

Perraults *Blaubart*-Märchen fest: »Diegetisch liegt Blaubarts Burg in Frankreich, der tatsächliche (profilmische) Standort des Schlosses aber ist in Bayern. Ein diegetisches Tahiti kann profilmisch durch die Hyérischen Inseln dargestellt werden« (ebd., S. 61) – und so weiter. Auch Souriau registriert hier ein illusionsförderndes »Außer-Acht-Lassen des Profilmischen« (ebd., S. 62). Christian-Jaques BARBE-BLEU (1951) mag in Bayern gedreht worden sein, wie Souriau schreibt (tatsächlich lag der Drehort sogar in Österreich), doch diese Tatsache kommuniziert der Film nicht (oder höchstens versteckt) an sein Publikum.

Souriau geht nicht weiter darauf ein, dass eine solche »ontologische Doppelcodierung« – diegetische Burg/reale Burg – allerdings nicht bei allen Bestandteilen des Profilmischen funktioniert, sondern nur bei den Räumen, Objekten, Personen usw. *innerhalb* eines filmischen Bildes. Das könnte daran liegen, dass er das Profilmische zuerst nur als das beschreibt, was am Set zum Bestandteil einer filmischen Aufnahme werden soll. Komplizierter wird es, sobald Souriau auch die Kamera und technische wie logistische Vorgänge der Dreharbeiten zum Profilmischen dazurechnet (ebd., S. 59). Die Kamera, die die Sets von BARBE-BLEU filmt, gehört für ihn logischerweise zur selben Wirklichkeitsebene wie die reale Burgkulisse. Trotzdem gibt es zwischen Burg und Kamera einen kategorialen Unterschied. Dieser Unterschied hat etwas mit Cavells Beobachtung zu tun, dass sich die Kamera nicht selbst beim Filmen filmen kann. Denn: Für die reale Kamera kann nicht zwischen einer diegetischen und einer profilmischen Wirklichkeitsebene unterschieden werden, weil sie nicht Teil des Filmbildes, und damit auch nicht des Filmophanen und des Diegetischen ist.

Die Idee des Profilmischen kann an diesem Punkt mit dem *hors-cadre* zusammengebracht werden. Das *hors-cadre* ist bei Souriau der Teil des Profilmischen, der *nicht diegetisch* gelesen werden kann. Es ist, in Aumonts Worten, ein immer schon »extradiegetischer Ort«. Aber, und das ist entscheidend: Er ist nicht notwendigerweise metaphysisch entrückt. Das Profilmische unterstreicht, dass sehr wohl eine eigenständige, empirische Wirklichkeit des *hors-cadre* existiert. Das gilt auch dann, wenn sich diese Wirklichkeit einer direkten sinnlichen Wahrnehmung durch die Filmzuschauer*innen entzieht.

Making-of – erste Annäherung

Cavells Kamera, die sich selbst beim Filmen nicht filmen kann, und Souriaus eigenständige Wirklichkeitsebene der Produktion ergeben zusammen die Idee einer besonderen Außenzone der Hervorbringung eines Films. Es fällt auf, dass die Autoren dieses Außen, wie auch schon Bonitzer und Aumont, vor allem in Begriffen des Raumes beschreiben. Sie rufen ein idealtypisches Modell von Studioreharbeiten auf, die sich in einem bestimmten Radius um das aufgezeichnete Bewegtbild ausdehnen. Gleichzeitig stellen sie Überlegungen an, unter welchen Umständen ein Teil dieses Raumes trotzdem wahrnehmbar werden kann. Cavell, der auf einer grundsätzlichen Abwesenheit der filmenden Kamera besteht, diskutiert Versuche, die Kamera über Medien wie einen Spiegel indirekt in Erscheinung treten zu lassen. Auch für Souriau ist grundsätzlich denkbar, dass verschiedene Wirklichkeitsebenen des »filmischen Universums« selbst zu thematischen

Gegenständen eines Films werden³⁰ – allen voran das Profilmische, dessen Qualität als filmisches Motiv sich beim Blaubart-Burg-Beispiel andeutet.

An diesem Punkt möchte ich einen ersten Brückenschlag zwischen dem hors-cadre und dem Making-of versuchen. Making-of-Filme umgehen das Problem, dass sich eine Kamera nicht selbst beim Filmen filmen kann. Für Cavell handelt es sich hierbei zwar um eine grundlegende, ontologische Unmöglichkeit. Aber: Was eine einzelne Kamera nicht leisten kann, ist für eine andere, zweite Kamera sehr wohl möglich. Eine zweite Kamera kann ohne Weiteres die erste, filmende Kamera aufnehmen. Das Bild dieser zweiten Kamera löst die Abwesenheit der Ursache im Filmbild der ersten Kamera nicht auf – aber das muss sie auch gar nicht (außerdem ist diese Abwesenheit nicht notwendigerweise ein Problem, das irgendwie überwunden werden muss). Zur grundlegenden Struktur des Mediums Film gehört also die Möglichkeit dazu, dass ein zweiter Film die abwesende Ursache des ersten Films wieder in ein filmisches Bild setzen kann. Souriau ist hier das notwendige Bindeglied zwischen Bonitzer und Cavell, indem er die Hervorbringung eines Films nicht als unzugänglichen, metaphysisch verdunkelten Ursprungs-ort begreift, sondern als eine Wirklichkeitsebene, die sich potenziell genauso gut filmen lässt wie Schauspieler*innen in einem Kulissenraum.

Diese Beziehung zwischen dem hors-cadre und einem zweiten Film findet sich bei Metz überraschend griffig vorformuliert, wenn er Filme bespricht, die ein kinematografisches Herstellungsdispositiv aufzudecken versuchen. Metz' Vorwurf lautet, noch einmal zusammengefasst, dass viele dieser Filme gar nicht ihr »eigenes« Dispositiv zeigen, sondern in der Regel »das von anderen Filmen«. Tauscht man Dispositiv hier gegen hors-cadre, liest sich seine Polemik wie eine erste, probate Definition des Making-of: Es handelt sich um Filme, die das hors-cadre *eines anderen Films* zeigen.

Unter diese erste Arbeitsdefinition fällt eine ganze Reihe von Filmen, die eine Idee des strukturell abgeschirmten hors-cadre mit der historischen Exklusion von Produktionsaktivitäten aus dem kinematografischen Bild verbinden. Für frühe Beispiele kann bis zu den *vues* der Brüder Lumière zurückgegangen werden. In zwei Titeln aus ihrem Katalog sind Kameramänner zu sehen, die das jeweilige Geschehen aus einem etwas anderen Blickwinkel als die Lumière-*opérateurs* aufnehmen. In *CONCOURS D'AUTOMOBILES FLEURIERS* (1899, Katalog-Nr. 1008) filmt ein Kameramann eine Automobilparade inmitten einer großen Menschenmenge. *LA SORTIE DE L'ARSENAL* (1899, Katalog-Nr. 1279, Kamera: Gabriel Veyre) zeigt einen Kameramann, der eine Arbeiterkolonne vor einer französischen Marinebasis in Saigon aufnimmt.³¹ Die kurbelnden Kameramänner blieben mit

30 Nur mit der ersten Ebene, der »afilmmischen Wirklichkeit«, scheint dies nicht ohne Weiteres möglich: Sobald diese Ebene der allgemeinen, außerfilmischen Erfahrungswirklichkeit auf einen Film bezogen wird, wird sie laut Souriau automatisch zur »profilmmischen Wirklichkeit« (2020, S. 56–57). Ich werde dieses Problem im fünften Kapitel wieder aufgreifen, wenn ich die Produktionskonzepte bestimmter Making-ofs als etwas »Nicht-Filmisches« untersuche.

31 Einer der ersten US-amerikanischen Filme, der Dreharbeiten in einem frühen Filmstudio zeigt, dürfte *WHAT THE JAY SAW IN THE STUDIO** (1899/1900, Regie unbekannt, American Mutoscope) gewesen sein. Von dem Kurzfilm sind nur Katalogfotos erhalten, die wenig Rückschlüsse auf die Echtheit der dargestellten Dreharbeiten zulassen. In den Edison-Katalogen sind keine vergleichbaren Filme gelistet.

ihren Apparaten notwendigerweise im Off ihrer eigenen Filmaufnahmen, treten nun, in den *Lumière-vues*, aber wieder bei Herstellung eben dieser Aufnahmen in Erscheinung.

Einen merklichen Schub erhielten frühe Making-of-Filme durch das Verschwinden des *avant-champ*. Hinweise auf arbeitende Kameralleute, Aufnahme- oder Projektionsapparate im Off wurden in den Filmen der 1900er-Jahre zugunsten einer geschlossenen, innerfilmischen Wirklichkeit immer weiter zurückgefahren. Vinzenz Hediger beschreibt die wachsende Verbreitung von schriftlichen und auch audiovisuellen Darstellungen von Filmproduktion in den 1910er-Jahren als eine Art Gegenbewegung:

[P]arallel zur Herausbildung kohärenter Diegesen, die das Publikum zur Immersion, zum Eintauchen in fiktionale Welten einladen, [entsteht] ein begleitender Diskurs [...], der darlegt, wie diese fiktionalen Welten entstehen. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer Ökonomie der Immersion und Ironie sprechen: Je überzeugender die Angebote zur Immersion ausfallen, desto stärker wurde das Bedürfnis des Publikums nach ironischer Distanzierung, nach einem Wissen um das Zustandekommen der Illusion. (2005b, S. 334)

Was bei den Lumières vor allem ein hypothetisches Potenzial war – ein Film über das *hors-cadre* eines anderen Films –, wird also ab den späten 1900er- und 1910er-Jahren systematischer umgesetzt. Sobald Filme kaum noch Fingerzeige auf ihre eigene, äußere Entstehung enthalten, kann ihr *hors-cadre* von einem neuen Diskurs in Beschlag genommen werden. Hediger erwähnt hierfür populäre Sachbücher, etwa Frederick A. Talbots *Moving Pictures. How They are Made and Worked* von 1914.³² Es entstanden aber auch mehr und mehr Filme, die reale Filmproduktionsprozesse zeigen. Diese Making-ofs treten explizit als *nichtfiktionale* Darstellungen auf. Sie nehmen reale, profilmische Räume in den Blick, die für die Zuschauer*innen auch als solche ausgewiesen werden.

Schon um 1910 hatten britische, französische und US-amerikanische Studios solche kurzen Proto-Making-ofs im Programm. Thema waren meistens verschiedene Dreharbeiten in den eigenen Ateliers.³³ Nach der Verlagerung der US-Filmproduktion nach Kalifornien erschienen didaktisch aufbereitete »Studiotouren«, die wie filmische Aushängeschilder großer Hollywoodstudios funktionieren.³⁴ In den 1920er-Jahren lassen sich

32 Ein anderes Beispiel wären Ausstellungen über Filmproduktionsverfahren, die bislang noch nicht filmhistorisch aufgearbeitet wurden. So waren Film- und Projektorhersteller schon 1915 mit eigenen Exponaten in der Liberal-Arts-Sektion der Panama-Pacific International Exposition vertreten, die anlässlich der Fertigstellung des Panama-Kanals in San Francisco ausgerichtet wurde (Panama-Pacific International Exposition 1915). Zeitweise plante die Standard Film Corporation die Errichtung eines eigenen, funktionsfähigen Studios, in dem während der Laufzeit der Weltausstellung eigene Filme vor interessiertem Publikum realisiert werden sollten. Es lässt sich allerdings nicht rekonstruieren, ob dieser Plan tatsächlich umgesetzt wurde (The Moving Picture World 1914).

33 Neben dem Kurzfilm über Alice Guys Dreharbeiten zählen dazu, von US-amerikanischer Seite, *MAKING MOVING PICTURES: A DAY AT THE VITAGRAPH STUDIOS** (1908, J. Stuart Blackton) sowie, aus Großbritannien, *A VISIT TO THE GAUMONT STUDIOS AT SHEPHERDS BUSH, LONDON** (1910, o. A.).

34 Dazu gehören insbesondere *A TRIP THROUGH THE WORLD'S GREATEST MOTION PICTURE STUDIOS* (1920, Hunt Stromberg, zu Thomas H. Inces »Inceville«-Studio), *A TRIP TO PARAMOUNTTOWN* (1922, Jerome Beatty) und *STUDIO TOUR** (1925, o. A., zu MGM). Ein deutsches Pendant ist *BABELS-*

schließlich immer mehr Filme nachweisen, die, wie *AUTOUR DE L'ARGENT*, die Dreharbeiten eines einzelnen Films mitverfolgen, anstatt nur allgemeine Arbeitsvorgänge in einem Studio zu zeigen. Sie waren Teil eines umfangreichen Angebots aus Druckerzeugnissen und audiovisuellen Materialien, mit denen Filmunternehmen gezielte Öffentlichkeitsarbeit betrieben und so die eigenen Produktionsaktivitäten zum Gegenstand filmkultureller Metakommunikation machten (Engell 1992, S. 122–123).

Der Bogen von frühen *Lumière-vues* bis zu Jean Drévilles Dokumentarfilm überspannt bereits eine Reihe sehr unterschiedlicher Gattungen, Genres und Inszenierungsmodi. Auf den ersten Blick fällt es schwer, disparate Beispiele wie Aufnahmen von Rudolph Valentino am Set von *THE SHEIK* (1921, George Melford) in der *SCREEN-SPAPSHOTS*-Serie,³⁵ eine Studiotour wie *A TRIP TO PARAMOUNTOWN* oder dokumentarische Fragmente namens *ABEL GANCE TOURNE NAPOLEON** (1925, o. A.) unter einer gemeinsamen Rubrik zu subsumieren. Für Hediger (2005b, S. 333) ist die amorphe Anpassungsfähigkeit des Making-of an verschiedene Gattungen sogar eine seiner zentralen Eigenschaften. Was er als »parasitären« Charakter des Making-of bezeichnet, möchte ich hier als Anhaltspunkt dafür verstehen, dass das Making-of schlichtweg keine eigenständige Gattung und kein eigenständiges Genre ausbildet.³⁶ Der Bezug auf das *hors-cadre* eines anderen Films, der sich bis hierhin als Herzstück des Making-of herauskristallisiert hat, ergibt eher eine lose filmische Konstellation – oder, anders formuliert, eine lose filmische *Form*.

Bei der Form des Making-of handelt sich um ein Arrangement von Bildern, ein wiedererkennbares Muster, das in immer neue mediale Kontexte verfrachtet werden kann. Eine solche Übertragbarkeit ist nach Caroline Levine (2015) eine der wichtigsten Eigenschaften von Formen. Ihr zufolge sind Formen, anders als Genres, außerdem nicht auf eine interpretative Klassifikation von Rezipierenden angewiesen (ebd., S. 13–14). Für das Making-of bedeutet das: Der Bezug auf das *hors-cadre* eines anderen Films ist eine nachweisbare Struktur, die nicht davon abhängt, ob der entsprechende Film übereinstimmend von seinen Macher*innen und Zuschauer*innen einer bestimmten Kategorie von Filmen zugeordnet wird. Bestimmte Filme lassen sich als historische Making-ofs untersuchen, auch wenn sie von Produzent*innen, Regisseur*innen und ihrem Publikum (noch) nicht als solche eingeordnet wurden.

Was kann das *hors-cadre* eines anderen Films, das ein Making-of gemäß dieser formalen Grundstruktur aufgreift, konkret umfassen? Anhand von Aumonts eigener Basisdefinition wurde weiter oben schon auf den möglichen Bedeutungsumfang des *hors-cadre* hingewiesen. Das *hors-cadre* meint durchaus das physische, unmittelbare Umfeld einer filmenden Kamera. Das wäre die enge Bedeutung des *hors-cadre* als Bereich

BERG: *DECLA-BIOSKOP-GELÄNDE** (1924, o. A.) über ein Studiogelände im Berliner Umland. Zum Studiotourfilm im US-amerikanischen Kontext siehe Hill (2016, S. 58–59).

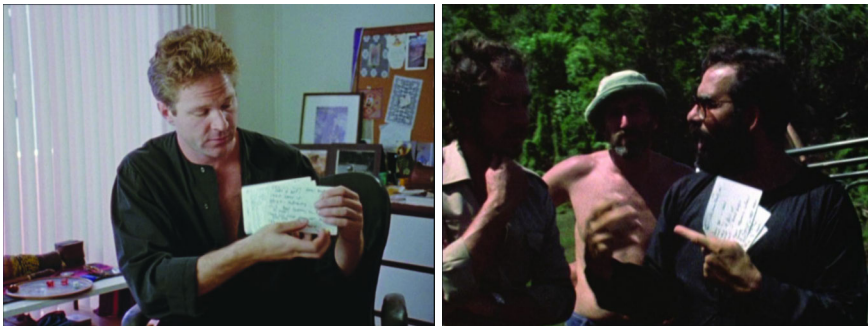
35 Die Serie startete 1920 und wurde von Louis Lewyn und Jack Cohn produziert, der mit seinem Bruder 1918 die Vorläuferfirma der späteren Columbia Pictures gegründet hatte. Die *SCREEN SNAPSHOTS* behandelten hauptsächlich das glamouröse Leben und die Arbeit der Hollywoodstars. Kooperationspartner war die Fanzeitschrift *Screenland Magazine*.

36 Jedenfalls nicht im Sinne klassischer Genretheorien, siehe hierzu Vonderau (2021).

außerhalb der Kadrierung, und auch der Raum der Kamera, den Cavell und Souriau behandeln. Das hors-cadre muss aber nicht auf den unmittelbaren Umraum einer Kamera verengt werden – es kann auch wesentlich weiter gefasst werden. Comolli (1980, S. 127) macht etwa darauf aufmerksam – ohne die Konsequenzen dieses Gedankens weiter auszuloten –, dass auch Arbeitsprozesse wie die Tonmischung und die Farbkorrektur im Film in der Regel unsichtbar bleiben. »Im Außen des Filmbildes« heißt also nicht zwangsläufig »im Off der Kadrierung«.

HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE (1991, Fax Bahr/George Hickenlooper/Eleanor Coppola) veranschaulicht beispielhaft, welche Arbeitsvorgänge konkret unter dieses weiter gefasste hors-cadre fallen können. Der breit rezipierte Fernsehdokumentarfilm über die Entstehung von APOCALYPSE NOW (1979, Francis Ford Coppola) widmet sich in erster Linie den vierzehnmonatigen Dreharbeiten auf den Philippinen zwischen März 1976 und August 1977. Das Making-of enthält aber auch zahlreiche Szenen, die nicht im direkten Umfeld einer filmenden Kamera zu verorten sind. Coppola wird immer wieder als Autor an der Schreibmaschine gezeigt, der fortlaufend das Drehbuch überarbeitet und neue Einstellungen und Dialoge entwirft. In einem Interview hält der Schauspieler Sam Bottoms kleine, von Hand beschriebene Karteikarten in die Kamera, auf denen Coppola mit wenigen Schlagworten eine neue Szene skizziert hat (Abb. 4). In der darauffolgenden Einstellung ist Coppola selbst bei Dreharbeiten auf dem Fluss mit ähnlichen Kärtchen in der Hand zu sehen (Abb. 5). Mit seinen handschriftlichen Notizen erläutert er dem Team eine kurze Serie aus vier Großaufnahmen, in der die Bootsbesatzung einem Schwarm auffliegender Vögel hinterherschauen soll (TC 00:43:38–00:44:20).

Abb. 4-5: Coppolas Karteikarten in HEARTS OF DARKNESS.



Quelle: HEARTS OF DARKNESS, DVD, Stills.

Die Kärtchen dienen Coppola hier als Gedächtnisstütze und wichtiges Arbeitsutensil. Sie stellen eine konkrete, materialisierte Etappe im Entstehungsprozess von APOCALYPSE NOW dar. Deshalb befinden sie sich im Verhältnis zum Film APOCALYPSE NOW in einer Position des hors-cadre. HEARTS OF DARKNESS macht auf diese Produktionsbestandteile aufmerksam, die nicht einer idealtypischen Situation laufender Dreharbeiten entsprechen.