

Die Lektüre dieses Buch jedenfalls macht neugierig auf den Regisseur – auch wenn diese Neugier nur im Heimkino gestillt werden kann, was angesichts der Auf-

merksamkeit des Regisseurs für Details definitiv ein Verlust ist.

Frank Arnold (Berlin)

Julia Barbara Köhne (Hg.): Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren

Berlin: Kadmos 2012, 384 S., ISBN 978-3-86599-173-7, € 29,80

Terroristische Anschläge, Kriege, politische oder mafiotische Gewalttaten können bei den Zeugen und Überlebenden dieser durch Menschen ausgelösten Katastrophen schwere traumatische Verletzungen hervorrufen, die über den ersten Schock weit hinaus reichen. Dass nicht nur einzelne Personen, sondern ganze Kollektive durch sie tief geprägt, oder aber im direkten oder übertragenen Sinne traumatisiert werden können, ist mittlerweile allgemein bekannt.

Der film- und fernsehwissenschaftliche Umgang mit solchen Ereignissen, die im kollektiven Gedächtnis ihre Spuren hinterlassen haben, ist nicht neu. So weist beispielsweise Thomas Elsaesser bereits im Jahre 2001 in einem in der Zeitschrift *Screen* erschienenen Beitrag mit dem Titel „Postmodernism as mourning work“ (42,2: S.193-201) auf den Konnex von Trauma und Medialität hin. Mittlerweile kommt Bildmedien in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung eine herausragende Rolle zu. Peter Reichel stellt in seinem Buch *Erfundene Erinnerung* (München 2004) die Hypothese auf, dass Filmen neben ihrer Eigenschaft, Geschichte zu reflek-

tieren und zu interpretieren, auch eine strukturierende Funktion für das kulturelle Gedächtnis zukommen könnte. Es ließen sich noch weitere Beispiele anführen. Das von Julia Barbara Köhne herausgegebene, interkulturell und interdisziplinär angelegte Buch *Trauma und Film*, das – wie der Titel schon schließen lässt – Trauma- und Filmtheorie miteinander verknüpft, wählt einen anderen Ansatz. Der Sammelband fußt auf der These, dass die filmische Narration und ‚Ästhetik des Traumas‘ insgesamt „ertragreich innere, psychische Formen der Verletzung, Irritation, des Leids und Schmerzes, die sich körperlich, sensorisch, motorisch niederschlagen können [...], in Filmsprache überträgt (S.9).“ In 15 verschiedenen Beiträgen thematisieren die Autoren beispielsweise die Herausforderung, auch die Schwierigkeit der Repräsentation der Leerstellen der Verdrängung, der Lücken des traumatisierten Gedächtnis und des individuellen und kollektiven ‚traumatischen Erinnerns‘, die im Film häufig in Rückblenden, Ellipsen und Zeitsprüngen übersetzt und visualisiert werden. Wie immer in

solchen Sammelbänden, ist die Qualität der Beiträge schwankend. In diesem Fall bewegt sie sich aber insgesamt auf einem hohen Niveau. Bemerkenswert ist, dass das ‚Traumaparadigma 9/11‘, zu dem in den letzten Jahren so viel gefilmt, geschrieben und gesagt wurde, fast nur am Rande behandelt wird, es nur eines unter vielen Themen ist.

So ruft etwa Johannes Pause in seinem Artikel „Omertà, Trauma, Paranoia“ (S.195-220) die fast schon vergessenen Arbeiten Francesco Rosis in Erinnerung, die als filmische Gegengeschichtsschreibung die Nachkriegsjahrzehnte analysieren, in denen sich Italien in einem ‚paranoiden Ausnahmezustand‘ befand. Im Fokus stehen Rosis Werke über die Todesfälle des sizilianischen Banditen Salvatore Giuliano (*Salvatore Giuliano*, 1962) sowie des Großindustriellen Enrico Mattei (*Il Caso Mattei*, 1972). Der Regisseur drängt danach, die Wahrheit zu erfassen, inszeniert aber auch die gezielte Verrätselung des Geschehenen durch die Täter, das kollektive Vergessen und die Sprachlosigkeit der Zeugen. Traumatische Leerstellen in Rosis Filmen – so das Fazit des Aufsatzes – verweisen auf die Mafia, deren Gesetz des Schweigens ein umfassendes Repräsentationsverbot eingerichtet hat. „Das unaufklärbare Verbrechen wird somit selbst zu einem Zeichen, das von der Macht der Mafia kündigt“ (S.207). Das kollektive Trauma ist kein Riss in der symbolischen Ordnung, der durch den Film aufzufüllen wäre, sondern ein Effekt der symbolischen Ordnung, welcher als solcher ausgestellt werden soll. Andere Beiträge des Sammelbandes analysieren Filme über

den Nationalsozialismus, die *Shoah*, den Vietnam- und Irakkrieg oder den Palästina-Israel-Konflikt. Immer wieder werden auch ‚apokryphe Beispiele‘ herangezogen, wie Harun Farockis komplexe Dokumentation *Respite! / Aufschub* (2007) (Amelie Zadeh: „From Rewind to Unwind“, S.306-326), der einen Film aus dem Jahr 1944 über das Durchgangslager Westerbork durch Montage umschichtet, reorganisiert und auf diese Weise verborgene Tiefenschichten des *found footages* und einen ‚traumatischen Kern‘ freilegt. Spannend sind die Neuinterpretationen von Filmklassikern entlang klinischer, theoretischer sowie kultureller Traumakonzeptionen und unter der Berücksichtigung der Leitthese des Bandes. So widmet sich die Herausgeberin Barbara Köhne etwa dem Film *The Night Porter* (1972) („Traumatisches Liebespiel“, S.221-273), ohne ihn, wie sonst üblich, als Skandalfilm zu analysieren, sondern unter der Fragestellung, wie sich die Traumatisierung einer Filmfigur auf deren geschlechtliche Codierung und Sexualität auswirkt: „*The Night Porter* zeigt, welche irreparable Schädigung 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.“ (S.270).

Die Verbindung zwischen Trauma und Film ist in der Forschung bislang keinesfalls vernachlässigt worden, der von Julia Barbara Köhne herausgegebene Sammelband ist aber sowohl vom Ansatz als auch inhaltlich eine gute wie

auch lesenswerte Ergänzung zu den zahlreichen bisherigen Publikationen zum Thema.

Sven Pötting
(Köln)

Stefanie Loh: Foto-Tagebücher. Performative Aufzeichnung als Strategie

Oberhausen: ATHENA 2012 (Kunst und Kulturwissenschaft in der Gegenwart, Bd. 7), 215 S., ISBN 978-3-89896-515-6, € 24,50
(Zugl. Dissertation an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen, 2011)

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um einen substantiellen Beitrag zur Erforschung von Performativität in der Fotografie am Beispiel einer Variante des Fotobuchs: Neben dem konventionellen Fototagebuch in der Gegenwartskunst gehören zum Untersuchungsgegenstand „künstlerische Arbeiten, die formale Merkmale von Tagebüchern als künstlerische Strategie übernehmen“, (S.7) nämlich Foto-Präsentationen ohne Buchform sowie spezielle Online-Publikationen.

Nach einführenden theoretischen Darlegungen über fotografische Zeitkonzepte leitet Stefanie Loh über zu unterschiedlichen Kategorien von Foto-Tagebüchern. Das als „klassisch“ designierte Foto-Tagebuch bediene sich „mit der Fotografie eines Mediums, das Zeitabschnitte konserviert und dessen Bilder als Gedächtnisstützen für die Erinnerung fungieren. Zugleich suggeriert die Präsentation der Einzelbilder im

Foto-Tagebuch einen elliptischen, sich aber doch kontinuierlich entwickelnden Ablauf, der quasi wie gegenwärtig rezipiert werden kann. Es nutzt in der Präsentation und auch in der Rezeption bereits performative Elemente.“ (S.78) Stefanie Loh führt als Beispiele Frank Horvats *Photodiary 1999* (Manchester 2000) und Raymond Depardons *Paris Journal* (Paris 2004) an.

Etwas detaillierter geht die Autorin auf das performative Zeitkonzept im fotografischen Werk Seiichi Furuyas und Nobuyoshi Arakis ein. Beide Künstler verarbeiten das Thema Fotografie und Tod (der Ehefrau) in Tagebuchform. Seiichi Furuya porträtiert seine Frau Christine Furuya-Gössler über sieben Jahre bis zu ihrem Suizid 1985. In der *Mémoires*-Reihe (1989, 1995, 1997, 2006, 2010) entwickelt Furuya ein „Tagebuch-Modell als Speicher performativer Aufzeichnungen, in dem er sich aller Zeitebenen