

Artikel

Wo ist der Klassenfeind? Ein filmanalytischer Zugang zu einer pädagogischen Ethik des Realen

Jonas Borer

Anhand der Analyse des Films *Klassenfeind* wird gezeigt, dass ein fetischistisches Verständnis des der Sprache Entgehenden dazu führt, Widersprüchlichkeiten in Filmanalyse, Politik und Pädagogik zu verleugnen. Durch die Filmanalyse, film- und autoritätstheoretische Überlegungen und eine Gegenüberstellung von *Klassenfeind* und *Der Club der toten Dichter* wird gezeigt, dass gewisse Entfremdungsprozesse mitunter sinnvoll sind. Schließlich findet sich ein Ausblick auf eine pädagogische »Ethik des Realen«.

By analysing the film *Klassenfeind* (*Class Enemy*), it is shown that a fetishistic understanding of what escapes language leads to a disavowal of contradictions in film analysis, politics and pedagogy. Through film analysis, considerations of film and authority theory and a comparison of *Class Enemy* and *Dead Poets Society*, it is shown that certain processes of alienation are sometimes useful. Finally, there is an outlook on a pedagogical »ethics of the real«.

A travers l'analyse du film *L'ennemi de classe* (*Class Enemy*), il est montré qu'une compréhension fétichiste de ce qui échappe au langage conduit à nier les contradictions dans l'analyse du film, la politique et la pédagogie. A travers l'analyse du film, des réflexions sur la théorie du cinéma et de l'autorité et une comparaison entre *L'ennemi de classe* et *Le cercle des poètes disparus*, il est montré que certains processus d'aliénation sont parfois judicieux. Enfin, on trouve un aperçu d'une «éthique du réel» pédagogique.

RISS – Zeitschrift für Psychoanalyse, 101 (2026): *Lacanitverstan: LACAnSLEHREN*, S. 97–110.

DOI: 10.21248/riiss2025.101.100

ISBN: 978-3-911681-03-2

ISBN (E-Book): 978-3-911681-04-9

ISSN: 1019-1976

eISSN: 2944-0122

Veröffentlicht: 26. Januar 2026



Diese Veröffentlichung, bis auf ausdrücklich gekennzeichnete Ausnahmen, steht unter der Creative-Commons-Lizenz »Namensnennung-Share Alike 4.0 International« (CC BY-SA 4.0). Der Text der Lizenz ist unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de> abrufbar. Eine Zusammenfassung (kein Ersatz) ist unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de> nachzulesen.

Wo ist der Klassenfeind?

Ein filmanalytischer Zugang zu einer pädagogischen Ethik des Realen

Jonas Borer

»Semiotics, not optics, is the science that enlightens for us the structure of the visual domain. Because it alone is capable of lending things sense, the signifier alone makes vision possible. There is and can be no brute vision, no vision totally independent of language.«¹

»What is most deeply sought by desire in the phantasy cannot be given in the register of the image.«²

Rok Bičeks slowenischer Film *Klassenfeind* kann als einer der besten die gegenwärtige (pädagogische) Ideologie beschreibenden Filme angesehen werden.³ Die Klassenlehrerin Nuša (Maša Derganc) ist schwanger, ihre Vertretung, Robert Zupan (Igor Samobor), übernimmt die Klasse. Sofort nachdem er seine Deutschlektionen gestartet hat, gestaltet sich die Beziehung zwischen Zupan und seinen Schülerinnen und Schülern schwierig. Sabina (Daša Cupevski), ein abgesehen von ihrem Können am Klavier unscheinbares Mädchen, begeht Selbstmord, nachdem sie mit Zupan allein in einem Zimmer gesehen wurde. Nachdem Zupan die Klasse informiert hat, wird er zu deren Feind, dessen Opferung verlangt wird, um alle Probleme der Klasse zu lösen. Alle, die Schülerinnen und Schüler, die Rektorin, die anderen Lehrpersonen, die Schulpsychologin scheinen überfordert mit der Situation. Eine Gruppe von Schülerinnen und Schülern aus Zupans Klasse beginnt gegen diesen zu rebellieren, nachdem er der Klasse nur wenig Zeit gegeben hat, um

Sabina zu trauern. Schließlich kommt es zum Handgemein, Zupan wird körperlich angegriffen. Am nachfolgenden Elternabend wird klar, dass die Erwachsenen genauso überfordert mit der Situation sind wie ihre Kinder. Zupan verteidigt den Angriff seines Schülers und kritisiert die Wortmeldungen der Eltern. Am Ende des Schuljahrs hält Zupan eine längere Rede vor seiner Klasse. In der letzten Szene des Films ist die Klasse auf Klassenfahrt. Zupan ist nicht dabei. Sabinas Geist sucht diese letzten Bilder des Films heim.

Während der Lehrer John Keating (Robin Williams) in Peter Weirs *Der Club der toten Dichter*⁴ seine Schüler dazu auffordert zu genießen (sein Motto ist *Carpe diem!*),⁵ steht Robert Zupan, der Lehrer aus *Klassenfeind*, für eine andere Art Autorität, in der Jacques Lacans »ne pas céder sur son désir« und eine Ethik des Triebs Begehren und Genießen verknüpft. *Carpe diem!*,⁶ Die *Kastrationsangst*, die Zupans symbolische Autorität offensichtlich auslöst – der Hinweis auf Existenz jenseits der scheinbar authentischen und damit ziemlich das Gegenteil des (perversen, kastrationsverleugnenden) Genießens, das Keating von seinen Schüler_innen fordert – ist etwas, das heutzutage kaum mehr erscheint, und dies, obwohl Bildung lange undenkbar war ohne diese, man denke nur an Hegel, bei dem *Bildung* ohne *Entfremdung* undenkbar ist. Ohne die Gefahr zu verkennen, einer phantasmatischen Konstruktion der Vergangenheit zu erliegen, in der Kastration und Entfremdung (in größerem Maß) existiert hätten, ist es vielleicht möglich, einen Unterschied zwischen einer »Gesellschaft des Verbots« und einer »Gesellschaft des Genießens« zu kennzeichnen.⁷ Ob die Autoritätsinstanz verbietet, kastriert, droht – und gewiss damit das Begehren anstachelt, die Phantasie eines durch Transgression erreichbaren Objekts überhaupt erst genießbar macht⁸ – oder ob diese direkt zum Genießen auffordert und diesen Bereich direkt in die Realität zu holen meint, zeitigt Konsequenzen für den pädagogischen Bereich.

Wenn sich heute in den Klassenzimmern viel mehr »Keatings« als »Zupans« finden, beginnen sich die Konsequenzen dieses pädagogischen Stils langsam zu manifestieren. Trotzdem sind die Gefahren einer Pädagogik, die Genuss verlangt, noch wenig analysiert. Der Film *Klassenfeind* macht genau das. Als bildungsphilosophischer Text in Filmform zeigt er, dass das Genie-

ßen jedweden pädagogischen Ort heimsucht. Wenn das heimgesuchte Schulhaus im *Der Club der toten Dichter* exorziert und in eine Institution, die Genießen offenlegt, verwandelt wird, ist das Schulhaus bei *Klassenfeind* wiederum unheimlich: ein Ort, an dem alle verängstigt darauf achten, ja nicht das *objet a* zur Erscheinung zu bringen. Ein Ort, der sich auf Fetische stützt.

Damit ist nicht nur der Inhalt des Films charakterisiert, sondern auch die Form. In einer Schlüsselszene findet sich Zupan durch mehrere Lautsprecher – akusmatische Geräte und damit Fetische⁹ – mit der *Stimme* der rebellierenden Schülerinnen und Schüler konfrontiert. Wie kann die Lehrperson reagieren, welche Art von Autorität kann sie ihren Schülerinnen und Schülern gegenüber ausüben? Findet Zupan eine Lösung in seiner Rede am Ende des Schuljahrs? Findet sich hier eine emphatische Verteidigung der symbolischen Kastration, die scheinbar nicht nur den Reiz des Fetischs relativiert, sondern den Weg zum Genießen des Begehrens eröffnet? Zupan spricht über das immer funktionierende System, das von seinen Schülerinnen und Schülern angegriffen worden ist. Und man ist sofort versucht, Lacans Verdacht zu zitieren, dass die sich revolutionär gebenden Studentinnen und Studenten des Mai '68 eher nach einer neuen Autoritätsinstanz suchten denn nach einer tatsächlichen umsetzbaren Art von Freiheit – und dies am Ende im wohlwollenden, ja fordernden Blick des »Regimes« auf das Genießen der Studierenden endete.¹⁰ Wenn Zupan dann zu seinen Schülerinnen und Schülern sagt, dass sie »wie ein Stein in einem Fluss, den das reißende Wasser nicht kümmert« sein könnten, kann man schlicht nicht *nicht* an Lacans »Knochen im Halse [gorge]« denken, an seine Beschreibung des Verhältnisses von Subjekt und *objet a*, die beide im Symbolischen »nicht geschluckt« werden können.¹¹

Obwohl sowohl *Stimme* als auch *Blick*, beides Modi des *objet a*, jenseits des Signifikanten sind, ist es unmöglich, zum visuellen und auditiven Bereich vorzustoßen, ohne durch die Signifikantenordnung hindurchzugehen. Will man jene direkt zu fassen kriegen, verdeckt man das *objet a* und erhält Fetische.¹² Die *mise-en-scène* und die Kameraarbeit zeigt nie Solidarität mit den rebellierenden Schülerinnen und Schülern. Im Gegenteil ist diese viel näher an Zupans Emphase des frustrierenden Begehrens. Oft sieht man Zupan, wie er aus dem Fenster schaut, man sieht

ihn eine Fotografie betrachten – seine Geliebte, sein Geliebter?, das Publikum wird es nie erfahren. Man sieht ihn in einem Raum gemeinsam mit Sabina, vielleicht die zweite Schlüsselszene des Films, die so wunderbar das Žižek'sche Konzept des *Interface* zur Darstellung bringt, die phantasmatische Rahmung des eigenen Begehrens.¹³ Das phantasmatische Bild im Bild wird durch den Türrahmen dargestellt, durch den das Publikum Zupan und Sabina *in flagranti* erwischt, nachdem eine andere Schülerin die Tür öffnet. Deren angeregtes Begehren – man weiß nicht genau was die beiden im Zimmer getan haben – wird vom Publikum geteilt, die Dimension des Genießens erscheint. Zupans Genießen wird jedoch nicht gezeigt. Zupan scheint zunächst gar nicht zu genießen, und damit berühren ihn weder die Provokationen seiner Schülerinnen und Schüler noch die der anderen Lehrpersonen. Nur in zwei Szenen findet sich eine Anspielung auf sein Genießen. Saša (Tjaša Železnik), die attraktive Sportlehrerin, bringt ihm einen Kaffee in sein Büro. Sie wird aber von Zupan abgewiesen, als sie ihm einen Besuch eines klassischen Konzerts vorschlägt. Zupan macht sich lustig über sie, weil sie nicht zwischen »klassischer Musik« und »El Clásico«, dem Fußballmatch zwischen FC Barcelona und Real Madrid, zu unterscheiden weiß. Die zweite Szene zeigt Zupans Ärger, als Zdenka (Nataša Barbara Gračner), die Rektorin, ihn duzt. Beide Vorfälle illustrieren eine Übertretung der professionell-symbolischen Grenze, Zupan reagiert mit Hohn und Wut. Das könnte nun implizieren, dass es tatsächlich einen »privaten« Zupan gäbe. Aber der Film verwahrt sich, einen solchen vorzuführen (was die Phantasie eines »privaten Zupan« allerdings wiederum stützt). Was Zupan tatsächlich zu genießen scheint, ist eine Form von aus der Zeit gefallener symbolischer Autorität. Wenn das mit einem Appell zur Rückkehr dieser Autorität einherginge, einem nostalgischen Appell, der den Herrn dem zeitgenössischen Experten vorzieht, wäre der Film ein Produkt konservativer Ideologie. Meiner Meinung nach macht der Film aber gerade das nicht. Das Zeigen eines »aus den Fugen« geratenen Lehrers verweist nicht nur auf eine Kritik zeitgemäßer Autorität – die vor allen Dingen männliche Phantasie eines wirklich pädagogischen Führers, die notwendigerweise mit der unbefriedigenden Funktion der Erziehungsexpertinnen und -experten erscheint –, sondern auch auf ei-

ne Autorität, die einem emanzipatorischen Begehren Rechnung trägt. Eine Autorität, die unser »Unbehagen in der Kultur« anders punktiert, eine, die ihre eigene Funktion nicht verleugnet, wie es viele Experten und Lehrpersonen mit dem Verweis auf ihr Wissen tun, eine Autorität, die uns von uns selbst auf eine gute Art entfremdet.

In der letzten Szene, der von einer herumgeisternden Sabina heimgesuchten Klassenfahrt, ist Zupan nicht dabei. Alle Versuche aus ihm einen Feind zu machen, sind gescheitert. Nur das Vernichten des Feindes verspräche die Rückkehr zum Normalzustand. Das ist vielleicht eine der wichtigsten Einsichten des Films: die Tatsache, dass der Klassenfeind nicht existiert. Er ist nur da, wenn an seine Funktion durch die Schülerinnen und Schüler, die Eltern und das Kollegium appelliert wird, um das unheimliche *objet a* zu verdecken. Der dem Film seinen Namen gebende »Klassenfeind« gesellt sich damit zu Freuds »Urvater« und Kierkegaards »Kaminfeger« – das die Ordnung gleichzeitig (als Phallus/Herrensignifikant) prägende, (als Fetisch vermeintlich) schließende und nie zum Ende kommen lassende Element (*objet a*).¹⁴ Oder um eine andere Figur heranzuziehen: Es ist, als wäre »Lenin (nicht) im Klassenzimmer«. Im von Žižek wiedergegebenen Witz ist ein Bild mit dem Titel »Lenin in Warschau« an einer Kunstaustellung präsentiert. Darauf zu sehen ist Lenins Frau, Nadeschda Krupskaja, im Bett mit einem jungen Mitglied des Komsomol. An der Ausstellung fragt ein verwirrter Kunstenthusiast, wo denn nun Lenin in diesem Bild zu finden sei, worauf der Ausstellungsführer trocken erwidert: »Lenin ist in Warschau.«¹⁵ Der Fehler, den der Kunstinteressierte begeht, hat Konsequenzen für den Titel des hier analysierten Films, der im Film selbst nie vorkommt. Laut Žižek erwartet der Fragende zwischen Titel und Bild den Abstand von Signifikant und Signifikat. Er meint, der Titel spräche vom Bild aus sicherer Distanz. Im Witz hingegen sei der Titel auf der gleichen Ebene wie das Bild zu finden, der Abstand sei dem Bild immanent, weil Nadeschda Krupskaja nicht tun könnte, was sie im Bild tut, wäre Lenin ebenfalls in ihm dargestellt.¹⁶ Damit ist Lenin das Element, das die Ordnung stört – das Tectelmechtel seiner Frau mit ihrem Geliebten – und diese gleichzeitig konstruiert, ja diese als Herrensignifikant durch seine *Nicht*anwesenheit autorisiert und nach-

träglich abschließt. Ohne seine dem Bild den Titel gebende Ab-senz hätte die Bettszene nicht stattfinden können.

Der Titel von *Klassenfeind* muss ebenfalls auf einer Ebene mit der Filmdiegeese gelesen werden. Nur durch diesen ist es möglich, den Film korrekt zu deuten, nicht weil er erklärt, sondern weil durch ihn klar wird, was ausgespart ist, und damit den Film-inhalt überhaupt erst möglich macht. Der (Klassen-)Feind ist immer der nach außen projizierte Fetisch, der den inhärenten Widerspruch verdeckt.¹⁷

Damit erhält man die Grundstruktur der heutigen Ideologie: Phantasmatisch konstruierte Instanzen des Genießens – Feti-sche – scheinen ein der Realität eher angemessenes Verständ-nis (und gleichzeitig ein Mehr an Genießen) zu ermöglichen. Die Verlockung des Jenseits vergangener, vor allem durch und mit Sprache vorangetriebener Versuche winkt. Kurz, eine *vitalistisch-intuitionistische* Ideologie. Eine Ideologie, so erzählt man sich zumindest, ohne Steppunkte, die, *immanentistisch* verstanden, immer zu *per se* zu kritisierenden Herrensingnanten werden müssen.¹⁸ In *Klassenfeind* äußert sich diese Ideologie in drei Di-mensionen:

1. Auf formaler Ebene, als »poststrukturalistische« Filmana-lyse. – Der bildliche Bereich wird als Jenseits des sprachlichen analysiert und verspricht damit diesem zu entgehen. Mit He-gel könnte man schreiben, dass der *iconic turn* nur möglich war, weil er sich seinerseits auf Singnanten stützte, um diese Wen-de zu beschreiben¹⁹ – nur weil sie sich auf Singnanten stützen, können das »Körperliche«, »Affekte« als völlig der Sprache ge-genüber anderes erscheinen, sie werden zum definierbaren S_2 , der große Andere ist nicht länger durchgestrichen. Das Reale als Mangel in der Singnantenkette wird falsch übersetzt zu Feti-schen ($-\phi$), zum letzten Ding, das man in der Flucht vor dem Realen sieht. Entgegen dem eigenen Anspruch und nach wie vor sich auf die symbolische Struktur stützend, erscheint folgender Satz:

S_1 : »Authentische Filmanalyse ist«
→ $s(A)$: »nicht abhängig von Sprache«.

2. Politisch, in der »postideologischen« Massenanalyse von Zupans Klasse und des Lehrpersonenkörpers. – Sobald jede Lehrperson ihr Genießen zeigen will und Genießen von ihren Schülerinnen und Schülern verlangt, wird das Symbolische nicht zu einer Utopie gegenseitiger Anerkennung, sondern zu einer imaginären Arena sich vernichten wollender Feinde (man denke an die erfolgreiche *Hunger Games*-Reihe oder die Popularität sog. *Battle Royal*-Videospiele, die beide diese Arena zu ihrem Prinzip erhoben haben). Mit der gewichenen Entfremdung verschwindet sogleich auch jeglicher Rückzugsort. Politik, einst reserviert für den gemeinsamen Kampf für ein Allgemeines, verkommt zu einem Instrument, alles das eigene Genießen Irritierende zu zerstören. Der Feind als imaginärer Doppelgänger muss vernichtet, nicht anerkannt, geschweige denn als Argumentationspartnerin oder -partner wahrgenommen werden, oder:

S_1 : »Authentische Politik ist«
 $\rightarrow s(A)$: »nicht abhängig von einem
 sich entfremdeten Bereich«.

3. Pädagogisch, in der »postautoritären« Beziehung zwischen Lehrpersonen, Schülerinnen und Schülern. – Sobald jegliche Form von Autorität sofort dekonstruiert werden und jeder Herrsignifikant als Zeichen eines individuellen Begehrens erscheinen muss, wird dieser nicht verschwinden, sondern in viel anspruchsvollerer Weise wiederkehren. Die »anale« Überich-Lehrperson (John Keating) ist weit mehr in der Lage, ihr Subjekt zu traumatisieren, als es die kastrierende, symbolische pädagogische Autorität vermochte, weil sie die Schülerinnen und Schüler als Fetische verwendet, als Instrument für ihr eigenes Genießen. Wenn dies bei Schülerinnen- und Schülerseite durchaus auch Lust erzeugen kann – was jeder Perverse *sait bien, mais quand même* verleugnet –, steht dieses Vorhaben offensichtlich jedem Versuch entgegen, sich von dieser Autorität zu emanzipieren. In der perversen Beziehung ist der Andere nie durchgestrichen,²⁰ jedwede Provokation gegen diesen stärkt nur seine Autorität. Ob man nun seine Anerkennung oder seine Vernichtung wünscht, es spielt keine Rolle, unbewusst ist man ihm ausgeliefert, oder:

S_1 : »Authentische Autorität ist«

→ $s(A)$: »nicht abhängig von Signifikanten«.

Die Freiheit des getriebenen Subjekts, die Freiheit »zu genießen, was man nicht hat«, ²¹ ist nicht denkbar, beruft man sich auf eine nicht durchgestrichene Instanz – aufs Bild jenseits der Signifikantenordnung, auf einen anderen, der sich nicht selbst entfremdet ist, auf eine Autorität, die nicht autoritär scheint. Nur wenn das Subjekt akzeptiert, dass da kein großer Anderer wartet, ist nicht nur eine Filmtheorie, eine Politik, sondern mitunter auch eine Pädagogik des Realen möglich.

Die nun fortgeführte Analyse von *Klassenfeind* wird uns genau zur Grenze einer Pädagogik des Realen führen, zur Grenze des von Zupan artikulierten pädagogischen Begehrens und einer pädagogischen Ethik des Genießens, welche dem Film letztlich doch abgeht.

Autorität verstanden als Signifikant, als Herrens signifikant einer struktural linguistischen Ordnung, bedeutet, dass nichts Außersprachliches – etwa als Charisma konstruiert (im Sinne Max Webers) – diese Autorität stützt. Wenn etwas solches erscheint, dann nur als den Autoritätsmangel verdeckende Phantasie. Nun ist aber in Spielfilmen die Lehrperson keineswegs so dargestellt. Vielmehr erscheint sie meist als charismatischer Führer, der mehr Wert auf Genießen als auf den Unterricht legt. Die kinematische Traumfabrik inszeniert diese Phantasie. In der Phantasie erscheint das traumatische Reale, die Antwort auf die Frage: »*Che vuoi?*, was willst Du von mir?«, die gleichzeitig die eigene Freiheit und den Schrecken vor dieser anzeigt. Vergleicht man nun die zwei als Phantasmen konstruierten Lehrpersonen aus den Spielfilmen, John Keating und Robert Zupan, lässt sich diese Ambivalenz wunderbar analysieren. Während Keating für die perverse Realisierung der Phantasie und die gegenwärtige Ideologie steht, ist sein Doppelgänger Zupan anders. Wenn beide Antworten (S_2) auf den Herrens signifikanten »Ein guter Lehrer ist« (mit dem *point de capiton* »nicht ein normaler Lehrer«) sind, entspräche Keating – ϕ , Zupan $S(A)$. Keating lässt einen Fetisch für den Anderen erscheinen, Zupan nur einen mangelhaften Signifikanten. Bei aller Kritik an *Der Club der toten Dichter*,

aufgrund der strukturalen Unmöglichkeit, S_2 zur Erscheinung zu bringen, muss man den Film dennoch für seinen analytischen Wert schätzen. Er zeigt, dass in der Phantasie – in einem Spielfilm und in der Phantasie der Schüler Keatings – tatsächlich eine Instanz jenseits des Symbolischen erscheinen kann und dass diese Instanz mit viel libidinöser Energie, großer Sehnsucht und Leidenschaft besetzt wird.

Bei unkritischer Betrachtung des Films könnte es scheinen, als wäre Zupan – auch er ist eine Lehrperson, die aus dem Lehrpersonenkörper heraussticht – eine Wiederkehr des Lehrers alter Schule, jemand, der mit dem gebührenden Abstand seiner Position nach Respekt verlangt, Verbote ausspricht, Wert auf Höflichkeiten legt und seine Schülerinnen und Schüler streng zu beurteilen weiß. Wie bei Keatings Klasse kommt es auch bei Zupans zu einem Selbstmord. Während aber der Selbstmord von Neil Perry (R. S. Leonard) aufgrund eines Widerspruchs zwischen seinem Begehren (er will Schauspieler werden) und den Vorstellungen seines Vaters (K. Smith, er will, dass sein Sohn Arzt wird) geschieht, bringt sich Sabina (D. Cupevski) um, weil sie von ihren Eltern adoptiert wurde und das nicht zu bewältigen weiß. Während Neil Perry von Keating dazu angestachelt wird, seinem Begehren zu folgen, ja, endlich zu genießen, fordert Zupan von Sabina, dass sie ihr Begehren ernstnehme, ohne ihr aber zu sagen, wie das genau passieren könnte. Während Keatings Schüler ihn verteidigen, greifen Zupans Schüler ihn an. Während Keating keine Rede am Schluss halten kann, macht Zupan das ausführlich. Während Keating seinen Schülern am Ende rät, nicht gegen Autoritäten zu kämpfen, fordert Zupan in seiner Abschlussrede seine Schülerinnen und Schüler zum Kampf gegen die Ordnung auf. Keating muss am Schluss gehen, Zupan macht das freiwillig etc. Man könnte noch viele weitere Verdoppelungen und Verschiebungen beschreiben.

Während beide Lehrer die verdeckte Herrschaft im »Diskurs der Universität« aufzeigen, wird Keatings Autorität gewünscht und unterstützt von seinen Schülern. Zupans Autorität, die weniger auf sein Genießen als auf das Funktionieren von Symbolen rekurriert – deshalb das Wertlegen auf Höflichkeiten, seine Distanz, seine Verachtung gegenüber den anderen Lehrpersonen im Kollegium – wird radikal in Frage gestellt, ihm wird Nazismus

vorgeworfen, auch weil die Schülerinnen und Schüler meinen, er habe mit Sabina etwas angestellt. Wenn Keating mit der Leidenschaft des den Signifikanten Entgehenden für die Signifikanten kämpft – Gedichte sind seine Passion –, agiert Zupan mit der Leidenschaftslosigkeit der Signifikanten für das diesen Mangelnde – die Freiheit des Subjekts. Allerdings erlaubt nur die Struktur das Entdecken des eigenen Begehrens und damit zum freien Subjekt zu werden. Selbstentfremdung versus Selbstverwirklichung. Er nutzt den Herrenschriftkanten, seine Autorität als Lehrer zur Befreiung des Subjekts, indem er diesen am Schluss freiwillig aufgibt, weil er *grundlos*, *rein symbolisch* ist. Keating *verleugnet* seinen Herrenschriftkanten, gerade weil er diesen durch einen Fetisch endgültig gefunden zu haben scheint, da ein *authentischer* Lehrer für ihn *kein* Lehrer mehr ist, sondern ein »Kapitän«, ein »Befreier« usw., kurz eine asymbolische Privatperson. Das, was wir heute in vielen Schulen sehen. Damit wird der Herrenschriftkante und mit ihm die Ordnung stabilisiert, weil der Platz für Kritik, die Leerstelle des vermissten Signifikanten (S_2) für immer verworfen ist.

Bei Keating wird *der* Herrenschriftkante des Lehrpersonenfilms »Ein guter Lehrer ist« mit dem Stepppunkt »kein Lehrer« geschlossen, bei Zupan endet er im Stepppunkt »keine Privatperson«. Beides ist *nicht* richtig, beides nicht verallgemeinerbar, weil der Ort des Mangels, S_2 , verneint wird. Aber der Stepppunkt Zupans *verdrängt* S_2 nur zeitweise, er *verwirft* ihn nicht. Trotz der mit dem Herrenschriftkanten »guter Lehrer« verbundenen Phantasie Zupans – dem Wertlegen auf symbolische Höflichkeiten – ist es mit Zupan möglich, einen Zugang zu S_2 zu finden, weil das Begehren im Subjekt bestehen bleibt. Bei Keating ist dieser Zugang und damit das Subjekt für immer verloren.

Mir scheint es sinnvoll, den Herrenschriftkanten zu nutzen, um den Platz des vermissten Signifikanten nicht zu übersehen, und damit zu erkennen, dass der Herrenschriftkante letztlich grundlos ist. Keatings Weg zu beschreiten, aus dem Herrenschriftkanten eine asymbolische, genießende Autoritätsinstanz zu machen, stabilisiert nicht nur die Ordnung in ihrem Bestehen. Weil kein Platz für Kritik mehr vorhanden ist, verwehrt er uns auch in einer fundamentalen Weise unsere Freiheit – was üb-

rigens der beinahe unangreifbar scheinende Trumpf als Zwilling Keatings, der Politiker, der keiner sein will, wunderbar zeigt.

Zupan und *Klassenfeind* in Gänze scheinen eine Illustration der Maxime »*ne pas céder sur son désir*« zu sein. Der Schritt von einer Ethik des Begehrens zu einer Ethik des Triebs bleibt aber wohl offen. Zu sehen, dass letztlich auch der phantasmatische Rahmen des *objet a* relativiert werden darf – im Falle Zupans das Wertlegen auf symbolische Professionalität, die ihm *ex negativo* Genießen ermöglicht, als Ärger oder Hohn bei einer Übertretung – und damit das an diesen angelehnte Begehren zum Genießen werden kann, dass, wie es Alenka Zupančič so schön schreibt, aus dem »*That's not it*« aller dem *objet a* nicht entsprechenden Objekte letztlich das »*That's not it*« des *objet a* wird, scheint im Film nicht ersichtlich.²²

Wie so vieles im Film ist es aber doch angedeutet, nämlich in der oben erwähnten Schlüsselszene: Zupan erklärt gerade der Klasse den Unterschied von Passiv und Aktiv in der deutschen Sprache. Im ersten an der Wandtafel stehenden und im Aktiv formulierten Satz (»Ich öffne das Fenster«) sei »das Fenster« das grammatikalische Objekt. Im zweiten, passiv konstruierten Satz (»Das Fenster wird geschlossen«) sei es nun Subjekt. Während Zupan dies erklärt, hört man durch den Lautsprecher fünf Schülerinnen und Schüler seiner Klasse Anschuldigungen gegen ihn vorbringen. Genau als er auf Deutsch das Wort »Objekt« ausspricht, (ihm bricht beim Unterstreichen der Wörter »das Fenster« die Kreide), ertönt im Lautsprecher das slowenische Wort »prêdmet«, »Objekt« also. Durch einen Schnitt, das Thema von Zupans Unterricht und den Umstand, dass durch ein Objekt, den Lautsprecher, kommuniziert wird, entfaltet sich die ganze Ambivalenz des Begriffs Objekt. Zupan ist merklich irritiert ob des Zusammentreffens seines Beispiels mit der Rede der revoltierenden Schülerinnen und Schülern. Als er dann aber im Beispiel zum passiven Modus wechselt, »das Fenster« also zum Subjekt des Satzes wird, spricht er »Subjekt« beinahe enttäuscht aus.

Man könnte diese Szene nun so deuten, dass Zupan, der Lehrer, der durch die Dimension des Begehrens den »Tod des toten Vaters«, die genießende Autorität eines Keating, ungeschehen machen will, letztlich nicht mit dem »Mangel des mangelnden Objekts« umgehen kann. Wenn nun in der Ethik des Realen tat-

sächlich das noumenale *objet a* ins Pathologische fällt und sich damit zeigt, dass auch dieses scheinbar so erhabene Objekt nicht einmal Fetisch, nicht einmal Stück Dreck, sondern letztlich einfach ist,²³ kann man es auch aufgeben.²⁴ Und wäre dies nicht die Lektion, die noch über diejenige des vielleicht im Begehren nach einer neuen Form des Humanismus steckengebliebenen Zupan hinausgehen würde?

1. Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, London 2015 [1994], Verso, 34.
2. Richard Boothby, *Freud as Philosopher: Metapsychology after Lacan*, London 2011, Routledge, 275.
3. *Klassenfeind* [Razredni sovražnik], 112 min, Regie: Rok Biček, Triglav Film 2013. Informationen zum Film findet man hier: https://www.trigon-film.org/de/movies/Class_Enemy [letzter Aufruf am 10.12.2023].
4. *Dead Poets Society*, 128 min, Regie: Peter Weir, Touchstone Pictures 1989.
5. Vgl. Todd McGowan, *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, Albany, NY 2004, SUNY Press, 41ff., und Alenka Zupančič, *A Perfect Place to Die: Theatre in Hitchcock's Films*, in Slavoj Žižek (Hg.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London 1992, Verso, 73–105.
6. Siehe dazu Zupančič, *Ethics of the Real: Kant, Lacan*, London 2000, Verso.
7. Vgl. McGowan, *End of Dissatisfaction*, 2ff.
8. Vgl. Peter Widmer, *Die Lust am Verbotenen und die Notwendigkeit, Grenzen zu überschreiten*, Freiburg 1991, Kreuz-Verlag.
9. Wie Mladen Dolar schreibt: »Letztlich gibt es so etwas wie Deakusmatisierung nicht« (*His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, übers. v. Michael Adrian, Bettina Engels, Berlin 2014, Suhrkamp, 95). Während der Erfinder des »acousmètre«, Michel Chion, meinte, dass es möglich sei, diese enigmatische Instanz, z.B. eine Off-Stimme, zu verorten, widerspricht ihm Dolar, weil: »Es muss noch ein anderes Objekt als das Fetischobjekt geben« (ebd.) – natürlich das *objet a*. Wir sind deshalb nie in der Lage die Stimme zu verorten, das *objet a* wiederum wird durch Fetische verdeckt: $\frac{-\phi}{a}$, vgl. Žižek, *The Plague of Fantasies*, London 2008 [1997], Verso, 105; Russel Sbriglia (Hg.), *Everything You Always Wanted to Know about Literature but Were Afraid to Ask Žižek* = SIC, 10, Durham, NC 2017, Duke University Press, 125f.
10. Vgl. Jacques Lacan, *Die Kehrseite der Psychoanalyse. Seminar XVII*, hg. v. Jacques-Alain Miller, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 2023, Turia + Kant, 271f.
11. Es scheint, der sprichwörtliche »bone in the throat« wurde von niemand anderem als Žižek hinzugefügt (er holt seinen »Knochen« bei Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du dé-*

- sir dans l'inconscient freudien*, in ders., *Ecrits*, Paris 1966, Seuil, 793–827: 820, wie er hier erklärt: Žižek, *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, London 2002 [1991], Verso, 85, Fn. 28). Die deutsche Übersetzung des Lacan'schen Originals lautet: »Das a präsentiert sich auf dem Feld der Täuschung der narzisstischen Funktion des Begehrens sozusagen als ein unverschlingbares Objekt, das dem Signifikanten im Halse steckenbleibt« (*Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, hg. v. Jacques-Alain Miller, übers. v. Norbert Haas, Wien 2014, Turia + Kant, 284). Žižek hat also geschickt das Lacan'sche *objet a* mit dem Hegel'schen »Der Geist ist ein Knochen« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in ders., *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a.M. 1986, Suhrkamp, III: 260) vermählt, den er allerdings nicht einfach als mit der Hegel'schen Kritik der Phrenologie überwunden sieht, sondern als phantasmatisches Gegenüber des Subjekts ($\$ \diamond a$), als *objet a*, »aufgehoben« (vgl. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London 2008 [1989], Verso, 243ff.). Die Dialektik von Phantasma, symbolischer Autorität, dieser widerstehendem Realen und, nicht zuletzt, dem Wissen darum – $\$, S_1, a, S_2$ – ermöglicht es Žižek, nicht nur Hegels »Aufhebung« – und damit dessen ganze Philosophie mit Lacan – gegen den Strich zu bürsten, sondern die Objektifizierung des phantasmatisch-realen *objet a* zwischen Phallus (Φ , bzw. Herrensignifikant, S_1) und Fetisch ($-\phi$) zu theoretisieren (etwas, wie sich unten zeigen wird, das Zupan letztlich nicht erreicht).
12. Einer der beiden existierenden Artikel zum Film – sieht man vom den Film nur streifenden Artikel von Daniel Deplazes (»Why Did You Want to Be a Teacher?« *Kulturelle Repräsentationen von Lehrkräften in Spielfilmen – Potenziale für die Lehrer*innenbildung*, 6:1 (2023), 457–471) und dem eher journalistischen Artikel von Gianfranco Rebora (*Conflitto di classe*, in *LIUC Università Carlo Cattaneo*, 261 (2014), 93–96 <http://gianfrancorebora.org/2014/12/sviluppo-organizzazione-n-261> [letzter Aufruf am 10.12.2023]) ab – weist ebenfalls hierauf hin, allerdings bezogen auf die Gesichtsdarstellung und die Blicke im Film, nicht bezogen auf die Stimme (vgl. Barbara Zorman, *Obraz v velikem planu in pripovedna Transparentnost (The Face in Close-Up and Narrative Transparency)*, in *PRIMERJALNA KNJIZEVNOST*, 43:1 (2020), 75–95. Dass Zorman auf Deleuzes »images-affections« verweist, könnte als Symptom auf eine unzutreffende Analyse hinweisen. Der andere Artikel stammt von Markus Vorauer, »Lernen heißt nicht wissen, wollen heißt nicht können.« *Mit Canetti in den Klassenraum. RAZREDNI SOVRAZNIK (Der Klassenfeind) von Rok Biček*, in *Künstliches Licht*, 5:11 (2017), 28–37.
13. Vgl. Žižek, *Die Furcht vor echten Tränen. Krysztof Kieslowski und die »Nahtstelle«*, Berlin 2011, Volk & Welt, 40ff. Das ist auch eine wichtige Szene in Vorauers Analyse, vgl. *Lernen heißt nicht wissen...*, 35.
14. Vgl. Žižek, *The Role of Chimney Sweepers in Sexual Identity*, in *International Journal of Žižek Studies*, 7:1 (2016), 1–9 <https://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/download/711/717> [letzter Aufruf am 22.3.2025].
15. Žižek, *The Sublime Object*, 178.
16. Ebd., 178ff.
17. Siehe auch Žižeks Analyse von Carl Schmitt: *Carl Schmitt in the Age of Post-Politics*, in Chantal Mouffe (Hg.),

The Challenge of Carl Schmitt, London 1999, Verso, 18–37.

kehrung der Formel der Phantasie, des »Interface«, §◇a.

18. Der Unterschied zwischen Herrensignifikant S_2 und *point-de-capiton* [»Stepppunkt«, $s(A)$] ist undeutlich. Bei Žižek verschwindet er vollends, wie wiederum eines seiner jüngsten Werke zeigt (vgl. *Surplus-Enjoyment: A Guide For The Non-Perplexed*, London 2022, Bloomsbury, 2). Ich beziehe mich auf McGowans Verständnis in McGowan, *Structure and Signification*, online videorecording, YouTube, 18. Juli 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=AF7QBX9t28c> [letzter Aufruf am 10.12.2024], vgl. dazu auch ders., *The Absent Universal: From the Master Signifier to the Missing Signifier*, in *Problemi International*, 2:2 (2018), 195–214, sowie den Index zu » $s(A)$ « von Henry Krutzen, *Jacques Lacan. Séminaire 1952–1980. Index référentiel*, Paris 2009 (2000), Anthropos, 927. So verstanden, schließt der Stepppunkt nachträglich den Bedeutungsvektor, der vom Herrensignifikanten ausgelöst wurde.
19. Diese Hegel'sche Denkfigur zeigt sich in mehreren »Stationen« seiner *Phänomenologie des Geistes*, z. B. in der Kritik der phrenologischen Schädellehre, die – in die Sprache des Strukturalismus übersetzt – die Signifikantenunhintergebarkeit ignorierte (250ff.).
20. Lacans Formel für die fetischistische Sichtweise, $a \diamond \S$, ist genau die Umkehrung der Formel der Phantasie, des »Interface«, §◇a.
21. Vgl. den Titel von McGowan: *Enjoying What We Don't Have. The Political Project of Psychoanalysis*, Lincoln 2013, University of Nebraska Press.
22. Zupančič, *Ethics*, 244. Oder, wie es Widmer klassischer schreibt: »dass der Inzest eine große Enttäuschung wäre«. (*Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1990, Fischer, 167).
23. Hegel urteilte, als er die Berge in den Schweizer Alpen besucht hatte – im Gegensatz zu Kant, für den mitunter die Natur das Erhabene schlechthin war: »Der Anblick dieser ewig toten Massen gab mir nichts als die einförmige und in die Länge langweilige Vorstellung: Es ist so.« (Karl Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben. Supplement zu Hegel's Werken*, Berlin 1844, Duncker & Humblot, 483)
24. Die Betonung liegt auf dem »kann«. Wenn man die Ethik des Triebs als direkt zugänglich und nicht als Reflexivität, ja Genießen des Begehrens versteht, landet man wieder im fetischistischen Genießen, wie viele Lektüren des späten Lacan und dessen Konzept der »*lalangue*« zeigen. Siehe dazu etwa Žižek, *Sex and the Failed Absolute*, London 2019, Bloomsbury, 429ff., insbesondere 435.