



Zur Expansion des Off

Jean-Luc Godards LE MÉPRIS und Wong Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE im Vergleich

Kayo Adachi-Rabe, Berlin

Einleitung

Das Off (*bors-champ* bzw. *off-screen space*) ist der imaginäre Raum des Films, der außerhalb des Bildfeldes potenziell existiert. André Bazin machte auf die Ambivalenz des Filmbildes aufmerksam, das einen Teil des Sichtfeldes durch eine Einrahmung hervorhebt und dadurch den anderen Teil ausschließt (vgl. Bazin 1977: 63). Das Off muss von Regie beziehungsweise Kamera als ästhetisches Kriterium in der *mise-en-scène* unvermeidlich mitkonzipiert werden. Jean-Luc Godards LE MÉPRIS (1962) und Wong Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE (2000) sind besonders anschauliche Beispiele dafür. Diese Filme wurden in Breitwandformaten mit Seitenverhältnissen von 2,35:1 bzw. 1,66:1 gedreht. Der Breite des Formats entsprechend wählten die Kameramänner Raoul Coutard, Christopher Doyle und Pin Bing Lee jeweils überwiegend die Einstellungsgrößen von Totale bis Halbtotale und von Halbnah bis Nah aus. Die Breitwand mag den Anschein geben, durch die erweiterte Bildfläche das Off ‚zu verdrängen‘. Doch im Gegenteil verdeutlicht ihr längliches Format die Bildgrenze. Noël Burch definiert die folgenden sechs Off-Bereiche des Films: die beiden Seiten (1, 2), das Ober- und Unterhalb der Einstellung (3, 4) sowie hinter der Kulisse (5) und hinter der Kamera (6) (vgl. Burch 1981: 17 ff.). Das Breitwandformat unterstreicht vor allem die ersten vier Kategorien des Off. Auch die letzteren beiden Bereiche, die eine Tiefe in der breiten Fläche erzeugen, finden in den beiden Filmen effektiv Verwendung. Die plastische Gestaltung des Off im Breitwandformat trägt dazu bei, den Plotinhalt zusätzlich zu illustrieren. Bei Godard geht eine Ehe allmählich auseinander, während Wong den langsamen Prozess der Reifung und Auflösung einer Liebesbeziehung schildert. Die sich verändernde Distanz zwischen den Figuren wird in beiden Filmen durch das Verfahren der Kadrage variierend dargestellt. Godard und Wong gingen ähnlich mit dem Off um, eröffneten damit aber unterschiedliche räumliche Dimensionen.¹

¹ Der vorliegende Aufsatz basiert auf den Ergebnissen meiner Studie über das Off. Vgl. Adachi-Rabe 2005.

Unzulänglichkeit des begehrenden Blicks

LE MÉPRIS beginnt mit dem folgenden Bazin-Zitat: „Das Kino schafft für unseren Blick eine Welt, die auf unser Begehren zugeschnitten ist. DIE VERACHTUNG ist die Geschichte über diese Welt.“² Die Geschichte der gescheiterten Ehe von Drehbuchautor Paul (Michel Piccoli) und seiner Frau Camille (Brigitte Bardot) ist in den Prozess einer Filmproduktion eingebettet. Auf der Handlungsebene der Filmarbeit scheint das Bazin-Zitat zuzutreffen. Der amerikanische Produzent Prokosch (Jack Palance) zwingt den Regisseur Fritz Lang (von ihm selbst verkörpert), den Wünschen des Massenpublikums zu entsprechen. LE MÉPRIS als ‚Kommerzfilm‘ mit Brigitte Bardot könnte auch das Begehren ihrer Fans befriedigen. Die Haupthandlung wirkt hingegen wie eine Antithese zu Bazin. Eine Szene zu Beginn des Films ist repräsentativ für Godards Kadrage-Konzept: Quer auf dem Cinemascope-Bild liegt Camille neben Paul nackt auf dem Bauch. Sie fragt ihn, ob er ihre Füße und Knöchel für schön hält. Die genannten Körperteile befinden sich dabei links unterhalb des Bildfeldes und werfen kurz ihre Schatten ins Bild. Anstatt ihrer Füße betrachtet Paul ihr Gesicht und antwortet „Ja“. Godards Kadrage offenbart die Blindheit des begehrenden Blicks des Ehepartners. Der Film LE MÉPRIS als Ganzes stellt ein Versteckspiel zwischen den beiden Hauptfiguren dar, bis sie sich einander endgültig und vollständig verlieren.

Auch Wong ‚widerspricht‘ Bazins These. IN THE MOOD FOR LOVE besteht aus losen Fragmenten einer Liebesgeschichte zwischen Nachbarn in einem Mietshaus, Mrs. Chan (Maggie Cheung) und Mr. Chow (Tony Leung Chiu Wai). Im Bild erscheinen hauptsächlich die beiden Hauptfiguren. Ihre jeweiligen Ehepartner, die eine Affäre miteinander haben, erscheinen niemals komplett im Bild. Als das Ehepaar Chan sich zum Gehen vorbereitet, ist nur die untere Körperhälfte der Frau im Bild sichtbar. Mrs. Chan spricht durch eine Tür mit ihrem Mann, der links im Off zu vermuten ist. Auch die Hauptfiguren werden nach und nach in die Peripherie des Bildes verschoben, wobei die Kamera zunehmend auf einen Teil ihrer Körper oder auf einen Gegenstand fokussiert. Als Mrs. Chan ihrem Mann eine Schachtel Zigaretten bringt, ist das Bild auf diesen Gegenstand konzentriert, wobei von der Protagonistin nur ihr kopfloser Oberkörper sichtbar ist. Als sie zu einem Nudelimbiss geht, erscheint in der Bildmitte eine hin und her schaukelnde türkisfarbene Thermoskanne, die sie in der Hand trägt. Pascal Bonitzer bezeichnet die radikale Dezentrierung des Sichtfeldes in der modernen Kunst als „Dekadragé“ (*decadragé*, Bonitzer 1995: 79 f.). Wongs systematische Marginalisierung der Bildinhalte entspricht diesem Verfahren. Der unzulängliche, begehrende Blick des Films eröffnet andere Schichten der Welt, in denen gewöhnliche Gegenstände wie Zigaretenschachteln und Thermoskannen die Ahnungslosigkeit und Einsamkeit der Filmheldin plausibler repräsentieren als ihr Anblick selbst. Zum Ende hin

² So die Übersetzung der deutschen Untertitel auf der DVD: Jean-Luc Godard: DIE VERACHTUNG / LE MÉPRIS. Kinowelt Home Entertainment. Leipzig 2002. Im Original lautet das eingesprochene Zitat: „Le cinéma, disait André Bazin, substitute à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* c'est l'histoire de ce monde.“ (Vgl. Prümm 2004: 111).

erscheint der Film auch durch die von der Montage bedingten zeitlichen Ellipsen zunehmend fragmentiert und verweigert auf diese Weise deutlich eine Rekonstruktion der Gesamtheit der Liebesgeschichte.

Zerbrechlichkeit des Seins

Jean-Paul Sartre zufolge ist ein Sein „zerbrechlich, wenn es in seinem Sein eine bestimmte Möglichkeit von Nicht-sein birgt“ (Sartre 1994: 58). Eine lange Szene in der noch nicht fertig eingerichteten Wohnung von Paul und Camille visualisiert diese ontologische Erkenntnis. Die Kamera folgt ihnen mit leichter, ständig rekadierender Bewegung aus einer gewissen Distanz, wodurch ihre Körper möglichst vollständig sichtbar werden. Sie erscheinen aber mit betonten Unterbrechungen, wobei ihre Gestalten oft durch die Wände zwischen den Zimmern verdeckt werden. Godards Cinemascope bietet eine breite Fläche für das fünfte Off hinter der Kulisse an. Die Kamera verfolgt abwechselnd eine von den beiden Personen, sodass sich die andere immer außerhalb des Bildes befindet. Es sieht aus, als ob eine Figur im Bild auftritt, um die andere in das Off zu verschieben. Wenn nur eine Person im Bild erscheint, dient sie automatisch als Verweis auf die Präsenz der anderen im Off durch ihre Blickrichtung, Körperhaltung oder Stimme. Wenn sie zusammen in einem Bild zu sehen sind, verliert die Komposition sofort ihr Gleichgewicht. Als Paul am Rand der Badewanne sitzt, erscheint der Kopf der badenden Camille am unteren Bildrand angeschnitten. Als Camille auf dem Sofa ihre Bettdecke richtet, sieht man von Paul, der auf einem Sessel am linken Bildrand sitzt, nur Füße. Die Szene deutet das bevorstehende Verschwinden der beiden Figuren füreinander und dadurch die Fragilität ihrer Beziehung an. Als sie an einem Tisch sitzen, pendelt die Kamera zwischen Paul auf der linken und Camille auf der rechten Seite über einer Tischlampe, die in der Mitte steht. Durch die wiederholte Pendelbewegung der Kamera, die sich zunehmend rhythmisch vom Verlauf des Gesprächs löst, spielt Godard auf die Ausweglosigkeit des Streits zwischen den beiden Personen an.

Bei Dreharbeiten in Capri findet ihr Versteckspiel in einem größeren Rahmen statt. Paul sucht Camille auf dem Dach der Villa Malaparte und blickt herunter. Camille, die sich in dem Gebäude befindet, guckt aus einem Fenster nach oben zu ihrem Mann und küsst Prokosch. Paul ist nun im Off oberhalb des Bildes isoliert. Später trennt sich Camille von Paul auf einer steilen Klippe, wobei sie zunächst einmal unterhalb des Bildfeldes verschwindet. Kurz nachdem ein Wassergeräusch ertönt, findet Paul Camille im tiefliegenden Meer schwimmen. Die Distanz zwischen dem Paar ist nun unüberwindbar groß.

In *IN THE MOOD FOR LOVE* finden sich mehrere Szenen, in der Wong genau das Pendel-Verfahren aus Godards Film zu imitieren scheint: Mrs. Chan und Mr. Chow sitzen sich in einem Café gegenüber und erscheinen jeweils in einer Nahaufnahme im Profil. Mrs. Chan blickt zu Mr. Chow nach rechts in das Off, der sich nach links zu ihr richtet. In einer kurzen Unterbrechung des Gesprächs ist Mrs. Chans Gesicht halb im oberen Off ver-

steckt, sodass wir ihre Miene nicht erkennen können. Sie geht auf die Frage nach dem Verhältnis ihres Mannes mit Mrs. Chow ein. Zwischen Mrs. Chan und Mr. Chow vermittelt nun kein Schuss-Gegenschuss-Verfahren mehr, sondern ein Reißschwenk, um das Sensationelle des Gesprächsthemas zu markieren.

Die pendelnde Kamera kommt erneut in einer Restaurant-Szene vor: Die Kamera schwenkt zwischen Mr. Chows Schweinesteak und Mrs. Chans Rindersteak hin und her, wobei die beiden Figuren außerhalb des Bildfeldes stumm bleiben. Später wird die gleiche Technik für eine andere Stimmung angewendet. Die Kamera pendelt zwischen Mrs. Chan und Mr. Chow durch eine Wand zwischen ihren Wohnungen hindurch, was architektonisch eigentlich nicht möglich ist. Sie sind zwar durch die Wand voneinander getrennt, fühlen sich einander aber innerlich verbunden – im Gegensatz zu Camille und Paul, die in der gleichen Wohnung wohnen, aber einander entfremdet sind.

Bei Wong bedeutet die reale Distanz keine Entfernung. Als Mrs. Chan zu Hause an Mr. Chow denkt und sich zum sechsten Off wendet, erscheint Mr. Chow in seinem Büro ebenfalls frontal zur Kamera. Sie suchen einander in einem imaginären Raum. Eine vergleichbare Szene findet sich auch bei Godard: Als Camille mit Prokoschs Motorboot aufbricht, blickt sie in das sechste Off zu Paul. Im nächsten Bild bleibt er auf einem Schiff zurück und sieht der Spur des Motorboots auf dem Wasser in der Bildtiefe nach. Der Anschluss der Blicke des Paares ist jedoch weniger stabil als bei Mrs. Chan und Mr. Chow.

Gilles Deleuze unterscheidet ein relatives und ein absolutes Off voneinander. Das erstere stellt eine imaginäre räumliche Fortsetzung der diegetischen Welt dar, während das letztere eine metaphysische Erweiterung der filmischen Welt erzeugt (vgl. Deleuze 1991: 31 ff.). Mehr als bei Godard ist bei Wong die Grenze zwischen dem relativen und absoluten Off verwischt, da die Umgebung des Bildfeldes keine reale räumliche Eigenschaft mehr darstellt, sondern im Wesentlichen ein emotionales und gedankliches Universum entfaltet. Wong realisiert die Zerbrechlichkeit des Seins im wortwörtlichen Sinne durch das Verfahren der Dekadrage, wobei die Figurengestalten nicht nur weitgehend fragmentiert dargestellt, sondern in die Dimension des Off verschoben werden, welche Deleuze ein „radikales anderswo“ (Deleuze 1991: 34) nennt. In diesem abstrakten Raum sind die beiden Figuren physisch getrennt, aber metaphysisch untrennbar miteinander verbunden.

Labyrinth im Off

Auch das relative Off bei Godard scheint nicht immer eine bloße Fortsetzung des Bildfeldes zu sein. Die folgenden zwei Szenen stellen Varianten des *hors-champ* dar, die eine räumliche Desorientierung hervorrufen. Als Camille mit Prokosch in seinem Garten spazieren geht, kommt Paul zu ihnen. Die Kamera, die seine subjektive Sicht zu reflektieren scheint, nähert sich Camille und verweilt leicht schwankend in ihrer Nähe. Als Camille ihren Blick auf das Off links vorne wirft, erscheint Paul im Gegenschuss in einer Totalen bei einer Unterhaltung mit Prokosch. Camilles Vorstellung, dass sein Blick auf ihr haften

bleibt, entpuppt sich als Illusion. Im sechsten Off, nämlich im Vorraum des Bildfeldes, trennt sich Pauls Blick bereits in einem unbestimmbaren Moment vom Kameraauge. Später auf der Dachterrasse der Villa Malaparte ‚verpassen‘ sich Paul und Camille sogar im Off: In einer als Plansequenz gefilmten Totalen geht Camille nach links und verschwindet im seitlichen Off. Kurz danach tritt Paul aus der gleichen Ecke in dieselbe Einstellung. Am Rande des Bildes fanden sie sich aber nicht, was tatsächlich kaum denkbar ist.

Godards Handhabung des Off steht durchaus mit David Bordwells These zum Off in Einklang. Bordwell widerspricht Bazins Gedanken, dass die Kamerabewegung die Funktion hat, die Kontinuität des filmischen Raums im Off zu stabilisieren (vgl. Bazin 1977: 64, Bordwell 1981: 103). Er betont hingegen die filmkünstlerische Möglichkeit einer Kamerabewegung, die die Nicht-Sichtbarkeit des *hors-champ* provokativ ausnutzt. Als Beispiel dafür nennt er Dreyers *VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GREY* (1932). Grey tritt ins Zimmer eines Arztes, durch eine Tür auf der linken Seite des Bildes. Seiner Blickrichtung folgend schwenkt die Kamera langsam nach rechts quer durch das Zimmer und bleibt auf einer zweiten Tür stehen. Da kommt Grey aus dem rechten Bildrand erneut ins Bild und tritt aus der zweiten Tür hinaus. Das wirkt überraschend, weil man glaubte, dass er auf der linken Seite *off-screen* geblieben wäre. Vermutlich ging der Darsteller während des Schwenks hinter der Kamera zur rechten Seite hinüber. Allein dieser einfache Trick verunsichert die Kontinuität von On und Off. Der *hors-champ* wandelt sich hier zu einer „Zone des unsicheren Status“ (*a zone of uncertain status*, Bordwell 1981: 103). Godards Umgang mit dem konkreten Off, das jedoch nicht logisch mit dem Bildfeld verbunden ist, erinnert an eben dieses Beispiel aus Dreyers Film.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in *UGETSU MONOGATARI* (1954) von Kenji Mizoguchi. Der Filmheld Genjûrô kehrt nach langer Abwesenheit heim und begegnet dem Gespenst seiner verstorbenen Frau Miyagi. Der Protagonist tritt durch einen Eingang im Hintergrund in das leere Haus. Seiner Bewegung entsprechend zieht sich die Kamera zurück. Bis er zur Tür links *off screen* geht und das Haus verlässt, schwenkt die Kamera mit ihm nach links um ca. 90 Grad. Dann trennt sie sich von der Figur, um die gleiche Strecke mit wachsender Geschwindigkeit nach rechts zurückzuschwenken und plötzlich die Figur Miyagis an der nun brennenden Feuerstelle am Hauseingang zu zeigen. Die Verschleierung des Off-Gebietes wird ebenso wie bei Dreyer durch einen einfachen Trick am Drehort erreicht. Wahrscheinlich nahm die Schauspielerin Tanaka Kinuyo an der Feuerstelle Platz, während die Kamera Genjûrô folgte. Das Kameraauge, das sich mit keinem definierbaren Subjekt des Sehens identifiziert und autonom über den Schauplatz wandert, verbindet hier nicht On und Off, sondern Diesseits und Jenseits.

Die beiden Vorgänger für Godards Darstellung des Off stammen aus dem Genre des Horror- bzw. Gespensterfilms, die der außergewöhnlichen Bildentfaltung verpflichtet sind. Godard wendet ein verwandtes Verfahren an, um die Rätselhaftigkeit und Instabilität der Beziehung seiner Hauptfiguren repräsentativ darzustellen. Seine Inszenierung zeigt ein

großes Potenzial der freizügigen Entfaltung des relativen Off. Die drei in diesem Abschnitt behandelten Szenenbeispiele bestätigen die These von Bordwell und auch von Pascal Bonitzer, dass das Off immer imaginär und fiktiv bleibt (vgl. Bonitzer 1976: 17).

Interessant ist, dass derartige effektvolle Off-Gestaltungen im Wesentlichen auf der Ebene des realen Drehorts erzeugt werden. Die Darsteller in den oben genannten Filmen durchqueren nicht mehr den fiktiven Off-Raum als Rollenperson, sondern als Schauspieler den realen Raum der Dreharbeiten. Entsprechend unterscheidet Jacques Aumont den *hors-champ* (das Außerhalb des Bildes) vom *hors-cadre* (das Außerhalb des Rahmens), in dem die Dreharbeit stattfindet (vgl. Aumont 1985: 183). Dreyer, Mizoguchi und Godard gestalten in dieser Hinsicht also ein spezifisches Labyrinth des Off, das aus einer Mischung von *hors-champ* und *hors-cadre* besteht.

Das sechste Off

Besonders überraschend bei Godard ist sein Umgang mit dem sechsten Off, dem Vorraum des Bildfeldes. Dieses Gebiet bildet ein potenzielles Zentrum des filmischen Raums, da es nicht nur die imaginäre Fortsetzung des filmischen Raums darstellt, sondern auch die Kamera- und Zuschauerposition einschließt. In *LE MÉPRIS* stellt Godard das Bildfeld und den *hors-cadre* in eine Wechselbeziehung, da der Film das Filmemachen thematisiert. Das sechste Off grenzt dabei oft direkt an den *hors-cadre* und an den Kinosaal, in dem wir uns als Zuschauer befinden.

Am Anfang des Films spielt Coutard selbst die Rolle eines Kameramanns, der mit einer auf Schienen gestellten Kamera eine Schauspielerin beim Gehen filmt. Als er den Bildvordergrund erreicht, richtet er seine Kamera nach vorn, zu der tatsächlich filmenden Kamera im *hors-cadre* und uns Zuschauern im Kino. Das Verhältnis des Sehens und Gesehen-Werdens wird dadurch umgekehrt. Die gleiche Umkehrung passiert auch in der Szene der Muster-sichtung: Die an der Produktion des Films (im Film) beteiligten Figuren, die sich in einem Sichtungsraum versammelt haben, richten sich auf das sechste Off zu einer nicht sichtbaren Leinwand, deren Position wir als Zuschauer einnehmen. Das Publikum befindet sich also im selben Off-Bereich wie der Film, der im Film produziert wird. Diese komplexe Verschachtelung übt eine intensive Wirkung der Verfremdung aus: Die Figuren, die sich zu uns wenden, erscheinen fast vollständig und nahezu in Lebensgröße auf der Cinemascope-Leinwand, wodurch die Illusion verstärkt wird, dass wir ihnen gegenüber sitzen. Godard versuchte, die Position des Zuschauers im sechsten Off als solche fest zu integrieren, um das Wesen des Films als Hauptthema des Films selbstreflexiv zu diskutieren.

Am Ende des Films verabschiedet sich Paul während der Dreharbeiten von Fritz Lang. Die Kamera, die Paul auf die Dachterrasse der Villa begleitete, geht mit ihm den Weg nicht zurück, sondern verfolgt die Dreharbeiten im Film. Sie schwenkt parallel zur Kamera des fiktiven Drehteam, die der Figur des Odysseus vor dem Meer folgt. Die tatsächlich filmende Kamera dekadriert schließlich die Szene der fiktiven Dreharbeit und ruht auf dem

Meer, womit sie alle filmischen Figuren endgültig in das Off verschiebt. In diesem Moment verselbstständigt sich der Blick der Kamera von der Filmhandlung und vom verfälschten *hors-cadre*, um seine eigene Präsenz im tatsächlichen *hors-cadre* im sechsten Off zu manifestieren. Zugleich verweist das Bildfeld auf das fünfte Off in der Ferne der Meereslandschaft, die das unerreichte Ziel der ‚Odyssee‘ der fiktiven und auch der realen Filmarbeit sowie der Handlung der Ehegeschichte symbolisch darstellt.

Im Unterschied zu Godard verwendet Wong das sechste Off konsequent als Fortsetzung des fiktiven Raums der Filmhandlung. Sein Film zeigt ein in sich geschlossenes Universum inklusive des absoluten Off. Aumont definiert das Vorfeld des Bildfeldes, in dem das *hors-champ* mit dem *hors-cadre* koexistiert, als *avant-champ* (vgl. Aumont 1985: 30 f.). Wong nutzt genau diesen Off-Bereich, um die subjektive Sichtweise des erinnernden Protagonisten zu reflektieren. Marc Vernet bezeichnet diese Art des sechsten Off bzw. des *avant-champ* als „Diessits“ (*l'en-deçà*), in dem ein sehendes Subjekt verborgen ist. Typisch für die Erscheinungsform des nicht sichtbaren sehenden Subjekts sind Sehhindernisse im Bildfeld wie kameratechnische Unschärfe und gegenständliche Barrieren (Vernet 1988: 29-58).

Im Film *IN THE MOOD FOR LOVE* rückt die Kamera dicht an die Figuren, sodass die Konturen ihrer Gestalt unscharf erscheinen. Als die beiden Hauptfiguren in einem Hotel vor einem dreiteiligen Spiegel zusammen an einem Manuskript arbeiten, fährt die Kamera langsam hinter den verschwommen erscheinenden Figuren vorbei. Im Spiegel sind sie und ihr Hintergrund, der sich im *avant-champ* befindet, klar sichtbar. Eines Nachts können die beiden wegen der Mahjongg spielenden Nachbarn Chows Zimmer nicht verlassen. Die Kamera beobachtet das Paar aus einem geöffneten Schrank im sechsten Off. Als sie sich auf der Straße umarmen, sehen wir sie durch ein Eisengitter. Obwohl das sechste Off als konkrete Verlängerung des diegetischen Raums konzipiert ist, beinhaltet es eine vollkommen imaginäre Zone, indem abstrakte Formationen als Sehhindernisse die Präsenz eines abwesenden, sehenden Subjekts erzeugen. Jahre später findet Mrs. Chan in Mr. Chows Unterkunft in Singapur ihre rosaroten Pantoffeln, die sie einst in seinem Hongkonger Zimmer liegen ließ. Aus der ungewöhnlichen Perspektive unterhalb eines Betts sieht man ihre Hände die Pantoffeln hochheben. Diese nicht mit der realen Perspektive eines Menschen identifizierbare Sichtweise entspricht der von Edward Branigan sogenannten Perspektive von einer „unmöglichen Stelle“ aus (*impossible place*, Branigan 1984: 62). Diese privilegierte, subjektlose Sicht auf das dezentrierte Zentrum des filmischen Geschehens ermöglicht den Zugang zu dessen Wahrheit. Im sechsten *hors-champ* bei Wong kooperieren die subjektive Kamera und die „unmögliche“ Perspektive miteinander, um eine Vielfalt von ästhetischen Erscheinungsformen des *avant-champ* auf dem Bildfeld zu projizieren.

Zusammenfassung

Die Filme von Godard und Wong veranschaulichen auf komplexe Weise die Expansion der sichtbaren Bilder ins Off. Markant für die beiden behandelten Filme ist, dass sich die

Bildtiefe nach hinten und nach vorne besonders weit entfaltet. Godard nutzt das fünfte Off hinter der Kulisse intensiv aus und entfaltet die Dimension des Films in die Tiefe. Sein Off bildet im Prinzip eine konkret nachvollziehbare Fortsetzung des Bildfeldes. Sein sechster *hors-champ* verbindet sich dabei aber oft direkt mit den außerfilmischen Räumen, nämlich dem *hors-cadre* und dem Kinosaal. Wong hingegen abstrahiert die Peripherie des Bildfeldes und die Bildtiefe weitgehend und verlagert das Zentrum des Bildes nach vorn, in den *avant-champ*, sodass die Bildinhalte stark dekadriert werden. Sein *hors-champ*, der einen großen Umfang von relativen und absoluten Anteilen aufweist, verbleibt dennoch konsequent in der geschlossenen, diegetischen Welt des Films.

An beiden Beispielen sehen wir, dass die strikte Kategorisierung von sechs Off-Gebieten und die praktische Modifizierung des Off wie relatives und absolutes Off, *hors-champ*, *hors-cadre*, *avant-champ* sowie Dies- und Jenseits zwar nützlich für die Filmanalyse, aber nicht immer geeignet für die Definition der Qualität des Off sind, da es oftmals in einer komplexen Mischform gestaltet wird. Bei Godard besteht das sechste Off aus einer Mischung der Realität des Kinos, der Dreharbeit und auch der Fiktion. Das labyrinthische Off bei Dreyer, Mizoguchi und Godard desorientiert den Zuschauer im filmischen Handlungsraum, wobei die räumliche Qualität des *hors-cadre* in diesen hineinfließt. Bei Godard und Wong sind das relative und absolute Off nicht voneinander abzugrenzen. Wong betont alternierend die Präsenz und Absenz des fiktiven, sehenden Subjekts im Film. Der Blick der Kamera repräsentiert dadurch die anthropomorphe und die nicht anthropomorphe Perspektive. Die konfliktreiche Mischform der beiden Sichtweisen verleiht dem Bildfeld feingewebte ästhetische Erscheinungsformen.

Das Off ist ein schwer definierbarer Bereich des Films, in dem verschiedene Qualitäten der räumlichen Dimensionen vermischt sind. Vielleicht gibt es nur einen *hors-champ*, der den *champ* weiträumig umfängt. Dabei ist das Bildfeld nur ein kleiner Querschnitt, der seinerseits die voluminöse, imaginäre Ganzheit der filmischen Welt in sich kondensiert. Das Off verbindet sich mit dem Bildfeld keineswegs durch geradlinige räumliche Kontinuität, sondern durch seine eigene Mehrdimensionalität. Die Filme von Godard und Wong weisen darauf hin, dass es ein offenes Potenzial dafür gibt, wie die Filmemacher mit dem Off umgehen, und welche Vielfalt der Off-Darstellungen wir noch in der weiteren Entwicklung der Filmgeschichte entdecken werden.

Über die Autorin

Kayo Adachi-Rabe studierte Germanistik an der Rikkyô Universität Tokyo sowie Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. 2002 Promotion an der Philipps-Universität Marburg zum Thema *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* (Münster: Nodus Publikation 2005). 1997-2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Japanologie an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität Leipzig. 2009-2010 Stipendiatin des Projekts *WerteWelten* am Deutschen Seminar der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Im Wintersemester 2011/12 Lehrauftrag am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Filme

VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GREY (Deutschland/Frankreich 1932, Carl Theodor Dreyer)

UGETSU MONOGATARI (UGETSU – ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, Japan 1954, Kenji Mizoguchi)

LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG, Frankreich/Italien 1962, Jean-Luc Godard)

FA YEUNG NIN WA (IN THE MOOD FOR LOVE, Hongkong/Frankreich 2000, Wong Kar-Wai)

Literatur

Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.

Aumont, Jacques (1985): *En lecteur étranger – Off-Cadre*. In: *Hors Cadre*, H. 3, S. 175-185.

Bazin, André (1977): *Jean Renoir*. München, Wien: Hanser.

Bonitzer, Pascal (1976): *Le regard et la voix*. Paris: Seuil.

Bonitzer, Pascal (1995): *Décadrages. Peinture et cinéma*. 3. Aufl. Paris: Seuil.

Bordwell, David (1981): *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley u. a.: University of California Press.

Branigan, Edward (1984): *Point of View in the Cinema*. Berlin u. a.: de Gruyter Mouton.

Burch, Noël (1981): *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press.

Deleuze, Gilles (1991): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Prümm, Karl (2004): *Mobiles Sehen – fluide Denken. Raoul Coutards bewegte Kamera*. In ders. et al. (Hg.): *Raoul Coutard – Kameramann der Moderne*. Marburg: Schüren, S. 111-127.

Sartre, Jean-Paul (1994): *Das Sein und das Nichts*. Reinbek: Rowohlt.

Vernet, Marc (1988): *Figures de l'absence*. Paris: Editions de l'Etoile.