

Trauma Kultur Gesellschaft

Herausgegeben von Reinhold Göring, Christian Gudehus,
Andreas Hamburger, Gabriele Schwab, Jürgen Straub,
Annette Streeck-Fischer und Wolfgang Wöller

4
2023

Trauma und Film

Impressum Trauma Kultur Gesellschaft

ISSN 2752-2121 (print)
ISSN 2752-213X (digital)
www.psychosozial-verlag.de/tkg
1. Jahrgang, 2023, Heft 4
<https://doi.org/10.30820/2752-2121-2023-4>

Herausgeberinnen und Herausgeber:

Prof. Dr. Reinhold Görling,
PD Dr. Christian Gudehus,
Prof. Dr. Andreas Hamburger,
Prof. Dr. Gabriele Schwab,
Prof. Dr. Jürgen Straub,
Prof. Dr. Annette Streeck-Fischer,
PD Dr. Wolfgang Wöller

Derzeit geschäftsführend:

PD Dr. Christian Gudehus,
Prof. Dr. Annette Streeck-Fischer

Manuskripte:

Die Herausgeberinnen und Herausgeber freuen sich über die Zusendung von Manuskripten, die im Peer-Review-Verfahren begutachtet werden: traumakulturgesellschaft@ipu-berlin.de
Bitte beachten Sie dazu die Schreibanweisungen der *Trauma Kultur Gesellschaft*.

Erscheinungsweise:

vierteljährlich

Verlag, Abonnementbetreuung:
Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG
Walltorstraße 10
35390 Gießen
Tel.: 0641/969978-26
Fax: 0641/969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Bezug:

Jahresabonnement 65,90 € (zzgl. Versand)
Einzelheft 22,90 € (zzgl. Versand)
Studierende erhalten 25 % Rabatt auf das Abonnement (gegen Nachweis).
Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen:

Anfragen zu Anzeigen bitte an den Verlag: anzeigen@psychosozial-verlag.de
Die Anzeigenpreise finden Sie in den auf der Verlagshomepage hinterlegten Mediadaten.

Copyright:

© 2023 Psychosozial-Verlag GmbH & Co KG, Gießen
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Trauma und Film Editorial <i>Julia Barbara Köhne & Andreas Hamburger</i>	5
Trauma im Film – eine psychoanalytische Differenzierung <i>Andreas Hamburger</i>	11
Trauma im Film – eine filmwissenschaftliche Differenzierung <i>Julia Barbara Köhne</i>	27
Traumerzählung und Geistererscheinung Visualisierungen transgenerationaler Weitergabe traumatischer Erfahrungen in DAS JÜNGSTE GEWITTER (2007) von Roy Andersson <i>Annika Weinthal</i>	41
Der Fall Arthur Fleck Seduktive Immersion in die traumatische Welt von JOKER (2019) <i>Marcus Stiglegger</i>	55
The War Photographer in TRIAGE (2009): In-between Trauma and Culpability <i>Marzena Sokołowska-Paryż</i>	63
Triggerwarnung und <i>content notes</i>? <i>Ein Gespräch zwischen Friederike Buchholz, Andreas Hamburger und Marcus Stiglegger</i>	77
Triggerwarnung: Ergänzende Notizen <i>Julia Barbara Köhne</i>	85

Wassertod und Wiederkehr – ein kinematografischer Motivkomplex und seine geschlechter- und medientheoretischen Dimensionen	93
Werkstattbericht <i>Sarah K. Becker</i>	
Vom Schauobjekt zur Zwischenleiblichkeit	101
Überlegungen für einen zeitgemäßen Umgang mit Körperrepräsentationen in <i>video testimonies</i> <i>Veronika Heller</i>	
I THINK I HATE MY FATHER	111
Ein deutsch-iranisches Reisetagebuch <i>Simon Böhm & Linda-Schiva Klinkhammer</i>	

Trauma und Film

Editorial

Trauma Kultur Gesellschaft, 1(4), 2023, 5–9
<https://doi.org/10.30820/2752-2121-2023-4-5>
<http://www.psychosozial-verlag.de/tkg>

Das vorliegende Heft beschließt den ersten Jahrgang der *Trauma Kultur Gesellschaft*. Mit der Schwerpunktsetzung >Trauma und Film< greift es einen Aspekt auf, der bereits im programmatischen Einleitungstext der Zeitschrift (1/2023) avisiert worden ist: die kulturelle Arena der (Film-)Kunst, die Erinnern möglich macht, bevor es begreifbar ist, oder die eine noch unbegriffene traumatische Vergangenheit erst sinnlich erfahrbar macht. Die präsentative Symbolik der Kunst macht das Entsetzen spürbar, das im bewussten Diskurs der sozialen Aushandlung oft vermieden wird, zum *elephant in the room* geworden ist. Sie kann gerade durch ihre metaphorische Schattierung »erinnern, wiederholen und durcharbeiten«, was atmosphärisch im Raum steht, aber noch nicht klar benennbar ist.

In den einleitenden Aufsätzen von *Andreas Hamburger* und *Julia Barbara Köhne*, die aus psychoanalytischer bzw. filmwissenschaftlicher Perspektive das Thema differenzieren, zeigt sich, wie stark sich die Disziplinen gerade beim Thema Trauma überlappen. Der film- und medizinwissenschaftliche Traumadiskurs hat sich ausgiebig – gelegentlich freihändig – psychoanalytischer Begriffe bedient, insbesondere in der Postlacanianischen Tradition. Hierdurch wurde offenbar, welche reichhaltige Analysekultur Filmgeschichte in Bezug auf psychotraumatologisches Wissen vorzuweisen hat. Internationale Filmkunst kann daher als Inspirationsquelle für ein

komplexes Nachdenken über intrapsychische Prozesse angesehen werden. Auch wenn der Transfer ins Medium Film das Traumawissen gemäß den *filmischen* Gesetzmäßigkeiten verändert und die Abbildung grundsätzlich unvollendet bleibt, sollte der Film als potenter Darsteller von Traumaskripten anerkannt werden. Er stellt ästhetische Formen bereit, die Traumaspuren entweder als >sinnliche Vergegenwärtigung des Unsymbolisierten< nachvollziehbar machen (siehe dazu die Einleitung der *Trauma Kultur Gesellschaft* 1/2023) oder ein künstlerisches Surplus generieren, das durch seinen spielerischen Charakter eine Vielheit an Deutungsmöglichkeiten erzeugt. Traumakulturelle Stoffe spiegeln sich in Protagonisten oder intrafilmischen Gemeinschaften und werden hierbei konzeptuell angereichert. Bei der Weiterverarbeitung der Traumafilmbilder in der Rezeption treffen kognitive, erinnerungstechnische und affektive Prozesse auf eigene (unbewusste) Traumainschriften und Sensibilitäten. Die Imagination wird angeregt, und es entstehen zahlreiche >Filme< in den singulären Köpfen, die sich kaum synthetisieren lassen. Trotz dieser fehlenden Deckungsgleichheit nehmen Traumafilme Einfluss auf kollektive Erinnerungsformen, Identitätskonstruktionen und Geschichtsschreibung. Indem der Film als wesentlicher Teil der visuellen Kultur eine artifizielle >Erinnerung< in lebendiger, bewegter Bildform offeriert,

prägt er nicht nur Wahrnehmung und Deutung von Vergangenheit, sondern auch das Bewusstsein der Gegenwart sowie Visionen der Zukunft. Umgekehrt haben Traumafilmkultur und geisteswissenschaftliche Diskurse zur Repräsentation des Traumas auf psychoanalytische Theorie und Praxis zurückgewirkt. Die Filmpsychoanalyse nimmt auch diese Schnittstellen in den Blick und interessiert sich für die Fluchtpunkte dieses intermedialen Wissenstransfers.

Das vorliegende Heft wird weniger auf individuelle Traumata wie Missbrauch, Misshandlung und körperliche und sexuelle Gewalt abheben, wie dies in den vorangegangenen Heften der Fall war. Es widmet sich vor allem den sehr unterschiedlichen filmischen Darstellungen sozialer Traumatisierungen, wie etwa der Shoah und ihrer sozialen Einkapselung in einer Verschwörung des Schweigens, die *Annika Weinthal* als stummen Hintergrund in Roy Anderssons Film *DAS JÜNGSTE GEWITTER* von 2007 beschreibt. Freilich dringen die Spuren der traumatischen Vergangenheit nicht nur in Arthousefilme wie bei Andersson, sondern auch in den Mainstream. *Marcus Stiglegger* zeigt in seiner Analyse von Todd Phillips' *JOKER* (2019), wie die individuelle Traumatisierung des Protagonisten mit dem traumahaltigen dystopischen Szenario des Films interagiert – und beides, so seine seduktionstheoretische Interpretation, mit den Erwartungen des Publikums. Der autobiografische Roman *Triage* (1998) des amerikanischen Autors und Kriegskorrespondenten Scott Anderson wird im Beitrag von *Marzena Sokółowska-Paryż* kritisch mit seiner weithin bekannten gleichnamigen Verfilmung durch Danis Tanović (2009) verglichen. Es wird aufgezeigt, dass Vereinfachung als Kernstrategie der filmischen

Adaption literarischer Texte auch Grund zur Besorgnis geben kann.

Das Heft wird abgerundet durch Werkstattberichte: Zunächst geben wir ein Gespräch zwischen *Friederike Buchholz*, *Andreas Hamburger* und *Marcus Stiglegger* zum aktuellen Thema der Triggerwarnungen oder *content notes* wieder, in dem die umstrittene Thematik von verschiedenen Seiten und Standpunkten beleuchtet wird. *Julia Barbara Köhne* hat zu diesem Gespräch historisierende Ergänzungen und weitergehende Verweise nachgeliefert. Danach gewährt *Sarah K. Becker* einen Einblick in ihr laufendes Dissertationsprojekt ›Wassertod und Wiederkehr‹. Sie zeigt, dass und wie der Wasserraum im Film als Ort des Unsagbaren, Vergessenen und Verdrängten inszeniert wird. Auf einer bereits abgeschlossenen Dissertation basiert *Veronika Hellers* Beitrag ›Vom Schauobjekt zur Zwischenleiblichkeit‹. Er demonstriert, wie Psychoanalyse selbst filmische Materialien erzeugen kann. Stellvertretend für das Genre der *video testimonies* analysiert sie mit einer bewegungswissenschaftlichen Hermeneutik ein von den Frankfurter Psychoanalytikern Kurt Grünberg und Friedrich Markert geführtes Interview mit einem Überlebenden der Shoah und plädiert für einen zeitgemäßen Umgang mit Körperrepräsentationen in *video testimonies*. Die Filmemacherin *Linda-Schiwa Klinkhammer* und der Psychologe und Philosoph *Simon Böhm* berichten über eine Reise in den Iran, auf der die Filmrecherche über transgenerationelle Verwerfungen in der Familie sie unversehens ins Zentrum des Aufstands von Frauen gegen das Mullah-Regime führte.

Im Anschluss an dieses Editorial liefern wir als Herausgebende des Heftes übergreifend eine Übersicht über wichtige Bücher zum Thema ›Trauma und Film‹ als Inspi-

ration zur weiteren Lektüre über die dann folgenden Beiträge hinaus.

Die Zusammenarbeit in der Heftgestaltung, das Diskutieren aller Beiträge, das Balancieren der Zugänge war für uns beide, die sich zuvor nur lesend, aber nicht persönlich kannten, eine bereichernde Erfahrung. Die wünschen wir auch den Lesenden dieses Heftes.

*Julia Barbara Köhne &
Andreas Hamburger
im August 2023*

Weiterführende Literatur zum Themenkomplex Trauma, Psychoanalyse und Film

- Apfelthaler, V. & Köhne, J.B. (Hrsg.). (2007). *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater*. turia + kant.
- Asibong, A. (2021). *Post-Traumatic Attachments to the Eerily Moving Image: Something to Watch Over Me*. Routledge.
- Ballhausen T., Krenn, G. & Marinelli, L. (Hrsg.). (2006). *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*. Verlag Filmarchiv Austria.
- Bartov, O. (2005). *The »Jew« in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*. Indiana University Press.
- Bee, J., Görling, R., Kruse, J. & Mühlleitner, E. (Hrsg.). (2013). *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. V&R unipress.
- Beil, R. & Ehmann, A. (2011). *Serious Games. Krieg | Medien | Kunst / War | Media | Art, Ausstellung am Institut Mathildenhöhe Darmstadt 27. März – 24. Juli 2011*. Hatje Cantz.
- Berry, M. (2008). *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. Columbia University Press.
- Bliersbach, G. (2014). *Nachkriegskino. Eine Psychohistorie des westdeutschen Nachkriegsfilms 1946–1963*. Psychosozial-Verlag.
- Bronfen, E. (2009). *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Scheidegger & Spiess.
- Bronfen, E. (2013). *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. S. Fischer.
- Bruns, C., Dardan, A. & Dietrich, A. (Hrsg.). (2012). *Welchen der Steine du hebst: Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Bertz + Fischer.
- Butler, J. (2010). *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Campus.
- Dallmann, A. (Hrsg.). (2007). *Picturing America. Trauma, Realism, Politics, and Identity in American Visual Culture*. Peter Lang.
- Diamond, D. & Sklarew, B. (Hrsg.). (2019). *Cinematic Reflections on the Legacy of the Holocaust: Psychoanalytic Perspectives*. Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Bilder trotz allem*. Wilhelm Fink.
- Ebbrecht, T. (2011). *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. transcript.
- Eisner, L.H. (1975 [1955]). *Die Dämonische Leinwand* (überarbeitete Neuauflage). Herausgegeben von H. Hoffmann und W. Schobert. Kommunales Kino.
- Elm, M. (2021). *Der Erste Weltkrieg im Filmischen Gedächtnis*. De Gruyter.
- Elm, M., Kabalek, K. & Köhne, J.B. (Hrsg.). (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence, Void, Visualization*. Cambridge Scholars Publishing.
- Elsaesser, T. (2007). *Terror and Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Kulturverlag Kadmos.
- Elsaesser, T. (2009). *Melodrama and Trauma. Modes of Cultural Memory in American Cinema*. Routledge.
- Fischer, G. & Wutka, B. (Hrsg.). (2013). *Cinetraummatologie. Darstellung psychischer Traumatisierung im Film. Zeitschrift für Psychotraumatologie, Psychotherapiewissenschaft, Psychologische Medizin*, 11(4).
- Fischer, R., Sloterdijk, P. & Theweleit, K. (1994). *Bilder der Gewalt. Mit einer Kontroverse zwischen Hans Günther Pflaum und Klaus Schreyer*. Verlag der Autoren.
- Gertz, N. & Khleifi, G. (Hrsg.). (2008). *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh University Press.
- Gotto, L. (2006). *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film*. UVK.
- Gradinari, I. (2014). Trauma als Wissensfigur zur filmischen Konfiguration der Geschichte. In dies., D. Müller & J. Pause (Hrsg.), *Wissensraum Film* (S. 243–272). Reichert.
- Gradinari, I., Immer, N. & Pause, J. (Hrsg.). (2018). *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. Wilhelm Fink.
- Hagin, B., Meiri, S. & Yosef, R. (Hrsg.). (2011). *Just Images. Ethics and the Cinematic*. Cambridge Scholars Publishing.

- Hamburger, A. (2018). *Filmpsychoanalyse. Das Unbewusste im Kino – das Kino im Unbewussten*. Psychosozial-Verlag.
- Hamburger, A. (Hrsg.). (2024, i.D.). *Screening the Scars. The Cinematic (In-)Visibility of Social Trauma*. Phoenix.
- Hirsch, J. (2004). *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*. Temple University Press.
- Hodgin, N. & Thakkar, A. (Hrsg.). (2017). *Scars and Wounds. Film and Legacies of Trauma*. Springer Nature.
- Holl, U. & Wittmann, M. (Hrsg.). (2014). *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*. diaphanes.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers University Press.
- Koch, G. (1992). *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Suhrkamp.
- Koch, G. (2006). Die Couch des Kinos. In C. Kugelman, N. Lepp & D. Tyradelli (Hrsg.), *Psychoanalyse. Sigmund Freud zum 150. Geburtstag* (S. 67–80). Nicolai.
- Koch, G. & Schlüppmann, H. (Hrsg.). (1990). *Horror. Frauen und Film*, 49.
- Koch, L. & Wende, W.W. (Hrsg.). (2010). *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. transcript.
- Köhne, J.B. (2009). *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens, 1914–1920*. Matthiesen.
- Köhne, J.B. (Hrsg.). (2012). *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*. Kulturverlag Kadmos.
- Kracauer, S. (2021 [1947]). *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Suhrkamp.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press.
- Laszig, P. & Schneider, G. (Hrsg.). (2008). *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptomte*. Psychosozial-Verlag.
- Leese, P., Köhne, J.B. & Crouthamel, J. (Hrsg.). (2021). *Languages of Trauma. History, Media, and Memory*. University of Toronto Press.
- Leese, P., McLaughlin, C. & Witalisz, W. (Hrsg.). (2013). *Migration, Narration, Identity. Cross-Cultural Perspectives*. Peter Lang.
- Lowenstein, A. (2005). *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press.
- Martinetz, A. (2019). *Trauma und Film – Fragments. A Film Ethnography*. Selbstverlag.
- Meek, A. (2011). *Trauma and Media. Theories, Histories, and Images*. Routledge.
- Morag, R. (2009). *Defeated Masculinity. Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War*. Peter Lang.
- Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. I.B.Tauris.
- Morag, R. (2020). *Perpetrator Cinema. Confronting Genocide in Cambodian Documentary*. Columbia University Press.
- Nanz, T. & Pause, J. (Hrsg.). (2013). *Das Undenkbare filmen. Atomkrieg im Kino*. transcript.
- Pinchevski, A. (2019). *Transmitted Wounds: Media and the Mediation of Trauma*. Oxford University Press.
- Piotrowska, A. (2023). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. Routledge.
- Piotrowska, A. & Tyrer, B. (Hrsg.). (2017). *Psychoanalysis and the Unrepresentable. From Culture to the Clinic*. Routledge.
- Porter, D.L. (2018). *Collective Trauma and the Psychology of Secrets in Transnational Film*. Routledge.
- Prince, S. (2009). *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*. Columbia University Press.
- Reifenberger, J. (2013). *Girls with Guns. Rape & Revenge Movies: Radikalfeministische Ermächtigungsfantasien?* Bertz + Fischer.
- Ritzer, I. (2015). *Wie das Fernsehen den Krieg gewann. Zur Medienästhetik des Krieges in der TV-Serie*. Springer VS.
- Ritzer, I. & Stiglegger, M. (Hrsg.). (2012). *Film|Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie. Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 12.
- Robnik, D. (2002). Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder. Der Zweite Weltkrieg im »traumakulturellen Kino«. *Zeitgeschichte*, 29(6), 298–312.
- Schätz, J. & Robnik, D. (Hrsg.). (2022). *Gewohnte Gewalt. Häusliche Brutalität und heimliche Bedrohung im Spannungskino*. Sonderzahl.
- Schoß, L. (2023). *Von verschiedenen Standpunkten. Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR*. Bertz + Fischer.
- Shohat, E. & Stam, R. (Hrsg.). (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. Rutgers University Press.
- Sisco King, C. (2011). *Washed in Blood. Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*. Rutgers University Press.
- Sokolowska-Paryż, M. (2016). War Rape. Trauma and the Ethics of Representation. In

- P. Leese & J. Crouthamel (Hrsg.), *Traumatic Memories of the Second World War and After* (S. 223–244). Springer Nature.
- Stern, F., Köhne, J. B., Moser, K., Ballhausen, T. & Eichinger, B. (Hrsg.). (2007). *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Mandelbaum.
- Ten Brink, J. & Oppenheimer, J. (Hrsg.). (2012). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Columbia University Press.
- Theweleit, K. (2003). *Deutschlandfilme. Filmdenken & Gewalt. Godard. Hitchcock. Pasolini. Stroemfeld/Roter Stern*.
- Vice, S. (Hrsg.). (2003). *Holocaust Fiction*. Routledge.
- Vighi, F. (2006). *Traumatic Encounters in Italian Film: Locating the Cinematic Unconscious*. Intellect Ltd.
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*. University of California Press.
- Wollnik, S. & Ziob, B. (Hrsg.). (2010). *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen*. Psychosozial-Verlag.
- Yosef, R. & Hagin, B. (Hrsg.). (2013). *Deeper than Oblivion. Trauma and Memory in Israeli Cinema*. Bloomsbury.
- Yosef, R. (2015). *The Politics of Trauma and Loss in Contemporary Israeli Cinema*. Routledge.
- Zelizer, B. (Hrsg.). (2001). *Visual Culture and the Holocaust*. The Athlon Press.

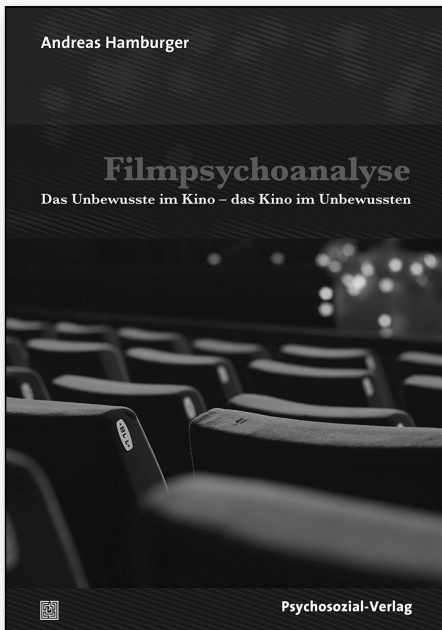


Psychosozial-Verlag

Andreas Hamburger

Filmpsychoanalyse

Das Unbewusste im Kino – das Kino im Unbewussten



2018 · 403 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-2673-6

Was erleben wir, wenn wir einen Film anschauen? Wieso und auf welche Art und Weise identifizieren wir uns mit den ProtagonistInnen? Und wie steuern Filme unsere Affekte? Andreas Hamburger untersucht aus psychoanalytischer Sicht die subjektive Filmerfahrung. Ausgehend von Alfred Lorenzers Übertragung des Szenischen Verstehens auf die Kulturanalyse entfaltet er systematisch die Methode der Filmpsychoanalyse aus der Begegnung des Betrachters mit dem Werk. Anhand zahlreicher Beispiele entwickelt er ein methodisches Vorgehen für eine psychoanalytische Filminterpretation, diskutiert Einzelaspekte des Mediums – wie Schnitt, Raum- und Zeitgestaltung etc. – und stellt Ansätze der Filmpsychoanalyse und Kinotheorie in eine systematische Perspektive.

Dabei zeigt sich: In der Praxis der Interpretation ist es oft das Verlorengehen im Text, das Chaos, das Nichtverstehen, das schließlich erst die neue und überraschende Anordnung des Materials ermöglicht, die als psychoanalytische Interpretation bezeichnet werden kann.

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

Trauma im Film – eine psychoanalytische Differenzierung

Andreas Hamburger

Trauma Kultur Gesellschaft, 1(4), 2023, 11–25

<https://doi.org/10.30820/2752-2121-2023-4-11>

<http://www.psychosozial-verlag.de/tkg>

Zusammenfassung: In Abgrenzung von der oft vertretenen Annahme einer grundsätzlichen Nicht-Darstellbarkeit des Traumas präsentiert der Beitrag einen filmpsychoanalytischen Zugang zur direkten und indirekten Thematisierung des sozialen Traumas im Film. Grundlagen der Traumatheorie und der Filmpsychoanalyse werden eingeführt und drei Formen der Traumadarstellung unterschieden: (1) Zeugenschaft, (2) Reflexion und (3) – fraglich – Versöhnung. In allen drei Registern besteht eine inhärente Spannung zwischen den Polen der Anerkennung und der Verleugnung.

Schlüsselwörter: Filmpsychoanalyse, Traumatheorie, Zeugenschaft, Darstellbarkeit, Anerkennung

Wenn psychisches Trauma im Film verhandelt wird, ist es sogleich in einen öffentlichen Raum gespannt. Wir sehen das individuelle Leid, die individuelle Zerstörung inszeniert, ins Bild gebracht, einem Publikum angeboten. Deshalb ist Trauma im Film zunächst ein Thema der Filmwissenschaft (Köhne, 2012). Die Psychoanalyse nähert sich dem Trauma in der Arbeit mit einzelnen Menschen oder Gruppen. Freilich gilt diese Unterscheidung des Anwendungsbereichs nur in erster Näherung. Film- und medientheoretische, ja ganz allgemein geisteswissenschaftliche Traumakonzepte der letzten Jahrzehnte haben sich eminent auf Psychoanalyse bezogen; umgekehrt ist auch Psychoanalyse mehr als individuelle Therapie; die klinische Theorie und Praxis, zumal im sozialtraumatischen Kontext, muss den sozialen und medialen Rahmen des subjektiven Erlebens beachten (Bohleber, 2000; Hamburger, 2022). Über den klinischen Rahmen hinaus trägt sie als Kulturtheorie zur Konzeptualisierung

traumatischer Mechanismen der Subjektkonstitution und Vergesellschaftung bei.

Wenn im Folgenden von ›Trauma und Film‹ gesprochen wird, so geschieht dies inhaltlich aus dieser Perspektive des ›sozialen Traumas‹ (Hamburger, 2016; Hamburger, Hancheva & Volkan, 2022), denn Filme, so sie denn in Erinnerung bleiben, stellen Trauma immer als etwas dar, das in uns, in diesem Publikum darauf gewartet hat, in ein Bild gebracht zu werden. Methodisch soll dies aus der Perspektive der Filmpsychoanalyse (Hamburger, 2018) behandelt werden, die den Film grundsätzlich vom (unbewussten) Rezeptionsakt her untersucht. Sie sieht ihn als Deutung sozialer Verhältnisse, der wir uns im Kino als Einzelne, aber auch als Teil eines größeren Publikums und somit gesellschaftlich aussetzen. Denn jede filmische Traumadarstellung ist zugleich in ihrer Wirkung individuell und exemplarisch. Der Film deutet Gesellschaftliches, auch wenn es sich innerfilmisch am Einzelnen vollzieht,

und die einzelne Zuschauerin, den einzelnen Zuschauer, sehr intim und persönlich erreicht – wenn es uns denn erreicht, denn eine der meistdiskutierten Fragen lautet: Ist Trauma darstellbar?

Trauma, Film und Darstellbarkeit

Unmittelbar unter dem Eindruck der Shoah formulierte Theodor W. Adorno den seither oft zitierten Satz, es sei barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben (Adorno, 1977 [1949], S. 30). Dieses Diktum, das ihm oft als überheblich angekreidet wurde, war freilich kein Verdikt. Es war ein Bekenntnis zur Sprachlosigkeit. Liest man den oft zitierten Satz vollständig, so wird klar, dass hier nicht Kunstregeln verordnet werden, sondern dass jemand einfach feststellt, dass es nicht mehr weitergeht:

»Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben« (ebd.).

Ganz gelesen, geht es Adorno also nicht um die Sprachlosigkeit der Dichtung, sondern um die der Kulturkritik. Es geht um sein eigenes Schreiben, dessen unbeirrte Fortsetzung ihm unmöglich erscheint. Später hat Adorno den Auschwitz-Satz modifiziert – nicht um ihn zurückzunehmen, sondern um ihn zu radikalieren. In der *Negativen Dialektik* räumt er zunächst ein, es »mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben«, fährt aber fort: »Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse,

ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen« (Adorno, 1973, S. 355).

Wenn hier also von der »Nicht-Darstellbarkeit des Traumas« die Rede ist, so ist das nicht apodiktisch zu nehmen, sondern als Aufforderung, sich die eigene Sprachlosigkeit einzugestehen – und dennoch, gerade dann, zu sprechen. Die heute vor allem im Kontext der Shoah recht geläufige Rede von einer »Krise der Darstellbarkeit« könnte nahelegen, es müsse beim Verstummen bleiben, aus Respekt oder aus schierer Ratlosigkeit. Weil Begriffe eben nicht hinreichen. So sehr wir auch aus der psychoanalytischen Praxis wissen, wie Sprache und Begreifen vom Einbruch der Katastrophe überrollt werden können, so wahr ist es auch, dass Sprache – im emphatischen Sinne, der gerade die Kunst mit einschließt – das Mittel ist, Verständigung wiederherzustellen und sich aus der Vergletscherung zu befreien. In der analytischen Kur sind es die vielen Stunden des Suchens nach Ausdruck und Resonanz; eine tastende unvorhersagbare Bewegung, ähnlich dem Prozess des Kunstwerks, das »hindurchgehen [muss] durch furchtbares Verstummen« (Celan, 1983 [1958], S. 185).

Die Erfahrung, dass überwältigende Ereignisse die Fähigkeit zu sprachlicher Kommunikation und das Vertrauen in sie beschädigen, ist in der Geschichte vielfach gemacht worden (siehe z. B. Grugger, 2018). Karl Kraus hatte schon 1914 den Kriegsausbruch folgendermaßen kommentiert: »Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige« (Kraus, 1914, S. 1). Verstummen ist eine Weise des Sprechens, die die Hoffnung auf Verständigung aufgegeben hat und zugleich dieses Aufgeben laut werden lässt. Was mutistische Kinder, die sich wortlos durch den Tag in der Kita schleppen, uns überdeutlich mitteilen, ist

ihr verlorenes Vertrauen in die Sprache (Hamburger, 2007). Sie ähneln Melvilles Bartleby (Melville, 1856 [1853]), in dessen fügsamer Weigerung *I prefer not to* wir Lesende die eigene Verlorenheit spüren (Hamburger, 2023).

Die These von der Nicht-Darstellbarkeit des (sozialen) Traumas soll nicht selbstverständlich werden. Ohne so weit zu gehen, wie Harald Weilnböck (2005), der poststrukturalistische Traumatheorien als »Trauma-Verklärung – Entlastungsdiskurse von Tätergesellschaften« einordnet, muss auch aus einer gemäßigeren psychoanalytischen Sicht darauf beharrt werden, das traumatisierte Individuum und die verfolgte soziale Gruppe im Blick zu behalten (Hamburger, 2022). Die Annahme einer generellen Nicht-Darstellbarkeit des Traumas birgt die Gefahr, aus konkreten Darstellungen, wie sie etwa in Zeitzeugenberichten durchaus unternommen werden, nur die Brüche und das Verstummtsein herauszuhören und die tatsächlichen Erinnerungen zu vernachlässigen. Das wiederum könnte darauf hinauslaufen, das Trauma schlechthin zu sakralisieren (LaCapra, 2001, S. 93).

Das hält Dominick LaCapra (ebd., S. 107f., Fußnote 20) insbesondere der Anglistin und Komparatistin Cathy Caruth vor, die in ihrem vielzitierten Buch *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History* (1996) das Trauma als unbewusste, aber sich stetig aufdrängende Wunde beschreibt. Sie greift Sigmund Freuds frühe Traumatheorie des Wiederholungszwangs auf, derzufolge leidvolle verdrängte Erlebnisse sich im Handeln unbewusst wiederherstellen. Aber sie liest diese Theorie neu. Trauma, so Caruth, sei eine »schreiende Wunde«, das unablässige Andrängen einer nicht-benennbaren Schmerzerfahrung.

Für unseren Zusammenhang ist ein Beispiel bedeutsam, an dem Caruth ihre Auf-

fassung verdeutlicht: Alain Resnais' *HIROSHIMA MON AMOUR* (FR, JP 1959, nach dem Drehbuch von Marguerite Duras). Schon in der ersten Einstellung überblendet der Film die Körper der Liebenden mit dem vom Fallout bedeckten Körpern der Sterbenden. Und während sie von den Folgen der Atombombe erzählt, deren Bilder und Dokumente sie gesehen hat, antwortet er stereotyp: »Du hast nichts gesehen in Hiroshima.« Die namenlose französische Schauspielerin ist nach Hiroshima gekommen, um hier einen Film zu drehen (»über Frieden – was sonst?«). Und sie glaubt, Hiroshima zu sehen. Der Mann aus Hiroshima dagegen bestreitet das. Das, was sie gesehen hat, ist nur ihre Lesart von Hiroshima, die Bedeutung, die es für sie als Französin hat: Für sie steht Hiroshima für das Ende des Krieges. Aber das ist nicht das, was tatsächlich geschehen ist. Es kann ihm aber auch kein »Eigentliches« entgegengesetzt werden. Denn was geschehen ist, ist unsichtbar. Es gibt kein Koordinatensystem mehr, in das es eingeordnet werden könnte. Erst als sie dieses Leerlaufen ihres Verstehens bemerkt, kann sie sich der unsichtbaren Geschichte zuwenden – und das ist nicht die, die sie in Hiroshima gesucht hatte, sondern ihre eigene, bisher verschwiegene Geschichte: ihre erste Liebe zu einem deutschen Besatzungssoldaten in Frankreich, sein Tod, ihre Ächtung, ihr Verrücktwerden, ihr Verstummen. Sie erzählt sie, und fragt sich zugleich, ob dieses Erzählen nicht Verrat sei, ein Ausliefern dessen, was geschehen ist, an einen späteren Erzählstrom, eine andere Geschichte, die sich die erste einverleibt. Das Ineinandergreifen dieser beiden Liebesgeschichten, der kaum noch erinnerbaren, durch das Verrücktwerden abgetrennten, ersten Liebe der Frau und die präsente, aber durch die verrückte Umgebung des nicht-sichtbaren Hiroshima mit nichts in

Verbindung zu bringende, an nichts sich normalisierende Liebe zu dem Japaner. Der schlüpfte während ihrer Erzählung in die Rolle des toten Deutschen.

Die Verschränkung der beiden Liebesgeschichten steht paradigmatisch für die Verstrickung und Verzerrung, die wir ›Geschichte‹ nennen. Caruth liest die Botschaft des Films so, dass Erinnern nur möglich sei in der Begegnung mit einem fremden Blick, der dem Geschehen ein anderes Bedeutungsnetz zuordnen kann, und auch dann nur unter der Bedingung, dass ein Rest der Unverfügbarkeit anerkannt wird. Mehr kann die Französin von Hiroshima nicht verstehen, als dass sie erst jetzt um ihren toten Geliebten trauern kann.

Freilich ließe sich Caruths Interpretation aus filmpsychoanalytischer Sicht entgegenhalten, dass *HIROSHIMA MON AMOUR* mehr ist als die Darstellung der Wunde. Zwar löst der Film auch von der unbewussten Rezeption aus gesehen vor allem Erschütterung aus, Schuld und Scham. Aber wenn man sorgfältig darauf achtet, wie er das tut, dann lässt sich mehr über die Qualität dieser Erschütterung sagen, als dass sie eben eine Wunde berührt. So zeigt die erste Hälfte des Films, die überwiegend im Hotelzimmer in Hiroshima spielt, den Dialog meist in Nahaufnahmen, mit nur angedeuteten grafisch-flächigen Hintergründen. Selten überblicken wir den Raum, und wenn Übergänge wie der Schritt durch eine Tür gezeigt werden, dann ebenfalls in einer seltsam verzweigenden Optik: Die Türgriffe des Hotelzimmers sind auf Schulterhöhe. Die zweite Hälfte des Films erzählt in langen Rückblenden die verbotene Liebe der Protagonistin, eingebettet in fein schattierte Landschaftstotalen, durch die das verliebte Mädchen radelt, oder in den verliesartigen Keller, in die die Ge-

ächtete geworfen wird. An keiner Stelle ist die Optik so abstrakt wie in den Japan-Passagen. Selbst in die Intimität des Dialogs webt sich, trotz aller Beteuerung der Verbundenheit, ja Verschmelzung des japanischen Geliebten mit dem toten Deutschen, dennoch Fremdheit ein: Das wiederholte Auflachen, in dem die beiden ihr Einverständnis erkunden, klingt gepresst, überlaut. Auch Affektssignale bleiben fremd. Die Register, die hier im Prozess der Filmrezeption aufgerufen werden, sind nicht nur Schuld und Scham, sondern auch das Gefühl von Fremdheit. Diese Ebene untermalt den Plot, in dem es in erster Linie um ein französisches Mädchen geht, das sich in einen Deutschen, einen Feind verliebt hat. Die Haare, die ihr daraufhin geschoren werden, korrespondieren mit den Haaren, die dem japanischen Mädchen am Anfang des Films ausfallen. Und dass das so ist, sagt im Film eines Franzosen weniger über Hiroshima als über Frankreich: Es ist die eigene zum Verstummen gebrachte, schambesetzte Geschichte der ›horizontalen Kollaboration‹.

Wird Caruths These von der essenziellen Nicht-Darstellbarkeit als Kern des Traumas am Filmbeispiel überprüft, so zeigt sich: Darstellung ist möglich, wenn sie die Sprachlosigkeit selbst thematisiert. »Aufarbeitung der Vergangenheit als Aufklärung ist wesentlich solche Wendung aufs Subjekt« (Adorno, 1977 [1959], S. 570). Und diese Darstellung bringt, so sie denn tatsächlich eine aufdeckende ist, nicht das Erwartete zutage, sondern das Verschwiegene.

Wie also Trauma im Film psychoanalytisch lesen?

Trotz der weitreichenden Formulierungen, zu denen sich Literatur- und Kulturtheorie

veranlasst sehen, ist Trauma nicht gänzlich unsagbar. Psychoanalytische Theorien wie Freuds Konzepte des Wiederholungszwangs und des Todestriebs oder seine kulturtheoretische Herleitung der Zivilisation aus dem Verbrechen (Freud, 1912–1913a; siehe dazu Haas, 2002; Böhme, 2001; Hamburger, 2005) wurden gerne als Belege verwendet, um aus der im analytischen Diskurs sedimentierten klinischen Erfahrung eine universelle Darstellungs- und Medientheorie abzuleiten.

Dem ist aber entgegenzuhalten, dass die Isolierung des Konzepts aus dem Erfahrungskontext, in dem es gewonnen wurde, seine Spezifität verfehlt. Die konzeptuelle Bezugnahme auf Freuds Texte vernachlässigt, dass sich in den seither vergangenen 100 Jahren nicht nur die Geschichte, sondern auch die Psychoanalyse verändert hat. Die Erfahrung mit Überlebenden der Shoah und ihren Zeugnissen (Laub & Hamburger, 2017), die intensive Diskussion um den Umgang mit psychischen Traumata (Bohleber, 2000), der Paradigmenwechsel von der *one-body-psychology* zur Theorie der Entwicklung des Selbst und der Objektbeziehungen haben die Psychoanalyse verändert. Sie ist keine nomothetische, sondern eine idiografische Wissenschaft; sie subsumiert nicht unter vorgefasste Traumakonzepte, sondern bringt zur Sprache, was in der analytischen Beziehungsarbeit fassbar wird und zur Sprache kommen will.

In der analytischen Sitzung sind die Überwältigung durch eine emotionale Katastrophe, die Erfahrung der Entmenschlichung und die Narben, die Leerstellen, die Verrücktheit vielleicht, die das hinterlassen hat, nicht >einfach< durch eine *talking cure* zu beheben. Trauma ist etwas, das eben nicht begriffen werden kann; es kann oft nicht, oder nur in unsymbolisierten Fragmenten, unzusammenhängenden Flash-

backs erinnert werden. Aber diesem Verstummen ist dennoch >zuzuhören<. Es kann sich unter dem Geröll der Erinnerung hervorarbeiten, wir hören seine Klopfzeichen. Aber das braucht Zeit. Es wird nicht durch Subsumtion unter ein Traumamodell behoben. So hilfreich es ist, wenn Therapeutinnen und Therapeuten Erfahrung und Wissen darüber mitbringen, wie sich solche Angriffe auf das Begreifen auswirken können, um die Klopfzeichen besser zu deuten – sie müssen ihren Patientinnen und Patienten die Zeit lassen, ihre eigene Sprache für das Widerfahrene erst zu finden.

Diese Auffassung der Psychoanalyse als Prozess gilt ebenso für ihre Anwendung auf kulturelle Artefakte. Wenn wir Filme analysieren, interpretieren wir Interpretationen. Wir lesen das Kunstwerk als präsentative Deutung des gesellschaftlichen Unbewussten. Diese Umkehrung der Deutungsrelation gilt nicht nur für die psychoanalytische Annäherung an den Film, sondern für jede analytische Sitzung. In und an der psychoanalytischen Situation, an der beide beteiligt sind, interpretieren wir Interpretationen. Wir öffnen, erkunden und reflektieren ein Übertragungsfeld als Paradigma der Sinnggebung.

Das hat Folgen für die Haltung der Psychoanalyse zum Medium Film. Auch hier ist es nicht ein Unbewusstes im Material, das wir aus einer externen Position heraus hermeneutisch zum Vorschein bringen, sondern es ist das Unbewusste in uns als Zusehenden, das das Filmartefakt aufruft und das wir selbstanalytisch benennen (Hamburger, 2018; Stiglegger & Hamburger, 2021). Die psychoanalytische Arbeit mit dem Film ähnelt der alltäglichen Arbeit im Behandlungsraum – nur umgekehrt: Es ist der Film, bei dem ich in Analyse gehe, und zwar, um etwas in mir bewusst zu machen, dass ich ohne

ihn nicht hätte sehen können. Die Film-psychoanalyse, so wie ich sie mit Alfred Lorenzer (1986) verstehe, kritisiert daher jene Interpretationen, die dem Werk klinische oder persönlichkeits-theoretische Erkenntnisse der Psychoanalyse aufzwingen. Sie geht vielmehr davon aus, dass das Filmkunstwerk etwas Neues, Aufdeckendes präsentiert, und zwar wesentlich durch seine ästhetische Form. Der filmpsychoanalytische Ansatz nimmt die intuitive Lektüre des Films als Ausgangspunkt, die unser Unbewusstes liefert, und rekontextualisiert sie mit dem Körper des Films. Wir beobachten und nutzen systematisch unsere Irritationen, die uns unter die Oberfläche der Botschaft führen.

Wie uns der Film analysiert

Filme kommunizieren mit uns nicht nur auf der Ebene des Plots oder der offen dargestellten Affektfigurationen. Sie steuern unsere Rezeptionserfahrung mithilfe ihrer Raum- und Zeitdramaturgie – und dies kann eng mit der oben diskutierten Frage der Darstellbarkeit zusammenhängen. In seiner räumlichen Dimension konstituiert der Film durch die Leinwand als >Fenster< eine imaginäre Welt. Die Kadrierung trennt das Gezeigte vom Ungezeigten und stellt es der subjektiven Vorstellung anheim, dieses Gezeigte zu einer vorgestellten Realität zu ergänzen. Der Film zieht uns in eine räumliche Vorstellungswelt; Einstellung, Perspektive und Tiefenschärfe lenken den Blick in diesem Raum und konstellieren ihn, fügen uns ein in eine Raumgestalt. Aber er vermittelt seine Wirkung auch über Register wie Genrekonventionen, Handlungsaufbau, Schnitt und Figurenkonstruktion. Letztere – im Kino maßgeblich durch die Großaufnahme vermittelt – kommentiert und konstituiert

das Filmgeschehen als emotionale Landschaft. Wenn wir uns in Filmcharaktere einfühlen, mentalisieren wir die eigene affektive Subjektivität im Rahmen des angebotenen Narrativs, passen uns ein in eine mögliche Welt.

Ein zentrales Register der filmischen Affektsteuerung ist die Zeit. Charaktere und Gegenstände bewegen sich im Bild, das Bild selbst bewegt sich durch die Mobilität der Kamera, was unser Gefühl der Teilhabe an etwas >Realem< verstärkt. Die Montage verknüpft Einstellungen zu Kausalbeziehungen, Metaphern und Metonymien. So konstruiert der Film eine mögliche Welt, eine plausible Vergangenheit, und durch die Organisation der erzählten Zeit organisiert er auch unsere gegenwärtige Identität.

Die psychologische Wirkung dieser räumlichen und temporalen Affektsteuerung beruht darauf, dass beide uns in einer frühesten Erfahrungsdimension erreichen. Wie die psychoanalytische Säuglings- und Kleinkindbeobachtung (Stern, 1986 [1985]) und Mentalisierungstheorie (Fonagy et al., 2006) gezeigt haben, lernen wir schon im frühen Zusammenspiel mit unseren Bezugspersonen die >Bedeutung< von etwas, das wir sehen, zu erfassen. Dass der Film uns Bilder vorführt, die wie aus einer eigenen Welt herausgeschnitten und präsentiert wirken, knüpft an diese frühe Semantisierung an. Wir lernen in den ersten Lebensmonaten, deiktischen Gesten zu folgen, Aufmerksamkeit auf >etwas< zu richten, >Bedeutungsvolles< vom >Bedeutungslosen< zu unterscheiden. Und wir lernen das im ständigen Zeitfluss von Erregung und Entspannung, Fragmentierung und Gestaltfindung, Überwältigung und Regulation, Projektion und Mentalisierung, der den Alltag eines Babys und Kleinkindes ausmacht und unser Affektleben auch später unterschwellig begleitet.