

Für das hier entwickelte Argument ist entscheidend, dass beide Zeitordnungen nicht deckungsgleich sind, selbst wenn Filme keine sichtbaren Alterungserscheinungen aufweisen. Es existiert eine analoge Form der Demarkation, die zuvor schon für das hors-cadre als mediales Außen des Filmbildes bestimmt wurde: Genauso wie der eigentliche Ort der Kamera zum Hohlraum wird, der vom Bild jener Kamera niemals eingefangen werden kann, so ist die Zeit der Herstellung, Fabrikation und Entstehung nicht ohne Weiteres mit der inneren Zeitstruktur des Filmbildes deckungsgleich. Die »film time«, der Zeitpunkt der realen Filmherstellung, und die »cinema time«, der Zeitpunkt der Rezeption des Films, bleiben füreinander inkommensurabel. Denn auch wenn ein Filmherstellungsvorgang im Film vorgeführt wird, geht ihm wiederum eine notwendige Herstellungsphase *voraus*, weil ein Film seine mehrphasige Struktur nicht auflösen kann. Es wiederholt sich dann die potenziell ins Unendliche geöffnete Vervielfachung des hors-cadre, das immer neue, *zeitlich vorgelagerte* hors-cadres hervorbringt.

Making-of – zweite Annäherung

Der temporale Charakter des hors-cadre ist produktiv, weil er Präzisierungen erlaubt, die mit einem ausschließlichen Fokus auf Raumaspekte nicht möglich wären. Erstens kann die mediale Spezifik des filmischen Bildes konkretisiert werden. Filme sind bewegte Bilder, für die *beide* Varianten des hors-cadre konstitutiv sind: ein Außenraum ebenso wie eine Außenzeit ihrer Hervorbringung. Andere Bewegtbilder machen dagegen nur eine der beiden Dimensionen des hors-cadre stark. Ein live übertragenes Fernsehbild weist etwa ein räumliches hors-cadre jenseits der Kadrierungen des Bildes auf, inklusive der üblichen Produktions- und Übertragungsgerätschaften und des technischen Personals. Das gilt allerdings nicht unbedingt für die zeitliche Vorgängigkeit der Bildproduktion. Strenggenommen gibt es zwar auch hier eine mikrotemporale Latenz, denn »live« übertragene oder »in Echtzeit« generierte Bilder auf Bildschirmen werden permanent aus elektronischen Signalen neu aufgebaut oder digital errechnet (Cubitt 2014b, S. 95–96).⁴³ Diese mikrotemporalen Intervalle liegen aber unterhalb einer menschlichen Wahrnehmungsschwelle; außerdem betreffen sie eher eine Distributionslogik, also die Frage, wie ein Bild von einem Punkt A zu einem Punkt B gelangt – bzw. wie sich am rezeptionsästhetischen Ende des Übertragungsweges aus Datenprozessen ein wahrnehmbares »Bild« materialisiert (Rothöhler 2018). Aus der Wahrnehmungsperspektive menschlicher Zuschauer*innen bleibt es dabei, dass Rezeptionsmoment und der Moment der ursprünglichen Bildproduktion beim Live-Fernsehen maximal eng beieinander liegen.

Den umgekehrten Fall stellen Bilder dar, die keine sichtbaren visuellen Ränder mehr aufweisen. 360°-Videos oder Virtual-Reality-Umgebungen erzeugen ausgedehnte visuelle Felder, für die das rechteckige Format des klassischen Filmbildes augenscheinlich keine Rolle mehr spielt. Entsprechende Bilder werden mit kugelförmigen Kamerakonstruktionen aufgezeichnet oder vollständig am Computer als virtuelle Umgebungen

43 Zu technikhistorischen Voraussetzungen einer digitalen Kommunikation in vermeintlicher Echtzeit siehe auch Otto (2020, S. 80–90).

erzeugt, die räumlich nicht mehr ›aufzuhören‹ scheinen. Es gibt, je nach Rezeptionsmodus, kaum noch oder keine sichtbaren Begrenzungen mehr, die diese Bilder wie ein Behälter umschließen (Rothöhler 2014). Zwar schlagen sich auch hier nicht alle Aspekte ihrer Entstehung unmittelbar in den Bildern nieder – die Kamera, die ein 360°-Bild aufnimmt, kann sich weiterhin nicht selbst filmen; und es bleiben effektiv auch verschiedene andere Herstellungsprozesse der Prä- und Postproduktion unsichtbar. Aber es würde wenig Sinn ergeben, hier von einer profilmischen Produktionsrealität im Off zu sprechen, denn eine Trennung zwischen on-screen und off-screen gibt es offenkundig nicht mehr. Trotzdem kann immer noch ein Produktionsmoment zeitlich vom Projektions- oder Wiedergabemoment des randlosen Bewegtbildes unterschieden werden. Dieser Produktionsmoment bleibt für die Zuschauer*innen unzugänglich, auch wenn er nicht in einem herkömmlichen, räumlichen Off zu verorten ist.

Zweitens kann ein zeitliches hors-cadre für mögliche Unterscheidungen zwischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen fruchtbar gemacht werden. Die bisher vorgestellten Positionen entwickeln ihre Idee eines Außen der Filmentstehung vor allem anhand von narrativen Spielfilmen. Der Ausschluss jeglicher Hinweise auf einen Herstellungsapparat aus dem Filmbild, der nach Aumont mit dem Verschwinden des *avant-champ* einsetzt, fällt historisch mit der Entstehung geschlossener filmischer Diegesen zusammen. In der Dokumentarfilmtheorie ist deshalb die Annahme verbreitet, dass das hors-cadre für den Dokumentarfilm nur eine untergeordnete Rolle spielt – weil, wie François Niney schreibt, eine stärkere »Kontinuität zwischen der Welt hinter und der Welt vor der Kamera« vorliegt (2012, S. 90), und weil (was auf dasselbe hinausläuft) das hors-champ laut Florian Krautkrämer (2014, S. 19) oder Philipp Blum (2017, S. 180) im Dokumentarfilm meistens mit dem hors-cadre in eins fällt. Das Off ist hier also nicht die imaginierte Fortsetzung eines diegetischen Raums, sondern der Raum der dokumentarfilmischen Kamera, aus dem sich die Filmemacher*innen immer wieder in die laufende Aufnahme einklinken können. In unterschiedlichen dokumentarischen Strömungen wird auf diese Weise die Aufnahmesituation im Film thematisiert, etwa im *cinéma vérité* oder in der Herangehensweise, die Bill Nichols als »partizipativen Modus« bezeichnet (2010, S. 179–194). Krautkrämer (2014, S. 119–120) stellt vergleichbare Überlegungen anhand eines jüngeren Medienphänomens an. Er beobachtet, wie in Handyvideos aus dem syrischen Bürgerkrieg plötzlich wieder ein *avant-champ* entsteht, wie ihn Aumont anhand der frühen Lumière-Filme beschrieben hatte. In den Handyvideos scheint die filmende Person stark ins Geschehen involviert – etwa, wenn direkt auf den oder die Filmende*n geschossen wird. Die filmende Person bleibt zwar visuell im Off, aber es gibt in der Situation der Aufnahme keinen wirklich abgetrennten Außenbereich, kein hors-cadre im engeren Sinne mehr, so Krautkrämers These (ebd., S. 125–126).

Der Zusammenfall von hors-champ und hors-cadre oder die starke Evokation der eigentlich unsichtbar bleibenden Filmemacher*innen im Bild sorgen dafür, dass das Publikum die Aufnahmesituation der Bilder nicht vergisst. Es wird immer wieder an die Präsenz der Filmemacher*innen hinter und teilweise auch vor der Kamera erinnert (Odin 2012, S. 263). Wenn der Rahmen, der ein hors-cadre vom Bild abtrennt, aber auch als ein *Zeit*-Rahmen verstanden wird, kann auch bei Dokumentarfilmen oder, allgemeiner, bei dezidiert nicht-fiktionalen Bewegtbildern von einer Phase der Filmentstehung ausgegangen werden, die sich nicht eins zu eins in die filmophane Zeit einzelner Einstel-

lungen und Szenen übersetzt. Spezifisch für den Dokumentarfilm wäre dann nicht, dass er gar kein hors-cadre mit sich führt, sondern, dass er lediglich sein räumliches hors-cadre spürbar abschwächt. Denn auch für den Dokumentarfilm gilt, dass Entstehung und Rezeption zeitlich auseinanderliegen. Die Aufnahme und Aufbereitung der Bilder hat bereits stattgefunden, wenn sie von einem Publikum gesehen werden. In Krautkrämers Beispiel zielt der Schuss in Richtung Handkamera auf die filmende Person; aber der Schuss hat sich längst real ereignet, wenn die kurze Aufnahme auf ein Publikum trifft. Möglicherweise sind dokumentarische Bewegtbilder deshalb so gut darin, diese zeitliche Differenz vergessen zu machen, gerade weil die Filmemacher*innen mit ihrem Equipment im Bild stärker präsent sind als im Spielfilm.

In jedem Fall sind auch Making-of-Filme zu Dokumentarfilmen vorstellbar, die ein hors-cadre dieser Dokumentarfilme ins Bild setzen – im Sinne eines möglicherweise exkludierten Produktionsraums, aber auch im Sinne einer zurückliegenden Produktionszeit. Tatsächlich wurden immer wieder auch Making-ofs als Dokumentarfilme über die Entstehung von Dokumentarfilmen produziert. Jean-Baptiste Gouyon (2018) kann etwa mit Beständen aus dem Archiv der BBC nachweisen, dass Making-ofs wie *THE MAKING OF A NATURAL HISTORY FILM* (1972, Mick Rhodes) in den 1960er- bis 1980er-Jahren entscheidend an der Neudefinition des Fernsehdocumentarismus im britischen öffentlich-rechtlichen Fernsehen beteiligt waren.⁴⁴ Ein Making-of kann aber auch Aufschluss darüber geben, inwiefern ein hochgradig performativer Hybridfilm in Teilen auf dokumentarische Praktiken zurückgeführt werden kann – so geschehen in *NOTRE NAZI* (1984, Robert Kramer) zu Thomas Harlans *WUNDKANAL* (1984). Harlans Film, der fast durchgängig im theatralen Setting eines Verhörraums spielt, trennt den szenischen Raum merklich von einem Off, das sich primär durch die Stimmen von unsichtbar bleibenden Fragesteller*innen bemerkbar macht. Der Zwillingenfilm *NOTRE NAZI* weist dieses Off als hors-cadre aus und macht die Befragung eines NS-Kriegsverbrechers als dokumentarische Methode kenntlich. Die Öffnung des hors-cadre von *WUNDKANAL* durch den Film *NOTRE NAZI* vergrößert den Wissensradius der Zuschauer*innen über das Doppelfilmprojekt enorm. Erst die Vergegenwärtigung der Drehsituation macht die Brisanz der Befragung deutlich, in der sich der Regisseur plötzlich in der Rolle des Befehlsgebers wiederfindet, dessen inkriminierende Anweisungen der Protagonist gehorsam befolgt.

Ein Making-of macht also nicht nur etwas sichtbar, was vorher im unsichtbaren Off eines Films lag. Es leistet auch eine *Vergegenwärtigung* der Herstellungsvorgänge eines Films, die im Film selbst im zeitlichen Sinne abwesend bleiben. Wer einen Making-of-Film sieht, für den werden unterschiedliche Entstehungsprozesse im hors-cadre wieder gegenwärtig. Making-ofs können dadurch ein Gefühl des Dabeiseins erzeugen, im räumlichen wie im zeitlichen Sinne.

Dieser Eindruck kann unterschiedlich stark ausfallen, genauso wie filmische Herstellungsprozesse mal mehr, mal weniger umfänglich gezeigt werden können. Typisch für Making-of-Szenen in Wochenschauen sind etwa zusammenfassende Montagesequenzen mit unterschiedlichen Ansichten von Dreharbeiten, Stars und emsigen Setmitarbeiter*innen. Die in den 1920er-Jahren noch mit Zwischentiteln, später auch

44 Ein jüngeres Beispiel für ein Making-of zu einem Dokumentarfilmprojekt ist *WHERE THE CONDORS FLY* (2012, Carlos Klein) zu *VIVAN LAS ANTIPODAS!* (2011, Víctor Kossakovsky).

mit externen Voice-over-Erzählern versehenen Szenen bieten punktuelle Einblicke, ohne bei einzelnen Arbeitsabläufen länger zu verharren, und ohne dem Publikum eine Möglichkeit zu geben, die Aufnahmen mit dem finalen Film in Verbindung zu setzen – weil es diesen Film zum Zeitpunkt der Wochenschauaufnahmen meistens noch gar nicht gab. Eines der ältesten, erhaltenen Beispiele ist eine vierminütige Reportage, erschienen in der kurzlebigen *newsreel*-Sparte der ebenso kurzlebigen Westküstenzeitungen von Verleger Cornelius Vanderbilt IV. Das Thema ist die Produktion von GREED (1924, Erich von Stroheim) im Death Valley, die vor allem als kräftezehrende Wüstenexpedition erzählt wird. Auf eine Texttafel folgt jeweils eine Totale der Crew als Karawane, die sich aus dem Städtchen Keeler an den heißesten Ort der USA aufmacht. Erst die vorletzte Einstellung zeigt tatsächlich laufende Dreharbeiten.

Making-ofs können aber auch ganz anders vorgehen. Die eigenständigen Zeitabläufe der Entstehung eines Films werden besonders dann interessant, wenn die Bewegungen innerhalb des Filmbildes nicht eins zu eins den profilmischen Abläufen vor der Kamera entsprechen. Ein gutes Beispiel ist der Animationsfilm. Sichtbare Bewegungen müssen dort immer künstlich erzeugt werden; filmophane Zeit ergibt sich erst aus den animierten Bewegungen (und etwaigen Bewegungspausen und Stillständen) im Bild. Deshalb ist es kaum möglich, aus dem animierten Filmbild Rückschlüsse auf die Zeitebene seiner tatsächlichen Herstellung zu ziehen. Die Filmemacher*innen sind während der Aufführung bzw. Wiedergabe des Films also nicht nur abwesend, weil Film ein mehrphasiges Medium ist;⁴⁵ sie können in der animierten Wirklichkeit logisch auch gar nicht anwesend sein.

MOVING PICTURES. THE ART OF JAN LENICA* (1975, Richard P. Rogers/Produktion: Robert Gardner) macht es sich zur Aufgabe, eine solche Zeit der Herstellung anhand eines animierten Kurzfilms des polnischen Grafikers und Experimentalfilmemachers Lenica freizulegen. Lenica wird während einer künstlerischen *residency* am Film Study Center der Harvard-Universität vom Dokumentarfilmemacher Richard P. Rogers mit der Kamera begleitet. Lenica wird kaum konventionell interviewt, stattdessen konzentriert sich Rogers ganz auf Lenicas künstlerische Arbeit: das Skizzieren, Ausschneiden und Einfärben von Papierfiguren für eine Legetrick-Animation, die Kombination von Figuren und Hintergründen zu Kompositbildern, ihre Belichtung auf dem Tricktisch, die genaue Kalkulation der Belichtungszeiten mit der Stoppuhr. Zuschauer*innen des Films können den konzentriert arbeitenden Lenica bei diesen Tätigkeiten beobachten. Die Zeit einzelner Arbeitsvorgänge wird zur Rezeptionszeit des Publikums – bis Rogers sich am Schluss entscheidet, den Animationsfilmemacher selbst zu animieren: Durch das planvolle Wegschneiden von Einzelbildern in einer Filmaufnahme scheint Lenica die Treppen des Film Study Centers in Harvard nicht herunterzulaufen, sondern hinabzugleiten. Auf dem Parkplatz löst er sich durch einen weiteren Überblendungstrick in Luft auf.

Beispiele wie MOVING PICTURES machen deutlich, dass neben der Kategorie des Raumes auch die Zeit der Filmherstellung im Making-of aufgegriffen und unterschiedlich ausgestaltet werden kann. Der Einblick in ein hors-cadre geht dann mit einem zeitlichen Miterleben einher, das anhand des eigentlichen Films nicht möglich ist. Die bisherigen Überlegungen zum hors-cadre sollen nun in einem Zwischenfazit zusammengefasst

45 Zum »abwesenden Autor« in mehrphasigen Künsten siehe Rodowick (2007, S. 14).

werden, um die Frage der Dokumentation von Filmproduktion im Making-of weiter zu vertiefen.

Produktion dokumentieren

Ein Rahmen signalisiert Distanz, schreibt Aumont (2007, S. 42). Er trennt zwei Bereiche voneinander und macht eine Unterscheidung zwischen ihnen möglich. Im Film handelt es sich dabei, klassischerweise, um ein sichtbares Bildfeld ›on-screen‹ und um eine unsichtbare Zone ›off-screen‹, jenseits der Begrenzungen des Bildfeldes. Das Konzept des hors-cadre ist eine Konsequenz dieser filmischen Rahmung, die ich in drei Schritten dargestellt habe: als historischer Ausschluss verschiedener Herstellungsaspekte aus dem Bild, als räumliche und schließlich als zeitliche Unverfügbarkeit des Bildursprungs. Letztere ist in einigen Kommentaren zur zeitlichen Abtrennung des Filmpublikums von einer Herstellungsphase schon angelegt. Bislang wurde diese Trennung aber nicht mit der Idee des hors-cadre zusammengebracht.

Traditionell adressiert das hors-cadre einen ausgeklammerten, technisch-apparativen Raum. Seine ästhetischen Leitbegriffe sind die *Sichtbarkeit* und *Unsichtbarkeit* von Herstellungsprozessen und Entstehungsvorgängen. Ein hors-cadre der Zeit verweist demgegenüber auf eine andere Leitdifferenz, nämlich auf diejenige einer *Anwesenheit* (bzw. Präsenz) oder *Abwesenheit* (bzw. Absenz). Beide Dimensionen markieren zusammen eine unsichtbare und gleichzeitig abwesende Sphäre der Filmherstellung, oder, mit anderen Worten, eine Sphäre der *Filmproduktion*.

Die Differenzierungen zwischen on-screen und off-screen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Anwesenheit und Abwesenheit hängen eng mit der Trennung zwischen der Rezeption und der Produktion eines Films zusammen. Schon Goodman ruft diese Trennung auf, wenn er von »einphasigen« und »zweiphasigen« Künsten spricht. Bei einphasigen Künsten finden Rezeption und Produktion gleichzeitig statt, bei zweiphasigen Künsten fallen sie zeitlich auseinander. Rodowick greift diesen Gedanken in seiner Goodman-Relektüre wieder auf, wenn er den Film als mehrphasiges Medium beschreibt.

Der Einsatz dieser Leitunterscheidung bei Goodman macht deutlich, dass die Trennung zwischen Produktion und Rezeption nicht nur auf den Film, sondern auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Kunstgattungen oder Medien zutrifft. In der Literatur kann etwa zwischen Schreiben und (späterem) Lesen unterschieden werden, in der Malerei zwischen Malen und Betrachten. Für den Film ist hier wesentlich, dass die Teilung zwischen einem Bereich der Produktion und einem Bereich der Rezeption mit Struktureigenschaften filmischer Bilder zusammenhängt. Das hors-cadre ist eine konkrete Voraussetzung dafür, dass im Film Produktion und Rezeption voneinander getrennt bleiben. Das Making-of wird seinerseits durch die Abtrennung der Produktion vom Vorgang der Rezeption möglich. Es setzt ins Bild, was das hors-cadre eines anderen Films von diesem Film und seiner Rezeption ausgeklammert hat. Es liefert filmische Ansichten von jenem anderen Schauplatz, der für die Rezeptionsseite normalerweise räumlich wie zeitlich unverfügbar ist.