

Szenen des Sexuellen

Editorial

Diese Ausgabe richtet sich auf Spielfilme als Erkenntnisinstrumente und -generatoren. In Differenz zu mancherlei psychoanalytischen Betrachtungen von Filmen, in denen diese zum thematischen Zuspätkommen für ohnehin etablierte psychoanalytische Theorien und Diskurse geraten, soll der Film hier als empirisches Material, als (Forschungs-)Dokument bzw. als ästhetischer Gegenstand oder Akteur thematisch werden. Als solcher kann Film neue Sichtweisen und Erkenntnisse über gesellschaftliche Realitäten bieten und diese inszenieren und präsentieren.

Speziell fragt dieses Heft nach dem Vermögen filmischer Produktionen, Sexuelles zu analysieren. Können Filme wie Analytiker*innen wirken? Ist ihnen ein analytisches Potenzial inhärent und wie ließe sich ein solches erfassen? Denn es kann hier kaum um Forschung im gewohnten wissenschaftlichen Verständnis und auch nicht um eine »psychoanalytische Kur« gehen. Es scheinen vielmehr nicht bewusst-intentionale und durchaus implizite analytische Momente eine Rolle zu spielen – eine Charakteristik, die vielleicht sogar Bedingung ihrer Verbreitung ist. Wie also arbeiten Filme zum Sexuellen und was können genauer Kristallisationspunkte hierfür sein?

Einen Ausgangspunkt bildet die immer auch kulturelle Verfasstheit von Sexualität, über die filmische Produktionen Aufschluss geben und in die sie selbst intervenieren: Filme, wie sie in spezifischen soziohistorischen Situationen entstehen, kreieren fiktive Räume und Zeiten, in denen wiederum auch sexuelle Zusammenhänge verhandelt werden. Insofern sie diese Zusammenhänge immer auch interpretieren, ja – und das ist uns wichtig – koproduzieren, werden Sinn- und Machtstrukturen, kulturelle Fantasien, Weisen der Welterschließung, des Wissens und/oder der z. B. moralischen Bewertung bereitgestellt und im filmischen Material – damit selbst Teil dessen, was es analysiert – begreifbar.

In diesem Rahmen präsentieren Filme kulturell-sexuelle Konfigurationen und Prozesse auch dort, wo sie nicht davon zu handeln scheinen. Denn der sexuelle Gehalt eines Films beschränkt sich keineswegs auf den Inhalt, und er kann durch seine Machart z. B. auch zu anderen sexuellen Themen sprechen als zu denen, die er darzustellen bestrebt ist. Oder die Story dient geradezu

einer gütigen Verdeckung oder Abwehr dessen, was – weniger offenkundig – am Sexuellen beunruhigt. Insofern ist Sexualität keineswegs nur als kulturelles Sujet (z. B. in Form sexueller Differenzen) von Interesse. Sondern das Augenmerk ist gerade auch auf das *Wie* des filmischen Aufschlusses, die medialen Mittel und Mechanismen zu legen. Was wiederum auch Verbindungen zu psychoanalytisch beschreibbaren Verschiebungs- und Verdichtungsdynamiken bzw. zu Abwehrmechanismen ermöglichen kann. Und diesseits der filmischen Handlungen und Figuren liefert Psychoanalyse nicht nur Konzepte, »um Potenziale filmtechnischer Verfahren zu verstehen, sondern auch umgekehrt« finden sich in der Filmtechnik »psychoanalytische Theoreme immer schon implementiert und umgesetzt«.¹ So knüpft dieses Heft auch an die lange Tradition psychoanalytischer Film- und Kinotheorie an, wie sie sich – mit Vorläufer*innen – insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren im Kontext von Ideologiekritik, Semiotik und Feminismus entwickelt hat.² Lag dort der Ausgangspunkt jedoch z. T. in einer Art psychoanalytischer »Metatheorie« (etwa bezogen auf die Betrachtungssituation), so soll hier stärker die eigenständige filmische Wissensproduktion in den Blick genommen werden.³

Bestimmte Analysepotenziale sind auch erst über die Grenzen von Filmen hinweg, im Arrangement bzw. Neu-Arrangement sowohl von ganzen Filmen als auch von einzelnen filmischen Momenten begreifbar. In diesem Sinne lässt sich die Arbeit mit Filmen, in Anlehnung an Didi-Hubermans Ausführungen zur Bildwissenschaft, als Arbeit mit »wandernden«, sich verlagernden Objekten bzw. als (Re-)Montage begreifen. Im Zusammenspiel entsteht dann der Forschende »[w]ie ein Filmschaffender [...] aus den Corpora von Bildern, den Gruppen, den Zusammenstellungen«⁴, die er verteilt, in denen er gewisse Beziehungen oder Ordnungen entdeckt, mit denen er experimentiert.

Es geht – wie schon erwähnt – nicht nur um die mehr oder weniger expliziten Darstellungen von sexuellen Handlungen und Akten in Filmen. Sondern im Anschluss an die freudsche Psychoanalyse, die das Sexuelle – in ihrem erweiterten Verständnis – schier überall am Werk sieht, vermuten wir ihr Wirken sowohl in den technischen und formalen Aspekten des Filmischen als

auch in den Beziehungen zwischen den Filmen und ihren mehr oder minder professionellen Betrachter*innen sowie zu sich selbst. Filme können Zeugnis geben von der Konkretion des Sexuellen in seiner Herstellung, seinen Inhalten, der medialen Verfasstheit und der Arbeit der Betrachter*innen daran. Wie die Psychoanalyse kann der Film das Sexuelle aus seiner moralischen Abstraktion freisetzen.

Als ein Beispiel lassen sich etwa Konzepte von Sexualität als *Übergriff* anführen, wobei die semantische Vieldeutigkeit dieses häufig, aber nicht notwendig gewaltförmig konnotierten Begriffs von Affizieren, Ein- und Angreifen, Überschreiten, bis hin zu Grenzverletzung und Missbrauch reicht.⁵ Übergriff ist dabei nicht nur ein inhaltlicher »Gegenstand«, sondern wird auch im Sinne einer ästhetischen Erfahrung begreifbar⁶: In einem wechselseitigen Geschehen medial auf die Betrachter*innen übergreifend wird Sexualität damit – im psychoanalytischen Sinn selbst schon »übergriffig« verfasst – auch zur Herangehensweise oder Methode.⁷ Ebenso kann betrachtet werden, wie sich Sexualität und Gewalt filmisch im Übertragungsgeschehen manifestieren⁸: Auch dieses betrifft nicht nur Darstellungen von Beziehungen im Film, sondern ebenso die Beziehung zu diesem als Objekt: Zwischen Film und Rezipient*innen entsteht dann ein Bereich, der im lacanschen Sinne die »Autonomie« bzw. die Vorstellung einer Abgegrenztheit immer auch unterläuft. Übertragungen in ihrem Wiederholungsmoment fungieren als Anker sowie als Motor, auch in ihrer vereinfachten, etwas aggressiveren Form der Projektion, sie werden Vorstellungen (im Symbolischen und Imaginären, grundiert von und im Realen), machen Freude, Lust und Leid, geben Rätsel auf. Filme können, ähnlich wie es Alexander Kluge von der Oper als »Kraftwerk der Gefühle« schrieb, Energien der Produzent*innen und der Betrachter*innen hervortreiben und bündeln, sie zusammenkommen lassen, Überschreitungen nicht nur zeigen; sie haben ja vielleicht, kein*e Betrachter*in weiß es genau, so ähnlich schon stattgefunden. Spuren davon können ins Publikum einwandern. Das läuft oft wie geschmiert. Wenn nicht, setzt das Bewusstsein ein. Dann geht das Licht wieder an.

Dabei vermag das wechselseitige Ein-, An- und Übergreifen zwischen Film und Rezipient*innen sowohl das angeblich gültige

Wissen der einen, als auch die scheinbar solide Gestalt des anderen ins Rutschen zu bringen: Filme können uns affizieren und dabei Fantasien und Affekte auslösen, die wir an uns zuvor nicht kannten. So wie die von Roland Barthes beschriebene »Lust am Text« wäre auch die Lust am filmischen Text eine, die uns und unser Wissen stolpern, uns dahinein verheddern lässt und statt zu sicheren Klassifizierungen zu immer neuen Zonen der Unentschiedenheit bzw. zu – Entscheidungen evozierenden – Unbestimmtheiten führt.⁹ Statt eigenes sexuelles Begehren bloß zu reproduzieren und zu bestätigen, vermag der Film vielmehr neue Formen der Lust beizubringen. Umgekehrt entpuppt er sich dabei auch selbst als ein nicht ein für alle Mal fixiertes Objekt, sondern beginnt sich zu verwandeln und wird als Film, niemals vollständig begreifbar, zum letztlich »unauffindbare[n] Text«¹⁰ bzw. zur »dynamische[n] Textur«.¹¹ Obwohl ein Film seine Gestalt zunächst nicht zu verändern scheint (es kommen keine neuen Bilder auf den Filmstreifen, es werden keine neuen Szenen gedreht), ist er nie »fertig« und verändert sich bei jeder erneuten Betrachtung eben doch, auch medientechnisch.¹² Dieser Einsicht in die Volatilität sowohl des filmischen Mediums, als auch der Lust daran, entspricht die Psychoanalyse in besonderem Maße: Auch sie versteht sich nicht als Anwendung von fixiertem analytischen Wissen auf festgelegte psychische Strukturen, sondern als laufend sich verändernder Prozess und damit – wie es bei Freud heißt – als ein »unmöglicher Beruf«, der von Analytiker*in zu Analysant*in und von Sitzung zu Sitzung immer wieder neu versucht werden muss.¹³

Das Moment des Analytischen kann dabei mit dem Affekt, dem »Funken« beginnen, der im Übersprung Verbindung herstellt und dann möglicherweise geronnene Reaktionsformen erschüttert. Das bringt zum Sprechen und Schreiben und verändert in Folge ebenso diejenigen, die das Resultierende hören und lesen, wie im Rückstoß wiederum Sprecher*innen und Schreiber*innen. Die Schreiber*innen dieser Ausgabe haben dem Titel, welcher gerade nicht »Filme des Sexuellen«, sondern einzelne und mithin verschiebbare »Szenen des Sexuellen« als Gegenstand aufruft, nicht zuletzt dadurch Rechnung getragen, dass sie z. B. auf einzelne Stellen eines Films fokussieren, diese gleichsam verlangsamten oder

vergrößern, aus dem filmischen Zusammenhang herauslösen und mental oder – wie etwa im Falle von videoessayistischen Untersuchungen – ganz konkret umschneiden. So wie der Filmschnitt verschiedene Bildeinstellungen »zusammenschneidet«, wie es paradox heißt, lassen sich die Beiträge somit auch im Sinne dessen fassen, was Hans-Jörg Rheinberger unlängst unter den beiden Begriffen »Spalt« und »Fuge« als die phänomenologischen Grundverfahren des wissenschaftlichen Experimentierens beschrieben hat: »Der Spalt steht für die Bewegung des Aufschließens und was daraus resultiert. [...] Die Fuge fügt Gespaltenes aneinander. Mit [...] Bedacht sage ich nicht Synthese, steht Letztere doch für eine Verbindung, bei der, wie es heißt, die Teile aufgehoben sind. Die Fuge aber ist ein sichtbares Mal, das man dem Verbund immer ansehen wird, und entlang dessen er auch wieder aufgelöst werden kann. So stehen Spalt und Fuge für das Tentative, das Wahrzeichen und das Sehzeichen des Versuchs.«¹⁴

Das vorliegende Heft ist mittlerweile das dritte, das der RISS dem Film widmet. Die vorangegangenen Hefte, *Film* 39/40 (1997) und *Film und Psychoanalyse* 72/73 (2009), die den Zusammenhang von Psychoanalyse und einzelnen Filmen zum Thema hatten, verstehen Filme mehr oder weniger als Objekte. Im vorliegenden Heft ist der Fokus verschoben auf die aktive Potenz des Films im Zusammenspiel mit den Betrachter*innen, was die filmischen Szenen zu sexuellen macht. Ganz unterschiedlich nähern sich die Beiträge in der Beschreibung der Übertragungen, die sich in den Produktionsketten der Filme angereichert haben und in der Situation der Betrachtung auf den Widerstand, die aktuelle Übertragung der Betrachter*innen treffen, diesen mitproduzierend. Eine filmische Szene ist eine Verwebung von Ort, Zeit und Handlung unter den Bedingungen des Mediums. Dabei entsteht etwas Neues.

In einer Analyse der Verschränkung von Sujet und Machart in *Test* (USA 2013, Chris Mason) führt Insa Härtel in die virulenten Potenziale dieses Films ein. Anhand des Einsatzes von Tanz, Walkman und Sex zeigt sie, wie der Film mittels seiner medialen Möglichkeiten selbst seine Wirkmechanismen und damit auch das Sexuelle als medial analysiert. Der Film und sie machen für

die Leser*innen mehr als einen Platz frei, den sie einnehmen können.

Johannes Binotto arbeitet mit der Erogenität (Freud) des Films einen weiteren Aspekt heraus und radikalisiert damit Freuds Konzept der erogenen Zonen. Auch Filme generieren Sexualität. Und wie sie das tun, kann mit Videoessays, deren Konzept Johannes Binotto mit Student*innen entwickelt hat, experimentell erforscht werden. Haptische Visualität bringt Forschung in Gang.

Sulgi Lie konzentriert sich auf die filmische Farbe als Ausdruck affektiven Genießens im Film und auf die Umspielung der Betrachter*innen mit Farbe, deren Illusion fördernd. Lacans Wortspiel der *jouissance* als »j'ouis sense« – sind als Farbflashes demnach Momente, in denen Hitchcock sich entäußert.

Linda Waack rekurriert auf die Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie durch die Betrachtung des Films *Hingerissen* (1974) von Lina Wertmüller. Eine analytische Wende verbindet sich dabei mit dem Masochismus als Theorem, als Kennzeichen von Handlungen, z. B. in der passiven Dimension der Schaulust. Schon medial bietet sich der Film an, beschaut zu werden. Über die Thematisierung der masochistischen Dimension des Films, inhaltlich und medial, gelingt es Linda Waack, die Grenze anzusprechen zwischen den Möglichkeiten der Repräsentation von Sexualität im Medium Film und dem, was von der Sexualität jenseits dieser Grenze bleibt.

An der Oberfläche zeigt der Film *Entre les murs* (dt. *Die Klasse*, F 2008) nicht das, was als explizit sexuell bezeichnet wird. Karl-Josef Pazzini und Manuel Zahn interessiert das Sexuelle als Moment der Übertragung (auch umgekehrt). Sie nehmen Szenen aus dem Film, um das Sexuelle als Überschreiten von Grenzen zu studieren, ähnlich wie es auch die Protagonisten im Film tun.

Mit dem Wiederabdruck eines Ausschnitts aus Cesare Musattis (1897–1989) Aufsatz »Cinema e psicoanalisi« von 1950 wollen wir einer psychoanalytischen Position Reverenz erweisen, die lange wenig bekannt und auch von der psychoanalytischen Filmtheorie der 1970er Jahre oft übersehen wurde. Musatti schreibt über Film aus seiner Arbeit als Psychoanalytiker heraus.

Von dort geht auch Karl-Josef Pazzini aus, wenn er von einem Analysanten, der lange Zeit schwieg, mit einem Laptop »überfal-

len« wird. Der Analysant möchte selbstproduzierte Filme zeigen, die zweifellos sexuell sind, auch im Überschreiten der Grenzen des Settings. Die Vignette zeigt eine Bewegung von Agieren, Genuss und Sublimierung.

In der Rubrik *Einsatz* schreibt Julia Bee über die Serie *Sex Education* (Netflix seit 2019). In dieser nehmen Schüler*innen die Sexualberatung selber in die Hand. Es entstehen Szenen, die die schulische Aufklärung mit dem Mittel der filmischen Serie ironisieren. Nicht nur das filmische Material, sondern auch die Atmosphäre des Schulunterrichts werden ironisiert. Die Sexualaufklärung als Unterricht, als Film und in der Selbsthilfe lassen szenisch etwas von der Hemmung entstehen, der Sexualität nach wie vor unterliegt. —

Johannes Binotto, Insa Härtel, Karl-Josef Pazzini, Manuel Zahn

- 1) Binotto, Johannes: »Schutzbauten – Matte paintings, glass shots und die Durchbrüche der Phantasie«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2017, Jg. 9, Heft 2, S.16–30; vgl. Binotto, Johannes: *Übertragungstörungen – Psychoanalyse als Tontechnik*, in: *Journal für Psychoanalyse*, 2018, Heft 59: *Übertragung und Medialität*, S. 88–111; vgl. Binotto, Johannes: *Affekt, Effekt, Defekt: Filmtechnik und/als Affektstörung*, in: *RISS* Nr. 81, 2014, S. 78–104
- 2) Vgl. etwa Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 1994 [1975], Jg. 48, Heft 11, S. 1047–1074; Metz, Christian: *Semiotologie des Films*, München 1972, Fink; Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Weissberg, L. (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994 [1975], Fischer, S. 48–65
- 3) Vgl. dazu Rall, Veronika: *Kinoanalyse: Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg 2011, Schüren, S. 86 ff.

- 4) Didi-Huberman, Georges:
Expérimenter pour voir / Experimenter, um zu sehen, in: Schwarte, Ludger (Hg.), *Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, Band 2: *Experimentelle Ästhetik*, 2011, S. 1–9, online:
<http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Didi-Huberman.pdf> [23. 8. 2021]
- 5) Härtel, Insa: *Kinder der Erregung: »Übergriffe« und »Objekte« in kulturellen Konstellationen kindlich jugendlicher Sexualität* (unter Mitarbeit von Sonja Witte), Bielefeld 2014, transcript
- 6) Härtel, Insa: *Ästhetische Erfahrung als Übergriff – Tseng Yu-Chin: Who's listening?* 5, in: RISS Nr. 90, S. 68–85
- 7) Vgl. ebd.; Härtel, Insa: *Fundamentale Übergriffigkeit: Sexualität, Kinder, Wissen*, in: *Sexuologie: Zeitschrift für Sexualmedizin, Sexualtherapie und Sexualwissenschaft*, 2014, Jg. 21, Heft 3–4, S. 125–132
- 8) Vgl. Pazzini, Karl-Josef: *Von der kindlichen Sexualforschung zur Forschung*, in: Meyer, Torsten; Sabisch, Andrea (Hg.): *Kunst Pädagogik Forschung: Aktuelle Zugänge und Perspektiven*, Bielefeld 2009, transcript, S. 63–82; vgl. Pazzini, Karl-Josef: *Kann man Übertragung sehen? Lehren heißt, individuelle Grenzen überschreiten*, in: Zahn, Manuel; Pazzini, Karl-Josef (Hg.): *Lehr-Performances: Filmische Inszenierungen des Lehrers*, Wiesbaden 2011, Springer VS, S. 189–202; Pazzini, Karl-Josef: *Bildung vor Bildern: Pornographie als Bilddidaktik*, in: Meyer, Torsten; Sabisch, Andrea; Wollberg, Ole; Zahn, Manuel (Hg.): *Übertrag: Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini*, München 2017, kopaed, S. 303–322; Zahn, Manuel: *Lehr-Performances*, in: Meyer, Torsten; Crommelin, Adrienne; Zahn, Manuel (Hg.): *Sujet supposé savoir: Zum Moment der Übertragung in Kunst Pädagogik Psychoanalyse*, Berlin 2010, Kadmos, S. 111–119; Lenhart, Peter; Strauß, Harald; Wulfange, Gereon; Zahn, Manuel (Hg.): *Übertragungen – Zur Politik der Beziehungen*, Berlin 2021, Parodos-Verlag
- 9) Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1974, Suhrkamp, S. 8–9
- 10) Vgl. Bellour, Raymond: »Der unauffindbare Text« in: *montage a/v* 8/1 (1999), S. 8–17
- 11) Vgl. Binotto, Johannes: »Ideologiekritik und/als analyse textuelle« in: Hagener, Malte; Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, Springer VS, S. 291–308
- 12) Medientechnisch sind die Bedingungen der Vorführung niemals exakt dieselben: Sie variieren nicht nur von Vorführmedium zu Vorführmedium, sondern unterliegen auch innerhalb ein und desselben Vorführpraxis Schwankungen.
- 13) Freud, Sigmund: »Die endliche und die unendliche Analyse«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, London 1950, Imago S. 57–99 hier S. 94
- 14) Rheinberger, Hans-Jörg: *Spalt und Fuge – Eine Phänomenologie des Experiments*, Frankfurt a. M. 2021, Suhrkamp, S. 11