media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Lena Stölzl

Sulgi Lie: Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik

2012

https://doi.org/10.25969/mediarep/15616

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Stölzl, Lena: Sulgi Lie: Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 2. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15616.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r262

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Rezension zu

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

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

von **Lena Stölzl**

Die Spuren einer Außenseite des Films führen Sulgi Lie in der gleichnamigen, seiner Dissertation folgenden Publikation auf eine Expedition in die Geschichte der Filmtheorie. Dabei geht es ihm darum, das politische Potential des Films in der Relation zwischen dem Feld des Sichtbaren und jenem des Unsichtbaren zu denken. Was dem Bild unsichtbar eigen ist, kommt aus der Abwesenheit seiner Blickursache: Wer oder was bringt hervor, was zu sehen ist? Hier macht Lie von Anfang an klar, dass er diese Frage für unbeantwortbar hält.

Es sei notwendig, diese Negativität, die sich als abwesende Ursache ins Bild einschreibt, als reine, entkörperlichte Negativität zu akzeptieren. Eine (oder die einzige) Möglichkeit zur Lösung dieses Paradoxons sieht Lie in einer Neudefinition der Suture, also der filmischen Naht, die – zugleich verschließend und durchlässig – die filmische Welt von der realen trennt und als Grenze zwischen den Feldern des Sichtbaren dieser Negativität metaphorisch am nächsten kommt. Um dahin zu gelangen, rekapituliert Lie die Geschichte der enunziatorischen Filmtheorie von ihren semiotischen Anfängen bis zu ihren psychoanalytischen Hochzeiten und schließt sie daraufhin mit der marxistisch-postmodernen Theorie Fredric Jamesons kurz.

Zunächst erläutert Lie die Grundlagen der Enunziation und richtet seine Aufmerksamkeit auf den Blickwinkel der Bildproduktion. Ausgehend von Christian Metz, bei dem sich die filmischen Blicke im "phantasmatischen Augen-Körper des Zuschauers" bündeln, geht er weiter zur autorentheoretischen Argumentation Raymond Bellours und schließlich zur Apparatus-Theorie Jean-Louis Baudrys. Kern- und Angelpunkt der Enunziationstheorie bestünden in der "Unmöglichkeit, die negative Kausalität der Kamera in eine sichtbare Positivität zu verwandeln" (S. 40). Hier treten laut Lie die Grenzen der Theorie zutage, weil diese zunächst von der Struktur der abwesenden Ursache des Bildes ausgehe, nur um dann die blinde Zone des Visuellen erneut mit einer Zuschreibung (das Auge des Zuschauers, das Subjekt des Autors) zu belegen. Analog dazu werde das Kino auch auf der praktischen Ebene zu einem "strukturell fetischistischen Apparat" (ebd.), der eine Aneignung von Bildern provoziert, deren Ursache (die Kamera) nicht zu sehen ist.

Diese Rezension ist erschienen in [rezens.tfm] *2012/2 | Veröffentlicht: 2012-12-11*
URL: https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r262

[rezens.tfm] CC BY SA

Da also der (Un-)Ort der Enunziation keine fixierte Subjektivierungszuschreibung zulässt, sucht Lie weitere Lösungsansätze in der theoretischen Figur der Suture, jener "chirurgischen Naht", die die offene Wunde des Films (ergo die abwesende Ursache als struktureller Mangel des Bildes) verschließt. Hier wird der Blick externalisiert im Sinne einer "Absage an jede Ego-Logik des Kinos" (S. 46), so wie sie in der Apparatus-Theorie vertreten werde. Die Suture-Theorie stehe für eine Enunziation ohne Enunziator; Film werde als "Spektralogie des Unsichtbaren" gedacht. Doch bei genauerer Betrachtung wird der blinde Fleck des Bildes auch hier metaphorisiert und dadurch – so Lies These – in seiner Wirkung abgeschwächt. Während die bei Jean-Pierre Oudart beschriebene vierte, undurchdringliche Wand, die durch die Kamera entsteht, mit dem Anti-Subjekt ("the Absent One" / "der Abwesende") im Sinne des Unsichtbaren Dritten besetzt wird, ist es bei Francesco Casetti der Film selbst, der als subjektiviertes Ich zum Du des Zuschauers spricht. Bei Daniel Dayan wiederum wird der Ort des Apparats mit einem Geist gleichgesetzt. Hier werde der Blickpunkt der Kamera durch die Naht maskiert und diese vernähe somit die diegetische Welt zu einer Einheit, die nicht weiß, wer oder was sie produziert.

Entgegen der Personifizierungs-Ambitionen der Enunziationstheorien will Lie sein Buch "dezidiert nicht als Versuch einer mehr oder minder plausiblen Festschreibung dieser Außenseite" (S. 93) verstanden wissen. Um der Uneinholbarkeit der enunziatorischen Negativität gerecht zu werden, richtet der Autor sein Augenmerk auf jene entkörperlichte Theorie des Blicks, die dem Erbe Jacques Lacans entspringt. Lie sieht hier eine Analogie zwischen der Figur der Suture und dem Objekt *a*. Da "die externe Enunziation […] zugleich strukturell entkörpert und historisch verkörpert" (S. 116) sei, wird der filmische Blick im nächsten Schritt mit dem lacanschen Begriff der Extimité [französische Übersetzung des freudschen Unheimlichen] bedacht, also als eine externe Instanz betrachtet, die zugleich intim ist. Die Darstellung des Bildes, das von einem strukturell abwesenden Blick hervorgebracht wird, fungiere auch als Blickfalle, weil sie mittels 'trapping' den Blick anziehe. Mit Slavoj Žižek insistiert Lie folglich auf dem politischen Artikulationsmodus der Suture als einer "Operation, die einen externen Antagonismus in eine interne Differenz umwandelt" (S. 122). Die Extimität des filmischen Bildes werde politisch, weil "[d]ie offene Wunde des Films […] mit der offenen Wunde der Geschichte konsubstantiell" (S. 154) sei. Am Beispiel von Michael Hanekes *Caché* beschreibt Lie eine Form des politisch Unheimlichen, das als historisch Verdrängtes ins Bild einbricht und so die Wunde der Geschichte aufreißt.

Während der erste Teil des Buches zugunsten "einer politischen und ästhetischen Affirmation des verschwundenen Apparats" ausgelegt ist, wird im zweiten der Versuch angestellt, eine theoretische Garantie dieser politischen Ästhetik der Negativität zu formulieren. So zielt die titelgebende "Außenseite des Films" schließlich in Richtung einer "Öffnung der Ästhetik auf eine außerästhetische Totalität, die gerade in ihrer Intransparenz durchdrungen werden muss" (S. 156). In Jamesons Grundbegriff der Allegorie als einer imperfekten Darstellungsform erkennt Lie eine Analogie zur Suture, die als Naht die Wunde nicht vollständig zu schließen vermag. Beide seien "verschwindende Vermittler, die aber in ihrem Verschwinden eine Spur hinterlassen" (S. 158). Diese Spur werde nur "in Momenten des Scheiterns oder der Fehlleistung offenbar […], an den symptomatischen Knotenpunkten, wo falsche Anschlüsse, traumatische Blockaden, unwillkürliche Fixierungen zusammenfinden" (S. 159).

Jameson definiere demnach das filmische Off als die un(ver)mittelbare Geschichte, die als Spur im Bild vorhanden bleibt. Die Bildwerdung komme dem Prozess einer Allegorisierung gleich, deren Ursache am Ende verschwunden und von der Suture maskiert sei. "Die Ursache determiniert die Wirkung, aber gleichzeitig existiert, oder besser, insistiert sie nur in dieser Wirkung" (S. 183). In der Beschreibung einer derart strukturellen Kausalität treffe sich Jamesons Definition des Offs mit Lacans Begriff des Realen. Es handle sich jeweils um eine Bedingung, die letztlich nur in ihrer Auswirkung offenbar wird. Das Reale wie die Geschichte seien Instanzen, die verschwin-

[rezens.tfm] CC BY SA

den müssen, um vermitteln zu können. Und die Suture markiere genau jenen schmalen Grat, an dem dieses Verschwinden stattfindet. Sie bedeute eine fragile Grenze, in der sich Reales, Symbolisches, Imaginäres gegenseitig bedingen.

Lie beschreibt das Off als unbewusst und unheimlich. Es sei unbewusst, weil wir es nicht begreifen können und in seinen Wirkungen doch so offensichtlich, dass es unheimlich werde. Zugleich sei es auf dramatische Weise politisch, weil es die Bedingung des in der Öffentlichkeit der Leinwand Projizierten darstellt. Die Außenseite des Films ist für Lie, der sich auf Jameson stützt, ein politisches Unbewusstes, also ein Unbewusstes des Objekts (nicht eines Subjekts). Eine Reformulierung gerade dieses Begriffs eines politischen Unbewussten im Zusammenhang mit dem Film war notwendig, auch wenn Lie uns über die Bedeutung dieser Notwendigkeit im Dunkeln lässt: Vielmehr leitet er den Begriff her wie eine mathematische Formel, die am Ende zwar begründet, aber trotzdem isoliert erscheint. Da der Begriff keine Methode impliziert, können die filmischen Analysen schwer als Beispiele dienen.

Lie orientiert sich in der analytischen Arbeit stark an der Filmauswahl seiner theoretischen Vorgänger. Er rekapituliert nicht nur die Theorie, sondern erzählt auch die damit einhergehenden Analysen neu. Am Ende der beiden Hauptteile des Buches stehen im Gegensatz dazu seine beiden ausführlicheren Untersuchungen zum "politisch Unheimlichen" anhand von Michael Hanekes *Caché* ("Rückkehr des Verdrängten") und Stanley Kubricks *The Shining* ("Rückkehr der Herrschaft"). Diese Auswahl wird nicht weiter erläutert. Bei beiden handelt es sich jedoch um Werke, die von ständigen Wechseln und Sprüngen der Einstellungen und Blickwinkel geprägt sind. In seinen Ausführungen argumentiert Lie geradezu streng diegetisch, obwohl sich eine Theorie des politischen Unbewussten anbieten würde, die strukturellen Kausalitäten des Bildes aufzuklären und sich vom Inhalt der Handlung zu emanzipieren. So untersucht Lie jene Blickstrukturen innerhalb verschiedener Filmwelten, die die Narration dekonstruieren. Die wechselnden Kamerapositionen ergeben Blickgefechte, in denen die Point-of-views diegetischer Charaktere durch transsubjektive Interventionen gebrochen werden, wodurch die Suture der filmischen Enunziation durchlöchert werde. Weil "die Innenseite einer ewig stillgelegten Sichtbarkeit […] mit der Unsichtbarkeit ihrer Außenseite zusammen[fällt]" (S. 291), befinde sich alles, was zählt, innerhalb der filmischen Naht. Darüber hinaus sollte die Theorie nicht nachdenken, weil sonst die Negativität der abwesenden Ursache mit der Positivität einer Beschreibung besetzt und ergo fetischisiert würde. Dieser Unantastbarkeit bleibt Lie treu, wobei es ihm die Theorie der Geschichte als abwesender Ursache des Bildes ermöglicht, die Filme als eigenständige politische Allegorien zu lesen.

Die Herleitung der filmischen Autonomie über die verschwundene Souveränität seiner Außenseite ist neu. Für die Außenseite der Rezension ist sie zugleich spannend und befremdlich, weshalb hier – auf der Innenseite – der Beschreibung keine Bewertung folgt. Vielmehr wird, analog zum behandelten Objekt, die Einschätzung zur abwesenden Ursache in der Rezension erklärt.

Autor/innen-Biografie

Lena Stölzl

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Berlin. Fokus auf filmische Bildstrukturen, Historizität, Kulturgeschichte und Medientheorie. Freie Forschungsarbeiten zu "Sekundäre Zeugenschaft: Medien als Zeugen" und "Bilder der Abhängigkeit und Transformationen der Erinnerung im Neuen Argentinischen Kino". Zurzeit Universitätsassistentin (prae-doc) für Theorie des Films am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien mit einem Dissertationsprojekt zu bildlichen Topographien.

Diese Rezension ist erschienen in [rezens.tfm] *2012/2 | Veröffentlicht: 2012-12-11*
URL: https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r262

[rezens.tfm] CC BY SA