

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!« Traumafigurationen 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

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

JULIA BARBARA KÖHNE

1. Pain and Pleasure: KZ-Repräsentation und Sexualität als Filmphänomen

THE NIGHT PORTER ist Teil eines Ensembles von Filmen, die eine Verschaltung von traumatischen Ereignissen im Kontext von Holocaust beziehungsweise NS-Konzentrationslagerinternierung, Traumasymptomatiken, Geschlechterverhältnis und Sexualität/Erotik visualisieren und fiktionalisieren. Sie greifen damit ein im Post-Holocaust/Shoah-Diskurs lange tabuisiertes und immer noch umstrittenes, seit den 1990er Jahren jedoch auch in Bezug auf die Realgeschichte der KZs umfangreich erforschtes Thema auf.¹ Diese filmischen Artefakte gehören zu einem Winkel der langen und dichten Filmgeschichte über KZ-Repräsentationen, der sich einer logisch-wissenschaftlichen und ethischen Leseweise zunächst zu entziehen scheint. Bereits Ende der 1940er Jahre tauchte in Spielfilmen eine ganze Reihe von ›schönen‹ Frauenfiguren auf, die als KZ-Überlebende gezeichnet sind und darüber hinaus ein spezielles Geheimnis in sich tragen: Innerhalb der KZ-Erfahrung wurden sie nicht nur traumatisiert, sondern von KZ-AufseherInnen, -Ärzten oder SS-Offizieren sexuell begehrt, belästigt, in Dienst genommen, missbraucht und/oder vergewaltigt. Aus dieser von Zwang und sexualisierter Gewalt gekennzeichneten Verletzungsverbindung erwachsen, je unterschiedlich, entweder Ekel, Hass und Abwehr gegenüber dem Täter/der Täterin, Distanzierung und/oder Abhängigkeit, Leidenschaft und Lustgenuss oder gar Liebe.

Der Clou bei einigen dieser Filme – namentlich bei *PASAZERKA/THE PASSENGER/1961-63*, *WITNESS OUT OF HELL/1967* und *THE NIGHT PORTER/1974* – ist, dass ihre Protagonistinnen nicht nur in traumasymptomatischen Flashbacks

¹ Siehe z. B. Amesberger, Helga/Katrin Auer/Brigitte Halbmayr: Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern, Wien: Mandelbaum, 2004; Shik, Na'ama: »Sexual Abuse of Jewish Women in Auschwitz-Birkenau« und Sommer, Robert: »Camp Brothels: Forced Sex Labour in Nazi Concentration Camps,« in: Herzog, Dagmar (Hg.): Brutality and Desire. War and Sexuality in Europe's Twentieth Century, New York: Palgrave Macmillan, 2009, S. 179-246 und 168-196; Hedgepeth, Sonja M./Rochelle G. Saidel (Hgg.): Sexual Violence Against Jewish Women During the Holocaust, Brandeis University Press, 2010.

von ›Erinnerungen‹ an solche Gewaltszenen heimgesucht werden, sondern sie ihren AggressorInnen zu einem späteren Zeitpunkt ihres Lebens an einem zivilen Ort wiederbegegnen. Das in allen drei Fällen ungeplante Wiedersehen findet seine Fortsetzung in Form von »traumatic encounters« ganz unterschiedlicher Prägung – in flüchtigen Begegnungen auf einem Luxusdampfer, im Gerichtsprozess oder in einer in Schuld verstrickenden Liebesbeziehung. Die Frauenfiguren reagieren entweder mit Vermeidungsverhalten, Todesangst oder Selbstmord (WITNESS OUT OF HELL),² äußerlichem Gleichmut, Ignoranz und Passivität (THE PASSENGER) oder erotischem Verführungsinteresse, schließlich leidenschaftlicher Sexualität (THE NIGHT PORTER). In SOPHIE'S CHOICE/1982, nach William Styron's Novelle »Sophie's Choice« (1976), agiert die polnisch-katholische Holocaustüberlebende Sophie (Meryl Streep) ihre sexuelle Aufladung, die von ihren traumatischen Verletzungen, ihrem Überlebenden-Syndrom sowie ihren Schuldgefühlen wegen ihrer früheren Komplizenschaft mit ihrem antisemitischen Vater herrührt, mit einem Stellvertreter aus. Hierbei handelt es sich um den US-amerikanischen »jüdischen« Schriftsteller und Borderliner Nathan, der ihre masochistische Resignation zu seinem Vorteil zu nutzen weiß.³ Sophies Liebe zum Trauma erweist sich als stärker als ihr Wunsch, sich mittels einer anderen Liebe aus dieser Verwicklung zu lösen.

Um das Thema sexualisierte Gewalt in oder infolge einer KZ-Inhaftierung aufzugreifen, wurden auch männliche Repräsentationsfiguren entworfen. In ADAM RESURRECTED/2008 – der Film geht auf die 1968 in Israel veröffentlichte Novelle »Adam Ben Kelev« von Yoram Kaniuk zurück, deren Originaltitel mit »Adam Hundesohn« übersetzt werden kann – lebt der Ex-Häftling Adam seine sexuellen sadomasochistischen Phantasien von Macht und Unterwerfung mit einer »jüdischen« Israeli in einem Sanatorium für Holocaustüberlebende aus. Diese Phantasien entspringen seiner KZ-Inhaftierung, bei der er über einen längeren Zeitraum von einem SS-Offizier wie ein Hund gehalten und dementsprechend behandelt wurde.

Unabhängig davon, ob im Zentrum der Filme männliche oder weibliche Figuren stehen, eint sie, dass in ihnen die ehemals traumatisierende Situation zu einem späteren Zeitpunkt, nach Beendigung der Zwangssituation, mit dem Täter/der Täterin selbst beziehungsweise einer Surrogatperson re-enacted wird. In THE NIGHT PORTER schien sich die ehemalige KZ-Inhaftierte und

² Nagler, Lihi: »Can Women's Traumas Return as Film?« in: Apfelthaler, Vera/Julia B. Köhne (Hgg.): Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater, Wien: Turia+Kant 2007, S. 27-42; Guger, Astrid: »Frauen als Opfer der Shoah und ihre Darstellung im deutschsprachigen Spielfilm«. Diplomarbeit, Universität Wien 2008 (unveröffentlicht), S. 69ff.

³ Oster, Sharon: »The ›Erotics of Auschwitz‹: Coming of Age in The Painted Bird and Sophie's Choice, by Sharon Oster,« in: Witnessing the Disaster: Essays on Representation and the Holocaust, eds. Michael F. Bernard-Donals/Richard R. Glejzer, The University of Wisconsin Press 2003, S. 90-124.

Protagonistin Lucia bereits während ihrer KZ-Haft, die als *Backstory* in Form von Rückblenden erzählt wird, mit dem Aggressor, dem Lagerarzt Max zu identifizieren. Mitunter entsteht sogar der Eindruck, als habe sie sich in ihn und/oder die traumatische Struktur, geprägt von sexueller Manipulation und dem Wunsch zu überleben, verliebt.⁴

Das Tabu im ohnehin stark tabuisierten Feld von Holocaust und Sexualitätsfrage, das diese Filme berühren, besteht in der oberflächlich betrachteten »Freiwilligkeit«⁵ auf Seite der »Opferfiguren«. Sie (er)dulden die sexuellen Annäherungen des Aggressors während der Gewaltsituation selbst oder beim gemeinsamen Re-Enactment. Ihre subjektiven Gründe für diese scheinbare »Einvernehmlichkeit« bleiben Außenstehenden uneinsichtig. Und die Filme bemühen sich, wenn überhaupt, in sehr unterschiedlichem Ausmaß, Erklärungen und Antworten zu liefern. Das Tabu besteht im nicht genommenen Ausweg, in der ausbleibenden Gegenwehr, in der scheinbaren schuldbeladenden Komplizenschaft mit der Aggressorposition. Das Verhalten des »Opfers«, das mithilfe psychoanalytischer Lesarten als Inkorporation der Schuldgefühle des Aggressors erklärt werden kann, wurde in Rezeptionen dieser Filme oftmals als kurios, unmoralisch, unethisch, pervers, pornographisch, masochistisch verworfen. Die Spur von »Kreativität« und der Gestaltungswille, die in den genannten Filmen durch die Traumatisierung bei den »Opfern« freigesetzt werden, wurden bisher weitgehend ausgeblendet.

In Besprechungen sind filmische Holocausterzählungen, wie der kontrover-sielle, umstrittene, in einigen Ländern verbotene und zensierte Spielfilm *THE NIGHT PORTER* – ebenso wie *PASQUALINO SETTEBELLEZZE/SEVEN BEAUTIES/1975* sowie nachfolgende Nazi-Sex-Ploitation-*Rip-Offs* –, wegen ihrer sexualisierten Gewaltästhetik immer wieder mit Vorwürfen der »Holocaust-Pornographie«, Perversität, A-Moralität, Skandalisierung, Dekadenz, Lüge, Täuschung, Nicht-Authentizität, Unglaubwürdigkeit, Romantisierung, Sexualisierung, Erotisierung oder gar der Universalisierung des Holocaust belegt worden.⁶ Die Zusammenführung von gewaltvoller Sexualität und nationalsozialistischer Verfolgung und Vernichtung wurde selbst für den fiktionalen und imaginativen Spielfilmkontext als illegitim missbilligt. Selbst TheoretikerInnen wie Susan Sontag, Primo Levi und Michel Foucault haben *THE NIGHT PORTER* missverstanden: entweder als

⁴ Siehe zum Vergleich das aktuelle kulturelle Rätseln um die nur in einigen strukturellen Punkten vergleichbaren Einzelfälle sexueller (Inzest)Gewalt gekoppelt mit dem Thema Identifikation mit dem Täter, »Natascha Kampusch« und »Josef Fritzl«. Das Buch der befreiten Kampusch wurde unter anderem auch ins Hebräische übersetzt.

⁵ Zur Kritik des Mythos der Freiwilligkeit siehe H. Amesberger u. a.: *Sexualisierte Gewalt*, S. 340.

⁶ Graeme Krautheim weist dies in seiner Arbeit nach: Ders.: »Masquerades of Self-Erasure: Pornography and Corporeal Memory in Liliana Cavani's *The Night Porter*«. Masterarbeit, University of British Columbia 2009.

»wenig interessant« und »Erotisierung von Faschismus«,⁷ als sexuelle Selbstbespiegelung der (»radikal lesbischen«)⁸ Filmemacherin Cavani⁹ oder als historisch fehlerhaft, da Nazismus nicht mit erotischen Werten verbunden werden könne. Bis auf höchstens zufällige erotische Begegnungen zwischen Opfer und Henker sei Eros im historischen Nazismus abwesend gewesen.¹⁰ Seiner eigentlichen Deutungsoffenheit und symbolisch-diegetischen Komplexität zuwiderlaufend wurde der Film oftmals verkürzt wahrgenommen. Die Frauenfigur Lucia wurde in einigen Artikeln und Essays als traumatisiert, zugleich jedoch auch als passiv, apathisch, naiv, sadomasochistisch oder sadistisch, kurz, als »Holocaust-Girl«¹¹ bezeichnet. Einige Interpreten, wie etwa Marcus Stiglegger, sehen in der dramatischen Ausgestaltung von fiktiven filmischen Geschichten wie der Lucias eine Tendenz zu subjektivistischer und damit »beliebiger« sowie mythisierender Verengung und Verzerrung objektiver Geschichtsrealität, die zugleich reduziere und enthistorisiere. Das

totalitäre Zwangssystem [wird] als möglichst radikaler, beängstigender historischer Hintergrund gewählt, auf dem private Obsessionen ausgespielt [werden]. In Liliana Cavani's *Der Nachtportier* erzählt die Regisseurin von einem leidenschaftlichen Dominanz- und Unterwerfungsverhältnis, das durch den im Wissen des Rezipienten vorbelasteten geschichtlichen Hintergrund emotional aufgeladen werden soll.

Stiglegger erblickt in Filmen wie *THE NIGHT PORTER* stereotypisierende Nationalsozialismuskonnotationen, die entpolitisieren; zudem werde das Verhältnis von Henker und Opfer sadomasochistisch verklärt und auf die Ebene sexueller

7 Sontag, Susan: »Fascinating Fascism«, in: *The New York Review of Books* [1974]. Republished in: Dies.: *Under the Sign of Saturn*, New York 1980, S. 100f.

8 Nadeau, Chantal: »Girls on a Wired Screen: Cavani's cinema and lesbian s/rn«, in: Elizabeth Grosz/Elspeth Probyn (Hgg.): *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London: Routledge 1995, S. 213. Auch Kaja Silverman stimmt, nur in anderer Hinsicht, in das Selbstbespiegelungsargument ein, assoziiert sie doch die in ihren Augen auch feminine, kastrierte Figur Max mit der extra-diegetischen lesbischen Position der Filmemacherin Cavani. In die filmische Narration sei »the desire for a kind of zero-degree subjectivity, a subjectivity which escapes full symbolic structuration, and which in doing so slips through the defiles of gender« eingeschrieben. Dies.: »The Female Authorial Voice«, in: Dies.: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana UP, 1988, S. 224 und 218ff. Dem partiell widersprechend möchte ich zeigen, dass Lucias und Max' Spiel zwar eine Auflösung und Umwertung von Signifikanten inkludiert und zeitigt, dass dies jedoch nicht derart massiv auf Kosten ihrer genderspezifischen Subjektentwurfsversuche geht.

9 Pasquale De Filippo interviewt Primo Levi für die italienische Zeitung »La Gazzetta del mezzogiorno«, veröffentlicht am 10. Dezember 1977.

10 Foucault, Michel: »Sade: Sergeant of Sex«, in: Ders.: *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954-1984*, ed. James D. Faubion. Editions Gallimard 1994 [1975], S. 223-227, S. 226 (basiert auf einem Interview mit G. Dupont für *Cinématographe* 16, Dez. 1975). Diese enge Deutung verwundert vor allem, führt man sich vor Augen, dass gerade durch Analysen Foucaults entscheidbar wurde, inwiefern Sexualität immer auch Wahrheits- und Realitätsdiskurse aufruft und prägt.

11 Smith, Joan: *Misogynies. Reflections on Myths and Malice*, New York: Fawcett Columbine, 1991, S. 22. Siehe G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«.

Passionen verlagert.¹² Victor L. Schermer dagegen meint, die diskursive Langlebigkeit des vagen, obskuren und ambigen Films liege in seiner Anstrengung begründet, die paradoxe Natur des Unbewussten zu ergründen: »[The movie] involves collaboration for mutual surrender and the emergence of a felt sense of intimacy and consequent pleasure«. Der Film stelle subtil die Frage in den Raum, »whether normative sexuality can be so readily distinguished from traumatic compulsion«. ¹³

In Fortführung und zum Teil Querung der Leseweise Lucias als Masochistin bei Graeme Krauthem sollen hier eine Revision und Neuinterpretation der Protagonistin von *THE NIGHT PORTER* erfolgen. Diese soll die scheinbar so unangenehme Juxtaposition von KZ-Repräsentation und Sexualität im Zeichen psychoanalytischer Trauma-Deutungen neu belichten. Es wird gefragt, wie die fiktionale Beschreibung erotisierter Gewalt und Traumatisierung in diesem Film funktioniert. Hierbei werden signifikante psychologische, psychoanalytische und traumatologische Fachtermini für die Filmanalyse fruchtbar gemacht. Diese werden vor allem auf die traumatisierte Frauenfigur Lucia angewendet, die im Folgenden zwar als irreversibel verwundet gelesen wird, deren (illusionäre) Eigenständigkeit, Emanzipations- und Gestaltungskraft, Aktivität, Selbstermächtigungs- und Subjektwerdungsversuche – im Gegensatz zu vergangenen Interpretationen – jedoch herausgestrichen werden sollen.

Ausgehend von den in *THE NIGHT PORTER* erzählten Phänomenen »Identifizierung mit dem Angreifer« (Sándor Ferenczi/1932, Anna Freud/1936), »Stockholm-Syndrom«, Sich-Verlieben in den die Traumatisierung (mit) hervorruhenden Aggressor beziehungsweise in die traumatische Struktur selbst (vgl. diskursive »Traumaphilie«)¹⁴ werden im Weiteren folgende Aspekte analytische Annäherungspunkte bilden: Überlegungen zur komplex zu deutenden Formel »sleeping with the enemy« als Strategie der imaginären Wiedergewinnung von Kontrolle, zum Re-Enactment traumatischer Vergangenheiten, zu den Topoi Rollentausch und Cross-Dressing in der Nazi-Uniform des Unterwerfers – in Anschluss an Bruno Bettelheim/1943 und Susan Sontag/1974 – und zu Gilles Deleuzes Masochismus-Theorie/1968/1993.

¹² Stiglegger, Marcus: Sadiconazista – Stereotypisierung des Holocaust im Exploitationkino. Vortrag bei der Cinegraph-Jahrestagung »Cinematographie des Holocaust«, im Abi-Warburg-Haus, Hamburg, Januar 2001: <http://www.ikonnenmagazin.de/artikel/sadiconazista.htm> (Stand: 25.1.2012). Siehe ausführlicher hierzu auch: Stiglegger, Marcus: Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film, Gardez! 2000 [1999].

¹³ Schermer, Victor L.: »Sexuality, Power, and Love in Cavani's The Night Porter,« in: *The Psychoanalytical Review*, 94(6), Dec. 2007, S. 927-941, hier: S. 929, 927.

¹⁴ Vgl. diese an ein Individuum gebundene Traumaverliebtheit mit der Figuration diskursiver »Traumaphilie«, die Helmut Lethen hier beschrieben hat: Ders.: »Bildarchiv und Traumaphilie. Schrecksekunden nach dem 11.9.2001«, in: Scherpe, Klaus/Thomas Weitin (Hgg.): *Eskalationen. Die Gewalt von Kultur, Recht, und Politik*, Tübingen, 2003, S. 3-14.

Abgeleitet aus der fiktiven Einzelfallerzählung im Spielfilmmodus, der Geschichte Lucias, kann die Frage diskutiert werden, inwiefern dieser und ähnliche Filme für Kollektive und Individuen vor dem Hintergrund tatsächlicher historischer Traumatisierungen ein Durcharbeiten, Verschieben oder Überwinden der Traumasymptomatik beziehungsweise ein Wiedergewinnen von Kontrollmacht (>regaining control<), Rachephantasien oder Vergebung imaginierbar machen.

2. Im Lager – Etablierung des Traumas

2.1. Vorgeschichte/Backstorywound und Dreifachtabuisierung

THE NIGHT PORTER von Liliana Cavani sticht aus den oben genannten Filmen, die Gewalt und Unterwerfung, Sexualität und Erotik im KZ-Kontext thematisieren, heraus, da die Verbindung dieser Topoi hier auf besonders verstörende, unzugängliche Weise gezogen wird. Emotional unerträglich, politisch und moralisch unverträglich ob der ihm inhärenten transgredierten Tabus, die auch noch ineinander verschränkt und dadurch potenziert werden: KZ-Repräsentation gekoppelt mit sexualisierter Gewalt, Kollaboration mit dem Aggressor sowie aktives weibliches Begehren des männlichen Täters.

In Liliana Cavanis italienischem Kunstfilm THE NIGHT PORTER von 1974¹⁵ begegnen sich Lucia (Charlotte Rampling), Holocaust-Überlebende, die als venezianische Tochter eines Sozialisten aus politischen Gründen in einem Konzentrationslager inhaftiert war,¹⁶ und der ehemalige SS-Offizier Max (Dirk Bogarde) zufällig in einem Wiener Hotel wieder. Der ihr damals verfallene Folterer arbeitet hier als Nachtportier. Es ist das Jahr 1957. Max ist Teil eines psychoanalytisch orientierten Männerbundes, der in fiktiven, selbstinszenierten Gerichtsverhandlungen die Unschuld beziehungsweise Läuterung seiner Mitglieder zu beglaubigen sucht. Bei diesen Männerbundtreffen sprechen sie sich gegenseitig von der Täterschaft im Nationalsozialismus und daraus entstandenen Schuldgefühlen frei. Im Zuge dieser im privaten Kreis gespielten Szenarien werden belastendes Material sowie potentiell aussagefähige (Augen)ZeugInnen, die die Schuldhaftigkeit der Mitglieder bezeugen könnten, eliminiert. Die Tätergemeinschaft perpetuiert NS-Ideologie und Vernichtungslogik aus Selbstschutz. Dies ist ein kritischer politischer Kommentar, der ins Extra-Diegetische hin-

¹⁵ Original: I PORTIERE DI NOTTE, dt. DER NACHTPORTIER, 118 min., Story: Barbara Alberti u. a.

¹⁶ Die Anspielungen im Film geben keine genaue Verortung und konkrete Festlegung des Lagers her.

Die Praxis, das weibliche Opfer sexueller Übergriffe im KZ als linke Verfolgte, z. B. als Tochter eines politisch aktiven Sozialisten, und nicht als »jüdisch« zu zeichnen, hat eine lange Tradition. Sie reicht zurück bis zu KAPÒ/1960 und THE PASSENGER.

ausstrahlt. Für seinen italienischen Entstehungskontext verweist der Film auf eine historische Kontinuität solcher quasi-faschistischer (Sub)Systeme bis in die 1970er Jahre und darüber hinaus. Denn die Zeit des Faschismus unter Benito Mussolini wurde in Italien nur partiell aufgearbeitet, was sich beispielsweise im Ausbleiben eines internationalen Kriegsverbrecherprozesses äußerte. Das unvorhergesehene Auftauchen Lucias und die Wiederaufnahme ihrer Beziehung zu Max aktivieren diesen Schuldabwehrmechanismus der Männergruppe. Lucia wird verfolgt, obwohl sich Max zu ihr bekennt. Die beiden flüchten in die Enklave von Max' Apartment. Hier geraten sie zunehmend in einen traumartigen Zustand, der gekennzeichnet ist von Isolation, Dunkelheit, dem Fehlen von natürlichem Licht und Strom, unterbrochener Kommunikation mit dem Außen, Denunziation durch FreundInnen, Hilflosigkeit, extremem Hunger *und* elaborierten Ritualen, in denen Max und Lucia per masochistischem Spiel KZ-Lagerszenen wiederholen und durcharbeiten.¹⁷ Am Ende sterben die beiden an den Konsequenzen ihres Spiels.

Lucias traumatisierende KZ-Erfahrungen können vom Zuschauenden nicht lückenlos, geschweige denn verlässlich rekonstruiert werden. Unter anderem da nie geklärt wird, was Lucia *nicht* erinnert. Einige KZ-Situationen werden entweder in Form von Max' Erinnerungen oder Lucias traumatischen Erinnerungsfragmenten beziehungsweise Flashbacks erzählt. Die Architektur der Erinnerungsrückblenden ist komplex und folgt einem feststehenden Schema. Die einzelnen Sequenzen werden jeweils von aktuellen Bildern des/der sich momentan Erinnernden gerahmt. Hierdurch werden die jeweilige identitäre Zuweisung der Erinnerung, gewissermaßen ihre ›Autorschaft‹, sowie ihre subjektive, perspektivische Einfärbung erkennbar. Neben dieser rückwärtsgerichteten Polyperspektivität werden bei den verschiedenen Erinnerungsrepräsentationen darüber hinaus keine besonderen ästhetischen Mittel verwendet, um differenziert zu kennzeichnen, ob es sich jeweils um bewusste oder getriggerte Erinnerungen, Deckerinnerungen, Phantasien, Projektionen, verdrängtes Material oder traumatogene Flashbacks handelt. Auf Qualität und Aussagekraft der jeweilig präsentierten Erinnerung, von Lucia oder Max, lässt sich nur induktiv, jedoch niemals mit Sicherheit schließen. Auch nicht durch eine Auswertung des inhaltlichen Gegenstands der Erinnerungssequenz oder deren ästhetischer Fertigung in Kombination mit dem erinnernden Subjekt.¹⁸ Die diskursive Erinnerungskategorie selbst und die ihr zugeschriebene zweiwertige Logik, wahr

17 Siehe Freud, Sigmund: »Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten« [1914], in: Freud, Anna [u. a.] (Hg.): Gesammelte Werke, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1999 [1940], S. 126-136.

18 In Bezug auf *THE PASSENGER*/1961-63 schreibt Nagler: »The truth is nothing more than a dissonance that cannot be sutured between the ›objective‹ facts and the inner world of one of the perpetrators/victims of an impossible horror.« Siehe: L. Nagler: »Can Women's Traumas Return as Film?«, S. 39.

oder falsch, authentisch oder nicht-authentisch,¹⁹ sowie angeblich so stabile Areale des offiziellen Erinnerungsdiskurses werden hier angegriffen.

Mehreren Erinnerungsszenen kommt ein ambivalenter, wenn nicht ambiguer Status zu. Sie unterbrechen nicht nur, wie alle filmischen Rückblenden, die stringente, kontinuierliche Narration, sondern stiften in der Art der »modernist flashbacks«²⁰ zusätzlich Verwirrung, indem sie »highly coded transitions and explanations that render [...] the flashback as a conventional device«²¹ hervorbringen. »Modernist flashbacks« übernehmen in der Gesamtstruktur der Narration diverse Funktionen, wie etwa filmische Selbstreflexivität – oder im vorliegenden Kontext – Enttabuisierung, Deklischeesierung und Aufweichen der Verlässlichkeit und Glaubwürdigkeit von Erinnerung überhaupt. Ein Beispiel dafür ist die Karussell-Erinnerungssequenz Lucias. Sie zeigt die junge Lucia in einem rosafarbenen Kleid und mit mädchenhaftem Haarband, wie sie mit anderen Kindern verträumt auf einem Karussell sitzt. Plötzlich werden die in ihren Sitzen durch die Luft fliegenden, durch Metallbügel arretierten Kinder beschossen (Abb. 1, 2, 3). Ihre Schreie sind zu hören, Lucia aber bleibt stumm, erbleicht und wirkt verstört bis apathisch. Es bleibt unklar, ob es sich bei diesem verdichteten Bild um ein traumatisches »Wiedererleben« der Vergangenheit oder aber ein Trugbild handelt, welches Lucias durch die Vielfachtraumatisierung beschädigtem Erinnerungsapparat entspringt. Es könnte sich auch um ein künstliches Bild handeln, das ihre kontinuierliche Todesangst seit ihrer Kindheit repräsentiert, oder um ein Sinnbild für den Moment ihrer Gefangennahme und anschließenden Deportation ins KZ. Oder die Sequenz zeigt die ›reale‹ historische Szene ihrer Entführung aus dem Alltag, die als erstes, die Traumalogik initiierendes starkes AngstszENARIO gelesen werden kann. Unter bildsprachlichen Gesichtspunkten betrachtet könnte die schwindelerregende Drehbewegung des Karussells, die die hin und her schwenkende Kamera einfängt und ansatzweise nachahmt, auch das sich drehende ›Rad der Geschichte‹ symbolisieren und die nun anstehende Rückreise in die traumatisierende Vergangenheit markieren.

Welche Interpretation auch immer überzeugt, *THE NIGHT PORTER* findet durch seine Poetik der Rückblenden ein filmisches Mittel, das mit der traumaspezifischen Zeitstruktur der Nachträglichkeit, Wiederholung und Verschleifung korrespondiert. Sie ist Teil des im vorliegenden Band analysierten filmspezifischen Versuchs, psychische Traumaphänomene oder deren Bestandteile, wie

19 Siehe zu diesem Komplex auch: Freud, Sigmund: »Über Kindheits- und Deckerinnerungen« [1899], in: Freud, Anna [u. a.] (Hg.): *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1999 [1940], S. 51-60.

20 Zur Differenzierung von »flashbacks« à la Hollywood und »modernist flashbacks« siehe: Turim, Maureen: *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York: Routledge 1989.

21 Ebd., S. 189.



Abb. 1, 2, 3 Auf dem Kinderkarussell kurz vor den Deportationsschüssen

die Rückkehr von Erinnerungsfragmenten oder Heimsuchungen, audiovisuell nachzuahmen, nachföhlbar zu machen.

Auch wenn im Film nur touchiert, legen der historische KZ-Kontext an sich und Erzählungen von KZ-Inhaftierten, denen sexuelle Gewalt wiederfahren ist,²² nahe, dass Lucias Vergewaltigung beziehungsweise sexuelle »Indienstnahme«

22 Eine ausführliche Repräsentation der »großen Vergewaltigung« fehlt in *THE NIGHT PORTER*. Die Gewalt wird auf eine subtile, bohrende, beharrliche Weise gezeigt, die von Max' Vorsicht, Zartheit bestimmt ist. So werden Lucias eigene Vergewaltigungen indirekt in der Szene signifiziert, in der Lucia wie gebannt die Vergewaltigung eines anderen Häftlings durch einen Offizier mit Lederstiefeln beobachtet. Max holt sie wortlos, fast zärtlich/fürsorglich ab (Abb. 6) und nimmt sie mit in ein Nebenzimmer. Cut.



Abb. 4 Menschenjagd auf Lucia

durch SS-Offizier Max unerträgliche Angst zufolge gehabt haben muss. Diese muss die ohnehin vorhandene Todesangst der KZ-Zwangssituation noch potenziert haben.²³ Im Film wird dies vor allem in einer Erinnerungssequenz Lucias deutlich, in der sie – vor Beginn ihrer sexuellen Beziehung – von Max in einem Baderaum wie ein Tier gejagt wird. Immer wieder schießt der uniformierte SS-Offizier auf sie. Lucia duckt sich und versucht, den todbringenden Schüssen zu entkommen (Abb. 4). Hierbei ist bemerkenswert, dass Lucia das weibliche Angstdisplay, welches in Horrorfilmen der 1970er Jahre streng standardisiert war, nur unvollständig zeigt: Sie duckt sich zwar und versucht, den Schüssen zu entfliehen, weint und schreit jedoch nicht. Die Szene lässt sich im Kontext selbstermächtigter weiblicher Protagonistinnen interpretieren, die im Horrorgenre erstmalig Ende der 1960er Jahre die filmische Bühne betraten. Diese zeichnet aus, dass sie sich zur Wehr setzen, sich Waffen bedienen und zurückschlagen, auch wenn ihre Aggressivität – gemäß dem traditionellen Weiblichkeitsbild – zumeist

²³ H. Amesberger u. a.: *Sexualisierte Gewalt*, S. 14ff., 20. In der Einleitung des Buches wird der Kontext sexuelle Gewalt in KZ-Haft als Binnenstruktur beschrieben, die einerseits durch geschlechter- und rassenideologische Politiken des Nationalsozialismus bedingt gewesen sei und andererseits durch ein konkretes Macht- und Hierarchiegefälle zwischen TäterInnen und Opfern, das einen grundsätzlichen Verlust von Vertrauen, Sicherheit, familiären Verbänden, Selbstwertgefühl auf Opferseite inkludierte. Durch Zeitzeuginneninterviews gestützt weisen die drei Autorinnen nach, dass sexuelle Übergriffe von SS-Angehörigen auf Häftlinge viele verschiedene Formen annahmen, die von Vorgesetzten insgesamt zur systematischen Einschüchterung, Erniedrigung und Demütigung eingesetzt und dementsprechend auch gebilligt wurden, trotzdem der Verkehr mit »Nicht-Ariern« prinzipiell staatlich geahndet wurde (S. 30). Die Autorinnen sehen *realgeschichtliche* sexualisierte Gewalt an Frauen – wenngleich auch diese nur vermittelt, über die Erzählung eines sich erinnernden, schweigenden oder seine Rede bewusst oder unbewusst formenden Individuums zugänglich ist – in diesem Kontext als besonders folgenschwer an, da durch die Penetration und Vergewaltigung nicht nur der weibliche Individualkörper, sondern auch der durch ihn repräsentierten Gruppierungen (Jüdinnen und Juden, Roma und Sinti, politische Gefangene, Homosexuelle, Behinderte, um nur einige zu nennen) verletzt wurde und werden sollte (S. 31).

erklärt und legitimiert wird, beispielsweise durch traumatische Verletzungen. Den weiblichen Schrei als Insignum des Horrorfilms lesend beschreibt Calvin Thomas Beck 1978 in seinem Buch »Scream Queens. Heroines of the Horrors«²⁴ anhand von Dutzenden schreiender weiblicher Figuren von Beginn des Kinos an bis in die 1970er Jahre, wie es diesen *Scream Queens* gelingt, die Opferposition zu übersteigen. Durch ihren Schrei wehren sie sich, wachsen in Becks Lesart über sich selbst hinaus und ängstigen überdies die Zuschauenden. Beck interpretiert Schreien nicht nur als Ausdruck von Angst, sondern auch als Mittel der Zermürbung, kurz, als mediale Waffe. Der fehlende Schrei Lucias verweist also entweder auf ihren maximal verstorbenen Angstzustand oder auf ihren Instinkt, nur durch Einstimmen ins Spiel überleben zu können – gewissermaßen als »Final Girl«²⁵ (später im Film wird kolportiert, keine(r) von Max' Lager-PatientInnen habe überlebt – mit Ausnahme von Lucia). In dieser Schießszene fällt demnach in gewisser Weise auch der Startschuss für das masochistische Drama, das die beiden später perfektionieren werden.

Selbst wenn Lucia durch die Liaison mit einem SS-Offizier faktisch Vorteile erwachsen, wie besseres Essen und eine gewisse »Sonderbehandlung«, wodurch sie mitunter Überlebenshoffnung gewann, unterlag sie doch einer vollkommenen Zwangssituation.²⁶ Lucias Situation als ›Opfer‹ von Max' sexuellen Nötigungen dauerte vermutlich eine längere Zeitspanne an. Ihre entsetzliche Hilflosigkeit und Ohnmacht wird durch zahlreiche Erinnerungsrückblenden beider ProtagonistInnen belegt. Beispielsweise durch eine Szene, in der Lucia

²⁴ Beck, Calvin Thomas: *Scream Queens. Heroines of the Horrors*, New York: Macmillan 1978.

²⁵ Die Altskandinavistin Carol Clover beschreibt anhand von Horrorfilmen der 1970er Jahre, wie sich das Geschlecht (*gender*) einer Figur aus der Rolle und ihren Funktionen ergebe und nicht aus der Markierung ihres biologischen Geschlechts (*sex*). Eine Figur weine und ducke sich nicht, weil sie eine Frau sei, sondern sie sei eine Frau, da sie weine und sich ducke. Die Funktion der Figur bestimme ihr Geschlecht. Mit Clovers Blicktheorie der »cross-gender identification« kann vermutet werden, dass sich die Zuschauenden in *THE NIGHT PORTER* stellenweise mit dem (Blick des) Aggressors Max identifizieren, also dem Monster zujubeln, das das Opfer Lucia schreckt und peinigt. Sobald Lucia jedoch Macht erlangt, eine triumphale weibliche Figur darstellt und dem Monster etwas entgegensetzt – hier im masochistischen Spiel –, wechselt die Identifikation auf die weibliche Repräsentationsfigur des »Final Girl«. Das Final Girl, gekennzeichnet durch »boyishness«, kann nach Clovers Untersuchungen zu *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, ebenfalls aus dem Jahr 1974, das Monster besiegen, indem es sich in Form einer Travestie den aktiven und investigativen »gaze« aneigne (vgl. auch Tanzszene Lucias). In *THE NIGHT PORTER* werden die Wechsel vom weiblichen traumatisierten Opfer zur die Opferrolle verweigern den mitspielenden ›Geliebten‹, zur ›Kollaborateurin‹ vorgeführt. Lucias Gefühlsdisplay am Ende des Films ist von einer Ambivalenz geprägt, durch die auch der hysterische, paranoid wirkende Wein-Lachkrampf Sallys am Ende von *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* charakterisiert ist. Das Dasein als Opfer, Final Girl und Geliebte des Monsters, als »female-victim-hero« wie Clover entsprechend schreibt, wird in *THE NIGHT PORTER* abrupt mit dem Tod beider Protagonistinnen beendet. Siehe: Clover, Carol J.: »Her Body, Himself,« [1987] in: Dies.: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton/New Jersey 1992, S. 21-64.

²⁶ Wenngleich im Film ausgespart, siehe zum realhistorischen Abgleich z. B. die Forschung der israelischen Historikerin Na'ama Shik, die in Yad Vashem zur Verbindung von »jüdischen« Frauen, Shoah und Sexualität forscht: Dies.: »Sexual Abuse of Jewish Women in Auschwitz-Birkenau,« S. 222, 334.



Abb. 5 Max selektiert Lucia im KZ zusätzlich mit der Kamera aus

von Max in den Ankunftsräumen des KZs verfolgt, aussondiert und selektiert wird. Der sich im Lager teilweise als Mediziner ausgebende Max filmt Lucia mit einer Handkamera – was einen medienreflexiven Filmen-im-Film-Effekt produziert (Abb. 5). Er leuchtet sie an und objektiviert sie. (Der Name Lucia, die »Leuchtende«, leitet sich nicht zufällig vom lateinischen »lux«, gleich Licht, ab.) Max fängt sie nicht nur physisch, sondern bannt auch ihre Angst auf Film. Er benötigt diese Aufnahmen für medizinische Studien, wie später im Film erläutert wird.²⁷ Durch die Filmaktionen wird auf der einen Seite das schauspielhafte Moment betont, das für die Beziehung der beiden tragend sein wird. Andererseits bekommen Max' Annäherungen hierdurch einen noch systematischeren, obsessiven und vorsätzlichen Charakter: Max lässt sich Zeit, seinen Fang einzukreisen. Der erzwungenen sexuellen Verschmelzung geht eine zermürbende Folter unter dem Deckmantel des medizinischen Experiments voran, das historische Lagerarzt-Figuren wie Josef Mengele in Auschwitz oder vielmehr deren medialisierte Versionen aufruft.

2.2. Der Stockholm-Syndrom-Effekt: Mit dem Täter geteilte Sexualität

Ein geläufiger Terminus, um die Identifikation mit dem Täter in einer existentiellen Zwangs- und Ausnahmesituation zu beschreiben, die bei Lucia infolge dieser ersten Misshandlung und Sondierung schleichend einsetzt, ist das sogenannte Stockholm-Syndrom. Es benennt den schwer nachvollziehbaren psychischen Prozess, durch den ein Gewaltopfer ein positives emotionales Verhältnis zu

²⁷ Dies ist eine filmhistorische Reminiszenz an den Film *PEEPING TOM* (1960), in dem der skopophile Frauenmörder, der seine Opfer per Kamerastativ ersticht und sie während des Sterbens filmt und zwingt, in ihr eigenes von Todesangst gezeichnetes Gesicht zu blicken, als Kind selbst von seinem Medizinervater in Angstexperimenten missbraucht und gefilmt wurde.

seinen/m Entführer(n) aufbaut. Möglich sind auch das Entstehen einer Liebesbeziehung während oder infolge des Kidnappings und das Zeugen von Kindern – was für Außenstehende schwer nachvollziehbar ist.²⁸ Mitte der 1990er Jahre schreibt Jan Philipp Reemtsma in seinem literarischen Entführungsbericht »Der Keller«: Das »[...] Gefühl der Sympathie mit den Verbrechern ist nicht das Geringste gewesen, was sie mir angetan haben. Es ist wie eine Schändung, und der Verlust der Fähigkeit, in eigener Sache hassen zu können, läuft auf eine psychische Deformation hinaus.«²⁹

Die Diskussion des Stockholm-Syndroms in Bezug auf Geiselnahmen seit den 1970er Jahren beinhaltet und betont folgende häufig als psychopathologisch verstandene Punkte: Verlust des Sicherheitsgefühls und Erschütterung des Urvertrauens, Umformung der menschlichen Psyche aus Selbstverteidigungs- oder Selbsterhaltungszwecken, Versuch, zu überleben, indem man/frau sich (scheinbar) an die Zwangssituation anpasst, Kooperation mit dem/n Kidnapper(n) (»Dissonanzreduktion«),³⁰ starke Abhängigkeit von und psychologische Infiltration durch den/die Aggressor(en), subjektive ausschnittsweise, verzerrte Wahrnehmung der entführten Person (»Tunnelblick«) bis hin zu Identifizierung und Sympathisieren mit dem Aggressor, seinen Motiven und Zielen. Leichte Verbesserungen in der Zwangssituation und selbst kleinste Zugeständnisse des Aggressors, wie Nahrungsgaben oder das Lockern von Fesseln zum Zweck der Deeskalation, werden diesem bekannten Beschreibungsmodell zufolge mit Dankbarkeit honoriert und als Großzügigkeit angesehen. Für die Geisel unalkalulierbare Befreiungsversuche seitens der Polizei oder Staatsmacht hingegen würden unterminiert, Fluchtmöglichkeiten mitunter übergangen.³¹ Da maximale Stresseinwirkung und Kontrollverlust bei einer Geiselnahme nur schwer zu verkraften seien, werde eine emotionale Bindung zum Entführer aufgebaut. Um das Selbstwertgefühl nicht zu verlieren, rede das Opfer sich ein, das Vorfallende entspreche zum Teil auch *seinem* Willen. Die Handlungsweise des Aggressors dagegen werde relativiert. Das Opfer entwickle diese Schutzhaltung nicht nur, um zu überleben, sondern auch, um die eigene affektive Steuerungsmöglichkeit zu erhalten, was im Anschluss ins Unbewusste verdrängt werde.³²

²⁸ Die Benennung Stockholm-Syndrom rührt daher, dass diese psychische Reaktion zum ersten Mal im Jahr 1973, dem Entstehungsjahr von *THE NIGHT PORTER*, in Zusammenhang mit einer Geiselnahme in einer Bank in Stockholm/Schweden beschrieben wurde.

²⁹ Reemtsma, Jan Philipp: *Im Keller*. Text, Hamburg: Hamburger Edition 1997, S. 187.

³⁰ Wiczorek, Arnold: »Das so genannte Stockholm-Syndrom. Zur Psychologie eines polizeilich vielbeachteten Phänomens«, in: *Kriminalistik unabhängige Zeitschrift für die gesamte kriminalistische Wissenschaft und Praxis* (57), Heidelberg: Kriminalistik-Verlag 2003, S. 429-436, hier: S. 434.

³¹ Ebd., S. 429.

³² Harnischmacher, Robert/Josef Mütter: »Das Stockholm-Syndrom. Zur psychischen Reaktion von Geiseln und Geiselnahmern«, in: *Archiv für Kriminologie*, unter bes. Berücksichtigung der gerichtlichen Physik, Chemie und Medizin (180), Lübeck: Schmidt-Roemhild 1987, S. 1-12.

In seinem literarischen Entführungsbericht hat Reemtsma das sich während seiner 33 Tage andauernden Freiheitsberaubung einstellende Gefühl mit der Phrase des »Aus-der-Welt-gefallen-Seins« besonders eindrücklich geschildert: »Er [Reemtsma, J. B. K.] war plötzlich aus der Welt gefallen. Genauer: geschlagen worden.«³³ Er sei zeitlich und räumlich entortet, aus dem vertrauten Koordinatennetz herausgefallen gewesen. Dieser Zustand habe sich perfiger Weise nach seiner Befreiung in ein Gefühl des »Nur-Im-Keller-zuhause-Seins« – eine Sehnsucht nach einer (imaginären) Rückkehr in den Keller – verwandelt:

Denn den Keller lässt man nicht zurück. Der Keller wird in meinem Leben bleiben [...]. Er bleibt der zerstörerische Einbruch, die Vergewaltigung, die Exterritorialität, die plötzlich wieder da sein kann. Zuweilen gibt es Momente, in denen etwas wie eine Sehnsucht nach der reduzierten Situation darin aufkommt. Wenn das Leben zu schwierig erscheint, kann es sein, daß der Wunsch entsteht, wieder eine Kette um den Fuß zu haben, wieder in einem sehr kleinen Raum zu sein [...] Woher kommt dieser scheußliche Wunsch? Im Keller hatten die Gefühle des Nicht-mehr-in-der-Welt-Seins ihren Ort. In der Welt haben sie keinen. Mit diesen Gefühlen bin ich nur im Keller zu Hause gewesen.³⁴

Reemtsma beschreibt, wie sich die Zwangssituation der Langzeittraumatisierung als neue »Keller«-Master-Realität in ihm etabliert habe, an die er sich auch im wiedererlangten ›realen‹/›normalen‹ Leben anzupassen suchte beziehungsweise die es zu gestalten gelte.

Übertragen auf das THE NIGHT PORTER-Filmsetting bedeutet dies: Angesichts der oben umschriebenen lebensgefährlichen Bedrohung, im Weiteren noch durch sexuelle Angriffe des »Lagerarztes« gesteigert, wählt Lucia, sich in die Situation hineinzugeben. Ja, sie macht sie zu ihrer eigenen, anstatt dem ›Sexplot‹ des männlichen Aggressors Max zu folgen. In Rückblenden werden der sexualisierte Blick Max' auf Lucia und ihr mehr oder weniger gewaltsamer Missbrauch als Sexobjekt gezeigt (Abb. 6, 7, 8). Hierbei gewinnt Lucia zunehmend subjekthafte Züge. So nimmt sie etwa nach einiger Zeit die *on top*-Sexposition ein, was der ästhetischen Codierung von Vergewaltigung zuwiderläuft. Im Gegensatz zu den Szenen in der Nachkriegszeit wird der Beischlaf der beiden im Konzentrationslager allerdings nicht ausdrücklich und in voller Länge dargestellt. Nichtsdestotrotz transportieren die Lager-Sex-Szenen nicht nur einen Lust-Reiz für Max, sondern vermitteln vielmehr auch Lustgewinn für Lucia – obwohl oder gerade weil die Extremsituation besteht.³⁵ In die Fiktion dieser ungewöhnlichen Liaison mischt sich noch eine weitere Komponente. Lucia

³³ J.-P. Reemtsma: Im Keller, S. 72, 73, 221f.

³⁴ Ebd., S. 17.

³⁵ Die Figur Lucia zeigt, dass ihre ›Hingabe‹ in einem Zustand stärkster physischer und emotionaler Gewalt gründet. Und dennoch wurde der Film immer wieder verkürzend und abwertend als ›Sexualisierung des Holocaust‹ gelesen.



Abb. 6 Von Zwang zu abhängiger Hingabe



Abb. 7 Oralverkehr mit Max' Fingern



Abb. 8 Lucia im KZ *on top*

scheint Max nicht nur sexuell hörig zu werden und *vice versa*, sondern sich auch in ihren Aggressor zu verlieben. Analog zur Stockholm-Syndrom-Konzeption gaukelt sich Lucia nach und nach vor – unter Ausblendung seiner in ihrem Beisein vollzogenen Gewalttaten an anderen Häftlingen –, Max wolle ihr nur »Gutes« widerfahren lassen. Als Belege für Max' Gutwilligkeit interpretiert sie beispielsweise, dass Max ihr einmal, ihre weibliche Schönheit bewundernd, just dasjenige rosafarbene Kleid anzieht, das sie in der Karussellszene trug, dass sie ihn bei Festivitäten mit anderen Offizieren begleiten darf und er sie damit über die anderen InsassInnen erhebt.

Diese Anpassung Lucias wirft eine Reihe von inhaltlichen, strukturellen und traumadiskursiven Fragen auf: Inwiefern ist das Stockholm-Syndrom als besonders komplexer Fall des Traumanarrativs aufzufassen? Übt Lucia Selbst Verrat an sich selbst, indem es sich mit dem Täter identifiziert, ihn sogar idealisiert und seinen (sexuellen) Willen übernimmt? Entsprechen die sexuellen Aktionen einem Versuch der inner-psychischen Verleugnung der höchst präsenten massiven Gewalteinwirkung im KZ im Allgemeinen und des durch Max zugefügten Leids im Besonderen? Um sich diesen Fragen anzunähern, lohnt ein Seitenblick auf einen israelischen Dokumentarfilm, der im Jahr 2008 Premiere hatte.

STALAGS. HOLOCAUST PORNOGRAPHY IN ISRAEL in der Regie von Ari Libsker zeigt, dass es in Israel offenbar ein Bedürfnis zur fiktionalen Umarbeitung und profanisierenden Kanalisierung von kollektiven sexuellen Phantasien in Bezug auf die Shoah gab und bis heute gibt – ein Bedürfnis, retrospektiv, im Fiktionalen und in exzessiven Repräsentationen ›den Spieß umzudrehen‹ (Abb. 9). In den

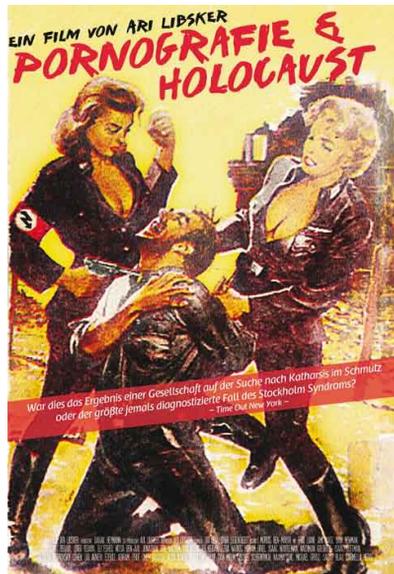


Abb. 9 Filmplakat Stalags/2008

»Stalags«, den »Stammlagern« (die korrekte militärische Bezeichnung lautete »Mannschaftsstamm- und Straflager«), waren während des Zweiten Weltkriegs alliierte Kriegsgefangene interniert. Die gleichnamigen Heftchen mit pornographischer Literatur und gezeichneten bunten Covern (Abb. 10) wurden ab 1961, zur Zeit des Eichmann-Prozesses, als in Israel erstmalig grausamste Details über die millionenfache Vernichtung in der Shoah öffentlich kommuniziert und debattiert wurden, hunderttausendfach verkauft.



Abb. 10 Historisches Cover eines Stalag-Heftchens: *True Men Stories. The Bordello Saga of Big Cowboy Charlie Bates*, Oct.

In den Stalag-Heftchen werden gewaltbetonte, sadomasochistische Beziehungen meist zwischen (deutschen) SS-Aufseherinnen und anglo-amerikanischen Kriegsgefangenen, häufig Piloten, beschrieben. Nicht selten verlieben sich die männlichen Opfer in ihre weiblichen Peinigerinnen und/oder üben Rache an ihnen – wiederum durch sexuelle Erniedrigung.³⁶ Der amerikanische Kritiker David Fear fragt psychologisierend, ob dieses Phänomen »das Ergebnis einer Gesellschaft auf der Suche nach Katharsis im Schmutz« oder als »größter Fall eines Stockholm-Syndroms, der je diagnostiziert wurde«, zu bezeichnen sei.³⁷ Rüdiger Suchsland erklärt: »Es ging hier nur 15 bis 20 Jahre nach dem Menschheitsverbrechen des Holocaust vor allem um eine phantasierte (und oft genug unbewusste) Kompensation erlebter oder aus den Erzählungen der Eltern oder Verwandten gekannter Schrecken, um ein ersatzweises Ausleben des Erlebten oder Gefürchteten.«³⁸ In Abwandlung von Stephen Greenblatts theoretischer Figuration der »sozialen Energien«, die als Diskurspartikel auch historisch und kulturell veränderte Kontexte überdauerten und in ästhetische Formate übersetzt zu einem späteren Zeitpunkt reaktiviert würden,³⁹ können die Stalag-Heftchen und *THE NIGHT PORTER* als fiktionale Erotisierungen des Holocaust/

³⁶ Hierbei entsteht die Frage: Wurden in diesen Heftchen doppelte Vergewaltigungsphantasien dargestellt, performiert oder evoziert?

³⁷ Fear, David: Film »Stalags«. Movie review from Time Out New York, Heft 654, 10.-16. April 2008, S. 99.

³⁸ Suchsland, Rüdiger: »Männerphantasien im Konzentrationslager. Israels schmutzige kleine Geheimnisse und die Sittengeschichte der Vernichtungsindustrie – Pornografie & Holocaust«, 30.12.2010 in: Telepolis, Heise Zeitschriften Verlag, 2011, <http://www.heise.de/tp/artikel/33/33941/1.html> (25.1.2012).

³⁹ Greenblatt, Stephen: »Die Zirkulation sozialer Energie. Einleitung«, in: Ders.: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt a. M. 1993 [1988], S. 9-33 und Ders.: »Grundzüge einer Poetik der Kultur«, in: Ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern, Berlin 1991 [1990], S. 119f.

Shoah-Traumas gelesen werden. In ihnen manifestiert sich augenscheinlich die komplexe Verschaltung von kollektiven/individuellen traumatischen mit kollektiven/individuellen sexuellen »Energien«.

Libskers STALAGS-Dokumentation arbeitet heraus, dass sich damalige LeserInnen heutzutage fehlerinnern, indem sie fälschlicherweise annehmen, die Heftchen hätten von SS-Aufseherinnen gehandelt, die männliche Juden vergewaltigen und foltern. — Faktisch tut dies nur ein sehr kleiner Anteil. Indem sie das Motiv der Sexualisierung des historischen Traumas berührt, trifft die Dokumentation mitten ins Herz israelischer Shoah-Geschichtsverarbeitung und -Kultur. Diese scheint immer noch von einer Sehnsucht nach ›Normalisierung‹, von Verleugnung, Verdrängung, von Scham und Schuldgefühlen in Bezug auf den Bereich Sexualität gekennzeichnet.

Auch in *THE NIGHT PORTER* will die Figur Lucia ihrem Aggressor nicht als passives Opfer physisch, psychisch und emotional unterworfen sein. Vielmehr geht sie sukzessive auf sein Spiel ein. Kann diese erotisierte filmische Imagination als Symptom für eine bestimmte Stufe der kollektiven Durcharbeitung des Holocaust, der Shoah angesehen werden? Oder als Teil einer sich immer wieder repetierenden Post-Holocaust-Traumakultur, die durch das potente Schmiermittel »Sex sells« zusammengehalten wird? *THE NIGHT PORTER* fügte sich bei seiner Premiere 1974 in eine Nische des kulturellen Imaginären ein und schloss an eine Filmkultur an, in der Größen des NS und der SS bereits durch namhafte (Hollywood)Schauspieler, wie Erich von Stroheim, Reinhold Schünzel als General Ludendorff, Otto Preminger, Peter van Eyck als Captain Graf von Almásy (Count Laszlo de Almásy) sowie Gregory Peck, Christopher Lee und Marlon Brando verkörpert worden waren.⁴⁰ Mitte der 1970er Jahre gingen Realgeschichtsrezeption und filmische Fiktionalisierung bereits seit Jahrzehnten Hand in Hand. *THE NIGHT PORTER* selbst wird als Auftakt einer Reihe von Nazi-Sexploitationfilmen angesehen, in denen das beschriebene Unterwerfungs- und Rachemuster zum vordergründigen Ziel sexueller Stimulanz des Publikums inszeniert wurde.

THE NIGHT PORTER amalgamiert zum einen filmische Imaginationen über das historische Faktum Holocaust *und* zum anderen Fiktionen von Sexualität und Begehren einer weiblichen Überlebenden. Dabei repräsentiert die Figur der Lucia nicht nur ein Individualschicksal, sondern verkörpert als weibliche Allegorie auch den sexuell verletzten (Kollektiv)Körper; sie partizipiert traumabedingt bis freiwillig/gestalterisch an dieser besonderen sexuellen Sphäre beziehungsweise initiiert sie nach der Wiederbegegnung im Wiener Hotel allererst. Indem

⁴⁰ Siehe überarbeiteter Vortrag von der Jahrestagung Cinematografie des Holocaust: »Holocaust und Popularkultur: Der Holocaust im Fernsehen, Spiel- und Dokumentarfilm zwischen Gedenken und Trivialisierung«, 18.1.-20.1.2001 in Hamburg. <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Uklanski.htm> (Stand: 25.2.2012).

THE NIGHT PORTER die Geschichte einer Frau erzählt, deren Verständnis- und Verarbeitungsmöglichkeiten durch die Angriffe auf ihre seelische Integrität und Stabilität überstiegen werden, schafft der Film ein Plateau für die Frage irreversibler Schädigung und psychischer Deformation. Das Sexualtrauma, das ihre Figur verkörpert, besteht in einer Mehrfachtraumatisierung, die in eine Trauma/Perversions-Symptomatik mündet – wie unten beschrieben wird. Wie es geschehen konnte, dass Lucia die forcierten Sexualakte im KZ zunehmend als angenehm, erleichternd oder sogar inspirierend empfand, erzählt der Film in vielzähligen Rückblenden. Hieraus entsteht die Frage, ab wann, wie und warum sie sich mit ihrem Angreifer identifizierte. Sándor Ferenczi und Anna Freud haben in ihren Erforschungen der Psyche zu diesem Problem Überlegungen angestellt, die Elemente der späteren Stockholm-Syndrom-Theorie vorwegnehmen.

2.3. Sándor Ferenczi und Anna Freud: »Identifizierung mit dem Angreifer«

Das stetige psychische sowie physische Ausgeliefertsein in einer sexualisierten Gewalterfahrung kann dazu führen, dass das Opfer stark von dem es sexuell Nötigenden abhängig wird. Es identifiziert sich unbewusst mit ihm, wie Studien des Nervenarztes und Psychoanalytikers Sándor Ferenczi zu innerfamiliärem Kindesmissbrauch Anfang der 1930er Jahre belegen.⁴¹ Auch die ebenfalls psychoanalytisch arbeitende Tochter Sigmund Freuds, Anna Freud, hat in »Die Identifizierung mit dem Angreifer« (1936) über diesen Abwehrtyp des Ichs »im Umgang mit den angsterregenden Objekten der Außenwelt« geschrieben.⁴² Sie beschreibt, wie in zahlreichen Kinderspielen die »Verwandlung der eigenen Person in ein gefürchtetes Objekt der Umwandlung von Angst in lustbetonte

⁴¹ Ferenczi, Sándor: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind. Die Sprache der Zärtlichkeit und der Leidenschaft« [1932], in: Ders.: Schriften zur Psychoanalyse, Bd. 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1972. Ferenczi geht in diesem Text über aus sexuellem Missbrauch resultierende Traumata des Kindes von einer durch ein Hierarchiegefälle geprägten sexuellen Gewaltsituation zwischen Elternteil und Kind aus. Bei dieser introjiziere das Kind, selbst in seiner Sexualität noch unreif, die Schuldgefühle des es verführenden, vergewaltigenden, inzestuös agierenden Elternteils. Es passe sich an dessen Leidenschaftlichkeitsmodus an, obwohl dieser nicht seiner eigenen Liebessprache der Zärtlichkeit entspreche. Ferenczi geht von einer »Aufpfropfung leidenschaftlicher und mit Schuldgefühlen gespickter Arten des [elterlichen, J. B. K.] Liebens auf ein noch unreifes, schuldloses Wesen« aus (S. 262). Auch wenn Lucia im Film weder Max' Tochter/Verwandte/Bekannte ist, noch ein junges Kind, so können die Charakteristiken des von Ferenczi besprochenen »Sexualtraumas« (S. 260) und dessen verheerende Auswirkungen (hier für den Teenager Lucia in KZ-Haft und den erwachsenen Menschen in ziviler Nachkriegssphäre) dennoch mit analytischem Gewinn auf die Opferperspektive im KZ-Kontext und dessen entmündigender, lebensbedrohlicher Zwangssituation gepaart mit Sexualdelikten übertragen werden. Darüber hinaus können auch Erkenntnisse über den devoten, neurotischen oder »perverse« Subjektentwurf Lucias infolge des Sexualtraumas abgeleitet werden.

⁴² Freud, Anna: »Die Identifizierung mit dem Angreifer«, in: Dies.: Das Ich und die Abwehrmechanismen, in der Reihe: Geist und Psyche, München: Kindler Verlag 1964, S. 85-94, hier: S. 85.

Sicherheit« diene.⁴³ Bei Furcht spiele das Kind, es selbst sei der Geist, der ihm begegnen könnte. Weiter unten werde ich noch detaillierter auf Anna Freuds Beschreibungen zu Introjektion und Projektion, Agieren statt Reagieren sowie zur aktiven mimetischen Übernahme von Täterattributen als schutzmagische Funktion eingehen.

Ferenczi zufolge beinhaltet dieser unbewusste psychologische Schutzmechanismus, dass anstatt auf den sexuellen Missbrauch mit Ekel, Wut, Protest, Abwehr und Hass zu reagieren, diese Gefühle vermieden, verdrängt, unterdrückt werden, um durch diese Anpassungsleistung zu überleben. Ferenczis Theorie auf den Film übertragen bedeutet: Lucia inkorporiert – offensichtlich selbstvergessen – das Über-Ich und die (abwesenden) Schuldgefühle des angreifenden selbsternannten KZ-Arzt, stellvertretend für ihn und auf Kosten ihrer eigenen psychischen Integrität. In einer unbewussten Phantasie nimmt sie Aggressor Max in sich hinein, um die äußere Gefahr zum Verschwinden zu bringen und ein illusionäres, traumartiges Gefühl von Geborgenheit zu erreichen. Ferenczi nennt dieses eine »traumatische Trance«, die durch paralyisierende, versteinernde Angst evoziert werde.⁴⁴ Der Angreifer/die Angreiferin, so konstituiert Ferenczi, wird zur intrapsychischen Identität, die die/der Traumatisierte als von ihr/ihm unabhängige existente Größe verleugnet (obwohl sie äußerlich fortbesteht und weiter angreift). Anstatt eine objektive Erinnerung und Distanzierung anzustreben, negiert Lucia Max als äußere Bedrohungsfigur und modelt ihn halluzinatorisch zu einem fremden, jedoch wohlwollenden, positiv wirkenden Teil ihrer Selbst um, um ihr eigenes Überleben zu sichern.⁴⁵ Dieser emotionale Extremzustand der scheinbaren harmonischen Übereinstimmung mit dem Aggressor kann nach Ferenczi so verwirrend wirken, dass der Aggressor idealisiert und die eigene Persönlichkeit fragmentiert und atomisiert wird.⁴⁶ Die heimliche intrapsychische Verschmelzung führe zu einem Verlust der Unterscheidungsmöglichkeit zwischen sich selbst und dem Aggressor. Je länger dieser Zustand anhalte, umso mehr arrangierten sich die »Opfer« in der genannten ambivalenten Weise mit der Gewaltsituation. Schuldgefühle ob der widerfahrenen Traumatisierung, des Hasses gegenüber dem Aggressor, des eigenen Überlebens (»Überlebensschuld«) und wohlmöglich ob der unterlassenen Gegenwehr würden in solchen Situationen unterdrückt. Letztlich mache sich die/der Betroffene selbst für die Situation verantwortlich. In diesem System bedeuten Max' selektive Zärtlichkeiten, Liebe

⁴³ Ebd., S. 86.

⁴⁴ Siehe zur filmischen Übersetzung dieses psychischen Phänomens auch PRECIOUS (2009), in dem die Tochter des sie vergewaltigenden Familienvaters sich in eine »traumatische Trance« begibt. Dieser dissoziative, hyperperzeptive Zustand wird filmästhetisch durch eine irrealen Traumwelt gezeigt, in die sie sich während des Gewaltaktes hineinräumt.

⁴⁵ S. Ferenczi: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind«, S. 261.

⁴⁶ Ebd., S. 264.

und Abhängigkeit Lucias Überlebenschance, bilden ihren inneren wie faktischen Rettungsanker (wie gesagt, überlebte Lucia als einzige Patientin). In solchen Situationen werde verdrängt, dass der Täter tatsächlich durchgehend Tötungsmacht behalte, wie Amesberger *et aliae* konkretisieren⁴⁷ – in gleicher Weise geschieht dies auch in Lucias und Max' sonderbarer Liaison. Das Beschriebene kann Ferenczi und TheoretikerInnen des Überlebenden-Syndroms im Kontext des Holocaust, der Shoah zufolge zu chronischen Depressionen, Erregungs- und Angstzuständen, Störungen des Identitätsgefühls, psychosomatischen Störungen sowie zu Selbsthass und selbstverletzendem Verhalten oder auch zu Sadomasochismus führen.⁴⁸

Neben dieser ohnehin tabuisierten Verschaltung der Topoi KZ-Haft und sexualisierte Gewalt kollagiert *THE NIGHT PORTER* ein weiteres Tabuthema zu dem bereits hyperkomplexen und transgressiven Portrait Lucias hinzu. Wie bereits angedeutet, ist wohlmöglich das Verstörendste an dem Film, dass Lucia in der KZ-Rückblendenkette nicht durchgehend als typisches weibliches Opfer charakterisiert wird, das sich duckt, gehorcht, unterwirft und emotional einfriert, sondern sichtlich Lust erlebt (im Film spricht Lucia generell weniger mit Worten als mit ihrem Körper, das heißt, in sinnlich-expressiven Gesten).⁴⁹ Bereits im KZ und später bei der Wiederbegegnung im Hotel arbeitet sie sich aus dem weiblichen Opferstatus heraus. Lucia reagiert auf das Zwangsverhältnis beziehungsweise die sexuellen Avancen in wachsendem Maß aktiv begehrend und lustvoll. Dies produziert im KZ Szenen, die Obszönität, Voyeurismus und Exhibitionismus inkludieren. Ihre Transformation bedingt wiederum die Verwandlung Max' vom »Sadisten« zum »Henker« oder auch zum »Unterworfenen«, vor allem in seinem Apartment in Wien. Diese Rollen verkörpert Max innerhalb des »sexuellen Masochismus«,⁵⁰ den er mit Lucia auslebt, wovon noch verstärkt die Rede sein wird (Abb. 11).

Durch das Einlassen auf Max rettet Lucia sich selbst. Hierdurch grenzt sie sich von der stumm und statisch bleibenden Opferposition ihrer Mit-InsassInnen ab, die im Film dementsprechend passiv, lethargisch und inventarähnlich dargestellt werden.⁵¹ In Anlehnung an Ferenczi lässt sich deuten, dass die Figur Lucia in einen tranceartigen Ausnahmezustand, einen durch Schock, psychischen und

47 H. Amesberger u. a.: *Sexualisierte Gewalt*, S. 44.

48 Ebd., S. 37. S. Ferenczi: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind«, hier fragt Ferenczi: S. 265: »Wieviel vom Sadomasochismus in der Sexualität unserer Zeit kulturbedingt ist (das heißt nur vom introjizierten Schuldgefühl [des vergewaltigenden Aggressors, J. B. K.] herrührt), und wieviel autochon und spontan als eigene Organisationsphase sich entwickelt, bleibt weiteren Untersuchungen vorbehalten.«

49 G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«, S. 47-59.

50 Dieses Verhalten ist auch mit der Klassifikation »sexueller Masochismus« gem. DSM IV/302,83 Klassifikation der American Psychiatric Association zu vergleichen.

51 G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«, S. 43.



Abb. 11 Wunderotik: Masochistisches Wunden-Lecken

physischen Schmerz geprägten extrem starken Angstzustand gerät und entsprechend seelisch deformiert wird. Anstatt sich mit der bedrohlichen Wirklichkeit des Täters auseinanderzusetzen, scheint sie sich dem Willen des Täters nicht nur zu unterwerfen, sondern ihm sogar aktiv entgegenzukommen. Dieses Resultat erreicht der manipulative Max durch »negative Verstärkung«. ⁵² Er kreiert einen wohl dosierten Mix aus Terror, Einschüchterung, Angsteinjagen, Deprivation, Unterwerfung, Übermächtigung, Demütigung, Dominanz sowie durch das Auslösen von Schamgefühlen *und* plötzlicher Freundlichkeit, Behutsamkeit, sexueller Befriedigung sowie einer Selbstinszenierung als Lebensretter.

Durch Lucias Übertretung der Weiblichkeitsrolle, Nichtanerkennung der Opferrolle, das (Wieder)Gewinnen sexueller Selbstbestimmung werden zahlreiche, auch theoretisch pikante Fragen aufgeworfen: Wird hier eine im Post-Shoah-Diskurs als »weiblich« adressierte Überlebensstrategie zitiert, die beispielsweise überlebenden »schönen« meist kinderlosen Jüdinnen in Israel Ende der 1940er Jahre vorgehalten wurde?⁵³ Oder: Ist Lucias Verhalten – im Sinne Ferenczis – als Trotzreaktion und Ausdruck von »Perversion« zu verstehen? Entspricht es einer besonders komplizierten Form jener mechanisch-automatischen Reaktionsweise, die mit einer autoplastischen Angleichung, einer Mimikry an den Aggressor einhergeht – letztlich einem Dasein als den Aggressor in seinen sexuellen Wunschregungen imitierenden »schuldbewußten Liebesautomat«?⁵⁴ Oder handelt es sich um eine komplizierte Bewältigungs- und Verarbeitungs-

⁵² A. Wiczorek: »Das so genannte Stockholm-Syndrom«, S. 433.

⁵³ Siehe Diskurs hierzu, u. a. die israelische Historikerin Na'ama Shik, die in Yad Vashem zu »jüdischen« weiblichen Holocaust-Überlebenden forscht: Dies.: »Sexual Abuse of Jewish Women in Auschwitz-Birkenau«, S. 179-246; Bartov, Omer: The »Jew« in Cinema. From THE GOLEM to DON'T TOUCH MY HOLOCAUST, Indiana University Press 2005, S. 227.

⁵⁴ S. Ferenczi: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind«, S. 259ff., 265.

taktik, also um einen Abwehrmechanismus, der sich schlussendlich gegen das introjizierte ›verschluckte‹ Feindbild wendet? Schließlich endet der Film mit dem selbst induzierten Tod der ›verrückt Liebenden‹, an dem Lucia nicht ganz unbeteiligt ist.

Bilanzierend kann gesagt werden: Der Film platziert das traumatisierende Ereignis nicht innerhalb der filmischen Diegese, sondern verlagert es als »Backstorywound«⁵⁵ in eine Zeit, die vor dem Filmplot liegt. Indem die Rückblenden geschickt in die laufende Handlung eingewoben werden, bilden sie emotionale Kulminationspunkte des Films und stimulieren auf diese Weise seine narrativen und dramaturgischen Stränge. Der Film bleibt bei dieser Rückblendenarchitektur, in der die Backstorywounds der Protagonistin illustriert werden, jedoch nicht stehen.

3. Im Hotel – Umschrift des traumatischen Skripts

3.1. Traumatische Loops: Verliebt ins Trauma, Opfer-Täter-Inversion

In der Zeit, in der der Film spielt, nimmt die mittlerweile mit einem US-amerikanischen Operndirigenten verheiratete Lucia nun – 13 Jahre nach Beendigung der traumatischen Situation – zögerlich, jedoch aus freien Stücken die erotischen Begegnungen mit Max wieder auf und steigert sie zusammen mit ihrem Liebespartner zu ausgefeilten masochistischen Spielarten.⁵⁶ Ihr Eingehen auf eine sexuell obsessive Beziehung mit Max lässt sich auf einer Ebene als Notwendigkeit interpretieren, die traumatisierende Situation – zumindest äußerlich – bewusst zu wiederholen, sich diese zu vergegenwärtigen. Das Absonderliche bei dieser ›Reproduktion des Traumas‹⁵⁷ ist, dass Lucia den Ex-Aggressor selbst zu diesem nachträglichen Wiederholen-Müssen heranzieht: zu einer durch die Vielfachtraumata der Protagonistin informierten sexuellen Begegnung, die nun unter veränderten Vorzeichen stattfindet. Beide folgen immer heftigeren halluzinatorischen Reproduktionen des Traumas. Indem sie Max in ein Spiel verwickelt, in dessen Rahmen es ihr möglich ist, auch ihm Schmerzen zu bereiten, kann Lucia ihren (Selbst-)Hass ausleben. Die masochistische Negation ihrer selbst mündet in schuldhafter Leidenschaftlichkeit. Aus Ferenczis Analysen kann das Argument

⁵⁵ Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt a.M. 2004, S. 35. Siehe hierzu auch den Artikel von Anna Martinetz im vorliegenden Band.

⁵⁶ Es ist wichtig anzumerken, dass Lucia erst auf der Zeitebene des Hotels zu Max' Geliebter wird, die ihn – sich zu ihm bekennd – gegenliebt. Eine Rückblende in die Lager-Zeitebene zeigt, dass Lucia hier eine ihr von Max entgegengestreckte Hand, die verbindlich-freundschaftlich Intimität und Nähe suggeriert, noch abwies. Hierdurch markierte sie eine emotionale Distanz, die 1957 zunehmend zu schwinden scheint.

⁵⁷ Vgl. S. Ferenczi: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind«, S. 259.

übertragen werden, dass die »Schuldgefühle und der Haß gegen den verführerischen Partner den Liebesverkehr zu einem das Kind [hier verglichen mit Lucia] erschreckenden Kampfe [... gestalten], der mit dem Moment des Orgasmus [der Vernichtungsgefühle des Orgasmus] endet.«⁵⁸ Lucias und Max' Geschlechter- und Liebeskampf steigert diese ambivalenten, hassdurchtränkten Momente und wandelt sie ins masochistische Spiel um, das die Zeichen zum Flottieren bringt und damit zeichensprachlich den destruktiv-chaotischen Zustand spiegelt, den das Sexualtrauma geschaffen hat.

Diese Entwicklung – diese »Maskeraden der Selbstausslöschung« (Graeme Krautheim) – können als Teil von Lucias traumatischer Verwundung gelesen werden. Oberflächlich betrachtet führt diese Entwicklung zu masochistischer »Perversion«, stellt jedoch eigentlich eine ausgeklügelte Form des trauma(selbst-)therapeutischen Re-Enactments und der eigenständigen Desensibilisierung dar. Auf der Plotebene setzt sie eine Kette »sexueller Nummern« und dramatischer Ereignisse in Gang. Auf einer anderen Ebene wird die Traumasymptomatik jedoch im sexuell-gewaltsamen Spiel oder besser gesagt: dem Spielen der Gewalttätigkeit im masochistischen Vertrag, *umgestaltet*. Hierbei ist bemerkenswert, dass und *wie* Lucia durch diese unkonventionelle Art des Trauma-Durcharbeitens die klassische, weibliche Opferrolle verweigert und das Blatt wendet. Ihre sexuellen Aktionen haben drei Effekte: erstens, dass die Langzeitwirkung des Traumas modelliert wird, zweitens, dass Max vom Sadisten zum masochistischen Henker mutiert, und drittens, dass beide dieser Logik zum Opfer fallen und gemeinsam in den Tod gehen. Bis zuletzt bleibt die Frage offen, ob dies alles als Ausdruck, »acting out«, oder Bewältigung ihres Traumas, »working through«, bewertet werden muss.

3.2. Widersehen

Die Wiederannäherung der beiden ProtagonistInnen in Lucias Hotelzimmer reproduziert diese ambivalente Aufladung. Sie ist gekennzeichnet von einem Wettkampf um Dominanz und Macht. Krautheim schreibt: »the force with which the characters' bodies collide – and the processes through which they seize and relinquish power – depicts them in a state of simultaneous reclamation and disavowal.«⁵⁹ Die Szene lässt sich wie folgt skizzieren: Zunächst betritt Max Lucias Hotelzimmer. Er wurde von Lucia unter dem Vorwand angelockt, sie wolle mit ihrem tourneebedingt abgereisten Ehemann telefonieren. (Das Anlockthema wird musikalisch durch Einschübe des Mozartschen Singspiels »Die Zauberflöte« untermalt, »Wie stark ist nicht dein Zauberton, / Weil, holde Flöte, durch dein

⁵⁸ Ebd., S. 265.

⁵⁹ G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«, S. 51.

Spielen / Selbst wilde Tiere Freude fühlen.«) Nachdem die beiden sich tagelang umkreist hatten und Lucia noch einmal erfahren hat, in welchem großen Ausmaß Max für die Ermordung von KZ-InsassInnen verantwortlich ist, wartet Lucia nun auf Max. Hin und her gerissen zwischen dem Wunsch, zu verweilen und ebenfalls abzureisen, um Max' Wirkungsbereich zu entfliehen. Als Max in ihrem abgedunkelten Hotelzimmer in der Henkerrolle erscheint, versucht sie, sich unter seinen Schlägen und Beschimpfungen – »Why did you come here?« – zunächst zur Wehr zu setzen und zu flüchten. Schließlich lässt sie sich doch von ihm überwältigen – im Rahmen ihres masochistisch-performativen Parts der »Unterworfenen«. Die beiden umarmen sich und Lucia zieht ihn zu sich auf den Boden: »Come with me«. Daraufhin entspannt er sich, lacht und gibt seine Kontrolle auf (Max: »Tell, me what to do.« – Lucia: »No.«). Einige Momente später gesteht er ihr seine Liebe und küsst sie: »I love you, my little girl«. Nach der Vereinigung – Lucia wieder *on top* (Abb. 12) –, die von einem lauten und



Abb. 12 Lucia wieder *on top*

triumphalen Lachen Lucias begleitet wird, nimmt Max seine Henkerrolle wieder auf. Er wirft der zusammengekauert daliegenden Lucia das zerrissene Telegramm ihres Mannes aus Frankfurt hin – eine triumphale Geste, die an die Bezahlung einer Prostituierten erinnert, und verlässt den Raum mit den herablassenden Worten: »If you want to call Frankfurt, just pick up the phone.« Max bestärkt seine Masterrolle noch, indem er das letzte Licht im ohnehin schummrigen Raum löscht und Lucia einschließt.

Strukturell betrachtet kommt diese schwindelerregende Wiederbegegnung einem gewaltsamen Katapultieren in die gemeinsame KZ-Vergangenheit gleich, zu dem Komplizenhaft auch der Zuschauende verdammt wird. Die Szene hat die Funktion, die KZ-Szenen kausallogisch mit der Gegenwart zu verschalten. Die Vergangenheit ist jetzt. Hieraus folgt: Das kontinuierlich-lineare Zeitverständnis

wird durch das Umkreisen, die Kollision und Verschmelzung der beiden ProtagonistInnen aufgehoben. Die Weise, in der sie sich gebärden, die Synchronizität ihrer Körper, ihr Eins-Werden nimmt vorweg, dass Realitätssinn und Zeitgefühl der beiden im Laufe der Zeit verloren gehen werden. Die Szene oszilliert zwischen Wiederholungszwang, dem Wiederabspielen der traumatisierenden Situation durch Lucia, angetrieben vom Todestrieb⁶⁰ und einem Wunsch nach Entschärfung der (ehemaligen) sexuellen Zwangssituation sowie dem Aushebeln von Angst durch Liebe, dem Vorgaukeln von sinnlicher Leichtigkeit. Es ist genau dieses *Surplus*, das hier in die Zirkulation der Ängste interveniert; Angst mobilisiert in diesem Film Handlungen und befähigt zur Transformation des Angstgegenstands.

Der bisherige Filmplot machte klar, welche große innere Isolation und Einsamkeit eine Traumatisierung auslöst, welche Abhängigkeit vom Täter-Imago und von der traumatisierenden Situation selbst fortbestehen kann. Die Wiederannäherungsszene zeigt nun die verzweifelte Phantasie, das Grauen retroaktiv zu fassen, die Verwundung umzuschreiben oder dominieren zu können. Indem sie zulässt, dass die traumatisierende Vergangenheit in die scheinbar sichere Gegenwart eindringt, wendet Lucia die Not. Sie tut das Notwendige, sie transformiert die Not aus eigener Kraft, indem sie sie ›realisiert‹, modelliert, sich vergegenwärtigt und ihr ihren Stempel aufdrückt. Im Weiteren folgen Situationen, in denen sie sich zusammen mit Max in damalige Situationen zurückversetzt und beide zugleich ihrer masochistischen Spielader nachgehen. Hierbei übernimmt Lucia vorübergehend auch die Rolle der Aggressorin und schreibt damit – *gendertrouble*artig – die weibliche Inferioritätsposition um.

Besonders anschaulich lässt sich der Wechsel der Dominanz- und Unterwerfungsrollenverteilung, der Spannung von Begehren und aufgeschobener Lust anhand der Glasscherbenszene demonstrieren. In dieser schließt sich Lucia, im zuvor vertraglich verabredeten Spiel von Max verfolgt, im Badezimmer ein (Deleuze bezeichnet diesen Moment des *Suspense* und der Schweben »als Fülle, als physische und geistige Intensität«⁶¹). Sie wirft einen Glasflakon mit Parfum zu Boden, schließt die Tür auf, worauf der hereinstürmende Max mit nackten Füßen in die Scherben tritt. Als ihn Lucia hierauf triumphierend anschaut und liebevoll ihre Hand unter seinen verletzten Fuß schiebt, anscheinend um ihm zu helfen, tritt er ihre Hand in die Scherben nieder, sodass auch sie verletzt wird (Abb. 13, 14). Am Ende also entwendet Max ihr die dominante Rolle, um sie wieder selbst zu bekleiden. Ihr Bund wird mit Blut besiegelt. Die masochistische Situation wird aufgelöst, indem beide ihre Wunden unter fließendem Wasser

⁶⁰ Freud, Sigmund: »Jenseits des Lustprinzips« [1912], in: Freud, Anna [u. a.] (Hg.): Gesammelte Werke, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1999 [1940], S. 3-69, hier besonders: S. 40.

⁶¹ Deleuze, Gilles: »Sacher-Masochs Re-Präsentation«, in: Ders.: Kritik und Klinik. Übersetzung v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2000 [1993], S. 74-77, hier: S. 74.



Abb. 13, 14 Masochistisches Glasscherbenspiel

auswaschen. Ihrer beider Blut fließt den Badewannenabfluss hinunter. Der Effekt des Spiels ist, dass die alte traumatische Besetzung zugunsten eines flexiblen, von Fall zu Fall neu zu bestimmenden Zeichengefüges in den Hintergrund tritt.

Ferenczi schreibt von der Möglichkeit, dass nach einem Schock, unter dem »Drucke traumatischer Notwendigkeit« eine seelisch verletzte Person nicht nur in eine »vortraumatische Seligkeit redigier[en]« kann, sondern »wie auf Zauberschlag« neue Fähigkeiten, latente Dispositionen erblühen können.⁶² Ferenczi vergleicht diesen Vorgang einer »traumatischen (pathologischen) Progression« mit der verfrühten Reifung einer Frucht, die der Schnabel eines Vogels verletzt hat. Der heutige gängige Fachterminus für das »Wachsen« einer Person infolge extremen Leidens lautet »posttraumatic growth«.⁶³ Insofern wäre Lucias masochistisches sexuelles Begehren als Zeichen von Wider- und Eigenständigkeit zu verstehen, die durch das Trauma katalysiert werden.

⁶² S. Ferenczi: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind«, S. 263.

⁶³ Tedeschi, R. G./L. G. Calhoun: Posttraumatic Growth: Conceptual Foundation and Empirical Evidence. Philadelphia, PA: Lawrence Erlbaum Associates 2004; Dies.: Trauma and Transformation: Growing in the Aftermath of Suffering. Thousand Oaks, CA: Sage 1995.

Das Beschriebene evoziert folgende Fragen: Welche epistemologischen und geschlechterspezifischen Implikationen werden in dieser dem Opfermythos entfliehenden Frauenfigur transportiert? Welche Auswirkungen hat Lucias Maskierung als sexuell Aktive für die sie durchziehende Traumalogik? Triumphiert hier die Sex- über die Traumaökonomie oder ist sie ihr Ausdruck? Inwiefern kritisieren diese ästhetischen Porträts von »Opfer« und »Täter« tradierte und naturalisierte Rezeptionsweisen des historischen Holocaust, der Shoah? Welche ethischen *Shifts* werden durch die sexuelle Transgressivität der weiblichen Hauptfigur ausgelöst und via Film in streng standardisierte Stränge des Holocaustdiskurses implementierbar gemacht? Welche Transformation des Traumadiskurses wird durch das Motiv des sexuellen Spiels evoziert?

Diese Fragen im Kopf behaltend, nähert sich diese Analyse weiteren Szenen.

3.3. Melancholie der Traumatisierten und Rollentausch

Genau genommen beginnt das masochistische Spiel der beiden noch innerhalb des poetologischen Rückblendengewebes, also in der KZ-Vergangenheit. Ramping/Lucias Cabaret-Darbietung in der viel diskutierten Tanzszenen im KZ bildet einen Film-im-Film und dramatischen Höhepunkt.⁶⁴ Die Musik geht auf Text und Melodie des Komponisten Friedrich Hollaenders zurück. Das Cabaretlied »Wenn ich mir was wünschen dürfte«, das Lucia hier zum Besten gibt, und das lange vor 1974 auch schon von Marlene Dietrich und anderen interpretiert wurde, erzählt von einem chaotischen Gefühlszustand. Dieser setzt sich zum einen aus Überlebenswillen und der Sehnsucht nach Liebe und zum anderen aus der Verliebtheit in die Melancholie und einem »Heimweh nach der Traurigkeit« zusammen. Der vollständige, originale Liedtext von Hollaender handelt von der prinzipiellen Unerfüllbarkeit der Liebe und menschlicher Wünsche, von Einsamkeit und großstädtischer Anonymität, von der Relativität des Leidens und vom Warten auf etwas Unbestimmtes. Lebens- und Todestrieb scheinen sich hier ein semantisches Duell zu liefern. Genau von dieser unauflösbaren Dialektik scheint auch Lucias Persönlichkeit zu dem Zeitpunkt, da der Zuschauende sie im Film kennenlernt, geprägt. Es ist nicht klar, ob sich der Liedtext auf eine mögliche psychisch-mentale Konstitution, etwa eine melancholische Disposition oder »dependente Persönlichkeitsstörung«⁶⁵ vor ihrer KZ-Inhaftierung bezieht oder ob dieser Gefühlsbericht Teil der bereits stattgefundenen Traumatisierung ist, deren Geister Lucia seit ihrer Verfolgung als politische Aktivistin und KZ-

⁶⁴ Für eine ausführliche Diskussion mit vielen Interpretationen siehe: G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«, S. 54-58.

⁶⁵ Gem. DSM-IV/301.6, Klassifikation der American Psychiatric Association; <http://counselingresource.com/lib/distress/dsm-codes/dsm-code/> (Stand: 25.2.2012).

Inhaftierung heimsuchen. Wie lange Lucia schon im KZ inhaftiert ist, als sie für die teilweise karnevalesk kostümierten SS-Offiziere und vor anderen weiblichen kurzhaarigen Inhaftierten, die wie »Lagerprostituierte«, Sex-Zwangsarbeiterinnen inszeniert sind,⁶⁶ performt, lässt sich nicht bestimmen. Geht es im Film um die Sehnsucht, sich zurückfallen zu lassen beziehungsweise um die Fähigkeit, aus Unterwerfung und Unglück Lust zu beziehen, so wird dies im Rampling/Lucia-Lied konzentriert. Der paradoxe, in sich unlösbare Ausschnitt, der im Film vorgetragen wird, lautet:

Leben liebe ich zu leben.
 Ich kann nur sagen,
 Ich liebe, zu gefallen.
 Wenn auch nicht immer liebe ich, zu lieben.
 Ich weiß nicht, was ich will
 Und ob etwas gefiel.
 Wenn ich mir was wünschen dürfte,
 käm' ich in Verlegenheit,
 was ich mir denn wünschen sollte,
 eine schlimme oder gute Zeit.
 Wenn ich mir was wünschen dürfte,
 möcht' ich etwas glücklich sein;
 denn wenn ich gar zu glücklich wär,
 hätt' ich Heimweh nach dem Traurigsein.

Die Tanzszenenrückblende produziert eine seitdem viel zitierte burleske Ikonographie, die unter anderem von Madonna, Marilyn Manson und anderen popkulturellen Figuren aufgenommen und variiert wurde.⁶⁷ Körper- und kostümsprachlich ist die Gesangs- und Tanzszene Lucias in einigen strukturellen Punkten mit der bekannten Marlene Dietrich-Gesangsszene aus *MAROCCO* (1930) vergleichbar. Die Szene aus *MAROCCO* diente hier sicherlich als Vorbild für das verführerische und zugleich verunsichernde Spiel mit den Geschlechterrollen – ebenso ähnliche Szenen von Schauspielikonen wie Asta Nielsen und Pola Negri in ihren »Hosenrollen« in den 1910er Jahren, Louise Brooks in den 1920er Jahren, Marlene Dietrich in *DER BLAUE ENGEL* und *BLONDE VENUS* Anfang der

⁶⁶ Siehe realgeschichtliche Forschungen seit Mitte der 1990er Jahre zur Koppelung der semantischen Felder Prostitution, Sexualität, Sex-Zwangsarbeit im KZ und im Dritten Reich: Alakus, Baris u. a.: *Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern*. Katalog mit Hintergrundinformationen zu der entsprechenden Ausstellung in Mauthausen. Hg. v. Aussteller-Verein zur Förderung von historischen und kunsthistorischen Ausstellungen Corporation, Wien: Die Aussteller 2005 (2. Auflage 2006). Zur deutschen Wanderausstellung über Lagerbordelle in Ravensbrück von 2009: <http://www.ravensbrueck.de/mgr/neu/dl/service/2009s2a.pdf> (Stand: 25.12.2011). Außerdem: Sommer, Robert: *Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Paderborn 2009 und Ders.: »Camp Brothels: Forced Sex Labour in Nazi Concentration Camps,« in: D. Herzog, (Hg.): *Brutality and Desire*, S. 168-196.

⁶⁷ G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«, S. 91.

1930er Jahre sowie Romy Schneider in *MÄDCHEN IN UNIFORM* von 1958.⁶⁸ Beide Performances, aus *MAROCCO* und *THE NIGHT PORTER*, eröffnen einen Blick auf die Vielfalt möglicher Begehrensströme in den maskeradehaften Verkörperungen von Mann/Frau, die in Parodie und Travestie (Butch/Femme und Drag King/ Drag Queen), im Cross-Dressing, in Trans- oder Intersexualität zum Ausdruck kommen.⁶⁹ Die identitäre Beweglichkeit der Zuschauenden ist angesprochen, starre Geschlechterordnungen werden in Bewegung versetzt.

Anders als die Szene, in der Dietrich eine Dame aus dem Publikum küsst (Abb. 15), deutet die Rampling/Lucia-Tanzszene keine lesbische Liebe an. Sie betont jedoch auch eine aktive, Initiative ergreifende weibliche Sexualität,⁷⁰ die die relativ zurückhaltende und zarte Andeutungs- und Blickpolitik *MAROCCO*s



Abb. 15 Role-Reversal: Dietrich küsst Publikumsdame

⁶⁸ Seit den 1920er Jahren entwickelte sich eine besondere Filmsprache der feinen Andeutungen und Anspielungen, der ausgesparten und ausgeblendeten Gesten, um Homosexualität, Travestie oder »role-reversal« zu signifizieren. Diese zeichenhaften Momente homosexuellen Begehrens, die anstatt expliziter körperlicher Akte gezeigt wurden, wirken im Vergleich zu späteren, wesentlich offeneren Sichtbarkeitsverhältnissen eher verhalten, bedeuteten jedoch ebenso viel. Eine zarte Berührung der Hände oder ein Kuss waren – was die homosexuelle Implikation angeht – für die jeweilige Filmdramaturgie nicht minder reizvoll oder auch konfliktstiftend.

Die *MAROCCO*-Gesangsszene ist von der Feministischen Filmtheorie wegen der ihr inhärenten weiblichen Selbstermächtigungsgesten, Dietrichs schillerndem weiblichen Objekt- und zugleich reklamierten Subjektstatus und des aufreizenden »gaze-reversals« wiederholt gefeiert worden. Die entgrenzenden Qualitäten des transvestitischen Spiels machen Identitäts- und Begehrensmuster sichtbar, die Heterosexualität als normative Kategorie herausfordern. In gegengeschlechtlicher Kleidung drückt sich ein ästhetisches Spiel mit den Geschlechterrollen und Zeichensystemen aus, das Identitätsfunktionen infrage gestellt und als soziale Mythen entlarvt. Traditionelle Rollenklischees werden hier gebrochen, klassische Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstrukte reformuliert.

⁶⁹ Zu kulturellen Formen und Repräsentation von Transvestismus siehe: Garber, Majorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt a. M. 1993 [1992].

⁷⁰ Vgl. Beispielsweise: Eugenie Brinkema, die Lucia eine verführerische, selbstermächtigte transzendente Agency zuweist. Dies.: »Pleasure in/and Perversity: Plaisagier in Liliana Cavani's *I Portiere di notte*,« in: *Dalhousie Review*. 84. 4. Autumn 2004, S. 419-439, hier: 428f.



Abb. 16, 17 Lucia als dominante transvestitische Tänzerin vor SS-Offizieren

übersteigt. Die Feier der ›Andersartigkeit‹ sexuellen Begehrens jenseits heterosexueller Normen und die Kritik des gesellschaftlichen (repressiven) Umgangs damit entstehen in der Rampling/Lucia-Tanzszene nicht vor der Homosexualitätsfolie.⁷¹ Sie speisen sich vielmehr aus der Verbindung von KZ-Kontext und erotischer Darbietung. Lucias (gespieltes) Begehren richtet sich im Augenblick der Performance auf ihre Peiniger, die SS-Offiziere, die ihren potentiellen Tod verkörpern. Rampling/Lucia setzt sich auf Männerschöße, schmiegt sich rückseitig an die von Uniform bedeckte Geschlechtsgegend der SS-Offiziere an. Lucia scheint sich bei diesem Lapdance *selbstständig* zu exponieren, auch wenn sie Begehrensfolien der Männer bedient und Max' Beziehung zu ihr und die aus ihr erwachsende Immunität ihre Darbietung allererst ermöglichen (Abb. 16, 17). Genau wie Dietrich trägt Lucia Männerkleidung und folgt damit einer langen Tradition der Hosenrollen und des Cross-Dressings seit dem 1920er Jahre-Film

⁷¹ Zur Verschaltung von Homosexualitätsrepräsentationen und Faschismusrezeption: Marshall, Stuart: »The Contemporary Use of Gay History: The Third Reich,« in: Bad-Object Choices (Hg.): How Do I Look? Queer Film and Video, Seattle, Wash.: Bay Press 1991, S. 65-102.

(später im Film wird sie Pfeife rauchen.).⁷² Sie trägt keinen schwarzen Smoking wie Dietrich, sondern eine Gabardinehose, dazu Hosenträger, lange schwarze Handschuhe, eine SS-Uniformmütze, die in diesem Aufzug Fetischcharakter bekommt, und ist barbusig. Über ihre Mütze ist eine einfache Augenmaske gespannt, die den artifiziellen Verkleidungs- und Travestiecharakter der Szenerie unterstreicht. Während ihres aufreizenden Tanzes beobachtet Max sie lustvoll voyeuristisch und sichtlich interessiert. Sie beobachtet ihn und die anderen jedoch auch, schaut zurück und etabliert hierdurch weibliche Blick- und auch ein Stück Handlungsmacht.

Die Szene wird eingerahmt von einem Gespräch zwischen Max und einer vertrauten Freundin, Countess Stein, in der Jetztzeit des Films. Der Countess vertraut er als einziger seine Verwirrtheit ob des Auftauchens von Lucia im Hotel an und gesteht seine ungebrochene Liebe zu seinem unverändert schönen »Mädchen« (»She was my little girl. [...] I thought she was dead.«). Die ältere Dame ist einer der Dauergäste in seiner Arbeitsstätte, die vielsagend »Hotel zur Oper« heißt. Für eine ganze Reihe von Hotelgästen – viele von ihnen sind untergetauchte einst aktive Nationalsozialisten und verkörpern damit die noch regen Teile der »Tätergesellschaft« – ist Max der »master of ceremony«. Er gibt den freundlich-manipulativen bis herrisch-sadistischen Ritual- und Spielmeister, der den arrivierten Damen und Herren beim Ausleben und bei der Ausgestaltung ihrer geheimsten Gelüste, Neurosen, Psychosen, sexuellen Phantasien und abwegigsten »Perversionen« behilflich ist – unter ihnen ist auch ein begabter Balletttänzer, der im KZ gezwungen wurde zu tanzen. Je nach Gusto und aktueller Bedürfnislage spritzt er in sich in homosexueller Geste vorreckende Männerhintern Schlafmittel, inszeniert Bühnen, die auf nostalgische Reisen in die KZ-Vergangenheit führen, beleuchtet mit Scheinwerfern Ballettaufführungen in Hotelzimmern oder vermittelt Call Boys an alternde Damen. Er pendelt dabei immer zwischen »Heiler« und »Sadist« – der Name Maximilian Theo Aldorfer beinhaltet nicht nur die Potenzversicherung »der Große«, »der Starke«, sondern zudem eine Verdrehung des für den Dritte-Reich-Kontext sprechenden Vornamen Adolf. Ein Mitglied des mysteriösen Schuldabfuhr-Männerbundes spricht Max an einer Stelle des Films eine besonders ausgeprägte Phantasie zu; in seiner Funktion als obskurer Puppenspieler, der die Marionetten der Vergangenheit tanzen lässt (indem er sie auf höchst privat motivierte, intime, lusterfüllende Zeitreisen schickt), hilft sie ihm offensichtlich.

⁷² An anderer Stelle habe ich die Rolle der transvestitischen Cross-Dressing-Praktik und ihren Fetischcharakter in der lesbischen Ikonographie deutschsprachiger 1920er Jahre Filme näher beschrieben. Köhne, Julia B.: »Moving Sex/Gender Images: Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er- bis 1950er-Jahre«, in: Mitteilungen des Filmarchivs Austria, Nr. 31: Sex is Cinema. Aufklären und Aufbegehren im Film der 1920er- und 1930er-Jahre, März 2006, S. 51-62.

Ist diese Theatralität in Mikroszenen als Strategie der Vergangenheitsvergewisserung eines »Täters« zu deuten? Als er einmal alleine ist, spricht Max – frei nach »Hamlet« – von Geistern der Vergangenheit und Phantomen, die ihn heimsuchten, von einem verborgenen Teil seiner Selbst. Max hat das (Be)Dienen, das »church mouse«-Schattendasein als Nachtportier im tageslichtfreien Hotel gewählt, um dem Sonnenlicht, das ihm, wie er einmal sagt, Scham- und Schuldgefühle einflößt, zu entgehen. Das Angsterzeugende und Monströse an Max ist vielleicht nicht sein offensichtlicher Sadismus, sondern dass seine Persona aus vielfältigsten, auch antagonistischen Rollen zusammengesetzt ist, die Max chameleonartig und opportunistisch, je nach Kontext, überstreift. So changiert seine Figur zwischen SS-Offizier und -Arzt, manipulativem Vergewaltiger, aristokratisch wirkendem Diener, masochistischem Lover, aufopferungsvollem Liebenden, kindlichem Narzist und versuchsweise Lebensretter, ohne dass ein »wahrer« Kern durchschimmerte.⁷³ Es ist genau diese Mischung aus kontinuierlichem Dienst für das System (sei es im Nationalsozialismus oder in der Hotel- und Männerbundwelt) und Max' Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit, die der Film als gefährlich kritisiert.

Countess Stein, mit der er nach eigenen Aussagen in einem (Täter-)Bootsitz sitzt, erzählt Max von dem geschilderten transvestitischen Tanz Lucias und dessen verstörendem »biblischen« Ende. Die Reminiszenz an die Bibel besteht darin, dass Max Lucia am Ende ihres Tanzes, wie zur Belohnung für ihre leidenschaftliche, verführende Darbietung, einen Geschenkkarton überreicht. Zu Lucias stummem Entsetzen enthält er den Kopf eines KZ-Mitinsassen, der sie zuvor wiederholt gepeinigt hatte. Angeblich, um ihren Tötungswunsch zu erfüllen, ließ er den jungen Mann wie in der biblischen Salome/Johannes-der-Täufer-Erzählung dekapitieren (Matthäus 14, 6-12). An ihrer Abscheu weidet sich Max narzisstisch lachend. Mit diesem Geschenk triumphiert er über Lucia, weist sie in ihre Schranken, zeigt ihr seine Tötungspotenz, der auch sie als prinzipiell dehumanisierter Häftling jederzeit zum Opfer fallen kann. Auf einer anderen Ebene sichert er sich seinen omnipotenten Status als ihr alleiniger Vergewaltiger/»Lover«, limitiert ihren tänzerischen Ausbruchversuch und konsolidiert damit ihr traumatisches Liebespiel. Ein weiterer Effekt ist, dass Lucia hier, vielmehr noch als durch die exhibitionistischen Sexszenen im Angesicht ihrer Mit-InsassInnen, selbst in Schuld verstrickt wird und nicht mehr länger einen reinen Opferstatus für sich reklamieren kann.⁷⁴

⁷³ V.L. Schermer: »Sexuality, Power, and Love in Cavani's *The Night Porter*«, S. 935f.

⁷⁴ Zur Transformierbarkeit der Erinnerungskategorie, Schuldverstrickungen auf Seite der Opfer, Vielfachperspektivierung und Täter-Opfer-Reversal siehe *DER PASSAGIER – WELCOME TO GERMANY*. R: Thomas Brasch, Drehbuch: Thomas Brasch, Jurek Becker. UK, Schweiz, West-Dt., 1988, 102 min, S-W. Dank für diesen Hinweis an Ulrike Heikaus.

3.4. Bruno Bettelheim – Bekleidung Eins

Noch eine weitere Theorierichtung kann über die semantischen Dimensionen der Tanzszene Aufschluss geben. Der US-amerikanische Psychoanalytiker und Kinderpsychologe Bruno Bettelheim, in Österreich geboren und Shoah-Überlebender, schrieb bereits 1943 in »Individual and Mass Behavior in Extreme Situations« in Anschluss an seine etwa einjährige KZ-Inhaftierung seine Beobachtungen über die Lagerrealität politisch Gefangener nieder. Er erkannte vor allem bei älteren KZ-InsassInnen in Dachau und Buchenwald eine Tendenz zur Anpassung der Persönlichkeitsstruktur an die gegebene Extremsituation. Bettelheim unterteilte das von ihm Gesehene in individuelle und kollektive (»trans-individual«) Verhaltensmuster.⁷⁵ Neben der Schockerfahrung, der Verleugnung der Lager-→Realität, den Schuldgefühlen, den auch nach der Befreiung bleibenden Angstzuständen und der Regression ins Infantile,⁷⁶ der Abhängigkeit vom Führerwillen oder Flucht ins Irrational-Messianische sowie der Autoaggression, von denen hier teilweise schon die Rede war, beschrieb Bettelheim eine Ich-Spaltung der InsassInnen infolge des »totalitären Terrors« und der KZ-Haft. Das Ich spalte sich in einen erlebenden und einen sich selbst beobachtenden Part, der zu einer Selbstwahrnehmung als Objekt, nicht aber zu einer objektiven Evaluation der traumatisierenden Situation und deren Integration ins Bewusstsein führe (»Dissoziation«).⁷⁷

Das Neue und Skandalöse an seinen Beschreibungen dieser angeblichen Massenphänomene waren Bettelheims angeblich auf Empirie fußende Schilderungen der strengen Klassifizierungen und Hierarchisierungen *innerhalb* der Opfergruppe. Er sprach von einer besonderen psychischen Transformation (»personality disintegration«),⁷⁸ von Ambivalenz und Wechselhaftigkeit der Verhaltenscodizes unter den Inhaftierten, die auch aggressives, gewaltvolles Verhalten beinhaltet habe (vgl. Insassenkopf-Bibelepisode im Film). Dabei betonte Bettelheim die aus dem Druck und der Todesangst erwachsende Angleichung/Anpassung (»adaptation«)⁷⁹ vor allem bei den über drei Jahre Inhaftierten an die Rede- und Verhaltensweisen sowie Gewaltmuster und sogar Körpersprache und Kleidercodes der SS-Aggressoren.⁸⁰

Anna Freud adressierte diese Angleichungstendenz im Kinderpsychoanalyse-Kontext als »körperliche Darstellung des Gegners«, als Wiederabspielen von dessen Aggressivität, Stärke, »Männlichkeit« sowie Attributen, Eigenschaften,

⁷⁵ Siehe Bettelheim, Bruno: »Individual and Mass Behavior in Extreme Situations,« in: Journal of Abnormal and Social Psychology, 38, 1943, S. 417-452, hier: 417ff.

⁷⁶ Ebd., S. 435.

⁷⁷ Ebd., S. 437.

⁷⁸ Ebd., S. 452.

⁷⁹ Ebd., S. 433.

⁸⁰ Ebd., S. 447f.

Meinungen.⁸¹ Dieser Abwehrmechanismus – diese Introjektion von Teilen der Person des Angstobjekts –, durch den Angsterlebnisse verarbeitet würden, diene zur »Verteidigung gegen narzißtische Beschädigungen und Unfälle«. Indem es mit den übermächtigen Erzieherfiguren verschmelze (hier verschmilzt der Insasse mit dem Imago der SS-Aufseher), erlebe sich das ängstliche Kind als aktiv statt passiv, sicher statt orientierungslos, bedrohlich statt bedroht.⁸² Die eigene Angst werde in aktive Angriffe und eine Projektion von Schuld auf die Außenwelt umgewandelt.⁸³ Dieser Abwehrvorgang, den Anna Freud im Rahmen der Beziehung des Ich zu einer erzieherischen Autoritätsperson beschrieb, verliert ihr zufolge seine Harmlosigkeit und erhält pathologischen Charakter, wenn er ins Liebesleben übertragen wird.⁸⁴ Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer zwanghaften Fixierung an den Liebespartner, die auch im fiktiven Lucia/Max-Fall vorliegt.

Laut Bettelheim sahen die »alten Häftlinge« ihre SS-Folterer im Zuge der Identifikation mit ihnen teilweise sogar als sie beschützende Vaterfiguren, denen letztlich positive Gefühle entgegenzubringen seien. Gegenüber ihren jüngeren MitinsassInnen hingegen hätten sich die »alten Häftlinge« wie SS-Aufseher oder sogar noch gewalttätiger verhalten:

So old prisoners were sometimes instrumental in getting rid of the unfit, in this way making a feature of Gestapo ideology a feature of their own behavior. This was one of the many situations in which old prisoners demonstrated toughness and molded their way of treating other prisoners according to the example set by the Gestapo.⁸⁵

Diese Internalisierung der Motivationen, Mentalitäten und »Werte« der SS-Aufseher kulminierte, so Bettelheim, in Misshandlungen, rassischem Diskriminieren und Töten von Stellvertretern, sprich Mit-InsassInnen. Vornehmlich gerieten angeblich lästig werdende Neuankommlinge oder so genannte »Verräter« ins Visier:⁸⁶ »Self-protection asked for their elimination, but the way in which they were tortured for days and slowly killed was taken over from the Gestapo«.⁸⁷

Diese mentalen und handlungsmäßigen Deformationen Langzeitgefangener hätten sich auch im Tragen von Stücken von SS-Uniformen ausgedrückt:

81 A. Freud: »Die Identifizierung mit dem Angreifer«, S. 86, 90.

82 Ebd., S. 87f.

83 Ebd., S. 90.

84 Ebd., S. 93.

85 Siehe B. Bettelheim: »Individual and Mass Behavior in Extreme Situations«, S. 448.

86 Heute ist diese Tendenz, aggressive Regungen gegen eine sehr gefürchtete Person auf ein Ersatzobjekt umzulenken, ausführlicher erforscht. Herkner, Werner: Lehrbuch Sozialpsychologie. Bern u. a.: Verlag Hans Huber 2001.

87 Siehe B. Bettelheim: »Individual and Mass Behavior in Extreme Situations«, S. 448.

They would try to arrogate to themselves old pieces of Gestapo uniforms [...] and] to sew and mend their uniforms so that they would resemble those of the guards. [...] When asked why they did it they admitted that they loved to look like one of the guards.⁸⁸

Diese ritualisierte Praktik des Rollentauschs per Kleidungswechsel deutet Bettelheim zum einen als Versuch der imaginierten Verkehrung von Machtpositionen. Zum anderen sieht er darin den Versuch des Opfers, nicht mehr »Opfer« sein und Angst haben zu müssen, sondern sich in der gegebenen, entindividualisierenden Welt des Terrors neu aufzustellen und neue Selbstwertschätzung zu erreichen.⁸⁹ Beide Aspekte lassen sich auf Lucias Nazi-Mützen-Cross-Dressing übertragen.

Der Punkt, auf den es mir hier ankommt, ist die Funktion und Deutbarkeit der von Bettelheim geschilderten Verkleidungspraktiken für den Prozess eines Arrangierens mit dem Trauma beziehungsweise einer Arbeit am Trauma, wie im filmischen Fall Lucias. Die Tanzszenenverkleidung ließe sich auch als Selbsttäuschungsversuch ansehen, bei dem die Kostümierung der sich Verkleidenden gleichsam apotropäische Kräfte verleiht. Die Denkfigur des Totemismus inkludiert, dass der Ritualbetreibende (hier die Trägerin der Uniform der SS-Unterwerfenden) durch die Verkleidung magische Kontrolle zu erlangen sucht. In Lucias Fall bedeutet dies, sich durch die theatrale Inszenierung und die faszinierende Ausstrahlung auf die SS-Voyeure den Tod vom Leib halten zu wollen. Sie hat den Tod schon auf andere übertragen (siehe dekapitierter Mitinsasse). Neben dieser Überlebensfunktion könnte ihre Performance auch als Versuch gelesen werden, den zuschauenden SS-Offizieren einen Spiegel vorzuhalten, der allerdings eine schönere, erotischere, weibliche Version ihrer selbst zeigt.

3.5. Susan Sontag – Bekleidung Zwei

Theorien zu Rollentausch und Cross-Dressing in der Uniform des Unterwerfers gehen immer auch von der erotischen Aufladung der Uniform aus. In Filmen Mitte der 1970er Jahre war die Naziuniform schon längst zum Symbol für Faschismus avanciert. Die Fiktionalisierungen des Nationalsozialismus hatten sich von den engen Grenzen historischer Plausibilität und Authentizität verabschiedet. Die Naziuniform hatte bereits eine längliche Dämonisierungs-, Faszinations-, Idealisierungsgeschichte hinter sich; in ihrer popkulturellen Verwertung lagen und liegen Schrecken und Ästhetisierung nahe beieinander.⁹⁰

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Bezüglich seiner Thesen musste sich Bettelheim den Vorwurf der Generalisierung gefallen lassen, obwohl er in seinem Text ausdrücklich von »Tendenzen« und Gegenbeispielen sowie der Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit seines Berichts spricht. Ebd., S. 451.

⁹⁰ Siehe überarbeiteter Vortrag von der Jahrestagung Cinematografie des Holocaust: »Holocaust und Popularkultur: Der Holocaust im Fernsehen, Spiel- und Dokumentarfilm zwischen Gedenken und Trivialisierung«, 18.1.-20.1.2001 in Hamburg. <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Uklanski.htm> (Stand: 25. 2.2012).

Die Fetischisierung und Erotisierung der Naziuniform wurde im Jahr des Erscheinens von *THE NIGHT PORTER* von der US-amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Susan Sontag in dem Essay »Fascinating Fascism« kritisiert.⁹¹ Zur popkulturellen und künstlerischen Verwertung von faschistischen Elementen schrieb Sontag 1974:

The fascist dramaturgy centers on the orgiastic transactions between mighty forces and their puppets, uniformly garbed and shown in ever swelling numbers. Its choreography alternates between ceaseless motion and a congealed, static, ›virile‹ posing. Fascist art glorifies surrender, it exalts mindlessness, it glamorizes death.⁹²

Im Gegensatz zur »Glorifizierung des Todes« sollten die Führerfiguren unsterblich gemacht werden und sich eine als feminin begriffene, ekstatische Masse unterwerfen, wie Sontag konstatiert.⁹³ Sie analysiert die Figur des eleganten, exzentrischen »Sexy Nazis« entlang der Lektüre eines Buches namens »SS Regalia« (»SS-Insignien«) von Jack Pia, ebenfalls aus dem Jahr 1974 (Abb. 18). Es beinhaltet einhundert Farbphotographien von engen, »gut geschnittenen«, steifen Uniformen und anderen Bekleidungsdetails, wie gesteiften Hemdkragen, Dienstauszeichnungen, Medaillen, Schulterstücken. In diesem Zusammenhang konstatiert Sontag, dass Stiefel, Leder, Ketten, Eiserne Kreuze und Hakenkreuze zu zeichen- und kulthaften lukrativen erotischen Utensilien avanciert seien (nicht nur die Film-, auch die Modewelt zelebrierte damals den *Fascist* oder *Nazi Chic*. Eine Modeerscheinung, die immer wiederkehrt: Abb. 19).⁹⁴ Uniformen repräsentieren ihrer Interpretation nach Gemeinschaft, Ordnung, Kompetenz, Autorität, Superiorität, Identität und legitimierte Gewaltausübung;⁹⁵ der »Nazi« und der faschistische Kleidungsstil als dekontextualisierte kulturelle Zeichen bänden besonders starke sexuelle Phantasien an sich. Sie führt aus:

⁹¹ Im ersten Teil ihres Textes setzt Sontag sich kritisch mit der deutschen Filmemacherin der Zeit des Nationalsozialismus, mit Leni Riefenstahl auseinander. Die Persönlichkeit, die sie darstelle, habe anlässlich des Erscheinens ihres Photobandes »The Last of the Nuba« über den afrikanischen Stamm Nuba von Kau eine Rehabilitation und Feier als (feministisches) kulturelles Monument erfahren. In der Nuba-Portraittierung Riefenstahls erkennt Sontag grundlegende Elemente und Strukturen ›faschistischer Ästhetik« und Rhetorik wieder, die die Filmemacherin und Photographin im veränderten ›ethnischen‹ Kontext reproduziere. Ihre Bildsprache sei durch einen heroischen Stil und eine Schönheitsauffassung gekennzeichnet, die von der bruchlosen Identifikation Riefenstahls mit der nationalsozialistischen Ideologie kündeten. Faschistische Ästhetik charakterisiert Sontag allgemein als utopisch, als verbunden mit Kontrollsituationen, statischer Männlichkeitsdarstellung, physischer Perfektion, geordneten Massenstrukturen und dem Kult um eine Führerfigur. S. Sontag: »Fascinating Fascism«, S. 91.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 102.

⁹⁴ Weiterführend: Stiglegger, Marcus: *Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin: Bertz-Fischer Verlag 2011; G. Krautheim: »Masquerades of Self-Erasure«, S. 9; Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München: Hanser, 2007 [1982]; Seefßen, Georg: *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*, Berlin: Bittermann 1994.

⁹⁵ S. Sontag: »Fascinating Fascism«, S. 99.

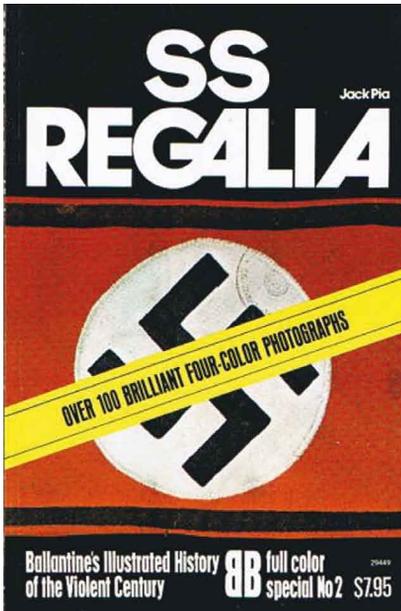


Abb. 18 SS Regalia («SS-Insignien») von 1974 von Jack Pia



Abb. 19 Soft & Sexy. Artikel in einem Frauenmagazin. Herbstkollektion 2011

... photographs of uniforms [are] erotic materials and photographs of SS uniforms are the units of a particular powerful and widespread sexual fantasy.⁹⁶

Das Entscheidende für den vorliegenden Zusammenhang ist nun die Verbindung von SS-Uniformrezeption und Sadomasochismus, die Sontag betont. Sie charakterisiert Faschismus in Anschluss an Jean Genet als theatral (das Hotel, in dem sich das Filmpaar wiedersehen, transportiert das Bühnenelement im Namen, heißt »Hotel zur Oper«. Lucias und Max' Annäherungen werden, wie weiter oben gesagt, von »Zauberflöten«-Motiven begleitet). Diese Eigenschaft teile sich der Faschismus mit sadomasochistischen Praktiken seit den 1970er Jahren, bei denen Sexualität mithilfe von Kostümierung und strengen Choreographien inszeniert und aufgeführt werde, um ein beschmutzendes und blasphemisches Erlebnis zu kreieren.⁹⁷ Sadomasochismus ist für Sontag eine selbstbewusste und mentale, gewaltsame und indirekte Form von Theater.⁹⁸

96 Ebd., S. 99.

97 Ebd., S. 103f.

98 Ebd., S. 105.

Today it may be the Nazi past that people invoke in the theatricalization of sexuality, because it is those images (rather than memories) from which they hope a reverse of sexual energy can be trapped. [...] The color is black, the material is leather, the seduction is beauty, the justification is honesty, the aim is ecstasy, the fantasy is death.⁹⁹

An anderer Stelle heißt es:

The fad for Nazi regalia indicates [...] a response to an oppressive freedom of choice in sex (and in other matters), to an unbearable degree of individuality; the rehearsal of enslavement rather than its reenactment.¹⁰⁰

Sontag billigt mit dieser Argumentation SadomasochistInnen und Nazi-Symbole-Fetischisten eine subversive Motivation und Intention zu. Die sexuell ausgelebte Phantasie, zu dominieren oder dominiert zu werden (»slave-phantasy«), sieht sie als Kehrseite des gesellschaftlichen Zwangs zu Selbststilisierung und unbedingter Individualisierung.

Zurück zum Film: Im Film trägt die Figur Max zwei verschiedene Uniformen: Die des SS-Offiziers wird im Nachkriegsösterreich von der des Nachtportiers abgelöst (wobei erstere immer noch in seinem Schrank hängt, wie später rauskommt). Symbolisch bleibt die von ihm verkörperte faschistische Macht erhalten, auch wenn sie in einen anderen Kontext gestellt ist. Lucias und Max' masochistisches Spiel bindet auch Nazi-Symbole mit ein – im Lageranzug SS-Mütze und später SS-Uniform. Es wird vor der Folie von Sontags Sadomasochismus-Interpretation (als kommerzialisierter Verarbeitungsansatz von Faschismus) als bewusster Versuch lesbar, Lucias aus der gemeinsamen Vergangenheit herrührende Traumata und Depotenzierung umzumodellieren. Letztere sollen in der Phantasie in ein kontrollierbares, immer wieder neu formulierbares Spiel verwandelt werden.

In der Tanzszene fordert Lucia ihre filmexternen und -internen ZuschauerInnen, im Besonderen Max, auf, ihre Cross-Dressing-Darbietung zu verfolgen und mit ihr – wenn auch nur temporär – ein Stück zu spielen. Im Spiel meldet Lucia den Wunsch nach Dominanz und Macht an; sie spielt ihre sexuelle Macht aus und überschreitet hierin die Grenzen ihrer weiblichen (Insassinnen-)Rolle. Strukturell gesehen ist und bleibt sie zwar das ›Opfer‹, bricht die Opferkategorie jedoch insofern auf, als sie sich nicht als vergewaltigtes weibliches ›Opfer‹ festlegen lässt, sondern sich im Tanz als etwas ganz anderes imaginiert: als attraktive, verführerische und sinnlich orientierte, selbstbewusst-überlegene und machtvolle Frau, die die Opfer- und Geschlechterrolle transgrediert.

⁹⁹ Ebd., S. 104, 105.

¹⁰⁰ Ebd., S. 104.

4. Im Apartment: Masochistisches Spiel, Re-Enactment, Desensibilisierung

4.1. »Im Keller zu Hause« – Irreversibles Trauma und Phantasien von Reversibilität

THE NIGHT PORTER zeigt, wie Lucia ihre Traumata im Nachhinein zusammen mit dem Täter durcharbeitet, indem sie die traumatisierenden Situationen im masochistischen Spiel re-enacted beziehungsweise sie kurzerhand durch neue Phantasien ersetzt. Hierdurch sucht sie, ihren Leidensdruck ob der sexuell-gewaltsamen Ausgangssituation, ihre traumatogenen Flashbacks sowie Traumasymptomatik zu modifizieren. Durch diesen aktiven »kreativen« Umgang mit den Inhalten der sie besetzenden Traumastruktur verschieben sich Aspekte der ehemals erlebten Zwangssituation. In der spielerisch-imaginären Wiederholung gelingt es ihr, sie rückwirkend umzubesetzen. Beispielsweise, indem sie die Täter-Opfer-Rollenverteilung im masochistischen Liebespiel invertiert, vorübergehend durch Formen weiblicher (Selbst)Ermächtigung ersetzt oder schlichtweg aus dem Spiel aussteigt.

Der Durcharbeitungsprozess ist auch davon geprägt, dass sich Lucia offenbar nicht nur in die Person, den Menschen Max, sondern auch in die traumatische Struktur selbst verliebt hat. Unter dem verdrehten Motto »Leiden schafft Leidenschaft« oder nach der Phrase »Aus Leiden Freuden«¹⁰¹ wird Sexualität in THE NIGHT PORTER insgesamt als effektives Mittel zur Angsterzeugung, aber auch Angstabfuhr und Traumabearbeitung etabliert. Im masochistischen Spiel ist die Verteilung der Opfer- und Täterrolle in einem relativ verantwortungsarmen, da theatralen Rahmen erprobbar, verhandelbar und vor allem unterbrechbar geworden (als Lucia bittet, ihr doch die Fesseln zu lockern, die Max ihr im Rahmen eines *Bondage*-Spieleinsatzes als Echo auf die sexuellen Fesselungen im KZ angelegt hat, kommt Max ihrer Bitte sofort nach). Der Möglichkeit, den Aggressor – wenn auch nur für den Moment, oder genauer: einen Teilbereich des sexuellen Spiels, zu dominieren, wird im Film ansatzweise kathartische Wirkung zugeschrieben. Diese Lockerung des Traumas wird im Film jedoch nicht zur neuen Realität oder zu einem nachahmenswerten Allheilmittel verklärt. Vielmehr müssen die beiden am Ende auch den Preis für das Trauma-Liebespiel zahlen.

Das Re-Enactment der traumatisierenden Sex-Gewalt-Szenen mit Max als SS-Offizier ermächtigen Lucia gegenüber dem sie fesselnden Trauma und geben ihr stattdessen – im begrenzten und illusionären Spielraum – die Position einer aktiv beherrschenden Frau. Darüber hinaus verwickelt die »sexuelle Energie«, ausgelebt per masochistischem Spiel, die der geteilten gewaltförmigen Vergangen-

¹⁰¹ Reik, Theodor: Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Fischer 1983 [1940].

heit entspringt, die beiden in der Jetztzeit des Films in eine artistische Liaison, bei der dichotomische Ordnungskategorien wie Vergangenheit/Gegenwart, Täter/Opfer, Unterwerfende(r)/Unterworfen(e)(r), schuldig/unschuldig, Zwang und Gewalt/Leidenschaft und Genuss verschwimmen. Die heterosexuelle und gewalttechnische Binarität: männlicher Nazi-Täter versus weibliches Opfer, die durch die ersten Erinnerungsrückblenden noch unverrückbar schien, wird sukzessive aufgebrochen. Es wird klar, dass die Rollen auch im *traumatisch* informierten Geschlechterspiel wesentlich flexibler und a-essentialistischer gesehen werden müssen. Die Steifheit der ›Realität‹, auch die von Erinnerungen, wird zugunsten eines fluiden und kontingenten Begriffs verschiedener synchroner traumatischer Wahrnehmungen und Realitätsauffassungen aufgegeben.

Ob Lucia bei diesen Masochismus-Spielen, bei denen Masochismus ausgelebt und zugleich *gespielt* wird, mit dem in der »traumatischen Trance« positiv aufgewerteten und ins Unbewusste verdrängten Bild des Aggressors Max spielt oder mit dem aktuellen Display Max, als immer noch dominant-quälerischen ihr jedoch zugewandten Nachtportier, kann final nicht beantwortet werden. Reemtsma beschreibt, wie das ganze Geflecht aus Vertrauen, Liebe, Familie etc. durch die Langzeittraumatisierung seiner Entführung irreversibel beschädigt worden sei. Ab einem bestimmten Moment habe er sich »auf seine Befreiung nicht mehr ›richtig‹ freuen« können. Nach der Rückkehr ins ›normale Leben‹, habe er das Gefühl gehabt, nicht mehr wirklich in das vertraute, liebende Umfeld zu passen. Es habe seine symbolische Besetzung geändert, verleihe nun keine Sicherheit mehr.¹⁰² Diese Beschreibung legt, auf Lucias Fall übertragen, die Interpretation nahe, dass ihr seelischer Zustand unwiederbringlich beschädigt ist und sie nichts anderes tut, als die einstige sexuelle Zwangssituation des KZs im zivilen, befreiten Zustand in masochistische Liebesspiele zu übersetzen und innerhalb dieser umzuschreiben. Sie modelt sich den ›Normalzustand‹ außerhalb der Zwangssituation in imaginativer Weise zum ›Dasein im KZ‹ um, was einem »Zuhause-Sein« in der traumatisierenden Situation gleichkommt.

Die emotionale, seelische und mentale Deformation Lucias wird der Film nicht müde zu betonen. Ein besonderes Mittel, um diese prägnant anzuzeigen, ist die Lucia infantilisierende und animalisierende Repräsentationsweise. Während ihrer selbst verordneten Enklaveninternierung im Wiener Apartment intensivieren sich ihre katzenhaften Züge: Als sie erst von Polizisten und dann von einem Männerbündler aus ihrer Lage »befreit« werden soll, verweigert sie diese Hilfe und kriecht auf allen Vieren und scheu wie eine Katze unter den Tisch. Anstatt Lucia sprechen zu lassen, wird an einigen Stellen das Maunzen einer Katze akustisch eingeblendet. Dies könnte als Kritik daran verstanden werden, dass besonders weibliche Traumatisierte immer auch das pathologische

102 J.-P. Reemtsma: Im Keller, S. 209.

›Andere‹ repräsentieren, dass die Visualisierung ihrer psychischen Schädigung intersektionsweise auch eine Alienisierung, Dämonisierung und Monstrosifizierung auf den Plan rufen kann.

4.2. Gilles Deleuze – Masochistisches Phantasma

Der französische Philosoph Gilles Deleuze hat die Masochismus- von der Sadismuskonzeption abgegrenzt und gegen deren Vermischung argumentiert.¹⁰³ Infolge der Begriffsdefinition durch Richard von Krafft-Ebing 1886, der sich wiederum auf den Roman »Venus im Pelz« von Leopold von Sacher-Masoch aus dem Jahr 1869 bezog, werden unter Masochismus sexuelle Lüste und Praktiken verstanden, bei denen durch physische und/oder psychische Schmerzen, (Selbst) Verletzung, Demütigung, Fesseln, Erniedrigung, Unterwerfung oder Unterordnung Befriedigung erlangt wird. Masochismus, das Vorwegnehmen von Unlust, die *Mélange* aus Schlagen und Liebkosen, gekennzeichnet durch Wiederholung, *Suspense* und Theatralität, wurde bei Theodor Reik auch als Weg gesehen, um offensiv mit Ängsten und Gewissenskonflikten umzugehen, ihrer Herr zu werden, was für den vorliegenden Filmcharakter Lucia von Relevanz ist:

Durch die Angstdrohung eingeschüchtert, durch die Vorstellung der Strafe und später durch das Schuldgefühl gehemmt, hat er [der Masochist] seine besondere Art gefunden, der Angst auszuweichen und zu seiner Lust zu kommen. Er nimmt die Strafe, das Leiden, die Beschämung freiwillig auf sich und hat sich trotzig das Recht erkaufte, die versagte Befriedigung zu genießen.¹⁰⁴

Die masochistische Praktiken präferierende Person benötigt Deleuze zufolge nicht etwa einen Sadisten, eine Sadistin als Gegenüber, sondern ebenfalls eine masochistische Person, die den jeweils anderen Part, den des Leiden machenden »Henkers« oder des gepeinigten »Opfers«, verkörpert. Diese Rollenverteilung ist eingebunden in ein libertinäres Spiel masochistischer Handlungen und Sprachen, das aus kleinen Annoncen, gegenseitigen Bildungs- und Erziehungsmaßnahmen sowie einer vertraglichen Abmachung, einem Pakt besteht. Hierbei sucht entweder der Henker sein Opfer aus, das letztlich ihn erziehen, überreden, dressieren soll oder, umgekehrt, das Opfer findet seinen Henker und erzieht ihn in seiner Rolle.¹⁰⁵ Im Film wird der Henkerpart meist von Max, je nach Vereinbarung jedoch auch von Lucia besetzt; auch Wechsel im laufenden Spiel sind möglich.

¹⁰³ Deleuze, Gilles: »Sacher-Masoch und der Masochismus«, in: Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1980 [1968], S. 163-281, hier: S. 169 (Orig.: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel. Avec le texte intégral de »La Vénus à la fourrure«*, Editions de Minuit, Paris 1967).

¹⁰⁴ Th. Reik: *Aus Leiden Freuden*, S. 398.

¹⁰⁵ G. Deleuze: »Sacher-Masochs Re-Präsentation«, S. 75, 176.

Ihr masochistisches Phantasma, dieses »sonderbarste Unterfangen«,¹⁰⁶ macht also beide, Lucia *und* Max, zu »Masochisten«. Auch wenn Max' vielgestaltige, verschiebbare Persona ihn in anderen Kontexten (als »Lagerarzt« im KZ oder Marionettenspieler im Hotel) als »Sadist« erscheinen lässt, der nach Deleuze nicht in Verträgen, sondern »in Begriffen systematisierter Besessenheit«¹⁰⁷ denkt.

In der »Perversion«, dem masochistischen Vertrag ergibt sich für Lucia eine Chance – sie verfolgt diesen Plan wohl eher intuitiv und unbewusst –, den Druck ihrer Traumatisierung während der KZ-Haft und die Verletzung durch die sexuelle Nötigung durch Max abzuschwächen. Mit dem Ziel, das strikte Herrschafts- und Machtverhältnis in immer wieder neu verhandelbaren, vertraglich neu festzusetzenden Spielebenen aufzulösen. Laut Holger Rudloff lässt der masochistische Vertrag »die herrschenden Spielregeln der Außenwelt hinter sich, um die Mächte der Innenwelt, die Triebe, ungestört zu entfalten. So gestaltet Sacher-Masochs Roman ein *antithetisches* Spannungsfeld zwischen Zivilisation und tierischem Vergnügen«. ¹⁰⁸ Gilles Deleuze und Félix Guattari schreiben in »Kafka«:

Tier werden heißt genau, die Bewegung vollführen, die Fluchlinie in ihrer ganzen Positivität trassieren, eine Schwelle überschreiten, vordringen zu einem Kontinuum aus Intensitäten, die nur noch für sich selber Geltung haben, eine Welt aus reinen Intensitäten finden, wo alle Formen sich auflösen, alle Bedeutungen, Signifikanten und Signifikate, um lediglich ungeformte Materie, deterritorialisierte Ströme, asignifikante Zeichen übrig zu lassen.¹⁰⁹

Was die beiden Philosophen hier als De-Signifizierung und De-Metaphorisierung von Zeichen umschreiben, entspricht der Entleerung und Resignifizierung von starren belastenden Erinnerungspartikeln und Zeichensystemen, die Lucia und Max hier zur Kompensation prozessieren.

Nach Slavoj Žižek klammert sich der Masochist an das »Theater der Schatten, in dem seine peinlichst genau inszenierten Darbietungen immer wieder dieselben sterilen Gesten wiederholen«.¹¹⁰ Dieses Zitat passt punktgenau auf die Funktion Max' als Marionettenspieler im Hotel, im »Theater der Schatten«. Das mit Lucia geteilte Experiment »Masochismus« dagegen wirkt nicht steril, sondern phantasievoll, lebendig und voll des Exhibitionismus, der Blick- und Körper(teil)erotik und des subversiven Begehrens.

¹⁰⁶ Ebd., S. 176.

¹⁰⁷ Ebd., S. 176f.

¹⁰⁸ Rudloff, Holger: Gregor Samsa und seine Brüder: Kafka – Sacher-Masoch – Thomas Mann, Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 58.

¹⁰⁹ Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 [1975], S. 20.

¹¹⁰ Žižek, Slavoj: Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan, übersetzt v. Nikolaus G. Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 51.

Die Teleologie des masochistischen Spiels führt in *THE NIGHT PORTER* schließlich in eine Sackgasse: Am Ende des Films sind die beiden ProtagonistInnen, die sich schon seit längerer Zeit in Max' Apartment verschanzen, nahezu ausgehungert. Lucia und Max haben sich auf ein »perverses« Spiel eingelassen und treiben ihr Spiel nun bis zu seinem Ende. Lucia erreicht hiermit, dass Max den Verfolgten- und Opferpart punktuell und temporär mit ihr teilt – eine weitere Umschreibung der starren Opfer/Täter-Rollenverteilung. Szenisch wird dies in der Marmeladenglasszene visualisiert. Nahezu verstummt, nur noch apathisch im dunklen Zimmer dahin vegetierend und buchstäblich verrückt vor Hunger, hechtet Lucia zu der letzten verbleibenden Konserve, einem Glas mit Erdbeermarmelade, das sie und der futterneidische Max seit geraumer Zeit anstarren. Als sie sich genießerisch am Inhalt gütlich tut, schlägt ihr Max das Glas aus der Hand. Gierig nimmt Lucia den immer noch mit nährender Marmelade gefüllten abgetrennten Glasboden und löffelt ihn hastig mit ihren Fingern aus – wiederum tierähnlich. Darauf zwingt Max sie, den zerborstenen Glasboden auszuschlecken, wischt ihr den süßen Saft von den Lippen und leckt sich seine Finger. Aus dem daraufhin entbrennenden wortlosen Kampf entwickelt sich der letzte *ante mortem*-Koitus der beiden, bei dem – wie wiederholt im Film – Lucia oben liegt.

Die Hunger szenen in *THE NIGHT PORTER* rufen den kulturhistorischen Topos des »Muselmanns« auf. Symbolisch steht die Muselmann-Figur für Passivität, Selbstaufgabe, Apathie und starke Unterernährung infolge der Be- und Misshandlung im KZ; sie schwankt zwischen der Sphäre der Lebenden und der Toten.¹¹¹ Die ansatzweise (Rück)Verwandlung beider in die Muselmann-Ästhetik des Konzentrationslagers schließt an die auch in Israel vorkommende sexuelle und künstlerische Tradition der Fetischisierung des Muselmanns an, von der beispielsweise die israelische Schauspielerin Madi Smadar Ya'aron im Dokumentarfilm *BALAGAN. DOKUMENTATION ÜBER DAS AKKO-THEATER* (1994) von Andres Veiel erzählt.¹¹²

¹¹¹ Agamben, Giorgio: Der »Muselmann«, in: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 36-75. In der Dokumentation *AL TIGU LI BASHOAH/DON'T TOUCH MY HOLOCAUST* des Regisseurs Asher Talim, die 1994 in Jerusalem, Israel produziert wurde, erklärt die Darstellerin Madi Smadar Maayan, wo der »Muselmann« (dem Mythos nach) sein Brot versteckte. Als Schauspielerin in dem Theaterstück »Arbeit macht frei vom Totland Europa« von David Maayan, auf das sich die Dokumentation ausführlich bezieht, *und* als Objekt der Dokumentation berichtet sie, wie sie sich im Zuge ihrer obsessiven Beschäftigung mit dieser Figur selbst in eine Anorektikerin verwandelte und somit mit der historischen Figur zu verschmelzen suchte.

¹¹² Siehe zu diesem Topos auch: Köhne, Julia Barbara: »Unifications, Reconfigurations, and Gender in Smadar Yaaron's Performance *Wishuponastar. A Fatal Love Story* (2005)«, in: Apfelthaler, Vera/Dies.: *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater*, Wien: Turia+Kant 2007, S. 227-260.

Neben der Darstellung lebensbedrohlichen Hungers zitiert THE NIGHT PORTER noch verschiedene andere Punkte standardisierter KZ-Ikonographie. So werden die beiden sich Versteckenden von einer Nachbarin sowie Max' alten FreundInnen denunziert und verraten, trotz beharrlichen Bittens verweigern sie ihnen eine Essensgabe. Lucia und Max leben weitgehend kommunikationsarm im abgedunkelten, verbarrikadierten, klaustrophobischen Apartment (Max sagt einen Satz zu Lucia, der bei ihr alte Erinnerungen zu wecken scheint: »Do not look out of the window«). Das a-soziale System, geprägt durch Denunziation, Korruption, Egomane scheint auch nach dem Krieg noch ungebrochen zu funktionieren. Diese diskursiven Zitate, diese Teile des NS/KZ-Trauma-Paradigmas werden im veränderten Nachkriegskontext jedoch nicht nur repetiert, sondern auch hinsichtlich des beschriebenen Liebesspiels umgeschrieben. Mit dem Ergebnis, dass nun auch Max in die Rolle des »Verfolgten« und des »Häftlings« gerät.

5. Dead End: Selbstnegierung und Freitod der Liebenden

Grenzen überschreitende Liebe zwischen Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher politischer, religiöser, schichtenspezifischer oder nationaler Lager ist kulturgeschichtlich nichts Neues und wurde in Verbindung mit dem Nationalsozialismus auch nach 1974 noch häufig moduliert (z. B. »Der Vorleser« von 1995 von Bernhard Schlink; DER VORLESER/2008). Weitaus ungewöhnlicher ist, dass die Liebenden in THE NIGHT PORTER sich gerade wegen ihrer traumatischen Vergangenheit und ihrer gegensätzlichen Positionierung, anfänglich auf »Opfer« beziehungsweise »Täter«-Seite, aneinanderklammern und die KZ-Zwangssituation wiederholt im Spiel reaktivieren und aktualisieren.¹¹³ Lucia scheint durch diese selbst gestaltete »Hauntologie« zumindest partiell ihre traumatogenen Ängste und Heimsuchungen bewältigen und auflösen zu können. Zum Schluss kommt es zu einem ebenso dramatisch-konsequenten wie tragisch-letalen Ende. *Folie-à-deux*-ähnlich gehen Lucia und Max gemeinsam in den Untergang, vor dem auch der Dominus Max sie nicht zu retten versteht. Beide werden nun »Opfer« ihrer beharrlichen KZ-»Nostalgie« beziehungsweise von Lucias Traumafixiertheit.

Sie scheitern am Unverständnis ihrer Umgebung, die das bewusste und willentliche Zurückbiegen in die Abgründe der Vergangenheit nicht nachvollziehen, geschweige denn billigen kann. Der männerbündische Clan, die Geheimgesellschaft zur Unterminierung rechtmäßiger und gerechter Gerichtsprozesse für

¹¹³ Von einer traumatischen Wiederholung spricht auch Jon Stratton in: *Jewish Identity in Western Culture. The Holocaust and Trauma Through Modernity*. New York: Palgrave MacMillan, S. 159. Siehe außerdem dieses Zitat: For »modernity's preoccupation with sex and male violence as an imbricated unity [...] the concentration camp topos became the perfect vehicle«, S. 159.

›Täter‹ des »Dritten Reiches«, verkörpert auf symbolischer Ebene die Paradoxien des gesellschaftlichen Nachkriegsbestrebens – in Italien, Österreich, Deutschland und anderswo. Dieses besteht einerseits in dem Wunsch nach Entnazifizierung, Säuberung von ›Altlasten‹, ›Normalisierung‹ und andererseits in der Kontinuität der alten Machtachsen, dem Verschweigen und Verleugnen von kriminellen Akten, dem erneuten Unterdrücksetzen der ›Opfer‹ durch Nazi-Kriegsverbrecher. Der Clan exekutiert das extraordinäre Liebespaar durch Erschießen in den Rücken – wie Freiwild, als es in romantischer Überhöhung, jedoch um sein bevorstehendes Schicksal wissend, Arm in Arm ziellos über eine Brücke läuft. Die im Moment der Tötung unsichtbaren Mörder beenden damit zugleich auch alle ethischen Bedenken und die Skepsis, die sich im Laufe des Films im Zuschauenden angestaut haben mögen; sie schießen aus der Kamerablickrichtung und damit aus der Perspektive der Zuschauenden.

Lucia und Max haben sich für ihre aussichtslose Flucht die Kleidungsstücke angezogen (Re-Dressing), mit denen ihre Geschichte begann: Lucia ein mädchenhaftes rosa Kleid, das sie selbst in Angedenken an ihr Karussellkleid gekauft hat. Letzteres hatte Max ihr in einer einseitig zärtlichen KZ-Szene im Übrigen wieder angezogen, nachdem Lucia es gegen Sträflingskleidung eintauschen musste. Das rosa Kleid fungiert im Film als Marker ihrer traumabedingten Regression ins Kindliche und ihres Verwandlungswillens in die Geliebte Max.¹¹⁴ Max' wiederangezogene SS-Uniform dient als Zeichen für seine unauslöschbare Schuld. Der Kreis schließt sich. Die metonymische Verschiebung von Lucias rosa Kleid artikuliert einmal mehr das Gleiten des Films auf dem durch ihre Traumata induzierten Zeitstrahl, mit den Stationen: Gefangennahme/Deportation als Jugendliche, Zwangsliebe von Seiten Max' im KZ, Reaktivierung des Traumainhalts durch Nachkaufen eines ähnlichen Kleids, Resignifizierung dieses Kleides als Leichenhemd, das nun ihr und damit auch das Ende des Traumas besiegelt.

Die (Lager-Liebes)Gewaltgeschichte rundet sich spiralmäßig ab. Ob das ›Rad der Geschichte‹ sich wirklich weitergedreht hat oder nicht: Vergangenheit und Trauma holen sie ein. Aus ihrer Vergangenheit können Lucia und Max nicht aussteigen. Die dem Tod geweihten Liebenden rufen ihren eigenen Untergang herbei. Ihr (unbewusster) Versuch, sich per masochistischem Spiel und ernsthafter Liebe und Vertrauen gegenseitig zu heilen, scheitert. Das traumatische Fatum scheint sich im Moment des Sterbens einzulösen. Die Identitäts- und Sexualitätsspiele werden letztlich im traumatischen Nullpunkt, der in eins fällt mit selbstnegierendem Tod, stillgestellt. Die »Transferierung in den Tod«, wie ein Männerbündler die bündische Ermordungspraxis einmal nennt, wird

¹¹⁴ S. Ferenczi: »Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind«, S. 259; zur Regression ins Kindliche siehe auch: R. Harnischmacher u. a.: »Das Stockholm-Syndrom«, S. 5.

kameratechnisch durch eine horizontale Zweiteilung des Kaders unterstützt, in der linken Bildhälfte das Diesseits und in der rechten der Brückengang ins Jenseits (Abb. 20). Das letzte Bild des Films verschwimmt und die in die Bildtiefe



Abb. 20 Dead End: Der letzte Gang über die Brücke ins Jenseits

versenkten niedergestreckten Korpusse Lucias und Max' wirken, ob unbewusst oder intendiert, wie ein Mikroausschnitt aus Leichenansichten befreiter KZs. Als tote »Objekte« gehen die beiden noch mit auf die »alte Rechnung«, jedoch vor dem Hintergrund überaus unterschiedlicher Taten und Positionen.

Unabhängig von dieser Gewalt von außen muss die Aufgabe des Verstecks, des »Liebesnests« als Selbstopferung beziehungsweise Freitod der beiden gesehen werden. Ihr Tod bereitet der selbstgewählten Hungersituation ein Ende, bedeutet jedoch auch ihre letzte Konsequenz sowie die der traumatischen Logik. Die Enklave, Max' Apartment, hat sich als Glashaus entpuppt, in das traumatogene, genozidale, historische, erinnerungspolitische und geschlechterspezifische Ordnungen hineinreichen, der die ProtagonistInnen trotz allen Gestaltungswillens nicht entkommen konnten. Letztlich werden beide – wenn auch in verschiedener Hinsicht – »Opfer« von Lucias unbeirrbarem Re-Enactment respektive der während ihrer KZ-Haft gesäten Traumastrukturen. Ihre Geschichten wurden und bleiben ineinander verwickelt, so dass am Ende kaum entscheidbar ist, ob es sich bei Lucias Position um selbstaufopfernde, blinde Liebe, selbstzerstörerische traumatische Melancholie oder eine (unbewusste, mitunter durch die damalige Dissoziation und Trance erzeugte) Kalte-Rachefiguration handelt, die schlussendlich ihre die ganze Zeit über unsichtbare Aggression und Gegenwehr zum Ausdruck bringt.¹¹⁵

¹¹⁵ Diese Interpretation würde auch eine Reinstallation des Bildes der schönen männerver-schlingenden, letztlich jedoch destruktiven Weiblichkeit bedeuten, die in der Kultur- und Dramen-geschichte häufig »jüdischen« weiblichen Charakteren angedichtet wurde (siehe die Figuren Salome, Judith etc.).

Ob man als RezipientIn der Auffassung ist, dass das Trauma in der Anlage des Films zu einer überdominanten, überzeitlichen Konstante geronnen ist oder ob hier das diskursive Gesetz »blaming the victim« vorherrscht, sprich ob die (Männer)Gesellschaft die Traumatisierte und ihren Liebhaber ihrem Trauma oder Schicksal schlichtweg nicht entkommen lässt, bleibt offen. Davon abgehoben zeigt der Film, dass es nicht nur eine Frage individueller Traumagestaltung und -(selbst)therapie, kurz des Genesungswillens ist, inwiefern ein solches Projekt, nämlich die Vergangenheit zu meistern, sie zu überwinden, gelingen kann. Es ist vielmehr auch die Frage, ob und in welcher Weise die involvierten Gruppen, Gesellschaften, Gemeinschaften und Nationen diese Aufarbeitungs-, Genesungs- und Gestaltungsversuche traumatisierter Menschen willkommen heißen oder eben unterbinden. Kurz: Inwiefern sie erlauben, sich vom Trauma, das im nationalen Identitätsgebilde ja auch sinnstiftende und sanktifizierende Funktionen übernimmt, zu emanzipieren.¹¹⁶

6. Conclusio

Dieser Beitrag widmete sich der in Teilen der wissenschaftlichen Forschungslandschaft immer noch tabuisierten Verschränkung von Holocaust-Repräsentationen, psychoanalytischen Traumatheorien und Psychotraumatologiekonzeptionen, masochistischen Sexualitätsdisplays, die weibliches Begehren inkludieren, und deren filmischer Verhandlung. *THE NIGHT PORTER* inszeniert die Geschichte einer »Ex-KZ-Insassin«, die den sie heimsuchenden Vergangenheitsflashbacks intuitiv gegensteuert, indem sie sie fortwährend in der Gegenwart re-präsentiert, ihnen in sexuellen Spielsituationen Aktualität verleiht und sie im Zuge dessen re-formuliert. (Die Auffassung, das traumatische Wiederholen-Müssen sei kein einfaches, »kopfloses« Wiederabspielen, sondern entspreche einem nuancierten Ausdruck der Vergangenheit innerhalb eines jeweils aktuellen relationalen Kontextes, entspreche durchaus dem heutigen Wissensstand über »Trauma«, schreibt Schermer. Die Gefühlswelt sei dabei abgelöst von der traumatischen Wiederholung, ebenso wie von Vernunft und Kognition.)¹¹⁷ Lucia verleugnet die auch in der Nachkriegszeit noch aktuelle Abhängigkeit vom Aggressor nicht, sondern steigt mit Max in ein masochistisches Spiel ein, um ihr Trauma und ihre von demselben affizierte Sexualität zu gestalten und zu genießen. Hierbei repetiert

¹¹⁶ Wood, Nancy: *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford/New York 1999, S. 41ff.

¹¹⁷ V.L. Schermer: »Sexuality, Power, and Love in Cavani's *The Night Porter*«, S. 930. Schermer rekurriert hier auf: Chu, J.: *Rebuilding Shattered Lives. The Responsible Treatment of Complex Post-traumatic and Dissociative Disorders*, New York: Wiley 1998; Fine, C.G.: »The cognitive sequelae of incest,« in: Kluff, Richard P. (Hg.): *Incest-related syndromes of adult psychopathology*, Wash. D.C.: American Psychiatric Press 1990, S. 161-182.

und variiert sie das KZ-Trauma im sexuellen Spielverhältnis mit dem die Nacht liebenden Hotelportier, bei dem die Verträge – von Akt zu Akt – immer wieder geschlossen und die Karten neu gemischt werden.

Das Eigenständige, das diese fiktive Konstellation von *THE NIGHT PORTER* in die (historische) Traumatheorie und -forschung einbringt, ist erstens, dass anhaltende, im Besonderen sexuelle Gewalt stärkste Traumatisierungen hervorruft, die sich auch in individuellen Sexualpraktiken und im Sexualitätsdispositiv niederschlagen können. Zweitens wird das Trauma hierbei nicht als etwas Statisch-Unveränderliches dargestellt. Es kommt keinem starren Schicksal gleich, das in immer gleicher Form als Verdrängtes wiederkehrt. Vielmehr erweist es sich als zeit-, kontext- und ereignisabhängig; der Film lässt die Möglichkeit aufscheinen, dass Traumata in ihren Symptomatiken, Erscheinungs- und Narrationsweisen im Laufe eines Menschenlebens – und, übertragen auf Kollektivtraumata, in nachfolgenden historischen Phasen – durchaus dynamisiert und transformiert werden können. Diese Behauptung zeitigt eine ganze Reihe von Umwertungen ethischer Wertesysteme und zweiwertiger Logiken zugunsten einer facettenreichen Bedeutungsproduktion und Verweigerung von Antworten: *THE NIGHT PORTER* »knows« full well what conclusions the viewer might draw, and throws them back at him or her«, schreibt Schermer.¹¹⁸

Bei einem melancholischen Charakter wie Lucia kann infolge des Traumas eine Abhängigkeit vom Angreifer und Verliebtheit ins Trauma selbst auftauchen, so legt der Film nahe.¹¹⁹ Dies zieht sie und Max trotz aller beziehungstechnischen und sexuellen Gestaltungsversuche in den Sog der traumatischen Logik und Selbstzerstörung hinein. Laut Schermer zeigt der Film »the unacceptable as an alternative to succumbing to the psychotic realm of traumatic reality, the impingement of horror on the helpless self«. ¹²⁰ Der Horror des Traumas besteht gerade darin, dass es sich, einmal gesetzt und im Weiteren nicht abgeführt, immer weiter fortpflanzt, neue dunkle Blüten treibt. Die hier erzählte Liebesbeziehung Lucias zu der sie durchziehenden traumatischen Struktur, dieses melancholische Festhalten an der eigenen nicht geheilten Wunde, wird in der KZ-Tanzszeneanalyse als regelrechtes *Melancholiediktum* entlarvt, das der weiteren Dramaturgie seinen Stempel aufdrückt – »... käm' ich in Verlegenheit, was ich mir denn wünschen sollte, eine schlimme oder gute Zeit«.

Diese Eigenschaft macht die Figur der Lucia, als eine fiktionalisierte Holocaustrepräsentation, dafür ungeeignet, im außerfilmischen Diskurs für so

¹¹⁸ V.L. Schermer: »Sexuality, Power, and Love in Cavani's *The Night Porter*«, S. 937.

¹¹⁹ Einen ähnlichen Abhängigkeitseffekt des kulturwissenschaftlichen Traumadiskurses von seinem wissenschaftlichen Gegenstand – eine um sich greifende »Traumaphilie« – konstatierte Helmut Lethen kurz nach der Jahrtausendwende und dem 11. September: Ders.: »Bildarchiv und Traumaphilie«, S. 3-14.

¹²⁰ V.L. Schermer: »Sexuality, Power, and Love in Cavani's *The Night Porter*«, S. 940.

etwas wie authentische und rekonstruierbare Erfahrung und Erinnerung, ›Opfer-Idealbilder‹, kollektiv erzählbare traumatische Geschichte einzustehen. Ihr weiblicher Film-Körper fungiert zwar als Ort/Medium von Erinnerungs- und Geschichtsbildern. Diese sprechen jedoch eine andere ›Wahrheit‹ aus, als im standardisierten Diskurs geläufig reproduziert wird. Lucia repräsentiert die chaotische und gescheiterte, imaginative und geschichtsvergessene, sexuell aufgeladene Seite derjenigen traumatisch kontaminierten Systeme, die nachträglich Ordnung und Sinn zu stiften suchen, wo es keine befriedigende Sinnzuweisung geben kann. Im Film markiert sie zum einen eine auch an die Realhistorie rückbindbare Figur, deren Wunden eitern und die sie sich immer wieder selbst aufreißt, weil dies der sich selbst perpetuierenden Gewaltlogik entspricht, die das Lager sie gelehrt hat. Zum anderen signifiziert sie eine dysfunktionale Stelle in Bezug auf verschiedene parallele Diskurse: Die Figur Lucia und ihre heterogene Rezeption (siehe oben) lassen sichtbar werden, erstens, auf innerdiegetischer Ebene, dass trotz des zeitlichen Abstands zwischen 1945 und 1957 die traumatische Verstrickung stets aktive Verwundungen mit sich bringt, die immer noch zu einem tödlichen Ausgang führen können — Verwundungen, die auch über das Entstehungsjahr des Films hinaus in realen Holocaustüberlebenden-Fällen noch weiterwirkten und -wirken (auch in nachfolgenden Generationen). Zweitens wird auf theoriegeschichtlicher Ebene deutlich, dass es bis in die 1990er Jahre hinein dauerte, bis der Topos KZ-Sexualtraumata Eingang in konstruktive wissenschaftliche Diskussionen und Erinnerungspolitiken fand. Diese Tabuisierung wurde durch psychoanalytische, literarische, filmische Interventionen bereits seit Mitte der 1940er Jahre konterkariert. Drittens markiert Lucia, indem sie ihre traumatisch affizierte Sexualität auslebt, damit Tabus bricht und im Erinnerungsdiskurs in gewisser Weise zum »Abjekt« wird, welcher verdrängende Kraft Gedächtnisverlust, Schweigen, Deckerinnerungen hatten und haben und wie sie eine Kommunikation über sexualisierte Gewalt im KZ-Kontext und deren komplexe Langzeiteffekte verhinderten und verhindern.

THE NIGHT PORTER zeigt, welche irreparable Schädigungen traumatische Verletzungen zeitigen können – Identifikation mit dem Aggressor, traumatische Trance, Wiederholungszwang, Selbstaufgabe –, wie individuelle und kollektive (psychische) Systeme dauerhaft und umfassend von Trauma(a)logiken ›infiziert‹ werden und welche weitreichenden Folgen nicht nur für individuelle und kollektive Erinnerungspolitiken, sondern auch für Sexual- und Lustwelten, Liebesmodelle und die Frage des Lebenswillens daraus erwachsen. Der Film demonstriert darüber hinaus, dass diese kulturellen Verschiebungen nicht nur innerhalb einer Opfergruppierung wirken, sondern dass sie transgressiv, transkollektiv, transnational sprich zwischen ›Opfer‹- und ›Täter‹-Bevölkerungen stattfinden. Die Spannungen sind noch lange Zeit, häufig jahrzehntelang und länger, nach dem eigentlichen Traumaereignis fühlbar und schlagen sich in je aktualisierten

kulturellen (Film)Akten, wie zum Beispiel in der vorliegenden filmischen Post-Holocaust-Fiktion, nieder.

Das, was *THE NIGHT PORTER* verstärkt in den Traumadiskurs einbringt, ist einerseits, dass das Wiederaufbrechen der Wunden nicht nur nach intrapsychischen Gesetzmäßigkeiten ablaufen muss (Wiederholungszwang, Flashbacks, Heimsuchungen etc.), sondern aktiv gestaltet, gewandelt und umgeschrieben werden kann («posttraumatic growth«/Hinauswachsen/Entwachsen in sexueller Hinsicht, Desensibilisierung, Opfer-Täter-Verkehrung, masochistische Liebessemantik, weibliche Lust(erfüllung), partielle Katharsis). Wenn auch, wie im vorliegenden fiktiven Fall, mit nicht allzu langer Halbwertszeit. Andererseits (er)findet der Film vielfältige filmspezifische Ausdrucksweisen für Elemente bestehender theoretischer Traumakonzeptionen, die konventionelle Traumatheoriediskussionen inspirieren und beflügeln könnten. Durch ihre ›Verfilmung‹, Ästhetisierung und Paarung mit sexualisierter Gewaltästhetik wird die traumaspezifische Struktur bestehender kollektiver Traumaerzählungen herausgefordert und transformiert – wie unter anderem Opfermythen des Holocaust, standardisierte KZ-Repräsentationen und -Erinnerungen, Dämonisierung von Weiblichkeit.

Diese neu gewonnenen Variationen des Trauma/Film-Komplexes werden via Film an die rezipierende Gesellschaft, Kultur und akademische Theorielandschaft zurückgespielt. Dies wiederum prägt und variiert nicht nur das erinnerungspolitische Selbstverständnis, die Umgangsweise der Nationen und Gruppen untereinander, wie etwa israelischer und deutscher, jüdisch-israelischer, palästinensisch-israelischer oder jüdisch/arabischer Gruppierungen, sondern auch Ausmaß und Design der daraus erwachsenden kulturellen Spiel-, Liebes-, Handlungs-, Poliräume. Durch Filme wie *THE NIGHT PORTER* wurden und werden Praktiken aufgerufen und sichtbar gemacht, die ansonsten durch das großmaschige Raster festgefrorener und konformistischer Erinnerungs- und Kulturpolitik gefallen sind und noch immer fallen. Der Film zeichnet eine Mikrosoziologie des Überlebens (und Sterbens), in der das weibliche Opfer anstatt in Passivität zu verfallen immerzu in Bewegung bleiben muss, um ein System zu überleben, das auf extraordinärer Gewalt basiert – er tut dies, ohne dabei zu generalisieren oder ein Vorbild abgeben zu wollen. Die sexuelle Spannung, die durch das Trauma ausgelöst wird, verstrickt Lucia in eine Position, die zwischen Verweigerung, Komplizenschaft und Rache changiert. Lucias Figur ist jenseits von Weiblichkeitsklischees wie Jungfräulichkeit, Fruchtbarkeit und Mutterschaft angesiedelt, da ihr im KZ vermutlich alles drei genommen wurde. Stattdessen verkörpert sie eine durch vielfältig wirkende Traumata gebrochene verführende und todbringende Weiblichkeit. Indem er einen Beitrag zu einer ungeschriebenen *emotionalen* Geschichte der Opfer- und Täterseite liefert, attackiert der Film gängige Narrationen, Mythen und Ethiken innerhalb des Holocaust- und Zeugenschaftsdiskurses, wie weibliche Opfermy-

then oder die Vorstellung einer durchwegs einseitigen Schuldfrage. Er stellt den Wunsch infrage, eine harte, jedoch ›heilige‹ ›Wahrheit‹ über den Holocaust, die Shoah zu erreichen, kritisiert die Tabuisierung von (andersartiger) Sexualität und verabschiedet – bezogen auf ›Opfer‹, ›Täter‹ und Nationen – lieb gewonnene Geschichtsbilder und Erinnerungssikonen.