

Die wichtigste Eigenschaft des gerahmten Bildes ist für Aumont die Errichtung eines Außen. Im Film wird dieser Außenbereich flexibel, weil die Begrenzungen des Bildes nicht fix sind, sondern sich – auf der Ebene des *cadre-limite* und des *cadre-fenêtre* – immer wieder verändern. Einem gleichbleibenden Außenbereich jenseits der Grenzen des gemalten Bildes steht damit ein variabler Außenbereich jenseits der Grenzen der filmischen Einstellung gegenüber. Aumont nimmt an, dass dieser Unterschied zwischen einem statischen oder variablen Außen bestimmte Auswirkungen auf die Bildrezeption hat. Betrachter*innen eines (figurativen) Gemäldes können sich hypothetisch vorstellen, dass sich die gemalte Darstellung jenseits des Bildrahmens fortsetzt. Aumont spekuliert, dass dieses Fortspinnen des Bildes aber irgendwann umschlägt, und zwar in eine vorgestellte *Entstehung* des Bildes. Die Betrachter*innen imaginieren die arbeitende Künstlerin vor ihrer Leinwand. Ein solcher Außenbereich der Bildentstehung – Aumont verwendet hierfür bereits den Ausdruck *hors-cadre* – wäre von der tendenziell fiktionalisierten Welt des Gemäldes zu unterscheiden, die der *cadre-fenêtre* den Betrachter*innen eröffnet.

Interessanterweise geht Aumont (ebd., S. 148–149) davon aus, dass ein solcher Rezeptionsästhetischer Switch den Zuschauer*innen eines Films nicht ohne Weiteres gelingt. Sie würden sich die Außenzonen des Bildes eher nicht als Raum der realen Filmherstellung vorstellen, analog zur Künstlerin vor der Staffelei. Ein Grund dafür liegt in der Mobilität und Dynamik der Bildbegrenzungen, die schon Bazin anhand des VAN-GOGH-Films registriert. Das sichtbare Bildfeld kann sich jederzeit durch Schnitte, Kamerabewegungen oder Blenden verschieben. Was zuvor noch sichtbar war, wird nun möglicherweise unsichtbar, und umgekehrt. Das neue, sichtbare Feld ist aber in der Regel ein weiteres Teilstück einer innerfilmischen Welt – bzw., in Bazins Filmbeispiel, einfach ein neuer Ausschnitt eines Van-Gogh-Gemäldes.

Die Rahmeneffekte, die Aumont der Malerei und dem Film zuschreibt, ziehen also zwei unterschiedliche Varianten eines Außen nach sich: ein Außen der realen Bildentstehung (tendenziell: Malerei) und ein Außen, in dem sich die Welt des Bildes fortsetzt (tendenziell: Film). Daraus können zwei Anschlussüberlegungen abgeleitet werden. Folgt man Aumont in der Annahme, dass das Außen filmischer Bilder kaum mit ihrer realen Entstehung assoziiert werden kann, wäre erstens denkbar, weitere Rahmeneffekte in der historischen Entwicklung des Films zu identifizieren, die eine solche Ausblendung von Filmherstellungsprozessen weiter begünstigt haben. Zweitens kann versucht werden, ein eigenes *hors-cadre* des Films zu bestimmen, das nach Aumont ein noch radikaleres Außen als der Ort der Bildentstehung in der Malerei darstellen würde. Ich möchte beiden Perspektiven weiter nachgehen. Dazu werde ich zunächst auf einige historische Wegmarken der Ausklammerung von Filmherstellungsprozessen aus dem Bild eingehen, um anschließend eine erste Bestimmung dessen vorzunehmen, was für das Medium Film als *hors-cadre* gelten kann.

Produktionsgerät ausklammern

Der *cadre-fenêtre*, der Rahmen als Fenster, erzeugt den Eindruck einer weit offenen filmischen Welt. Aumont betont, dass dieser Wahrnehmungseindruck aber keine histori-

sche Konstante ist. Die Grundlage für den Rahmeneffekt des *cadre-fenêtre* ist eine bestimmte Konzeption des sichtbaren Innenbereichs einer filmischen Einstellung. Um wie ein Fenster in eine andere Welt zu wirken, musste sich das Filmbild erst als ausgedehntes, sichtbares Feld konstituieren. Aumont (2007, S. 44–46) vergleicht dafür die ersten Kinetoskopfilme, die Thomas Edison ab 1892 in seinem Black-Maria-Studio in New Jersey produzieren ließ, mit den ersten *vues* der Lumière-Brüder aus Lyon. Die Hintergründe der Edison-Filme waren häufig flächig und schwarz, um einen größtmöglichen visuellen Kontrast zu den Bewegungen im hellen Bildvordergrund zu erzeugen. Die Lumière-Filme wurden dagegen nicht in einem abgedunkelten Studio aufgenommen, sondern in natürlichen Settings unter freiem Himmel. Dadurch waren die Lumière-Filme weniger flächig. Anstelle klar separierter Vorder- und Hintergründe gab es bei ihnen eine sichtbare Tiefenausdehnung des Raums im Bild. Aumont schlussfolgert, dass erst die Lumière-Filme im engeren Sinne ein dreidimensionales Bildfeld, also einen *champ*, hervorbrachten. Dessen Begrenzung ist die Voraussetzung für ein *hors-champ*, das bei Edisons Filmen (noch) keine Rolle spielte.

Aumont plädiert dafür, das Begriffspaar *champ/hors-champ* für das frühe Kino noch durch eine dritte Rubrik zu ergänzen: ein »radikaleres« *hors-champ*, wofür er den Begriff des *avant-champ* vorschlägt. Gemeint ist jener Bereich im Diesseits des Bildfeldes, in dem sich der Kameramann aufhält (ebd., S. 42). In den Filmen der Lumières beobachtet Aumont, dass die Grenze zwischen den unterschiedlichen (Außen)Dimensionen des Bildes nicht eindeutig gezogen ist:

Bei den Lumières sind *champ*, *hors-champ* und »*avant-champ*« noch durchlässig; die Grenzen sind elastisch, oder besser, porös. Warum? Gerade wegen der geringen fiktionalen Aufladung dieser Filme. In einem System, in dem die einzige Erzählung [...] in der Verpflichtung gegenüber dem Zufälligen besteht, können die Barrieren zwischen dem Ort des Filmemachers und dem Ort des Gefilmten nicht starr sein, da beide noch durch ihre gemeinsame Herkunft aus dem Realen gekennzeichnet sind. Die Fiktion in den *vues* der Lumières ist nicht ausreichend fiktionalisiert, um wirklich in zwei undurchlässige Welten getrennt zu werden. (Ebd., S. 43, Übers. FH)¹⁰

Aumont zufolge gab es in den ersten Lumière-Programmen also noch keinen Raum der geschlossenen Fiktion, sondern eine Kontinuität zwischen Film, seiner Produktion und seiner Rezeption durch ein Publikum. Das galt auch für andere Vertreter*innen des frühen Kinos. Um 1900 wiesen viele Filme ihr Publikum offensiv auf ihre eigene technische Gemachtheit hin. Sie führten vor, wie Filmkameras und -projektoren als Medien der Bewegungsaufzeichnung und der Bewegungswiedergabe funktionierten. Diesen »exhibitionistischen Hang« des frühen Kinos beschreibt etwa Tom Gunning in seinen Ausführ-

10 »Or chez Lumière, *champ*, *hors-champ*, »*avant-champ*« restent plus perméables; les frontières sont souples, ou mieux, poreuses. Pourquoi? Précisément à cause de la faible charge fictionnelle de ces films. Dans un système où la seule narration repérable [...] est dans l'obligation de l'aléatoire, les barrières ne peuvent être rigide entre la place du cinéaste et la place du cinématographié, puisque l'une comme l'autre sont encore marquées par leur origine commune dans le réel. La fiction des *vues* Lumières n'est pas assez fictionnalisée pour être vraiment séparées en deux mondes étanches.«

rungen zum »Cinema of Attractions« (1990). Gunning zufolge stellte der frühe Film in erster Linie sich selbst zur Schau – und zwar auch als neuartiges, technisches Gerät. Der ratternde Apparat, den ein Vorführer händisch bediente, stand bei frühen Filmvorführungen gut sichtbar mit im Raum. Erst mit der Entstehung fester Vorführhäuser in den 1910er-Jahren wurde, auch aus Gründen des Geräuschpegels und des Brandschutzes, eine räumliche Trennung zwischen dem Saalpublikum und dem Filmprojektor etabliert (Paul 2016, S. 85).

Parallel zur einsetzenden Trennung des Publikums von der Projektionstechnik verschwand auch der *avant-champ*, der Bereich des kurbelnden Kameramanns, zunehmend aus den Bewegtbildern. Während der fiktionale Gehalt der Filme zunahm, wurden parallel alle Hinweise zurückgefahren, dass die jeweilige Szene von einer realweltlichen Instanz aufgenommen wurde. Die Figuren im Bildraum bezogen den Kameramann nicht mehr ins Geschehen ein, adressierten ihn nicht mehr mit Blicken, sprachen ihn nicht mehr aus dem Bild heraus an.

Der Rückgang des *avant-champ* bewirkte auf diese Weise eine zunehmende Abdichtung des Films nach außen. Verbindungen zur Alltagswirklichkeit seiner Zuschauer*innen wurden nach und nach gekappt. Aumont nennt als einen Grund die wachsende Bedeutung fiktionaler Erzählungen. Für diese Entwicklung gab es ein ganzes Bündel institutioneller, wirtschaftlicher und ästhetischer Gründe. So machte die steigende Nachfrage nach regelmäßigen Neuveröffentlichungen eine langfristige Planung von Dreharbeiten und neue Formen der Arbeitsteilung notwendig (Staiger 1985, S. 115–116). Filmstudios wandten sich verstärkt fiktionalen Stoffen zu, da sie kostengünstig und unabhängig von äußeren Risikofaktoren im Studio umgesetzt werden konnten (ebd.). Zugleich sollte mit der Adaption von Literatur- und Theaterklassikern gezielt ein bürgerliches (und damit: kaufkräftiges) Publikum angesprochen werden (Paech 1997, S. 25–30). Gunning bringt diese Entwicklungen mit dem Stichwort der flächendeckenden »Narrativierung« (1990, S. 60) des Films auf einen Begriff.

Im Anschluss an diese narrative (und in erster Linie auch: fiktionale) Wende entwickelte sich insbesondere im US-amerikanischen Film ein komplexes Regelsystem, das eine scheinbar natürliche Handlungsentwicklung auf der Leinwand ohne sichtbare formende Eingriffe garantieren sollte (Thompson 1985). Wichtige Parameter dieses »Continuity-Systems« waren die Aufgliederung einer Szene in bestimmte Einstellungsfolgen, ausgeklügelte Blick- und Bewegungsachsen, aufmerksamkeitslenkende Bildkompositionen und schematisierte Montagebezüge. Die nach diesen Vorgaben umgesetzten Filme erschienen außerdem im Formatstandard des rechteckigen 1:1,33-Bildes, das seine Zuschauer*innen, wie Tom Hovet (2017) nachweist, effektiv die Produktions- und Vorführparameter eines Films vergessen lassen sollte.

Das Continuity-System vertiefte die Bresche zwischen dem sichtbaren Bildfeld und der Filmherstellung im Off. Je stärker das Gefilmte als eigenständige, fiktionale Welt ausgegeben wurde, umso stärker musste der Eindruck unterbunden werden, dass irgend etwas innerhalb der Einstellung noch einer anderen, nämlich der äußeren Wirklichkeit der Filmemacher*innen und der Zuschauer*innen im Kinosaal angehören könnte. Die Abschirmung der Produktionsgerätschaften und -mitarbeiter*innen aus dem Filmbild wurde so zu einem ästhetischen *default*. Auch neue, technische Entwicklungen ließen

diesen Standard unangetastet. Als der Tonfilm um 1930 eingeführt wurde, war etwa völlig klar, dass die Mikrofontechnik auf keinen Fall im Film zu sehen sein sollte.¹¹

Der reale Entstehungsort eines Films kam damit im westlichen, kommerziell ausgerichteten, klassischen Unterhaltungskino praktisch nicht vor. Die »Aufnahmeapparatur« wurde zu einem »Fremdkörper«, wie Walter Benjamin (2010 [1936], S. 51) schreibt, der im Bild tunlichst vermieden werden sollte. Ästhetische Zielvorgabe war eine völlig »apparatfrei« (ebd., S. 52) Wirklichkeit des Films.

Apparatfrei war zum einen das Bild, zum anderen aber auch sein Off. Die unsichtbaren Bereiche jenseits der momentanen Einstellung wurden so konzipiert, dass Zuschauer*innen sie jeweils als Erweiterungen des sichtbaren Bildraums interpretieren konnten. Eine griffige Systematisierung dieser Erweiterungen findet sich, wie oben schon kurz erwähnt, bei Noël Burch (1969, S. 30–31). Am Beispiel von Jean Renoirs Stummfilm *NANA* (1926) entwickelt er eine Schematisierung von sechs möglichen Typen des hors-champ. Ausgangspunkt sind die rechteckigen Umgrenzungen des Filmbildes, die jeweils ein hors-champ links und rechts sowie eines oberhalb und unterhalb der Bildränder ergeben. Hinzukommen ein hors-champ diesseits des Bildes und eines in der Tiefe des sichtbaren Bildraumes. Burch nummeriert sie ursprünglich als fünftes und sechstes hors-champ; in der Rezeption ist aber die umgekehrte Zählung geläufiger: Das fünfte hors-champ bezeichnet Momente, in denen eine Figur im Bildhintergrund beispielsweise durch eine Tür verschwindet, um eine Straßenecke biegt, oder von einem anderen Objekt im Bild verdeckt wird. Das sechste hors-champ wird dagegen evoziert, wenn eine Figur links oder rechts an der Kamera vorbei ins Bild hinein oder aus dem Bild hinausläuft. Potenziell bringt das sechste hors-champ damit den Raum der filmenden Kamera ins Spiel. Kayo Adachi-Rabe (2005, S. 57) kann in ihrer minutiösen Relektüre von Burch jedoch aufzeigen, dass es ihm mit dem Begriff des fünften und sechsten hors-champ weiterhin um die Ausdehnung des fiktionalen Raumes geht, und keineswegs, wie nachfolgende Autor*innen teilweise annehmen, um den Raum der Dreharbeiten oder der Zuschauer*innen im Kinosaal.

Im Unterschied zu Bazin erarbeitet Burch eine formale Dialektik aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die vor allem durch Figurenbewegungen und Blicke reguliert wird. Wie Bazin blendet er allerdings aus, dass das Filmbild nicht »einfach so da« ist, sondern materiell hergestellt werden muss. In gewisser Weise wiederholt sich in Burchs theoretischen Ausführungen also die Ausblendung der realen Filmherstellung. Diese Exklusion wurde in den späten 1960er- und 1970er-Jahren zum Gegenstand heftiger Kritik, die sowohl filmtheoretisch als auch filmpraktisch formuliert wurde.

Als Beispiel lässt sich Jean-Luc Godards und Jean-Pierre Gorins *TOUT VA BIEN* (ALLES IN BUTTER, 1972) anführen. *TOUT VA BIEN* gehört zu einer Reihe von Filmen, die den Eindruck einer geschlossenen und diegetisch-autarken Filmwelt bewusst aufgeben und versuchen, Produktionsmittel und -vorgänge dezidiert ins Filmbild einzutragen. So wird der Vorspann bereits von hörbaren Ansagen des Materialassistenten und geschlagenen Filmklappen begleitet. Die ersten Einstellungen zeigen das Abzeichnen von Schecks für die einzelnen Ausgabenposten der realen Produktion dieses Films. Anschließend

11 So wurden Filmmikrofone schon um 1930 mit dem Argument beworben, dass sie sich gut vor der Kamera verstecken lassen (American Cinematographer 1931).

entwerfen eine männliche und eine weibliche Off-Stimme einen stereotypen Plot über ein streitendes Paar, begleitet von kurzen, plakativen Einstellungen der männlichen und weiblichen Figur. Später wird die männliche Hauptfigur, ein Werberegisser, am Studioset eines neuen Werbefilms von einem Interviewer im Off ausführlich zu seiner politischen Frustration als Filmemacher befragt.

TOUT VA BIEN wurde in einem Theorieklima gedreht, das den klassischen Film als Ausdruck von bürgerlich-kapitalistischen Ideologien verstand (Casetti 1999, S. 209–220). Die Suche nach alternativen filmischen Darstellungsformen wurde von hitzigen Debatten in Filmzeitschriften begleitet. Jean-Louis Comolli (1980, S. 125) argumentierte etwa in den *Cahiers du cinéma*, dass die Unsichtbarkeit des Produktionsapparats letztendlich eine hegemoniale »Ideologie der Sichtbarkeit« fortschreibe, ein Argument, das er mit psychoanalytischen Begriffen der »Unterdrückung« eines filmisch »Unbewussten« untermauerte. Comolli betrachtete das klassische Kino als eine »soziale Maschine«, die mit raffinierten technischen Mitteln scheinbar »realistische« Repräsentationen der Welt produziert (ebd., S. 121–122). Diese Techniken hätten sich aber nicht natürlich entwickelt, sondern ließen sich als Effekte grundlegender ideologischer Dispositionen der Gesellschaft verstehen.

Christian Metz fasst das Programm der Kritiker*innen und Filmemacher*innen später unter der Losung »das Dispositiv zeigen!« zusammen. Von ihrer subversiven Durchschlagskraft zeigt sich Metz allerdings nicht hundertprozentig überzeugt. Mit Blick auf einige Beispiele in zeitlicher Nähe zu TOUT VA BIEN notiert er:

Festzuhalten bleibt, daß die filmische Operation, die mit dem heute wohl etablierten Label ›das Dispositiv zeigen‹ versehen wurde, in Wirklichkeit allerdings nur selten DAS Dispositiv, d.h. sein eigenes, zeigt, sondern sich in der Regel gern damit begnügt, EIN Dispositiv zu zeigen, nämlich das von anderen Filmen, seien diese nun rein virtuell oder wirklich in der Erzählung. Ein in Wahrheit schmerzloses Verfahren, das heutzutage in den verschiedenartigsten Filmen, auch in den weniger emanzipierten, zu den geläufigsten zählt. Die optischen Apparate sind phantastische und betrügerische Objekte, die sich in einer Diegese großartig machen, die zum Träumen verleiten und die in den Drehbüchern aller Gattungen auftauchen. Und schließlich kann die Repräsentation der Dreharbeiten zu einem Gemälde des ›Komödiantenlebens‹ und von dort aus zur ›Welt des Spektakels‹ führen, zu weniger schädlichen Themen also, die die Regenbogenpresse zu Recht für sich vereinnahmen würde. (Metz 1997, S. 70, Herv. i. O.)

Für Metz bleiben viele Filme über das ›Dispositiv Film‹ also hinter ihren Möglichkeiten zurück. Sie entscheiden sich für die harmlose Variante einer Verklärung der ›Traumfabrik‹; oder sie weichen einer Auseinandersetzung mit den eigenen Entstehungsbedingungen aus, indem sie lediglich die Entstehung eines hypothetischen Films behandeln. Diese Kritik ist nicht ganz von der Hand zu weisen – immerhin bemühen auch Godard und Gorin in TOUT VA BIEN noch behelfsmäßig einen innerdiegetischen Werbefilm, um Filmproduktionsabläufe vorzuführen.

In seiner Kritik bezieht sich Metz mehrmals auf Texte von Comollis *Cahiers-du-cinéma*-Mitstreiter Pascal Bonitzer, der sich in Repliken zu Burch und Bazin umfassend mit dem Konzept des *hors-champ* auseinandergesetzt hat. Bonitzer kommt in einer

Aufarbeitung des hors-cadre eine Schlüsselrolle zu, weil er als mutmaßlich erster Autor die Ausschlussmechanismen der Filmproduktion aus dem filmischen Bild mit Fragen des filmischen Offs verbindet. Damit formuliert er die Grundlage für das Konzept eines hors-cadre in Abgrenzung zu einem hors-champ. Sein Denken bewegt sich dabei ein Stück weit aus einer eher historischen, repräsentationskritischen Analyse heraus und schlägt die Richtung einer grundsätzlichen, medienspezifischen Argumentation ein. Deshalb sollen Bonitzers Thesen als Schlusspunkt dieses kurzen filmhistorischen Überblicks ausführlicher vorgestellt werden.

In seinem Text *Des hors-champs*¹² unterstellt Bonitzer (1976, S. 12–14) den Autoren Bazin und Burch ein gemeinsames Anliegen: die Untersuchung des filmischen Kontinuitätseindrucks. Jeder konventionelle Spielfilm eröffne seinen Zuschauer*innen eine komplexe, scheinbar homogene Welt, die bei näherem Hinsehen aber fragmentarisch und lückenhaft bleibe. Ein Film, so Bonitzer (ebd., S. 11), würde niemals »alles« zeigen, keine Wirklichkeit als phänomenale Gesamtheit; irgendetwas fehle immer. Durch verschiedene Verfahren könne ein Film dieses Fehlen aber näherungsweise kompensieren und den Eindruck eines kontinuierlichen, homogenen Tiefenraums erzeugen. Entsprechend würde Bazin die Begrenzungen des Filmbilds als »Leinwand-Fenster« interpretieren, das den Blick freigibt auf eine »Homogenität des Realen, der Natur«, auf ein ausgedehntes Universum wie ein »Kleid ohne Nähte« (ebd.).¹³

Das hors-champ ist ein wichtiges Element, um jenen Kontinuitätseindruck immer wieder durch angedeutete, nicht sichtbare Außenbereiche einer Szene aufrechtzuerhalten. Diese sehr reale Funktion des hors-champ ändere jedoch nichts daran, so Bonitzer unmissverständlich, dass das hors-champ eigentlich einen durch und durch *imaginären* Raum bezeichnet, ganz gleich, wie es mit dem momentan sichtbaren champ korrespondiert. Strenggenommen gebe es niemals ein »champ-Werden« (»devenir-champ«) des hors-champ, wovon Burch ausgegangen sei.¹⁴ Zwar könnten standardisierte Montageverfahren (Schnitte auf einen Gegenschuss, Kamerabewegungen, Achsenwechsel) jeweils das ins sichtbare Feld holen, was im logischen Außenbereich einer vorhergehenden Einstellung lag. Doch auch diese neue Einstellung ziehe immer ein neues hors-champ nach sich. Das hors-champ sei *per definitionem* das, was außerhalb des Sichtbaren liegt.

12 Der Text basiert auf einem mehrteiligen Essay für die *Cahiers du cinéma* (Dezember 1971 bis Februar 1972). Im Folgenden zitiere ich aus der überarbeiteten Fassung des Textes in *Le regard et la voix* (1976).

13 Bazin (1952, S. 29) verwendet die Formulierung »nahtloses Kleid der Wirklichkeit« (»robe sans couture de la réalité«) am Ende eines Essays zu Jean Renoir.

14 Burch (1969, S. 36–38) hatte vorgeschlagen, zwischen einem »konkreten« und einem »imaginären« hors-champ zu unterscheiden. Die Differenzierung basiert auf Burchs Idee, dass ein hors-champ durch Schnitte oder Kamerabewegungen zum champ werden kann und dabei unterschiedliche Rezeptionseffekte hervorruft. Für Burch ist ein hors-champ »konkret«, wenn es, sobald es zum champ wird, im Wesentlichen den Erwartungen der Zuschauer*innen entspricht. Das »imaginäre« hors-champ durchkreuzt hingegen vorher geschürte Erwartungen des Publikums. Bonitzer (1976, S. 16–17) kritisiert, dass diese Unterscheidung zu Missverständnissen führt: Auch ein konkretes hors-champ nach Burch wäre immer noch ein imaginäres, weil es nach wie vor eine mentale Ergänzung des momentan sichtbaren, filmischen Raums darstellt.

Bonitzer plädiert deshalb dafür, das *hors-champ* als ein absolutes Außerhalb des Bildes zu denken. Seine Abwesenheit wird im Bildfeld evoziert, aber es kann niemals selbst Bild werden. Während Burch das *hors-champ* prinzipiell als reale räumliche Verlängerung des Bildfeldes über die Ränder einer Einstellung hinaus begreift,¹⁵ ist es für Bonitzer ein grundsätzlicher, immer schon vom sichtbaren Bildfeld isolierter Außenbereich – und daher eine mentale Konstruktion. Das *hors-champ* markiert einen Raum, den sich die Zuschauer*innen nur *vorstellen* können (ebd., S. 16–17).

Bonitzer beschreibt auf dieser Grundlage als wahrscheinlich erster Theoretiker einen Außenbereich im Off, der keineswegs nur imaginiert, sondern materiell und sehr real sei: der Raum der tatsächlichen Herstellung des Films. Bonitzer argumentiert, dass die von Burch analysierte Dynamik zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem wesentlich auf dem Verdrängen dieses anderen Raumes in einen Bereich »*hors-scène*« basiert (ebd., S. 17). Der Raum der Dreharbeiten konstituiert für Bonitzer deshalb eine »andere Szene« zu dem, was im Bild zu sehen ist.¹⁶ Den Ausschluss der »anderen Szene« interpretiert Bonitzer als problematische Ideologie:

Der »Gewinn an Wirklichkeit«, dieser kontinuierlichen und homogenen Wirklichkeit, die das Umfeld der Fiktion konstituiert, erfolgt nur durch eine fundamentale Zurückweisung, die Zurückweisung einer »anderen Szene«: derjenigen der materiellen, heterogenen und diskontinuierlichen Wirklichkeit der *Produktion* der Fiktion. Auch sie ist eine Szene, aber ausgeblendet, abgezogen von der klassischen Szenografie, wo das Drehteam arbeitet und der mehr oder weniger schwere Apparat der technischen Ausrüstung in Betrieb ist. Das Studio. Die Maschinerie, die Szene der Arbeit. Zurück im szenografischen und dramatischen Raum, von dem sie abgezogen, ausgeschlossen worden ist, lässt sie aus der Wirklichkeit das angebliche »Kleid ohne Nähte« heraus-treten, führt einen gewissen internen Konflikt in die Repräsentation wieder ein; ein *Unbehagen in der Repräsentation*, eine Spaltung, ein Hinken. (Ebd., S. 17, Herv. i. O., Übers. FH)¹⁷

-
- 15 Burch (1969) gebraucht den Begriff des *champ* nicht kohärent. Er versteht es mitunter nicht nur als sichtbares Feld innerhalb der Kadrierung, sondern auch allgemein als filmischen Raum, in dem bestimmte Dinge visuell verborgen sind, andere dagegen gut sichtbar. Aufgrund dieser terminologischen Unschärfe kann er – tendenziell widersprüchlich – argumentieren, dass man einen Raum des *hors-champ* in seltenen Fällen auch »sehen« kann, strenggenommen aber eigentlich nicht (ebd., S. 39).
- 16 Hier borgt sich Bonitzer eine Formulierung aus Sigmund Freuds Traumdeutung aus. Freud (1999 [1900], S. 51, 540–541) übernimmt den Begriff des »anderen Schauplatzes« seinerseits von Gustav Theodor Fechner.
- 17 »Le »gain de réalité«, de cette réalité continue et homogène qui constitue le milieu ambiant de la fiction, ne s'effectue que d'un rejet fondamental, rejet d'une »autre scène«: celle de la réalité matérielle, hétérogène et discontinue, de la *production* de la fiction. Scène aussi, mais aveuglée, retranchée de la scénographie classique, où s'agit l'équipe de tournage et fonctionne l'appareil plus ou moins lourd de l'outillage technique. Le plateau. La machinerie, la scène du travail. A faire retour dans l'espace scénographique et dramatique dont elle avait été retranchée, forclosée, elle fait sauter de la réalité la prétendue »robe sans couture«, elle réintroduit un certain conflit interne de la représentation; un *malaise dans la représentation*, une division, une boiterie [Herv. i. O.].«

Bazins ›Kleid der Wirklichkeit‹ hat also nicht nur komplexe Nahtstellen, wie schon Burch aufzeigen konnte. Der Eindruck einer kontinuierlichen Welt kann laut Bonitzer nur dann entstehen, wenn dafür eine Szene der realen *Produktion* dieser innerfilmischen Wirklichkeit ausgeklammert wird – eine Szene, die sodann, in Bonitzers psychoanalytisch grundierter Lesart, die filmische Darstellung mit einer subtilen, mulmigen Spannung infiziert.¹⁸

Im Anschluss beschreibt Bonitzer zwei Strategien, die Arbeit und Maschinerie der Filmherstellung trotzdem in den Film hineinzuholen. Zum einen nennt er Dziga Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929) und Jean-Luc Godards *NUMÉRO DEUX* (1975): zwei Filme, die durch eine gezielte Zurschaustellung der Kamera – und eigentlich immer nur der Kamera, so Bonitzers Vorwurf (1976, S. 18) – das Publikum zu »dehypnotisieren« und den Film zu »demystifizieren« versuchen, um seinen Realitätseindruck als Mehrwert eines kapitalistischen Produktionssystems zu entlarven. Zum anderen erwähnt er Vincente Minnellis *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN* (1962) und François Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINNE* (*DIE AMERIKANISCHE NACHT*, 1973), die ebenfalls, nun aber gänzlich fiktional, die Entstehung eines Films nachzeichnen. Anders als Vertov und Godard würden sie dabei großzügig auf den Topos des Filmsets als Traumfabrik und das glamouröse Prestige des Starsystems zurückgreifen, außerdem statt der Produktionsmittel Figuren wie die Starschauspielerin oder den (männlichen) Regisseur in den Mittelpunkt rücken (ebd., S. 18–21).

Bonitzers Kritik an diesen Filmen ähnelt den Vorbehalten, die nach ihm auch Metz gegen Filme äußert, die ein filmisches Dispositiv aufzudecken versprechen. Bonitzer hätte als Alternative allerdings auch den Impuls aus Vertovs Film aufnehmen können und die Beziehung des Dokumentarischen zur »anderen Szene« der Dreharbeiten weiter ausloten können. Dies wäre eine mögliche Route zum Making-of-Film, der in gewisser Weise die Polarität zwischen der einen und der anderen Szene weiterführt – hier ein Film, der sich von seiner eigenen Herstellungswirklichkeit abkapselt, dort ein Film, der sich der »anderen Szene« des ersten Films mit dokumentarischen Mitteln annimmt. Bonitzer geht diesen argumentativen Schritt auch deshalb nicht, weil er seine Überlegungen primär anhand des Spielfilms entwickelt. Wie Adachi-Rabe (2005, S. 144–149) herausarbeitet, beschäftigen ihn vor allem ästhetische Phänomene wie der Blick einer Filmfigur in die Kamera, die ein dokumentarisches Moment der Dreharbeiten andeuten, ohne es direkt zum filmischen Gegenstand zu machen.¹⁹ Bonitzers Verdienst ist es dennoch, als Erster auf der Dimension jener produktionsseitigen Realität im Off insistiert und ihren Ausschluss als ideologisches Set von Regeln, Vorschriften und Zwängen

18 Gilles Deleuze (1997a [1983], S. 34–35) spricht ebenfalls von der »beunruhigenden Präsenz« eines »absoluten Off« im Jenseits des Sichtbaren, das tendenziell mit dem hors-cadre identifiziert werden kann. Deleuze verwendet dafür aber nach wie vor den Begriff hors-champ.

19 In ähnlicher Weise greift Marc Vernet (1988, S. 29–58) im Anschluss an Bonitzer das Konzept des hors-cadre auf und fragt nach seinen möglichen Evokationen im Bild. Vernet entwickelt dafür den Begriff des *en-deça*, meint damit aber vor allem Formen einer subjektiven Kamera, die scheinbar den Standpunkt einer unsichtbaren, abwesend bleibenden Figur einnimmt.

beschrieben zu haben.²⁰ Seine Texte liefern eine erste, theoretisch fundierte Beschreibung von Filmpraktiken, die jene ›andere Szene‹ wieder ins Bild zu setzen versuchen.

Hors-cadre des Raums

Bevor die ›andere Szene‹ der Produktion im Off weiter konkretisiert wird, soll der bisherige Gedankengang kurz rekapituliert werden: Filmbilder lassen sich als gerahmte Bilder verstehen. Eine Funktion ihrer Rahmung besteht darin, ein sichtbares Bildfeld hervorzubringen. Filmhistorische Entwicklungen führten dazu, dass dieses Bildfeld als Ausschnitt einer ausgedehnten, fiktionalen Welt konzipiert wurde. Hinweise auf die reale Herstellung des Filmbildes wurden konsequent aus dem Filmbild exkludiert. Das, was sich tatsächlich jenseits einer momentanen Kadrierung befindet, sollte das Publikum nicht mehr mitdenken. Das Off wird deshalb klassischerweise, wie es Burch beschreibt, als Ausdehnung der filmischen Welt über die Grenzen der momentanen Einstellung hinaus verstanden.

Hier setzt Bonitzers Kritik an. Im hochgradig politisierten, marxistisch und psychoanalytisch geprägten Theorieumfeld der 1970er-Jahre erarbeitet er als erster Theoretiker eine Annäherung des filmischen Offs an eine »Realität der Dreharbeit« (Adachi-Rabe 2005, S. 10; ähnlich auch Sierek 2009, S. 132–133). Bonitzer selbst bezeichnet das Off der Dreharbeiten noch nicht als hors-cadre. Es ist wiederum Aumont, der in den frühen 1980er-Jahren Bonitzers »hors-scène« mit der Metapher des Rahmens und der filmischen Kadrierung verbindet. Aumont übernimmt dabei den Begriff hors-cadre aus einem Text von Sergej Eisenstein (1988 [1929]), der im russischen Original von 1929 mit *За кадром* (*Za kadrom*) überschrieben ist. Eine französische Übersetzung wurde 1969 in den *Cahiers du cinéma* unter dem Titel *Hors Cadre* veröffentlicht; im Deutschen später als *Jenseits der Einstellung*.²¹ Aumont fusioniert Bonitzers Repräsentationskritik mit dem

20 Dazu noch einmal Bonitzer selbst im Wortlaut: »Wenn, wie Bazin schreibt, sich ›das Universum der Leinwand nicht mit dem unseren verbinden kann, sondern es notwendigerweise ersetzt‹, dann realisiert sich diese Ersetzung nur durch eine Reihe von Verboten und mehr oder weniger kostspieligen Zwängen, die so weit gehen, aus allen Dreharbeiten (die Erfahrung bestätigt das) in gewisser Hinsicht eine Qual für die Beteiligten zu machen. Verbote, negative Zwänge in erster Linie: Jene, die darauf abzielen, im Bild wie auf der Tonspur sämtliche Spuren jedweder Unsauberkeiten zu tilgen, die die Existenz von technischen Apparaten sowie von Technikern belegen, und allgemeiner von allem, was nichts mit dem auf diese Weise nachgebildeten ›Universum‹ zu tun hat« (1999, S. 74, Übers. FH) (»Si, comme l'écrit encore Bazin, ›l'univers de l'écran ne peut se juxtaposer au nôtre, il s'y substitue nécessairement‹, cette substitution ne se fait pas sans une série d'interdits et de contraintes plus ou moins coûteuses, et qui vont jusqu'à faire de chaque tournage (l'expérience en témoigne fréquemment), à certains égards, un supplice pour les participants. Des interdits, des contraintes négatives en premier lieu : celles qui visent à supprimer toute trace, sur la bande-image comme sur la bande-son, de toutes les impuretés qui avèrent l'existence des appareils techniques, ainsi que des techniciens, et d'une façon générale de tout ce qui n'a rien à faire avec l'univers‹ ainsi recréé«).

21 In Aumonts, Bergalas, Maries und Vernets oben zitierter Definition des hors-cadre schwingt Eisenstein im Verweis auf die *écriture* des Films deutlich mit. Siehe hierzu auch Aumont (1979, S. 103–104).