

Übertragungsreize: Filme als Analytiker*innen des Sexuellen?

Karl-Josef Pazzini, Manuel Zahn

François Marin, ein weißer Lehrer in den 40ern, steht vor einer 9. Klasse eines Collège im 20. Arrondissement von Paris, einem multiethnischen Bezirk am nordöstlichen Stadtrand der Metropole, einem Schulgebiet mit besonderer Förderung. Seit vier Jahren arbeitet der Protagonist des Films *Entre les murs* (dt. *Die Klasse*, F 2008) hier als Französischlehrer. Im Gegensatz zu vielen Schüler*innen kommen die meisten Lehrer*innen der Schule, so auch Marin, aus Familien, die seit Generationen in Frankreich leben. In der sehr heterogenen Klasse von 24 Schüler*innen mit unterschiedlichen ethnischen, kulturellen und sozialen Hintergründen scheint es nahezu unmöglich, eine Verständigungsbasis, eine gemeinsame Sprache zu finden, die auch dann noch genug Anlässe zu Miss- und Unverständnis bieten würde.

Die Differenzen schaffen ein gutes Klima für (unbewusste) Übertragungen zur Orientierung. Die soziologische Ferne steht im Kontrast zur körperlichen Nähe in einem nicht allzu üppig dimensionierten Klassenraum.

So macht es die 4ème – entspricht einer 9. Klasse in Deutschland – dem Lehrer Marin nicht leicht, ihnen einen Zugang zur französischen Sprache zu vermitteln. Einige der Schüler*innen, wie beispielsweise Souleymane, haben große Probleme, die schulischen Anforderungen zu bewältigen – das gilt auch für die »Arbeitsanforderung der Triebe«.¹ Sie finden an den vermittelten Inhalten nichts, was sie packen könnte oder was sich packen ließe. Anders hingegen die Schülerinnen Esméralda und Khoumba: Sie finden individuelle Zugänge zu den Lehrinhalten, hinterfragen die didaktischen Absichten von Marin und zwingen ihn, zu begründen und zu argumentieren. Immer wieder kommen so auch kulturelle Differenzen, unterschiedliche Lebensweisen und die Kluft zwischen Arm und Reich, zwischen »Snobs« und »gewöhnlichen« Menschen zur Sprache. Es sind also genug Differenzen und Fremdheiten im Spiel, um Spannungen entstehen lassen zu können.

Der in der Szene gezeigte Unterricht, etwa ab der 12. Minute des Films, kreist um den *Subjonctif imparfait*² (im Deutschen in etwa dem Konjunktiv Imperfekt entsprechend), eine Zeitform, die – wenn überhaupt – nur in der geschriebenen Sprache ver-



wendet wird. Es geht um die Möglichkeitsformen der Sprache, um Manierismen des Sprechens, um unterschiedliche kulturelle und ethnische Hintergründe und zum Schluss, auch reagierend auf die Bewegungen und Gesten des Lehrers, um die Frage, ob dieser homosexuell sei. Eine Frage, die ein den Druck freisetzendes Lachen in der Klasse platzen lässt und alle im Film sichtbaren Schüler*innen deutlich in Bewegung versetzt.

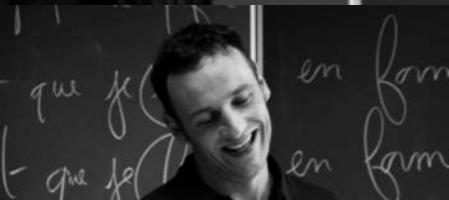
Bei aufmerksamer Beobachtung lässt sich erkennen, wie insbesondere zwischen den Figuren Marin und Khoumba Blicke gewechselt und mimisch fixiert, beantwortet und wieder verwischt werden, neue Anläufe einer neben der Handlung verlaufenden Kontaktaufnahme geschehen, die das gezeigte Unterrichtsgeschehen ausrichten, anfeuern und stabilisieren. Die symbolischen Positionen der Filmfiguren scheinen klar, hier ein Lehrer, da Schüler*innen, dennoch geht es um die konflikthafte Unterbringung von Vorstellungsbildern im Anderen und deren wechselseitige Anerkennung. Der Konflikt ergibt sich also nicht nur auf der Ebene des inszenierten Wortwechsels, sondern wird auch sichtbar in den körperlichen Ausdrucksweisen, die wir als Zuschauer*innen in der Filmrezeption zu einer Story zusammensetzen.

Uns interessiert an dieser Szene vor allem die Beziehungsebene zwischen der Lehrerfigur Marin und seinen Schüler*innen sowie die Interaktionen, die sich als Aushandlungen von Lehrer*innenbildern und deren Anerkennung interpretieren lassen. In diesem inszenierten Kampf wird auch das zuerst von Marin verkörperte Lehrerbild des souveränen Lehrers konstant befragt und letztlich nicht nur nicht anerkannt, sondern durch die Zuschreibung der Homosexualität ersetzt und damit der Lehrer Marin in der Wahrnehmung seiner Schüler*innen abgewertet. Dabei treten vor allem nonverbale Qualitäten des Filmbildes, z. B. Stimmfarbe, Sprechrhythmus, die gestischen und mimischen Elemente der Filmfiguren/Schauspieler*innen sowie die Montage der Filmsequenz in den Vordergrund. Würde man lediglich den in dieser Szene gesprochenen Text aufschreiben, würde von diesem »Kampf« fast nichts erkennbar werden. In der Filmrezeption aber werden die Gesten, Mimiken und die Intonation der Filmfiguren, das Schreiben an der Tafel hörbar und sichtbar. In den Gesichtern gibt es Vorahnungen und nachträgliche Reaktionen. Die Handlung bekommt

lustvolle oder sagen wir erotisch gefärbte Momente. Die gegenseitigen Verführungsversuche jenseits dessen, was gesagt wird, werden in der Gestik und Mimik der Figuren wahrnehmbar, gleichsam von Einbildungen und Vorstellungen der Zuschauer*innen begleitet und damit auch thematisierbar. Die Montage der Szene unterstützt diese Aushandlung über das Lehrerbild zwischen der Selbstinszenierung von Marin und den Vorstellungen seiner Schüler*innen, indem die schnellen Wortwechsel und auch körpersprachlichen Reaktionen durch ebenso schnelle Schnitte und Blickwechsel zwischen Marin und Khoumba sowie zwischen den Schüler*innen in der Klasse dargestellt werden.

Entre les murs bringt (nicht nur) in dieser Sequenz zur Darstellung, dass Lehren in der Schule in einem sehr prekären und komplexen Beziehungsgefüge stattfindet und im Kern Transgression, Überschreitung ist. Diese Überschreitung hat mit Bildern zu tun, findet mittels Bilder statt, die mit einer gewissen Aggressivität, auch in Form von Verführung, im anderen realisiert werden wollen. Ein*e Schüler*in hat keine Wahl, ebenso wenig ein*e Lehrer*in, die Bilder fallen übereinander her. Sobald sich jemand vor eine Klasse stellt und sich gleichsam als Lehrer*in inszeniert, fallen Bilder von ihm*ihr ab und in die Schüler*innen ein. Ohne Überschreitung bewegt sich nichts, sie produziert Nähe aus einer vorangegangenen räumlichen und emotionalen Distanz heraus und führt auch wieder zu einer Abstandnahme. Prozesse von Überschreitungen tragen die Wirksamkeit des Lehrens, sind Kennzeichen seiner Fruchtbarkeit wie seiner Gefährlichkeit, aber auch immer wieder seines Misslingens – das ist ethisch zu verantworten.³

Laurent Cantets *Entre les murs* gehört zum Genre der Schulfilme.⁴ Der Film zeigt nicht explizit Sexuelles, aber als Schulfilm hat er qua *sujet* mit der Übertragung als psychoanalytischem Phänomen und damit auch mit Sexuellem (in weiterem Sinne als der Überschreitung von Grenzen) zu tun.⁵ Dies ist unsere leitende These, die wir im Folgenden explizieren wollen. Dabei wird es auch darum gehen, das Übertragungsgeschehen nicht nur innerhalb des Films, sondern vor allem auch zwischen Film und Zuschauer*innen zu denken.



Sexualität, Schule und Psychoanalyse haben eine Gemeinsamkeit in der seriellen Struktur. In der Wiederholung liegt ein Moment der Übertragung. In der Wiederholung ist Übertragung Angstbewältigung gegenüber dem Unerwarteten, Fremden. Zu viel an Komplexität und Ambiguität lässt Übertragung zuweilen aggressiv identifizierend werden, schneidet Differenzen weg, bewegt sich dann zwischen Projektion, Identifikation und Halluzination. Ist die Angst nicht zu groß und die Lust groß genug, erzeugt Übertragung kleine Differenzen und lebt genau von der Spannung, die dadurch erzeugt wird. Das Serielle der Schulalltage, der Sexualität und der Psychoanalyse verlockt, macht vertraut, arbeitet mit kleinen Verschiebungen und Verdichtungen, produziert zuweilen lustvolle Reibung am Nichtidentischen.

Entre les murs scheint uns geradezu prädestiniert, um diese Wiederholungsstruktur zu thematisieren, entspringt er doch selbst einem komplexen Übertragungsgeschehen, das sich in einem vielfachen Prozess medialer Übersetzung und Umschriften artikuliert. Er war zuerst niedergeschriebene und verdichtete Erfahrung eines Lehrers, François Bégaudeau, in Romanform.⁶ Dieser Roman war in Frankreich derart erfolgreich, dass ein Theaterstück und letztlich auch das Drehbuch für den Film entstanden. An allen Produkten war Bégaudeau, der auch den Lehrer François Marin im Film spielt, beteiligt. Ein Lehrer spielt eine Lehrerfigur. Die gecasteten Schüler*innen spielen ebenfalls Schüler*innenfiguren. Neben dieser interessanten hybriden Konstruktion als fiktionalisiertes Dokument oder dokumentarische Fiktion scheint sich in der Vor- und Erfolgsgeschichte des Films auszudrücken, dass in seine audiovisuellen Bewegungsbilder Erfahrungen und Bilder vom Lehren eingeflossen sind, die drängten, mitgeteilt zu werden und die gleichsam auf eine große Resonanz bei den Leser*innen und Zuschauer*innen trafen.

Zudem waren alle an der Produktion und Aufführung des Films Beteiligten, von den »echten« Schüler*innen im Film bis zu den Zuschauer*innen vor den unterschiedlichen Screens einmal Schüler*innen; einige sind auf die eine oder andere Art Lehrer*in geworden oder haben gar mit dem Filmen zu tun. In der Folge

ist der Film erfahrungsgesättigt. Das gibt einen gemeinsamen Grundton, der freilich unterschiedlich wahrgenommen werden kann.

Der Film zeigt uns auch die langlebige Struktur für dieses Gemeinsame, den schulischen Unterricht. Dieser wird in der filmischen Inszenierung transformiert und zeigt sich auf unterschiedlichen Ebenen des filmischen Bildes in der Bewegung der Lehrerfiguren, der Art des Sprechens, die Ausstattung im Klassenraum und in viele andere Kleinigkeiten, die beim Betrachten etwas wieder holen aus dem gemeinsamen Erfahrungsschatz. Die gemeinsame Struktur des Unterrichts hält die Differenzen der Erfahrungen der Einzelnen. Sie werden nicht getilgt, sondern deutlich. Zudem werden wir beim Sehen unterrichtet über Unterricht. Über die Zeit- und Ortsverschiebung der je einzelnen konkreten Erfahrungen mit Unterricht hinweg entsteht so für die Dauer des Films eine Gemeinsamkeit, eine Art spekulative Kumpanei zwischen den Figuren des Films und den Betrachter*innen.

Filme wie *Entre les murs*, leisten dabei zunächst eher implizit analytische, unauffällige Arbeit, indem sie das Bekannte an Schulsituationen wiederholend inszenieren, das zugleich aber unbekannte, fremde Züge hat. Die Formen der filmischen Inszenierung können beispielsweise durch Komik und Schönheit zur Auseinandersetzung mit dem Fremden einladen. Die explizitere analytische Dimension kommt wohl erst im Gespräch, einer artikulierten Bearbeitung des Erfahrenen zum Tragen. Eine weitere Spannung, nicht unbedingt auf der Ebene der Erzählung, entsteht: Die Wiederkehr des Verdrängten, der nicht so angenehmen Erinnerungen und Verletzungen, droht. Wobei es eine attraktive Angstlust gibt, die Erwartung, dass davon noch einmal etwas auftaucht und eine intensive Erfahrung ermöglicht, die damals schnell abgewehrt wurde.

Es entstehen so fortlaufend neue Schulfilme, die sich z. T. gegenseitig zitieren oder so gesehen werden können, weil sie wie Zitate oder Plagiate der vorab unbekannten Erfahrung der einzelnen Betrachter*innen erscheinen können.

Uns interessieren am ausgewählten Film vor allem zwei Fragen, vereinfacht:

1. Wo und wie schafft der Film die Übertragungsanreize, wie kommen sie zustande, bei den Betrachter*innen des Films?
2. Welche Form psychoanalytischer Arbeit können wir dem Film unterstellen?

Um Antworten auf diese Fragen zu formulieren, folgen wir im Anschluss an unsere Vorannahmen den filmischen Bedingungen der Möglichkeit, Übertragungen bei ihren Zuschauer*innen anzustoßen, zu reizen. Dazu beschreiben wir zunächst die sozialen, materiellen und medialen Momente der Filmerfahrung und somit auch die Möglichkeiten der Filme, in die Erfahrung seiner Zuschauer*innen aktiv einzugreifen. In einem nächsten Schritt werden diese Überlegungen mit den relationalen Konzepten der Übertragung und dem Sexuellen in Verbindung gebracht, die beide Grenzüberschreitungen umfassen und gleichsam binäre Konstruktionen wie Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität auflösen bzw. de- und rekonfigurieren. Zuletzt formulieren wir vor dem Hintergrund unserer Überlegungen Antworten auf die Frage nach dem analytischen Potenzial von Filmen.

Film als Aktantenkonstellation

Der Film (als Medium) kann aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven theoretisiert werden. Wir wollen uns ihm zuerst aus soziomaterieller und performativitätstheoretischer Perspektive nähern. So versuchen wir den Film als eine*n Analytiker*in und als einen Aktanten im Sinne Bruno Latours zu verstehen, der freilich auf andere Weise wirkt als ein*e Analytiker*in in der Sprechkur.

Was bedeutet die Rede vom Film als Aktant? – Das vermeintliche Betrachtungsobjekt Film ist auch aktiv zu denken. Wir können die ontologischen sowie methodologischen Konsequenzen, die sich aus einer solchen Verschiebung des Verständnisses von Filmen als Objekte hin zu Aktantenkonstellationen von Forschung ergeben, hier nur andeuten. Bruno Latour gibt diesbezüglich wichtige Hinweise. Er versteht ...

Handeln [als] eine Eigenschaft von Verbindungen, von assoziierten Entitäten. [...] Handeln ist nicht das Vermögen von

Menschen, sondern das Vermögen einer Verbindung von Aktanten.⁷

Hier ist nicht der Ort, die theoretischen Einschätzungen Latours zu diskutieren. Die Rede von Aktanten lässt uns aber leichter fragen: Wie handeln Filme mit den Filmzuschauer*innen? In welcher Weise greifen sie als Aktanten in die Erfahrung und speziell in die Filmerfahrung ihrer Zuschauer*innen ein? Sobald wir diese Frage von der Psychoanalyse aus stellen, ist in Bezug auf die Aktanten zu berücksichtigen, dass hier auch unbewusste Prozesse am Werk sind, also solche die deshalb wie geschmiert und auffällig laufen, weil die immer wieder auftauchende Kluft zwischen Psychischem und Körperlichen⁸ – und eigentlich alle Aktanten erscheinen uns objekthaft körperlich – assimiliert wird zum Beispiel in der soziologischen Theorie von Latour, aber auch im Alltag, durch animistische und projektive Momente, die das radikal Fremde uns so vorstellen lassen, dass etwa ein Film so handelt wie wir. Wir wollen betonen, dass der Film mehr ist als ein Objekt, dass wir ihm eher gerecht werden, wenn wir ihn in unsere bewussten und unbewussten Handlungsstrukturen als notwendig aktives Moment eingelassen konzipieren. Er ist dabei weniger als ein individueller Aktant zu denken, als vielmehr wie ein Kollektiv, zu dem wir trotz unserer Einsamkeit auch gehören, dass die Einsamkeit mitproduziert. Umso mehr wenden wir uns an Filme und andere Aktanten.

Zurück zur Frage: Was machen Filme mit ihren Zuschauer*innen?

Darauf lässt sich auf mehreren Ebenen antworten: Zuerst kann man sagen, dass eine Vielzahl von Handlungen im Zuge seiner Produktion in einen Film einfließen. Sie sind als solche im Blick auf die Zuschauer*innen und für deren Blick zusammengeführt worden. Der Film wird somit zu einer Sammlung von Intentionen, die über die Zeit und den Ort seiner Produktion hinausgerichtet sind und nicht haltmachen bei den aktuell Beteiligten. Spielfilme inszenieren diese Sammlung als Erzählung oder Erzählhandlung, ohne sie auf eine einzige Intentionsfolge zu bringen. Der Verarbeitung wird so eine spezielle Form gegeben, den Erfahrungen mit Lehrsituationen inklusive der Unterstellung,

dass die Zuschauer wohl ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Vermutlich haben sich alle Autor*innen von Lehrerspielfilmen intensiv mit Schule und dem Lehren auseinandergesetzt. Die am Film beteiligten Personen – Drehbuch, Produktion, Regie, Kamera, Licht, Ton, Schauspiel, u. a. m. – greifen dabei im Prozess der Herstellung auf ihre Erinnerungen des Lehrens, der Existenz als Schüler*innen in schulischen oder außerschulischen Situationen zurück. – In Cantets Film sind die Figuren der Schüler*innen, mit einer Ausnahme zum Zeitpunkt des Drehs tatsächlich Schüler*innen. Dieser Hintergrund fließt mehr oder weniger bewusst in die filmische Gestaltung ein. Die eigenen Erfahrungen mit Schule und anderen Lehrsituationen vermischen sich dabei wahrscheinlich mit der Kenntnis von medialen Inszenierungen des Lehrens, mit Textlektüren, Gesprächen, Interviews, Beobachtungen u. a. m.

Dieses komplexe Material wird also im Prozess der Filmproduktion verdichtet inszeniert. Der entstandene Film soll die Zuschauer*innen erreichen. Daher können sie mittels einer Narration und deren Figuren amüsiert, gespannt, belustigt und belustigend, aber auch leidend, mit Anlass zum Fremdschämen, am inszenierten Leben anderer teilhaben, ohne in deren Handlungen direkt involviert zu sein – involviert sind sie dennoch (dazu später mehr).

Der Film knüpft in seiner Aufführung so an den Erinnerungen und Erfahrungen der Zuschauer*innen an und transportiert sie weiter. Die an der Produktion Beteiligten, inklusive aktueller und rezenter Erfahrungen, werden in der aktuellen Situation der Betrachtung mit denen der Zuschauer*innen kombiniert, so dass sie lachen, weinen, gespannt und entspannt sein können. Es entstehen neue Zusammenhänge und Öffnungen. – D. h. die Zuschauer*innen bleiben zwar Zuschauer*innen, werden aber zwischendurch per längeren oder kürzeren Identifikationspassagen symbolisch auf andere Plätze gerückt, werden affiziert auch in Erinnerung an andere Zeiten und Orte.

Damit solche neuen Zusammenhänge bei den Zuschauer*innen zustande kommen können, müssen sie sich wiederum während der Filmaufführung (egal in welchen Dispositiv: Im Kino, vor dem Fernseher, u. a. m.) den Filmhandlungen unterwerfen,

sich von ihnen berühren lassen, müssen dem Gezeigten folgen, um an/im Film zu bleiben.

Dabei können wir noch unterscheiden zwischen einer körperlich-affizierenden (1) und einer symbolisch-imaginären, identifizierenden Dimension (2), die sich allerdings nur analytisch trennen lassen, aber empirisch untrennbar ineinander verschlungen sind.

Anders formuliert: (1) Filme funktionieren nur, wenn sich ihre Betrachter*innen in die audiovisuellen Bewegungsbilder entäußern, ihnen folgen und sich von ihnen bespielen lassen. Dabei verlebendigen die Betrachter*innen die filmischen Bilder, Töne, Bewegungen, Farben und eigene abgelegte Erinnerung. Filme sind daher immer Medium für ungerichtete, polyvalente Perzepte, Affekte sowie Somatik, Synästhesie und Affektionen auf Seiten seiner Betrachter*innen.

Diese Dimension ist mit einer weiteren verwickelt, und zwar (2) die der tatsächlichen Filmschnitte und der Schnitte der Narration, der verschiedenen Aufnahmewinkel, der zeitlichen Ellipsen, der Blickwechsel der Filmfiguren u. a. m., in die sich die Filmzuschauer*innen »einnähen«. Die Filmtheorie fasst dieses Geschehen mit dem Konzept *Suture*. Es beschreibt wie die Filmbetrachter*innen die filmischen Lücken schließen, räumliche Zusammenhänge und zeitliche Kontinuitäten, mittels ihrer Einbildungskraft konstruieren.⁹ Damit werden Film und Betrachter*innen zusammenmontiert. Die fortlaufende Montage unterliegt kaum der Kontrolle der Betrachter*innen. Sie macht sich aber in einem Gefühl des Dabei-seins, der Spannung oder Langeweile breit.

Die individuellen Erfahrungssedimente der Betrachter*innen oder Teile davon werden so im Prozess der Filmerfahrung angespielt, eingebaut und in neue Zusammenhänge gebracht. Dieser Prozess kann beleben, mal eher konsumistisch genossen werden, manchmal auch irritieren und Fragen aufwerfen. Der Prozess existiert meist nur für die Dauer des Films und ist daher weder alleine im Filmobjekt, noch in einem*r einzelnen Betrachter*in oder in der Gruppe der Betrachter*innen auffindbar. Er läuft im Spannungsfeld der Präsenz der Filmerfahrung, das, wie erwähnt, angereichert wird durch die Vergangenheiten sowohl des Films

(der Drehbuchautor*innen, Produzent*innen, Regisseur*innen, Schauspieler*innen, etc.) als auch den Lebensgeschichten der Betrachter*innen.¹⁰

Spielfilme speichern dementsprechend in Form von Verdichtungen und Verschiebungen auf der Ebene der Narration bis hinein in die filmischen Gesten, Kostüme, Ausstattung, Geräusche, Umschreibungen von Gerüchen Erinnerungen in einer Weise, die fast als Metadaten zu bezeichnen sind, die wiederum verführerisch Anschluss suchen an die singulären Erfahrungen der Zuschauer*innen, darin auch deren Allgemeines wachrufen und damit beschreibbar werden.

Ontologisch sind diese Momente zwischen Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität jeweils mit der Zuführung von Energie in Existenz gesetzt. Mit Klaus Theweleit behaupten wir, dass Filme daher als Speicher gesellschaftlicher Erfahrungen verstanden werden können, was da gespeichert und wieder herausgelöst wird, lässt sich mit dem psychoanalytischen Konzept der Übertragung beschreiben.¹¹

Übertragung

Übertragung ereignet sich auch in Film und Kino. Sie ist immer auf Medien angewiesen, auf unterschiedliche Sprachen, hat daran und dabei imaginäre Höfe und nimmt etwas vom Realen, vom nicht Begreifbaren und Ängstigenden mit.

Übertragung entsteht am Anfang jedes Menschenlebens in einer dauernden, lebensnotwendigen Hinwendung an Andere und Anderes. Und das nicht nur, wie einige Anthropolog*innen und Psychoanalytiker*innen meinen, aus Mangel, sondern auch aus Überfluss: Wohin mit dem Überschuss an Energie, Lebendigkeit, Trieb, wohin schon sehr früh mit der Ahnung, dass der Andere etwas haben und gleichfalls geben möchte. All diese Momente passen nicht von selbst harmonisch zusammen. Das ist Arbeit an Grenzen und deren Überschreitung. Sie geschieht medial in irgendeiner Sprache bzw. in einer symbolischen Artikulation in Kombination mit Imaginärem, also einem individuellen und kollektiven Bildervorrat. Darin eingefangen werden, wenn

auch nicht pazifiziert, Anteile des unvorstellbaren und nicht imaginariisierten, nicht symbolisierten oder nicht symbolisierbaren Realen.

Der Film, medial als »Bild- und Tonwerfer« und als symbolische Form, ist Verteiler, Übersetzer, Herausforderer, Animation für Übertragungen, weil er zugleich auch Projektionsfläche wird. Der Film ist eine Gabe für die Modellierung, Auffrischung vielleicht manchmal auch Umwandlung und Umlenkung gewohnter Übertragung.

Filme helfen, Symptome zu produzieren. Symptome verbinden für eine Zeit Symbolisches, Imaginäres und Reales, überbrücken die Kluft von Soma und Psyche.¹² Diese Überbrückungen haben einerseits den Charakter von Symptomen, anders betrachtet sind sie Wissensproduktion und -konsumtion. Die Einzelnen sind so gekoppelt an eine gesellschaftliche Tradition und Transmission. Der Film in seiner eigenartigen Ontologie arbeitet an und nährt sich von den bisherigen und liefert Material für die Entwicklung neuer Symptome – möglicherweise.

Wissensproduktion ist Teilhabe und Teilgabe am kulturellen Schatz der Gesellschaft. Dieses Wissen, ungewiss in Art, Quantität und Qualität, wird zunächst unbewusst, konjunktural auf dem Hintergrund von Wünschen unterstellt und nimmt dabei Gestalt an. Das mit der Übertragung entstehende Wissen nimmt z. B. pragmatische, rituelle, wissenschaftliche, künstlerische oder körperliche Gestalt an.

Auch deswegen werden wohl Kinos aufgesucht: Zuschauer*innen sind gespannt und neugierig auf die Art, wie der Film das zur Darstellung bringt, was sie schon ahnen oder in Andeutungen wissen. Die Folge ist ein Vergesellschaftungsprozess – strukturell gesehen ist keiner mehr allein.

Übertragung bewegt. Dabei geht sie synchron mit dem jeweiligen Film und wird dadurch schnell. Oder, im anderen Extrem, sie stemmt sich gegen den Strom der Bilder und des Hörbaren und aktualisiert dabei ihre andere Seite, den Widerstand. Auch das ist eine durch den Film ausgelöste Produktion, die eine eingefahrene Übertragung oder Projektionsbereitschaft verändern kann. Etwas ist auf einmal nicht ganz unvertraut, weil es schon

einmal da war oder herbeigewünscht wurde. Oder andersherum: Etwas geht gegen den Strich und ruft dadurch bewusst und unbewusst zur Stellungnahme auf.

Der Film wirkt nicht nur aber gerade auch in den Registern des Realen und Imaginären affektiv. Der Affekt macht, wörtlich, etwas an etwas dran, lässt etwas überspringen und ist eine Überschreitung. Übertragen werden Vor(ein)stellungen. Differenzen zum Erwarteten können in großer Not, bei zu großer Beunruhigung, auch weghalluziniert werden. Dabei kann gerade das Kino als Setting wie eine Droge wirken, die die bisher abgesicherten Grenzen lockert. Die Wiederholungsmomente der Übertragung, die auftauchen, wenn etwas Unbekanntes, Inkompatibles, Desorientierendes wahrgenommen wird, können aus der Spur kommen.

Der Film stellt sich den Zuschauer*innen vor. Dabei materialisiert sich in der Stimmung die Vorstellung des Zuschauers und der Zuschauerin vom Film. Filme können natürlich auch überraschen, etwas hervorlocken, was nicht voreingestellt war. Vorstellbar ist, dass das ein Effekt all der Vorstellungen ist, die an der Produktion des Films beteiligt waren und in irgendeiner Weise darauf aus sind, dass das fertige Produkt die Zuschauer*innen angeht.

»[D]ie psychische Repräsentanz einer kontinuierlich fließenden, innersomatischen Reizquelle«¹³ verlangt dauernd nach Verwandlung in Produktion zunächst von Vorstellungen, dann Beziehungen, Herstellung irgendwelcher Objekte, kultivierter Gestaltungen. Diese Herausforderung kann vor Eintreten des Todes zwar narkotisiert, aber nicht abgestellt werden. Dabei ist die innersomatische Reizquelle nicht nur als individuelles Kraftwerk zu denken, sondern vielmehr auch als gegenwärtig sich realisierender Einfluss von Anderen, von Bildern, von Worten. Die »innersomatische Reizquelle« entpuppt sich als das Ensemble der gesellschaftlichen Kräfte.

Offenbar ist dieses Strömen zumal als Komposition selbst lustvoll. Es entsteht aus einer lustvollen Rückkopplung mit Fremdem, Entfremdeten. Etwas springt über die kulturell, dennoch individuell geformten Grenzen zwischen etwas Körperlichem und etwas, dessen Materialität nicht identifizierbar ist, traditionell als

seelisch oder geistig Benanntem. Diese Berührung in der Berührungslosigkeit wird wohl auch im Kino gesucht. Die Bilder und Töne in ihrem Fluss liefern dabei Brücken und Übersetzungen zur Präzisierung ungenauer Fantasien. So sind Bilder und Töne in ihrer medialen Materialität gefragt.

Es gibt noch eine Besonderheit: Filme machen vielleicht die Trostfunktion von Bildern, Worten als »Musik« und Musik als Ton im Film deutlich. Trost wäre eine Begleitung und Milderung des Schmerzes durch erfahrbare, sinnlich spürbare Präsenz, die nicht urteilt. Trost ist eine Form der Überarbeitung, der Anerkennung von etwas, das sich nicht mehr als rohes Faktum beseitigen lässt, es aber einbettet, vielleicht einkapselt, aber nicht wegnimmt.

Der Film umschiffte zuweilen die »Gefahr der Worte«.¹⁴ Worte können viel eher den Irrtum fördern, zu meinen, etwas genau zu sagen, festzulegen, repräsentierend zu sein. Der Unterschied ist aber keiner ums Ganze. Einerseits können Worte so gesprochen und gewählt werden, dass sie tröstend wirken, Gewalt vermeiden. Andererseits kann Film in die Nähe einer gefährlichen Bebilderung, der das Abbildungsverbot gilt, kommen. In Filmen wie dem von uns gewählten, liegt ein Reiz in der Identifizierung mit den Handelnden. Gleichzeitig wirft aber fast jede Figur die Betrachter*innen durch ihre Widersprüchlichkeit aus einer einschmeichelnden Identifikation wieder heraus. Die Chance ist groß, dass sich so Interferenzen ergeben, die Befestigungen lockern, ohne zu viele Ängste auszulösen, stattdessen Angstlust und Freude an der Forderung, einer Lust des Begreifens.

Der Film bewirkt das Geschilderte auf eine andere Art, auch kollektiver als die Psychoanalyse. Die in der psychoanalytischen Kur gesprochenen Worte können jenseits ihres denominativen Charakters immer auch tröstlich sein gegen das Misslingen, gegen Verletzungen, für eine Akzeptanz, die dennoch nicht die Verletzung beseitigen kann, nicht einmal will. Es geht um die Möglichkeit der Anerkennung, der Wanderung des Leids für eine Zeit zu jemand anders, was es den Leidenden für eine Zeit leichter macht. Jetzt kann etwas Neues erblickt werden, auch das ist eine Dimension der Übertragung.

Sex ist das nach multimedialen Zufluss und Abfluss Suchende der Triebquelle. Und zugleich ist Sex die Suche nach einem Nebenmenschen oder einem anderen Objekt, das flugs auch Aktant wird, freudig oder widerstrebend, um etwas, was zu viel ist, loszuwerden, und etwas zu bekommen, was fehlt. Das geht nie auf. Sex macht, dass immer weiter gehandelt und geredet wird, dass immer weiter Filme produziert werden. Sex ist auch die Neugier, zu sehen und zu identifizieren, was denn das ist, was uns als Sex oder das Unaussprechliche, gemeint waren z. B. Unterhosen, benannt worden ist. Filme versprechen davon etwas zu zeigen, verhüllt, andeutungsweise oder auch nackt.

Was ist das, was da an kein Ende kommt, was zum Versuch führt, mit gut einem Viertel aller Aufrufe im Internet sich etwas anzusehen, das als Abbildung von Sex verstanden wird, als zuge-spitzte Sexualität, als Wunschsexualität, als Sex ohne Ballaststoffe, eben als Pornografie. Und keiner kann glauben, dass es das gewesen sein soll; es wird weitergesucht, geheim oder öffentlich.

Was bewirkt Differenz und Übereinstimmung? – In Cantets Film werden Momente gezeigt von der Suche nach dem, was eine werdende Frau, ein werdender Mann sei, flankiert von einem Lehrer, der Jugendliche vor sich sieht und damit zugleich den Jugendlichen in sich, der er war und auch noch ist. Ganz zu schweigen von den Momenten zwischen den herkömmlichen heteronormativen Polen.

Bei *Entre les murs* sehen wir nun doppelt: Wir suchen neugierig etwas und sehen, nicht nur, aber auch, eben diese Suche im und als Film.

Wir haben sozusagen zwei Lehrer, den Film, der etwas zeigen soll, den Lehrer im Film, der antworten soll, die Schüler, die wir auch sind, gegenwärtig und als vergangene.

Wir sehen das Sichtbare des Umspielens der Geschlechterdifferenzen mit der Frage, wie sich beim Drängen der Differenzen Handlungsfähigkeit ergeben könnte. Mit Zupančič kann von einer sexuellen Differenz, die immer wieder anders auftaucht, als einer ontologischen Unmöglichkeit gesprochen werden, »die den

sozialen Raum erst eröffnet, indem unter anderem Identitäten generiert werden.« Und weiter:

Wir wissen nicht, weil es da nichts zu wissen gibt. Doch dieses »nichts« ist dem Sein inhärent und konstituiert einen irgendwie irreduziblen Riss; es trägt sich als eine eigentümliche (»negative«) Kerbe ein. Es trägt sich als eine eigentümliche Form von Wissen ein: als das Unbewusste.¹⁵

Joker

Sex ist ein Joker. Michel Serres schreibt in seiner *Kleinen Theorie des Jokers*:

Der Joker ist ein unverzichtbarer, faszinierender logischer Gegenstand. In die Mitte oder an den Anfang einer Folge gestellt [...] ermöglicht er es, Verzweigungen zu schaffen, das Aussehen zu wechseln, [...] eine neue Ordnung einzuführen. [...] Wie das allgemeinste Modell von Methode das Spiel ist, so ist das rechte Modell für das, was – aus Enttäuschung – Bastelei genannt wird, der Joker.¹⁶

Joker kann analogisch für Sex stehen. Ins Spiel gebracht wird der Joker als etwas, das er nicht schon ist. »Das Geld ist der Jokerhafteste aller Joker, der Joker, den man das allgemeine Äquivalent nennt.«¹⁷

Die zunächst verborgene Funktion des Geldes in Bezug auf die verschiedenen Plätze in der Gesellschaft auf den Film im Einzelnen zu beziehen, wäre ein weites Feld. Davon bekommen die Betrachter*innen einiges mit im Film, von dessen gesellschaftlichen Bezugnahmen auf Schichten, Klassen, Geld, verschiedene Sprachen, Geschichte, Traditionen, Generationen, sexuelle Orientierungen, Freunde, Toilette; all das kommt vor im Unterricht. Oft bietet der Film einen Ausweg aus der Verunsicherung an, die bei den handelnden Figuren und den Betrachter*innen entsteht, wenn der Drang aufkommt, explizit sexuell zu handeln. Umgekehrt können natürlich auch, wie im richtigen Leben, explizit sexuelle Handlungen die Abwehr von anderer Nähe sein.

Der*die Zuschauer*in erschafft das Jokerhafte von Sex und Film selbst mit und das durch einen passiv erscheinenden Akt. Wenn sie*er sich entschieden hat, zu sehen und zu hören, sich dem Film zu überlassen, zu hoffen, dass er in irgendeiner Weise der Neugier Futter liefert, entsteht die Funktion des Jokers.

Vielleicht wird auch erwartet, dass der Film Probleme löst, exemplarisch löst, gute Stimmung macht, Bedürfnisse befriedigt, und wenn es das Bedürfnis nach Ablenkung und aktfreiem, bzw. handlungsentlastetem Fantasieren ist.

Vielleicht hoffen die Zuschauer auch, dass der Film einfach etwas aufgreift, was sie interessiert, ohne dass sie es direkt merken, direkt intendieren.

Film als Analytiker*in?

Zum Schluss unternehmen wir vor dem Hintergrund unserer Ausführungen nun einen Versuch, Antworten auf das analytische Potenzial von (Spiel-)Filmen zu formulieren.

Es ließe sich zunächst skizzieren, was den Film von einem Analytiker oder einer Analytikerin bzw. die unterschiedlichen filmischen Settings vom psychoanalytischen Setting unterscheidet. Der Film ist ein Aktant im Sinne Latours. Von diesem Aktanten sind keine Adhoc-Interventionen zu erwarten, jedenfalls nicht in der Form einer just jetzt als Reaktion auf eine Äußerung des Betrachters formulierten Intervention. Der Film ist zu einer spontanen Reaktion nicht in der Lage. Die Raum- und Zeitkonstellation dieses Mediums inklusive der unterschiedlichen Präsentationsmodi (Kinosaal, Computerbildschirm, Heimkino) unterscheidet sich vom Setting der Psychoanalyse. Wenn auch im psychoanalytischen Setting nicht im Detail die Arten der gegenseitigen Wirkungen beschrieben werden können, so verändert sich der Bestand des Films im ontischen Sinne nicht durch Äußerungen von Betrachter*innen, er spricht nicht im Sinne einer spontanen Äußerung dieses in eine Übertragung eingebundenen Menschen. Der Film bietet aber einen ausstrahlenden Hof unterschiedlicher Fortsetzungsmöglichkeiten in Gesprächen, der Reflexion der Erfahrungen und deren Transport wiederum in andere Lebenssituationen. Der Film selbst bearbeitet sicher nicht die je

singuläre Übertragung. Er kann sie dennoch direkt oder in der Folge zu einer partiellen Auflösung bringen, auch dadurch, dass sich zum Beispiel die Beziehungen zu den Menschen, mit denen jemand den Film erlebt, verschieben.

Dabei können verschiedene Dimensionen unterschieden werden:

(1) Der Film hätte die Funktion eines Analytikers für die Betrachter*innen dann, wenn eingefahrene, vergangenheitsfixierte und Zukunft versichernde Übertragungen gelöst werden, sie neue Formen annehmen, durch ihre Widerstandsseite hindurchgehen können und dabei nicht zu neuer Abwehr gerinnen. In Betracht ziehen kann man auch, dass dies nicht unbedingt im Moment des ersten Sehens und Hörens eines Films geschehen muss, auch nicht direkt danach, sondern nachträglich in Form von Anstößen zur bewussten und unbewussten Weiterarbeit stattfinden kann. Momente aus Filmen können auch nach 20 Jahren zu bewusster Wirksamkeit gelangen. – Sie können in einer nachfolgenden analytischen Sitzung weiterarbeiten – von Seiten des Analytikers, der Analytikerin wie des Analysanden, der Analysandin.

(2) Das wird gerade dadurch möglich, dass der Film nicht direkt wie ein Mensch reagiert. Er wirkt dadurch, dass die beiden Bewegungen, die des Betrachters, der Betrachterin und die des Films unmöglich genau aufeinander eingehen können. Dadurch entsteht dennoch Berührung, Rührung, Reibung, Wärme, Kälte, Ekel, Freude, Irritation, partielle Bestätigung u. a. m.

(3) Filme, wie der von Cantet, können selbst als Dichtung oder Verdichtung einer Art Analyse politische, soziologische und psychologische Zustände der Gesellschaft und der Individuen in ihr präsentieren, die anders nicht oder noch nicht zu haben ist, alternativ etwa zu einer wissenschaftlichen Analyse. Im konkreten Fall dieses Films kommen Analysen auch auf anderen Kanälen bei dem*der Zuschauer*in an, als Interview, Theaterstück und Roman und setzen möglicherweise weitere Forschungen, nicht nur wissenschaftliche, frei. – Es können sich dadurch bei den Betrachter*innen Übertragungen in anderen Situationen ändern.

(4) Schule bzw. alle Bildungseinrichtungen haben die Funktion, die Übertragungen und ihre unterschiedlichen Formen aus den vorangegangenen Gruppen aus der Privatheit in etwas All-

gemeines zu überführen, auch gemeinsame Bilder und Einbildungen zu schaffen, als Brückenköpfe zur Aktion. Die Künste und die Psychoanalyse z. B. haben diese wiederum zu befragen in ihrem Zusammenkommen mit den einzigartigen Individuen. Kino und Schule arbeiten implizit mit der Übertragung, mit dem Sexuellen. Das Abstinenzgebot wäre dann hier (für die Lehrer*innen und Filmkritiker*innen), eben gerade nicht zu psychoanalysieren. Das braucht einen anderen Raum, eine andere Zeit, zwischen öffentlich und privat. Die Psychoanalyse in ihrer Ausformung der Kur ist das einzige Setting, in dem explizit mit der und an der Übertragung gearbeitet wird. —

- 1) Freud, Sigmund: *Triebe und Triebchicksale* (1915), in: *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1975, Fischer, S. 81
- 2) Dies lässt sich ableiten von *subjungere* (lat.): verbinden, anspannen, unterwerfen, was in diesem Zusammenhang auch nicht uninteressant ist: Imperfekte Verbindung. Vgl. Georges, Heinrich: *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, 8 ed., aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, Bd. 2, Darmstadt 1998, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 2658
- 3) Vgl. Pazzini, Karl-Josef: *Wie geschieht Lehre? - Über die Aggressivität des Lehrens*, in: Michael Schmid (Hrsg.): *RISS Materialien 1 – Zur Frage der Transmission (in) der Psychoanalyse*, Zürich 1995, RISS Verlag, S. 113–136
- 4) Einen Eindruck kann man sich über den Trailer verschaffen: <https://www.youtube.com/watch?v=aKP1vzP44Ow>
- 5) Vgl. dazu Pazzini, Karl-Josef: *Überschreitung des Individuums durch Lehre – Notizen zur Übertragung*, in: Pazzini, Karl-Josef, Schuller, Marianne; Wimmer, Michael (Hg.): *Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten*, Bielefeld 2010, transcript, S. 309–328; Zahn, Manuel; Pazzini, Karl-Josef (Hg.): *Lehr-Performances – Filmische Inszenierungen des Lehrens*, Wiesbaden 2011, VS-Verlag; sowie Pazzini, Karl-Josef; Weber, Jean Marie; Zahn, Manuel (Hg.): *Lehre im Kino – Psychoanalytische und pädagogische Lektüren von Lehrerfilmen*, Wiesbaden 2018, Springer VS

- 6) Bégaudeau, Francois: *Die Klasse*, übers. von Buchholz, Katja; Große, Brigitte, Frankfurt a. M. 2008, Suhrkamp
- 7) Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora – Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2000, Suhrkamp, S. 221
- 8) »Wie immer sich die Philosophie über die Kluft zwischen Leiblichem und Seelischem hinwegsetzen mag, für unsere Erfahrung besteht sie zunächst und gar für unsere praktischen Bemühungen.« Freud, Sigmund: *Die Frage der Laienanalyse* (1927), in: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, Frankfurt a. M. 1955, Fischer, S. 282
- 9) Oudart, Jean-Pierre: *La suture. Cahiers du cinéma*, 1969, 211, S. 36–39 und 212, S. 50–55
- 10) Vgl. Zahn, Manuel: *Les ciné-fils – Film- und bildungstheoretische Überlegungen zum Kino als Bildungsraum und dem Kino-Menschlichen*, in: Westphal, Kerstin; Jörissen, Benjamin (Hg.): *Vom Straßenkind zum Medienkind – Raum- und Medienforschung im 21. Jahrhundert*, Weinheim 2013, Beltz Juventa, S. 107–129 und Zahn, Manuel: *Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter_innen – Film-bildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung*, in: Martin, Silke; Eckert, Lena (Hg.): *FilmBildung*, Marburg 2014, Schüren, S. 59–71
- 11) Theweleit, Klaus: *Buch der Könige – Band 1: Orpheus und Eurydike*, Basel/Frankfurt a. M. 1988, Stroemfeld/Roter Stern
- 12) Freud, *Laienanalyse*, S. 282
- 13) Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: *Studienausgabe*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1972, Fischer, S. 37–134, hier: S. 76
- 14) Vgl. Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen – Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1978, Hanser
- 15) Alenka Zupančič: *Was Ist Sex? Psychoanalyse und Ontologie*, übers. von: Christoph Sökler und Michaela Wünsch, *Neue Subjektile*, Wien 2020, Turia + Kant, S. 286
- 16) Serres, Michel: *Der Parasit*, übers. von: Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1984, Suhrkamp, S. 244
- 17) Ebd., S. 245