

SONDERDRUCK

der Rezension von **Annette Vieth** zu

Julia Barbara Köhne (Hg): *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012. – 384 S., € 29,80

erschienen in: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Bd. 33, Rahmenthema: »Film und Filmtheorie«, hg. von Astrid Lange-Kirchheim und Joachim Pfeiffer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 313-322.

Julia Barbara Köhne (Hg): *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012. – 384 S., € 29,80.

Entgegen dem mantraähnlich wiederholten Gebot der Nicht-Repräsentierbarkeit des Traumas kann Film als möglicher Mediator oder Medialisierer kultureller Amnesien und ›traumatischer Erinnerungen‹ angesehen werden (S. 14).

Seit der Aufstieg des Films zum suggestiv-illusionären Massenmedium seinen Anfang nahm, sind zahllose Spielfilme entstanden, die sich, oft subtil und mit großer technischer und dramaturgischer Finesse, zunehmend aber auch plakativ und schematisch, mit dem Erleben und der Wirkung von Traumata beschäftigen. Seien es Filme von Hitchcock wie *Ich kämpfe um dich/Spellbound* (1945) oder *Marnie* (1963), Leones *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968), Scorseses *Taxi Driver* (1976), Kubricks *The Shining* (1980), Demmes *Das Schweigen der Lämmer* (1991), Polańskis *Der Tod und das Mädchen* (1994), *Der Pianist* (2002) und *Oliver Twist* (2005), Vinterbergs *Das Fest* (1998) oder von Triers *Dogville* (2003), um nur einige wenige bekannte und gelungene Produktionen zu nennen – die Liste ließe sich lange fortsetzen bis hin zu aktuellen TV-Krimiserien wie den US-amerikanischen *CSI*-Folgen oder dem deutschen *Tatort*. Ja, selbst an der Hervorbringung ganzer Genres wie dem Thriller oder dem Horrorfilm hat die Thematik des Traumas ihren Anteil¹ – obwohl es in den gängigen Werken zur Filmgeschichte und -theorie hierzulande bislang fast nie als eine eigene Kategorie auftaucht.² Jüngere Publikationen wie diese jedoch zeigen, wenngleich unter gewissen Vorbehalten, wie ergiebig dies ausfallen könnte. Denn auch im Kontext des Kinos lässt sich das Trauma längst nicht mehr bloß unter das Stichwort »Psychoanalyse« subsumieren.

Konzepte zum seelischen Trauma existieren inzwischen seit rund 150 Jahren, doch erst in den letzten knapp 30 Jahren haben diese Modelle eine enorme fachliche Diversifizierung und Fundierung erfahren, womit sie Eingang in zahlreiche Wissen(schaft)sfelder inklusive unser Alltagswissen

¹ Siehe z.B. Adam Lowenstein: *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York 2005.

² Im Gegensatz zur deutschen Film- und Medienwissenschaft arbeiten nach Julia B. Köhne vor allem anglo-amerikanische und israelische Forschende deutlich offensiver mit dem Traumbegriff, abzulesen etwa an Termini wie »Trauma Cinema«, »Shell Shock Cinema« oder »Post-Traumatic Cinema« (vgl. S. 18 sowie S. 16f.).

fanden und seither eine ausgesprochen produktive und noch immer anhaltende diskursive Blütezeit entfaltet haben. Zu den ursprünglichen, zu meist psychoanalytisch gespeisten Konzeptualisierungen (Freud, Janet, Ferenczi, Kardiner, Abraham etc.) treten heute klinische, neurologische und psychotherapeutische sowie außerdem sozialpsychologische, geschichts- und kulturwissenschaftliche Ansätze hinzu, darunter literatur- und filmwissenschaftliche Zugänge. Letzterer wird durch den vorliegenden zweisprachigen Sammelband (englisch, deutsch) aktuell und mit dem Ziel vertreten, die darin vorgenommenen Filmanalysen eng mit neueren Traumakzepten zu verbinden. Aus verschiedenen fachdisziplinären Perspektivierungen³ heraus soll so die auffallende Affinität des Mediums Film – in seiner Theoretisierung wie seinen künstlerischen Ausdrucksformen – zum Wesen und zur Struktur des Traumas beleuchtet werden. Denn, wie die Herausgeberin folgert: »Kaum ein anderes Medium scheint besser geeignet, traumatische Verletzungen zu visualisieren und zu speichern, zu kommunizieren und zu transformieren, als der Film« (s. Klappentext).

Einer der Gründe hierfür liegt weniger in den inhaltlichen als vielmehr in den strukturellen Besonderheiten der in zeitlicher, erinnerungstechnischer, bildlich-visueller und affektiver Hinsicht spezifischen traumabedingten Erlebensweisen, die sich auf frappierende Weise für Analogien und Parallelen zu filmtechnischen und -narrativen Elementen und Vorgehensweisen anbieten. Wie die hier versammelten Beiträge darlegen, vermag Film dank seiner besonderen »Erzähl- und Bildmittel« (vgl. S. 23) in Form von Loops, Rückblenden, Ellipsen und Zeitsprüngen, Flashbacks (!) und Flashforwards, Zeitlupe und Zeitraffer etc. gerade die dissoziative, intrusive und zeitlich versetzte traumatische Wahrnehmungs- und Erinnerungsstruktur visuell in Szene zu setzen und in eindrücklicher Weise nachvollziehbar zu machen, wobei er »Strukturen und Effekte ästhetisch verdoppelt, nachahmt oder allererst sichtbar« macht (vgl. S. 15). Der auf das Trauma folgenden »Bilderlosigkeit« und den »Bildfragmenten« gebe der Film damit »die symbolisch-bildliche Ebene in Form von Filmbildern zurück«, die »an die Stelle einer fehlenden narrativen Struktur« treten – auch wenn sie diese nur nachahmten, so Köhne (vgl. ebd.). Primäres Ziel des Bandes sei es deshalb, »die jeweilige traumaspezifische Filmsprache« zu eruieren (vgl. S. 11).

Kulturgeschichtlich sind die beiden Bereiche »Trauma und Film« von Anfang an eine ganz besondere Verbindung eingegangen⁴, deren parallele

³ So »werden kulturgeschichtliche, psychologische, film- und medienwissenschaftliche, symbol- und metaphernanalytische sowie geschlechtsspezifische Blicke [...] kaleidoskoparti[g] [...] zusammengeführt«, wie es in der Einleitung heißt (vgl. S. 8).

⁴ Oder wie Sabine Wollnik und Brigitte Ziob es in der Einleitung eines weiteren aktuellen Sammelbandes zum Thema formulieren: »Film und Psychoanalyse

historische Entwicklungen und wechselseitigen Einflussfaktoren die Regisseurin und Filmwissenschaftlerin Anna Martinetz in einem der insgesamt 15 und überwiegend von Postdoc-WissenschaftlerInnen verfassten Artikel allerdings nur grob skizziert⁵, sodass das von ihr vorgeschlagene 4-Phasen-Modell filmdramaturgischer Darstellungsmodi des Traumas etwas schablonenhaft ausfällt. Anregend sind ihre Hinweise auf die metaphorischen Anleihen der Traumaforschung bei den filmischen Fachtermini, ebenso trifft ihre Betonung der sinngebenden Funktion von Film einen zentralen rezeptionsästhetischen Aspekt. Über die entstehungsgeschichtlichen Querbindungen hinaus aber liegt die enge mediale Beziehung zwischen Trauma und Film vor allem in deren Verhältnis sowohl zu Bedingungen und Merkmalen der Narration⁶ als auch zur Bildlichkeit begründet. Neben den spezifischen Zeitstrukturen, die sich auf traumabedingte Prozesse des absplattend/verdrängenden Vergessens (Dissoziation; zeitweise Amnesie) und des oft nur ausschnitthaften und unkontrollierten wiedererlebenden (*getriggerten*) Erinnerns und seiner ›Bilderflut‹ beziehen, rückt dabei als ein weiteres strukturelles Bindeglied zwischen Trauma und Film die Frage der mangelnden Darstellbarkeit (psychologisch gesprochen die scheiternde Symbolisierung und Mentalisierung⁷ im Sinne einer ›inneren‹ Repräsentation) der traumatischen Erfahrung(en) in den Fokus: und zwar auf der narrativen Ebene (wie/ wird das Trauma »erzählbar«?) wie auf der Ebene bildlich-visueller »Repräsentation«. (Für die Theoriebildung des Films besitzt das Trauma daher nicht von ungefähr einen ähnlich zentralen Stellenwert wie der Traum.⁸)

Unter dem Stichwort »Visualisierungen« beschreibt Julia Barbara Köhne in ihrer Einleitung diesen Konnex zwischen Film- und Traumatheorie auch als die »Paradoxie beziehungsweise Ungleichzeitigkeit des

entstammen wie uneheliche Geschwister einem gemeinsamen, historischen, sozialen und kulturellen Hintergrund.« Vgl. Sabine Wollnik/Brigitte Ziob (Hg.): *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen*, Gießen 2010, S. 9.

⁵ Wie von ihr selbst angemerkt, fallen da etwa die filmgeschichtlichen Analysen von Th. Elsaesser wesentlich ausführlicher – und komplexer – aus. Vgl. u.a. Thomas Elsaesser: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin 2009 (vgl. S. 68).

⁶ Zur »narrativen Funktion« der sogenannten »Backstorywound« als traumabedingtem Movens für die Handlungen des oder der Filmhelden/-in siehe bspw. Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt* [2004], Frankfurt a. M. 32011, S. 34ff.

⁷ Vgl. u.a. Peter Fonagy: Psychoanalyse und Bindungstrauma unter neurobiologischen Aspekten, in: Marianne Leuzinger-Bohleber/Gerhard Roth/Anna Buchheim (Hg.): *Psychoanalyse – Neurobiologie – Trauma*, Stuttgart 2008, S. 132–148.

⁸ Vgl. etwa Gertrud Koch (2002): Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts, in: *Traum-Expeditionen*, hg. v. Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno, Tübingen 2002, S. 277–288 sowie Marie-Luise Angerer: *body options. körper.spuren.medien.bilder*, Wien 2000.

scheinbar un/sagbaren und un/darstellbaren Traumas« (vgl. S. 7). Insbesondere den um die »Leerstelle der Verdrängung« (vgl. S. 9) zentrierten Topos der vorgeblichen »Nicht-Repräsentierbarkeit« des Traumas, wie ihn bereits der Untertitel des Bandes aufruft, kennzeichnet sie daher als den paradoxalen Kern des gemeinsamen Untersuchungsgegenstands: Gehe es doch um die Mittel des Films, diesen ›Mangel‹ und die traumabedingten ›Risse‹ dennoch zu inszenieren und bildlich sichtbar zu machen bzw. eben zu »visualisieren« und zu »visibilisieren« (vgl. S. 25). Vor allem das auf Auschwitz bezogene nachgeschichtliche, kulturelle »Undarstellbarkeitsdogma« sei dabei inzwischen zugunsten »der Frage, nicht ob, sondern *wie* der Holocaust und andere Traumaereignisse repräsentiert werden können« modifiziert, wenn nicht korrigiert worden (vgl. S. 13).

Grundlage für ihren Befund, »dass die filmische Narration und ›Ästhetik des Traumas‹ [...] ertragreich [...] psychische Formen der Verletzung, der Irritation, des Leids und Schmerzes [...] in Filmsprache überträgt« (vgl. S. 9), bildet damit zum einen ein »traumatisches Erinnern« [...], dass [sic!] weniger narrativ-logisch und semantisch denn sensorisch-somatisch oder ikonisch organisiert ist«, bestehe es doch hauptsächlich aus »Bildern oder Bildsequenzen, Erinnerungsfragmenten sowie Gerüchen« (vgl. ebd.); zum anderen fußt dies laut Köhne auf einer »traumatischen Zeitform«, die durch eine »besondere zeitliche Struktur der Nachträglichkeit, Latenz, Indexikalität und Wiederholung« gekennzeichnet sei – und die gerade im Film »plastisch« nachgeahmt werden könne (vgl. ebd.). Die Protagonisten der Filme fungieren dabei in erster Linie als »Trägergestalten«, die zudem »immer geschlechtlich markiert« sind und damit unterschiedliche Codierungen sowohl der Repräsentation von Geschlecht als auch des Traumas mit sich bringen; eine »geschlechterspezifische Aufladung der traumatischen Struktur selbst« (vgl. S. 16) will die Herausgeberin in ihrem eigenen Beitrag über den seinerzeit heftig umstrittenen und bis heute kontroversen Film *The Night Porter* (1974) von Liliana Cavani herausarbeiten.

Köhne analysiert darin die sadomasochistische Beziehung der Protagonistin Lucia zu dem ehemaligen SS-Offizier Max als Traumafolge des Holocaust vor allem auf der Grundlage des sogenannten »Stockholm-Syndroms«, das bezeichnenderweise just im Drehjahr des Films Schlagzeilen machte, traumapsychologisch jedoch aufgrund seiner konzeptionellen Unschärfe strittig ist und zumindest in der deutschsprachigen traumalogischen Fachliteratur nur selten Verwendung findet. Die dagegen von Köhne ebenfalls ausführlich herangezogenen von Sándor Ferenczi und Anna Freud entwickelten (teils konträren) Thesen zur »Identifikation mit dem Aggressor«, welche als psychischer (Abwehr-)Mechanismus offenbar auch im Stockholmer Geiseldrama von 1973 eine Rolle gespielt hat, sind inzwischen in zahlreiche weitere Ausarbeitungen zum Täter- und Mittäte-

rintrojekt, zur Täter- bzw. Opferidentifikation und Opfer-Täter-Inversion, zur (Re- und Selbst-)Viktimisierung, zu einem traumatischen Schuldgefühl usw. eingeflossen.⁹ – Cavanis Film zielt danach auf einen der emotional schwierigsten Aspekte einer extremen Traumatisierung durch Gewalterfahrung: der im Rahmen eines absoluten Macht-/Ohnmachtgefälles entstehenden nahezu unauflösbaren Beziehung zwischen Opfer und Täter.

So überladen die Vermengung der einzelnen Themen (und Theoreme) des wegen seiner »sexualisierten Gewaltästhetik« und »Holocaust-Pornographie« vielfach geächteten und zeitweise zensierten Films (vgl. S. 223) wirkt, ist Köhnes Fokussierung auf die der Handlung zugrundeliegende »Vielfachtraumatisierung« Lucias in Folge von sexueller Ausbeutung, KZ-Haft und Holocaust damit vom Ansatz her durchaus schlüssig und plausibel. Dennoch weist ihre Analyse des Films sowohl begriffliche als auch theoretische Unschärfen auf, ebenso fehlt es an Kritik. Was mit daran liegen mag, dass Köhne dann doch zu nah entlang von Cavanis bei aller Dichte nach wie vor problematischen Konstruktionen hinsichtlich des Plots und der Charaktere interpretiert bzw. diese allzu voraussetzungslos übernimmt. Insbesondere setzt sie sich meines Erachtens nicht kritisch genug mit der zentralen Behauptung des Films auseinander, nach der *beide* Protagonisten letztlich als Opfer präsentiert werden: ihrer jedoch nur unter höchst gegensätzlichen Bedingungen geteilten düsteren und »traumatischen« Vergangenheit, eines daraus erwachsenen je unterschiedlich motivierten zwanghaften emotionalen und sexuellen Getriebenseins sowie ihrer auf Gewalt und Schuld beruhenden und durch gegenseitige Verstrickung schließlich in tragischem Doppelmord endenden »Verletzungsverbindung« (vgl. S. 221).

So bemüht sich Köhne zwar einerseits zu Recht um eine psychologisch fundierte Traumarekonstruktion, die missliche Tabuisierungen¹⁰ zugunsten einer opfernahen und subjektorientierten Lesart zu dekonstruieren trachtet, andererseits verfehlt sie dabei – ähnlich wie der Film selbst – trotzdem gewissermaßen die Perfidie und das mutmaßliche Leid, das weibliche KZ-Häftlinge in solch sexuellen Zwangslagen zu erleben hatten, ebenso wie ihre Überlegungen zu sehr der gewagten und in provozieren-

⁹ Siehe Mathias Hirsch: *Schuld und Schuldgefühl. Zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt* [1997], Göttingen 42007 sowie ders.: *Trauma*, Gießen 2011, S. 94 und S. 124.

¹⁰ »Das Tabu im ohnehin stark tabuisierten Feld von Holocaust und Sexualität«, das ein Film wie *Der Nachtportier* berühre, bestehe besonders in der scheinbaren »Freiwilligkeit« aufseiten der Opfer, die »die sexuellen Annäherungen des Aggressors während der Gewaltsituation selbst oder beim gemeinsamen Re-Enactment« erduldeten – ein Eindruck, dessen traumabedingte »subjektive Gründe [...] Außenstehenden uneinsichtig« blieben, so die Autorin (vgl. S. 223).

der Absicht überzeichneten Darstellung der (sexuellen) Opfer-Täter-Beziehung und ihrer scheinbaren Umkehrung folgen.¹¹ Damit aber verliert sie deren unabweislich fiktionalen Charakter zu sehr aus den Augen bzw. trennt hier die vorhandenen Ebenen zu wenig.

Unter Berücksichtigung von Traumakzepten mag so im Rückblick einerseits vieles am Film, was zuvor »unerklärlich« daran war, wesentlich entzifferbarer und verständlicher geworden sein, andererseits dürften nichtsdestotrotz Zweifel an dessen potenziellem Realitäts- und Aussagegehalt angebracht bleiben.¹² Vor allem sollte angesichts der in ihren Mechanismen und Prozessphasen am Ende »banalen« psychologischen Erklärungsmodellen nicht die zeitkulturelle, politische Dimension vergessen werden. So wäre am Ende die Frage zu stellen, in wieweit der Film selbst (neben seinem kritischen Impetus) gar ein sozialpsychologisches Ausagieren von Phantasien oder Abwehrmechanismen darstellt,¹³ eine Frage, die bei Köhne jedenfalls unbeantwortet bleibt. Gleichzeitig wäre nach möglichen »re-traumatisierenden« Effekten zu fragen, die aus dem Umstand erwachsen könnten, dass Lucia die (auto-)destruktive Umklammerung mit dem Täter eben nicht zu durchbrechen vermag, sondern ihr Trauma bis in die Gegenwart perpetuiert, und das so lange, bis sie zuletzt indirekt der nazistischen Todesmaschinerie doch noch zum Opfer fällt. Dass sie dabei ihren ehemaligen Peiniger »mitnimmt«, kann sie aufgrund ihrer bis zum Schluss anhaltenden Täteridentifikation zudem keineswegs als einen späten Triumph empfinden. Gerade dieser filmischen Konstruktion von *Der Nachtportier*: dass Täter wie Opfer gleichermaßen durch das erlittene bzw. zugefügte Trauma affiziert wirken, widersprechen in der Realität jedoch zahlreiche klinisch-empirische Befunde. Schließlich und endlich sorgt insbesondere Köhnes eigener, oft unreflektiert wirkender

¹¹ Mit seiner Konstruktion transportiert und projiziert der Film nicht zuletzt Ermächtigungswünsche und -phantasien eines weiblichen 70er-Jahre Publikums – mit der zweifelhaften Konsequenz, dass das Opfer auf keinen Fall »nur« Opfer sein darf, was sich als genauso verkürzt darstellt wie rein passivische Opferfiguren, die den Betroffenen ihren Subjektstatus absprechen.

¹² Dies gilt m.E. auch in Anbetracht jüngerer Forschungen zur Holocaustpornografie, auf die sich Köhne hier mit der Studie *Masquerades of Self-Erasure: Pornography and Corporeal Memory in Liliana Cavani's »The Night Porter«* (2009) von Graeme Krautheim bezieht (vgl. S. 223).

¹³ Zu der Wirkungsmacht der »immersiven« Effekte von Filmnarrationen, die uns beim Zuschauen eine »körperlich-geistige Nähe zum Film« ermöglichen, indem sie die »distanzierenden Fiktionsmarkierungen des »Als-ob« überlagern und so zu einem »episodalen« Erleben der »Ungeschiedenheit von Medium und Gehalt mentaler Akte« führen, siehe z.B. Christiane Voss: Fiktionale Immersion, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.): *»Es ist, als ob«*. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München 2009, S. 127–138, hier S. 127f.

Sprachgebrauch (»Verliebtheit ins Trauma« u.Ä., vgl. S. 269)¹⁴, der die voyeuristischen, sensations- und effektheischenden sowie pornografischen Züge von Cavanis Film teils geradezu zu verdoppeln scheint, für Unbehagen.¹⁵ Obschon Köhne ihr schwieriges Thema also durchaus gründlich behandelt, erscheinen manche ihrer Schlussfolgerungen näher besehen doch etwas unbedacht.

Wie leicht sich im Kontext der Traumadarstellung sowohl Filmfiguren als auch Zuschauende sozusagen in einem »Wald« bzw. einem »Netz der Fiktionen« (vgl. 92 u. S. 97) verirren können, zeigt der Artikel von Claudia Liebrand auf. Anhand des erfolgreichen US-Mainstream-Films *The Butterfly Effect* (2004) analysiert die Kölner Germanistikprofessorin, wie gerade wegen des darin inszenierten Therapie-Postulats, »der Traumatisierte müsse aus seinem Traumaskript ›aussteigen‹« (S. 87), am Ende das Reale des Traumas durch die immer neue Fiktionalisierung »als ›Reales‹ entwertet wird« (S. 101). Denn die fiktiven »Zeitreisen« des Protagonisten Evan¹⁶ und seine Versuche, die traumatische Vergangenheit abzuändern, münden in immer neuen traumatischen Ereigniskonstellationen, mal für sich selbst, mal für seine ehemaligen Jugendfreunde. Der Film »kassiert« nach Liebrand damit auf radikalisierte Weise »die Differenz zwischen ›realem‹ Trauma und dessen Überschreibungen« (vgl. S. 90). Die – innere wie äußere – Repräsentation eines ursprünglichen Traumas muss danach notwendig scheitern. Die hier konstatierte, letztlich dekonstruktive filmanalytische Auflösung eines *realen Traumas* re-inszeniert dabei freilich selbst noch auf der Metaebene des Films den mit dem Trauma verbundenen Wiederholungszwang, der die ›Ursache‹ des Traumas zwar verschieben, seine Wirkung jedoch nicht auflösen kann – und sich als Abwehrmechanismus bis zuletzt ›erfolgreich‹ seiner Integration widersetzt.

¹⁴ Köhne bezieht sich dabei zwar explizit auf eine von Helmut Lethen beschriebene »Traumaphilie« (vgl. S. 225), die zugleich an die Analysen über Folterbeziehungen von Silvia Amati (1977) denken lässt, jedoch verwischt dies in ihrem Text zusehends zu verallgemeinerten Aussagen und einem Modell, das in der Form zudem nicht mehr dem neueren Forschungsstand (zu Täterintprojekten, regressiven Momenten u.Ä.) entspricht. Vgl. etwa Jochen Peichl: *Innere Kinder, Täter, Helfer & Co. Ego-State-Therapie des traumatisierten Selbst* [2007], Stuttgart 42011; vgl. auch Freihart Regner: »Unbewusste Liebesbeziehung zum Folterer? Kritik und Alternativen zu einer »Psychodynamik der traumatischen Reaktion«, in: *Zeitschrift für Politische Psychologie*, 8, Nr. 4 (2000), und 9, Nr. 1 (2001), S. 429–452.

¹⁵ Einigermaßen unerfreulich ist schließlich die auch im Klappentext auszugsweise wiedergegebene Eingangspassage aus Köhnes Einleitung, die sich in ihrer gewollt-provokanten Plastizität und Drastik nicht anders als eine verbale Entgleisung bezeichnen lässt.

¹⁶ Bedauerlicherweise ist hier ein Fehler in den beiden Bildunterschriften auf S. 83 zu verzeichnen, wo es irrtümlicherweise »Lenny« statt richtig »Evan« heißt.

Aus dieser Warte wäre allerdings auch der zweite von Liebrand analysierte Film, David Cronenbergs *Spider* (2002), womöglich zuvorderst als eine Inszenierung der Traumaabwehr zu lesen, gehört es doch ebenfalls zu dessen Strategie, traumatische Strukturen nicht nur zu »bebildern« (vgl. S. 94), sondern seinerseits zu wiederholen und herzustellen. Wenn Liebrand argumentiert, in Cronenbergs Film sei am Ende gar kein Reales mehr aufzuspüren (vgl. S. 101), erscheint das somit zwar stimmig, es fehlt in dieser Schlussfolgerung meines Erachtens aber noch ein entscheidender Schritt: Bleibt der »schizophrene« (vgl. S. 96) Protagonist doch letztlich im Netz traumatischer Sinnstrukturen, die eine letzte »Bedeutung« der Ursache seines Traumas zwangsläufig weiter negieren müssen, *gefangen*. Eben dies macht Liebrand durch ihre Analyse sichtbar. Auf der filmästhetischen Ebene geht es folglich nicht allein um die imaginierte, »detektivische« (vgl. S. 97) Rekonstruktion der Traumaursache, sondern um die filmische Perpetuierung eben dieser durch das Trauma zerstörten Sinnstrukturen und den damit einhergehenden subjektiv erlebten Mangel an Referenz. So stimmt es zwar, wenn Liebrand in ihrem Fazit feststellt: »Cronenbergs Film verstrickt uns in die imaginären Welten des Fiktiven« (S. 101). Doch was heißt es, wenn sich »die traumatische Wunde, die Verletzung, die jene Produktionsmaschinerie des Fiktiven in Gang setzt« (vgl. ebd.) nicht mehr auffinden lässt? Welches Konzept von Trauma produziert der Film selbst damit?

Eine Hauptschwierigkeit, die der Band hier insgesamt widerspiegelt, besteht sicherlich im nicht immer leicht zu entwirrenden Nebeneinander der unterschiedlichen und teils konträren Traumakonzepte, die den Schwerpunkt mal auf das Überwältigungsmoment und der damit einhergehenden »Reizüberflutung«, mal auf die mangelnde Symbolisierung(sfähigkeit) und die »Nicht-Repräsentierbarkeit« des Traumas, mal auf trieb-, konflikt- und beziehungs-dynamische Aspekte und mal auf das therapeutische Ziel der »Traumabewältigung« mittels Trauerarbeit, Ressourcenmobilisierung und Stärkung von »Resilienz-faktoren« legen. Insbesondere das häufige Vorkommen (partieller) traumatischer Amnesien und die traumatischen Abwehrmechanismen der Dissoziation¹⁷, Derealisierung und Depersonalisation und die damit zusammenhängenden gedächtnisbezogenen »Lücken« haben dabei in der Vergangenheit zu immer neuen theoretischen Entwürfen, aber auch zu einer Vielzahl an künstlerischen Bearbeitungs- und Darstellungsversuchen geführt, die nicht nur primär im Film, sondern auch in der Literatur und der bildenden Kunst ihren Nie-

¹⁷ Bezüglich der erinnerungstechnischen und gedächtnistheoretischen Aspekte der Traumaverarbeitung unterscheidet R. Barwinski dezidiert zwischen »Verdrängung« und »Dissoziation«, die sie als zwei getrennte Abwehrmechanismen analysiert. Vgl. Rosmarie Barwinski: *Die erinnerte Wirklichkeit. Zur Bedeutung von Erinnerungen im Prozess der Traumaverarbeitung* [2010], Kröning ²2011, z.B. S. 32.

derschlag gefunden haben. Das – scheinbar – so Enigmatische, Geheimnisumwobene und Unheimliche der traumatischen Verdrängungsstrukturen und des damit einhergehenden spezifischen Zeiterlebens einer stets »gegenwärtig« und »präsent« bleibenden traumatischen Erfahrung, die zirkuläre Struktur im Agieren eines »Wiederholungszwangs« sowie die Bruchstückhaftigkeit der flashbackhaften Erinnerungen an die (noch nicht integrierten oder aber nicht mehr integrierbaren) traumatischen Erlebnisse – all dies ist hierbei zweifellos nicht zuletzt zu einer Quelle der Faszination geworden.

Dass sich »das Trauma« indes nicht nur medial (immer auch) instrumentalisieren und ausschlichten lässt, sondern außerdem staatlich-politisch – dies thematisiert explizit der den Band beschließende Beitrag von E. Ann Kaplan¹⁸ über diverse Hollywood-Katastrophen-Filme sowie Alfonso Cuaróns *Children of Men* (2006), welche die renommierte US-amerikanische Filmwissenschaftlerin auf die Konstruktion eines »future tense trauma« hin analysiert. Dabei kritisiert sie, dass diese Filme auf der einen Seite seit Jahren Millionen Dollar in die Kinokassen spülen, während sie auf der anderen Seite feststellt, dass deren Konzentration auf eine baldige Menschheitskatastrophe neben allen »kathartischen« Aspekten (vgl. S. 368) einer paranoiden Fixierung an das Trauma gleichkommt, die sich überdies nur allzu leicht von einer sicherheitspolitischen Doktrin ausnutzen und manipulieren lässt. Am Ende huldigen diese Filme mit ihren »dystopischen« Visionen und ihrer destruktiven und zukunftsverneinenden Haltung Kaplan zufolge dem Freud'schen Todestrieb (vgl. S. 365ff.) und spiegeln damit zugleich in ganz besonderer Weise die Macht medialer Bilder.

Ohne an dieser Stelle weder auf weitere Artikel¹⁹ noch auf die hier nur sehr am Rande gestreifte, doch zentrale Diskussion um einen theoretischen Paradigmenwechsel hin zu post-poststrukturalistischen Traumakonzepten in den Kulturwissenschaften²⁰ eingehen zu können, sei zumin-

¹⁸ Zu Kaplans jüngeren Veröffentlichungen gehört der Band: E. Ann Kaplan/Ban Wang (Eds.): *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations* [2004], Hong Kong 2009.

¹⁸ E. Ann Kaplan: *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick: Rutgers University Press 2005.

¹⁹ Zumindest erwähnen möchte ich noch die beiden Beiträge von Peter Grabher und Raz Yosef über wichtige aktuelle Filmproduktionen zum Israel-Palästina-Konflikt wie *Mechilot* (2006), *Forgiveness* (2006) und *Waltz with Bashir* (2008). Siehe außerdem Raz Yosef: *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, Routledge Chapman & Hall 2011.

²⁰ An prominenter Stelle steht dabei die teils ebenso scharfe wie polemische Kritik des Gruppenanalytikers, Literatur- und Medienwissenschaftlers Harald Weirnböck, siehe u.a. Wulf Kansteiner/Harald Weirnböck: *Against the Concept of Cultural*

dest darauf hingewiesen, dass sich nach den klassischen (triebökonomischen) psychoanalytischen Lesarten und den poststrukturalistischen Diskursen über »dekonstruktive Verfahren« im Film, derzeit offenbar auch die filmtheoretischen Deutungen auf ein zunehmend nach klinischen Kriterien präzisiertes Traumakonzept zu beziehen beginnen. Im Zuge dessen erleben wir einerseits die weiter fortschreitende Entzauberung einzelner Filme und ihrer – je nach Gusto – ominösen oder subversiven Botschaften. Andererseits werden Filme auf der Grundlage dieses neu akkumulierten kulturellen Traumawissens auf neuartige Weise codiert. Theoretisch nimmt der hier besprochene Sammelband damit weiterhin eine Zwischenposition ein, beziehen sich doch viele Beiträge vorwiegend auf die poststrukturalistischen Thesen von Lacan, Deleuze, Caruth und Žižek, die aus psychotherapeutischer Sicht wegen ihrer mythisierenden und teils selbst wieder traumareaktiven und -abwehrenden Tendenzen wohl durchaus zu Recht kritisiert werden. Bei aller Innovation der Fragestellung wäre eine weiterführende Diskussion dieser theoretischen Problemlage daher sehr wünschenswert gewesen.

Ein großes Plus ist in jedem Fall, dass alle Phänomene konsequent filmwissenschaftlich betrachtet und die jeweiligen filmtechnischen Besonderheiten plausibel erläutert werden. Damit gelingt es dem Band inhaltlich zwar nur zum Teil, tatsächlich neue Blicke auf die Thematik zu werfen, doch ist das Gros der Beiträge sehr wohl lesenswert und als Ausgangspunkt für weitere traumaorientierte Filmanalysen zu empfehlen. Die Diskussion ist eröffnet und so dürfte es spannend sein zu sehen, was etwa der demnächst erscheinende Band zur »Cinetraumatologie«²¹ aus einer deziert psychotraumatologischen Sicht dazu beizusteuern hat.

Annette Vieth

Trauma, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Eds.): *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin/New York 2010, S. 229–240.

²¹ Gottfried Fischer/Monika Becker-Fischer/Bernhard Wutka: *Lehrbuch Cinetraumatologie. Analyse der Traumdynamik und Traumatheorien in Spielfilmen*, Kröning: Asanger (vorauss. Nov. 2013).