

Hors-cadre der Zeit

Die historisch-ästhetischen Dimensionen des hors-cadre – Filmtechnik und Filmemacher*innen bleiben außerhalb der Kadrierung – sowie seine medienontologische Qualität – der Ursprungsort des Bildes ist im Bild nicht verfügbar – sorgen gemeinsam dafür, dass die Entstehung eines Films dem Wahrnehmungsvollzug der Filmzuschauer*innen verschlossen bleibt. Ein Film kann seine eigene Hervorbringung nie vollständig abbilden. Demgegenüber macht das Making-of die Rückführung dieser Entstehungsvorgänge in ein filmisches Bild möglich. Damit treten zwei Filme in eine Beziehung zueinander. Wenn sich ein Making-of auf das hors-cadre eines anderen Films bezieht, liegt ein Verhältnis zwischen (mindestens) zwei Filmen oder Filmbildern vor. Auch das Making-of zieht dabei ein eigenes hors-cadre nach sich: Sein Blick auf die Entstehung eines anderen Films ist stets »ein Blick zweiter Ordnung, der wieder ein eigenes hors-cadre produziert« (Fahle 2015, S. 132).

Die bisher aufgerufenen Autor*innen beschreiben dieses Verhältnis vor allem in Begriffen eines sichtbaren oder unsichtbaren Raumes: hier das Bildfeld, dort eine apparativ-technische Restmenge jenseits seiner Grenzlinien, ein unzugänglicher Ursprungsort, ein *Hohlraum*. Das hors-cadre kann aber noch in anderer Hinsicht als Grundlage für das Making-of verstanden werden. Dafür müssen zwei der bisher aufgerufenen Aspekte problematisiert werden. Zum einen betrifft dies die Kopplung des hors-cadre an die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zum anderen die Natur des Rahmens, der im hors-cadre, schon begrifflich, immer mit aufgerufen wird. Konkret geht es darum, ob auch ein hors-cadre *in der Zeit* vorstellbar wäre, das die Abwesenheit eines produktionsseitigen Außen des Filmbildes weiter vertieft.

Einen ersten Anknüpfungspunkt für die Idee eines temporalen hors-cadre bietet, noch einmal, André Bazin. Seine Unterscheidung zwischen den cache- und cadre-Dimensionen eines Bildrandes wurde weiter oben aus seinem Essay zum Unterschied zwischen Film und Malerei übernommen. Interessanterweise verwendet Bazin (2004b [1951]) die Unterscheidung noch in einem weiteren Text, der erneut eine medienspezifische Abgrenzung behandelt: diesmal des Films vom Theater. Bazin widmet sich insbesondere der ästhetischen Bewertung von filmischen Theateradaptionen. Seine Analyse endet mit einem Plädoyer *für*, nicht gegen verfilmtes Theater,³⁷ allerdings unter der Maßgabe einer bewussten Betonung der Theatralität des Dramas, nicht einer möglichst getreuen Übernahme des Damentextes (ebd., S. 203). Das Hauptaugenmerk sollte auf der Entwicklung eines geeigneten Kulissenraums liegen: »Die Herausforderung, der sich der Regisseur stellen muß, ist die Umwandlung des nach innen ausgerichteten Raums, des geschlossenen, konventionellen Orts des Schauspiels in ein Fenster zur Welt« (ebd., S. 198).

In der Gegenüberstellung des »nach innen ausgerichteten« Bühnenraums und des »Fensters zur Welt« schwingt die cache/cadre-Unterscheidung mit. Tatsächlich ruft Bazin sie noch einmal explizit auf:

37 Hier wiederholt sich die Argumentationsfigur des Malerei-Aufsatzes, der ebenfalls mit einer Verteidigungsrede für verfilmte Gemälde endet (Bazin 2004a [1959], S. 228–229).

Die Leinwand ist nicht ein Rahmen wie der des Gemäldes, sondern eine Abdeckung, eine Maske, die nur einen Teil des Geschehens sehen läßt. Wenn eine Figur sich aus dem Blickfeld der Kamera bewegt, nehmen wir an, daß sie aus unserem Gesichtskreis verschwindet, doch an einer anderen, im Moment nicht einsehbaren Stelle des Dekors weiterexistiert, so wie sie ist. Die Leinwand hat keine Kulissen, sie könnte sie gar nicht haben, ohne die für sie spezifische Illusion zu zerstören, durch die ein Revolver oder Gesicht zum Mittelpunkt des Universums werden kann. Der Raum der Leinwand ist, im Gegensatz zu dem der Bühne, zentrifugal. (Ebd., S. 192)

Gäbe es auf der Leinwand Kulissen wie auf einer Theaterbühne, würde nach Bazin genau der Prozess nicht funktionieren, den Souriau als Diegetisierung des Profilmischen identifiziert. Die »spezifische Illusion«, die Umwandlung des Gefilmten in eine Welt mit anderem Realitätsgehalt, ist eine Qualität des Films, nicht des Theaters. Bazin beruft sich dabei wieder auf die Dynamik zwischen On und Off, champ und hors-champ, die jenen homogenen Raum der filmischen Diegese erzeugt, den Bonitzer als repräsentationsideologischen Effekt kritisiert. Die Theaterbühne folgt dagegen stärker der Raumlogik einer Abgrenzung nach außen, die Bazin auch dem Gemälde zuschreibt.³⁸

Anders als im *Malerei-und-Film*-Aufsatz bringt Bazin zur medialen Unterscheidung der Darstellungsweisen von Film und Theater nun eine weitere Kategorie ins Spiel, nämlich die vom Publikum abgewandten Rückseiten der Theaterkulissen. Das Theaterdekor auf der Bühne konstituiert einen abgegrenzten, dramatischen, mehr oder weniger konkretisierten Raum. Aber:

Seine falschen Perspektiven, seine Fassaden, seine Wäldchen haben eine Rückseite aus Stoff, Nägeln und Holz. Jedermann weiß, daß der Schauspieler, der sich – aus Hof oder Garten – in seine Gemächer zurückzieht, in Wirklichkeit in seine Garderobe geht, um sich abzuschminken; die paar Quadratmeter Licht und Illusion sind von einer Maschinerie und von Kulissen umgeben, deren verborgene, aber wohlbekannte Labyrinth das Vergnügen des Zuschauers, der das Spiel mitspielt, in keiner Weise schmälern. (Ebd.)

An die Stelle der filmischen Illusion tritt im Theater ein Spiel zwischen Publikum und Darsteller*innen, bei dem das Wissen um die Artifizialität der Darstellung, so argumentiert Bazin, niemals völlig ausgeblendet wird. Die Theaterraufführung hat unsichtbare, apparative Grundlagen, die aber nicht in gleicher Weise strukturell ausgeklammert sind wie das technisch-apparative hors-cadre des Films.

Für diese These muss Bazin einen Wechsel seines argumentativen Registers vornehmen. Zu den Kategorien des Sichtbaren und des Nicht-Sichtbaren, zur Raumwahrnehmung und zum Weltentwurf kommt nun die Dimension des *Wissens* der Zuschauer*innen hinzu. Die Rückseiten, Hinterbühnen und Garderoben bedürfen keines überprüfenden Einblicks. Ihre Existenz wird von Bazins Publikum einfach mitgedacht, ohne durch

38 Bazin notiert in einer Randbemerkung, dass sich die Architektur der Theaterbühne natürlich historisch verändert habe, beschreibt aber grundsätzlich das Modell einer rechteckigen Guckkastenbühne mit naturalistischen Kulissen. Andere Bühnenformen der Theatergeschichte würden mutmaßlich eine weniger starke zentripetale Ausrichtung nach innen aufweisen.

eigene Anschauung verifiziert werden zu müssen. Niemand im Saal würde ernsthaft annehmen, dass ein Schauspieler, der hinter der Bühne verschwindet, weiterhin in einem gerade nicht sichtbaren Teil einer fiktionalen Welt weiterexistiert – ganz anders im Fall der Filmfigur, die kurzzeitig ins Off tritt, um dann in einer neuen Einstellung wieder ins Bildfeld zu kommen.

Bazin versteht seine Abgrenzungsversuche als Alternative zu anderen Unterscheidungen zwischen Film und Theater, die am Begriff der ›Präsenz‹ festgemacht werden. Für das Theater werde häufig eine Co-Präsenz von Schauspieler*innen und Publikum behauptet, die im Umkehrschluss dem Film abgesprochen werde. Dieses Argument will Bazin so nicht gelten lassen: Auch die Geschehnisse im Filmbild würden von seinen Zuschauer*innen präsentisch wahrgenommen. Das, was im Film zu sehen ist, geschieht für die Zuschauer*innen genau jetzt, in diesem Moment, auch wenn es sich technisch de facto um Aufzeichnungen vergangener Geschehnisse handelt (ebd., S. 183–189). Die Co-Präsenz von Publikum und Schauspieler*innen im Theater versteht Bazin deshalb eher als epistemisches Verhältnis:

Was also das Argument der Präsenz betrifft, [...] sind Theater und Film keine grundsätzlichen Gegensätze. Weit eher geht es um die psychologischen Modalitäten der Darstellung. Das Theater gründet sich auf das wechselseitige Wissen von Schauspieler und Zuschauer um ihre Präsenz, doch zum Zweck des Spiels. (Ebd., S. 188, Herv. FH)

Bemerkenswert ist Bazins Erwähnung eines spielerischen Wissens um die »Modalitäten der Darstellung« nicht nur, weil es sich hierbei nicht zwingend um ein Wissen aus eigener Anschauung handelt. Er bringt über den Umweg des Publikumswissens die Frage nach den Wirklichkeitsmodi von Theater und Film wieder ins Spiel. Das Publikum im Saal und die Schauspieler*innen auf der Bühne gehören einer gemeinsamen raumzeitlichen Wirklichkeit an. Innerhalb dieser geteilten Wirklichkeit entfaltet sich das dramatische Spiel zwischen Kulissen mit hölzernen Rückseiten und verkleideten Darsteller*innen. Anders verhält es sich beim Film: Hier laufen die Handlungen auf der Leinwand zwar ebenfalls in der Wahrnehmungsgegenwart der Zuschauer*innen im Kinosaal ab, die Darstellung und ihr Publikum bleiben aber voneinander getrennt. Es gibt zwar affektive Austauschbeziehungen zwischen einem Film und seinen Zuschauer*innen; und es gibt eine durch die Sukzession der Bewegtbilder entstehende, eigene Wirklichkeit des Films. Aber das Publikum kann nicht in gleicher Weise auf diese Wirklichkeit zurückwirken, wie das Theaterpublikum potenziell Einfluss auf die laufende Bühnenhandlung nehmen kann. Eine Filmfigur kann nur im Rahmen einer innerfilmischen Metalepse von der Leinwand hinab zum Publikum in den Saal steigen, oder sich in irgendeine Garderobe hinter der Leinwand zum Abschminken zurückziehen.

Tatsächlich scheint Bazin damit eine ontologische Differenz zu umreißen, die nicht mehr (ausschließlich) aus der visuellen Wahrnehmung derjenigen resultiert, die in einem Saal vor einer Leinwand oder einer Theaterbühne Platzgenommen haben. Aus Bazins Überlegungen lassen sich deshalb verschiedene Anschlussfragen ableiten: Wie können Eigenschaften von Kunstformen gedacht werden, wenn die Wahrnehmung der Rezipient*innen nicht mehr das ausschlaggebende Kriterium ist? Welche Rolle spielt dabei

ein zeitliches Verhältnis zwischen Werk und Rezipierenden? Und: Wie korrespondieren diese Zeitordnungen mit bestimmten Wissensbeständen?

Aus einer gänzlich anderen Perspektive als Bazin, nämlich mit dem Vokabular der analytischen Erkenntnistheorie, setzt sich Nelson Goodman (1997 [1968]) in *The Languages of Art* mit diesen Fragen auseinander. Goodman geht dabei auch auf das Theater und das gemalte Bild ein, bettet sie jedoch in ein Gesamtsystem der Künste ein, die er in größere Untergruppen einzuteilen versucht. Goodmans Prüfstein sind dabei nicht die Wahrnehmungen von Zuschauer*innen, Betrachter*innen oder Leser*innen, sondern die Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks. Dies macht seinen Vorschlag auch für die hiesige Diskussion aufschlussreich.

Goodman beginnt bei der Unterscheidbarkeit zwischen einem künstlerischen Original und seiner Fälschung. Dabei bemerkt er, dass sich das Problem einer Fälschung für bestimmte Künste mit großer Dringlichkeit stellt, für andere dagegen überhaupt nicht. Ein Gemälde kann beispielsweise gefälscht werden, ein musikalisches Werk dagegen nicht. Goodman schlägt vor, fälschungsanfällige Kunstgattungen »autographisch« zu nennen (ebd., S. 113). Neben der Malerei wäre dazu etwa auch die Kalligrafie zu rechnen – Ausdrucksformen also, die unmittelbar auf eine*n individuelle*n Autor*in rückführbar sind und den Status eines Originals besitzen, von dem es keine gleichwertige Kopie geben kann. Ihnen gegenüber steht die Gruppe der »allographischen«, also nicht-autographischen Künste, bei denen es kein einmaliges Original, stattdessen aber unendlich viele gleichwertige Kopien oder Aufführungen geben kann (ebd.). Goodman nennt hier insbesondere die Musik, aber auch das Theater und den Tanz.

Der Differenz autographisch/allographisch stellt Goodman eine zweite Unterscheidung an die Seite. Malerei zeichne sich durch einen prinzipiell kontinuierlichen Herstellungsvorgang aus, während ein Musikstück erst komponiert und dann aufgeführt werden müsse. Eine solche Zweiteilung gebe es bei der Malerei nicht, weshalb sie eine grundsätzlich »einphasige«, die Musik hingegen eine »zweiphasige« Kunst sei (ebd., S. 114). Goodman legt Wert darauf, dass einphasig nicht deckungsgleich mit autographisch, zweiphasig umgekehrt nicht deckungsgleich mit allographisch zu verstehen ist: »Die Trennlinie zwischen autographischer und allographischer Kunst fällt nicht mit der zwischen singulärer und multipler Kunst zusammen« (ebd.). Als Belege führt Goodman die in seinen Augen allographische und doch einphasige Literatur³⁹ oder die autographische und doch zweiphasige Herstellung von Drucken an.

Das Begriffspaar autographisch/allographisch lässt sich laut Goodman, wenn schon nicht durch ein künstlerisches Produktionsphasenmodell, so doch durch das Konzept der »Notation« weiter exemplifizieren. Unter Notationssystem versteht Goodman ein geregeltes Alphabet von eindeutigen Zeichen, wozu eine schriftlich fixierbare Sprache ebenso zählt wie eine musikalische Notenschrift. Er schlussfolgert, dass eine Kunstform dann allographisch ist, wenn sie sich für eine solche Notation eignet. Dafür müsse es eine

39 Goodman denkt Literatur deshalb nicht autographisch, weil er die Fälschung tendenziell an der Imitation eines materiellen Erscheinungsbildes festmacht. Den Werkcharakter der Literatur verortet er eher in der Struktur des literarischen Textes. Eine literarische Fälschung ist für ihn daher nicht gleichbedeutend mit der Fälschung eines Gemäldes, da im Falle der Literatur die Fälschung des Manuskripts und einer Handschrift unerheblich wäre.

vorgängige Praxis geben, die sich historisch offenbar dann entwickelt, wenn bestimmte Kunstwerke sonst zu flüchtig wären und nicht von einer Person allein hergestellt werden könnten (ebd., S. 120). Nur durch eine Notation ließe sich beispielsweise erreichen, dass die Aufführung eines Musik- oder Theaterstücks durch Interpret*innen noch als ein bestimmtes musikalisches oder dramatisches Werk erkennbar bleibt.⁴⁰ Bei allographischen Künsten definiert die Notation das Werk. Bei autographischen Künsten ist das Werk dagegen, wie Goodman am Ende seiner Ausführungen feststellt, anders lokalisiert: in einem konkreten, realweltlichen Objekt (ebd., S. 197).

Goodman streift den Film nur am Rande. Er spielt kurz das Beispiel eines Stummfilmdrehbuchs durch, das er aber nicht als ausreichende Notation für den zu realisierenden Film einschätzt. Es bliebe »ebenso lose mit dem Werk verbunden wie eine verbale Beschreibung eines Gemäldes mit dem Gemälde selbst« (ebd., S. 198). Er kommt an keiner weiteren Stelle auf den Film zu sprechen; seine primären Beispielgeber bleiben Malerei und Musik. Eine systematische Überprüfung der Übertragbarkeit von Goodmans Klassifikationsschema auf den Film leistet erst David N. Rodowick in *The Virtual Life of Film*.

Goodmans Trennungsversuche zwischen autographisch/allographisch und einphasig/zweiphasig werden bei Rodowick schwungvoll umschifft, indem er beide Begriffspaare kurzerhand gleichsetzt. Allographische Künste wie die Musik seien »two-stage arts in which there is a spatial and temporal separation between composition and performance« (Rodowick 2007, S. 14) und deshalb grundsätzlich anders zeitbezogen als autographische Künste; zudem fehle ihnen eine »taktile Substanz« (ebd.), in die sich ein*e Autor*in einschreiben könne. Umso schwieriger sei es, Fotografie und Film in Goodmans Klassifikationsschema einzupassen. Das fotografische Bild, argumentiert Rodowick, sei paradoxerweise sowohl autographisch, weil es eine indexikalische Einschreibung konserviert, als auch zweiphasig, weil das Foto entwickelt werden muss und obendrein vervielfältigt werden kann, ohne irgendein ›Original‹ zu verfälschen. Beim Aufdecken dieser (scheinbaren) Paradoxien geht Rodowick allerdings eine Spur zu schnell vor: Goodman hatte genau den Problemfall autographisch/zweiphasig bereits in sein Begriffsmodell eingepreist und dafür das Beispiel der Druckgrafik bemüht. Das fotografische Bild ist also kein wirkliches Einordnungsproblem. Komplizierter wird es dagegen mit dem Film, und hier weist Rodowick zurecht auf einige Unvereinbarkeiten mit Goodmans Begriffsapparat hin.

Film ist unzweifelhaft eine Aufführung, der eine irgendwie geartete Kompositionsphase vorausgeht. Auf dieser Ebene, so Rodowick, funktioniere Film noch wie Musik in Goodmans Beschreibung. Was der Film im Gegensatz zur zweiphasigen Musik aber nicht aufweise, sei ein festes Notationssystem, das die Modalitäten der Auf- oder Vorführung präzise festlegt. Rodowick interpretiert diese Eigentümlichkeit als heimliches »key concept« (ebd., S. 16), an dem sich die strukturalistische und semiotische Filmtheorie mühsam abgearbeitet habe. Wenn Film nicht ›notierbar‹ ist, könne er nach Goodman

40 Goodman geht indes nicht darauf ein, dass sich im Theater eine solche Rückführbarkeit der Aufführung auf einen vorgängigen dramatischen Text erst im Laufe des 18. Jahrhunderts durchsetzt. Frühere Theaterpraktiken waren entsprechend ›autographischer‹ und ›einphasiger‹, als es Goodmans implizite Orientierung an einem zeitgenössischen Theaterbegriff suggeriert.

aber auch keine allographische Kunstform sein, da sein Werkcharakter nicht unabhängig von einer Aufführung präzise definiert werden kann. Spezialfälle sind nach Rodowick vollständig computergenerierte (Bewegt-)Bilder, die insofern extrem allographisch wären, weil ihr schlussendliches Erscheinungsbild im Vorfeld durch genaue algorithmische Notationen festgelegt werden müsse (ebd., S. 15–16). Mit Ausnahme dieser Sonderform stehe der Film aber weiterhin zwischen den Stühlen: »The clearest examples of autographic arts imply a unique author whose work is accomplished in a one-stage act. Two-stage arts require aesthetic grounding in a system of ideally inalterable notation. Film does not fully satisfy either criterion« (ebd., S. 16).

Auch wenn die Unterscheidung zwischen autographisch und allographisch wegen eines fehlenden Notationssystems beim Film nicht befriedigend aufgeht, kann für ihn, so Rodowick, dennoch eine wesentliche Teilung in mehrere Phasen angenommen werden: »Film is obviously a two-stage and perhaps a multistage art« (ebd., S. 15). Die theoretische Herausforderung liege vor allem darin, verschiedene Hervorbringungsphasen trennscharf zu unterscheiden. Dies ist beim Film umso diffiziler, weil Goodman schon in seinen Ausführungen zur Musik die Ebene der technischen Reproduktion nicht mitdenkt. Sein Orientierungsmodell ist vor allem die klassische Partitur, die von Interpret*innen live aufgeführt wird, nicht die medientechnische Aufzeichnung und Vervielfältigung. Die Vorführung eines Films auf einer Leinwand oder die Wiedergabe eines Films auf einem Bildschirm wären in Goodmans Schema mindestens Phase zwei, wenn nicht gar eine Phase drei oder vier, nach der Herstellung fotochemischer Kopien oder digitaler Datensätze und ihrer Distribution. Souriaus Modell unterschiedlicher filmischer Wirklichkeitsebenen kann vor diesem Hintergrund als Variation des Phänomens der Mehrphasigkeit verstanden werden. Auch seine Ebenen beschreiben – in Teilen – eine zeitliche Abfolge: von der profilmischen Wirklichkeit des Studios zur filmografischen Wirklichkeit des Filmstreifens und weiter zur filmophanen Wirklichkeit der Projektion.

Die Vorführung oder Wiedergabe des Films ist die Phase, in der sich sein Werkcharakter für ein Publikum am ehesten manifestiert. Unabhängig von allen denkbaren Phasenzählungen bleibt diese Vorführung in jedem Fall von einer notwendigerweise *vorgängigen* Kompositions- oder Herstellungsphase getrennt. Hier liegt für Rodowick eine deutliche »spatial and temporal separation« (ebd., S. 14) vor, ganz egal, ob eher autographische oder allographische Aspekte des Films betont werden. Unerheblich ist außerdem, ob Film in Goodmans Sinne überhaupt als Kunstgattung aufgefasst wird oder nicht. Wesentlich ist allein, dass der Film als Vorführung oder Wiedergabe bewegter Bilder verstanden wird, deren Genese ihrer Vorführung oder Wiedergabe zeitlich vorgelagert ist.

Mit Goodman und Rodowick lässt sich also ein Zeitfaktor in das Denken des hors-cadre einführen. Wenn Cavell davon ausgeht, dass die Kamera ihrem eigenen Bild äußerlich bleibt, dann also nicht nur deshalb, weil sie im räumlichen Sinne nicht Teil ihrer eigenen Kadrierung sein kann. Sie ist auch deshalb außerhalb, weil die Hervorbringung des Bildes dem Bild auf der Leinwand oder dem Bildschirm zeitlich *vorgelagert* ist. In Cavells Begriffen heißt das: Der Äußerungsakt der Kamera findet *vor* dem Bewegtbild, also vor der Äußerung statt. Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt der späte Metz (1997, S. 12): Der Akt seiner Hervorbringung ist einem Film zwar noch eingeschrieben,

aber gleichzeitig von ihm getrennt, und zwar wesentlich durch seine konstitutive Vorzeitigkeit (die für Metz eine Ähnlichkeit zwischen Film und Schrift begründet).⁴¹

Die Mehrphasigkeit des Films, die Rodowick aus Goodmans Kunsttheorie herausarbeitet, lässt sich in einem zweiten Schritt auch für Bazins Überlegungen zur Differenz von Film und Theater fruchtbar machen. Als zeitlich mehrphasiges Medium verstanden, wäre ein Film nicht mehr der ontologisch ganzheitliche Block, der sich vor seinem Publikum auf der Leinwand manifestiert. Ein Film hätte stattdessen, wie das Theater, eine eigene, abgesonderte Hinterbühne, die seine Zuschauer*innen nicht einsehen können. Dieses Außen ist nicht nur räumlich unsichtbar, sondern auch zeitlich abwesend. Während die Kehrseiten der Theaterkulissen in derselben raumzeitlichen Wirklichkeit wie das Publikum im Saal situiert sind, gibt es eine solche Synchronität beim Film nicht. Die multiplen Entstehungsphasen eines Films sind räumlich *und* zeitlich von den Zuschauer*innen isoliert. Räumliches und zeitliches Auseinandertreten greifen ineinander. Das stellt auch Lie zusammenfassend fest: »[D]ie Abtrennung der Räume im Kino [ist] stets auch eine Abtrennung der Zeit: Die raumzeitliche Kopräsenz des Theaters und seines Zuschauers wird im Kino unwiderruflich auseinandergerissen« (2012, S. 43).

Abgetrennt vom Filmbild ist das hors-cadre insgesamt also nicht nur, weil es sich um ein räumliches Off handelt. Das hors-cadre markiert auch eine grundlegend andere, temporale Ordnung – eine Zeit der Komposition oder Herstellung, nicht der Rezeption. Zu letzterer, also zur Rezeptionszeit, gehört das, was man mit Souriau (2020, S. 55) als »filmophanes« Zeitempfinden bezeichnen könnte – das schon von Bazin erwähnte Gefühl, die Filmhandlung quasi »präsentisch« mitzerleben.⁴² Laura Mulvey (2006, S. 30–31) bezeichnet diese Zeitebene auch als »cinema time«. Sie meint damit die »nowness« der Rezeption, in der sich die eigene »temporal aesthetics« eines Films entfaltet. Davon wäre die »film time« zu unterscheiden – eine »then-ness«, also die Zeitordnung der ursprünglichen Aufnahme. Diese Vergangenheit der Bildentstehung schwingt auch bei Cavell mit, wenn er die Zeitmodalität des Films im Unterschied zur Malerei und zur Fotografie als »world past« (1979, S. 23) bezeichnet. Mulvey geht davon aus, dass die »cinema time« der Filmrezeption die zurückliegende »film time« meistens verdeckt. Eine »film time« werde höchstens dann im Bild manifest, wenn der Film gestoppt und das Bild eingefroren wird. Nach Mary Ann Doane (2002, S. 143) blitzt eine »film time« zuweilen auch in der »cinema time« hervor, wenn ein Film auf seine Zuschauer*innen trotz des präsentischen Miterlebens der Szenen veraltet wirkt. In diesen Fällen hebt sich der Unterschied zwischen beiden Zeitordnungen aber keineswegs auf. Die Einsicht, dass das Gefilmte schon zurückliegt, sorgt eher für eine weitere Vertiefung der zeitlichen Distanz zwischen »film time« und »cinema time«.

41 Metz begreift dies als Auseinandertreten von »Enunziator« und »Enunziatär«, also zwischen der unpersönlichen Äußerungsinstanz eines Films und dem Publikum als Äußerungsadressat. Beide können laut Metz nie in einen direkten Kontakt miteinander treten, weil Filmaufnahme und Filmprojektion zeitlich auseinanderliegen.

42 Souriau geht hier vor allem auf die zeitlichen Begrenzungen der Vorführung ein, analog zur »Erzählzeit« der Narratologie. Das Gefühl, die Handlungen in einer Filmszene präsentisch (im Sinne von »gegenwärtig«) mitzerleben, erwähnt neben Bazin auch Roland Barthes in *Die Rhetorik des Bildes* (1990 [1964], S. 39–40).

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).