

## Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung

---

JOACHIM PAECH

Es ist nicht das erste Mal, dass ein Begriff, der ursprünglich aus einem relativ klar definierten Zusammenhang stammt, im Nachhinein semantisch erweitert und umfassender verwendet worden ist. Trauma bezeichnet längst nicht mehr nur die Verbindung zwischen dem pathologischen Verhalten eines Menschen und dessen Ursache in der subjektiven Erfahrung von Ereignissen, die ihm tiefe seelische Wunden zugefügt haben. Trauma ist zum Schlüsselbegriff oder Passepartout für die Beschreibung komplexer gesellschaftlicher Konstellationen geworden und steht seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts für den inneren Zustand (post-)moderner Gesellschaften, die durch die kollektive Erfahrung von bis dahin unvorstellbaren Katastrophen der Weltkriege und Massenvernichtung geprägt sind.<sup>1</sup> Das individuelle Schicksal von Menschen, die die Schrecken des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust überlebt und immer wieder neue Katastrophen erlebt haben, wird zum Modell für die ganze Gesellschaft, die kollektiv mit diesen und ähnlichen Erfahrungen in der Vergangenheit konfrontiert worden ist. Trauma hat sich zu einem vielfach anschlussfähigen Konzept entwickelt. Die spezifische Struktur traumatischen Geschehens ist daher auf verschiedene Bereiche übertragen worden, die im engeren oder weiteren Zusammenhang mit den ursprünglich psychopathologischen Phä-

---

1 Vgl. Hayden White, »The Modernist Event«, in: Ders., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore und London 1999.

nomenen stehen. Die modernen technischen Kommunikationsmedien sind nicht nur als Mittel der Übermittlung und Darstellung von Ereignissen mit traumatischen Folgen, sondern als in sich traumatisch strukturierte Medien behandelt worden, die auf diese Weise darüber hinaus, dass sie der (post-) modernen Trauma-Kultur Ausdruck verleihen, in ihr auch analog strukturiert sind und ihr daher wesentlich zugehören. Als ihr audiovisuelles Gedächtnis teilen sie die besonderen Probleme des Erinnerns von Gesellschaften im Zeichen des Trauma: So werden Ereignisse von den Medien als ein Geschehen vermittelt, das am selben Ort und zur selben Zeit zugleich subjektiv erlebt und objektiv erinnert und außerdem ständig wiederholt werden kann (zum Beispiel in der Fernsehberichterstattung der 9/11-Ereignisse 2001 in New York). Wo Ereignisse durch Medien vermittelt vor dem Monitor wahrgenommen werden, sind sie grundsätzlich spurlos abwesend, und nur die Vorstellungskraft kann nachträglich den Abstand zwischen ihrer bloßen Darstellung und der Wirklichkeit ihres Geschehens zu füllen versuchen. Diese Struktur des Verhältnisses zwischen dem Ereignis und seiner durch Medien vermittelten Darstellung, die an dessen Stelle tritt, weist Analogien zur Struktur der Trauma-Erfahrung auf, wo davon ausgegangen wird, dass die Erinnerung das traumatische Ereignis nur in signifikanter Veränderung oder als Deckerinnerung wieder/holen kann, was bedeutet, dass mediale Darstellungen von vornherein die Rolle des Stellvertreters für das grundsätzlich unverfügbare und medial abwesende Ereignis und dessen Erinnerung spielen. Die Behauptung struktureller Analogie zwischen Trauma und Medien reicht bis ins Zentrum medialer Darstellungen, wenn vom »definitiv traumatischen Status des Bewegungsbildes in unserer Kultur als Symptom ohne Ursache und Ereignis ohne Spur«<sup>2</sup> die Rede ist. Es ist das Ereignis selbst, das es referenzlos erinnert.

Diese wenigen Hinweise zur trauma-theoretischen Mediendiskussion<sup>3</sup> zeigen vor allem die Problematik einer derart breiten und unscharfen Verwendung des Begriffs. Die Gefahr besteht, dass eine solche Trauma-

---

2 Ebd., S. 197.

3 Zur kritischen Diskussion vgl. Thomas Elsaesser, »Postmodernism as Mourning Work«, in: *Screen* 42. 2, Summer 2001, S. 193-201. Grundsätzlich zu Trauma und Medien vgl. *Trauma. Explorations in Memory*, hrsg. v. Cathy Caruth, Baltimore 1995; und Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.

Theorie leicht »zu einem griffigen Hebel für die Lösung von Widersprüchen und Ungereimtheiten früherer Theorieansätze im Bereich der Film- und Fernsehwissenschaften«<sup>4</sup> im Besonderen und für die Beschreibung kultureller Phänomene im Allgemeinen werden könnte.

Für sinnvoller halte ich es, deutlich zwischen traumatischen Erfahrungen und deren Folgen für das psychische (Er-)Leben eines Menschen einerseits und den Eigenschaften und Verfahren von Medien andererseits zu unterscheiden, gerade weil sie mit dem Leben und den Erfahrungen von Menschen in einer ›Mediengesellschaft‹ eng verknüpft sind. Die Struktur des Traumas könnte man folgendermaßen beschreiben: Traumatisierung ist zunächst ein individuelles Erleben (dessen Häufung angesichts übergreifender Katastrophen allerdings kollektive Ausmaße annehmen kann). Eine traumatische Situation ist durch die Beziehung zwischen einem ›Ereignis‹ und dessen Wahrnehmung oder Erleben eines Menschen bestimmt. Zum traumatischen Ereignis wird es erst im Nachhinein durch die Wirkung, die es auf die Psyche des Menschen hat. Die Traumatisierung macht es zu ›seinem oder ihrem‹ Ereignis, das zu seinem/ihrer individuellen psychischen Schicksal wird (in derselben Situation kann ein Ereignis bei unterschiedlichen Menschen verschiedene Reaktionen zur Folge haben). Das Trauma-Ereignis hat sich abgelöst von demjenigen, das es ausgelöst und an dessen Stelle einen Bruch im Erleben und eine symptomatische Lücke hinterlassen hat, in der nur noch die Abwesenheit des ursprünglichen Ereignisses anwesend ist. Das, was den Schock ausgelöst hat, ist vor der Erinnerung geschützt; erinnernd wiederholt wird das, was an die Stelle des ›unerträglichen‹ Ereignisses getreten ist. Dieser ›Stellvertreter‹ kann, ja muss erinnert und dargestellt werden, während das auslösende Ereignis dahinter verborgen und undarstellbar bleibt.

Die Frage, die ich stellen möchte, lautet, wie ›Medien‹ an traumatischen Prozessen beteiligt sind. Welche Rolle spielen insbesondere Fotografie, Film und Fernsehen (Video) bei der Darstellung traumatischer Situationen, an denen sie womöglich (dokumentarisch) selbst beteiligt sind oder von denen sie (fiktional) erzählen?

Medien sind sowohl im individuellen und wie im kollektiven Gebrauch; sie kommunizieren individuelle und kollektive Erfahrungen. So hat die Fotografie des verstorbenen Kindes teil an der traumatisch besetzten

---

4 Ebd., S. 201.

Trauerarbeit der Eltern, das Ereignis und dessen Wiederholung in der Erinnerung kann der Fotografie im individuellen Erleben einen ganz besonderen Ort zuweisen, an dem der Verlust subjektiv bewältigt werden kann, wenn die Präsenz des Bildes (vorübergehend) den Schmerz durch die Erinnerung verdrängt. Der dokumentarische Charakter der Fotografie erleichtert, dass ihre Abbildung an die Stelle des wirklichen Ereignisses treten kann, dessen Erinnerung verweigert wird, um es erträglich zu machen. Traumatisch funktionieren sie, wenn ihre Darstellung im kollektiven Gedächtnis an die Stelle des originären Ereignisses getreten ist, dessen Erinnerung sie symptomatisch verdrängt hat. Und ähnliches gilt auch für den kollektiven Gebrauch von Fotografien, wenn sie Ereignisse in der Erinnerung mit sich selbst besetzen und es auf diese Weise ermöglichen, die dargestellte Wirklichkeit hinter ihrer fotografischen Darstellung zu vermeiden. Obwohl Fotografien für ihre indexikalische Beziehung zur dargestellten Realität in Anspruch genommen werden, kann sich die Abbildung von ihrem Ursprung lösen und verselbständigen; erst wenn sie an die Situation ihres Entstehens, an den fotografischen Akt<sup>5</sup> zurück gebunden werden kann, ist auch die Authentizität ihrer medialen Erinnerung verbürgt. Der Apparat und der Fotograf, der ihn bedient, sind unauflösbar mit der fotografierten Situation verbunden: an diesem Ort zu dieser Zeit. Das dargestellte Ereignis ist auch das Ereignis seiner Darstellung. Fotografien, die in Situationen entstanden sind, die – wie zum Beispiel Kriegshandlungen – Traumatisierungen ausgelöst haben, sind auch Dokumente des Traumas ihrer Darstellung. Das hat Konsequenzen für die Rolle der Fotografie in traumatischen Prozessen. Als Dokumente von traumatischen Ereignissen müssen sie mit dem Akt ihrer Entstehung an der dargestellten Situation beteiligt sein, das dargestellte traumatisierende Ereignis impliziert das Trauma seiner Darstellung. Viele Ereignisse schließen aus demselben Grund ihre authentische fotografische Darstellung aus (zum Beispiel der Holocaust), wenn dennoch Fotografien existieren (im Holocaust Fotografien der Täter), dann als deren Stellvertreter, die in erster Linie die grundsätzliche Abwesenheit authentischer Bilder des traumatischen Geschehens abbilden. Es sind die medialen Eigenschaften einer ontologisch oder indexikalisch be-

---

5 Vgl. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hrsg. v. Herta Wolf, Amsterdam, Dresden 1998.

gründeten Fotografie<sup>6</sup>, die sie fest mit der konkreten fotografischen Situation verbinden und sie dadurch in einer traumatischen Situation auch dem Trauma ihrer Darstellung aussetzen. Die einzelne Fotografie kann uns, wie Roland Barthes im Rahmen einer ontologischen Zeichentheorie behauptet, nachträglich ein Bild der Realität, die vor der Kamera gewesen ist, geben. Sie ist ›durchsengt‹ vom Realen (Benjamin). »Damit besitzen wir, Welch ein wertvolles Wunder, eine Realität, vor der wir [durch die Nachträglichkeit der Bilder] geschützt sind.«<sup>7</sup> Das macht noch einmal den doppelten Status der Fotografie deutlich, ein Bild einer Realität und zugleich ein Bild anstelle einer Realität zu sein, was ihr eine Funktion in der Struktur traumatischer Prozesse zuweist.

Die Verhältnisse des (fotografischen) Films und der Massenmedien, die sich des Films als multimedialer Form bedienen, sind noch wesentlich komplexer. Als fotografisches Medium hat der Film teil an den ontologisch-indexikalischen Eigenschaften der Fotografie. Aber derselbe Film, der in jedem Fall die fotografische Dokumentation dessen ist, was vor der Kamera war, kann mit denselben Mitteln auch fiktional erzählen. Nicht die medialen Eigenschaften, sondern die Absichten, die mit ihnen verfolgt werden, machen den Unterschied zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film. Für letzteren spielt das vorfilmische Ereignis (wie im Dokumentarfilm) keine Rolle mehr; allein das im Film dargestellte Ereignis, das ästhetische ›Ereignis Film‹ zählt. Während Dokumentarfilme (wie Fotografien) an die Situation ihrer Entstehung, die sie darstellen und dadurch erinnern, gebunden bleiben, muss der fiktionale Film die Spuren seiner Entstehung tilgen (oder ebenfalls fiktionalisieren). Ein Film, der von der Schlacht der Römer und Germanen im Teutoburger Wald erzählt, indem er sie ›in actu‹ darstellt, muss vergessen, dass er im 21. Jahrhundert mit den Menschen und technischen Mitteln dieses Jahrhunderts gedreht wurde. Wie können fiktionale Filme, die gerade nicht auf die Realität der Situation ihrer Entstehung rekurrieren und daher auch keinerlei Authentizität dargestellter

6 Vgl. André Bazin, »Ontologie des fotografischen Bildes«, in: Ders., *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, hrsg. v. H. Bitomsky, H. Farocki, E. Kaemmerling, Köln 1975, S. 21-27; und bes. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1985, hier: S. 86.

7 Roland Barthes, »Rhetorik des Bildes«, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M. 1990, S. 39.

Erfahrung beanspruchen (können), dennoch an traumatischen Prozessen beteiligt sein? Zunächst trifft sie der grundsätzliche Verdacht, sich von vornherein als Stellvertreter- oder Deckerinnerung vor die zu erinnernde Wirklichkeit zu schieben, die allein, wenn überhaupt, der filmischen Dokumentation des Realen zugänglich ist. Die fotografischen Eigenschaften des Mediums verleihen auch dem fiktionalen Film den Anschein einer spezifischen Nähe zur dargestellten Realität, einen Realismus, der auch die dokumentarische Darstellung derselben Situation noch übertreffen kann. Genau weil sie nicht an der dargestellten Situation beteiligt sind, sondern nur an der realen Situation ihrer fiktionalen Darstellung, können sie auch Geschehnisse aus Positionen und Perspektiven zeigen, die für die dokumentarische Kamera unmöglich, wenn nicht überhaupt für die Kamera unzugänglich sind. Kriegsfilme erzählen von Kampfhandlungen, die vor der Kamera inszeniert wurden und die schon wegen ihrer unmittelbaren Gewalt nicht (oder kaum) dokumentiert werden können. Filme über den Holocaust erzählen vom Schrecken des Tötens und Sterbens in den Lagern, wo keine Kamera das Morden beobachten kann. Die fiktionale Kamera kann von den Geschehnissen erzählen, die zu wirklichen Traumatisierungen geführt haben, indem sie sich deren Voraussetzungen annähert und sie vergegenwärtigt. Der Film *Schindlers Liste* (1993) von Steven Spielberg lässt seine Handlung an den Schauplätzen des Naziterrors und der Massenvernichtung der Juden ›spielen‹. Er ist in Fabriken und Todeslagern in unmittelbarer Nähe der Täter und der Opfer, die ständig um ihr Leben fürchten müssen, bis es am Ende gelingt, eine Gruppe von ihnen vor der Vernichtung zu retten. Der fotografische Realismus der Darstellung weiß um die schreckliche Realität, der sich der Film ausschließlich mit fiktionaler Absicht annähern kann. Uns Zuschauern werden Situationen gezeigt, die uns verstehen lassen, dass sie bei den Überlebenden zu unauflösbaren Traumatisierungen geführt haben und dass ihre historische Tatsache, an die wir erinnert werden, die Gesellschaft, in deren Mitte das möglich wurde, post festum traumatisieren konnte. Dennoch, trotz aller Unmittelbarkeit des Geschehens und seiner fotografischen Wiedergabe gibt es in diesem Film (bis auf das Treffen der Überlebenden am Schluss) keinen Moment, in dem er mehr als nur die dargestellte Realität bedeutet, sondern auch im indexikalischen Sinn Abbildung des Realen ist. Claude Lanzmann ist in seinem Film *Shoah* (1985) umgekehrt verfahren: Hier steht die Kamera an genau der Stelle, wo zum Beispiel in Chelмно zehntausende jüdische Häftlinge ermordet und

vergraben wurden, sie dokumentiert den Ort, an dem die Spuren der Verbrechen fast verblasst sind. Es ist der Boden der Tatsachen, auf dem die Erinnerungen der Überlebenden die Situation wiedererstehen lassen, die ihre Rede, ihr Schweigen und manchmal auch ihr Gesang beschwört. Der Ort des Geschehens und die Zeugen verbürgen das Undarstellbare, während die Kamera die traumatische Unzugänglichkeit des Geschehens, das sichtbar abwesend ist, dokumentiert.

Nur kurz möchte ich auf die Frage nach den (möglichen) Reaktionen von Kino- und (unter anderen Bedingungen) Fernsehzuschauern auf filmisch dargestellte Ereignisse, die im Zusammenhang mit traumatischen Prozessen stehen, eingehen. Wirkungen filmischer Darstellungen sind manchmal erwünscht (zum Beispiel von der Werbung) oder gefürchtet. Die Diskussion von Kino-Pathologien hat die Filmgeschichte von Anfang an begleitet. Schädliche Folgen vermuteter hypnotischer Effekte des filmischen Bewegungsbildes könnten besonders bei jugendlichen Zuschauern dazu führen, dass dargestellte Gewalt nachgeahmt wird (»Wenn das Kino töten könnte«<sup>8</sup>) oder zu seelischen Verletzungen führt. Wie suggestiv filmische Darstellungen (auf der großen Kinoleinwand mehr als auf dem relativ kleinen Monitor) auch sind, sie werden auch dann noch distanziert »ästhetisch« wahrgenommen, wenn die Bedrohung im 3D-Format von der Leinwand ausgeht oder Computerspiele zum Mitmachen einladen. Leinwand und Monitor sind eher Bild»schirme«, die zwar schockierende Ereignisse darstellen (können), zugleich aber auch vor ihnen wie vor einer gefahrlosen Gefahr schützen. Die Routine der allabendlichen Fernsehnachrichten zeigt, dass Medien die Wahrnehmung von Katastrophen durchaus erträglich machen (können). Die Zuschauersituation vor dem Fernsehgerät (oder im Kino) jedenfalls ist als traumatische Erfahrung eher unwahrscheinlich.

Das traumatische Geschehen ist hier dargestelltes Geschehen und nicht Effekt seiner Darstellung. Das in Fotografie und Film (in Kino oder Fernsehen) dargestellte Trauma kann in dokumentarischen Verfahren das Trauma der Darstellung einschließen, das in den Medien seine Spuren hinterlassen hat. In wie weit der erlebte und dargestellte Schrecken, die Schockerfahrung zu einer manifesten Traumatisierung geführt hat, wird sich an den folgenden

---

8 Vgl. Thorsten Lorenz, »Wenn das Kino töten könnte. Medien-Mörder: Über den Ursprung eines pädagogischen Wahns«, in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 255, 2. November 2002.

Beispielen nur schwer nachweisen lassen. Es geht um die Struktur des Traumas, an dem diese Ereignisse und deren mediale Darstellung teilhaben.

*Erschießung eines Vietcong (Foto). Clip aus  
Guido Knopp u.a. »Bilder die Geschichte machten.  
Die Hinrichtung«, ZDF 1991-92*



Ich beginne mit einem der bekanntesten Bilder aus dem gewiss an Bildern reichen Vietnamkrieg. Der Polizeikommandant von Saigon General Nguyen Ngoc Loan erschießt am 2. Februar 1968 auf offener Straße einen Vietcong. Es handelt sich um eines der ›Schlüsselbilder‹ des vergangenen Jahrhunderts. Der Fotograf Eddie Adams hat sein Foto in demselben Moment ›geschossen‹, in dem der Polizeikommandant seine Pistole abgedrückt hat. Die Koinzidenz der tödlichen Handlung und ihrer fotografischen Dokumentation ist geeignet, beim Betrachter durch die dargestellte Gleichzeitigkeit von Töten und Sterben einen heftigen Schock hervorzurufen, wie ihn nur das reflexhafte Auslösen des Kameraverschlusses in diesem Moment ›zwischen‹ Töten und Sterben vermitteln kann. Der Fotograf ist Teil der dargestellten Situation, wenn auch in der Abbildung nur durch den (Kamera-)Blick auf das Geschehen anwesend. Die Fotografie ist der Beleg seiner Zeugenschaft und seiner (professionellen) Reaktion auf das Ereignis. Weniger bekannt ist, dass es dieselbe Szene auch in einer Filmaufnahme gibt. Sie zeigt, wie der gefangene Vietcong durch eine Straße geführt wird, dann hält die Gruppe von Soldaten an, der Polizeikommandant lässt sich eine Pistole geben und erschießt den Mann, der daraufhin im Kopf getroffen auf der Straße liegend verblutet. Die Foto-



grafie und die Filmaufnahmen sind unabhängig voneinander entstanden. Auch der Kameramann der Filmaufnahmen war an der Situation als Beobachter beteiligt. Die dokumentarische Filmaufnahme dieses Ereignisses (die hier aus Gründen medialer Differenz zwischen Buch und Film leider (noch) nicht dargestellt werden kann<sup>9</sup>) erstaunt zunächst. Überrascht davon, diese von der Fotografie bekannte Szene überhaupt als Bewegungsbild zu sehen, erwartet man nicht mehr das bereits bekannte schockierende Ereignis, sondern das Bild dieses Ereignisses, das uns längst gegenwärtig ist. Das Wiedererkennen der Fotografie im Film funktioniert wie ein medialer Rückkopplungseffekt, der das Dargestellte nicht mehr in Bezug auf das längst abwesende Ereignis, sondern auf einer anderen medialen Ebene bestätigt, wo es endlos wiederholt werden kann.<sup>10</sup> Genau darin haben diese Fotografie und dieser Film teil an der Struktur traumatischer Prozesse, indem sie die Erinnerung an ein schockierendes Ereignis, die in der Fotografie noch den Moment der situativen Wahrnehmung enthält, auf eine intermediale Ebene der Erinnerung an Bilder dieses Ereignisses verschiebt.

Die Filmsequenz ist im Fernsehen als Bestandteil eines ZDF-Fernsehfeatures über *Bilder, die Geschichte machten. Die Hinrichtung* gezeigt worden. Interessanterweise ist darin sehr viel von Eddie Adams, dem Autor der berühmten Fotografie und der Situation ihrer Entstehung die Rede; der Filmemacher, der ebenfalls Teil der dargestellten Situation gewesen sein muss, wird nicht einmal erwähnt. Der Film in Farbe wird als Realhorizont oder wirklicher Kontext der in der Fotografie momenthaft dargestellten Situation benutzt. Er stellt die Situation des Ereignisses wieder her, das die schwarz/weiße (d.h. authentische) Fotografie exemplarisch für die Erinnerung zusammenfasst.

---

9 Dass das Foto als ›Schlüsselbild‹ bekannt geworden ist und nicht der Film liegt auch an der besseren Verbreitungsmöglichkeit von Fotografien in den Printmedien, wo sie endlos wiederholt werden können, während der Film technisch aufwendig im Rahmen von Programmen immer wieder neu gezeigt werden muss. Der Computer und neue Lesemaschinen wie das iPad sind zunehmend in der Lage, Texte, Einzel- und Bewegungsbilder zu jeder Zeit an jedem Ortbilder darzustellen, was Filmen zum Beispiel über Youtube neue Verbreitungsmöglichkeiten eröffnet.

10 Diese Filmsequenz kehrt zum Beispiel in dem Film *Der Baader-Meinhof-Komplex* von Uli Edel und Bernd Eichinger als Zitat wieder.

*Erschießung eines Vietcongs (Filmstills). Clips aus Guido Knopp u.a.  
»Bilder die Geschichte machten. Die Hinrichtung«, ZDF 1991-92*



Das Vietnam-Foto ist ein besonders prominentes Beispiel für die unendlich vielen dokumentarischen und fiktionalen Darstellungen von Gewalt in den Medien. Erscheinen sie unvermittelt, so werden sie wie »Schockfotos« wahrgenommen, von denen Roland Barthes gesagt hat, »dass wir ihnen gegenüber jedes Mal unserer Urteilskraft beraubt sind.«<sup>11</sup> Diese Bilder des Entsetzens sind entsetzliche Bilder, weil sie keinen Spielraum für eine distanzierte Reaktion lassen, weshalb diese rein denotative »wörtliche Photographie [...] zum Skandal des Grauens, nicht zum Grauen selbst führt.«<sup>12</sup> Das Bild tritt an die Stelle des (grauenvollen) Ereignisses und versperrt genau dadurch den (intelligiblen) Zugang dazu. Live-Übertragungen von Katastrophen (kriegerische Handlungen, Erdbeben, Unfälle) im Fernsehen würden eine ähnliche schockierende Wirkung haben, wenn ihre aktuelle Unmittelbarkeit der Wahrnehmung, das scheinbare Dabeisein vor dem Monitor nicht doch erkennbar durch Medien vermittelt wäre: reflexiv durch die Anwesenheit der Kamera in der dargestellten Situation und weil die Bilder immer Teil eines Programms sind, wo sie als Wiederholungen ähnlicher Bilder wiedererkannt werden können. Wie das Foto von Eddie Adams auf den Film beziehen sie sich auf den Horizont ähnlicher Bilder, die das Mediengedächtnis bereitstellt. Auf diese Weise, visuell oder verbal, schützt das Fernsehen seine Zuschauer vor den Ereig-

11 Roland Barthes, »Schockphotos«, in: Ders., *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964, S. 55.

12 Ebd., S. 58.

nissen, die es darstellt, indem es sie von vornherein als Bilder unter Bildern anbietet. Die Fernsehsprecherin,

»die das Bild des Grauens ansagt, sucht zu verhindern, dass der Blick, gleichsam durch das Bild hindurch, des Grauens ansichtig werden und unser Verstand an der Zivilisation verzweifeln könnte. Sprache, die Gesehenes in Bilder zwingt, domestiziert den Blick, hält ihn in Quarantäne. [...] Die Wendung »ein Bild des Grauens« reguliert [...] die Transaktion zwischen dem Schock des Augenblicks, seiner (bildlichen) Zeichengestalt und unserem Vermögen, Wahrgenommenes zu verarbeiten. [...] »Ein Bild des Grauens« – Wendungen wie diese drücken Bildern einen Sprachstempel auf, die bereits selbst die Wirklichkeit bildsprachlich abgestempelt haben.«<sup>13</sup>

Das real unverfügbare schockierende Ereignis wird in seiner Abbildung von ikonischen und verbalen Diskursen überlagert und schließlich verdrängt.

Anders als die viel zu expliziten Schockfotos, die jede Reflektion verhindern, sind traumatische Bilder im Sinne von Roland Barthes Fotografien, die denotativ die Sache selbst bezeichnen, zum dargestellten Ereignis gewissermaßen »durchschlagen«, für die es keine Erklärung gibt, die haltlos im Entsetzen sind, weil sie den Betrachter im Ungewissen lassen und in seiner Verfügung über das Bilderuniversum verunsichern. Weil »traumatische Bilder mit einer Ungewissheit (oder einer Unruhe) hinsichtlich des Sinns der Objekte und Haltungen verknüpft«<sup>14</sup> sind, können sie so lange traumatisierend wirken, bis sie durch ihre Verankerung mit Relais-Funktionen wie Presstexten oder Bildern und eben auch Fernsehansagen unter Kontrolle gebracht werden. Das traumatische Bild scheint unmittelbar die denotierte Wirklichkeit zu berühren, erst die konnotativen Codes machen es zum Teil eines Diskurses über die Realität.

Selbst im Film gibt es diese »traumatischen Bilder« oder »unités traumatiques«<sup>15</sup>, und an dieser Stelle ist, soweit ich das überblicke, 1960 zum ersten Mal überhaupt im Zusammenhang mit Medien (hier in der filmologi-

13 Klaus Kreimeier, »Über Bilder«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 30. 8. 1997.

14 Ebd., S. 34.

15 Roland Barthes, »Les »unités traumatiques« au cinéma. Principes de recherche«, in: *Revue Internationale de Filmologie*, No. 34, Juillet-Septembre 1960, S. 13-21.

schen Diskussion eines psychologischen Testverfahrens mit Filmen) vom Trauma die Rede. Als es in einer linguistisch dominierten Filmtheorie darum ging, den Film als Sprache vor allem syntaktisch zu gliedern, ist Barthes auf diese merkwürdigen ›unités traumatiques‹ gestoßen, die dadurch charakterisiert sind, dass sie überhaupt erst durch ihre verbale oder schriftliche Begleitung, ihren Kontext also, eindeutig werden, ohne die sie unklar bleiben und verunsichernd wirken. Diese Einheiten sind von vornherein Wort/Bild-Einheiten, die (film-)sprachlich angeordnet sind. Die Abhängigkeit eines bildlichen vom erklärenden, kontextierenden sprachlichen Zeichen in einer als sprachlich verstandenen Struktur des Films bezeichnet Barthes als traumatisch. Das entspricht dem Verfahren von 1964 in der »Rhetorik des Bildes«<sup>16</sup>, wo das isolierte denotative Bild als traumatisch gilt und ebenfalls durch verbale oder schriftliche Kontexte enttraumatisiert werden soll. In jedem Fall wird Trauma mit der Funktion eines isolierten visuellen Zeichens oder Bildes, einer ›Einheit‹ eben, in Verbindung gebracht, die kontextuell unter Kontrolle gebracht wird oder überhaupt erst kontextuell ›Sinn‹ macht. Isoliert ist es ein bloßes Zeichen ohne Code oder ein rein denotatives Bild, das ohne Zusammenhang unzugänglich ist und den ganzen Zeichenkomplex ›traumatisiert‹. Immerhin können hier Überlegungen zu einer immanenten Traumatisierung der Medien und ihrer repräsentativen Verfahren ansetzen. Die Undarstellbarkeit des Trauma-Ereignisses in der traumatischen Erfahrung hat auch auf der medialen Seite ein Moment der Verweigerung von Sinn durch traumatische Einheiten oder Wörter/Bilder, die in ihrer Singularität der traumatischen Erfahrung am nächsten stehen.

Im Zusammenhang mit (elektronischen) Film-Reportagen von Kriegsreportern in den zahlreichen Kriegen der letzten Dezennien sind immer wieder Bilder aufgetaucht, die nichts anderes mehr darstellen als ihre eigene Zerstörung. In den meisten Fällen sind das die letzten Bilder, die ein getöteter Reporter gemacht hat, bevor auch seine Kamera zerschossen wurde oder zu Boden gefallen ist und dort noch weiter aufgenommen hat, bis der Motor der Kamera angehalten hat. Diese Bilder sind in einem radikalen Sinne authentische Bilder der Situation, in der sie entstanden sind und zerstört wurden. Wenn überhaupt, dann kann man von einem derartigen

---

16 Roland Barthes, »Rhetorik des Bildes«, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M. 1990, S. 28-46, hier bes.: S. 34-36.

Bild, das eigentlich gar keins mehr ist, sagen, dass es ein ›traumatisches Bild‹ oder eine ›unité traumatique‹ im Sinne von Roland Barthes ist. Ohne den Kontext, der es sprachlich in ein Geschehen einordnet, ist es in seiner Leere und Abstraktion erschreckend. So abstrakt wie es ist, wird es als zerstörtes Bild zum authentischen Bild der (Zer)-Störung. Indem es für den Tod seines Urhebers zeugt, ist es vielleicht die einzige filmische Dokumentation, deren mediale Zeugenschaft unzweifelhaft ist (aber längst als Form des Authentischen auch fiktional wiederum in Anspruch genommen wird<sup>17</sup>). Im Kern des traumatischen Ereignisses ist dessen Darstellung unmöglich – das Bild selbst ist traumatisiert. Erst wenn es wieder im Kontext seiner Entstehung und Übermittlung eingeordnet erscheint, enthüllt es seine Bedeutung, bekommt es Sinn.

Am 17. August 2003 wurde der palästinensische Kameramann Mazan Dana während des Irakkriegs von amerikanischen Soldaten erschossen. Ein Bericht über dieses Ereignis zeigt zuerst Aufnahmen des Kameramanns, auf den ein Panzer zudreht und schießt. Man hört Schreien, das Bild ›bricht zusammen‹. Im Anschluss zeigt eine andere Kamera den Schauplatz, die Ausrüstung des getöteten Kameramannes Mazan Dana liegt am Boden. Das ›traumatisierte Bild‹, das den tödlichen Angriff in seiner Entstehung sogar dokumentiert, offenbart erst im zweiten Schritt, wenn eine andere Kamera den Kontext zeigt, seine schreckliche Bedeutung.<sup>18</sup>

---

17 Vgl. Joachim Paech, »Der Krieg als Form im Medium der Fotografie und des Films«, in: *Krieg und Gedächtnis*, hrsg. v. Waltraud ›Wara‹ Wende, Würzburg 2005, S. 328-345.

18 *Arte-Themenabend*, »Mission Kriegsreporter: Good Bye. Gestorben auf journalistischen Schlachtfeldern«, Deutschland 2003.

*Drei Clips aus dem Arte-Themenabend, »Mission  
Kriegsreporter: Good Bye. Gestorben auf journalistischen  
Schlachtfeldern«, Deutschland 2003*



In einem anderen Beispiel<sup>19</sup> (von über 70 getöteten Reportern im Irakkrieg) wird die direkte Verbindung zwischen dem Sterben des Kamerablicks (des Kameramannes) und dem Bild aufgelöst in eine zweistellige Konstellation. Jetzt ist es ein Reporter (Mazem Al Tohmazy) vor der Kamera, der bei laufender Kamera erschossen wird. Kamera und Reporter teilen selbstverständlich die gemeinsame Situation. Auf die Schüsse reagiert auch der Kameramann während seine Kamera weiterläuft. Der Tod des Reporters kommt nicht ins Bild und wird durch eine Off-Stimme berichtet, aber das Bild selbst, das den Schauplatz des Ereignisses zeigt, ist sichtbar von der Situation betroffen (nur eben nicht getroffen). Blut ist auf das Objektiv gespritzt. Der Tod ist im Bild als abwesender anwesend, eine (Blut-)Spur auf dem Objektiv verweist darauf außerhalb des Sichtbaren. Der getötete

<sup>19</sup> *Kulturzeit*, 3SAT, 9. Januar 2007, 7 Min.

Reporter verschwindet aus dem Bild, er wird sichtbar unsichtbar, der Tod ist nur als Störung des Bildes erkennbar. Die traumatische Situation ist hier deutlich verzeitlicht, so dass der nachträgliche kommentierende Text als Kontext für das selbst unsichtbare Ereignis des Todes an dessen Stelle treten kann.

Alle drei bisher diskutierten Beispiele haben es mit dokumentarischen Verfahren der medialen Darstellung traumatischer Situationen zu tun, in denen der plötzliche Tod das zentrale Ereignis ist. Die Darstellung des Traumas kann sich nur auf die Situation beziehen, in der Momente traumatischer Erfahrung als eine bestimmte Struktur angeordnet sind. Das Trauma als subjektives Erleben eines Menschen schließt aus, dass es in einer Situation objektiv gegeben ist. Menschen reagieren unterschiedlich auf dieselbe Situation und von professionellen Kameraleuten kann man vermuten, dass ihr Blick durch die Kamera sie bereits vor dem Entsetzlichen schützt und sie technisch zum Geschehen distanziert, solange, bis sie selbst getroffen werden. Deutlich erkennbar ist ein Effekt auf das Medium, der (im Sinne Roland Barthes) als ein ›Trauma der Darstellung‹ bezeichnet werden kann. Dieser Effekt jedenfalls trägt wesentlich zur Beglaubigung des dokumentarischen Anspruchs der Darstellung bei, zu einer medialen ›Wahrheit‹ also und Legitimität einer Zeugenschaft, die aus der selbstreferentiellen Rückkoppelung des Dargestellten an das Medium der Darstellung entsteht. Wir als Betrachter können unmittelbar sehen, dass das Medium der Darstellung Teil der dargestellten Situation ist, es ist selbst von den Ereignissen be- oder sogar getroffen, die es beobachtet, um sie darstellen zu können (ein Umstand, der wie gesagt, als Form von fiktionalen Filmen gerne für Authentizitätseffekte verwendet wird).

Für den fiktionalen Film ist das Spiel mit dem (Er-)Schrecken, dem Grauen und Entsetzen von Anfang an fester Bestandteil; ein besonders erfolgreiches Genre, der Horrorfilm, widmet sich diesem Spiel mit dem Schrecklichen ausschließlich. Welche Wirkungen diese Filme auf die psychische Konstitution ihrer Zuschauer, vor allem von Kindern, haben, ist lang und breit diskutiert worden. An dieser Stelle interessiert nicht so sehr, wie das Entsetzen im Film inszeniert wird und wie das Publikum möglicherweise darauf reagiert, sondern wie im Film selbst von traumatischen Reaktionen auf Ereignisse der dargestellten Handlung erzählt wird. Diese erzählten Ereignisse haben am allerwenigsten mit Horrorszenarien zu tun;

im Gegenteil, es sind vor allem Melodramen, die von Traumatisierungen berichten und für ihr Happy End auch von deren Therapie.

Ein berühmt gewordenes Beispiel ist der frühe melodramatische Stummfilm *Le Mystère des Roches de Kador* (1913) von Léonce Perret.<sup>20</sup> Eine junge Frau, Suzanne, hat die Erinnerung an die traumatische Situation einer schrecklichen Bedrohung, aus der sie schließlich gerettet wurde, verdrängt. Das Leiden an diesem Trauma wollen Ärzte durch die Wiederholung ›derselben‹ Situation in einer lebendigen filmische Darstellung heilen. Suzanne sieht am anderen Ort auf der Kinoleinwand sich selbst (als eine andere), erkennt und erinnert die traumatische Situation und die Rettung durch den geliebten Mann und ist fortan geheilt. Das der traumatisierten Erinnerung unzugängliche Geschehen (das Verbrechen) wird aus ihrer verdunkelten Seele (nur sie kann wissen, was sich ereignet hat) gewissermaßen ins Licht der Leinwand projiziert. Die filmische Wiederholung des traumatischen Ereignisses kann nur fiktional sein, denn in der ursprünglichen Situation war selbstverständlich keine Filmkamera zugegen, während die Filmarbeiten für deren Wiederholung ›dokumentiert‹ werden. Eine Stellvertreterin wird im Film gerettet und zusammen mit der Trauma-Situation Suzanne zur erinnernden Identifikation angeboten, auch wenn sie das, was geschehen ist, nie auf diese Weise ›von außen‹ hätte wahrnehmen können. Hinzukommt, dass Suzannes Gesundung dazu beiträgt, dass der Täter überführt werden kann, der sie um ihr Erbe bringen und den Geliebten töten wollte.

*Clips aus Le Mystère des Roches de Kador, F 1913, Regie: Léonce Perret.*



20 Vgl. Heike Klippel, »*Le Mystère des Roches de Kador* (1913), F 1913, Regie: Léonce Perret«, in: *Moderne Film Theorie*, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz 2002, S. 186-190.



Der Film (1), der das Trauma-Ereignis zeigt, und seine Rezeption sind Bestandteile des Films (2), der sie für seine Erzählung verwendet. Als ›Film im Film‹ gewinnt er aus der Differenz der Darstellungen an dokumentarischer Glaubwürdigkeit, so wie das auch schon zwischen Foto und Film als Steigerung dokumentarischer Authentizität funktioniert hat. Darauf komme ich gleich noch am Beispiel *Muriel* (1963) von Alain Resnais zurück.

Eine Mischung aus Melodram und Kriminalfilm ist Alfred Hitchcocks Film *Marnie* (1964). Ihre Psychose, die deutlich traumatisch strukturiert ist, kann am Ende des Films geheilt werden, weil sie, von ihrem Mann gezwungen, an den Ort der Entstehung ihres Problems zurückkehrt. Dort wiederholt sich die Situation, deren Verdrängung die Psychose bewirkt hat – und zwar doppelt. Im Haus ihrer Mutter (Situation 1) löst ein Gewitter (für die erlebte Gewalt) als Symptom die Erinnerung an die Situation (2) aus, in der ihre Mutter einen Freier, um das damals kleine Mädchen zu schützen, attackiert und das Kind den Mann tötet, weil er die Mutter verletzt hat. Marnie erlebt diese sicherlich traumatische Szene unmittelbar als ein aktuelles Flashback<sup>21</sup>; aktuell, weil das Wiedererleben der Szene aus ihrer Kindheit wie ein neuerliches Durchleben hier und jetzt stattfindet, als sie mit ihrem Mann die Mutter besucht. Ein Flashback ist die Erinnerung, weil diese Szene der Kindheit die Bilder der vergangenen Gegenwart wiederholt, an die sich Marnie nun erinnert: Beide Situationen werden zeitgleich am selben Ort durchlebt. Die traumatische Szene wird wie auf einem Screen der Erinnerung eingefügt, der sowohl den beteiligten Personen als auch den Zuschauern ›sichtbar‹ das vergangene traumatische Ereignis vergegenwärtigt (bis hier zeigt das Verfahren viele Gemeinsamkeiten mit Perrets *Le Mystère des Roches de Kador*). Weil dieser Screen von Marnie selbst mit ihrer Projektion der Ereignisse bespielt wird, ist es zumindest teilweise ihr subjektives Erleben, das auf den tatsächlichen Ereignis-Kern des Traumas von Marnie zurückführt. Was verdrängt wurde, kann nun

---

21 Auch Maureen Turim sieht in ihrem Buch über Flashbacks in *Marnie* einen besonderen Fall. Mit der recht gewaltsamen Hilfe des Ehemanns anstelle des Psychiaters soll in der aktuellen Szene die andere Szene der Ursache für Marnies Psychose in einer traumatischen Erfahrung ihrer Kindheit offenbar werden. Vgl. Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History*, New York, London 1989, S. 169-170.

durchgearbeitet und bewältigt werden. Die Heilung bedeutet, dass sie endlich als Subjekt der Liebe mit ihrem Gatten verbunden ist.

*Clips aus »Marnie«, USA 1964, Regie: Alfred Hitchcock*



Nur der fiktionale Film kann davon erzählen, dass das traumatische Ereignis über die Erinnerung des Subjekts erreicht werden kann, weil sich die Bilder der Kamera unmittelbar der Einbildungen des Subjekts bemächtigen und sie narrativ auf »tatsächlich Erlebtes« zurückführen können. Deren Projektion tritt an die Stelle der symptomatischen Projektionen des Subjekts und füllt die Leerstelle des verdrängten und abwesenden Ereignisses mit dessen neuerlicher Anwesenheit als Tatsache der Erzählung. Fiktion, wie gesagt, auch wenn der Durchbruch auf die wahren Ursachen der Psychose wie das Erreichen einer endlich dokumentierten Tatsache wirken soll, ist es nur die Wirklichkeit der Fiktion.

Über Alain Resnais' Film *Muriel* hat Paul Sztulman eine wundervolle Analyse vorgelegt, die den gesamten Film untersucht, der »mit den Mitteln des Films versucht, die psychische Funktionsweise des Traumas zu erfassen.« Er versucht »zu zeigen, wie die psychische Funktionsweise des

Traumas im Leben der Personen auf die Form des Films übertragen wird.«<sup>22</sup> Es lohnt sich sehr, sich mit jedem Aspekt der Argumentation Sztulmans auseinanderzusetzen, um durchaus auch zu anderen Ergebnissen zu kommen, eine Diskussion, die hier nicht geführt werden kann. Ich werde auf eine, vielleicht *die* Schlüsselsequenz eingehen, in der ein »Film im Film« eine entscheidende Rolle spielt und die Sztulman für seine Trauma-Analyse des Films vernachlässigt oder zu gering geachtet hat.

Der Film *Muriel* hat den Untertitel *Die Zeit der Wiederkehr*. Und die Wiederkehr des Verdrängten bestimmt den Schauplatz ebenso wie die Personen des Films. In der nach dem Zweiten Weltkrieg zerstörten und wieder aufgebauten Stadt Boulogne sind die Ruinen des Weltkriegs noch gegenwärtig. Die Personen kämpfen mit und gegen Erinnerungen an den Krieg, die ihre Beziehungen untereinander und zu ihrer Umwelt beeinflussen. Während der Weltkrieg als Vergangenheit stets gegenwärtig bleibt, ist der Algerienkrieg als unmittelbar vergangene Gegenwart präsent. Bernard, der Stiefsohn von Hélène, die im Mittelpunkt der Gruppe von Menschen steht, die in Boulogne zusammentreffen, ist vor wenigen Monaten vom Militärdienst in Algerien zurückgekehrt. Jean Cayrol, der das Drehbuch zu *Muriel* geschrieben hat, beschreibt Bernard folgendermaßen:

»Er versucht, den Krieg zu verleugnen, sich für die Gegenwart, die ihn belastet, nicht zu interessieren [...] man spürt, dass ihn etwas quält, er ist abwesend, bereit, irgend etwas zu erfinden, um den Ansprüchen seiner Umgebung und den Ansprüchen des Militärdienstes, den er eben hinter sich hat, zu entrinnen. [...] Er fühlt sich wie ein Zeuge, den niemand anhören will. Seine zweiundzwanzig Monate in Algerien haben ihn entstellt. Was er sah, was er tun musste, hat ihn so verletzt, dass er wie vor den Kopf geschlagen bleibt, aber er hält sich zurück, er schweigt, behält alles für sich, gesteht niemandem sein schreckliches Wissen ein. [...] Sein Gedäch-

---

22 Paul Sztulman, »*Muriel*, ein Film, den man vergisst«, in: *Erinnern und Vergessen. Zur Darstellbarkeit von Traumata*, hrsg. v. Karolina Jeffic, Jean-Baptiste Joly, Stuttgart 2005, S. 57-75. Vgl. auch Jean Cayrol, *Muriel oder Die Zeit der Wiederkehr. Text und Regieanmerkungen zum Film von Jean Cayrol und Alain Resnais*, Olten und Freiburg i. B. 1965. Claude Bailblé, Michel Marie, Marie-Claire Ropars, *Muriel. Histoire d'une recherche*, Paris 1974.

nis sucht in seiner Kamera, in seinem Tonbandgerät, in seinen Waffen, in seinen Filmen Zuflucht, er braucht ein Zwischenglied [...]«.<sup>23</sup>

Wenn Bernard jetzt einen Amateurfilm, den er in Algerien gedreht hat, auf einem Dachboden, der ihm als Aufbewahrungsort von Objekten der Erinnerung und Werkstatt dient, projiziert, dann ganz allein für sich selbst, als eine Erinnerungsstütze, während er von seinen Erlebnissen und von Muriel spricht. Nur ein unbeteiligter alter Mann hört ihm zu, mehr um den Eindruck zu vermeiden, Bernard würde Selbstgespräche führen, als dass er wirklich zu ihm spricht.

*Clips aus «Muriel ou Le temps d'un retour», F 1963,  
Regie: Alain Resnais*



Die Szene beginnt mit dem anderen ›Film im Film‹. Parallel dazu im Off erzählt Bernard die Geschichte von der Folterung einer Frau, die er während seines Militärdienstes in Algerien miterlebt und mitgemacht hat. Der ›Film im Film‹ setzt unvermittelt ein, er ersetzt an der Stelle den bisherigen Film *Muriel* durch Bilder vom Soldatenleben während des Algerienkrieges und Bernards Erinnerungen an Muriel, die gefolterte Frau. Die Umstände der Projektion des Films, der Motivation seiner Eingliederung in den übergeordneten Film, werden erst am Schluss der Sequenz nachgeholt. Der Film ist stumm, er wird ergänzt durch Bernards Erzählung im Off. Bernards Erinnerungen an die Folterung Muriels haben in den Bildern des Films keine Entsprechung, sie markieren lediglich ganz allgemein Ort und Zeit des Geschehens als Hintergrund für Bernards beklemmende Darstellung der Folter, von

23 Jean Cayrol, *Muriel oder die Zeit der Wiederkehr*, S. 13-14.

der es keine ›dokumentarischen Bilder‹ geben kann.<sup>24</sup> Amateurfilm-Aufnahmen sind grundsätzlich in einem starken Sinne ›dokumentarisch‹ weil persönlich motiviert und legitimiert. Offenbar war es wichtig, hier, wo es um die Ereignisse in Algerien geht, jeden Anschein von Fiktionalität zu vermeiden, den Bilder von der Folter gehabt hätten. An die Stelle der unmöglichen Bilder tritt der sprachliche Bericht der schrecklichen Erlebnisse Bernards, die er im Sprechen noch einmal durchzumachen scheint. Beides zusammen, das ›Dokumentarische‹ der Bilder und der Bericht, der nur durch die Stimme Bernards mitgeteilt wird, authentifiziert sich gegenseitig. Der Sprecher ist ganz aus seiner aktuellen (fiktionalen) Situation herausgenommen, er ist nur als Stimme vor Bildern anwesend, die der Stimme ihren Ort, Algerien, geben. Der Wendepunkt in Bernards Erzählung, der sich zunächst an der Folter beteiligt hatte, kommt, als die gepeinigte Muriel ihn anzublicken scheint. Bernard ist betroffen. Auch wenn er danach behauptet, dass ihm das alles nichts ausgemacht hätte, er wird den Blick und Muriel nicht mehr los. Ihre Folter ist die Situation (›hat mir nichts ausgemacht‹), in der es zu dem Trauma-Ereignis (Muriels Blick und Bernards persönliche Betroffenheit) kommt, das die gesamte Situation – auch aus der Täter-Perspektive, traumatisch erleben lässt. Auf der medialen Ebene – und Bernard ist mit Filmkamera und Tonbandgerät gut ausgerüstet – lässt sich das mediale Gedächtnis nicht mit der persönlichen Erinnerung synchronisieren, es bleibt ein wesentlicher Abstand, der genau darin besteht, dass ein Trauma wohl fiktional erzählt, nicht aber dokumentiert werden kann – das aber ist die Voraussetzung für eine Zeugenschaft, die auch vor der eigenen Erinnerung bestehen kann. Die Sequenz endet mit der ›anderen Situation‹ der Projektion, die in die fiktionale Handlung des übergeordneten Films zurückgestellt wird. Der Amateurfilm hat alle Merkmale einer ›unité traumatique‹ im Sinne von Roland Barthes, indem er, sprachlos, den Sinn verweigert, den er erst durch Bernards Erzählung im Off bekommt. Er ist die leere und dadurch beunruhigende Projektionsfläche für das Undarstellbare, das sprachlich erinnert wird, aber in seiner schrecklichen Wirklichkeit unerreichbar bleibt. Bernard zerstört die Medien der Erinnerung und verlässt seine Mutter und Boulogne.

\*

---

24 Der Skandal der Fotografien von Abu Ghraib war auch, dass es sie überhaupt geben konnte.

Ich habe versucht, die Rolle der Medien in traumatischen Prozessen zu diskutieren, indem ich davon ausgegangen bin, dass ein Trauma immer eine bestimmte Besetzung einer subjektiven Erfahrung ist, die auf ein Ereignis in einer Situation zurückzuführen ist, die ebenso wie das Ereignis post festum, als eine psychische Reaktion erst nachträglich traumatisch ist. Medien können Ereignisse dokumentarisch oder fiktional darstellen: Fiktionale Filme erzählen vornehmlich melodramatisch von Traumatisierungen, ihrer Entstehung und ihrer Lösung. Im dokumentarischen Sinne einer Zeugenschaft müssen Fotografien und Filme teil an der auslösenden Situation haben, während sie das subjektive Trauma-Erleben grundsätzlich verfehlen müssen. In der Struktur von Trauma-Prozessen sind sie von vornherein Stellvertreter-Erinnerungen und in diesem Sinne ›fiktional‹, was zum Teil auch ihre Rolle in den Massenmedien erklärt. Eine andere Ebene der Argumentation ging der Frage nach, ob es so etwas wie ein Trauma der Medien selbst, ein ›Trauma der Darstellung‹, geben kann, von dem Roland Barthes am Beispiel der ›unités traumatiques‹ der Fotografie und des Films gesprochen hat. Jedenfalls würde dieser Blick auf die Medien auch ihre Rolle als historisches Gedächtnis zumal katastrophaler Ereignisse in einem anderen Licht erscheinen lassen.