

Riss



Szenen des Sexuellen

Film als Analyse

Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 96



RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse · Freud – Lacan

Psychoanalyse und Film

72/73 / 2009/II-III

WOLFRAM BERGANDE – Der Familienmythos und seine Komplizinnen in David Lynchs *Inland Empire*

GERHARD BURDA – Jerusalem, ... nicht-alles. Eine kleine Différanceologie rund um Ridley Scotts Film *Königreich der Himmel*

UTE HOLL – Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik des Kinos in Robert Bressons *Le diable probablement*

JOHANNES BINOTTO – Hors-champ. Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Films

MANFRED RIEPE – Schauen und stechen. Anmerkungen zu Michael Powells *Peeping Tom*

HANS-PETER JÄCK – Der Akt des Tätowierens. Yoichi Takabayashis Film *Irezumi* – *Die tätowierte Frau*

AUGUST RUHS – Der Geschmack von Haut, Blut und Fleisch. Gestalten der Anthropophagie in neueren Filmproduktionen

BUCHBESPRECHUNGEN – Wolfram Bergande – Laszig / Schneider (Hg.) – Slavoj Žižek

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse

film

12. Jahrgang Nr. 39/40
September/Oktober 1997

freud laçan

Diverse Titel aus der Backlist wie z. B. *Lügen, Kleist, Lachen, Mutter, Perversionen, Film, Musik, Phallus, Objekt, Semiotik* sind per Mail beim Verlag bestellbar (post@textem.de). Die Bücher haben sämtlich Alterungsspuren, es wäre nachzulesen, ob sich diese auch auf den Inhalt übertragen haben.

Inhaltsverzeichnis

Film:

Editorial 3

August Ruhs, Wien: Sprachspiele und Lichtspiele.
Psychoanalytische Versuche in Kinematographie **13**

Parveen Adams, London: "Vater, siehst du nicht, dass ich filme?" **45**

Hans-Peter Jäck, Frankfurt a. M.: Uneröffnetes Testament.
Zu Fred Zinnemanns *Zwölf Uhr mittags* (1952) **67**

Insa Härtel, Hamburg: Der Bauch des Architekten
und die Architektur des Bauches **75**

Franz Derendinger, Olten: Kuleshov mit Lacan —
metaphorische Montagen **95**

Elisabeth Roudinesco, Paris: Sartre als Leser Freuds.
Das Drehbuch zu *Freud* von John Huston **109**

Karl-Josef Pazzini, Hamburg: Suture —
Bilder in den Medien als Nähmaschinen **133**

Heiko Reisch, Frankfurt a.M.: Der filmästhetische Sog —
Zu TWIN PEAKS von David Lynch **145**

Nina Zimnik, Konstanz: Frauen und Demokratie:
Siegfried Kracauers Interpretation von *Mädchen in Uniform* (1931) und Lacans Theorie der zwei Väter **155**

Manfred Riepe, Frankfurt a.M.: Sie kommen von innen.
Körper und Fremdkörper in David Cronenbergs Filmen **177**

Slavoj Žizek, Ljubljana: David Lynch oder
Deutscher Idealismus im Kino **199**

Catherine Liu, Minneapolis: Grenzenlose Randgänge
(Infinite Margins) **209**

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse
Nr. 96

Szenen des Sexuellen

8 Editorial

- 18 Johannes Binotto
Freud: eine (Film-)Szene
- 22 Insa Härtel
*Tanz im Bett & Walkman als
Kondom als Screen: Ästhetik
des Sexuellen in Test (2013)*
- 48 Volker Renner, *Lindenstraße*
(*Serientod*)
- 66 Johannes Binotto
*Entzonungen – Zur Erogenität
des Filmischen und ihre
Verschiebung im Videoessay*
- 94 Sulgi Lie
*Phantasmagorien der Farbe –
Hitchcocks Kolorismus*
- 116 Linda Waack
*Analytische Aussprache in
Lina Wertmüllers Hingerissen
von einem ungewöhnlichen
Schicksal im azurblauen
Meer im August*
- 130 Karl-Josef Pazzini,
Manuel Zahn
*Übertragungsreize: Filme als
Analytiker*innen des Sexuellen?*

Coverabbildung:
Volker Renner, *Lindenstraße*
(*Serientod*), 2019

- 156 Einsatz
Julia Bee
Sex Education

Beide Bücher
(*Serientod* und *Index*)
sind beim Verlag
bestellbar
(post@textem.de)

- 166 Volker Renner, *Lindenstraße*
(Index)
- 182 Cesare Musatti
Kino und Psychoanalyse (1950)
- 199 Karl-Josef Pazzini
Der Analysant mit dem Laptop

REZENSIONEN

- 171 Artur R. Boelderl u. Peter
Widmer (Hg.): *Von den
Schwierigkeiten, zur Welt zu
kommen – Transdisziplinäre
Perspektiven auf die Geburt –*
rezensiert von Martin A. Hainz
- 210 »Dem Sinn den Hals umdrehen«
Jacqueline Rose: *Den eigenen
Tod sterben – Denken mit
Freud in Zeiten der Pandemie*
(Sigmund Freud Vorlesung
2020), übers. von S. Seitz
und A. Wieder – rezensiert
von Insa Härtel
- 215 Thomas Ettl: *Die anorektische
Logik – Psychodynamik,
Genese und Behandlung der
Magersucht* – rezensiert von
Martin A. Hainz
- 218 Insa Härtel (Hg.): *Reibung
und Reizung – Psychoanalyse,
Kultur und deren Wissenschaft* –
rezensiert von Ulrike Kadi
- 223 Tögel, Christfried (Hg.);
Zerfaß, Urban (Mitarbeit):
*Sigmund-Freud-Gesamtausgabe
in 23 Bänden*, Bd. 18, 19
und 20 – rezensiert von
Karl-Josef Pazzini
- 229 Abstracts
- 232 Autor*innen
- 235 Heftankündigungen
- 237 RISS-Beirat
- 237 Autor*in werden
- 237 Leser*innenschaft
- 239 eRISS
- 240 Impressum

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

»Mit der Phantasie stehen wir vor etwas [...], das den Gang des Gedächtnisses fixiert und auf den Zustand des Augenblicklichen reduziert, indem es an jener Stelle innehält, die Deckerinnerung heißt. Stellen Sie sich vor, wie eine kinematographische Bewegung, in raschem Ablauf begriffen, plötzlich an einer Stelle angehalten wird und dabei alle Figuren erstarren. Dieses Augenblickliche ist bezeichnend für die Reduktion der vollen, signifikanten, von Subjekt zu Subjekt artikulierten Szene auf das, was stillgelegt wird in der Phantasie.«

(Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch IV: Die Objektbeziehung (1956–1957)*, übers. von H.-D. Gondek, Wien 2003, Turia + Kant, S. 139)

Freud: eine (Film-)Szene

Johannes Binotto

O bwohl Sigmund Freud mit dem Kino bekanntlich nichts zu tun haben wollte, zitiert er in einem seiner zentralen Texte trotzdem einen Film. Und dies möglicherweise, ohne es selbst wissen zu wollen. In *Das Unheimliche* verweist Freud auf Otto Ranks Aufsatz *Der Doppelgänger* und schreibt dazu folgende Fußnote: »In der H. H. Ewersschen Dichtung ›Der Student von Prag‹, von welcher die Ranksche Studie über den Doppelgänger ausgegangen ist, hat der Held der Geliebten versprochen, seinen Duellgegner nicht zu töten. Auf dem Wege zum Duellplatz begegnet ihm aber der Doppelgänger, welcher den Nebenbuhler bereits erledigt hat.«¹

Nun ist die Szene, die Freud hier beschreibt, allerdings keine literarische, sondern eine kinematografische. Denn was Freud hier irreführend »Dichtung« nennt, ist eigentlich der Film *Der Student von Prag* unter der Regie von Hans Heinz Ewers. Rank machte in seinem Text explizit klar, dass es sich bei der beschriebenen Szene um die eines »Filmdramas« handelt, das Produkt einer »in mehrfacher Hinsicht an die Traumtechnik gemahnende Kinodarstellung«, deren »schattenhaft flüchtige, aber eindrucksvolle Bilder« er festhalten will.² Entweder hat Freud diese Kontextualisierung bei Rank überlesen, sie vergessen oder verdrängt oder aber er hat bewusst verschwiegen, dass er von einem Film spricht.

So begründet diese Stelle, warum in diesem Heft mit dem immer wieder auftauchenden Begriff der »Szene« auch Freuds Begriff mit aufgerufen sein soll. Bei Freud ist der Begriff der Szene ebenso zentral, wie schillernd, meint er doch damit nicht nur Szene im Sinne einer Handlungseinheit, sondern auch Szene als Schauplatz und Dispositiv. Exemplarisch zeigt sich dies im berühmten Fall der Urszene, die ihre nachhaltige Wirkung nicht nur aus dem zieht, was sie zeigt, sondern vor allem auch daraus, wie und unter welchen Wahrnehmungsbedingungen sie etwas zeigt.³ Entsprechend gilt es auch für die in dieses Heft aufgenommenen Zitate Freuds, wo dieser von »Szenen« schreibt, genau zu lesen, wie diese auch auf das Medium des Films bezogen werden könnten. Bei den Szenen

der Psychoanalyse, so macht uns die irreführende Fußnote aus *Das Unheimliche* klar, kann es sich immer auch um heimliche Szenen eines Films handeln. Und umgekehrt. —

- 1) Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1919), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, London 1947, Imago, S. 227–268, hier: S. 248, Fußnote 2
- 2) Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, in: *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* III/2 (1914), S. 7–164, hier: S. 7–8
- 3) Vgl. den entsprechenden Eintrag in: Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1972, Suhrkamp, S. 576–578

Es war die Zeit, als sie sich noch geliebt glaubte und auf eine Wiederholung jenes ersten freundlichen Gespräches wartete. Diese Szene knickte ihre Hoffnungen.

(Freud, Sigmund; Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*, in: GW I, Frankfurt am Main 1895, Fischer, S. 179)

Tanz im Bett & Walkman
als Kondom als Screen:
Ästhetik des Sexuellen im
Film *Test* (2013)

Insa Härtel

1. Sex

Beim Rummachen mit Walt hält Frankie inne: »Listen.« »Why?« »Because ...« Frankie wird von Walt gefragt, ob er da Handschellen hat, doch stattdessen kommt dieser mit einem Kondom, welches dann auf andere Weise zu »fesseln« scheint. [Frankie:] »It's what they say we're supposed to use«. [Walt:] »I know, I heard« (ab 0:51:40). Frankie selbst erscheint es antiquiert, und Walts Wunsch wechselt von *rein* (in den Körper) zu *raus* (aus der Stadt). Mit dem Sex ist es aus.

In dem 1985 spielenden etwa 90-minütigen Film *Test* (USA 2013, Regie Chris Mason Johnson) kommt es im Wesentlichen zu drei sexuellen Begegnungen des Hauptprotagonisten Frankie, schwul, weiß, *twentysomething* und Zweitbesetzung in einer San Francisco Dance Company. HIV-Ansteckungsthema bzw. Kondom treten zunehmend in den Vordergrund; am Ende erfährt man, dass Todd, ein Tanzpartner, mit dem Frankie gerade unterwegs ist, ebenso wie er selbst den erst kürzlich verfügbar gewordenen HIV-Test gemacht hat, beide mit negativem Resultat (ab 1:13:20). Frankie findet, sie sollten Sex haben (1:14:40); bei der Ankunft in der Wohnung dann hingegen: »Maybe we shouldn't« (1:15:07). Sich im Bett schlafen legend erinnert Frankie Todd an eine Filmszene mit Diane Keaton, in der diese einen Lover angesichts des von ihm ins Spiel gebrachten Kondoms auslacht – »Is this supposed to protect me or you?« – und dieses dabei aufbläst wie einen Luftballon (*Looking for Mr. Goodbar*, USA 1977, Regie Richard Brooks). Auch Todd hat, wie man erfährt, bereits Kondome gekauft, jedoch ohne sie bisher verwendet zu haben. Frankie bläst eins auf und lässt es fliegen, Todd tut dies lachend auch – und Frankie gibt ihm ein weiteres. [Todd:] »If we don't have it, what's the point?«; [Frankie:] »Rehearsing?« Am Morgen danach folgt eine Unterhaltung über *Monogamie* als mögliche Sicherheit und *massive unnatürliche Herausforderung*: [Frankie:] »It's like a test« (ab 1:20:00). Blicke, Musik, der Film ist zu Ende.

»There's that scene«, stellt Frankie (1:15:35) mit Bezug auf Keaton in jenem Film fest, in dem diese als Gehörlosenlehrerin Theresa Dunn, ihrem streng katholischen Elternhaus entwachsen, zudem das New Yorker Nachtleben erobert und sich – alles andere



als monogam – in sexuelle Abenteuer stürzt. Am Ende wird sie von einem der durchaus zwielichtigen Männer erstochen worden sein; sodass *Looking for Mr. Goodbar* im Kontext der 1970er Jahre rückblickend die sexuellen Freiheiten (hier insbesondere von Frauen) in Form von multiplem Gelegenheitssex und deren Gefahren verhandelt. Indem Theresa das hier dezidiert lächerlich und seinerzeit (nicht zuletzt durch Aufkommen von Antibabypille und verfügbaren Antibiotika) in der Tat ein Stück »altertümlich« erscheinende Kondom aufbläst – wie nach ihr Frankie und Todd in *Test* –, knüpft sie an eine längere Aufblastradition an. Casanova, so heißt es, »used to inflate condoms to amuse the ladies and test them for holes«.¹ Auch Luftdrucktests für Kondome bzw. deren Dichtigkeit sind bekannt. Aufblasen zwischen Lächerlich-Machen und Haltbarkeitsprüfung – in *Test* wird nun genau ein Punkt markiert, an dem das Kondom seine Antiquiertheit verliert. Denn in einem »odd turn«² wird das sterbende Produkt durch AIDS wiederbelebt.³

Ist dieses Comeback kennzeichnend für die 1980er Jahre, in denen der Film spielt, so bringt dessen Erscheinungsdatum 2013 eine weitere Zeitebene ins Spiel. *Test* lässt sich auch als Teil eines »AIDS retrovision«-Genres begreifen⁴, mit dem sich ein rückwärtsgerichteter Blick potenziert. Wird nämlich innerhalb der AIDS-Angst-Atmosphäre, die *Test* einfängt, auch »the pre-AIDS ›golden age‹ of gay male sexual cultures«⁵ aufgerufen, so erfolgt der Dreh des Films in einem Moment, in dem die AIDS-Krise in gezeigten Sphären (anders als etwa im globalen Süden) selbst schon aus der Zeit gefallen bzw. das Kondom z. T. wieder entbehrlich erscheint – und sei es im Sinne einer erneuten Kondommüdigkeit, nicht zuletzt angesichts fortschreitender medizinischer Entwicklungen. Sodass Tim Dean 2009 formulieren kann: »Condoms feel anachronistic to many gay men now«⁶; oder Joshua Pocius: »From the perspective of the ›post-AIDS‹ Global North, the AIDS epidemic is thus imagined as a problem from ›another time‹ or ›of ›another place‹.«⁷

Am Rande ergänzen ließe sich, dass sich in meiner Rezeption dieses Films im COVID-19-Kontext noch ein weiterer nostalgischer Blick ergeben kann, und zwar auf den Post-Krisen-Blick des Films selbst. Ohne im Folgenden explizit Thema zu sein, ist dies Teil der Hintergrundsituation, vor dem meine Auseinandersetzung mit *Test* in Form punktueller Detailbetrachtungen erfolgt und vor dem sich die Frage formuliert, was dieser Film, in der Verschränkung von Sujet und Machart, an möglichen Erkenntnissen in Sache Sexualität generiert. Um im Folgenden aufzuzeigen, dass und wie gerade in den ästhetischen Praktiken von *Test* Sexuelles liegt, erfolgt nun zunächst ein eingehender Durchgang durch eben diese Praktiken, die medialen Bezüge, die Szenen. Im Zentrum: der *Tanz* – die mediale Vorführung, das Zwischen On und Off –, der Walkman mit seiner Publikumspositionierung und schließlich noch einmal: Sex.

2. Tanz

Frankie spricht im Bett von »rehearsing« und Monogamie wird als »like a test« charakterisiert. Titelgebendes Testen und Proben – auf die Bett-Sequenz komme ich zurück. Zunächst



möchte ich dem Umstand nachgehen, dass diese Wortwahl die sexuelle Aktivität nicht nur mit dem HIV-Bluttests, sondern auch mit extensiv gezeigten Tanzproben verknüpft. Und wie in einer Überlagerung beider Sphären beginnt der Film mit einer Übung im Bett.

Test, der weniger als andere Filme seiner Zeit⁸ spektakulär offenkundige AIDS-Erkrankungen zeigt, wirft ein Licht auf z. T. paranoid aufgeladene Verunsicherungen oder Verdachtslogiken bzw. vermittelt eine angstvolle Krisenstimmung⁹ im schwulen San-Francisco-Modern-Dance-Milieu der 1980er Jahre, wie sie sich nicht zuletzt in Frankies zweiwöchigem Warten auf das HIV-Testergebnis manifestiert – das Virus könnte überall lauern.¹⁰ *Test* »attempts to locate the rhythms of commonplace existence at a time when each instant was imbued with almost existential uncertainty«.¹¹ In diesem Kontext werden auch die rituellen Tanzübungshandlungen, durch die die Körper sich berühren, heben etc. und die sie schwitzen machen, mit der Angst vor dem »leaky



gay male body«¹² aufgeladen. HIV unterläuft eine körpereigene Grenzabwehr; beim Tanzen kommt es zu einer gewissen Grenzverwischung, die sich potenziell (auch wenn etwa Schweiß medizinisch besehen harmlos ist) den sexuellen Gefahren assoziiert¹³ – was zu einer imaginären Zusammenführung von »Undichte«, Infektion und Erkrankung führt und in *Test* z. B. in einer Aufforderung an Todd durch eine Mittänzerin resultiert, sich abzutrocknen, woraufhin er gleich ein T-Shirt überzieht (0:06:55).¹⁴

Wie schon im 19. Jahrhundert mit Syphilis, durch die ihr teils assoziierte Prostitution, wird die Tanzsphäre als Ort sexueller Ansteckung aufgeladen, wobei sich der »Gefahrenfokus« von *weiblich* auf *männlich-homosexuell* verlagert.¹⁵ Der ohnehin nicht selten stereotyp als schwul vorgestellte Tänzerkörper in seiner kontrollierten Proportioniertheit, Anmutigkeit und muskulären Definiertheit wird dann in angenommener Krankheits- und Todesnähe gerade als unkontrollierbar und daher als zu sanktionierend imaginiert.¹⁶

2.1. Mediale Vorführung

Bei den in *Test* gezeigten längeren Tanzszenen die sich von den sonst eher gedämpften filmischen Tönen und Tempi spektakulärer absetzen, kann man zwischenzeitlich fast ihren Status als inhärenter Bestandteil eines Erzählfilms vergessen. Im Spiel mit der Kamera wird der Tanz dann selbst zur Story, der man wie dessen Publikum folgt.¹⁷ Bei dieser »Story« handelt es sich jedoch gerade weniger um eine solche; vielmehr werden Gruppenformationen, die in der und aus der Narration herausgehoben sind und nicht so sehr unter repräsentativen Vorzeichen stehen, auf die Bühne gebracht – eigens von der New Yorker Choreografin Sidra Bell arrangiert. Mit den halbnackten, d. h. männlicherseits wieder Shirt-losen Körpern und Silhouetten vor teils farbintensiven Hintergründen, von einer Art Electro-Sound begleitet, tritt eine von einem leicht zuzuweisenden Sinn entbundene libidinöse Besetzung stilisiert-rhythmischer Bewegungen in den Vordergrund; wobei die Bewegungen zugleich unvermeidlich referenziell-rätselhaft bleibende Bezüge evozieren – sei es zu vornehmlicher Homoerotik, unheimlicher Bedrängnis, Sexyness, Hysterie oder grotesk-makaber-klaunenartiger Kreatürlichkeit. In ihren ebenso sinnlich-dringlich-energetischen wie zurückgenommen-kultivierten wie demonstrativ überzeichneten wie virtuos verzerrt und verdreht choreografierten, gebrochen-gegenläufigen Formen, in ihren sich selbst fremd werdenden, idiosynkratischen wie interagierenden Gesten verlassen die Szenen dabei niemals den Rahmen bildbühnenhafter Geschlossenheit. Der Tanz als Kunstform wird in diesem Film nicht infrage gestellt.

In diesem Film: Als Bühnengeschehen unterbrechen die Tanzszenen nicht nur die Kontinuität des Spielfilmverlaufs abseits der Bühne, sondern auch die alltägliche Realität des imaginierten Tanzpublikums. Diese Grenzziehung lässt sich mit Durkheim¹⁸ auch als eine zwischen *heiliger* und *profaner* Sphäre beschreiben, wobei das bannende, einen Unterschied machende Bühnenspiel den von Huizinga¹⁹ so genannten und oft zitierten heiligen Ernst im Sinne ergriffen-feierlicher Anteilnahme kreiert.²⁰ Dabei wird man, wie vielerorts festgestellt wurde, gerade dann gepackt, wenn man in die Bühnenrealität taucht, sich fusionierend in sie



verstrickt, dabei zugleich um die ästhetische Dimension wissend, d. h. darum, *dass* es sich um einen illudierenden Raum abseits des Alltags handelt – welchem man gerade deshalb anzuhaften scheint. Nur wenn das Publikum die Differenz auch erkennt, keiner Verwechslung unterliegt, greift das Geschehen lustvoll über; oder andersherum mit Zupančič formuliert: Solange der Andere für mich weiß, dass es sich um eine Aufführung handelt²¹, kann ich leibhaftig daran glauben. In einer Art Gespaltenheit wird das Hintergrundwissen delegiert und es entsteht diesseits der Unterscheidung zwischen empirischer Realität und Illusion jene dritte Sphäre in Schweben.

In *Test* wird solcherart »Einspielung« gewissermaßen verdoppelt. Denn auch wenn man sich beim Betrachten in den Tanzaufführungen zeitweilig verlieren kann, gibt man eben kein Tanz-, sondern das Filmpublikum ab.

Wird also mit der Bühne im Film wiederholt auch die Rückenansicht des Publikums vor Augen geführt, dann setzt man sich beim Betrachten quasi mit ins Tanztheaterparkett; zugleich

besichtigt man über die Schulter der anderen hinweg nicht nur das Bühnengeschehen, sondern letztlich auch die eigene Zuschauer*innen-Position vor der Leinwand. Denn es findet hierdurch eine weitere Rahmung statt, mit der dieser das Bühnengeschehen einbeziehende Film mehrere Inszenierungsebenen ineinanderschiebt, den Vorführungscharakter wechselbeziehend in sich wiederholend. Wobei sich die Illusionsbildung beim Tanz, klassischerweise auf der Bühne, mit durchaus anderen Mitteln als beim Film, klassischerweise auf der Leinwand, vollzieht: Differenzen, die auch auf den historisch kontingenten Charakter jenes ästhetisch-affizierenden »Übergriffs«²² auf das Publikum und der variablen Vorstellungen hiervon verweisen. Imponiert der Bühnentanz als in sich geschlossene Live-Vorführung mit lebensgroßen Protagonist*innen vor den Augen des ko-präsenten Publikums²³, so ist das Publikum beim Filmbetrachten zeiträumlich von dem apparativ generierten fiktiven Geschehen abgeschirmt, und die Geschöpfe auf der Leinwandfläche verfügen über einen schwächeren »Grad der Existenz«.²⁴ Die Kluft zwischen der Wahrnehmung des Körpers *vor* und der reproduzierbaren »anderen Welt« *auf* der Leinwand vergrößert sich; und gerade weil diese Welt sich vergleichsweise weniger in jene Realität »vor der Leinwand« eingliedert²⁵, kann, darauf wurde vielfach hingewiesen, der Eindruck einer *eigenen Wirklichkeit* stärker sein. Zu deren glaubhafter Gestaltung kommen wiederum »Realitätsindizien« zum Einsatz, wobei nicht zuletzt der Eindruck gegenwärtiger Bewegtheit maßgeblich wäre.²⁶ In einem optischen Anschein werden filmische im Unterschied zu anderen Bildern als Bilder von *Bewegung* gesehen²⁷, welche eben Wirklichkeits- und Lebendigkeitsvorstellungen generieren.

Eine Verkopplung von prozessualen Bildern und Bewegungspotenzial, die sich hier zeigt, charakterisiert nun auf seine Art auch den Tanz, in dessen Posen Dynamik sich kondensiert. So sehr sich also Bühnentanz und Film in ihren Mitteln unterscheiden, so sehr scheinen sie sich hierin zu verbinden. Schon früh ist »der Tanz zu einem wichtigen Modell« für den Film geworden, etwa mit »Bewegung« und »Rhythmus« als treibenden Kräften.²⁸ Und auch heute ist »vielfach von ›tanzenden Bildern‹, der ›Choreographie der Kamera‹ oder einer ›tänzerischen Montage‹



zu lesen.«²⁹ Solche Bezugnahmen gehen also über das Zeigen von Tanz im Film weit hinaus – quasi auf der Basis der »Annahme, dass Filme Tanz nicht nur aufzeichnen, präsentieren oder dramatisieren, sondern mitunter selber ›tanzen‹, ähnlich wie ein Tanz gestaltet oder erfahrbar werden«.³⁰

Dies kann wiederum auch heißen, dass ein im Film körperhaft gezeigter Tanz die dem Filmischen inhärente Bewegtheit gleichsam auf die Bühne holt; diese würde in Filmen wie *Test* dann wie auto-symbolisierend vor Augen geführt. Auch wenn der »Bewegungseffekt des filmischen *modus operandi*« zunächst unabhängig von dem erscheinen kann, was auf der Leinwand »zur sichtbaren Gegebenheit« wird, so bleibt doch das eine vom anderen nicht unberührt.³¹ Das bedeutet zum Beispiel, dass *Test* die Tanzdarbietung mit einer – blicklenkend – dynamisierten Kameraarbeit kombiniert. Es wird nicht einfach ein Tanz gefilmt, sondern die agile Kamera tanzt selbst wie eine Solistin ihre Choreografie (z. B. ab 0:47:30). Sie fängt wechselnde Blick-Perspektiven ein, sich über den Bühnenrahmen hinausbewegend, verschiedene Positionen,

Aufnahmedistanzen, -winkel oder Standorte, etwa recht nah an der Tanzfläche, einnehmend.

Dadurch wird erneut eine Differenz der medialen Realitäts-vollzüge inszeniert: Dem filmischen Publikum werden durch eben die wechselnden Kamerapositionen Ansichten ermöglicht, die z. B. suggerieren, auf der Bühne zugegen zu sein – über die eingeschränkte Sicht des imaginären, hier als traditionell unbeweglich vorgestellten Tanzpublikums hinaus. So werden die Filmzuschauer*innen ästhetisch mobilisiert und, selbst wenn zumindest im Kino ebenfalls an einen festen Platz gebunden, als »Miterlebende« adressiert, ihre Raum- und Körperwahrnehmung wird quasi rotiert³², und man bleibt beim Betrachten, seinerseits bewegt, filmisch ebenfalls nicht ungerührt.

2.2. Zwischen On und Off

Nun ist die Bewegung über den Bühnenrand hinaus, wie die Kamera sie vollführt, auch eine, die diegetisch eine Rolle spielt. D. h. innerhalb der Eigensymbolisierung des Films als Tanz wird die Grenze Bühne/Publikumsraum nicht nur durch die wechselnde Blick-Positionierung bespielt, sondern insbesondere in der Figur Frankies auf und abseits der Bühne auch figuriert, wenn er zum Beispiel sichtbar aus der Kulisse auf die Bühne tritt (etwa 0:35:40) und so den Übergang über die »Schwelle« vollzieht, mit dem er zum *stage performer*³³ mutiert. Oder, als Zweitbesetzung auf der Bühne nur mittanzend, wenn ein anderer verhindert ist³⁴, fällt Frankie zum Teil aus dem Bühnengeschehen heraus und wird – etwa von den Kulissen aus »Bravo« rufend (1:00:40) – selbst zum Publikum. Man sieht ihm, und damit einmal mehr auch sich, beim Sehen zu; jedoch befindet er sich (eben von der Kulisse aus) in einer anderen Zuschauer/innenposition als das gezeigte Publikum. In einer weiteren Sequenz (ab 0:23:25) performt Frankie, regulär wieder nicht mit von der Partie, in der Garderobe parallel, das wird im Wechsel gezeigt, jene Choreografie der Tänzer*innen on stage. Mit solchen Einschaltungen in die Darbietung aus Kulisse oder Garderobe – als »eine Art Schleuse zwischen Bühne und Alltag«³⁵ oder »liminales Setting zwischen innen und außen«³⁶ – wird innerhalb des als solchen gehaltenen filmischen

Rahmens die Bühnenillusion unterbrochen. Und für das Filmpublikum setzt sich der – durch die Partizipation an den mobilen, die Bühnengrenze überschreitenden »Blick-Bewegungen der Kamera«³⁷ privilegierte – Blick in Randbereiche fort, wie sie sich in Bezug auf jene Bühne definieren. Wie in anderen Tanzfilmen auch³⁸ wird gerade die beim Kinofilm architektonisch wegfallende Hinterbühne, wie Stefanie Diekmann anderenorts ausführt, als Schauplatz auf der Leinwand restituiert³⁹, und den Zuschauer*innen so ein fiktiver Backstagebereich zugänglich gemacht, der sich dem Tanzpublikum im Bild wiederum entzieht. So wird nicht nur Bühnen-bezogen der Blick dynamisiert, sondern das Bühnengeschehen ebenso mit Einblicken in angrenzende Räume kombiniert. Die Bühne – die damit sehr offensichtlich nicht alles zeigt – wird dadurch differentiell positioniert. *Test* widmet sich somit nicht nur der Differenz zwischen spektakulärer Tanz-Vorstellung und »Rahmenerzählung«, sondern etabliert dabei auch Zwischen- oder Übergangsformen zwischen On und Off.

Wie auf ihre Art die Garderobe, zeigt auf seine Weise auch der im Film überaus präselektierte Proberaum das *Making of* des Tanzes. Einem Transparenz- oder auch Pornographieideal maximaler Sichtbarkeit entsprechend werden mit den Proben erneut Aktivitäten inszeniert, die gewöhnlich der Aufführungsvorbereitung, d. h. der unumwundenen, sorgfältigen Erarbeitung jener dann präsentierten Eindrücke und Illusionen⁴⁰ dienen – und die folglich anderen Regeln und Bedeutungen unterliegen. Filmische Probeneinblicke können einem demystifizierenden, gar demontierenden Enthüllungsbestreben dienen. In *Test* jedoch wird die Differenz zwischen Aufführung und Probe zwar deutlich markiert; doch bildet das eine nicht das »ganz Andere« des anderen. So involviert der Bereich der Rehearsals, anders als die Bühne mit Aufführungsbann, zwar kein externes Publikum, jedoch erscheint er als gerahmter Ort für selbst schon rituelle Probehandlungen bzw. für ein, wie David Gere in anderem Zusammenhang formuliert, »rigorous, almost sacred, training«.⁴¹ Mit diesem erscheint das Tanzen zugleich als einzuübende Fertigkeit, durch die sich neue Möglichkeiten eröffnen, welche in beständiger Wiederholung durchgespielt, körper-kontrolliert, gesteigert werden – und, etwa durch die Haltungsvorgaben seitens des Ensembleleiters,



klar auch beschnitten: am deutlichsten wohl in einer Aufforderung an Frankie: »Dance like a fucking man« (0:16:30). Wie in einem Vorspiel wird die Bewegungslust in den Proben diszipliniert, zugespitzt – *und* sie wird rituell als eine zelebriert, wie sie praktisch für sich stehen kann. Als noch nicht Bühnenaufführung auf eine andere Weise »nicht echt« als die außeralltägliche Aufführung auf der Bühne selbst zeigt sich der Proberaum, wie in einer Verkörperung der Schwelle, also einerseits als Sphäre profaner Körperarbeit und andererseits als Bereich performativer Beinahe-Heiligkeit, je nach Sicht supplementär am Innen oder Außen hängend.

3. Walkman

Eine weitere Ebene bildet der nach seiner Erfindung in Japan 1980 international auf den Markt gebrachte Sony Walkman, »the original mobile personal music device«⁴², der, wie auch anderenorts notiert, in *Test* eine wichtige Rolle übernimmt – etwa als nostal-

gisches Objekt, welches samt der Musik dazu beiträgt, das Publikum in die »richtige« Film-Zeit zu versetzen. Doch handelt es sich hier um weit mehr als einen Apparat, durch den die eine Technologie für eine andere nostalgisch wird. Durch die Art, wie er funktioniert, d. h. Bild und Ton dissoziiert bzw. neu kombiniert, verweist der Walkman darüber hinaus auf audiovisuelle Inszenierungen, wie sie wiederum nicht nur sichtbaren Tanz zu hörbarer Musik betreffen, sondern auch die dem Film in diesem Sinn konstitutiv inhärente Differenz optisch/akustisch (Musik, Geräusche, gesprochene Dialoge ...).

Indem *Test* nun den Walkman gerade in der Zeit seines ersten Aufkommens zeigt, wird auf die heute kaum noch vorstellbare Neuheit dieser körpernahen Souderfahrung Bezug genommen, welche wie von innen zu kommen scheint, während der Kontakt zur Umwelt vornehmlich über die Augen funktioniert, da Umgebungsgeräusche vorzugsweise ausgeblendet werden⁴³, auch im Sinne einer Art zwischenschichtigen Puffers, etwa gegenüber einer in *Test* z. T. als homophob charakterisierten städtischen Welt.⁴⁴ Wobei die addierte Musik die Situation akustisch rekontextualisiert. Im Rahmen eines Auseinandertretens von Hören und Sehen lässt sich »*walk'n'listen*«⁴⁵ erfahren.

3.1. Publikumspositionierung

»Do you have a Walkman?«, fragt Frankie gleich am Anfang in einer Art Partyküche und ergänzt, als Todd bejaht, er selbst habe gerade einen gekauft: »I love it. The music always fits whatever you see, like a soundtrack« (0:02:25). Der Walkman-Gebrauch, welcher ausgesuchte Musik mit Umgebungsbildern kombiniert, läuft auf eine Als-Ob-Filmerfahrung hinaus. »Walkman users feel that they are the audience at a movie«⁴⁶, und so wird in einem sozialen Handlungsrahmen ohne eigens abgegrenzte räumliche Sphäre der profane Alltag selbst partiell illudiert.

Dies wird etwa ex negativo deutlich in einer Sequenz, in der der Walkman wegen fehlender Batterien ausfällt, folglich zu Hause bleibt und Frankie (auch wenn Off-Musik für das Publikum weiterläuft) mit dem städtischen Nahverkehrssound konfrontiert ist (ab 1:07:30). *Mit* funktionierendem Walkman hingegen wird das



Gehörte eben zum Soundtrack, das Gehen selbst zu einer Art Straßentanz. Und wie im Spielfilm, in dem die visuellen und akustischen Dimensionen meist nicht als solche, sondern in wechselseitiger Bezogenheit erscheinen, so wird hier, an nicht extra ausgewiesenen Orten (wie inzwischen ja auch vielfach bei der Filmerfahrung), eine Tonspur bereitgestellt, die sich im Erleben mit den Bildern verbindet. Wie Frankie feststellt: Die Musik scheint immer zu passen. Das gilt wiederum ebenso für das (an tragbare Abspielgeräte inzwischen mehr als gewöhnte) Filmpublikum, für welches der filmische Walkmaneinsatz weitgehend irritationslos erfolgt: als auditive Quelle im Bild die filmische Medialität mitthematisierend, unterbricht er den Eindruck gefügter Handlungssegmente als deren Bestandteil nicht.

Auf das zweite Hören jedoch wird das Publikum durch den Walkmansound – in einem erneuten Wechselspiel von Involvement/Distanz – *variabel* zum Hauptprotagonisten und dessen Umgebung positioniert. In dieser Hinsicht durchaus ähnlich wie Kamera und Tanz greift der Walkman in *Test* nicht nur Mecha-

nismen der Filmvorführung auf, sondern sein Einsatz spielt auch mit dieser Publikumspositionierung, indem er einen in der Rezeption in different gerahmte Hörsituationen katapultiert und dabei wiederum auch Übergangsräume kreiert. Ein mögliches Szenario: Man hört den von Frankie gewählten Walkman-Soundtrack, der gewissermaßen auch zum Film-Soundtrack wird. Die Musik, die auf Frankies Ohren liegt, scheint vor der Leinwand gleichermaßen mitzuhören zu sein (0:19:30). Zweites Szenario: Frankies Walkmanmusik und Surrounding-Geräusche überlagern sich, wobei auch erstere hier eher »von außen« zu hören ist (ab 0:09:00). Eine Durchlässigkeit des auditiven Schirms, mit der die Geräusche, die nicht aus dem Walkman kommen, an die Differenz *empirische Umgebung/Illudierung* erinnern – zunächst bezogen auf den Protagonisten, aber verdreht-vermittelt auch bezogen auf das Filmpublikum, insofern man die Aufmerksamkeit von der eigenen raumkörperlichen Verortung zugunsten der Konzentration auf jene Welt, in die man eintaucht, abgezogen hat (wobei einem nun eben vorgeführt wird, dass da etwas ausgeblendet bleibt). Das profane Leben tritt mit in den Vordergrund, das delegierte Wissen um die Illusion wird quasi aktiviert. Doch auch dies wirkt insgesamt weniger störend, als dass das Nebeneinander akustischer Reize eine Klangcollage erzeugt, bei der das, was nicht Bestandteil von Frankies Soundtrack ist, für das Publikum zu einem solchen wird – was z.T. durchaus, wie Williams in anderem Zusammenhang formuliert, »an enjoyable listening experience«⁴⁷ bewirken kann.

Drittes Szenario: Das Publikum scheint nicht zu hören, was Frankie auf den Ohren hat, insofern der Sound durch Szenen mit und ohne Kopfhörer durchläuft (ab 0:54:40). Hier scheinen die Kopfhörer Frankie nicht nur gegenüber der Umgebung, sondern auch gegen das Publikum abzuschirmen. Gegenläufig zu jenen Situationen, in denen man »transparent« an Frankies Universum teilzuhaben scheint, wird mit diesem nicht geteilten Walkman-sound eine Art Zwischenschicht zum Publikum eingezogen, welches, partiell aus der filmischen Erlebniswelt herausfallend, seinen imaginär exklusiven Zugriff verliert. Man sieht, da hört jemand etwas, aber man weiß nicht was – und genau das ist es, was mit dem Aufkommen des Walkman auf den Straßen offenbar über-

raschte: »Something was there, but it did not appear«. ⁴⁸ Das Spektrum der Filmpublikumspositionierung scheint sich um eine Ausschlussdimension zu erweitern; als ob man, *vor* die undurchdringliche Leinwand zurückverwiesen, nicht mehr mittanzen kann. Was natürlich insofern ein Fehlschluss ist, als eine lediglich partielle Zugänglichkeit notwendiger Bestandteil in jederart »Filmen« ist, nur eben hier deutlich zur Schau gestellt – ähnlich wie Shuhei Hosokawa es Walkman-bezogen fasst: »all passers-by are inevitably involved in the walkman-theatre, as either actors (holders) or spectators (beholders)«. ⁴⁹

Das akustische Publikumspositionierungsspiel ruft somit verschiedene Grade der Involviertheit in die filmische Realität auf und ab, wie sie einen quasi bis unter die Kopfhörer hineinzieht, einen im Gegenteil abschirmt, durchlässig wird – oder, in einem weiteren Szenario, zu einer unklaren, kippenden Verortung führt. So zeigt eine Szene Frankies Weg von Wohnung zu Garderobe; dabei startet der Soundtrack *ohne* und läuft weiter durch eine *Mit-Kopfhörer-Szene* – doch als Frankie den Walkman abnimmt, schaltet er auch den Soundtrack leise und man registriert, dass man, ohne zu wissen wie, erst nicht und dann doch die Kopfhörer mit aufgehobt hat (ab 0:33:20). Eine unklare Verortung des Tons im Geschehen, einhergehend mit einer unklaren Verortung des Publikums zu diesem: Variieren die vorher erwähnten Walkman-Szenen zwischen sich die Distanzen des Publikums zum Leinwandgeschehen, so ist dieser Sequenz ein Kippen oder Changieren der Positionierung bereits inhärent. Ob bzw. wann man einen einbettenden Sound »aus dem Graben« ⁵⁰ und/oder Frankies diegetischen Walkman-Klang gehört hat, verwischt.

Kann der Ton im visuellen Zusammenspiel – denn auf die Bilder bleibt dieses Spiel genau angewiesen – also aus verschiedenen fiktiven Quellen stammen, und man weiß nicht, wie nah er gerade ist, dann kann das bezogen auf das Thema des Films natürlich auch als Hinweis auf das mehr oder minder paranoid überall vermutete, nicht einzugrenzende HI-Virus dienen – welches sich in diesem Film, nebenbei bemerkt, auch in Gestalt von *Mäusen* figuriert, die in Frankies Wohnung, ungreifbar, überall Unheil zu stiften scheinen; und ohne Fallen-Stellen bekommt man sie kaum zu Gesicht.

4. Noch einmal: Sex

Über das in *Test* auf der Handlungsebene im Vordergrund stehende soziale AIDS-Thema hinaus habe ich mich nun den Wechselspielen in und um die Aufführungsformen gewidmet, wie sie sich innerfilmisch in Als-Ob-Filmen und Tänzten etwa als differentielle Rand-, Zwischen-, Umgebungs- und Übergangsbereiche inszenieren, sowie in Bezug auf die audiovisuelle Publikumspositionierung samt changierender Involvierung, zwischen Fusionierung mit und Wissen um die Illusion. Und wozu all dies? Weil der Clou ist, dass *Test* genau mit diesen filmästhetischen Mechanismen das Sexuelle und seine Szenen analysiert.

In der eingangs umrissenen Bettsequenz mit Todd gilt Frankie das Kondom als das, was Sex für immer unmöglich macht (»My god, these things are going to end sex forever«; 1:17:25) – so wie er es in gewisser Weise zuvor mit Walt, der nur noch *raus* will, erlebt hat. Und zugleich ist es in jener Szene mit Todd eben die Kondom-Zwischenschicht, die den von Frankie bereits wieder abgesagten Sex (»Maybe we shouldn't«) nach Art einer »Probe« doch noch möglich macht, wie an anderer Stelle das T-Shirt immerhin die Weiterführung des Probe-Tanzes, oder auch: wie ein probeweise einhegender Käfig das Weiterleben für zumindest eine der (sonst eher getöteten) Mäuse (vgl. 1:11:10).

Das Kondom affiziert die Lust auf eine Weise, die diese – abseits der Alternative Tod durch oder für Sex vs. Tod des Sexes – zumindest schon mal nicht »küllt«. Pocius versteht die Sequenz am Filmende im Kontext einer Art Angriff *on gay memory*. Auch mit Verweis auf die *Looking for Mr. Goodbar*-Filmreferenz können Pre-AIDS-Sexualpraktiken demnach bedenklich erscheinen: ein prophylaktisches »Nicht-Erinnern« hier ehemaliger schwuler Kulturen im Zeichen von Normativität bzw. Monogamie als eine vermeintlich »Gesunde«-Zukunfts-Garantie.⁵¹ Der meta-nostalgische Blick in *Test* bewirke sozusagen eine Neufiguration der Zeit zwischen Stonewall und AIDS-Krise als krisenmitverantwortlich verantwortungslos. In dieser Linie weitergedacht ließen sich die *Rehearsing*- oder *Test*-Metaphern in jener Schlusssequenz als ein – hier sexualmoralisch – disziplinierendes, die Körper zurichtendes Einstudieren »sichererer« Bewegungsabläufe begrei-

fen, im Rahmen eines spezifischen Gesundheitsideals der Risikenvermeidung als immer schon sinnvoll vorgestellt. Die *Probe* im Bett würde dann – jenem »Dance like a fucking man« als »Fuck properly as a gay« entsprechend – wiederum auf eine Beschneidung von Körperlusten wie Erinnerungen hinauslaufen, die gleichsam selbst *safe* sein sollen; und der Monogamie-»Test« wäre nach Pocius eine der Fähigkeit schwuler Männer »to conform to a new sexual order of monogamy as a requirement to ensure health«; der Film würde somit »the rich and diverse forms of negotiation, mediation and intervention« zumindest nicht einbeziehen, »that were invented through the promiscuous sexual cultures of urban gay men«,⁵² Über diese Auslegung hinaus, und ohne sie zu negieren, erlaubt mein Film-Durchgang nun, weitere Deutungen von Test, ausgehend von dieser Bett-Szene, durchzuspielen. *Wir sollten Sex haben, vielleicht doch nicht – und dann erst mal als Probe ...*: Zunächst verweist das Kondom-Rehearsing im Bett auf Sexualität als eine insgesamt *zu übende* Fertigkeit, die damit nicht einfach »authentisch gegeben« o. Ä. ist. Auch wenn eine solche Feststellung für ein heterosexuell verankertes kulturelles Verständnis sexueller Beziehungen auf der Basis intimer Gefühle als schwer erträgliche Heteronomie erscheinen mag, ist Sexualität letztlich »eine materielle Ordnung [...], die, wie jede andere materielle Ordnung auch, auf Kenntnissen, Erfahrungen und Geschicklichkeit beruht«⁵³; wobei es mit dieserart Fähigkeiten wohl weniger um ein technisches Einstudieren »nach Schema F.«⁵⁴, sondern eher um so etwas wie das reizende Kondom-Hantieren geht – womit z. B. eine erfinderisch den Umständen angemessene Bildung durchaus charmanter als jede Perfektion wirken kann.⁵⁵ Dabei macht eben diese eine sexuelle Form hervorbringende Handhabung des verhüllenden Utensils – wie in einem Blick hinter die Kulissen – zugleich die profane Arbeit transparent, die auch diese Art *Rehearsal* bedeutet, und verweist damit wiederum auf einen »Probenraum«, durch den man als Publikum einen privilegierten Einblick in das *Making*, hier des Sexes, erhält. Und wie bei der Tanzprobe kommt es dabei im Bett zu jenem Changieren zwischen mühseliger Vorbereitung und heiligem Ernst, was den Grad lustvollen Eintauchens variiert. – »Roll es so ab, wie es geht« ... »Ist es noch drauf?« (1:17:20; 1:18:20) Nachfragen, die zunächst einen



Illusionsbruch bewirken könnten; sie machen die sexuelle Szene störanfällig. Frankie und Todd drohen aus der Rolle, dem Rahmen, dem Spiel zu fallen. Doch mehr noch offenbart das Auftauchen unheiliger Umgebungsreize keine desillusionierende Kehrseite; vielmehr erscheint wieder keineswegs klar, ob das Kondomüberziehen noch Umgebungs-Störreiz oder, in einer Art collagenartigen Überlagerung, schon Bestandteil des »Soundtracks« ist bzw. ob es, ohne dass man weiß, wie genau dies geschieht, von einem ins andere kippt. Denn das, was den Sex laut Aussage für immer unmöglich macht, lässt sich selbst libidinös besetzen, aufladen, erotisieren, worauf eben die Umgangsweise dieser Szene zu deuten scheint, die damit (entsprechend der mit Lacan zu denkenden Unterscheidung *énoncé/énonciation*) über den hier eher abwehrenden Aussagehalt hinauszugehen vermag.

4.1. Ästhetik des Sexuellen

So betrachtet wäre das Mit-Kondom-Probieren nicht länger nur Vorbereitung für den eigentlichen Akt, sondern wieder auch selbst bereits Teil der zeremoniell lustvollen Performance des »Willst du

mich ficken?» (1:17:50) Das Bett wird zur Bühne bzw. Sex zur Aufführung *on stage*, die eben der Übung bedarf – wobei der Zustand der Probe in den der Aufführung übergehen kann. Nicht nur sind dann im Hin und Her des gezeigten Handlungsvollzugs profane und heilige Sphären veränderlich präsent, sondern im Einbezug von *Rehearsing* in den Akt zeigt sich auch die diesem selbst inhärente Differenz von Involviertheit/Abständigkeit. Der Profanes einbindende Probedurchlauf, eben als »nicht eigentliche« Aufführung deklariert, wäre dann einer, in dem sich auch das Wissen um das »Nicht-Echte« der schlussendlichen Aufführung bzw. die gespaltene Form des *heiligen Ernstes* des Sexes manifestiert. Es ist nicht »in echt«, nur ein Spiel – dies wäre dann auch der Modus, in dem jenes genussvolle Gepackttsein funktioniert, dessen Lustorganisation eben gerade keinen unverstellten Zugang zur Sexualität involviert, vielmehr eine Art »anhängliche« Begeisterung in dem Spiel, welches einem zugleich leicht lächerlich oder gar verächtlich erscheint, und das man daher – anstelle eines offensiven Bekenntnisses – eher verleugnend in der Struktur des »ich weiß, es ist albern, antiquiert, unnatürlich« o. ä. von sich weist. *Aber dennoch* ... ein, mit Robert Pfaller gedacht, »belustigte[s], distanzierte[s] Verhältnis«⁵⁶ zur Sexualität wird denkbar, durch das man sich den *Aufwand einer Identifizierung*⁵⁷ ersparen kann.

In ähnlicher Richtung vermag, das sei erwähnt, die Bezeichnung von Monogamie als *Test* über die angeführte Bedeutung einer Art Sicherheitsprüfung schwuler Männer immerhin hinauszugehen, indem sie ebenfalls ein provisorisches Szenario markiert: Deklariert man nämlich den monogamen Vollzug als zu testenden, wird eine Art Schwelle⁵⁸ eingezogen: Eine Nicht-Identität zwischen Monogamie und deren Test wird postuliert, durch die sie etwas anderes als »sich selbst« symbolisiert. Einziehen einer Test-Schwelle, um, wie beim Überziehen eines Kondoms zur Probe, bei allem, Lust zu ermöglichen. Probe und Test im Bett meinen dann: Monogamie und Kondom wirken in dieser Hinsicht nicht nur als das kleinere Übel zu gar keinem Sex; vielmehr, auf die skizzierte Weise überdeterminiert, figurieren sie in diesem Bett im Film auch die Struktur dessen, was immer schon nicht »das Eigentliche« ist. So besehen⁵⁹ wird Sex von einer kondomartigen Grenzziehung her denkbar (was natürlich wiederum keine empi-

rische Aussage darüber sein soll, ob er nun mit und/oder ohne materiell zuhandenes Gummi besonders Spaß machen kann). Wie eine Filmleinwand schirmt das Präservativ nicht nur ab – was es offenbar in jener Szene mit Walt tut, in welcher es als undurchdringliche, vermeintliche tanzbeteiligungsverhindernde Barriere seinen Auftritt hat. Unter oder vielmehr mittels der Hand kann das Kondom auch, wie diese Todd-Sequenz zeigt – in welcher es immerhin vermittelt eines Film-Aufblaszitats eingeführt wird –, zu einer Art Screen werden, der dem, was dann auf der je abgeschirmten Seite wirkt, einen schwächeren Existenzgrad verleiht, nicht aber einen schwächeren Illusionscharakter, sondern hautnah-»gefühlsecht« den Wirklichkeitseindruck in dritter Sphäre.

Formen der Sexualität werden durch diesen Film so nicht allein moralisch-normativ (nicht-)erinnernd eingeübt, verstanden im Sinne eines gesundheitspräventiv auch für die Vergangenheit beanstandeten vorhergehend scheinbar grenzenlosen Genießens. Der verdoppelte Rückblick, den *Test* mit sich bringt, wäre ebenso einer, der die Vorstellung eines verlorenen »nackten« Sexes zwar aufruft, dabei aber, in Konfrontation mit dem wiederauftauchenden Kondom oder dem erstmals auftauchenden Walkman, durch eine lustvoll-»dissoziative« Logik konterkariert. Letztere setzt weniger auf jenen – psychoanalytisch besehen ohnehin unmöglichen – unmittelbaren Genuss, der quasi batterieelos wird, sondern eher auf Sex als immer schon *mittelbar*.

Über die nostalgische Aufladung des schwulen Prä-AIDS-Sexes als phantasmatisch »freier« T-Shirt-loser Tanz und ebenso über die nachträgliche Abqualifizierung dieses Sexes (als verantwortungslos o. Ä.) hinaus wäre es genau eine in sich gesplante Verfasstheit von Sexualität, etwa zwischen desidentifizierendem Wissen um Lächerlichkeit *und* Glauben an das, was rituell eingeübt zur Aufführung kommt, woran dieser Film aus zeitlicher Distanz erinnern kann. Mit dieser Verfasstheit, die die Lust zu einer in diesem Sinne ästhetischen macht, würde *Test* – mit filmischen Mitteln bzw. auf den Punkt gebracht in einer Szene wie dieser, deren Deutung aufgrund der Machart des Films möglich wird – ein in der Vergangenheit uneingelöstes sexuelles Potential erkennbar machen. Sexualität, die sich ebenso von dem Bemühen

löst, sie von allem, was als unecht gilt, zu befreien, wie davon, im Sinne der Gesundheit nur noch kleinere Übel zu wählen: das könnte heute – auf der Bühne von Authentizitäts- und Risiko-vermeidungsidealen, bei denen »von vorneherein feststeht, daß nichts vorfallen darf«⁶⁰ – vielleicht besonders nötig sein (um hier selbst einen nostalgischen Blick einzuführen). Das heißt auch, dass das Denken mit diesem Film kulturell vorherrschende Sexualitätsverfassheiten nicht allein bestätigend ko-produziert, sondern, in homosexueller Denkfigur, auch Differenzen setzt und mit all den Proben einübt. Es ist dann der gewählte schwule Erzählrahmen, in welchem hier kulturell Abgewehrtes wiederzu-kehren vermag und der in einer Art *metaphorischer Verdichtung*⁶¹ über sich hinausgehend, umfassende Bezüge aufscheinen lassen und Infragestellungen geltend machen kann.

4.2. Sexuelles der Ästhetik

Letzte Bemerkungen: Um zu solchen Ergebnissen zu gelangen, wie der Film Sexualität durch die Vorführung seiner eigenen Wirkmechanismen analysiert – mit dem Tanz im Bett wie dem Walkman als Kondom wie dem Kondom als filmischem Screen – bin ich Anschlüssen gefolgt bzw. habe, auf quasi psychoanalytisch gebahnten Wegen, Sprünge vollzogen, wie der Film sie in seiner Wiederholung ähnlicher Figuren auf differenten Ebenen aufgeführt bzw. mit mir als Publikum vollzogen hat, wodurch zwischen disparaten, voneinander entfernt erscheinenden Phänomenen denkförderliche Korrespondenzen gestiftet werden. Durch diese wird folgerichtig nicht nur Sexualität in Analogie zur ästhetischen Erfahrung denkbar, sondern, in umgekehrter Richtung, ebenso eine Aussage zur sexuellen Qualität dieser Erfahrung gemacht, mit der sich das Publikum vom medial vermittelten Geschehen zugleich abschirmen, raumbildend abstoßen, desidentifizieren *und* angezogen sein, eintauchen, fusionieren kann. *Sexuell* meint dann einmal mehr nicht einfach spezifische empirische Praktiken, sondern auch das, was in (nicht gleich sexuell erscheinenden) Prozessen oder Interessen etwa für audiovisuelle Formen wirkt, wie sie dann auf erotischen Impulsen und libidinösen Besetzungen basieren, ohne einfach »Ersatzbefriedigungen« zu sein, d. h. ohne

notwendig als Ersetzungen irgendeiner originären Lust zu fungieren.⁶² So besehen würde *Test* durchaus den Bogen schlagen zu anderen als penetrativen und dann als *safe-monogam* geltenden sexuellen Aktivitäten, d. h. zu jenen »rich and diverse forms« sexueller Kulturen – insofern dann eben »some people ›love literature‹« (oder hier z. B. dancing) »in exactly the same way as others love sex«.⁶³ »Mit andern Worten«, um zum Schluss noch Lacan zu zitieren: »im Augenblick grad vögle ich nicht, ich spreche vor Ihnen und! ich kann genau die gleiche Befriedigung empfinden, als würde ich vögeln. Das heißt es.«⁶⁴ —

- 1) Youssef, Henry: *The history of the condom*, in: *Journal of the Royal Society of Medicine*, 1993, 86. Jg., Heft 4, S. 226–228, hier S. 227
- 2) Leinster, Colin: *The Rubber Barons*, in: *Fortune*, 1986, S. 105–118, zit. n.online: https://archive.fortune.com/magazines/fortune/fortune_archive/1986/11/24/68331/index.htm [26. 7. 2021]
- 3) Wobei es seinerzeit, so könnte man behaupten, einen Teil des Horrors an sich zieht, wie etwa – in der Tat belebt – in »Kondom des Grauens« (D/CH 1996, Regie Martin Walz), in dem es zu einer Art schleimig entmannenden, mobilen Vagina Dentata wird.
- 4) Pocius, Joshua: *Retro/viral: temporality, territory and biopolitics in post-AIDS Cinema*, 2017, online: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/192536> [26. 7. 2021] »[T]he decade of the 2010s has witnessed a renewed interest in culturally mediating HIV/AIDS« (ebd., S. 62)
- 5) Pocius, *Retro/viral*, S. 97
- 6) Dean, Tim: *Unlimited Intimacy – Reflections on the Subculture of Barebacking*, Chicago 2009, University of Chicago Press, S. xii.
- 7) Pocius, *Retro/viral*, S. 45
- 8) Z. B. *The Normal Heart*, USA 2014, Regie Ryan Murphy
- 9) Vgl. Pocius, *Retro/viral*
- 10) Wie wiederum die Kondome in *Kondom des Grauens*; vgl. Endnote 3.
- 11) Connolly, Matt: *Test*, 2014, online: <http://www.reverseshot.org/reviews/entry/867/test> [26. 7. 2021]
- 12) Pocius, *Retro/viral*, S. 120
- 13) Vgl. dazu Gere, David: *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*, Madison, Wis. 2004, The University of Wisconsin Press, S. 43
- 14) Dass es sich hierbei um keine singuläre Fantasie handelt, zeigt z. B. der Film *Alive & Kicking / Indian Summer* (UK 1996, Regie Nancy Meckler).

- 15) Vgl. insgesamt McCarren, Felicia: *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, CA 1998, Stanford University Press, S. 47
- 16) Vgl. dazu Gere, *How to Make Dances*, S. 43 f.
- 17) »While the dancers move one forgets that this is a film with a story because, for a time, the dance actually is the story.« Morris, Kate: *Test*, in: *the dance current*, 2014, online: <https://www.thedancecurrent.com/review/test-0> [27. 7. 2021]
- 18) Durkheim, Émile (1912): *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, übers. von: Schmidts, L., Frankfurt a. M. 1981, Suhrkamp
- 19) Huizinga, Johan (1938): *Homo Ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek 1987, Rowohlt
- 20) Vgl. dazu etwa Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen – Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt a. M. 2002, Suhrkamp
- 21) Vgl. auch im Folgenden, bezogen auf Theater: Zupančič, Alenka: *Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen*, übers. von: Banki, L.; Ensslin, F., Zürich, Berlin 2009, diaphanes, S. 61 ff.
- 22) Vgl. dazu Härtel, Insa: *Ästhetische Erfahrung als Übergriff: Tseng Yu-Chin: Who's listening?* 5, in: RISS Nr. 90, S. 68–85
- 23) Vgl. bezogen auf das Theater: Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion – Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin 2016, Suhrkamp
- 24) Metz, Christian: *Semiologie des Films*, übers. von: Koch, R., München 1972, Fink, hier S. 29
- 25) Vgl. dazu Musatti, Cesare (1950): *Kino und Psychoanalyse*, übers. von: Hediger, V., in: *montage AV*, 2004, 13. Jahrgang, Heft 1, S. 126–143
- 26) Vgl. Metz, *Semiologie*
- 27) Vgl. Koch, *Die Wiederkehr*, S. 34 f.
- 28) Köhler, Kristina: *Der tänzerische Film – Frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburg 2017, Schüren Verlag, S. 13
- 29) Ebd., S. 15
- 30) Ebd., S. 16. – Beschreibungen von »Film als Tanz« können sich etwa auf Kamerabewegungsgestaltung, Schauspielweisen oder gewisse Bilder-Rhythmisierungen beziehen (vgl. ebd., S. 19).
- 31) Lederle, Sebastian: *Illusionsästhetik und leibgebundene Immersion im Kinofilm – Anmerkung zu einer begrifflichen Konstellation*, in: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 2019, Jg. 19, Heft 1, S. 123–142 (Ich habe die Zitatstellen neu arrangiert, IH)
- 32) Zu Fragen der Dynamisierung und Bewegungsübertragung vgl. wiederum Köhler, *Der tänzerische Film*.
- 33) Wirth, Uwe: »Rahmenbrüche, Rahmenwechsel – Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde«, in: ders. (Hg.) unter Mitarb. von Julia Paganini: *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel – Wege der Kulturforschung* Bd. 4, Berlin 2013, Kadmos, S. 15–57, hier S. 41
- 34) Es geht mit dem Tanz offenbar mehr um verkörperte Positionen als um Personen.
- 35) Klein, Thomas: *Ernst und Spiel – Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*, Mainz 2004, Bender, S. 60
- 36) Diekmann, Stefanie: *Backstage – Konstellationen von Theater und Kino*, Berlin 2013, Kadmos, S. 23
- 37) Ebd., S. 21
- 38) Etwa *The Red Shoes*, UK 1948; *Black Swan*, USA 2010
- 39) Diekmann, *Backstage*

- 40) Vgl. in anderem Kontext Goffmann, Erving (1959): *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. von: Weber-Schäfer, P., München 2019, Piper, S. 104
- 41) Gere, *How to Make Dances*, S. 43
- 42) Pocius, *Retro/viral*, S. 91 f.
- 43) Moebius, Horst; Michel-Annen, Barbara: *Colouring the grey everyday: the psychology of the Walkman*, in: *Free Associations*, 1994, Jg. 4, Heft 4, S. 570–576
- 44) Vgl. Pocius, *Retro/viral*, S. 111
- 45) Hosokawa, Shuhei: *The walkman effect*, in: *Popular Music*, 1984, Heft 4, S. 165–180, hier S. 176
- 46) Moebius; Michel-Annen, *Colouring*, S. 572
- 47) Williams, Andrew Paul: *The functions of Walkman music* (Thesis), 2004, online: <http://hdl.handle.net/2440/49032> [29. 7. 2021], S. 55. Williams spricht auch von einer »aural ›collage‹« für den/die Walkman-hörer/in (ebd.).
- 48) Hosokawa, *The walkman effect*, S. 177
- 49) Ebd., S. 179
- 50) Zu dieser Formulierung: Chion, Michel: *Audio-Vision – Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, Schiele & Schön
- 51) Vgl. Pocius, *Retro/viral*
- 52) Vgl. Pocius, *Retro/viral*, S. 103
- 53) Pfaller, Robert: *Der Normalnarzissmus der Verhandlungsmoral und seine Widersacherin, die Normalperversion – und was die Psychoanalyse aus ihrem Gegensatz lernen kann. Zu Franz Oberlehners Text »Sexualität und Bindung im Spätkapitalismus. Von der Normalneurose zur Normalperversion«*, in: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*, 2005, 25. Jg., Heft 4, S. 7–21, hier S. 12
- 54) Ebd., S. 12 f.
- 55) Vgl. ebd.
- 56) Pfaller, *Die Illusionen*, S. 305
- 57) Vgl. Pfaller, *Die Illusionen*
- 58) Vgl. zur Schwelle: ebd., S. 170 ff.
- 59) Diese Sicht scheint mir möglich, gerade weil der in Test gewählte Rückblick HIV/AIDS weniger in entsetzlichem Leid, sondern eher eingebettet in den Kontrast ängstlich-gedämpften Lebens vs. strahlende Vorführung zeigt.
- 60) In anderem Kontext Freud, Sigmund (1915b): *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: *GW Bd. X*, S. 324–355, hier S. 343
- 61) Zu dieser Begrifflichkeit in anderem Kontext: Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*, übers. von: Gilmer, E.; Hofbauer, A.; Hildebrandt, H.; von der Heiden, A., Frankfurt a. M. 2001, Suhrkamp, S. 280 f.
- 62) Vgl. zu diesem Themenkomplex in anderem Kontext Bersani, Leo: *The culture of redemption*, Cambridge, Mass./London 1990, Harvard University Press
- 63) Dean, Tim: *Beyond sexuality*, Chicago/London 2000, University of Chicago Press, S. 277
- 64) Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse – Das Seminar Buch XI (1964)*, übers. von: Haas, N., Weinheim, Berlin 1987 [1973], Quadriga, S. 174

In dieser Ausgabe befinden sich zwei Bildstrecken des Künstlers Volker Renner. Es sind Fotos aus den Büchern *Lindenstraße (Serientod)* und *Lindenstraße Index*

Die *Lindenstraße* war Deutschlands älteste und zugleich am längsten ausgestrahlte Fernsehserie (bis März 2020).

Als mediales Phänomen war die *Lindenstraße* seit 1985 immer auch ein Spiegel der Deutschen. Dies zeigte sich nicht nur in den verhandelten Themen, sondern auch in der Einrichtung und Ausstattung der Filmsets. Die für die Serie konstruierten Räume und Szenenbilder können als Panoptikum der vielfältigsten Zuhause gelesen werden – mit der Freude des Wiedererkennens. Die Arbeit der Ausstatter stellen wir uns wie ein Forschungsprojekt vor.

Zu sehen sind Details der Filmsets aus der in München spielenden Serie, die in den Kulissen des Westdeutschen Rundfunks in Köln gedreht wurde. Die Fotografien konzentrieren sich oft auf Details, Texturen und Oberflächen. Sie zeigen fast modular zu nennende, nie ganz gleiche Konstellationen des Lebens in Innenräumen. Die Bildserie wiederum zeigt aufgrund der freundlichen Hinwendung von Volker Renner Vorstellungen des Alltags, jenseits hässlicher Bewertung. Die Art des Blicks offenbart im Stereotypen Sehnsucht, Wünsche, Startpunkte der Fantasietätigkeit.

Das Durchschreiten der Kulissen (Bildstrecke 2, *Index*, ab Seite 166) erinnert an einen Besuch im Möbelhaus, man gerät von einer Wohnlandschaft in die nächste. Hinter jeder Wohnungstür präsentiert sich im Interieur und anhand herumliegender Gegenstände ein anderes Lebensmodell. Ein entscheidender Unterschied zur Präsentation der Wohnwelten in den Möbelhäusern besteht jedoch darin, dass es hier nicht um Serviervorschläge oder den Verkauf möglichst vieler Produkte geht, sondern um möglichst lebensnahe, filmisch bespielbare Darstellungen, in denen unterschiedliche Geschichten erzählt werden können, eben auch in Fortsetzung.

Lindenstraße Index ist als Begleitband zu *Lindenstraße (Serientod)* erschienen. Das Beiheft funktioniert als Orientierungshilfe und zeigt die desillusionierende Studiorealität. Das bewegt die Leserbetrachter*innen in eine noch einmal andere Zuschauerposition.

Unter dem Vorzeichen des Themas dieses Heftes *Szenen des Sexuellen* verwandeln sich die Fotos noch einmal zu einem neuen Film. —

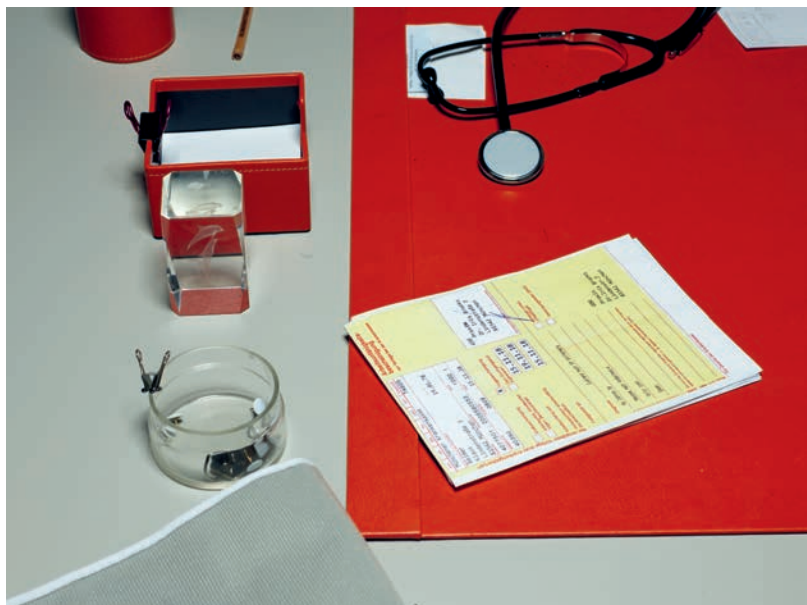
Textem



















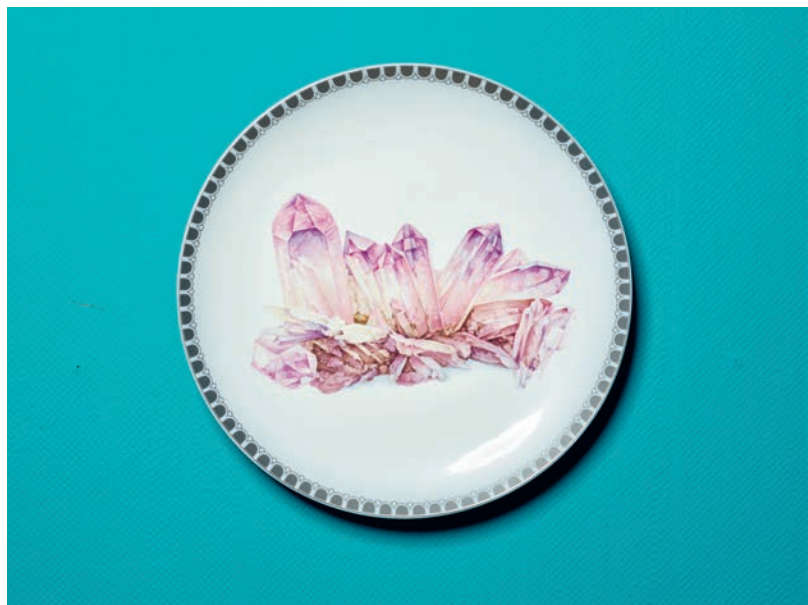














Herr Professor Freud sendet uns ein vom Semmering, 22. August, datiertes Handschreiben folgenden Wortlautes:

»Sehr geehrte Redaktion! Ich bitte, folgender Erklärung in Ihrem geschätzten Blatte an geeigneter Stelle Raum zu geben: Im Widerspruch zu mehrfachen Zeitungsnotizen teile ich mit, daß ich bisher *zu keinem psychoanalytischen Film meine Autorisation oder ›Zustimmung‹ gegeben habe und es auch weiterhin nicht tun werde*. In zwei Fällen, die zu meiner Kenntnis gekommen sind, habe ich privatim die Meinung ausgesprochen, die Namen der mir nahestehenden Personen, die sich mit der Herstellung solcher Filme beschäftigen wollen, seien eine Bürgschaft dafür, daß diese Produktionen nichts Sinnwidriges und nichts Anstößiges enthalten werden. In keiner anderen Weise bin ich an diesen Unternehmungen beteiligt. Hochachtungsvoll und ergebenst Professor Dr. Freud.«

Die Mitteilung erschien am 25.8.1925 in der *Neuen Freien Presse*

(Zit. n. Freud, Sigmund: *Sigmund Freud Gesamtausgabe*, Hg. Tögel, Christfried; Zerfass, Urban, Bibliothek der Psychoanalyse Band 18 1924–1927, Gießen, Psychosozial, S. 229)

Entzönungen – Zur Erogenität des Filmischen und ihrer Ver- schiebung im Videoessay

Johannes Binotto

Triebschicksale sind auch Begriffsschicksale. In unserem alltäglichen Sprachgebrauch hat sich der freud-sche Ausdruck der »erogenen Zone« so erfolgreich und breit etabliert, dass uns seine psychoanalytische Herkunft schon gar nicht mehr bewusst ist. Im Feuilleton der Tageszeitung taucht der Begriff ebenso selbstverständlich auf wie in der Werbebroschüre für den Massagestab und kein Lifestylemagazin, das nicht mit Checklisten wie »8 erogene Zonen bei Frauen« oder »15 geheime Lustpunkte beim Mann« aufwartet. Demgegenüber hat merkwürdigerweise der dazugehörige Begriff der »Erogenität« (die Schreibweise ist die von Freud) kaum Karriere gemacht. Man mag die Probe aufs Exempel machen und in einer beliebigen Runde von »Erogenität« sprechen und wird nur Stirnrunzeln ernten, während die Anwesenden bei der Erwähnung von erogenen Zonen bestimmt sofort wüssten, wovon man spricht.

Erogenität jenseits der erogenen Zonen

Tatsächlich ist dieses extreme Ungleichgewicht zwischen den maximal geläufigen »erogenen Zonen« auf der einen und der nahezu unbekannten »Erogenität« auf der anderen Seite durchaus instruktiv. Es spiegelt sich darin eine extreme Spannung zwischen Versprechen von Eindeutigkeit und verunsichernder Unkontrollierbarkeit. Denn an der Rede von erogenen Zonen gefällt wohl vor allem die Zone: Sie impliziert, dass sich sexuelle Lust eindeutig in bestimmten Regionen des Körpers situieren und mithin festlegen, ja buchstäblich einzonen lässt. Wenn die oben erwähnten Magazine erogene Zonen in ihren Ratgebern mit besonderer Vorliebe zu »Lustpunkten« reduzieren, radikalisieren sie die Idee der Zone und führen dabei eigentlich nur besonders explizit jene mechanistische Konzeption von Sexualität vor, die auch sonst gerne mit der Vorstellung von erogenen Zonen einhergeht: Bitte hier streicheln, dort lecken. Lust entsteht, wenn die »richtigen« Punkte am eigenen und fremden Körper behändigt werden.

Demgegenüber meint hingegen der Begriff der Erogenität etwas radikal anderes, wenn nicht gar das Gegenteil solch einer Libidoaktivierung auf Punktdruck. In seinem Aufsatz *Zur Einführung des Narzissmus* von 1914, in dem Freud den Begriff der

Erogenität einführt, heißt es: »Nennen wir die Tätigkeit einer Körperstelle, sexuell erregende Reize ins Seelenleben zu schicken, ihre Erogenität [...]. Wir können uns entschließen, die Erogenität als allgemeine Eigenschaft aller Organe anzusehen, und dürfen dann von der Steigerung oder Herabsetzung derselben an einem bestimmten Körperteile sprechen.«¹ Statt sich auf Zonen oder gar Punkte eingrenzen zu lassen, wird also an der Erogenität gerade ihre Fähigkeit zur andauernden Verschiebung und Entgrenzung betont. Wenn Freud seine Aussage wirklich ernst meint, alle Organe hätten die Eigenschaft der Erogenität, dann sind mithin auch nicht nur jene äußeren Organe wie etwa die Genitalien gemeint, die wir gemeinhin als erregbare Körperregionen erachten, sondern auch innere wie etwa Milz oder Leber. Wie viel von einer solchen Erogenisierung des Körperinneren bewusst wahrzunehmen sein mag, bleibe dahingestellt. Brisant ist vielmehr, dass eine solche auf alle Organe ausgedehnte Erogenität die Grenzen zwischen Innen und Außen überschreitet und stattdessen den erregbaren Körper als ein topologisches Gebilde entwirft, als das, was man in der Mathematik eine nicht-orientierbare Fläche nennt, wie etwa ein Möbiusband oder eine Klein'sche Flasche. Wie die Klein'sche Flasche, dessen Außenseite in die Innenseite übergeht, was bewirkt, dass wer Wasser aus einer Klein'schen Flasche gießt, damit zugleich Wasser in sie hineingießt, lässt auch die potenziell auf alle Organe sich ausdehnende Erogenität keinen Gegensatz zwischen Außenhaut und Innenraum des Körpers gelten. Freud wird denn auch in seinem Fragment gebliebenen *Abriss der Psychoanalyse* von 1938 schreiben: »[E]igentlich ist der ganze Körper eine solche erogene Zone«² und damit den Begriff der Zone eigentlich ad absurdum führen: Denn wenn die Zone kein abgeschiedener Bereich mehr ist, sondern potenziell alles umfasst, verliert das Wort jeden Sinn. Vielmehr gilt, dass alles zum Schauplatz der Erogenität werden kann. Abhängig davon, wie weit wir den Begriff des Körpers fassen – was ist zum Beispiel mit den Kleidern, die ich anlege, dem Ring, den ich über den Finger oder andere Körperteile ziehe, das Messer mit dem ich mich ritze? – überschreitet die Erogenität vielmehr auch die Unterscheidung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem, Leib und Gegenstand, Lebendem und Totem.

Dass potenziell alles zum Ort der Erogeneität werden kann, hört sich unerhört an, deckt sich aber durchaus auch mit unserer eigenen Alltagserfahrung: Wer hat noch nicht erlebt, dass eine Körperstelle, an der ein beehrter Mensch uns zum ersten Mal berührt, mit einem Schlag erregend aufgeladen wird? Das kann an der rechten Schulter ebenso gut passieren wie am linken Fuß, an Wange, Ellenbogen oder Innenschenkel.

Besonders eindrücklich hat Serge Leclaire diesen Prozess der Erogenisierung als eine Inskription beschrieben, in der durch eine Liebkosung eine Unterscheidung erzeugt, eine Differenz in den Körper eingetragen wird, die den Zugang zur Erfahrung der Lust als einer »reinen Differenz« eröffnet.³ Dabei aber betont Leclaire meines Erachtens an diesem Akt der erogenen Inskription allzu sehr das Definitorische, etwa wenn er insistiert, dass mit ihr »ein für allemal ein Unterscheidungsmerkmal gesetzt ist.«⁴ Mit dem Fokus auf diesem »ein für allemal« droht die fundamentale Verschiebbarkeit und Unwägbarkeit der Erogeneität bereits wieder aus dem Blick zu geraten und stattdessen scheint es dann in der Folge darum zu gehen, eine zwar je individuelle und somit durchaus nicht-normative, für die einzelne Person aber gleichwohl definierende Karte und Geschichte der eigenen Körpereinschreibungen »ein für allemal« nachzuzeichnen. Wieder sind wir abgedriftet von der Erogeneität als dynamischer Prozess und bei der erogenen Zone als bestimmbarer Endpunkt gestrandet.

Im Gegensatz dazu möchte ich bei der Erogeneität als einem Konzept bleiben, in dem es weniger um fixierende Markierungen als um Entgrenzungen, weniger um Definitionen als um Potenzialitäten geht. Ich folge damit eher Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in ihrem *Anti-Ödipus* Leclaires erogene Inskriptionen zu lesen versucht haben, als Beispiel dessen, was sie den »organlosen Körper« nennen werden: »In diesem Sinne benennt Leclaire als »erogenen Körper« nicht den zerstückelten Organismus, vielmehr die Äußerung präindividuelle und präpersonaler Singularitäten, die reine, verstreute und anarchische Vielheit ohne Einheit noch Totalität [...].«⁵

Wie Monique David-Ménard gezeigt hat, ist diese von Deleuze und Guattari entworfene »Theorie der Sexualität, die es ablehnt, die Organe unter einem Organismus zu vereinigen« der

freudschen Psychoanalyse sehr viel näher, als sie selber zugeben mögen.⁶ Bereits der freudsche Begriff der Erogenität, so David-Ménard andernorts, ist eine radikale Wegbewegung von einer bloß genital verstandenen Sexualität und betont stattdessen deren absolute Plastizität. Sexualität selbst definiert sich durch ihre erogene Verschiebbarkeit: »erogenous displacements characterize the sexual as such«.⁷

Erogenität des Filmischen

Ich könnte diesen Satz von Monique David-Ménard übernehmen und anstelle des Sexuellen den Film einsetzen. Auch der Film, so wäre meine Behauptung, ist ganz grundlegend durch erogene Verschiebung charakterisiert. Genau das macht den Film fruchtbar, nicht bloß als Repräsentationsform, sondern als eigentliche*n Analytiker*in des Sexuellen. Die Plastizität der Erogenität, die sich nicht auf dafür angeblich vorgesehene Zonen beschränken lässt, sondern wandert und in ihrer Beweglichkeit potenziell alles erogen aufladen kann, ist für die bewegten Bilder des Films nichts weniger als der übliche Fall. Mit seinen Nahaufnahmen, die plötzlich eine Körperstelle, aber auch einen Gegenstand mit erregendem Eigenleben ausstatten können, mit seinen Schwenks und Zooms, die andauernd etwas anderes ins Bild rücken als neues temporäres Zentrum – mit all diesen Verfahren bricht der Film unentwegt mit unseren Vorstellungen eines strukturierten Organismus und zeigt sich vielmehr als ein ständiges Werden, das auch unsere Körper mitreißt, destrukturiert, umbaut und verwandelt. Auch der Umstand, dass der Film nicht auf meiner Haut oder auf meinen Genitalien, sondern auf einer Leinwand oder einem Screen spielt, erweist sich hier als Erkenntnisgewinn: Es könnte unser Bewusstsein schärfen, dass auch sonst die Erogenität nicht bei Hautzonen Halt macht, sondern sowohl ins Körperinnere mikroskopisch vorzudringen als auch vom menschlichen Körper sich wegzubewegen vermag und ebenso Gegenstände, Farben, Licht, Texturen, Klänge zu erogenen Schauplätzen und Akteuren macht.

Ein solcher Zugang zum Film als Medium der Erogenität ist nicht zuletzt interessante Ergänzung und Korrektiv zu jenem einflussreichen Strang der psychoanalytischen Filmtheorie, die

am Medium des Film vor allem die Prozesse fetischistischer Fixierung untersucht hat.⁸ So sehr es zutrifft, dass das Kino uns allzu gerne zur Heteronormativität erzieht, insbesondere in seinen Darstellungen von Frauen, welche auf der Leinwand zu fetischisierten Konsumobjekten ruhig gestellt werden sollen, so besitzt der Film doch zugleich die Fähigkeit, gerade solche Normen zu verflüssigen und stattdessen immer neue Formen der Lust zu erfinden. Sogar noch das Beispiel des viel gescholtenen pornografischen Films kann dies betätigen: Das Meme »Rule 34« besagt, dass im Internet zu allem Vorhandenen Pornografie existiert und bedeutet nichts anderes als die Möglichkeit, dass sich auch mit filmischen Mitteln potenziell alles in eine erogene Zone verwandeln lässt.

Freilich machen unterschiedliche Filme von diesem Potenzial unterschiedlich avancierten Gebrauch. Ein besonders radikales Beispiel dafür, wie man sich diese andauernd sich verschiebende Erogeneität des Films vorstellen könnte, ist noch immer Alain Resnais' Film *Hiroshima Mon Amour* von 1959 nach dem Drehbuch von Marguerite Duras. Insbesondere dessen Anfang führt uns die Plastizität der Erogeneität in einer Folge von fünf unkommentierten Einstellungen vor, die ebenso körperlich intim wie uneindeutig, ebenso sexuell aufgeladen wie abstrakt wirken. Diese Bilder sind allesamt Zeugnisse von erogenen Verschiebungen und dies in gleich mehrfacher Hinsicht, sowohl in Bezug auf das, was auf den Bildern zu sehen ist, als auch darauf, wie diese Bilder gestaltet sind und wie sie aufeinander folgen. So erkennen wir auf dem ersten Bild zwar eine Hand und einen Arm, die sich auf etwas anderes legen, was wahrscheinlich ebenfalls ein menschlicher Körper ist. Aber ist dieses Andere ein fremder oder der eigene Körper? Sind es möglicherweise nicht nur zwei, sondern drei, vier, oder gar n-viele Körper, die hier ineinander verschlungen sind? Der Bildausschnitt lässt es uns nicht eindeutig erkennen. Die Körper indes berühren sich nicht nur gegenseitig, sondern sind zusätzlich von feinem Staub oder Sand bedeckt, der auf sie herunter rieselt. Auch dieses Material berührt die Körper und wird umgekehrt von diesen berührt. Es folgt eine Überblendung zu einer zweiten Einstellung, die sich jedoch kaum von der ersten zu unterscheiden scheint. Schon dieser Umstand ist irritierend. Überblendungen dienen sonst gerne dazu, möglichst disparate

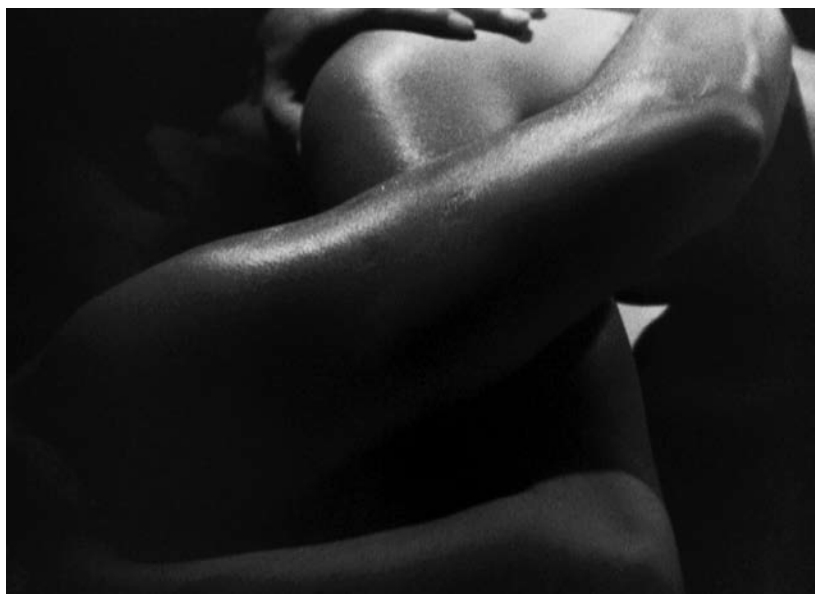




Abb. 1: Verschiebungen, Screenshots aus *Hiroshima Mon Amour*



Schauplätze zu verbinden. Hier hingegen ist die Veränderung zwischen den Bildern zugleich kaum wahrnehmbar, wird aber durch die Überblendung besonders betont. Eine Verschiebung, die zugleich subtil und auffällig ist. Immer noch sehen wir aus derselben Perspektive die ineinander verschlungenen Gliedmaßen von Körpern, einzig der Staub, der sich auf der Haut abgesetzt hat, erscheint nun nicht mehr blass, sondern glitzernd. Eine weitere Überblendung führt uns zur dritten, und danach zu einer vierten Einstellung, in der nun auch die Körperglieder ihre Position gewechselt haben, und statt mit Staub oder Glitzer ist die Haut nun mit Schweiß bedeckt.

Die fünfte Einstellung schließlich, mit der erstmals auch der Sprechtext einsetzt, ist die wohl am klarsten zu lesende: wir erkennen eine Umarmung, die Hände einer Person, welche die Schultern einer anderen umfassen, während sich die Finger sich tief in den Körper krallen.

Diese Finger, welche Druckstellen am anderen Körper erzeugen – zeigen wohl am klassischsten das, was Leclair »erogene Inskription« nennt. Interessant ist jedoch, dass auf der Tonebene genau dieser Moment kombiniert ist mit dem ersten, rätselhaften Satz des Films: »Tu as rien vu à Hiroshima. Rien.« – »Du hast nichts gesehen in Hiroshima. Nichts.« Das einfach zu lesende Bild wird durch Kombination mit dieser Aussage bereits wieder fragwürdig. Eine Spannung wird erzeugt zwischen der extremen visuellen Nähe einerseits und der Behauptung andererseits, man habe nichts gesehen. Und wo wir im Bild menschliche Körper sehen, spricht die Stimme von der Stadt Hiroshima. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Mikro- und Makrokosmos, Leib und Stadt werden – so wie bereits vorher die Körper und der Staub – ineinander verschränkt.

Damit führt die ganze Anfangssequenz von *Hiroshima Mon Amour* etwas vor, was ich einen Prozess der Entzonung nennen möchte: Die Bildausschnitte sind allesamt so gewählt, dass sie eine eindeutige Situierung und Identifizierung systematisch erschweren. Anders als man vielleicht erwarten würde, bringt die größere visuelle Nähe hier keine bessere, sondern eine erschwerte Sicht. Wo sonst Filme mit einem sogenannten *Establishing Shot* anfangen, einer Bildeinstellung, die uns den Handlungsort Orientierung bietend im Überblick zeigt, beginnt *Hiroshima Mon*



Abb. 2: Eindrücke, Screenshot aus *Hiroshima Mon Amour*

Amour mit Einstellungen, die ich als *Destablising Shots*⁹ bezeichnen würde, Bilder also, die gerade dazu dienen, die gewohnte Wahrnehmung des Publikums zu destabilisieren. Wo der *Establishing Shot* den Handlungsraum als mehr oder weniger klar umrissene Spielzone zeigt, verunmöglichen die *Destablising Shots* von *Hiroshima Mon Amour* gerade eine solche Einzonung. Die Kamera liefert keinen Überblick, sondern nur Details. Aber auch in diesen Details kommt es nicht zu einer Fixierung. So nah die Kamera den sich liebkosenden Körpern auch kommt, so sehr lässt sich dabei das Sexuelle dieser Szene doch nie auf einzelne Körperstellen, auf einzelne Punkte festlegen, sondern erscheint vielmehr ausge dehnt und versprengt in endlos sich vervielfältigende und verschiebende Mikro-Sensationen: Die Lust hat keinen festen Sitz, sie durchquert das Körperinnere ebenso wie sie über die Haut perlt und in Staub- und Glitzerpartikeln aufwirbelt. Präindividuelle und präpersonale Singularitäten, wie Deleuze und Guattari diese nennen würden. Eine polymorphe Sexualität, die diesen Namen tatsächlich verdient.

Nahaufnahmen, sogenannte *Close-ups*, so hat etwa Laura Mulvey gezeigt, dienen im Kino mit Vorliebe einer kapitalistischen Kommodifizierung und Fetischisierung der Stars, insbesondere wenn es sich um *Close-ups* des Gesichts handelt.¹⁰ Die intimen Nahaufnahmen von *Hiroshima Mon Amour* hingegen liefern gerade solche Verfestigungen nicht, sondern führen stattdessen eine Erogeneität der andauernden Abweichung vor. Trotzdem sind uns diese abweichenden Bilder alles andere als fremd. Vielmehr würde ein Großteil des Publikums beim Betrachten von *Hiroshima Mon Amour* bestätigen, dass in diesem Film sexuelles Erleben so präzise porträtiert wird wie selten im Kino. Das spricht dafür, dass dieser Film gerade in seinen uneindeutigen Bildern eine Entzonung erlebbar macht, die der Erogeneität per se eigen ist. Gerade die scheinbaren Abstraktionen des Films erweisen sich als realistische Darstellung und Analyse von Sexualität.

Eine Videonotiz

Hiroshima Mon Amour ist nicht nur exemplarischer Untersuchungsgegenstand, sondern könnte zugleich auch Anlass und

Inspiration sein, die Erogeneität des Filmischen in der eigenen filmanalytischen Arbeit weiter zu verfolgen und auszudehnen. In meinem Theorieunterricht für Filmschaffende an der Kunsthochschule Luzern habe ich angefangen, Filmgeschichte nicht nur in Form von Sichtungen, anschließenden Diskussionen sowie der Lektüre von Sekundärtexten zu vermitteln, sondern zugleich in Form von Arbeitsaufträgen, in denen Filmklassiker zu eigenem, neuem Material gemacht werden, mit dem sämtliche Teilnehmende experimentieren sollen. So müssen die Studierenden und auch ich selber wöchentlich kurze Videonotizen von maximal zwei bis drei Minuten zu erstellen, in denen jede und jeder von uns eine Stelle aus einem gemeinsam gesehenen Filmklassiker auswählen und in unterschiedlicher Weise kommentieren. Ähnlich, wie man es im Studium gewohnt ist, Stellen in Texten zu unterstreichen, sollen Stellen in Filmen markiert und erläutert werden, die uns als besonders relevant erscheinen. Dabei sind jeweils wechselnde Richtlinien zu beachten. Einmal soll beispielsweise nur ein einziges Bild eines Films in Form eines *Screenshots* ausgewählt und mit einem Audiokommentar kombiniert werden, ein anderes Mal soll ein Zitat aus einem vorgegebenen Theorietext über eine Filmszene gelegt werden. Diese wechselnden Richtlinien sind arbiträr, aber trotzdem nicht einfach zufällig, sondern werden gemeinsam und immer in Hinsicht auf den jeweiligen Film gewählt.

Im Falle von *Hiroshima Mon Amour* lautete der Auftrag im Frühlingssemester 2020, eine Stelle aus diesem Film zu kommentieren, allerdings ohne jegliche verbalsprachlichen oder schriftlichen Mittel, allein mittels gestischer Eingriffe.¹¹ Dabei ist unter anderem die Videonotiz von Sara Čolić entstanden, in der sie auf den Bildschirm ihres Computers eine transparente Folie legt, auf die sie mit einem Stift im Verlauf einer Szene zeichnet. Čolić fokussiert auf die Hand des Protagonisten, die auch in der Szene selbst zum Anlass einer assoziativen Verkettung wird, und nimmt sie als Ausgangspunkt, um entlang der Form der Hand und ihren Bewegungen eine Art Schema der Szene zu zeichnen.

Diese Videonotiz ist faszinierend in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur macht sie uns mit einfachen Mitteln darauf aufmerksam, welche Bedeutung die Hand und deren Gesten im Film haben, sondern schafft damit zugleich einen neuen Film, in dem



Abb. 3: Zeichnung, Screenshot aus der Videonotiz von Sara Čolić

Vollständige Videonotiz kann betrachtet werden unter



die Gesten der Figuren mit den Gesten von Sara als Analytikerin in Dialog treten, sich buchstäblich überlagern und vermischen. Am Ende bleibt auf der Folie eine Zeichnung zurück, als eine überdeterminierte Erinnerungsspur, die sowohl die Bewegungen in der Filmszene als auch Saras Bewegungen dokumentieren, dabei aber zugleich unlesbar machen: Hätte man nur die Zeichnung zur Hand, könnte man weder die Szene, auf der sie basiert, noch die analytische Arbeit, zu der sie Anlass bot, rekonstruieren. Auch dies: Die Erinnerungsspur, die sich nicht ausdeuten lässt, bildet ein, wenn nicht gar das zentrale thematische Motiv in *Hiroshima Mon Amour*. Die Videonotiz macht uns etwas über den Film klar, ist aber zugleich das Gegenteil von didaktisch, sondern fungiert eher als Einladung oder Verführung im buchstäblichen Sinn, sich auch selbst in solcher Weise gemeinsam mit den bewegten Bildern durch einen Film zu bewegen und führen zu lassen.

Diese Videonotiz erweist sich offensichtlich auch als eine Arbeit mit und an der Erogenität des Films: Nicht nur ist die Hand in dieser Szene, wie auch sonst im ganzen Film, ein Werkzeug erogener Inskription, sondern sie wird zugleich selber von Resnais' Filmkamera einerseits und Saras Stift andererseits berührt, getroffen, gestreichelt und dabei als sinnlich aufgeladen spürbar. Damit verliert die Hand sogleich auch wieder ihren herausragenden Status. Der Prozess der Erogenisierung bleibt nicht an der Hand alleine kleben, sondern gleitet weiter. Das Irritierende, dabei aber gerade Faszinierende der Stiftzeichnung, die über diese Szene aufgetragen wird, ist nämlich, dass die Zeichnung erhalten bleibt, auch wenn die Bewegungen innerhalb des Filmbildes weitergehen und sogar die Bildeinstellung wechselt. Weil sich das darunter liegende Filmbild verändert hat, scheint das darüberliegende Schema nicht mehr zu passen.

Vereinzelt passiert es Čolić sogar, dass sich die Folie auf dem Bildschirm ein wenig verschiebt, wodurch eine allfällige Kongruenz zwischen Stiftzeichnung und Filmbild nur noch unmöglicher wird. Genau aber diese fehlende Kongruenz ist es, was Erogenität auszeichnet: Sexuelle Lust und Körperstellen stehen nicht in einem stabilen eins-zu-eins Beziehungsverhältnis (wie es der Begriff der erogenen Zone vielleicht glauben machen könnte), sondern verschieben sich vielmehr andauernd, sowohl gegenseitig als auch



Abb. 4: Nicht kongruent, Screenshot aus der Videonotiz von Sara Čolić

im Verhältnis zueinander. Die Videonotiz zeichnet also nicht nur nach, wie sich innerhalb der Filmszene erogene Zonen laufend verschieben, sondern die Zeichnung selbst schafft weitere, andauernd sich verändernde erogene Zonen. Die Zeichnung umreißt nicht, sondern sie entgrenzt.

Entgrenzende Zeichnungen

Man könnte sich dabei auch an die Bedeutung der Zeichnung als erogener Entgrenzung in der Kunst erinnern fühlen, etwa an die als wilde Kritzeleien erscheinenden Striche auf den Bildern Cy Twomblys, über die Roland Barthes geschrieben hat:

Der Strich – jeder aufs Blatt hingeschriebene Strich – verneint den wichtigen Körper, [...] durch den Strich deplatziert sich die Kunst; ihr Brennpunkt ist nicht mehr das Objekt des Begehrens (der schöne in Marmor erstarrte Körper), sondern das Subjekt dieses Begehrens: der Strich, wie geschmeidig, leicht oder unsicher er auch sein mag, verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein *energon*, ein Arbeiten, das die Spur seines Triebes und seiner Verausgabung lesbar macht.¹²

Noch näher verwandt scheint dieses erogenisierende Nachzeichnen mit der Live-Performance und Installation *Up To And Including Her Limits* der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann. In dieser Arbeit aus der Mitte der 1970er Jahre ließ sich die Künstlerin nackt an einem Seil von der Decke hängen und begann, an diesem Seil schwingend, die sie umgebenden Wände mit Farbstiften zu überzeichnen. Währenddessen wird auf die Künstlerin und die Wände ein weißes Rechteck projiziert, was der Performance zugleich den Anschein einer Filmvorführung gibt. Zudem wird die Performance auf Videos festgehalten, die später zusammen mit den von farbigen Linien überdeckten Wänden in Form einer Video-Installation ausgestellt werden. Schneemann, die sich auch in ihren berühmten Experimentalfilmen einer radikalen Erforschung und Entgrenzung von Sexualität gewidmet hat¹³, überlagert in dieser Arbeit disparate Medien, Existenzweisen

und Wahrnehmungsformen, Film, Video, Malerei, Licht, Körper, Wand, Bewegung und Spur zu einer polymorphen Erfahrung von Erogeneität.

Videoessays als Entzungen der Filmgeschichte

Das oben beschriebene Arbeiten mit Videonotizen wie jener von Sara Čolić steht im Zusammenhang mit einem von mir geleiteten Forschungsprojekt zum möglichen Einsatz von Videoessays in Hochschullehre und Forschung.¹⁴ Unter dem Sammelbegriff »Videoessay« macht seit etwa fünfzehn Jahren zunächst im englischsprachigen Raum, unterdessen aber auch verstärkt global ein Präsentationsformat auf sich aufmerksam, das Filme oder ganz allgemein Bewegtbilder zu deren eigener kritischen Analyse einsetzt. Bei Videoessays (bzw. *audiovisual essays* oder *videographic research essays*) handelt es sich um wissenschaftlich-analytische Abhandlungen in audiovisueller Form, meist um ein Digitalvideo von begrenzter Länge, das zum Beispiel einen Spielfilm in Form von Ausschnitten und Zitaten analysiert, indem Filmclips kompiliert, ummontiert, neu formatiert sowie kritisch annotiert werden, etwa mittels eines Audiokommentars oder durch Einsatz von Schemata, Datenvisualisierungen und Textzitaten. Videoessays finden sich beispielsweise als Zusatzmaterialien auf DVDs und BluRays, unterdessen aber vor allem auf Streamingplattformen wie Youtube oder Vimeo, und mit peer-reviewed Online-Zeitschriften wie *[In-]Transition*, *The Cine-Files* oder *Necus* hat der Videoessay unterdessen auch seine eigenen Wissenschaftspublikationen.¹⁵

Ursprünglich aus Filmkritik und Filmwissenschaft sowie cinephilem Fantum hervorgegangen, ist das Gros dessen, was als Videoessay publiziert wird, auch heute noch betont didaktisch und dabei oft normativ. Meist geht es in Videoessays darum, im Stile eines Schulfilms mittels Filmausschnitten bestimmte filmästhetische Verfahren zu erläutern oder Zusammenhänge zwischen verschiedenen Werken innerhalb eines Oeuvres oder Filmgenres aufzuzeigen. Die Position der Videoessayistin oder des Videoessayisten wird dabei nur selten zur Diskussion gestellt. Stattdessen wird mit Vorliebe aus der autoritären Perspektive des Experten oder der Expertin heraus erklärt.

Im Gegensatz dazu interessiert mich sowohl in meinen eigenen Videoessays wie auch in unserem Forschungsprojekt diese neue Form audiovisueller Forschung als eine dezidiert experimentelle Praxis, in der neben dem zu untersuchenden Material immer auch die eigenen videoessayistischen Verfahren reflektiert werden. Statt bloß Abbildung eines vermeintlichen Expert*innenwissens sind Videoessays vielmehr Experimentalsysteme, die erst im eigenen Prozessieren den Untersuchungsgegenstand miterzeugen.¹⁶ Die Praxis des Videoessays, so habe ich in anderem Zusammenhang argumentiert, wäre in diesem Sinne immer auch als eine Parapraxis (das englische Wort für Freuds Begriff der Fehlleistung) zu verstehen.¹⁷ Statt einen zu untersuchenden Film mithilfe des eigenen Expert*innenwissens auszudeuten und auf die bewussten ästhetischen Entscheidungen der Filmschaffenden zurückführen zu wollen, könnte es in Videoessays genau darum gehen, das auftauchen zu lassen, was an dem betrachteten Film noch nicht gewusst, was unbewusst ist. Genau dies sehe ich in der Videonotiz von Sara Čolić exemplarisch verwirklicht. Statt erschöpfend wäre eine so verfahrenende Filmanalyse vielmehr eröffnend: Sie öffnet den Filmtext und lädt ein, an und mit ihm weiter zu arbeiten im Prozess einer potenziell endlosen Analyse.

Im Lichte des hier vorliegenden Textes ließe sich dieser grundlegende Anspruch an Videoessays nun auch als ein Prozess der Erogenisierung beschreiben: Statt einer fetischisierenden Festbeschreibung von besonders anziehenden (erogenen) Momenten eines Films, deren Bedeutung die Filmanalyse ein für alle Mal eingrenzen und bestimmen soll, können Videoessays vielmehr vorführen, wie sich die Faszination an einem Film verschieben lässt, wie sich scheinbar unbedeutende Stellen eines Films erogen aufladen lassen. Mehr noch: Sie können zeigen, wie diese Aufladung durch eine gegenseitige erogene Inskription entsteht, sowohl des Filmmaterials durch die Videoessayist*in als auch der Videoessayist*in durch das Filmmaterial.

Spur und Überschreitung

In meinen eigenen Videoessays versuche ich diesen Prozess der gegenseitigen Inskription ebenfalls zu erforschen. So etwa in *Trace*

von 2020, der aus meiner eigenen Videonotiz im Unterricht zu *Hiroshima Mon Amour* hervorgegangen ist.¹⁸ Darin nehme ich das Bild einer rätselhaften Spur, welche an einer Stelle des Filmes auftaucht und auch den Hintergrund während des Filmvorspanns bildet, und versuche parallel dazu mit den eigenen Händen und Gegenständen den möglichen visuellen und haptischen Assoziationen dieses mysteriösen Bildes nachzuspüren. Während ich mich frage, ob es sich bei diesen Spuren um Kratzer auf Stein, um Narben der Haut, Gewächse oder Schriftzeichen handelt, berühre und behandle ich mit meinen Händen Objekte und lasse mich umgekehrt von diesen befühlen und buchstäblich beeindruckten.

Statt eine finale Erklärung zu geben, worum es sich bei dem rätselhaften Spurenbild aus *Hiroshima Mon Amour* handelt, geht es meinem Videoessay also gerade darum, ein Gefühl zu bekommen für die notwendige Unabschließbarkeit einer solchen Untersuchung – und dafür, dass gerade in dieser Unabschließbarkeit der Reiz oder besser: die Erogeneität dieses Rätselbildes liegt.

Im Videoessay *Crossings*, den ich zur selben Zeit wie *Trace* gemacht habe, nehme ich eine Szene aus Ulrike Ottingers *Freak Orlando* von 1981 zum Anlass, um dessen Thema – Körper, die sich nicht in herrschende Normen und deren binäre Logik fügen – auch auf meinem eigenen Körper abspielen zu lassen.¹⁹ Es handelt sich dabei um jene traumartige Szene, als die von Magdalena Montezuma gespielte Göttin Orlanda Zyklopa von einem wütenden Mob aus dem Kaufhaus von Freak City gejagt wird. Einzig Delphine Seyrig in der Rolle der Kaufhausansagerin Helena Müller möchte sie aufhalten und rennt ihr nach. Es kommt darauf zu einer Begegnung an der Glastür, die Orlanda eben noch hinter sich zu ziehen konnte und auf der die Farbbeutel, die die wütende Meute ihr (oder ihm? them?) nachgeworfen hatte, zerplatzen. Orlanda auf der einen, Helena auf der anderen Seite der Scheibe betrachten sich, während Helena mit ihren Händen die das Glas hinunterlaufende Farbe wegzuwischen versucht, diese dabei aber nur noch mehr verteilt.²⁰ Das Glas trennt die beiden Personen voneinander, macht einen Haut-Kontakt unmöglich, zugleich aber ist der Moment hochgradig sinnlich und körperlich, weil das Glas und die Farbe selbst als eine neue Haut erfahren wird, die sich streicheln lässt. Mehr noch: Es ist, als würde Helena nicht



Abb. 5: Spuren behändigen, Screenshot aus dem Videoessay *Trace*

Videoessay *Trace* kann betrachtet werden unter



nur das Glas in der Filmerzählung, sondern zugleich das Filmmaterial selbst berühren und seine Farben verwischen.

Die Farbe auf der Scheibe erschwert die Durchsicht zum anderen Körper, bringt aber zugleich das Medium als ein nicht minder körperliches, sinnliches und erotisches Phänomen ins Spiel: das Medium der Scheibe, das Medium der Farbe und mithin das Medium des Filmstreifens, der doch ebenfalls eigentlich nichts anderes ist als eine mehr oder weniger transparente Haut, auf der mittels Fototechnik Farbe aufgetragen wurde. Trotz, oder vielmehr gerade wegen der trennenden Scheibe ereignet sich in dieser Szene ein erotisches Spiel, nicht nur zwischen den beiden Figuren, sondern auch zwischen den verschiedenen Objekten und Materialien, die hier versammelt und berührt werden.

Die Szene ist ein exemplarischer Fall dessen, was Laura Marks als »haptic visuality« beschrieben hat, als eine Wahrnehmung, die zugleich nur auf der Leinwand oder dem Screen stattfindet, dabei aber gleichwohl den ganzen Körper involviert: »Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.«²¹ Und weiter:

Regardless of their content, haptic images are erotic in that they construct an intersubjective relationship between beholder and image. The viewer is called upon to fill in the gaps in the image, to engage with the traces the image leaves. By interacting up close with an image, close enough that figure and ground commingle, the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image—not to know it, but to give herself up to her desire for it.²²

Dieses Begehren, sich auch selbst in diese verschiedenen erogenisierten Schichten der Szene einzulassen und mit ihnen zu vermischen (*to commingle*) steht im Zentrum meines Videoessays *Crossings*. Der Mehrschichtigkeit von *Freak Orlando* – sowohl im visuellen als auch übertragenen Sinne – sollen weitere Schichten, metaphorische und konkrete, hinzugefügt werden. Etwa indem ich der Szene Zitate von Gertrud Koch zur Scheibe als Medium



Abb. 6: Haptische Visualität, Screenshot aus *Freak Orlando*



Abb. 7: Involvierung, Screenshot aus dem Videoessay *Crossings*

Videoessay *Crossings* kann betrachtet werden unter



und mit Zitaten von Elizabeth Grosz zum Freak als einer Figuration der Grenzüberschreitung hinzufüge. Vor allem aber auf der Ebene der Bildgestaltung trage ich weitere Schichten auf: Ich habe dafür die Szene aus Ottingers Film auf eine Leinwand projiziert und von dieser abgefilmt. Zwischen Projektor und Leinwand aber habe ich eine Glasscheibe platziert und mich hinter diese Scheibe gestellt, sodass ich in meinem Videoessay selbst mit im Film von Ottinger erscheine. Auf die Glasscheibe vor mir habe ich wiederum im Verlauf des Videoessays weiße Farbe aufgetragen, wodurch einerseits das Filmbild aus dem Projektor besser zu sehen ist, während ich selbst allmählich hinter der Farbe verschwinde.

Damit spiele ich einerseits die Filmszene nach, tue dies aber gerade *innerhalb* dieser Filmszene. Ich bin selbst mit ganzem Körper in das erotische Spiel der Szene involviert und zugleich ist mein Mit-Spiel eine analytische Intervention, ein Bruch, eine Störung, eine Zäsur, die den Verlauf der Szene skandiert. Ich versuche, den Betrachtenden meines Videoessays eine Wahrnehmung zu ermöglichen, wie bei Ottinger Erogeneität »als allgemeine Eigenschaft aller Organe« (Freud) erfahren wird, wobei damit auch alle »Organe« des Filmischen gemeint sind, wie etwa Licht, Schauspiel, Klang, Bewegung, Bildausschnitt, Farbe usw. Und zugleich versuche ich klarzumachen, dass ich, obwohl ich diese Erogeneität videoessayistisch zu analysieren versuche, von dieser selbst nicht ausgenommen bin.

»[I]l n'y a pas de métalangage« heißt es in Lacans *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*.²³ Dies müsste die Erkenntnis auch des Genres Videoessay sein: Dass auch dessen Analyse keine metafilmische angebliche Außenposition sein kann, sondern dass der Videoessay immer auch selbst im Filmischen mit verstrickt ist, so wie auch das Filmische immer zugleich seine eigene Analyse betreibt. Darin besteht seine Schwierigkeit und auch seine Lust, kurzum: seine (und unsere) Erogeneität. —

- 1) Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzissmus* (1914), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, London 1946, Imago, S. 137–170, hier: S. 150
- 2) Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, London 1941, Imago, S. 63–73, hier: S. 73
- 3) Leclair, Serge: *Psychoanalysieren – Ein Versuch über das Unbewusste und den Aufbau einer buchstäblichen Ordnung*, Wien 2001, Turia + Kant, S. 65–71
- 4) Ebd., S. 76
- 5) Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus – Kapitalismus und Schizophrenie I.*, Frankfurt a. M. 1977, Suhrkamp, S. 418
- 6) Vgl. David-Ménard, Monique: *Deleuze und die Psychoanalyse*, Zürich/Berlin 2009, Diaphanes, S. 75–96
- 7) David-Ménard, Monique: »Variation, Components and Accidents – Critical reflections on Freud's concept of the drive«, in: van Haute, Philippe; Westerink, Herman (Ed.): *Deconstructing Normativity? Re-reading Freud's 1905 Three Essays*, London/ New York 2017, Routledge, S. 87–100, hier: S. 98
- 8) Insb. Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989, Indiana University Press, S. 14–38; Siehe auch: Dies. »Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture« in: *October*, 1993, Vol. 65. S. 3–20
- 9) Ich habe diesen Begriff des *Destablising Shots* erstmals im Zusammenhang mit einem anderen Filmanfang, jenem von Jane Campions *The Piano* vorgeschlagen. Binotto, Johannes: »Destabilisierung der Lust. Zu Jane Campions »The Piano«, in: *Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino*, 2020, Nr. 387, S. 24–25
- 10) Mulvey, Laura: »Close-ups and Commodities«, in: *Fetishism and Curiosity*, Bloomington 1995, Indiana University Press, S. 40–50
- 11) Die Sammlung dieser Videonotizen zu *Hiroshima Mon Amour* ist zu sehen unter: <https://schnittstellen.me/lehre/filmtheorie/eigene-filmgeschichte/ii-geste-hiroshima-mon-amour/>
- 12) Barthes, Roland: *Cy Twombly*, Berlin 1983, Merve, S. 25–26
- 13) Vgl. Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projects*, Cambridge MA, 2001, MIT Press
- 14) Video Essay – Futures of Audiovisual Research and Teaching, online: <https://videoessayresearch.org>
- 15) Zum Überblick siehe etwa: Pantenburg, Volker: »Videographic Film Studies«, in: Hagener, Malte; Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, Springer, S. 485–502; Keathley, Christian; Mittell, Jason; Grant, Catherine (Hg.): *The Videographic Essay – Criticism in Sound and Image*, Montreal 2016, erweiterte Neuausgabe 2020; Grizzaffi, Chiara: *I film attraverso i film. Dal »testo introvabile« ai video essay*, Milano 2017, Mimesis; Baptista, Tiago: *Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay*, Dissertation, Film and Screen Media, Birkbeck, University of London, 2016

- 16) Zum Begriff des Experimental-systems siehe: Rheinberger, Hans-Jörg; Hagner, Michael: »Experimentalsysteme«, in: Dies. (Hg.): *Die Experimentalisierung des Lebens – Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin 1993 Akademie Verlag, S. 7–27
- 17) Binotto, Johannes: »In Lag of Knowledge. The Video Essay as Parapraxis«, in: Herzogenrath, Bernd (Ed.): *Practical Aesthetics*, London 2021, Bloomsbury, S. 83–93
- 18) Zu sehen unter: <https://schnittstellen.me/videoessays/trace>
- 19) Zu sehen unter: <https://schnittstellen.me/videoessays/crossings>
- 20) Kaja Silverman hat auf einen ganz ähnlichen Moment in Ottingers vorhergehendem Film *Bildnis einer Trinkerin* von 1979 besonders hingewiesen, in dem man die Hauptfigur durch eine Scheibe sieht, über die plötzlich Wasser fließt, wodurch der Anblick auf den Frauenkörper sich verformt. Silverman liest mit Bezugnahme auf Lacan diesen Moment dahingehend, dass hier die Idealisierung (bzw. Fetischisierung) des weiblichen Körpers durch einen männlichen Blick und dessen Fixierung zu einem begehrenswerten Spiegel-Bild radikal durchkreuzt wird. Vgl. Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*, New York 1996, Routledge, S. 47–51
- 21) Marks, Laura: *The Skin of Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000, Duke University Press, S. 162
- 22) Ebd., S. 183
- 23) Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris 1966, Seuil, S. 813

»Man muß aber dennoch unterstreichen, daß das physische Ideal des Psychoanalytikers, so zumindest wie es sich in der bildlichen Vorstellung der Massen formt, eine Anhäufung aus schwerfälliger Dicke und bornierter Bäuerlichkeit beinhaltet, die wahrlich die ganze Frage des Ansehens mit sich befördert. Die Kinoleinwand ist hier die sensibelste Enthüllerin. Sehen Sie, um uns einfach nur des allerletzten Films von Hitchcock [*Psycho*] zu bedienen, in welcher Gestalt sich der Entwirrer des Rätsels darstellt, derjenige, der sich da darstellt, um nach allen Einsprüchen am Ende unwiderruflich zu entscheiden. Offen gesagt, trägt er sämtliche Zeichen des Unberührbaren.«

(Lacan, Jacques: *Die Übertragung. Das Seminar, Buch VIII 1960–1961*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien 2008, Passagen, S. 25–26)

»Der Anfall läßt sich in der Hypnose provozieren und der Kranke gibt nun an, daß er die Szene wieder durchlebt, wie der Herr ihn auf der Straße beschimpft und mit einem Stocke schlägt. Wenige Tage später kommt er mit der Klage wieder, er habe denselben Anfall von neuem gehabt, und diesmal ergibt sich in der Hypnose, daß er die Szene durchlebt hat, an die sich eigentlich der Ausbruch der Krankheit knüpfte; die Szene im Gerichtssaale, als es ihm nicht gelang, Satisfaktion für die Mißhandlung zu erreichen usw.«

(Freud, Sigmund; Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*, GW I, Frankfurt am Main 1895, Fischer, S. 94)

Phantasmagorien der Farbe – Hitchcocks Kolorismus

Sulgi Lie

Das die filmische Farbe mehr ist als bloßes Indiz eines gesteigerten Realitätseindrucks, die eine vormals schwarz-weiße Welt nun eben einfach »bunter« mache und damit die frühere Farbenblindheit des Films korrigiere, steht in Zentrum von Hitchcocks »Farbenlehre«: Die Lektion dieser Lehre besteht in ihrer Insistenz auf einem buchstäblichen »Mehr« der Farbe, ihrem Surplus gegenüber dem Realitätsprinzip des bloß Bunten als auch dem gegenüber der Homöostase des Lustprinzip, dem Bedürfnis nach der harmonischen Gefälligkeit der Farbe. Als Entäußerung eines solchen ästhetischen und affektiven »too much« wird die Filmfarbe bei Hitchcock zum Ort eines sexuellen Genießens, einer *jouissance*, die in ihrer Exzessivität den filmischen Körper, seine Haut und seine Oberfläche, besetzt, ohne der visuellen Repräsentation des Sexuellen noch zu bedürfen. Diese »Mehrlust« der Farbe soll im Folgenden mit einer künstlichen Technik zusammengedacht werden, die auch einen Mehrwert des Realen gegenüber dem Realitätsprinzip verspricht: der Phantasmagorie.

Die Röte des Rots von Technicolor ist bei Hitchcock immer auch die Tödlichkeit des Kinos selbst. Ein Kino, das im Sekundenbruchteil eines Flashframes nicht nur die Figur, die Kamera und die Zuschauer*innen tödlich attackiert, sondern auch schockartig in den Schwarz-Weiß-Film eine blutige Wunde reißt, ihn mit reiner roter Farbe überflutet. Noch bevor Hitchcock 1949 mit *Rope* seinen ersten Farbfilm drehen sollte, explodiert die Filmfarbe vier Jahre zuvor in *Spellbound* in jenem »Dynamit der Zehntelsekunden«, die Walter Benjamin in einer berühmten Passage seines Kunstwerk-Aufsatzes als Freisetzung des »Optisch-Unbewussten« zelebrierte.¹ In der subjektiven Einstellung des Mörders nimmt ein Revolver zunächst Ingrid Bergman ins Visier, dreht sich aber ins eigene Blickfeld, um sich selbst ins Gesicht zu schießen. Für den Bruchteil einer Sekunde blitzt die schwarz-weiße Leinwand bei diesem Selbstmord der Kamera in Rot auf. Als optisch-unbewusster Blitzeffekt führt der rote Flashframe in *Spellbound* an die Grenze der bewussten Wahrnehmung: Ein kurzes Aufflackern, das zu schnell wieder verlischt, um wirklich gesehen und optisch fixiert zu werden, das aber dennoch als liminales Zwischenbild und Nachbild eine Spur hinterlässt. Das singuläre Rot-

bild aus *Spellbound* lässt sich als eine besondere Form eines versteckten Bildes auffassen, als ein Hitchcock-typisches »hidden picture«, das sich D. A. Miller zufolge nur unter einem »too-close-viewing« enthüllt.² Indes handelt es sich hier nicht um ein rein diegetisches Bild oder Bild-im-Bild, das sich im buchstäblich tödlichen Schuss der Einstellung versteckt, sondern um den Übergang einer ohnehin schon unmöglichen Point-of-View-Einstellung in eine abstrakte Farbfläche. In Zehntelsekunden erscheint das Rot als reine Oberfläche, oder genauer noch – als eine Schichtung des kreisförmig blitzenden hellen Rots auf dunkelrotem Grund. Isoliert man den Flashframe aus dem diegetischen Zusammenhang mutet Hitchcocks monochromes Rot auf Rot wie ein Bild von Mark Rothko an.

Während Hitchcocks Affinitäten zum Surrealismus gerade im Falle von *Spellbound* wegen der Mitarbeit Salvador Dalís an der Traumsequenz offen liegen, verweist das Optisch-Unbewusste der Filmfarbe bereits latent auf den abstrakten Expressionismus in der Malerei – oder antizipiert diesen gar vor seiner eigenen Blütezeit – den späten 1940er Jahren mit der beginnenden Farbfeldmalerei von Mark Rothko und Barnett Newman. Doch es wäre falsch, Hitchcocks Kolorismus in *Spellbound* einseitig auf der Seite eines piktorialen Modernismus zu verorten: Denn mit ebenso guten Gründen lässt sich der rote Netzhauttod als »Trompe-l'œil«-Effekt eines totalen Illusionismus begreifen, in der Repräsentation und Realität, Bildraum und Zuschauer*innenraum, im verblutenden Auge des Rots kollabieren. Mit dem Mikro-Augenblick und Augentod von *Spellbound* ist bereits die Matrix von Hitchcocks Kolorismus, oder besser noch, seines »Technikolorismus« etabliert, der vielleicht in den monochromen Roteinfärbungen des Bildes in *Marnie* seine poetische Vollendung erfährt.³ In diesem Kolorismus fügen sich Illusionismus und Abstraktion zu einer einzigartigen Synthese, in der die Totalität des ästhetischen Scheins sich zugleich selbst wieder aufhebt. Hitchcocks Farbfilme sind kolorierte Phantasmagorien, in denen sich die Illusion anti-illusorisch gegen sich selbst wendet. Für Adorno noch war die in Wagners Gesamtkunstwerken perfektionierte Illusion als »die absolute Wirklichkeit des Unwirklichen«⁴ Malaise einer Phantasmagorie, die im undurchschaubar gewordenen

Warenfetsch nur mehr noch den falschen Schein des kapitalistischen Verblendungszusammenhangs perpetuiere. Was Hitchcocks Filme gerade in ihrer koloristischen Symbiose von Natürlichkeit und Künstlichkeit zeigen, hätte Adorno angesichts der phantasmagorischsten aller Künste – des Kinos – vermutlich für unmöglich gehalten: das nämlich die Phantasmagorie phantasmagorisch überwunden werden kann.

Im Folgenden will ich anhand von ausgewählten Szenenanalysen eine unvollständige Genealogie von Hitchcocks phantasmagorischer Farbästhetik skizzieren; anfangen mit *Rope* (1949), seinem ersten Farbfilm, dessen koloristischen Experimente nicht minder radikal als die der späteren Filme sind, über den unterschätzten *Dial M for Murder* (1953), bis zu *Rear Window* (1954) und schließlich *To Catch a Thief* (1955), in dem die sexuelle Dimension der Filmfarbe am explizitesten entfaltet wird.

Rope

Rope hat als formalistische Erprobung des »Long Take« viel kritische Aufmerksamkeit erfahren, der spezifische Einsatz der Farbe ist jedoch meist unkommentiert geblieben, obwohl Hitchcock selbst in seinem Interview mit Truffaut sehr ausführlich über die Beleuchtungsprobleme beim Drehen spricht. Vor allem berichtet er über seine Unzufriedenheit mit seinem Kameramann, der seiner Ansicht nach, den Sonnenuntergang mit zu viel Orangetönen zu einer Postkartenansicht verkitscht hatte. Man geht jedoch Hitchcock in die Falle, wenn man daraus eine Forderung nach einer »natürlichen« Farbgebung ableitet. Denn bereits mit der ersten Einstellung von *Rope* konterkariert Hitchcock jede Anmutung von Natur mit einem hochgradig artifiziellen Bild, das genau jene Kitschigkeit offen ausstellt, die Hitchcock im Interview moniert. Thomas Hemmeter hat die Doppelbödigkeit dieser Einstellung präzise beschrieben:

The film opens outside the apartment with a high-angle shot of a police man helping children across the street, an artificial image with a pointed reference to a similar shot from the supposedly idyllic Santa Rosa in *Shadow of a Doubt* (1943).

Though *Rope* offers only this one image of the »real world« that Brandon's experimental apartment world perverts, this grounding image alludes not to any documentary or representational world but to an earlier film image, itself a parody of the Norman Rockwell image of America. This multiple referentiality of the film's only exterior image suggests that the world outside Brandon's apartment is no more real than the world within.⁵

Über das zitierte Trugbild der Idylle aus *Shadow of a Doubt* legt sich nun als weitere Selbst-Zitat-Schicht das blutige Rot aus *Spell-bound* in der grafischen Form des Titels über das Bild. Nicht nur wird die vermeintlich harmlose Ansicht von Beginn an symbolisch mit Blut überschrieben, auch die Materialität der Schrift erinnert an den pastosen Farbauftrag des früheren Flashframes. Das grafische rote Schriftdesign von *Rope* suggeriert durch schwarze Schatten hinter den Buchstaben eine Raumtiefe, eine Illusion von Dreidimensionalität, gleichzeitig ist die Farboberfläche minimal angekratzt, uneben, mit schwarzen Rissen versehen. Bereits die Röte des Rots des Titels (die anderen Credit-Angaben sind in heller Schrift davon abgesetzt) und der kleine rote Fleck des Wasserhydranten setzen einen allegorischen Prozess in Gange, der nicht nur den Plot des Films – die Spannung zwischen der Idee des perfekten Mords und seiner imperfekten Ausführung – piktorial verdichtet, sondern auch die Parameter der filmischen Illusionsbildung – Oberfläche und Tiefe, Zweidimensionalität und Dreidimensionalität – permanent oszillieren lässt. Zugespitzt könnte man behaupten, dass hier die filmische Phantasmagorie von *Rope* selbst allegorisch wird: Denn das primäre Trugbild der ersten Außenaufnahme wird von Hitchcock mit dem Wechsel in das Interieur in ein sekundäres Trugbild übertragen – eine genuine Phantasmagorie auch im medienhistorischen Sinn des Wortes – nämlich in ein *Cyclorama*. Der Hintergrund der New Yorker Skyline wird in *Rope* von einem gigantischen, gemalten Panorama simuliert, das halbkreisförmig um das Dekors des Apartments angeordnet ist. Die Klaustrophobie des Films ist nicht zuletzt auf diese phantasmagorische Substitution der Außenwelt zurückzuführen, die sich als cycloramatische Illusionsschleife um die Bühne

des Apartments schlingt: *Rope* bezeichnet nicht nur das Seil, mit dem Brandon und Phillip ihr Opfer erdrosseln und später um ein Bündel Bücher spannen, *Rope* bezeichnet des Weiteren nicht nur das materielle Speichermedium des Films als ungeschnittenes Stück Zelluloid. *Rope* bezeichnet auch die »Magisierung des Kunstwerks«⁶, in der sich der Schein panoramatisch und cycloramatisch ausgedehnt hat. Mit anderen Worten: *Rope* ist der Signifikant für die Schleife einer totalisierten Illusion. Die filmische Phantasmagorie absorbiert eine prä- oder proto-filmische Phantasmagorie des 19. Jahrhunderts, um die Außenwelt vollends undurchdringlich zu machen: »Daher ist dies Kunstwerk reine Erscheinung: absolut gegenwärtiges, gleichsam räumliches Phänomen.«⁷

Als räumliches Phänomen zielt das Cyclorama von *Rope* sowohl auf die Illusion eines dreidimensionalen Bildhintergrunds als auch auf die Vernähung von Vordergrund und Hintergrund zu einem kohärenten fiktionalen Raum. Aber diese Kohärenz des nahtlosen Bildraums erweist sich in *Rope* als äußerst fragil, weil das Komposite und Konstruierte der Phantasmagorie immer wieder ins Auge springt: Um einen genuin räumlichen Realitätseffekt zu erzeugen, ist das silhouettenartige Panorama zu flach; und für eine genuine Bewegungsillusion wirken die laut Hitchcock beweglich verschiebbaren Glas-Wolken trotzdem zu unbewegt und gemalt. Die Pinselstriche der Malerei sind zu offensichtlich sichtbar, als dass sie mit dem filmischen Bild verwechselt werden könnten. Das Defizitäre der phantasmagorischen Realitätsillusion wird von Hitchcock eben nicht kaschiert, sondern offen exponiert – ein Paradox, das in den meisten Hitchcock-Filmen insbesondere die vielen Rückprojektionen kennzeichnet.⁸ Für die Dialektik der Phantasmagorie ist diese Gleichzeitigkeit von Erfolg und Scheitern, Perfektion und Imperfektion, Totalität und Partialität von entscheidender Bedeutung, oder anders formuliert: der Phantasmagorie ist ihre eigene Dekonstruktion inhärent. Wie die Phantasmagorie immer wieder zwischen Illusion und Anti-Illusion hin und her kippt, zeigt sich besonders prägnant gegen Ende von *Rope*, als Rupert (James Stewart) mit einem Vorwand wieder in das Appartement zurückkehrt. Wie man aus dem Truffaut-Interview erfährt, war für Hitchcock der Übergang von Tag zur Nacht in der fiktionalen »Realzeit« von 19:30 bis 21:15 Uhr vor allem

ein Problem der Beleuchtung und damit der Farbe. In *Rope* entfaltet sich die ganze ästhetische Potenz von Hitchcocks Kolorismus mit dem Einbruch der Nacht. Gab sich das Cyclorama im Tageslicht noch in seiner ganzen Mangelhaftigkeit zu erkennen, scheint mit der Dunkelheit die Illusion ihre Sogkraft zu entfalten: Plötzlich öffnet sich der Hintergrund in die Raumtiefe, Rauch qualmt aus den Dächern, rot-grüne Lichter illuminieren realistisch die Hochhäuser von New York. In diesen Momenten ist die Phantasmagorie eben nicht mehr als Phantasmagorie dechiffrierbar, die Nacht des Films ist auch die Nacht der Illusion. Doch die Skepsis bleibt gegenüber einer Phantasmagorie, die abrupt zwischen Demaskierung und Täuschung die Register wechselt. Tom Gunnings Überlegungen zur Phantasmagorie treffen auch den Kern von Hitchcocks Trugbildern:

The radical possibilities of the Phantasmagoria might be summarized by describing it as an art of total illusion that also contained its own critique. This startling experience in the darkened room denied its reality, even as it was presented, simultaneously overwhelming and questioning the senses.⁹

Als solche phantasmagorischen Erscheinungen sind die rhythmisch pulsierenden Farben, die just in dem Moment einsetzen als Rupert das Seil in seine Hände nimmt, sowohl strikt diegetisch motiviert als auch gleichzeitig völlig abstrakt in ihrer koloristischen Autonomie. Die Filmfarbe wird hier im Sinne von Gilles Deleuze zu reiner Affektfarbe, oder mehr noch, zu reiner Triebfarbe, deren Optisch-Unbewusstes meiner Ansicht nach Rupert (James Stewart) und nicht Brandon (John Dall) und Philipp (Farley Granger) als den »wahren« Mörder entlarvt. Seine Hände sind als Partialobjekte des Triebs mit grüner und roter Farbe befleckt, ein koloriertes Stigma der unbewussten Schuld, die von Brandon und Phillip nun zu Rupert »übertragen« oder »rückübertragen« wird. Schuldübertragung, so haben es Rohmer und Chabrol weniger psychoanalytisch als vielmehr klassisch katholisch genannt – sie treffen aber nur die halbe Wahrheit von Hitchcocks Kolorismus, wenn sie schreiben: »Vielleicht zum ersten Mal in der gesamten Filmgeschichte hat ein Regisseur hier versucht, die Farbe dem

Seelenzustand der Protagonisten anzugleichen, ohne indessen vom Prinzip strengsten Realismus abzuweichen.«¹⁰ Denn dieser merkwürdige Realismus mutiert geradewegs in sein Gegenteil – in einen avantgardistischen Anti-Realismus wie ihn vor allem Peter Wollen in seiner Analyse des Films hervorgehoben hat: »Hitchcock's musical vision of light takes us back to the earliest experiments of Survae, Eggeling or Lye, attempts to find visual imagery which could be correlated with musical rhythm and tone to give the effect of synaesthesia.«¹¹

Obwohl die synästhetischen Farbrhythmen aus Rot und Grün nach diegetischer Logik den blinkenden Neonlichtern entspringen, wird die räumliche Kausalität von äußerer Ursache und innerer Wirkung phantasmagorisch verzerrt. Die Farben sind Emanationen einer substanzlosen Phantasmagorie: In der Zirkularität des Cyloramas zerfällt die Differenz von Innenseite und Außenseite zu einer endlosen Schleife, eben: *Rope*. Aus diesem Möbiusband der Phantasmagorie gibt es sowohl für die Figuren als auch für die Zuschauer*innen kein Entkommen, sondern nur ein zielloses Kreisen in der *Mouvement perpetuel*, so der Name des Klavierstücks von Francis Poulenc, das Philip im Laufe des Films immer wieder zu spielen beginnt. Konsequenterweise wimmelt es in der eben gezeigten Szene von Zeichen des Zirkulären: Das Seil, das Rupert zu einer Schlaufe formt und das in der grafischen Form des Neon-Buchstaben »S« im Bildhintergrund verdoppelt wird. In einem einzigartigen verbal-visuellen Pun, wird der Buchstabe »S« erst sichtbar, nachdem das Wort »Suspense« von Rupert mit besonders dramatischer Betonung ausgesprochen wurde: S wie Suspense, der Herrensignifikant für Hitchcocks Filme überhaupt. Die phantasmagorischen Farben werden mit Suspense aufgeladen, übersteigen aber den rein narrativen Suspense mit einer exzessiven Surplus-Intensität, wie Brigitte Peucker festgestellt hat:

*At Rope's conclusion, after darkness has fallen, their cacophonous flashing—red and green, on and off—intensifies the uncontainable tension in the apartment. But while flashing signs have the function of expressing narrative tension and unsettling the spectator even in Hitchcock's early black and white films such as *The Lodger* (1927) and *Blackmail* (1929),*

in *Rope* the sign's colors lend this effect a special interest. Never fully in view, the sign's cryptic letters aren't readily decipherable in the film and thus contribute to the abstract quality both of their presence here and of their alternation. Of primary interest, then, is the alternation—the oscillation between red and green that continues mechanically, automatically, cut off only by the end of the film.¹²

Diese abstrakte, automatische Autonomie der Farbe materialisiert sich auch in der letzten Einstellung des Films, in der das Rot des Anfangs von reinem Grün absorbiert worden ist. Die Leinwand erstrahlt nun im phantasmagorischen Grün des Grüns von Technicolor.

Dial M for Murder

Bislang wurden zwei verschiedene Konnotationen der Phantasmagorie ins Spiel gebracht: 1) Adornos marxistische Kritik am falschen Schein der bürgerlichen Kunst im Allgemeinen und am synästhetischen Rausch von Wagners Gesamtkunstwerk im Besonderen. 2) Das Cyclorama als präkinematografische Illusions- und Spektakeltechnologie des 19. Jahrhunderts, das als Vorläufer heutiger Bluescreen- und Greenscreen-Verfahren zum Einsatz kommt. Nun gilt es 3), eine psychoanalytische Dimension der Phantasmagorie zu erläutern, die bereits durch die etymologische Nähe des Begriffs zu »Phantasie« und »Phantasma« nahegelegt wird. Die Phantasmagorie bezeichnet auch die Sphäre der Halluzination, Imagination und Sinnestäuschung. In einem Essay über die Diskursgeschichte der Phantasmagorie hat Terry Castle auf diesen Wechsel von einer objektiven zu einer subjektiven Auffassung des Begriffs aufmerksam gemacht: »From an initial connection with something external and public (an artificially produced ›spectral illusion‹), the word has now come to refer to something wholly internal or subjective: the phantasmic imagery of the mind.«¹³

Diese Subjektivierung der Phantasmagorie steht auch im Zentrum einer faszinierenden Farbsequenz in *Dial M for Murder*, der chronologisch gesehen Hitchcocks dritter Farbfilm ist, nach *Rope* und *Under Capricorn* (1949). Thematisch teilt *Dial M for*

Murder viele gemeinsame Merkmale mit *Rope*: Kammerspielartig beschränken sich die meisten Ereignisse auf das Londoner Apartment des ehemaligen Tennis-Profis Tony Wendice (Ray Milland), der sich seiner schönen und reichen Frau Margot (Grace Kelly) entledigen will, um an ihr Vermögen zu kommen. Als quasi-theatrales Stück über einen perfekten oder doch nicht so perfekten Mord wiederholt der Film *Rope* nicht nur in der snobistischen Geste des Dandys, der sich auch nach überführtem Mord ungeküßt einen Cocktail küßt: M steht für Mord, und wie zuvor in *Rope* leuchtet uns im Vorspann das Graphem »M« in blutigen Rot entgegen. Rot erstrahlt auch das Kleid von Margot gleich in der Anfangsszene des Films als koloristische Vorherbestimmung des kommenden Verbrechens. In einem schockierenden elliptischen Schnitt sieht sich Margot plötzlich eines Mordes angeklagt, den sie in Selbstverteidigung begangen hatte. Von ihrem hinterhältigen Ehemann reingelegt, wird sie in einer Kafkaesken Gerichtssequenz zum Tode verurteilt. Diese Sequenz ist ein Alptraum der Farbe: Eine frontale Großaufnahme fixiert sie in einer ungeschnittenen Einstellung über eine Minute lang vor einem abstrakten Hintergrund, der von lila/blau nach rot/braun moduliert und schließlich dunkle Schatten auf ihr Gesicht wirft. Währenddessen verkünden Stimmen aus dem Off der stummen Angeklagten das Verdikt und nachdem das Wort »Guilty« zu hören ist, zeigt ein Schnitt den furchteinflößenden Richter vor blutrotem Hintergrund. Die filmische Phantasmagorie ist hier ins Delirante gewendet: Obwohl die Verurteilung tatsächlich objektiv in der Diegese passiert und erst in letzter Minute verhindert wird, wirkt die Sequenz trotzdem wie ein böser Traum. Aber um wessen Traum handelt es sich? Ist es der Ausdruck von Margots eigener Angst? Oder zeigt sich hier Ray Millands perverse Wunscherfüllung, seine Frau zu töten? Ist es ein geteilter Traum, in der die Todesangst der einen zum Begehren des anderen wird? Dazu passt eine bekannte Formulierung Gilles Deleuzes: »Hütet euch vor dem Traum des anderen, denn wenn ihr im Traum des anderen gefangen seid, seid ihr erledigt.«¹⁴ In dieser phantasmatischen Phantasmagorie werden diegetische Objektivität und eine gedoppelte Subjektivität voneinander ununterscheidbar. In der Phantasmagorie wird die Phantasie lebendig: »[The] mental image appears to come to life, fantastically, *in the*

flesh. The phantom becomes a reality.«¹⁵ Die Täuschung, das Trompe l'oeil der Phantasmagorie, basiert auf dieser Materialisierung des Mentalen, dem Realwerden der Phantasie.

Dass Hitchcock *Dial M For Murder* zudem in 3D gedreht hat, gilt meist als reine medientechnologische Kuriosität, war doch der Filmmarkt für 3D-Filme nach einem kurzen Zeitfenster von etwa zwei Jahren bereits 1954 im Niedergang begriffen und die meisten Kinos führten den Film im 2D-Standard auf.¹⁶ Dank dem nun schon über zehnjährigen Revival des 3D-Kinos durch Hollywoods Blockbuster-Industrie, gab es in den letzten Jahren einige Wiederaufführungen des Films, gefolgt von einem Release als 3D-Bluray. Aber weit davon entfernt, einfach ein vernachlässigbarer anachronistischer Gimmick zu sein, wie Hitchcock selbst in dem Truffaut-Interview allzu abschätzig bemerkt, ist der Illusionismus von 3D von herausragender Bedeutung für die phantasmagorische Poetik des Films, insbesondere für die der Gerichtssequenz. In dieser Hinsicht kann dieser scheinbar »kleine« Hitchcock-Film als einer der ersten Filme überhaupt gelten, die mit den ästhetischen Möglichkeiten von 3D experimentieren. Wenn 3D im heutigen Blockbuster-Kino meist für die Steigerung von spektakulärer Raumtiefe eingesetzt wird, wählt Hitchcock einen ganz anderen Weg: Was diese Sequenz so singulär macht, ist gerade nicht die intensivierende Illusion eines zentralperspektivischen Tiefenraums, der Vordergrund und Hintergrund organisch miteinander verbindet. Im Gegenteil akzentuiert die piktoriale Konstruktion der Einstellung die Negation der Tiefe zugunsten der Fläche: Anstatt die verschiedenen räumlichen Schichten zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden, ist der flache Vordergrund von Grace Kelly/Margots Gestalt scharf von dem ebenso flachen Hintergrund abgetrennt. Analog zum Gebrauch des Cycloramas in *Rope*, unterminiert Hitchcock seinen eigenen Illusionismus durch die Ausstellung des Hintergrunds als flache Leinwand für Rückprojektionen oder Farbprojektionen. Ausgerechnet im Moment ihres spektakulären Triumphs demaskiert sich die Phantasmagorie selbst. 3D ohne 3D oder 3D als 2D könnte man dieses Paradox nennen. In Hitchcocks Phantasmagorien sind perfekte Täuschung und desillusionierende Enthüllung identisch. Deshalb ist Grace Kelly/Margot dem frontalen

Blick des unsichtbaren Gerichts fast schon nackt ausgesetzt, während eine ebenso versteckte Quelle Affektfarben und Farbaeffekte hinter ihrem Rücken rotieren lässt. Diese Form der Farbfolter könnte man als Hitchcocks ersten Beitrag zu einer perversen Triologie werten, die man die »Bestrafung der Grace Kelly/Margot« nennen könnte, gefolgt von James Stewarts Aversion gegen sie in *Rear Window* und Cary Grants Abwehr gegen sie in *To Catch a Thief*. In *Dial M for Murder* wird Grace Kelly/Margot ausgerechnet in 3D zu einer zweidimensionalen Silhouette verwandelt, wie aus dem Bild ausgeschnitten und wieder einkopiert. Und in solcher Flächigkeit schwebt sie aus dem Bildraum den Zuschauer*innen entgegen. Auch William Rothman beschreibt diesen Umschlag von Tiefe in Fläche:

Hitchcock's attention to flatness and depth culminates in *Dial M for Murder*, made in 3-D. In that film, shot after shot frames bottles, glasses, books, lamps, and so on, in the foreground, creating the effect of a screen separating us from the world that recedes into deep space. This makes it all the more dramatic when a sentence of death is passed on Grace Kelly, and Hitchcock places her against a bare background that defines the plane of the film screen and turns her into an incorporeal figure floating within the space of the theater.¹⁷

Mit anderen Worten: *Dial M for Murder* ist ein Film über die Flächigkeit der Fläche von 3D.

Rear Window

In direkter Fortsetzung der phantasmatischen Bestrafung von Grace Kelly/Margot in *Dial M for Murder* endet die berühmte Eröffnungsszene von *Rear Window* mit einer fotografischen Deformation ihrer Schönheit. Nachdem die Kamera über eine Serie von Fotografien scannt, die nacheinander einen Rennwagen-Crash, eine Öl-Explosion, einen Autounfall, Soldaten vor einem Massengrab und einen Atombombentest zeigen, wird diese todesgetriebene Sequenz von dem grotesk anmutenden fotografischen Negativ einer Frau beendet.



Abb. 1–3: Stills aus *Rear Window* (Alfred Hitchcock, USA 1954)

Es handelt sich um ein negatives Bild im doppelten Sinne: Die Oberflächentextur der röntgenartigen Überbelichtung verwandelt das menschliche Antlitz in eine ausgehöhlte Grimasse ohne Augen und entblößt dabei die Knochen des Gebisses. Diese bizarre skelettierte Kreatur mutet wie eine Vorgängerin von Norman Bates' mumifizierter Mama in *Psycho* an:

Mortifiziert von der tödlichen Negativität des fotografischen Blicks verwandelt sich die Frau in ein veritables Monster, das weißes atomares Licht verstrahlt. Überstrahlung und Verstrahlung. Metonymisch wird die nukleare Explosion des vorangegangenen Fotos mit der kontaminierten und kontaminierenden Gefahr des weiblichen Begehrens verbunden: Bevor wir sie überhaupt in Fleisch und Blut gesehen haben, wird ein metonymischer Ersatz von Grace Kelly durch das fotografische Negativ negiert und vernichtet. Die Negativität der Fotografie wird zur Fotografie der Negativität, zur Verkörperung von L. B. Jeffries (James Stewart) unbewusstem Wunsch, seine Freundin zu töten. Wie entledigt man sich der damals als schönste Frau der Welt geltenden Grace Kelly? Von diesem Problem wird James Stewart im Film heimgesucht, und eine mögliche Antwort wird hier bereits gegeben: Es gilt sie fotografisch zu töten, was natürlich auch impliziert, sie kinematografisch zu töten. Wie schon in *Rope* und *Dial M for Murder* verschließt sich das private Hinterhof-Kino in *Rear Window* zu einem hermetischen räumlichen und psychischen Laboratorium, und wieder ist Mord die höchste Kunst und die Kunst sublimiert das mörderische wie auch das sexuelle Begehren:

Der Witz der sexuellen Verschiebung – beinahe alle Hitchcock-Filme lassen sich ja verstehen als Phantasma eines Menschen, der sein sexuelles Ziel nicht erreicht und daher das Begehren in seine eigene Innenwelt spiegelt – liegt vor allem darin, dass sie sich als offensichtlich zu erkennen gibt.¹⁸

Der fotografische Tod von Grace Kelly ist auch das Resultat eines Verschwindens der Farbe aus dem Bild: Die Plastizität der menschlichen Gestalt wird sowohl von den harschen Schwarz-Weiß-Kontrasten als auch von der flachen Anonymität des Hintergrunds absorbiert. Parallel zur abstrakten Disjunktion von Figur und

Grund in der Gerichtssequenz von *Dial M for Murder* unterläuft Hitchcocks anti-realistischer Gebrauch der Fotografie ihre gewohnte Ähnlichkeitsevidenz: In *Rear Window* wird sich die Fotografie selbst unähnlich, oder aber, sie wird der Pop Art ähnlicher, besonders den freischwebenden, entkoppelten Waren-Objekten und Andy Warhols seriellen Star-Portraits von Marilyn Monroe und Elizabeth Taylor. Emblematisch für die kommodifizierte Kunst Warhols ist *Diamond Dust Shoes* aus dem Jahr 1980, ein Bild das von Fredric Jameson zur Allegorie der Postmodernismus erhoben worden ist. Vom abstrakten Expressionismus zur Pop Art, von Rothko zu Warhol: In einer weiteren erstaunlichen Antizipation einer noch kommenden Kunst, präfiguriert der fotografische Subtext von *Rear Window* die visuelle Logik der Pop Art – das, was Fredric Jameson die »gelackte Röntgen-Eleganz«¹⁹ der diamantenen Staub-Schuhe nannte. Die folgende Passage aus Jamesons Postmoderne-Aufsatz liest sich wie eine Interpretation der Negativ-Fotografie aus *Rear Window*: »Bei Warhol scheint [...] die durch die Angleichung an glänzende Reklamebilder von vornherein korruptierte und kontaminierte bunte Oberfläche der Dinge abgestreift zu sein, um so das tödliche Schwarz-Weiß des darunterliegenden Foto-Negativs zur Geltung zu bringen.«²⁰ Ich möchte diese Entfärbung, diesen De-Kolorismus als eine Hitchcocks Kolorismus immanente Negation verstehen, in der Farben sowohl aufgetragen als auch abgetragen werden. In einer weiteren Warholesken Geste folgt auf das Fotonegativ nun ein rekoloriertes und scheinbar normal entwickeltes fotografisches Positiv.

Aber in dieser fotografischen Konversion wird die Einzigartigkeit des Portraits von der massenhaften Proliferation von Modemagazinen ersetzt, eine Welt der Fashion und des Glamours, die Grace Kelly innerhalb und außerhalb der Fiktion und Andy Warhol miteinander teilen. Die Erscheinung des Hitchcockschen Rot am unteren Rand der Zeitschrift signalisiert, das irgendetwas an diesem positiven Bild nicht stimmt. Und wenn wir genau hinschauen: Ist das wirkliche Grace Kelly auf diesem Bild, oder eine bloße Kopie, ein Pastiche von Grace Kelly in Jamesons Sinne? »Das Pastiche ist ausdruckslose Parodie, eine Statue mit leeren Augenhöhlen«²¹, schreibt Jameson, was wiederum wie eine genaue

Beschreibung des röntgenverstrahlten Negativs klingt. *Rear Window* registriert einen technologischen Wandel in der visuellen Kultur der 1950er Jahre: ein neues Regime der simulierten Bilder, in der das Original zunehmend von der Kopie subsumiert wird. Um zum Problem der Phantasmagorie zurückzukehren: Die erhöhte technologische Vermittlung der visuellen Wahrnehmung lässt auch die Phantasmagorie nicht unberührt, die sich in *Rear Window* von der noch »malerischen« Artikulation der Farbe in *Rope* und *Dial M for Murder* signifikant unterscheidet. In der finalen Konfrontation zwischen Thorwald, dem Mörder und Jeffries, inszeniert Hitchcock seine gewohnte illusionistische Attacke auf den Zuschauer, aber dieses Mal sind die pulsierenden Farben des Blitzlichts »technischer« gestaltet und gewissermaßen desubjektiviert. In Fortsetzung seiner Kriegsphotografien vom Anfang setzt Jeffries das Blitzlicht seiner Kamera nun wie eine technologische Waffe ein, eine tödlich strahlende Waffe.

Als der Mörder Thorwald (Raymond Burr) in sein abgedunkeltes Zimmer tritt, blendet Jeffries ihn viermal mit der Überbelichtung und Überstrahlung durch weißes Licht. In Umkehrung des früheren voyeuristischen Blicks von Jeffries, repräsentiert der Gegenschuss nun scheinbar den Point-of-View von Thorwald, der rot sieht. Ein Mann sieht rot. Aber stimmt das wirklich? Wie so oft bei Hitchcock widersetzt sich ein exzessives Element seiner Integration in den diegetischen Realitätseffekt: Die strahlende Intensität des Blitzlichts nimmt die Form eines roten Verschlusses an, die sich wie eine Iris öffnet. Aber es ist von entscheidender Bedeutung, dass diese Iris keinem menschlichen Auge mehr angehört, sondern als automatisches Auge einer technologischen Wahrnehmung agiert. Deshalb überfluten die roten Shutter-Effekte sowohl die Diegese als auch die anthropomorphe Sicht des Auges. Nicht ein Mann sieht rot, sondern die Kamera sieht rot. Wie der rote Revolverschuss in *Spellbound* attackiert diese technomorphe Röte die Zuschauer*innen mit einer Farbe, die eigentlich keine mehr ist, unsichtbar und a-visuell wie atomare Strahlung: »Hitchcock again presents the viewer with a graphic inscription of a hole: a red hole that saturates and eclipses the image of Jeffries himself, radiating outward from his body until it bleeds across the whole screen.«²² Kolorismus und Dekolorismus, Färbung und Entfär-

bung, Sättigung und Entleerung fallen am Ende von *Rear Window* zusammen. Die roten Shutter-Effekte sind proto-Warholsche Pop Art und technologische Kriegsführung zugleich. In diesem Sinne implizieren Hitchcocks Phantasmagorien der Farbe immer auch die potenzielle Auslöschung der Zuschauer*innen, gewissermaßen ihren Tod in Rot: Die Röte des Rots von Technicolor ist nichts anderes als die Tödlichkeit des Kinos.

To Catch a Thief

Es dürfte nun mehr als deutlich geworden sein, dass Hitchcocks Interesse an Filmfarben weniger ihren symbolischen Qualitäten gilt als ihrer Möglichkeit, affektive Intensitäts- und Erregungsquanten freizusetzen. In allen bislang diskutierten Beispielen markiert der Exzess der Farbe einen extremen Moment der ›Too Muchness‹, eines Überschusses an affektiver Erregung, sei es als Angst vor der Entdeckung der versteckten Leiche in *Rope*, als Angst vor der drohenden Todesstrafe in *Dial M for Murder* oder als Angst vor der Blendung/Tötung in *Rear Window*. Damit bestätigt Hitchcocks Lacans Diktum von der Angst als Affekt, der nicht täuscht, aber in dem die Angst eine filmische Farbe bekommt, bekommt sie immer auch eine Form, so sehr diese Form durch die Zentrifugalkräfte der Phantasmagorie auch nach Entgrenzung und Verformung trachtet. Und so sehr sich auch Hitchcocks Illusionismus die aggressive Überflutung und Überwältigung des Zuschauer*innenkörpers durch die Affektfarben zum Ziel gesetzt hat, so kann dieser mittels der »dialektischen Bewegung von Ent- und Verzauberung«²³ wie sie der Phantasmagorie zu eigen ist, diese Angst im Medium des Ästhetischen gleichsam positivieren – als Lust an der Angst, als Angstlust. Was Hitchcock uns als Meister der kinematografischen Angstlust nicht zuletzt vorführt, ist die sexuelle Komponente dieses kompositen Affekts, in der sich die Angsterregung und die Lusterregung gegenseitig steigern. »S« für Suspense, »S« für Sex. Diese Sexualisierung des Suspense lässt sich auch an einer Farb-Szene beobachten, die auf den ersten Blick so gar nichts von der Erregungsqualität- und Quantität der früheren drei Filme vermittelt, auch weil *To Catch a Thief*, der dritte und letzte Teil der Grace Kelly-Trilogie, durchweg in einem betont

leichtfüßigen, komödiantischen Tonfall gehalten ist. Doch nirgendwo zeigt sich vielleicht besser als in der äußerst amüsanten »Feuerwerkszene« zwischen Grace Kelly und Cary Grant das Sexuelle der phantasmagorischen Farbe, die hier sogar als das wahre Subjekt des Sexuellen, als das »real thing« erscheint, während die beiden Figuren den eigentlichen Sex immer auch verfehlen. Diese sexuelle Besetzung der Farbe und die offen bleibende Frage, ob es die beiden auch »wirklich« in der Fiktion getan haben, hat indes weniger mit der Hitchcock so oft zugeschriebenen Eleganz, Subtilität und Sophistication zu tun, sondern tritt hier in vulgärer Evidenz zu Tage: Es ist fast schon unangemessen, hier von einer visuellen Metapher zu sprechen, wenn die Annäherung zwischen Frances Stevens (Grace Kelly) und John Robie (Cary Grant) in einem Hotelzimmer mit den immer näher kommenden Ansichten eines Feuerwerks gegengeschnitten wird, das als Riviera-Kulisse im Bildhintergrund beginnt, dann aber gegen jede erzählerische Repräsentationslogik mit wachsender Explosivkraft in den Vordergrund drängt. Die psychoanalytische Lehre, die aus dieser Szene zu ziehen ist, wäre vielleicht folgende: Sublimierung ist nicht notwendigerweise ein sehr subtiler oder sublimarer Vorgang, sie kann sich auch direkt in einem Feuerwerk der Farben manifestieren, das auch unabhängig von seiner Energiequelle zur Klimax kommen kann.

Verbal bietet Frances Stevens sich selbst und ihr (falsches) Diamantencollier mit permanentem Doppelsinn als sexuelles Objekt der Begierde an, ohne zu wissen, dass John Robie nicht mehr der Juwelendieb ist, der er mal war, sondern selbst von einer »Copycat« kopiert wird. Visuell aber spielt sich währenddessen in der Montage eine ganz »andere Szene« ab, von der die beiden gar nichts mitkriegen, weil sie vom Spiel der Verführung ganz absorbiert sind und keine Augen für das Feuerwerk im Hintergrund haben. »I can tell where your eyes are looking«, so lockt Frances John zu ihr aufs Sofa, aber der Zuschauer sieht in alternierenden Ansichten einem anderen mesmerisierenden Objekt ins Auge, das sich nach seiner Dispersion in (Warholsche) Farbtupfer in blau und lila (s. Abb. 3) final in eine Art gleißend weiße Sonne verwandelt, die rotierende Funken versprüht. Suspense – weil auch hier die Zuschauer*innen mehr sehen und wissen als

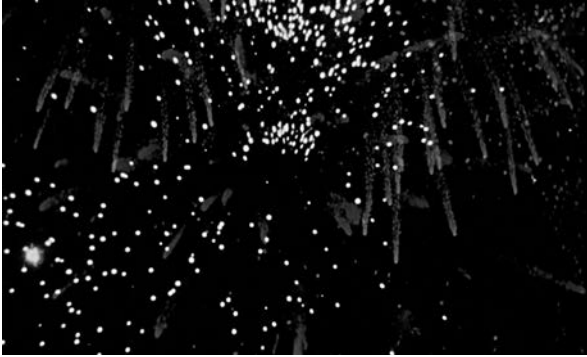


Abb. 4 & 5: Stills aus *To Catch a Thief* (Alfred Hitchcock, USA 1954)

die Figuren; Sex – weil hier die Farbe selbst zum Orgasmus kommt. Mit dieser Attraktionsmontage erweist sich Hitchcock als treuer Schüler Sergei Eisensteins und das Feuerwerk als Remake einer berühmten Szene aus *Die Generallinie* (1929), in der die Produktivkraft einer Milchmaschine durch nondiegetische Inserts von Fontänen und in die Höhe schießender Zahlen zu einem fast schon pornografisch expliziten Höhepunkt überschießt. In Umkehrung der Vorstellung, dass sich die Sublimierung oder die Verschiebung gegenüber ihrer ursprünglichen Triebursache als defizitär erweist, »kommt« bei Hitchcock nur das Kino selbst in den Formen und Farben einer Phantasmagorie, die auf die Verkörperung durch anthropomorphe Trägerfiguren nicht länger angewiesen ist. In seiner faszinierenden anti-humanistischen Lesart von *Catch a Thief* versteht auch Tom Cohen das Kino selbst als ein sexuelles Subjekt, das sich in Szene setzt, ohne der menschlichen Sexualität noch zu bedürfen:

Seduction interrogates »sex« not as a gift or a commodity, but as something that does not exist as such. That is its secret, which cinema knows. As Grant rather explicitly implies when first invited to Francie's hotel room to view the fireworks, referencing less his persona than his status as screen wraith: »I can't come.« Thus the pyrotechnics, which present the acme of seduction and the promise of *jouissance*, do so by way of a countererotics, performed from simulant or neutered positions.²⁴

Kommen tut nur mehr der Film und das Kino selbst, wie es Hitchcocks geniale spätere Tagline »The Birds is Coming!« so grammatikalisch inkorrekt wie sexuell korrekt verkündet. So sexuell ist Hitchcocks Pyrotechnikolorismus. —

- 1) Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt a. M. 1978, Suhrkamp, S. 499–500
- 2) Vgl. Miller, D.A.: *Hidden Hitchcock*, Chicago 2016, University of Chicago Press
- 3) Zu *Marnie* vgl. auch Lie, Sulgi: *Anamorphosen des Affekts – Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung: Rebecca, Spellbound, Marnie*, in: Holl, Ute; Wittmann, Matthias (Hg.): *Memoryscapes – Filmformen der Erinnerung*, Zürich/Berlin 2014, diaphanes, S. 214–223
- 4) Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, in: ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1986, Suhrkamp, S. 86
- 5) Hemmeter, Thomas: *Twisted Writing: Rope as an Experimental Film*, in: Raubichek, Walter; Srebnick, Walter (Hg.): *Hitchcock's Released Films – From Rope to Vertigo*, Detroit 1991, Wayne State University Press, S. 263
- 6) Adorno, *Wagner*, S. 81
- 7) Ebd.
- 8) Vgl. auch Lie, Sulgi: *Das verdoppelte Enunziat oder die Spaltung des filmischen Bildes: Weltprojektion als Rückprojektion in Marnie*, in: ders.: *Die Außenseite des Films – Zur politischen Filmästhetik*, Zürich/Berlin 2012, diaphanes, S. 39–46
- 9) Gunning, Tom: *Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Spectors*, 2004, S. 7, online: <https://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf> (12. 10. 2021)
- 10) Rohmer, Éric; Chabrol, Claude: *Hitchcock*, Berlin 2013, Alexander Verlag, S. 10
- 11) Wollen, Peter: *Rope: Three Hypotheses*, in: Allen, Richard; Ishi-Gonzales, Sam (Hg.): *Alfred Hitchcock, Centenary Essays*, London 1999, BFI, S. 81
- 12) Peucker, Brigitte: *Blood, Paint, or Red? The Color Bleed in Hitchcock*, in: Freedman, Jonathan (Hg.): *The Cambridge Companion to Hitchcock*, Cambridge 2015, Cambridge University Press, S. 199
- 13) Castle, Terry: *Phantasmagoria: Spectral Technologies and the Metaphorics of Modern Reverie*, in: *Critical Inquiry*, 1988, 15. Jg., Heft 1, S. 30
- 14) Deleuze, Gilles: *Was ist der Schöpfungsakt?*, in: Lapoujade, Daniel (Hg.): *Gilles Deleuze: Schizophrenie und Gesellschaft – Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt a. M. 2005, Suhrkamp, S. 304
- 15) Castle, *Phantasmagoria*, S. 41
- 16) Zum Niedergang und Wiedergeburt des 3D-Kinos vgl. auch Elsaesser, Thomas: »The ›Return‹ of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century«, in: *Critical Inquiry*, 2013, 39. Jg., Heft 2, S. 217–246
- 17) Rothman, William: *The Murderous Gaze*, Albany 2012, SUNY Press, S. 196
- 18) Seeßlen, Georg: *Mr. Hitchcock Would Have Done It Better*, in: ders.; Beier, Lars-Olav (Hg.): *Alfred Hitchcock*, Berlin 1999, Bertz, S. 213
- 19) Jameson, Fredric: *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus (Hg.): *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg 1986, Rowohlt, S. 55
- 20) Ebd.
- 21) Ebd., S. 62

- 22) Edelman, Lee: *Rear Window's Glasshole*, in: Ellis Hansen (Hg.): *Out Takes – Essays on Queer Theory and Film*, Durham/London 1999, Duke University Press, S. 86
- 23) Blättler, Christine: *Phantasmagorie statt Fetisch – Zur modernen Signatur der Dinge*, in: Doll, Martin; Gaderer, Rupert; Camiletti, Fabio; Howe, Jan Niklas (Hg.): *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, Wien 2011, Turia + Kant, S. 273
- 24) Cohen, Tom: *Hitchcock's Cryptonymies – Volume II. War Machines*, Minneapolis/London 2005, University of Minnesota Press, S. 233

Analytische Aussprache in
Lina Wertmüllers *Hingerissen*
von einem ungewöhnlichen
Schicksal im azurblauen Meer
im August

Linda Waack

Lina Wertmüller spricht offen aus, was andere vielleicht nur denken: »Man muß mal festhalten«, sagt sie in einem Interview mit der Zeitschrift *Frauen und Film* 1985, »daß in der erotischen Welt immer jemand [...] einen Folterer sucht.«¹ Dieser verblüffende Satz führt ohne Umschweife in die Masochismus-Diskussion jener Zeit, klingt darin doch eine bekannte Formulierung aus Gilles Deleuzes *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* von 1967 an.² Von der apodiktischen Aussage auf eine tiefere Verbindung zwischen der Wertmüller'schen Ästhetik und dem masochistischen Diskurs zu schließen könnte voreilig erscheinen, wären nicht zahlreiche Bekenntnisse solcher Art belegt. So hat Heide Schlüpmann den Zusammenhang von Sexualität und Macht in Wertmüllers Filmen dahingehend befragt, ob man die Frau darin als das »Zentrum einer masochistischen Phantasie«³ bezeichnen könne. Lina Wertmüller antwortete schlicht »Ja, sicher« und thematisierte offen ihren Zugang zum Diskurs: »Es ist ein Spiel mit den Zitaten aus der sadomasochistischen Literatur, die ich gut kenne.«⁴

Diese bereits dokumentierte Verbindung nochmal zu rekonstruieren, ist nicht Absicht dieses Textes. Mir geht es vielmehr darum, anhand einiger Filmszenen zu erkunden, wie sich die diskursiv bereits nachgewiesene Beziehung als filmisches Denken der masochistischen Idee äußert. Dies möchte ich an einigen Szenen aus *Hingerissen von einem ungewöhnlichen Schicksal im azurblauen Meer im August* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*) von 1974 entwickeln. Ziel ist es, das analytische Potenzial des Films in Hinblick auf Sexualität auszuloten. Ein erster Gedanke dabei ist, dass es sich nicht um ein implizites Potenzial handelt, sondern um ein explizites. Die Filme von Wertmüller halten mit ihren sexuellen Fantasien nicht hinterm Berg, sie kommen – wie ihre Regisseurin – oft direkt zur Sache. Gertrud Koch hat das dazu bewogen, im Zusammenhang mit Wertmüllers Filmen von einer »sexuelle[n] Anthropologie«⁵ zu sprechen bzw. von einer »sexuelle[n] Idee des Films«.⁶ Welcher Art diese sexuelle Idee ist und wie sie sich filmisch vermittelt, möchte ich unter Rückgriff auf den in den 1970er und 1980er Jahren geführten Masochismus-Diskurs klären, der sowohl psychoanalytische als auch film-

ästhetische Überlegungen umfasst und damit bereits die hier anvisierte Brücke zwischen Psychoanalyse und Film schlägt.

Zunächst kurz zur Handlung: Der Film erzählt eine Robinsonade, in der eine reiche Industriellengattin mit einem kommunistischen Matrosen Schiffbruch erleidet. Gemeinsam retten sie sich auf eine unbewohnte Insel, wo sich zwischen ihnen eine Beziehung entwickelt, in der die Frau erotische Erfüllung in der Unterwerfung unter den Matrosen erfährt. Dabei kehren sich die Machtverhältnisse im Laufe der Handlung mehrfach um. Ist der Matrose auf der Segeljacht zunächst in der Rolle des »Sklaven« zu sehen und die Blondine in der Rolle der »Herrin«, dreht sich auf der Insel diese Rollenverteilung, nur um zuletzt auf dem Festland wieder in die alte Ordnung zurückgeführt zu werden, wenn sie im Hubschrauber (ganz oben) in den Abendhimmel entschwindet und er am Boden (ganz unten) zurückbleibt.

1. Fantasie, Suspense, Demonstration

»Es entspricht dem Spielerischen im Masochismus«, schrieb Theodor Reik, »dass in ihnen viel seltener ›blutiger Ernst‹ gemacht wird als in der sadistischen Perversion.«⁷ Mit Blick auf das hier interessierende Beispiel rückt dieser Satz zunächst den Spielfilm-Charakter von *Hingerissen* in den Vordergrund: Schon in den ersten Szenen an Bord der Yacht ist klar, dass die Crew nur spielt. Exzentrische Kameraoperationen wie Zooms und Reißschwens, das Fehlen von Direktton, exaltierte Mimik, grelle Farben und Dialoge offenbaren ein starkes Formbewusstsein und imprägnieren gegen eine realistische Lesart. Entsprechend wurde der Film im Modus von *Camp*, *Kink* oder *Radical Chic* rezipiert. Natürlich gibt es Filme, die auf ähnliche Weise verspielt sind, ohne dass sich ein Bezug zum Masochismus einstellt. Zwischen dem grundsätzlich Spielerischen im Spielfilm und dem spezifisch Spielerischen im Masochismus möchte ich daher noch einmal unterscheiden, auch wenn Begriffe wie Schaulust oder »Suspense« für beide relevant sind.

Theodor Reik zufolge ist das masochistische Spiel durch drei Aspekte gekennzeichnet: erstens die besondere Bedeutung der Fantasie, zweitens die Notwendigkeit einer bestimmten Span-

nung, die er »Suspense« nennt, und drittens ein demonstrativer Charakter. Frei übertragen auf filmische Kategorien lässt sich die erste Dimension auf die *Mise en Scène* beziehen, die zweite auf die *Mise en Phase* und die dritte auf eine besondere Art der Zurschaustellung. In *Hingerissen* lassen sich diese drei Aspekte gut isolieren: Zunächst eröffnet der Schiffbruch einen Imaginationsraum. Es handelt sich um einen Inselfilm und dieser hat, wie Christian Petzold zeigt, Laborcharakter: »Das Kino liebt die Insel, weil es dort ein Labor vorfindet.«⁸ Als rechtsfreie Zone – in der die bisherige Ordnung ausgesetzt ist und ein anderes Herrschaftsverhältnis Platz greifen kann – ist die Insel Sehnsuchtsort und Gefängnis zugleich.⁹ Als typisch archaisches Setting bietet sie der masochistischen Fantasie eine Bühne, wobei sie den sexuellen Vorstellungen nicht äußerlich ist, sondern ihr integraler Bestandteil. Sexualität spielt sich nicht nur auf der Insel ab, sondern auch mit ihr.

Der Prozess der Unterwerfung geschieht dabei nicht sprunghaft, sondern wird langsam angebahnt und folgt einem spezifischen zeitlichen Ablauf der Verzögerung, die im Horizont der Überlegungen von Reik als »Suspense« beschrieben werden kann. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass auf Spannung keine Entspannung folgt, sondern der Zustand der Anbahnung quälend lang ausgehalten wird. So ist in *Hingerissen* die Unterwerfung der Frau in einer extralangen Sequenz inszeniert: Über viele Minuten jagt der Matrose sie durch eine Dünenlandschaft, wobei er ihr immer wieder schallende Ohrfeigen verpasst, die sie rückwärts die Sandhügel heruntertaumeln lassen. Am Ende mündet die Jagd nicht im sexuellen Akt, sondern darin, dass er ihr die Kleider vom Leib reißt und sie in einer Sandmulde liegen lässt – ein weiterer Aufschub, worin sich das zeitliche Moment des masochistischen Spiels zeigt.

In der erzwungenen Entblößung scheint der demonstrative Charakter und damit der dritte von Reik genannte Aspekt des Masochismus auf. In masochistischen Praktiken, schreibt er, spiele die Zurschaustellung eine so große Rolle, dass man von einem demonstrativen Zug sprechen könne¹⁰, wobei die masochistischen Fantasien Aspekte der Urszene übernehmen.¹¹ In der Folgesequenz wird diese Schauanordnung deutlich: Nach dem Zurückbleiben



Abb. 1: Screenshot aus *Hingerissen*

der Protagonistin im Sand kommt es zu einem massiven Stimmungsbruch. Über die Musik vermittelt der Film eine melancholische Atmosphäre. Im Einstellungswechsel wird der verhangene Blick der Dame gezeigt, bevor zum nächsten Opfer, einem Kaninchen, geschnitten wird, mit dem sich die Protagonistin identifiziert.

Das Tier wird von dem Matrosen in eine Falle gelockt, stranguliert, getötet, gehäutet und anschließend aufgespießt, während im Gegenschuss immer wieder in Großaufnahme das Gesicht der leidenden Frau zu sehen ist (Abb. 1). Die Häutung des Kaninchens korrespondiert augenscheinlich mit ihrer Entblößung, die Durchbohrung mit einem Bratspieß nimmt ihre Penetration vorweg. Die Beobachtung der Szene findet von einem unklaren Blickpunkt aus statt. Mal schaut die Protagonistin aus einem Versteck, mal distanziert, mal ganz nah. Auch wenn die Handlung eigentlich an einem anderen Ort stattfindet, scheint sie alles zu sehen. Ihre Blicke stehen im Dienste einer Selbstbeobachtung und Zurschaustellung als geschundenes Tier, ihr Leiden wird demonstrativ vorgeführt. Wenn die weibliche Hauptfigur sich dem Matrosen zu Füßen wirft, fährt die Kamera an ihrer auffälligen Halskette entlang, die zwischen Schmuck und Hundehalsband changiert und an die strangulierende Falle der vorangegangenen Einstellung erinnert. Auf diese Weise werden Frau und Häschen visuell verbunden. Dass Anfang der 1970er Jahre der *Playboy* mit seinem ikonischen »Bunny« in der fremdsprachigen Ausgabe in Italien Einzug erhielt, mag als Subtext unter dieser Szene liegen. Jedenfalls mutet die untertänige Geste zugleich angst- und lustvoll an.

Die drei von Theodor Reik entwickelten Merkmale des Masochismus – Fantasie, Suspense und Demonstration – lassen sich in der Welt von *Hingerissen* ausmachen. Dennoch ist die mitunter brutale Inszenierung der Unterwerfung in der Rezeption nicht nur spielerisch aufgefasst worden. »Es mag Sie kränken, wenn die Frau geschlagen wird«, verteidigte sich Wertmüller, »aber am Ende des Films sollten Sie verstehen, daß beide, die Frau und der Mann, Symbole einer Beziehung zwischen der Bourgeoisie und den normalen Leuten sind, manifestiert durch Abhängigkeit und Gewalt.«¹² Wertmüller bemüht hier die mittlerweile gängige Vorstellung, dass im masochistischen Rollenspiel real existierende

Machtgefüge nicht reproduziert, sondern reflektiert, kritisiert und hinterfragt werden. Den Sprung in die Allegorie – Wertmüller gibt zu verstehen, dass hier nicht Mann und Frau miteinander ringen, sondern Ober- und Unterschicht – lassen jedoch weder Heide Schlüpmann noch Gertrud Koch gelten. Für Koch offensibaren Wertmüllers Szenen aller Diskurssicherheit zum Trotz eine »immanente Feindseligkeit gegenüber dem weiblichen Körper«¹³, bzw. »ein immenses Gefühl von Ambivalenz«.¹⁴ Dass beide Filmwissenschaftlerinnen *Hingerissen* als feministische Utopie letztlich aus guten Gründen verworfen haben, soll nicht daran hindern, ihn noch einmal in dieser Hinsicht auszuleuchten. Denn Wertmüllers Hinweis auf die komplexe Verdrehung der Rollen in dieser Sequenz scheint doch wesentlich, wenn auch nicht allegorisch mit Blick auf die Klassenfrage, sondern mit Rekurs auf einen zweiten Aspekt des damaligen Masochismus-Diskurses, den von Gilles Deleuze her gedachten auf die Mutter hin orientierten Autonomie-Konflikt.

2. Orale Mutter, Insel

Im Film fällt die Fülle oraler Bilder auf. Nach Ankunft auf der Insel, auf der sich die Protagonistin nicht selbst versorgen kann, reguliert der Matrose die Nahrungszufuhr. Immer wieder sehen wir die beiden beim Verschlingen von Fischen, Muscheln und Vogeleiern, wobei der Matrose der Dame wiederholt den Zugang zum Essen verwehrt und sie auf dieser Grundlage zu unterschiedlichen Diensten zwingt. Diese Rollenverteilung lässt die Protagonistin in die Position eines hilflosen Kindes rutschen, das gefüttert werden will und sich in Abhängigkeit zu seinem Ernährer befindet. Augenfällig wird die Betonung der oralen Dimension, wenn die Frau sich mit dem Kaninchen zu identifizieren beginnt. Denn in der Gleichsetzung geht es nicht mehr nur ums »Fressen«, sondern auch ums »Gefressen-Werden«. In der Beobachtung der Schlachtung deutet sich an, dass auch sie verschlungen werden könnte oder möchte.

Die Vorstellung vom Verschlungen-Werden eröffnet einen weiteren Horizont der masochistischen Fantasie. Wie Heide Schlüpmann zeigt, stellen die in den 1980er Jahren »neueren

Untersuchungen zum Masochismus, vor allem Gilles Deleuze, aber implizit auch schon Theodor Reik, die Dominanz des Ödipalen für die Prägung psychischer und kultureller Grundstrukturen in Frage. Das masochistische Verlangen entstammt einer Welt, in deren Zentrum die mächtige orale Mutter steht.«¹⁵ Die orale Mutter meint hier die in der oralen Phase – u. a. beim Stillen – aufgenommene Mutter, die einerseits als nährend und bedürfnisbefriedigend, andererseits als entsagend erfahren wird. Dabei steht zunächst das passive Bekommen im Vordergrund sowie die Angst des Kindes vor dem ebenfalls passiv erlittenen Verlassen-Werden. Die in der frühen Mutter-Kind-Beziehung verortete masochistische Fantasie glückseliger Einverleibung, die auf beide Aspekte antwortet, hat ihren Ursprung in dem ambivalenten Wunsch nach einer Symbiose mit der Mutter.¹⁶ Ambivalent ist dieser Wunsch, weil die Vorstellung vom Verschlungen-Werden – das Aufgehen in der vollständigen Einheit – sowohl freudvoll als auch angstbesetzt ist, die Lust an der Hilflosigkeit zugleich befriedigend und schmerzhaft. Die masochistische Neigung entspringt, Deleuze zufolge, diesem Symbiose-Wunsch und nicht dem Kastrationskomplex.¹⁷

Hingerissen stellt jene für den Masochismus charakteristische Spannung zwischen Ablehnung und Verführung her, in deren Mittelpunkt das Bild der Mutter steht. Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, sich den Matrosen als orale Mutter zu denken. Angenommen die Protagonistin unterwirft sich hier der als Mann getarnten sizilianischen Mutter, so wäre die Rollenverkehrung in der Verfolgungssequenz anders, nämlich als verkleideter Autonomie-Konflikt zu verstehen, was der These der patriarchal strukturierten und allein durch den männlichen Blick geleiteten Ordnung widersprechen würde und zu einer Relektüre der Passage auffordert.

Bei der Sichtung der Verfolgungssequenz unter diesem Gesichtspunkt fällt auf, dass hier kein besonderer Wert auf das *eyeline matching* bzw. *match cutting* gelegt wurde. Im Gegenteil wird die Diskontinuität der Bildwechsel hervorgehoben. So treffen die Schläge oft ins Leere, werden bloß akustisch evoziert oder als disruptive Schnitte gesetzt. Aufgrund der fehlenden oder versetzten Anschlüsse erzeugt die Schnittfolge eine »Zerstückelung des

kinematographischen Raums«. ¹⁸ Gaylyn Studlar hat in *Schaulust und masochistische Ästhetik* auf die Konsequenzen dieses Zerfalls eines räumlichen Kontinuums für die phallozentrische Blickordnung hingewiesen. Während zuvor auf dem Schiff, wie Gertrud Koch zeigt, die Perspektive an den Matrosen gebunden ist, beeinträchtigt die Montage, so ließe ich mit Studlar argumentieren, paradoxerweise gerade im Moment des Ausbruchs der Gewalt die kontrollierende Macht des männlichen Blicks. Damit »fällt ein wichtiger filmischer Orientierungsmechanismus aus«. ¹⁹ Ästhetisch ist also ein Verfahren im Spiel, dass immer wieder auf die Pointe des im Masochismus so zentralen Schlags zielt, dabei aber nicht der Dominanz des Ödipalen folgt. »Ich glaube, daß der Kult der Mutter in der mediterranen Zivilisation sehr tief sitzt«, schreibt Wertmüller und inszeniert mit der Insel ein »weibliches Ur-Bild«, das auch mythologisch Bedeutung erhält. ²⁰ Wenn die beiden Schiffbrüchigen immer wieder am »Dünen-Busen« hinabrollen oder sich in die Sandmulden schmiegen, scheint in *Hingerissen* jene Gestalt einer großen Mutter auf, an die sich die masochistische Fantasie richtet.

Aber damit nicht genug: Im Filmverlauf kommt es zu einem weiteren Tausch der Positionen. Die Heldin übernimmt nun die Rolle der Nährenden, der Matrose wird in die Rolle eines gekreuzigten, passiven Sohnes hineindekoriert. (Abb. 2)

Infantilisierung und Fütterung gehen jetzt mit einer Ermächtigung einher, die durch zwei Worte gesteigert wird, welche die vormals Erniedrigte in der nächsten Szene »in den Mund« nimmt: »Sodomiza mi«. Sodomiere mich! »Words«, schreibt Deleuze, »are at their most powerful when they compel the body to repeat the movements they suggest, and ›the sensations communicated by the ear are the most enjoyable and have the keenest impact.« ²¹

3. Ohrfeige, Filmklappe, Direktton

Die Tonspur in *Hingerissen* ist das Gegenteil von angenehm. Eine Stunde lang quält der Film die Zuschauer*in mit dem durchdringenden italienischen Krakeelen der blonden Sirene, die Gertrud Koch als »Schrillstimme in Moll« betitelt. In der Verfolgungssequenz nerviert neben den harten Schnitten eine Reihe akustischer



Abb. 2: Screenshot aus *Hingerissen*

Signale, die uns das Geschehen regelrecht um die Ohren hauen. Die Schnitte sind jeweils mit dem Sound einer Klatsche verbunden. Wir sehen die Ohrfeigen weniger, als dass wir sie hören – wir bekommen »auf die Ohren«. Schon Karsten Witte schrieb, wenn auch über einen anderen Film: »Wertmüller orchestriert dieses Durcheinander mit knalligen Akzenten. Jeder Satz eine Stichelei, jeder Schnitt eine Ohrfeige«. ²² Dabei wird mit einem erkennbaren Kunst-Ton gearbeitet. Gerade weil es sich bei den Ohrfeigen nicht um Direktton handelt, sondern um eine im Studio erzeugten *reflected sound*, schiebt sich über die Tonspur ein ansonsten unbewusst bleibender Produktionsvorgang in die Sichtbarkeit bzw. Hörbarkeit. Ich höre im Knall jeweils auch das Schlagen der Filmklappe, sodass sich in der Sequenz die Qual der Dreharbeiten artikuliert: Die Sounds erinnern das wiederholte Zusammenschlagen der Klappe und die Anstrengung der beiden Schauspieler*innen, die sich mit Haut und Haaren durch die Dünen wälzen müssen, wobei jeder *Take* an die vielen anderen erinnert, die es erst gar nicht in den Film geschafft haben. Die schiere Physis dieser Hetzjagd lässt die Sequenz in die Nähe der Slapstick-Komödie rücken, wobei das Schlagen der Klappe an das Paar Schlaghölzer gemahnt, mit denen die Clowns der *Commedia dell'Arte* ihre lauten Knall-Geräusche erzeugten, wenn sie sich gegenseitig schlugen. ²³

Der eigentliche Knaller im Film – der Satz »Sodomiere mich!« – kommt dann auch nicht als Direktton, wohl aber als direkte Ansage, die weder die Zuschauer*innen noch der Matrose überhören können, zumal sie mehrfach wiederholt wird. Die Aufforderung lässt die vormalis implizite masochistische Fantasie in eine explizite umschlagen. Sie konterkariert die vermeintliche Ohnmacht der Protagonistin, denn schon in der Verwendung des Fremdworts steckt eine Beleidigung. Da sie anordnet, was er mit ihr tun soll, wandelt sich ihre zuvor passive in eine reflexive Haltung und offenbart die masochistische Fantasie als ihre eigene: Was sie ängstigt, wird ihr nicht angetan, sondern »sie tut es, sie ist aktiv, ist Herrin ihres Schicksals.« ²⁴ Was ihr geschieht, geschieht zu einem von ihr gewählten Zeitpunkt, in einem von ihr gewählten Rhythmus und einer von ihr bestimmten Ordnung, über die sie sprachlich triumphiert.

Ich halte diesen Moment der offenen Aussprache für den analytischen Einsatz des Films. Im Gegensatz zur Neurose dulde die masochistische Perversion, so Reik, eine offene bewusste Fantasie. Wertmüllers Filme stehen, so meine These, im Dienste einer solchen Offenheit. Diese Unverblümtheit hat ihr viel Kritik gebracht: »Die Bilderwelten der Filme Lina Wertmüllers sparen nicht an grellen Tönen. Sie stecken voller Anspielungen und Witze und sind doch manchmal platt wie ein Tortenboden unter dem Belag.«²⁵ Ist nicht aber gerade diese Flachheit, die Explizitheit das analytische Potenzial der Wertmüller'schen Ästhetik? Wenn, wie Studlar schreibt, Kino-Fantasien nur »in den Grenzen eines verleugnenden Mechanismus akzeptiert werden«²⁶, lässt gerade die Inakzeptabilität der Filme von Lina Wertmüller aufhorchen. Inakzeptabel vielleicht, weil das scheinbar passive Erleiden der Bilder hier in eine Aktivität umschlägt, die gerade nichts verleugnet: »Sodomiere mich!« Mit dem Fremdwort wählt die vermeintlich Unterwürfige eine geradezu misstönend direkte Formulierung und verfehlt so strenggenommen ihre Rolle im masochistischen Spiel. Diese würde nämlich darin bestehen den Folterer subtil und indirekt zu jenen Handlungen zu erziehen, die sie sich vorstellt.

Ist masochistische Ästhetik nach Studlar durch eine »Kälte von Gestik und Stil« geprägt, die Verlangen durch Verzögerung desexualisieren und den Schmerz verlängern will²⁷, so lässt sich Wertmüllers *Hingerissen* nicht darunter zählen. Im Gegenteil: Indem sie keine masochistische Ästhetik verfolgt, sondern den Masochismus mit ästhetischen Mitteln ausformuliert, kehrt sie ihm, wenn auch lustvoll, den Rücken. Denn im Gegensatz zu den Umwegen und der anhaltenden Vorlust einer stilsicheren, kalten masochistischen Ästhetik (wie sie etwa Sternberg von Studlar nachgewiesen wurde), kommt Wertmüller bisweilen hitzig und derb zur Sache. Darin ist ihr Film eigentlich im besten Sinne pornografisch. Der Zugang zur masochistischen Ästhetik ist schon ein sekundärer, durchschauender, eben analytischer. Damit könnte der Film bereits in den 1970er Jahren das einlösen, was Heide Schlüppmann noch 1985 als Desiderat ausmachte, nämlich die Ausformulierung der masochistischen Fantasie im Dienste ihrer Aufhebung.

In den 1980er Jahren mit der Frage befasst, wie der Masochismus unsere kollektive Fantasie bewohnt, schrieb Schlüpmann von Masochismen als den »bösen Feldblumen des Films«. ²⁸ Abgelehnt wird Wertmüllers Film von ihr und Gertud Koch nicht, weil er diese bösen Blumen zum Strauß bindet, sondern aus ganz anderen Gründen, nämlich aufgrund eines ungenauen Geschichts- wie Politikbezugs und weil er im Grunde romantisch sei. ²⁹ Abgesehen von dieser berechtigten Kritik bietet sich der Film, so meine ich, gerade aufgrund seiner bisweilen derben Direktheit an, die Verdrängung der mächtigen oralen Mutter »im kollektiven masochistischen Tagtraum der Kunst« ³⁰ aufzuheben. Damit würde er Heide Schlüpmanns Hoffnung in die Ausformulierung der Fantasie einlösen, nämlich dass sie den »ideologischen Konsens« der Opferbereitschaft der Frau »zu durchbrechen« vermag. ³¹ Anders gesagt: Weil der Film die Fantasie offen ausformuliert, bricht er mit der ideologischen Vereinbarung, die sie im Stillen in Gang gesetzt hat. Dass sich dabei die Qual der Dreharbeiten im wiederholten Zuschlagen der Klappe, also ein eigentlich unsicht- und unhörbarer Produktionszusammenhang, ins Bewusstsein schiebt, wäre Ausdruck dieses Aufbruchs. —

- 1) Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide: »Der Mensch in Unordnung – Gespräch mit Lina Wertmüller über ihren Film Pasqualino Settebellezze« (dt. Titel: »Sieben Schönheiten«), in: *Frauen und Film*, 1985, Nr. 39, *Masochismus*, S. 82–86, hier S. 86
- 2) »We are no longer in the presence of a torturer seizing upon a victim [...] We are dealing instead with a victim in search of a torturer and who needs to educate, persuade and conclude an alliance with the torturer in order to realize the strangest of schemes.« Deleuze, Gilles: *Coldness and Cruelty*, in: ders. *Masochism*, New York 1989, Urzone, S. 20
- 3) Koch/Schlüpmann, *Der Mensch in Unordnung*, S. 85
- 4) Ebd.
- 5) Koch, Gertrud: *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, in: Jansen, Peter W., Schütte, Wolfgang (Hg.): Reihe Film 40, *Lina Wertmüller*, München/Wien 1988, Hanser Verlag, S. 12
- 6) Ebd., S. 21
- 7) Theodor, Reik: *Aus Leiden Freuden – Masochismus und Gesellschaft*, London 1940, Imago Publishing co, S. 54
- 8) Petzold, Christian: *All die Toten – Scorseses Shutter Island*, in: Brombach, Ilka/Kaiser, Tina (Hg.): *Über Christian Petzold*, Berlin 2018, Vorwerk 8, S. 243
- 9) Vgl., ebd.
- 10) Vgl. Reik, *Aus Leiden Freuden*, S. 142
- 11) Vgl. Studlar, Gaylyn; Brauerhoch, Annette: *Schaulust und masochistische Ästhetik*, in: *Frauen und Film*, 1985, Nr. 39, S. 15–39, hier S. 34
- 12) Lina Wertmüller zit. nach Koch, *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, S. 14
- 13) Ebd., S. 30
- 14) Ebd., S. 31
- 15) Schlüpmann, Heide, *Vorwort*, in: *Frauen und Film*, 1985, Nr. 39, *Masochismus*, S. 3–6, hier S. 4
- 16) Vgl. Studlar, *Schaulust und masochistische Ästhetik*, S. 17
- 17) Vgl. Deleuze, Gilles: *Sacher-Masoch und der Masochismus* [frz. 1967], in: *Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz*, Frankfurt a. M. 1980, Insel, S. 163–281, hier S. 208
- 18) Studlar, *Schaulust und masochistische Ästhetik*, S. 34
- 19) Ebd.
- 20) Koch/Schlüpmann, *Der Mensch in Unordnung*, S. 83
- 21) Deleuze, *Coldness and Cruelty*, S. 18
- 22) Karsten Witte: *Paukenschläge – Lina Wertmüllers »Liebe und Anarchie«*, in: *Die Zeit*, Nr. 8, 15. Februar 1985
- 23) Vgl. Hans Jürgen Wulff: *Slapstick*, in: *Lexikon der Filmbegegriffe*, 2012, online: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340> [2. 9. 2021]
- 24) Reik, *Aus Leiden Freuden*, S. 74
- 25) Koch, *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, S. 36
- 26) Studlar, *Schaulust und masochistische Ästhetik*, S. 25
- 27) Ebd., S. 21
- 28) Schlüpmann, *Vorwort*, S. 3
- 29) Koch, *Grotesken für Schrillstimme in Moll*, S. 34
- 30) Schlüpmann, *Vorwort*, S. 3
- 31) Ebd., S. 4

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.

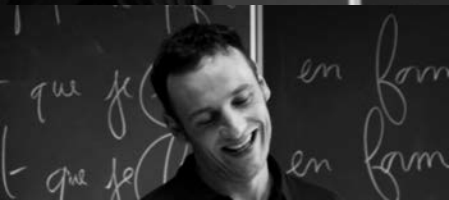
Bei aufmerksamer Beobachtung lässt sich erkennen, wie insbesondere zwischen den Figuren Marin und Khoumba Blicke gewechselt und mimisch fixiert, beantwortet und wieder verwischt werden, neue Anläufe einer neben der Handlung verlaufenden Kontaktaufnahme geschehen, die das gezeigte Unterrichtsgeschehen 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 Filmbeobachter*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 umschiff 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

»Denkt man an die Vielzahl unbesungener Künstler sämtlicher Hautfarben, Ethnien und Geschlechter, die sich vielleicht im Verborgenen gemüht haben, nur damit ihre Werke nach ihrem Tod von banausenhaften Verwandten und vulgären Vermietern fortgeworfen wurden, könnte man weinen.

Und man tut es auch.

[...] Die Liste dieser imaginären Künstler ist, wie man sich leicht vorstellen kann, endlos: Maria Reggio, Bob Thomas Cork, Sylvio Moretti, Asha Okeke, Hiroshi Bittner, Bev Wickner, Ah-Renj Julius, Harper Mead, Janet Tanaka, Harry Prachnau, Shana DeVries und so weiter und so fort. Jetzt sagt mir einer von ihnen, nämlich der Geist Ingos, der mich zu Lebzeiten angewiesen hatte, seinen Film zu zerstören, durch seine geisterhafte tote Präsenz, ich solle den Film in Erinnerung behalten, so glaube ich zumindest. Das glaube ich, denn was ist ein Geist, wenn nicht ein Flehen nach Erinnerung? Und mein nichtvorhandenes Erinnerungsvermögen sucht mich ebenso heim, wie er mich heimsucht. Es ist meine Verantwortung der Welt gegenüber. Ich muss den Film Bild für Bild aus der Tiefe meines Bewusstseins ziehen, und auch wenn mir

wahrscheinlich keine neunzig Jahre mehr bleiben, um ihn Bild für Bild nachzubilden (sag niemals nie!), könnte ich mit dem entsprechenden Budget vielleicht eine Armada von Animatoren beaufsichtigen, und wir könnten das Ganze in zehn Jahren schaffen. Vielleicht bin ich genau der Held, den die Welt jetzt braucht.

In meiner Wohnung starre ich durch eine professionelle Juwelierlupe auf das einzige verbliebene Bild aus Ingos Film. Ich glaube, mir ist eine geniale und anwendbare Restaurierungstechnik eingefallen. Unter Rückgriff auf eine von mir selbst erdachte Methode, basierend auf meinem Verständnis der Blockuniversum-Theorie und meinem enormen Wissen über die Filmgeschichte, sollte ich dieses Bild studieren und mit hoher Präzision das darauffolgende wie auch das vorhergegangene Bild prognostizieren können. Wenn ich diesen Vorgang schlicht 186 624 999 Mal wiederhole, sollte ich den Film vollständig rekonstruieren können. Natürlich wird es mühsam werden. Wahrscheinlich wird es mich umbringen, aber es ist notwendig. Das Bild: ein dicker Mann in einem karierten Anzug und mit einer Melone auf dem Kopf. Er lächelt verschämt, kindlich, grotesk in die Kamera. Direkt über

seinem Kopf scheint sich eine Eisenstange zu befinden. Die Bewegungsunschärfe legt nahe, dass sie sich mit beträchtlicher Geschwindigkeit auf ihn zubewegt. Ist jemand im Begriff, ihm auf den Schädel zu schlagen? Falls ja, ahnt er in diesem Augenblick nichts von dem drohenden Unheil. Wird ihn das nächste Bild dem Unheil um eine Vierundzwanzigstelsekunde näher bringen? Ist es der erste Moment des Begreifens, der in einer angstvollen Miene münden wird? Oder kommt das später? Oder kommt es niemals, und ihm wird völlig unerwartet der Schädel eingeschlagen? Oder vielleicht verfehlt ihn die Eisenstange auch. Vielleicht zuckt er im letzten Augenblick zur Seite. Vielleicht ist die Stange gar nicht aus Metall. Vielleicht ist sie aus Schokolade. Vielleicht fliegt die Stange von ihm fort statt auf ihn zu; bei all dem Rauch ist das schwer zu sagen. Vielleicht ist dies der letzte Augenblick der Einstellung, und es erfolgt ein Schnitt, ehe die Stange auftrifft. Was könnte in diesem Fall als Nächstes kommen? Die Möglichkeiten erscheinen jetzt, wenn nicht unbegrenzt, dann doch gänzlich unüberschaubar. Die Welt ist unfassbar komplex, und selbst etwas viel Simpleres als die Welt in ihrer Gesamtheit wie beispielsweise ein Film erweist sich, in seine einzelnen Quan-

ten zerlegt, als unvorhersehbar. Natürlich gibt es gewisse unwahrscheinliche Optionen für das nächste Bild: eine Nahaufnahme eines *Labium majus*; eine Flotte Tausender außerirdischer Raumschiffe, die den Himmel über Krong Chaktomuk bevölkern; ein jugendlicher Leprechaun, der mit verschränkten Armen auf einem grünen Feld steht; eine sterbende Hummel, die auf der Krone eines Marshmallows ruht; David Susskind, der im Begriff ist zu husten; vierzehn ruhende Pfauen. Die Liste ließe sich fortsetzen, aber ich bin mir nicht sicher, wie hilfreich sie ist, denn so unwahrscheinlich diese nächsten Einstellungen auch wären, sind sie doch allesamt möglich. Und zu diesem Zeitpunkt, mit so wenig Erinnerung an den Film, bin ich nicht in der Lage, eine wohlbegründete Vermutung anzustellen. Ich hatte wirklich geglaubt, zu dieser Art filmischer Deduktion fähig zu sein. Ich, mit meiner ganzen filmischen Meisterschaft. Aber ich sehe mich zutiefst enttäuscht.

Eine Stimme in meinem Kopf nennt mich einmal mehr einen Versager. Ist es meine eigene Stimme? Sie ist zu fern, um das sagen zu können. Ich stecke das Einzelbild wieder in seinen Umschlag.«

(Charlie Kaufman: *Ameisig*,
München 2021, Hanser, S. 202–204)

Sex Education

Einsatz

Julia Bee

Die von Netflix produzierte *coming-of-Age*-Serie *Sex Education* (seit 2019) inszeniert eine von Schüler*innen für Schüler*innen organisierte Sexualberatung und die Folgen ihres Auffliegens.

Schüler*innen betreiben eine klandestine Sexualberatung, um dem Mangel an adäquater Aufklärung in ihrem Umfeld zu begegnen. Ähnliche selbstorganisierte Initiativen gab es auch im Feminismus der Zweiten Welle, z. B. Frauengesundheitsgruppen, wie etwa Inga Zimprich zeigt.¹ In der Serie nimmt der Sohn einer Sexualtherapeutin, Otis, als »Therapeut« die Rolle eines männlichen Experten ein, unterstützt von der Mitschülerin Maeve, die die »Sex Clinic« organisiert.² Die Serie schafft es, den Blick auf das Feld der Sexualität zu erweitern und in intersektionaler Perspektive Klasse, *disability* und *race* als verschränkt mit Sexualität und Gender darzustellen.

Sie ist geprägt von zahlreichen satirischen und ironisierenden Inszenierungen schulischer Sexualpädagogik, verstärkt am Ende der dritten Staffel, wenn die Schüler*innen der Schulöffentlichkeit einen Film zeigen, in welchem sie selbst als Penisse, Ovarien und Vulven verkleidet auftreten und sich den öffentlich verliehenen Titel als »sex school« in einer neuen Schulhymne in Form eines sex-positiven Musicals auf kreative Weise aneignen.³

Die genannten Kostüme reflektieren ein Aufklärungsvideo mit sprechenden Penissen, welches in der Schule gezeigt wird, und die Schüler*innen setzen sich so gegen eine Politik der Scham zur Wehr. Der Film im Film (bzw. in der Serie) lässt sich auch als kritisch-ironischer Kommentar auf die in jüngster Zeit wieder aufflammenden Diskurse moralischer Panik verstehen. Bis 2000 (Schottland) bzw. 2003 (England und Wales) war in Großbritannien, wo die TV-Serie spielt, die Unterstützung von LGBTQ-Inhalten seitens »lokaler Autoritäten« infolge der Vorlage der Thatcher Regierung mit dem Titel »Section 28« verboten, was sich auch auf Lehrinhalte ausgewirkt hat. Seit 2020, sind RSE (relationship and sex education) Inhalte in Schulen Teil des Curriculums weiterführender Schulen – diese schließen auch LGBTQ-Themen ein. Im Jahr 2019, dem Jahr der Erstausstrahlung der TV-Serie *Sex Education*, waren die Mobilisierungen gegen die umfassende Einführung von *Sex Education* auf einem Höhe-

Sequenzen aus *Sex Education*, Staffel 3, Episode 7



punkt. Im deutschsprachigen Bereich werden sexuelle Bildungsmedien häufig von konservativen und rechten Stimmen – bis in (vormals) liberale Kreise hinein – als Formen der Frühsexualisierung diffamiert. Dabei handelt es sich um einen häufig homomischen, antifeministischen, gender- bzw. transfeindlichen Mobilisierungsdiskurs gegen das Vermitteln von sexueller Vielfalt und der Repräsentation queerer Lebensentwürfe u. a. durch deren Präsenz in Materialien für den Schulunterricht. Die offenbar angsterzeugende Vision der »Frühsexualisierung«, die gegen alle Vorstellungen gerichtet ist, welche die heterosexuelle Kernfamilie unterlaufen⁴, evoziert Vorstellungen eines »Einimpfens« von Sexualität vor allem im frühen Kindesalter und geht bis zu Vermengungen mit sexualisierter Gewalt. Der Begriff insinuiert, dass sexuelles Wissen oder die Vermittlung von Begrifflichkeiten und Lebensentwürfen etwa in Vor- oder Grundschulen zu »früh« kommen und damit Kinder und Jugendliche traumatisieren – was dann bezogen auf die Akzeptanzvermittlung queerer Lebensentwürfe auch auf spätere Altersgruppen ausgedehnt werden kann. In Deutschland bekannter geworden ist der Begriff – mit Vorbildern in anderen europäischen Ländern – durch die »Demo[s] für alle«, die sich gegen Baden-Württembergische Schulpläne richteten, welche sexuelle Vielfalt im Lehrplan verankern wollten. Alles, was die sogenannte »natürliche« Sexualität infrage stellt, wird skandalisiert oder ist dem Vorwurf der Nichtwissenschaftlichkeit ausgesetzt. Die Frage, woher Sexualität kommt, wenn sie weder im Kindesalter existiert noch erlernt werden soll, bleibt dabei offen.

Sex Education eignet sich die konservativen und rechten Diskurse umgedreht an und spitzt sie fröhlich zu. Die Serie interveniert und verhandelt ein Spannungsfeld von Erfahrung und Lernen, Begehren und Diskurs. In einer provokativen, überspitzten und aufgedrehten Art und Weise nimmt *Sex Education* die moralische Panik rechter Diskurse aufs Korn, und darüber hinaus auch augenzwinkernd die kontrollierende Perspektive, in der Teenager*innen als Träger von zu überwachenden und devianten Sexualitäten wahrgenommen werden.

Der provokative Einsatz im Feld der Sichtbarmachung zeigt sich an dem genannten Film aus tanzenden und singenden,

Sequenzen aus *Sex Education*, Staffel 3, Episode 7



ikonisierten Geschlechtsorganen, an phallischem Gemüse (in der dritten Staffel) sowie einem Musical über spekulativen Aliensex (in der zweiten). Er zeigt sich ebenfalls daran, dass Sexualität in der Serie nicht als natürlich o. Ä. erscheint, sondern als etwas, dass es in verschiedenen Altern gleichzeitig zu erfahren und zu lernen gilt, als Praxis und Prozess.⁵ Mediale Bilder werden bewusst als mit Sexualität verschränkt gezeigt und bejaht, etwa jene Figur des Aliens aus den Romanen der Schülerin Lily, und es sind häufig banale, logistische und organisatorische Fragen, die der Klärung bedürfen. Aber auch zahlreiche Narrationen werden zum Gegenstand der Aushandlung und bedürfen eines (praktischen) Wissens, welches die Schüler*innen mit anderen Schüler*innen produzieren. Sexualität wird zu einem intersubjektiven Lernen, für das Räume und eine Sprache gefunden werden müssen. So entfaltet sich gleichsam ein Diskursraum, der z. B. in einem freundschaftlichen, geschützten Rahmen in der dritten Staffel *Alien Sex Plots* oder Ritterfantasien bei einem Schulausflug besprechbar macht.

Diese Staffel kulminiert schließlich in dem erwähnten subversiven und öffentlichen Akt in Form von Film und Musical der Schüler*innen, der gegen die Politik der Beschämung der neuen Schulleiterin gerichtet ist. Diese ist – lose angelehnt an die Harry Potter-Romane und -Filme – eine fast comichafte Vorzeigebösewichtin, die Schüler*innen Schilder um den Hals hängt, auf den ihre Vergehen aufgelistet sind, wie man sie im schlimmsten Fall als soziale Ächtungs- und Exklusionstechniken aus totalitären Regimen wie dem Nationalsozialismus kennt.

Die Idee von Sexualität als etwas zu Lernendem ist nicht neu. Aber ihre Affirmation in Formen selbstorganisierter Sextherapie sowie Alienmusicals (Ende der zweiten Staffel) und Vulva-Penis-Filmen (Ende der dritten Staffel) macht die Angst vor Sexualisierung an Schulen noch einmal plastisch deutlich und sich zugleich über diese lustig. Das Vergnügen resultiert hier auch daraus, dass die Serie die Schüler*innen durch die Augen derer zeigt, die sie als »obsessiv« auf Sexualität bezogen wahrnehmen – zugespitzt in den Kostümen. Zugleich lässt sich die Ästhetik der Übertreibung und zeichenhafte Simplifizierung als Aneignung der öffentlichen Räume durch Inszenierung und Performanz verstehen.

Die Serie ist sicher nicht allein an Schüler*innen gerichtet, wahrscheinlich ist sie dies sogar am wenigsten (schon allein wegen FSK 16), sondern an verschiedene Generationen. *Coming of age*, wie es aktuell im Serientrend liegt, spielt mit der Nostalgie auch älterer Generationen, was sich in *Sex Education* konkret in der Setgestaltung niederschlägt. Das Interieur der Serie ermöglicht eine zeitliche Schichtung bzw. eine Gleichzeitigkeit der Verortung in den 1970er bis 90er Jahren sowie der Jetzt-Zeit. Frisuren, Mode und Inneneinrichtung z. T. auch Autos und Fahrräder deuten darauf hin (insbesondere alles, was aus der Welt von Otis Mutter, der Sexualtherapeutin Jean Milburn stammt). Diese Retroelemente können Nostalgie (u. a. bezogen auf frühere, idealisierte, liberalere Zeiten, der Zeit von Jean Milburns Jugend) befördern und gleichzeitig sind sie etwa durch *Mobile Devices* und eingeblendete Textnachrichten in der digitalen Jetztzeit verankert. Mit solchen und anderen doppelten ästhetischen Adressierungen werden typischerweise verschiedene Zielgruppen angesprochen. Auf diese Weise werden historische Zeiten sowie biografische Abschnitte übereinandergelegt. Diese Inszenierungsform unterstützt transversale, prozessuale Identifikationen. Jugend ist somit etwas, was jetzt und in der Vergangenheit stattfindet. Dies erklärt z. T. auch, warum sich die Jugendlichen in der Serie wie Erwachsene verhalten und ihre Eltern oft wie Teenager. Ein seltsamer Effekt der Retrospektive und der Verhandlung von Identifikationen stellt sich ein. Eine aktuelle und eine Generation, die vor 10 bis 30 Jahren Teenager*in war (wahrscheinlich eine der stärksten Zuschauer*innengruppen von Netflix), werden hier zugleich involviert. Die Rezeption kann so potenziell auch in der Jetztzeit an der Verhandlung früherer und zugleich aktueller Diskurse von Sexualität und Gender anknüpfen. Die Serie ist früh und spät, futuristisch und retro – hat eine ganz eigene queere Zeitlichkeit.⁶ Sie greift so zudem die Weise auf, wie Sex-Education-Materialien immer schon veraltet und aus der Zeit gefallen wirkten, wie in dem Aufklärungsfilm, den die Schüler*innen in der Schule schauen müssen.

Diese Ästhetik der Serie ist insofern »Sex Education«, indem die Serie das Erlernen von Sexualität und das Befragen von Gender aus der Adoleszenz auch nichtjugendlichen Zusehenden nahe-

bringt. Sie können noch einmal anders anknüpfen, etwa, indem sie Sexualität als unabgeschlossen, als »erlernbar« und/oder als in den Sprachen einer anderen Generation diskursivierbar verstehen – was wiederum selbst eine Affirmation einer Form von »Sex Education« darstellt.⁷

Gegenüber den ersten beiden Staffeln, die sich trotz queerem, *dis_ability* und *POC-Cast* wie so oft doch hauptsächlich auf das heterosexuelle und weiße *Love Interest* konzentrieren, steht in der dritten Staffel u. a. Eric, vormalig Schwarzer *Side Kick* des jugendlichen *weißen* Sex-Therapeuten Otis, stärker im Zentrum der Narrationen. Die zweite Staffel endet auch nicht unproblematisch damit, dass Eric mit seinem vormaligen *weißen* Bully eine Beziehung beginnt und dafür seinen Freund Rahim verlässt. Diese Problematiken und die konventionelle Idee, dass sich die Teenager nach einer Zeit des Auslebens doch auf Partnerschaften einlassen und der großen Liebe entgegen streben (Otis und Maeve), mitgedacht, entfaltet die Serie durchaus ein »wildes«⁸ Potenzial, indem sie exzessiv und vergnügt Sexualitäten durch Schüler*innen inszenieren und diskursivieren lässt, sie debattiert, problematisiert und wiederholt performativ zur Aufführung bringt, ohne die Körper der jungen Darstellenden selbst zu erotisieren. Die Schüler*innen werden einerseits durch die Verkleidung und andererseits in ihrer Sprache im wahrsten Sinne des Worts zu Sexual-*Organen* und persiflieren so die konservative (De-)Thematisierung von Sexualität in ihrer kreativen (Film- und Musical-)Praxis, die man als subversive Technik der experimentellen »Sexualisierung« bezeichnen kann. —

- | | |
|--|---|
| <p>1) Siehe die Ausstellung und Publikation der Feministischen Gesundheitsrecherchegruppe (Julia Bonn, Alice Münch und Inga Zimprich) »Practices of radical health care, Material der Gesundheitsbewegung West-Berlins der 70er und 80er Jahre«, im District Berlin 2018 sowie die gleichnamige Publikation unter www.feministische-recherchegruppe.org</p> | <p>2) Bei allen möglichen fortschrittlichen Repräsentationspolitiken der Serie ist hier nicht klar, inwiefern diese männliche Aneignung der Expertenrolle kritisch vermittelt wird.</p> <p>3) Bereits das Ende der 2. Staffel von <i>Sex Education</i> wurde in Form eines Musicals gefeiert, einer Alien-Version von <i>Romeo und Julia</i>.</p> |
|--|---|

- 4) Vgl. Voß, Heinz-Jürgen: *Wenn rechtspopulistische Kreise gewinnen – Zu den Debatten um Sexualpädagogik und Antidiskriminierung*, Blogbeitrag vom 17. 12. 2014, in: *Das Ende des Sexes – Biologisches Geschlecht ist gemacht*, online unter <https://dasendedessex.de/wenn-rechtspopulistische-kreise-gewinnen-zu-den-debatten-um-sexualpaedagogik-und-antidiskriminierung/#/>
- 5) Hier folge ich dem Argument, welches Insa Härtel in ihrem Vortrag auf der Konferenz *Szenen des Sexuellen* gemacht hat: Insa Härtel, »Choreografien des Testens und Übens. Sexualität in Test (2013)« am 5. Juni 2021 in Köln, <http://szenen-des-sexuellen.org>.
- 6) Freeman, Elizabeth: *Time Binds Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010, Duke University Press
- 7) In diesen Gedanken schwingen auch Elemente der neoliberalen Selbstoptimierung mit, die sich durch zahlreiche aktuelle Ratgebermedien adressiert findet. Sexualität ist in neoliberalen Diskursen wie so vieles ein Bereich der potenziellen Verbesserung. Insofern ist die Zuspitzung der Serie in Form der Schulleitung, es ginge weniger um Sexualität als um Leistung, mit Blick auf Foucault zu kurz gegriffen. Auch ist es sicher viel zu einfach, die »Repressionshypothese« anzulegen, der zufolge Sexualität als unterdrückt wahrgenommen wird und befreit werden muss. Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a. M. 1983, Suhrkamp, S. 21–53
- 8) Halberstam, Jack: *Wild Things – The Disorder of Desire*, Durham 2020, Duke University Press

In Freuds *Studien über Hysterie* ist
50 Mal von Szenen die Rede. In den
GW schreibt Freud auf 408 Seiten
von Szenen. Dazu auf 45 Seiten
von Urszene.

»Ich möchte selbst gerne wissen, ob die
Urszene bei meinem Patienten Phanta-
sie oder reales Erlebnis war, aber mit
Rücksicht auf andere ähnliche Fälle
muß man sagen, es sei eigentlich nicht
sehr wichtig, dies zu entscheiden.«

(Freud, Sigmund: »Aus der Geschichte
einer infantilen Neurose« (1918),
GW XII, S. 131)

A

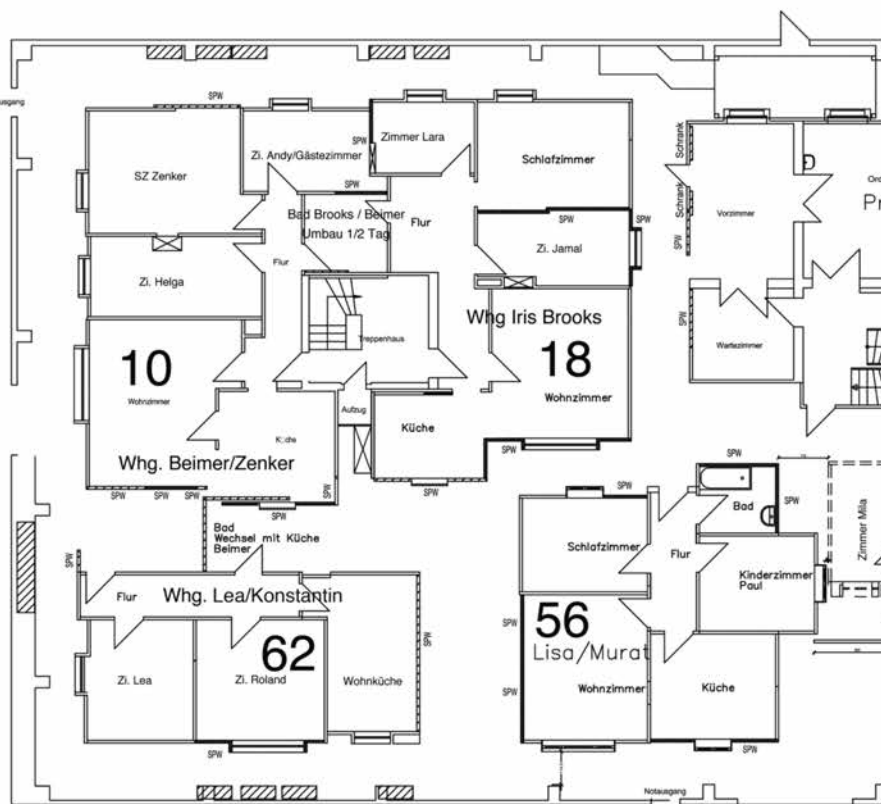
B

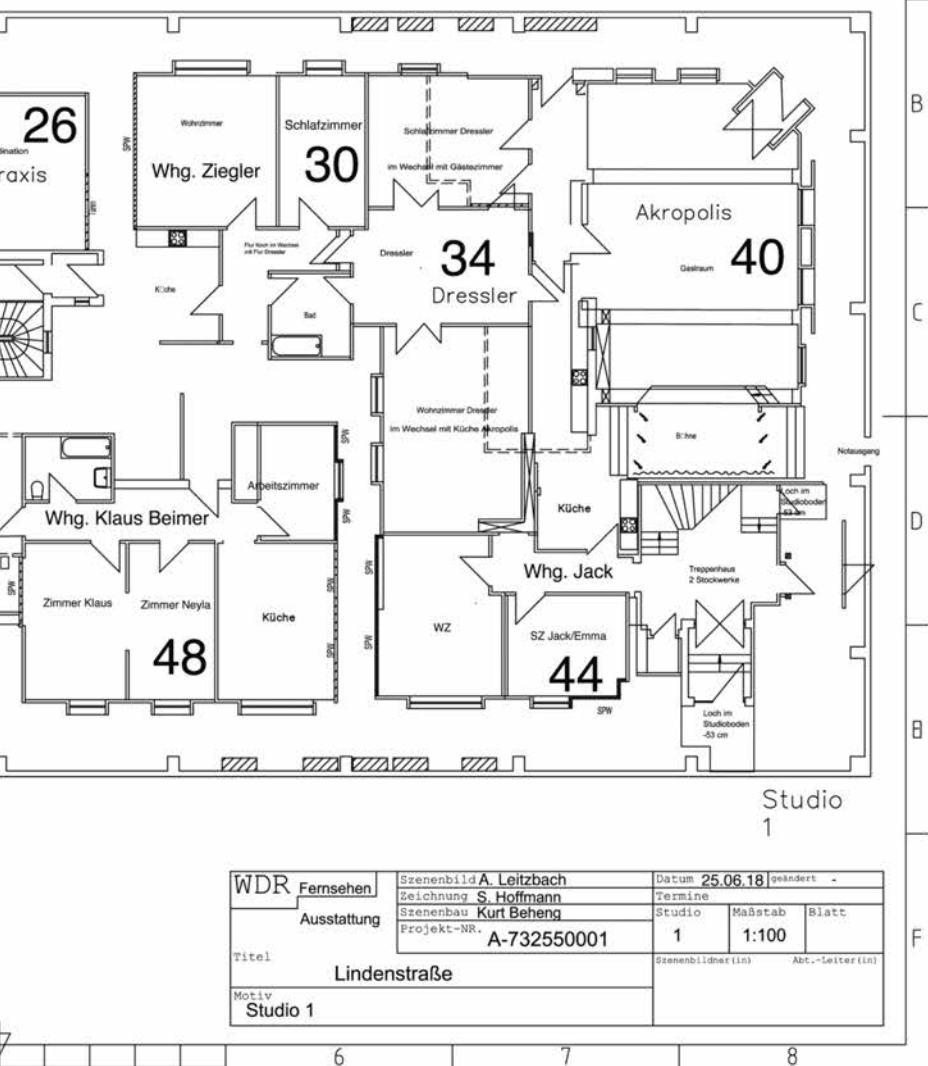
C

D

E

F





1 Herzlich willkommen	70 Reiner Tisch	138 Alpträume
2 Hausarrest	71 Der kleine Kolibri und die Sonne	139 Ein Meer von Blumen
3 Die Absage	72 Wirklichkeit und Phantasie	140 Vera und Celin
4 Frohes Fest	73 Von Liebe	141 Der Untermieter
5 Unabsehbare Wendungen	74 Spekulationen	142 Beginn einer Affäre?
6 Die Heimkehrer	75 Die Stimme der Natur	143 Paare
7 Ein Unglück kommt selten allein	76 Das Angebot	144 Die herrliche Leichtigkeit des Lebens
8 Bargeld	77 Widersagst Du dem Bösen?	145 Häschen in der Grube
9 Die Hochzeit	78 Die letzte Chance	146 Besuch aus Berlin
10 Gin und die Folgen	79 Mitgefühl	147 Der erste Tanz
11 Die Drift	80 Der Gewinn	148 Bora-Bora
12 Die Überschwemmung	81 Kinder der Musen	149 Träume
13 Ohne Liebe geht es nicht	82 Kinderwünsche	150 Das Zeichen
14 Die Söhne	83 Fieber	151 Aus heiterem Himmel?
15 Ina	84 Das Mädchen mit den roten Haa- ren	152 Maultaschen
16 Lissabon	85 Glaube, Liebe, Hoffnung...	153 Wenn ich ein Vöglein wär...
17 Die Anzeige	86 Das Zölibat	154 Wahre Freundschaft
18 Am Weiher	87 Erinnerungen	155 Umarmungen
19 Geheimnisse	88 Die Vergangenheit kommt zurück	156 Der erste Schnee
20 Verwirrung der Gefühle	89 Die Frau am Steuer	157 Laura
21 Der Vater	90 Schenkt man sich Rosen...	158 Die Wahrheit schmerzt immer
22 Nibelungentreue	91 Der Antrag	159 Abschied im Advent
23 Heimaterde	92 Der Verehrer	160 Die Beschörung
24 Verlassene Seelen	93 Rien ne va plus	161 Am Ende eines langen Jahres
25 Liebe?	94 Feuerprobe	162 Engels Abgang
26 Neurosen	95 Bienvenido	163 Familienplanung
27 Geld	96 Spiele	164 Der Brief
28 Das Hochzeitskleid	97 Das Knie des Kapitän	165 Spione
29 Bande für's Leben	98 Ungeheure Forderungen	166 Mummenschanz
30 Kampfschreie	99 Teamarbeit	167 Gipslos glücklich
31 Die Vertreibung	100 Erfolge	168 Geheimnisse
32 Birne Philomena	101 Fremde Lieben?	169 Wind
33 Gift	102 Eine Art Tauschgeschäft	170 Das Ja-Wort
34 Thema mit Variationen	103 Hochzeitsvorbereitungen	171 Der Kulturschimpanse
35 Das Geständnis	104 Entdeckungen	172 Rollenspiele
36 Schockbehandlung	105 Die Hexe	173 Celins Befreiung
37 Die Herausforderung	106 Der Simulant und das Chaos	174 Wahrheitsfindung
38 Verbotene Liebe	107 Abschied	175 Katz und Maus
39 Nötklicher Donnerschlag	108 Oh, Tannenbaum...	176 Salz in den Wunden
40 Tränen auf der Geburtstagstorte	109 Der Wurm	177 Transaktionen
41 Mutterliebe	110 Reise ins Ungewisse	178 Von Angesicht zu Angesicht
42 Die Frau in Weiß	111 Tarnungen	179 Verschlussene Türen
43 Die Gezeiten der Gefühle	112 Alles Lüge	180 Va banque
44 Erpressung	113 Wo man singt...	181 Zu neuen Ufern
45 Ein Fiebertraum	114 Das Urteil	182 Wer zuletzt lacht
46 Der Schlüssel steckt innen	115 Die Entführung	183 Liebesdienste
47 Der Schmuck der Lydia Nolte	116 Der arme Onkel	184 Der neue Mieter
48 Männertränen	117 Verbotene Früchte	185 Abendseufzer
49 Honig und Salz	118 Vo Dao	186 Vitamin B
50 Der Tod und die Haselbärchen	119 Mitbringsel	187 Streik
51 Drei Ohrfeigen	120 Tricks	188 Schuld und Sühne
52 Joschi im Himmel	121 Der vergessene Geburtstag	189 Föhn
53 Die Wellen der Brandung...	122 Das Gelbe vom Ei...	190 Grünes Licht
54 Spätes Glück	123 Lydia und die Männer	191 Fixierungen
55 Lydias Augen	124 Der erste Schritt	192 Auf und davon
56 Fest der Liebe	125 Röslein auf der Heiden...	193 Zufällige Bekanntschaften
57 Knallbonbons	126 Zitternde Hände	194 Fromme Lügen
58 Kinder, Kinder...	127 Scherben bringen Glück	195 Die Macht des Schicksals
59 Wie man sich bettet...	128 Demonstrationen	196 Anträge
60 Erziehungsprinzipien	129 Der 80. Geburtstag	197 Väter
61 Hilfe!	130 Blinde Wut	198 Defekte
62 So fern der Morgen vom Abend...	131 Klare Verhältnisse	199 Im Ernst
63 Gegenwind	132 Korbinian	200 Großreinemachen
64 Fest mit Haken	133 Explosionen	201 Unter einer Bedingung
65 Erste Liebe	134 Naturinstinkte	202 Berührungssängste
66 Die schwere Stunde	135 Wechselbäder	203 Balthasar
67 Die Farbe der Hoffnung	136 Rückschläge	204 Die Morddrohung
68 Das Versprechen	137 Happy Birthday	205 Absagen
69 Die goldene Hochzeit		









167



196







Lindenstraße

CLUB - WWW.STROMIT.CLUB

1434 Das großzügige Geschenk	1503 Nebenwirkungen	1572 Das Schneckenhaus
1435 Wohin?	1504 Schmerzensgeld	1573 Niemals
1436 Der Achtzigste	1505 Unüberbrückbare Differenzen	1574 Gäste
1437 Eisiges Schweigen	1506 Kinderwunsch	1575 Abreise
1438 Zweifel	1507 Kindergeburtstag	1576 Putzmunter
1439 Der Knoten platzt	1508 Super-Adi	1577 Saubere Hände
1440 Liebeskummer	1509 Das Glück der Anderen	1578 Das letzte Morgenmahl
1441 Regensburg	1510 Ein Jobangebot	1579 Von einem, der auszog
1442 Durchgeknallt	1511 Warten	1580 Risiko
1443 Alarmzeichen	1512 Willkommen zurück	1581 Ende und Anfang
1444 Texas Hold'em	1513 Das Weihnachtessen	1582 Hanf Beimer
1445 Blaue Flecken	1514 Strom	1583 Ein bisschen mehr
1446 Stacheln	1515 Lea hat Angst	1584 Mit dem Rücken zur Wand
1447 Aufgeweckt	1516 Der Stalker	1585 Es ist nicht vorbei, bis es vorbei ist
1448 Leistungsträge	1517 Das Ende eines Traums?	1586 Helden
1449 Viel Rauch um Nichts	1518 Hans im Glück?	1587 Schwestern
1450 Happy Birthday, Hans	1519 Wünsch dir was	1588 Knetgummi
1451 Lea rennt	1520 Unangekündigter Besuch	1589 Hellssehen
1452 Überraschung	1521 Endlich Gewissheit	1590 Marika
1453 Gung	1522 Beschlüsse	1591 Lust oder Liebe?
1454 Karten auf den Tisch	1523 Ein gutes Gefühl?	1592 Neue Leute
1455 Aufgeweckt	1524 Überreaktionen	1593 In aller Freundschaft
1456 Dr. Findhund	1525 Mit doppeltem Boden	1594 Gute Ernte
1457 Nackert	1526 Spiel mit dem Feuer	1595 Gas geben
1458 Den Schwanz einziehen	1527 Leas Reue	1596 Annäherungen
1459 Oktober suchen	1528 Das Leben ist kein Ponyhof	1597 Versöhnung
1460 Nichts wie weg...	1529 Retter in der Not	1598 Metamorphosen
1461 Spontan	1530 Die Regeln der Kunst	1599 Ortswechsel
1462 Manolis	1531 Durchhalten!	1600 Rache der Natur
1463 Würstchen	1532 Bittere Erkenntnis	1601 Sir Adi
1464 Ein unterschätztes Gemüse	1533 Autsch!	1602 Magic Marek
1465 Die Grippe	1534 Gefühle und Taten	1603 Der Burpee-Test
1466 Die Bombe	1535 Endlich!	1604 Hinter der Fassade
1467 Touchdown	1536 Ein Wunder?	1605 Von Männern und Frauen
1468 Der Test	1537 Geschenke des Himmels	1606 Es explodiert
1469 Läuse	1538 Abschiedsschmerz	1607 Masken ab
1470 Wolken	1539 Zu viel?	1608 Ans Licht
1471 Ping-Pong	1540 Einmal ganz anders	1609 Letzte Chancen
1472 Macho-Müslis	1541 Alles auf Anfang	1610 Der Investor
1473 Der Leserbrief	1542 Zurück zum Alltag?	1611 Ein erfolgreicher Tag
1474 Öl ins Feuer	1543 Ein heißer Tag	1612 Der Schleuser
1475 Geisterstunde	1544 Fahrrad fahren	1613 Tuberkulose
1476 Wissen, wann Schluss ist	1545 Lea ist sauer	1614 Fehlkonstruktion
1477 Osterfrieden	1546 Bären	1615 Verschüttete Milch
1478 Helgas Linseneintopf	1547 Selfie	1616 Klartext
1479 Heimlicher Abschied	1548 Der Großvater	1617 Medizinalhanf
1480 Ungebetener Besuch	1549 Entspannung	1618 Westliche Mädchen
1481 Spa muss sein	1550 Intimitäten	1619 Nur Helga
1482 Ein bisschen Shopping	1551 Sehr schade	1620 Unangenehme Fragen
1483 Limo	1552 Pikante Details	1621 Glück gehabt?
1484 Alltag, Alltag	1553 Alles, was Recht ist	1622 Überdruck
1485 Feuer zu Asche	1554 Dollarzeichen	1623 Versuch einer Annäherung
1486 Afrika, mon amour	1555 Mieterversammlung	1624 Wenn's am schönsten ist
1487 Sinn und Sinnlosigkeit	1556 Wir bleiben!	1625 Rache-Engel
1488 Schrecken ohne Ende?	1557 Eiseilige	1626 Momos Wahrheit
1489 Land in Sicht?	1558 Das Wort des Medizinmanns	1627 Feuerlöcher
1490 Schmerzhafte Gewissheit	1559 Hinter der Tür	1628 Im Sack
1491 Kaltes Wasser	1560 Ruhe ohne Frieden	1629 Angelinas Wahl
1492 Schlussmacherin	1561 Verschwiegenheit	1630 Löscharbeiten
1493 Hacking	1562 Leuchtkörper	1631 Tor-Schuss-Panik
1494 Die Moschee	1563 Ein schrecklicher Verdacht	1632 Die BitCh
1495 Angriff	1564 Der Täter	1633 Nachspiel
1496 Die vergessene Generation	1565 Wärme	1634 Jamal sieht rot
1497 Die Guten	1566 Lea will eine Chance	1635 Die Welt der Stars
1498 Der 11. September	1567 Der Flug	1636 Wahrheit oder Pflicht
1499 Das Lamm	1568 Whistleblower	1637 Eins, zwei, cha cha cha
1500 Alte Bekannte	1569 Verführung	1638 Engelchen flieg
1501 Mekka	1570 Trojaner	1639 Momos Entscheidung
1502 Das Pseudonym	1571 Das Date	

1640 Schreckschuss	1707 Valentinsüberraschungen
1641 Mann und Frau	1708 Plötzlich neu
1642 Ein dunkler Schatten	1709 Tierisch gut
1643 Alte Liebe	1710 Views und Likes
1644 Der Experte	1711 Heimatverbunden
1645 Attacke	1712 Das echte Leben
1646 Wo die Liebe hinfällt	1713 Ein Sturm kommt auf
1647 Anders als gedacht	1714 Eiswürfel und andere Desaster
1648 Spielverderber	1715 Was ist schon gerecht?
1649 Friedenspfeife?	1716 Gräben ohne Brücken
1650 Freund oder Feind?	1717 Bloß nicht den Zug verpassen
1651 Auf die Spitze	1718 Der Fisch in der Steckdose
1652 Angst vor der Bombe	1719 Aussprachen
1653 Füreinander da sein	1720 Positive Veränderung
1654 Notlügen	1721 Anneliese
1655 Kräfte sammeln	1722 Protest-Paul
1656 In Versuchung	1723 Vermutungen
1657 Ali	1724 Widerstände
1658 Babykram	1725 Offenbarungen
1659 Warum eigentlich?	1726 Schattenboxen
1660 Timos Lüge	1727 Der Hof
1661 Vater werden ist nicht schwer	1728 Vertraust du mir?
1662 Niemals geht man so ganz	1729 Seiltanz
1663 Es kommt immer anders	1730 Schwitzen verbindet
1664 Dumm gelaufen	1731 Muttergefühle
1665 Falsch ist genau richtig	1732 Viel Lärm um Anna
1666 Verborgenes Talent	1733 Absturzgefahr
1667 Wer nicht hören will, muss fühlen	1734 Champagner-Gelüste
1668 Der verlorene Bruder	1735 Schmutzige Gedanken
1669 Lüge oder Wahrheit?	1736 Nie zu alt
1670 Klaus und Neyla	1737 Hochmut kommt vor dem Fall
1671 Das Enkelkind	1738 Desillusionen
1672 Aufgeflogen	1739 Überhitzt
1673 Hinter dem Rücken	1740 Hürden meistern
1674 Der Blick nach vorn	1741 Die Diagnose
1675 Lösungsversuche	1742 Einsichten
1676 Der vegane Mettigel	1743 Entschlossen
1677 Falsche Zeit, falscher Ort	1744 Doktor Dressler
1678 Vom Kommen und Gehen und Bleiben	1745 Das Testament
1679 Nicht mehr auszuhalten	1746 Zum letzten Mal
1680 Kommt alles anders	1747 Gut gemeint
1681 Wieder zu Hause	1748 Sturmfrei
1682 Entfernte Verwandtschaft	1749 Das Richtige
1683 Geschäftsmänner	1750 Die Macht der Väter
1684 Who the fuck is Tante Hiltrud?	1751 Mein Kind
1685 Die Ruhe nach dem Sturm	1752 Was man nicht ändern kann...
1686 Gute Reise, Hans	1753 Gefährlicher Cocktail
1687 Hilfestellungen	1754 Die Geister, die Helga riefen
1688 Neue Wege	1755 Rettet die Linde
1689 Gewissensbisse	1756 Murat und Linda
1690 Alles wird gut	1757 Lindenstraße bleibt Lindenstraße
1691 Humbug	1758 Auf Wiedersehen
1692 Überraschend gekommen	
1693 Schmalen Grat	
1694 Auf der dunklen Seite	
1695 Blindes Vertrauen	
1696 Der Mann im Aufzug	
1697 Die 3-Minuten-Regel	
1698 Die Ziegler-Methode	
1699 Ideal und Wirklichkeit	
1700 Geht das gut?	
1701 Türkischer Honig	
1702 Gelüftete Geheimnisse	
1703 Gelungene Versöhnung?	
1704 Zukunftsperspektiven	
1705 Aufgeben ist keine Option	
1706 Kalt erwischt	

Warum erinnerte sie sich nicht beständig an die Szene selbst, anstatt an die mit ihr verknüpfte Sensation, die sie als Symbol für die Erinnerung bevorzugte?

(Freud, Sigmund; Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*, GW I, Frankfurt am Main 1895, Fischer, S. 174)

Der italienische Mathematiker, Psychologe und Psychoanalytiker Cesare Musatti (1897–1989) war nicht nur einer der zentralen Wegbereiter der Psychoanalyse in Italien – er war Gründer und Herausgeber der *Rivista di psicoanalisi* und hat unter anderem auch die italienische Übersetzung der Freud-Werke beaufsichtigt – sondern war als Analytiker zugleich intensiver Kinogänger. Über fünfzig Aufsätze hat Musatti zum Zusammenhang von Kino und Psychoanalyse im Laufe seines Lebens publiziert, die sich grundlegenden theoretischen Fragen, oder auch einzelnen Filmen und Filmschaffenden widmeten. Lange kaum bekannt und auch von der psychoanalytischen Filmtheorie der 1970er Jahre weitgehend übersehen, verblüfft sein Zugang noch heute, weil er Filme nicht nur als Symptombildungen versteht, sondern dem Kino selbst analytische Fähigkeiten attestiert. So auch in seinem Aufsatz »Cinema e psicoanalisi« von 1950, auf deutsch erschienen in *montage AV* 13/1 (2004), S. 126–143.

Für die Erlaubnis, Teile der deutschen Übersetzung erneut abzudrucken, danken wir der Zeitschrift *montage AV*, sowie dem Herausgeber und Übersetzer Vinzenz Hediger.

Kino und Psychoanalyse (1950),
in: *montage AV* – Zeitschrift
für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation,
Jg. 13 (2004), Nr. 1, S. 133 –
143

Cesare Musatti

[...]

Dank ihrer Bildhaftigkeit haben die Träume an sich schon etwas mit dem Film gemeinsam, und zwar nicht nur, dass sie in der Regel farblos sind, wie es auch die filmischen Bilder sein können, oder dass sie sich aus Reihungen loser Episoden zusammensetzen wie die Sequenzen eines Films; sondern eben auch, dass sie einen Realitätscharakter aufweisen, ohne sich deswegen in die Realität selbst einzugliedern. Es handelt sich, gemäß einer Beobachtung, die schon Descartes anstellte, um eine Realität auf einer anderen Ebene, auf der die gesamte Realität der Traum ist, jedenfalls solange, wie man träumt. Entsprechend wird der Traum erst zum Traum, wenn er aufhört, weil man aufwacht. Diese Doppelung der Realitätsebenen wird in jenen Träumen direkt spürbar, in denen man träumt, dass man träumt: Wenn also die Szene des Traums ihre Wahrnehmbarkeit als solche behält, obwohl man sie im Traum selbst als etwas wahrnimmt, das nicht der tatsächlichen Realität angehört. Oder auch in jenen noch paradoxeren Situationen, in denen jemand im Zuge eines Traums plötzlich gewahr wird, dass »die Dinge schlecht laufen«, dass also der Traum zu angsterfüllend ist und sich das Geschehen immer unerfreulicher entwickelt. Daher entscheidet sich die betreffende Person, dem Traum willentlich ein Ende zu setzen, indem sie versucht, jene Art von Trägheit zu besiegen (den »Wunsch zu schlafen«), die sie daran hindert aufzuwachen und sich vollends davon zu überzeugen, dass es sich tatsächlich nur um einen Traum gehandelt hat. Auch in der Psyche des Kindes, in der die Forderung nach logischer und rationaler Kohärenz nicht existent ist, muss sich die Ebene der Fantasie oder der Einbildung nicht von der Ebene der tatsächlichen, sinnlichen und wahrnehmbaren Realität unterscheiden. Auf dieselbe Weise unterscheidet sich die Ebene der Realität des Traumes nicht von der Realität des Wachseins. Wie Piaget in seinen schönen Studien zum Traum gezeigt hat¹, sind geträumte Sachverhalte für ein Kind, das sich im Wachzustand daran erinnert, anfangs noch wahr, und es geht davon aus, dass sie sich dort abgespielt haben, wo sie im Traum vorkamen (in der Schule etc.). Erst langsam, im Durchgang durch verschiedene Stadien und mit fortschreitendem Alter, *internalisiert sich* der Traum: Erst wird er zu etwas, das sich in der Nähe des Kindes im Zimmer abspielt,

in dem es schläft, dann zu einem Ereignis in »seinen Augen« und schließlich zu einem rein mentalen Phänomen.

Zwei Konsequenzen ergeben sich meiner Ansicht nach aus dieser Analogie des Traumbildes zum filmischen Bild.

Die erste Konsequenz ist einfacher und klarer als die zweite. Der Mechanismus, der die Szene des Traums generiert und Darstellungsmaterial unterschiedlichster Herkunft (die so genannten »Tagesreste«) verwendet, um bestimmten Impulsen und Begehungen, die im Unbewussten am Werk sind, einen verstehbaren Ausdruck und eine halluzinatorische Aktualität zu verleihen, scheint eine besondere Vorliebe für Bilder aus kürzlich gesehenen Filmen zu haben. Mit bemerkenswerter Häufigkeit enthalten Träume Eindrücke, Szenen, handelnde Personen und Situationen, die aus Filmen übernommen sind. Dieses Material hat hier keine andere Funktion als jeder andere Tagesrest. Es scheint aber in besonderer Weise dazu geeignet, unbewusste Besetzungen auf sich zu ziehen und sich in Träume einzufügen.

Daraus ergibt sich, dass ein Psychoanalytiker, der systematisch die Träume von Patienten interpretiert und sich deshalb über das gesellschaftliche, politische und kulturelle Leben auf dem Laufenden halten muss, an dem seine Patienten teilhaben, namentlich auch über das Angebot an Filmen im Bild sein sollte (denn nur dann wird er in der Lage sein, Elemente exakt zu interpretieren, die als Tagesreste in Träumen auftauchen). Ich jedenfalls muss sagen, dass ich das Kino – mitunter auch aufgrund spezifischer Angaben meiner Patienten – nicht zuletzt aus beruflicher Verpflichtung besuche.

Die zweite Konsequenz ist die folgende. Die Realität des Films ist etwas Eigentümliches, nämlich eine Realität, die zu einer Welt gehört, die nicht die unsere ist, wie Michotte sagt. Dadurch wird es möglich, dass die »kinematografische Situation« vom Zuschauer nur als eine Art schwächere Wirklichkeit anerkannt und mit mehr Distanz wahrgenommen wird als das, was im Traum zum Ausdruck kommt. Tatsächlich ist der Traum nicht nur das Produkt von Impulsen und Begehungen, die sich in ihm zum Ausdruck bringen; er fungiert zugleich als Abwehr (durch *Zensur* und *Verdrängung*), mit der man sich diesen Impulsen widersetzt. Eine der Möglichkeiten, in der sich diese Abwehr in Träumen kundtut,

ist – soweit ich feststellen konnte – genau der Eindruck, dass die Szene im Traum nicht vom Subjekt selbst erlebt, sondern vielmehr angeschaut wird wie im Kino. Dieser Eindruck stellt sich ziemlich oft ein und wird in den Berichten über Träume mit Sätzen wie diesen zum Ausdruck gebracht: »es war nicht eine reale Angelegenheit, es war eher wie das, was man im Kino sieht«, »das und das habe ich so gesehen, als wäre es in einem Film vorgekommen«, »ich handelte nicht, sondern schaute zu, und sah die Dinge wie in einem Film«.

Ich könnte zahlreiche Fälle anführen, um sowohl den ersten wie den zweiten Punkt zu illustrieren. Ich werde mich aber darauf beschränken, lediglich den Traum einer Patientin heranzuziehen, der als Beispiel für beide erwähnten Phänomene dienen kann.

Die Patientin erzählte:

Es handelt sich um einen gänzlich bruchstückhaften Traum. Es gab darin eine Gruppe von Leuten, und es war wie im Amerika des letzten Jahrhunderts (zur Zeit des Bürgerkriegs), aber die Leute waren Emigranten. Sie gingen hinter jemandem her. Ich sah viel Grün, aber ich weiß nicht, ob die Menschen oder die Blätter der Vegetation grün waren. Einer ging voraus, wie bei einer Forschungsreise, um festzustellen, ob die andern ihm folgen könnten oder nicht. Die Landschaft war exotisch, wie in Asien oder Afrika. An einem bestimmten Punkt hielten alle an. Der Anführer war sehr groß und dick, aber ich sah ihn nicht. Sie hielten an, weil sie ein Hindernis überwinden mussten, und zwar indem sie sich durch die grünen Büsche durcharbeiteten. Allerdings handelte es sich nicht um eine wahre Gegebenheit. Es war vielmehr, als würde man es in einem Film sehen oder auf Postkarten. Der Anführer beharrte darauf, dass die Gruppe das Hindernis überwand. Und ich hatte diese Postkarten in meinen Händen und schaute sie an. Auf einer war die Gruppe von Leuten vor dem Hindernis zu sehen, in der Mitte war der Abgrund, und auf einer weiteren Karte war eine Gruppe, die der ersten sehr ähnlich sah. Es war, als würde eine Schlacht vorbereitet. Über dem Abgrund wucherte Vegetation, und in der Mitte gab es ein Paar Damen-

schuhe mit rosafarbenen und blauen Lederbändern. Ich sagte mir: »Ich fordere jeden heraus, der den Mut hat, da hinüber zu gehen«. Dann auf einmal, ich weiß nicht, ob ich den Anführer gesehen habe, der hinüber ging, oder etwas anderes: Es war, als ob er hinüber gegangen wäre, sich dabei aber in eine wunderschöne Frau verwandelt hatte.

Die Patientin, eine Frau von etwa dreißig Jahren, leidet an einer obsessiven Neurose, die sie zu gewissen Zeremonien zwingt. Wann immer sie etwas tun will, hat sie den Eindruck, dass infernalische Kräfte oder Mächte ihr dabei zu Hilfe kommen wollen. Sie sieht sich gezwungen, eine Reihe von Gesten auszuführen (und eine Reihe von Gedanken zu formulieren), um diese »Hilfestellungen« auszuschlagen und abzuwenden. Es scheint ihr, etwas Schreckliches werde geschehen, wenn sie ihre Zeremonie einmal unterlassen würde (Verlust der Seele für sie, Krankheit und Tod für ihre Angehörigen). Die Gesten drängen sich ihr immer dann besonders auf, wenn sie durch bestimmte Türen gehen muss, und sie nehmen die Form eines Ausschlagens mit den Beinen oder Strampelns an, das bis zu einer halben Stunde dauern kann.

Hier einige der Assoziationen der Patientin während der Analyse des besagten Traums:

Die *Damenschuhe* aus dem letzten Teil erinnern sie an den Film *THE RED SHOES* (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1948), den sie kürzlich gesehen hat. Dann fällt ihr auch die Geschichte von Andersen ein, die dem Film zu Grunde liegt. Sie las diese Geschichte, als sie noch ein Kind war, und erinnert sich, dass sie einen starken Eindruck hinterließ. Es scheint ihr, dass die Kraft, die bei Andersen die junge Frau mitunter auch gegen ihren Willen zum Tanzen bringt, derjenigen ähnelt, die sie in ihren Obsessionen fürchtet. Deshalb ist die Erinnerung an diese Geschichte auch immer in ihr wach geblieben. Vor zwei Jahren kaufte sie sich selbst ein Paar rote Schuhe; dann fiel ihr aber die Geschichte wieder ein, und sie konnte die Schuhe nicht anziehen, ohne in Angstzustände zu verfallen.

Der *Anführer*, der im Film [sic]² die Gruppe leitet, als wäre sie auf Expeditionsfahrt, erinnert sie an einen anderen Film, *TAP ROOTS* (George Marshall, USA 1948):³ »Es handelt sich um eine

Episode aus dem amerikanischen Bürgerkrieg; der Film ist ziemlich dumm. Ich erinnere mich, dass darin eine junge Frau vom Pferd fällt und danach gelähmt bleibt. Ein Indianer tritt auf, der merkwürdige Heilmittel empfiehlt. In der Folge gewinnt die Frau die Gewalt über ihre Beine zurück.»

Der Satz »er hatte sich in eine wunderschöne Frau verwandelt«, erinnert sie an den Film *TARZAN (TARZAN AND HIS MATE)*, Cedric Gibbons, USA 1934) und an das Buch, das sie im Alter von elf Jahren las. »In einer Episode dieser Geschichte gibt Tarzan einer jungen Frau einen Kuss. Als ich beim Lesen an diesen Punkt kam, erschien mir das angesichts der Vorstellungen, die ich damals hegte, als skandalös. Es handelte sich um ein Buch, das ich nicht lesen sollte, und es wäre falsch gewesen, weiter zu lesen. So brach ich die Lektüre ab.«

Wie man gut sehen kann, führen drei Assoziationsketten zu Filmen, welche die Patientin gesehen, oder zu Erzählungen, die sie gelesen hat und die zu bestimmten Filmen in Beziehung stehen.

Obwohl der Traum sehr konfus ist, lassen sich doch einige Elemente seiner latenten Bedeutung erkennen.

Inzwischen haben sich eine Reihe von Verbindungen zwischen den verschiedenen Assoziationen ergeben, die wir hier aufgeführt haben. So zum Beispiel zwischen den Vorstellungen in Zusammenhang mit *THE RED SHOES* (die Beine auch gegen den eigenen Willen bewegen, aufgrund des Eingreifens mysteriöser Kräfte) und denen in Zusammenhang mit der Hauptfigur des Films *LA QUERCIA DEI GIGANTI (TAP ROOTS)* (die Gewalt über die eigenen Beine verlieren und wiedergewinnen, nachdem mysteriöse Heilmittel zur Anwendung kamen). Die Patientin selbst bewegt einerseits in ihrer Zeremonie beim Durchschreiten einer Tür »die Beine aufgrund des Eingreifens mysteriöser Kräfte«, und sie fürchtet andererseits die »Hilfestellungen«, obwohl es sich ebenfalls um mysteriöse Kräfte handelt, die sie dazu bringen können, schreckliche Dinge zu tun. Auch ist sie von ihrer Krankheit gelähmt, während die Behandlung, der sie sich unterzieht (und die ihrerseits auch etwas Mysteriöses hat), sie von dieser Lähmung befreien sollte. Der Traum nimmt in seiner Gesamtheit eben das Problem der Heilung vorweg. Der Abgrund, der überwunden werden muss, ist aller Wahrscheinlichkeit nach das, was die Patientin selbst über-

winden muss, um gesund zu werden. Darüber hinaus verwandelt sich der Protagonist des Traums in eine wunderschöne Frau. Es ist leicht möglich, dass die Patientin sich in diesem Ablauf selbst dargestellt sieht. Tatsächlich tritt sie oft (was ebenfalls Teil ihres neurotischen Verhaltens ist) alleine vor den Spiegel und vollführt eine Pantomime, in der sich Körperhaltungen, die Genugtuung ausdrücken, sowie laut gesprochene Bekräftigungsformeln wie »ich bin schön, die Männer begehren mich«, mit Gesten der Ablehnung und Verneinung ablösen.

Die Patientin drängt darauf, geheilt zu werden, was bedeuten würde, dass sie ihre Bewegungsfreiheit wiedergewinnt und ihre weiblichen Wünsche verwirklichen kann. Aber sie hat auch Angst davor, weil das ihrer Meinung nach bedeuten würde, sich dämonischen Kräften auszuliefern und nicht mehr in der Lage zu sein, diese Kräfte zu beherrschen (man denke an das Motiv der roten Schuhe). Der Widerstand gegen die Heilung ist bei dieser Patientin so stark, dass sie bisweilen ausdrücklich angibt, nicht genesen zu wollen, ohne aber deswegen die Analyse abzubrechen.

Im beschriebenen Traum ist die Patientin Zuschauerin, nicht handelnde Person, und sie verhält sich in der Mehrzahl ihrer Träume auf diese Weise. Sie verhält sich übrigens auch in einigen ihrer Wahnvorstellungen so, die sich ihr in obsessiver Form aufdrängen und in der Regel eine junge Frau zur Hauptperson haben, die von einem Mann geliebt wird: Szenen von handfestem erotischem Gehalt, denen sie beiwohnt, ohne daran teilzunehmen.

Sowohl in den Fantasien als auch in den Träumen stellt diese Objektivierung und Entpersonalisierung der Szene eine Form der Abschwächung dar, die von den verdrängenden Kräften ausgeht. Sich selbst als Objekt des erotischen Begehrens eines Mannes zu sehen wäre für diese Frau äußerst beunruhigend. Dieselbe Situation einer anderen jungen Frau zuzuschreiben (die offensichtlich ihren Platz einnimmt) und sich darauf zu beschränken, der Szene nur als Zuschauerin beizuwohnen, macht die Sache für die Kranke viel erträglicher. Aber im Kino passiert genau dasselbe. Wir identifizieren uns mit verschiedenen Figuren und leben ihr Leben, ohne uns deswegen einer Gefahr auszusetzen, ist doch die Ebene der filmischen Realität eine andere, eben weil ein Abstand zwischen ihr und der tatsächlichen Realität herrscht. Und so kommt

es, dass der Traum – oder die verdrängenden Kräfte, die in ihm am Werk sind – sich der kinematografischen Situation bemächtigen und sie benutzen. Entsprechend beschränkt sich die Patientin nicht darauf, ihrem Traum beizuwohnen, ohne daran teilzunehmen. Vielmehr schaut sie sich die Szene ab einem bestimmten Moment so an wie einen Film (oder als würde sich alles auf Postkarten abspielen).

Einerseits kann also die kinematografische Situation dank des Abstands zwischen Film und Realität im Traum genutzt werden, um bestimmte Identifikationen so abzuschwächen wie im eben beschriebenen Fall. Andererseits aber verdankt sich die emotionale Wirkungsmacht dieser Situation gerade auch der Möglichkeit zur Identifikation, die sie anbietet. Zahlreiche Fälle von *Kino-Phobie* verdanken sich gerade diesen Identifikationsprozessen. Der folgende Fall ist dafür typisch.

Ein junger Mann, der an einer akuten Agoraphobie leidet, erzählt in der Analyse eine merkwürdige Geschichte. Seit einigen Jahren ist er verlobt. Die Verlobte erschien ihm zu dem Zeitpunkt, als er sich in sie verliebte, als ideale Frau, ausgestattet mit allen Gaben der Reinheit und geistigen Perfektion, die er sich nur wünschen konnte. Dann aber ereignete sich ein *sehr schwerwiegender* Zwischenfall, wie er sagte, der alle seine Illusionen zum Einsturz brachte. Er fühlt sich der jungen Frau zwar immer noch verbunden, hat sie gern und hegt auch weiterhin die Absicht, sie zu heiraten. Gleichzeitig aber ist er überzeugt, dass alles verloren und sie keinesfalls mehr die Frau ist, für die er sie hielt, was ihn zutiefst bekümmert.

Um welchen schwerwiegenden Zwischenfall es sich handelte, will er allerdings lange Zeit nicht preisgeben. Als er sich schließlich überwindet, erzählt er mir, dass die junge Frau, obwohl sie ihm versprochen hatte, niemals ins Kino zu gehen, ein- oder zweimal hingegangen sei, ihm dies aber verschwiegen habe.

Auf Anhieb war es mir völlig unmöglich, diese Geschichte zu verstehen, und es fiel mir auch noch schwer, nachdem der Patient zusätzliche Erklärungen geliefert hatte. Es zeigte sich, dass für ihn das Anschauen eines Films, in dem ja fast immer eine Liebeszene vorkommt, auf dasselbe hinausläuft wie das persönliche Erleben dieser Szene. Aus diesem Grund geht er selbst, von wenigen Aus-

nahmen abgesehen, seit Jahren nicht mehr ins Kino, weil es ihm scheint, als hintergehe er dabei seine Verlobte. Deshalb war der Kinobesuch seiner Verlobten für ihn auch so schwerwiegend und katastrophenhaft: Für ihn ist es, als habe sie sich hinter seinem Rücken mit einem anderen vergnügt.

Dieses seltsame Verhalten des Patienten steht in direktem Zusammenhang mit seiner Agoraphobie. In der Tat zeigte die Analyse, dass er es auf der Straße nicht vermeiden kann, die Frauen zu mustern, die ihm begegnen, und sich, wenn auch auf nebulöse und damit unbewusste Weise, in Fantasien zu verlieren, die von Abenteuern mit diesen Frauen handeln. Das starke Schuldgefühl, das daraus erwächst, überträgt sich in Panikattacken, die ihn lähmen. So sieht er sich gezwungen, fast immer zu Hause zu bleiben. Die Panikattacken befallen ihn insbesondere dann, wenn er auf der Straße Bekannte trifft, so als könnten ihn diese (und hier kommen paranoide Mechanismen ins Spiel) bei seinen fantasierten Abenteuern ertappen. Ist er beispielsweise mit der Straßenbahn unterwegs, fühlt er sich ruhiger, wenn er eine ausländische Zeitung lesen kann, weil ihm scheint, dass ihn die Leute nun mit einem Ausländer verwechseln und ihn deshalb weniger beachten. Die seltenen Male, in denen er in den letzten Jahren das Kino besucht hat, wurde er jeweils von starken Panikattacken befallen. Nun erfasst ihn die Panik nur noch auf der Straße, aber auch das nur deshalb, weil er, während er problemlos ohne Kinobesuch auskommt, doch gelegentlich ausgehen muss. Stellt man aber in Rechnung, dass die neurotische Angst stets von einem Schuldgefühl für Fantasien herrührt, die im Unbewussten erlebt und gemäß der Logik des Unbewussten von diesem als Realität behandelt werden, dann versteht man leicht, wie sich die kinematografische Situation ganz allgemein dazu eignet, die gleiche Angst auszulösen: Eben deshalb, weil die filmische Szene ebenfalls den Aspekt einer Fantasie mit Realitätswert besitzt.

Ich möchte zum Beleg zwei Fälle anführen.

Der erste ist der eines Arztes, der eines Abends, als er ins Kino ging, um sich *SPELLBOUND* (Alfred Hitchcock, USA 1945) anzusehen, plötzlich von akutem Unwohlsein befallen wurde. Er bemerkte eine halbseitige Lähmung seines Körpers und fühlte sich vorübergehend, als müsse er sterben. Er nahm an, dass das

Unwohlsein von Problemen in Hirn oder Herz ausging. Entsprechend fürchtete er sich und ließ sich als Notfall in eine Klinik einweisen. Als er sich dort objektiven und genauen Untersuchungen unterzog, ließ sich jedoch kein organischer Sachverhalt finden, der die Symptome erklären konnte, obwohl sich der Anfall im Lauf einiger Stunden drei- oder viermal wiederholte. Man kam letztlich zum Schluss, dass die körperlichen Symptome auf psychogene Ursachen zurückzuführen waren und man sie als organische Entsprechungen zu einer Panikattacke betrachten müsse.

Der Patient war während vieler Jahre Vizedirektor einer Klinik gewesen. Nach dem Tod des Direktors hatte er sich um dessen Nachfolge beworben. Nachdem er die Klinik vorübergehend geleitet hatte, wurde das Direktorium jedoch einem Kollegen von auswärts übertragen. Voller Bitterkeit über diesen Entscheid, den er als Ungerechtigkeit empfand, musste er seine Stellung schließlich ganz aufgeben.

Die Geschichte, die im Film erzählt wird, ist der des Patienten ziemlich ähnlich. Auch hier wird der Direktor einer Klinik durch einen anderen, fähigeren Kollegen ersetzt und durch abenteuerliche Verwicklungen dazu gebracht, diesen umzubringen. Am Ende wird das Verbrechen aber aufgedeckt, und nachdem der Schuldige mit einem Revolver die Kollegin bedroht hat, die ihn zum Geständnis zwang und ihn gleich verraten wird, sieht er ein, dass er sich nicht wird retten können. Er richtet die Waffe gegen sich selbst und bringt sich um.

Die Panikattacke befiel den Patienten, kurz nachdem diese letzte Szene auf die Leinwand projiziert wurde. Wir müssen also annehmen, dass sich der Patient mit der Figur des Films identifizierte. Auch er hatte zweifellos aggressive Regungen gegenüber demjenigen, der ihn aus einer ähnlichen Position verdrängt hatte, und man weiß, dass unsere aggressiven Impulse in unserem Unbewussten zu Mordfantasien werden können. In dem Moment, in dem sich auf der Leinwand der Mörder in einen Selbstmörder verwandelt und die Aggressivität, die nach außen gerichtet ist, sich gegen ihn selbst wendet (was im Film auf plastische Weise wiedergegeben wird, indem die Szene aus dem Blickwinkel des Bewaffneten aufgenommen ist, so dass man den Revolver sieht, wie er sich dreht, bis die Mündung sich auf die Zuschauer richtet

und der Schuss fällt), in diesem Moment bezieht auch unser Patient, der auf dem Umweg über die Identifikation mit der Figur seine eigene Aggressivität noch einmal in ihrer ganzen Intensität erlebt, die von Schuldgefühlen generierte Aggression auf sich selbst, und Panik befällt ihn.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich der Patient, als er sich unwohl fühlte, nicht ins nächstgelegene Spital bringen ließ, sondern in die Klinik, in der er früher gearbeitet hatte. Auf diese Weise konnte er sich (wie er später nicht ohne eine gewisse Genugtuung konstatierte) wieder an dem Ort aufhalten, obwohl nur als Patient und nicht als Direktor, der ihm von Rechts wegen gebührte. Und er konnte die Ärzte und Pfleger um sich scharen, die ihn bei der Krankenvisite begleitet hatten, als er noch die Funktion des Direktors ausübte.

Ein weiterer Zufall verdient Erwähnung. Der Film erzählt nicht nur den Sachverhalt, den wir eben zusammengefasst haben; er enthält auch, und diese Episode ist im Grunde wichtiger für die Handlung, die Geschichte eines Kranken, der sich einer speziellen psychoanalytischen Behandlung unterzieht, in deren Verlauf seine unbewussten Prozesse und traumatischen Kindheits-erinnerungen ausgelotet werden. Möglicherweise ist dieses Element nicht ohne Bedeutung für die Wirkung, die der Film auf den Patienten ausübte, da es seine unterdrückten Aggressionen wieder aktivierte sowie das daraus folgende Schuldgefühl, das sich sodann als Angstzustand niederschlug.

Die psychoanalytische Erfahrung lehrt in der Tat, dass das Gespräch mit einem Patienten über seine Träume und ihre Deutung oder über Fehlleistungen oder die Mechanismen, die gewissen neurotischen Äußerungen bei anderen Analysanden zugrunde liegen – und damit ganz generell das Gespräch mit dem Patienten über die Psychologie des Unbewussten oder über Psychoanalyse – in ihm unbewusste Mechanismen in Bewegung setzt und ihn dazu bringt, Träume in Fülle hervorzubringen und ebenso Fehlleistungen sowie genuine neue und vorübergehende neurotische Symptome.

Ein anderer Fall betrifft einen Patienten, der an einer Angst-hysterie leidet, aufgrund derer er in regelmäßigen Abständen von Scheinangstattacken befallen wird. Diese Attacken treten beson-

ders häufig im Kino auf, speziell bei Kriegsszenen und noch spezifischer bei Kriegsszenen in exotischer Umgebung, ob sie nun in einem Dokumentarfilm oder in historischen oder fantastischen Filmen vorkommen (so befahl ihn eine besonders heftige Attacke bei *THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE* (Michael Curtiz, USA 1936). Im fraglichen Zeitraum (1936–37) gab es besonders häufig Dokumentarfilme, die über den Konflikt zwischen Japan und China berichteten.

Der Patient hatte diese Anfälle nach dem Tod seines Vaters durch eine Angina pectoris zu entwickeln begonnen, so dass sich die Erklärung aufdrängte, es handele sich dabei um eine Form der Identifikation mit dem Vater, die auf Schuldgefühle wegen kindlicher Aggressionen gegen den Vater zurückgingen und dem Ödipuskomplex entsprangen. Tatsächlich legten viele Elemente seines Lebens den Schluss nahe, dass starke Überreste des Ödipuskomplexes in ihm nachwirkten.

Der Patient hatte eine Frau geheiratet, die älter war und aus seiner Sicht dem Typus »Mutter« entsprach. Zudem war es zur Heirat gekommen, nachdem er seine berufliche Stellung verbessert hatte, und zwar indem er die Stellung seines verstorbenen Vorgesetzten übernahm. Zu diesem Vorgesetzten unterhielt der Patient ein Verhältnis wie zu einem Vater, das von großer Zuneigung und Ergebenheit gekennzeichnet war. Die Analyse brachte allerdings zu Tage, dass dabei entfernt auch feindselige Regungen mitspielten und eine grundlegende Ambivalenz das Verhältnis prägte. Der Vorgesetzte hatte sich mit Gift, das er einer Tasse Tee beimischte, selbst das Leben genommen.

Die Analyse erzielte einen Durchbruch zur Heilung, als der Patient sich im Zusammenhang mit einem kürzlich erfolgten Anfall an einen Film erinnerte, den er einige Jahre zuvor gesehen hatte, *THE BITTER TEA OF GENERAL YEN* (Frank Capra, USA 1933), dessen Handlung im kriegsgeschüttelten China spielt. Zwischen der Form des Selbstmords von General Yen und dem des Vorgesetzten bestand eine offenkundige Analogie: jenes Vorgesetzten, wohlgemerkt, der für den Patienten die Rolle eines Vaters eingenommen hatte und nach dessen Tod, von dem er indirekt profitierte, er die mütterliche Frau geheiratet hatte. Im Anschluss an den Tod des realen Vaters hatte jeder Film, der im

Unbewussten irgendwie mit jenem Film in Verbindung gebracht werden konnte, sei es, weil er das Element »Krieg« oder das Element »Exotik« aufwies, bei dem Patienten die Schuldgefühle für den Tod des Vorgesetzten (sowie des realen Vaters) wieder aufleben lassen und damit die Panikattacke ausgelöst.

Die Analyse dieser Situation brachte nicht nur die spezifischen, aufs Kino bezogenen Ängste zum Verschwinden. In dem Maße, wie sie es ermöglichte, den Ödipuskomplex aufzulösen, beseitigte sie auch Stück für Stück den pathogenen Mechanismus, so dass der Patient von seiner Angsthysterie geheilt wurde.

Beide Fälle haben ihren Ursprung demnach in kinematografischen Situationen – der eine direkt, indem die Angstzustände durch den Film ausgelöst werden, der andere indirekt, insofern die Erinnerung an einen anderen Film im Unbewussten zum polarisierenden Kern bestimmter assoziativer Verbindungen wird.

Müssen wir deswegen zum Schluss kommen, dass die Filme die jeweiligen Neurosen verursacht haben? Offensichtlich nicht. Der Kinobesuch hat ganz einfach als auslösender Faktor gewirkt, dessen sich der pathogene Prozess bediente, um sich zu entwickeln oder um zutage zu treten. Viele andere zufällige Faktoren hätten dasselbe bewirken können.

Folgendes gilt jedoch spezifisch für das Kino: Das filmische Bild spricht mit besonderer Unmittelbarkeit zu unserem Unbewussten und das Unbewusste verfügt über eine besondere Resonanz auf filmische Bilder, und zwar aufgrund der Ähnlichkeit, die solche Bilder, so wie wir sie erleben – in ihrem Realitätscharakter, aber losgelöst und wie auf einer »anderen« Ebene –, mit unbewussten Fantasien aufweisen.

Dadurch rechtfertigen sich auch die Versuche, die vor kurzem in den USA unternommen wurden, gewisse kinematografische Situationen systematisch zu nutzen, um zur Abklärung und in kathartischer Weise auf Komplexe und unbewusste Konflikte von Neurotikern einzuwirken – auch wenn eine solche Methode noch zahlreiche praktische Probleme in sich birgt, die es für den Moment ratsam erscheinen lassen, es nur unter den größten Vorbehalten in Betracht zu ziehen, sie als Ersatz für die klassischen Methoden der Analyse zu verwenden oder auch nur in diese Methoden zu integrieren.

Die besondere Resonanz unseres Unbewussten auf die Sprache des Films dürfte zudem einer der wichtigsten Faktoren sein, die zur Verbreitung des Kinos beigetragen haben. Aus diesem Grund ist der Film in der modernen Zivilisation diejenige Kunstform geworden, die sich an die größten Menschenmassen richtet.

Außer Zweifel steht auch, dass der Erfolg oder Misserfolg eines Films zu einem guten Teil davon abhängt, inwiefern er durch seinen Plot oder durch alle technischen Mittel der Umsetzung die besonderen Prozesse des Unbewussten der Zuschauer in Gang zu bringen vermag. Damit stellt sich auch das praktische Problem, wie sich diese Zusammenhänge für die Entwicklung und Realisierung eines Films nutzen lassen. Dieses Problem übersteigt jedoch den Horizont unserer Betrachtung über die Beziehungen zwischen Kino und Psychoanalyse. Es fällt den Filmemachern zu, es in Angriff zu nehmen und zu lösen. —

Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger

- 1) Jean Piaget (1926): *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France [deutsch *Das Weltbild des Kindes*, Stuttgart 1978, Klett-Cotta]
- 2) [Anm. d. Ü.]: Im Original lautet die Formulierung »nel film«; gemeint ist aber unzweifelhaft »nel sogno«, also »im Traum«.
- 3) Dieser Film, der, wie die Patientin sagt, ohne künstlerischen Wert ist, scheint dennoch besonders geeignet, von weiblichen Personen in ihren Träumen verwendet zu werden. Andere Patientinnen haben mir ebenfalls Träume erzählt, die sich darauf beziehen. Man kann sich das damit erklären, dass der

Film verschiedene Elemente enthält, die einen direkten Bezug zu den Schwierigkeiten aufweisen, die für eine junge Frau typisch sind. So gibt es hier eine junge Frau, die ihrer Schwester den Freund abspenstig macht, eine zweite, die sich in einen Mann verliebt, den sie anfangs hasst, und die sich später heroisch verhält und damit einem männlichen Ideal entspricht, und schließlich auch noch jene Frau, die bereit ist, sich einem anderen Mann hinzugeben, um denjenigen zu retten, den sie liebt.

Eine andere Szene, der vorigen der Zeit
nach sehr benachbart, spielte eine Rolle
in der Verknüpfung der Schmerzen mit
dem Sitzen.

(Freud, Sigmund; Breuer, Josef: *Studien
über Hysterie*, GW I, Frankfurt am
Main 1895, Fischer, S. 216)

»Das Kino ist eine gigantische Maschine zur Modellierung der gesellschaftlichen Libido geworden, wohingegen die Psychoanalyse nie etwas anderes als ein ausgewählten Eliten vorbehalten kleiner Handwerkszweig gewesen ist.

Man geht ins Kino, um für eine gewisse Zeit die üblichen Kommunikationsweisen zu unterbrechen. Die Gesamtheit der für diese Situation konstitutiven Elemente trägt zu dieser Unterbrechung bei. Welches auch immer der entfremdende Charakter des Inhalts eines Films oder seiner Ausdrucksform ist, grundsätzlich zielt er auf die Herstellung eines bestimmten Typs von Verhalten ab, das ich in Ermangelung eines besseren Ausdrucks kinematografische Performanz nennen würde. Weil das Kino fähig ist, über diesen Typ von Performanz die Libido zu mobilisieren, kann es sich dem zur Verfügung stellen, was Mikel Dufrenne ein »Haus des Unbewussten« genannt hat. Unter diesem Gesichtspunkt der unbewussten Repression verdienen es die kinematographische Performanz und die psychoanalytische Performanz (der analytische Akt) vielleicht, miteinander verglichen zu werden«

(Felix Guattari *Die Couch der Armen – Die Kinotexte in der Diskussion*, Hg. Aljoscha Weskott, Nicolas Sieben, Susanne Leeb, Clemens Krümmel, Helmut Traxler, Berlin 2011, b-books, S. 8)

Der Analysant mit dem Laptop

Karl-Josef Pazzini

Szenen, Einschreibungen und Einbildungen des Sexuellen werden in der Kur gesprochen und sind zu hören. Das Symbolisierte kann Imaginationen nicht ganz abschütteln und schreibt sich auch in die Bildwelten des Analytikers weiter. Nicht immer ein Genuss im primär deutschen Sinn des Wortes, sondern manchmal eher eine Qual, was aber psychoanalytisch auch ein Genuss ist. Bei letzterer Variante fällt erst richtig auf, dass die Psyche nichts Ideelles ist, sondern teilhat am Realen. Die Wirkungen können durchaus gewaltsam sein, selbst noch im Schreiben und dem späteren Lesen.

Pornozwang

Ein Analysant, ein Künstler, ein schweigsamer, sprach vor 15 Jahren davon, nein er gestand eher, dass er dauernd, wie unter Zwang, Pornos ansehe. Es habe etwas nachgelassen, seit er selbst »erotische Filme« drehe. Er beschrieb die Filmproduktion, versuchte, die Ergebnisse zu verdeutlichen. Er mache in verschiedenen *Social Media* das Angebot, dass er für einen Film Frauen suche, die sich anregend präsentieren wollten. Im Gegenzug werde er ihnen den fertigen Film zur freien Verfügung schenken. Er mietete dazu ein Hotelzimmer, machte über Stunden Aufnahmen und verabschiedete sich ganz platonisch. Zuhause nutzte er dann die Aufnahmen auch als Anregung zur Selbstbefriedigung. – So hatte ich zunächst notiert, bevor ich ihm das hier Notierte zur Ansicht schickte.

Er merkt an:

»Das entsprach nicht der Realität! Im Gegenteil: Die produzierten Clips mit den Darstellerinnen tauchten in meiner sexuellen Fantasie zur Selbstbefriedigung nie auf – bis heute nicht! Dazu fällt mir ein, dass ich in meiner fotografischen Laufbahn etliche Frauen fotografiert habe, die bestimmt, ganz sicher ihre Reize hatten/haben & und sie dienten nicht als Teaser. Auch spürte ich auf dem Set KEINE sexuellen Erregungen oder den Wunsch, die Kamera zur Seite lege – vielleicht eine Art von Ehrenkodex (Blödsinn!?), um mich zu schützen.«

Da war meine Erinnerung mit mir projektiv spazieren gegangen. Ich wollte Sinn und Abschluss einbauen, nachträglich.

Die Logik der Geschichte des Analysanten und seines Leidens legen aber das nahe, was er auch anmerkte: Die erotisierenden, mit Porno spielenden Aufnahmen dienten als Schutz. Mit dem Dispositiv Film baute er eine Grenze, die fertigen Aufnahmen fungierten eher apotropäisch oder wie Heiligenbildchen.

Schweigen

Etwas daran war zunächst nicht zu sprechen. Dass es wohl darum ging, dass es kein Verhältnis der Geschlechter gebe, fiel mir als lacanscher Kalauer ein. Er fiel wieder in Schweigen. Wie lange Sitzungen zuvor. Er verstummte. Nach einiger Zeit sprudelte eine Rede voller Misstrauen in seine Freundinnen, Freunde und dann auch in den Analytiker heraus. Ich beendete die Sitzung mit dem weitgehenden, vor Bedeutung raunenden Hinweis: Misstrauen, trauen und Trauung hätten etwas miteinander zu tun. Keine besonders erleuchtete Intervention. Ich zweifelte, ob er wiederkommen würde. Ich gab ihm den nächsten Termin. Er kam. Mit einem ziemlich großen Laptop.

»Aha, ein Laptop«. Erschrockene, identifizierende Leistung des Analytikers. Der Analysant fragte umständlich, ob er mir etwas zeigen dürfe, damit wir darüber sprechen könnten.

Was er mir zeigte, waren die Hotelzimmerfilme. Drei oder vier, jeweils unter 5 Minuten. Ich wartete, dass er mehr sagte als nur »Noch einen«. Die Filme zeigten Frauen mit Freude an animierender Lust. Angeregt durch den doppelten Blick von Kamerateam und Kamera auch Lust an der Lust bei der durch die Beobachtung in Gang gesetzten Bewegung im Genuss ihrer selbst. Zwei Darstellerinnen wirkten eher verkrampt durch betonte Lässigkeit, die Darstellerin im dritten Film sehr geschmeidig, entspannt, anregend, geradezu freundlich, vermutlich im Modus einer wissenden Konspiration mit dem Produzenten.

Es ging um das, was er mir zeigte, aber mehr noch darum, dass er mir das zeigte. Ich sollte Zeuge werden, als Mann, auf dem Platz des Vaters, eines LKW-Fahrers, für seinen Blick auf Frauen, aber auch für seinen Blick auf Männer, die auf Abbilder von

Frauen sehen oder blicken. Die Situation entbehrte nicht eines sanft lauernenden Sadismus. Es war ein Anlauf zum Sprung aus seiner Einsamkeit, die befestigt war von großer Angst und einem die Beziehung zum Körperlichen von Frauen vergiftenden Ekel, der immer wieder die Tendenz hatte, sich in Hass zu verallgemeinern.

Er war in langen Abwesenheiten des Vaters als kleiner Junge von seiner Mutter zur Lust gebraucht und verführt worden. Das hatte ihn überfordert. Erste sexuelle Erfahrungen hatte er mit einem etwas älteren behinderten Mädchen, das ihn »ranließ« unter der Bedingung, dass er sie leckte. »Sie war wohl als Baby zum letzten Mal gebadet worden«, vermutete er. Daher der Ekel.

Leidenschaft

Er zeigte mir die hinter der Kamera in einem Hotelzimmer – einem von jedem zahlenden Kunden mietbaren, jedenfalls nicht singulär privaten Raum – entstandenen Aufnahmen. Diese waren im Blick distanziert, geschützt durch die selbst gegebene Grundregel. Unter diesen Voraussetzungen gelang ihm wohl eine Rekonstruktion seiner Leidenschaft für Frauen. Es war ein zärtlicher Kamerablick. Er nutzte die Optik der Filmapparatur zur Auftrennung von Auge und Blick. Er war beim Filmen ganz Auge. Das konnte er aufgrund seines Blicks.

Die von den Frauen abgezogenen Bilder, die er ihnen bearbeitet schenkte, sollten Indizien seiner Liebe zu Frauen an sich sein, Zeugnis geben davon, dass er Frauen suche, suche zu begreifen, was denn Frauen seien. Das Finden begann zur Bedrohung zu werden.

Er überschritt im Schutze des selbstgewählten Filmsets die ihm angetane Gewalt der Individualisierung, die im Sinne der kulturellen Sexualmoral als Doppelmoral zu weit gegangen war. Und er tat es auf eine andere Weise im Schutz des psychoanalytischen Settings. In der Inszenierung einer Übertragungssituation, nicht der Übertragung selbst, begab er sich auf den Weg, für die Wirkung der Gewalt der Übergriffe Zeugen zu finden, die Gewalt der als bedrohlich erlebten eigenen Potenz, die ihn von Frauen fernhielt, die Gewalt, die er sich selbst antat, indem er sich abkap-

selte, das Ausbrechen aus dem nur passiven Objektwerden eines Konsumenten, der lediglich zu den Reizen durch Masturbation ja sagen kann. In seiner Not hatte er begonnen, was Postporn fortsetzt. Postporn ist nicht verschämt, macht die Konventionen des gewöhnlichen zum Gegenstand der Reflexion, bedient nicht die Fiktion eines Sex, der in »Echt« vor der Kamera stattfindet und zerlegt die Elemente des gewöhnlichen Pornofilms, die sonst süffig in einer Narration verbunden sind.

Auf dem Weg zum Sprechen

Die Filme waren eine Möglichkeit, Kontakt zu halten zum Weiblichen im Sinne der Frage Freuds »Was will das Weib?«; die Filmproduktion war so etwas wie eine Möglichkeit, Botschaften zu senden, Geschenke zu machen, Bilder zu umreißen und den Abgebildeten zu schenken. Am Rande: Etwas Ähnliches habe ich wiederholt, indem ich ihm die Vignette 12 Jahre später zuschickte.

Die Aufführung in der Analyse konnte als beidseitiges Agieren, wenn man so streng sein will, in eine andere Form des Sprechens gebracht werden und war ein Start unter gegenseitiger Bezeugung, die psychoanalytische Arbeit wieder aufzunehmen.

Man könnte es als eine Sublimierung im Entstehen bezeichnen, die mit einer nicht ganz leicht errungenen Gelassenheit von Analysant und Analytiker begann. Es war Gewalt im Spiel: die, die er sich selbst antat, die ihm angetan worden war, eine Gewalt, die sich als Eingriff in das Setting fortsetzte und mich zum Komplizen machte.

In der Grundregel geht es um die Einladung zum Sprechen »von egal was« und um gleichschwebende Aufmerksamkeit. Ein Screen mit Pornomaterial schafft ein Dreieck von Seh- und vielleicht Blickachsen und Kontrolle.

Der von innen beleuchtete Screen, ein Heimleuchten, wurde – anders als Worte, diesen aber nicht ganz unähnlich – zu einem Schirm für die Aufführung der Oberfläche seines Phantasmas, das als Inszenierung, als Bildung des Unbewussten fungierte; er schuf eine optisch gemeinsame visuelle Ebene. Die je individuellen Einbildungen von Analysant und Analytiker waren weniger wichtig, als dass da etwas gemeinsam zu sehen war. Eine Arbeitsüber-

tragung mit neuem *drive* wurde möglich, die aus den Schrecken herausführte, die den Analysanten zumindest in Bezug auf zärtliche, erotische und sexuelle Beziehungen zu Frauen zu einem entsubjektivierten, autonomen Individuum gemacht hatten.

Akt

Was der Analysant inszenierte, war etwas zwischen *acting out* und *passage à l'act*. Teile konnten ins Sprechen zurückgeholt werden.¹ Eine Neubearbeitung wurde möglich.

Triebschicksal: Sublimierung

Als Ergebnis von Sublimierung gelten oft Kunstwerke. Es bleibt die Frage, ob im angedeuteten Prozess die »Sexualverdrängung auch hier eintritt«, wie Freud sie der Sublimierung² zuschreibt. Mein Eindruck war das nicht. Die Sublimierung hielt als Interesse am Kurzfilm an und hatte ein Erwachen einer immer wieder lustvollen Sexualität zur Folge. Freuds Energierechnung ging hier nicht auf, sondern es vermehrte sich, rein qualitativ betrachtet Energie, weil er sie nicht mehr allein managen musste, sondern sie nun sozialisiert war.

Ich halte Sublimierung als Triebschicksal nicht für einen äußerst seltenen Fall, wie das Freud und auch Lacan nahelegen. Plötzlich taucht bei beiden auf unterschiedliche Weise eine elitäre Dimensionierung von Sublimierung auf. Die Wertschätzung der Ergebnisse des Triebschicksals »Sublimierung« werden an Forschung und Kunst orientiert, weit entfernt von den Prozessen im Kleinen der Übertragung. Sublimierung wird als Reduktions- und Entschlackungsvorgang gesehen³, »der das Irreduzible am Objekt herauspräpariert«, ist eher ein Reinheitsgebot, denn ein Triebschicksal. Sublimierung wäre bezogen auf das hier Berichtete nichts Ideales, keine Desexualisierung, sondern ein Bruch mit der Moral der wiederholbaren Gewissheiten und Identitäten.

Für den Analysanten tauchen dadurch(?) Frauen neu auf, ohne Verzweckung, nicht als Anlass für Ekel. Spekulativ, ich war ja nicht dabei, sage ich: Er kann dann sich dem nähern und das berühren, was es heißen kann, ein Mann oder eine Frau zu sein

und die Übergänge in Betracht ziehen. Wenn das mit Hingabe geschieht, -hin = aktiv und -gabe = passiv – kommt es in der Tat zu Sprüngen wie in der naturwissenschaftlich beschreibbaren Sublimierung, vom festen in den gasförmigen Zustand, was nicht unbedingt verbunden sein muss mit nobelpreisverdächtigen Forschungsergebnissen oder der Adellung durch einen Kunstpreis.

Sex vs. Porno

Darin liegt auch der Unterschied zur Pornografie, die zur Desexualisierung von Mensch und Umwelt verhilft. Sex wäre demgegenüber Handlung mit Risikobereitschaft, Agency, eine Struktur in Tätigkeit im Unterschied zur Sexualität als Eigenschaft und Kompetenz, die jeder in einer bestimmten Form hat und ausübt. In diesem Sinne kann man Sex nicht haben, sondern man wird vom Sex gehabt, und er streut, findet sich als Moment in allen möglichen Handlungen– nicht ganz ungefährlich.⁴

Sex ist permanent auf der Suche, nicht nur nach Aufregung, auch nach Entspannung. Als wenn Sex selbst handelte. Es geht um den Einbezug Anderer, mit dem Wunsch, dass sie mitmachen, aktiv und passiv, Angst und Lust teilen. Die Art und Weise ist nicht vorgegeben. Das führt dazu, dass die Herausforderung kaum je erledigt sein wird.

Notwehrnarzissmus

Es geht dabei um das Entstehen, Verbergen und Offenlegen von Differenzen und der Sucht, Sehnsucht danach, durch Übereinstimmung in Kontakt zu kommen und um den eigenartigen Kitzel der Angst und Scham dabei, der häufig zu groß wird. Das ist dann Leid.

Leid tritt meist auf, wenn das (die) Sehnen überspannt wird (werden), die Arbeit an der Spannung in Einsamkeit verbleibt, nicht geteilt werden kann (siehe den Antrieb, irgendetwas im Netz zu teilen, was für den Einzelnen zu viel wäre). Leiden können Menschen auch am abrupten Rückfall in die Individualität, die Einzelheit.

Pornografie zielt eher auf Sexualität als Eigenschaft, wörtlich, indem sie eine Art ständig möglicher Überproduktionskrise sexueller Begierde in Form einer Abwehr sexualisiert, am eigenen Leib als asoziale Einrichtung, mit einem Rückzug der Libido auf das Ich bei einem homescreen-induzierten Kopfkino. Energieverschwendung. Pornografie mit dem Zielpunkt (bzw. psychoanalytisch gesprochen: Objektpunkt) der Masturbation ist ein Dispositiv in der Umverteilung und Erregung von Lebenspotenzial. Die mit ihr verbundene Lust begleitet durch den Mainstreamporno eine Art Stilllegungsprämie in der Dynamik eines Notwehrrnarzissmus.

Der Analysant hatte mich zu einer Komplizenschaft überumpelt. Dass ich mich darauf eingelassen hatte, war, wie er später sagte, eigentlich eine Fortsetzung der Komplizenschaft mit den Frauen, nur in einem anderen »Hotel«, dem meiner Praxis. —

- | | |
|--|--|
| <p>1) Es war das, was Regula Schindler als Moment der Sublimierung bezeichnet, ein Bruch im <i>automaton</i> der Rede, hier konkretisiert als <i>automaton</i> des Schweigens und des Agierens, es schaffte Spielraum, machte die Triebenergie anders einsetzbar, die sich bisher auf eine in der Wiederholung gefangenen Schlaufe der Masturbation einschrieb. Schindler, Regula: <i>Fort-da – Psychoanalyse intensiv – Artikel & Essays</i>, Bd. 1, Baden/Malans 2017, Vissivo, S. 118</p> | <p>2) Zum Verhältnis von Sublimierung und Verdrängung vgl. ebd., S. 117–137</p> <p>3) Ebd., S. 128</p> <p>4) Vgl. Zupančič, Alenka: <i>Was ist Sex? Psychoanalyse und Ontologie</i>, übers. von Sötker, Christoph; Wünsch, Michaela, Wien 2020, Turia + Kant</p> |
|--|--|

Rezensionen

Artur R. Boelderl u. Peter Widmer (Hg.): *Von den Schwierigkeiten, zur Welt zu kommen – Transdisziplinäre Perspektiven auf die Geburt*, Gießen 2021, Psychosozial-Verlag (Forum Psychosozial)

Rezensiert von Martin A. Hainz

Es ist ein befremdlicher Umstand, dass die Philosophie sich immer wieder auf das Ende – Finales und Konzepte der Finalität – bezieht, es dagegen auf den ersten Blick scheinen könnte, sie vergäße das Gebären und Geborenwerden. Ganz so ist es freilich nicht, schon Sokrates' Mäeutik entlehnt ihre Metaphern dem Geschäft seiner Mutter, der Hebammenkunst. Im vorliegenden Band wird dieser Thematik Aufmerksamkeit geschenkt, die Nabelschnur ist der rote Faden, der auch immer wieder neu begonnen wird, im Rahmen mancher Entbindung. »Von Liebe, Heimat, Nabelschnur / blieb mir mein großer Schnabel nur«, so könnte man es im Schütteleim sagen, der dem Neugeborenen ähnlich umgestalten Zufälligkeit der Literatur, was hier von prominenten Denker*innen formuliert wird.

Den Reigen der Beiträge eröffnet Mickel Dufrenne: Zwar sei offensichtlich eine Beziehung zwischen den zwei großen angesprochenen Themen, nämlich Tod und Geburt, gegeben, zwar sei es also »verführerisch, die Geburt mit

dem Tod zu konfrontieren«, doch gibt es nicht nur einen Tod – und zugleich ist jeder Tod meiner wie der anderer, dagegen die Geburt zunächst womöglich etwas, das mich, weil ich noch nicht bin, auch nicht »betrifft«: »Jede Geburt ist eine Geburt für die anderen.« Sich selbst ist der Geborene erst hernach nicht jene Natur, von deren Prozessen es heißt: »Die Natur ist undenkbar.« Insofern »bewahrt die Geburt ihr Geheimnis«; nur, wenn sie nichts ist, kann es sich ereignen, dass etwas in dieser radikalen Weise beginnt ... oder begonnen zu haben scheint.

Insofern ist die Geburt kein Punkt, falls es sie gibt – prä- und perinatale Erinnerungsmuster untersucht in diesem Sinne Antonia Stulz. In Fallbeispielen wird das perfekte Kind skizziert, das über dem imperfekten seit einer Untersuchung während der Schwangerschaft wie ein Schatten liegt – der Mutter wurde in dieser Zeit von einer Bekannten geraten, »sie solle sich [...] nicht auf ihr Baby freuen, dann sei der Schmerz, wenn es weggemacht werde, kleiner.« Die Mutter ist

danach für zwei Wochen »nicht mehr imstande gewesen, sich auf die Schwangerschaft einzulassen« – die Lektion wurde für das Kind zu jener, dass seine Geburt für die Eltern ambivalent war. Die Moderne, die die Risiken der Geburt für Mutter und Kind minimiert, wird durch den Fokus auf jene Risiken zugleich zum Problem.

Gesagt wurde, dass Geburt kein punktuell Geschehen sein muss. Sie ist dennoch »abrupt« – »das Ende des Tragens und Getragenwerdens«. Die *Wehen* als Schmerz sind darum besonders, sonst ist das Wort nur in dem Begriff »Heimweh« üblich: worin ebenfalls »eine psychische Schmerzempfindung mitschwingt«. Die Wehen geben frei, eine Emanzipation, die wundervoll und schmerzlich zugleich ist, das Leben muss »die harte Prüfung des Übergangs« bestehen, die eine des Kindes und eine andere der Mutter ist.

Der Frage, wie die Geburt symbolisch antizipiert, begleitet und in gewissem Sinne ermöglicht wird, geht Dagmar Ambass nach. Ankömmlinge – zuvor Seelen oder »Kröten« – werden als Neuanfang so auch in anderen Kulturen gedacht. Das Moment der Mütterlichkeit, an dieser Neuwerdung dann nicht teilzuhaben, weil oder indem man sie ermöglicht, ergibt die »postpartale Depression«, von der Catherine-Olivia Moser schreibt. Sie ist das Nein zum Ja, welches die Geburt darstellt.

Geburt, Neurose und Trauma setzt Bernhard Schwaiger zueinander in Beziehung: »Familienkomplexe« und Geburt gehören zusammen. Unter dem Blickwinkel Lacans behandelt dies Jacques-Alain Miller: Die Geburt sei darin das Unsystematische, das »Reale«, das »kein System bildet«.

Die Sprachlosigkeit im Beginn behandelt der Aufsatz Artur enstand seines Beitrags ist die Frage, warum »sich nichts sagt von der Geburt, die sich doch überall zeigt.« Sie ist das wie eingangs bemerkt Ungestaltete, das nicht zu Repräsentierende, doch auch das, weswegen gesprochen wird. Sie bewegt alles, sie ist das Unbegreifliche, dass neben der Zahl der vielen Menschen, die geboren wurden, die »Zahl derjenigen, die nicht geboren sind«, als die wohl größere stehen muss. Und diese Zahl ist nur durch Körperlichkeit verkörpert, eben diese fast amorphe Konkretion: »Denn was geboren wird, ist jedenfalls immer ein(s) – Körper.« Dem entspricht auch Jean-Luc Nancys wunderbarer Text, der das Unverhoffte, das, was jenseits des Verzeifelns ist, an der Geburt feiert. Geburt bleibe bestehen, als dies, »in der Vorgängigkeit seiner selbst zu bleiben«, ein »Möglich-Sein«. Darum gebe es, so heißt es im Gespräch von Nancy und Boelderl, »niemanden, dem zu folgen wäre«, nichts, das man erfüllen müsste. Es gebe allenfalls Anreungen oder »Wegmarken«.

Auch dieser Band beginnt

und beginnt. Das entspricht dem Thema, das selbst immer neu ist. Dem Thema ist hier ein wunderbares Buch gewidmet worden, das auf verschiedenste Weisen immer wieder das denkt, was undenkbar ist: dass etwas komme. Diese Handreichung ist zu empfehlen, als Anregung, Auf- und Abklärung und eine Lektion in enthusiastischem Sein. —

»Dem Sinn den Hals umdrehen«
Jacqueline Rose: *Den eigenen Tod sterben – Denken mit Freud in Zeiten der Pandemie* (Sigmund Freud Vorlesung 2020), übers. von S. Seitz und A. Wieder, Wien/Berlin 2021, Turia + Kant

Rezensiert von Insa Härtel

Die am 23. September 2020 gehaltene 47. Sigmund Freud Vorlesung »To Die One's Own Death – Thinking with Sigmund Freud in a Time of Pandemic« von Jacqueline Rose musste, wie in der vorliegenden deutschen Ausgabe bereits das Grußwort von Monika Pessler und die Einleitung von Rubén Gallo betonen, von Freuds Geburtstag auf dessen Todestag verschoben werden und fand – virtuell übertragen – nicht im Freud Museum in Wien, sondern im Freud Museum in London statt. Diese COVID-19 geschuldeten Bedingungen koinzidieren mit der Themenwahl der Vorlesung, die sich zwischen Tod, Trauer, Krieg und Pandemie aufspannt und eine Reihe interessanter Gedankenbewegungen bezogen auf Freud als »Denker der Katastrophe« (S. 76)¹ vollzieht. Pandemiebezogen spielt hier nicht nur die aktuelle Lage, sondern auch die Spanische Grippe, die Freuds Tochter, Sophie Halberstadt-Freud, das Leben kostete, eine wesentliche Rolle. In der Folge von Fritz Wittels nimmt die Autorin dabei einen (von Freud selbst

stets zurückgewiesenen) Zusammenhang zwischen dem Verschwinden der Tochter und der Entwicklung des Todestriebkonzepts in *Jenseits des Lustprinzips* (1920g) an. Insofern sie sich genau dafür interessiert, wie historische Katastrophen »den Geist« durchwirken, kann sie gewisse Fallen biografischer Werklektüren umschiffen. Die Frage lautet also, wie etwa Freuds persönlicher, ins Denken einziehender Verlust dabei helfen könnte, »uns mit dem Schrecken unserer eigenen Zeit auseinanderzusetzen, in der unvorstellbare Todesfälle [...] wieder Legion sind« (S. 44), und z. B. »das unablässige Zählen [...] Menschenleben auf abstrakte Größen reduziert« (S. 26).

Der eigene Tod weist in mehr als eine Richtung: Kann es doch um den Tod als unverwechselbaren gehen oder aber um das Sterben, das einen selbst und nicht andere betrifft. – In *Jenseits des Lustprinzips* begreift Freud das Leben im Sinne einer durch eine »noch ganz unvorstellbare Kraft- einwirkung« erzeugten Spannung in der unbelebten Materie, deren

Abgleich – das Sterben – zunächst leicht war, bis die lebende Substanz durch veränderte äußere Einflüsse »zu immer komplizierteren Umwegen« zum Tod genötigt worden sei.² In der Folge dessen würden die Lebenstribe nach Sicherung des »eigenen Todesweg[s] des Organismus«, nach Fernhaltung anderer als der immanenten »Möglichkeiten der Rückkehr zum Anorganischen« oder auch nach Verlängerung der Lebenswegdauer trachten.³ In Kapitel VI, das auch Rose am Wickel hat, wird dann die Annahme eines Sterbens »aus inneren Ursachen« selbst zum Gegenstand: »Wenn man schon selbst sterben und vorher seine Liebsten durch den Tod verlieren soll, so will man lieber einem unerbittlichen Naturgesetz, der hehren Ἀνάγκη, erlegen sein, als einem Zufall, der sich etwa noch hätte vermeiden lassen.«⁴ Eine Idee, die Rose zufolge aktueller nicht zu sein vermag: Demnach ist ein naturgesetzlicher Tod jenem »vorzuziehen, der nicht hätte eintreten sollen/dürfen« (S. 53), dann könne das heute, wenn z. B. tatsächliche Pandemieopfer bei geeigneteren Maßnahmen *nicht* gestorben wären, auf eine politische Rücksichtslosigkeit, Fahrlässigkeit und/oder Gnadenlosigkeit verweisen. Zugleich wird der »Glaube an die innere Gesetzmäßigkeit des Sterbens«⁵ mit Freud als mögliche Trost-Illusion und, mehr noch, als potenziell skandalverschleiernde »Schicksalsrhetorik« (S. 56) charakterisiert.

Freud selbst will jenen Glauben an den »natürlichen Tod« durch Wendung »an die biologische Wissenschaft« prüfen.⁶ In Roses Nachzeichnung und Neukontextualisierung seiner Denke wird es besonders interessant immer dann, wenn sie scheinbar Auseinanderliegendes verwebt – z. B. wenn es ihr zufolge weniger darum geht, ob Freuds Konzeptionen sich nun in der Tat durch Biologie stützen lassen, sondern vielmehr darum, was dessen Auseinandersetzungen denkbar machen. Dies betrifft hier etwa eine Art Ineingreifen (anstelle einer Spaltung) von »inneren« und »äußeren« Welten, von »organischer Lebenskonstitution« und »Politik« (z. B. im Begriff des Wiederholungszwangs), von »libidinösem Konflikt« und »äußerer Bedrohung«, »vererbter Veranlagung« und jenen »Zufällen des Lebens«, oder auch einmal mehr von »Trieb und Trauma«.⁷ Letzteres wird wiederum auch in seiner »transgenerationalen Weitergabe« gedacht. Wodurch das Sterben des eigenen Todes der Autorin zufolge immer auch »stellvertretend« für vor uns da gewesene andere erfolgt – und Freud uns an die mit einer »Welt voller Katastrophen« verbundenen »Kosten« erinnert (S. 71).

Eine weitere Verschränkung findet statt, wenn das, worunter man zu leiden hat, nicht allein in Krieg oder Pandemie lokalisiert wird, sondern auch im Menschsein selbst. Mit der Todestrieb-

theorie, so Rose, taucht das, was an Gewalt oft illusionär äußerlich attribuiert wird, im jeweils »Innersten« wieder auf. Was eine skandalöse Einsicht war und ist, wie es das eindrucksvolle Freud-Zitat, das die Autorin hier anführt und das meiner Rezension immerhin ihren Titel gibt, auf den Punkt bringen kann: »Alle unsere Aufmerksamkeit ist nach außen gerichtet, von wo die Gefahren drohen und die Befriedigungen locken. Von innen her wollen wir nur Ruhe haben. Wenn nun jemand den Sinn nach innen wenden, ihm gleichsam den Hals umdrehen will, so sträubt sich unsere Organisation dagegen« – vergleichbar einer Speise- oder Harnröhre, die »entgegen ihrer Funktionsrichtung passi[e]rt werden sollen«.⁸ Mit diesem sprachbildlichen »Halsumdrehen« kann es selbst schon tödlich, mindestens aber erschütternd wirken, der inhärent menschlichen Gewalt und ihrer z. T. libidinösen Besetzung zu begegnen. Oder sich die Ambivalenz gegenüber Nahestehenden bzw. die »hinter der Trauer versteckte Haßbefriedigung am geliebten Toten«⁹ einzugestehen. Diesen Gedanken entwickelt Freud in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915b), wo er umreißt, wie dem Menschen der Tod des anderen zunächst durchaus recht, der eigene *Tod* hingegen unvorstellbar ist. Doch der Verlust von Angehörigen bringe einen Konflikt mit sich, insofern damit nicht nur der Tod in den Bereich des

»Eigenen« einbricht, sondern sich auch zeigt, dass etwas an der geliebten Person fremd und feindlich gewesen ist.¹⁰

Solcherart Ambivalenz-Eingeständnis selbst gegenüber geliebten Menschen gilt Rose wiederum als Voraussetzung dafür, dass es (in Reaktion darauf) überhaupt die Möglichkeit eines bis zu vermeintlichen Feinden reichenden Entgegenkommens geben kann – was wiederum auch angesichts von COVID-19-Schulduzuweisungen, Impfwettläufen o. Ä. dringend erscheint. Sodass Rose versucht, in Richtung möglicher, wenn auch schwer erklärlicher und oft nur vermeintlicher Impulse der Empathie bzw. einer neuen, weniger Ich-gebundenen Form gemeinschaftlichen Lebens zu denken, in welchem – ohne z. B. klassenbezogene, ethnische, geschlechtliche Ausschlüsse – »der Schmerz der Zeit geteilt« werden kann (S. 82). Die Rede ist auch vom Kampf für eine Welt, in der man des Todes weniger, wie derzeit der Fall, »beraubt« werde (S. 51), sondern »in der alle frei sind, ihren eigenen Tod zu sterben« (S. 82). Auch in einem Rückgriff u. a. auf Rachel Berdachs Roman *Der Kaiser, die Weise und der Tod*, den Freud kannte, kommt Rose zu dem Schluss, dass der Tod der »die zufälligen Unterschiede zwischen uns« aufhebende »große Gleichmacher« sei oder sein sollte (S. 87). Bei derzeitigen Rufen nach neuen Solidaritätsformen wiederum müsste nach Rose ein Ort

für jene – von ihr mit der Psychoanalyse aufgeworfene – »dunkleren Aspekte des Menschseins« gefunden werden, damit sie nicht wirkungslos verpuffen (S. 93). – Und auch wenn man sich beim Lesen an dieser Stelle wünschen mag, dass die Autorin just diesen Ort näher eruiert bzw. ausgeführt hätte, was dieses Sein-Sollen heißen kann angesichts einer Situation, in der ein Von-innen-her-Ruhe-haben-wollen sich oft so überdeutlich zeigt: Es ist eben diese Vorläufigkeit der Vorlesung, die zugleich themenangemessen erscheint – bereits ihr Untertitel verweist prozesshaft auf das *Denken mit Freud in Zeiten der Pandemie*.

»Wenn ich begriffen habe was es macht, daß wir wie umgekehrte Sonnenblumen uns jetzt ins Dunkel wenden statt zum Licht, dann erst kann ich's bekämpfen oder nützen, wie ich den Wind in meinen Segeln fange – zuvor muß ich erkunden wie er weht«. ¹¹ In diesem Berdach geschuldeten, der Vorlesung vorangestellten Motto klingt mit der Sonnenblumen-Umkehrung wie schon bei der Halsumdrehung noch einmal ein Motiv der umgekrempelten Perspektive an, auf welche Rose zu setzen scheint. Und doch scheint mir just jene Verschränkung von Innerem/Äußerem, die ihre im besten Sinne mäandernde Vorlesung in weiten Teilen so stark macht, in ihren Schlussfolgerungen reduziert. Denn nicht nur wirkt die Rede von psychoanalyti-

schen Ideen (etwa was die Ambivalenz betrifft), welche in heutigen Zeiten eine »ungeschönte Wahrheit« herauszustellen helfen könnten (S. 77), gelegentlich idealisiert. Und nicht nur erscheint mir die Verwendung des Zufall-Begriffs nicht immer klar: Was Freud, wie gesehen, in Differenz zu einem »unerbittlichen Naturgesetz« als zufällig einführt, ist es als »gnadenlose Zufälligkeit« (S. 55) in kultureller Hinsicht nicht: Im Rose'schen Kontext deutet diese genau auf eine politisch verbrecherische Rücksichtslosigkeit.

Noch darüber hinaus scheint genau die Ambivalenz des Glaubens an den »innerursächlichen« Tod, welchen Freud zeitweilig mit einem illusionären Schillern umgibt¹², in der von Rose erstrebten Freiheit, den »eigenen Tod zu sterben« – also einen Tod diesesits der politisch hochwirksamen »zufälligen« Unterschiede – seltsam getilgt. Es ist dann, als würde ihre Vorlesung vielleicht genau in der Schwierigkeit, ein Ende zu finden, in gewisser Weise hinter das, was sie selbst so gekonnt entfaltet hat, zurückfallen. Zumindest kann man hier stocken. Denn ginge es nicht mehr um eine andere Verfasstheit jener »Zufälligkeiten«? Wird nicht mit der Betonung des eigenen Todes ein »von aller Zivilisation« »unbefleckt[er]« Zustand heraufbeschworen, den Rose in anderem Zusammenhang anführt (S. 77)? So sehr der politisch-ethische Impetus der Autorin, die vermeidbaren und damit unnötigen

Tode anzuprangern, nachvollziehbar und überzeugend ist, und so wesentlich die angenommene, dem menschlichen Leben innewohnenden Unvermeidbarkeit des Sterbens offenbar ist und bleibt, so unmöglich bleibt es zugleich (wie sich gerade mit Roses Denkart feststellen ließe), die inneren oder eigenen und die äußeren bzw. die zufälligen Aspekte des Sterbens im Konkreten auseinanderzuidividieren. Und dies wiederum nicht nur, weil hier unausbleiblich entlastende Wunschvorstellungen mit im Spiel sind, sondern auch, weil die Umwege des Lebens selbst mit Freud erst ausgehend von jenen »unvorstellbaren Krafteinwirkungen« bzw. »äußeren Einflüssen« zu denken sind.

Zu guter Letzt wäre festzuhalten: Selbst wenn offenbleibt, wie diese Zusammenhänge, die quasi im »Herzen« von *Den eigenen Tod sterben* in all seiner Mehrdeutigkeit zu liegen scheinen, letztlich zu denken sind, regt genau dieser Umstand – wie die Vorlesung insgesamt – doch ein »umdrehendes« Denken diesseits ausgetretener Pfade an. Allein das Aufkommen der skizzierten weiteren Klärungswünsche, durch die der vorliegende Text die Rezensentin ganz offensichtlich geradewegs in einen Dialog verwickelt und fortführend Fragen angeregt hat, ist beredtes Zeugnis dieser Vorlesungsqualität. Und zuweilen hat bei der Lektüre auch jenes – westlich-kulturell instruktive – »Aufblitzen« eines »anderen«, nicht so sehr »vom

Selbst beherrscht[en]« ethischen Lebens statt (S. 88, S. 92), auf dessen Spuren sich Rose mit anderen begibt. —

- 1) Seitenzahlen im Text beziehen sich auf den rezensierten Vorlesungstext.
- 2) Freud, Sigmund (1920g): *Jenseits des Lustprinzips*, in: G.W. Bd. XIII, Frankfurt a. M. 1999, Fischer, S. 1–69, hier S. 40f
- 3) Ebd., S. 41ff.
- 4) Ebd., S. 47
- 5) Ebd., S. 47
- 6) Ebd., S. 47
- 7) Vgl. Grubrich-Simitis, Ilse: *Trauma oder Trieb – Trieb und Trauma: Lektionen aus Sigmund Freuds phylogenetischer Phantasie von 1915*, in: *Psyche*, 1987, 41. Jg., Heft 11, S. 992–1023 sowie Grubrich-Simitis, Ilse: *Trauma oder Trieb – Trieb und Trauma: Wiederbetrachtet*, in: *Psyche*, 2007, 61. Jg., Heft 7, S. 637–656
- 8) Sigmund Freud an Albert Einstein, 26. 3. 1929, Sigmund Freud Collection der Library of Congress, zit. n. Grubrich-Simitis, Ilse: *Zurück zu Freuds Texten – Stumme Dokumente sprechen machen*, Frankfurt a. M. 1993, Fischer, S. 23 f.
- 9) Freud, Sigmund (1915b): *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: G.W. Bd. X, Frankfurt a. M. 1999, Fischer, S. 324–355, hier S. 349
- 10) Ebd., S. 345 ff.
- 11) Berdach, Rachel: *Der Kaiser, die Weisen und der Tod*, Wien 1938, Saturn, zit. n. Rose, *Den eigenen Tod*, S. 23
- 12) Was Rose, wie gesehen, auch erst aufgreift.

Thomas Ettl: *Die anorektische Logik – Psychodynamik, Genese und Behandlung der Magersucht*, Gießen 2021, Psychosozial-Verlag (Bibliothek der Psychoanalyse)

Rezensiert von Martin A. Hainz

Im vorliegenden Band wird rekonstruiert, wie es zu Anorexie (*anorexia nervosa*) kommt, um dann diesen Mechanismen präventiv und therapeutisch etwas entgegensetzen zu können. Die Annahme, auf der alles basiert – und die auch gängige Lehrmeinung ist –, lässt sich so zusammenfassen, dass Anorexie als das Ringen eines gekränkten Menschen um Selbstbestimmung zu verstehen sei. Wer seine völlige Unabhängigkeit von allem Äußerlichen demonstriert, bis hin zum zur Schau gestellten Hungern und Verhungern, ist von der Zuwendung unabhängig, an der es einmal fehlte.

Der Widerspruch, dass dieser Stoizismus doch der Besorgten und Entsetzten bedarf, ist augenfällig. Die Sphinkter-Moral wird in Gruppen propagiert und gemeinsam praktiziert – Selbsthilfe bei der Selbstschädigung, man ist füreinander »Thinspiration« (S. 15), *thin* und *inspiration*. In Posen der »Ikonographie mal des erotischen, mal des religiösen Verzückens« (S. 19) werden Körper präsentiert, denen es an nichts fehle, solange sie nichts brauchen.

Das Bedürfen und das, wonach gehungert wird, wäre dagegen »toxischer als Buttercremetorte«¹, so könnte man es in dieser Rhetorik formulieren. Ist Liebe das, was fehlt, so ist logischerweise die Antwort darauf eine »Beziehungsphobie« (S. 35). Die Ausstellung dessen wird durch das Verdecken der Brust komplettiert: »Fettgewebsphobie« (S. 19) nennt Ettl dies. Insgesamt ist Anorexie »eine kontraphobische Großveranstaltung« (S. 37).

Diese aggressive Entgegnung einer Welt gegenüber, in der die Betroffenen, subjektiv, »über keinen Leib verfügen (dürfen)« (S. 29), tötet: Herzstillstand, Nierenversagen, Suizid. Die anorektische Person verliert damit, wieder subjektiv, *nichts*, »ihr Körper [...] gehöre schon lange nicht mehr ihr.« (S. 41) Oder gehört ihr wieder, wo er als Schmerz und Dysfunktion von dem divergiert, was ein Anspruch von außen sein könnte. Die Person »ist die Kleine in der Hülle der Erwachsenen« (S. 63), die von anderen zum Objekt gemacht dies souverän zu leben zum Projekt macht. Die

Autoaggression und im Rahmen derselben das Hungern bedeuten also, »endlich leben« (S. 74) zu wollen, so zitiert Ettl den Text einer Anorektikerin, nämlich den Text *Splitterfasernackt* von Lilly Lindner.

Welcher Art die Verletzungen sind, variiert. Das Bedürfnis, das versagt wurde und sich die an Anorexie leidende Person nun versagt, ist konstant: »Mama, ich liebe dich.« Und deine Mutter antwortet: »Ich habe jetzt keine Zeit.« Da drehst du dich um.« (Lindner, zit. S. 77)

Entkommen kann man dieser Logik – diesem Unglauben – kaum. Die Falsifikation des Vertrauens droht ewig. Die Vorwegnahme der Enttäuschung ist insofern immer plausibel. Erstaunlich ist die schon erwähnte Suche nach Anerkennung entweder durch die ebenfalls Enttäuschte – oder die der Enttäuschung: der Körper als Mahnmal einer unheilen Welt. Das ist das Pendant des früheren Liebeswerbens, wenn Menschen mit Anorexie die (offenkundig nicht bedingungslose) Liebe der Mutter suchen, etwa durch Versuche, »die Zeichen pubertätsbedingter Metamorphose zu verleugnen.« (S. 150) Diese Metamorphose ist der Sturz in die Pseudo-Autonomie, nun müsse man nicht geliebt zu werden erwarten. Das »mutterfreie Terrain« (S. 151) ist Fluch und Segen ...

Noch die Tricks, mit denen Gewicht vorgetäuscht wird, sind beides: Ich-Erfahrung, da man

betrügen könne und dürfe, und dennoch der Versuch, unerkannt *deviant* zu sein. Entweder, um so doch in den Genuss der unzuverlässigen Zuwendung zu kommen, oder, um der Zwangsernährung zu entgehen, die der Horror des an Anorexie leidenden sein muss, nach dem versuchten Verlust des Bedürfnisses dessen Dennoch-Erfüllung, im Rahmen von etwas, das »wie eine Vergewaltigung« (S. 253) erlebt wird. Die Ausstellung des Erlittenen ist dabei für die, deren Sorge nicht nur eine ist, die als gehörig praktiziert, sondern empfunden wird, zweifellos eine Zumutung: die einer letztlich zurückgewiesenen Liebe, einer nicht geglaubten, nicht zu authentifizierenden. So »wird das Behandlungszimmer [...] flugs zum Gerichtssaal« (S. 277), freilich nicht einem, worin die Welt angeklagt ist. Das Hungern wird als souverän inszeniert, was der Intention dessen entspricht, der leidet, also die Anorexie vollendet. »Handlungsdruck« macht hier die Handelnden »zu Tätern« (S. 280).

Wenig ist hier auszurichten; noch »die Ausdeutung des Hier und Jetzt in der Behandlung auf dem Hintergrund der allerdings traumatischen Lebensgeschichte« (S. 302) durch Kranke ist unmöglich: Negiert man deren Interpretation, so permaniert man das Unrecht, das ihnen widerfuhr, doch deren Annahme ist womöglich die Bestätigung eher dessen, was die Krankheit ist. Die Frage

bleibt aber – oder das Sprechen; wie eine dritte Person im Raum, ist »die ›alte Dame Psychoanalyse‹« (S. 305) zugegen, so eine Patientin Ettls. Das nimmt dem Streit das Fatale, das die Grundproblematik wiederholt, die Frage, »wer erfolgreicher hungert« (S. 316).

Die Sprache gestattet es vor allem aber, sich zu dem zu verhalten, was ein Bedürfnis und dessen präventive Leugnung ist. Dazu muss die Sprache sich permanent angleichen, die Therapie ist in diesem Sinne keine »Methode[n]«, denn sie kann »nicht aufhören, sich durch ihre Praxis zu verändern.«² Ein Ziel kennt sie nicht, außer jenes, dass weder eine kindliche Abhängigkeit oder in gewisser Weise wieder infantile (auch wörtlich: sprachlose) Selbstgenügsamkeit dominant wird: »Ich suche jemand, der mir zuhört und nicht sich selbst« (S. 343), ruft eine Patientin, als sie zu Ettl zum Erstgespräch kommt. Das Gespräch rettet; aber immer nur auf Zeit: Stets »muss man in Rechnung stellen, dass Mager-süchtige auf alles verzichten, aber nur schwer auf das Süße an der Rache.« (S. 343) —

- 1) Annette Bitsch: *Diskrete Gespenster – Die Genealogie des Unbewussten aus der Medientheorie und Philosophie der Zeit*, Bielefeld 2009, transcript Verlag, S. 260
- 2) Jean-Luc Nancy: *Doppelter Sprung in die Abgründe*, übers. von Johannes Ungelenk, in: RISS Nr. 88 (2018.2): *Fröhliche Wissenschaft*, S. 54–66, S. 59

Übergriffigkeit hat keine gute Presse. Wem Übergriffigkeit nachgewiesen wird, der (und seltener die, denn tendenziell wird Übergriffigkeit kulturell heute noch immer eher männlich konnotiert) muss mit schiefen Blicken, mit Kritik und Ächtung, ja im schlimmsten Fall mit Verurteilung und Strafe rechnen. Wer übergriffig ist, überschreitet Grenzen – der Sitten, Gebräuche, des Geschmacks oder des Körpers anderer Personen. Die schlechte Presse erstaunt wenig. Wer könnte denn ernsthaft dafür plädieren, ungebeten in fremde Territorien einzudringen?

Der von Insa Härtel herausgegebene Band *Reibung und Reizung – Psychoanalyse, Kultur und deren Wissenschaft* stellt sich gegen solche (scheinbare) Selbstverständlichkeit. Er ist übergriffig. Und er will auch gar nichts anderes sein, sofern es sich um Verhältnisse, um Beziehungen der Psychoanalyse zu anderen Wissensgebieten handelt (S. 10). Und nicht nur dort. Denn das Kerngebiet der Psychoanalyse wird von Übergriffigkeit bestimmt: Psychoanalyse handelt

schließlich von und mit Sexualität und Lust an Grenzen, die sich auch und nicht zuletzt körperlich manifestieren. Der Titel *Reibung und Reizung* rückt dementsprechend nicht nur ganz allgemein den Körper, sondern mit ihm die Haut und diese als taktile Grenze in den Vordergrund.

Wie gestaltet sich der Übergriff? Es wird nach Öffnungen gesucht, die sich im Fall der Haut vorwiegend am Kopf und am anderen Ende zwischen den Beinen, im anogenitalen Feld, anbieten. Am Kopf beginnt alles mit einer Befürchtung: Die Psychoanalyse könnte von medizinischen Zugängen verschluckt werden (S. 6). Die in der Einleitung dargestellte Bewegung gegen dieses Verschlucken, die Bewegung, mit der sich Psychoanalyse gegen das eigene Verschlucktwerden hineindrängt in fremde Mäuler (S. 10), setzt sich fort im Tenor des Beitrags von Andreas Gehrlach: »Das Unbehagen am Kaffeelöffel – Über Freuds Beiträge zur Kulturwissenschaft«. Psychoanalyse wird hier gedacht als ein Mittel für eine Kulturwissenschaft, die sich nicht

dem Exotischen, sondern dem Endotischen, dem Inneren widmet. Was ist drinnen in (fremden) Kulturen, in Regelungen der Alltagsgestaltung (S. 41)? Oder mit Robert Pfaller: Was ist drin im psychoanalytischen Kulturbegriff (S. 45 ff.)? Nicht ganz unerwartet sammelt der Sammelband Positionen, als ließen die sich auch in einem Innen versammeln – nämlich in jenem recht konkret verstandenen Kulturbeutel (S. 14), den Joy Ahoi (auch Kyung-Hwa Choi-Ahoi) der Einleitung Insa Härtels in gezeichneter Form an die Seite stellt. Auch Juliet Flower McCannell steuert zur Begriffsfrage einen für den mehrfachen expliziten Verweis auf Freuds Psychoanalyse unerwartet optimistischen Ansatz bei: Ihre Reise ins Innere des Kulturbegriffs betrachtet Kultur als ein permanentes Antwortgeschehen auf ein stets gefährdetes Leben-in-Gemeinschaft (S. 84). Innerhalb von Gemeinschaft.

Kyung-Hwa Choi-Ahois Bildbeitrag in der Mitte des Bands wagt sich an ein grafisch vermitteltes Spekulieren über die (oft im Inneren) verborgenen Dinge. Die Zeichnungen nehmen in ihren jeweiligen Titeln Aspekte aus den Texten auf, verdichten sie, konnotieren sie teilweise neu, verrätseln sie auch und öffnen damit einen Raum für weitere Gedanken und Fantasien. Es tauchen schemenhaft Brust, Penis (*Autor*), Augen hinter dunklen Masken (*Gegenübertragung*) auf. Solche Masken

versammeln sich in einer weiteren Zeichnung unter dem Titel *Netz* eng eingeschlossen in einem Kopf. Ein anderes Bild heißt *Dunkler Kontinent* und puzzelt eine Vielzahl potenziell erotisch konnotierter Körperzonen zusammen. Die anogenitale Zone wird inkludiert: In einem *Phallus*-Bild, auf dem die senkrechten Strukturen wie Morcheln vor sich hinsprießen, ist neben einer kleinen abgetrennten Hand eine binär konstruierte, geschlechter-gerechte Gestalt, ein Penis, an welchem sich (scham-) lippenartige Wülste finden, ins Zentrum gerückt. Wie ein gefesselter Körpertorso wird die (auch auf dem Cover abgebildete) *Postmoderne* als eine spannungsgeladene, ein wenig an Francis Bacon erinnernde, Fleischanhäufung gefasst, deren Irrealität durch eine Tintenklecksspur unterstrichen zu sein scheint. Das geschieht ähnlich in einigen der anderen Zeichnungen mittels mehr oder minder deutlichen Fingerabdrücken, ganz so, als sollte damit der fingierte Charakter der Darstellungen (oder die Reibung der Finger am Papier?) hervorgehoben werden.

Nicht alle Texte richten sich manifest auf ein Eindringen in kulturelle Belange. Das Unbewusste und mit ihm die Psychoanalyse ist schließlich ein Oberflächenphänomen. Janina Faber bedient sich einer Fotografie von Francis McDormands Auftritt bei der Oscar-Verleihung 2019, den diese in Birkenstock-Sandalen

absolvierte. Der Beitrag reibt sich an visuellen Inszenierungen von Geschlechterkonflikten. Verkleidung und Maske werden dabei in ihrer schöpferischen Qualität ebenso angesprochen wie verstaubte phallogozentrische Ideen zur Gestaltung von Geschlechterbildern. Sonja Witte geht dem von Walter Benjamin beschriebenen paradoxen Verhältnis von Innen und Außen in ineinander gesteckten Strumpfpaaßen nach: Ihre Entfaltung lässt das Innere verschwinden. Die Übergriffigkeit verliert sich im Akt der Bemächtigung eines theoretischen Sujets, das Witte in ihrer Erforschung von »Holprigkeiten [...] in den Textverläufen als Spuren von Konflikten« (S. 118) reizt.

Einen anderen Weg ins Innere wählt Olaf Knellessen: In grenzüberschreitendem Assoziieren sieht er sich in seinem Text mit dem Titel »Assoziationen – von der Reflexion zur gleichschwebenden Aufmerksamkeit« im Inneren psychoanalytischer Klinik um. Vom manifesten Text her sind dabei – ironisch angepeilt – auch psychoanalytische Schulengrenzen gemeint. Vor einem psychoanalytisch gebotenen Plädoyer für ein nicht-reflektierendes Denken (S. 135) besucht er ein Zimmer einer Ausstellung des Künstlers Thomas Hirschhorn, in dem »ein Chaos, so ein Gerümpel, so ein Durcheinander, Drunter und Drüber« (S. 131) herrschen. In einer Psychoanalyse kann und soll sich niemand auskennen – ähnlich

wie in Hirschhorns Zimmer, das dann (wie eine Psychoanalyse) doch einen anderen Blick zulässt: »Unglaublich, was man da zu sehen bekommt, was einen anspringt, was man da erlebt und wie man immer noch mehr staunt« (S. 132). Psychoanalyse ist dort, wo »es passiert« (S. 133), womit eine weitere, in die Symbolik des Übergriffs verweisende Metapher, nämlich die des (Über-)Schreitens (franz.: *passer le cap*, eine Hürde überwinden), aufgerufen ist.

Lilli Gast bedenkt in ihren »Notizen zur Tektonik des psychoanalytischen Subjekts« den Beitrag psychoanalytischer Theorie für eine Theorie des Subjekts. Vor allem Adorno sei es gelungen, »Einlagerungen im Innersten des Subjekts und in der psychoanalytischen Metapsychologie Freuds« (S. 91) aufzuspüren. Damit sind die metaphysischen Voraussetzungen jener produktiven Differenzen zwischen dem Kulturellen und dem Psychischen (S. 94) benannt, die als Bedingung der Möglichkeit von Reizungen zwischen beiden firmieren. Philosophische Feststellungen wie diese machen freilich auch stutzig. Metaphysische Voraussetzungen sind alles andere als assoziativ. Sie dienen vielmehr einer Verankerung in sicheren Grundfesten und machen als solche aufmerksam auf die Zweifel, die sie auszuräumen versuchen. Solche Verankerung erweist sich damit als lose verbunden mit einem Satz aus dem stetig dahin-

fließenden Untertitelbereich des Buchs (der als »Bestiarium« altmodischer Ausdrücke bzw. Reizworte verstanden werden will): »Veronika, die AmbivaLenz ist da« (11 f.).

Psychoanalyse ist nicht mehr, was sie für Adorno einst war. Laufend musste sie sich diversen Entwertungen, Bewertungen, auch Verwertungen stellen. Faber weist zu Recht auf Debatten, in denen behauptet wird, Psychoanalyse sei aus der Mode gekommen (S. 105). Auch wenn die Leserin Alice Pechriggls Behauptung, die Psychoanalyse sei »sowohl kulturtheoretisch [...] als auch institutionell in vielerlei Hinsicht überholt« (S. 101), nicht folgen mag, lässt sich ein schales, wohl auch trauriges Gefühl nicht leicht wegschieben. Der von den psychiatrischen Institutionen in den USA und von der 1968er-Studentenbewegung in Europa getragene Boom der Psychoanalyse ist längst vorbei. (Die in der Einleitung aufgerufene Frontstellung zwischen Medizin und Psychoanalyse übergeht, dass die Psychoanalyse einiges von ihrem ehemals großen Renommee der Verbindung mit medizinischer Praxis verdankt.) Wie in einer sportlichen Leistungsschau heute anzunehmen, Psychoanalyse sei die »einzige Theorie, die die nötigen Werkzeuge zur Diagnose und Verbesserung enthält« (S. 57), wirkt mit Blick auf diese historischen Entwicklungen weniger reizvoll als überreizt.

Doch genau in diesem auch überschreitenden Ausloten der Schmerzgrenzen liegt die Stärke von *Reibung und Reizung*. Thematisch ähnlich ausgerichtete Publikationen haben die Grenzgänge anders gestaltet, etwa die Erträge für die Klinik der Psychoanalyse aus einer kulturwissenschaftlichen Beschäftigung hervorgehoben (Küchenhoff, 2005). Sie haben die kulturtheoretisch relevanten Felder in der und rund um die Psychoanalyse für den Zweck der Lehre systematisch dargestellt (List, 2013), das interdisziplinäre Potenzial von Psychoanalyse von einem prononciert universitären Standpunkt aus in den Vordergrund gerückt (Kirchhoff e. a., 2019) und mithilfe des Brückenbegriffs der Erfahrung nach Verbindungen zwischen Kultur- und Psychoanalyse gesucht (Brede, 2016). Der vorliegende Band sticht ganz im Sinne von Knellesens Beschreibung der Psychoanalyse heraus, denn in diesem Band geschieht es. Es wird schonungslos zur Sprache gebracht. Hier wird weniger versprochen als gehalten. Obwohl nicht mehr als oberflächliche Reizung und Reibung angekündigt, wirkt der Band eindringlich. Körperlich. Und genau jetzt. Große Empfehlung.

Literatur:

Brede, Karola (Gasthg.) (2016): *Psychoanalytische Erfahrung und Kulturanalyse – Psychoanalyse und Sozialforschung* 20/1

Christine Kirchhoff, Thomas
Kühn, Phil C. Langer, Susanne
Lanwerd, Frank Schumann (Hg.):
*Psychoanalytisch denken – Sozial-
und kulturwissenschaftliche Perspek-
tiven*, Gießen 2019, Psychosozial-
Verlag

Küchenhoff, Joachim: *Die Achtung
vor dem Anderen – Psychoanalyse
und Kulturwissenschaften im Dialog*
Weilerswist 2005, Velbrück Wis-
senschaft

List, Eveline: *Psychoanalytische
Kulturwissenschaften*, Wien 2013,
Facultas

Tögel, Christfried (Hg.); Zerfaß, Urban (Mitarbeit): *Sigmund-Freud-Gesamtausgabe in 23 Bänden*, Bd. 18, 579 Seiten, Bd. 19, 497 Seiten und Bd. 20, 535 Seiten, Gießen 2021, Psychosozial-Verlag

Rezensiert von Karl-Josef Pazzini

Band 18 beinhaltet Werke aus den Jahren 1924–1927.

Der Herausgeber skizziert vorab kurz die Lebenssituation Freuds in diesen Jahren: Schwierigkeiten mit der Prothese, Herzprobleme, Tod Karl Abrahams und Josef Breuers, die Kurpfuscherprozesse, Auseinandersetzungen im »Geheimen Komitee«, Ehrenmitgliedschaft der American Neurological Society, Ehrentitel »Bürger der Stadt Wien«, Treffen mit Marie Bonaparte, Romain Rolland, Stefan Zweig, Albert Einstein und Rabindranath Tagore. Und die Gesammelten Schriften begannen zu erscheinen.

An wenigen Stellen können Spuren dieser Ereignisse in den Schriften direkt aufgefunden werden: Freuds Zuschrift an die *Neue Freie Presse*, »Dr. Reik und die Kurpfuscherfrage« vom 18. 7. 1926, kurz vor der schon im Druck befindlichen *Frage der Laienanalyse* ist da eine der Ausnahmen. »Niemals habe ich versäumt, den Patienten zu sagen, dass er nicht Arzt, sondern Psycholog ist« (S. 335). Freud hofft, dass er sich für die Ankündigung des Buchs

»keine Anklage wegen standeswidriger Reklame« zuzieht, weil er ja seine Praxis aufgegeben hat. Und 1926 gratuliert er Romain Rolland zum 60. Geburtstag (Januar 1926).

Auf S. 87 ist die Werbung für *ERAPI Der Wunderblock* zu finden »schreibt ohne Blei oder Tinte, kein Gummi oder Schwamm nötig, in Kanzlei-, Taschen- oder Westentaschenformat«. Der Herausgeber spekuliert, dass Freud nur auf den Wunderblock gestoßen sei, weil die Firma auch eine »Welterregende Errungenschaft für Raucher« angeboten habe.

Enthalten ist *Die Widerstände gegen die Psychoanalyse* (Mai 1925). Zuerst erschienen in *La Revue Juive* 1 (1925) auf Französisch, auf Deutsch zugleich in *Imago* 11 (1925). Ferenczi schrieb Freud, dass er dem Drängen des Herausgebers Albert Cohen nachgab: »Was blieb mir übrig, als zuzugestehen, dass ich sehr geschmeichelt bin, und ihm etwas Harmloses zuzusagen? Ich wählte die Widerstände gegen die Ψ A«.

Und eine Erstveröffentlichung firmiert unter *Wie sie*

Mussolini sehen, die Antwort Freuds auf eine Umfrage des *Prager Tagblatts* vom 25. 12. 1925. Freuds Antwort sei hier vollständig wiedergegeben: »Fällt mir nicht ein, mich über Mussolini zu äußern!« (S. 233).

Eine weitere Erstveröffentlichung *Unser Orden* (Mai 1926) ist bemerkenswert. Freud beschreibt für *B'nai Brith – Monatsblätter der Grossloge für den Čechoslovakischen Staat* 5 (1926) (H4, S. 104 f.) in prägnanter Kürze sein Verhältnis »zu den ethischen Anforderungen«, die auch im Orden nicht immer richtig erkannt worden seien. »Ich meine, es tut weder der Würde noch dem Wert der menschlichen Sittlichkeit Abbruch, wenn man nach ihren Ursprüngen forscht und die Notwendigkeiten darlegt, die sie geschaffen haben. Mag sich immerhin ergeben, dass sie eine Reaktion auf gewisse Seiten der menschlichen Natur entspricht; auch die Fähigkeit zu solchen Reaktionen ist ein Stück der menschlichen Konstitution geworden.« (S. 331) Vorgeformt ist eine Unterscheidung von Moral und Ethik. Die Fähigkeit auf Leerstellen der menschlichen Natur zu reagieren, geht selbst in die Konstitution des Menschen ein. Die unter 1926–10 verzeichnete Ansprache an die Mitglieder des Vereins *B'nai Brith* ist in GW 17 publiziert, in der Konkordanz am Ende des Bands sieht es so aus, als wenn es nur eine Sigle bei Meyer-Palmedo & Fichtner gäbe.

Bisher nicht in den Werken publiziert ist der auch von Freud unterschriebene Aufruf für ein Denkmal für Josef Popper-Lynkeus (November 1926), einen Sozialphilosophen, Erfinder und Dichter, zu dem Freud schon seit 1916 Kontakt hatte.

Band 19 beinhaltet Werke aus den Jahren 1928–1933.

Christfried Tögel macht im Geleitwort darauf aufmerksam, dass Freud durch seine Erkrankung sehr beeinträchtigt war, dass es 1933 zu den ersten Bücherverbrennungen kam, Freud immer bekannter wurde, was sich auch in den Aufrufen äußert zu deren Unterzeichnung er gebeten wurde. Davon sind einige in diesem Band zum ersten Mal nach der Erstveröffentlichung in Zeitungen oder als offene Briefe abgedruckt. Man könnte auf den Gedanken kommen, dass diese zu weit links platziert waren, so dass sie nicht schon früher in die Werke aufgenommen wurden.

1930 erließ Freud mit Eduard Bernstein, Leon Blum, Max Brod, Albert Einstein, Martin Buber und wenigen anderen einen Aufruf »Für das Arbeitende Palästina« in der *Ostjüdischen Zeitung* in der Bukowina. Darin heißt es u. a. »Die bisherigen Leistungen werden in ein falsches Licht gerückt, die Bedürfnisse und Ziele werden unrichtig dargestellt [...] Die Sozialpolitischen Verhältnisse im Orient gefährden die brüderliche Begegnung des jüdischen und

des arabischen Volkes auf ihrem historischen Weg gemeinsamer Arbeit, internationaler Solidarität und nationaler Freiheit.« (S. 171)

Es ist vielleicht nicht ganz korrekt, wenn der Dachverband der Gewerkschaften Israels, Histadruth, als Initiator genannt wird. Zu der Zeit war es Palästina.

Es folgt ein »Manifest gegen die Wehrpflicht und die Ausbildung der Jugend«, veröffentlicht in *Die neue Generation* 9/10 1930. Diesen Aufruf hat Freud u. a. zusammen mit John Dewey, Albert Einstein, Selma Lagerlöf, Thomas Mann, Romain Rolland, Upton Sinclair, H. G. Wells unterzeichnet. – Eine erweiterte Fassung folgt 1931 in *Der sozialistische Freidenker* Nr. 8, jetzt mit Unterzeichnern aus Russland und dem Mittleren Osten.

1932 unterzeichnet Freud einen »Aufruf zum Weltkongress gegen den Krieg« veröffentlicht in *Freiheit* einem Organ der Kommunistischen Partei Deutschlands am 11. 8. 1932 formuliert in Anlehnung an einen Aufruf von Henri Barbusse und Romain Rolland in *L'Humanité* vom Chefarzt der Inneren Abteilung des Berliner Hufeland-Hospitals, Felix Boenheim. Die Rede ist von den psychischen und gesundheitlichen Schäden, die die Ärzte am besten kennen. Auch von Schäden politischer Art ist die Rede: »Bedroht ist in erster Linie die Sowjetunion. Ein Angriff auf dieses Land, das den friedlichen Aufbau will, bedeutet einen neuen Weltkrieg.«

Tögel hat drei Artikel in der *Tagespresse* Wiens gefunden, die Freud lanciert hatte, um den Psychoanalytischen Verlag zu unterstützen. Themen für die breite Öffentlichkeit in einem möglichst allgemein verständlichen Ton »Aufklärungen, Anwendungen, Orientierungen« (*Neue Freie Presse*, 3. 12. 1932). »Von einer Einführung in die Psychoanalyse erwarten Sie vielleicht auch eine Anweisung, welche Argumente man zur Richtigstellung der offenkundigen Irrtümer über die Analyse verwenden, welche Bücher man zur besseren Information empfehlen, oder selbst, welche Beispiele aus Ihrer Lektüre oder Erfahrung Sie in der Diskussion anrufen sollen, um die Einstellung der Gesellschaft zu ändern. Ich bitte Sie, tun Sie nichts von alledem. Es wäre unnütz; am besten Sie verbergen überhaupt Ihr besseres Wissen« (264). Freud versteht es, den Leser einzufangen.

Der zweite Artikel »Traum und Okkultismus« erschien im Wiener *Tag* am 8. 12. 1932. Den Okkultismus nimmt Freud als Phänomen ernst. Deren Erforschung hält er für eine schwierige Aufgabe. »Und bis die damit beschäftigten Forscher zu Entscheidungen gekommen sind, bleibt man dem Zweifel und seinen eigenen Vermutungen überlassen.« (S. 273)

Am 12. 12. 1932 folgt ein Artikel »Wahrsagekunst und Zahlenmystik«. Es leuchtet darin

etwas auf, vom Mut Freuds Fragen zu stellen: »Entweder ist die Geschichte, so wie sie mir erzählt wurde, nicht wahr, hat sich anders zugetragen, oder es ist anzuerkennen, dass eine Gedankenübertragung als reales Phänomen besteht.« (S. 278)

Band 20 enthält Schriften aus den Jahren 1934–1939.

Damit ist der Punkt der zu Freuds Lebzeiten erschienen Arbeiten in Erstausgaben erreicht. Es werden noch 3 Bände (Bd. 21: *Vorträge und Interviews*, Bd. 22: *Freud-Diarium* (2 Halbbände): *Chroniken, Kalender, Biografisches* und Bd. 23: *Gesamtregister*) folgen. Auch bei diesem Band werde ich mich auf die hier zum ersten Mal publizierten Arbeiten konzentrieren.

Im Vorwort zu diesem Band zitiert Christfried Tögel aus einem Brief von Freud, veranlasst durch die Reaktion eines anonymen Briefschreibers aus Boston auf *Der Mann Moses*. Er gab sich als Jude zu erkennen und bedauerte, dass die Nazis Freud nicht in ein Konzentrationslager gesteckt hätten. Freuds Erwiderung ist wie ein Motto, das sich insbesondere über die letzten Lebensjahre Freuds stellen lässt: »Natürlich kränke ich auch meine Volksgenossen nicht gerne. Aber was kann ich dabei machen? Ich habe mein ganzes langes Leben damit ausgefüllt, für das einzutreten, was ich für die wissenschaftliche Wahrheit hielt, auch wenn es für meine Neben-

menschen unbequem und unangenehm war. Ich kann es nicht mit einem Akt der Verleugnung beschließen.«

1934 schreibt Freud eine einleitende Bemerkung zu Wulf Sachs (Johannesburg) Buch *Psychoanalysis and Practical Applications*.

»These Chapters constitute an instructive (lehrreich) and valuable introduction to the science of Psychoanalysis which is so difficult to present«. Im Brief an Sachs heißt es, dass er verstehe, »dass eine lokale Publikation ihren Wert hat, obwohl es anderswo Bücher mit ähnlichem Inhalt reichlich gibt.«

Freuds Leben ist zu der Zeit beeinträchtigt von seiner Krankheit. Er bezeichnet das als »seine Abgeschiedenheit«.

Zum 40-jährigen Bestehen des *B'nai Brith* (*Söhne des Bundes*) schreibt Freud einen Brief. (Sohn eines Bundes sein zu können, ist eine interessante Konstruktion.) Freud schreibt an die »lieben Brüder«, die ihm in allen politischen und individuellen Wirren ein Zuhause waren, auch wenn er in der letzten Zeit, nicht häufig anwesend sein konnte. »Die weitgehende Übereinstimmung kultureller wie humanitärer Ideale, sowie das gleiche freudige Bekenntnis zu jüdischer Abkunft und jüdischem Wesen haben es lebendig erhalten.«

Freud schreibt 1935 zum 15-jährigen Jubiläum von *Keren Hajessod*, eines Palästina-Aufbaufonds, eine Unterstützungsnote wissend darum »welch segensreich

wirkendes Instrument diese Stiftung für unser Volk geworden ist in dem Bemühen, im alten Vaterland eine neue Heimat zu gründen. Ein Zeichen unseres unbesiegbaren Lebenswillens.« Der Herausgeber weist darauf hin, dass Freud fünf Jahre zuvor geschrieben hatte, »daß der wirklichkeitsfremde Fanatismus unserer Volksgenossen sein Stück Schuld trägt an der Erweckung des Misstrauens der Araber«.

Erstmals in einem Werkzusammenhang publiziert ist der Aufruf aus dem *British Medical Journal* für Spenden zur Einrichtung einer psychologischen Bibliothek für die Hebräische Universität zum Andenken an den britischen Psychoanalytiker David Eder. Freud hat zusammen mit Einstein, Chaim Weizman, H. G. Wells, Ernest Jones, u. a. unterschrieben. Wer den Text verfasst hat, konnte wohl nicht mehr eruiert werden. Eder war einer der Mitbegründer der Hebräischen Universität und Präsident der britischen zionistischen Föderation. Im Band findet sich das kurze Telegramm Freuds als Grußadresse an den 14. Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Marienbad 1936.

1937 wird der Aufruf zur Zeichnung des »Thomas Mann-Fonds« zur Unterstützung emigrierter deutscher Schriftsteller in *Das Neue Tage-Buch* (Paris und Amsterdam) publiziert, ebenso die Vorbemerkung Freuds zum Wiedererscheinen der beiden Jahr-

gänge von *Imago* und *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* als vereinigte Zeitschrift jetzt, 1939, in London, nach dem beide Zeitschriften 1938 wegen »der politischen Ereignisse in Österreich nicht erscheinen« konnten.

Zur 3. und erweiterten Auflage von *Das psychoanalytische Volksbuch* wünscht Freud im Geleitwort: »Möge es auch fernerhin Belehrung und Anregung in weite Kreise tragen.«

Zum 50-jährigen Bestehen der Zeitung *Argentinisches Tageblatt* schickt Freud aus dem Londoner Exil ein von ihm erbetenes Foto »in Anerkennung Ihres tapferen Kampfes für unsere Sache im fernen Land«.

Gerade in diesen kleinen Publikationen wird die direkte und indirekte politische Auseinandersetzung deutlich, Freuds Kampf mit der Krankheit und damit der Kontext der in diesem Band erhaltenen Schriften wie *Der Mann Moses und Konstruktiven in der Analyse*.

Zu einem schon im Nachtragsband der Gesammelten Werke veröffentlichten Beitrag Freuds *Ein Wort zum Antisemitismus* (1938) der genial ironisch konstruiert ist, hätte man sich schon gewünscht, aus welcher Schrift, die Freud angeblich aus Altersgründen nicht erinnert, er irgendwann exzerpiert hatte.

Wie bei den bisherigen Bänden findet sich ein umfängliches Personen- und Sachregister, eine Konkordanz der Publikationsorte

der jeweils im Erstdruck enthaltenen Schriften. Die Neuauflagen, die in den Bänden verzeichnet sind, können auf dem Server des Psychosozial-Verlags eingesehen werden.

Abstracts

Johannes Binotto
Entzonungen – Zur
Erogeneität des Filmischen
und ihre Verschiebung im
Videoessay

Neben den berühmten erogenen Zonen ist Freuds Begriff der Erogeneität in seiner Radikalität wenig prominent geworden. Dabei eignet er sich gerade wie kein anderer, um einen anderen Blick auf die Bedeutung des Filmischen für unser Verständnis von Sexualität zu werfen: Filme stellen Sexualität nicht einfach dar, sondern konzipieren sie laufend neu als unabschließbaren, sich laufend verschiebenden Prozess. Das neue Format des Videoessays erweist sich als ideales Medium, diese Erogeneität des Filmischen zugleich experimentell zu erforschen und am eigenen Körper mitzuspielen.

Stichwörter: erogene Inskription, Körper, Plastizität, haptische Visualität, Experiment

* * *

Insa Härtel
Tanz im Bett & Walkman als
Kondom als Screen: Ästhetik
des Sexuellen in *Test* (2013)

Test (USA 2013; R: Chris Mason Johnson) versetzt das Publikum ins San Francisco der 1980er Jahre, in eine Zeit, in dem der erste HIV-Test verfügbar wird. Der Film dreht sich mit und um einen schwulen weißen jungen Tänzer, der wie andere Angst vor dem Virus hat. Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, was dieser Film in einer Verschränkung von Sujet und Machart an Erkenntnissen in Sachen Sexualität generiert. Es zeigt sich, dass *Test* – verbunden mit Tanz und Walkman, wie sie hier eine wichtige Rolle spielen – verschiedene Choreografien und Realitätsebenen medial in Szene setzt, vorführt und das Publikum different positioniert. Und der Clou – so das Ergebnis – ist, dass *Test* genau mit filmästhetischen Mitteln, durch Vorführung seiner eigenen Wirkmechanismen, das Sexuelle und dessen Szenen analysiert. Am Ende wird Sex auch diesseits des auf der Handlungsebene im Vordergrund stehenden sozialen Aids-

Themas von einer kondomartigen Grenzziehung her denkbar und als in sich gespalten verfasst – was die Lust zu einer immer schon ästhetischen macht.

Stichwörter: Filmästhetik, Sexuelles, Illusionsbildung, Probe, Kondom

* * *

Sulgi Lie
Phantasmagorien der Farbe –
Hitchcocks Kolorismus

Es geht um den Versuch, die exzessiven Qualitäten der filmischen Farbe in einigen Filmen von Alfred Hitchcock einerseits als ästhetischen und affektiven Ausdruck sexuellen Genießens zu analysieren und andererseits als Perfektionierung einer Illusionstechnik zu verstehen, die in der Mediengeschichte als »Phantasmagorie« bezeichnet wird.

Stichwörter: Affekt, Farbe, Hitchcock, Phantasmagorie, Sexualität

* * *

Cesare Musatti
Kino und Psychoanalyse
(1950)

Musatti zeigt im hier gewählten Textausschnitt wie Traum und Film miteinander verwoben sein können. Der Traum wird erst zum Traum, wenn er aufhört. Dann braucht er neue Darstellungsmittel. Nur Kinder betten das, was

aus Sicht der Erwachsenen Fantasie oder Traum ist, in die Alltagsrealität bruchlos ein. Die Realitäten des Films und des Traums sind verwandt, da sie beide den Anschein erwecken können, sie hätten eine eigene Realität, die nicht unmittelbar an den Alltag angeschlossen ist. Musatti begleitet seine Überlegungen mit Träumen, die er in seiner Praxis hört, die sowohl die Analysanden wie Musatti mit Filmen in Verbindung bringen. Filmreste der Kinobesuche werden als Tagesreste Material zur Darstellung dessen, was unbewusst am Werk ist. Die Traum Erzählungen der Analysanden berühren die Filmerinnerungen des Analytikers. Er schlussfolgert, dass unbewusste Prozesse in der Sprache des Films eine besondere Resonanz finden und diese dann wiederum unbewusste Prozesse in Gang bringen können.

Stichwörter: Film, Traum, Alltag, Analysand

* * *

Karl-Josef Pazzini
Der Analysant mit
dem Laptop

Filme und Videos kommen in Analysen vor. Die Überarbeitung von Notizen aus der analytischen Arbeit spricht von einem »Überfall« mit einem Laptop, einer Überschreitung, also von Sexualität in der klinischen Arbeit. Ein Analysant zeigt nach einer Phase langen Schweigens dem Analytiker

selbstproduzierte Filme sexuellen Inhalts. Es geht um die Grenze zwischen Agieren, Durcharbeitungsmöglichkeit, Genuss und Sublimierung.

Stichwörter: Video, Setting, Porno, Sublimierung, Jouissance

* * *

Karl-Josef Pazzini,
Manuel Zahn
Übertragungsreize: Filme
als Analytiker*innen des
Sexuellen?

Laurent Cantets Film *Entre les murs* (dt. *Die Klasse*), F 2008, gehört zum Genre der Schulfilme. Explizit sexuell ist der Film nicht, 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. Ausgehend und angeregt von Cantets Film widmet sich der Beitrag dem Zusammenhang von Film, Schule, Übertragung und Sexuellem.

Stichwörter: Sexualität, Übertragung, Grenzen, Schulfilm, Lehre

* * *

Linda Waack
Analytische Aussprache in
Lina Wertmüllers *Hingerissen
von einem ungewöhnlichen
Schicksal im azurblauen Meer
im August*

In der Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie nimmt das Konzept des Masochismus eine zentrale Position ein. 1984 erlaubte es Gaylyn Studlar eine kritische Prüfung der von Laura Mulvey entwickelten Thesen zu Schaulust und narrativem Kino. Diese analytische Wende zeichnete sich bereits einige Jahre zuvor in Filmen ab, die selbst eine masochistische Ästhetik verfolgten. Der Text untersucht dies am Beispiel von Lina Wertmüllers *Hingerissen von einem ungewöhnlichen Schicksal im azurblauen Meer im August* (I 1974) [Orig.: *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*]. Gefragt wird nach den filmischen Möglichkeiten Sexualität diesseits und jenseits ihrer Repräsentation zu denken. These ist, dass der Film durch das explizite Benennen der masochistischen Anordnung aus ihrer impliziten Annahme im Kino aussteigt.

Stichwörter: Masochismus, Fantasie, Lina Wertmüller, masochistische Ästhetik, Sexualität

Autor*innen

Julia Bee

ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin. Seit September 2016 ist sie Juniorprofessorin für Bildtheorie an der Bauhaus Universität Weimar. Von April bis September 2020 war sie Gastprofessorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und von September 2020 bis April 2021 Mercatorfellow am Sonderforschungsbereich »Medien der Kooperation« der Universität Siegen.

Johannes Binotto

ist Kultur- und Medienwissenschaftler, Videoessayist und senior lecturer für Filmtheorie an der Hochschule Luzern Design + Kunst und für amerikanische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich, sowie Leiter des SNF-Forschungsprojekt videoessayresearch.org

Forschungsschwerpunkte sind die Schnittstellen zwischen Medientheorie, Technikgeschichte und Psychoanalyse, das Unheimliche als Raumphänomen, sowie Videoessays als experimentelle Wissenschaft.

Ausgewählte Publikationen:
Tat/Ort. Das Unheimliche und sein

Raum in der Kultur, Berlin,

Zürich: Diaphanes 2015;

als Hg. *Film/Architektur.*

Perspektiven des Kinos auf den

Raum (Bauwelt Fundamente)

Basel: Birkhäuser 2017.

www.medienkulturtechnik.org

Insa Härtel

ist Professorin für Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Kulturtheorie und Psychoanalyse an der Internationalen Psychoanalytischen Universität Berlin (IPU).

Schwerpunkte: Psychoanalytische Kunst- und Kulturtheorie, Sexualitäts- und Geschlechterforschung. Jüngste Herausgabe: *Reibung und Reizung. Psychoanalyse, Kultur und deren Wissenschaft*, Hamburg: Textem Verlag 2021.

<https://www.ipu-berlin.de/professoren/haertel-insa/>

Martin A. Hainz,

geboren 1974 in Wien; Prof. Mag. Dr. phil., Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaftler, Philosoph und Bildungswissenschaftler; Leiter der Forschungsstabstelle der Privaten Pädagogischen Hochschule Burgenland (Eisenstadt,

Österreich). Vorstandsmitglied der Rose Ausländer-Gesellschaft. Alumnus der Alexander von Humboldt-Stiftung. Bücher in Auswahl: *Silbenzwang*, Tübingen 2017; *Lapsus*, Würzburg 2014; *Entgöttertes Leid*, Tübingen 2007; *Masken der Mehrdeutigkeit*, Wien 2001, 2003; zahlreiche Aufsätze zur deutschen und österreichischen Literatur sowie zu philosophischen Fragestellungen. www.martinhainz.at

Ulrike Kadi,
Assoc. Prof., Priv.-Doz., DDr.,
Psychoanalytikerin (WAP/IPA),
Philosophin, Fachärztin für Psychiatrie und Psychotherapeutische Medizin an der Universitätsklinik für Psychoanalyse und Psychotherapie der Medizinischen Universität Wien sowie in freier Praxis. Forschungsschwerpunkte: Theorien des Körpers, strukturelle Psychoanalyse, Geschlechterforschung. Rezente Publikationen: »Auf der Suche nach dem verlorenen Geschlecht?« In: *Forum der Psychoanalyse* 37/1 (2021), S. 15–29, gem. mit Heidi Wilm, Gerhard Unterthurner, Timo Storck, Artur R. Boelderl (Hg.): *Körpertexte*. Wien: Turia + Kant 2021. kadicorps.philo.at

Sulgi Lie
ist Filmwissenschaftler und Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Er ist Autor

von *Towards a Political Aesthetics: The Outside of Film*, Amsterdam University Press 2020. Sein neues Buch *Gehend kommen. Adorno's Slapstick: Charlie Chaplin & The Marx Brothers* erscheint im Frühjahr 2022 bei Vorwerk 8.

Cesare Musatti (1897–1989)
war italienischer Philosoph, Psychologe und Psychoanalytiker. 1947 erhielt er den ersten Nachkriegslehrstuhl für Psychologie an der Fakultät für Literatur und Philosophie der Universität Mailand und war der führende Kopf der italienischen psychoanalytischen Bewegung in den ersten Nachkriegsjahren. Ab 1955 Herausgeber der von ihm mitgegründeten *Rivista di Psicoanalisi*, 1963 Präsident des Centro Milanese di Psicoanalisi (das heute nach ihm benannt ist) und 1976 Herausgeber der italienischen Ausgabe der Werke von Sigmund Freud. Neben psychoanalytischen Schriften auch über fünfzig Schriften zum Zusammenhang von Film und Psychoanalyse.

Karl-Josef Pazzini
ist Psychoanalytiker, Supervisor, Berater; bis 2014 Professor für Bildungstheorie und Bildende Kunst an der Universität Hamburg, Mitglied der Psychoanalytischen Bibliothek Berlin und der Freud-Lacan-Gesellschaft Berlin. Herausgeber des RISS. Arbeitet zu Übertragung, Pornografie, Museum als

Utopie der bürgerlichen Gesellschaft. Bücher: *Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse* (2015); zus. mit Insa Härtel: *Blickfänger. Scharfgestellt und umgedreht. Gerhard Richter Betty* [1977] 2017, Textem; zus. mit Manuel Zahn, Jean-Marie Weber: *Lehre im Kino. Psychoanalytische und pädagogische Lektüren von Lehrerfilmen* (2018).

Volker Renner

Der Künstler Volker Renner lebt in Hamburg. Er veröffentlichte zahlreiche Fotobücher im Textem Verlag. In RISS 88 (fröhliche Wissenschaft) sind Auszüge aus seinem Projekt *schwebende Rahmung* abgedruckt.
<https://www.volkerrenner.de/>

Linda Waack

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Nach dem Studium der Geschichte und Germanistik in Tübingen war sie Junior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. Zuletzt erschienen von ihr: *Der kleine Film. Mikrohistorie und Mediengeschichte*, Paderborn: Fink 2020 und »Walfreiheit. What it took Cinema to Free Willy«, in: *nachdemfilm*, Nr. 18, 2020.
<https://nachdemfilm.de/issues/text/walfreiheit> Außerdem: »Undine Syndrom«, in: Rupert Gaderer und Wim Peeters (Hg.):

Syndrome. Fiktionen und Pathologien. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2021, S. 246–261.

Manuel Zahn

ist Professor für Ästhetische Bildung am Department Kunst und Musik der Universität zu Köln. Seine Arbeitsgebiete sind Erziehungs- und Bildungsphilosophie, Medienbildung (insb. Filmbildung), Kunstpädagogik und Ästhetische Bildung in der digitalen Medienkultur. Zuletzt erschienen von ihm: Zus. mit Karl-Josef Pazzini und Jean-Marie Weber: *Lehre im Kino. Psychoanalytische und pädagogische Lektüren von Lehrerfilmen* (2018), *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft* Hg. Manuel Zahn und Andrea Sabisch (2018) und *Education in the Age of the Screen. Possibilities and Transformations in Technology* (2019). kunst.uni-koeln.de/zahn/

Heftankündigungen

RISS 97

UN

Un geistert durch die Sprachen, zwischen den Sprachen, es arbeitet mit und gegen die Wörter und Begriffe, an die es sich heftet. Weit mehr als ein Verneinungspartikel verunsichert es als Morphem, als Artikel, als (Zahl-)Wort oder gar als schiere Buchstabenfolge die Eindeutigkeit des Begrifflichen selbst. *Un* eröffnet einen spekulativen Raum, deutet auf Latenzen hin und oszilliert oftmals unentschieden und unübersetzbar zwischen seinen sprachlichen Funktionen. So vermerkt das Grimm'sche Wörterbuch: »es gibt kaum eine partikel, die ihre productive kraft stärker bethätigt hat und heute noch lebendiger bewahrt als *un*.« Un-Wörter, man denke beispielsweise an Unsinn, Unrecht, Unendlichkeit, treiben andere hervor, sie insistieren und können nur attribuiert werden, indem man den diese Wörter charakterisierenden Adjektiven selbst ein *un-* voranstellt.

Die Psychoanalyse, wie sie zunächst von Freud auf Deutsch formuliert wurde, hört in besonderer und anderer Weise auf *un*,

beschäftigt sich intensiv mit dieser »Marke der Verdrängung«, wie es Freud in *Das Unheimliche* bezeichnet. Die psychoanalytische Faszination für die Winkelzüge des *Un* erkennt in seiner vermeintlich »productive(n) kraft« nicht nur die der Verneinung, sondern vor allem die eines Entzugs, die Unmöglichkeit des Subjekts, mit sich eins zu sein. Der Hilfsbegriff des *Unbewussten* – neben anderen *Un*-Wörtern in Freuds Werk wie dem Unbehagen oder dem Unheimlichen – adressiert versuchsweise, immer wieder neu, eine Ambivalenz, durch die sich der Begriff selbst dem Zugriff noch entzieht.

Jacques Lacan, in *Seminar XI – Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, skandiert das *un* des Unbewussten, trennt es ab und lässt es zur Markierung des Spalts werden: »Die Grenze des Unbewussten ist sozusagen der *Unbegriff* – der nicht ein Nicht-Begriff ist, sondern der Begriff eines Fehlens.« In den Begriff eines Fehlens schreiben sich der unbestimmte Artikel und zugleich das Zahlwort eins (frz. *un*) ein. *Un* – die Unmöglichkeit, durch Zählen auf die Summe eines Ganzen zu kommen.

Vom *un* her möchten wir philologisch, literarisch und psychoanalytisch Verbindungen im Feld von Psyche, Sprache und Denken aufzeigen.

Redaktion Wolfgang Hottner,
Regina Karl, Judith Kasper

In Planung sind Hefte
zu den Themen:

Hass

Psychose

Chance, zum Laien zu werden
und gemacht zu werden / Freiheit
der Psychoanalyse

Lehren

RISS-BEIRAT

Monique David-Ménard (Paris)
Mladen Dolar (Ljubljana)
Maire Jaanus (New York)
Antonello Sciacchitano (Milano)
Sam Weber (Paris)
Slavoj Žižek (Ljubljana)
Hans Saettele (Mexiko)
Juliet Flower Mac Cannell (Irvine)
Bruce Fink (New York)
Renata Salecl (Ljubljana)
Alenka Zupančič (Ljubljana)
Cormac Gallagher (Dublin)

AUTOR*IN WERDEN

Eingeladen zu Beiträgen sind alle, die Texte, kombinierte Text- und Bildbeiträge, auch Audiobeiträge verfassen. Ungefähre Länge: bis 12 Seiten (ca. 30.000 Zeichen).

Wir bitten um gleichzeitige Zusendung eines Abstracts auf Deutsch, Englisch und Französisch (ca. 400 Zeichen), 5 bis 10 Keywords und eines Kurz-Curriculums (ca. 400 Zeichen).

Redaktion:

pazzini.riss@textem.de

Karl-Josef Pazzini

Pestalozzistr. 103

D-10625 Berlin

Details zur Texteingabe finden

Sie auf unserer Homepage

[www.](http://www.risszeitschriftfuerpsychoanalyse.org)

risszeitschriftfuerpsychoanalyse.org

LESER*INNENSCHAFT

Als Leser wünschen wir uns neben praktizierenden Psychoanalytikern jene, die dort arbeiten, wo etwas unerhört ist. Nicht nur Sprachwissenschaftler, Philosophen, Künstler, Kulturschaffende, Pädagogen, Historiker, Ethnologen, sondern alle, die an Grenzen leben oder arbeiten. RISS ist weltweit in vielen Bibliotheken online oder physisch erhältlich und bleibt als Arbeitsinstrument weit über das Erscheinungsdatum hinaus aktuell.

Anzeigen / Bestellungen /

Medienkontakt

Wir freuen uns auf Ihre

Kontaktaufnahme:

riss@textem.de

Audiovisuelle Kommunikation



montage AV ist eine Plattform für die Publikation aktueller Forschungsergebnisse der Film- und Medienwissenschaft. Die Beiträge mit unterschiedlichen Ansätzen verfolgen relevante Forschungsthemen und reflektieren den aktuellen Stand der Methodendebatte in der Film- und Medienwissenschaft in internationaler Perspektive.

Erstübersetzungen und die Edition klassischer Texte der Film-, Fernseh- und Medientheorie nehmen einen wichtigen Raum ein.

Aktuelle Themen:

Historische Rezeption: Wie haben Menschen in früheren Zeiten Filme verstanden, welche Wirkung hatte das Kinobild auf ihre Gefühlswelt? Welche Quellen könnte man zum Verständnis heranziehen?

Brasilien: Aktuelle Probleme und historische Gegebenheiten

Filmfarbe: Filmkunst lebt nicht zuletzt von der Farbe. Doch wie kann man diese elementare Intensität des Kinos methodisch in den Griff bekommen?

montage AV Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation
2 Hefte jährlich | Abo € 30,- / ermäßigt € 24,- | Einzelpreis € 16,90

Mit dem QR-Code gelangen
Sie auf die Webseite der Arbeits-
tagung »Szenen des Sexuellen:
Spielfilme als Analytiker*innen«
(<http://szenen-des-sexuellen.org>),
die am 4. und 5. Juni 2021
stattfand.

Dort finden Sie neben dem
Programm und Informationen zu
den Beitragenden, die Videoauf-
zeichnungen aller Vorträge sowie
Ergebnisse aus der Arbeit an filmi-
schem Material aus Workshops.



Heftredaktion:
Johannes Binotto
Insa Härtel
Karl-Josef Pazzini
Manuel Zahn

Autor*innen:
Julia Bee
Johannes Binotto
Insa Härtel
Martin A. Hainz
Ulrike Kadi
Sulgi Lie
Cesare Musatti
Karl-Josef Pazzini
Linda Waack
Manuel Zahn

Herausgeber:
Karl-Josef Pazzini

Mitheraus-
geber*innen:
Marcus Coelen
Judith Kasper
Mai Wegener

Redaktion:
Artur Reginald
Boelderl
Marcus Coelen
Jonas Diekhans
Insa Härtel
Martin A. Hainz
Regina Karl
Judith Kasper
Aaron Lahl
Karl-Josef Pazzini
Erik Porath
Kianush Ruf
Jonathan Schmidt-
Dominé
Mai Wegener
Peter Widmer
Alexandre
Wullschlegler

Korrektur/Lektorat:
Frederike Niebuhr,
Nora Sdun (Textem)

Gestaltung:
Christoph
Steinegger /
Interkool

Abbildungen:
Volker Renner

Druck:
Kerschoffset d.o.o.

Textem Verlag
Hamburg 2022

ISBN 978-3-86485-
270-1



Johannes Binotto, *Freud: eine (Film-)Szene* | Insa Härtel, *Tanz im Bett & Walkman als Kondom als Screen: Ästhetik des Sexuellen in Test* (2013) | Volker Renner, *Lindenstraße (Serientod)* | Johannes Binotto, *Entzonungen – Zur Erogeneität des Filmischen und ihrer Verschiebung im Videoessay* | Sulgi Lie, *Phantasmagorien der Farbe – Hitchcocks Kolorismus* | Linda Waack, *Analytische Aussprache in Lina Wertmüllers Hingerissen von einem ungewöhnlichen Schicksal im azurblauen Meer im August* | Karl-Josef Pazzini, Manuel Zahn, *Übertragungsreize: Filme als Analytiker*innen des Sexuellen?* | Julia Bee, *Sex Education* | Volker Renner, *Lindenstraße (Index)* | Cesare Musatti, *Kino und Psychoanalyse* (1950) | Karl-Josef Pazzini, *Der Analysant mit dem Laptop*

Rezensionen: Artur R. Boelderl und Peter Widmer (Hg.): *Von den Schwierigkeiten, zur Welt zu kommen – Transdisziplinäre Perspektiven auf die Geburt* (Martin Hainz) | »Dem Sinn den Hals umdrehen« *Jacqueline Rose: Den eigenen Tod sterben – Denken mit Freud in Zeiten der Pandemie* (Insa Härtel) | Thomas Ettl: *Die anorektische Logik – Psychodynamik, Genese und Behandlung der Magersucht* (Martin Hainz) | Insa Härtel (Hg.): *Reibung und Reizung – Psychoanalyse, Kultur und deren Wissenschaft* (Ulrike Kadi) | Christfried Tögel (Hg.); Urban Zerfaß (Mitarbeit): *Sigmund-Freud-Gesamtausgabe* Bd. 18, 19, 20 (Karl-Josef Pazzini)