

Markus Kügle
Mannheim

50 Jahre *suture*!¹

Everything you always wanted to know about the
beginning of psychoanalytic film theory*
(* but were afraid to ask Oudart)

Abstract: Die Theorie der *suture* von Jean-Pierre Oudart ist nunmehr über 50 Jahre alt geworden. Dabei haben wir es nicht nur mit einem Gedankengang zu tun, welcher den Anfang der psychoanalytischen Filmtheorie zu markieren imstande ist, sondern ebenso mit einem griffigen Erklärungsmodell der Position des zuschauenden Subjekts im Kinosaal, welches zudem über eine recht komplizierte Rezeptionsgeschichte verfügt. Meist falsch verstanden und zu Unrecht verkannt sollte nun, nach einem halben Jahrhundert, nachgefragt werden, worum es sich dabei überhaupt gehandelt hat. Denn die *suture*, welche oft verkürzt als nahtloses Vernähen von Filmbildern verstanden wird, ist kurioserweise als *kein* nahtloses Vernähen konzipiert worden. Und das ist im Grunde auch schon alles, was wir schon immer über die Anfänge der psychoanalytischen Filmtheorie wissen wollten, aber uns bislang nie getraut haben, Oudart zu fragen ...

Markus Kügle (Dr. des.), akademischer Mitarbeiter an der Universität Mannheim. Studium der Medienwissenschaften an der Philipps-Universität in Marburg. Sein Promotionsprojekt kreiste um die Frage, wie diskursive Großphänomene (beispielsweise die zeitgenössische Ernährung) in dokumentarischen Formen seit den 2000er Jahren adäquat in Bewegtbild und Ton vermittelt werden können. Hierfür – so die These – wurden neue Kamera- und Montagestrategien entwickelt, welche sich per Rückgriff auf die Rhetorik als audiovisuelle Tropen beschreiben und bewerten lassen.

¹ Zum Zeitpunkt des Vortrags, welcher diesem Text zugrunde liegt, ist die *suture* gerade ein halbes Jahrhundert alt geworden, nunmehr ist sie ein Jahr älter.

1. Kurze Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie

Im April 1969 erschien in den *Cahiers du cinéma* der Artikel „La suture“ von Jean-Pierre Oudart.² Wie bereits Hartmut Winkler hervorgehoben hat, ist jene Argumentation, welche damals entwickelt wurde, vornehmlich aus zwei Gründen bemerkenswert:

[Z]um einen, insofern sie eine einzelne, geschlossene These verfolgt und nicht, wie die meisten anderen Ansätze, verschiedene Motive der Psychoanalyse variiert. Zum zweiten, insofern sie überraschend früh auftrat; bereits im Jahr 1969 [...] hatte [...] Oudart seinen Text [...] veröffentlicht, und die Suturetheorie ist damit einer der ersten Ansätze, die Theorie Lacans in das Feld der Filmtheorie einzubringen.³

Somit handelt es sich bei diesem theoretischen Ansatz nicht einfach um eine Sub-Theorie psychoanalytischer Filmwissenschaft. Die Theorie der *suture* ist entstanden, ohne auf allgemeine Konzepte der Psychoanalyse, wie den (Tag-)Traum, die Skopophilie oder den Fetisch zu rekurrieren. Und auch wenn Oudart noch keine dezidiert ideologiekritisch ausgerichtete Stoßrichtung formuliert hat, wie etwa kurz nach ihm Jean-Louis Baudry oder Jean-Louis Comolli, so wurde und wird sein *suture*-Begriff doch in diesem Sinne gelesen. Fassen wir dies genauer: Bei der psychoanalytischen Filmtheorie haben wir es mit einem Ansatz zu tun, welcher sich vor allem in den 1970er Jahren großer Beliebtheit in filmtheoretischen Kreisen erfreute bzw. eine rege Resonanz, ja Diskussionswut zu forcieren imstande war – in Frankreich, Großbritannien wie auch in den Vereinigten Staaten, dort jeweils in den renommierten (Film-)Zeitschriften *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma*, *Communications*, *Screen* und *Film Quarterly*.⁴ Per Rückgriff auf die Annahmen Sigmund Freuds und vor allem auf jene von Jacques Lacan sollte das Subjekt des Zuschauers, der Zuschauerin zum Gegenstand filmtheoretischer Betrachtungen werden – ab Juni 1970 gekoppelt mit der Ideologiekritik Louis Althusser⁵ (welcher sich wiederum von Lacans Konzeption eines gespaltenen Subjekts inspirieren ließ). All dies wurde zu jener Zeit quasi mit Hochdruck vorangetrieben, nachdem sich semiotische/semiologische Bemühungen hierzu als nicht zielführend, als nicht ergiebig genug herausgestellt hatten. Darin besteht der gemeinsame Nenner der psychoanalytischen Filmtheoretiker_innen. Als Auslöser dafür, als Keimzelle muss ein Interview gewertet werden, welches Marcelin Pleynet zusammen mit Jean Thibaudau im Jahre 1969 der Filmzeitschrift *Cinéthique* gegeben hat. Darin warf er folgende Fragestellung auf:

² Sogar zweimal! Vgl. Oudart 1969a und Oudart 1969b.

³ Winkler 1992: 50.

⁴ Vergleichbare Diskurse haben in Deutschland nie stattgefunden.

⁵ Vgl. Althusser 1970.

Sind Sie nicht der Meinung, dass die Filmer sich, vor der Frage nach ihrer militanten Funktion, dafür interessieren sollten, nach der Ideologie zu fragen, die die Apparatur (die Kamera) produziert, die das Kino determiniert? Die Kinomaschinerie ist eine vollständig ideologische Maschine, [...] Bevor sie einen Film produziert, produziert die technische Konstruktion der Kamera bürgerliche Ideologie.⁶

Herrschte bis dahin die weit verbreitete Meinung vor, dass es sich bei der objektiven Aufnahmetechnik um eine neutrale Vermittlungsinstanz zu handeln habe, kam es sodann zu einem Umdenken, einer Neuausrichtung. Und für ein Erfassen des diffizilen Begriffs der Ideologie wurde auf die Althusser'sche Interpretation des Lacan'schen Subjekts zurückgegriffen. Überlegungen solcherart prägten auch Baudry, welcher hierzu seinen Artikel „Effets idéologiques produits par l'appareil de base“ gegen Ende des Jahres 1970 veröffentlichte, des Weiteren Comolli mit dem Aufsatz „Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur du champ“, herausgegeben im Mai 1971. Höhepunkt der psychoanalytischen Filmtheoriebildung stellen jedoch folgende drei Aufsätze dar, alle aus dem Jahr 1975, nämlich „Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“⁷ von Baudry, „Le signifiant imaginaire“⁸ von Christian Metz und „Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique)“⁹, ebenfalls von Metz.

Eine Fortführung der in diesem Bereich postulierten Annahmen findet sich überdies markant bei Laura Mulvey, welche mit ihrem Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, immerhin nicht weniger als den (offiziell anerkannten) Grundstein für die feministische Filmtheorie gelegt hat.¹⁰ Als (vorläufiger) Höhe- wie Endpunkt hierzu kann die Monografie *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma* von Metz aus dem Jahre 1977 genommen werden.¹¹ Die psychoanalytische Filmtheorie begann somit Ende der 1960er Jahre und fand in den 1980ern ihr Ende. In den 1980er Jahren dominierten noch prägnante Aushandlungen dieser Ausrichtung im Sektor der feministischen (Film-)Theorie,¹² bei welchen Freud und Lacan als konzise Bezugspunkte gesetzt wurden. Zudem schöpfte der medienmaterialistische Ansatz eines Friedrich Kittler noch reichhaltig aus dem Œuvre von Lacan, doch all das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die psychoanalytische Film-

⁶ Pleyne/Thibaudeau 1969: 8.

⁷ Vgl. Baudry 1975: 56–72.

⁸ Vgl. Metz 1975a: 3–55.

⁹ Vgl. Metz 1975b: 108–123.

¹⁰ Vgl. Mulvey 1975: 6–18. Damit wird die Arbeit von Claire Johnsten allerdings stets sträflich missachtet.

¹¹ Hier finden sich die Aufsätze von 1975 nebst „Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire“.

¹² Wofür Julia Kristeva, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Carol J. Clover, Linda Williams und Barbara Creed exemplifiziert werden können. Bemerkenswert ist dabei, dass Teresa de Lauretis in ihrem Aufsatz „The Technologies of Gender“ (1987) eine explizit filmtheoretische Begrifflichkeit verwendet, nämlich den *off-space*, um das feministische Subjekt zu konturieren; vgl.: de Lauretis 1987: 26.

theorie ab den 1980er Jahren zu Grabe getragen wurde. Das lag zum einen an der allmählich grassierenden Kritik an der Psychoanalyse, welche sich nun Bahn brach – maßgeblich forciert von Félix Guattari durch seine *Couch des Armen*¹³ und durch seine in Zusammenarbeit mit Gilles Deleuze entstandenen Publikationen.¹⁴ Zum anderen lag es daran, dass neue filmtheoretische Ansätze aufkamen, der Neoformalismus beispielsweise, später die Filmphänomenologie. Diese vertreten gemeinhin ein positiveres Menschenbild, nämlich das eines aktiv sehenden und somit auch intuitiv verstehenden Zuschauer_innen-Subjekts, wohingegen die psychoanalytische Filmtheorie ja von einem passiven wie auch perversen Zuschauer_innen-Subjekt ausgeht.¹⁵ Insbesondere der Neoformalismus bezog dahingehend klar Stellung gegen die als SLAB-Theorien verunglimpften Ansätze¹⁶ poststrukturalistischen Denkens. Aber auch von Seiten der Film-Phänomenolog_innen kam harsche Kritik. Sulgi Lie vermerkte hierzu Folgendes:

Man erinnere sich an [...] Sobchacks Gleichsetzung der Apparatus-Theorie mit einer anorektischen Pathologie. Aus heutiger Sicht erscheinen mir die ehemaligen Sorgen des Kognitivismus und der Phänomenologie, dass die Psychoanalyse ihr den gesunden Menschenverstand bzw. die empfindsame Fleischeslust verderben, nicht nur als bizarre Konstruktion eines imaginären Feindes, sondern auch als Versuch einer Austreibung der (Ideologie-)Kritik aus der Filmtheorie.¹⁷

Ab Ende der 1980er trug im Grunde genommen nur noch Slavoj Žižek wirkmächtig Lacan'sche Aussagen an den Kinofilm heran,¹⁸ allerdings weniger mit dem Vorsatz, eine Filmtheorie zu kreieren, sondern mehr dahingehend ausgerichtet, Denkmodelle der psychoanalytischen Theorie auf Medien anzuwenden.

2. Die *suture* bei Lacan und Miller

Innerhalb der psychoanalytischen Filmtheorie sticht die von Winkler so prononcierte *suture*-Theorie also heraus – auch im Sinne eines kompakten und nach außen hin geschlossenen Konzepts. Dabei hat Oudart im Grunde *nur* die Frage nach der Position der Zuschauer_innen im Kino gestellt. Und die Antwort darauf lautete, mit Rückgriff auf Lacan bzw. Jacques-Alain Miller, dass das rezipierende Subjekt

¹³ Vgl. Guattari 1975: 96–103.

¹⁴ Also: *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I* (Originaltitel: *L'anti-Cédipe – Capitalisme et schizophrénie* [1972]) und *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie II* (Originaltitel: *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2* [1980]).

¹⁵ Vgl. Hediger 2004: 122.

¹⁶ Mit *SLAB-Theorie* sind filmanalytische Herangehensweisen gemeint, die sich auf „Saussurean semiotics, Lacanian psychoanalysis, Althusserian Marxism, and Barthesian textual theory“ stützen; Bordwell 1989: 385 f.

¹⁷ Lie 2017: 109 f.

¹⁸ Vgl. unter anderem Žižek et al. 1988.

inmitten der Schnitte des Films angesiedelt ist bzw. daraus entstehen kann. Dieser Gedankengang wurde anhand zweier Filme von Robert Bresson vollzogen, *Pickpocket* (1959) und *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962), wobei Oudart vor allem die Montagefiguren bei *Jeanne d'Arc* als eine „kapitale Entdeckung“¹⁹ im Bereich des kinematografischen *sujets* benennt. Um klären zu können, wie nun die Zuschauer_innen von der Leinwand aus adressiert und durch sie positioniert werden, bediente sich Oudart der Psychoanalyse. Basis hierfür bildet die penible Ausdifferenzierung des Visiblen in Auge [*œil*] und Blick [*regard*]. Eine solche Zergliederung des Sehens wurde 1964 in Lacans elftem Seminar mit dem Titel *Les fondements de la psychanalyse* eingeführt (*Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*²⁰). Das Sehen setzt sich somit aus zwei *Sichtweisen* zusammen, das aktive Sehen mit und durch die Augen sowie die passive Wahrnehmung eines (mitunter als peinlich bis bedrohlich empfundenen) Angesehen-Werdens,²¹ wobei allerdings nicht zwingend ein real anwesendes Gegenüber involviert sein muss. Wir sehen oder vielmehr spüren dementsprechend stets den *regard* eines (imaginären großen) Anderen auf uns. Und dieser „Blick ist die Kehrseite des Bewusstseins“²². Als es darum ging, diese beiden *Sichtweisen* schematisch ineinander zu schieben, verwendete Lacan am 11. März 1964 den Begriff der *suture*: „L’instant de voir, ici bien sûr, ne peut intervenir que comme suture, comme jonction des deux domaines dont je parle.“²³ Nun bezeichnet die *suture* allerdings nicht einfach die oder eine gewöhnliche Naht bzw. eine stramme und straffe Vernähung (das wäre ja die *couture* im Französischen). Es handelt sich dabei dezidiert um das Gedankenbild, die Denkfigur einer Wund- oder Operationsnaht. „Das zugrundeliegende Bild ist“²⁴, wie Karl Josef Pazzini treffend hervorgehoben hat, „eine nicht ganz feste, zumindest nicht ganz schlüssige Verbindung, die mittels eines Fadens hergestellt wird, der mit einer Nadel geführt wurde“²⁵. Eine solche Verbindung von *œil* und *regard* wurde bei Lacan unter den Termini Blickzähmung [*dompte-regard*] und Pseudo-Identifikation [*pseudo-identification*] verhandelt. Denn ein (böser) Blick kann mithilfe des Auges gezähmt werden, indem zum Schutz davor ein Schirm [*écran*] errichtet wird. Lacan verweist hier prägnant auf die Malerei, speziell auf deren Bildkomposition: „Le dompte-regard [...] c’est celle du trompe-l’œil.“²⁶ Übersetzt werden kann dies wie folgt: Die

¹⁹ Oudart 1969a: 36, Übersetzung von M. K.

²⁰ Im Original: *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973).

²¹ Lacan griff hierzu auf Überlegungen von Sartre zurück, bei welchem die Annahme eines gefühlten Blicks, einen Blicks von Außen auf das Subjekt erstmalig eine Ausformulierung erfahren hatte: „Im Blick des Anderen erfahre ich den Anderen als Freiheit, die mich zum Objekt macht“; Sartre 1993 [1943]: 457 f.

²² Lacan 1978: 90.

²³ „Der Moment des Sehens kann hier natürlich nur als *suture* eingreifen, als Verbindung der beiden Domänen, von denen ich bereits gesprochen habe [Auge und Blick, M. K.]“; Lacan 1973: 63, Übersetzung von M. K.

²⁴ Pazzini 1999: 322.

²⁵ Ebd.

²⁶ Lacan 1973: 59.

Zähmung des Blicks geht mit einer Täuschung des Auges vonstatten. Dass es sich beim *trompe-l'œil* zudem um eine spezielle Technik aus dem Bereich der Malerei handelt, welche die Illusion von Dreidimensionalität unter Berücksichtigung des ausstellenden Dispositivs zum Ziel hat, wurde von Lacan als zusätzliche Pointe wie Prämisse verwendet. Der böse Blick kann so zwar nicht vollends getilgt, jedoch weitestgehend abgemildert werden. Bewerbstelligt werden sollte dies dadurch, dass jenes bedrohliche Außen, von welchem der *regard* herrührt, ins Bild selbst geholt wird, somit Thematisierung und Einfassung erfahre. Ein solches Integrieren des Außen sorgt sodann für die Funktion eines Köders [*la fonction naturelle du leur-re*], mit welchem zwar ein Triumph des Blicks über das Auge Bewerbstelligt wird, dies aber, und das ist von Prägnanz, innerhalb (bildkompositorisch) streng geordneter Verhältnisse. Es geht um Approximation, ein adäquates Ausstellen des Anderen, der Leere. Und eine solche Blickzähmung ist die *pseudo-identification*, welche Lacan direkt mit seiner Idee der *suture* gleichsetzt. Zu tun haben wir es dabei nach Pazzini mit einer

täuschende[n], eine[r] erlogene[n], eine[r] scheinhafte[n] Identifikation. Identifikation ist ein Abwehrmechanismus, zur Abwehr von Fremdheit, ein Schutzmechanismus. Es wird etwas identisch gemacht, wovon man zunächst noch nichts Genaueres weiß. Identifikation hat ihr Vorbild in der Aufnahme von Nahrung, beim Verschlingen, dem Aneignen [...] von außerhalb des Körpers Seiendem. Das Fremde wird identifiziert. Es wird ent-fremdet. [...] Das verweist auf den grundsätzlich halluzinatorischen Zug der Wahrnehmung. Die von Lacan so genannte Pseudo-Identifikation liegt also zwischen der imaginären des Spiegelstadiums und der symbolischen [...] mit dem Signifikanten.²⁷

In diesem Sinne wird auch Oudart später die *suture* im Kino als Schnittfläche oder „junction of the imaginary and the symbolic“²⁸ beschreiben. Denn: Jacques-Alain Miller, Lacans erster Adept, hat diesen Gedanken in seinem Artikel „La Suture: Éléments de la logique du signifiant“ penibel ausgearbeitet.²⁹ Und es ist nicht so, dass – wie vielerorts behauptet wird – „Lacan, auf den der Begriff zurückgeht, von Miller unerwähnt“³⁰ bleibt: „Cet exposé est pour articuler le concept de la suture, non dit comme tel par Jacques Lacan, bien qu'à tout instant présent dans son système.“³¹ Demgemäß definierte Miller *suture* auch wie folgt:

La suture nomme le rapport du sujet à la chaîne de son discours; on verra qu'il y figure comme l'élément qui manque, sous l'espèce d'un tenant-lieu. Car, y man-

²⁷ Pazzini 1999: 324.

²⁸ Heath 1977: 86.

²⁹ Vgl. Miller 1966: 37–49.

³⁰ Vgl. Heath 1977: 55 f.

³¹ „Dieser Beitrag soll das Konzept der *suture* definieren, welches von Jacques Lacan zwar nicht als solches ausformuliert wurde, allerdings zu jedem Zeitpunkt in seinem Denken vorhanden war“; Miller 1966: 39, Übersetzung von M. K.

quant, il n'en est pas purement et simplement absent. Suture par extension, le rapport en général du manque à la structure dont il est élément, en tant qu'il implique position d'un tenant -lieu.³²

Dieser Gedanke diente Oudart maßgeblich als Vorlage für seinen Artikel. Damit erfolgte die Transposition in die Sphäre der Filmtheorie, um adäquat aufzeigen zu können, wie die Rezipierenden im Kinosaal ihren Platz innerhalb der Diskurse, also der Struktur³³ des Filmes zugewiesen bekommen.

3. Die *suture* bei Oudart

Wie geht nun also der *dompte-regard* in Bewegtbildern vonstatten? Mit wem oder was sollen sich die Rezipierenden im Kino *pseudo-identifizieren*? Maßgeblich verantwortlich für solch psychische Prozesse ist nach Oudart neben der Kameraarbeit zugleich der Filmschnitt. Dieser forciert bestimmte Gegenüberstellungen und Positionierungen, explizit die Montagefigur des *champ-contrechamp*, des *shot reverse shot* oder *shot/countershot*, des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens. Gänzlich neu ist ein solcher Gedanke freilich nicht. Béla Balázs sinnierte schon in den 1920ern über einen solchen Effekt oder vielmehr Affekt:

Die bewegliche Kamera nimmt das Auge des Zuschauers förmlich mit sich und führt es nach dem Willen des Regisseurs. Die *Szene*, auf der Bühne zwangsläufig von nur einer Perspektive aus wahrgenommen, wird zerlegt in einzelne Elemente, ohne dass das Einsehen in die Gesamtszenarie darunter leiden würde.³⁴

Neu war allerdings 1969, wie tief greifend sich Oudart dieses Gedankens annahm. Er hat buchstäblich Szene für Szene der Führung der Kamerablickwinkel nach einem anderen Willen (als jenem der Zuschauer_innen) nachgespürt. Und er bewies das Vermögen, den Eindruck der Akkuratess der jeweiligen Gesamtszenarie zu erklären. Resultat war ein Konzept darüber, wie quasi das Auge des rezipierenden Subjekts beim Betrachten eines Films *an die Hand genommen* werden kann. All dies

³² „Die *suture* bezeichnet die Beziehung eines Subjekts zur Verkettung seiner Diskurse; es wird sich zeigen, dass es dort als fehlendes Element erscheint, in diesem Fall von einem fest stehenden, fest gesetzten Platz aus. Weil es dort fehlt, ist es allerdings nicht einfach abwesend. Die *suture* ist eine Erweiterung des allgemeinen Verhältnisses des Mangels zur Struktur, von welcher der Mangel ein Element darstellt, da er darin die Position eines Platzhalters oder einer Leerstelle einnimmt“; Miller 1966: 39, Übersetzung von M. K.

³³ À-propos Struktur: Struktur soll an dieser Stelle in der Tradition von Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes als die Spur einer strukturierenden Funktion verstanden werden, nicht einfach nur als bloßes Resultat, sondern als etwas unsichtbar Gemachtes, wobei die Frage nach der Funktionalität ebenso prägnant gestellt werden muss, wie jene nach Begründung und Determination, will heißen, wie und warum es zum Unsichtbarmachen, zum Verwischen, zur Degradierung der Spur der Struktur gekommen ist.

³⁴ Balázs 2017: 210 f.

umriss Oudart mithilfe eines Drei-Stufen-Modells. Žižek wiederum formulierte dies als dramatischen, ja beinahe schon dialektischen Dreiakter aus:

Erstens wird der Zuschauer mit einer Einstellung konfrontiert, die ihm auf unmittelbare imaginäre Weise Lust bereitet und von der er völlig vereinnahmt wird. Zweitens wird das vollständige Eintauchen des Zuschauers dadurch unterminiert, daß er/sie sich des Bildes als solchen bewußt wird: [...] Ich befinde mich in einer passiven Position, die von einem Abwesenden (bzw. dem Anderen) beherrscht wird, der hinter meinem Rücken die Bilder manipuliert. Hierauf folgt eine komplementäre Einstellung, die den Ort darstellt, von dem aus der Abwesende schaut und diesen Ort seinem fiktiven ‚Inhaber‘, also einem der Darsteller, zuordnet. Kurz, man geht vom Imaginären zum Symbolischen, zum Zeichen, über: Die zweite Einstellung folgt nicht einfach nur auf die erste, sondern bezeichnet jene.³⁵

Kurzum: Alles beginnt mit einem Gefühl der schieren Überwältigung. Es hat durchaus etwas Erhabenes, wie das rezipierende Subjekt vom B(ewegtb)ild im Kino fasziniert ist und darauf geradezu jubilatorisch reagiert, in etwa so, wie das Kind in Lacans Spiegelstadium [*stade du miroir*]. Doch bei näherer Betrachtung tritt sukzessive ein irritierendes Moment zutage. Das Kind im *stade du miroir* durchlebt ja einen solchen Blick bereits mit der Transformation hin zum gespaltenen Subjekt. Deswegen tritt nach der ersten euphorischen Phase der Wahrnehmung von B(ewegtb)ildern in einem zweiten Schritt der Signifikant der Abwesenheit [*le signifiant d'absence*] markant hervor. Das heißt, es kommt (unbewusst) Unruhe auf, ob des Gewährwerdens der Unvollkommenheit, der Künstlichkeit des B(ewegtb)ildes. Mehr noch: Jedes *champ*, jedes B(ewegtb)ild erfährt somit eine ganz bestimmte Heimsuchung, die der *absence de personne* nämlich, die Abwesenheit von jemandem, in einem *champ*, an einem Ort, wo eigentlich, von der Logik her, jemand sein müsste. Und das ist der Blick eines Anderen im Sinne Sartres und Lacans, den die Zuschauer_innen gezwungen sind anzunehmen, ein Blick zweiter Ordnung. Die Einheit des singulären und zunächst noch als autonom angesehenen B(ewegtb)ildes gerät somit in eine gefährliche Schieflage. Denn jene Instanz, welche dem Publikum all dieses zeigt, bleibt außen vor. Oudart bezeichnet dies als Echo eines abwesenden Feldes [*fait écho un champ absent*].³⁶ Einen Ausgleich zu diesem als bedrohlich empfundenen Echo des Außen kann allerdings mittels eines Schnitts sogleich wieder garantiert werden. Ein Schnitt, welcher zum *contrechamp* überleitet. Denn wenn es sodann um die sich allmählich aufdrängende Frage geht, wer denn dieses Bild sieht bzw. zeigt, schafft der Gegenschnitt zufriedenstellende Abhilfe. Et voilà: Dadurch wird der Winkel auf das Gesehene umgekehrt. Sichtbar wird somit eine wie auch immer geartete Entität, welche von jener Logik her, welche sich aus dem rigorosen Zusammenschnitt, der raumkonstituierenden Monta-

³⁵ Vgl. Žižek 2001: 12 f.

³⁶ Oudart 1969: 37.

gefigur des *champ-contrechamp* zwangsläufig ergibt, die Aktivitäten im unmittelbar zuvor präsentierten *champ* gesehen haben muss:

[N]ous dirons que la suture, antérieurement à tout échange sémantique entre deux images [...], consiste en ceci que, dans le cadre d'un énoncé cinématographique articulé en champcontrechamp, au surgissement du manque sous la forme de quelqu'un (l'Absent) succède son abolition par quelqu'un (ou quelque chose) situé dans son champ.³⁷

Das ist also die *suture*, ihre primäre Funktion. Der unbestimmte und damit unheimliche Blick des Anderen wird gezähmt und dem Publikum eine vorgeblich sehende Instanz zur *pseudo-identification* angeboten. Was sich in dem einen Moment als problematische Frage ergeben hat, die Frage danach, wer oder was dies sieht/filmt/zeigt, wird im nächsten denkbar einfach beantwortet. Dabei handelt es sich eben um diese eine nunmehr ausgestellte, in Szene gesetzte, wie auch immer geartete Entität. Der Blick eines Niemand wird auf diese Weise zum Blick eines Jemand. Die Abwesenheit erfährt somit Heilung, sie wird ins *rechte* Licht gerückt, ins B(ewegtb)ild, in Szene gesetzt. Das Außen erfährt eine Transposition ins Innen. Und dies sorgt im Wesentlichen dafür, dass die rezipierenden Subjekte quasi operativ in den (Kino-)Film hinein *genäht* werden, ins diegetische Universum, in die symbolische Ordnung und somit in dessen Diskurse. Dass Gegenbilder die Illusion maßgeblich (unter)stützen, ja sogar konkret hervorbringen können, darauf hat zwar bereits André Bazin hingewiesen,³⁸ Oudart hingegen liefert nun die psychoanalytisch fundierte Erklärung dafür. Dennoch ist dies bei Weitem noch nicht alles: „Nous touchons là le problème de la suture“³⁹. In Oudarts Verständnis vom Kino soll die singuläre Filmszene ja durchaus einen autarken Aussagegehalt besitzen, was jedoch durch das *contrechamp* konsequent vereitelt wird:

Remarque sommaire: on perçoit ainsi les difficultés d'un discours cinématographique qui, [...] articule simplement les plans entre eux. Car si deux images, se succédant, ne tendent pas à s'articuler, mais fonctionnent d'abord comme des cellules autonomes (nous croyons le contraire car nous sommes victimes d'habitude linguistiques).⁴⁰

³⁷ „Wir stellen fest, dass es bei jedem semantischen Austausch zwischen zwei Bildern zu einer *suture* kommt [...] Dies liegt darin begründet, dass im Rahmen einer kinematografischen Äußerung, die im Schuss/Gegenschuss artikuliert wird, die Entstehung eines Mangels in der Form von jemandem (dem Abwesenden) durch die Aufhebung durch jemand anderen (oder etwas anderen) gelingt, wenn sich dieser (oder jenes) in denselben Feld befindet“; Oudart 1969a: 38, Übersetzung von M. K.

³⁸ Vgl. Bazin 1967: 41–52.

³⁹ „Wir berühren nun das Problem der *suture*“; Oudart 1969a: 38, Übersetzung von M. K.

⁴⁰ „Kurze Anmerkung hierzu: Wir nehmen auf diese Weise [...] die Schwierigkeiten eines kinematografischen Diskurses wahr, nämlich als eine einfache Artikulation von aufeinander folgenden Aufnahmen. Denn wenn zwei Bilder aufeinander folgen, neigen sie nicht per se dazu, miteinander zu artikulieren, im Verbund eine Aussage zu formulieren.“

Denn falls die Absenz auf eine solche Weise aus den Bildern getilgt werden kann, dann fällt es insbesondere der Montagefigur des *champ-contrechamp* zu, bestimmte, nicht unwesentliche Aspekte, etwa die Autonomie eines B(ewegt)bildes, die Aussage einer solchen, zu verschleiern, zu verkürzen, ja sogar für *ad absurdum* zu erklären. Denn nach Pazzini werden mittels der *suture*

zwei Momente fast unlösbar zusammengefügt: Ein Schreckmoment, weil etwas Unbekanntes, im Moment nicht Einzuordnendes, auftaucht. Etwa so wie bei einer Geste der Drohung; wie [...] beim Zeigen einer Faust mit dem entsprechend entschlossenen Gesichtsausdruck. Das Individuum droht in diesem Moment zum Objekt zu werden. Indem es auf den Endpunkt dieser Bewegung reagiert, auf den terminalen Schreckensmoment, die angehaltene Bewegung aber als fortgesetzt wahrnimmt und kalkuliert, übersteigt es diesen Moment, bringt etwas zuende, was da nicht ist. Es wird von woanders her übertragen. Der Sprung auf die andere Seite, auf die des Subjekts, wird verbunden mit dem Augenblick des anfänglichen Sehens, einer Gewißheit. Ende und Anfang einer Bewegung werden zusammengesehen am selben Ort im Augenblick, sind aber nicht dort. Denn die eine Bewegung, initiiert durch den Augenblick des Sehens, ist außerhalb, die andere Bewegung, die vorgestellte Fortsetzung der drohenden Bewegung etwa, spielt im wahrnehmenden Individuum.⁴¹

Darin besteht gemäß Oudart die zu reflektierende *logique du cinématographe* gemäß Millers *logique du signifiant*, welche die Funktionsweise ihrer B(ewegt)ilder zu offenen imstande ist.

4. Die *suture* als ein nahtloses Vernähen

Die Reaktionen auf Oudarts *suture* gestalteten sich zunächst verhalten. Das mag auch daran gelegen haben, dass die Verbreitung seines Texts gut fünf Jahre in Anspruch genommen hat. Seine *suture* wurde im US-amerikanischen Raum erst ab 1974 bekannt. Daniel Dayan vereinfachte das Konzept stark und fügte überdies die Dimension der Ideologiekritik hinzu.⁴² Der US-amerikanische Filmwissenschaftler William Rothman wiederum reagierte auf Dayans „The Tutor-Code of Classical Cinema“ wie folgt:

It is Oudart's, and Dayan's, central contention that this system is an intrinsically tyrannical one. „It does not merely convey neutrally the ideology of the fictional

Zuerst fungieren sie als autonome Zellen (anders als wir glauben, da wir Opfer der linguistischen Gewohnheit sind)“; Oudart 1969a: 37, Übersetzung von M. K.

⁴¹ Pazzini 1999: 324.

⁴² Vgl. Dayan 1974: 22–31.

level. It is built so as to mask the ideological origin and nature of cinematographic statements.“ [...] This statement is a *lie*.⁴³

Die erbittert geschriebene Gegenargumentation lief darauf hinaus, dass die Theorie der *suture* schlichtweg nicht quantifizierbar wäre, was ja bereits dem Lacan'schen *stade du miroir* vorgeworfen worden war.⁴⁴ Und als ultimatives Gegenargument formulierte schließlich Barry Salt zwei Jahre danach aus, dass der *shot reverse shot* in etwa lediglich 30 bis 40 Prozent der Kinofilme des klassischen Hollywoods be trägt.⁴⁵ Auch bei David Bordwell findet sich hierzu der Vermerk, dass der Film ohnehin nicht allein aus Schüssen und Gegenschüssen bestehe, womit der Nachweis der Abwegigkeit von Oudarts Annahmen erbracht wäre.⁴⁶ Stephen Lowry resümierte hierzu:

Es ist evident, daß die Theorie in dieser Form empirisch nicht haltbar ist. Weder ist das Schuß-Gegenschuß-Muster überall zu finden, noch besteht es immer aus POV-shots, noch läßt sich daraus eine globale ideologische Funktion herleiten.⁴⁷

Allerdings war dies nie der entscheidende Punkt von Oudart. Erst 1977 gelangte die Übersetzung seines Originals in den angelsächsischen Sprachraum,⁴⁸ federführend von Stephen Heath. Dieser ging auch in „Notes On Suture“ auf die vehemente Kritik der US-Amerikaner ein.⁴⁹ Demzufolge hätte Rothman die Idee der *suture* schlichtweg nicht verstanden (wie auch, wenn er nicht das Original, sondern die aufbereitete Version von Dayan gelesen hat?). George C. Butte kam darüber zu folgendem Urteil:

Heath's argument is that Rothman, like Salt, „narrows the field of debate“ by referring to a „very strictly defined point-of-view shot succession,“ as if the ontological absence at the core of film could be erased by that extra establishing shot, and so (says Heath) Rothman misses the point. Suture is really about much more than shot/reverse shot cutting.⁵⁰

Doch eine Revision und Rehabilitierung gestaltete sich zu jener Zeit als unergiebig.⁵¹ Das lag vor allem daran, dass sich im Laufe der 1970er sogar im Kino des

⁴³ Rothman 1975: 46.

⁴⁴ Vgl. Koch et al. 2017: 103.

⁴⁵ Vgl. Salt 1977: 46–57.

⁴⁶ Vgl. Adachi-Rabe: 66.

⁴⁷ Lowry 1992: 120.

⁴⁸ Übersetzt von Kari Hanet. Im Zuge dessen haben wir es auch mit folgendem Problem zu tun: Viele wissen nicht, dass es die *suture* à la Oudart schon so lange gibt. Das hat nicht unwesentlich damit zu tun, dass in der Regel eher auf die englische Übersetzung Bezug genommen wird, also auf „Cinema and Suture“ (1977). Eine deutsche Übersetzung steht zudem bis zum heutigen Tage aus!

⁴⁹ Vgl. Heath 1977: 48–76.

⁵⁰ Butte 2008: 277–308.

⁵¹ Später wurden hierfür wieder Versuche unternommen; vgl. Silverman 1983 oder Lie 2011.

(New) Hollywood ostentativ diskontinuierliche Montagefiguren und Schnittmuster Bahn gebrochen hatten (wofür die originale *suture* eigentlich wie gemacht schien). Was sich demzufolge hielt, war eine verzerrte Version der *suture*, deren bis heute geläufiger Konsens in der Filmtheorie von Thomas Elsaesser und Malte Hagener wie folgt umrissen wurde:

[Es wäre] kurz gesagt, die ideologiekritische Wendung der *Continuity-Regeln* des klassischen Hollywood, um den Zuschauer derart in die Erzählung *einzunähen*, dass die Illusion von Kohärenz und Kontinuität nicht nur in den äußeren Handlung, sondern auch für die verinnerlichte Subjektivität entsteht.⁵²

Somit geht es also weniger um explizite Montagefiguren, sondern mehr darum, dass sich das narrative Kino insgesamt primär über Blickachsen organisiert und damit seine Inhalte erst konstituiert:

Das Continuity-System, das oft [...] mit dem klassischen Kino gleichgesetzt wird, ist zum Verständnis dieses Ansatzes unabdingbar [...]. Die *Continuity-Montage* ist eine Art Regelwerk zu unaufdringlichen Komprimierung von Raum und Zeit, das paradoxerweise zugleich räumliche und zeitliche Kohärenz schafft und aufrechterhält. [...] Damit die Unterbrechungen im raumzeitlichen Gefüge zwischen kontinuierlichen Einstellungen nicht bemerkt werden, sind Schnitte gewöhnlich *motiviert*: durch Bewegung, Handlung oder Interaktion von Figuren, so dass der Zuschauer die Schnitte nicht bemerkt bzw. diese nicht als störend empfindet. Entscheidend ist hierbei das Primat der Narration, der andere filmische Gestaltungstechniken, in diesem Fall die Montage, untergeordnet werden. [...] Prinzipiell bezieht sich das Continuity-System auf Blicke, zum Teil figurenbasierte innerhalb der Diegese, zum Teil imaginäre; es geht um die Strukturierung des Raums über Sichtachsen.⁵³

Auch wenn somit die *suture* als ideologisch zu kritisierende Einschreibung des Subjekts zwischen den Bildern als *passé* angesehen werden muss, beinhaltet sie dennoch einen Aspekt, welcher bis heute über hohe Relevanz verfügt.

5. Die *suture* ist KEIN nahtloses Vernähen

Allerdings macht das konsensuell anerkannte Verständnis der *suture* vor allem angesichts der Filmbeispiele, an welchen Oudart sein Konzept entwickelte, wenig Sinn. *Pickpocket* und *Le procès de Jeanne d'Arc* können weder als klassisch angesehen werden, noch entstammen sie der Hollywood-Produktionsmaschinerie. Allein dies zeugt schon davon, dass es Oudart an etwas anderem gelegen sein musste als an einer bloßen Kritik am *continuity*-System. Dayan und Heath ist es zwar zweifels-

⁵² Elsaesser/Hagener 2007: 113.

⁵³ Ebd.

ohne zu verdanken, dass die *suture*-Theorie im angelsächsischen Raum größere Verbreitung erfuhr, allerdings wurde hierfür das Konzept arg verkürzt, wenn nicht gar grob verfälscht. Damit haben wir es jedoch mit einer Sichtweise zu tun, die bis in die Gegenwart fortwirkt. So verwies Žižek noch im Jahre 2001 auf das Beispiel von „Velázquez' *Las Meninas*, auf das sich Oudart in seinem außerordentlich hellsichtigen Essay über die ‚Naht‘ bezieht“⁵⁴. Allerdings hat Oudart in seiner *La Suture* das Gemälde von Velázquez mit keiner Silbe erwähnt hat – das tat nämlich erst Dayan. Der Punkt ist daher folgender: Ab einem bestimmten Moment scheint keine Auseinandersetzung mehr mit dem Originaltext erfolgt zu sein, stattdessen bezeichnete *suture* allgemein anerkannt schlicht das ideologische Einnähen der rezipierenden Subjekte. Dementsprechend fasste auch Judith Butler in *Körper von Gewicht* (1993) ein *ideological suturing*: „The suturing together of political signifiers within the ideological domain masks and disarticulates the contingency or lack by which it is motivated.“⁵⁵ Dabei ist folgendes unter den Tisch gefallen: Bei der *suture* geht es weniger um das engmaschige, ja nahtlose Vernähen, sondern um das Offen-Lassen einer Diskrepanz zwischen den B(ewegtb)ildern, zwischen Imaginärem und Symbolischem. Darum verweist Oudart auch prägnant auf *Jeanne d'Arc*, denn hier haben wir es weniger mit dem klassischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren aus Hollywood zu tun, als mit dem Entwurf einer gewinnbringenden Alternative:

On peut dire que Procès de Jeanne d'Arc est le premier film qui, à la représentation nécessaire au cinéma du rapport du sujet à son discours, ait assujetti sa syntaxe.⁵⁶

Eine solche besteht nach Oudart explizit aus Dekadrierungen sowie aus diversen Einschüben und Zwischenschnitten, welche die Kohärenz der Syntaxen der B(ewegtb)ilder aufzubrechen imstande sind,⁵⁷ indem sie zusätzliche Felder für das Imaginäre eröffnen.⁵⁸ Kayo Adachi-Rabe resümierte darum auch über zwei konkrete Funktionen der *suture*:

⁵⁴ Žižek 2001: 39.

⁵⁵ Butler 1993: 280.

⁵⁶ „Wir können behaupten, dass *Le procès de Jeanne d'Arc* der erste Film ist, bei welchem die [schnitt- oder montagetechnische, M. K.] Syntax der notwendigen Darstellung des Subjekts der Beziehung des Subjekts zu seinem Diskurs im Kino unterworfen wurde“; Oudart 1969a: 39 f., Übersetzung von M. K.

⁵⁷ Adachi-Rabe 2005: 63.

⁵⁸ Darauf hat später auch Gilles Deleuze verwiesen. Beim ihm wurde jedoch das, was Oudart als Imaginäres bezeichnet hat, als spiritueller Affekt (*L'affect spirituel*) aufgefasst; Deleuze 1983: 154.

1) Sie unterstreicht die Trennung zwischen den Positionen der Kamera und der dargestellten Figur und 2) sie vervielfältigt den Kamerawinkel und dadurch auch den Standpunkt des Zuschauers.⁵⁹

Demzufolge ist es der Bruch der B(ewegt)ilder, ein Neben- und Nacheinander anstatt ein verkantetes Ineinander. Es soll eben „keine Illusion der Unmittelbarkeit der filmischen Darstellung“⁶⁰ erzeugt werden, sondern der Film soll um eine Dimension erweitert werden.

Die [...] Suture ist räumlich und zeitlich dimensioniert. Das Nähen selber wird mitgedacht und, daß vor dem Nähen etwas aufklaffte, ein Loch da war, zwei getrennte Seiten. Diese werden nicht restlos oder spurlos geschlossen. Mehr noch: Um die Naht, eine Verbindung, herzustellen, werden neue Löcher gestochen, um einen Haltepunkt für die Überbrückung zur anderen Seite mittels eines Fadens zu schaffen, der das Loch zusammenzieht.⁶¹

Oudart hat also im *shot reverse shot* weitaus mehr gesehen, gewissermaßen ein Sperrfeuer zwischen den Schüssen und Gegenschüssen. Bei der *suture* liegt demnach eine bislang arg verkürzte Rezeption vor, die aufgrund mangelnder Übersetzung sowie ideologischer Missverständnisse, wenn nicht gar grober Fehlschlüsse zustande gekommen ist. Die eigentliche Intention von Oudart wurde dabei verdrängt, aber wie bereits seit Freud bekannt ist, kehrt das Verdrängte stets wieder.

Einerseits tut es das dahingehend, als dass nunmehr im Bereich der audiovisuellen Medien das Prinzip der *décadrage* sowie ein solches von konsequent diskontinuierlichen Montagefiguren vorherrscht. Selbst Bordwell kam nicht umhin, dies zu bemerken, spricht allerdings diesbezüglich von einer *intensified continuity*⁶², Matthias Stork hingegen nennt dies *chaos cinema*⁶³. Der Fokus auf den *champ absent* oder vielmehr der Nicht-Fokus auf den *champ absent*, immerhin Bressons kapitale Entdeckung, hat also Einzug gehalten in Hollywoods Produktionsmaschinerie. Die Absenz ist somit im *champ filmique* präsenter denn je. Und Sulgi Lie hat hierzu bereits ein *back to suture* ausgerufen.⁶⁴

Andererseits erfährt vor allem in digitalen, vernetzten Medien Oudarts Forderung nach einer Autarkie der Bilder ihre adäquate Umsetzung. Denn das Kino ist längst nicht mehr ortsgebunden, es ist, wie Hagener konstatiert hat, medienimmanent: „Der Film ist allgegenwärtig, überall und nirgends zugleich.“⁶⁵ Folglich dehnen sich die symbolischen und imaginären Dimensionen zwischen den Bildern sukzes-

⁵⁹ Adachi-Rabe 2005: 64.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Pazzini 1999: 322.

⁶² Vgl. Bordwell 2002: 16–28.

⁶³ Vgl. Stork 2013: 2–16. Hierzu muss allerdings erwähnt werden, dass Matthias Stork bereits 2011 ein vielbeachtetes Videoessay über diese Thematik veröffentlicht hat.

⁶⁴ Lie 2011: 201.

⁶⁵ Hagener 2011: 47.

sive aus, erst recht, wenn die *shots* aus dem Film ausgekoppelt und beispielsweise zu Memes oder GIFs werden. Und diese elektronischen, also nunmehr digitalen Filmbilder verfügen mitnichten über kein „Äußeres (kein *hors-champ*) mehr“⁶⁶, wie es einst Deleuze recht pessimistisch angemerkt hat. Es sind lediglich die Abstände dazwischen größer geworden. Und was die *Cyber-Diskurse* anbelangt, hat bereits Susanne Lummerding die *suture* zu reaktivieren versucht.⁶⁷

Kurzum: In Zeiten, in denen im Bereich der audiovisuellen Medienerzeugnisse ein gros diskontinuierliche Schnittmuster und Dekadrierungen vorherrschen, sogar weit über den Kinofilm hinaus, lohnt eine Revision von Oudarts Text. Denn: Die *suture* ist mehr als das nahtlose Vernähen zweier B(ewegtb)ilder. Es ist ein Vernähen, bei dem eine auffällige Naht zurückbleibt, was ja auch der Metapher der Wundnaht entspricht. Es ist die so ausgestellte Verbindung zweier B(ewegtb)ilder, welche betont ein Dazwischen, einen Zwischenraum frei lässt, damit beim Zuschauer_innen-Subjekt in Sachen Imagination genau darin und daraus etwas Neues, etwas Anderes erwachsen und entstehen kann. Und zum nunmehr 51. Geburtstag dieser Theorie sollte das ruhig mal klargestellt werden dürfen.

Literaturverzeichnis

- Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film – Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.
- Althusser, Louis (1970): „Idéologie et appareils idéologiques d'état (Notes pour une recherche)“. In: *La Pensée* 151, S. 3–38.
- Béla Balázs (2017): „Zur Kunstphilosophie des Films“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 204–226.
- Baudry, Jean-Louis (1970): „Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base“. In: *Cinéthique* 7–8, S. 1–8.
- Baudry, Jean-Louis (1975): „Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“. In: *Communications* 23, S. 56–72.
- Bazin, André (1967): „The Virtues and Limitations of Montage“. In: Gray, Hugh (Hrsg.): *What Is Cinema? Vol. 1*. Berkeley: University of California Press. S. 41–52.
- Bonitzer, Pascal (1978): „Décadrages“. In: *Cahiers du cinéma* 284, S. 7–15.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1989): „Historical Poetics of Cinema“. In: Palmer, R. Barton (Hrsg.): *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press, S. 369–398.
- Bordwell, David/Carroll, Noel (1996): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

⁶⁶ Gilles Deleuze hat seine diesbezüglichen Überlegungen an den elektronischen Bildern des Fernsehens angestellt; Deleuze 1991: 339.

⁶⁷ Vgl. Lummerding 2005: 320 f.

- Bordwell, David (2002): „Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film“. In: *Film Quarterly* 55.3, S. 16–28.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „sex“*. New York: Routledge.
- Butte, George C. (2008): „Suture and the Narration of Subjectivity in Film“. In: *Poetics Today* 29.2, S. 277–308.
- Comolli, Jean-Louis (1971): „Technique et idéologie (1), Caméra, perspective, profondeur de champ“. In: *Cahiers du cinéma* 229, S. 4–21.
- Dayan, Daniel (1974): „The Tutor-Code of Classical Cinema“. In: *Film Quarterly* 28.1, S. 22–31.
- de Lauretis, Teresa (1987): „The Technologies of Gender“. In: dies. (Hrsg.): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: University of Indianapolis Press, S. 1–30.
- Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma 1: L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Doane, Mary A. (1980): „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing in Current Theory“. In: de Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hrsg.): *The Cinematic Apparatus*. London: Palgrave Macmillan, S. 47–60.
- Doane, Mary A. (2003): „Ideologie und die Praktiken der Tonbearbeitung und -mischung“. In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der Kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus, S. 125–134.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Guattari, Félix (1975): „Le divan du pauvre“. In: *Communications* 23, S. 96–103.
- Hagener, Malte (2011): „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz“. In: Hediger, Vinzenz/Sommer, Gudrun/Fahle, Oliver (Hrsg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren, S. 45–59.
- Heath, Stephen (1977): „Notes On Suture“. In: *Screen* 18.4, S. 48–76.
- Hediger, Vinzenz (2004): „Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie.“ In: *montage AV* 13.1, S. 112–125.
- Koch, Gertrud et al. (2017): „Geister werden Teil der Zukunft sein. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Medientheorie“. In: *ZfM* 17.2, S. 102–118.
Die singulären Statements dieses kollektiven Beitrags wurden von Marie-Luise Angerer eingeholt und zusammengestellt.
- Lacan, Jacques (1973): *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1978): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Freiburg im Breisgau: Otten.
- Lie, Sulgi (2011): „Die konspirative Enunziation oder der Un-Ort des Films. Zur Akusmatik der Verschwörung“. In: Krause, Marcus/Meteling, Arno/Stauff, Markus (Hrsg.): *The Parallax View – Zur Mediologie der Verschwörung*. München: Wilhelm Fink, S. 201–216.
- Lowry, Stephen (1992): „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauer“. In: *montage AV* 1.1, S. 113–128.
- Lummerding, Susanne (2005): *Agency @?: Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*. Wien: Böhlau.
- Metz, Christian (1975a): „Le signifiant imaginaire“. In: *Communications* 23, S. 3–55.

- Metz, Christian (1975b): „Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique)“. In: *Communications* 23, S. 108–123.
- Metz, Christian (1977): *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Paris Union générale d'éditions.
- Miller, Jacques-Alain (1966): „La Suture: Éléments de la logique du signifiant“. In: *Cahiers pour l'analyse* 1, S. 37–49.
- Mulvey, Laura (1975): „Visual pleasure and narrative cinema“. In: *Screen* 16.3, S. 6–18.
- Oudart, Jean-Pierre (1969a): „La suture“. In: *Cahiers du cinéma* 211, S. 36–39.
- Oudart, Jean-Pierre (1969b): „La suture II“. In: *Cahiers du cinéma* 212, S. 50–55.
- Oudart, Jean-Pierre (1977): „Cinema and Suture“. In: *Screen* 18.4, S. 35–47.
- Pazzini, Karl-Josef (1999): „Zeigestöcke und andere Medien – Zur Aggressivität von Medien in der Bildung“. In: Schade, Sigrid/Tholen, Georg C. (Hrsg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Wilhelm Fink, S. 321–337.
- Pleynet, Marcelin/Thibaudeau, Jean (1969): „Économique, idéologique, formel“. In: *Cinéthique* 3, S. 10–11.
- Rothman, William (1975): „Against ‚The System of the Suture‘“. In: *Film Quarterly* 29.1, S. 45–50.
- Sartre, Jean-Paul (1993 [1943]): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hamburg: Rowohlt.
- Salt, Barry (1977): „Film Style and Technology in the Forties“. In: *Film Quarterly* 31.1, S. 46–57.
- Silverman, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
- Stork, Matthias (2013): „Chaos Cinema. Assaultive Action Aesthetics“. In: *Media Journal* 6, S. 2–16.
- Winkler, Hartmut (1992): *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘*. Heidelberg: Carl Winter.
- Žižek, Slavoj et al. (1988): *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Navarin.
- Žižek, Slavoj (2001): *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieślowski und die ‚Nahtstelle‘*. Berlin: Volk & Welt.

Medienverzeichnis

Pickpocket. F 1959, Robert Bresson, 75 Min.

Le procès de Jeanne d'Arc. F 1962, Robert Bresson, 64 Min.