

Yvonne Frenzel Ganz,
Andrea Kager (Hg.)

COMING OF AGE

Cinépassion

Eine psychoanalytische Filmrevue



Psychosozial-Verlag

Yvonne Frenzel Ganz, Andrea Kager (Hg.)
Cinépassion – Coming of Age

IMAGO

Yvonne Frenzel Ganz, Andrea Kager (Hg.)

Cinépassion – Coming of Age

Eine psychoanalytische Filmrevue

Mit Beiträgen von Hans Peter Bernet,
Dominique Bondy-Oppermann, Markus Fäh,
Yvonne Frenzel Ganz, Rolf Hächler, Carlos Hartmann,
Andrea Kager, Alexander Moser, Wiebke Rüegg-Kulenkampff,
Vera Saller, Vreni Weber und Mirna Würzler

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2021 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Filmszene aus *The Dreamers*

Quelle: Filmbild Fundus Herbert Klemens

Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin

www.me-ti.de

ISBN 978-3-8379-2992-8 (Print)

ISBN 978-3-8379-7742-4 (E-Book-PDF)

Inhalt

Editorial	9
Gestohlene Kindheit	13
<i>L'enfant d'en haut</i> , Ursula Meier, CH/F 2012 <i>Wiebke Rüegg-Kulenkampff</i>	
Das Leben ist eine Hure	23
<i>Fish Tank</i> , Andrea Arnold, GB 2009 <i>Andrea Kager</i>	
Mein Körper und ich	35
<i>Star</i> , Anna Melikyan, RU 2014 <i>Rolf Hächler</i>	
Trio infernale	45
<i>Mommy</i> , Xavier Dolan, CA 2014 <i>Yvonne Frenzel Ganz</i>	
Das Schöne und das Grauen	57
<i>The Lovely Bones</i> , Peter Jackson, USA 2009 <i>Markus Fäh</i>	
Kosmischer Tänzer	69
<i>Billy Elliot</i> , Stephen Daldry, GB 2000 <i>Mirna Würgler</i>	
Burnin' and Lootin'	79
<i>La Haine</i> , Mathieu Kassovitz, F 1995 <i>Andrea Kager</i>	

Puritanische Exzesse	89
<i>Bully</i> , Larry Clark, USA 2001 <i>Carlos Hartmann</i>	
Die Wurzeln des Bösen	99
<i>Das weiße Band</i> , Michael Haneke, D/A/F/I 2005 <i>Alexander Moser</i>	
Der Autor als Sünder und Gott	109
<i>Atonement</i> , Joe Wright, GB 2007 <i>Vera Saller</i>	
»Scheidenpimmelchen ist schön«	119
<i>Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern</i> , Stina Werenfels, CH/D 2015 <i>Yvonne Frenzel Ganz</i>	
Erbarmungslose Tradition	131
<i>Die Fremde</i> , Feo Aladag, D 2010 <i>Vreni Weber</i>	
Bedrohung von innen	141
<i>Home</i> , Ursula Meier, F/B/CH 2008 <i>Dominique Bondy-Oppermann</i>	
Das menschliche Skandalon	151
<i>A Clockwork Orange</i> , Stanley Kubrick, GB 1971 <i>Markus Fäh</i>	
Vater-Los	161
<i>The Return</i> , Andrej Swjaginzew, RU 2003 <i>Hans Peter Bernet</i>	
Geschwister im Aufbruch	171
<i>Abrir puertas y ventanas</i> , Milagros Mumenthaler, AR/CH 2011 <i>Wiebke Rüegg-Kulenkampff</i>	
Sprache ohne Konjunktiv	181
<i>Entre les murs</i> , Laurent Cantet, F 2008 <i>Mirna Würgler</i>	

Reise ohne Ankunft	191
<i>Persepolis</i> , Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, F 2007 <i>Andrea Kager</i>	
Zwischen Aufbruch und Stillstand	201
<i>The Dreamers</i> , Bernardo Bertolucci, GB 2003 <i>Yvonne Frenzel Ganz</i>	
»Der Kontext bin ich«	211
<i>We Need to Talk About Kevin</i> , Lynne Ramsay, GB/USA 2011 <i>Markus Fäh</i>	

Editorial

Seit bald 20 Jahren erobern psychoanalytische Filmreihen die Kinos größerer Städte im deutschsprachigen Raum. Die Veranstaltungen – sie werden in der Regel von den lokalen psychoanalytischen Ausbildungsinstituten organisiert – sind zu einem bewährten Ort des psychoanalytischen Outreach avanciert. Trotz Streaming-Angeboten im Internet trifft sich das Publikum auch weiterhin im verdunkelten Kinosaal, um hier kollektiv in die Welt der bewegten Bilder einzutauchen, sich dieser zu überlassen und sich damit auch dem eigenen Unbewussten anzunähern. Der Filmvorführung folgen jeweils ein psychoanalytischer Kommentar und eine Diskussion im Plenum, und die Zuschauenden tauchen angereichert aus ihrem traumähnlichen Zustand auf. So wird die Potenz der Psychoanalyse genuin erfahrbar.

Der Komplexität der Kunstgattung Film vermag ein rein psychoanalytischer Interpretationsansatz freilich nicht gerecht zu werden; filmwissenschaftlichen Ansprüchen genügen von Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytikern verfasste Filmanalysen kaum. Formale Elemente wie Kameraführung, Schnitt und Ton bleiben oft vernachlässigt. Dennoch ermöglicht diese Art der Filmbetrachtung einen faszinierenden Blick in die Welt des Psychischen, also Unbewussten, und regt die Zuschauenden zum weiteren Nachdenken an. Mehr wollen psychoanalytische Filmkommentare für das breite Publikum in der Regel nicht erreichen.

Das Projekt »Cinépassion«

Das 2006 in Zürich gegründete Projekt »Cinépassion« ist zur Erfolgsgeschichte geworden. In Sachen Kinofilm hat Zürich in Europa eine Sonderstellung: Hier werden Filme heute noch mehrheitlich in ihrer Originalfassung mit Untertiteln gezeigt, und keine andere Stadt im deutschsprachigen Raum kann im Verhältnis zur Einwohnerzahl eine höhere Kinodichte vorweisen. Trotz hart umkämpftem Markt wurden in Zürich über die vergangenen Jahre sogar neue Kinos eröffnet. Zürich gilt zudem als Europas Teststadt für Studiofilme und

das Zürcher Publikum als ausgesprochen cinéphil. Neben dem jährlich ausgetragenen internationalen Zurich Film Festival finden hier auch die Schweizer Jugendfilmtage, das schwul-lesbische Filmfestival Pink Apple, das Experimentalfilmfestival Videoex und das Festival für junge Filmschaffende Talent Screen statt.

Um in einem solch dichten Umfeld eine Veranstaltungsreihe über Film und Psychoanalyse zu etablieren, hat »Cinépassion« in Zürich neue Wege beschritten: »Cinépassion« ist keinem Institut angeschlossen, sondern existiert als unabhängiger Verein, dem Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker sowie andere an Film und Psychoanalyse Interessierte angehören. Der Vereinszweck besteht allein darin, öffentlich Filme vorzuführen, psychoanalytisch zu kommentieren und mit dem Publikum zu diskutieren. »Cinépassion« ist heute ein fester Bestandteil des Zürcher Kulturangebots; in den vergangenen 14 Jahren wurden an den regulären »Cinépassion«-Matinées, an zwei Themenwochenenden, an Zusatzveranstaltungen und an Anlässen für Schülerinnen und Schüler mehr als 160 Filme gezeigt.

Themenband zur Adoleszenz

Der vorliegende vierte »Cinépassion«-Sammelband ist erstmals einem Thema gewidmet. Er vereint Beiträge zu Filmen, die um das sogenannte »Coming of age«, das Lebensalter der Adoleszenz, kreisen. Mit »Coming of age« wird nicht nur eine Literaturgattung, sondern auch ein Filmgenre bezeichnet. Der englische Begriff gibt den Prozesscharakter dieses Lebensabschnitts treffend wieder; in ihm verdichtet sich die Dynamik dieser Zeit mit all ihren dramatischen somatischen und psychischen Umgestaltungen, mit all ihren Turbulenzen im sozialen Umfeld auch. Die Adoleszenz ist eine Zeit des Umbruchs, die Karten werden nochmals gemischt: Das infantile Drama flackert wieder auf, konstellierte sich neu und findet seinen Abschluss. Anhand von 20 ausgewählten Studiofilmen werden in diesem Themenband die Facetten des adoleszenten Schicksals aus überwiegend psychoanalytischer Perspektive reflektiert. Die Filme zeigen, wie sich die Herausforderung des »Coming of age« meistern lässt – oder auch nicht.

Die jeweiligen Filmplots sind so turbulent und bunt wie der Prozess des Erwachsenwerdens selbst. Die jugendlichen Protagonistinnen und Protagonisten sind Gefühlsstürmen ausgesetzt, hinterfragen ihre Existenz, träumen sich in ihren Fantasien vorwärts und treffen beim Lösen neuer Entwicklungsaufgaben auf

eine mehr oder weniger unterstützende Umwelt. Die Filme machen unmittelbar sichtbar, wie die Zeit des Umbruchs nicht nur die Jugendlichen selbst, sondern auch ihre Umgebung fordert und formt. Adoleszenz findet nicht im luftleeren Raum statt, sondern bringt Reibung – nicht nur ins familiäre System. Adoleszenz bedarf dieser Reibung, und konstitutionelle wie akzidentelle Faktoren bestimmen die individuelle Ausgestaltung des Neuen.

Die 20 ausgewählten Filme

Die Fremde, La Haine, Entre les murs und *Persepolis* sind Filme, die illustrieren, wie der Migrationshintergrund das Heranwachsen bestimmt. In *Das weiße Band, Abrir puertas y ventanas* und *Fish Tank* sind gesellschaftliche Faktoren bedeutsam. *The Dreamers, Atonement* und *Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern* widmen sich der neu entdeckten Sexualität. Im Zentrum von *Mommy, Home, Lovely Bones, L'enfant d'en haut* und *The Return* stehen Konflikte rund um die Ablösung von den primären Figuren. Die Suche nach der eigenen Identität ist Gegenstand von *Star* und *Billy Elliott*. *Bully, A Clockwork Orange* und *We Need to Talk about Kevin* handeln von unbeherrschbarer Aggression und Gewalt.

Für die Publikation des Sammelbands wurden die im Kinosaal gesprochenen Einführungen und Kommentare von den Autorinnen und Autoren verschriftlicht. Die Beiträge widerspiegeln deren persönlichen Ansatz und deren theoretische Präferenzen. Die Interpretationen zeichnen sich durch einen assoziativen Charakter aus und haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie richten sich vielmehr an das Vorbewusste der Zuschauenden, wollen antippen und öffnen, nicht abschließen. Filme gleichen Träumen; wie das klinische Material in der psychoanalytischen Situation sind sie stets mehrdeutig.

Der Verein »Cinépassion« dankt an dieser Stelle einmal mehr seiner Partnerin Arthouse Commercio Movie AG, die in Zürich für den unabhängigen Studiofilm steht und in deren Kinosälen die Veranstaltungen stattfinden. Wir Herausgeberinnen danken insbesondere den Autorinnen und Autoren dafür, dass sie ihre Kommentare für die Publikation überarbeitet und freigegeben haben. Unser Dank gilt auch Michael T. Ganz für das sorgfältige Lektorat und dem Verein »Cinépassion« für die finanzielle Unterstützung bei der Produktion dieses Buchs. Wir wünschen anregende Lektüre.

Zürich, im Frühjahr 2021
Yvonne Frenzel Ganz und Andrea Kager
www.cinepassion.ch

Die Herausgeberinnen

Yvonne Frenzel Ganz, lic. phil., Dipl.-Päd., Psychoanalytikerin SGPsa/IPA in eigener Praxis in Zürich. Studium der Soziologie, Pädagogik und klinischen Psychologie in Frankfurt am Main und Zürich. Mitglied und Dozentin am Freud-Institut Zürich (FIZ), ehemalige Vizepräsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Psychoanalyse (SGPsa). Publikationen zu Film und Psychoanalyse und zum Werk des französischen Psychoanalytikers Michel de M'Uzan. Initiatorin des Zürcher Projekts »Cinépassion«.
Kontakt: www.psypraxis.ch

Andrea Kager, Dr. phil., Psychoanalytikerin und Paartherapeutin in eigener Praxis in Zürich. Studium der Psychologie, Germanistik und Philosophie in Graz, Salzburg und München. Ausbildung am Psychoanalytischen Seminar Zürich (PSZ) und am Freud-Institut Zürich (FIZ). Mitarbeiterin, Lehrbeauftragte und Supervisorin in verschiedenen psychiatrischen und psychosozialen Institutionen.
Kontakt: andrea.kager@bluewin.ch

Gestohlene Kindheit

***L'enfant d'en haut*, Ursula Meier, CH/F 2012**

Wiebke Rüegg-Kulenkampff

Filmplot

In einem tristen Hochhaus am Fuße eines mondänen Schweizer Skibergs haust der zwölfjährige Simon zusammen mit Louise, die sich als seine ältere Schwester ausgibt. Die beiden leben am Rand von Armut und Verwahrlosung. Während sich die arbeitslose Louise von wechselnden Liebhabern aushalten lässt, fährt Simon täglich mit der Gondelbahn in das von reichen Touristen besuchte Skigebiet hinauf. Hier stiehlt er teure Skiausrüstungen und Sportzubehör, um das Diebesgut unten im Tal zu verhökern.

In einem Angestellten des Pistenrestaurants findet er einen Komplizen. Die Geschäfte laufen gut; mit dem erstohlenen Geld kann Simon sich und Louise über Wasser halten. Doch als ein Mann auftaucht, der es mit Louise ernst meint, bringt Simon die Wahrheit ans Licht: Louise ist nicht seine Schwester, sondern seine Mutter. Konstrukt und Traum zerbrechen. Simon und Louise verlieren mehr und mehr den Halt, und schließlich kommt es zum Zusammenbruch.

Einführung

Ursula Meier gilt international als eine der bekanntesten Schweizer Filmemacherinnen. Als Tochter einer Französin und eines Schweizer wuchs sie in einem Dorf jenseits der Grenze bei Genf auf – in einem »Nowhere Land«, wie sie selbst sagt (Meier, 2013). Angeregt durch ihre älteren Geschwister, entdeckte sie schon als Jugendliche ihre Leidenschaft für den Film und versuchte sich mit einer Digitalkamera an einem Spielfilm. Nach dem Regiestudium in Belgien verfolgte sie zielstrebig ihre Karriere als Regisseurin. Sie arbeitete als Assistentin mit dem Schweizer Filmemacher Alain Tanner zusammen, drehte Kurzfilme, TV-Produktionen und 2008 ihren ersten Spielfilm *Home* (siehe an anderer Stelle in diesem Buch).

Ihr zweiter Spielfilm *L'enfant d'en haut* – mit internationalem Titel *Sister* – erhielt an der Berlinale 2012 den Sonderpreis Silberner Bär und war 2013 als of-

fizieller Beitrag der Schweiz für den Oscar vorgeschlagen. Im selben Jahr gewann er drei Schweizer Preise für Film, Drehbuch und Hauptdarsteller; letzterer galt dem damals 14-jährigen Schauspieler Kacey Mottet Klein. Kleins überzeugendes Debüt in *Home* bewog Ursula Meier, ihm die nächste Rolle gewissermaßen auf den Leib zu schreiben. Mit *L'enfant d'en haut* ist ihr dies gelungen.

Der Film handelt vom Schicksal eines zwölfjährigen Jungen, der seiner Kindheit beraubt wurde und auf der Suche nach seiner Identität ist. Gefangen in prekären familiären Verhältnissen und verloren in einer verantwortungslosen und gegenüber Schwächeren gleichgültigen Gesellschaft, kämpft Simon erbittert um einen eigenen Platz, Anerkennung und Liebe. Ursula Meier inszeniert die Geschichte zweier unglücklich verstrickter Menschen ohne jede Sentimentalität, einfühlsam und mit viel Respekt vor den Protagonisten. Bekannt für ihre starke Bildsprache, wählte Meier auch in diesem Film markante Schauplätze: Die strahlende weite Wintersportwelt einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht hoch oben in den Walliser Bergen kontrastiert mit der ärmlichen Wohnung in einem trostlos heruntergekommenen Hochhaus unten im engen und unwirtlichen, von Industrie und Autostraßen beherrschten Tal.

Verbindung schafft die Luftseilbahn, in der Simon, schwebend im ständigen Auf und Ab, einen eigenen Raum findet. Die gesellschaftskritischen Aspekte des Films sind zwar deutlich, aber nicht das zentrale Thema. Ursula Meier will ihren Film nicht im sozialen Realismus verstanden wissen, sondern in der Vielschichtigkeit und Metaphorik des Imaginären. »Wir sind im Imaginären dieses Jungen, der sich ein Leben erfindet, das es ihm erlaubt, das Leben unten zu ertragen« (Meier, 2012, S. 2). Gerade dies macht den Film so interessant und schafft Raum für eine Betrachtung aus psychoanalytischer Perspektive.

Kommentar

Der Film beginnt im Dunkeln. Zu hören ist ein Rascheln und Knistern, begleitet vom Geräusch rascher Atemzüge. Für einen kurzen Moment fehlt uns Zuschauenden jede Orientierung. Allmählich zeichnet sich aus verschwommenen Konturen ein Gesicht ab, dann Hände, die eilig Dinge sortieren, einpacken, wegwerfen: Skibrillen, einen Rucksack. Was geht hier vor? Gleich darauf klärt sich die rätselhafte Szene auf. Der Junge, Simon, hat im Halbdunkel einer Toilette eine Skimontur angezogen und betrachtet sich nun mit prüfendem Blick im Spiegel. Bedächtig und sorgfältig zieht er eine dieser Mützen über sein Gesicht, die nur Augen und Nase frei lassen.

Unsere Ahnung, dass diese Geste auf etwas anderes als den Schutz vor der Winterkälte verweist, bestätigt sich Sekunden später. Simon verbirgt sein wahres Gesicht, um unerkannt zu bleiben, weil er stiehlt. Beim hastigen Verlassen der Toilette schnappt er sich die herumliegenden Handschuhe und taucht ins Getümmel der Touristen, um seinen Beutezug fortzusetzen. Geld, Sandwiches und alle Arten von Skisportutensilien lässt er eilig in seinem Rucksack verschwinden und schnappt sich unauffällig Skier der neusten Marke, um sie per Luftseilbahn ins Tal zu transportieren.

Diese erste kurze Sequenz kündigt den Stil des Films an. Kaum Worte, subtile Andeutungen, Gesten und Mimik, meisterhaft eingefangen mit Nahaufnahmen der Handkamera: Dies sind die filmischen Mittel, mit denen Ursula Meier die Geschichte von Simon und Louise Stück für Stück auffächern wird, nicht ohne uns Zuschauenden immer wieder mal im Dunkeln tappen zu lassen. Von der Oberfläche, der manifesten Ebene des Handelns also, führt uns der Film allmählich in die Innenwelt der beiden Protagonisten. Ähnlich einem psychoanalytischen Prozess offenbaren sich auf diese Weise nach und nach die Hintergründe ihrer Beziehung.

In zwei kontrastreichen Bildern wird uns Simon erstmals vorgestellt. Oben im turbulenten Skigebiet tritt er als gewitzter und agiler Junge auf, der inmitten einer etablierten Gesellschaft unerschrocken seine illegalen Ziele verfolgt. Unten im trostlos grauen Tal, wo er dann an einer Bushaltestelle vergeblich wartet – wir wissen noch nicht, auf wen –, erscheint er uns mit einem Mal traurig und verloren.

Simon wartet auf Louise, die er stets »Schwester« nennt, jedoch nie mit ihrem Namen anspricht. Am Rand von Armut und Verwahrlosung kämpfen die beiden um ihr materielles und psychisches Überleben. Was Simon stiehlt, verkauft er den Nachbarkindern oder seinem Komplizen, einem Saisonarbeiter aus dem Pistenrestaurant, und trägt mit seinem Geld zum Lebensunterhalt bei. Louise, immer wieder arbeitslos, lässt sich von wechselnden Liebhabern aushalten. Zwischen den Geschwistern herrscht ein erotisch gefärbtes, sexualisiertes und zugleich subaggressives Klima, eine aufgeheizte Nähe im raschen Wechsel mit ärgerlicher Zurückweisung und Distanz. Da wird gealbert, geflirtet und lustvoll körperlich gerangelt, aber auch rivalisiert und gestritten. Von Simons Geschäftstüchtigkeit und seinem Geld profitiert Louise gerne. Doch wenn der kleine Bruder seine Überlegenheit allzu sehr ausspielt, erträgt sie ihn nicht. Sie fühlt sich auch nicht verantwortlich für ihn, sondern geht ihrer Wege, sobald ein Liebhaber nach ihr verlangt. Dann bleibt Simon abrupt sich selbst überlassen.

Bis zur Schlüsselszene lässt uns Ursula Meier im Glauben, dass wir es tatsächlich mit einem Geschwisterpaar zu tun haben. Es scheint durchaus plausibel, dass

ein zwölfjähriger Junge mit seiner längst volljährigen Schwester zusammenwohnt und elterliche Bezugspersonen in ihrer triangulierenden und grenzsetzenden Funktion länger schon fehlen. In einem derart strukturlosen Rahmen laufen Geschwister Gefahr, für einander an die Stelle der ödipalen Objekte zu treten und sich so in eine erotisch und aggressiv aufgeheizte Verstrickung und Abhängigkeit zu begeben, aus der sie sich oft nur schwer und mitunter nie ganz lösen können.

Doch mit Louise und Simon verhält es sich weit tragischer. Sie sind nicht Geschwister, sondern Mutter und Sohn. Wir erfahren dies in einer überwältigend dichten Szene ungefähr nach der Hälfte des Films, und von diesem Moment an stellt sich alles bisher Gesehene nochmals in einem völlig anderen Licht dar. Simon ist gefangen in einer engen und inzestuösen Beziehung mit einer äußerst labilen, impulsiven und bedürftigen Mutter, die haltlos durchs Leben strauchelt. Immer wieder wird sie Opfer von Ausbeutung und Gewalt und vermag mit anderen Menschen nicht anders umzugehen als in emotional missbräuchlicher Weise – vor allem auch mit ihrem Sohn. Mit wenigen Worten deutet sie an, wie es war, als Simon zur Welt kam: »Ich wollte dich nicht, Simon, und niemand wollte, dass ich dich behalte.« Und auf seine verwunderte Frage, warum sie ihn denn behalten habe, antwortet Louise: »Weil ich nicht allein sein wollte und weil ich die Anderen ärgern wollte.« Es sind dies Worte von schonungsloser Wucht; beinahe bildhaft vermitteln sie uns ein Stück früher Geschichte in Simons Leben.

Selber kaum der Kindheit entwachsen, behielt Louise ihren Sohn, dies wohl zum Schutz vor ihrer eigenen Einsamkeit und Verlorenheit, aber auch als Ausdruck der Wut und der Rebellion gegen eine Welt, von der sie sich ungeliebt und vernachlässigt fühlte. Die Liebe zu Simon wird ohne Zweifel etwas von der »Mutter-Verrücktheit« gehabt haben, die Green als einen Zustand beschreibt, in dem sich Allmachtsfantasien verwirklichen – und auch der »Wunsch, für das Kind das zu sein, was das Kind für die Mutter ist: jenes einzigartige, unvergleichliche Objekt, dem man alles verdankt, schuldet und zu opfern bereit ist« (Green, 2000, S. 96).

Wir müssen jedoch vermuten, dass in Simons und Louises Fall niemand Verlässliches zur Seite stand, der diese Mutter-Verrücktheit durch aktive Präsenz umfassen und eingrenzen konnte. Da war kein Partner und Kindsvater, der mit seinem Begehren und seiner Liebe den Allmachtsillusionen von Mutter und Kind, einander alles sein zu können, eine Grenze zu setzen vermochte. Kein Partner, der die Mutter in ihren mütterlichen Funktionen unterstützt hätte, kein bedeutsamer Dritter, der triangulierend für Trennung und Individuation hätte sorgen können, um später als Repräsentant der ödipalen Verbote zur Verfügung zu stehen (Green, 2000, S. 99).

So werden Louises eigene Bedürftigkeit, ihre Unreife und ihre höchst ambivalenten Besetzungen die Liebe zu ihrem Kind geprägt haben. Louise war wohl kaum in der Lage, sich auf die Signale ihres Säuglings in einer Weise einzulassen, die Bion als »Rêverie« beschrieben hat, als einen psychischen Zustand von »träumerischem Ahnungsvermögen« (Bion, 1990, S. 231), als jene träumerische Einfühlung, welche die Mutter befähigt, die basalen Bedürfnisse des Kindes in sich aufzunehmen und zu halten. Denn für den Ansturm existenziell bedrohlicher, durch Hunger, Schmerzen und Verlassenheit ausgelöster Affekte braucht das Kind ein Containment durch die Mutter – eine Mutter, die diese heftigen Affekte zu verstehen, zu benennen und zu transformieren vermag, um sie dem Kind in gemilderter und verdaulicher Form zurückgeben zu können. Diese bedeutsame mütterliche Funktion eines ausreichend guten Holdings und Containings verlässlich zu übernehmen, muss Louise heillos überfordert haben.

Wie entwickelt sich ein Kind, dem von Beginn an das sichere Gehaltensein als Basis für ein ungestörtes Existieren, für eine »Kontinuität des Seins« (Winnicott, 2006, S. 70) fehlt? Es wird stattdessen früh ein Sensorium für Signale von außen entwickeln, um sich auf die Bedingungen seiner Umwelt einstellen und sich ihnen anpassen zu können. Es wird all seine emotionalen und intellektuellen Kräfte darauf ausrichten, die Umwelt mit großer Wachsamkeit zu beobachten und sich durch Imitation und Identifikation all das anzueignen, was psychisch nötig ist, um sich möglichst früh aus der Abhängigkeit von unzulänglichen, oft absorbierten und unberechenbaren Bezugspersonen zu lösen. Das eigene Denken kann geradezu zum Ersatz mütterlicher Fürsorge werden. Das Kind lernt, sich selbst zu halten. Damit bildet sich eine psychische Struktur – ein falsches Selbst (Winnicott, 2006, S. 182ff.) – heraus, mit der sich das Kind vor den Erfahrungen von Frustration, psychischer Verletzung und angstvoller Verlorenheit zu schützen versucht.

In Simon begegnen wir einem solchen Kind. Dieser überaus flinke und selbstständige Junge scheint schon lange daran gewöhnt zu sein, für sich selber zu sorgen. Aufmerksam beobachtend bringt er sich die Dinge selbst bei, um in dieser Welt zu bestehen. So hat er gelernt, wie man gebrauchte Skier wieder auf Hochglanz poliert, Ware anbietet und um Preise feilscht. Er hat die Werte und Statussymbole der Reichen erkannt und weiß, wie man mit erschwandelter Identität an Ansehen gewinnt. Eindrücklich kommt dies in der Szene mit der amerikanischen Touristin zum Ausdruck. »Meine Eltern führen ein großes Hotel«, lügt Simon ihr vor und freut sich über die unmittelbare Wirkung seiner Worte – die anfänglich freundliche Distanziertheit ihm gegenüber weicht einer Welle von offener Sympathie und Anerkennung.

Doch Simon sorgt nicht nur für sich selbst, sondern auch für seine im Leben gescheiterte unglückliche Mutter. Er weist sie in die Kunst der Hehlerei ein, gibt ihr Geld für neue Kleider, besorgt den Haushalt und schleppt Louise nach Hause, wenn sie sich sinnlos betrunken hat. Der Mutter als belebendes und haltgebendes Bindungsobjekt zur Verfügung zu stehen: Diese Funktion hat Simon allem Anschein nach schon früh übernommen. Zugleich aber musste er die schmerzliche Erfahrung machen, als Sohn ein Klotz am Bein der Mutter zu sein. Wie oft mag er dies gehört oder zumindest gespürt haben? Einzig die Flucht in die Grandiosität einer Rollenkehr macht die Realität erträglich und schützt Simon vor der Depression. So steht sein Stehlen auf einer innerpsychischen Ebene ganz im Zeichen der Liebe zur Mutter, insbesondere auch im Zeichen der Sicherung dieser fragilen und stets von plötzlichem Besetzungsabzug bedrohten Beziehung. Die warme Winterjacke, die Simon für Louise stiehlt und die sie fortan trägt, symbolisiert seinen unbewussten Wunsch, der Mutter all das sein zu können, was ihr fehlt – ein liebender Partner, ein stützender Versorger, ein Retter.

So sehr Simon auch narzisstischen Gewinn aus seiner vermeintlichen Eigenständigkeit zieht, uns Zuschauenden wird dennoch zunehmend klar, wie anstrengend sein Leben ist. Oben in der glitzernden Touristenwelt muss er vorgeben, dazugehören; zugleich muss er auf der Hut sein, um nicht entlarvt zu werden. Unten in der tristen Talwelt ist er gefangen in der Rolle des verantwortungsvollen Starken, die ihn psychisch völlig überfordert. Einen eigenen Raum, frei vom lastenden Druck der Realitätsprüfung, findet er einzig in der kleinen Kabine der Gondelbahn auf dem Rückweg ins Tal. Wie dieser schwächliche Junge hier endlich ausruhen, schlafen, genießen und sich dem Träumen hingeben kann, ist ungeheuer berührend. Die Gondel erscheint als ein intermediärer Raum (Winnicott, 1974, S. 23f.), in dem Simon Kraft schöpft, der aber als nahezu frei in der Luft schwebende Plattform zugleich Simons Gefährdung symbolisiert. Denn hinter Simons tüchtiger Betriebsamkeit scheint zunehmend auf, wie bedürftig, vulnerabel und schutzlos er in Wahrheit ist.

Beispielhaft hierfür ist die Szene, in der sich Simon, am Weihnachtsabend von Louise allein gelassen, zunächst tapfer mit dem Studium von Ski-Katalogen ablenkt, dann aber doch von seiner Einsamkeit übermannt wird und bis tief in die Nacht hinein auf dem Balkon sehnsuchtsvoll und durchgefroren auf Louise wartet – vergeblich, denn Louise kommt nicht. Als Simon am nächsten Morgen seine Beutetour im Skigebiet fortsetzen will, verharrt sein Blick auf einer Mutter, die ihren kleinen Sohn überaus liebevoll mit Sonnenmilch eincremt. Einen Moment lang versinkt Simon in diesem Bild mütterlicher Fürsorge, dann treibt es ihn hin zu dieser Frau.

Um sich ihr anzunähern, mimt er den ortskundigen Touristenführer und nennt sich Julian wie ihr kleiner Sohn. Als er die Mutter und ihre Kinder später wieder trifft und zum Imbiss eingeladen wird, bahnt sich eine Katastrophe an. Simons kindliche Bedürftigkeit, die in der unbewussten Identifikation mit dem umsorgten Sohn durchgebrochen ist, muss in der realen Interaktion nun abgewehrt werden. Für Simon wäre es viel zu bedrohlich, mit seinen passiven Wünschen in Berührung zu kommen, basieren seine Identität, seine Selbstsicherheit und seine Stärke doch auf der aktiven Position eines vermeintlich Gleichgestellten.

So maßt sich dieser Zwölfjährige die Rolle des Gastgebers an und verkennt die Irritation, die er damit auslöst. Großspurig, penetrant, beinahe wie ein flirtender Liebhaber besteht er darauf, die Rechnung zu bezahlen, bis ihn die Amerikanerin höchst verärgert zurückweist. Für einen kurzen Moment ist Simon Beschämung und Verwirrung ins Gesicht geschrieben, doch was ihm hier zugestoßen ist, vermag er nicht zu entschlüsseln. Ihm ist nicht bewusst, wie sehr ihm jene »schützende Schicksalsmacht« (Green, 2004, S. 280) im Über-Ich fehlt, welche die Gesetze der Gesellschaft – Generationengrenze und Inzesttabu – aufrechterhält und ihn davor bewahren könnte, aus der gesellschaftlichen Ordnung zu fallen.

Im Unbewussten aber bleibt Simons Wunsch bestehen, als Sohn den Platz in einer verlässlichen Geschlechter- und Generationenordnung zugewiesen zu bekommen, an welchen er gehört. Ursula Meier hat diesen tiefen Wunsch in seiner konflikthaften Dynamik meisterhaft in Szene gesetzt.

Als Louise einen neuen Mann nach Hause bringt, der ernsthaft an ihr interessiert ist, schlüpft Simon wie gewohnt in die Rolle des jüngeren Bruders. Anschließend jedoch fragt er Louise mit einer Spur Hoffnung in der Stimme: »Was hast du dem über mich erzählt?« Ihr gleichgültiges »nichts« trifft ihn wie ein Schlag. Später, auf einer gemeinsamen Spritztour zu dritt, verlässt Simon unter fadenscheinigem Vorwand das Auto. Heimlich beobachtet er die beiden Erwachsenen und hofft inständig, seine Mutter möge die Gelegenheit ergreifen und dem neuen Freund die Wahrheit sagen. Zurück im Auto richtet die Kamera den Fokus mit ruhigen Nahaufnahmen ganz auf das Paar und Simon; kein Geräusch dringt von außen herein, es ist, als stehe die Zeit still.

In diesem spannungsvollen und entscheidenden Moment entnimmt Simon der zärtlichen Nähe der beiden Erwachsenen, dass Louise nichts über seine und ihre wahre Identität verraten hat. Mit einem einzigen Satz weiß er ihren Traum zu zerstören: »Sie ist nicht meine Schwester, sie ist meine Mutter.« Was ihn dazu treibt, ist seine ohnmächtige Wut angesichts der narzisstischen Kränkung, von seiner Mutter als Sohn nach wie vor verleugnet zu werden. Und zugleich ist da die

immense ödipale Angst, als Sohn anerkennen zu müssen, dass ein Anderer Louise mit seinem Begehren und seiner Liebe glücklich machen kann.

Louise bezichtigt Simon der Lüge, ihr Freund wirft ihn aus dem Auto. Schonungslos brechen Louises Wut und ihre Verachtung über Simon herein. Kurz kann er sich in seine Überlegenheit retten, sein »Du bist schuld! Du bist der Klotz am Bein! Nie machst du was!« klingt triumphierend. Abends jedoch holen ihn Schuldgefühle und Verlustängste ein. Kalt weist ihn Louise ab, doch mit seinem Geld kann Simon sie verführen. Er gibt alle Ersparnisse her, um sich etwas Nähe und Zärtlichkeit zu kaufen. Sich mit dem Kopf auf ihrem Bauch an sie kuschelnd, versichert er ihr: »Mir ist es recht, dein Bruder zu sein.« Es ist eine berührende und zugleich unendlich beelendende Szene, nimmt sie doch die Aussichtslosigkeit jeglicher Veränderung vorweg.

Als Louise kurz darauf vollends abstürzt, verliert auch Simon seinen Halt. Er treibt sein Stehlen auf die Spitze und wird erwischt, was gewiss auch seinem unbewussten Wunsch nach Hilfe entspricht. Er erntet damit jedoch weder Betroffenheit noch Verantwortungsgefühl, sondern nur wütende und letztlich gleichgültige Schimpftiraden. Wie der tägliche Müll wird er mit dem Warenlift ein für alle Mal ins Tal befördert.

Der anschließende aussichtslose Versuch, die wenigen Reste seines Diebesguts am Straßenrand zu verhökern, ist Simons verzweifelter Kampf um alles, was ihm bis dahin Halt und Bedeutung gegeben hat. Louises plötzliche Fürsorge und ihre Absicht, ihm das Geld zurückzuzahlen, kann er nur als Demütigung und Bedrohung erleben. Geld, so sagt er, sei ihm doch egal. Und in der Tat bedeutet ihm der materielle Besitz nichts. Geld symbolisiert Existenzberechtigung und die Möglichkeit, anerkannt und geliebt zu werden. Wenn Louise dies nicht versteht, beginnt Simons Identität zusammenzubrechen – seine innere und äußere Welt, die er sich erschaffen hat, um das Leben erträglich zu machen.

Gibt es aus einer derart inzestuösen Verstrickung eine Loslösung? In einem letzten mörderischen Kampf zwischen Mutter und Sohn stößt Louise verzweifelt hervor: »Ich will Dich nicht mehr!« Als sie später nur noch leise weint, scheint alles verloren. Simon will sie verlassen, doch schmerzlich muss er erleben, dass er eben kein »Großer« ist: Die Arbeiter, die am Ende der Skisaison eine neue Stelle suchen, nehmen ihn nicht mit sich. Einsam und verloren verbringt er die Nacht in der verlassenen Bergstation. Erstmals sehen wir ihn bitterlich weinen. Wer ist er, wenn er seiner Mutter nichts mehr geben kann? Wer ist er überhaupt?

Immerhin sucht Louise am nächsten Morgen nach ihrem Sohn, den sie richtigerweise oben im Skigebiet vermutet. Doch die beiden verfehlen sich, abgekapselt in den sich kreuzenden Gondeln. Nur ihre verzweifelten Blicke treffen sich –

ein letztes Bild dafür, dass Louise kein hilfreiches Objekt für Simons weitere Entwicklung sein kann. Um im Rahmen der Loslösung und Entfaltung von Individualität und Eigenständigkeit seine Identität zu finden, bräuchte Simon einen Dritten: einen bedeutungsvollen und verlässlichen Anderen.

Film

Originaltitel: *L'enfant d'en haut*

Produktionsländer: Schweiz, Frankreich

Erscheinungsjahr: 2012

Länge: 97 Minuten

Regie: Ursula Meier

Drehbuch: Antoine Jaccoud, Ursula Meier, Gilles Taurand

Produktion: Ruth Waldburger, Denis Freyd

Musik: John Parish

Kamera: Agnès Godard

Schnitt: Nelly Quettier

Besetzung: Kacey Mottet Klein, Léa Seydoux, Martin Compston, Gillian Anderson, Jean-François Stévenin

Literatur

Bion, W.R. (1990). Eine Theorie des Denkens. In E. Bott Spillius (Hrsg.), *Melanie Klein Heute, Bd. I* (S. 225–265). München/Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse.

Green, A. (2004). *Die tote Mutter*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Meier, U. (2013). Eine große Hoffnung des Schweizer Films. <https://www.srf.ch/play/tv/cinemasuisse/video/ursula-meier?id=cb35b888-e1e6-485e-9055-a822155b2e69> (16.02.2020), <https://www.critic.de/interview/wir-sind-nicht-bei-den-dardennes-3608/> (16.02.2020).

Winnicott, D. W. (1974). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Winnicott, D. W. (2006). *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Die Autorin

Wiebke Rüeegg-Kulenkampff, lic. phil., Psychoanalytikerin und Supervisorin in eigener Praxis in Zürich, Gruppenanalytikerin SGAZ. Studium der Psychologie, Pädagogik und Philosophie an der Universität Zürich, psychoanalytische Ausbildung am Freud-Institut Zürich (FIZ) und am Psychoanalytischen Seminar Zürich (PSZ).

Kontakt: w.rueegg-kul@bluewin.ch