

ALEXANDRA MÜLLER

Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR LITERATURTHEORIE
UND WISSENSPOETIK

Herausgegeben von
ANNETTE SIMONIS
LINDA SIMONIS
MARKUS WINKLER

Band 9



ALEXANDRA MÜLLER

Trauma und
Intermedialität
in zeitgenössischen
Erzähltexten

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

© Franziska Müller: *Tunnel Vision* (2017)

ISBN 978-3-8253-6745-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

1	Themenfeld und theoretische Prämissen	9
2	Traumadiskurs	23
2.1	Trauma im Zeugenstand: Eine kurze medizinisch-rechtliche Genealogie des Konzepts	23
2.2	Eine Phänomenologie traumatischer Symptome	27
2.2.1	Erinnerungsstörungen als Folge traumatischer Ereignisse	30
2.2.2	„Car je est un autre“: Veränderte Welt- und Selbstwahrnehmung	32
2.3	„Never simply one’s own“: Grundlagen der <i>Cultural Trauma Studies</i>	34
2.4	Trauma in der Literatur: Möglichkeiten einer (literarischen) Darstellung	43
2.4.1	Traumatekste und Texte über Traumata	45
2.4.2	Literarische Zeugenschaft	52
2.5	Aktuelle Trends in der Traumaforschung	57
2.5.1	Kulturelle und kollektive Traumata	58
2.5.2	Trauma in der Literaturwissenschaft	61
2.5.2.1	Trauma als neuer Schlüsselbegriff des Postkolonialismus?	63
2.5.2.2	Trauma als biopolitische Maßnahme?	65
3	Intermedialität	69
3.1	Mediendiskurs: Annäherung an den Begriff des Mediums und an das Konzept der Intermedialität in den Medienwissenschaften	70
3.2	Literaturwissenschaftliche Intermedialität	76
3.2.1	Explizite und implizite intermediale Bezugnahmen	77
3.2.2	Ekphrasis	81
3.3	Medienkombination	86
3.3.1	Fototexte	87
3.3.2	Multimodalität	93
3.4	Trauma und Intermedialität	96
3.4.1	Trauma und Fotografie	99
3.4.2	Fototexte und Trauma	102

4	Nachträglichkeit: Erinnerung an ein Kindheitstrauma in John Banvilles <i>The Sea</i>	107
4.1	Intermediale Bezüge in <i>The Sea</i>	111
4.1.1	Narration vs. Deskription: Beschreiben und Erzählen im Zusammenhang mit traumatischer Erinnerung	113
4.1.2	„I think I am becoming my own ghost“: Kunstzitate als Ausdruck der Desintegration des Individuums	115
4.2	Pikturalistische Strategien der literarischen Bilderzeugung	118
4.2.1	„Memory dislikes motion“: Max Morden als Erinnerungsmaler	119
4.2.2	Bürgerliche Idylle: Das Interieur als sakraler Erinnerungsort	123
4.2.3	Überbelichtung: Nachträglichkeit und Wiederholungsdrang	126
4.3	Ekphrasis als Totenbeschwörung	128
4.3.1	Ekphrasis I: „As if looking would hold her here“	130
4.3.2	Ekphrasis II: Fotografie als Reflexion des Todes	133
4.4	„Someone has just walked over my grave“: Max Morden als literarischer Wiedergänger	137
5	Medienkombination und traumatische Erinnerung in <i>Extremely Loud & Incredibly Close</i>	141
5.1	Das Ereignis 9/11 und seine visuelle Repräsentation	145
5.2	Intermedialität in <i>Extremely Loud & Incredibly Close</i> : Die Sprache der Bilder und die Ikonizität der Schrift	149
5.2.1	Die semantische Ebene der Fotografien	151
5.2.2	„If I could tell you“: Typografische Sprachlosigkeit im Angesicht des Traumas	155
5.2.3	„My life story was spaces“: Die Sichtbarmachung des Schweigens	160
5.3	Der <i>Falling Man</i> : „The pixels are so big that it stops looking like a person“	163
5.4	Oskars Daumenkino: „If I’d had more pictures, he would’ve flown through a window“	165
5.5	The Ethics of Love: Das Trauma im Roman und im Film	170
6	Undarstellbarkeit: Die Visualität des Schweigens und des Unsichtbaren	175
6.1	Visuelle Leerstellen als strategisch eingesetzte Erzählelemente: Schwarz... ..	178
6.2	...auf weiß oder Wie der leere Grund zum Vordergrund wurde	184
6.2.1	Intermedialer Erinnerungsdiskurs in <i>Das Eigentliche</i> : Formen der Gedenkpraxis in der Bundesrepublik	186
6.2.2	Tabula Rasa: Das unbeschriebene Blatt als polyvalente Leerstelle ...	191

6.3	Fotografien als produktive Lücke im textuellen Umfeld	195
6.3.1	Der Ikonotext als Inszenierung einer präsenten Absenz: Camille Laurens' <i>Cet Absent-Là</i>	198
6.3.2	Fotografische Leerstellen und Phantombilder in <i>Cet Absent-Là</i>	200
7	Janice Williamsons <i>Crybaby!</i> : Das Familienalbum als Ort des Traumas	207
7.1	Sie haben das Recht zu schweigen: Das vielschichtige Schweigediktat in <i>Crybaby!</i>	211
7.1.1	Persönliches Schweigen: Wer <i>ich</i> sagt...	211
7.1.2	Gesellschaftliches Schweigen: Die <i>Memory Wars</i> der 1990er Jahre	214
7.1.3	Literarische Nachkriegszeit: „ <i>When are there too many war stories?</i> “	220
7.1.4	„Your life has taken place between the lines“: Kommunikative visuelle und auditive Leerstellen in <i>Crybaby!</i>	222
7.2	It's all in the photograph: Text als Bild – Bild als Text	225
7.2.1	Kindheitsfotos als soziale Rollenerfüllung: Verdeckter Missbrauch in den 1950er Jahren	226
7.2.2	Swing Memory: Der ontologische Status des Traumas zwischen Fantasie und Realität	228
7.3	„The Space Pain Makes“: Tatort Körper	230
8	Ausblick: Intermedialität als diskursive Strategie engagierter Literatur?	239
9	Literaturverzeichnis	249
9.1	Primärliteratur	249
9.2	Sekundärliteratur	250
9.3	Filmverzeichnis	278
9.4	Verzeichnis der Siglen	278

1 Themenfeld und theoretische Prämissen

Das Experimentieren mit psychischen Konstellationen einerseits,
mit ästhetischen Formen andererseits ereignet sich
in *einer* Bewegung, beides wirkt im konkreten Text zusammen.

Carsten Lange

Trauma spielt seit dem Ende des letzten Jahrhunderts eine zentrale Rolle im Gedächtnisdiskurs und figuriert als vielseitiges Motiv prominent sowohl in der Hoch- als auch in der Popkultur. Jedoch wird der Begriff in den Geisteswissenschaften heute noch häufig als „Metonym des Topos des Undarstellbaren“ (Erdle 2000: 259) und des Unausprechlichen verwendet. Trauma wird auf diese Weise nicht als vielschichtiges psychologisches Phänomen wahrgenommen, sondern verweist allein auf eine Unverfügbarkeit von Erinnerungen oder auf eine epistemologische Aporie. Einem solchen Verständnis stehen allerdings nicht nur neuere psychologische Untersuchungen und therapeutische Ansätze entgegen (vgl. Luckhurst 2008: 82), sondern auch die vielen literarischen Werke, welche sich mit der Annäherung an traumatische Erinnerungen auseinandersetzen. Trauma soll hier vorläufig als „vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt“ (Fischer/Riedesser 1998: 79), definiert werden. Aussagen wie die folgende von Ernst van Alphen spiegeln daher in ihrer Ausschließlichkeit nicht mehr den heutigen Stand der Traumaforschung wider, da sie der Vielfalt traumatischer Symptome und Verarbeitungsstrategien keine Rechnung tragen: „Trauma is failed experience, and this failure makes it impossible to voluntarily remember the event. This is why traumatic reenactments take the form of drama, not narrative“ (2003: 174). Angesichts der erfolgreichen Narrativierung von Traumata folgt diese Arbeit der Prämisse, dass die Grenzen der Repräsentation von traumatischer Erinnerung auf unterschiedlichste Weise ausgelotet und teilweise überwunden werden können und müssen; denn gerade Ereignisse, die derartige Ausmaße annehmen, dass ihnen eine sowohl nichtrepräsentierbare als auch eine transhistorische Dimension zugeschrieben wird, oder die durch gesellschaftliche Tabuisierung zum Unsagbaren erklärt werden, müssen erzähl- und vermittelbar gemacht werden. Reflexive und ethische Auseinandersetzungen mit den traumatischen Ereignissen können nur stattfinden, wenn sie zumindest zum Teil verständlich gemacht wurden. Der Historiker Dominick LaCapra weist darauf hin, dass „the obsession

with the meaning-defying dimensions of trauma [...] risks becoming a closure in its own turn, a fetishized taboo sealing off a domain of non-meaning and nonsense. It closes down further discussion and exploration by pronouncing an early death sentence for representation“ (LaCapra 2001: 10f.).

Allerdings bedeutet die generelle Möglichkeit einer Repräsentation traumatischer Erinnerung nicht, dass sich das In-Worte-Fassen für Patienten als einfach erweist. Das Trauma scheint zunächst jenseits von Sprache zu liegen: „Was es so schwer macht, ein Trauma zu erzählen, ist nicht nur das Fehlen eines sprachlichen Ausdrucks für ein bestimmtes Geschehen. [...] Was fehlt, sind nicht einfach entsprechende Worte, sondern das Vertrauen in Sprache, in den Sinn von Sprache und Kommunikation“ (Kopf 2005: 42). Da im Hinblick auf Traumata die semantische Kohärenz und Referentialität von Sprache in Frage gestellt erscheinen, sind, so eine Ausgangsthese der Arbeit, besondere Formen der literarischen Gestaltung notwendig, um die Unzulänglichkeit von Erinnerung und Sprache auszugleichen. Gerade mediale Grenzüberschreitungen als alternative Vermittlungsstrategien erscheinen dabei essentiell, um dem Leser traumatische Ereignisse ‚erfahrbar‘ zu machen. In den letzten Jahren avancierten intermediale Konstellationen infolgedessen zu wichtigen schriftstellerischen Techniken, die es Autoren ermöglichen, sich der Herausforderung, die das Trauma darstellt, anzunehmen.

Trauma und Intermedialität verweisen beide auf grenzüberschreitende Phänomene, sie können als Konfigurationen des oszillierenden ‚Dazwischen‘ beschrieben werden. Traumatischen Ereignissen wird einerseits die Wirkungskraft zugeschrieben, Grenzen zwischen Individuum und Kollektiv zu verwischen, andererseits manifestiert sich das Trauma auch als Schnittstelle zwischen Psyche und Physis. Τράυμα, übersetzt als Wunde oder Durchbohrung, bezeichnete ursprünglich im medizinischen Diskurs eine körperliche Verletzung, im allgemeinen Sprachgebrauch wird das Wort heute überwiegend als psychologisches Konzept, „das ein äußeres Ereignis mit dessen spezifischen Folgen für die innere psychische Realität verknüpft“ (Bohleber 2000: 829), wahrgenommen. Intermedialität hingegen kann gefasst werden als das Zusammenwirken von „kulturell kodierten Kommunikationssystemen [...], die sich beeinflussen, nachahmen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können“ (Eicher 1994: 11). In einer Welt, in der das Paradigma der Visualität dominiert, muss das geschriebene Wort zwar in der Literatur noch nicht um seine Vorherrschaft fürchten, jedoch kommt es auch im literarischen Medium stetig zu Verschränkungen und Interaktionen mit anderen medialen Ausdrucksformen und zu einer Öffnung der Literatur gegenüber medialen Einflüssen.

Sowohl Trauma als auch Intermedialität sind offensichtlich wichtige Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. So wird hier die Überzeugung vertreten, dass Trauma als kultureller Bezug für das Verständnis zeitgenössischer Literatur und Kunst im Allgemeinen essentiell geworden ist und viele Aspekte der Texte wie die Handlungsentwicklung, Figurenkonstellationen, Darstellungen der Charak-

tere, die Ästhetik eines Textes oder die stilistischen Entscheidungen des Autors erst mit dem Blick auf das Trauma als erkenntnisförderndes Deutungsmuster nachvollziehbar werden. Dabei geht es selbstredend nicht darum, eine Anamnese für fiktive Personen (oder deren Schöpfer) zu erstellen und diese einer imaginären Therapie zu unterziehen. Natürlich ist für das Gebaren der Kunstfiguren in letzter Instanz der Autor verantwortlich und nicht eine Zwangsläufigkeit biologischer oder psychologischer Abläufe. Aber die hier aufgezeigten Verhaltensweisen der literarischen Charaktere erscheinen doch aus einer extratextuellen Wirklichkeit ableitbar und – relativ zu der im Text entworfenen Welt – glaubwürdig, mimetisch ‚wahr‘. Folglich sollte bei einem ernsthaften Sprechen über ein Trauma dieses nicht einfach metaphorisch als Chiffre für eine abstrakte Repräsentationskrise oder für historische Umbrüche eingesetzt werden, wie dies häufig in kulturwissenschaftlicher Forschung geschieht: „Die inflationäre Verwendung des Begriffs nivelliert zum einen persönliche Leiderfahrung in der Abstraktheit übergreifender Theoriebildung, zum anderen ebnet der Theorieexport in kollektive Zusammenhänge kulturelle und historische Differenz ein“ (Rabelhofer 2006: 185). Literaturwissenschaftliche Analysen, die sich dem ‚Einbruch des Realen‘ in Form des Traumas widmen, sollten dementsprechend durch einen wissenschaftlich differenzierten Diskurs gestützt werden. Insbesondere bei Romanen, die selbst stark durch die Kenntnis psychoanalytischer oder medizinischer Theorien geprägt sind, sollte es die Literaturwissenschaft diesen gleich tun und empirische Erkenntnisse der *Life Science* in die Analyse integrieren. Daher ist es ein Anliegen dieser Arbeit, zum einen den aktuellen Stand des geisteswissenschaftlichen Traumadiskurses zu diskutieren und zum anderen bei der Analyse der Texte psychotraumatologische Phänomene durch Begriffe und Befunde der Psychologie nachzuzeichnen.

Die in der vorliegenden Arbeit diskutierten Texte sind in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Sie stellen zunächst beispielhafte Illustrationen kultureller Zusammenhänge und psychologischer Abläufe dar; zudem reflektieren sie differenziert die beobachteten Phänomene. Des Weiteren ist bei der näheren Sondierung von Trauma-Repräsentationen in literarischen Texten der künstlerische Eigenwert der Literatur, der sich vor allem in den ästhetischen Anordnungsstrategien, poetologischen Dimension und sprachlichen Darstellungsverfahren der Texte offenbart, nicht zu vernachlässigen. Gerade im Zusammenwirken von inhaltlichen und formalen Elementen manifestiert sich das besondere Potential künstlerischer Werke. Literatur kann, anders als etwa faktuale Texte wie Zeitungsartikel und Reportagen, nicht nur Bewusstsein und Informiertheit schaffen, sondern kann mit verschiedensten Formen der Traumarepräsentation experimentieren und so dominante Traumatheorien wie die Maxime der Undarstellbarkeit oder die Unverfügbarkeit und Authentizität traumatischer Erinnerungen in Frage stellen und als vorläufige funktionstheoretische Hypothesen enthüllen: „Fictional and autobiographical texts thus gain primacy as tools to challenge theories and push toward their refinement, if not revision“ (Balaev 2014: 164). Verfahrensmodi des

Erzählens und Erinnerns zum individuellen und gesellschaftlichen Durcharbeiten von traumatischen Ereignissen werden erprobt. Literatur kann darüber hinaus durch die Nachahmung traumatischer Wahrnehmung den Leser für die Anzeichen von Traumatisierungen sensibilisieren und diese in die Erfahrungswelt des Rezipienten ‚übersetzen‘: „Von der Außenperspektive des unbeteiligten Beobachters aus läßt sich die Zerstörung unseres Selbst- und Weltverständnisses, welche traumatische Erfahrungen bewirken, oft noch nicht einmal ahnen“ (Fischer/Riedesser 1999: 60). Das Schreiben und Lesen von literarischen Werken kann dabei selbst zu einer Bewältigungsmöglichkeit schrecklicher Erlebnisse avancieren, indem „eine Sprache für das Beschwiegene angeboten [wird], die Zuschauer und Leser in einen öffentlichen Resonanzraum hereinholt und ihnen [...] Modelle für die Verarbeitung eigener Erfahrungen ermöglicht“ (Assmann 2013: 64).

Zielsetzung der Untersuchung ist es nun, Intermedialität als besonders signifikantes und innovatives Verfahren einer Traumadarstellung, die ethische und ästhetische Belange verbindet, herauszustellen.¹ Dies ist bisher in einem größeren Umfang und unter systematischen Gesichtspunkten nicht untersucht worden.² In einzelnen Beiträgen, insbesondere zu Werken, die Text und Fotografie kombinieren, wird diese Verbindung mitunter angerissen. Allerdings wird dort häufig mit einem oberflächlichen Traumaverständnis gearbeitet oder das Trauma auf einen Teilbereich des Erinnerungsdiskurses reduziert, wodurch wichtige Komponenten wie Welt- und Selbstwahrnehmung, kognitive und emotionale Prozesse oder die Kommunikations- und Artikulationsfähigkeit, welche ebenso durch das Trauma geprägt sind, ignoriert werden. In kulturwissenschaftlichen Abhandlungen, die mit einem fundierten Traumabegriff operieren, spielt hingegen oft die Ästhetik der Repräsentation nur eine marginale Rolle. Dabei nehmen mediale Repräsentationsstrategien nicht nur aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive einen wichtigen Platz ein, schließlich beleuchten diese das Problem der Vermittlung und Erfahrbarmachung von überwältigenden Erlebnissen. Wie nä-

¹ Dabei kann Intermedialität natürlich viele andere Ziele in Texten verfolgen; oft mag sie sogar überhaupt nicht funktionalisiert sein und nur als Schmuck oder Stilmittel dienen. Dies trifft selbstverständlich ebenso auf sprachliche Mittel wie Fragmentierung, Zeitbrüche und rhetorische Figuren der Auslassung zu, die häufig für das Evozieren einer Traumaästhetik eingesetzt werden. Literarische Ellipsen und Aposiopesen verbergen nicht immer ein Trauma – aber ihre Struktur des gleichzeitigen Verbergens und Andeutens bietet sich genauso wie bestimmte intermediale Konfigurationen besonders zur Darstellung von Traumaschemata an.

² Als wegbereitend kann dabei die Forschung zu W.G. Sebald gelten, da hier die Text-Foto-Relationen in den Untersuchungen zur Erinnerungsthematik eine Rolle spielen. Vgl. beispielsweise Duttlinger (2004: 155-171), Harris (2001: 379-391), Denham/McCulloh (2006). Wichtige Überlegungen zur Funktionalisierung des fotografischen Mediums in der Literatur im Kontext des Erinnerungsdiskurses hat zudem Silke Horstkotte (2009) angestellt.

hern sich zwei unterschiedliche Medien oder Künste demselben Ereignis, wie übersetzen Text und Bild jeweils auf ihre ganz eigene Art oder im direkten Bezug aufeinander Erlebnisse, die zwar nicht undarstellbar sind, sich aber gegen eine einfache Übertragung sperren? Welche Vor- und Nachteile, welche Grenzen und Möglichkeiten bieten bestimmte Medien? Wie können Mediendifferenzen oder Mediensynthesen für eine Traumadarstellung fruchtbar gemacht werden? Literarische Intermedialität – hier grundsätzlich verstanden als Anwesenheit eines anderen Mediums oder als Bezug auf dieses als konstituierendes Element eines Textes – verweist auf viele Aspekte und Schwierigkeiten, die auch im Umgang mit Trauma als literarischem Phänomen reflektiert werden müssen, wie beispielsweise die (Un-)Möglichkeit einer ‚wahren‘ Übersetzung, Mediengebundenheit als eine *a priori* gesetzte Bedingung für Erfahrung und Sinnstiftung, die referentielle Leistung von Sprache oder die repräsentative Funktion von Bildern.

Es müssen alternative und unkonventionelle literarische Formen entwickelt werden, um Erfahrungen zu kommunizieren, die schwer auszudrücken und zu verstehen sind – Intermedialität, so soll an dieser Stelle behauptet werden, ist eine dieser Formen. Der Austausch, die Abgrenzung, die Verschmelzung, die Konkurrenz oder die gegenseitige Ergänzung von Medien können, wie im Laufe der Untersuchung gezeigt werden soll, unterschiedlichste Zwecke bei der Auseinandersetzung mit traumatischen Erinnerungen erfüllen, indem Bereiche des textuellen Systems wie Erzählzeit, räumliche Anordnung, Erzählperspektive, Charakter- und Handlungsentwicklung und die Rolle des impliziten Lesers modifiziert werden. Das Trauma taucht auf diese Weise nicht nur als Element der Handlung auf, sondern schreibt sich als Imitation von Traumasymptomen in die Strukturen und den ‚Rhythmus‘ des Textes ein. Im Vordergrund der Arbeit steht daher insbesondere die Frage, wie sich Traumata nicht nur innerhalb der *histoire*, sondern vielmehr als Bestandteil des *discours* manifestieren. Wie nutzen Texte durch das Einschreiben von intermedialen Manifestationen in das Erzählverfahren auch die Semantisierung der Form, um Wege zwischen narrativer Aporie und narrativer Notwendigkeit zu finden, ohne dabei rundweg das ästhetische Scheitern am Unfassbaren zu konstatieren?

Intermediale Konfigurationen können dabei erstens bestätigend oder illustrierend wirken und zweitens als Supplement fungieren, das im Falle der Literatur die ‚Unzulänglichkeiten‘ der Sprache ausgleicht, um das zunächst jenseits der Sprache liegende Trauma fassbar und erfahrbar zu machen. Drittens kann eine Gegenläufigkeit der Medien erzeugt werden, welche die Möglichkeit einer apodiktischen Deutung der Ereignisse und Erfahrungen in Zweifel zieht und welche das Altermedium als Fremdkörper oder Wunde, als inkommensurables Element, das nicht einfach in die Ordnung des Textes integriert werden kann, inszeniert. Werke, die sich beispielsweise aus Bild und Text konstituieren, können so zwischen Präsentation und Symbolisation, zwischen Trauma und Verarbeitung changieren. Medienverbindungen vermögen es viertens, sich gegenseitig aufzuheben und so das Fehlschlagen einer Darstellung für den Leser performativ nachvoll-

ziehbar zu machen. Bei Letzterem handelt es sich dann aber nicht unbedingt um eine narrative Aporie; es wird nicht die generelle Unmöglichkeit einer Darstellung festgestellt, sondern vielmehr im Sinne einer Aposiopese die Unmöglichkeit des Fortfahrens oder eines sinnvollen Abschlusses moniert.

Ferner wird in der Forschung häufig darauf verwiesen, dass durch eine Narrativierung, die sich durch Teleologie, Kausalität und Verzeitlichung auszeichnet, der ursprüngliche Schock des Traumas neutralisiert und dieses infolgedessen trivialisiert werde: „So weist Narrativierung als soziokulturell geprägte und damit konventionalisierte Sinnstiftungsstrategie ein ambivalentes Potential auf: Sie führt zu einer Normalisierung des Traumas, die zwar einerseits dessen pathologische Präsenz reduziert, es andererseits seiner Singularität beraubt und somit dem Vergessen den Weg ebnet“ (Neumann 2005: 216). Durch eine intermediale Ausrichtung kann, so eine zentrale These der Arbeit, eine Narrativierung immer auch effektiv problematisiert und unterminiert werden. Medienkombinationen beispielsweise generieren Montage- und Collagetechniken, welche Raum-Zeit-Strukturen und die Zielgerichtetheit des Textes auflösen und so traditionelle, lineare Erzählvorgänge unterlaufen. Durch die Inkludierung anderer Medien kann zudem eine Multiperspektivität entstehen, die keine eindeutige Sinnzuschreibung erlaubt – weder die Version des eigenen Mediums noch die des Altermediums erlangt zweifelsfreie Deutungshoheit: „Man muß das Ereignis in der Schweben seiner Gründe belassen, in einer Schweben, die es sich jeder Erklärung durch das – fiktive oder dokumentarische – Prinzip eines zureichenden Grundes widersetzen läßt“ (Rancière 2005: 149). Die Erzählung wird für alternative, manchmal widersprüchliche Lesarten geöffnet, indem dem Text eine nonverbale und sensorische Ebene hinzugefügt wird. Für den Leser wird ersichtlich, dass kein unvermittelter Zugang zum Trauma möglich ist. Der Autor W.G. Sebald begründet die intermediale Herangehensweise an private und kulturelle Traumata in seinen Texten folgendermaßen:

Es ist ein paradoxer Sachverhalt, dass die Dokumente in ihrer unverstellten Form nicht zu Literatur werden können. Natürlich gibt es auch falsche Formen von Fiktionalisierung, für mich ist etwa der Film ‚Schindlers Liste‘ ein Beispiel. Ich habe stets versucht, dieses Thema auf schon vermittelte Weise zu präsentieren: Es wird immer wieder daran erinnert, dass es so von jemandem erzählt worden ist, dass es durch den Filter des Erzählers gegangen ist. (Sebald 2001: 233)

Aufgrund dieses offengelegten Konstruktcharakters und des bewussten Auslotens der eigenen medialen Bedingungen durch das Überschreiten von Medien Grenzen verfügen intermediale Texte über ein hohes medien- und selbstreflexives Potential. Es wird im Folgenden postuliert, dass diese inhärente Reflexivität in Bezug auf Medienprozesse eingesetzt werden kann, um die schwierige Verarbeitung von Traumata, die Komplexität der Vermittlung von traumatischer Erinnerung oder die Unerreichbarkeit einer äquivalenten Übertragung aufzuzeigen. Der Konstruktcharakter intermedialer Phänomene hat auch in rezeptionsästheti-

scher Hinsicht eine wichtige Bewandnis für die Traumadarstellung. Eine weitere entscheidende Funktion, so die Annahme, ist die Einbindung des Lesers in den Konstruktionsprozess der Erzählung durch die performativen Angebote und die interaktiven Anforderungen von textuellen Medienrelationen. Sinnstiftung oder Sinnverweigerung werden so verstärkt in die Verantwortung des Lesers übertragen, der angehalten ist „to reconstruct the past, along with the often unwilling characters“ (Vickroy 2002: 11). Die Dechiffrierungsbemühungen und Interpretationsversuche des Rezipienten im medialen Zwischenraum eröffnen dabei Fragen zum Lesen als ethischer Akt und zur ‚literarischen‘ Zeugenschaft.

Diese und weitere Gesichtspunkte werden zunächst ausführlicher in den theoretischen Kapiteln 2 und 3 zum Traumadiskurs und zur Intermedialität diskutiert und anhand kurzer Analysen von intermedialen Phänomen exemplifiziert. Im Anschluss erfolgen ausführliche Einzelinterpretationen von zeitgenössischen Texten, die die Verbindung von Intermedialität und Traumadarstellung eingehender untersuchen. Die Auswahl der Primärwerke richtete sich dabei an folgenden Bedingungen aus: Erstens musste die Intermedialität der Romane deutlich durch den Autor auf der Textebene markiert sein und in einem direkten Zusammenhang mit dem Motiv des Traumas stehen. Es handelt sich um Werke, in denen das andere Medium nicht nur Bestandteil der Handlung ist, sondern zum Ausgangspunkt des Erzählens wird. Zweitens konzentriert sich die Analyse aufgrund der besseren Vergleichbarkeit auf Text-Bild-Relationen.³ Allerdings spie-

³ Hier folgt eine ergänzende Auswahl von Texten, die sich mit Trauma und verschiedenen visuellen Medien auseinandersetzen: Vgl. beispielsweise Dorothy Allison: *Bastard Out of Carolina* (1992), Dorothy Allison: *Two or Three Things I Know for Sure* (1996), Martin Amis: *Time's Arrow: or The Nature of the Offence* (1991), Kate Atkinson: *Behind the Scenes at the Museum* (1995), Margaret Atwood: *Cat's Eye* (1989), Julian Barnes: *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989), Pierre Bergounioux: *Miette* (1995), Pierre Bergounioux: *B-17 G* (2001), Stefan Beuse: *Superball* aus: *Wir schießen Gummibänder zu den Sternen* (1997), Nicole Caligaris: *Le Paradis entre les Jambes* (2013), J.L. Carr: *A Month in the Country* (1980), Hélène Cixous/Mireille Calle-Gruber: *Photos de racines* (1994), Don DeLillo: *Falling Man. A Novel* (2007), Agnès Desarthe: *Cinq Photos de ma Femme* (1998), Anne Duden: *Das Judasschaf* (1985), Jennifer Egan: *Look at Me* (2002), Annie Ernaux/Marc Marie: *L'Usage de la Photo* (2005), Anne-Marie Garat: *Chambre Noire* (1991), Anne-Marie Garat: *Nous nous connaissons déjà* (2003), Sylvie Germain: *L'Enfant Méduse* (1991), Günter Grass: *Im Krebsgang. Eine Novelle* (2002), Ulla Hahn: *Unschärfe Bilder* (2003), Aleksandar Hemon: *The Question of Bruno: Stories* (2000), Aleksandar Hemon: *The Lazarus Project* (2008), Janette Turner Hospital: *The Last Magician. A Novel* (1992), Siri Hustvedt: *What I Loved* (2003), John Irving: *A Widow for One Year* (1989), Christoph Janacs: *Schweigen über Guernica* (1989), Raj Kamal Jha: *Fireproof* (2006), Reinhard Jirgl: *Die Stille* (2009), Jhumpa Lahiri: *Once in a Lifetime* (2006), Thomas Lehr: *Frühling. Eine Novelle* (2001), Cees Nooteboom: *Allerseelen* (1998), Vincent O'Sullivan: *Exposure* aus: *Survivals* (1990), Erika Pedretti: *Valerie oder Das unerzogene Auge* (1986), Ulrich Peltzer: *Bryant Park* (2002), Jacques Roubaud: *Ciel et Terre et Ciel et Terre, et Ciel* (2009), W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten* (1992), W.G.

len hier dann verschiedenste Formen von Intermedialität eine Rolle – neben Fototexten, die Bilder in das literarische Werk integrieren, werden verbale Methoden der Bildevozierung und explizite intermediale Bezüge, also die Thematisierung eines altermedialen Bezugssystems unter konventioneller Verwendung der Zeichen des eigenen Mediums, die in der Forschung meist marginalisiert werden, näher betrachtet. Zudem werden nicht nur literarische Beispiele herangezogen, sondern auch künstlerische Schrift-Bild-Manifestationen beleuchtet.

Die Schwerpunktsetzung auf visuelle Medien erfolgt dabei vor allem aus heuristischen Überlegungen und infolge einer notwendigen Beschränkung des Untersuchungsfelds. Denkbar wäre ebenso die Auseinandersetzung mit digitalen Medien oder mit Musik gewesen. Für die Traumadarstellung könnten immersive Möglichkeiten von Wirklichkeitserzeugung, die nicht zwischen einer emphatischen Einfühlung in das Opfer und einem emotionalen ‚Sichineinsetzen‘, einem Identisch-Werden mit dem Opfer, unterscheiden, und die Kommunikationsstrukturen des Systems ‚Internet‘ als Versinnbildlichung des präsenten Wiedererlebens traumatischer Erinnerungen von Interesse sein. Strukturelle Analogien werden zudem über die ort- und zeitlose Speicherung von Erinnerung erzeugt: „Als ein virtuelles Gefüge ist [das Internet] zeitlos; wenn man es auf Zeit beziehen möchte, dann muss man sagen, dass es ganz auf die Gegenwart eingestellt ist. [...] Seine Zeitstruktur ist aufgelöst in unendlich viele zeitlose Momente; es ist die Zeit des Klicks, der eine virtuelle Information punktuell aktualisiert [...]“ (Assmann 2004: 56). Die virtuelle Repräsentation erzielt einen Unmittelbarkeits-effekt.

Die Bezugnahme auf Musik oder auf akustische Aufzeichnungsmedien fügt dem Text hingegen meist eine emotionale Komponente hinzu.⁴ Musik wird häufig als Trost, als heilende und versöhnende Kraft eingeführt, die Leid lindern und Gefühle transportieren kann, ohne auf das unzuverlässige Medium der Sprache zurückgreifen zu müssen. Musik als strukturelle Metapher kann die lineare Zeitlinie des Textes unterlaufen und ein Verharren im Traumazustand simulieren; das musikalische Thema wird zu einem Ausdruck eines traumatischen Wiederholungszwangs. Die literarische ‚Wiedergabe‘ von Tonbandaufnahmen im Text inszeniert beispielsweise eine Spur des Realen, die Präsenz einer Abwesenheit in

Sebald: *Austerlitz* (2001), Rachel Seiffert: *The Dark Room* (2001), Blandine Solang: *Inoculez-moi encore une Fois le Sida et je vous donne le Nom de la Rose: Lettre d'une Psychotique* (2005), Peter Stamm: *Videocity* aus: *Wir fliegen. Erzählungen* (2008), Vendela Vida: *And Now You Can Go* (2003), Cécile Wajsbrot: *Nocturnes* (2002).

⁴ Als Beispiele für Darstellungen von Traumata durch den literarischen Bezug auf akustische Medien sei hier exemplarisch auf die folgenden Texte verwiesen: Maria Àngels Anglada: *Die Violine von Auschwitz* (2009), Marcel Beyer: *Flughunde* (1995), Linda Cutting: *Memory Slips* (1997), Don DeLillo: *The Body Artist* (2001), Anna Enquist: *Kontrapunkt* (2008), Jackie Kay: *Trumpet* (1998), Anne Michaels: *Fugitive Pieces* (1996), Toni Morrison: *Jazz* (1992), Elliot Perlman: *The Street Sweeper* (2011), Richard Powers: *The Time of Our Singing* (2003).

der Erzählung. Die Verwendung eines (oft veralteten) Aufnahmege­räts wird in der Literatur aber auch als Symbol für die Schwierigkeit einer traumatischen Überlieferung und die Unverfügbarkeit von Erinnerung funktionalisiert.⁵

Drittens beschränkt sich der Untersuchungskanon auf zeitgenössische Werke der letzten zwei Dekaden, da auf diese Weise gewährleistet werden kann, dass die Autoren sich entweder mit dem Konzept Trauma, das in der Öffentlichkeit der 1980er Jahre das erste Mal größere Prominenz erlangte, in Recherchen vertraut gemacht haben oder zumindest über ein intuitives Verständnis der Thematik verfügen und dieses gleichsam dem Leser unterstellen können – schließlich leben wir in einer vermeintlichen „wound culture“ (Seltzer 1997: 3).⁶ Die unterschiedliche Informiertheit der Autoren soll während der Analyse diskutiert werden.

Verzichtet wurde ferner auf die eingehende Betrachtung von Literatur, die versucht, das Trauma des Holocaust abzubilden,⁷ obwohl dieses natürlich einen essentiellen Bestandteil jedes Traumadiskurses darstellt und gerade neuere Werke, die sich mit dem Holocaust beschäftigen, häufig das Potential eines intermedialen Zwischenraums ausschöpfen.⁸ Jedoch konstituiert die Holocaust-

⁵ In *Mutterland* (2002) befasst sich der serbische Autor David Albahari mit den traumatischen Erfahrungen des Exils und dem Krieg in Jugoslawien. Tonbänder bringen hier die verstorbene Mutter und die verlorene Heimat wieder: „Ich lege ein Ohr an den Lautsprecher des Tonbandgeräts und versuche Mutters Schritte, das Auf- und Zugehen der Tür oder wenigstens das Reiben ihrer Handflächen zu hören, mit denen sie ihren vom Sitzen zerknitterten Rock glattstreicht. Ich vernehme nur das Piepsen der Gummibänder, aber ich weiß, wie viele Schritte sie aus dem Wohnzimmer in die Diele und schließlich in die Küche machen muß. Dort konnte ich mit geschlossenen Augen durch die ganze Wohnung laufen, ohne etwas zu berühren“ (Albahari 2002: 58). Die Vermittlungsschwierigkeiten traumatischer Erinnerungen werden gleich zu Anfang des Romans durch die veraltete Technik des Tonbandgeräts symbolisiert. Der Ich-Erzähler muss großen Aufwand betreiben, um überhaupt ein Abspielgerät für die Bänder zu finden; die Aufnahmen selbst werden von Störgeräuschen wie Knarren, Knistern und Rauschen begleitet.

⁶ Traumatische Lebenserfahrungen und intermediales Schreiben zeichnen natürlich auch die Werke früherer Autoren wie etwa Virginia Woolf, Sylvia Plath oder Claude Simon aus. Selbst in Shakespeares *The Rape of Lucrece* kann die Verbindung von Trauma und Bildbeschreibung untersucht werden. Aber der Umgang mit dem Trauma scheint noch unreflektiert, eher instinktiv, zu sein. Zudem lässt Trauma sich hier schwer zu anderen gängigen Konzepten wie Melancholie abgrenzen.

⁷ Exemplarisch wird auf intermediale Phänomene im Kontext des Holocaust immer wieder verwiesen. Ein Exkurs widmet sich Iris Hanikas Roman *Das Eigentliche*, der sich jedoch nicht direkt an der Repräsentation des Horrors versucht, sondern von der deutschen Erinnerungskultur und der Darstellbarkeit des Holocaust handelt. Es geht folglich um eine Darstellung der Darstellung des Holocaust (vgl. Kapitel 6.2).

⁸ Neuere literarische Auseinandersetzungen mit dem Holocaust – vor allem durch Autoren der zweiten und dritten Generation – greifen häufig auf intermediale Konfigurationen wie Fototexte zurück, um sich dem Thema anzunähern. So sind in Daniel Mendelsohns *The*

Literatur ein eigenes Genre mit besonderen Regeln und Auflagen bezüglich eines Wahrheitsanspruchs und der Authentizität des Dargestellten. Die Arbeit müsste sich für eine angemessene Auseinandersetzung mit der Thematik folglich in eine ganz andere Forschungstradition einschreiben.

Die nun ausgewählten Romane beschäftigen sich alle stilistisch und inhaltlich auf unterschiedliche Weise mit Traumatisierung. Jedoch haben sie gemein, dass sie vornehmlich eine individuelle, überwältigende Einzelerfahrung⁹ und die daraus folgenden psychologischen Prozesse fokussieren. Die Auswirkungen auf das Individuum, auf seine Erinnerungstätigkeit, Weltwahrnehmung sowie Identitätskonstruktion werden thematisiert. Es stehen die Übertragungsprobleme, die schwierige Vermittlung und Übersetzung traumatischer Erinnerung und die Grenzen des Verstehens im Mittelpunkt. Ein wichtiger Untersuchungsgegenstand der Dissertation wird daher die Darstellung von fehlenden oder scheiternden Kommunikationsstrukturen in den Texten sein. In den Romanen finden sich sowohl *survivor*-Figuren¹⁰, denen etwas Lebensbedrohliches oder Erschütterndes zugestoßen ist, als auch Charaktere, die Zeugen von etwas Traumatischem wurden und sich nun mit Verlust, Absenz und Trauer auseinandersetzen müssen. Elizabeth Kaplan bezeichnet Letzteres als *family traumas* – „that is traumas of loss, abandonment, rejection, betrayal“ (Kaplan 2005: 19). Diese Art traumatischer Erlebnisse können in ihrer Struktur natürlich nicht mit Dimensionen des Holocaust verglichen werden,¹¹ sie zeigen jedoch eindrücklich die Alltäglichkeit

Lost: A Search for Six of Six Million (2006), das sich mit transgenerationellen Formen des Traumas auseinandersetzt, beispielsweise verschiedene Abbildungen wie Karten, Dokumente, Partituren und Fotografien integriert, die nicht nur eine dokumentarische und bezeugende Funktion erfüllen, sondern auch einen zusätzlichen Reflexionsraum und emotionale Tiefe schaffen. Vgl. außerdem Daša Drndić: *Sonnenschein* (2015), Maria Ångels Anglada: *Die Violine von Auschwitz* (2009), D.M. Thomas: *Pictures at an Exhibition* (1993) sowie einige der Werke von Jorge Semprún oder W.G. Sebald.

⁹ Natürlich sind Einzelerfahrungen immer in einen größeren Kontext, sei dieser nun national, ethnisch oder durch die Geschlechtszugehörigkeit geprägt, eingebettet. Diese kollektiven Dimensionen sollen während der Analyse berücksichtigt werden. Jedoch wird ein Trauma hier nicht als kulturell oder politisch konstruiertes Phänomen gewertet (vgl. hierzu Kapitel 2.5.1).

¹⁰ Im angloamerikanischen Traumadiskurs und auch in der öffentlichen Diskussion wird häufig unabhängig vom Ereignis nicht von Opfern eines Traumas, sondern von Überlebenden (*survivors*) gesprochen, um ein Gefühl der Selbstermächtigung zu transportieren. Im Deutschen hat sich dies bisher noch nicht durchgesetzt; es wird zwar von Überlebenden des Holocaust, nicht aber von Vergewaltigungsüberlebenden (*rape survivor*) gesprochen.

¹¹ So bezeichnet Dominick LaCapra einmalige traumatische Ereignisse wie die Anschläge des 11. Septembers, Gewaltübergriffe oder Naturkatastrophen als „historical trauma“. Über einen längeren Zeitraum stattfindende traumatisierende Zustände, wie zum Beispiel Sklaverei, Holocaust oder Apartheid, werden „structural trauma“ genannt (vgl. LaCapra 2001: 47f.).

von Traumata, „how trauma is part of more normative situations“ (Vickroy 2002: 229n7). Dabei geht es in den Texten gar nicht um eine möglichst genaue Darstellung des ‚Unfassbaren‘, die Romane verhandeln vorwiegend die Verarbeitung traumatischer Erinnerungen und nicht das tatsächliche Durchleben traumatischer Situationen. In den Geschichten wird der Prozess des Herantastens an das Unaussprechliche, die Suche der Protagonisten nach Sinnstiftungsstrategien und die Erprobung neuer Selbstentwürfe vorgeführt.

Kapitel 4 widmet sich John Banvilles 2005 erschienenem Werk *The Sea*, in dem sich eine alternde Ich-Erzählerfigur den Auswirkungen eines traumatischen Kindheitserlebnisses auf Identitätsbildung und Lebensführung stellen muss. Insbesondere die traumatischen Symptome der Selbst- und Weltentfremdung und Konzepte von Nachträglichkeit und Deckerinnerungen werden inszeniert. „What ensued would haunt him for the rest of his years and shape everything that was to follow“, wie der Klappentext des Romans treffend formuliert. Durch den Verlust seiner Frau in tiefe Trauer versetzt, wird für den Protagonisten Max Morden die Zeit seiner ersten Liebe nachträglich wieder präsent. Der unerwartete und unmotivierte Tod seiner Jugendfreundin Chloe Grace und das Sterben seiner Frau Anna überlagern sich in seinen fantastisch überformten Erinnerungen. Dabei macht sich der irische Schriftsteller die Mediendifferenz zwischen Bild und Text zu Nutze, um auf die scheinbare Unmöglichkeit des In-Worte-Fassens traumatischer Erinnerung, ja Erinnerung überhaupt, aufmerksam zu machen. Es ist ein Roman über die Macht von Sprache und Bildern, über die Unvollkommenheit und Begrenztheit der beiden Zeichensysteme, über ihre Gemeinsamkeiten und Verbindungen.

In Jonathan Safran Foers Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), der im fünften Kapitel untersucht wird, muss sich der kindliche Protagonist Oskar Schell mit dem gewaltsamen und unerwarteten Tod seines Vaters, der bei den Anschlägen des 11. Septembers ums Leben kam, auseinandersetzen. Zusätzlich traumatisierend für den Sohn wirkt dabei die Ungewissheit über die genauen Umstände des Todes. Außerdem plagen ihn Schuldgefühle; schließlich war er während des letzten Anrufs seines Vaters, kurz vor dessen Tod, zugegen, konnte jedoch, paralysiert durch den Schock, nicht reagieren: „He needed me, and I couldn’t pick up. I just couldn’t. Are you there? He asked eleven times“ (Foer 2006: 301). Aus der Sicht eines Kindes erzählt, wird der terroristische Akt nicht als historisches oder politisches Ereignis verhandelt, sondern vor allem als persönlicher Schicksalsschlag, der sich jedoch auf die kollektive Befindlichkeit der Stadt projizieren lässt. Ergänzt wird der Traumadiskurs des Romans durch die Erinnerungen der Großeltern des Jungens an die Bombardierung Dresdens während des Zweiten Weltkriegs. Der amerikanische Autor integriert Fotografien in seinen Erzähltext, welche einerseits die durch das Trauma pathologisierte Wahrnehmungsweise des autodiegetischen Erzählers widerspiegeln und andererseits die Mediengebundenheit des ‚Events‘ 11. September reflektieren und anschaulich machen sollen. So wird Oskar Schell nicht nur von dem Bild des

Falling Man heimgesucht, er hält zudem seine Umwelt – und diese ist dank des World Wide Web auf das globale Dorf ausgedehnt – ausschnitthaft, dekontextualisiert und momenthaft in seinem Fotosammelalbum fest und konstruiert dort seine eigene Wirklichkeit. Die Diskussion des Romans wird durch Verweise auf die gleichnamige Verfilmung von Stephen Daldry aus dem Jahre 2011 ergänzt.

Das darauffolgende Kapitel analysiert intermediale Strategien der Visualisierung des Unsichtbaren und Formen der Sichtbarmachung literarischen Schweigens oder Verstummens. Es wird etwa aufgezeigt, wie die (Un-)Sichtbarkeit von geschriebener und gesprochener Sprache selbst, die bewusst eingesetzte Typografie der Texte in Form von Leerstellen, leeren Seiten oder Textstellen, die sich selbst überschreiben, die unsichtbaren Verletzungen des Traumas, das Schweigen und Erinnerungslücken wahrnehmbar machen. Exemplarisch wird zum einen das Werk *Das Eigentliche* (2010) von Iris Hanika herangezogen, das den gesellschaftlichen Umgang mit dem Holocaust zum Thema hat und den Undarstellbarkeitstopos reflektiert und diesen durch die Materialität des Buches simuliert. Vakantseiten erzeugen werkimmanent eine Ästhetik der Abwesenheit; sie lassen sich aufgrund ihrer Polyvalenz aber auch wirkungsästhetisch als performativer Aufruf zu einer Erneuerung der Gedenkkultur in der Bundesrepublik und zu einer Reflexion der eigenen Erinnerungshaltung bezüglich der deutschen Vergangenheit lesen. Zum anderen soll in dieser Beziehung der im Jahr 2004 publizierte Text *Cet Absent-Là* der französischen Schriftstellerin Camille Laurens untersucht werden. Der Text ist kein eigentlicher Traumatext; allerdings hat sich in das autobiografische Werk, die Autorin selbst bezeichnet es als „écriture de soi“ (Laurens 2011: o.A.), die traumatische Erfahrung einer Totgeburt, die die Autorin 12 Jahre vor Erscheinen des Buches erlitten hatte, als geisterhafte Spur eingeschrieben. Der Prozess unauflöslicher Trauer durchzieht das Werk und setzt die in den Text integrierten künstlerischen Bilder des Fotografen Rémi Vinet in einen neuen Kontext. Die Fotos selbst werden zu Leerstellen im Text. Sie werden zu einem Supplement, das hinzufügend und stellvertretend immer wieder auf den, dem Werk inhärenten, Verlust – jenen „cet absent-là“ – verweisen.

Kapitel 6 beschäftigt sich ebenfalls mit einem autobiografischen beziehungsweise autofiktiven Werk, das auf ganz andere Weise Fotografien in seinen Text inkorporiert. Janice Williamsons intermedialer Text *Crybaby!* berichtet von der Auseinandersetzung der Autorin mit dem Trauma des Kindesmissbrauchs durch den Vater auf persönlicher, aber vor allem auch gesellschaftlicher Ebene. Wichtige Ansatzpunkte für die Interpretation des Textes sind daher die medial und gesellschaftlich errichteten Schweigenormen, die nicht nur verbal, sondern auch visuell im Text evoziert werden. Hier kommt das Traumakonzept der dissoziierten, willentlich nicht zugänglichen Erinnerungen zum Tragen. Die Erzählerin wird erst im Erwachsenenalter plötzlich von dekontextualisierten, intrusiven Bildern der Gewalterfahrung übermannt; das Trauma manifestiert sich zudem in körperlichen Symptomen. Sie kann jedoch die Identität des Täters in den Flashbacks nicht verifizieren und versucht so zusammen mit dem Leser die

eigene Lebensgeschichte mittels alter Kinderfotos zu (re-)konstruieren. Des Weiteren sollen im Zusammenhang von Trauma, Fotografie und autobiografischem Ich die referentielle und poetische Funktion der autobiografischen Gattung beleuchtet werden.

Den Abschluss der Arbeit bildet ein Ausblick auf das ethische Potential von intermedialen Darstellungen beispielsweise durch die Thematisierung medialer Referenz in postkolonialen oder gesellschaftskritischen Romanen.

Trotz des Fokus auf die intermediale Repräsentation von Traumata versteht sich die Arbeit ebenso als eine Studie, die wichtige Erkenntnisse sowohl für die Funktionalisierung von Intermedialität als auch für die literaturwissenschaftliche Traumaforschung leisten soll. Daher wird sich im Laufe der Untersuchung das Erkenntnisinteresse immer wieder generellen Fragen der beiden Forschungsbereiche zuwenden. So sollen beispielsweise die Bedeutung der Typografie für den Text und das intermediale Potential von Materialität in den Blick genommen oder der öffentliche Umgang mit Traumata reflektiert werden.

2 Traumadiskurs

There are moments when the past has a force so strong
it seems one might be annihilated by it.
John Banville

Der Terminus ‚Trauma‘ ist im akademischen Diskurs wie in der Alltagssprache ubiquitär geworden: Das Trauma erweist sich dabei als ein dynamischer Begriff, der in den Wissenschaften wie im alltäglichen Gebrauch unterschiedlich verwendet und konnotiert wird sowie einer ständigen Bedeutungserweiterung unterzogen ist. Konzepte situieren sich infolgedessen zwischen den Extremen der Universalisierung und der Spezifikationstiefe und machen somit eine Operationalisierung schwierig. Es gibt sowohl psychologische, psychoanalytische und neurobiologische Ansätze als auch kulturwissenschaftliche, historiografische und gesellschaftswissenschaftliche Theorien zur Entstehung, Auswirkung und Bedeutung des Traumas. Diese Hypothesen stehen heute zum Teil in Opposition zueinander, können aber ebenso komplementär sein und aufeinander aufbauen. Daher stellt sich ‚Trauma‘ gegenwärtig weniger als ein Begriff oder eine festgelegte Theorie dar; es hat sich zu einem Konnex entwickelt, einem Knotenpunkt, der medizinische, juristische, psychologische, politische und technologische Kontexte und Interessen verbindet.

2.1 Trauma im Zeugenstand: Eine kurze medizinisch-rechtliche Genealogie des Konzepts

„No genre or discipline ‘owns’ trauma as a problem or can provide definitive boundaries for it“ (LaCapra 2001: 96). Dies beweist bereits die vielschichtige kulturelle Entwicklung des Konzepts. In seiner 1920 publizierte Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips* formuliert Freud folgende Traumatheorie: „[Das Individuum] wird vor Außenreizen durch eine Schutzhülle oder einen Reizschutz geschützt, der nur erträgliche Energiequantitäten passieren läßt. Hat diese Hülle einen ausgedehnten Einbruch erlitten, dann haben wir den Fall des Traumas“ (Laplanche/Pontalis 1982: 514). Daher sei das Trauma ökonomisch ausgedrückt ein Zuviel, ein Übermaß an Angst und Erregung, das nicht integriert werden kann. Traumatischer Schock ist „gekennzeichnet durch ein Anfluten von Reizen, die im Vergleich mit der Toleranz des Subjekts und seiner Fähigkeit, diese Reize psychisch zu bemeistern und zu bearbeiten, excessiv [sic]“ (ebd.: 513) ist. Hier

findet sich eine Schnittstelle zu zeitgenössischen Theorien soziologischer und kulturwissenschaftlicher Provenienz, welche die moderne Lebenswelt als inhärent traumatisch begreifen.¹² Neben der Reizüberflutung durch das moderne Großstadtleben, dem Einbrechen des Unerwarteten – dem Schock – spielt in diesem Zusammenhang außerdem die rasante Entwicklung der Technologie eine entscheidende Rolle: „The railway accident was the encounter of the general public with the consequences of industrialization“ (Luckhurst 2008: 24). So kann die Diagnose des sogenannten *railway spine*, welche zuerst in den 1860er Jahren in Großbritannien diskutiert wurde, aus heutiger Sicht als Posttraumatische Belastungsstörung betrachtet werden.¹³ Als *railway spine* bezeichneten Mediziner körperliche Krankheitssymptome, die sich verspätet nach Eisenbahnglücken einstellten und die man kausal nicht auf Primärverletzungen zurückführen konnte und daher dem Schock zuschrieb. Die Untersuchungen der Unfallopfer waren dabei nicht nur von medizinischem Erkenntnisinteresse geleitet. Es galt insbesondere zu klären, ob Entschädigungsforderungen an die Eisenbahngesellschaften zulässig waren oder ob die ‚Folgesynndrome‘ der Opfer unabhängig vom Unfall auftraten oder sogar mutwillig simuliert wurden.

Auch die erst Mitte der 1960er Jahre beginnende Aufarbeitung der psychischen Traumata von Holocaust-Überlebenden wurde vor allem durch juristische Fragen angetrieben. Es galt, ‚Schadensersatzansprüche‘ bei Patienten zu klären, die erst nach einer langen Latenzzeit Symptome einer Traumatisierung entwickelten. So rückten Phänomene wie nicht auflösbare Trauer sowie Überlebensschuld und -schat in den wissenschaftlichen Blickpunkt. Die Beschäftigung mit der Shoah und der NS-Zeit brachte neben dem Konzept des individuellen Traumas außerdem Theorien zu kollektiven und kulturellen Traumata sowie transgenerationalen Formen der Traumatisierung hervor; kulturwissenschaftlich wurde dies ferner anhand eines komplexen, erweiterten Verständnisses von Zeugenschaft reflektiert.¹⁴

Die historische Genese des Konzepts zeigt, dass die Erforschung des psychischen Traumas von periodischen Amnesien, Diskontinuitäten und Brüchen geprägt ist, und dass immer wieder rechtliche und gesellschaftliche Fragestellungen den Impuls zur erneuten Auseinandersetzung mit der Thematik vor einem verän-

¹² Vgl. hierzu insbesondere Aufsätze von Georg Simmel („Die Großstädte und das Geistesleben“, 1903) oder Walter Benjamin („Über einige Motive bei Baudelaire“, 1939, und weitere ausgewählte Auszüge aus dem *Passagenwerk*), in welchen exemplarisch das Verhältnis zwischen Großstadt, Reizüberflutung und ‚Chock‘ verhandelt wird. Ähnlich wie Freud formuliert Simmel: „So schafft der Typus des Großstädtlers [...] sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande, dem die Steigerung des Bewusstseins, wie dieselbe Ursache sie erzeugte, die seelische Prärogative verschafft“ (Simmel 1984: 193).

¹³ Vgl. ausführlich zu diesem Phänomen: Schäffner 2000: 104-120.

¹⁴ Siehe hierzu unter anderem das Kapitel 2.3 und 2.4.2.

erten soziopolitischen Hintergrund lieferten (vgl. Herman 1993: 8ff.). So sank nach 1900 das Interesse am Trauma und kam erst während des Ersten Weltkriegs wieder auf. Die Ausbreitung psychischer Erkrankungen unter den Soldaten wurde unter der Bezeichnung Kriegsneurose (*shell shock*) zusammengefasst und markierte den Beginn (und das vorläufige Ende) eines militär-medizinischen Traumadiskurses.¹⁵ Eine Ausweitung und Diversifizierung erfährt der Diskurs erst wieder durch die Beschäftigung mit traumatisierten Vietnam-Veteranen in den 1970er Jahren, die schließlich dazu führte, dass die Klassifizierung *Post-traumatic Stress Disorder* (PTSD; im Deutschen meist als Posttraumatische Belastungsstörung bezeichnet) 1980 in den USA offiziell in das Diagnosemanual seelischer Erkrankungen aufgenommen wurde und dadurch Einzug in das öffentliche Bewusstsein halten konnte. Psychiatrische Ansätze, die Erkenntnisse aus der Neurobiologie oder der kognitiven Verhaltensforschung fruchtbar machen, ersetzen nunmehr psychoanalytische Normen, die bisher die Therapie von Traumata dominiert haben. Dieses Trauma-Modell ist in einem permanenten Entwicklungsprozess begriffen und muss immer wieder überarbeitet und differenziert werden, gerade weil es in Rechtsfällen als Bezugsgröße herangezogen wird. Folgende Formulierung aus dem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders IV-TR (DSM IV)* lässt den Wunsch nach einer juristischen Eindeutigkeit und den Versuch, den traumatischen Zustand mathematisch messbar zu machen, deutlich werden: „For the diagnosis of PTSD, [it] requires that, from these three symptom-clusters, the individual displays at least one symptom of intrusion, three symptoms of avoidance and numbing, and two of increased arousal“ (American Psychiatric Association 2000: 467). Im klinischen Praxisalltag werden solche Restriktionen beispielsweise durch Klassifizierungen in *partial PTSD* oder *sub-threshold PTSD* umgangen (siehe hierzu: Veas-Gulani 2003: 28ff.).

Zudem sorgte insbesondere die Frauenbewegung der 1980er Jahre dafür, dass den Auswirkungen ‚weiblicher‘ Traumata wie häuslicher und sexueller Gewalt¹⁶ verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Vor diesem Hintergrund kam es in den Neuauflagen des Handbuchs zu einer Umformulierung der ursprünglichen Kodifikation eines Traumas als außerhalb der üblichen menschlichen Erfahrung liegend, da Vergewaltigungen und Missbrauch gesellschaftlich betrachtet keine ungewöhnlichen, sondern alltägliche Erfahrungen darstellen: „Traumatische Ereignisse sind nicht deshalb außergewöhnlich, weil sie selten sind, sondern weil

¹⁵ Freud sprach nun im Zusammenhang mit psychischen Traumata nicht mehr genderspezifisch von weiblicher Hysterie, die er noch in den 1880er Jahren im Zuge seiner Verführungstheorie konzeptionalisiert hatte: „[The] epidemic of war neuroses during World War I made it impossible to deny the *existence in the male* of traumatic symptoms which [...] were recognized as not different in kind from those observed in the hysterical female“ (Leys 2000: 4; meine Hervorhebung, A.M).

¹⁶ Vgl. hierzu Herman: „Vergewaltigung und Krieg sind die paradigmatischen Formen des Traumas für Frauen beziehungsweise Männer“ (Herman 1993: 90).

sie die normalen Anpassungsstrategien des Menschen überfordern“ (Herman 1993: 53). Diese vor allem in den USA stattfindende Debatte über familiäre Gewalt und Kindesmissbrauch bescherte auch der von Sigmund Freud 1896 vorgestellten (und negativ aufgenommenen) Verführungstheorie erneut wissenschaftliche Aufmerksamkeit.

Dort formulierte der Psychoanalytiker das für heutige Traumakonzepte wichtige Prinzip der Nachträglichkeit, welches einen Bruch zwischen zeitlichem Erleben und Bewusstwerden des Traumas konstatiert:

Die Aktion des Traumas [...] setzt immer die Existenz von mindestens zwei Ereignissen voraus: in einer ersten Szene, der sogenannten Verführung, ist das Kind einer sexuellen Annäherung seitens eines Erwachsenen ausgesetzt, ohne daß diese bei ihm einen sexuellen Reiz entstehen ließe; eine zweite Szene von oft harmlosem Aussehen, die sich nach der Pubertät ereignet, ruft durch irgendeinen assoziativen Zug die erste wach. Die Erinnerung an die erste Szene löst eine Anflutung von sexuellen Reizen aus, die die Abwehr des Ichs überwältigen. Obwohl Freud die erste Szene traumatisch nennt, sehen wir, daß von einem streng ökonomischen Standpunkt aus ihr diese Bedeutung erst nachträglich verliehen wird; oder auch: die erste Szene wird nur als Erinnerung *nachträglich pathogen*. [...] (Laplanche/Pontalis 1982: 516; meine Hervorhebung, A.M.)

Durch assoziative Verknüpfung mit dem akuten Erlebnis und die dadurch einsetzende Reizüberflutung erhält das erste Erlebnis retrograd seine traumatische Kraft. Ursprünglich führte Freud die Ursache der Hysterie seiner Patienten also auf tatsächlichen Missbrauch in der Kindheit zurück. Diese Hypothese verwirft er später. In den folgenden Jahren betont er nicht mehr den Einfluss des sozialen Umfelds des Kindes, sondern die ätiologische Bedeutung von Innenweltfaktoren wie ödipale Wunschfantasien der Patientinnen und die Fixierung auf die verschiedenen Libidostufen. Begründet wird dieser Schritt in einem Brief vom 21. September 1897 unter anderem durch Zweifel am Ausmaß der kindlichen Inzest-erfahrungen, da „solche Verbreitung der Perversion gegen Kinder wenig wahrscheinlich“ (Freud 1986: 284) sei. Freuds Abfall vom Glauben an die Referentialität dieses speziellen Traumas wiederholt sich mit ähnlicher Begründung im öffentlichen und akademischen Diskurs der 1990er Jahre; insbesondere bei Fällen von Kindesmissbrauch, an die sich die Opfer erst im Erwachsenenalter erinnern können, wird der Realitätscharakter der traumatischen Erinnerungen (den sogenannten *recovered memories*) zur Disposition gestellt.¹⁷ Die Frage nach der Authentizität und Beweiskraft traumatischer Erinnerungen spielt dabei offenkundig nicht nur in einem medizinischen, sondern vor allem in einem rechtlichen Rahmen eine essentielle Rolle.

Die Weiterentwicklung und Neuausrichtung klinischer und geisteswissenschaftlicher Traumaforschung war, wie in diesem kursorischen Überblick gezeigt

¹⁷ Ausführlicher zu dieser Debatte vgl. Kapitel 7.1.2.

wurde, eng mit politischen, gesellschaftlichen und juristischen Interessen und Fragestellungen verknüpft und ist es auch heute noch. Trauma fungiert daher als ein *travelling concept* im Sinne Mieke Bals (2002), da es über empirische und konzeptionelle Verbindungen zu unterschiedlichsten akademischen Traditionen und disziplinären Kontexten verfügt: Einerseits werden Theorien und Terminologien der *Trauma Studies* im großen Umfang von anderen Disziplinen rezipiert und fachspezifisch adaptiert, um als Analyseinstrument von Strukturen und Phänomenen einer postmodernen Erfahrungswirklichkeit Einsatz zu finden; andererseits wird das ursprünglich psychologisch verortete Konzept des Traumas im interdisziplinären Austausch zunehmend um politische, soziologische oder medienwissenschaftliche Überlegungen erweitert. Diese Offenheit und Prozesshaftigkeit, die für die hohe Anschlussfähigkeit des Konzepts sorgen, führen gleichsam dazu, dass der Begriff des Traumas von „oszillierenden Kippbewegungen und Paradoxien“ (Assmann/Jeftic/Wappler 2014: 10) geprägt ist. Eine verbindliche (aber folglich auch restriktive) Definition scheint zu diesem Zeitpunkt nicht möglich. Wie bereits angedeutet, ist nicht einmal ein einheitliches Freud'sches Verständnis der Pathogenese von Neurose oder Hysterie tradiert.¹⁸ Zudem handelt es sich bei Taxonomien wie PTSD ebenso ‚nur‘ um verallgemeinernde Annäherungswerte, die als heuristische Instrumente in der klinischen Forschung und in der juristischen Praxis funktionalisiert werden. Es muss daher als historisches Konstrukt eines spezifischen Entstehungskontexts, dessen Methoden, Bewertungskriterien und Therapien einem ständigen Evaluationsprozess unterzogen sind, betrachtet werden.

2.2 Eine Phänomenologie traumatischer Symptome

Diese Komplexität und die immanenten Widersprüche prägen ebenfalls die Ätiologie und Symptomatik von Traumata. Eine Variationsbreite an Erlebnissen, erfasst von der *DSM-5* unter dem kleinsten gemeinsamen Nenner von „actual or threatened death, serious injury, or sexual violence“ (American Psychiatric Association 2013: 271), werden sowohl im direkten Erleben als auch aus der Perspektive eines Augenzeugen als potentiell traumatogene Situationen gewertet. Jedoch muss festgehalten werden, dass Ereignisse an sich nicht traumatisierend sind; bedingt wird ein Trauma nicht nur durch die Schwere und Natur des auslösenden Ereignisses, sondern vor allem durch die individuelle Reaktion und die psychische Konstitution des Individuums, durch die persönliche Bewältigungskapazität und soziale Faktoren wie ein emphatisches Umfeld oder die gesell-

¹⁸ „Freud's writings on trauma and the mechanisms of defence are disorganized in ways that seem to invite, or necessitate, critical discussion“ (Leys 2000: 274). Diese ‚Unordnung‘, oder, positiv ausgedrückt, die Offenheit des Konzepts ist wahrscheinlich einer der primären Gründe für die immer noch hohe Anschlussfähigkeit der Theorien.

schaftliche Anerkennung des Traumas. So reflektiert beispielsweise der in Kapitel 7 analysierte autobiografische Text *Crybaby!* von Janice Williamson die Auswirkungen der gesellschaftlichen Tabuisierung des Themas Kindesmissbrauch und die traumaverstärkenden Folgen kultureller Normen, die Inzestvorwürfe als Fantasien und Lügen abqualifizieren oder weiblichen Opfern durch den Rekurs auf den Lolita-Mythos eine Selbstschuld zuschreiben.

Nicht jedes Opfer von Naturkatastrophen oder Gewalt muss daher notwendigerweise traumatische Symptome ausbilden; von einer Traumatisierung kann man erst dann sprechen, wenn sich das zunächst durch seine Unerwartetheit und Intensität nicht adäquat prozessierte Ereignis im weiteren Verarbeitungsverlauf durch Erinnerungsstörungen und kognitive sowie emotionale Beeinträchtigungen bemerkbar macht. „Entscheidend ist vielmehr die *Relation von Ereignis und erlebendem Subjekt*. Im Mittelpunkt steht also die Beziehung des Subjekts zum Objekt oder zur ‚Umwelt‘“ (Fischer/Riedesser 1999: 59). Infolgedessen können insbesondere Beziehungstraumata, also psychische oder physische Gewaltakte, die von Vertrauenspersonen wie Eltern oder Lebenspartnern ausgeübt wurden, schwerwiegende Folgen für das Selbstwertgefühl, die Weltsicht und die Beziehungsfähigkeit des Opfers haben.

Das konkrete Krankheitsbild hängt daher ebenso davon ab, welcher Auslöser für die Traumatisierung verantwortlich ist. Sexuelle Gewalt bringt andere Symptome (oder zumindest unterschiedlich stark ausgeprägte Symptome) hervor als beispielsweise eine Traumatisierung durch den plötzlichen Verlust einer geliebten Person. Auch der Aspekt der Dauer, etwa bei Lagerhaft oder langjährigem Missbrauch, kann zu einer signifikanten Verschärfung und Variabilität der traumatischen Symptomatik führen. Ferner bewirken frühere, etwa im Kindesalter erlittene Traumata, sofern die vorbestehende Traumatisierung nicht integriert werden konnte, einen kumulativen Effekt (ebd.: 87). Ein Trauma kann folglich eher als Verlaufsform, denn als ein punktuell Ereignis beschrieben werden – ein chronischer Zustand, der über Dekaden hinweg und manchmal ein Leben lang fortbestehen kann und von Rückfällen und Phasen der Remission geprägt ist. Oft werden Syndrome erst Monate oder Jahre nach dem Ereignis ausgebildet, manchmal hervorgerufen durch eine zweite traumatische Begegnung. Auf die Diskontinuität des Erlebens hatte bereits Freud mit seinem Prinzip der Nachträglichkeit, nach welchem ausschließlich die zweite Szene durch den Akt des plötzlichen Erinnerens der ersten ihren pathogenen Wert verleiht, aufmerksam gemacht:

[D]em früheren Erlebnis [wird] erst im nachhinein eine existentiell bedrohliche Bedeutung verliehen [...]. Bedingt durch eine Wiederholung von Komponenten der traumatischen Situation, durch Lebenskrisen oder ‚Passagen‘ im Lebenszyklus (wie Adoleszenz, Elternschaft, Altern) kann ein bis dahin latentes Traumaschema stimuliert werden und zur Symptomproduktion beitragen. (ebd.: 45)