geht also nicht darum, anhand des Making-of einfach die Entstehung irgendwelcher Produktionsbilder nachzuverfolgen. Diese Bilder sind immer das Ergebnis dokumentarischer Verfahren, die sich auf reale Personen, Situationen und Vorgänge beziehen.

Mit diesem Modell soll in der vorliegenden Studie ein Panorama zeitgenössischer Formen des Making-of entfaltet werden. Das Making-of wird damit als ein wichtiges Phänomen der Film- und Medienkultur des frühen 21. Jahrhunderts markiert. Mit seinen ästhetischen Verzweigungen hängt auch der theoretische Rahmen zusammen, in dem sich die folgende Untersuchung bewegt. Malte Hagener (2011, S. 47–51) argumentiert, dass eine Beschäftigung mit den heutigen Transformationen filmischer Bilder nicht umhinkommt, die Situation aus mehreren Perspektiven anzugehen. Film verändert sich technisch, er verändert sich aber auch wirtschaftlich, ästhetisch und kulturell.

Es mache wenig Sinn, diese Ebenen künstlich auseinanderzurechnen; vielmehr gelte es, sie gemeinsam im Blick zu behalten. Das scheint auch für eine Untersuchung des Making-of angezeigt.

Die konzeptuellen Werkzeuge für die folgenden Analysen stammen dementsprechend aus einer philosophisch-ästhetisch ausgerichteten Film- und Medientheorie, aber auch aus der Filmökonomie, der Technikgeschichte und den kulturwissenschaftlichen Production Studies. Meistens stehen dabei Fallbeispiele für Making-ofs im Zentrum, die die Entstehung einzelner Filme mitverfolgen. Diese Beschränkung hat in erster Linie pragmatische Gründe und soll nicht suggerieren, dass Making-ofs nur bei Filmproduktionen realisiert werden. Selbstverständlich kann auch die Entstehung einer TV-Nachrichtensendung oder eines TikTok-Clips durch ein Making-of dokumentiert werden. Die Ergebnisse der folgenden Analysen sind potenziell auch auf solche Bewegtbilder übertragbar.

Eine zweite Einschränkung betrifft die Making-ofs selbst. Die hier vorgeschlagene Begriffsverwendung ist zunächst etwas weiter als im Alltagsdiskurs und im Industriegargon. Die folgenden Kapitel widmen sich nicht nur den dokumentarischen Videos, die als Extras auf DVDs, Blu-rays oder in Streamingportalen angeboten werden. Making-ofs sind komplexer: Sie können ebenso gut in Gestalt längerer Dokumentarfilme oder auch als kurze Videos auftreten, die eine SchauspielerIn in ihren eigenen Social-Media-Kanälen postet. Entscheidend ist, dass diese Making-ofs alle auf *bewegten Bildern* basieren. Es existieren weitere Formen der Dokumentation von Filmproduktion, die gelegentlich als Making-of verstanden werden, darunter Ausstellungen, literarische Texte oder auch touristische Reiseangebote (Cronin 2019). Der Fokus liegt im Folgenden jedoch rein auf *filmischen* Verfahren. Diese Schwerpunktsetzung ist wichtig, um die Implikationen des Making-of für eine allgemeine Ästhetik des Films nicht aus den Augen zu verlieren.

Zur Schärfung der zeitgenössischen Fallbeispiele erfolgen im Verlauf der Arbeit kurze Abstecher zu historischen Making-ofs. Diese Exkurse unterstreichen die reichhaltige Geschichte der Form. Making-ofs lassen sich bis zu den Anfängen des Films zurückverfolgen, wie das ALICE-GUY-Beispiel zeigt. Aber sie haben sich historisch immer wieder verändert – bis zu den ubiquitären Formen im frühen 21. Jahrhundert, die im Zentrum der Studie stehen.

Die Untersuchung ist folgendermaßen aufgebaut: Das erste Kapitel erarbeitet eine theoretische Annäherung an das Making-of über das Konzept des hors-cadre. Dafür kann auf eine Reihe von filmhistorischen und filmphilosophischen Lesarten des hors-cadre zurückgegriffen werden. Diese Positionen sind für das Making-of relevant, weil sie ein vielschichtiges Außen des Films beschreibbar machen. Filmproduktion ist in diesem Außen situiert und wird vom Making-of in diesem Außen dokumentiert. Diese Dokumentation ist nicht an ein bestimmtes Genre oder Format gebunden. Deshalb ist es produktiv, das Making-of nicht als eigenes Genre, sondern eher als eine lose dokumentarische Form zu verstehen, die in verschiedenen Gattungs- und Genrekontexten auftreten kann.

Auf dieser Grundlage untersuche ich in den nachfolgenden Kapiteln vier verschiedene Gegenstandsbereiche des zeitgenössischen Making-of. Im zweiten Kapitel steht mit DVD- und Blu-ray-Bonusmaterialien eine bekannte und sehr populäre Spielart im Fokus. Die Annäherung an DVD- und Blu-ray-Making-ofs erfolgt allerdings nicht über aus-

gesuchte Einzelbeispiele, sondern über ein größeres, weitgehend zufällig zusammengestelltes Korpus. Das Ziel des Kapitels besteht darin, anhand von durchschnittlichen, massiv konventionalisierten Making-ofs ein vergleichbar konventionalisiertes, ästhetisches Konzept von Produktion zu bestimmen. Die Analyse wird zeigen, dass DVD- und Blu-ray-Making-ofs die Produktion der dazugehörigen Filme vor allem als *Rückseite* dieser Filme begreifen.

Das dritte Kapitel nimmt die Ergebnisse des zweiten Kapitels auf. Es unterzieht solche Making-ofs einer näheren Betrachtung, die sich mit DVD- und Blu-ray-Extras und zugleich mit der Instanz des entstehenden Films mal spielerisch-humoristisch, mal offen ablehnend auseinandersetzen. Die ausgewählten Making-ofs dokumentieren weiterhin die Entstehung eines Films. Doch sie tun dies in einer Art und Weise, dass Vorgänge und Handlungen von Produktion – so der zentrale Befund – als kritische *Interventionen* verstanden werden können.

Anschließend rücken im vierten Kapitel verschiedene Varianten des Making-of in den Blick, die in Onlinevideopoortalen und auf Social-Media-Plattformen zirkulieren. Der methodische Zugriff erfolgt wieder über gebündelte Fallbeispiele, die unterschiedliche, plattformspezifische Ausprägungen des Making-of veranschaulichen. Dazu zählen eine formale Verknappung und inhaltliche Verdichtung, außerdem eine starke Betonung einzelner Herstellungsvorgänge in ihrem momentanen Vollzug. Das Internet bringt Making-of-Typen hervor, die Produktion vor allem als eine *Performance* interpretieren.

Das fünfte Kapitel widmet sich verschiedenen Beispielen, die sich am weitesten von einem landläufigen Begriff des Making-of entfernen. Es handelt sich zwar immer noch um dokumentarische Filme über die Entstehung eines Films, aber sie transportieren eine vergleichsweise ungewöhnliche Auffassung, was im jeweiligen Fall als Produktion gelten kann. Sie begreifen Produktion als ein peripheres Phänomen, das in Bereiche vorstößt, in denen sich die Herstellung eines Films und eine allgemeine, außerfilmische Wirklichkeit zu überlappen beginnen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint Produktion als etwas tendenziell *Nicht-Filmisches*, das gleichzeitig am Rand von herkömmlichen Vorstellungen des Filmemachens und am Rand von herkömmlichen filmischen Ästhetiken zu verorten ist.

Diese unterschiedlichen Annäherungen an das Making-of – im inhaltlichen wie im methodischen Sinne – werden im Schlussteil der Studie zusammengefasst. Dabei werde ich auch noch einmal auf den zeitgenössischen, medienkulturellen Stellenwert des Making-of zu sprechen kommen und diskutieren, warum ausgerechnet in den letzten Jahren so viele dokumentarische Darstellungen von Filmproduktion entstanden sind. Denn die zeitgenössische Proliferation des Making-of hat nicht nur etwas mit einem wachsenden Interesse für technische Produktionsabläufe oder mit veränderten ökonomischen Rahmenbedingungen zu tun. Making-ofs reagieren auf eine neue Unbestimmtheit des Films im Post-Cinema – und schlagen vor, das, was Film heute ist, verstärkt über sein hors-cadre zu begreifen.

