

Jetzt wurde der Druck des Internets zu groß. Welcher Verlust auf der Suche nach den Nuggets im Schlamm! Schaut man auf die durch ihre Nutzer aufgestellte Liste der zehn beliebtesten Filme der *Internet Movie Database*, schneiden bei Leonard Maltin gleich drei davon schwach ab: Platz eins der IMDB, die Stephen King-Verfilmung *The Shawshank Redemption* / dt. *Die Verurteilten* (1994), wird von Maltin mit durchschnittlichen zweieinhalb Sternen bedacht. Zwei andere Listenplätze, *The Dark Knight* und *Fight Club*, sieht das elfköpfige Team um den Primus inter pares gar unter dieser Linie. Überhaupt, Maltins Wertungen: Vier Sterne, die höchste Ehre, erreichen in der Regel Klassiker nach Hollywoods Denkart, zuletzt *Gravity* und *Life of Pi*. Aber auch Caroline Link, Lindsay Anderson und ein mir unbekannter iranischer Autorenfilmer finden sich derart ausgezeichnet. Am anderen Ende der Skala gibt es die Kategorie „bomb“. Diese Verrisse zu lesen, macht besondere Freude, denn hier zieht Maltin frei vom Leder. Einen „idiotischen Softcore-Porno“ will man nach Konsultation des *Guide* ebenso auf gar keinen Fall mehr sehen wie das Sequel von *King Kong*, in dem es der Affe „schlecht hat wie nie“. Maltin kennt sie alle. Für die 300 jährlich Dazukommenden musste er die letzten Jahre aus über 16.000 Titeln freilich immer wieder ältere streichen. In der letzten Ausgabe von 2015 hatte kein einziger Stummfilm und auch, selten genug bei einem amerikanischen Sachbuch, kein Register mehr Platz.

Seinen eigenständigen Blick aber behielt der *Guide* bis zuletzt bei. An Souveränität kam ihm der 2013 verstorbene Filmkritiker Roger Ebert gleich, doch nur hier wurde eben jeder Film gesichtet und in drei, vier Sätzen unvergleichlich treffend charakterisiert. Am prägenden ersten Teil der *Die Hard*-Serie stören „unnötig doofe Nebendarsteller“, bei Woody Allen erfreut die „übliche Quote Einzeiler“. Werner Herzogs *Grizzly Man* wird als „emphatische Studie über Besessenheit und Identität“ vorgestellt, *Casablanca* ist schlicht der Film, an dem „alles stimmt“. Genau. Wer für den nächsten Geburtstag keine Idee und zehn Euro übrig hat, kann jemandem mit kleinem Geld eine große Freude machen. Der Band ist hoffnungsgrün, aber es ist die letzte Gelegenheit.

THOMAS MEDER
Mainz



Aleida Assman, Karolina Jętic und Friederike Wappler (Hrsg.); Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten; Bielefeld: transcript 2014; 261 S., zahlr. Abb.; ISBN 978-3-8376-2658-2; € 27,99

Der vorliegende Band, Ergebnis einer Tagung im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 2008/09, versammelt neun Beiträge aus Literatur, Kunst- und Medienwissenschaft zu einem Thema mit brennender Aktualität: die Erfahrungen von seelischen Verletzungen, die Menschen in Kriegen, Konzentrations- und Gefangenenlager, angesichts von Terror, Dikta-

tur und Bürgerkriegen erleben müssen, verbunden mit der Frage, welche Rolle die Künste in der sozio-politischen Vermittlung und Durcharbeitung der politisch verursachten Traumata einnehmen. Die Permanenz des Traumas ist aus ihm selbst begründet. Sie rührt von jener „nicht überwindbaren Gegenwart eines vergangenen Geschehens“, die das Trauma kennzeichnet. In der Einleitung des Bandes entwickeln die Herausgeberinnen auf der Grundlage von Psychoanalyse und Kulturtheorien den Trauma-Begriff, seine Paradoxien und Kippbewegungen, um ihn dann anhand von prägnanten, teils überraschenden Beispielen aus der neueren Kunst- und Literaturgeschichte zu kontextualisieren. Vier Kennzeichen des Traumas identifizieren die Autorinnen als ästhetisch und damit kulturell wirksam: 1. Überschuss und Leere. Das Trauma wird (wie das Sublime) als Exzess, Überschwemmung und Überwältigung beschrieben, aus denen sich das traumatisierte Individuum mit dissoziativer Abspaltung zu retten versucht. 2. Auf die Dekonstruktion des Subjektbegriffs antwortet der Trauma-Begriff einerseits mit der Rückkehr des Subjekts als Zeuge, Zeugnis-Geber und Überlebender. Andererseits „gibt [es] kein Subjekt des Traumas, da „der / die Traumatisierte periodisch die Verfügungsgewalt über sein / ihr Bewusstsein verliert“, was dem „Konzept der Entleerung von Subjektivität eine plastische Gestalt [gibt]“. 3. Zusammenfall von Vergangenheit und Gegenwart. Durch die Abspaltung vom Bewusstsein verbleibt das Trauma in der Latenz, aus der es in unkontrollierbaren Eruptionen, Flashbacks und körperlichen ‚Reenactments‘ zurückkehrt. Das unbewältigte Trauma aktualisiert sich als Gespenst oder Wiedergänger in künstlerischer Gestalt. 4. Der Einbruch des Realen und die Wiederkehr der Wirklichkeit. Gegen das Konzept von „Konstruktion‘ als einer kollektiven Fiktion“ steht die ‚Realität‘, die jetzt aus dem „selbstgenügsamen Symbolsystem der Postmoderne hinausweist“ und als Referenz: als „empirische Evidenz, Emotionalität, Wahrheitsgehalt und harte Fakten zurückkehrt“. Die Autorinnen berufen sich auf die These des Kunsthistorikers Hal Foster, der bereits 1996 bemerkte, dass „das Reale, das die poststrukturelle Postmoderne verdrängt hatte, als Trauma zurückkehre“.¹ Die „Modernität des Traumas“ (Inka Mülder-Bach), mit dem bislang als unüberbietbar geltenden Gräueltaten des Holocausts, widerlegt das Konzept einer „abgeschlossenen Geschichte“ und erscheint nun mehr im Dunkel von globalem Terror und Bürgerkriegen des 21. Jahrhunderts als ein Ausdruck unter anderen traumatischen Geschichtserfahrungen.² Der vorliegende Band verspricht in seinen Beiträgen die Analyse dieses erweiterten Darstellungs- und Ausdrucksspektrums, dem die Künste angesichts einer nicht für möglich gehaltenen Vielfalt traumatischer Erfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert zum Ausdruck verhelfen. Das Symptom der (unkontrollierbaren) Wiederholung, das traumatische Erfahrung kennzeichnet, wird in dem Band zum Leitmotiv der inhaltlichen Dreiteilung des Bandes in „Mediale Kopien“ – „Reenactments“ – „Heimsuchungen“. Je ein Beitrag aus den drei Teilen des hinsichtlich der Auswahl der Unter-

1 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/Mass. 1996, S. 166.

2 Inka Mülder-Bach (Hrsg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*, Wien 2000.

suchungsgegenstände, des methodischen Zugriffs und der Anregungen zum Weiterdenken insgesamt sehr zu empfehlenden Bandes sei im Folgenden vorgestellt. Der Medienwissenschaftler Joachim Paech überträgt den aus der Psychoanalyse und Psychiatrie stammenden Trauma-Begriff auf die von Kriegs- und Massenvernichtungserfahrungen geprägten „inneren Zustand (post)moderner Gesellschaften“ und analysiert im ersten Teil des Bandes (Mediale Kopien) die Rolle der Medien in Trauma-Ausdruck und -Vermittlung. Der Behauptung, dass mediale Erfahrungen von Katastrophen zwischen ihrer realen Abwesenheit und ihrer audiovisuell vermittelten, unendlich wiederholbaren Anwesenheit eine Analogie zur Struktur der Trauma-Erfahrung aufweist, begegnet Paech mit Skepsis und stellt zunächst die Frage, wie Medien, Fotografie, Film, Fernsehen, an traumatischen Prozessen beteiligt sind, näherhin: welche Absichten mit den ontologisch-indexikalischen Eigenschaften der genannten Medien verfolgt werden. Sind es dokumentarische Zwecke, so soll die Situation vor der Kamera ‚authentisch‘ vermittelt werden, wird hingegen reale Geschichte fiktionalisiert, so müssen die Spuren von Realität vor der Kamera zugunsten der Fiktion getilgt werden. Die Geschichtsfiktion im Film kann den ‚Realismus‘ einer TV-Dokumentation mit der Freiheit gestalterischer Mittel übertreffen und zeigen, wie es zu den wirklichen Traumatisierungen kommen konnte. Paech will nachweisen, auf welche Weise ‚Schockfotos‘, wie etwa die Fotografie der Erschießung eines Vietcong von Eddie Adams, das reale Ereignis mit „ikonischen und verbalen Diskursen überlagert und schließlich verdrängt“. Der Meta-Diskurs bringt den Schock unter Kontrolle. Dagegen erzielen „traumatische Bilder“ im Sinne Barthes „*unité traumatiques*“ eine Wirkung, die dem realen Schockereignis nahe kommt, indem sie den Betrachter beunruhigen, weil sie keine Erklärung, keinen Kontext für das Dargestellte liefern.³ Zu diesen Bildern zählt Paech diejenigen ‚letzten Bilder‘, die die laufende Kamera eines Kriegsphotografen macht, nachdem er getötet wurde. Ohne erklärenden Kontext sind diese Bilder zwar authentisch, aber rätselhaft und sinnlos. Traumatisch sind diese Bilder, weil sie die Trauma-Erfahrung medial nachvollziehen, indem das Bild an die Stelle des realen Ereignisses tritt, das es verbirgt, da es keine Erklärung, keinen Sinn für dessen Entstehung und für das, was es abbildet, liefert. Paech sieht diese Bilder sogar als einen Beitrag „zur Beglaubigung des dokumentarischen Anspruchs der Darstellung [...], zu einer medialen ‚Wahrheit‘“. Doch wer bezeugt uns Zuschauern, dass die ‚Realität‘, die das Bild zeigt, aber das Medium selbst nicht verbürgen kann, real stattgefunden hat und nicht inszeniert wurde?

Wie sich das Trauma psychisch manifestiert, wie es verursacht und wie seine Heilung gelingen kann, dies darzustellen und nachzuvollziehen ist Sache der Fiktion. Die Erzähltechniken des fiktionalen Films, die Perspektive eines Autors, der das dargestellte Trauma für den Zuschauer nachvollziehbar, (mit)erlebbar macht, können, wie jede gelungene Fiktion, der ‚Wahrheit‘ sehr nahe kommen. Letztlich – das macht Paechs Beitrag deutlich – gleichen sich dokumentarisches und fiktionales Erzählmedium in der Undarstellbarkeit des subjektiven Trauma-Erlebens.

³ Roland Barthes, „*Les ‚unités traumatiques‘ au cinéma. Principes de recherches*“, in: *Revue internationale de Filmologie* 34 (1960), S. 13–21.

Im zweiten Teil des Bandes (Reenactment) thematisiert der Kunsthistoriker Gerald Schröder mit Kulturtheorien des Abjekten, der Gender- und der Emotionsforschung im Gepäck die Auswirkung des Traumas auf Körperbilder von Kriegsteilnehmern. Einen therapeutischen Zugang zu den eigenen, im Zweiten Weltkrieg erfahrenen Traumata suchte der Wiener Performance-Künstler Otto Muehl, der im Umfeld der „Wiener Aktionisten“ und wie diese mit drastischen Kunstmaßnahmen in den 1960er Jahren arbeitete. Aus der Rückschau schilderte Muehl in seiner Autobiografie (1977), wie er die zerstückelten Leichen im Frost der Ardennenoffensive als „das faszinierendste Kunsterlebnis, das ich je hatte und haben sollte“ erlebte.⁴ Die gesellschaftliche Verdrängung der Kriegsgräuere vereinfachte die Abspaltung des „hexenwald[es] in rot und weiss“, die Muehl zwanzig Jahre später mit nackten, scheinbar zerstückelten, mit Blutfarbe und Lebensmitteln verschmierten Körpern in seiner Aktion „Nahrungsmitteltest“ (1966) durcharbeitete. Die drastischen Zurichtungen weiblicher statt männlicher Körper fügen der sexuell aufgeladenen Inszenierung eine sadistische Abwehr des Weiblichen als Form von patriarchaler Gewalt und Unterdrückung hinzu, wie Schröder ausführt, auch wenn sich der Künstler selbst in die Szene einfügt, beschmiert und verschmutzt. Rückblickend beschreibt Muehl die Aktion als „symbolischen Muttermord“, was Schroeder mit Bezug auf Julia Kristeva, Winfried Menninghaus und die Action paintings von Jackson Pollock „als künstlerische Annäherung an das Abjekte des mütterlichen Körpers“ beziehungsweise „als Grenzen sprengende ‚jouissance‘ einerseits, als überwältigende Leidenserfahrung andererseits“ interpretiert. In der Autotherapie seiner Materialaktionen versuchte Otto Muehl dem festgefrorenen Soldatenkörper seiner traumatischen Erinnerung mit einer Annäherung an den mütterlichen Körper und der Auflösung verhärteter Körpergrenzen zu begegnen. Im Kontext der 1968er Generation verlieren die Aktionen ihren autobiografischen Charakter. Indem die Aktionen den Wunsch nach der „Verflüssigung und Auflösung des soldatischen Körperpanzers“ frei lassen, so Schröder, stehen sie dafür, das gesellschaftlich Abgespaltene zu integrieren und dessen Ursachen zu bekämpfen. In der Folge spielt Muehl das autobiografisch motivierte Generalthema seiner Kunst in zahlreichen Aktionen durch und aktualisiert es zusammen mit Günter Brus im Vietnamkrieg, der die Traumata der eigenen Lebensgeschichte wiederaufleben ließ. Eine besondere Rolle spielt die Präsenzqualität der Live-Aktionen, bei denen die Zuschauer zwar nicht aktiv beteiligt waren, gleichwohl zum emotionalen Durchleben der Aktion gebracht wurden. Wir befinden uns am Anfang der Performancekunst, die den „Ausstieg aus dem Bild“ zugunsten des Durchlebens widerstreitender Gefühle wie Lust, Schrecken und Ekel im Erleben der Kunstaktion, dies zum Zweck der Trauma-Therapie, betreibt.

Mit „Heimsuchungen“ ist der letzte Teil des Bandes betitelt. Der Beitrag des Literaturwissenschaftlers Andreas Kraft befasst sich ebenfalls mit den Folgen des Zweiten Weltkriegs, hier bezogen auf die deutsche Gegenwartsliteratur. Kraft beginnt mit der Trauma-Theorie von Lacan, der im Trauma den Widerstand des

4 Otto Muehl, *Wege aus dem Sumpf*, Nürnberg 1977, S. 110.

Realen gegen die symbolische Ordnung erkannte. Da sich das Trauma gegen eine Übersetzung des Realen in eine „bewohnbare Realität“ sperrt, die „wir uns durch Zeichen erbaut haben“, erscheint es in verrätselter Form, in Träumen, Halluzinationen und Symptomen – als Geister oder Gespenster –, und verlangt nach Bearbeitung. Kulturgeschichtlich haben Geister ihren Ort in den Religionen, wanderten in der Aufklärung in die Psychologie, wurden aus der säkularisierten, entzauberten Welt verbannt und landeten schließlich in der Psychoanalyse, wo sie mit Freuds Konzept des schlechten Gewissens der Lebenden gegenüber den Toten im Unheimlichen, Unvertrauten und Fremden überleben. Von dort kamen die individuellen Geistererfahrungen zurück in die Gesellschaft und wurden von Avery F. Gordon als „Cultural Haunting“, als sozio-historisches Phänomen wiederentdeckt.⁵ Der Beitrag von Kraft verfolgt die These des Cultural Haunting in den Romanen Hanns-Josef Orteils (*Abschied von den Kriegsteilnehmern*, 1992) und in Tanja Langers *Der Morphinst* oder *Die Barbarin bin ich* (2002). Langer steigt mit der Frage, wodurch rassistische Gewalt entsteht, in die tiefe Gruft des nationalsozialistischen Tätertraumas, indem sie sich der Biografie des 1923 verstorbenen Dichters Dietrich Eckarts verschreibt, dem Hitler den zweiten Teil von *Mein Kampf* widmete. In dem Roman ist Eckart der Wiedergänger, dem die Protagonistin begegnen will: Sie schlüpft in sein „Fell“, dessen Faszinationskraft sie befremdet, über den sie sich selbst kennenlernen wird, die familiären Kommunikationsprobleme, die Gefühlskälte und die daraus resultierende Gewalt. Kraft arbeitet die psychoanalytische Disposition heraus, die sich in der Wechselwirkung von Gesellschaft und Individuum ausbildet und in der der ödipale Konflikt eine Schlüsselrolle einnimmt. Es ist hier die Vaterfigur, die das Kind bedroht, bei Eckart jedoch keinen Namen und kein Gesicht hat, eine Leerstelle ist, die sich ein feindliches Objekt sucht, um daran Aggression und Gewalt auszuagieren. Die verdrängte Verlust- oder Angsterfahrung führt zur Ausstoßung des Bösen, das der Fremde, der Jude, ist. Gewaltbereitschaft ist demnach ein Adoleszenzproblem, dem der Roman eine Lösung anbieten will: Diese wird als Ankommen des jungen Menschen in der Realität beschrieben, deren Komplexität ausgehalten werden muss, um Ängste nicht in Aggression umschlagen zu lassen. Das Nazitum, das die Deutschen immer noch heimsucht, so schließt Kraft die Analyse, kann nicht auf individualpsychologischer Ebene gelöst werden, sondern nistet in gesellschaftlichen Strukturen und Praxen, die der Roman nicht zur Sprache bringt.

Die Beiträge des Bandes, so mein Fazit, liefern auf der Grundlage der Assmann'schen Kulturanthropologie einen weiteren Baustein zur kulturellen Gedächtnisforschung, mehr noch leisten die AutorInnen aufgrund der Durchdringung des komplexen Themas mit den Instrumenten der kulturwissenschaftlichen Forschung selbst einen Beitrag zur Trauma-Therapie.

CHRISTIANE KRUSE
Muthesius Kunsthochschule, Kiel

⁵ Avery F. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, London 1997.