

*Rezension im erweiterten Forschungskontext: Filmästhetik*

**Sulgi Lie: Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik**

Zürich: diaphanes 2012, 304 S., ISBN 978-3-03734-196-4,  
EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2010)

Sulgi Lies *Die Außenseite des Films* lässt sich zunächst als ein Beitrag zur Filmtheorie und insbesondere zur politischen Ästhetik betrachten. Dabei geht es Lie nicht um die filmische Selbstauf-

klärung durch selbstreferenzielle Verfahren, die die Illusionsmächtigkeit des Filmtextes im nach wie vor dominanten Dispositiv Kino aufdecken, sondern darum, die Modellierung des Subjekts

der Politik im kinematografischen Regime zu denken. Hierin leistet Lie Grundsätzliches und zwar dergestalt, dass eine politische Ästhetik des Films nicht in erster Linie mit dessen Selbstreflexivität, sondern mit dessen Modellierung des filmischen ‚Außerfeldes‘ im Sinne des *hors-champ* verknüpft ist. ‚Außerfeld‘ soll hier zunächst der Vorzug vor dem laborierten Begriff des *hors-champ* gegeben werden, da Lie in seiner Modellierung filmischer Absenz auch Strukturen wie das *hors-lieu* oder das *hors-corp* mitdenkt, obschon er sie rhetorisch unter den Begriff des *hors-champ* subsummiert. Lie reaktiviert in diesem Zusammenhang den Begriff der *suture* vor allem im Sinne ihres Urhebers Oudart und nur in sekundierender Art und Weise im Kontext der Begriffsgenese von Dayan bis zum mannigfachen Gebrauch in der britischen *screen theory* der ausgehenden 1970er und der beginnenden 1980er Jahre. Damit leistet Lie nicht nur eine verdienstvolle Relektüre Oudarts, indem er angesichts veränderter Mediensysteme ihre Anwendbarkeit in der medialen Gegenwart veranschaulicht, sondern zeigt darüber hinaus auch eine Verwandtschaft des Denkens zwischen Oudart und Fredric Jameson auf, mit dem er sich im Verlauf des Buchs intensiv auseinandersetzt.

Entsprechend zerfällt das Buch deutlich in zwei Teile: einen quantitativ geringfügig umfangreicheren ersten, stärker theoriehistorisch modellierten Teil und einen theoretisch analytischen zweiten Teil, der in erster Linie das Denken Jamesons und seine Potenziale für die Filmtheorie und vor allem auch -analyse reflektiert. Insbesondere

die Berücksichtigung eines Analysepotenzials hebt die Studie weit über den allzu abstrakten Durchschnitt vorrangig theoretischer Studien in der Film- und Medienwissenschaft. Im ersten Teil widmet sich Lie primär der Aufarbeitung und konzeptuellen Analyse hergebrachter Theorien filmischer Abwesenheit und Unsichtbarkeit – der gesamten Bandbreite des *hors-champ*-Begriffs und seinen oben aufgeführten Derivaten, obgleich hier das Fehlen einer Würdigung der deutschsprachigen Studie *Abwesenheit im Film: Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* von Kayo Adachi-Rabe überrascht.

Lie wendet sich in seiner Darstellung „Zur Theorie der Enunziation/Suture“ zunächst der „Apparatus-Theorie der Enunziation“ zu. Hierin dienen ihm in erster Linie Christian Metz und Raymond Bellour als Gewährleute der theoretischen Modellierung, die in einer Analyse von Alfred Hitchcocks *Marnie* (1964) ihrer methodisch praktischen Erprobung und Veranschaulichung zugeführt werden. Mit Blick auf Metz wendet sich Lie in erster Linie dessen Konzeption von Diskurs und Geschichte im Film aus *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino* zu. Damit fokussiert Lie die kinematografische Großdisposition im Metz'schen Denken. Im selben Werk wird die für die Theoretisierung filmischer Abwesenheit folgende wichtige Feststellung getroffen: „Das Charakteristische des Kinos besteht nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann, sondern darin, daß es von Anfang an imaginär ist, wodurch es sich als Signifikant konstituiert [...]. Das Imaginäre

vereinigt in sich per definitionem eine gewisse Anwesenheit und eine gewisse Abwesenheit. Im Kino ist nicht nur das fiktionale Signifikat, falls es eines gibt, durch seine Abwesenheit anwesend, sondern zu allererst der Signifikant selbst“ (Metz 2000, S.45f.).

Die an der Terminologie der Linguistik im Zuge Emile Benvenistes ebenso wie an jener der Narratologie im Zuge Tzvetan Todorovs orientierte Paarung von Diskurs und Geschichte ist dabei im Metz'schen Denken (der 1970er Jahre) fest mit dieser Struktur der anwesenden Abwesenheit verknüpft und garantiert – dem Denken Jean Louis Baudrys verwandt – eine Dominanz der Geschichte über den Diskurs. Was verkürzt ausgedrückt eine Dominanz des Dargestellten über die Darstellung impliziert – als dessen überzeugendste Ausgestaltung der ‚unsichtbare Schnitt‘ im linear narrativen Hollywoodfilm klassischer Prägung herhalten musste. Lie fokussiert Metz hier in erster Linie, um die Positionierung des Zuschauers beziehungsweise der Zuschauerin im kinematografischen Dispositiv und die daraus resultierenden Folgen für die Filmwahrnehmung zu veranschaulichen. Desgleichen als Gegenüberstellung gebraucht er Raymond Bellour, um die Position des ‚Autors‘ im filmischen Wahrnehmungsprozess zu beschreiben. Lie faltet in seine Überlegungen zu einer ‚Apparatus-Theorie der Enunziation‘<sup>1</sup> eine ‚imaginäre Enunziation‘ mit

Metz und eine ‚voyeuristische Enunziation‘ mit Bellour ein, die er anhand der *Marnie*-Analyse vorstellt. Ausgehend von dieser Analyse argumentiert Lie gegen die ‚(Un-)Örtlichkeit der Enunziation als fixierte Subjektivität‘ und bereitet so auf die suture-Theorie vor: „Im Gegensatz zur Apparatus-Theorie ist für die *Suture*-Theorie das *Eye* niemals mit dem *I* identisch“ (S.47).

Hier von ausgehend beschreibt Lie die *suture* dem Muster des vorangegangenen Kapitels folgend anhand zweier theoretischer Gewährsmänner – Jean-Pierre Oudart und Daniel Dayan – sowie anhand einer Filmanalyse – hier Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960). Die *suture* (frz. Naht) geht begrifflich auf Jacques Lacan zurück und ist filmwissenschaftlich von Jean-Pierre Oudart zuerst in zwei kurzen Texten theore-

Apparatus-Theorie. Zwar berücksichtigen Baudry und Jean-Louis Comolli (der zweite zum Gründervater erklärte Theoretiker) die Apparaturen von Aufnahme und Projektion des Films jeweils in ihren Theorien als Basisapparat (bei Baudry: *appareil de base*), der ideologische Effekte produziert, jedoch ist dieser Apparat in der marxistischen Ausrichtung dieser Theorien niemals ohne seinen in diesem Sinne Überbau – das kinematografische Dispositiv – welches die Anordnung von Filmen (d.h. sowohl ihre Wahrnehmung ggf. im Kino als auch ihre Produktion ökonomisch und kulturell) regelt, zu denken. Metz (im Grunde genommen nur in *Der imaginäre Signifikant* und unter Einschränkungen in *Sprache und Film*) und Bellour sind in diesem Zusammenhang zuerst als Theoretiker des kinematografischen Dispositivs und weniger als solche seiner technologischen und apparativen Voraussetzungen aufzufassen, was bei Lie in der Fokussierung auf die Enunziation zum Ausdruck kommt (vgl. Paech 1997, S.400-420).

1 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass dies stärker in den Kontext der Dispositiv-Theorie des Films zu stellen ist, als in eine aus der angloamerikanischen Baudry-Rezeption hervorgegangene

tisch konzeptualisiert worden (vgl. Oudart 1969a, S.36-39 und Oudart 1969b, S.50-55). Oudart beschreibt in einer Auseinandersetzung mit Robert Bressons *Pickpocket* (1959) und *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) die *suture* als (auch imaginären) Gegenschuss (*contre-champ*) zum im *Cadre* präsenten und repräsentierenden Bild als Sichtfeld (*champ*). „Nach Oudart konstituiert sich das Kino [...] durch eine Abspaltung ja Entfremdung von Zuschauer und Bild. Diese Abspaltung setzt mit der Bewusstwerdung des Bildkaders als einer notwendigen Begrenzung des Sichtbaren ein. Die sinnliche Fülle des Wahrnehmbaren wird von der Umrahmung eines ‚Off-Screen-Raums‘ umschattet, der die Expansion des Visuellen beschneidet“ (S.49). Lie annouciert hier einerseits die Burch'sche Auffassung des *hors-champ* und dessen Aufteilung in sechs Segmente (die ersten vier entsprechen den vier Seiten des Cadres, also rechts, links, ober- und unterhalb des Filmbildes, ohne feste Zuordnung der Nummern, das fünfte hinter den Kulissen und das sechste hinter der Kamera) und schafft mit der Verwendung des Begriffs ‚Off-Screen-Raum‘ eine Öffnung zum Konzept des *hors-cadre* (nach Aumont) beziehungsweise *hors-scène* (nach Bonitzer), wobei im Verlaufe seiner Argumentation diesen Off-Screen-Raum enorm erweitert und theoretisch wie analytisch akzentuiert (s.u.). Zunächst fokussiert Lie das sogenannte sechste *hors-champ*, welches auch in der Denktradition der vierten Wand beschrieben werden kann, und konzeptualisiert es als eine Form radikaler filmischer Abwesenheit, die für seine

weiteren Ausführungen zentral ist: „Weder handelt es sich beim Abwesenden um eine subjektlose Off-Zone noch um den Platzhalter der Zuschauersubjektivität. Die Radikalität von Oudarts Abwesendem gründet sich gerade in der Behauptung, dass im Film das Subjekt der Enunziation einer unverfügbaren Außenseite entspringt, die niemals vom Zuschauer okkupiert werden kann“ (S.50).

Das radikal abwesende Subjekt der filmischen Enunziation wird von Lie dabei im Anschluss an Oudart gleichfalls mit Dayan gesucht und als ein gespenst- oder geisterhaftes beschrieben. In diesem Zusammenhang wird sodann *Psycho* als die ‚Allegorie einer Enunziation ohne Enunziator‘ – verkürzt dargestellt – mit Oudart und gegen Metz, Bellour und auch Dayan und Kaja Silverman gelesen, wobei Lie sich einer Erweiterung des Chion'schen Begriffs der Akusmatik bedient.

Die Enunziation ohne Enunziator leitet dabei das folgende Kapitel, in dem sich Lie zunächst Francesco Casettis deiktischer Auffassung der Enunziation zuwendet und Christian Metz mit seinem Werk *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* für seine Argumentation fruchtbar revitalisiert. Die analytische Veranschaulichung und Erweiterung erfolgt hierbei nicht durch eine Einzelanalyse, sondern mit Hilfe eines größeren Godard-Korpus. Casettis deiktische Konzeption der Enunziation ist bei diesem stark mit der Denkfigur der kinematografischen Interpellation verknüpft. Dieser Idee zufolge setzt der Film ein abstraktes grammatikalisches ‚Ich‘, welches der/die Zuschauer\_in

im Sinne eines Subjekts als ein ‚Du‘ interpelliert. Das Ich (= Enunziator) stabilisiert das Du (= Enunziatär) als Zuschauer\_in über das Es (= Enunziat) und veräußert so die Enunziation als filmischen Akt. Lie arbeitet sich dabei vor allem an Casettis beschriebenen Typen des Blicks ab. Seine zweite Hinwendung zu Metz steht mit diesem auch und gerade in einem Kontext der Zurückweisung einer deiktischen Auffassung filmischer Enunziation, verbunden mit Strukturen der Abwesenheit, denn „Film ist nicht abwesend. [...] Der Film, der alles andere als ein zwischen zwei Anwesende gezwängtes Abwesendes ist, erschiene vielmehr insgesamt als ein Anwesendes, das zwischen zwei Abwesende (den Autor, der nach der Fertigstellung verschwindet, und den Zuschauer, der zwar anwesend ist, seine Anwesenheit jedoch durch nichts manifestiert) gezwängt ist, denn er kann nichts über seine Ohnmacht erfahren“ (Metz 1997, S.17).

Lie pflichtet Metz weitgehend bei, bemerkt aber in dessen Auseinandersetzung und Argumentation bezogen auf die filmische Enunziation, die Metz als in das Enunziat eingefaltet begreift, Widersprüche, die er als einen Wunsch nach Verkörperung der Enunziation beschreibt, trotzdem durch Metz eine Anthropomorphisierung und Personalisierung von Enunziator und Enunziatär, die Metz mit Quelle (*foyer*) und Ziel (*cible*) benennt, abgelehnt wird. „Die externe Subjektivität wird bei Metz lediglich mit der Autonomie des Textes selbst besetzt, der zugleich geschrieben wird und sich selbst schreibt“ (S.90).

Von diesen Überlegungen aus untersucht Lie sodann einige Filme Godards unter dem gemeinsamen Merkmal des Blicks in die Kamera, wobei es ihm erklärtermaßen darum geht, eine Kritik an Godards politischer Ästhetik aus *suture*-Perspektive zu skizzieren (vgl. S.94f.). Die sämtlich in Frankreich produzierten Filme sind dabei *Pierrot le Fou* (1965), *2 ou 3 Choses que je sais d'elle* (1967) und *La Chinoise* (1967), Anmerkungen finden sich außerdem zu *Une Femme est une Femme* (1960), *Le Mépris* (1963), *Les Carabiniers* (1963), *Weekend* (1967) und *Sauve qui peut (La Vie)* (1980). Lie zufolge kommt Godards politische Ästhetik des Films einer (im Brecht'schen Sinne epischen) Theatralisierung des Films gleich. Der Vorwurf gegen Godards Filme lautet entsprechend, Godard habe trotz seiner theoretischen Informiertheit grade die Potenziale der *suture*-Theorie nicht berücksichtigt und sich stattdessen auf einen dem Film implizit formal fremden und veralteten Modernismus gestürzt. Dieser Vorwurf sollte im Kontext des Erkenntnisinteresses der Studie, die nach einer politischen Filmästhetik fragt und diese gerade jenseits des hergebrachten Modernismus in der *suture* zu identifizieren sucht, verstanden werden. Allerdings sei bemerkt, dass sich – nach Meinung des Rezensenten – die Filme Godards durchaus in die von Lie vorgestellte politische Filmästhetik integrieren lassen.

Im Sinne einer so annoncierten politischen Filmästhetik mit *suture* fungieren auch die beiden letzten Kapitel des ersten Teils aus Lies Studie „Zur Akusmatik der Enunziation: Back to

Suture“ (vgl. S.105-136) und „Das politische Unheimliche oder die Rückkehr des Verdrängten: *Caché*“ (vgl. S.137-154). Mit dem erneuten Aufgreifen des Chion'schen *acusmètre* zeichnet Lie mit der *suture*-Theorie eine in seinen Worten kinematografische Spektrallogie vor, zu deren Formulierung er sich einerseits dem späten Jacques Lacan und Kaja Silverman, andererseits Joan Copjec und Slavoj Žižek zuwendet sowie seine Überlegungen anhand des Filmschaffens von Roberto Rossellini und Michelangelo Antonioni mit dem Begriff des *hors-lieu* nach Jacques Rancière zusammenführt. Ausgangslage der Argumentation ist dabei die theoretische Trennung von Blick und Auge, wobei der Blick mit Lacan zunächst als *Objekt klein a* für die Filmtheorie konzeptionalisiert wird. Blick wird dabei ebenso wie die Stimme als Partialobjekt und vom Körper extimisiert – mithin als ‚körperlose Körperlichkeit‘ oder *hors-corp* – beschrieben, und synthetisiert diese Beschreibung des Blicks mit dem der Filmkamera.

In Silvermans Herangehensweise offenbart die mit Lacan beschriebene Entkörperlichung des Blicks eine mit Foucault argumentierte, historische Verkörperung dieses abstrakten Blicks im Machtdispositiv medialer Konfigurationen und wirkt sich so in der einen Bewegung auf die Struktur und der anderen auf die Geschichte der externen Enunziation im Film aus. Gegen eine Infiltrierung Foucaults der späten Lacan'schen Blicktheorie argumentiert sodann Lie mit Copjec, wobei insbesondere die Extimität des Blicks diesen gerade nicht zum Agenten der Iden-

tifizierung werden lassen kann und ihn somit aus einem Dispositiv der Kamera- und Zuschauerblicke heraushebt. Der Blick der Kamera (mithin die unsichtbare Kamera selbst, die den Film aufnimmt, den das Publikum sieht) ist laut Lie so mit Copjec und Žižek als nichts anderes aufzufassen denn als körperlose Körperlichkeit und darin eben die unsichtbare Ursache des Sichtbaren strukturell der Garant für die Akusmatik der Enunziation im Film, die sich aus der *suture*-Theorie herleitet. Hieraus leitet Lie mit Rancière anhand vor allem der Filme *Europa 51* (1952) und *L'Eclisse* (1962) über *hors-champ* und *hors-corp* hinaus das *hors-lieu* ab. In seiner bemerkenswerten Analyse zu Michael Hanekes *Caché* (2005) fasst Lie gewissermaßen seine bisherigen Argumente zusammen und stellt diese anhand des Films auf die Probe ihrer globaleren Anwendbarkeit.

Der zweite Teil der Studie fokussiert Fredric Jameson als Theoretiker einer politischen Filmästhetik, die mit den vorangegangenen Überlegungen zur *suture*-Theorie erschlossen wird. „Das Ästhetische schafft für Jameson neue Organe, die die Wahrnehmungs- und Kognitionsfähigkeit des Subjekts gewissermaßen transsubjektiv erweitern. An diesem Punkt trifft sich Jamesons Zentralbegriff der Allegorie mit dem der Suture: Sowohl Allegorie und Suture entspringen einer Wunde in der Repräsentation, ihr Antrieb ist die Kraft des Negativen. Die Suture kann auch in ihrer stabilsten Form die Wunde des Abwesenden nie ganz verschließen, die Allegorie bezeichnet

ihre Objekt nur durch eine imperfekte Darstellung“ (S.158).

Hierin formuliert Lie seine Anforderung an eine politische Filmästhetik, wenn er weiter unten schreibt: „Das Kino amputiert das Auge des Subjekts durch das anorganische Organ des Blicks. Eine politische Filmästhetik muss diesen Schmerz des Phantomglieds durchqueren“ (S.159). In diesem Sinne widmet sich Lie zunächst einer ‚Dialektik der Massenkultur‘; Ausgangspunkt der Argumentation ist hier die Feststellung von den kulturellen Kategorien *high* und *low*, die mit Jameson zugunsten einer dialektischen Verschränkung von Modernismus und Massenkultur zurückgewiesen werde. Diese Verschränkung wird anhand der Relektüre von Jamesons Analyse zu *Jaws* (1975), *The Godfather* (1972) sowie dessen Fortsetzung *The Godfather: Part II* (1974) aus dem Aufsatz „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“ (vgl. Jameson 1999, S.103-139) hergeleitet und anhand einer Analyse zu *Dog Day Afternoon* (1975) fortgesetzt, wobei sich Lie in erster Linie abermals mit Jamesons Analyse des Films auseinandersetzt (vgl. Jameson 1992).

Im Zentrum der ersten drei Filmanalysen steht zunächst die Ideologiekritik, wobei die Ideologeme der drei Filme sowohl von Jameson als auch in seiner Nachfolge von Lie anders besetzt werden als in geläufigen Analysen. Lie verschränkt dabei die Analysen von Jameson mit der *suture*-Theorie. *Dog Day Afternoon* wird als eine Allegorisierung von Klassenverhältnissen beschrieben und mit Lie erweitert Jamesons Analyse um die Kategorie

eines ‚politisch Unbewussten‘, die im Zentrum des Kapitelabschlusses steht. Das ‚politisch Unbewusste‘ ist nach Lie zunächst mit Jameson und Žižek in den drei Registern nach Lacan im Dreiklang von Imaginärem, Symbolischem und Realem situiert. Die *suture* leistet hierin folgendes: Indem sie – beschrieben als fragile filmische Konfiguration der drei Lacan’schen Register – im Normalfall das Reale des Abwesenden in Schach halte, durch minimale Störungen und Abweichungen aber wieder freisetzen könne, markiert die *suture* eben jene ‚winzige Lücke‘ zwischen dem Imaginären und Symbolischen, die zum Einfallstor des Realen (und damit auch Politischen) werde (vgl. S.181f.). „Deshalb impliziert Jamesons Forderung nach der ästhetischen Darstellbarkeit des Realen durch Erzählung und Allegorie [...] eine neue marxistische Hermeneutik, die den Sinn des Textes nicht in der Reflexion einer klar identifizierbaren außertextuellen Referentialität aufhebt, sondern im Gegenteil in den Sinnzusammenbrüchen des Textes die Effekte und Symptome der abwesenden Ursache dechiffriert, deren Referentialität strukturell unzugänglich ist“ (S.183). In diesem Sinne schließt Lie sein Kapitel mit der fordernden Feststellung, dass eine Filmästhetik des ‚politisch Unbewussten‘ die Wunden der Geschichte offenhalten müsse, wobei Geschichte hier historisch und nicht narratologisch begriffen wird (vgl. S.187).

Das anschließende Kapitel ist der Auseinandersetzung mit Jameson und dessen Verhältnis zur Postmoderne gewidmet. Dabei muss beachtet werden, dass Lie ‚Postmoderne‘ vor allem

vom amerikanischen Diskurs her denkt und konzeptualisiert und dabei gerade nicht in die kontinentaleuropäische oder spezifisch deutsche Postmoderne-Rezeption, die sich vor allem mit französischen Theorieentwürfen befasst, die andernfalls auch unter dem Schlagwort Poststrukturalismus zusammengefasst werden (vgl. hierzu Welsch 2002). Lie beschließt seine Darlegung des Verhältnisses, welches Jameson zur Postmoderne einnimmt und mit dem Verlust des historischen Referenten kennzeichnet, mit einer Analyse von *Blow-Up* (1966). *Blow-Up* wird als eine Historisierung der Krise des fotografischen Weltbezugs gelesen, was über die etablierte metafilmische Lesart einer Reflexion des Verhältnisses zwischen Fotografie und Wirklichkeit hinausreicht. Und so schließt Lie: „Wenn das Bild der Postmoderne seine epistemische Evidenz eingebüßt hat, so bleibt nur die Einbildungskraft“ (S.213). Dabei gehe es aber nicht darum, das Problem der Referentialität durch die Autopoiesis der Simulakren zu lösen; vielmehr bleibe die Implosion des Referenten einer Außenseite des Films verpflichtet.

Im anschließenden Kapitel, das nach einem Buchtitel Jamesons mit „Geopolitische Ästhetik“ überschrieben ist, kommt Lie zur Konzeption seiner politischen Filmästhetik, in der Film „als diejenige Kunst [erscheint], die gleichzeitig dokumentarisch *und* fiktiv, referentiell *und* narrativ, on-screen *und* off-screen operiert“ (S.216). Man muss nicht jede Gegenüberstellung für gelungen halten, um der zentralen Auffassung filmischer Ästhetik

zuzustimmen, die mehr ist als ihre phänomenale Oberfläche. Lie insistiert mit dem Begriff der Allegorie nach Jameson darauf, dass Film eben nicht nur aus den Bildern und Tönen bestehe, die ihn repräsentieren, sondern dass dieser Repräsentation immer auch eine negative Präsenz ihrer Außenseite immanent ist.

Im Folgenden konturiert Lie den Begriff der Totalität im Kontext der Verschwörung und schließt dieser die Darlegung einer ‚konspirativen Enunziation‘ an, in der er auf den Begriff der Akusmatik zurückkommt. Abgeschlossen wird das Kapitel durch eine Analyse von *Miami Vice* (2006) mit Blick auf das digitale Kino. Das anschließende Kapitel bildet gleichsam den Abschluss des Buches und ist einer Analyse von Stanley Kubricks *The Shining* (1980) unter dem Gesichtspunkt eines „politischen Unheimlichen“ mit dem Zusatz „oder die Rückkehr der Herrschaft“ gewidmet. Die Analyse stellt dabei auf 47 Seiten (vgl. S.244-291) gewissermaßen die analytische Probe der theoretischen Einlassungen in ihrer Zusammenschau auf filmische Exempel dar und erscheint konzeptionell mithin als methodisches Fazit und methodologischer Ausblick. Es ist an dieser Stelle nicht notwendig, die Analyse im Detail nachzuzeichnen – tatsächlich gewinnt Lie mit seiner Herangehensweise dem Film eine innovative Lesart ab, die sich vor allem mit der Modellierung der Abwesenheit auseinandersetzt und seine Leitidee von der Zusammenführung der Theorie Jamesons mit jener der *suture* auf hervorragende Weise stützt.

Von der überragenden intellektuellen Qualität des Bandes abgesehen, lässt sich jedoch ein Mangel anderer Art konstatieren, der mit der Verfügbarkeit von Quellen zu tun hat. Es findet sich im gesamten Buch keine Quelle in französischer Sprache, deren Fehlen zu Desideraten führt.

Im Sinne eines Resümees steht hier natürlich die Würdigung des Werkes im Vordergrund, das – wie zwei jüngere Sammelbandpublikationen zeigen – mit seinen Ausführungen zu Strukturen des Unsichtbaren und Abwesenden im Film in einem sehr aktuellen Feld operiert (vgl. Hanich/Wulff 2012; Preußner 2014). Der vorliegende Band verbindet für eine vorrangig theoretisch ausgerichtete Studie mustergültig Abstraktion und Reflexion mit analytischer Erprobung. Gleichwohl könnte man einwerfen, dass die Analysen selbst zu hermetisch konzipiert seien, da in

ihnen die theoretischen Überlegungen zu Voraussetzungen der Filmlektüren werden, was aber gleichzeitig bedeutet, das erklärte Erkenntnisinteresse zu vernachlässigen. Lie hat in seiner Studie Wesentliches geleistet und es bleibt dieser eine möglichst zahlreiche Leserschaft zu wünschen. Im Sinne einer filmphilosophischen Studie jedoch ist der Wert des Bandes gerade aufgrund seiner steten präzisen und intellektuell reichhaltigen – wenngleich argumentativ geschlossenen – Rückversicherung in konkret filmisches Material nicht hoch genug einzuschätzen, da dieses Buch, das wie jedes auch ein methodisches Statement ist, auf bestimmte Weise eine Lücke zu sonst allzu abstrakt und materialblind formulierten Texten schließt.

*Philipp Blum (Stuttgart)*

## Literatur

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

Baudry, Jean Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“. In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst* 5, 1993, S.36–43.

Baudry, Jean Louis: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“. In: Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 2000, S.381–404.

Bellour, Raymond: „Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Janet Bergstrom“. In: *Camera Obscura* 3/4, 1979, S.70–103.

Baeque, Antoine de/Jousse, Thierry: „Le cinéma et ses fantômes“ (Interview mit Jacques Derrida). In: *Cahiers du Cinéma* 556, 2001, S.75–85.

Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton UP, 1981.

- Burch, Noël: *Une praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1986.
- Casetti, Francesco: *Dentro lo sguardo: Il film e il suo spettatore*. Mailand: Bompiani, 1986.
- Copjec, Joan: *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Copjec, Joan: *Lies mein Begehren: Lacan gegen die Historisten*. München: Kirchheim, 2004.
- Dayan, Daniel: „The Tutor-Code of Classical Cinema.“ In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods. Vol.1*. Berkeley: University of California Press, 1976, S.438-451.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Hanich, Julian/Wulff, Hans-Jürgen: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen: Der Film und die Imagination des Zuschauers*. München: Fink, 2012.
- Jameson, Fredric: „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film.“ In: Jameson, Fredric: *Signatures of the Visible*. London/New York: Routledge, 1992, S.35-54.
- Jameson, Fredric: „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“. In: Nagl, Ludwig (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg Akademieverlag, 1999, S.103-139.
- Jameson, Fredric: „Marx and Montage“. In: *New Left Review* 58, 2009, S.109-117.
- Jost, François: „Narration(s): en deçà et au-delà“. In: *Communications* 38, 1983, S.192-212.
- Kluge, Alexander: „Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft.“ In: Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur realistischen Methode*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, S.215-222.
- Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim/Berlin: Quadrige, 1987.
- Metz, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt: Athenäum, 1973.
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus, 1997.
- Metz, Christian: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus, 2000.

- Oudart, Jean-Pierre: „La Suture (I).“ In: *Cahiers du Cinema* 211, 1969a, S.36-39.
- Oudart, Jean-Pierre: „La Suture (II).“ In: *Cahiers du Cinema* 212, 1969b, S.50-55.
- Oudart, Jean-Pierre: „Cinema and Suture.“ In: *Screen* 18 (4), 1977/78, S.35-47.
- Paech, Joachim: „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik.“ In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen | Reviews* 4, 1997, S.400-420.
- Preußner, Hans-Peter (Hg.): *Anschauen und Vorstellen: Gelenkte Imagination im Kino*. Marburg: Schüren, 2014.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. London/New York: Routledge, 1992.
- Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. London/New York: Routledge, 1996.
- Vernet, Marc: *Figure de l'absence: De l'invisible du cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1988.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie, 2002.
- Žižek, Slavoj: *Denn sie wissen nicht, was sie tun: Genießen als ein politischer Faktor*. Wien: Passagen, 1994.
- Žižek, Slavoj: *Die Furcht vor echten Tränen: Krzysztof Kieslowski und die Nahtstelle*. München/Berlin: Volk und Welt, 2001.