

1. Produktion als Außen

Die in der Einleitung beschriebenen Szenen aus *ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE* und *CAPTURING AVATAR* zeigen Menschen, Dinge und Abläufe, die in der *phonoscène* und in *AVATAR* nicht vorkommen. Dazu gehören sowohl die beiden Studioumgebungen als auch das eingesetzte Produktionsgerät – unabhängig davon, ob es sich dabei um ein frühes Tonfilmsystem oder um eine Motion-Capture-Bühne und eine virtuelle Kameratechnik handelt. Die grundlegende Struktur ist jeweils dieselbe: Was in *ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE* und *CAPTURING AVATAR* für die Umsetzung einer *phonoscène* und eines 3D-Kinofilms mobilisiert wird, ist in der *phonoscène* und im 3D-Film weder zu sehen noch zu hören.

Fragen von filmischer Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit werden in der Filmtheorie oft mit der Kategorie des Offs und des *off-screen space* in Verbindung gebracht. Das Off wird klassischerweise als unsichtbare Erweiterung des filmischen Raums definiert. Es basiert auf dem Wahrnehmungseindruck, dass der filmische Raum jenseits der Bildränder einer Einstellung weitergeht.¹ Die französische Terminologie ist hier präziser als die englische, denn sie kennt für das Außerhalb eines Bildes mehrere Begriffe. Der unsichtbare Raum im Off wird meistens als *hors-champ* bezeichnet – als ein Außen des sichtbaren Bildfeldes. Davon zu unterscheiden ist das sogenannte *hors-cadre*. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie und Marc Vernet verwenden den Begriff, um auf eine spezielle Dimension des filmischen Außen aufmerksam zu machen, die das Konzept des *hors-champ* nicht abdeckt:

As for that space of the film production where the technical equipment, filmmaking activity, and, metaphorically, the work of *écriture* are all deployed and undertaken, it will be more useful to use the phrase ›out of frame‹ [franz.: *hors-cadre*, FH]. This term may be inconvenient since it is rarely used, yet by way of compensation it offers the advantage of referring directly to the frame, that is, to an artifact of the film's production, and not to the screen space, which is already produced and taken in by the illusion. (1992, S. 15–18)

1 Für eine Basisdefinition des *off-screen space* siehe Bordwell/Thompson/Smith (2020, S. 185–187).

Das hors-cadre charakterisiert das filmische Bild also als ein gemachtes Artefakt. Es betont eine spezielle Außenseite, nämlich den »space of the film production«. Dieser Raum entspricht zunächst dem realen, empirischen Off jenseits des Bildausschnitts einer filmenden Kamera. Den Autoren zufolge kann er aber auch im weiteren Sinne als allgemeiner, unsichtbar bleibender Raum des Filmemachens verstanden werden, der jenseits des *cadre* oder *frame* liegt. Im Französischen und Englischen schwingen hier zwei Bedeutungen mit: *cadre/frame* meint sowohl die Kadrierung, d.h. den kompositorischen Bildausschnitt, als auch den Kader, das materielle Einzelbild auf dem Filmstreifen.

Mein Vorschlag lautet, das Making-of mit dem hors-cadre zusammenzudenken. Diese Verknüpfung soll einerseits die filmästhetischen Implikationen des Making-of berücksichtigen, die in bisherigen Definitionen keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. Andererseits soll die Verknüpfung mit dem hors-cadre helfen, die dokumentarische Qualität des Making-of und seinen Bezug auf die Produktion eines anderen Films besser zu beschreiben.

Dieses Argument wird in mehreren Etappen entfaltet. Den Ausgangspunkt bildet die immer wieder formulierte Idee, dass die äußeren Ränder eines Filmbildes in bestimmter Hinsicht wie ein Rahmen funktionieren. Aus diesem Rahmencharakter lassen sich, in einem zweiten Schritt, die Entstehung des Offs und die Ausklammerung von Herstellungsprozessen aus dem filmischen Bild ableiten. Der Begriff des hors-cadre entstand ursprünglich, um diese Exklusionsmechanismen präziser zu beschreiben. Die Ausblendung der Filmherstellung aus dem Film lässt sich allerdings noch weiterdenken, nämlich, in einem dritten Argumentationsschritt, als eine grundsätzliche, *räumliche* Unverfügbarkeit des Bildursprungs. Diese Unverfügbarkeit kann, viertens, auch als *zeitliche* Abgeschiedenheit der Bildhervorbringung bestimmt werden. Der »space of the film production« bei Aumont, Bergala, Marie und Vernet ist also nicht nur nicht sichtbar und nicht hörbar, er ist auch nicht gegenwärtig. Dadurch wird – letzter Schritt der Argumentation – der Bereich der Filmproduktion strukturell von einer Sphäre der Filmrezeption getrennt. Das Making-of vermag es, den Bereich der unsichtbaren, abwesenden Produktion für ein Rezeptionspublikum zu dokumentieren.

Im Verlauf dieses Theorieparcours möchte ich unterschiedliche Autor*innen miteinander in einen Dialog bringen, die sich mit Denkfiguren der filmischen Rahmung, des filmischen Außen und einer ästhetischen Ausblendung von Filmherstellung auseinandergesetzt haben. Für solche Positionen kann in der Geschichte der Film- und Medientheorie relativ weit zurückgegangen werden. Theoriehistorische Perspektiven sind für das Making-of überraschend produktiv. Denn auch Autor*innen, die ihre Überlegungen am Modell des klassischen, analogen und auf einer Kinoleinwand vorgeführten (Spiel)Films entwickelt haben, liefern ein präzises Vokabular, das für ein besseres Verständnis des Making-of fruchtbar gemacht werden kann. Mithilfe ihrer Positionen kann das Making-of als mediales Phänomen – auch unter digitalen und postkinematografischen Vorzeichen – weiter an Kontur gewinnen.

Bevor ich mit Überlegungen zur Rahmung des Filmbildes beginne, sind noch zwei methodische Vorbemerkungen notwendig. Erstens geht es mir im Folgenden nicht darum, ein fest umrissenes Genre namens Making-of zu definieren. Potenzielle Filmbeispiele bilden eher eine offene Menge – sie sind so lose miteinander verbunden wie ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE mit CAPTURING AVATAR. Zweitens schließt diese Arbeit

an einen existierenden Diskurs an. Es gibt Filme, die allgemein als Making-ofs bezeichnet werden; ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE und CAPTURING AVATAR gehören sicherlich dazu. Das Ziel dieses Kapitels ist nicht, aus dieser Einordnung eine wasserdichte Definition zu extrahieren, sondern anhand des hors-cadre eine auffällige Gemeinsamkeit dieser Filme besser zu verstehen.

Gerahmte Bewegtbilder

In ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE ist die Entstehung eines Tonkurzfilms in einer markant komponierten, filmischen Einstellung zu sehen. Das, was im Bild als Aufnahmecrew und Aufnahmetechnik identifiziert werden kann, ist rings um den hellen, szenischen Raum angeordnet. Die Silhouetten der Lichtmasten, Reflektoren, Kameras und arbeitenden Techniker bilden einen visuellen Rahmen, der den bespielten Kulissenraum einfasst. Dort, wo der Umraum der Studioteknik und der Mitarbeiter*innen beginnt, scheint eine Grenze zu verlaufen. Die von Guy verwendete Kamera erfasst mutmaßlich nur die angeleuchtete Kulisse und die Tänzer*innen. Sie lässt ihre eigene Kadrierung dort enden, wo die dunklen Reflektoren und Lichtmasten ins Bild hineinragen würden.

Auch ein zweiter Film, den etwa Journot (2011, S. 73) als frühes Making-of bezeichnet, strukturiert seine Darstellung von Dreharbeiten über das Motiv des Rahmens. Jean Dréville, der die Entstehung der Literaturadaption L'ARGENT (DAS GELD, 1928, Marcel L'Herbier) mit einer Filmkamera begleiten durfte, inszeniert in AUTOUR DE L'ARGENT (1929) die Studiohallen mit ihren Lichthanlagen, Kamerasystemen und geschäftigen Technikern immer wieder als Rahmen um die Schauspieler*innen und Sets. Schon zu Beginn seines Films fährt die Kamera, nachdem die klobigen Scheinwerfer unter der Studiodecke angeworfen wurden, langsam in die erleuchteten Kulissen hinein, vorbei an den dunklen Rückseiten der Bauten und Deckenaufhängungen, die das Set visuell einrahmen (TC 00:03:39–00:04:11; Abb. 2). In der Schlusszene zieht sich die Kamera wieder aus der leeren Kulisse zurück. Links und rechts kommen die Rückseiten der Stellwände ins Bild, ringsherum gehen die Studiolichter aus (TC 00:35:40–00:37:14; Abb. 3).

Abb. 2–3: Studioräume und technisches Gerät als visuelle Rahmen um die Sets von L'ARGENT.



Quelle: AUTOUR DE L'ARGENT, DVD, Stills.

Der Rahmen gehört gleichermaßen zum festen Begriffsvorrat der klassischen Filmtheorie. Er wird vor allem dann als Konzept herangezogen, wenn das Verhältnis zwischen dem visuell begrenzten Filmbild und seinen möglichen, unsichtbar bleibenden Außenzonen bestimmt werden soll. ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE und AUTOUR DE L'ARGENT setzen dieses Verhältnis gewissermaßen direkt in ein filmisches Bild. Sie zeigen, wo eine Trennlinie zwischen einer geplanten filmischen Einstellung und ihrem unmittelbaren, realen Umraum verläuft. Der Rahmen, die Abgrenzung des Filmbildes nach außen, scheint in dieser Hinsicht ein geeigneter Startpunkt, um einen filmtheoretischen Begriff des Making-of zu entwickeln.

Rudolf Arnheim ist mutmaßlich der erste Autor, der in den ausgehenden 1920er-Jahren eine Verknüpfung zwischen dem filmischen Bild und dem Konzept des Rahmens vornimmt. In *Film als Kunst*, rund zwei Jahre nach AUTOUR DE L'ARGENT entstanden, stellt Arnheim (2002 [1932], S. 31–34) einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem menschlichen Sehvermögen und dem filmischen Bild fest. Das »Sehfeld« eines Menschen sei begrenzt, weil seine Augen nur einen bestimmten Raumwinkel überblicken können. Diese Begrenzung werde aber als solche nicht wahrgenommen. Man könne die Ränder des eigenen Sehraums nicht sehen, weder als Zonen zunehmender Unschärfe noch als scharfe, limitierende Kanten. Augen- und Kopfbewegungen würden außerdem dafür sorgen, dass beim Sehen der Eindruck eines holistischen, »einheitlichen Sehraum[s]« (ebd., S. 31) entsteht. Dagegen ist das Filmbild nicht nur ein begrenztes Feld, seine Grenzen sind auch von den Zuschauer*innen wahrnehmbar. Arnheim schreibt: »Die Begrenzung, die das Bild hat, empfinden wir sofort als eine solche. Der abgebildete Raum ist bis zu einer bestimmten Ausdehnung sichtbar, dann aber kommt ein Rand, der das Weitere abschneidet« (ebd., S. 32).

Das »wir«, aus dessen Perspektive Arnheim hier schreibt, ist das Publikum im Kinosaal. Im Laufe seiner weiteren Ausführungen wechselt er jedoch streckenweise auf die Seite derjenigen, die mit einer Kamera tatsächlich Filme machen. Für sie sei die rahmende Begrenzung des Bildes eine willkommene Herausforderung, weil sie nach kreativen Entscheidungen verlangt. Filmemacher*innen müssten aktiv aus der prinzipiellen »Unbegrenztheit des Wirklichen« (ebd., S. 84) ein Motiv auswählen, das innerhalb der festen Grenzen der Einstellung zu sehen sein soll. Film ist für Arnheim deshalb niemals direkte Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern ihre gezielte ästhetische »Einrahmung«. Der Rahmencharakter des bewegten Bildes ist eine wichtige Voraussetzung, um Film als eine neue, legitime Kunstform zu beschreiben.

Um die Klärung grundsätzlicher Bildeigenschaften geht es auch André Bazin, einer zweiten theoriehistorischen Station des Rahmenbegriffs. Bazins Methode ist ebenfalls der Vergleich. Doch während Arnheim natürliches Sehen und Filmbild gegenüberstellt, kontrastiert Bazin zwei unterschiedliche Bildtypen: Malerei und Film. In seinem gleichnamigen Aufsatz (2004a [1959]) stellt er zunächst fest, dass sowohl das Gemälde als auch das projizierte Filmbild für ihre Betrachter*innen bzw. Zuschauer*innen sichtbar begrenzt sind. Doch diese Begrenzung hat, laut Bazin, sehr unterschiedliche Konsequenzen:

[D]er Rahmen des Gemäldes ist eine Zone räumlicher Desorientierung. Er stellt dem natürlichen Raum und dem unserer aktiven Erfahrung, der den Rahmen außen umgibt, einen nach innen orientierten Raum gegenüber: Der kontemplative Raum öffnet sich nur auf das Innere des Gemäldes. Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ›Rahmen‹ des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal. (Ebd., S. 225)

Bazin beschreibt damit zwei abweichende Wahrnehmungseindrücke. Er nimmt an, dass der Gemälderahmen den Aufmerksamkeitsfokus seiner Betrachter*innen notwendigerweise auf das Innere des Gemäldes lenkt,² während im Kino das genaue Gegenteil geschieht. Man könnte Bazin vorwerfen, hier einen potenziellen Rezeptionseffekt zu verabsolutieren. Tatsächlich steht seine These aber im Kontext einer Auseinandersetzung mit verschiedenen Filmen über Malerei, besonders solche, die ein Gemälde nicht vollständig in einer einzigen, fixen Einstellung abbilden. Das Interessante an einem Film wie Alain Resnais' *VAN GOGH* (1948) ist für Bazin, dass hier die äußeren Grenzen der Einstellungen gerade nicht mit den äußeren Grenzen der Van-Gogh-Bilder zusammenfallen. Vielmehr filmte Resnais die Gemälde nur portionsweise. Seine Kamera zerlegt die Bilder in kleinere Ausschnitte; bestimmte Partien werden erst durch Umschnitte oder Kamerabewegungen sichtbar.

Bazin arbeitet heraus, wie Resnais den ganzheitlichen Bildraum eines Gemäldes durch ein filmisches Spiel mit mal sichtbaren, mal unsichtbaren Raumausschnitten ersetzt. Zuschauer*innen des Films können kaum wissen, wo ein Gemälde aufhört und das nächste anfängt. Anders als Arnheim, der Filmbilder im Grunde als stillgestellte, unbewegte Leinwandprojektionen behandelt,³ registriert Bazin hier eine spezifische Dynamik: Filme können die Begrenzung einer Einstellung jederzeit überschreiten. Weil sie bewegte Bilder sind, ist es ihnen möglich, ihr visuelles Bildfeld zu verschieben – durch eine Kamerabewegung oder einen Schnitt. Bazin verwirft deshalb den französischen Ausdruck ›cadre‹. Statt als Rahmen begreift er das projizierte Filmbild als ausschnittthafte Ansicht einer weit ausgedehnten Wirklichkeit, die nur temporär verdeckt oder ›abgekascht‹ werde. Rick Altman (1977, S. 260–261) weist schon in den 1970er-Jahren darauf hin, dass Bazin damit eine andere Denkweise des Filmbildes etabliert. Frühere Autor*innen wie Arnheim würden vor allem den Konstruktionscharakter des

2 Bazins These ähnelt hier stark den Überlegungen zum Bildrahmen, die Georg Simmel (1995 [1902]) bereits ein halbes Jahrhundert zuvor anhand von Fotografien und Gemälden angestellt hatte. Simmel bemerkt u.a., dass Fotos häufig nicht mit einem physischen Rahmen umgeben sind, weil Fotos, so seine Schlussfolgerung, immer wie ausschnittthafte Teilstücke der Natur wirken. Umgekehrt würde ein Rahmen das gemalte Bild kompositorisch und perzeptuell nach innen stabilisieren, was an den »zentripetalen« Rahmen bei Bazin erinnert.

3 Arnheim (2002, S. 12) räumt das in einem späteren Vorwort selbst ein.

Filmbildes durch seine Rahmung betonen, Bazin hingegen interpretiere das Filmbild eher als ein metaphorisches *Fenster*.⁴

Bazin etabliert eine produktive Spannung zwischen dem Filmbild und seinen nicht sichtbaren Außenbereichen. Noël Burch greift diesen Gedanken später auf und entwickelt eine einflussreiche Systematisierung der Bereiche außerhalb (hors) des gerade sichtbaren Bildfeldes (champ). Burch legt damit auch einen Grundstein, um in Abgrenzung zu einem hors-champ auch ein hors-cadre zu definieren – ein Außerhalb der Kadrierung, das ich für das Making-of produktiv machen will. Bevor ich auf Burchs Differenzierung des hors-champ näher eingehe, ist allerdings noch eine dritte Position zum Filmbild als Rahmen darzustellen. Sie ist wichtig, weil sie Bazins Unterscheidung zwischen cadre und cache maßgeblich weiterentwickelt – und damit eine Annäherung von Bazins und Arnheims scheinbar gegensätzlichen Standpunkten erlaubt.

Jacques Aumont nimmt in *L'Œil interminable* (*Der endlose Blick*) den Faden von Bazins Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Film wieder auf. Dabei verbindet er kunsthistorische und rezeptionsästhetische Überlegungen. Aumont (2007 [1989], S. 122–127) schlägt vor, drei »Operationsweisen« des Rahmens zu unterscheiden. Erstens könne der Rahmen als ein dinghaftes, physisches Objekt verstanden werden (*cadre-objet*), etwa die Holzleisten, mit denen ein Gemälde eingefasst wird.⁵ Sobald sich das figurative, gerahmte Bild in der Frührenaissance allmählich als Norm durchsetzt, fungiere der Rahmen zweitens als eine kompositorische Begrenzung des Sichtbaren (*cadre-limite*). Der Rahmen beginne, das Bild visuell zu strukturieren. Eine dritte und letzte Funktion des Rahmens sei die Eröffnung eines Bildfeldes (*cadre-fenêtre*): Das sichtbare Bildfeld werde zu einem imaginären Raum und damit zur Voraussetzung für eine fiktionale Aufladung des Bildes.

Aumonts Dreiteilung der Rahmenfunktionen hat einen hohen heuristischen Wert. Sie erlaubt ein genaueres Sprechen über Bildbegrenzungen, bleibt aber im Bereich der visuellen Ästhetik verankert und vermeidet es, den Begriff des Rahmens als Metapher übermäßig zu strapazieren.⁶ So ermöglichen es Aumonts Rahmenfunktionen, die Positionen von Arnheim und Bazin präziser miteinander in Beziehung zu setzen. Arnheim schreibt, in Aumonts Lesart, über den Rahmen in erster Linie als kompositorische Begrenzung, also über den cadre-limite. Bazin hingegen beschreibt das Öffnungspotenzial des Rahmens auf ein ausgedehntes, visuelles Feld, betrachtet also primär den cadre-

4 Altman, der hier unter dem Vornamen Charles publiziert, widmet sich neben der Rahmen- und Fenstermetapher vor allem der psychoanalytischen Vorstellung der Leinwand als Spiegel.

5 Dies wäre der Rahmen, den Georg Simmel beschreibt, siehe FN 2.

6 Diese Tendenz droht bei Edward Branigan (2006, S. 102–115), der für den englischsprachigen Begriff »frame« ganze 15 mögliche Bedeutungen im Bereich des Films aufzählt, darunter auch solche, bei denen es nicht mehr um visuelle oder optische Eingrenzungen geht – etwa narrative Rahmenstrukturen (Bedeutung 12) oder gar die Erzählung als solche (Bedeutung 13). Aumonts *cadre-objet* entspricht bei Branigan der »Physikalität« des Rahmens (Bedeutung 7). Der *cadre-limite* wäre ein Amalgam aus Branigans Bedeutungen 1 bis 6 (»Kante«, »subjektive Kontur«, »Gestaltform«, »visuelle Form«, »Komposition«, »Totalität einer visuellen Fläche und eines dreidimensionalen Raums«). Der *cadre-fenêtre* wird von Branigan ausführlich unter Bedeutung 8, der »impliziten Grundlage des Sehens« behandelt, tendenziell auch unter 9, dem Rahmen als »Ansicht«.

fenêtre.⁷ Arnheims und Bazins Positionen stehen damit nicht in einem direkten Widerspruch, sondern adressieren lediglich unterschiedliche Funktionen der Bildrahmung. In Aumonts Perspektive müsste Bazin den Begriff ›cadre‹ also gar nicht verwerfen – jedenfalls nicht als Bezeichnung für die grundsätzliche Begrenztheit des projizierten Filmbildes.⁸

Ein zweiter Vorteil von Aumonts Unterscheidungen betrifft den medialen Vergleich zwischen Malerei und Film, der deutlich geschärft werden kann. Aumont (2007, S. 130–132) kann mit seinen Begriffen zum Beispiel diskutieren, ob es beim Film ein direktes Äquivalent zum cadre-objet des Gemäldes, also zum physischen, materiellen Rahmen geben kann (seine Antwort: ja, näherungsweise durch die Dunkelheit des Kinosaals). Grundsätzlich geht er aber davon aus, dass auch die anderen beiden Rahmenfunktionen prinzipiell bei allen sichtbar begrenzten Bildern zum Tragen kommen, also sowohl beim Gemälde der Neuzeit als auch beim Bewegungsbild des Films. Hier weicht er sehr deutlich von Bazin ab:

Was ich zu zeigen versucht habe, ist, dass es nicht zwei Rahmen gibt, der malerische und der filmische, die von unterschiedlicher Natur sind, der eine ein wirklicher Rahmen, der andere eine simple Abdeckung. Es gibt mehr oder weniger universelle Funktionen des Rahmens, [...] die unterschiedlich aufgerufen werden, ausgehend von historisch wandelbaren stilistischen Voraussetzungen. Das heißt nicht, dass man alle Unterschiede verwischen sollte [...], aber diese Unterschiede sind geringer im Bereich des Rahmens als überall sonst. Oder, wenn man so will: in Bezug auf den Rahmen haben Film und Malerei die deutlichste Ähnlichkeit [...]. (Ebd., S. 137, Übers. FH)⁹

Die Opposition zwischen einer zentripetalen Schließung (Malerei) oder einer zentrifugalen Öffnung (Film, tendenziell Fotografie) sei, so Aumont (ebd., S. 138–151) weiter, nicht für einzelne Bildmedien spezifisch, sondern begründet eine oszillierende Dynamik, die sich in der Kunst- wie auch in der Filmgeschichte gleichermaßen beobachten lässt. Statt von zwei unterschiedlichen Rahmenformen für Malerei und Film sei eher von variablen Rahmeneffekten auszugehen, die durch historisch wandelbare ästhetische Mittel hervorgerufen werden.

7 Aumont (2007, S. 127) weist darauf hin, dass die Metapher des Fensters bei Leon Battista Alberti eigentlich keine Öffnung des Bildes auf eine phänomenale, physische Wirklichkeit meint, wovon Bazin ausgegangen wäre. Die Welt, die das Bild als Fenster zu sehen gibt, sei vielmehr die der *istoria*, einer hoch symbolischen, geschichtlich-mythologischen Darstellung. Das Bild sei also kein Fenster zur Wirklichkeit, sondern zu einer imaginären Szene.

8 Ähnlich argumentiert Michel Chion (2017, S. 75–76), wenn er schreibt, dass die Sukzession von Bewegungsbildern im Film immer im übergeordneten Rahmen der rechteckigen Bildschirm- oder Leinwandbegrenzung stattfindet.

9 »[C]e que j'ai cherché à faire apparaître, c'est qu'il n'y a pas deux cadres, le pictural et le filmique, qui auraient des natures différentes, l'un, cadre véritable, l'autre, simple cache. Il y a des fonctions du cadre, plus ou moins universelles [...], diversement actualisées à partir de présupposés stylistiques historiquement variables. Ce n'est pas à dire qu'il faut effacer toutes les différences [...]; mais ces différences sont moindres en matière de cadre que partout ailleurs; ou, si l'on veut, c'est en termes de cadre que cinéma et peinture ont la ressemblance la plus nette [...].«

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-