

Julia Barbara Köhne (Hg.)

Trauma und Film

καδμος

Julia Barbara Köhne (Hg.)

Trauma und Film

Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren

Mit Beiträgen von

Thomas Ballhausen, Nurith Gertz/Gal Hermoni, Peter Grabher,
E. Ann Kaplan, Lars Koch, Marike Korn, Julia B. Köhne,
Claudia Liebrand, Anna Martinetz, Sandra Meiri, Johannes Pause,
Shireen R.K. Patell, Sabine Sielke, Raz Yosef und Amelie Zadeh

Kulturverlag Kadmos Berlin



Für finanzielle Förderung danke ich herzlich:
der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, der Bundesvertretung der Österreichischen HochschülerInnenschaft, der Österreichischen HochschülerInnenschaft der Universität Wien, der Fakultätsvertretung Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Wien (FV GEWI), der Basisgruppe Theater-, Film und Medienwissenschaft (bagruthewi) und dem Frauenreferat der Österreichischen HochschülerInnenschaft der Universität Wien.

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Standart

Printed in Germany

ISBN (10-stellig) 3-86599-173-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-173-7

Inhalt

JULIA BARBARA KÖHNE

Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen 7

THEORIE – TRANSLATIONEN – FILMSPRACHE

SHIREEN R. K. PATELL

Traumatic Memory and Cinematic Syntax. 29

ANNA MARTINETZ

Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandener Disziplinen. 56

INSZENIERUNGEN – TRANSFORMATIONEN

CLAUDIA LIEBRAND

Im Wald der Fiktionen. Trauma und Narration in Eric Bress' und J. Mackye Grubers *THE BUTTERFLY EFFECT* (2004) sowie David Cronenbergs *SPIDER* (2002) 79

SABINE SIELKE

New York, New Hollywood, Trauma: Martin Scorsese's *TAXI DRIVER*, 1976-2011. 102

LARS KOCH

»He is a wild man!« Traumafiktionen in Kathryn Bigelows *THE HURT LOCKER* (2008) 126

AMNESIEN – PHANTASIEN – ETHIK

RAZ YOSEF

The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema (*FORGIVENESS* 2006 and *WALTZ WITH BASHIR* 2008) 155

NURITH GERTZ/GAL HERMONI

The Muddy Path between Lebanon and Khirbet Khizeh: Trauma, Ethics, and Redemption in Israeli Film and Literature (*KHIRBET KHIZEH* 1978, *BEAUFORT* 2007, and *LEBANON* 2009) 173

JOHANNES PAUSE

»Omertà, Trauma, Paranoia. Das Schweigen der Ereignisse in Francesco Rosis SALVATORE GIULIANO (1962) und IL CASO MATTEI (1972) 195

WIEDERHOLEN – RE-ENACTMENT – SPIEL – GENDER

JULIA BARBARA KÖHNE

Traumatisches Liebesspiel. KZ-Repräsentation, Identifikation mit dem Täter und masochistische Sexualität in THE NIGHT PORTER (1974) 221

PETER GRABHER

Wiederkehr der Verdrängten. Interventionen ins Unbewusste des israelisch-palästinensischen Konflikts in Udi Alonis MECHILOT (2006) 273

HEIMSUCHUNGEN – GEISTER – PHANTOME

THOMAS BALLHAUSEN

Die schwebenden Toten. JACOB'S LADDER (1990) zwischen *Hauntology* und Vietnamtrauma 295

AMELIE ZADEH

From Rewind to Unwind: Topographien des Unvorstellbaren in Harun Farockis RESPITE!/AUFSCHUB (2007) 306

SANDRA MEIRI

From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006) 327

ESKALATIONEN – ZUKUNFT

MARIKE KORN

Filmic Healing Scripts. (Re)Negotiating the Trauma Paradigm after 9/11 351

ELIZABETH ANN KAPLAN

Trauma Future-Tense (with reference to Alfonso Cuarón's CHILDREN OF MEN 2006) 364

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 382

Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen

JULIA BARBARA KÖHNE

What is denied or repressed in a lapse of memory
does not disappear; it returns in a transformed,
at times disfigured and disguised manner.
—Dominick LaCapra¹

Traumatische Wunden ereignen sich und werden geschlagen. Sie bluten, eitern und lassen fiebern. Sie werden vergessen, verborgen, verdrängt oder geleckert. Sie werden bepflostert, zugenäht, ausgebrannt oder vernarben. Sie produzieren Störfelder und Phantomschmerzen. Sie reißen wieder auf oder werden geöffnet, suchen heim und schließen sich nie. Film macht sie sichtbar, legt den Finger in sie oder stochert in ihnen herum. Film visualisiert, kommuniziert, transformiert traumatische Wunden und bereichert den Traumadiskurs um neue Darstellungsweisen und symbolische Deutungsmuster. Traumatische Sprachlosigkeit, Selbstvergessenheit, Schweigsamkeit oder ›Erinnerung‹ können zeitverzögert in psychosomatischer und körperlicher, verbaler oder eben audiovisueller Sprache erscheinen.

Der vorliegende interkulturell und interdisziplinär angelegte Sammelband widmet sich dieser Paradoxie beziehungsweise Ungleichzeitigkeit des scheinbar unsag/baren und un/darstellbaren Traumas.² Klinische, theoretische und kulturelle Traumakonzeptionen werden auf visuelle Repräsentationen von »Trauma« übertragen, mit ihrer Hilfe werden Visualisierungen historischer Traumata analysiert. Dabei soll die heuristische Fruchtbarkeit der Verbindung von Trauma- und Filmtheorie erprobt werden. Anhand von Analysen einzelner international platzierter Filme zielt der bilinguale Band – zu dem deutsche, österreichische, israelische und US-amerikanische Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler beitragen – darauf, die Übersetzbarkeit von »Trauma« in filmische Inszenierungen und Narrationen, Ikonographien und Bildrhetoriken zu erkunden. Und, umgekehrt, die kulturellen Funktionen von Filmkunst für

¹ LaCapra, Dominick: *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press 1998, S. 10

² Bar On, Dan: *The Indescribable and the Undiscussable. Reconstructing Human Discourse after Trauma*, Budapest 1999.

die Wahrnehmung und Medialisierung von »Trauma« und damit die Effekte zu erforschen, die »Traumafilme« als visuelle Stimuli auf die gesellschaftliche Gestaltung von Erinnerungslandschaften haben.³

Der Band fokussiert auf die Verbindung von Traumatheorien, Historiographie beziehungsweise fikionalisierten Vergangenheitsrepräsentationen und Film. Mittels Analysebegriffen, die aus der Traumaforschung importiert sind, werden die verschiedenen Darstellungs- und Bedeutungsschichten der Filme kulturarchäologisch sichtbar gemacht. So zeichnet der Beitrag von Amelie Zadeh »From Rewind to Unwind: Topographien des Unvorstellbaren« über die Dokumentation *RESPIRE!/AUFSCHUB* (2007) nach, wie der Filmemacher Harun Farocki die Tiefenschichten von Filmmaterial, das ein im NS-Durchgangslager Westerbork Inhaftierter aufgenommen hat, filmisch sichtbar macht und dabei umschichtet und reorganisiert, reformuliert und resignifiziert. In diesem Band werden kulturgeschichtliche, psychologische, film- und medienwissenschaftliche, symbol- und metaphernanalytische sowie geschlechterspezifische Blicke zu einer kaleidoskopartigen Perspektivierung zusammengeführt. Interpretiert werden Spielfilme und Spielfilmensembles aus verschiedenen Jahrzehnten des 20. und 21. Jahrhunderts und unterschiedlichen nationalen Repräsentationskontexten, die historische Traumatisierungen, wie zum Beispiel Zweiter Weltkrieg, Holocaust/Shoah, Vietnamkrieg, politischer Terror der Mafia in Italien, Israel-Palästina-Konflikt, 11. September, die Libanonkriege oder der letzte Irakkrieg, inhaltlich und strukturell auszudrücken sowie ästhetisch-narrativ zu gestalten suchen. Die Frage ist dabei immer, wie individuelle und kollektive Traumataebenen, Gewaltrepräsentationen, frühere Traumaforschungsinstrumentarien, kulturwissenschaftlich orientierte Traumatheorien, Psychotraumatologiewissen, Geschlechterbilder und filmische Bilder miteinander verschaltet sind.

Das Wort »Trauma« leitet sich von altgriechisch τραύμα gleich Verwundung, Verletzung, Durchbohren, Kränkung ab.⁴ Traumatisierungen rufen Risse in der Erfahrung, Erinnerung und Repräsentation hervor. Der Begriff Trauma bezieht sich auf das (unbewusste) Krisieren von Psychen oder Kollektiven um ein traumatisierendes Ereignis und/oder dessen Wiederhall im Innenleben des Selbst oder im kollektiven Imaginären. »Trauma« bezeichnet eine psychische Verwundung, einen Schock, der im Bewusstsein nicht registriert wird, weil er das Individuum oder Kollektiv mit solch einer Gewalt trifft, dass ein Bruch in der Wahrnehmungskontinuität entsteht. »Trauma« lässt ein bewusstes Erinnern und eine konkrete und adäquate Repräsentation des Geschehenen zunächst scheitern. Für den traumatischen Ursprung kann es kein kohärentes Bild mehr

³ Alexander, Jeffrey C. u. a. (Hgg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004.

⁴ Geroulanos, Stephanos/René Bridler: *Trauma. Wundenstehung und Wundpflege im antiken Griechenland*, Mainz 1994.

geben. Der Erinnerungsapparat als solcher, der auf ein lückenloses narratives Speichern des Geschehenen zielt, ist außer Kraft gesetzt. Dagegen wird ein ›traumatisches Erinnern‹ angeregt, das weniger narrativ-logisch und semantisch denn sensorisch-somatisch oder ikonisch organisiert ist; es besteht aus einzelnen Bildern oder Bildsequenzen, Erinnerungsfragmenten sowie Gerüchen.⁵

Abgesehen von dieser Lücke oder Absenz verursacht das »Trauma« eine besondere zeitliche Struktur der Nachträglichkeit, Latenz, Indexikalität und Wiederholung. Diese ›traumatische Zeitform‹ lässt Parallelen zu derjenigen des Mediums Film erkennen. Auch wenn die filmische Narration eine eigene Linearität kreiert, eignet sie sich besonders gut für die Inszenierung von »Trauma«, weil sie zeitliche Brüche plastisch machen kann. Sie kann das Bruchhafte, Diskontinuierliche in Form von Sprüngen, kurzen Einblendungen, ›Schweigen‹, a-logischen Schnitten nachahmen.⁶ Es gibt eine intrinsische Verbindung zwischen filmischer Erzählweise und Trauma; Film kann dort beginnen, wo traumatisch bedingte Nicht-Repräsentierbarkeit und Unzugänglichkeit vorherrschen. Film kann die Rolle der Wiederholung und des Re-Enactments übernehmen, Elemente des Traumas in eine Narration überführen und damit einer spezifischen phantastischen oder kritischen Lesart zuführen. Im Gegensatz zu anderen Kunstformen kann Film traumatische Erinnerung parallel auf der narrativen, visuellen und akustischen Ebene inszenieren. Der Band fußt auf der These, dass die filmische Narration und ›Ästhetik des Traumas‹ insgesamt ertragreich innere, psychische Formen der Verletzung, Irritation, des Leids und Schmerzes, die sich körperlich, sensorisch, motorisch niederschlagen können (Konversion), in Filmsprache überträgt. Gerade in dem grundsätzlichen Darstellungsvakuum, das die Traumatisierung hinterlässt, besteht die Schwierigkeit, aber auch Herausforderung für eine künstlerische Visualisierung von Traumata. Sie verkehrt das Abwesende in Bilder der Abwesenheit, die auf weitere Abwesenheiten verweisen. Bei der Übertragung ins Filmische geht aber auch immer etwas an Komplexität verloren. Genau mit diesem Punkt – »Omertà, Trauma, Paranoia« – befasst sich der Beitrag von Johannes Pause mit dem Untertitel: »Das Schweigen der Ereignisse in Francesco Rosi's SALVATORE GIULIANO (1962) und IL CASO MATTEI (1972)«. Um die Leerstellen der Verdrängung herum tauchen in der Psyche Traumbilder, Pseudo- oder Deckerinnerungen und Geistererscheinungen auf.⁷ Die bilderferne Leere scheint auf einer anderen Ebene also eine mannigfaltige

5 Van der Kolk, Bessel A.: »Trauma and Memory,« in: *Traumatic Stress – The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, hg. v. ders./Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth. London/New York: Guilford Press 1996, S. 279-302.

6 Siehe zu diesem Komplex auch: Stern, Frank/Julia B. Köhne/Karin Moser/Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger (Hgg.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien: Mandelbaum-Verlag, 2007.

7 Antze, Paul/Michael Lambek (Hgg.): *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York/London 1996.

Bildproduktion zu entfachen.⁸ Der filmische Bebilderungsprozess sucht psychische Bildarten, wie Flashbacks, Alpträume, Heimsuchungen oder Halluzinationen, nachzustellen und kommunizierbar zu machen. Thomas Ballhausens Beitrag macht diese Kompetenz des Films anhand der »schwebenden Toten« im Vietnamkrieg-Film *JACOB'S LADDER* (1990) deutlich. Ballhausen zeigt, wie das Vietnamkriegstrauma des Protagonisten filmsprachlich durch eine spezifische *hauntology* an Kontur gewinnt.

Wie der Film im Zuge der Inszenierung des darzustellenden Traumas dieses mit Metaphern und Metonymien, Syntagmen und Phantastiken anreichert, zeigt eindrücklich der Beitrag von Shireen R.K. Patell. Die Trauma- und Gewaltforscherin setzt sich mit den Filmen *UN CHIEN ANDALOU* (1929), *MEMENTO* (2000) und *OBJECTS AND MEMORY* (2011) auseinander und erkundet dabei die Verbindung von »traumatic memory« und »cinematic syntax«. Neben diesen Film-Sprach-Spielen tragen in filmischen Traumaerzählungen mythisierende und heroisierende Elemente dazu bei, eine Heilung der singulären seelischen Verletzung und/oder der kollektiven Wunden, die einzelne Menschen oder Nationen gewalt-, kriegs-, unfall-, krankheits- oder katastrophenbedingt erlitten haben oder erleiden, imaginierbar zu machen. Diese filmisch gefassten »healing scripts« (M. Hunter),⁹ diese »kulturellen Pflaster« in Form von imaginativen Bildlichkeiten werden nachträglich und mitunter finanziell gewinnbringend kreiert, um nicht schließbare, traumatische Wunden artifiziell zu überdecken. Marike Korn setzt sich in ihrem Beitrag mit den Bedingungen und Konsequenzen dieser »Bepflasterung« mittels »filmic healing scripts« im Kontext filmischer Neuverhandlungen des »Traumaparadigmas 9/11« auseinander, wie beispielsweise in *WAR OF THE WORLDS* (2005) und *I AM LEGEND* (2007).

Das fiktionale Heilungsversprechen kann eine in der Realität nicht erreichbare Geschlossenheit, Sicherheit oder Kontrolle des Gemeinschaftskörpers sowie neue Identitätsbildungen, imaginative Auswege oder auch Rachephantasien einschließen – wie dies beispielsweise anhand der Spielfilme *WORLD TRADE CENTER*, *9/11: THE TWIN TOWERS* (2006) oder *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009) nachvollziehbar ist. Elizabeth Ann Kaplan lotet solche imaginären (Zukunfts-) Potenziale anhand einer Analyse von Alfonso Cuarón's *CHILDREN OF MEN* (2006) aus. Mit dem von ihr geprägten Begriff »Trauma Future-Tense« bezeichnet sie das Oszillieren zwischen dystopischen und utopischen Momenten im neuen Zukunftsfilm-Genre und im kulturellen Diskurs. Dieses spielerische Oszillieren auf der Leinwand spiegle unbewusste Phantasien des öffentlichen Imaginären wider. Hierdurch wird klar: Die durch ihre Verfilmung transfor-

⁸ Vgl. z.B. das New Yorker Dokumentarfilmprojekt »Rebirth« (<http://projectrebirth.org/film/>, Stand: 25.2.2012) und andere Filmproduktionen im Kontext von 9/11.

⁹ Hunter, Marlene: *Healing Scripts: Using Hypnosis to Treat Trauma and Stress*, Bancyfelin [u.a.] 2007.

mierten Traumafigurationen werden durch den Filmrezeptionsprozess in den sozialen Körper rücktransportiert und prägen dessen Selbstverständnis sowie nationale Geschichtsschreibung, Identitätskonstruktion und Erinnerungskultur. Denn filmische Traumaszenarien dienen immer auch der Rückversicherung eines Subjekts oder Kollektivs in Bezug auf seinen Platz in der symbolischen (Welt) Ordnung, der durch das Trauma erschüttert wurde. Sie können Trauerarbeit anstoßen, Erinnerungskorrekturen stimulieren (*HOTEL RWANDA* 2004, *WALTZ WITH BASHIR* 2008) oder von weiterer kultureller Verdrängung zeugen. Bei dieser Verdrängung können nicht-narrativierbare durch artifiziiell konstruierte Erinnerungen ersetzt werden, die dann wiederum fixiert und geschichtsmächtig werden (siehe post-9/11-Heldenerzählungen in J. und G. Naudets 9/11 2002).¹⁰ Der Beitrag des Historikers Peter Grabher führt die »Wiederkehr der Verdrängten« in Udi Alonis *MECHILOT/FORGIVENESS* (2006) vor – die »Verdrängten« sind hier in Vergessenheit geratene Shoah-Überlebende, *nakba*-Opfer und in späteren innerstaatlichen Auseinandersetzungen ermordete PalästinenserInnen. Grabher zeigt die politischen Kräfte dieses Films, der mitten ins Unbewusste des israelisch-palästinensischen Konflikts interveniert.

Die vorliegenden Beiträge zielen weniger darauf, die Adäquatheit der filmisch-künstlerischen Trauma-Gestaltungsversuche zu evaluieren, als vielmehr die jeweilige traumaspezifische Filmsprache plastisch und beschreibbar zu machen. In die Filmanalysen sind Begriffe der klinischen Psychologie, Psychoanalyse sowie aus kulturwissenschaftlichen Traumatheorien und neuerem (Psycho) Traumatologiewissen eingebunden, um die traumaspezifischen Codes des Films zu entschlüsseln: zum Beispiel »Gedächtnisverlust«, »Trigger«, »Dissoziation«, »Deckerinnerung«, »Täter-Opfer-Inversion«, »passing-on«, »healing-script«, »posttraumatic growth«. Im vorliegenden Sammelband wendet sich Claudia Liebrand der ›Verliebtheit‹ der Kulturwissenschaften der 1980er und 1990er Jahre in den Traumabegriff zu, mit dessen Hilfe die Differenz von ›Realem‹ und ›Symbolischem‹ thematisiert werden sollte. In *THE BUTTERFLY EFFECT* (2004) werde ›Reales‹ fiktionalisiert und damit als solches entwertet, wohingegen der Kokon an ›Deckerinnerungen‹ in *SPIDER* (2002) so dicht präsentiert werde, dass sich die traumatische Wunde schlussendlich gar nicht mehr sicher auffinden lasse.

Alle Beiträge des Bandes eint, dass sie zum einen die in den ausgewählten Filmen aufscheinenden Traumaordnungen und deren Beschreibungs- und Inszenierungsmuster sichtbar machen. Zum anderen wird der Film als populäres audiovisuelles Medium pointiert, das durch seine medienspezifischen Repräsentations-, Analyse- und Deutungsweisen von »Trauma« ein *Surplus*, einen symbolischen

¹⁰ Siehe zu diesem Punkt auch Barbanel, Laura u. a.: »The Firehouse Project: New York City Post 9/11,« in: *Psychological Interventions in Times of Crisis*, hg. v. dies./Robert J. Sternberg, New York: Springer Publishing 2006, S. 245-264. Für diese und andere wertvolle Anregungen danke ich Dania Hückmann.

Überschuss produziert. Zurücktransferiert auf eine abstrakte Ebene kann er somit neue Impulse für eine noch komplexere und differenziertere theoretische und soziopolitische Auseinandersetzung mit Traumaforschung und -therapie sowie für das konventionelle Wissensfeld Trauma/Traumatisierung liefern.

Nicht-Repräsentierbarkeit?

Traditionell wird »Trauma« als etwas prinzipiell Nicht-Repräsentierbares und ästhetisch-mimetisch Nicht-Darstellbares aufgefasst. Der innerpsychische Grund dafür, dass am ›Ort des Traumas‹ zunächst erinnerungs- und bildtechnische ›Leere‹ herrscht oder nur fragmentarische Erinnerungen verfügbar sind, die sich bekannten Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Verständnisstrukturen entziehen oder widersetzen, wurde oben bereits erläutert. Und auch, dass diese ›Leerstelle‹ durchaus symbolische Expressionen wie Sprache oder (Film-)Bilder nach sich ziehen kann, die diese Lücke auszufüllen respektive an ihre Stelle zu treten suchen.¹¹ Das Dogma der Undarstellbarkeit beziehungsweise die »Ästhetik des Unvorstellbaren«,¹² das heißt die »ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren«¹³ hängen historisch und erinnerungspolitisch vor allem mit der Ansicht zusammen, »Auschwitz« sei nicht (adäquat) abbildbar.¹⁴ Joshua Hirsch spricht in diesem Zusammenhang in seinem Buch »Afterimage« von einer Krise der Repräsentation, da die Erfahrungen von Augenzeuginnen und -zeugen nicht sichtbar zu machen seien.¹⁵ Hinzu kommt, dass sich die Problematik der Bilderfeindlichkeit in Bezug auf historische Traumata – bei gleichzeitiger Omnipräsenz vielfältigster Traumabilder – noch zu verschärfen scheint, wenn »Auschwitz«, aus der Opferperspektive betrachtet, mit der Tradition des jüdisch-christlichen Bilderverbots verbunden wird (vgl. 2. Mose 20, 4f.). Solcherlei an Mythisierung grenzende Spurlosigkeitsdiktate, trotz der zahlreichen (ästhetischen) Spuren in der künstlerischen Nachbearbeitung der Shoah, führten augenscheinlich zu einer lang anhaltenden analytischen Starre. Fakt ist, dass nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mehrere Spielfilme in verschiedenen Nationen produziert wurden, zum Beispiel OSTATNI ETAP (1948), NUIT ET

¹¹ Lacan, Jacques: »Tyche und Automaton«, in: Ders: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim/Berlin 1987, S. 59-70.

¹² Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem [Images malgré tout], München 2006 [2003].

¹³ Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt a. M. 1992.

¹⁴ Siehe zum Beispiel: LaCapra, Dominick: Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma, Ithaca, NY [u. a.] 1994; Weber, Elisabeth/Georg Christoph Tholen: Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren, Wien 1997; Rothberg, Michael: Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation, Minnesota 2000.

¹⁵ Hirsch, Joshua: Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust, Philadelphia: Temple University Press. 2004.

BROUILLARD/NACHT UND NEBEL (1955), THE PASSENGER (1961-63) und WITNESS OUT OF HELL (1965-67), die sich kritisch mit dem Konnex Traumatisierung und Konzentrationslager und/oder Verfolgung von Jüdinnen, Juden und anderen Gruppierungen auseinandersetzen. Die Analyse lähmung wurde in den letzten zehn Jahren vermehrt kritisiert, unter anderem von Thomas Elsaesser, Joshua Hirsch, Andreas Huyssen und Catrin Cornell.¹⁶ Das Undarstellbarkeitsdogma wich zunehmend der Frage, nicht ob, sondern *wie* der Holocaust und andere Traumaereignisse repräsentiert werden können. Historische Traumaereignisse und Traumasymptomatiken avancierten zu einer komplexen Herausforderung für normierte Darstellungsweisen.

Auch der vorliegende Band sucht die Interpretationsamnesie herauszufordern. Denn der lange und Schweigen produzierende ›Schatten der Shoah‹¹⁷ sowie Schattenbildungen anderer historischer Traumata haben paradoxerweise nicht nur Verdrängungen und Verschwiegenheiten zufolge gehabt.¹⁸ Sie haben, im Gegenteil, eine Flut von Filmbildern hervorgerufen, die visuelle Brücken zwischen Verfolgten und Getöteten, den (Über-)Lebenden und deren Nachfahren zu schlagen suchen. Durch ihre spezifischen narrativen, ästhetischen und akustischen Mittel eröffnen Filme diverse Möglichkeiten, in der filmischen Fiktion Abwesendes anwesend zu machen. Sie laden das Verdrängte zur Wiederkehr ein, brechen Krypten auf,¹⁹ machen phantomatische Heimsuchungen sichtbar. Sie führen hierdurch die Komplexität, das Fragmentarische an und die Verletzlichkeit von Geschichte und ihrer Visualisierung vor.

Ella Shohat und Robert Stam schreiben, Ansichten und Meinungen über Ursprung und Entwicklung von Nationen kristallisierten sich in Form von Geschichten. Film sei der Geschichtenerzähler *par excellence*; er transportiere projizierte Narrative und orchestriere dabei in komplexer Weise kulturelle Konstellationen: »Narrative models in film are not simply reflective microcosms of historical processes; they are also experiential grids or templates through which history can be written and national identity created.« — »[In film] time thickens, takes on flesh.«²⁰

¹⁶ Elsaesser, Thomas: »Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit«, in: Ders.: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD, Berlin 2007 [2001], S. 191-196; Huyssen, Andreas: Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory, Stanford 2003; Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009.

¹⁷ Hartmann, Geoffrey: Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Aus dem Englischen von Axel Henrici, Berlin: Aufbau-Verlag 1999.

¹⁸ Bar On, Dan: Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern. Frankfurt a. M. 1993 [Legacy of Silence, 1989]; Heimannsberg, Barbara/Christoph J. Schmidt (Hgg.): The Collective Silence. German Identity and the Legacy of Shame, San Francisco 1993.

¹⁹ Abraham, Nicolas/Maria Torok: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1979; Dies.: The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis, Chicago 1994.

²⁰ Ella Shohat/Robert Stam (Hgg.): Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media,

Wie mediatisieren Filme »Trauma«? Filme suchen krisen- oder konflikthafte Ereignisse, kondensierte Momente der Wirklichkeit abzubilden; sie bleiben dabei selbstredend immer hinter dem eigentlichen traumatischen Ereignis und der Komplexität einer traumatisierten Psyche zurück. Der Rückweg zur traumatischen ›Ur-Verletzung‹ ist grundsätzlich abgeschnitten, sie ist nicht reproduzierbar, irreversibel und uneinholbar. In der Wiederholung und Verdoppelung der Wirklichkeit verfehlen Filme das traumatische Ereignis notwendigerweise. Denn Film kann nicht den Bruch in der Wahrnehmung wiederholen, die Traumatisierung nicht direkt darstellen, sondern nur Effekte und Symptome des »Traumas« in Szene setzen. Genau genommen ist jedoch auch der posttraumatische, Symptome abspielende Körper schon durch mediale Vermittlung gekennzeichnet. Auch das »Trauma« ist von Beginn an eine Kopie seiner selbst. Alle Versuche, dem überwältigenden Ereignis durch die visualisierende und visibilisierende Kraft der Verfilmung nahe zu kommen, sind also in strengem Sinn zum Scheitern verurteilt, wenn der Anspruch die exakte Darstellung von »Trauma« ist. Fehlbarkeit, Künstlichkeit und Täuschung stehen hier im Widerstreit mit dem filmischen Verlangen/Versprechen nach Nähe zum Rezipierenden, Authentizität und Treffsicherheit. Als bildgebendes Medium kämpft der Film gegen die Tücken der grundsätzlichen Nicht-Repräsentierbarkeit von traumatischen Ereignissen und Besetzungen des Individuums an, wodurch seine repräsentationalen Produktivkräfte aber gerade mobilisiert werden. Traumazentrierte Filmsprache entsteht also aus einer prinzipiellen Sprachlosigkeit und Ohnmacht heraus.

Temporalität

Entgegen dem mantraähnlich wiederholten Gebot der Nicht-Repräsentierbarkeit des Traumas kann Film als möglicher Mediator oder Medialisierer kultureller Amnesien und ›traumatischer Erinnerungen‹ angesehen werden. Schrift und Photographie gleichsam überflügelnd – oder sogar integrierend – kann er traumatische Konzeptionen in besonderer Weise erzählen, kommunizieren und flexibilisieren. Ein zentraler Grund hierfür liegt in der speziellen zeitlichen Struktur des Films und in dem phantastischen, mehr oder weniger geschlossenen diegetischen Raum, der in der Realität oftmals nicht erzählbare oder tabuisierte Visionen kreiert. Durch seine Gestaltungsmöglichkeiten von Zeit eignet sich das Medium Film hervorragend, um die extraordinäre zeitliche Strukturierung zu visualisieren, die das »Trauma« in Gang setzt. Auch wenn ein Film wie jeder Text zwangsläufig linear strukturiert ist, so kann er doch den Effekt von Trauma, den Bruch mit Linearität und einem geläufigen Verständnis von Geschichte rekon-

zeptualisieren. Film kann helfen, historische Traumata präsent und evident zu machen, indem er ihre Strukturen und Effekte ästhetisch verdoppelt, nachahmt oder allererst sichtbar macht. Beispiele hierfür sind Latenz, Zeitverzögerung, Nachträglichkeit, Wiederholung und das erinnerungstechnische Durcheinandergeraten von Chronologie, die im Film in Rückblenden, Ellipsen und Zeitsprünge übersetzt werden. Ebenso wie Traumbilder und Geistererscheinungen, die dem Unbewussten entspringen, das »Trauma« signifizieren, gibt Film dem Ereignis der Traumatisierung, das zunächst Bilderlosigkeit oder nur Bildfragmente nach sich zieht, die symbolisch-bildliche Ebene in Form von Filmbildern zurück. Diese treten an die Stelle einer *fehlenden* narrativen Struktur, in die die Bilder Sinn erzeugend integriert werden könnten. Diese Filmbilder sind freilich nicht als ›wahrheitsgetreue‹, akkurate Abbildungen von »Trauma« zu verstehen. Vielmehr ahmen sie Traumatisierung und Trauma in ihrer verstellten und entstellenden Erfahrbarkeit und Repräsentierbarkeit nach.²¹ Sie zeigen die Brüche zwischen Wahrnehmung, Bewusstsein und Erinnerung auf, repräsentieren und verschieben die traumatogen zerrissene Raum-Zeit-Struktur.

So können in den traumähnlichen und phantastischen Zonen, die der Film erschafft, spielerisch Elemente des Traumas, wie Amnesie oder Dissoziation und ›Hyperpräsenz‹, Selbstvergessenheit und Sprachlosigkeit gezeigt werden. Aber auch der Aufbau einer wahnhaften Scheinidentität zum Schutz vor schmerzhafter, unerträglicher Erinnerung kann in visuelle Codes übersetzt werden, wie dies kürzlich im Spielfilm SHUTTER ISLAND (2010) von Martin Scorsese vorgeführt wurde. Wahnvorstellungen und Deckerinnerungen infolge einer »posttraumatischen Belastungsstörung« (PTSD) führen den Protagonisten hier an Orte des Traumas zurück, bei dem die individuelle und überpersönliche/historiographische Ebene miteinander verschmelzen – die eigenhändige Ermordung seiner Ehefrau und die Befreiung von Dachau.²²

Gender

In einigen Re-Readings der Filme werden die filmischen Trauma-Szenarien unter besonderer Berücksichtigung gendersensibler Fragen analysiert: In welcher Weise affizieren Genderaspekte die Inszenierung und Wahrnehmung historischer Traumafiktionen? Grundsätzlich übertragen Filme Inhalte der kollektiven Sphäre

21 Vgl. z. B. Haverkamp, Anselm: »Anagramm und Trauma. Zwischen Klartext und Arabeske«, in: Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hgg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Frankfurt a. M. 1994, S. 169-74; Weigel, Sigrid: »Télescope im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«, in: Bronfen, Elisabeth/Birgit R. Erdle/Dies. (Hgg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 51-76.

22 Vgl. dies auch mit den irreführenden »Flashbacks« in SAVING PRIVATE RYAN (1998).

und Mentalität auf konkrete Filmfiguren, die als Trägergestalten deren Problematik verkörpern. Diese Trägergestalten sind immer geschlechtlich markiert. Auch wenn der Traumabegriff in Bezug auf die Wissenskategorie Geschlecht – als eine zentrale Forschungsperspektive der letzten Jahre – zunächst Neutralität vorgibt, gilt es folgende Fragen zu stellen: Wie wirkt sich die Traumatisierung einer Filmfigur oder eines filmisch dargestellten Kollektivs auf ihre/seine geschlechtliche Codierung aus? Welche Repräsentationen von Geschlecht erzeugt das symbolisch mit Penetration, Verwundung und dem Femininen verbundene »Trauma«? Welche geschlechtlichen Codierungen gehen mit der Überwindung von Traumata einher? Entspricht dies einer strukturellen Ermächtigung, Re-Maskulinisierung oder Androgynisierung? Welche geschlechterspezifischen Implikationen innerhalb der filmischen Repräsentationen spielen bei den Translations- und Transformationsprozessen äußerer historischer Vorgänge in filmische Traumanarrationen, -ästhetiken und -semiotiken eine Rolle?²³ Welche Effekte zeitigen Intersektionen, sprich Kategorien wie *race*, *class*, *age*, *disability*, *fatness*? Mein Beitrag zum »traumatischen Liebesspiel« in Liliana Cavanis Film *THE NIGHT PORTER* (1974) arbeitet die geschlechterspezifische Aufladung der traumatischen Struktur selbst und die von deren Inkarnation, der weiblichen Holocaust-Überlebenden Lucia, heraus. Indem sich letztere auf ein tödliches Spiel mit ihrem Vergewaltiger und ehemaligen SS-Arzt einlässt sowie durch ihre Identifikation mit dem Täter und masochistische Variationen versucht sie, ihr »traumatisches Fatum«, das Trauma-Script²⁴ zu modifizieren.

Traumaforschung

Vor allem im Gegensatz zur englischsprachigen kulturwissenschaftlichen Forschung, die visuelle Kultur als validen und inspirierenden Gegenstand von Traumaforschung würdigt, wurde innerhalb der deutschsprachigen Geisteswissenschaft die Übersetzung und Anwendbarkeit von Traumakonzeptionen in/auf den visuellen Bereich des Films bislang nur zögerlich erkundet. Einige Theoretiker sprachen sich sogar dezidiert gegen eine *kulturwissenschaftliche* Adaption oder Einverleibung des Traumabegriffs als »kulturelles Deutungsmuster«²⁵ aus.²⁶ Aber

²³ Einigen dieser Fragen widmet sich der Sammelband: Apfelthaler, Vera/Köhne, Julia B. (Hgg.): *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater*, Wien: Turia+Kant 2007.

²⁴ Bronfen, Elisabeth: »Arbeit am Trauma. Wes Cravens Scream Trilogie.« In: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin: Bertz-Fischer-Verlag 2005, 3. Auflage 2012, S. 101-110.

²⁵ E. Bronfen (Hg. u. a.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*.

²⁶ Weilnböck, Harald: »Das Trauma muss dem Gedächtnis unverfügbar bleiben. Trauma-Ontologie und anderer Miss-/Brauch von Traumakonzepten in geisteswissenschaftlichen Diskursen,

es gibt im deutschsprachigen Raum dennoch einige Vorreiterinnen und Vorreiter, an die hier angeschlossen werden kann: Gertrud Kochs Buch »Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums« von 1992²⁷ widmet sich der Debatte um das Verbot von Filmbildern in Verbindung mit »Auschwitz« sowie der Umgangsweise mit der Shoah im jiddischen Kino und im frühen deutschen Nachkriegsfilm. Auch Drehli Robniks Arbeiten von 2002, 2004 und 2012 zu Darstellungsweisen von Gewalt- und Terrorerfahrungen und Kriegen in Spielfilmen²⁸ sowie Thomas Elsaessers Schriften gehen dem Konnex von Trauma und Medialität nach.²⁹ Lisa Gotto hat 2006 ethnische Grenzgänge in amerikanischen Filmen untersucht, bei denen durch das Kreieren von Schwarz-Weiß-Gegensätzen ›rassische‹ Verstrickungen sichtbar werden, und dabei den Traumabegriff touchiert.³⁰ 2009 näherte sich Catrin Corell aus wirkungsästhetischer Perspektive der Darstellung des Holocaust in Filmen seit 1945.³¹ Die Textsammlung »Performing Cultural Trauma in Theatre and Film«, erschienen in *arcadia. International Journal of Literary Culture* von 2010,³² versammelt internationale Texte, die auf Basis kulturwissenschaftlicher Traumaforschung tiefere Interpretationen einschlägiger Filme liefern. Tobias Ebbrecht legte 2011 seine Monographie »Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust« vor, in der er jedoch den Traumabegriff meidet, um gerade nicht psychologische Theorien und ästhetische Konzepte miteinander kurzzuschließen.³³ Der 2012 von Sabine Wollnik und Brigitte Ziob herausgegebene Sammelband »Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen« präsentiert traumabezogene Filmanalysen von praktizierenden Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytikern. Hier

in: Mittelweg 36, Heft 2, 16. Jahrgang, April/Mai 2007, S. 12

²⁷ Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt a. M. 1992.

²⁸ Robnik, Drehli/Thomas Byers: Und das Kino geht weiter. Vergangenheit im Hollywood der Gegenwart. And cinema goes on. Titanic histories. Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder. Innsbruck: Studienverlag 2002; Robnik, Drehli: Verschiebungen an der Ostfront zu Bildern des Vernichtungskrieges der Wehrmacht in bundesdeutschen Spielfilmen. Innsbruck/Wien 2004; Ders.: »The Holy Shit: Zur Zeitlogik und Politik des Traumas und der Passion in Mainstreamfilmen zu 9/11«, in: *kolik.film* 6, 2006; Ders.: »Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit. Filmtheoretische Bemerkungen zur Geschichtsästhetik (am Beispiel von Tarantinos *Inglourious Basterds*)«, in: Siegfried Mattl u. a. (Hgg.): Terror und Geschichte. Wien/Köln/Weimar: Böhlau-Verlag 2012, S. 247-262.

²⁹ Elsaesser, Thomas: Terror and Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD, Berlin 2007; Ders.: Melodrama and Trauma. Modes of Cultural Memory in American Cinema, London 2009.

³⁰ Gotto, Lisa: Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2006.

³¹ C. Corell: Der Holocaust als Herausforderung für den Film.

³² Le Roy, Frederik/Christel Stalpaert/Sofie Verdoodt (Hgg.): »Performing Cultural Trauma in Theatre and Film«, in: *arcadia. International Journal of Literary Culture*, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, Bd. 45, Heft 2, S. 249-427.

³³ Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld 2011.

wird jedoch weder ausführlich theoretisches Fachvokabular angewendet noch psychoanalytisches mit filmanalytischem Wissen verbunden.³⁴

Die genannten deutschsprachigen Publikationen analysieren die Verbindung von historischen Traumata, Traumatheorien und -konzeptionen und filmischen Repräsentationen nicht immer hinreichend konsequent. Häufig wird komplexitätsreduziert von einer Verwandtschaft und Kongruenz der beiden Bereiche ausgegangen, die jedoch nicht näher spezifiziert wird. Im Gegensatz zu dieser Zurückhaltung wird in anglo-amerikanischen und israelischen Forschungen, insbesondere in den *Trauma Studies* und *Holocaust Studies*, offensiv und konstruktiv mit Begriffen wie »Trauma Cinema«, »Post-Traumatic Cinema«,³⁵ »Popular Trauma Culture«³⁶ oder »Shell Shock Cinema«³⁷ gearbeitet.³⁸ So spricht Elizabeth Ann Kaplan von einer Politik des Terrors und des Verlusts, die nationale Traumata und »trauma cultures« hervorgebracht habe, welche wiederum kollektive Empathie und neue Identitätsbildungen zeitigten.³⁹ Michael Berry widmet Teile seiner Monographie »A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film« von 2008 der Interpretation von Filmen über unheilbare historische Wunden (in) der chinesischen Nation.⁴⁰ Er fokussiert im Besonderen auf einen Kunstfilm von Chen Chieh-jen über die staatliche, öffentlich exekutierte Hinrichtungsmethode *lingchi* (»a death by a thousand cuts«), die bis 1905 in Teilen Chinas praktiziert wurde. Weder der Film, noch Berry bleiben bei der Beschreibung der Opferposition stehen, die auf einigen historischen Photographien festgehalten wurde. Vielmehr weitet Berry seine blicktheoretisch informierte Interpretation der Photographien und ihrer filmischen Transformationen auf die Rollen des Henkers, des Photographen sowie der damaligen und heutigen Zuschauenden aus. Sie alle seien in diese vorsätzliche buchstäbliche »Traumatisierung«, sprich physische Verwundung verwickelt, was wiederum eine neue Kette von Traumata generiere. Raya Morag fragt in »Defeated Mas-

³⁴ Wollnik, Sabine/Brigitte Ziob (Hgg.): Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen, Buchreihe: Imago. Gießen 2010.

³⁵ Morag, Raya: Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War, Bruxelles [u. a.] 2009.

³⁶ Rothe, Anne: Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media, Rutgers Univ. Press., 2011.

³⁷ Kaes, Anton: Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War, Princeton 2009.

³⁸ Um nur einige zu nennen: Shohat, Ella: Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation. Univ. of Texas Press. 2010 [1989]; Radstone, Susannah: »Trauma and Screen Studies: Opening the Debate,« in: Screen 42 (2001) 2, S. 188-193; Kaplan, E. Ann/Ban Wang: Trauma and Cinema. Cross Cultural Explorations, Hong Kong 2004; Walker, Janet: Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust, Berkeley/Los Angeles/London 2005; Prince, Stephen R.: Firestorm: American Film in the Age of Terrorism, New York 2009.

³⁹ Kaplan, E. Ann: Trauma Culture: The Politics of Loss and Terror in Media and Literature, New Brunswick 2005.

⁴⁰ Berry, Michael: A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film, Columbia 2008.

culinity« von 2009 nach der Verschaltung von Maskulinität, Sexualitäts- und Genderfragen sowie Traumakonzeptionen im »Post-Traumatic Cinema«. Sie zeigt, dass in filmischen Erzählungen über den Vietnamkrieg und andere Kriege eine Traumatisierung den männlichen Kriegshelden zwar schwächt, »besiegt« und entsexualisiert, er im Anschluss jedoch immer wieder re-sexualisiert wird. Raz Yosef hat 2011 ein Buch vorgelegt, das sich mit dem neueren israelischen Kino und dem Konnex von erotisierter soldatischer Maskulinität und individuellen Kriegsverletzungen, nationalen Wunden und kollektiver Erinnerung sowie der klassischen Formel der Vertauschung von Kampf statt Sexualität auseinandersetzt.⁴¹ Ebenfalls 2011 erschien das Buch »Washed in Blood. Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema«, in dem Clair Sisco Krisen weißer »amerikanischer Männlichkeit« und zugleich nationaler Identität anhand der Figur des sich selbst opfernden männlichen Helden, der nicht selten an PTSD-Symptomen leidet, in Filmen von der Vietnamkriegsära bis nach 9/11 festmacht.⁴²

Auch der Protagonist in Martin Scorsese's *TAXI DRIVER* (1976) leidet am Postvietnam Syndrom. Der vorliegende Beitrag von Sabine Sielke geht jedoch weniger auf ihn ein, als auf die ewige Wiederkehr dieses Films *TAXI DRIVER* in Besprechungen verschiedener Jahrzehnte. Sielke findet in diesen Rezeptionsschleifen des Diskurses selbst traumatische Züge wieder.

Die internationale Forschungsliteratur zeichnet sich insgesamt durch einen offensiven Umgang mit dem Traumabegriff aus, und die meisten Ergebnisse sind analytisch genau, tiefgründig und innovativ. Bei ihrer Lektüre wird erkennbar, dass zunehmend auch andere Nationen und Gruppierungen ihre Traumata in das durch den deutsch-jüdisch/israelischen Holocaustdiskurs dominierte Traumanarrativ einschreiben, wie etwa der arabisch-palästinensische Kulturkreis⁴³ – etwa mit den Filmen *HA-BUAH/THE BUBBLE* (2006) und *PARADISE Now* (2005). Der vorliegende Beitrag von Nurith Gertz und Gal Hermoni, »The Muddy Path between Lebanon and Khirbet Khizeh«, in dem die Filme *KHIRBET KHIZEH* (1978), *BEAUFORT* (2007) und *LEBANON* (2009) analysiert werden, macht die Notwendigkeit deutlich, tief im Schlamm zu wühlen, um an verborgene Teile der israelisch-palästinensischen Gewalt/Gegengewalt-Geschichte heranzukommen. Ihr Aufsatz zeigt auch, dass die eindimensionale, Hierarchien produzierende Zuweisung von Narrativen des Leids an ausgewählte und im Erinnerungsdiskurs privilegierte Nationen oder Gruppen aufgeweicht, diffe-

41 Yosef, Raz: *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, London 2011. Siehe in diesem Kontext auch Boaz Hagin/Sandra Meiri/Raz Yosef (Hgg.): *Just Images: Ethics and the Cinematic*. Cambridge Scholars Publishing 2011.

42 Sisco, Clair: *Washed in Blood. Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*, Rutgers Univ. Press. 2011.

43 Gertz, Nurith/George Khleifi: *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory (Traditions in World Cinema)*, Edingburgh 2008 [Tel Aviv 2005].

renziert und flexibilisiert werden sollte. An diese international ausgerichteten Forschungslinien schließt der vorliegende Band zum Konnex von Trauma- und Filmforschung an.

Der Band »Trauma und Film«

Dieser Band präsentiert Filminterpretationen, die einerseits auf traumatheoretische Grundlagentexte, unter anderem von Sigmund und Anna Freud, Sándor Ferenczi, Bruno Bettelheim oder Jacques Lacan, verweisen. Zum anderen werden für die Analysen neuere Positionen aus dem mitteleuropäischen und anglo-amerikanischen Raum herangezogen, die sich teils affirmativ teils kritisch auf diese Grundlagentexte beziehen, wie von Werner Bohleber, Cathy Caruth und Ruth Leys.⁴⁴ In ihnen werden frühe Trauma-Termini transformiert und refiguriert. Einige Filminterpreten beziehen auch neuere Psychotraumatologie-Konzeptionen mit ein, die den Film selbst als Modell und Vorbild für aktuelle Heilmethoden nehmen. Sie betonen die interdisziplinären Möglichkeiten und Wechselwirkungen zwischen der filmischen und klinischen Sphäre. Diese Ansätze nutzen systemisch-imaginative Methoden, bei denen Repräsentationssysteme, Metaphern und Beziehungsmatrizen einer Person im Mittelpunkt stehen. Sie öffnen sich gegenüber Vokabeln und Konzepten aus dem filmischen Bereich so weit, dass filmische Erzählweisen und Bildästhetiken zum Ausgangspunkt für die therapeutische Anordnung werden. Sie nutzen die Vorstellung, Wiedererinnerungen an traumatische Ereignisse liefen »wie in einem Film« ab. Im Zuge der Erinnerung, die in der Therapiesitzung bewusst herbeigeführt wird, soll sich die Patientin oder der Patient das traumatisierende Geschehen filmisch vorstellen. Intrapsychische Vorgänge sollen bildhaft ausformuliert und kommuniziert werden. Diese Imaginationsmethode der »inneren Visualisierung« und dem Traum verwandten »Phantasieeise« inkludiert die Aufforderung, sich eine Leinwand vorzustellen, auf der der Moment der Traumatisierung als alter Film abläuft (»Bildschirm-Technik«).⁴⁵ Mittels einer imaginären Fernbedienung kann der Film so jederzeit gestoppt oder abgeschaltet werden. Aber auch andere filmspezifische Aktionen wie Vor- und Rückspulen, Schwarz-Weiß-Einfärbung oder Figurenidentifikation kommen bei dieser filmischen Imaginationsmethode als Vorstellungsfolien zum Einsatz.

⁴⁴ Bohleber, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse, Stuttgart 2000; Caruth, Cathy (Hg.): Trauma. Explorations in Memory, Baltimore 1995; Dies.: Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History, Baltimore 1996; Leys, Ruth: Trauma: A Genealogy, Chicago: University of Chicago Press. 2000.

⁴⁵ Z. B. Sachsse, Ulrich: Traumazentrierte Psychotherapie, Stuttgart/New York 2004, S. 139.

Bei den traumazentrierten Filmanalysen des vorliegenden Bandes wird das sich über die Jahrzehnte des ausgehenden 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert chamäleonartig wandelnde Trauma-Theorem immer wieder kontextualisiert, indem es an seine prominenten historischen Referenzpunkte rückgebunden wird: Erster und Zweiter Weltkrieg, Holocaust/Shoah, palästinensische *nakba* 1948, Israel-Palästina-Konflikt, Vietnamkrieg, 11. September, Libanon- und Irakkriege. In seinem Beitrag führt Raz Yosef diese historische Rückbindung anhand einer Interpretation zweier jüngerer israelischer Filmproduktionen vor, die sich der Darstellung des israelisch-arabischen Konflikts und der traumatischen Verschleifung aus Vergessen und Wiedererinnern hinsichtlich des ersten Libanonkriegs nähern – *FORGIVENESS* (2006) und *WALTZ WITH BASHIR* (2008). Lars Koch untersucht die filmästhetischen Verfahren, mit deren Hilfe in Kathryn Bigelows *THE HURT LOCKER* (2008) verdeutlicht wird, wie der Protagonist, der während des Irakkrieges als Bombenentschärfer arbeitet, suchtartig immer wieder den Punkt höchster Lebensgefahr sucht und andere Soldaten jedes Mal mit an die Grenze des Todes führt.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes versuchen, die speziellen ästhetischen Verfahren, narrativen Techniken und ikonographischen Bildlichkeiten, die in den untersuchten Filmen ganz unterschiedlicher nationaler und kultureller Provenienz generiert und kultiviert werden, um traumatische Motive und Strukturen zu visualisieren, nachzuzeichnen. Dabei werden auch zwischen den Filmen zirkulierende Traumaästhetiken, -narrative und -symboliken untersucht, wie etwa bei den Udi Aloni-Filmen *LOCAL ANGEL* (2002) und *MECHILOT* (2006). Sandra Meiri arbeitet heraus, auf welcher unterschiedlichen Weise die beiden Filme die Figur des palästinensischen »Anderen« umkreisen und wie sie Momente des Vergessens, Verdrängens, der Latenz und des Fehlerinnerns beim israelischen Kollektiv detektieren. Hierbei wird klar, dass die filmische Darstellung kollektiver Traumata immer auch autoreflexive Momente mit einschließt, welche die Verstrickung des Mediums selbst in Prozesse historischer Traumatisierung freilegen. Und auch die verschiedenen Erinnerungspolitik und -kontexte, die in den einzelnen Beiträgen aufgerufen werden, sind zum Teil selbst von einer traumatischen (A-)Logik und Symptomatik durchzogen. Der Band entwickelt zusätzlich zum herkömmlichen traumahistoriographischen, politik- und sozialgeschichtlichen Ansatz einen medienwissenschaftlichen, symbolgeschichtlichen und filmsemiotischen Zugang zu filmspezifischen Traumarepräsentationen, die vor allem in Produktionen seit den 1970er Jahren zu lokalisieren sind.

Film wird in diesem Band als breitenwirksames Massenmedium, Kulturtechnik und Datenträger perspektiviert, der von seiner Erfindung an traumatologisch affiziert war. Trotz der Undarstellbarkeit, die dem »Trauma« oftmals attestiert wird, werden im innerpsychischen oder kollektivkörperlichen Prozess vielfältige Mittel der Fiktion und Phantasie mobilisiert. Film erweist sich als

besonders potentes Mittel, um diese (A-)Logik des Traumas zu visualisieren und ansatzweise erfahrbar zu machen. Dies gilt für frühe wissenschaftliche Kinematographien und fiktionale Filme, etwa zum Problem des »shell-shocks«, der »Kriegszitterer« des Ersten Weltkriegs⁴⁶ (ORLACS HÄNDE 1924), ebenso wie für heutige Filmproduktionen zum 11. September oder zu Kindesmissbrauch (PRECIOUS 2009). Bei der Artikulation historischer Traumata (CASUALTIES OF WAR 1989) und der Reflexion von Traumatheorien im Film gibt es verschiedene Grade und Strategien der Authentisierung beziehungsweise Fiktionalisierung (vgl. THE SECRET LIFE OF WORDS 2005).

Film, »Trauma« und die Theoriebildung zu beiden Bereichen waren von Anfang an miteinander verflochten. Lorenz Engell zeigt diese Verflechtung anhand des mythischen Schockerlebnisses des 1896 ins Pariser Grand Café einfahrenden Zuges aus L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (Regie: Brüder Lumières).⁴⁷ Engell konstatiert, dass dieser Schock für die Zuschauerseite eine Änderung der Kategorien Wahrscheinlichkeit und Erwartbares zufolge hatte. Fast zeitgleich und in enger Verbindung mit der Entstehung des Films wurde neurologisches, psychologisches und psychiatrisches Wissen über »Trauma« produziert und in Termini wie »railway-spine« im Anschluss an Eisenbahnunfälle (J. E. Erichsen), »traumatische Neurose«, Neurasthenie, Hysterie (Jean Martin Charcot; Hermann Oppenheim etc.) oder Kriegshysterie (Sigmund Freud 1920 u. a.) gefasst. Im Ersten und Zweiten Weltkrieg wurde im Hinblick auf das Kriegshysterikerproblem massiv um den Traumabegriff gestritten.⁴⁸ Aber erst in Anschluss an den Vietnamkrieg, in klinischer Perspektive erst 1980, wurden traumatische psychische Verletzungen als Symptombereich anerkannt und in den Begriff der »posttraumatischen Belastungsstörung« (PTSD) gegossen. Diese Definition wurde seitdem durch vielfältige psychotraumatologische Ansätze herausgefordert, erweitert und umgeschrieben.⁴⁹ Um das Hand-in-Hand-Gehen von Traumaforschungsgeschichte in ihren verschiedenen Abschnitten und traumaspezifischen Filmdramaturgien in unterschiedlichen Phasen der Filmgeschichte kreist der Beitrag von Anna Martinetz.

Die simultane und verschlungene Entwicklung der beiden Sphären seit Ende des 19. Jahrhunderts sorgt nicht nur für eine Untrennbarkeit der Systeme Trauma und Film, sondern motiviert auch die Frage, inwiefern Trauma- und

⁴⁶ Müller-Bach, Inka (Hg.): Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges, Wien 2000.

⁴⁷ Engell, Lorenz: Bewegen Beschreiben: Theorie zur Filmgeschichte, Weimar: VDG 1995, S. 107ff.

⁴⁸ Müller, Roland: Wege zum Ruhm. Militärpsychiatrie im Zweiten Weltkrieg. Das Beispiel Marburg. (= Hochschulschriften, Vol. 35). Köln 2001.

⁴⁹ Fischer, Gottfried/Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie, München 2003 [1998]; Seidler, Günter H./Wolfgang U. Eckart (Hgg.): Verletzte Seelen. Möglichkeiten und Perspektiven einer historischen Traumaforschung, Gießen 2005.

Filmsprachen ineinander geblendet werden können – auf ästhetischer und narrativer Ebene. Auf welche Weise lassen sich individuelle und/oder kollektive Störungen infolge traumatischer Verletzung und die Bedeutungszuweisungen an sie medialisieren und popularisieren? Inwiefern werden sie im Prozess ihrer Verfilmung wiederentdeckt beziehungsweise allererst diskursiv erzeugt? Wie werden Alpträume, Wiederholungszwang, Re-Enactment und andere Symptommatiken in filmspezifische Erzähl- und Bildmittel wie Loops, Rückblenden und Flashbacks übertragen? Auf welche Weisen wird der Topos »unzugängliche«, »unbewältigte« und »vergessene« traumatische Inhalte in filmische Bilder und Akustik übersetzt?

Um diese Fragen zu erkunden, werden im vorliegenden Band ausgewählte Spielfilme, unter anderem aus den Genres Psychothriller, Horror- und Science Fiction-Film, Animations- und Kriegsfilm sowie aus dem Kunst- und Dokumentarfilmgenre untersucht. Bei den Filmen ist die individuelle traumatische Verletzung häufig mit der (außerdiegetischen) kollektivgeschichtlichen und nationalmythologischen Ebene verzahnt.⁵⁰ Dies kann anhand der Verbindung der Topoi Leben in der Diaspora, gebrochene Holocaust-Überlebende und tödlicher Armee- und Okkupationsalltag inklusive Schuldverstrickungen etwa im israelischen Film *MECHILOT/FORGIVENESS* von Aloni vorgeführt werden. Nicht zufällig nehmen drei Beiträge des Bandes diesen Film in unterschiedlichen Lesarten in den Blick, die sich in einigen Punkten berühren, in anderen jedoch auseinander driften.

Insgesamt können bei den Trauma/Film-Analysen vier verschiedene Ebenen in den Blick genommen werden: erstens die Ebene der Protagonistinnen und Protagonisten. Wie werden die filmischen Figuren, die das Trauma (in sich) tragen, denen es widerfährt oder die es weitergeben, ikonographisch hervorgehoben? Wie und mit welchen geschlechtlichen Aufladungen werden traumatisch geprägte ProtagonistInnen in Szene gesetzt – in Bezug auf Mise-en-scène, Dramaturgie, Kostüm, Licht, Kamera, Schnitt, Ton? Wie wandelt sich die geschlechtliche Markierung einer biologisch oder performativ »weiblich« gesetzten Filmfigur, die traumatisiert oder geheilt wird?

Zweitens die Ebene der Narration und Ästhetik: Wie lassen sich strukturelle Einschreibungen von »Trauma« in fiktionale Filme beschreiben? Wie wird die spezifische (Zeit-)Struktur des Traumas filmisch eingefangen? Inwiefern werden hier die traumatischen Elemente: erschütterndes Ereignis, Amnesie/Dissoziation, Wiederholungszwang, Re-Enactment, Bewältigung/Lösung, Integration des Konflikts oder Regression und Nicht-Heilung dramaturgisch abgebildet? Wie sehen visuelle Strategien aus, die ›Erinnerungsflashbacks‹ in Bezug auf Akte des Terrors oder ›Horrors‹ adressieren oder via einer oder mehrerer Pro-

⁵⁰ J.C. Alexander (Hg. u. a.): *Cultural Trauma and Collective Identity*.

tagonistinnen oder Protagonisten ›Trauma(wid)erfahrungen‹ erzählen?⁵¹ Wie lassen sich überindividuelle Phänomene, wie das »passing on«, die transgenerationale Weitergabe des »Traumas« im Filmischen spiegeln?⁵² Wo sind das traumatisierende Ereignis und das Trauma in der filmischen Diegese platziert: vorgelagert als »Backstorywound«,⁵³ Kulminationspunkt oder als Zäsur im Filmplot? Stimulieren oder stören sie die repräsentationalen, inszenatorischen, dramaturgischen und narrativen Aspekte des Films? Wann wird das Trauma in seiner filmischen Präsentation selbst als ›Deckmantel‹ instrumentalisiert, um an die Stelle von etwas anderem Unsagbaren zu treten? Ein Beispiel hierfür ist das »unfinished business« eines Staates in Bezug auf ›race/ethnicity-Fragen: um *dessen* Unsagbarkeit zu stützen, wird zur Ablenkung immer wieder auf ein großes Trauma, wie etwa 9/11, verwiesen.⁵⁴

Drittens, Erinnerungskultur: Wie kann die Rolle filmischer Trauma-Inszenierungen im Hinblick auf das Durcharbeiten individueller und kollektiver Traumata evaluiert werden? Trauma-Filme verdichten via allegorischer Repräsentation Geschichte. Sie erweisen sich als einflussreiche und machtvolle Agenten der Geschichtsschreibung und reklamieren damit Deutungshoheit, wie etwa Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* 1993; O. Hirschbiegels *DER UNTERGANG* 2004. Welche sozialen und politischen Funktionen – beispielsweise für nationale Narrative – können die filmischen Trauma-Repräsentationen bekleiden? Es wird davon ausgegangen, dass der bisher noch immer zu wenig beachtete Trauma-Film-Korpus offiziellen Nations- und Geschichtsimaginationen etwas entgegensetzen kann, indem er populäre Wahrnehmungen regionaler, nationaler sowie internationaler Geschichte umprägt. Film kann repräsentative, mitunter asymmetrische Historiographie verabschieden. Er kann traditionell-konventionelle historische Lesarten nationaler und geschlechterspezifischer Identitäten herausfordern, erweitern oder transgredieren, durch die gesellschaftliche Ängste in Resonanz auf nationale Traumata abgeschwächt werden sollen.⁵⁵ Immer wieder ist jedoch zu fragen, in welchem Verhältnis diese Identität stiftende Fähigkeit des Films mit dem immer wieder eingeforderten Undarstellbarkeitsdogma steht.

⁵¹ Zum Konnex von Traumarepräsentationen und Horrorfilm: Lowenstein, Adam: *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, Columbia University Press. 2005.

⁵² Köhne, Julia B.: »Let it bleed. Der Konnex von Blut und Trauma in Brian de Palmas *Carrie* (1976)«, in: Biedermann, Claudio/Christian Stiegler (Hgg.): *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, Konstanz 2008, S. 50-71.

⁵³ Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt a.M. 2004, S. 30ff.

⁵⁴ Elsaesser, Thomas: *Melodrama and Trauma. Modes of Cultural Memory in American Cinema*, London 2009.

⁵⁵ Koch, Lars/Waltraud Wara Wende (Hgg.): *Krisenkino: Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld 2010.

Viertens, die Material- und Vorführebene: Seit seiner Erfindung scheint das filmische Medium grundlegend von traumatischen Inhalten und (A-)Logiken affiziert und deren Effekte poetologisch zu reproduzieren (z. B. in frühen weibliche-Hysterie-Filmen und militärpsychiatrischen Filmen über Kriegshysteriker im Ersten Weltkrieg).⁵⁶ Die Strukturähnlichkeit und ›Komplizenschaft‹ von Trauma und Film wird in diesem Band vielfach reflektiert und auf die Filmanalysen appliziert. Sie fungiert als deren innerer Ausgangs- oder Haltepunkt. Film kann »Trauma« jedoch nicht nur in Form simulierender und substituierender Filmbilder visibilisieren, sondern es auch materiell nachahmen. Film ist eine mehr oder weniger anfällige Materialität und Vorführungsweise zu eigen: Filmrisse und -kratzer, Filmrollenbrände, Störungen, Rauschen, nervös-hysterische »Zuckungen« des frühen Films bezeugen dies. Und auch seine repräsentationale Eigenlogik (narrative Ellipsen) kann von Irritationen befallen sein, die – korrespondierend mit dem menschlichen Körper und der Psyche – an Vulnerabilität, Versehrbarkeit und Vergänglichkeit erinnern. Das anfangs ›leere‹ und ›stumme‹ Trägermaterial wird durch Belichtung penetriert; digitale Bytes werden dem Träger eingeschrieben. Dies entspricht strukturell betrachtet einer Gravur, Verletzung, Traumatisierung, der ›unbefleckten‹ Integrität des Trägergewebes.

⁵⁶ Köhne, Julia B.: Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens, 1914-1920. In der Reihe der Berliner Charité: »Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften«, hg. von Volker Hess und Johanna Bleker. Husum: Matthiesen Verlag 2009, besonders: S. 178-268.