

## Die Außenseite des Films



Sulgi Lie

Die Außenseite des Films  
Zur politischen Filmästhetik

diaphanes

1. Auflage  
ISBN 978-3-03734-196-4  
© diaphanes, Zürich 2012

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)  
Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich  
Druck: Pustet, Regensburg

# Inhalt

Vorwort	7
<b>Teil I: Die abwesende Ursache des Films</b>	
<b>Zur Theorie der Enunziation/Suture</b>	
Einleitung	9
1. Zur Apparatus-Theorie der Enunziation	19
1.1 Die imaginäre Enunziation oder der Ort des Zuschauers: Christian Metz 1	20
1.2 Die voyeuristische Enunziation oder der Ort des Autors: Raymond Bellour	32
1.3 Das verdoppelte Enunziat oder die Spaltung des filmischen Bildes: Weltprojektion als Rückprojektion in <i>MARNIE</i>	39
2. Zur Enunziation ohne Enunziator: Suture	47
2.1 Die negative Enunziation oder der Ort des Abwesenden: Jean-Pierre Oudart	48
2.2 Die maskierte Enunziation oder der Ort des Apparats: Daniel Dayan	59
2.3 Die schizoide Naht oder die Spaltung von Körper und Stimme: Akusmatik als Schismatik in <i>PSYCHO</i>	69
3. Zur Pragmatik der Enunziation	78
3.1 Die deiktische Enunziation oder Film als Sprechakt: Francesco Casetti	80
3.2 Die unpersönliche Enunziation oder Film als Schrift: Christian Metz 2	86
3.3 Der Blick in die Kamera oder die Theatralisierung des Films: Jean-Luc Godard	93
4. Zur Akusmatik der Enunziation: Back to Suture	105
4.1 Die externe Enunziation oder der Triumph des Blicks über das Auge: Jacques Lacan/Kaja Silverman	106
4.2 Die extime Enunziation oder der Blick als körperloses Organ: Joan Copjec/Slavoj Žižek	116
4.3 Vom <i>hors-champ</i> zum <i>hors-lieu</i> oder der transsubjektive Point of View: Das Undarstellbare bei Rossellini und Antonioni	128
5. Das politische Unheimliche oder die Rückkehr des Verdrängten: <i>CACHÉ</i>	137

**Teil II: Allegorien der Totalität**  
**Fredric Jamesons politische Filmästhetik**

Einleitung	155
6. Dialektik der Massenkultur	159
6.1 Verdinglichung und Utopie: JAWS und THE GODFATHER	160
6.2 Klasse und Allegorie: DOG DAY AFTERNOON	171
6.3 Das politische Unbewusste	180
7. Kartografien der Postmoderne	187
7.1 Nostalgie und Historizismus	188
7.2 Totalisierung der Totalität: Cognitive Mapping	197
7.3 Die Implosion des Referenten: BLOW-UP	203
8. Geopolitische Ästhetik	215
8.1 Totalität als Verschwörung	216
8.2 Die konspirative Enunziation oder die Akusmatik des Paranoiafilms	222
8.3 Digitales Kino im Zeitalter der Globalisierung: MIAMI VICE	235
9. Das politische Unheimliche oder die Rückkehr der Herrschaft: THE SHINING	244
Filmografie	293
Bibliografie	295

## Vorwort

Nicht die Absenz leitet sich von der  
Präsenz ab, sondern umgekehrt.  
(Slavoj Žižek)

Politische Filmästhetik wird in diesem Buch als negatives Projekt artikuliert. Diese Prämisse setzt folgende Negationen voraus: Das Politische des Ästhetischen wird weder im manifesten politischen Inhalt von Filmen noch in der politischen Intentionalität einzelner Autoren und auch nicht in den kanonisierten Praktiken des politischen Modernismus lokalisiert. Der Verfasser hält zwar am Primat einer Politik der Form fest, koppelt diese aber vom modernistischen Dogma der Reflexivität ab. Eine politische Valenz wird auch Filmen zugeschrieben, die nicht auf den ersten Blick als politisch erscheinen. Das Buch widmet sich gerade nicht Regisseuren und Filmen, die eine hochgradig avantgardistische Politik der Form kultiviert haben, sondern es zielt auf die Freisetzung einer symptomatischen, unwillkürlichen politischen Potenz auch in augenscheinlich »unpolitischen« Filmen. Deshalb konturiert sich hier eine politische Filmästhetik nur im Prozess der Interpretation, die gerade dem Common Sense eines politischen Kinos à la Godard misstraut.

Nach der diskursiven Hegemonie der Godard'schen Tradition des politischen Modernismus in der Filmtheorie seit den siebziger Jahren gilt es eine andere filmische Konnexion von Politik und Ästhetik zu erarbeiten. Dabei stütze ich mich auf zwei theoretische Pfeiler: Ausgehend von den beiden Konzepten der Enunziation und der Suture versuche ich zunächst eine politische Revision der psychoanalytischen Filmtheorie. Diese Revision beruht auf der Annahme, dass die diskursbegründende Apparatus-Theorie mitsamt ihrer Favorisierung des politischen Modernismus auf theoretischen Verkürzungen basiert, die dem filmischen Dispositiv eine strukturell antipolitische Ideologiedisposition unterstellen: Die ontologische Abwesenheit des Produktionsprozesses im filmischen Produkt sei ihr politisches Kardinalproblem. Im Gegensatz dazu begreife ich im ersten Teil diese Abwesenheit als singuläres ästhetisches *und* politisches Vermögen des Films. Negativität meint hier buchstäblich die Außenseite des Films: das paradoxe Unsichtbare im Kern der scheinbar sichtbarsten aller Künste. Die negative Kraft der Abwesenheit wird in erster Linie als eine revidierte Theorie des Blicks formuliert, die seit dem phänomenologischen, körperbasierten Kurswechsel in der Filmtheorie seit den neunziger Jahren als psychoanalytisches Relikt gilt. Negativ verhält sich das Buch auch zu diesem

Trend; orthodox hält es sowohl am Begriff des Blicks als auch an der Vorstellung des Films als Text fest: Die Negativität einer politischen Filmästhetik bestätigt die Positivität des Sichtbaren so wenig wie die Positivität des Körpers.

Den zweiten theoretischen Grundpfeiler bildet die marxistische Ästhetik von Fredric Jameson. Jamesons Arbeiten haben hierzulande nie die Aufmerksamkeit bekommen, die sie verdienen. Aus seinen filmtheoretischen Texten lässt sich eine politische Ästhetik extrahieren, die den Produktionsfetischismus einer veralteten Ideologiekritik zugunsten einer negativen marxistischen Allegorik verabschiedet. Der negativen Totalität des Spätkapitalismus muss nach Jameson eine politische Filmästhetik mit der allegorischen Durchquerung dieser Außenseite begegnen. In diesem Sinne plädieren die folgenden Überlegungen für eine filmtheoretische Re-Animation der Allianz von Psychoanalyse und Marxismus nach ihrer De-Animation: Verweile beim Negativen, denn die Stunde der letzten Instanz schlägt nie!



## Teil I

### Die abwesende Ursache des Films Zur Theorie der Enunziation/Suture

#### Einleitung

Die notwendige und paradoxe Identität von Sehen und Nichtsehen im Sehen selbst zu begreifen, heißt unser Problem in aller Präzision stellen (das Problem der notwendigen Relation zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren).  
(Louis Althusser)

... so gibt das den Sinn, dass es Wirkungen nur wohlergeht in Abwesenheit der Ursache.  
(Jacques Lacan)

Wenn in nahezu sämtlichen avancierten filmtheoretischen Diskursen als Common Sense gilt, dass die mediale Selbstreflexivität eines ästhetischen Objekts quasi synonym mit einer aufgeklärten politischen Reflexivität ist, sollte mit Louis Althusser und Jacques Lacan daran erinnert werden, dass jede noch so raffinierte reflexive Wendung letztlich immer zum Scheitern verurteilt ist, wenn sie auf den harten Kern einer »abwesenden Ursache«<sup>1</sup> stößt. Den Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen zu der komplexen filmtheoretischen Begriffsgeschichte der beiden miteinander verschränkten Konzepte von Enunziation und Suture bildet ein scheinbar einfaches strukturelles Phänomen, das sich auch als fundamentale Unmöglichkeit jeder Selbstreflexivität beschreiben lässt: Die Filmkamera kann sich nicht selbst beim Filmen filmen. Der bilderzeugende Ursprungsort jeder filmischen Einstellung erscheint als blinder Fleck. Diejenige Instanz, die der sichtbaren Welt erst zur Geburt verhilft, bleibt ihr notwendigerweise äußerlich. Die Fülle des Sichtbaren basiert also auf der Existenz eines unsichtbaren Orts, die Innenseite auf einer Außenseite, On-Screen auf Off-Screen, die Wirkung auf einer abwesenden Ursache.

Die filmtheoretischen Positionen zum Komplex von Enunziation und Suture haben oft genug in ihrem eigenen Selbstverständnis die Hoffnung auf ein politisches Kino an das Versprechen eines Selbst-

---

1 Vgl. Althusser, Louis und Balibar, Etienne: *Das Kapital lesen II*, Hamburg 1972, S. 254ff., und Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, Weinheim, Berlin 1987, S. 134ff.

reflexiv-Werdens des Films geknüpft. Im Gegensatz zu dieser dominanten »Politik der Selbstreflexivität«<sup>2</sup> in der Filmtheorie soll durch eine symptomatische Lektüre von Enunziations- und Suture-Theorie ein anderes Konzept einer politischen Filmästhetik umrissen werden: eine politische Filmästhetik, die sich vom modernistischen Dogma einer Äquivalenz von Selbstreflexivität und politischer Progressivität distanziert und das politische Potenzial des Films in jener paradoxen Verschränkung von Sehen und Nichtsehen zu denken sucht, die Louis Althusser seiner marxistischen Epistemologie zugrunde legt. Es ist erstaunlich, dass Althusser berühmte Definition der Ideologie als »Repräsentation« des imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen<sup>3</sup> via Lacans Konzept des Spiegelstadiums in der psychoanalytischen Filmtheorie solch immense Wirkungen gezeitigt hat, während jene Passagen in *Das Kapital lesen* völlig unberücksichtigt geblieben sind, in denen Althusser selbst eine implizite Filmtheorie zu formulieren scheint: Auf frappierende Weise antizipiert Althusser Rekonstruktion von Marx' Kritik der politischen Ökonomie als einer strukturalen Lektüretheorie die Problematik von Enunziation und Suture.

Nach Althusser erstreckt sich der Trennungszusammenhang von Sehen und Nichtsehen »auf eine notwendige, aber unsichtbare Relation zwischen dem Feld des Sichtbaren und dem Feld des Unsichtbaren, eine Relation, welche die Notwendigkeit des dem Unsichtbaren eigenen dunklen Feldes als einen notwendigen Effekt der Struktur des sichtbaren Feldes bestimmt.«<sup>4</sup> Althusser Formulierungen vom dunklen Feld im Feld des Sichtbaren beschreibt damit ziemlich genau jene unverfügbare Blickursache als blinde Zone des Visuellen, die im Film mit dem Punkt des Kamerablicks zusammenfällt. Mit Althusser lässt sich die Filmkamera weniger in ihrer empirischen Existenz als eine materielle technische Apparatur denn als phantomatisches Wesen begreifen, das das sichtbare Feld des filmischen Bildes sowohl generiert als auch mit einer strukturellen Absenz aushöhlt: »das Nichtsehen ist demnach dem Sehen immanent, es ist eine Form des Sehens, also notwendig an das Sehen gebunden.«<sup>5</sup> Entscheidend ist nun, dass dieses Nichtsehen zwar das Sehen erst ermöglicht, dieses Verhältnis jedoch

---

2 Vgl. etwa Polan, Dana: »A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film«, in: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*, Vol. II, Berkeley 1985, S. 661–672.

3 Vgl. Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg 2010, S. 75.

4 Althusser, Louis und Balibar, Etienne: *Das Kapital lesen I*, Hamburg 1972, S. 21.

5 Ebd., S. 23.

niemals reziprok sein kann. Die Blickursache ist dem Sichtbaren immanent, doch sie befindet sich zugleich an einem radikal »extimen«<sup>6</sup> Ort. In diesem Zusammenhang liest sich folgende erstaunliche Passage wie eine Theorie des filmischen Off-Screens *avant la lettre*:

»Das Unsichtbare ist bestimmt durch das Sichtbare als *dessen* Unsichtbares, *sein* der Sicht Entzogenes. Es ist also nicht einfach – um die Raummetapher wiederaufzunehmen – etwas, das *außerhalb* des Sichtbaren läge, die äußere Dunkelheit des Ausschließens (*exclusion*), sondern gerade dessen innere Dunkelheit, die von der Struktur des Sichtbaren bestimmte und daher dem Sichtbaren selbst innewohnende Dunkelheit.«<sup>7</sup>

In filmtheoretischen Termini hieße dies Folgendes: Althusser begründet hier das sichtbare Feld als Effekt eines absoluten *hors-champ*, das nicht einfach als ein räumliches Außen zu begreifen ist, welches notwendigerweise entsteht, wenn die filmische Kadrierung dem potenziell unendlichen Feld des Sichtbaren einen Bildausschnitt entnommen hat, sondern als konstitutive Dunkelheit im Herz des Sichtbaren selbst – als die Einfaltung eines Außen im Innen. Dieses innere Außen ist – so wäre die These – nichts anderes als der (Un-)Ort des Kamerablicks.

Die frühe Filmtheorie hat immer wieder die ästhetische Kraft des Films in einer neuen Enthüllung der sichtbaren Welt begründet und diese weniger an die Abbildfunktion als vielmehr an das Entbergungspotenzial des filmischen Bildes rückgebunden – als Entbergung eines vormals Verborgenen, als Sichtbarwerdung eines vormals Unsichtbaren. In Distanz zu dieser romantischen Denkfigur hat – etwa zur gleichen Zeit wie Althusser – Noël Burch in seinem Buch *Theory of Film Practice* mit formalistischer Rigorosität eine Theorie des filmischen *hors-champ* systematisiert, die zum ersten Mal in der Filmtheorie das sichtbare Feld des filmischen Bildes um seine abwesende Seite ergänzt. Die Differenz von Anwesenheit und Abwesenheit bezieht sich in Burchs basaler Unterscheidung zwischen dem *screen space* als der Totalität des sichtbaren Bildraums und dem *off-screen space* als dem unsichtbaren Außerhalb des Bildraums zunächst auf die konstitutive Begrenzung des sichtbaren Feldes – das *frame*: Als Extraktion eines endlichen Bildraums aus der unendlichen Kontinuität der sichtbaren Welt ist das Bildfeld immer ein ausschnitthaftes, begrenztes, gerahmtes Phänomen, das durch den Off-Screen-Raum von allen Seiten her umhüllt wird. Burch differenziert nun sechs Segmente dieser Off-Screen-Hülle:

---

6 Zu Lacans Begriff der Extimität vgl. unten Kap. 4.2.

7 Althusser: *Das Kapital lesen I*, a.a.O., S. 30.

»The immediate confines of the first four of these areas are determined by the four borders of the frame, and correspond to the four faces of an imaginary truncated pyramid projected into the surrounding space, a description that obviously is something of a simplification. A fifth segment cannot be defined with the same seeming geometric precision, yet no one will deny that there is an off-screen space ›behind the camera‹ that is quite distinct from the four segments of space bordering the frame lines, although the characters in the film generally reach this space by passing just to the right or left of the camera. There is a sixth segment, finally, encompassing the space existing behind the set or some object in it: A character reaches it by going out a door, going around a street corner, disappearing behind a pillar or behind another person, or performing some similar act. The outer limit of this sixth segment of space is just beyond the horizon.«<sup>8</sup>

Anhand einer Analyse von Jean Renoirs Stummfilm *NANA* demonstriert Burch, wie das Off-Screen durch verschiedene filmische Strategien mobilisiert werden kann: Als einfachste Form der Off-Screen-Konstruktion können Eintritte und Austritte von Figuren in und aus dem Bildfeld gelten: *Entrées* und *Exits* öffnen den diegetischen Raum entlang der sechs Segmente des Off-Feldes. Nicht nur die Bewegungen, sondern auch die Blickachsen der Figuren verweisen auf Blickobjekte im Off und überschreiten so die Begrenzungen des Bildfeldes. Auch durch Körperteile und Fragmente, die ins On-Screen ragen, wird ein Off ins Spiel gebracht, das untrennbar mit dem Sichtbaren verbunden ist.

Das Off evoziert notwendigerweise einen imaginären Raum, der wesentlich von der Imaginationsleistung des Zuschauers gefüllt wird. Für Burch ist dabei aber entscheidend, dass im Film die Unsichtbarkeit des imaginären Offs potenziell immer durch eine nachträgliche Enthüllung im Bildfeld sichtbar gemacht werden kann. Durch die Möglichkeiten von expansiven Kamerabewegungen, vor allem aber durch die raum-transzendierende Potenz der Montage kann das imaginäre Off retroaktiv in ein konkretes On verwandelt werden. Deshalb versteht Burch das filmische Off-Screen nicht als eine absolute Kategorie, sondern als ein relationales Phänomen: »It is important to realize that off-screen space has only an intermittent or, rather, *fluctuating* existence during any film [...].«<sup>9</sup> Natürlich wird umgekehrt durch bestimmte Kamerabewegungen und durch jeden Schnitt, der nicht die gleiche Einstellung wiederholt, ein On-Screen ins Off-Screen versetzt, doch die Macht des Films scheint an die Expansion eines mobilen Bildfeldes

---

8 Burch, Noël: *Theory of Film Practice*, New York 1973, S. 17.

9 Ebd., S. 21.

und an die Okkupation des Offs durch die Kräfte des Sichtbaren gebunden zu sein. Woran Burch hier anzuknüpfen scheint, ist André Bazins bekannte Unterscheidung zwischen dem *Kader* (Rahmen) der Malerei als einer Art innerem Verschluss und dem *Kasch* (Leinwand) des Films als einer zentrifugalen Öffnung nach außen:

»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.«<sup>10</sup>

Dass sich in dieser strukturellen Alternation von Off und On, *Fort* und *Da* der bewegliche Rahmen des Films sowohl von dem inneren Verschluss des Gemäldes als auch von dem fixierten Frame der Fotografie fundamental unterscheidet, hat Christian Metz im Anschluss an Bazin in einem wichtigen Aufsatz präzisiert:

»Der Film besteht aus einer Vielzahl von Bildern, auch von Kamerabewegungen, so dass das Objekt, das sich im Off befand, wieder ins Kamerafeld geraten und dieses neuerlich verlassen kann etc. (das ist die Theorie des *cache* von Bazin). Das Off wird alternierend von Flut und Ebbe erfasst: Es ist Off, aber es befindet sich nicht außerhalb des Films. Darüber hinaus erlauben Ton und Stimme einer Figur, selbst außerhalb des Gesichtsfelds anwesend zu bleiben [...]. Zusammenfassend lässt sich sagen [...], dass das Off des Kinos besetzt ist, weil in ihm ununterbrochen etwas passiert, von dem wir etwas wissen, und weil es unzählige Verbindungen zu dem gibt, was innerhalb des Bildausschnittes stattfindet. Im Gegensatz dazu wird die Person, die sich außerhalb des fotografischen Feldes befindet, niemals wieder ins Blickfeld kommen, weder durch ihren Körper noch durch ihre Stimme: eine andere Art Tod. Der Betrachter weiß nichts über das Off der Bilder (es sei denn, er wäre bei den Aufnahmen dabei gewesen), und dennoch kann er nicht verhindern, sich ein Off vorzustellen, es zu halluzinieren und von der *Form dieser Leere* zu träumen [...]. Das nicht dokumentierte, immaterielle und projizierte Off fasziniert umso mehr.«<sup>11</sup>

---

10 Bazin, André: »Malerei und Film«, in: *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 225.

11 Metz, Christian: »Foto, Fetisch«, in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2003, S. 222.