



DVD-Kultur und ‚Making of‘

Beitrag zu einer Mediengeschichte des Autorenfilms

Volker Wortmann, Universität Hildesheim

Zur Einführung: eine kurze Mediengeschichte des Films

Es gab eine Zeit, in der manche Filme (und nicht selten die besten) nur für wenige Tage in den Programmen der Stadtkinos auftauchten und man sich beeilen musste, wenn man sie nicht verpassen wollte. Carl Theodor Dreyers *JEANNE D'ARC* beispielsweise lief nach seiner Premiere im April 1928 nicht einmal zwei Wochen in den Kopenhagener Kinos, dann wurde der Film abgesetzt (vgl. Patalas 1996: 27). Wenn man Glück hatte, verschwanden solche Filme auf irgendwelchen Dachböden verschrobener Sammler und Liebhaber, wo sie zwischen Kisten und Gerümpel gelagert allmählich in Vergessenheit gerieten (und dadurch gerettet wurden). Wenn man Pech hatte, gingen die Filmkopien zurück an ihren Verleiher, der sie nach der Auswertung verrotten ließ oder anderweitig entsorgte. Nicht selten fielen die Kopien einem Feuer zum Opfer, zu dem es nicht mehr brauchte als eine brennende Zigarette, die man im Lager vergessen hatte. Im Fall von Dreyers *JEANNE D'ARC* verbrannte gleich das Negativ, sodass man schon wenige Wochen nach der Premiere keine weiteren Kopien mehr ziehen konnte. Immerhin überlebte der Film seine Vernichtung in der Erinnerung derer, die ihn gesehen hatten und noch lange von ihm sprachen. Die meisten anderen Filme aus der Zeit aber sind vergessen und verloren: Bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein waren Film und Kino vor allem ein transitorisches Erlebnis, schicksalhaft verbunden mit der Aura des Vergänglichen.

Selbst in den 50er Jahren musste man einem Film noch hinterherlaufen, wenn man ihn nicht verpassen (und damit für immer nicht gesehen haben) wollte. Unter den französischen Cinephilen war es gang und gäbe, dass man auf der Suche nach dem ‚Geheimtipp‘ nicht nur alle Pariser Stadtkinos abklapperte, sondern auch in die Vororte fuhr, bisweilen sogar in eine andere Stadt (vgl. Frisch 2007: 119). Mittlerweile aber lief man nicht mehr nur den Filmen hinterher. Man war darauf aus, auch die wenigen materiellen Dinge zu ergattern, die das Kino abwarf: die Aushangfotos, Plakate oder Drehbücher (vgl. ebd.: 121). Und wenn man nicht auf Trophäenjagd ging, saß man mit seinem Journal auf dem Schoß im Kinossessel und schrieb auf, was bei einem Film alles aufgeschrieben werden konnte:

Vor- und Abspann, Dialoge, besonders gelungene Szenen. Es waren erste Versuche, den flüchtigen Begegnungen auf der Kinoleinwand eine libidinös besetzte Basis zu verschaffen. Man wollte der Filmgeschichte habhaft werden und dem unaufhaltsamen Fluss der Kinoerlebnisse eine Geschichte der Artefakte entgegensetzen. Insgeheim träumte man von einer Verfügbarkeit der Filme, wie sie für die Werke der anderen Künste längst selbstverständlich war: „Den Freunden der Malerei oder der Literatur stehen Museen und Bibliotheken zur Verfügung“, schreibt seinerzeit Pierre Kast. „Mit dem Kino ist das eine andere Sache“ (zitiert nach ebd.: 118).

In diesem Zusammenhang erscheint es nur folgerichtig, dass man in den 50er Jahren auch damit begann, das Verschollene wieder hervorzuholen. André Bazin etwa durchsuchte mit Freunden systematisch die Flohmärkte und Filmlager nach verwertbaren Filmresten, in der Hoffnung, Dreyers inzwischen legendäre JEANNE D'ARC-Verfilmung rekonstruieren zu können. Mit dem Material, das auf diese Weise zusammengetragen wurde, stellte man schließlich eine ‚definitive‘ Tonfassung des Stummfilms her, die im September 1952 auf den Filmfestspielen von Venedig ihre grandiose Erstaufführung erlebte (vgl. Patalas 1996: 27f.). Wie wenig definitiv diese Fassung dabei tatsächlich war, erfuhr man Anfang der 80er Jahre, als auf dem Dachboden einer psychiatrischen Klinik in der Nähe von Oslo zufällig eine Filmkopie aus den 20er Jahren gefunden wurde, die dort zwischen Kisten und Gerümpel vergessen ihrer Entdeckung harrte.

Ende der 50er Jahre nahm die Mediengeschichte des Films dann allerdings eine dramatische Wende: Der Film emanzipierte sich sukzessive vom Kino (und damit in gewissem Sinn auch von seinem Schicksal als transitorisches Medienereignis). In den 60er Jahren wurde Film integraler Bestandteil des Fernsehens und eingespeist in sich stetig wiederholende Programmschleifen. In den 70er Jahren gab es erstmals die Möglichkeit, Filme per Video aufzuzeichnen. Seit den 80er konnte man Filme als Laserdisc oder VHS-Kassette kaufen. Und zuletzt scheint der Traum der Cinephilie nach uneingeschränkter Verfügbarkeit mit Einführung der DVD in der zweiten Hälfte der 90er Jahre ganz in Erfüllung gegangen zu sein. Dreyers JEANNE D'ARC zumindest liegt seit 1999 in einer vorbildlichen DVD-Ausgabe der *Criterion Collection* vor, auf der neben dem Film in rekonstruierter und restaurierter Fassung noch eine Dokumentation der verschiedenen Versionen zu finden ist, ein Interview mit der Tochter der Hauptdarstellerin, ein durchgehender Audiokommentar des dänischen Filmwissenschaftlers Casper Tybjerg, sowie eine Fassung des Films mit der von Richard Einhorn neu komponierten Filmmusik, dazu das Libretto zur Musik und schließlich ein ‚Making of‘ zur Produktion des Soundtracks. Wenn der Film demnächst sogar noch als Blu-ray-Disc erscheint, wird es selbst hinsichtlich der Bildqualität keine Einschränkungen mehr gegenüber dem Original geben – kaum ein cinephiler Wunsch, der da noch offen bleibt.

Die mediale Zäsur der DVD

Filme verschwinden heute nicht mehr einfach. Die unaufhörlich wachsende DVD-Sammlung im eigenen Bücherregal zumindest vermittelt genau den gegenteiligen Eindruck. Selbst Filme, die bislang nur schwer oder gar nicht zu bekommen waren, werden von den DVD-Verlagen in unterschiedlichen Editionen auf den Markt gebracht: Neben dem ganzen Mainstream-Programm und den einschlägigen Titeln des *artthouse-cinema* findet man immer mehr auch Entlegenes, Erfolgloses, Spezielles und Verzichtbares. Die strukturelle Amnesie der ersten Kinojahre, als man sich nur der Filme erinnerte, die bedeutsam waren und nur die Filme bedeutsam waren, deren man sich erinnerte, ist einer egalisierenden Verfügbarkeit gewichen.

Erstaunlich ist dabei vor allem, mit welcher Rasanz sich die Silberscheibe innerhalb weniger Jahre durchsetzen konnte, wie schnell sie die VHS-Kassette, Laserdisc und Video-CD aus dem Home-Video-Markt verdrängt hatte und schließlich sogar mit den erzielten Umsätzen die Einspielergebnisse der Filme an der Kinokasse hinter sich ließ (und damit den Filmtheaterbesitzern das Fürchten lehrte, vgl. Beier/Schulz/Wolf 2005: 128). Die marktwirtschaftlichen Umbrüche sind allerdings nur Indizien eines viel tiefer greifenden Wandels, den unser kultureller Umgang mit Film durch das Medium DVD erfahren hat. Kaum vorstellbar zumindest, dass vor zwanzig Jahren die *Süddeutsche Zeitung* eine VHS-Edition der Lieblingsfilme ihrer Kulturredaktion herausgebracht hätte. Kaum vorstellbar auch, dass sich der durchschnittliche Bildungsbürger eine solche Filmsammlung auf VHS in sein Bücherregal hätte stellen wollen. Die wenigen, die sich auf das Medium einließen und eine umfangreiche Videosammlung auf VHS-Kassetten anlegten, waren Spezialisten oder Sonderlinge. Die anderen versteckten ihre wenigen VHS-Bänder zumeist verschämt irgendwo in einer Schublade unter dem Fernsehgerät oder getarnt in Video-Buchhüllen. Kurz: Wie nie zuvor in der Mediengeschichte des Films werden mit der DVD Filme auf breiter Basis wie andere Kulturgüter auch behandelt, gibt es Werkausgaben zu den verschiedensten Filmautoren, dazu ‚Special-Editionen‘, die in Ausstattung und Qualität den bibliophilen Ausgaben der Buchkultur in nichts mehr nachstehen.

Unweigerlich stellt sich die Frage, was genau zu diesem Wandel geführt hat und inwiefern man ihn auf die ‚mediale Provokation‘ der DVD zurückführen kann. Hartmut Winkler geht diesbezüglich soweit, die mediale Zäsur der digitalen Präsenz von Filmen mit einem anderen, weit zurückliegenden Medienwechsel in der Schriftkultur zu vergleichen, nämlich mit dem Übergang von der Schriftrolle zum Kodex. Denn Filme werden ja nicht einfach nur digitalisiert und verfügbar gemacht, sondern das in einer ganz speziellen Weise. Für Winkler stellt sich die Vergleichbarkeit über die Sequenzierung her, die beim Kodex durch das Aufschneiden der Schriftrolle und das Zusammenstellen der losgelösten Seiten erfolgte, die einen gänzlich neuen, eben nicht-linearen Textzugriff ermöglichte (vgl. Winkler 2003: 327f.). Bei der DVD scheint diese Sequenzierung durch die obligatorische Kapiteleinteilung

gewährleistet: Man muss einen Film nicht mehr entlang seiner narrativen Ordnung rezipieren.

Auch wenn bezüglich des Vergleichs sicherlich einige Vorbehalte geltend gemacht werden können, ist die eigentliche Pointe des Gedankens doch grundlegender und nicht so leicht von der Hand zu weisen: Der Gedanke rückt nämlich die mediale Entwicklung des Films neben die Mediengeschichte der Schrift und nötigt uns damit ab, Film nicht mehr als medienunabhängiges Artefakt zu denken, sondern als eine Ausdrucksform, die sich in verschiedenen Medien artikuliert und deren Artikulationsmöglichkeit mit dem jeweiligen Medium variiert. Fernsehen, Video und DVD sind eben nicht nur alternative Distributionsformen des Films, die das Kino in regelmäßigen Abständen immer wieder neu in (ästhetische und ökonomische) Krisen stürzen. Offensichtlich evozieren diese Medien jeweils unterschiedliche Umgangsformen mit Film, sodass sich schließlich die Frage stellt, ob es sich bei einem Film, den man im Kino, im Fernsehen, auf DVD oder im Internet sieht, noch jeweils um etwas Identisches handelt.

Die Erweiterung des Films ins Universum seiner Paratexte

Die augenfälligste Veränderung, mit der die DVD gegenüber den Vorgängermedien des Films charakterisiert werden kann, ist die Ausstattung der Filme mit einer ganzen Legion von Paratexten. Als der Hersteller *Concorde Home Video* 1997 mit Terry Gilliams *TWELVE MONKEYS* die erste Pal-DVD auf den Markt brachte, warb das Frontcover bereits mit umfangreichem Bonusmaterial: Kinotrailer, Produktionsnotizen und einem eineinhalbstündigen *Making of*. In unzähligen *Special*-, *Collectors*-, *Extended*-, *Deluxe*-, *Limited*- oder *Bulletproof-Steelbook*-Editionen der folgenden Jahre wird dieses Konzept fortgeführt und um Audiokommentare, Interviews, *deleted scenes* und um die Präsentation von alternativen Filmanfängen und Filmenden erweitert. Eine aktuelle DVD-Edition kann unter Umständen recht voluminöse Ausmaße annehmen: Die letzte Ausgabe von Ridley Scotts *BLADE RUNNER* beispielsweise (die *Ultimate Collector's Edition*, 2007) präsentiert auf fünf DVDs neben einer *Final-Cut-Version* (2007) den *Director's-Cut* (1992), die US-amerikanische und die internationale Kinoversion (1982), dazu mit *DANGEROUS DAYS* ein dreieinhalbstündiges *Making of*, sowie zwei weitere DVDs mit Zusatzmaterial. Noch umfangreicher ist die *SUPERMAN Ultimate Collector's Edition* (2006), die die fünf Kinofilme der *SUPERMAN*-Serie auf dreizehn DVDs mit insgesamt 36-stündiger Spielzeit verteilt, wobei allein sechs DVDs dem Bonusmaterial vorbehalten sind.

Auf unterschiedlichsten Ebenen ermöglichen die DVD-Editionen diverse Zugänge zum Werk und bereichern den jeweiligen Referenzfilm mit multiplen Diskursschichten an. In den Audiokommentaren sprechen Regisseure, Drehbuchautoren, Produzenten, Schauspieler oder *Specialeffect*-Artisten zum Film und markieren mit ihrem *voice-over* Urheber- und Autorschaften (vgl. Distelmeyer 2007). Gleiches geschieht mit den unterschiedlichen Fassungen, den alternativen Schnittversionen, Anfängen und Enden, mit denen die Entscheidungspro-

zesse des Films ausgestellt werden und die Variabilität einer ästhetischen Entscheidung thematisiert wird – nicht in einem relativierenden Sinn, sondern im Sinn der Initiierung eines Diskurses über den Film, der sich vermittels der unterschiedlichen Möglichkeitsformen erst entfalten kann.

In Anlehnung an die berühmte Sentenz von Niklas Luhmann, dass es Kunstwerke nämlich nur gibt, „wenn und soweit mit Möglichkeiten der Kommunikation über sie gerechnet werden kann“ (Luhmann 2007: 210), könnte man im Hinblick auf die DVD-Editionen – als vorläufige These – auch sagen, dass *sie einen Film über das Bonus-Material mit Diskursen ausstatten, in denen vorgeführt wird, wie über Film allgemein und den Referenzfilm im Besonderen kommuniziert werden kann*. Allein die Tatsache, dass ein Film auf bereits vorhandene Diskurse verweist, generiert ja schon Bedeutung in dem Sinn, dass es sich hierbei offensichtlich um einen Film handelt, über den es sich zu sprechen lohnt (der also unter Kunstverdacht steht).

Auf diese Weise zumindest lässt sich die Bedeutung eines Filmes nach einer recht simplen Formel quantifizieren: je umfangreicher die Ausstattung, desto bedeutsamer der Film! Eine Rechnung, die natürlich niemals aufgeht. Doch wie soll man die Wertigkeit eines Films herausstellen, wenn alle Filme in gleicher Weise verfügbar (und damit die tradierten Selektionsmechanismen ausgehebelt) sind, und es nicht einmal mehr die Möglichkeit gibt, sich die Bedeutung eines Films physisch zu erarbeiten, indem man ihm von einem Kino zum anderen hinterherläuft?

Das *Making of* als Bedeutsamkeitsmaschine

Unter dem ganzen Bonus-Material der DVD-Editionen ist das *Making of* nicht nur das prominenteste, sondern zugleich auch das kohärenteste Format: ein Format mit prädigitaler Vorgeschichte, ja sogar einer Geschichte, die über die Anfänge des Films hinausweist (zumindest dann, wenn man Poetologien und poetische Szenarien in eine genealogische Linie mit dem *Making of* stellen will – vgl. Wortmann 2008a). Interessant ist das *Making of* dabei vor allem, weil sich hier unterschiedliche Diskurse überlagern, diametral entgegengesetzte Perspektiven vereint werden, Interessen von Produzenten, Autoren und Rezipienten zusammenfinden.

Formatprägend ist zunächst die Filmindustrie, die das *Making of* schon für sich entdeckt, als man gerade erst damit begonnen hatte, industrielle Produktionsstrukturen zu etablieren. Bereits in den frühen 10er Jahren des 20. Jahrhunderts brachte das Filmstudio *Edison* einen 10-minütigen Film mit dem Titel HOW MOTION PICTURES ARE MADE AND SHOWN heraus, der (noch nicht auf die Entstehung eines konkreten Films bezogen) allgemein in die Geheimnisse der Filmproduktion einführt (vgl. Hediger 2005: 333). Zur gleichen Zeit erscheinen unzählige Aufklärungsartikel und Bücher über Filmtechnik und Tricks. Auch das erste *Making of* mit einem konkreten Referenzfilm erscheint in Buchform: Der Kame-

ramann Geoffrey Mallins veröffentlicht 1919 mit *How I filmed the War* seinen Erlebnisbericht zur Entstehung des britischen Propagandafilms *THE BATTLE OF THE SOMME* (1916).

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts erreicht das *Making of* in Filmform seine erste Blütezeit. Jetzt wird zu fast jeder großen Produktion ein 10-minütiger Kurzfilm gedreht, der die Hintergründe der Filmentstehung vorstellt (vgl. Hediger 2005: 337). In den frühen 40er Jahren entsteht dann in den Disney Studios mit *THE RELUCTANT DRAGON – BEHIND THE SCENES AT WALT DISNEY STUDIO* ein erstes *Making of* in *full-feature*-Länge. Zwar geht es auch hier nicht um eine konkrete Entstehungsgeschichte, doch zeigt dieser als Hinterbühnenschau angelegte Film bereits eine dramaturgische Struktur, an der man sich in der Folgezeit weitgehend orientieren wird. Die Story ist kurz erzählt: Der Schauspieler Robert Benchley versucht, Walt Disney ein Bilderbuch als Vorlage für den nächsten Animationsfilm anzubieten. Auf der Suche nach dessen Büro verirrt sich Benchley auf dem Studiogelände und wandert von einem Department zum nächsten. Mit zahlreichen Comedy-Einlagen garniert, werden auf diese Weise die einzelnen Arbeitsschritte der Animationsfilmproduktion vorgeführt: die Zeichenklasse, das Tonstudio, die Geräuschemacher, der Tricktisch, die Phasenzeichnung, die Kolorierung, die Storyentwicklung usw. Endlich bei Walt Disney angekommen, muss Benchley erfahren, dass Disney selbst schon auf die Vorlage gestoßen war und der Film bereits abgedreht ist. Gemeinsam schauen sie sich im Vorführraum das Ergebnis an – der fertige Cartoon bildet das abschließende Kapitel des Films.

Stilbildend war *THE RELUCTANT DRAGON* dabei vor allem hinsichtlich seiner dramaturgischen Segmentierung, insofern die Einteilung entlang der Produktionslogik nach einzelnen *Departments* erfolgte. Kaum ein *Making of* zu einer aktuellen Großproduktion, das nicht in gleicher Weise die industrielle Arbeitsteiligkeit als Produktionsprinzip ausstellen würde – die Kapiteleinteilungen der DVD-Menüs wirken hierbei noch einmal strukturverstärkend.

Offensichtlich aber ist die ostentative Preisgabe der industriellen Segmentierung in Kontexten des *Mainstream-Kinos* nicht sonderlich diskreditierend. Hier geht es auch weniger um eine Begründung und Darstellung von kreativen Prozessen, als vielmehr um die Intensivierung der Zuschauer-Film-Beziehung, um die Ausstellung des Produktionsaufwands, die eine proportionale Relation von investiertem Aufwand und Unterhaltungswert behauptet, schließlich um das verschwörerische Einweihen des Zuschauers in die Geheimnisse der Filmproduktion. Vinzenz Hediger spricht in diesem Zusammenhang von dem paradoxen Aspekt des öffentlichen Geheimnisses: „Zu denen zu gehören, die das Geheimnis kennen, ist etwas Besonderes, aber dazugehören kann jeder.“ Auf diese Weise wird der Zuschauer dazu angeleitet, „ein persönliches Verhältnis zu einem Film aufzubauen“ (Hediger 2005: 332).

Während auf der einen Diskursebene Segmentierung und industrielle Organisation ausgestellt wird, scheint man andererseits nicht darauf verzichten zu können, dem arbeitsteiligen

Massenbetrieb eine Figur entgegenzustellen, die so etwas wie ästhetische Kohärenz verspricht: Auch das *Making of* zum *Mainstream-Kino* kommt nicht ohne Filmautoren aus. Insofern überrascht es nicht, wenn ausgerechnet George Lucas in der Anfangssequenz von *THE BEGINNING* (2001), dem *Making of* zum Eröffnungsfilm der neuen *STAR WARS*-Serie *THE PHANTOM MENACE* (1999), über Autorenfilmtheorie doziert: „The auteur theory of film actually is very true, if you know directors, because they are very much like their movies“, sagt er. Dass es ihm hierbei nicht um irgendeine abstrakte Erörterung, sondern eher schon um die Preisgabe eines Schlüssels zum Verständnis seines Werkes geht, wird nur wenig später deutlich: „In the case of somebody who writes and directs, you know, it is my life. Everything I write is my life.“

Um genau diese (bei einem *SciFi-Fantasy-Film* nicht unmittelbar einleuchtende) Behauptung des validen Ausdrucksverhältnisses von Künstler und Werk auch visuell zu unterstreichen, sehen wir den Autor gleich zweimal unmittelbar Hand anlegen: direkt im Anschluss an die Eingangssequenz, wenn Lucas vor versammelter *Pre-Production-Crew* mit dem Buntstift im *Storyboard* die Bildteile markiert, welche real gedreht, und die, welche am Computer generiert werden sollen, und wenn er am Ende des *Makings of*, an seinem Schreibtisch sitzend, die ersten Zeilen des Drehbuchs zum zweiten Teil der neuen Serie niederschreibt. Dass innerhalb dieser Klammer dann alles wieder seinen gewohnten, arbeitsteiligen Gang geht, scheint kein Widerspruch: Der Film vereint unvereinbare Diskurse und gönnt dem souveränen Autor das letzte Wort.

Negativ gewendet heißt das: „You never get, what you want!“ – so Ridley Scott in *DANGEROUS DAYS* (2007), der damit seine Erfahrung als Filmemacher bei den Dreharbeiten zu *BLADE RUNNER* (1982) thematisiert. Gleich aber, ob man in dem Apparat einen willfähigen Gehilfen, oder nur widerständigen Ballast sehen will: Jedes Mal wird dem Zuschauer die Rezeptionshaltung offeriert, die ganze Maschinerie der Filmindustrie unter dem Gesichtspunkt des Autorenfilms zu betrachten.

Von Antagonisten und Kollaborateuren

Zugespitzt könnte man sagen, dass ein *Making of* immer zugleich eine *Autorenerzählung* ist, also eine Erzählung, in welcher der Filmemacher als Figur über seine Relation zu den Schauspielern, den Produzenten, den einzelnen Departments, dem industriellen Apparat thematisiert und dramatisiert wird. In *THE HAMSTER FAKTOR AND OTHER TALES OF TWELVE MONKEYS* (1997) etwa, dem *Making of* auf der ersten PAL-DVD, ist schon nach wenigen Minuten klar, wo genau in diesem Film die Konfliktlinie entlanglaufen (und welches Autoren-Drama damit erzählt werden) wird: Wir sehen Terry Gilliam in der Maske kurz vor einem Auftritt in der *Late-Night-Show* von David Lettermann, als er gefragt wird, was er davon hält, in der Anmoderation als „einer der wenigen kreativen Köpfe Hollywoods“ bezeichnet zu werden, und Gilliam mit einem Stoßseufzer antwortet: „Hollywood? Ich bin ein Hollywood-Regisseur geworden? Diese Leute sind nicht zu stoppen.“

In den folgenden 90 Minuten werden wir Gilliam immer wieder in Konfrontation mit Figuren sehen, die im weitesten Sinn mit Hollywood identifiziert werden können. Und um die Spannung zu halten, erfahren wir als Zuschauer bis zuletzt nicht, wer eigentlich bei der ganzen Sache die Oberhand behält.

Eindeutig in diesem Konflikt gescheitert ist Gilliam hingegen mit seinem nächsten Projekt, dem Versuch, Cervantes' *Don Quixote* zu verfilmen. Die Dreharbeiten mussten nach wenigen Wochen eingestellt werden, da mit Jean Rochefort der Hauptdarsteller ernsthaft erkrankt war, und die Produktionsleitung lieber die Ausfallsumme der Versicherung kassieren, als einen neuen Anlauf versuchen wollte. Anstelle der Romanverfilmung kam mit LOST IN LA MANCHA das *Making of* zum Filmdesaster in die Kinos und wurde auf internationalen Festivals begeistert aufgenommen (Rauscher 2007: 413). Der Erfolg hat sicherlich auch damit zu tun, dass mit dem Scheitern des Filmautors zugleich ein Drama dokumentiert ist, das längst in den Diskursen des Autorenfilms vorformuliert war.

In fast allen autothematischen Filmen der *auteurs* ist die Geste des souveränen Autors, die mit dem Eingeständnis seiner Machtlosigkeit gegenüber der Industrie kollidiert, Topos der Erzählung: Gleich welches Beispiel man nehmen mag – Godards LE MEPRIS (1963), Fellinis OTTO E MEZZO (1963), Fassbinders WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (1971), Truffauts LA NUIT AMÉRICAINNE (1973), Wenders STAND DER DINGE (1982) oder schließlich Godards PASSION (1982) – jedesmal wird im Film die Konfrontation mit dem technisch-industriellen Apparat thematisiert, jedesmal führt der Konflikt zum Stillstand der Produktion und zum eingestandenem Scheitern des *auteurs* als souveräner Filmkünstler – werden die Filme zu Allegorien der problematischen Existenz des Filmemachers und der problematischen Figur des Künstlers/Autors in einem industriell strukturierten Gewerbe.

Es gibt zahlreiche Variationsmöglichkeiten, diese topische Autorenerzählung fort- oder umzuschreiben. In BURDEN OF DREAMS von Les Blanc (1982), dem *Making of* zu FITZCARRALDO (1982), hadert Werner Herzog nicht mehr unmittelbar mit seinen Geldgebern, sondern nur noch mit den widrigen Produktionsumständen: Über vier Jahre mit diesem Filmprojekt befasst, musste er diverse Rückschläge hinnehmen. Herzog drehte fernab aller Zivilisation im Amazonasgebiet und war besessen von der Bildidee, ein Dampfschiff über einen Berg zu ziehen. Als man ihm vorab in einem Gespräch bei *20th Century Fox* vorschlug, ein Modellschiff über einen Studiohügel ziehen zu lassen, insistierte Herzog: „[D]ie nicht diskutierbare Selbstverständlichkeit müsse ein wirklicher Dampfer über einen wirklichen Berg sein, aber nicht um des Realismus willen, sondern wegen der Stilisierung eines großen Opernereignisses“ (Herzog 2004: 10). Von da an zog sich das Hollywood-Studio aus der Produktion zurück.

Auch wenn die Bildidee durch die Handlung des Spielfilms weitgehend plausibilisiert wird, ist sie zugleich auch Allegorie: im weitesten Sinne eine anthropologische, insofern hier der Mensch mit der ‚Eroberung des Nutzlosen‘ über alle Umstände zu triumphieren versucht,

im engeren Sinne aber auch eine filmästhetische, insofern es mit der Realisierung des zentralen Bildes gelingt, alle Entscheidungsinstanzen unter die eine Idee (die Idee des Einen) zu zwingen und damit dem Filmapparat wiederum das Bild des souveränen Filmautors abzutrotzen (vgl. Wortmann 2008b: 54ff.).

HEARTS OF DARKNESS – A FILMMAKER’S APOCALYPSE ist ein *Making of*, das die ebenso abenteuerliche wie komplizierte Entstehungsgeschichte von Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (1979) anhand von dokumentarischem 16mm-Material und aktuellen Interviews rekonstruiert und dabei gleich eine ganze Reihe von Konfliktlinien etabliert. Zwar ist Coppola in diesem Fall sein eigener Produzent, doch gibt es genügend andere Antagonismen, die es zu überwinden gilt: den Taifun, der die Aufbauten am Set zerstört, das zu knapp bemessene Budget, die Hollywood-Presse, welche die 232 Tage andauernden Dreharbeiten immer wieder sarkastisch kommentiert, der für teures Geld eingekaufte Star Marlon Brando, der nur unwillig im philippinischen Dschungel erscheint und außerdem gänzlich unvorbereitet ist. Eigentlich aber ist HEARTS OF DARKNESS vor allem eine Aneignungsgeschichte, die davon erzählt, wie Coppola noch während der Dreharbeiten sich den ursprünglich von John Milius und George Lucas (nach einer Vorlage von Joseph Conrad) entwickelten Stoff zu eigen macht und ihm seine persönliche Perspektive einverleibt. Nicht ohne Grund sehen wir gleich zu Beginn eine Einstellung, die zeigt, wie zwei (Autoren-) Hände auf einer Schreibmaschine schreiben.

Natürlich gibt es auch ganz andere Möglichkeiten, den Regisseur im *Making of* ins Spiel zu bringen. In PRIVATE CONVERSATION (1985) beispielsweise, der Dokumentation zu DEATH OF A SALESMAN (1985), sieht man Volker Schlöndorff weniger als souveränen Filmautor, sondern immer wieder eingezwängt zwischen den eigentlichen Größen dieses Films, nämlich Arthur Miller und Dustin Hoffman. Schlöndorff tritt bestenfalls vermittelnd und moderierend auf und bleibt als Filmautor (abgesehen von der Idee zum ausgefallenen Bühnen-Film-Set) eher unauffällig. Robert Altman wiederum wird in LUCK, TRUST & KETCHUP: ROBERT ALTMAN IN CAVER COUNTRY (1993) in Relation zu seinem Schauspieler-Ensemble als paternale Figur gezeichnet. Mit Zuwendungen und charmanten Zurückweisungen legt er für die Schauspieler des Episodenfilms SHORT CUTS (1992) lediglich den Rahmen der künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten fest und erfährt dafür in zahllosen Interviews überbordende Verehrung. Wim Wenders agiert in ONE DOLLAR DIARY (2001) ähnlich, würde aber selbst die väterliche Rolle zurückweisen. Über die Off-Stimme des *Making of*s zu seinem MILLION DOLLAR HOTEL (2000) beschwört er in emphatischer Weise die verschiedenen Ebenen der Kollaboration: Wenders spricht in der ersten Person Plural, spricht davon, dass „wir“ dabei waren, unsere Sprache und den Stil des Films zu finden, dass „wir“ der Geschichte gerecht werden würden, dass schon am ersten Tag zu erkennen gewesen wäre, dass mit diesem Team alles möglich sei, dass er „jede Szene vor Ort mit den Schauspielern [würde] erfinden können, ohne Storyboard und ohne festgelegtes ästhetisches Konzept“. Die ganze Emphase kulminiert schließlich in einer Bemerkung, die

Wenders weniger als Regisseur, eher als Beobachter ausstellt: „Wie vertrauensvoll die beiden dabei miteinander umgingen, das beeindruckte mich am meisten. Kein Wunder, nichts berührt mich mehr, als Menschen Hand in Hand arbeiten zu sehen.“ (vgl. Wortmann 2008b: 50ff.)

Welches Autorenbild auch immer inszeniert wird, kaum ein *Making of* kann auf den Regisseur als Autor-Figur verzichten. Es sind eher die Ausnahmefälle, die sich an anderen Konzepten probieren: In *SHADOWING THE THIRD MAN* (2005) etwa gibt es zwar auch die konventionellen Interviews, mithilfe derer die Entstehungsgeschichte von Carol Reeds Filmklassiker rekonstruiert werden soll, doch gibt es dort auch den ambitionierten Versuch, den Ort der Handlung selbst prominent ins Spiel zu bringen, wenn immer wieder Filmausschnitte des Klassikers auf Freiflächen der Originaldrehorte in Wien projiziert werden. In *GOING PLACES* (2005), einer Dokumentation, die auf der Special-Edition-DVD von Wenders *DON'T COME KNOCKING* (2005) zu finden ist, spielen die Dreharbeiten selbst sogar kaum noch eine Rolle, tauchen eher beiläufig auf als ephemere Erscheinungen einer Dokumentation, die sich ganz der Drehorte und der Menschen widmet, die dort leben. Beinahe als Gegenentwurf zu dem *ONE DOLLAR DIARY*, das von Wenders Off-Stimme dominiert ist, tauchen hier Regisseur und Drehbuchautor nur in einer kurzen, beiläufigen Interview-Sequenz auf.

Was vom Kino übrig bleibt

Mitte der 90er Jahre hat sich die DVD offenbar als ideales Medium angeboten, um all die Paratexte zusammenzufassen, die bis dahin frei fluktuierend den jeweiligen Referenzfilm umschwirrten. Auf der Silberscheibe erscheinen sie nun als Einheit. Dabei ist das *Making of* nur ein Kumulationspunkt, insofern Autorenerzählungen und Autoreninszenierungen nicht nur hier stattfinden, sondern das ganze Spektrum des Bonusmaterials bestimmen. DVDs dienen vor allem „als digitale Kommunikationsräume, in denen der Zuschauer [...] auf den Regisseur trifft“ (Hartmann 2009: 186) und auf verschiedenen Ebenen der „Einschreibung des Regisseurs in sein Werk“ beiwohnen darf (Distelmeyer 2007). Im Hinblick auf Audio-kommentare spricht Aaron Barlow sogar von einem „de facto revival of the auteur theory of cinema“ (Barlow, 2005: S. 119).

Wenn man bedenkt, dass der Autorenfilmgedanke in der Cinephilie der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts entwickelt und zelebriert wurde, und zwar indem man damit anfing, Informationen zu Filmen und ihrer Entstehung, zu ihren Regisseuren und deren Intentionen mühsam zusammenzutragen – und das heißt alle möglichen Paratexte zu den weitgehend anonymen Werken der Zeit – dann scheint die DVD tatsächlich so etwas wie eine Fortführung und Erfüllung der *politique des auteurs* zu sein; allerdings – wenn man genauer hinschaut – unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen:

Cinephilie war mehr als nur eine Bewegung, die Film als Kunst zu nobilitieren gedachte und sich dafür an einen bis ins 19. Jahrhundert hineinreichenden Begriff des Autors/

Künstlers orientierte. Cinephilie war vor allem eine spezifische Form von Medien-Kultur, betrieben von Amateuren und Dilettanten, die alles daran setzten, innerhalb eines festgefügtten Apparats (mit all seinen medialen Dispositionen) eine Verschiebung im Bedeutungsgefüge zu erreichen und deshalb Diskurse etablierten, die ein gänzlich anderes Sprechen über Film ermöglichten (vgl. Frisch 2007). Selbst die in Anekdoten immer wieder kolportierte Marotte, im Kinosaal den einen (einzigen) Platz zu bestimmen, von dem aus sich das Kinoerlebnis allein authentisch realisieren ließe, kann man verstehen als das Verlangen danach, sich in einem überdeterminierten Medienraum als Individuum einzuschreiben, sich des Mediums also mittels der behaupteten Definitionshoheit zu ermächtigen. Genau diese mediale Ermächtigung war grundlegender Impuls der späteren Regisseure der *Nouvelle Vague*, die dann nicht nur die Kinosäle, sondern gleich die Produktionsmittel der Filmindustrie anvisierten.

Vor diesem Hintergrund erscheint die DVD mit ihrem Bonus-Material im besten Fall wie ein Erinnerungsstück, das uns die medienkulturelle Operation der Cinephilie mit all seinen Facetten noch einmal vor Augen führt (und aus diesem Grund allein schon seinen Platz im Bücherregal neben all den anderen Klassikern und Werkausgaben beanspruchen darf); im schlimmsten Fall allerdings wirkt sie wie eine Simulation von Diskursen, die nur noch unter Marketingaspekten Relevanz beanspruchen kann.

DVD-Kultur im Sinne einer virulenten Medien-Kultur ist zumindest auf den Silberscheiben nicht zu finden – wer sie finden will, muss an anderen Orten suchen; beispielsweise auf *Youtube*, wo erste sehenswerte Parodien zu DVD-Bonus-Materialien kursieren.

Über den Autor

Volker Wortmann, Jg. 1965, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim. Stipendiat im Graduiertenkolleg *Authentizität als Darstellungsform*. Zahlreiche Veröffentlichungen zu dokumentarischen Medien und zur Darstellung der Künste im Film. Zuletzt erschienen (zusammen mit Stephan Porombka und Wolfgang Schneider): *Theorie und Praxis. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*. Tübingen 2008.

Filme

BURDEN OF DREAMS (USA 1982, Les Blanc), Making of zu FITZCARRALDO (Peru/Deutschland 1982, Werner Herzog)

DANGEROUS DAYS – MAKING OF BLADE RUNNER (USA 2007, Charles de Lauzirika), Making of zu BLADE RUNNER (USA 1982/1992/2007, Ridley Scott)

GOING PLACES – A JOURNEY WITH DON'T COME KNOCKING (Deutschland 2005, Willem Droste), Making of zu DON'T COME KNOCKING (Frankreich/Deutschland/USA 2005, Wim Wenders)

HEARTS OF DARKNESS – A FILMMAKER'S APOCALYPSE (USA 1991, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola), Making of zu APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola)

INCIDENT AT LOCH NESS (USA 2004, Zak Penn)

JEANNE D'ARC (Frankreich 1927, Carl Theodor Dreyer)

LA NUIT AMÉRICAINNE (DIE AMERIKANISCHE NACHT, Frankreich 1973, François Truffaut)

LE MEPRIS (DIE VERACHTUNG, Frankreich/Italien 1963, Jean-Luc Godard)

LOST IN LA MANCHA (VERLOREN IN LA MANCHA, GB 2002, Keith Fulton, Louis Pepe)

LUCK, TRUST & KETCHUP: ROBERT ALTMAN IN CAVER COUNTRY (USA 1993, John Dorr, Mike E. Kaplan), Making of zu SHORT CUTS (USA 1992, Robert Altman)

NANOOK OF THE NORTH (NANUK, DER ESKIMO, USA 1922, Robert Flaherty)

OTTO E MEZZO (ACHTEINHALB, Italien 1963, Federico Fellini)

PASSION (Frankreich/ Schweiz 1982, Jean-Luc Godard)

PRIVATE CONVERSATION: ON THE SET OF 'DEATH OF A SALESMAN' (USA 1985, Christian Schwarzwald (alias Christian Blackwood)), Making of zu DEATH OF A SALESMAN (USA/Deutschland 1985, Volker Schlöndorff)

SHADOWING THE THIRD MAN (USA 2005, Frederick Baker), Making of zu THE THIRD MAN (DER DRITTE MANN, GB 1949, Carol Reed)

STAND DER DINGE (Deutschland 1982, Wim Wenders)

THE BATTLE OF THE SOMME (DIE SCHLACHT AN DER SOMME, GB 1916, Charles Urban)

THE BEGINNING – MAKING EPISODE I (USA 2001, John Shenk), Making of zu STAR WARS EPISODE I – THE PHANTOM MENACE (STAR WARS EPISODE I – DIE DUNKLE BEDORHUNG, USA 1999, George Lucas)

THE HAMSTER FAKTOR AND OTHER TALES OF TWELVE MONKEYS (USA 1997, Keith Fulton, Louis Pepe), Making of zu TWELVE MONKEYS (USA 1996, Terry Gilliam)

THE ONE DOLLAR DIARY (USA 2001, Dominic DeJoseph), Making of zu MILLION DOLLAR HOTEL (Deutschland/GB/USA 2000, Wim Wenders)

THE RELUCTANT DRAGON – BEHIND THE SCENES AT WALT DISNEY STUDIO (USA 1941, Alfred L. Werker und Hamilton Luske)

TWELVE MONKEYS (USA 1995, Terry Gilliam)

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (Deutschland 1971, Rainer Werner Fassbinder)

Literatur

Barlow, Aaron (2005): The DVD Revolution. Movies, Culture, and Technology. Westport, Connecticut/London: Praeger.

Beier, Lars-Olaf et al. (2005): Goldrausch mit Silberlingen. In: Der Spiegel 24/2005 vom 13.06.2005, S. 128.

Distelmeyer, Jan (2007): Machtworte – über Filme sprechen. Anmerkungen zum DVD-Audiokommentar. In: nachdemfilm, veröffentlicht 12/07; URL: <http://www.nachdemfilm.de/reviews/dvdmachtworte.html>, Zugriff am 11.11.2009.

Hartmann, Eva-Maria (2009): Digitale Kommunikationsräume. Filmrezeption auf DVD – Der Zuschauer als ‚Co-Autor?‘ In: Andrzej Gwóźdź (Hg.): Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte. Marburg: Schüren, S. 173-186.

Frisch, Simon (2007): Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg: Schüren.

Frisch, Simon/Wortmann, Volker (2006): Zur Kulturlogik von Autor und Kollektiv. Die Nouvelle Vague und ihre Verdunkelungsstrategien kollektiver Kreativität. In: Stephan Prombka et al. (Hg.): Kollektive Kreativität. Tübingen: Francke, S. 101-114.

Hediger, Vinzenz (2005): Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film. In: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.): Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung. Marburg: Schüren, S. 332-341.

Herzog, Werner (2004): Eroberung des Nutzlosen. München/Wien: Hanser.

Luhmann, Niklas (2007): Das Medium der Kunst. In: Oliver Jahraus (Hg.): Niklas Luhmann. Aufsätze und Reden. Stuttgart: Reclam jun., S. 198-217.

Malins, Geoffrey H. (1993): How I filmed the War. A record of the extraordinary Experience of the Man who filmed the great Somme Battles etc. Edited by Low Warren. London: The Imperial War Museum.

Patalas, Enno (1996): Liebe, Tod und Auferstehung. In: Institut Français de Munich (Hg.): Carl Th. Dreyers JEANNE D'ARC. Revue Cicim 43/44, S. 23-36.

Rauscher, Andreas (2007): Making-of. In: Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam. S. 411-414.

Winkler, Hartmut (2003): Zugriff auf bewegte Bilder. Video on Demand. In: Harald Hillgärtner und Thomas Küpper (Hg.): Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner. Bielefeld: transcript. S. 318-331.

Wortmann, Volker (2008a): Mit Bildern Praxis denken. Poetische Szenarien im Film – als Theorie. In: Stephan Porombka et al. (Hg.): Theorie und Praxis der Künste. Tübingen: Francke, S. 117-147.

Wortmann, Volker (2008b): special extended: Das Filmteam als kreativer Kollektiv-Körper im ‚making of ...‘. In: Hanns-Josef Ortheil et al. (Hg.): Kollektive in den Künsten. Hildesheim: Olms, S. 39-60.