

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).

französischen Ausdruck (passenderweise in einem Essay für die gleichnamige Fachzeitschrift). Für ihn ist das *hors-cadre* »ein stets extradiegetischer Ort, genau derjenige, wo das Bild gemacht, gedacht, analysiert, bestätigt oder widerlegt werden kann« (Aumont 1985, S. 183, Übers. FH).²²

Mit dieser Definition etabliert Aumont eine bis heute übliche, zweigleisige Aufteilung des Offs. Die Kadrierung, die Begrenzung des Bildes, erzeugt einerseits ein imaginäres *hors-champ* – eine Welt, die sich jenseits der Kadrierung weiter auszudehnen scheint und vor allem mit dem *cadre-fenêtre*, der Fensterfunktion der Kadrierung verbunden ist. Andererseits erzeugt die Kadrierung des Bildes ein *hors-cadre*, das stärker mit dem *cadre-limite*, dem Rahmen als Eingrenzung und Ausschluss verknüpft ist, und das mit Bonitzer als Ort der realen Herstellung des Bildes gedacht werden kann.

Interessant an Aumonts Definition ist, dass sie das Machen des Films auch mit einem Raum der Reflexion, der Analyse und der Kritik verbindet. Das *hors-cadre* umfasst das Off der Dreharbeiten, impliziert aber immer auch mehr. Die deutsche Übertragung der ursprünglichen Eisenstein-Formulierung deutet es an: Im »Jenseits der Einstellung« liegen Vorgänge der Dreharbeiten, aber auch andere Prozesse der Filmherstellung, und potenziell auch andere Zugriffs- und Umgangsweisen mit dem filmischen Bild, die im Bild nicht wahrnehmbar stattfinden.

Aumont fasst die ausgeklammerten Formen des Filmemachens, der Reflexion, der Analyse und Kritik unter der Formulierung des »extradiegetischen Orts« zusammen. Insgesamt konzipiert er das *hors-cadre* also in Begriffen des *Raumes*. Der räumliche Charakter eines Außen der Filmentstehung kann mit zwei Positionen weiter konturiert werden, die nicht mehr historisch, sondern explizit ontologisch argumentieren. Stanley Cavell und Étienne Souriau geht es um die Klärung grundsätzlicher Eigenschaften des Mediums Film. Sie verwenden den Ausdruck *hors-cadre* zwar nicht, kommen in ihren filmphilosophischen Arbeiten aber auf eine ähnliche Problemstellung wie Bonitzer zu sprechen: der Bereich der real filmenden Kamera im Verhältnis zu dem Bewegtbild, das sie hervorbringt. Cavells und Souriaus Überlegungen ermöglichen damit eine erste Verknüpfung von *hors-cadre* und Making-of.

Wie vor ihm schon Arnheim und Bazin beginnt Cavell seine filmphilosophische Untersuchung *The World Viewed* mit Überlegungen zu Unterschieden zwischen Fotografie, Malerei und Film. Ähnlich wie Bazin betont er primär den Fenstercharakter des fotografischen Bildes. Die Kamera »crops a portion from an indefinitely larger field« (Cavell 1979, S. 24), weshalb die Ränder einer Fotografie, anders als die eines Gemäldes, vor allem den Ausschnittcharakter des Bildes hervorheben würden. Auch beim Film müsse stets davon ausgegangen werden, dass die aufgenommene Wirklichkeit notwendigerweise über die Ränder ihrer Abbildung hinaus weitergehe. Wenn die Kinoleinwand einen Rahmen darstelle, dann eher im Sinne einer »Gussform« für die fotografischen Bewegungsbilder (ebd., S. 25). Wo Bazin den Film jedoch als Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit einer

22 »[...] un lieu, toujours extradiégetique, qui est celui d'où, précisément, l'image peut être produite, pensée, analysée, confirmée ou infirmée [...]«. Die Definition entspringt Aumonts Versuch, den Ort der Off-Stimme im Dokumentarfilm genauer zu bestimmen. Siehe hierzu auch den Kommentar bei Adachi-Rabe (2005, S. 128).

phänomenalen Wirklichkeit versteht, beschreibt Cavell zunächst das scheinbare Gegenteil. Die Kinoleinwand ist bei ihm kein Ort des Zugangs, stattdessen begreift er sie, im feinsinnigen Spiel mit der Bedeutungsvielfalt des englischsprachigen *screen*, als epistemische Schranke:

The screen is not a support, not like a canvas; there is nothing to support, that way. It holds a projection, as light as light. A screen is a barrier. What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, it screens its existence from me. (Ebd., S. 24)

Laut Cavell erbt der Film dieses wechselseitige Abschirmen von Welt und ihren Betrachter*innen von der Fotografie: »Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it« (ebd., S. 23). Später wendet er diese Barriere allerdings positiv. Im projizierten Filmbild liege nämlich auch eine Möglichkeit, den epistemischen Skeptizismus der Neuzeit zu überwinden und die Welt wieder in ihrer »ungesehenen« Ursprünglichkeit in Erscheinung treten zu lassen (ebd., S. 40–41, 102–103, 159–160).²³

Einstweilen identifiziert Cavell noch ein zweites Moment des Abschirmens, das dieses Mal gänzlich auf der Ebene der für ihn so wichtigen apparativen, automatischen Bilderzeugung²⁴ stattfindet. Es geht um den eigentümlichen Umstand, dass sich die Kamera beim Filmen nicht selbst filmen kann. Cavell schreibt:

One can feel that there is always a camera left out of the picture: the one working now. When my limitation to myself feels like a limitation of myself, it seems that I am always leaving something unsaid; as it were, the saying is left out. [...] One almost imagines that one could catch the connection by the act, by turning the camera on it – perhaps by including a camera and crew in the picture (presumably at work upon *this* picture), but that just changes the subject. The camera can of course take a picture of itself, say in a mirror; but that gets it no further into itself that I get into my subjectivity by saying: ›I'm speaking these words now.« [...] The camera is outside its subject as I am outside my language. (Ebd., S. 126–127, Herv. i. O.)

Die Kamera muss demnach außen vor bleiben, wenn sie ein fotografisches Bewegtbild aufnimmt. Ihr eigener Aufzeichnungsakt und ihr eigenes apparatives Wesen können für Cavell niemals Teil des Bildes werden. Dabei geht es ihm weder um eine Kamerabauweise, die bestimmte Aufzeichnungswinkel vorgibt,²⁵ noch darum, dass das Kamera-

23 Cavell sieht diese Möglichkeit vor allem im klassischen Hollywoodfilm verwirklicht. Die kurz vor seiner Studie erschienenen Nouvelle-Vague- oder New-Hollywood-Filme diskutiert er eher kritisch. Seine Filmphilosophie argumentiert vor dem Hintergrund einer empfundenen Krise, einem historischen Über- oder gar Niedergang des Kinos.

24 Cavell leitet daraus seine grundlegende Definition ab: Ein Film (im Kino) sei eine zeitliche »Sukzession automatischer Welt-Projektionen« (ebd., S. 72–73).

25 David Bordwell (1997, S. 182) etwa identifiziert den Bildausschnitt der Kamera mit einer geometrischen Dreiecksform. Die Spitze dieses Dreiecks fällt mit dem Objektiv zusammen. Seine Schenkel schneiden links und rechts große Bereiche dessen ab, was noch in einem normalen menschlichen Sehfeld liegen würde.

gehäuse notwendigerweise außerhalb der im Objektiv gebündelten Lichtstrahlen verbleibt. Cavell interpretiert die Absenz der Kamera aus ihrem eigenen Bild vielmehr als sprachphilosophisches Äußerungsproblem. Ihm zufolge kann sich die filmende Kamera nicht selbst »äußern« – »the saying«, also der eigentliche Akt des Filmens, »is left out«. Diese Auslassung kann auch dann nicht umgangen werden, wenn die Kamera oder das Filmteam in einem Spiegel gezeigt oder anderweitig auf die Künstlichkeit der Aufnahmesituation verwiesen wird. Solche schulbuchmäßigen Verfahren filmischer Selbstreflexivität – Cavell wählt dafür den Begriff »acknowledgement« (ebd., S. 123) – lösen das Selbstäußerungsproblem nicht auf. Die Kamera, die sich selbst im Spiegel filmt, kann lediglich ihr mediatisiertes Abbild einfangen, also strenggenommen nicht sich selbst. Cavell argumentiert, dass die fundamentale Abgeschiedenheit der Kamera in solchen Szenenanordnungen nur umso deutlicher hervortritt. Er zieht daraus folgenden Schluss: »The questions and concepts I have been led to admit in the course of my remarks all prepare for an idea that the camera must now, in candor, acknowledge not its being present in the world but its being *outside* this world« (ebd., S. 130, Herv. FH).

Sulgi Lie lotet in einer umfassenden Kommentierung die theoretischen Konsequenzen jener »strukturellen Unmöglichkeit [...] einer sich selbst filmenden Kamera« (2012, S. 15) weiter aus, indem er sie verallgemeinert: Cavell mache darauf aufmerksam, dass die Ursache des Bewegtbildes im Bild stets abwesend ist. Diese Ursache muss außerdem nicht notwendigerweise mit einer Kamera besetzt werden. Auch andere Möglichkeiten der Bilderzeugung sind vorstellbar, die im apparativen Sinne nicht Teil ihres eigenen Bildes werden können.²⁶ Cavells Herleitung eines uneinholbaren »Hohlraums« (ebd., S. 14) der Kamera²⁷ lässt sich also als eine Art medienontologische Steigerung von Bonitzers Repräsentationskritik verstehen. Das hors-cadre markiert, wie Oliver Fahle schreibt, eine »mediale Dimension, die gleichsam außerhalb aller Kadrierungen tritt und in gewissem Sinne das radikale Außen des Films darstellt« (2015, S. 133).²⁸

Dieses »radikale Außen« der Filmentstehung gilt für viele Autor*innen als kategorisch unverfügbar und unzugänglich. Ähnlich wie Lie schreibt beispielsweise Adachi-Rabe, dass die filmende Kamera im hors-cadre (bzw. im »sechsten *hors-champ*«) »die reinste Art der Abwesenheit im Film darstellt« (2005, S. 166). Daraus schlussfolgert sie, dass »weder der *hors-champ* noch der *hors-cadre* in der filmischen Darstellung [existiert]« (ebd.).

26 Ein Beispiel aus dem experimentellen Animationsfilm: Mit dünnen Nadeln, feinen Messern und Pinseln können grafische Darstellungen in einen Blankfilmstreifen geritzt werden. Auf diese Weise lässt sich, ohne Zuhilfenahme einer Filmkamera, ein Filmbild mit sichtbaren Objektbewegungen erzeugen. Aber auch dieses Bild speichert nur Bearbeitungsspuren. Nadeln, Messer und Pinsel sind selbst nicht Teil des Bildes.

27 Lie (2012) bemüht sich um eine politische Aufwertung dieser Leerstelle, die er nicht als plumpe Maskierung des Produktionsapparats verstehen möchte. Er macht sich dafür stark, die abwesende Ursache des filmischen Bildes nicht vorschnell mit »dem Apparat« zu besetzen, sondern zu »respektralisieren«, d.h., eine phantomhafte Erzeugung des Bildes in seinem eigenen Außen als solche anzuerkennen und politisch zu wenden (ebd., S. 68–69). Im Gegensatz zu Lie geht es mir hier darum, das hors-cadre gerade nicht metaphysisch zu interpretieren, sondern zu fragen, welche Konsequenzen sich ergeben, wenn es tatsächlich als realweltlicher Herstellungsraum verstanden wird.

28 Fahle schließt damit an Deleuzes Idee des absoluten Offs als ein »radikaleres Anderswo« an, das »außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit« steht (1997a, S. 34).

Die quasi metaphysische Nicht-Existenz des hors-cadre präpariert sie vor allem aus fiktionalen Langfilmen heraus, die durch »Sehhindernisse« (ebd.) auf den Standpunkt der Kamera im Diesseits der Einstellungen aufmerksam machen. Wenn jedoch gefragt wird, *für wen* dieses Außen eigentlich unverfügbar und unzugänglich ist, wird klar, dass Bonitzer und Cavell, aber auch nachfolgende Kommentator*innen wie Adache-Rabe und Lie, vor allem aus der Perspektive derjenigen schreiben, die als Rezipient*innen mit dem Filmbild konfrontiert sind. Gerade Cavell behandelt die Hervorbringung des Filmbildes als abstrakten Problemfall, über den sich weniger gesicherte Aussagen treffen lassen als über das, was sich innerhalb des Bildes ereignet. Eine letzte Position zum Raum des hors-cadre macht deutlich, dass es sich bei diesem Außen aber nicht notwendigerweise um eine metaphysisch entrückte Zone handeln muss. Es markiert schlicht eine andere Wirklichkeitsebene des Films.

Das filmphilosophische Projekt Étienne Souriaus hat zunächst kaum etwas mit Bonitzer oder Cavell zu tun. Sein Begriffsgebäude entstand früher, lange vor einer psychoanalytisch-marxistischen, oder, in Cavells Fall, einer sprachphilosophisch geprägten Filmtheorie. Souriau geht in einem Aspekt jedoch weiter als viele Autor*innen nach ihm: Für ihn ist das projizierte Filmbild auf der Leinwand nur *eine* Existenzweise des Films unter vielen anderen.

Souriau (2020 [1951]) differenziert zwischen sieben Seins- oder Wirklichkeitsebenen des Films. Die Wechsel aus filmischer Sicht- und Unsichtbarkeit, die Bazin, Burch und Bonitzer untersuchen, wären bei ihm auf mindestens drei verschiedenen Wirklichkeitsebenen situiert. Die phänomenale Eigenschaft des Filmbildes als räumliches Feld mit sichtbaren, rechteckigen Begrenzungen wäre Teil der »filmophanen« oder »leinwandlichen« Wirklichkeit (ebd., S. 60–61). Der Eindruck einer weit ausgedehnten Welt, in der sich eine fiktive Handlung ereignet, gehört dagegen zur »diegetischen« Wirklichkeit (ebd., S. 61–62). Der Akt einer mentalen Erweiterung des gerade sichtbaren Raumes, also die Imagination eines hors-champ, betrifft dagegen vor allem die Ebene des »Spektatoriellen«, d.h. der psychosozialen Mechanismen der Filmrezeption (ebd., S. 62–63).²⁹

Souriaus Vokabular hält auch einen Begriff für die Ebene der Produktion eines Films bereit: die sogenannte »profilmische Wirklichkeit«. »Profilmisch« ist laut Souriau all das, »was man bei Dreharbeiten gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt« (ebd., S. 57). Diese Wirklichkeitsebene umfasst primär das für die Filmaufnahme hergerichtete Set, die Requisiten und die Schauspieler*innen, tendenziell aber auch die unmittelbare Umgebung mit Aufnahmetechnik und Produktionsmitarbeiter*innen. Während Bonitzer zwischen einer fiktionalen Szene und einer ausgeklammerten, anderen Szene der Dreharbeiten unterscheidet, basieren Souriaus Differenzierungen nicht direkt auf einer Opposition von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, on-screen und off-screen. Das Profilmische und das Diegetische sind bei ihm verschiedene ontologische Zonen, wobei das ausschlaggebende Kriterium nicht allein die Wahrnehmungsleistung des Kinopublikums ist. Souriau macht dies u.a. an einer Verfilmung von Charles

29 Weitere Wirklichkeitsebenen nach Souriau sind die allgemeine »afilmmische Wirklichkeit« (ebd., S. 56–57), die »filmographische Wirklichkeit« (ebd., S. 59–60) des analogen Filmstreifens, sowie die »kreatorielle Ebene« der Intentionen der Filmemacher*innen (ebd., S. 63–65).

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