



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der (un-)sichtbare Horror im Kristallbild –
Eine Analyse von Trauma-Inszenierungen im Horrorfilm anhand der Theorie des
Zeitbildes von Gilles Deleuze“

verfasst von / submitted by

Anna-Lisa Stadler B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the de-
gree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Master Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto, M.A.

gewidmet:

Meinen inneren Dämonen. Mögen sie in Frieden ruhen.

Meiner Mutter für ihr Licht, wo Dunkelheit herrschte.

In tiefem Dank:

Melina für kontinuierliches, virtuelles Co-Working und leichtherzigen Pragmatismus.

Tim für Zeit, Rat, Tat und Magie.

Roni für unerschöpfliche Geduld und unermüdliche Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Forschung zu Trauma im Film	7
3.	Trauma: Mechanismen, Wahrnehmung und Darstellbarkeit.....	11
3.1.	Das psychologische Phänomen Trauma und seine Symptomatik	11
3.2.	Filmische Vermittlung von Trauma	14
4.	Filmisches Trauma mit Gilles Deleuze	18
4.1.	Rein optische und akustische Situationen zur Inszenierung filmischen Traumas	23
4.1.1.	Inszenierung von Handlungsunfähigkeit durch die Unterbrechung der Reiz-Reaktions-Ketten.....	24
4.1.2.	Das Ununterscheidbarkeitsprinzip in rein optischen und akustischen Situationen zur Inszenierung traumatischer Erinnerungen und Erfahrungen	27
4.2.	Trauma in Zeitbildern: Non-lineare Strukturen und fragmentarische Bilder	28
4.4.	Die Latenz von Trauma in Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten	30
5.	Die Trias Zeit – Trauma – Horrorfilm.....	34
6.	Filmanalysen.....	38
6.1.	Filmanalyse 1: <i>Hidden – lass die Vergangenheit ruhen</i>	41
6.1.1.	Plot des Films <i>Hidden – lass die Vergangenheit ruhen</i>	41
6.1.2.	Bestehende Analysen des Films <i>Hidden – lass die Vergangenheit ruhen</i>	42
6.1.3.	Handlungsstränge und Struktur des Films <i>Hidden – lass die Vergangenheit ruhen</i>	43
6.1.4.	Analyse filmischen Traumas in <i>Hidden – lass die Vergangenheit ruhen</i> mit Gilles Deleuze	47
6.1.4.1.	Trauma-Erinnerungen in rein optischen und akustischen Situationen	47
6.1.4.2.	Exploration der Vergangenheitsschichten	54
6.1.4.3.	Das Gleichzeitigkeitsfeld der virtuellen Seite der Zeit.....	58
6.1.4.4.	Trauma-bedingte Dissoziation im Kristallbild	61
6.2.	Filmanalyse 2: <i>Der Babadook</i>	64
6.2.1.	Plot des Films <i>Der Babadook</i>	64
6.2.2.	Bisherige Analysen des Films <i>Der Babadook</i>	64
6.2.3.	Analyse filmischen Traumas in <i>Der Babadook</i> mit Gilles Deleuze.....	69
6.2.3.1.	Konfrontation mit Trauma in rein optischen und akustischen Situationen	70
6.2.3.2.	Die Überlagerung von Zeitschichten.....	74
6.2.3.3.	Latente Bedrohung im Kristallbild	81
6.3.	Grenzen und Anschlussstellen der Filmanalysen mit Gilles Deleuzes Theorie des Zeitbildes	85
7.	Conclusio.....	90
8.	Quellenverzeichnis	94
9.	Deutsches Abstract	98
10.	Englisches Abstract	99

1. Einleitung

„Bad cinema always goes via the ready-made circuits of the lower brain, violence and sexuality in what is represented, a mixture of gratuitous cruelty and organized stupidity. True cinema reaches another violence, another sexuality which is molecular, non-localizable [...]“.¹ Filme, in denen Gewalt und Sexualität dargestellt wird um ihrer selbst willen, in weniger subtiler sondern viel mehr platter und Effekt-heischenden Art, sind nach dieser Aussage von Gilles Deleuze der Innbegriff von ‚schlechtem Kino‘. Viele Horrorfilme sind demnach ‚schlechtes Kino‘, denn sie beinhalten oft rohe Gewaltdarstellungen und auch offenes Zurschaustellen von Sexualität. Dass gerade Horrorfilme sich inszenatorisch und narrativ Bildtypen, die Deleuze für das Autorenkino entwickelte, bedienen und sich so teils komplexen psychologischen Phänomenen wie Trauma jenseits generischer visueller Plattitüden annähern, scheint zumindest ironisch. Dem Genre wird nicht selten eine geringe Bedeutungstiefe und eine dafür umso größere Effekthascherei nachgesagt – gruseliger, abstoßender, schreckender. Dennoch findet sich in (insbesondere) in Horrorfilmen eine visuelle Subtilität, mit der das Sujet Trauma inszeniert wird. Diese subtile Inszenierung scheint vielmehr das zu sein, was Deleuze in obiges Zitat mit ‚true cinema‘ bezeichnet: nicht lokalisierbar, nicht offengelegt, nicht zu Schau gestellt. Diese Inszenierungen erfolgen oft eher sublim denn offensichtlich, in besonderen Inszenierungsformen dargeboten, die zur Entschlüsselung auffordern und sich jenseits von formel-artigen Inszenierungen dem vielschichtigen psychologischen Phänomen Trauma annähern.

Den Fokus dieser Arbeit auf das Sujet Trauma zu legen, ergab sich durch folgende Aussage von Deleuze zu dem Begriff ‚imaginär‘: „Ein Begriff wie das ‚Imaginäre‘: Ich bin mir nicht sicher, ob er für den Film gültig ist, denn Film produziert Realität“.² Diese Aussage führte mich gedanklich zu Begleiterscheinungen von Traumatisierungen, wie Inkohärenz von Erinnerungen und Brüche in der zeitlichen Wahrnehmung. Diese werden in Filmanalysen entsprechender Filme oft als mentale Bilder bezeichnet und als Symptome von Traumatisierung a priori hingenommen. Mentale Bilder bedeutet in diesem Zusammenhang imaginiert. Der Begriff „mentale Bilder“ impliziert ebenso wie „Halluzinationen“ eine Irrealität, die eine Nicht-Existenz der genannten Wahrnehmungen oder Wirklichkeitsempfindungen bedeutet. Kurz gesagt: die betroffene Person bildet sich ein, was sie wahrnimmt. Das, was die Person wahrnimmt, ist nicht real. Dies wird allerdings den Begleiterscheinungen von Trauma-Erfahrungen nicht gerecht.

¹ Deleuze Gilles/McMahan, Maureen, „The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on ‘The Time-Image’“, *Discourse*, 20/3, 1998, S. 47-55; S. 49.

² Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen*, Frankfurt am Main: edition suhramp, 1993; S. 87 f.

Mein Einwand ist hier, dass die angesprochenen Abweichungen in der Erinnerung oder Wahrnehmung zwar als von der Norm abweichend zu betrachten sind, für die betroffenen Personen sind diese aber Teil ihrer Realität. Man könnte sagen, Trauma produziert, ebenso wie der Film, eine eigene Realität, die einer eigenen Logik und eigenen Regeln gehorcht, so wie es der Film tut. Dieser Gedankengang entfachte mein Interesse, den Konnex zwischen Trauma und Film zu untersuchen.

Somit lautet die Forschungsfrage diese Arbeit, wie sich Inszenierungen von Trauma in den Filmen *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen* und *Der Babadook* mit der Theorie des Zeitbildes von Deleuze beschreiben und analysieren lassen.

Die Komplexität des psychologischen Phänomens Trauma macht das Sujet Trauma zu einem höchst interessanten Gegenstand von sowohl Filmtheorie als auch Filmpraxis. Fragen zur Möglichkeit der Inszenierung stellen sich mit Blick auf dieses Trauma auf beiden Seiten. Für die Filmtheorie ergibt sich mit diesem Sujet zudem die Herausforderung, einen Theorierahmen zu finden, der die Balance zwischen Psychologie und Trauma-Forschung auf der einen und Filmwissenschaft auf der anderen Seite findet. Eine zu starke Verhaftung der erstgenannten Disziplinen führt den Fokus weg von der inszenatorischen Ebene. Vokabular, das der Traumaforschung und der Psychologie entliehen ist, findet keine Worte, um adäquat die visuelle Ebene des Films zu beschreiben. Umgekehrt führt ein Verzicht auf theoretische Fundierung, die das Phänomen aus psychologischer Sicht aufschlüsselt und fassbar macht, zu einer fehlenden Rückbindung des zu untersuchenden Films an das Phänomen Trauma. Eine Abgrenzung und Bestimmung von Trauma sind notwendig, um einen entsprechenden Fokus auf dessen filmische Umsetzung legen zu können. Die angesprochene Balance theoretischer Fundierungen ist demnach notenwendig, um zu verhindern, die filmspezifische Inszenierung zu übersehen, wenn sich die Untersuchung rein auf psychologische Theorien stützt. Andererseits ist eine Rückbindung filmwissenschaftlicher Analysen des Sujets Trauma wichtig, um das Sujet sinnvoll benennen, bestimmen und beschreiben zu können.

Einen filmwissenschaftlichen Theorierahmen zur Analyse des Sujets Trauma vorzuschlagen, schließt an Poppers Gedanken zu Theorie an. Er sagt dazu: „Theorie ist das Netz, das wir auswerfen, um ‚die Welt‘ einzufangen – sie zu rationalisieren, zu erklären und zu beherrschen. Wir arbeiten daran, die Maschen des Netzes immer enger zu machen“.³ In diesem Sinne soll diese Arbeit die Maschen des theoretischen Netzes enger machen, durch den Anstoß, Trauma im Film

³ Popper, Karl R., Logik der Forschung, Tübingen: Mohr (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften, Bd. 4), ⁵1973, S. 31.

auf filmwissenschaftlicher Grundlage mit Fokus auf die Inszenierung bzw. der visuellen Ebene zu untersuchen.

Es ist davon auszugehen, dass sich die Bildformen des Zeitbildes seit Deleuzes Theoretisierung weiterentwickelt haben und sich inzwischen auch in anderen Formen zeigen können. Dies lädt dazu ein, im Zuge der Filmanalysen zu überprüfen, ob Kombinationen verschiedener Bildtypen oder Weiterentwicklungen von Bildformen, wie Deleuze sie beschreibt, genutzt werden, um Trauma filmisch zu inszenieren. Auch wenn insbesondere die Bildformen, die aus der Krise des Aktionsbildes hervorgehen sowie Deleuzes Konzeption von Zeit der Inszenierung von Trauma Raum geben, bedeutet die nicht, dass sich die Inszenierungen von Trauma nur in Filmen realisieren lassen kann, die hauptsächlich aus Zeitbildern bestehen. Dieser Ansatz ist insofern zu verwerfen, als dass es vergleichsweise wenige ‚reine‘ Beispiele von Filmen gibt, in denen Zeitbilder vorherrschen, wie Rodowick bemerkt. Er weist daraufhin, dass in Filmen viel häufiger gemischte oder hybride Bildtypen zu finden sind.⁴ Eine weitere Schwierigkeit, ‚reine‘ Zeitbilder im Film zu identifizieren und zu analysieren ergibt sich aus der Tatsache, dass Deleuze an keiner Stelle eine eindeutige, klare Definition von Zeitbildern bietet. Stattdessen führt in Deleuzes Arbeit eine Reihe verschiedener Konzepte, die mit dem Zeitbild in Verbindung stehen, dazu, dass das Zeitbild graduell an Kontur gewinnt und sich von anderen Bildformen abhebt.⁵ Diese Annäherung bietet lediglich konstituierende Merkmale von Zeitbildern, über die ein Verständnis von den Bildformen des Zeitbildes gewonnen werden kann. Dieses Verständnis, davon was Zeitbilder ausmacht und was sie implizieren, wird im Folgenden zusammenfassen wiedergegeben, um damit die fehlende Definition bestmöglich zu substituieren.

Eine Suche nach Filmbeispielen, die sich gänzlich aus Zeitbildern konstituieren, ist zudem von der Hand zu weisen, da dies zu einer Einschränkung des Untersuchungsgegenstandes führt, die der Arbeit nicht zuträglich ist. Fahle weist darauf hin, dass eine strenge Kategorisierung von Filmen entlang der Trennlinien verschiedener Bildtypen die Gefahr birgt sich „in normativem Idealismus zu verflüchtigen“.⁶ Auch in Filmen des konventionellen Erzählkinos finden sich Zeitbilder, und auch Bewegungsbilder finden im modernen Film ihre Verwendung und Weiterentwicklung.⁷ Fahle nennt es ein „Kennzeichen der Filmphilosophie und -theorie (...) dass jeder Film von neuem verschiedene visuelle Konzepte aktivieren und kombinieren kann“.⁸ Dass es

⁴ Vgl. Rodowick, David Norman, *Gilles Deleuze's time machine*, Durham: Duke University Press, 1998; S. 89.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Fahle, Oliver, „Zeitspaltungen - Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *Montage AV*, 11/12002, S. 97-112; S.98.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ ebd.

dem Medium Film zu eigen ist, verschiedene visuelle Konzepte zu nutzen und verschiedenartig miteinander zu kombinieren, zeigt sich mit der bereits genannten Feststellung, dass es keine ‚reinen‘ Filme des einen oder anderen Bildtyps gibt. Weiters muss hier auch Rodowicks Bemerkung in Betracht gezogen werden, dass für Deleuze zu Zeiten der Entstehung des Buches *Das Zeit-Bild*⁹ das Zeitbild als Bildform noch emergent zu sein scheint.¹⁰ Dies bedeutet, dass zu der Zeit, in der Deleuze seine Beobachtungen anstellt und sie in *Das Zeit-Bild* zu seiner Filmphilosophie ausformuliert, Neuerungen in den Bildformen des Kinos evident sind. Dies darf jedoch nicht als etwas Abgeschlossenes betrachtet werden, sondern vielmehr als etwas Prozesshaftes. Was sich bei Deleuze in *Das Zeit-Bild* findet, sind vielmehr der Beginn eines Prozesses, im Zuge dessen weitere Bildformen entstehen, nicht zuletzt aus der Kombination verschiedener Bildtypen heraus.

Ebenfalls zu bedenken geben möchte ich, dass auch der filmtechnische Fortschritt der letzten Dekaden zu neuen visuellen Konzepten und Bildformen führte. Es kann also nicht an ausschließlich den Beschreibungen von Bildformen, wie sie in *Das Zeit-Bild* skizziert werden, festgehalten werden. Filme zu suchen, in denen nur ‚reine‘ Zeitbilder, die mit Deleuzes Beschreibungen kongruent sind, realisiert werden, würde eine starke Einschränkung der Untersuchung bedeuten.

Um der Forschungsfrage nachzugehen, werden zwei exemplarische Filmanalysen vorgenommen, die sich auf die Theorien und Konzepte von Deleuze stützen, wie er sie in *Das Zeit-Bild. Kino 2* entfaltet. Dieser filmwissenschaftliche Zugang soll eine Ergänzung darstellen, zu den esAnalysen des Sujets Trauma, die sich hauptsächlich auf psychologische, trauma-theoretische, aber auch soziokulturelle und geschichtswissenschaftliche theoretische Fundierung stützen. Eine Intersektionalität oder Interdisziplinarität soll damit keineswegs grundlegend abgelehnt werden. Vielmehr ist es Ziel dieser Arbeit, zu zeigen, dass ein verstärkter Rückgriff auf filmtheoretische Ansätze zur Untersuchung des Sujets Trauma gewinnbringend ist, da die Inszenierung stärker in den Fokus gerät, als es mit Rückgriff auf andere theoretische Rahmen der Fall ist. Dies soll eine Erweiterung darstellen zu den bisherigen Analysen von Trauma im Film, die dazu Begriffe und Konzepte aus Traumatheorie, Psychologie, Psychoanalyse, historischen und soziokulturellen Forschungszweige heranziehen.

Für filmtheoretische Analysen uneindeutiger, verflechtener und polyvalenter Filme wird in der Filmwissenschaft gerne Gilles Deleuze herangezogen. Seine Theorien exemplifiziert er nicht nur an Filmen, die sich maßgeblich durch eine hohe Komplexität auszeichnen. Darüber hinaus

⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Kino 2. Kino 2, Frankfurt am Main: edition suhrkamp, 1991.

¹⁰ Vgl. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 89.

sind seine Theorien in einem reziproken Verhältnis zum Autorenkino zu und Avantgarde-Bewegungen im Film entstanden.

Mit Blick auf Traum und Trauma-Erinnerungen zeigt sich, dass die Zeitwahrnehmung und Zeitstrukturen, die mit dem psychologischen Phänomen einhergehen, von der alltäglichen und konventionellen Zeiterfahrung abweichen. Das psychologische Erleben wird auf das Filmbild übertragen, weswegen sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes zur Analyse anbietet. Er beschreibt für den Film, was Trauma psychologisch ist: eine Zeitkonzeption findet, die über die alltägliche temporale Wahrnehmung und konventionelle Konzeption einer linearen Zeitlichkeit hinausgeht. Deleuzes Theorien erlauben also in der Analyse, den notwendigen Schritt über die konventionellen narrativen Strukturen hinauszugehen und dabei Zeiterfahrung in einer Art zu denken, die der Zeitwahrnehmung traumatisierter Personen entspricht. Deleuzes Theorien bieten entsprechende Erklärungstiefe, um logisch unmögliche aber von traumatisierten Personen erfahrene Zeitkonfigurationen beschreibbar machen zu können.

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Zunächst wird im Kapitel 2. Forschung zu Trauma im Film die bisherige Forschung zu Trauma im Film nachgezeichnet. Damit soll Überblick verschafft werden, über die Tendenzen sich in diesem Forschungsfeld abzeichnen und die Leerstellen, die sich identifizieren lassen. Im Kapitel 3. Trauma: Mechanismen, Wahrnehmung und Darstellung wird zunächst das psychologische Phänomen mit seinen Symptomen und Effekten skizziert. Hier sollen alle Eigenschaften, Mechanismen und Symptome von Trauma offengelegt werden, die von besonderer Relevanz für die Inszenierung von Trauma im Film sind. Darauf folgt eine Darstellung der Verbindungslinien zwischen Trauma und Film, um zunächst Film als ein geeignetes Medium zur Darstellung von Trauma zu etablieren. Auf Grundlage der Kongruenz des Mediums Film und des psychologischen Phänomens wird dargestellt, wie sich das psychologische Phänomen als filmisches Trauma übersetzen lässt.

Im Kapitel 4. Filmisches Trauma mit Gilles Deleuze wird gezeigt, aus welchen Gründen sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes anbietet, um als theoretische Fundierung der Analyse von Trauma im Film zu dienen. Hierbei wird der Bezug zwischen Trauma-Symptomatiken und den Darstellungen, die sich in den Bildformen der Zeitbilder realisieren lassen. Aufgezeigt.

Im Kapitel 5. Die Trias Zeit – Trauma – Horrorfilm werden die Verschränkungen von Zeit(lichkeit) im Film, Trauma als psychologisches Phänomen sowie als Sujet und dem Genre Horrorfilm aufgezeigt. Dabei wird der Blick darauf gelenkt, warum insbesondere die Inszenierung von Zeitlichkeit von Bedeutung für das Sujet Trauma ist und wie dieses sich im Genre Horrorfilm spiegelt.

Die aufgestellten Hypothesen werden im Kapitel 6. Filmanalysen anhand exemplarischer Analysen der beiden ausgewählten Horrorfilme *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen* (2009) und *Der Babadook* (2014) überprüft. Das Vorgehen der Filmanalyse gestaltet sich wie folgt: ausgehend von der narrativen Ebene werden Traumata und Trauma-Erinnerungen im Film identifiziert, um eine Untersuchung ihrer Inszenierung und Visualisierung anschließen zu lassen, welche mit Deleuzes Theorien und Konzepten, die er in *Das Zeit-Bild* vorstellt, vorgenommen werden. Damit wird eine Annäherung aus filmwissenschaftlicher Sicht an das Sujet Trauma geleistet, um weitere Zugänge, Beschreibungs- und Interpretationsmöglichkeiten offen zu legen, die sich den theoretischen Zugängen der Psychologie oder Trauma-Theorie entziehen. Abschließend werden sowohl die Erkenntnisse als auch die Bruchstellen und Grenzen, die im Zuge der Filmanalyse offenbart werden, dargestellt. Dies soll als mögliche Anschlussstelle für weitere Forschung sowohl mit Blick auf das Sujet Trauma als auch im Kontext populärer Genres dienen

2. Forschung zu Trauma im Film

In der Forschung zu Trauma im Film zeichnet sich eine starke Tendenz ab, psychologische, psychoanalytische, historische oder soziokulturelle Theorien als Fundierung für Filmanalysen heranzuziehen. Diese Ansätze erweisen sich als sinnhaft, um sich Trauma im Film auf narrativer oder struktureller Ebene anzunähern. Diese Analysen bleiben jedoch den genannten Disziplinen verhaftet, derer Begrifflichkeiten und Konzepte sie sich bedienen. Eine Untersuchung von Trauma im Film mit rein filmtheoretischen Konzepten oder Vokabular ist im Vergleich zu den interdisziplinären Ansätzen deutlich seltener vorzufinden.¹¹

Eine umfassende Studie zu verschiedenen Aspekten von Trauma im Film findet sich in dem von Julia Barbara Köhne herausgegebenen Sammelband *Trauma und Film*. Darin werden filmische Repräsentationen von Trauma mithilfe „Begriffe[n] der klinischen Psychologie, Psychoanalyse, sowie aus kulturwissenschaftlichen Traumatheorien und neuerem (Psycho) Traumatologiewissen“ untersucht,¹² um „die jeweilige traumaspezifische Filmsprache plastisch und beschreibbar zu machen“.¹³ Der interdisziplinäre Zugang des Sammelbands verspricht eine vielseitige Analyse von Film. Gleichzeitig zeichnet sich in den einzelnen Beiträgen eine starke Verhaftung in anderen Disziplinen als der Filmwissenschaft ab.

In *Screen*, der internationalen Zeitschrift für akademische Film- und Fernsehstudien, weist Susannah Radstone daraufhin, dass sich in den Diskursen zu Trauma außerhalb medizinischer Disziplinen eine starke Tendenz abzeichnet, sich auf Traumatheorie als wissenschaftliche Grundlage zu berufen:

„This 'trauma dossier' has been compiled in the hope that it will open a debate about trauma and the cinema, trauma and television, and trauma and new electronic media, before the trauma theories already dominant within literary studies and history subjugate Screen Studies too“.¹⁴

Trotz Radstones explizitem Bestreben, die Filmwissenschaften bzw. Screen Studies in Filmanalysen zu dem Sujet Trauma stärker als wissenschaftliche Grundlage hervortreten zu lassen, zeigt sich auch in den Beiträgen in *Screen* die Tendenz, sich auf Traumatheorie und psychologische Ansätze zu stützen.

Rückgriffe auf Psychologie und im Besonderen Traumatheorie lassen sich nicht vollständig umgehen, wenn das Sujet Trauma in den Mittelpunkt einer Filmanalyse gerückt wird. Die genannten Disziplinen bieten die notwendigen Bestimmungen und Abgrenzungen des

¹¹ Vgl. Radstone, Susannah, „Trauma and Screen Studies: Opening the Debate“, *Screen*, 42/2, 2001, S. 188–193, S. 189.

¹² Köhne, „Einleitung: Trauma und Film“, S. 11.

¹³ ebd.

¹⁴ Radstone, Susannah, „Trauma and Screen Studies: Opening the Debate“, S. 189.

psychologischen Phänomens, die eine wichtige Grundlage bilden, um sich diesem anzunähern. Schließlich müssen zunächst das Phänomen Trauma sowie die Symptome dessen als solche erkannt und verstanden werden, um sich dann einer Analyse von Trauma-Inszenierungen im Film widmen zu können. Hier zeichnet sich allerdings bereits eine Problematik ab, da Psychologie bzw. Traumatheorie auf reale psychische Phänomene verweisen, während die Filmwissenschaft fiktionale Erlebnisse fiktiver Figuren untersucht.¹⁵ Werden die Protagonist:innen ebenso wie ihre Trauma-Erfahrungen als fiktional bzw. als Teil eines fiktionalen Werks betrachtet, folgen Zweifel daran, dass eine Analyse des Sujets Trauma erschöpfend mit Begriffen und Konzepten der Psychologie und Trauma-Forschung vorgenommen werden kann.

Es lässt sich sicherlich nicht von der Hand weisen, dass Trauma als psychologisches Phänomen filmisches Trauma beeinflusst bzw. die Vorlage dessen bildet und sich Trauma-Forschung dementsprechend auch als Analysemittel für filmisches Trauma heranziehen lässt. Es kann aber auch davon ausgegangen werden, dass sich filmisches Trauma anders verhält als psychologisches Trauma, welches in der Realität verankert ist. Filmisches Trauma sollte als Sujet betrachtet werden, welches geprägt ist von filmischer Logik, Fiktionalität und filmischen Mitteln. Der Anspruch dahingegen, dass das Sujet bis in letzter Konsequenz den Symptomen des psychologischen Phänomens entspricht und sich dementsprechend mit Begriffen der Traumatheorie vollständig fassen lässt, sollte verworfen werden. Unweigerlich führt eine Untersuchung basierend auf Traumatheorie dazu, dass das psychologische Phänomen als solches im Vordergrund steht, was den Blick auf psychische Vorgänge und Mechanismen, Symptome und ähnliches lenkt. Dabei gerät allerdings die Frage nach der Inszenierung in den Hintergrund. Um der Fiktionalität von filmischem Trauma gerecht zu werden und den Fokus auf die Verknüpfung von Trauma und filmtechnischen Möglichkeit zu lenken, ist es von daher unumgänglich, eine filmtheoretische Fundierung zu wählen und die Analysen mit Werkzeugen der Filmwissenschaft vorzunehmen.

Die Disziplinen Psychologie und Trauma-Forschung gehen grundlegend von einer Nicht-Fiktionalität von Ereignissen ebenso wie Personen und Symptomen aus. Der Film hingegen ist von dieser abgegrenzt, wie Deleuze mit dem Konzept der ‚radikalen Immanenz‘ argumentiert. Die Theorie der radikalen Immanenz besagt, dass der Film nicht eine rein abbildende Funktion erfüllt, sondern erschaffend agiert. Engell und Fahle beschreiben dieses Konzept wie folgt:

„Radikal immanent ist der Film insofern, als für Deleuze die kinematographische Maschinerie (technischer Apparat, Wahrnehmungsapparat, Denkapparat) mit dem Film einen Modus produziert, in dem die Welt sich selbst beobachtet und sich selbst denkt. Der Film steht innerhalb der

¹⁵ Dokumentarfilme werden an dieser Stelle bewusst ausgeklammert, da für diese Arbeit rein der Vergleich zu Analysen von fiktionalen Filmen von Bedeutung sind.

Welt, aber er stellt sie nicht dar, sondern her und zwar so, dass die filmische Beobachtung und der filmische Gedanke Teil des Beobachteten und Bedachten selbst werden“.¹⁶

Die Idee der radikalen Immanenz und der fiktionalen Charakter von filmischem Trauma führen zu der Schlussfolgerung, dass filmisches Trauma und Trauma als psychologisches Phänomen, wie es in der Psychologie und Trauma-Forschung betrachtet wird, nicht als deckungsgleich betrachtet werden können. Eine Unterscheidung zwischen filmischem Trauma und realem Trauma ist also unumgänglich. Dementsprechend folgt auf diese Unterscheidung die Forderung, sich filmischem Trauma mit filmtheoretischem Vokabular anzunähern, anstatt eine rein Trauma-theoretische Grundlage zu suchen. Deleuze schreibt dazu: „zu vermeiden ist [...] daß Begriffe von außen an sie [die Filme, Anm.] herangetragen werden“¹⁷. Begriffe, die an den Film von außen herangetragen werden, müssen „spezifisch, das heißt nur dem Film angemessen sein“.¹⁸ Er zweifelt an, dass es gewinnbringend sei, Begriffe oder Konzepte, die etwa aus der Psychoanalyse stammen, mit dem Film in Verbindung zu bringen.¹⁹ Aus diesem Grund sucht diese Arbeit, sich dem Sujet Trauma mit vorrangig filmtheoretischem Vokabular und Theorien anzunähern, anstatt Konzepte der Psychoanalyse oder Traumatheorien auf den Film anzuwenden.

Die Analyse mit vordergründig filmtheoretischem Vokabular durchzuführen, bedeutet auch, einen eindeutigeren Zugang zur visuellen Ebene des Films zu schaffen, da sich in der Filmtheorie Vokabular und Konzepte zur Erschließung dieser finden lassen, welche die Traumatheorie nicht bietet. Somit kann auch eine zu starke Verhaftung der Analyse an der Narration umgangen werden. Dadurch wird der Fokus auf die Inszenierung von Trauma gelenkt. Die bewusste Zuwendung zu den filmphilosophischen und filmtheoretischen Konzepten und Vokabular, die Deleuze entwickelte, soll der Immanenz des Films Rechnung tragen und den Fokus auf die visuelle, nicht die narrative Ebene der Filme legen.

An diese Arbeit wird dennoch nicht der Anspruch gestellt, eine völlige Entkopplung von filmischem Trauma und Traumatheorie zu vollziehen. Dieser Anspruch kann insofern nicht erfüllt werden, als dass sich der Untersuchungsgegenstand – also das Sujet Trauma – nicht mit rein filmwissenschaftlichen Mitteln definieren lässt. Zumindest für die Bestimmung und Abgrenzung des psychologischen Phänomens sind also Rückgriffe auf die Psychologie und Traumatheorie notwendig. Der Ansatz, der in dieser Arbeit verfolgt wird, sucht dementsprechend eine Balance

¹⁶ Engell, Lorenz/Fahle, Oliver, „Film-Philosophie“, in: *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag, 2014, S. 222-240, (Orig. 2002), S. 222.

¹⁷ Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 86.

¹⁸ ebd. S. 87.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 86.

zwischen der notwendigen Rückkopplung an Traumatheorie und einer Loslösung von derselben. Damit soll Anschluss geschaffen werden an „Deleuzes eigenes Verfahren, das sich von einer Theorie genau dadurch unterscheidet, daß es eine außerhalb des Films liegende Reflexionsebene nicht in Anspruch nehmen will“.²⁰

Der Unterschied zur Vorgehensweise der Analysen wie sie im Sammelband *Trauma und Film* zu finden sind und weiteren beispielhaften Filmanalysen, auf die in dem jeweiligen Kapitel zu den Filmen *Der Babadook* und *Hidden* eingegangen wird, ist nicht der Verzicht, sondern der Stellenwert der Traumatheorie in diese Analyse. In dieser Arbeit soll der Rückgriff auf Traumatheorie lediglich zur Bestimmung und Eingrenzung des Sujets erfolgen. Die folgende Filmanalyse wird dann mit filmtheoretischen Konzepten und Vokabular von Deleuze vorgenommen. Das heißt, dass die „traumaspezifischen Codes des Films“²¹ nicht mit Begriffen der Traumatheorie, sondern mit filmtheoretischem Vokabular entschlüsselt werden.

Mit einer Hinwendung zur Filmtheorie als theoretische Fundierung von Analysen filmischen Traumas lassen sich zudem weitere Wege in der filmwissenschaftlichen Erforschung des Sujets Trauma beschreiten. Wie bereits erläutert, weist Susannah Radstone in *Screen* auf die Dominanz der Traumatheorie in der Literaturwissenschaft und Geschichtswissenschaft hin.²² In der *Screen* Ausgabe zu Trauma und Screen Studies stellt auch Maureen Turim fest, dass die Filmwissenschaft in vielerlei Hinsicht das aktuelle Interesse an Trauma-Forschung vorgezeichnet hat, allerdings unter der Ägide psychoanalytischer Ansätze.²³ Konträr zum frühen Interesse der Filmwissenschaft an der Trauma-Forschung zeichnet sich innerhalb dieser Disziplin ab, dass Filmanalyse und -Theorie nicht als zentral für den Trauma-Diskurs betrachtet werden.²⁴ Dies steht allerdings im Gegensatz dazu, dass der Film sich besser als andere Medien zur Vermittlung und Repräsentation von Trauma eignet.²⁵ Bei Martinetz findet sich zwar ein Rückgriff auf Deleuzes filmphilosophische Konzepte, die er in den Kinobüchern aufstellt, dennoch ist Martinetz' Anliegen weniger die Erforschung der Inszenierung von Trauma, sondern ein struktureller Ansatz, der die Parallelen zwischen Trauma-Forschung und Filmdramaturgie offenlegen will.²⁶

²⁰ Engell/Fahle, „Film-Philosophie“, S. 222.

²¹ Köhne, „Einleitung: Trauma und Film“, S. 11.

²² Vgl. Radstone, „Trauma and Screen Studies: Opening the Debate“, S. 189.

²³ Vgl. Turim, „The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks“, *Screen*, 42/2, 2001, S. 205-210; S. 205

²⁴ Vgl. ebd. S. 205.

²⁵ Vgl. Köhne, „Einleitung: Trauma und Film“, S. 9.

²⁶ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandener Disziplinen, in: „Trauma und Film“, Hg. Julia Barbara Köhne, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, S. 56–75; S. 56.

3. Trauma: Mechanismen, Wahrnehmung und Darstellbarkeit

In diesem Kapitel wird der Konnex von Trauma und Film nachgezeichnet, um zu zeigen, warum bzw. inwieweit Film sich als Medium besonders gut eignet, um Trauma darzustellen. Um dies zu zeigen, muss allerdings zunächst Trauma als psychologisches Phänomen skizziert werden. Hierbei soll der Fokus auf jene Eigenschaften von Trauma gerichtet werden, die für die filmische Inszenierung von großer Relevanz sind.

3.1. Das psychologische Phänomen Trauma und seine Symptomatik

Trauma im psychologischen Sinne bezeichnet ein Ereignis, das sich durch seine Intensität definiert. Dieses Ereignis übersteigt die Fähigkeit der erlebenden Person, angemessen auf die Situation zu reagieren. Weiters definiert sich psychisches Trauma durch Aufruhr in der psychischen Organisation und langfristige Effekte auf diese.⁴² Traumatische Ereignisse lösen komplexe Erinnerungsmechanismen aus, die von der alltäglichen Speicherung von Erlebnissen abweichen. Trauma führt zu Extremen von Erhalt und Vergessen, wie Van der Kolk ausführt. Trauma-Erinnerungen können einerseits als extrem klare und lebhaftere Erinnerungen abgespeichert werden, die im Gedächtnis eine fixierte Form haben. Diese Erinnerungen verändern sich auch über lange Zeitspannen hinweg nicht und bleiben – entgegen normalen Erinnerungen – unverändert trotz der Intervention nachfolgender Ereignisse. Andererseits können traumatische Ereignisse sich dem bewussten Erinnern entziehen und in dissoziierten Erinnerungen münden. Auf diese Erinnerungen kann kein bewusster Zugriff erfolgen, sodass diese im Bewusstsein der betroffenen Person schlicht nicht existieren.⁴³

Traumatische Ereignisse übersteigen die Verarbeitungsstrategien der Psyche so sehr, dass sie nicht in eine narrative Form gebracht und somit nicht in das Gedächtnis integriert werden können. Stattdessen existieren sie entweder in einer von anderen Erinnerungen isolierten und fixierten Form oder sie werden von dem normalen, zugänglichen Bewusstsein abgespalten. Letzteres ist der Fall bei dissoziierten Erinnerungen. Die Erinnerung in isolierter Form betrifft die fixierten Erinnerungsbilder, da diese von anderen Erinnerungen und weiteren Erlebnissen nicht beeinflusst werden. Traumatische Erinnerungen können meist nicht verbalisiert werden und entziehen sich somit dem semantischen Gedächtnis. Sie werden auf sensorisch-somatischer

⁴² Vgl. Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand, *The Language of Psycho-Analysis*, London: Routledge, 1988; S. 465.

⁴³ Vgl. van der Kolk, "Trauma and Memory", in: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, Hg. Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, S. 279-302; S. 282.

oder ikonischer Ebene als Fragmente, Bildsequenzen oder sensorische Komponenten des Ereignisses, wie Gerüchen oder Geräuschen, abgespeichert.⁴⁴

Traumatische Erinnerungen entziehen sich nicht nur dem narrativen bzw. semantischen Gedächtnis, sondern auch der Binarität von Wahr und Falsch. Trauma-Erinnerungen, die mittels therapeutischer Arbeit aus der Repression in das bewusste Gedächtnis der betroffenen Personen geholt werden, wurden immer wieder kritischen Diskussionen unterworfen, welche den Wahrheitsgehalt sowie die Verlässlichkeit traumatischer Erinnerungen in Frage gestellt.⁴⁵ Diese Kontroverse entstand unter anderem dadurch, dass sich Erinnerungen an traumatische Ereignisse oft als lücken- oder bruchstückhaft erweisen oder sogar im scheinbaren Widerspruch zu belegten Fakten stehen.⁴⁶ Walker weist darauf hin, dass es sich bei den scheinbaren Widersprüchen zwischen Fakten und Erinnerungen um ein Phänomen handelt, welches sie ‚traumatic paradox‘ nennt.⁴⁷ Dieses Paradox bezeichnet den Umstand, dass sich Trauma-Erinnerungen der binären Unterscheidung zwischen ‚es ist passiert‘ und ‚es ist nicht passiert‘ entziehen.⁴⁸ Traumatische Erinnerungen können von der betreffenden Person als reale und tatsächliche Erinnerungen empfunden werden, obwohl diese keine tatsächliche Repräsentation von Geschehnissen im Gedächtnis darstellen, sondern imaginierte Szenen sind. Diese ‚unechten‘ Erinnerungen sind laut Walker dennoch nicht als unwahr anzusehen, da sie einem realen Ereignis entspringen und als ikonischer bzw. symbolischer Ausdruck dessen gelten.⁴⁹ Auch die Tatsache, dass sich Trauma-Erinnerungen oft als wiederholt auftretende Halluzinationen and dissoziative Flashback-Episoden manifestieren, diskreditieren Trauma-Erinnerungen im Sinne ihres Wahrheitsgehalts keineswegs. Diese mentalen Bilder sind zwar indirekt, dennoch untrennbar mit tatsächlichen Ereignissen in der Vergangenheit verbunden.⁵⁰ Walker räumt dennoch ein, dass Trauma-Erinnerungen in Bezug auf ihren Wahrheitsgehalt insofern problematisch sein können, als dass von außen nicht objektiv feststellbar ist, ob es sich bei der Trauma-Erinnerung um tatsächliche Erinnerungen handelt, oder aber um imaginierte oder mentale Bilder, die aus dem traumatischen Ereignis resultieren. Somit kann eine Trauma-Erinnerung nur als ‚echte‘ Erinnerung eingestuft werden, wenn sie unabhängig von der sich erinnernden Person bestätigt werden kann.⁵¹

⁴⁴ Vgl. van der Kolk, „Trauma and Memory“, S. 282- 286.

⁴⁵ Vgl. Walker, „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“, *Screen*, 42/2, 2001, S. 211-216; S. 211.

⁴⁶ Vgl. Walker, „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“, S. 211 f.

⁴⁷ ebd. S. 212.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

Trauma-Erinnerungen entziehen sich nicht nur der binären Unterscheidung von Wahr und Falsch, sondern bewegen sich auch zwischen den Polen Wahrheitsfindung und Geheimhaltung. Judith Herman beschreibt dies als die zentrale Dialektik von psychologischem Trauma. Gemeint ist damit das Phänomen, dass traumatisierte Personen Erinnerungen an Gräueltaten aus dem Bewusstsein verbannen. Gleichstark wie das Bedürfnis nach Verdrängung ist allerdings auch die Weigerung der Erinnerungen selbst, verleugnet und begraben zu werden. Mit dieser Metapher beschreibt Herman die Tatsache, dass verdrängte Erinnerungen in verschiedenen Formen immer wieder in das Bewusstsein drängen.⁵² Dieses ständige Oszillieren zwischen den Mechanismen von Verdrängung und Hervordrängen führt zu der besonderen zeitlichen Struktur von Trauma. Die Gegenwart wird wiederkehrend unterbrochen, wenn Erinnerungen an das in der Vergangenheit liegende traumatische Ereignis in das gegenwärtige Bewusstsein eindringen.

Trauma-Erinnerungen gehen über die mentalen Bilder des narrativen Gedächtnisses hinaus, da sich die psychische und physische Ebene im Moment des traumatischen Erlebens trennen und sich in späterer Folge auf verschiedene Arten wieder vermischen können. Das Körpergedächtnis und das geistige Gedächtnis können sich in Bezug auf Trauma voneinander unterscheiden, was dazu führt, dass der kausal logische Zusammenhang von Handlungen unterbrochen ist.⁵³ Das Erinnern ist dabei eher als ein Zurückversetzen in die Vergangenheit zu verstehen, da frühere Situationen nochmals durchlebt werden, als würden sie sich in der Gegenwart abspielen. Van der Kolk bemerkt, dass Trauma-Patienten oft Sinneseindrücke oder intensive Wellen von Gefühlen erleben, die als exakte Repräsentationen bzw. Wiederholung der während des traumatischen Erlebnisses wahrgenommenen Sinneseindrücke empfunden werden.⁵⁴ Dies bedeutet, dass sich für traumatisierte Personen Vergangenheit und Gegenwart immer wieder überlagern und es sogar zu einer Ununterscheidbarkeit dieser Zeitschichten in der eigenen Empfindung kommen kann. Auch die Brüche in der Wahrnehmungskontinuität, die durch Trauma ausgelöst werden,⁵⁵ führen zu einer besonderen zeitlichen Struktur, da Zeit nicht mehr als lineare, chronologische Abfolge von Ereignissen wahrgenommen werden kann. Die zeitliche Struktur ist von Nachträglichkeit, Latenz, Indexikalität und Wiederholungen geprägt.⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Trauma und Trauma-Erinnerungen durch Brüche in der Kontinuität, Absenz von Erinnerungen, Trennung von psychischer und physischer Ebene, sowie der Unterminierung der Kategorisierung in Wahr und Falsch auszeichnen und sich der

⁵² Vgl. Herman, Judith, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - from Domestic Abuse to Political Terror*, 1992; S. 1.

⁵³ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung“, S.70.

⁵⁴ Vgl. van der Kolk, „Trauma and Memory“, S. 287.

⁵⁵ Vgl. Köhne, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, S.8.

⁵⁶ Vgl. ebd. S.9.

Narrativität entziehen. Dies führt direkt zu der Frage, wie Trauma überhaupt medial vermittelt werden kann, wenn es generell Inszenierungsmöglichkeiten entgleitet, wie Köhne bemerkt: „Traditionell wird ‚Trauma‘ als etwas prinzipiell Nicht-Repräsentierbares und ästhetisch-mimetisch Nicht-Darstellbar aufgefasst“.⁵⁷ Diese Nicht-Repräsentierbarkeit sieht Köhne begründet in den genannten Eigenschaften von Trauma, da „am ‚Ort des Traumas‘ zunächst erinnerungs- und bildtechnische ‚Leere‘ herrscht oder nur fragmentarische Erinnerungen verfügbar sind, die sich bekannten Vorstellungs-, Wahrnehmungs-, und Verständnisstrukturen entziehen oder widersetzen“.⁵⁸ Dennoch ist Trauma das Sujet einer Fülle an Filmen und in den 1980er und 1990er Jahren lässt sich die Entwicklung eines „trauma cinema“⁵⁹ beobachten, das sich thematisch mit welterschütternden Ereignissen sowohl auf öffentlicher als auch persönlicher Ebene befasst.⁶⁰ Wie also behandelt der Film dieses unsichtbare bzw. nicht-repräsentierbare Sujet?

3.2. Filmische Vermittlung von Trauma

Janice Haaken weist in „The Recovery of Memory“ auf die Zentralität der verschiedenen Gedächtnisformen hin. Wenn Trauma-Erinnerungen im Gehirn anders abgespeichert werden, als gewöhnliche, narrative Erinnerungen, stellt sich die Frage, wie Trauma-Erinnerungen in narrative Erinnerungen transformiert werden können. Haaken resümiert, dass die Traumatheorie keine hinreichende Antwort auf diese Frage bietet.⁶¹ Eine Antwort auf diese Frage im Gehirn-physiologischen oder psychologischen Sinne kann hier nicht gegeben werden. Diese Frage lässt sich dafür auf die Ebene der medialen Vermittlung projizieren, um auf dieser einer Antwort nachgehen zu können. Trauma-Erinnerungen ist inhärent sich der Narration zu entziehen. Es stellt sich also die Frage, wie Trauma-Erinnerungen und Film – ein Medium, dass der Narration dient – ineinandergreifen.

Trauma zeichnet sich durch besondere zeitliche Strukturen aus, die wesentlich von linearen Zeitstrukturen abweichen. Köhne argumentiert, dass der Film sich besser als andere Medien eignet, um Trauma sichtbar zu machen, da dieser der besonderen Zeitstruktur von Trauma gerecht werden kann:

„Auch wenn die filmische Narration eine eigene Linie kreiert, eignet sie sich besonders gut für die Inszenierung von ‚Trauma‘, weil sie zeitliche Brüche plastisch machen kann.“

⁵⁷ Köhne, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, S.12.

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ Walker, „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“, S. 214

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Haaken. Janice, „The Recovery of Memory, Fantasy, and Desire: Feminist Approaches to Sexual Abuse and Psychic Trauma“, *SIGNS*, 21/4, 1996; S.1069-1094; S 1079.

Sie kann das Bruchhafte, Diskontinuierliche in Form von Sprüngen, kurzen Einblendungen, ‚Schweigen‘, alogischen Schnitten nachahmen“.⁶²

Die besondere Zeitform von Trauma findet ihre Visualisierung auch in Flashbacks und Rückblenden, wie Turim feststellt.⁶³ Flashbacks gehören zu den eindringlichsten Darstellungen von Erinnerungsblitzen, da sie abrupt, fragmentarisch, repetitiv sowie gewaltsam in den Film eingefügt werden können, was ihnen eine starke visuelle Kraft verleiht. Diese visuelle Macht kann das gewaltsame Eindringen der Vergangenheit in die Gegenwart visualisieren, wie es sich vollzieht, wenn Trauma sein Wiederleben in invasiven Erinnerungen und Symptomen erzwingt.⁶⁴ In ihrer affektiven und disruptiven Macht kommen filmische Flashbacks Trauma-Flashbacks sehr nahe, denn filmische Flashbacks haben ebenso wie psychologische Flashbacks die Macht, zu einem Zerbersten der zeitlichen Linearität und somit der (filmischen) Gegenwart zu führen, wenn diese durch unverarbeitete, plötzlich hereinbrechende Erinnerungen punktiert, gestört und unterbrochen werden.⁶⁵

Der Film kann, mit Köhnes Worten, helfen, Trauma-Ereignisse „präsent und evident zu machen, indem er ihre Strukturen und Effekte ästhetisch verdoppelt, nachahmt oder allererst sichtbar macht“.⁶⁶ Das Vermögen des Films, Trauma medial zu vermitteln, sieht Köhne nicht zuletzt dem geschuldet, dass der Film einen „phantastischen, mehr oder weniger geschlossenen diegetischen Raum, der in der Realität oftmals nicht erzählbare oder tabuisierte Visionen kreiert“⁶⁷ darstellt. Dieses Bild des eigenen Raumes findet sich in Deleuzes Begriff der radikalen Immanenz des Films wieder. Die radikale Immanenz bezeichnet das Vermögen des Films, nicht nur abbildend, sondern erschaffend zu agieren: „Der Film steht innerhalb der Welt, aber er stellt sie nicht dar, sondern her“.⁶⁸ Dementsprechend kann er nicht nur lineare, konventionelle Zeitkonzepte wiedergeben. Er kann Zeitlichkeit re-konzeptualisieren, d.h. ein eigenes Konzept von Zeitlichkeit entwerfen bzw. sichtbar machen. Deleuze beschreibt in *Das Zeit-Bild*, wie bestimmte Bildtypen des Films den Blick auf die Zeit freigeben können. Die Zeit ist dabei nicht der Linearität verpflichtet, sondern kann sich in Abzweigungen und Spaltungen, Simultanität und verschiedenen Möglichkeitsräumen entfalten.⁶⁹ Somit gelingt es mit diesen bestimmten Bildformen – den ‚Zeitbildern‘ mit Deleuzes Worten – der eigenen Zeitlichkeit von Trauma

⁶² Köhne, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, S.9.

⁶³ Vgl. Turim, „The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks.“, S. 207; 209.

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 207.

⁶⁶ Köhne, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, S. 15.

⁶⁷ ebd.

⁶⁸ Engell/Fahle, „Film-Philosophie“, S. 222.

⁶⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Kino 2, Frankfurt am Main: edition suhrkamp, 1991. S. 111 f., 140.

gerecht zu werden. Die Bildformen können sich der Zeiterfahrung, die mit Trauma und Trauma-Erinnerungen einhergeht, anpassen. Das Sujet muss keinen narrativen Konzepten untergeordnet werden. Vielmehr kann der Bruch mit diesem instrumentalisiert werden, um das Sujet Trauma sichtbar werden zu lassen.

Neben der Fähigkeit des Films, verschiedene non-lineare Zeiterfahrungen zu inszenieren, bietet sich der Film zur Inszenierung von Trauma auch an durch seine Fähigkeit, ohne sprachliche Vermittlung auszukommen. Traumatische Ereignisse lassen die betroffenen Personen in einem sprachlosen Entsetzen zurück, in dem Worte nicht beschreiben können, was geschehen ist.⁷⁰ Anstelle von Sprache kann Film kompositorische, visuelle und akustische Mittel gleichzeitig einsetzen, um eine gesamtsensorische Erfahrung zu schaffen, was dem Film besondere Möglichkeiten einräumt, Trauma zu vermitteln.⁷¹ Den Einbezug aller oder möglichst vieler Sinne gleichzeitig betrachtet Patell als immanent für die mediale Vermittlung von Trauma:

“With the body on the line in trauma, the power of film as a total sensory experience that, for example, a written text is not, seems to give it unique powers to convey traumatic experience and produce the spectator as a kind of traumatic witness if not vicarious traumatic subject”.⁷²

Die Verbindung visueller und akustischer Elemente ist eine Besonderheit der filmischen Sprache, welche es ermöglicht, psychische wie physische Zustände widerzuspiegeln.⁷³ Köhne attestiert dem Film nicht nur das besondere Vermögen, zu inszenieren, was sprachlich nicht vermittelbar ist, sondern sieht darin sogar den Ursprung einer eigenen Filmsprache: „Traumazentrierte Filmsprache entsteht also aus einer prinzipiellen Sprachlosigkeit und Ohnmacht heraus“.⁷⁴

Ein weiteres filmisches Mittel, dass die Inszenierung von Trauma ermöglicht, sind assoziative Montagen. Turim weist darauf hin, dass der Film mittels dieser auf Traumata verweisen kann, die verdrängt oder verschüttet in der Vergangenheit liegen. Durch assoziative Montagen ruft die Gegenwart die Vergangenheit wieder ins Gedächtnis, wie Turim darstellt.⁷⁵ Die Bedeutung dieser Filmtechnik für die Inszenierung von Trauma wird besonders deutlich mit Blick auf den dissoziativen Charakter von Trauma-Erinnerungen. Dieser dissoziative Charakter führt dazu, dass gegenwärtige Stimuli Erinnerungen an die Trauma-Erfahrung hervorrufen und bei den betroffenen Personen Emotionen, Affekte und Wahrnehmungen auslösen, ohne dass diese jedoch

⁷⁰ Vgl. Van der Kolk, “Trauma and Memory”, S. 286.

⁷¹ Vgl. Patell, Shireen R.K. “Traumatic Memory and Cinematic Syntax”, in: „Trauma und Film“, Hg. Julia Barbara Köhne, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, S. 29-55; S. 30.

⁷² ebd. S. 33.

⁷³ Vgl. Martinetz, “Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandener Disziplinen”, S. 69 f.

⁷⁴ Köhne, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, S. 14.

⁷⁵ Vgl. Turim, “The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks”, S. 209.

eine bewusste Verbindung zwischen der Trauma-Erfahrung und den eigenen Empfindungen herstellen können.⁷⁶ Hier zeigt sich eine assoziative Verbindung zwischen Stimuli und Erinnerungen, die jeglicher offensichtlicher Verbindungen entbehrt. Filmtechnisch kann diese Form der Trauma-Erinnerungen mittels assoziativer Montagen dargestellt werden, da dieses filmische Mittel es vermag, metaphorische Parallelen zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit herzustellen. Montagesequenzen, die verschiedene Bilder assoziativ verbinden, können darüber hinaus der scheinbaren Zusammenhangslosigkeit von Erinnerungsbildern, die in Fragmenten auftauchen, Rechnung tragen. Ebenso eignet sich die genannte Filmtechnik, um die Inkohärenz der Erlebnisse der Vergangenheit sowie die gestörte Wahrnehmungskontinuität der betroffenen Personen darzustellen.⁷⁷

Die genannten filmtechnischen Möglichkeiten zur Inszenierung führen zu jenem eigenen Stil von Filmen, die Walker unter dem Begriff ‚trauma cinema‘ subsumiert. Die narrative und stilistische Modalität dieser Filme bezeichnet Walker als non-realistisch sowie charakterisiert durch Fragmentierung, non-synchronen Ton, Wiederholung, schnelle Schnitte und ungewöhnliche Einstellungen. Ebenfalls charakteristisch für Filme des ‚trauma cinema‘ ist die Annäherung an die Vergangenheit über eine ungewöhnliche Mischung aus emotionalen Affekten, metonymischem Symbolismus und kinematographischen Flashbacks.⁷⁸ In diesem außergewöhnlichen kinematographischen Stil traumaspezifischer Filme spiegeln sich eindeutig die Eigenschaften des psychologischen Phänomens. Ebenso zeichnet sich ab, wie nahe der Film den Eigenschaften von Trauma-Erinnerungen über verschiedene Filmtechniken zu kommen vermag. Diese Annäherung gelingt über inszenatorische Möglichkeiten, die dem Film in weiten Teilen exklusiv eigen sind, was ihn über andere Medien erhebt, wenn es zur Inszenierung von Trauma kommt.

⁷⁶ Vgl. Van der Kolk, „Trauma and Memory“, S. 284.

⁷⁷ Vgl. Vgl. Turim, „The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks“, S. 207.

⁷⁸ Vgl. Walker, „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“, S. 214.

4. Filmisches Trauma mit Gilles Deleuze

Mit Deleuze findet sich ein wissenschaftlicher Rahmen für Trauma-Inszenierung im Film, welcher der Filmwissenschaft eine Zentralität einräumt, die in vergleichbaren Filmanalysen weniger stark ausgeprägt ist. Der Fokus kann auf die Inszenierung und die filmtechnischen Mittel zur Sichtbarmachung von Trauma gelenkt werden. Dies wird möglich durch die adäquaten wissenschaftlichen Werkzeuge, die der Komplexität und den Eigenschaften des Sujets gerecht werden. Im Folgenden wird evaluiert, inwiefern sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes als Werkzeug zur Filmanalyse des Sujets Trauma im Horrorfilm fruchtbar machen lässt. Die Untersuchung soll dabei den Blick freigeben auf Aspekte der Inszenierung von Trauma im Film, die in einer Analyse aus psychologischer oder Trauma-theoretischer Perspektive heraus wenig Raum finden oder sich den Begriffen der genannten Disziplinen entziehen.

Wie im vorherigen Kapitel dargelegt, lässt sich ein besondere visueller Stil von Filmen, die das Sujet Trauma inszenieren, konstatieren. Diese Visualität und die genannten filmtechnischen Mittel, die der Inszenierung von Trauma dienen, führen weg von der Ästhetik und den narrativen Regeln des konventionellen Erzählkinos. Das klassische Erzählkino verfolgt Realitätsillusion und kohärente Narration.⁷⁹ Eine homogene Zeitstruktur ist grundlegend für die Realitätsillusion im Film, da die filmische Wirklichkeit der bekannten Erfahrungswirklichkeit entsprechen muss, um Realitätsnähe zu erreichen.⁸⁰ Die Realitätsnähe von Filmen des Erzählkinos ist umso größer, je mehr die Filme „alltägliche Prinzipien der Wirklichkeitskonstruktion bestätigen, Perzeptionsgewohnheiten imitieren und Wahrnehmungsplausibilität herstellen“.⁸¹ Die Zeit als ordnende Struktur, die den Rezipient:innen Möglichkeiten der Orientierung und Identifizierung bietet, bleibt im narrativen Kino selbst unsichtbar, d.h. ihre mediale Konstruiertheit wird verdeckt, um die Realitätsillusion aufrechtzuerhalten.⁸² Das Verhältnis von Realitätsillusion und Zeitinszenierung beschreibt Volland wie folgt:

„Um Realitätstreue zu erzielen kommt in den klassischen Filmwelten die Zeitbeschreibung zur Anwendung, mit der Wahrnehmungseindrücke für gewöhnlich auch im Alltag organisiert werden: das objektivierte Zeitmuster, das sich aus den Raumbewegungen in der Außenwelt ableitet und Temporalität als lineare Folge von Gegenwarten konzipiert. In diesem Muster gilt die räumliche Dynamik von Körpern als Indiz zeitlicher Progression“.⁸³

⁷⁹ Vgl. Volland, Kerstin, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009; S. 80.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 81.

⁸¹ ebd.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ ebd.

Bereits der Verweis auf die alltägliche Wahrnehmung von Zeit zeigt, dass Trauma in der Realitätsillusion des Erzählkinos keinen Raum zur Inszenierung findet. Trauma-Erlebnisse und die Erinnerungen an diese stehen der Alltäglichkeit von Ereignissen diametral gegenüber. Sie sind so einschneidend und destabilisierend, dass bestimmte Mechanismen der Psyche scheitern. Die psychischen Abläufe, die im Alltag der Wahrnehmung von Geschehen und dessen Organisation, Verarbeitung und Speicherung dienen, versagen. Das konventionelle Erzählkino ist demnach mit der Inszenierung von Trauma-Erlebnissen bzw. -Erinnerungen größtenteils unvereinbar. Die Frage nach der Inszenierung von Trauma führt also zu Filmen, in denen die Konventionen des narrativen Kinos aufgebrochen werden, um an den Bruchstellen und Rupturen Raum für adäquate Inszenierungen zu schaffen.

Die Abwendung von den Konventionen des narrativen Kinos führt zu Deleuzes Werk *Das Zeit-Bild*. An eben diesen Bruchstellen entwickelt Deleuze seine Theorie des Zeitbildes. In diesem Werk arbeitet Deleuze die Differenzierung zwischen dem Bewegungsbild und dem Zeitbild aus. Die Bildform des Bewegungsbildes konstituiert nach Deleuze die klassische Erzählung des Films. Durch Umbrüche in der kinematographischen Landschaft, die mit dem italienischen Neo-Realismus einsetzen, ergeben sich neue Bildformen – der Typus des Zeitbildes und seiner Subformen entwickelten sich.⁸⁴ Diese Bildformen, die sich aus der von Deleuze sogenannten ‚Krise des Aktionsbildes‘ heraus entwickelten, sind für die Inszenierung von Trauma von immenser Bedeutung. In diesen Filmbildern kann Trauma seine Sichtbarkeit erlangen, was in dem Bildtypus des Bewegungsbildes nicht gelingt. Darauf sowie auf die Eigenschaften der jeweiligen Bildtypen wird im Folgenden detailliert eingegangen. Zunächst soll jedoch die Krise des Aktionsbildes und die Entwicklung der neuen Bildformen nachgezeichnet werden, da in ihrer Genese ihre Eignung zur Inszenierung von Trauma bereits angelegt ist.

Die Krise des Bewegungsbildes verortet Deleuze realgeschichtlich in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges. Die damalige gesamtgesellschaftliche Situation hatte maßgeblichen Einfluss auf filmische Strategien und Narrationen:

„Alles hat mit dem Zweiten Weltkrieg aufgehört. Plötzlich glauben die Leute nicht mehr so recht daran, daß es eine Möglichkeit gibt, auf diese Situationen zu reagieren. Die Nachkriegszeit wächst ihnen über den Kopf. Und das ergibt dann den italienischen Neorealismus: Hier sind die Leute in Situationen gestellt, die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können“.⁸⁵

Die Weltkriegserfahrungen bedeuten Trauma auf gesamtgesellschaftlicher wie auf persönlicher Ebene, über Nationen hinweg. Schaub beschreibt diese traumatische Krise als Verlusterfahrung

⁸⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2. Kino 2*, S. 11, 14, 17, 43.

⁸⁵ Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 178.

in ideeller Hinsicht, die den materiellen Verlusten nachfolgt.⁸⁶ In dieser ideellen Verlusterfahrung verschwinden der Glaube an die eigene Wirkmächtigkeit, die Bedeutung der eigenen Taten und der Wille aktiv einzugreifen.⁸⁷

In dieser traumatischen Schockstarre entwickelt sich der italienische Neorealismus, in dem sich das Kriegstrauma spiegelt: „Die Personen ‚wissen‘ nicht mehr auf Situationen zu reagieren, die sie übersteigen“⁸⁸ und „hier sind die Leute in Situationen gestellt, die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können“.⁸⁹ Schaub fasst die Beschreibungen des Neorealismus, die sich bei Deleuze finden, wie folgt zusammen:

„der italienische Neorealismus [erzielt, Anm.] dieses sonderbare Gefühl, nicht länger Herr des eigenen Schicksals zu sein, inmitten einer zerstörten Welt, in der es egal ist, ob man sich moralisch oder unmoralisch verhält, einer Welt, die nicht auf den Menschen gewartet hat und die nicht mehr Ort der Verwirklichung menschlicher Vorstellungen und Träume ist“.⁹⁰

Nichts könnte also näherliegen, als die Inszenierung von Trauma in jenen Bildformen zu suchen, die von Anfang an danach strebten, die Gefühle und die Lebenswirklichkeit einer von Trauma geprägten und durchdrungenen Epoche zu visualisieren. In diesen Bildformen finden sich von Beginn ihrer Entwicklung an die Effekte und Symptome von Trauma: Handlungs- und Reglosigkeit, Überforderung und Unvermögen, angemessen auf die gegebene Situation zu reagieren.

Die Bildformen, die sich aus der Krise des Aktionsbilds heraus entwickeln, gehorchen nicht länger den Gesetzen des sensomotorischen Schemas. In diesen Bildformen ist das Reiz-Reaktions-Schema unterbrochen. Das bedeutet, dass „die optische und akustische Situation nicht mehr durch eine Aktion bewirkt wird und sich auch nicht mehr in Aktion fortsetzt“.⁹¹ Die Bilder, in denen das Reiz-Reaktions-Schema aufgebrochen ist, sind eigenständige Wahrnehmungsbilder, die in keiner Verkettung mit Aktionsbildern auftreten, d.h. dass die Wahrnehmungssituation nicht mit einer Aktion verknüpft ist, sondern als sie selbst und unabhängig

⁸⁶ Vgl. Schaub, Miriam, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Fink 2006; S. 117.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 89.

⁸⁹ ebd. S. 178.

⁹⁰ Schaub, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 118.

⁹¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.17.

bestehen bleibt. Dadurch entstehen Bildformen, die sinnlich geprägt sind und onirische Qualität haben.⁹² Deleuze benennt diese Bildformen mit „rein optischen und akustischen Situationen“.⁹³

Eine weitere Veränderung, die sich aus der Krise des Aktionsbildes ergibt, ist wie die Repräsentation von Zeit im Film erfolgt. In den Bewegungs-Bildern findet sich eine indirekte Repräsentation der Zeit, die sich aus Bewegung bzw. Montage konstituiert. Diese indirekte Repräsentation wird abgelöst durch direkte Bilder der Zeit in den neu entstehenden Bildformen, die aus der Krise des Aktionsbildes hervorgehen.⁹⁴ Die direkten Bilder der Zeit sind nicht länger auf Bewegung und Montage verwiesen, um Zeit indirekt darzustellen. Aus diesem Grund kommen Sukzessionslogik und Linearität zeitlicher Abfolgen nicht mehr zum Tragen. Ohne auf Bewegung oder Montage – und somit lineare, sukzessionslogische Abläufe – angewiesen zu sein, wird im Kristallbild der unmittelbare Blick auf die Zeit frei.⁹⁵

Die Linearität von Zeit wird im Zuge der direkten Zeitbilder verabschiedet. Hier wird sichtbar, was in Deleuzes Konzeption von Zeit angelegt ist: Simultanität verschiedener Zeitplateaus und die Ko-Existenz zweier Wirklichkeitsordnungen. Volland bezeichnet Deleuzes Konzept von Zeit als ein „schöpferisches Werden“,⁹⁶ denn Zeit bedeutet nach Deleuze eine stetige Zweiteilung des Zeitstrahls in eine aktuelle und eine virtuelle Dimension.⁹⁷ Diese stetige Zweiteilung bezeichnet Deleuze als die fundamentalste Operation der Zeit:

„da sich die Zeit Vergangenheit nicht nach der Gegenwart, die gewesen ist, bildet, sondern gleichzeitig mit ihr, muß sich die Zeit in jedem Augenblick in Vergangenheit und Gegenwart aufteilen, die naturgemäß voneinander nur differieren, oder, was auf das Gleiche hinausläuft, sie muß die Gegenwart in zwei heterogene Richtungen teilen, wobei die eine auf die Zukunft hinstrebt und die andere in die Vergangenheit fällt. Es ist erforderlich, daß sich die Zeit aufspaltet, während sie gleichzeitig verläuft oder sich gibt [*se pose*]: sie spaltet sich in zwei dissymmetrische Strahlen auf, von denen der eine die gesamte Gegenwart vorübergehen läßt und der andere die ganze Vergangenheit bewahrt. Die Zeit besteht aus dieser Spaltung (...)“.⁹⁸

Das Kristallbild entsteht durch diese Spaltung der Zeit, weswegen in ihm sowohl die aktuelle als auch die virtuelle Dimension der Zeit sichtbar sind: „Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit (...)“.⁹⁹ Zu jedem Zeitpunkt existiert eine

⁹² Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.15.

⁹³ ebd. S. 21. Auf die Eigenschaften dieser Bildformen wird im Unterkapitel 4.1.2. Das Ununterscheidbarkeitsprinzip in rein optischen und akustischen Situationen im Detail eingegangen, um darauffolgend darzulegen, warum diese Bildformen Raum für Inszenierungen von Trauma schaffen.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 61.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 132.

⁹⁶ Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. S. 63.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 64.

⁹⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 111 f., Anmerkung im Original.

⁹⁹ ebd. S. 112.

Vielzahl an verschiedenen möglichen Entwicklungen, die sich vollziehen können. Aus diesem Pool an Möglichkeiten realisieren sich die einen und werden zu der aktuellen Seite, die aus der Spaltung der Zeit hervorgeht. Volland nennt diese aktualisierten Möglichkeiten „den Wirkungszusammenhang der Materie (...) [der sich, Anm.] in die Materie eingeschrieben hat“.¹⁰⁰ Die Potenziale, die sich nicht aktualisieren, befinden sich auf der virtuellen Seite der Zeit, die das Gegenstück zur aktuellen Seite darstellt:

„Zeit bedingt jedoch nicht nur die aktuellen Bewegungen und Metamorphosen der Materie, sondern auch die Ausbildung einer geistigen Dimension, die allein dem Denken zugänglich ist: Jede Aktualisierung erzeugt eine Wolke nicht-aktualisierter Möglichkeiten – Möglichkeiten, die ebenfalls hätten eintreten können, es aber nicht getan haben. Konstellationen und Entwicklungslinien, die sich nicht in die Materie einschreiben, verbleiben im Zustand reiner Potenzialität und konstituieren eine eigständige Realität des Möglichen: die Virtualität“.¹⁰¹

Auf der virtuellen Seite befindet sich also das nicht aktualisierte Potenzial eines jeden Augenblicks, die allgemeine oder atemporale Vergangenheit, aber auch die konkrete Vergangenheit der aktuellen Seite der Zeit.¹⁰²

Die virtuelle Seite der Zeit ist durch Simultanität gekennzeichnet, da all die Möglichkeiten, die sich nicht realisiert haben, zeitgleich nebeneinander koexistieren. Diese Seite der Zeit bedeutet ein Gleichzeitigkeitsfeld, auf dem Zeit nicht länger als lineares, sukzessives Voranschreiten verstanden werden kann. Die virtuelle Seite der Zeit bezeichnet Volland als „Raum des Denkbaren“¹⁰³, in dem die kausale Einheit durch ein „offenes Spiel virtueller Möglichkeiten“¹⁰⁴ ersetzt wird.

In diesem Möglichkeitsraum findet sich das Potenzial des Films Trauma zu inszenieren, da sich verschiedene Möglichkeiten der Vergangenheit an die Leerstellen absenter Erinnerungen setzen können. Dadurch kann der tatsächliche Ablauf der Geschehnisse in der Vergangenheit näherungsweise nachvollzogen werden und eine Exploration der Vergangenheit vorgenommen werden, um die verschiedenen Potenziale der Vergangenheit zu erkunden. Dadurch kann sich insbesondere absenten bzw. verdrängten Trauma-Erinnerungen angenähert werden. Auch Leerstellen im Gedächtnis können so gedanklich rekonstruiert werden, da verschiedene potenzielle Ereignisse erkundet werden können. Dabei lässt sich auf der virtuellen Seite vermeiden, Erinnerungen als ‚falsch‘ oder unwahr zu diskreditieren. Wie Walker in „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“ beschreibt, wird Trauma-Erinnerungen oft ihre Wahrhaftigkeit in Abrede gestellt, da sie sich durch Absenzen, Lücken, Symbolik oder auch

¹⁰⁰ Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 88.

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² Vgl. ebd. S.181.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 103.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

Unterdrückung im Gedächtnis auszeichnen.¹⁰⁵ Der non-subjektive Möglichkeitsraum der virtuellen Seite der Zeit ermöglicht es, sich über die Binarität von Wahr und Falsch hinwegzusetzen, um Trauma-Erinnerungen filmisch zu inszenieren – so unreal, inkohärent oder verzerrt sie auch scheinen mögen – ohne dabei die Frage nach der Wahrhaftigkeit von Trauma-Erinnerungen diskutieren zu müssen.

Die virtuelle Seite der Zeit bietet sich zur Inszenierung von Trauma auch an, wegen der in ihr herrschenden Simultanität und Non-Linearität. Diese Eigenschaften sind von großer Bedeutung für die Inszenierung von Trauma, da zu den Trauma-Symptomatiken das Empfinden sich überlagernder Zeitschichten und Realitätsdimensionen gehört. Da auf der virtuellen Seite verschiedene Zeitplateaus koexistent und simultan zueinander bestehen, kann dem Empfinden und Erleben traumatisierter Personen Raum gegeben werden. Auch die Betonung von „mental-Relationen und gedanklichen Bewegungen auf dem Gleichzeitigkeitsfeld des Virtuellen“¹⁰⁶ ist von Relevanz, um Trauma zu inszenieren, da sich dies sowohl auf der psychischen wie auf der physischen Ebene manifestiert. Im konventionellen Erzählkino, das sich aus Bewegungsbildern konstituiert und damit stärker dem Physischen verhaftet ist, kann der psychischen Seite von Trauma weniger stark Rechnung getragen werden.

4.1. Rein optische und akustische Situationen zur Inszenierung filmischen Traumas

Der Bildtypus der rein optischen und akustischen Situationen, der aus dem „Zusammenbruch der traditionellen sensomotorischen Situationen, wie sie im früheren Realismus oder im Aktionsbild vorhanden waren“¹⁰⁷ hervortritt, ist für die Inszenierung von Trauma aus zwei Gründen bedeutend. Der erste Grund ist, dass die rein optische und akustische Situation „nicht mehr durch eine Aktion bewirkt wird und sich nicht mehr in Aktion fortsetzt“.¹⁰⁸ Das bedeutet, dass in diesen Bildformen die Reiz-Reaktions-Kette unterbrochen ist und die Filmbilder somit „reine Beschreibungen“¹⁰⁹ sind.

Der zweite Grund für die Eignung der rein optischen und akustischen Situationen ist das sogenannte Ununterscheidbarkeitsprinzip, das in ihnen zum Tragen kommt:

„Wir haben es hier in der Tat mit einem Unbestimmbarkeits- oder Ununterscheidbarkeitsprinzip zu tun: man weiß nicht mehr, was imaginär oder real, körperlich oder mental in der Situation ist,

¹⁰⁵ Vgl. Walker, „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“, S. 211 f.; S. 213.

¹⁰⁶ Vgl. Volland, *Zeitspieler. Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 116.

¹⁰⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 25.

¹⁰⁸ ebd. S.17.

¹⁰⁹ ebd. S. 65.

nicht weil man diese Merkmale vermengte, sondern weil man es nicht mehr zu wissen braucht und es auch keinen Anlass mehr gibt, danach zu fragen“.¹¹⁰

Diese Eigenschaften haben eine enorme Relevanz für die Inszenierung von Trauma. Sie eröffnen Möglichkeitsräume, in denen das psychische Phänomen visualisiert und vor den Rezipient:innen entfaltet werden kann. Um der Komplexität der genannten Eigenschaften und dem jeweiligen Konnex zwischen ihnen und Trauma gerecht werden zu können, werden sie im Folgenden einzeln erläutert.

4.1.1. Inszenierung von Handlungsunfähigkeit durch die Unterbrechung der Reiz-Reaktions-Ketten

Die rein optischen und akustischen Situationen sind geprägt durch Abwesenheit von Aktion, da in ihnen die sensomotorischen Schemata blockiert sind. Die Figur selbst wird in diesen Bildformen zur Zuschauer:in, die nicht mehr zu Reaktion und Handlung fähig ist, sondern nur noch registriert.¹¹¹ Da Trauma-Erfahrungen die psychischen Fähigkeiten zur Verarbeitung des Erlebten übersteigen, sind traumatisierte Personen oftmals gefangen in einem Unvermögen, angemessen zu handeln.¹¹² Diese Handlungsunfähigkeit kann in den rein optischen und akustischen Situationen inszeniert werden, da in diesen Bildformen „die Aktion von einem Kino des Sehenden ersetzt“¹¹³ wird.

Die Handlungsunfähigkeit spitzt sich insbesondere zu, wenn Trauma-Erinnerungen auf psychischer oder physischer Ebene zurückkehren. In das Bewusstsein (zurück) drängende Erinnerungen an Trauma-Erfahrungen führen dazu, dass Empfindungen und Wahrnehmungen aus der Vergangenheit wie gegenwärtig erlebt werden. In diesem Fall ist die Reiz-Reaktions-Kette unterbrochen, da der Reiz, der die körperlichen Empfindungen auslöst, nicht im gegenwärtigen Moment existiert. Der Reiz liegt in der Vergangenheit und in der Erinnerung der jeweiligen Person – er ist somit in dem jeweiligen Moment nicht tatsächlich vorhanden. Somit scheinen die körperlichen Reaktionen ohne tatsächlichen Auslöser bzw. Reiz aufzutreten.

Da das traumatisierende Erlebnis von der betroffenen Person verdrängt wurde und somit in deren Bewusstsein nicht existent ist, ist es auch möglich, dass bei einer traumatisierten Person körperliche Reaktionen auftreten, welche die betroffene Person auf keinen Ursprung zurückführen kann.¹¹⁴ Die Reiz-Reaktions-Kette ist hier insofern unterbrochen, als dass in dem

¹¹⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.19.

¹¹¹ Vgl. ebd. S.13.

¹¹² Vgl. van der Kolk, „Trauma and Memory“, S. 279.

¹¹³ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 22.

¹¹⁴ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandenen Disziplinen“, S. 71.

Bewusstsein bzw. der Wahrnehmung der jeweiligen Person zwar die körperliche Reaktion existiert, nicht aber der Reiz – das traumatische Erlebnis – da dieses verdrängt wurde. Auch hier scheinen die körperlichen Reaktionen ohne tatsächlichen Auslöser bzw. Reiz aufzutreten.

In beiden Fällen ist die Reiz-Reaktions-Kette also unterbrochen bzw. verkürzt auf die Reaktion, der kein tatsächlicher, im Augenblick existenter Reiz vorgeschaltet ist. Die Abwesenheit des Reizes führt zur Handlungsunfähigkeit der betroffenen Person. Sie scheint nur noch – unangemessen – körperlich zu reagieren, ohne jedoch dem Reiz ausweichen, ihn beenden oder anderweitig manipulieren zu können. Im Falle der verdrängten Erinnerungen ist der betroffenen Person der in der Vergangenheit liegende Reiz nicht einmal bewusst. Die betroffene Person findet sich der Reaktion ausgeliefert.

Wie bereits im Zuge der Symptomatik von Trauma beschrieben, übersteigt ein traumatisches Erlebnis die Fähigkeit der betroffenen Person, auf dieses angemessen zu reagieren.¹¹⁵ Mit Deleuzes Worten lässt sich diese Unfähigkeit zur Reaktion als eine Blockade des sensomotorischen Schemas bezeichnen. Dies führt wiederum zu rein optischen und akustischen Situationen, da diese durch ebenjene Blockade gekennzeichnet sind.

Die deskriptive Kraft der rein optischen und akustischen Situationen ist ein weiterer wichtiger Aspekt mit Blick auf die Inszenierung filmischen Traumas. Deleuze sieht in den Beschreibungen eine wichtige Funktion der rein optischen und akustischen Situationen:

„ihre Funktion besteht darin, etwas greifbar zu machen, und im allgemeinen [sic!] nimmt man an, daß sie etwas Untragbares und Unerträgliches faßbar macht. (...) Es geht um etwas, was zu gewaltig, zu ungerecht, aber manchmal auch einfach zu schön ist und von nun an unsere sensomotorischen Vermögen übersteigt“.¹¹⁶

Durch die deskriptive Kraft der rein optischen und akustischen Situationen ist keine sprachliche Vermittlung notwendig. Dies ist für die Inszenierung von Trauma insofern von Bedeutung, als dass traumatisierte Personen oft an der Verbalisierung des Erlebten oder der Erinnerungen daran scheitern.¹¹⁷ Oft scheint kein sprachlicher Ausdruck dem Erlebten angemessen zu sein oder nahe genug zu kommen. Rein optische und akustische Beschreibungen können an Stelle der sprachlichen Vermittlung treten und so Trauma bzw. die Erinnerung daran medial vermitteln und wahrnehmbar machen. Deleuze bemerkt zu der „deskriptiven Kraft [*puissance*] der Farben und Töne“¹¹⁸ an, dass sie „diese Kraft gerade deswegen besitzen, weil sie den Gegenstand selbst ersetzen, aufheben und neu schaffen“.¹¹⁹ Dies ist für die Inszenierung von Trauma insbesondere

¹¹⁵ Vgl. van der Kolk, „Trauma and Memory“, S. 279.

¹¹⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 32.

¹¹⁷ Vgl. van der Kolk, „Trauma and Memory“, S. 286.

¹¹⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 25, Ergänzung im Original.

¹¹⁹ ebd.

von Bedeutung, da sich Trauma-Erinnerungen oft der Sichtbarkeit entziehen. Diese Nicht-Sichtbarkeit von Trauma-Erinnerungen bedeutet, dass sie oft nicht von gegenständlicher Natur sind, sondern „sensorisch-somatisch oder ikonisch organisiert“¹²⁰ sind. Die Absenz eines konkreten Bildgegenstandes können rein optische und akustische Situationen mit sich selbst füllen, da diese nicht auf einen Bildgegenstand angewiesen sind. Trauma-Erinnerungen können in diesen Bildformen also in ihrer unkonkreten und abstrakten Gestalt wahrnehmbar gemacht werden.

Traumadarstellungen beziehen sich stark auf die mentale Ebene der betroffenen Personen, da mentale Bilder, Flashbacks und plötzlich in das Bewusstsein drängende Erinnerungsbilder die Realität von traumatisierten Personen prägen. Diese Symptome entziehen sich oftmals der sprachlichen Vermittlung. Um diese wahrnehmbar zu machen, bieten sich rein optische und akustische Situationen an. In diesen treten an Stelle der Reiz-Reaktions-Ketten neue Verkettungen, die das Filmbild auf den Raum von Denken und Zeit hin öffnen:

„Diese [die rein optischen und akustischen Situationen, Anm.] legen jedoch Verbindungen eines neuen Typs frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken setzen. Diese spezielle Fortsetzung vollzieht das Opto-Zeichen: indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht“.¹²¹

Das Opto-Zeichen konstituiert gemeinsam mit dem Sono-Zeichen die rein optische und akustische Situation.¹²² Die Qualitäten des Opto-Zeichens schaffen einen Bildtypus, in dem die mentalen Symptome von Trauma zur Inszenierung gelangen können. Engell und Fahle betonen die Bedeutung der mentalen Ebene in Zeitbildern wie folgt:

„Drittens vollzieht sich, ausgehend von den *Zeitbildern* [sic!], die filmische Bewegung in Montage und beweglicher Kamera nicht mehr zuerst im Netz der räumlichen Relationen, die dargestellt werden, sondern in demjenigen gedanklicher Relationen, in logischen Beziehungen etwa oder in anderen Relationen geistiger Art, die hergestellt werden und als deren Realisierung dann die sichtbaren Bewegungen des Filmbildes auftreten“.¹²³

Es ist also nicht mehr die Aktion, die dominiert und maßgeblich für die Filmbilder ist, sondern die mentale Ebene, von der ausgehend sich Bewegungen und Bilder entwickeln. Dies schafft die Möglichkeit, den Symptomen von Trauma auf psychischer Ebene Vorrang vor den Aktionen auf der physischen Ebene einzuräumen. Diese Möglichkeit ist insofern von Bedeutung, als dass es sich bei dem Sujet Trauma um ein psychisches Phänomen handelt, d.h. der Raum des Denkens bildet den Kern der Inszenierung. Bildformen, in denen das sensomotorische Schema dominiert und somit der Darstellung von Aktion und Bewegung dienen, sind demnach keine

¹²⁰ Köhne, „Einleitung: Trauma und Film, Visualisierungen“, S. 9.

¹²¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 32.

¹²² Vgl. ebd. S. 21.

¹²³ Engell/Fahle, „Film-Philosophie“, S. 234.

adäquaten Bildtypen zur Inszenierung von Trauma. Bildformen, in denen die mentale Ebene zum Tragen kommt und sichtbar gemacht werden kann, sind also notwendig zur angemessenen Inszenierung von Trauma.

4.1.2. Das Ununterscheidbarkeitsprinzip in rein optischen und akustischen Situationen zur Inszenierung traumatischer Erinnerungen und Erfahrungen

Die Inszenierung von Trauma sucht nicht vorrangig nach einer Übersetzung von Trauma-Erlebnissen und Erinnerungen in Bildformen der Bewegung oder Aktion, sondern ebenso nach Bildräumen des Denkens, in denen die psychischen Erfahrungen entfaltet und sichtbar gemacht werden kann. Martinetz führt dies zurück auf die Trennung von psychischer und physischer Ebene im Moment der Traumatisierung, die bedeutet, dass das Körpergedächtnis und das geistige Gedächtnis traumatisierter Personen sich voneinander unterscheiden können.¹²⁴ Um diesen zwei unterschiedlichen Ebenen in der Inszenierung gerecht zu werden, ist es also notwendig, zwei unterschiedliche Dimensionen im Bild zu schaffen. Martinetz sieht Deleuzes Theorien als adäquate Möglichkeit an, denn „[s]ie erfassen die psychische und physische Dimension des Bildes und die Verbindung zwischen inneren und äußeren Kausalphänomenen“.¹²⁵

Die zwei unterschiedlichen Dimensionen des Bildes finden sich in den rein optischen und akustischen Situationen, wie Deleuze beschreibt:

„Rein optische und akustische Situationen können demnach zwei Pole haben: eine objektiven und einen subjektiven, einen realen und einen imaginären, einen physischen und einen mentalen. Aus ihnen ergeben sich jedoch Opto- und Sonozeichen, welche die Pole fortwährend miteinander kommunizieren lassen und die, in der einen oder anderen Richtung, die Übergänge und Umwandlungen gewährleisten, die zu einem Ununterscheidbarkeitspunkt (nicht aber zu einer Vermengung) tendieren“.¹²⁶

Die stetige Kommunikation zwischen den beiden Polen ermöglicht die Sichtbarmachung eines Phänomens, dass aus der Trennung des mentalen und körperlichen Gedächtnisses im Moment der Traumatisierung folgt. Martinetz beschreibt, dass bei traumatisierten Personen eine Trennung, aber auch eine Verbindung zwischen inneren und äußeren Kausalphänomenen besteht. Sie führt dies zurück auf die Tatsache, dass Traumata auf einer äußerlich-realen Situation beruhen, die in Konflikt steht mit der inneren Wahrnehmungsrealität der jeweiligen Person.¹²⁷

¹²⁴ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandener Disziplinen“, S. 70.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 21.

¹²⁷ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandenen Disziplinen“, S. 70.

Rein optische und akustische Situationen bieten sich zur Inszenierung der komplexen Wahrnehmung traumatisierter Personen an, durch den Ununterscheidbarkeitspunkt, der in ihnen liegt. Traumatisierte Personen erfahren die gegenwärtige Realität oft als überlagert von Empfindungen der Vergangenheit,¹²⁸ sodass zwei unterschiedliche Dimensionen entstehen. Diese sind zum einen das Objektive oder auch das Reale, d.h. der tatsächliche Zeitpunkt in der Gegenwart, zum anderen das Subjektive oder das Imaginierte, d.h. die Wahrnehmungen der Vergangenheit in Form von traumatischen Erinnerungen, Flashbacks oder Halluzinationen. Die Dimension der mentalen Bilder und die gegenwärtige Realität korrelieren zwar nicht, sind aber für die jeweilige Person auch nicht getrennt erfahrbar. Die beiden Dimensionen gelangen also zu ihrem Ununterscheidbarkeitspunkt, ohne sich zu vermengen, wie Deleuze es beschreiben würde.

Wie Walker mit dem sogenannten *traumatic paradox* erklärt, erscheinen traumatische Erinnerungen oft in Form von (dissoziativen) Halluzinationen, Flashback-Episoden oder erschütternden Erinnerungen. Diese sind ‚falsche‘ Erinnerungen in dem Sinne, als die mentalen Bilder keine genaue Abbildung oder Repräsentation von realen, vergangenen Situationen sind. Dennoch sind diese traumatischen Erinnerungen wahrheitsgetreu – oftmals sogar mehr als alltägliche Erinnerungen – mit Blick auf den Kern der Erinnerung. Eine imaginierte Szene ist dabei die verzerrte Darstellung eines Ereignisses, sie ist indirekt, aber untrennbar mit dem traumatischen Ereignis verbunden bzw. entspringt diesem.¹²⁹ Nicht nur sind für die traumatisierte Person ‚wahre‘ und ‚falsche‘ Erinnerungen voneinander nicht unterscheidbar. Mit dem *traumatic paradox* zeigt sich, dass sich im Falle traumatischer Ereignisse die Pole von wahr und falsch, objektiv und subjektiv sowie real und imaginiert bis zu ihrer Ununterscheidbarkeit annähern.

4.2. Trauma in Zeitbildern: Non-lineare Strukturen und fragmentarische Bilder

Wie im Kapitel 3. Trauma: Mechanismen, Wahrnehmung und Darstellung beschrieben, entzieht sich Trauma der Sukzessionslogik. Trauma unterminiert diese durch ein wiederkehrendes Eintauchen oder Zurückfallen in die (eigene) Vergangenheit, durch Verzerrungen und Störungen der Zeitwahrnehmung, die nicht zuletzt aus der Absenz narrativer Erinnerungen und fehlender Kohärenz folgen. In dem Moment, in dem Flashbacks, Erinnerungen und Empfindungen der Vergangenheit in die Gegenwart der traumatisierten Person eindringen, kann nicht länger von einer linearen, sukzessionslogischen Zeitwahrnehmung gesprochen werden. Vielmehr lässt sich eine bestimmte Gleichzeitigkeit in der Zeitwahrnehmung traumatisierter Personen

¹²⁸ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandenen Disziplinen“, S. 70.

¹²⁹ Vgl. Walker, „Trauma Cinema: False Memories and True Experience“, S. 212.

feststellen. Diese Gleichzeitigkeit vollzieht sich dergestalt, dass für die jeweilige Person eine tatsächliche Überlagerung verschiedener Zeitschichten stattfindet, das heißt Situationen der Vergangenheit wie gegenwärtig wahrgenommen werden.¹³⁰ Sensorische Empfindungen oder physische Reaktionen der betroffenen Person entsprechen dabei den Empfindungen und Reaktionen, die sich in dem traumatischen Moment selbst ereignet haben. Somit reagieren oder empfinden traumatisierte Personen in der Gegenwart, als wären sie tatsächlich in diesem Moment in der Vergangenheit. Vergangenheit und Gegenwart überlagern sich somit und es kommt zu einer Simultanität von sich üblicherweise ausschließenden Zeitformen.

Auch fragmentarische Erinnerungsbilder an traumatische Erlebnisse oder Flashbacks entziehen sich der Sukzessionslogik. Diese mentalen Bilder sind nicht zwangsläufig in einer Reiz-Reaktions-Kette organisiert, in welcher Geschehnisse sukzessive und logisch aufeinander folgend ablaufen. Vielmehr können sich in traumatischen Erinnerungen verschiedene sinnliche Wahrnehmungen unterschiedlicher Zeitpunkte überlagern und miteinander verschmelzen, was zu einem Verschwimmen verschiedener Zeitplateaus führt. Durch den fragmentarischen Charakter von Erinnerungsbildern kann es zu einer Verzerrung von Zeitlichkeit in der Erinnerung kommen. Da in traumatischen Erinnerungen ganze Zeitintervalle verschiedener Dauer fehlen können, ist die Zeitspanne in der Erinnerung nicht länger deckungsgleich mit der tatsächlichen Dauer der Geschehnisse. Fehlende Teile in den Erinnerungen lassen zudem Lücken offen, so dass es in der Erinnerung verschiedene Möglichkeiten gibt, wie sich die Geschehnisse zugetragen haben könnten. Es eröffnen sich in der Erinnerung also Möglichkeitsräume für verschiedene Varianten der Vergangenheit.

Zur Inszenierung dieser Eigenschaften erweist sich der Bildtypus des Zeitbildes als adäquate Form der Sichtbarmachung. Trauma-Erlebnisse und Trauma-Erinnerungen verlangen eine Konzeption von Zeit, die die Linearität aufbricht, um trauma-spezifische Wahrnehmung inszenieren zu können. Das fordert ein Zeitkonzept, welches zum einen die Simultanität von verschiedenen Zeitschichten erlaubt, zum Ereignisse zulässt die sich in einem linearen Zeitverständnis gegenseitig ausschließen würden. Verschiedene Versionen der Vergangenheit müssen hierin als gleichberechtigt nebeneinander, d.h. als gleich war oder gleich möglich gestellt werden.

In Deleuzes Theorie des Zeitbildes finden sich visuelle Konzepte, in denen Vergangenheit und Gegenwart keine binären Begriffe sind, sondern jenseits dieser Unterscheidung liegen:

¹³⁰ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandenen Disziplinen“, S. 70.

„Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge. Die Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narration da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation ...“.¹³¹

Das Kino der Bewegungsbilder, d.h. im klassischen Erzählkino, ist um eine linearablaufende und homogene Inszenierung von Zeit bemüht, um Sinnkontinuität und Einheitlichkeit der Handlung sicherzustellen. Im Kino des Zeitbildes wird diese konventionelle Zeitinszenierung zu Gunsten neuer Zeitinszenierungen verabschiedet:

„Im Kino des Zeit- Bildes hingegen entwickelt sich Zeit nicht linear-progressiv, sondern vergeht in Form inkompossibler Gegenwart oder nonchronologischer Gedächtnis-Bewegungen. Sie teilt sich in unvereinbare Parallelwelten und konkurrierende Vergangenheitsalternativen. Die Zeit bringt abweichende Versionen desselben Ereignisses hervor und vereitelt so eine sukzessive Handlungsentwicklung. Die Inszenierung der Simultanzeit des Virtuellen bewirkt eine Fragmentierung und Delinearisierung der Narration“.¹³²

In dieser Bildform können die Eigenschaften von Trauma-Erinnerung also in ihrer non-linearen, fragmentarischen und von Sukzessionslogik abweichenden Form wahrnehmbar gemacht werden. Die Absenz von Kohärenz und Kausalität sowie die Polyvalenz traumatischer Erinnerungen finden Raum zur Inszenierung in der „simultanen Anordnung einander ausschließender Möglichkeiten“.¹³³

4.4. Die Latenz von Trauma in Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten

Zur Inszenierung von Polyvalenz traumatischer Erinnerungen bieten sich insbesondere Kristallbilder, bzw. die beiden Formen Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten, an. Deleuze unterscheidet das Kristallbild in Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten, je nachdem, wo das Kristallbild seinen Ursprung hat: in der Vergangenheit oder in der Gegenwart.¹³⁴ Beide Formen des Kristallbildes ermöglichen „ein offenes Spiel virtueller Möglichkeiten. Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten beschreiben filmische Streifzüge durch den Raum des Denkbaren. Die Zeit-Bilder sind ausgereift zu Bildern des Denkens“.¹³⁵ Hier beschreibt Volland, dass Kristallbilder den Blick auf das Potenzial freigeben, welches in der Zeit liegt. Wie bereits mit dem Zeitkonzept von Deleuze erläutert, liegen in der virtuellen Dimension der Zeit zum einen all jene Möglichkeiten, die nicht-aktualisiert in die achronologische Vergangenheit gesunken sind, zum anderen im Moment der Gegenwart eine Fülle von

¹³¹ Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 178.

¹³² Volland, *Zeitspieler. Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 108.

¹³³ ebd.

¹³⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 132.

¹³⁵ Volland, *Zeitspieler. Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 108.

Möglichkeiten, die sich ereignen können, ereignen werden oder nicht aktualisiert in die virtuelle Seite der Zeit sinken werden.¹³⁶

Das Kristallbild, das sich in der Vergangenheit gründet, gibt demnach den Blick frei auf die non-chronologische, präexistente und allgemeine Vergangenheit die in der Zeit selbst liegt:

„Es ist zu beachten, daß das Aufeinanderfolgende nicht die Vergangenheit, sondern die vorübergehende Gegenwart ist. Stattdessen erweist sich die Vergangenheit als die Koexistenz der mehr oder weniger erweiterten, mehr oder weniger zusammengezogenen Kreise, von denen jeder alles zur gleichen Zeit enthält und von denen die Gegenwart die äußerste Grenze ist (der kleinste Kreislauf, der die ganze Vergangenheit enthält). Zwischen der Vergangenheit als allgemeiner Präexistenz und der Gegenwart als unendlich zusammengezogener Vergangenheit gibt es die Gesamtheit der Vergangenheits-Kreise, die eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten *Regionen*, *Sedimenten*, *Schichten* bilden: jede Region mit ihren Eigenschaften ihren ‚Schattierungen‘ ihren ‚Aspekten‘, ihren ‚Singularitäten‘, ihren ‚Glanzpunkten‘, ihren Dominanten“.¹³⁷

Die Form des Kristallbildes ermöglicht die Erkundung der Vergangenheit und damit eine Annäherung an verdrängte, verlorene oder absente Erinnerungen, die im Zuge der Traumatisierung dem Bewusstsein nicht direkt zugänglich sind. Da in den Vergangenheitsschichten das Potenzial vergangener Augenblicke gewahrt wird, erlauben sie auch, verschiedene Möglichkeiten und alternative Ereignisse durchzuspielen und zu erkunden, um sich der eigenen Vergangenheit anzunähern und sie zu rekonstruieren. Dies kann im Film durch die Protagonist:innen selbst geschehen, aber auch ganze Filme können in ihrer Gesamtheit eine Erkundung alternativer Möglichkeiten der Vergangenheit darstellen.

Gegenwartsspitzen geben den Blick frei, auf das Potenzial, das sich in dem gegenwärtigen Moment vor der Aktualisierung birgt:

„Es gibt diesmal keine Aufeinanderfolge von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit mehr, entsprechend dem genau bestimmten Übergang unterscheidbarer Gegenwarten. Einer schönen Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es *eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit*, alle einbegriffen und aufgerollt im Ereignis, folglich simultan und unerklärlich. Vom Affekt zur Zeit: man entdeckt eine dem Ereignis innerliche Zeit, die sich aus der Simultaneität dieser drei impliziten Gegenwarten zusammensetzt, dieser de-aktualisierten *Spitzen der Gegenwart*. Es ist die Möglichkeit, die Welt, das Leben oder einfach ein Leben, eine Episode als ein und dasselbe Ereignis zu behandeln, welche die Implikation der Gegenwart begründet“.¹³⁸

In den Gegenwartsspitzen kann also all das Sichtbarkeit erlangen, was in dem Moment vor der Aktualisierung gleich wahrscheinlich und gleich präsent ist, wobei sich nur ein Ereignis aktualisieren und in die Materie einschreiben kann. Gegenwartsspitzen geben Ausblick auf Ereignisse, deren Status polyvalent und interdeterminiert ist:

¹³⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 111,

¹³⁷ ebd. S. 133.

¹³⁸ ebd. S. 135.

„Ein Unfall wird sich ereignen, ereignet sich, hat sich ereignet; doch ebenso gut geschieht es zur gleichen Zeit, daß er stattfinden wird, bereits stattgefunden hat und gerade dabei ist, stattgefunden zu haben; so daß er, ehe er stattfindet, nicht stattgefunden hat, und sobald er stattfindet, nicht stattgefunden haben wird ... usw.“.¹³⁹

Der Unfall ereignet sich also auf verschiedenen Ebenen der Zeit, anstatt einer bestimmten Zeitschicht zugeordnet werden zu können. Dies entspricht der Wahrnehmung traumatisierter Personen, in dem Moment, in dem traumatische Erinnerungen wiederkehren und ein erneutes Erleben vergangener Momente anstoßen. Da traumatische Erinnerungen meist verdrängt existieren, kann sich solch ein Wiedererleben jeden Moment ereignen. Es ist nicht vorhersehbar, wann die Erinnerungen (re-)aktiviert werden oder in das Bewusstsein eindringen. Ein plötzliches traumatisches Wiedererleben ist somit latent existent. Für die Inszenierung von Trauma erweisen sich Gegenwartsspitzen insofern als relevant, als dass sich in ihnen die Latenz von Trauma visuell erfahrbar machen lässt. Obwohl es eine inhärente Eigenschaft von Latenz ist, sich der Sichtbarkeit zu entziehen, findet sich in den Gegenwartsspitzen eine Möglichkeit, dies zu realisieren, durch ihre temporale Polyvalenz.

Trauma ist von Latenz gekennzeichnet, da Personen, die nach einer traumatischen Erfahrung keine Symptome einer Traumatisierung zeigen, diese Jahre nach dem eigentlichen Ereignis entwickeln können, wie Heuft beschreibt. Werden frühere Traumatisierungen reaktiviert, kann dies bei der betroffenen Person die gleichen Empfindungen auslösen, wie das ursprüngliche Ereignis. Auch verdrängte Erinnerungen können in das Bewusstsein der jeweiligen Person zurückkehren, ebenso wie psychische Abwehrfunktionen.¹⁴⁰

Unabhängig von einer Reaktivierung von Trauma bedeutet Latenz in diesem Zusammenhang auch, dass die traumatischen Erinnerungen aus der Verdrängung ausbrechen und zurück in das Bewusstsein der traumatisierten Person kehren können, wo sie dann manifest werden. Latenz trifft auch zu auf das, was Van der Kolk und McFarlane als „intrusions“ bezeichnen: Einbrüche von Trauma-Erinnerungen, Flashbacks, intensiven Emotionen wie Wut oder Panik, somatischen Wahrnehmungen und Alpträumen in das Bewusstsein traumatisierter Personen.¹⁴¹ Was diese Einbrüche mit verdrängten Erinnerungen und Reaktivierung von Trauma gemein haben, ist, dass sie im Vor- oder Unterbewusstsein existieren – und dabei latent sind. Sie sind vorhanden, manifestieren sich aber noch nicht in jedweder Form. Das bedeutet allerdings auch, dass

¹³⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 135.

¹⁴⁰ Vgl. Heuft, Gereon, „Die Bedeutung der Trauma-Reaktivierung im Alter“, *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie*, 32/4, 199, S. 225-230; S. 226; 228 f.

¹⁴¹ Vgl. Van der Kolk, Bessel A./McFarlane, Alexander C., „The Black Hole of Trauma“, in: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, Hg. Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, S. 3-23; S. 9.

sie dies jeden Moment tun können. Traumatisierte Personen leben also mit der latenten Gefahr, jederzeit erneut ihrer Traumatisierung ausgesetzt zu sein und diese nochmals zu durchleben.

In Gegenwartsspitzen kann diese Latenz von Trauma insofern visualisiert werden, als dass in diesen Bildformen das Potenzial des Augenblicks offengelegt wird. Das heißt, auch die Möglichkeit, dass traumatische Erinnerungen oder andere Symptome in diesem Augenblick hervorbrechen und die traumatisierte Person einholen können, kann Sichtbarkeit erlangen. Damit schaffen die Gegenwartsspitzen inszenatorische Möglichkeiten, die beständige und latente Gefahr eines Wiedererlebens des Traumas erfahrbar zu machen.

5. Die Trias Zeit – Trauma – Horrorfilm

Nachdem die Verschränkungen zwischen Deleuzes Theorien, die er in *Das Zeit-Bild* entfaltet, und Trauma-Inszenierungen dargestellt wurden, soll in diesem Kapitel die Verschränkungen zwischen Zeit(lichkeit), Trauma und dem Genre Horrorfilm nachgezeichnet werden. Die drei wesentlichen Aspekte diese Arbeit – Zeit(lichkeit), Trauma und Horrorfilm – weisen einige Überschneidungen und Verknüpfungen auf. Die Zusammenhänge zwischen Zeit und Trauma wurden bereits in dem Kapitel 3. Trauma: Mechanismen, Wahrnehmung und Darstellbarkeit erläutert. In diesem Kapitel soll der Fokus auf die Verbindungslinien zwischen Trauma und Horrorfilm sowie Zeit und Horrorfilm gelenkt werden. Diese Überschneidungen bzw. insbesondere die Relevanz von Zeitlichkeit für sowohl Horrorfilm als auch Trauma, unterstützt die These, dass sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes als Analysewerkzeug zur Untersuchung des Sujets Trauma in Horrorfilmen anbietet.

Klippel bezieht sich in „Böse Bilder: Horrorfilm und Angsterleben“ auf Freud, um das Verhältnis zwischen Rezipient:innen und Horrorfilmen zu untersuchen. Sie sucht nach den Gründen, warum Horrorfilme meist polarisierende Meinungen provozieren, da sie bei den Rezipient:innen entweder auf Ablehnung oder Begeisterung stoßen. Sie identifiziert mit Rückgriff auf Freud die von ihm sogenannte neurotische Angst als Kern-Mechanismus von Horrorfilmen.¹⁴² Dieser Form von Angst entwickelt sich in einer traumatischen Situation, die durch Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet ist: „Im Gegensatz zur Realangst in einer Situation äußerer Gefahr bezieht sich die neurotische Angst auf eine Triebgefahr, das Ansteigen einer Bedürfnisspannung, die vom seelischen Apparat nicht mehr bewältigt werden kann“.¹⁴³

Die neurotische Angst ist dabei Mechanismus des Horrorfilms auf doppelter Ebene, wie Klippel ausführt. Auf intradiegetischer Ebene existiert die neurotische Angst als Empfindung der Protagonist:innen, die sich in einer traumatischen Situation befinden. In dieser sind sie handlungsunfähig und inkohärenten Sinneseindrücken ausgeliefert. Die neurotische Angst wird durch Suspense und Identifikation auf die Rezipient:innen übertragen. Sie existiert also auch auf der zweiten, der extradiegetischen Ebene. Der/die Rezipient:in ist in Passivität gezwungen, welche die Handlungsunfähigkeit der Protagonist:innen und somit traumatisches Erleben spiegelt.¹⁴⁴

¹⁴² Vgl. Klippel, Heike „Böse Bilder: Horrorfilm und Angsterleben“, *Frauen und Film*, 49, 1990, S. 78-90; S. 79; 81.

¹⁴³ ebd. S. 81.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

Die Grundstruktur einer traumatischen Situation – Handlungsunfähigkeit und Passivität – finden sich also in den Mechanismen des Horrorfilms, um Angstgefühle bei den Rezipient:innen zu erzeugen. Auch auf narrativer Ebene ist Trauma in den Horrorfilm eingeschrieben. Powell schreibt, dass Horror in einer Annahme von normativen Modi von Gewissen und Verhalten entsteht, in der Wahnsinn plötzlich ausbricht.¹⁴⁵ Sie beschreibt nicht näher, was sie unter den Begriff „madness“¹⁴⁶ subsumiert. Wichtiger als Powells Verständnis von „madness“ ist allerdings vielmehr die Struktur, die Powell hier skizziert: in einer Situation von Alltäglichkeit und Normalität eruptiert ein erschütterndes Ereignis, das sämtliche Strukturen von Normalität aufbricht. Mit der gleichen Struktur lassen sich traumatische Ereignisse nachzeichnen. Auch hier ist der Fall, dass es zu einem Bruch und einer Erschütterung der Lebensrealität und Normalität kommt.

Powell kontrastiert den Wahnsinn, der in Horrorfilmen ausbricht, mit normativen Modi von Gewissen und Verhalten.¹⁴⁷ Trauma-Erlebnisse führen ebenfalls zu einer Devianz von normativen Verhalten, da die jeweilige Person nicht in der Lage ist, das traumatische Erlebnis ‚normal‘ zu verarbeiten. Da traumatische Ereignisse die Bewältigungsmechanismen der Psyche übersteigen, kann diese nicht weiter ‚normal‘ funktionieren. Aus dem Unvermögen, das Erlebte strukturell in die eigene Wahrnehmung und Wirklichkeitserfahrung zu integrieren, resultieren Verhaltensweisen, die oft von erwartetem, also ‚normalem‘, Verhalten abweichen. Dies wird insbesondere deutlich mit Blick auf die Symptomatik traumatisierter Personen. Die Symptome vom Trauma führen dazu, dass die betroffenen Personen Verhalten zeigen, welches nicht kongruent ist mit dem erwarteten oder angenommenen Verhalten, das als ‚normal‘ betrachtet werden würde.¹⁴⁸ Sowohl das traumatische Ereignis selbst als auch die Symptomatik bzw. Verhaltensweise traumatisierter Personen sind somit kongruent mit der narrativen Struktur des Horrorfilms wie von Powell skizziert.

Eine weitere Verbindungslinie, die sich zwischen Zeit, Horrorfilm und Trauma ziehen lässt, ist die Bedeutung von Zeitlichkeit, insbesondere die Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart. Die Implikationen von Trauma in Bezug auf Zeitwahrnehmung der jeweiligen Personen und die daraus resultierende Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart wurden bereits

¹⁴⁵ Im Original: „Normative modes of consciousness and behaviour are assumed, into which madness erupts“, Powell, *Deleuze and Horror Film*, S. 9.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. McFarlane, Alexander C, „Resilience, Vulnerability, and the Course of Posttraumatic Reactions“, in: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, Hg. Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, S. 155-181; S. 163 f.; 166 f.

erläutert. Ähnliche Verknüpfungen verschiedener Zeitschichten finden sich im Genre Horrorfilm. Auch hier werden verschiedene Zeitplateaus miteinander auf eine Art und Weise verknüpft, die sich als komplexer und tiefgreifender erweist als reine Erinnerungsbilder alltäglicher Natur. Die zeitlichen Verschränkungen sieht Powell in allen Aspekten des Horrorfilms und spricht von mehreren Typen von Horror-Zeit, die im Film wirksam sind. Sie bescheinigt bestimmten Verflechtungen verschiedener Zeitplateaus einen generischen Status im Horrorfilm. Dazu gehört die häufig in Horrorfilmen zu findende Struktur, dass hartnäckige Vergangenheiten zeitliche Linearität unterminieren. Sowohl die persönliche Vergangenheit mit ihren Traumata als auch die historische Vergangenheit, die sich der Gegenwart aufzwingt, fungieren in zahlreichen Horrorfilmen als narrativer Mechanismus ebenso wie als Sujet. Insbesondere Geistererscheinungen lösen die Verschmelzung von historischer Vergangenheit und Gegenwart aus und erzwingen eine Überlagerung von Zeitschichten. Dies vollzieht sich, indem übernatürliche Erscheinungen aus der Vergangenheit Figuren der filmischen Gegenwart dazu zwingen, ihre eigene Verankerung in der Gegenwart aufzugeben und die Vergangenheit anderer Figuren zu erleben, wie Powell beschreibt.¹⁴⁹

Zeit ist auch mit Blick auf die Erfahrung der Rezipient:innen ein zentraler Punkt in Horrorfilmen. Spannung und Schock sind wesentliche Aspekte der Rezeptionserfahrung bei Horrorfilmen. Beide Wahrnehmungen bezeichnet Powell als besondere Zeiterfahrung. Spannung sieht Powell als eine unerträgliche Dehnung von Zeit, während Schock der Kollaps einer zeitlichen Kraft ist, der als physischer Schlag wahrgenommen wird.¹⁵⁰ Dass mit Trauma eine besondere, nicht alltägliche Zeiterfahrung einhergeht, wurde in den vorhergehenden Kapiteln bereits ausführlich dargestellt. An dieser Stelle sei nur nochmals verwiesen auf den Moment der Traumata-Erfahrung selbst. Das traumatische Ereignis stellt eine Ruptur bzw. einen Bruch in der kohärenten Zeitwahrnehmung der betroffenen Person dar.¹⁵¹ Dies kann ebenso wie der filmisch kreierte Schock im Horrorfilm als kollabierende zeitliche Kraft bezeichnet werden, da die alltägliche Erfahrung von Zeit in sich zusammenbricht.

Eine weitere Schnittstelle zwischen Trauma und dem Genre Horrorfilm tut sich auf, wenn das Trauma selbst die Funktion des Grauens oder der Bedrohung im Horrorfilm übernimmt. Anstelle von übernatürlichen Phänomenen oder gewalttätigen Mörder:innen kann das Trauma selbst die Bedrohung darstellen, der sich die Protagonist:innen gegenübersehen. Dies kann sowohl das traumatische Ereignis selbst sein, als auch die darauffolgende Aufarbeitung

¹⁴⁹ Vgl. Powell, *Deleuze and Horror Film*, 154.

¹⁵⁰ Im Original: "Tension is experienced as an unbearable dilation of time, whereas shock intensively collapses a temporal force felt like a physical blow", ebd.

¹⁵¹ Vgl. Van der Kolk/McFarlane, "The Black Hole of Trauma", S. 6f.

und Konfrontation des Traumas. Anstelle einer Gefahr von außen tritt dann der eigene, innere Horror, dem sich die Protagonist:innen stellen müssen. Diese Verbindungslinie wird im Zuge der zwei Filmanalysen, die in dieser Arbeit vorgenommen werden, näher beleuchtet.

6. Filmanalysen

Für diese Arbeit habe ich die Filme *Hidden* (2009)¹⁵² und *Der Babadook* (2014)¹⁵³. Beide Filme sind dem Genre Horrorfilm und dem Sub-Genres psychologischen Horrorfilmen zugeschrieben. Auf diese Sub-Genre-Kategorisierung gehe ich in den jeweiligen Kapiteln 6.1 Filmanalyse 1: *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen* und 6.2. Filmanalyse 2: *Der Babadook* genauer ein, dennoch möchte ich bereits an dieser Stelle erläutern, warum ich Filme diesen Genres als Untersuchungsgegenstand gewählt habe. Wie für psychologische Horrorfilme üblich,¹⁵⁴ setzen die für diese Arbeit ausgewählten Filme weniger auf die Darstellung von Gräueltaten und Gewalt, sondern stärker auf den ungewissen psychischen Zustand der Protagonist:innen und eine Atmosphäre latenter Bedrohung. Auch wenn Gewalttaten in beiden Filmen eine Rolle spielen, so sind sie nicht Ursprung des Horrors, sondern viel mehr eine Begleiterscheinung des eigentlichen Horrors, der sich ereignet. Dieser entspringt den traumatischen Vergangenheiten der Protagonist:innen.

In den Filmen *Der Babadook* und *Hidden* erleiden die Protagonisten in der Vergangenheit Traumatisierungen, welche die Geschehnisse in der Gegenwart beeinflussen oder auslösen. Die Traumatisierungen erweisen sich im Verlauf des Films als der Ursprung des Horrors und der Bedrohung. Weiters führt die Zentralität des Sujets Trauma in beiden Filmen zu einer komplexen Überlagerung von Realem und Irrealem sowie der Verschränkung verschiedener Zeitschichten. Da die Traumatisierungen der Vergangenheit die Quelle des Horrors im Film sind, entsteht eine enge Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart bis hin zu Überlagerungen verschiedener Zeitschichten. Diese Verflechtungen sind in den ausgewählten Filmen unterschiedlich strukturiert.

In *Hidden* ist zentral für die Handlung, dass der Protagonist die Vergangenheit erforscht, um die wahren Begebenheiten des erlittenen traumatischen Erlebnisses aufzudecken. Es findet also eine rückwärtsgerichtete Bewegung in die Zeit hinein statt, da der Ausgangspunkt für die Exploration der Vergangenheit die Gegenwart darstellt. Diese Verflechtung der Gegenwart und der Vergangenheit ist dennoch als ein reziprokes Verhältnis zu betrachten, da die Ereignisse der Vergangenheit gleichzeitig Einfluss nehmen auf die Gegenwart. Je tiefer der Protagonist in

¹⁵² *Skuljt*, Regie: Pål Øie, NO, 2009. Der Filmtitel der deutschen Übersetzung lautet „*Hidden – lass die Vergangenheit ruhen*“. Im Folgenden wird der Leserlichkeit wegen auf den Film mit der verkürzten Version des Titels „*Hidden*“ auf den Film verwiesen.

¹⁵³ *The Babadook*, Regie: Jennifer Kent, AU, 2014.

¹⁵⁴ Vgl. Bakke Andresen, „Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium“, *Panoptikum*, 24/17, 2017, S. 54-76; S. 63.

die Schichten der Vergangenheit und die Möglichkeiten, die sich in ihr befinden, eindringt, umso mehr beeinflusst es seine Handlungen als auch seinen psychischen Zustand in der Gegenwart. Mit der vermehrten Exploration der Vergangenheit wächst die Häufigkeit und Intensität der in die Gegenwart wiederkehrenden Trauma-Erinnerungen des Protagonisten an. Daraus ergibt sich eine enge Verflechtung und Überlagerung der verschiedenen Zeitschichten, aber auch zunehmend die Frage nach der Realität oder Irrealität der Filmbilder. Die starke Verschränkung von Trauma-Inszenierungen und Inszenierung verschiedener Zeitplateaus zeichnet sich als immanent für diesen Film ab. Ebenfalls zentral in *Hidden* sind Kks Erinnerungen an die traumatischen Ereignisse seiner Kindheit, insbesondere an die Unfallnacht. Diese wiederkehrenden Erinnerungen und die damit einhergehenden Empfindungen des erneuten Durchlebens sowie der Handlungsunfähigkeit heben sich in ihrer Inszenierung deutlich von dem restlichen Film ab. Auch im Falle der wiederkehrenden Erinnerungen sind Überlagerungen von verschiedenen Zeitschichten von Bedeutung, um den Charakter von Trauma-Erinnerungen für die Rezipient:innen wahrnehmbar zu machen. Aus diesen Gründen bietet *Das Zeit-Bild* von Deleuze wertvolle Theorien und Vokabular zur Untersuchung dieses Films. Im genannten Werk finden sich Konzepte von Vergangenheitsschichten und virtueller Vergangenheit, sowie deren Inszenierung im Film.

In *Der Babadook* lässt sich eine Struktur gegensätzlich zu der des Films *Hidden* finden. Während der Protagonist KK in *Hidden* sich bewusst der Vergangenheit zuwendet und in diese aus der Gegenwart heraus eindringt, versucht Amelia in *Der Babadook* dem Trauma ihrer Vergangenheit auszuweichen und die früheren Geschehnisse so gut es geht von der Gegenwart fernzuhalten. Trotz ihrer Bemühungen, Gegenwart und Vergangenheit voneinander abzuschotten, dringt die Vergangenheit immer wieder selbstständig in die Gegenwart ein. Dies geschieht in Form von Trauma-Erinnerungen ebenso wie in Form von Ereignissen, die eine Simultanität verschiedener Zeitschichten bedeuten. In *Der Babadook* führt das Trauma der Vergangenheit zu drohender Gefahr und latenter Bedrohung in der Gegenwart. Das Trauma der Vergangenheit wächst schließlich zu dem Horror der Gegenwart heran. In diesem verschwimmen die Grenzen zwischen verschiedenen zeitlichen Dimensionen und lineare Zeitstrukturen werden von temporaler Polyvalenz abgelöst. Zur Analyse und begrifflichen Fassung dieser Inszenierung von Zeit und Trauma erweisen sich besonders die Konzepte von Kristallbildern und Gegenwartsspitzen, wie sie Deleuze in *Das Zeit-Bild* entfaltet, als wertvolles Analysewerkzeug.

Durch die gegensätzlichen Strukturen der zeitlichen Verflechtungen in den genannten Filmen ergänzen sich die Filme als Analysegegenstand gegenseitig. Somit ergibt sich ein Analysegegenstand, an dem eine Vielzahl der unterschiedlichen Konzepte, die in *Das Zeit-Bild* vorgestellt

werden, angelegt werden kann. Die unsicheren psychischen Zustände der Protagonist:innen beider Filme laden zudem zu einer Analyse von Realem und Irrealem ein, wofür sich Deleuzes Konzepte des Aktuellen und des Virtuellen als zentrale theoretische Fundierung anbietet.

Die Wahl von Filmen des Genres Horrorfilms als Analysegegenstand dieser Arbeit setzt an zwei Absenzen in Deleuzes *Das Zeit-Bild* an. In diesem wird hauptsächlich auf das Autoren-Kino Bezug genommen, während Filmen des populären Erzählkinos keine weitere Beachtung geschenkt wird.¹⁵⁵ Eine weitere Leerstelle in *Das Zeit-Bild* findet sich in Bezug auf eine tatsächliche Engführung der Theorien mit Filmbeispielen. Interpretationen von Filmen finden sich in den Kinobüchern von Deleuze nicht, wie Richard Heinrich bemerkt.¹⁵⁶ Deleuze zieht zwar verschiedene Filme und Regisseure exemplarisch heran, doch seine Verweise beschränken sich meist auf die Nennung von Filmtiteln und einzelner Szenen oder Einstellungen, ohne diese jedoch näher zu erläutern, zu interpretieren oder zu analysieren. Dadurch zeichnet sich eine Lücke in den Kinobüchern ab, worauf Heinrich hinweist: „Interpretation ist natürlich trotzdem eine Dimension des Kinos, und daher auch eine Richtung, in der man fortfahren sollte, weiterdenken, von Deleuze aus“¹⁵⁷.

Dieser Richtung soll hier gefolgt werden, um einen ebenso komplexen wie spannenden Forschungsgegenstand zu betrachten, der allerdings, bei Deleuze kaum Beachtung findet: das Genre Horrorfilm. Mit der Wahl dieses Genres soll eine Verbindung hergestellt werden, die auf den ersten Blick unkonventionell wirkt. In einem Interview, das in der Zeitschrift *Discourse* erschien, äußert sich Deleuze wenig wohlwollend über popkulturelle Unterhaltung wie Video-Clips oder allgemein „schlechtes Kino“. In diesen populären Filmen finden sich zwar neue Verbindungen und Geschwindigkeiten, doch diese sind bald zu generischen Plattitüden geworden, die in beliebigen alten Schnitten aneinandergereiht werden. Grundlose Grausamkeit und organisierte Dummheit dieser Filme sprechen lediglich die niederen Regionen des Gehirns an, schreibt Deleuze dazu.¹⁵⁸

Horrorfilme, mit einer Prävalenz von Gewalt und oft auch Sexualität, fallen offensichtlich unter das, was Deleuze als „schlechtes Kino“ bezeichnet. Die Verbindung zwischen seinen Theorien und ebenjenem Genre herzustellen, soll dabei allerdings nicht um ihrer selbst Willens

¹⁵⁵ Vgl. Powell, Deleuze and Horrorfilm, S. 2 f.

¹⁵⁶ Heinrich, Richard, Entwicklung des Films im Denken, 1995, www.home.phl.univie.ac.at/RichardHeinrich/per/rh/mei/delkino.htm, Zugriff: 08.05.2021.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Deleuze/McMahan, „The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image", S. 49.

geschehen, sondern verspricht tiefergehende Einblicke in populärkulturelle Filme. Powell schreibt dazu:

„If Deleuzian film theory is to be of substantial use-value to Film Studies, we need to move beyond the art-house to open up and explore its applicability to popular mainstream genres. It can thus contribute more broadly to debates about popular culture and its significance. The insights of Deleuzian filmphilosophy should not merely be the preserve of a few cinéphiles with arthouse tastes or involuted academics”.¹⁵⁹

An Powells Ansatz soll mit dieser Arbeit angeschlossen werden, indem die Anwendbarkeit von Deleuzes Theorie auf Horrorfilme untersucht wird. Damit soll auch der Fokus auf die psychologische Bedeutungsebene gelegt werden, die (insbesondere, aber nicht nur) in psychologischen Horrorfilmen gefunden werden kann. Das Erschließen der psychologischen Komponente des genannten Genres soll einerseits zeigen, dass Deleuzes Theorien nicht exklusiv im Kontext intellektueller Arthouse Filme ihre Anwendbarkeit finden, sondern auch berechtigter Weise auf populäre Genre übertragen werden können und dabei eine Bereicherung der Zugänge zu diesen Filmen darstellen.

6.1. Filmanalyse 1: *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen*

6.1.1. Plot des Films *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen*

In dem Film *Hidden* kehrt Kai Koss (Kristoffer Joner) – genannt KK – nach fast 19 Jahren zum ersten Mal zurück an den Ort seiner Kindheit. Nach dem Tod seiner Mutter soll er sie dort beerdigen und das Erbe antreten. Die Rückkehr von KK bringt traumatische Erinnerungen zurück: Erinnerungen an die sadistischen Taten seiner Mutter, die ihn im Keller des Hauses gefangen hielt und Erinnerungen an eine Nacht, in der ein Ehepaar in einem Unfall verstarb. KK war nicht nur Zeuge des Unfalls, sondern trägt auch die Schuld an den Ereignissen. Der Sohn des Paares, Peter, überlebte zwar den Unfall, starb aber im weiteren Verlauf der Nacht, als er in einen Wasserfall im Wald stürzte – so zumindest die offizielle Version der Geschehnisse der Nacht.

Die offizielle Variante der Geschehnisse stellt KK immer mehr in Frage, je länger er sich an dem Ort seiner Kindheit aufhält. Er hat auch immer stärker den Eindruck, dass jemand im Haus seiner Mutter anwesend ist. Diese Vermutung wächst an zu der Überzeugung, dass es sich bei der Person, die sich im Haus und im angrenzenden Wald versteckt hält, um Peter handelt. KK beginnt, getrieben von ominösen Vorgängen im Haus seiner Mutter, die Vergangenheit zu erforschen und konstruiert einen alternativen Ablauf der Geschehnisse in der Unfallnacht. Er glaubt, dass seine Mutter Peter nach dem Unfall in ihrem Haus aufnahm und auch ihn sadistisch

¹⁵⁹ Powell, Anna, „Deleuze and Horror Film“, Edinburgh: University Press, 2011; S: 2 f.

misshandelte, so wie sie es mit KK tat. Während KKs Aufenthalt an dem Ort seiner Kindheit campen zwei Teenager im Wald und halten sich kurzzeitig im Haus von KKs Mutter auf. Als die beiden Teenager ermordet werden, ist KK davon überzeugt, dass Peter der Mörder ist. Die örtliche Polizei und die Anwohner:innen möchten von diesem Verdacht nichts wissen und nehmen KK als Täter ins Visier. Die Ermittler:innen beharren darauf, die Ereignisse der Unfallnacht vor 19 Jahren nicht wieder aufzurollen. Nach gewaltvoller Konfrontation von KK und der ermittelnden Polizist:innen, wird KK schließlich am Ende des Films verhaftet.

6.1.2. Bestehende Analysen des Films *Hidden* – lass die Vergangenheit ruhen

Iversen ordnet *Hidden* dem Boom des Horror-Genres im norwegischen Kino zu, der 2003 einsetzte.¹⁶⁰ Der neue norwegische Horrorfilm setzt nach Iversen statt Blut und Gewalt vermehrt auf Atmosphäre und eine unheimliche Ungewissheit, was den psychischen Zustand des Hauptcharakters betrifft. Der neue Horrorfilm ersetzt zudem die Darstellung von pastoraler Landschaft und Natur als Zufluchtsort durch Bilder eines wilden, unbewohnbaren Raums ohne Grenzen, in dem alles passieren kann. Das romantische und mystische Bild der Landschaft ist einem dunklen, amoralischen Raum gewichen, in dem Gefahr, Gewalt und Tod drohen.¹⁶¹

Diese Eigenschaften des neuen norwegischen Horrorkinos finden sich in *Hidden* wieder. Die scheinbar endlosen Wälder und der Wasserfall in seiner Naturgewalt bilden eine eindrucksvolle Kulisse und schaffen gleichzeitig eine Atmosphäre von latenter Gefahr. Die Protagonist:innen wirken klein und ausgeliefert im Kontrast zu der weiten Landschaft, die sich in einem nicht endenden Zustand der Dämmerung oder Nacht befindet.

Auch die psychologische Komponente des neuen norwegischen Horrorfilms, die Iversen anspricht, findet sich in *Hidden* wieder. Bakke Andresen klassifiziert *Hidden* als einen psychologischen Horrorfilm.¹⁶² Dieses Subgenre zeigt – im Gegensatz zum Slasher-Film – nicht vordergründig drohende Gewalt und das gewaltsame Öffnen des menschlichen Körpers.¹⁶³ Der psychologische Horrorfilm widmet sich viel mehr dem Versstand und des Erlebens von subjektiven psychologischen Zuständen.¹⁶⁴ In *Hidden* sind es die Motive von dualer Identität und Schizophrenie, die laut Andresen den psychologischen Aspekt des Films ausmachen.¹⁶⁵ Andresen bescheinigt *Hidden* eine ästhetische Nähe zu norwegischen Slasher-Filmen, in denen

¹⁶⁰ Vgl. Iversen, Gunnar, "Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema", in: A Companion to Nordic Cinema, Hg. Wiley/Blackwell, S. 332–350; S. 334.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 337.

¹⁶² Vgl. Bakke Andresen, "Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium", S. 65.

¹⁶³ Im Original: "the dreadful opening of the body, ebd. S. 63.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 66.

Schockmomente in kurzer Aufeinanderfolge ausgelöst werden, da *Hidden* geprägt ist von einer hohen Rate an Jump-Scares.¹⁶⁶ Die Nähe zu den norwegischen Slasher-Filmen ist allerdings weniger augenfällig, wenn von der hohen Rate an Schockmomenten abgesehen wird. Im Gegensatz zu den Slasher-Filmen generieren sich die intensiven Schockmomente des Films nicht aus Gewaltausbrüchen und Grausamkeit, sondern aus dem vordergründigen Motiv einer gestörten bzw. traumatisierten menschlichen Psyche. Die wenigen Einstellungen, die Gewalt oder gewaltsamen Tod zeigen, sind eher kurz und prägnant als eine intensive, detaillierte und lange Darstellung von Grausamkeiten, wie es für Slasher-Filme typisch wäre.¹⁶⁷

Trotz Bakke Andresens Betonung der psychologischen Komponente des Films übergeht er weitestgehend das Trauma, das der Protagonist KK erfahren hat. Er erwähnt zwar, dass KK schlechte Erinnerungen an seine Kindheit hat, übersieht dabei deren Tragweite und auch, dass ihnen der Ausdruck ‚schlechte Erinnerungen‘ keineswegs gerecht werden kann. Andresen sieht als psychologisches Motiv des Films das Phänomen gespaltener oder doppelter Persönlichkeit,¹⁶⁸ allerdings ist dies eher als Folge des zugrundeliegenden Traumas zu betrachten denn als vordergründiges Motiv. Dies zeigt sich mit einer Filmanalyse, welche die Inszenierung von Trauma fokussiert. Dabei wird die Zentralität des Traumas ebenso wie der Erinnerungen daran in *Hidden* offengelegt. Das Trauma aus der Zeit von KKs Kindheit sowie seine Erinnerungen sind sowohl der thematische rote Faden des Films als auch die treibende Kraft der Handlung.

6.1.3. Handlungsstränge und Struktur des Films *Hidden* – *lass die Vergangenheit ruhen*

Es lassen sich in dem Film *Hidden* zwei Handlungsstränge unterscheiden, die jedoch stark miteinander verschränkt sind und sich gegenseitig bedingen und beeinflussen. Die Geschehnisse der Gegenwart, die sich nach KKs Rückkehr an den Ort seiner Kindheit ereignen, bilden einen der beiden Handlungsstränge. Dazu gehören KKs Umgang mit seinem Erbe und der Tod der beiden Teenager sowie die dazugehörigen Ermittlungen. Der zweite Handlungsstrang sind die Geschehnisse der Vergangenheit bzw. KKs Versuch, die wahren Begebenheiten der Unfallnacht zu rekonstruieren. Das reziproke Verhältnis, in dem die beiden Handlungsstränge auf narrativer Ebene miteinander verwoben sind, zeigt sich darin, dass die Ereignisse der Gegenwart in vergangene Zeitschichten führen. Sie sind Auslöser für Erinnerungen und Ausgangspunkt für die Exploration der Vergangenheit. Gleichzeitig bedingt die Vergangenheit die

¹⁶⁶ Vgl. Bakke Andresen, "Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium", S. 66.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

Geschehnisse der Gegenwart, da die Erkundung der potenziellen Geschehnisse der Unfallnacht die Ereignisse der Gegenwart beeinflusst.

Die Verschränkung der beiden Handlungsstränge zeigt sich auf narrativer Ebene in der Non-Linearität der Handlung. Die innerfilmische Gegenwart ist durchsetzt von Bildern der Vergangenheit in Form von Flashbacks, Erinnerungsbildern und Zeitbildern. Diese temporalen Bildformen sind dabei nicht nahtlos in die Ereignisse der Gegenwart gebettet, wie es bei Bildern der Vergangenheit im konventionellen Erzählfilm der Fall ist. Vielmehr setzen sich die Handlung und die Bewegungen der Gegenwart in der Vergangenheit fort, als deren Potenzial erkundet wird. Diese Unterscheidung ist von großer Tragweite für die Differenzierung zwischen konventionellen Erinnerungsbildern im Film und Zeitbildern. Zu den Erinnerungsbildern bemerkt Deleuze Folgendes:

„Und dennoch ist bekannt, daß die Rückblende ein konventionelles und extrinsisches Verfahren ist: im allgemeinen [sic!] kündigt sie sich durch eine Überblendung an, und die von ihr eingeführten Bilder sind oft überbelichtet oder gerastert, als seien sie mit dem Hinweis versehen: ‚Achtung Erinnerung!‘ Sie kann somit aufgrund einer Konvention auf eine psychologische Kausalität hinweisen, die jedoch einer sensomotorischen Bestimmung nach analog ist und trotz ihrer Kreisläufe noch den Fortgang einer linearen Erzählhandlung garantiert“.¹⁶⁹

Konventionelle Erinnerungsbilder tangieren somit die Handlungsabläufe der filmischen Gegenwart strukturell betrachtet nicht. Sie sind vielmehr zwischen Filmbilder der Gegenwart eingeschoben. Auch wenn es sich bei Erinnerungsbildern im Film offensichtlich um Bewegtbilder handelt, so können sie dennoch auf eine gewisse Art als statisch betrachtet werden, da den Figuren der Gegenwart der Zutritt in die Erinnerungsbilder verwehrt ist. Sie können also aus der Gegenwart heraus keine aktive Rolle in den Erinnerungsbildern einnehmen, denn „das Erinnerungsbild [liefert, Anm.] uns nicht das Vergangene, sondern repräsentiert einzig die vergangene Gegenwart, welche die Vergangenheit ‚gewesen ist‘“.¹⁷⁰

Die konventionellen Erinnerungsbilder verortet Deleuze auf der aktuellen Seite der Zeit. Zwar sind Erinnerungsbilder virtuelle Bilder,

„jedoch sind sie aktualisiert oder werden im Bewußtsein bzw. in psychischen Zuständen aktualisiert. Sie aktualisieren sich zwangsläufig in bezug auf eine neue Gegenwart, in bezug [sic] auf eine andere Gegenwart als diejenige, die sie gewesen sind“.¹⁷¹

Anders verhält es sich allerdings bei Zeitbildern, da diese als virtuelle Bilder des achronologischen Äons nicht aktualisiert werden:

“Demgegenüber bestimmt sich das im reinen Zustand befindliche virtuelle Bild nicht aufgrund einer neuen Gegenwart, in bezug auf die es (relativ) vergangen wäre, sondern aufgrund der

¹⁶⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 69.

¹⁷⁰ ebd. S. 77.

¹⁷¹ ebd. S. 109.

aktuellen Gegenwart, deren Vergangenheit es absolut und simultan ist: als besonderes hat es dennoch eine ‚Vergangenheit überhaupt‘, insofern es noch keine zeitliche Fixierung erfahren hat“.¹⁷²

Die Bildform des Zeitbildes ermöglicht die Bewegung in die Vergangenheit hinein, ohne dabei in das ‚vorher‘ und ‚nachher‘ der Abfolge aktueller Bilder der filmischen Gegenwart gebettet zu sein, wie Fahle beschreibt:

„Anstatt aber das Erinnerungsbild wieder auf die aktuelle Situation zurück zu beziehen – wie es bei der Rückblende der Fall ist – entsteht im Zeit-Bild gleichsam eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein. Dort sind dann neuartige Verbindungen von Bildern möglich, die nicht mehr dem aktuellen Vollzug oder dem sensomotorischen Schema gehorchen“.¹⁷³

In dem achronologischen Äon bzw. den virtuellen Bildern überwindet die Figur die Passivität, die sie in Bezug auf konventionelle Erinnerungsbilder erlebt. Diese Bildformen sind ein reines Wiederholen vergangener Ereignisse. Die Figur kann diese Szenen der Vergangenheit sehen wie einen Film, der nochmals abgespielt wird, allerdings die Schichten vergangener Zeiten im Erinnerungsbild nicht betreten, um dort, sich in die Vergangenheit hinein und sich dort frei zu bewegen.

Durch diese Bildformen kann in *Hidden* KKs Exploration der Vergangenheit dargestellt werden und dabei die Erkundung des Potenzial vergangener Momente inszeniert werden. Dabei bleibt offen, ob sich das Potenzial der jeweiligen Momente tatsächlich in der Vergangenheit aktualisiert hat oder nicht-aktualisiert in den Äon gesunken ist. Es besteht die Möglichkeit, dass die offizielle Version der Geschehnisse der Vergangenheit, so wie sie in den Polizeiakten vermerkt ist, nicht dem entspricht, was sich zugetragen hat. Das würde bedeuten, dass sich in den jeweiligen Momenten andere Potenziale aktualisiert und in die Materie eingeschrieben haben, als angenommen bzw. zugegeben wird. Diesen Möglichkeitsräumen und Vergangenheitsschichten nähert sich KK in seiner Erkundung der Vergangenheit an.

Wie bereits durch die Exploration der Vergangenheitsschichten impliziert wurde, wird im Film *Hidden* zwischen aktueller und virtueller Dimension der Vergangenheit deutlich unterschieden. Insgesamt handelt es sich bei den Bildern der Vergangenheit um drei verschiedene Arten. Die erste Art von Vergangenheitsbildern sind die narrativen Erinnerungen von KK, die sich mit der offiziellen Dokumentation der Unfallnacht in den Polizeiakten decken. Die zweite Art sind KKs Trauma-Erinnerungen, die sich durch ihren fragmentarischen und inkohärenten Charakter auszeichnen. Die dritte Art von Vergangenheitsbildern sind jene, in denen das Potenzial und alternative Geschehnisse der vergangenen Zeitschicht visualisiert werden. Die beiden Vergangenheitsschichten der aktuellen und der virtuellen Seite der Zeit sind koexistent und existieren

¹⁷² Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 109 f.

¹⁷³ Fahle, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, S. 102.

simultan. Sie können auf narrativer Ebene ebenso unterschieden werden, wie auf visueller Ebene. In den Filmbildern, die die virtuelle Seite der Zeit zeigen, wird die angesprochene Exploration des Potenzials dieser Zeitschicht vorgenommen. Dabei stehen die Fragen, was sich tatsächlich ereignet hat und was sich ereignet haben könnte, im Zentrum.

Nicht nur die filmische Vergangenheit in *Hidden* konstituiert sich durch verschiedene Dimensionen und sich gegenseitig widersprechende Bilder möglicher Geschehnisse. Auch der Handlungsstrang der Gegenwart beinhaltet zwei Varianten der Ereignisse: einerseits die Version der Ereignisse, die KK als wahr empfindet und beobachtet oder zu beobachten glaubt, und andererseits die davon abweichende Variante der Begebenheiten, die die ermittelnde Polizei und die Anwohner:innen für wahr halten. Beide Varianten sind zunächst im Film koexistent und entwickeln sich parallel zueinander, jedoch überlagern sich beide Schichten in den letzten Einstellungen des Films und führen zu einer Vermischung von wahr und falsch, sodass alle Ereignisse als zugleich wahr *und* falsch gelten.

Wie bereits mit der Differenzierung zwischen aktueller und virtueller Seite der Zeit aufgezeigt wurde, kann der Komplexität der unterschiedlichen Handlungsstränge mit Deleuze Rechnung getragen werden. Er gibt die entsprechenden Konzepte und adäquates Vokabular an die Hand, um die verschiedenen Zeitplateaus sowie die Möglichkeitsräume der Vergangenheit zu beschreiben und zu evaluieren. Mit Deleuzes Theorie des Zeitbildes können die unterschiedlichen temporalen Bildformen der Vergangenheit nicht nur beschrieben, sondern auch mit Blick auf Inszenierung von Trauma evaluiert werden. Dadurch kann der Konnex zwischen den verschiedenen Repräsentationen von Zeitschichten und unterschiedlichen Formen des traumatischen Erinnerns nachgezeichnet werden. In Zusammenhang mit der Struktur des Films *Hidden* erweist sich die Theorie des Zeitbildes insbesondere als wertvoll, um sich dem Abtauchen in die und Erkunden der Vergangenheit im Film *Hidden* theoretisch anzunähern.

Der Rückgriff auf die Theorien aus *Das Zeit-Bild* ermöglicht eine Analyse des filmischen Traumas in *Hidden* mit filmtheoretischem Vokabular. Dies gestattet, über eine Untersuchung des Films mit Rückgriff auf psychologische und Trauma-Theorien hinauszugehen. Aus psychologischer oder Trauma-theoretischer Sicht stellt sich die Frage, welche der Aspekte des Films *Hidden* von Schizophrenie, doppelter Identität und Halluzination zeugen.¹⁷⁴ Eine adäquate Analyse der inszenatorischen Ebene in Form der komplexen und widersprüchlichen Filmbilder unterschiedlicher Handlungsstränge wird dabei aber vernachlässigt. Deleuzes Theorie des Zeitbildes gibt Konzepte an die Hand, die das Überschreiten der Binarität von Wahr und Falsch

¹⁷⁴ Bakke Andresen, "Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium", S. 66.

zulassen. Damit lassen sich die scheinbar unvereinbaren Diskrepanzen zwischen den Filmbildern der zwei Varianten der Gegenwart beschreiben und evaluieren. Insbesondere das sogenannte Kristallbild mit seiner aktuellen und virtuellen Seite ist hier von Bedeutung.

Mit filmtheoretischem Vokabular anstelle von psychologischer oder Trauma-theoretischer Grundlage kann den Fragen nach Inszenierung und Sichtbarmachung von Trauma(-Erinnerungen) nachgegangen und gleichzeitig die Frage nach Wahr und Falsch umgangen werden. Mit Deleuze ist es nicht weiter wichtig, welche Bilder der filmischen Gegenwart die ‚wahren‘ oder tatsächlichen Geschehnisse darstellen. Dies wird obsolet durch die Koexistenz von aktueller und virtueller Seite der Zeit sowie der Simultanität des nicht aktualisierten Potentials sowie der aktualisierten Vergangenheit im Äon. Dadurch wird eine Hierarchisierung oder Kategorisierung gemäß den Zuschreibungen von Wahr und Falsch umgangen. Somit können alle Filmbilder gleichwertig analysiert werden, ohne sie unter Prämissen wie mentale Bilder, Halluzinationen oder Fantasien zu betrachten.

Die Überwindung der Binarität von wahr und falsch ist im Film *Hidden* besonders von Bedeutung, da keine Aufklärung angestrebt wird, die eindeutig zuschreibt, welche der Ereignisse als real und welche als unreal zu betrachten sind. Der Film spielt insbesondere durch das mehrdeutige Ende mit der Ununterscheidbarkeit von Realem und Irrealem, von Wahr und Falsch. Der Versuch einer Kategorisierung von narrativen und visuellen Aspekten des Films in eben jene Binaritäten würde dem Film *Hidden* eine Klassifikation aufzwingen, die seine Bedeutung als künstlerisches Werk unterminiert. Auch wenn diese Arbeit eine theoretische Annäherung und Untersuchung des Films darstellt, soll sie dem Anspruch „den Film selbst als offenen Denkprozess zu begreifen“¹⁷⁵ gerecht werden, ohne Kategorisierungen aufzwingen zu wollen.

6.1.4. Analyse filmischen Traumas in *Hidden* – *lass die Vergangenheit ruhen* mit Gilles Deleuze

6.1.4.1. Trauma-Erinnerungen in rein optischen und akustischen Situationen

Wie bereits in dem Kapitel 3. Trauma- Mechanismen, Wahrnehmung und Darstellung gezeigt wurde, können Trauma-Erinnerungen in zwei unterschiedlichen Erinnerungsarten im Gedächtnis gespeichert werden, welche sich beide von der alltäglichen narrativen Gedächtnisfunktion unterscheiden. Eine Form der Trauma-Erinnerungen bedeutet die Speicherung eines ungewöhnlich klaren, fixierten Bildes. Dieses bleibt im Gedächtnis unverändert, auch trotz des Einflusses, den spätere Ereignisse üblicherweise auf Gedächtnisbilder haben. Die andere Form sind Erinnerungen in fragmentarischen, sensorischen oder ikonischen Bildfolgen. Beide

¹⁷⁵ Engell/Fahle, „Film-Philosophie“, S. 227.

Erinnerungsformen lassen sich nicht in eine kohärente Narration von Ereignissen einbetten.¹⁷⁶ Die verschiedenen Formen der Erinnerung werden in dem Film *Hidden* in zwei unterschiedlichen Bildtypen visualisiert.

Die erst genannte Form der Trauma-Erinnerung, das fixierte, unveränderliche Bild im Gedächtnis der jeweiligen Person, findet in *Hidden* seine Inszenierung in rein optischen und akustischen Situationen. Die Erinnerung an den Autounfall von Peters Eltern ist eine von KKs traumatischen Erinnerungen. Diese Erinnerung ist ein fixes, unveränderliches Bild, das in einer rein optischen und akustischen Situation dargestellt wird. Mit dieser Bildform wird der Film eröffnet. Sie wird im weiteren Verlauf mehrmals wieder gezeigt. In jeder Wiederholung ist sie die exakt gleiche, rein optische und akustische Situation wie in der eröffnenden Szene des Films, in der der Unfall das erste Mal gezeigt wird.¹⁷⁷ Eine Ausnahme dazu bildet die dritte Wiederholung. Hier werden die Bilder der rein optischen und akustischen Situation mit Bildern der Gegenwart sowie virtuellen Bildern verknüpft. Der temporale Bildtypus bildet hier der Ausgangspunkt für die Exploration der Vergangenheit durch KK. Eine Analyse der rein optischen und akustischen Situation, wie sie zum dritten Mal im Film auftaucht und in Vergangenheitsschichten führt, erfolgt im Kapitel 6.1.4.2. Exploration der Vergangenheitsschichten. Die Wiederholungen der rein optischen und akustischen Situation im Laufe des Films visualisieren die zwanghaft repetitive Eigenschaft von Trauma-Erinnerungen, sich immer wieder in das Gedächtnis der betroffenen Person zu drängen.

Die rein optische und akustische Situation zeigt Peter und KK als Jungen, die beide unabhängig voneinander und ohne von der Anwesenheit des jeweils anderen zu wissen, am Waldrand stehen und auf die Straße blicken. Dort brennt das Wrack des Autos mit Peters Eltern darin. Die Szene zeigt keine Bewegungen oder Aktionen der Jungen, die einzige Bewegung in dieser Szene ist das Flackern der Flammen, das sich in den Gesichtern der Jungen spiegelt. Die Szene konstituiert sich aus verschiedenen Einstellungen. Zuerst wird das Geschehen in einer Halbtotale gezeigt, in der KK mit dem Rücken zu Kamera zwischen den Bäumen steht und auf das brennende Auto blickt. Auf diese folgt eine nahe Einstellung, die Peters Gesicht zeigt, auf dem sich das Licht der Flammen abzeichnet. Die folgende Einstellung ist ähnlich zu der ersten, da in einer Halbtotale Peter gezeigt wird, mit dem Rücken zur Kamera, auf das Auto blickend. Diese wird wiederum abgelöst von einer Nahaufnahme von KKs Gesicht, ebenfalls erhellt durch die Flammen. Die gesamte Szene ist mit extradiegetischer Musik unterlegt.

¹⁷⁶ Vgl. Van der Kolk, "Trauma and Memory", S. 287.

¹⁷⁷ Vgl. *Hidden*, 00:01:45-00:02:03; 00:13:45 - 00:13:55; 0:58:42-0:58:65

Die Passivität, die mit traumatischen Erlebnissen eingeht, und das Unvermögen der Psyche, Trauma angemessen zu verarbeiten, werden hier auf die visuelle Ebene übertragen. Die rein optische und akustische Situation zeigt beide Jungen regungslos, sie sind der Situation ausgeliefert, in Handlungsunfähigkeit zum Sehen gezwungen. Die Handlungsunfähigkeit und Passivität werden sichtbar gemacht in einer Bildform, die eine reine Beschreibung ist und die Figur selbst zur Zuschauer:in macht.¹⁷⁸ Im Gegensatz zum sensomotorischen Bild, das ein Wahrnehmungsbild mit einem Aktionsbild verkettet, findet die rein akustische und optische Situation ihre Fortsetzung nicht in einer Reaktion bzw. Handlung.¹⁷⁹ Dies stellt die Passivität der Figuren zusätzlich heraus.

Auf die eröffnende Szene des Films, die sich durch eben diese rein optische und akustische Situation konstituiert, folgen ein harter Schnitt und die Einblendung des Filmtitels. Die rein optische und akustische Situation findet auf der Handlungsebene keinerlei Fortsetzung, sondern bleibt zunächst isoliert und ohne Kontext bestehen. Auf die Einblendung des Filmtitels folgen mehrere Landschaftsaufnahmen von Orten, die eine tragende Rolle im weiteren Film spielen. Noch ist den Rezipient:innen deren Bedeutung allerdings nicht klar. Der Zusammenhang zwischen der rein optischen und akustischen Situation und den darauffolgenden Bildern wird sich erst im weiteren Lauf des Films zeigen. Hier spiegelt sich der Charakter von Trauma-Erinnerungen, nicht in das narrative Gedächtnis eingebettet zu sein, sondern isoliert von anderen Erinnerungen und unveränderlich im Gedächtnis zu existieren. Ebenso wie die Trauma-Erinnerung von den restlichen Erinnerungen im Gedächtnis isoliert ist, wird hier durch die Einblendung des Titels die rein optische und akustische Situation vom weiteren Film getrennt.

In der zweiten Einblendung der rein optischen und akustischen Situation folgt diese auf ein Bild der filmischen Gegenwart. Dieses zeigt wie KK einen Zeitungsbericht über die Unfallnacht anzündet. Auf das brennende Papier folgen ein Schnitt und darauf die Filmbilder der rein optischen und akustischen Situation. Die Flammen des brennenden Papiers werden in der folgenden Einstellung durch die Flammen des brennenden Unfallautos visuell weitergeführt. Die rein optische und akustische Situation, die die Bilder der Vergangenheit zeigt, ist mit einer ähnlichen beschreibenden Situation in der filmischen Gegenwart verkettet. Diese zeigt KK, wie dieser die brennende Zeitung in seiner Hand betrachtet. Als diese zu Boden fällt, folgt eine weitere Einstellung, in der die brennende Zeitung auf dem Boden und KKs Schuhe zu sehen sind. Hinter dem brennenden Papier liegt der einzelne Kopf einer Puppe auf dem Boden.

¹⁷⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S.66.

Diese Einstellung ist eine visuelle Fortsetzung der rein optischen und akustischen Situation. Auch hier sieht KK in Passivität den Flammen zu, der Puppenkopf schafft eine visuelle Verbindung zu Peters Eltern, die in dem brennenden Autowrack umkamen. Auf akustischer Ebene ist die Verbindung besonders stark, da die extradiegetische Musik, die zuvor die rein optische und akustische Situation untermalte, sich in allen genannten Einstellungen fortsetzt. Wie in der rein optischen und akustischen Situation, die die Unfallnacht zeigt, folgt auch in der Einstellung der filmischen Gegenwart auf die Bilder des brennenden Objekts ein Schnitt. Auf diesen folgt eine Nahaufnahme von KKs Gesicht. Dieser ist auch in dieser Einstellung wieder als Beobachter zu sehen. Auf einen weiteren Schnitt folgt wieder eine Nahaufnahme vom Zeitungspapier, diesmal nur noch schwelend am Boden, und KKs Schuhen.¹⁸⁰

Die Passivität und Handlungsunfähigkeit von KK in Bezug auf das traumatische Erlebnis in der Unfallnacht wird unterstrichen durch die Spiegelung der rein optischen und akustischen Situation. Auch in der filmischen Gegenwart finden KKs Handlungsunfähigkeit und sein traumatisierter Zustand ihren Ausdruck in einer rein optischen und akustischen Situation, in der er ebenfalls passiver Zuschauer ist. Gleichzeitig ist die rein optische und akustische Situation der filmischen Gegenwart ein Verweis auf den für Trauma charakteristischen Wiederholungszwang.¹⁸¹

Durch die Wiederholung der gleichen rein optischen und akustischen Situation zeichnet sich zudem eine zunehmende Annäherung der Gegenwart an die Vergangenheit – oder umgekehrt – ab. Die Vergangenheit, die in der rein optischen und akustischen Situation zu Beginn des Filmes sichtbar ist, ist isoliert von der Gegenwart. Diese Isolation ergibt sich daraus, dass die Szene den Film eröffnet und von der Einblendung des Filmtitels abgelöst wird. Auf der narrativen Ebene wird diese visuelle Separierung von dem folgenden Film unterstrichen. Es gibt keine Filmbilder, die eindeutig die Zeit vor der Szene der rein optischen und akustischen Situation zeigen. Ebenso wenig gibt es Filmbilder, die die Geschehnisse der vergangenen 19 Jahre zeigen, die zwischen der eröffnenden Szene und der zweiten Szene stattgefunden haben.

Die erste Wiederholung der rein optischen Situation ist stärker mit der Gegenwart verknüpft, da die Vergangenheit, die in dieser Szene gezeigt ist, von Filmbildern der Gegenwart gerahmt ist. Zudem spiegelt sich die Gegenwart in den Bildern der Vergangenheit und umgekehrt. In der zweiten Wiederholung der rein optischen Situation nähern sich die Vergangenheit und

¹⁸⁰ Vgl. *Hidden*, 2009, 0:13:55-0:14:09.

¹⁸¹ Vgl. Wald, Christina, "The Drama of Hysteria. Wiederholung zwischen Zwang und Subversion", in: *interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Hg: Svenja Flaßpöhler/Christina Wald/Tobias Rausch, Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, S. 57.

Gegenwart so weit an, dass sie in Kristallbildern überlagert werden. Diese graduelle Annäherung der beiden Zeitschichten aneinander unterstreicht, wie KK sich im Laufe des Films mehr mit dem Trauma und seinen Erinnerungen auseinandersetzt. Auch diese zunehmende Auseinandersetzung bedeutet eine Annäherung an die Vergangenheit.

Neben dem Wiederholungszwang sind die Intensität der Erinnerung, ihre Unveränderlichkeit sowie ihre Isoliertheit weitere Charakteristika von Trauma Erinnerungen. Diese finden ihre visuelle Umsetzung in rein optischen und akustischen Situationen durch deren Potenzial „den Gesetzen dieses Schematismus [der Reiz-Reaktions-Kette, Anm.] zu entrinnen, um sich in einer visuellen und akustischen Nacktheit, Roheit und Brutalität zu offenbaren, die sie unerträglich machen und geradezu traumartig, ja sogar alptraumhaft erscheinen lassen“.¹⁸² Die visuelle Wirkmächtigkeit rein optischer und akustischer Situationen ist damit eine adäquate Bildform zu sein, um Erlebnisse oder Erinnerungen, die sich in Gedächtnis der betroffenen Person regelrecht einbrennen, zu inszenieren. Unter ‚einbrennen‘ wird hier die Fixierung von Trauma im Gedächtnis verstanden.¹⁸³

In *Hidden* zeigt sich diese Eigenschaft von Trauma-Erinnerungen in der mehrmaligen Wiederholung der rein optischen und akustischen Situation. Auch wenn die Bilder der rein optischen und akustischen Situation als fragmentarische Erinnerungsbilder in kurzen Einstellungen eingeblendet werden, sind sie ident mit den Bildern der rein optischen und akustischen Situation, die den Film eröffnet. Selbst dann, als KK in der virtuellen Dimension der Zeit eine Exploration der Vergangenheit vornimmt, bleibt die eigentliche rein optische und akustische Situation unverändert. Lediglich die Verkettung dieser Situation mit den folgenden Filmbildern erfährt an dieser Stelle eine Veränderung, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.¹⁸⁴ Die Bilder des traumatischen Erlebnisses sind im gesamten Film ident visualisiert. Auch KKs Entdeckungen über das Potenzial der Vergangenheit sowie sein zunehmend instabiler psychischer Zustand ändern nichts daran, wie die traumatische Erinnerung visualisiert wird.

Die genannte Eigenschaft der Unveränderlichkeit von Trauma-Erinnerungen steht in Zusammenhang mit der Tatsache, dass diese nicht in das narrative Gedächtnis integriert werden und somit entkoppelt von anderen Erinnerungen existieren.¹⁸⁵ Diese Eigenschaft findet ihre Inszenierung in rein optischen und akustischen Situationen, durch die „essentielle Singularität“,¹⁸⁶ die Deleuze diese Bildformen zuschreibt. Im Gegensatz zu den rein optischen und akustischen

¹⁸² Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 14.

¹⁸³ Vgl. Van der Kolk, Bessel A, „Trauma and Memory“, S. 282.

¹⁸⁴ *Hidden*, 2009, 0:47:29; 0:47:44; 0:48:08 - 0:48:16

¹⁸⁵ Vgl. Köhne, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, S.9.

¹⁸⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.66.

Situationen weisen Bilder, die dem sensomotorischen Schema gehorchen, einen „Abstraktionsfaktor“¹⁸⁷ auf. Dies bedeutet, dass die Bilder assoziativ auf andere Bildgegenstände mit ähnlichen Eigenschaften oder den Bildgegenstand im Allgemeinen verweisen.¹⁸⁸ Somit zeigt sich, dass Bildformen, die dem sensomotorischen Schema unterliegen, der Inszenierung von Trauma-Erinnerungen, die im Gedächtnis isoliert existieren, nicht gerecht werden können. Anders jedoch die rein optischen und akustischen Situationen, da diese absolut spezifisch sind, wie auch Deleuze bemerkt. Rein optische und akustische Situationen meinen nur sich und verweisen nicht auf andere, ähnliche Bildgegenstände oder Situationen.¹⁸⁹ Dadurch kann den genannten Eigenschaften von Trauma-Erinnerung Rechnung getragen werden.

Nicht nur die Erinnerungen an das Trauma selbst, sondern auch KKs traumatisierter Zustand noch Jahre nach dem Unfall finden ihre Inszenierung in rein optischen und akustischen Situationen. Diese Bildformen heben die klare Unterscheidung zwischen physischem und psychischem Erleben sowie zwischen realem und irrealem auf. Nachdem die Hotelangestellte Miriam (Karin Park) KK in seinem Hotelzimmer besucht und ihm zugeflüstert „der Schrei ist in den Wäldern“¹⁹⁰, bleibt KK auf dem Boden kniend und um Luft ringend zurück. Es scheint, als würde er keine Luft bekommen, da sein Atem angehalten ist. Einige Sekunden, nachdem Miriam das Zimmer verlassen hat, fällt KK nach vorne über und kann wieder atmen. Aus dem Lautsprecher, der an der Hotelwand angebracht ist, dringt erst Vogelgezwitscher, dann ein entfernter Schrei. Plötzlich bricht eine akustische Wand unzusammenhängender Geräusche aus dem Lautsprecher hervor und das Bild wird instabil. Während die laute und disharmonische Geräuschkulisse auf KK einprasselt, taumelt dieser durch das Zimmer und hält sich die Ohren zu. Die Bilder sind ruckelig und verwackelt, als würde ein Erdbeben das Hotelzimmer erschüttern. In schnell hintereinander geschnitten Nahaufnahmen sind KK aus verschiedenen Perspektiven, Details des Hotelzimmers und die Oberfläche des Lautsprechers zu sehen. Die letzte Einstellung dieser Szene zeigt KK vor dem Spiegel, wie er sich, immer noch die Ohren zuhaltend, im Spiegel selbst anstarrt. Sein Gesicht ist schmerzverzerrt und seine Körperhaltung verkrampft.¹⁹¹

KKs traumatisierter Zustand wird hier ähnlich zu einer rein optischen und akustischen Situation inszeniert. Die Inszenierung der Traumatisierung erfolgt über die akustische und die visuelle Ebene, wie es sprachliche Vermittlung oder andere Bildformen nicht leisten könnten. Die

¹⁸⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.65.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S.65 f.

¹⁹⁰ *Hidden*, 1:02:44

¹⁹¹ *Hidden*, 1:02:57 – 1:03:47

Traumatisierung findet ihre visuelle und akustische Übersetzung in der verstörenden, schmerzhaften Geräuschkulisse und den instabilen, inkohärenten Nahaufnahmen, welche die Orientierung im Raum und jegliche Sicherheit unterminieren. Die ruckhaften, verwackelten Nahaufnahmen vermitteln den Eindruck, als könne das Zimmer jeden Moment in sich zusammenbrechen. Auch in dieser Szene wird wahrnehmbar, wie ausgeliefert und handlungsunfähig KK angesichts seiner Traumatisierung ist. Seine einzige physische Aktion in der Szene ist, dass er sich die Ohren zuhält, was allerdings den Schmerz, den die Geräuschkulisse für ihn verursacht, kaum reduziert. Das Taumeln unterstreicht seine Unfähigkeit, der Traumatisierung zu entkommen. Die letzte Einstellung der Szene zeigt KK wieder deutlich in der Rolle des Beobachters, als er sich selbst im Spiegel anstarrt. Es scheint, als würde er sich selbst als Ursache des Schmerzes, dem er nicht entkommen kann, erkennen, ist jedoch unfähig darauf zu reagieren.

Die Szene ist gemäß Deleuze nicht eindeutig als rein optische und akustische Situation zu bezeichnen, da die Reiz-Reaktionskette nicht vollständig unterbrochen ist. KK reagiert auf die akustischen Reize damit, sich die Ohren zuzuhalten. Er ist somit nicht vollkommen handlungsunfähig, aber dennoch machtlos und in dieser Situation gefangen. Er ist den Reizen ausgeliefert und kann – so wie in einer rein optischen und akustischen Situation – nichts tun, um angemessen auf die Reize zu reagieren. Seine einzige Handlungsmöglichkeit – sich die Ohren zuzuhalten – ist wirkungslos. Zudem ist er nicht in der körperlichen Verfassung, das Zimmer zu verlassen, um so den Reizen zu entkommen. Ebenso wie in rein optischen und akustischen Situationen zeigt sich in dieser Szene, was Deleuze mit der Ununterscheidbarkeit von Objektivem und Subjektivem, Realem und Imaginärem, Physischen und Psychischen beschreibt.¹⁹² In dieser Szene ist nicht zu unterscheiden, was psychische und was physische Schmerzen sind. Ob die plötzlich auftretenden Geräusche real oder imaginiert sind, ist nicht zu sagen und ebenso ist unklar, ob das plötzliche Erzittern und Beben des Zimmers tatsächlich geschieht oder nicht. Wie Deleuze zu rein optischen und akustischen Situationen bemerkt,¹⁹³ ist in dieser Situation die Differenzierung zwischen den jeweiligen Dimensionen nicht länger von Bedeutung. Es stellt sich nicht länger die Frage, ob die Empfindungen und Wahrnehmungen in dieser Szene psychisch oder physisch, real oder imaginär sind, denn die Situation ist sich selbst genügsam als KKs traumatisierter Zustand.

¹⁹² Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.21.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 19.

6.1.4.2. Exploration der Vergangenheitsschichten

Der Film bietet sich als Medium an, um in die Vergangenheit einzutauchen und diese erneut aufzusuchen. Fahle bemerkt dazu: „Das Gedächtnis ist ein Ort der Organisation von Bildern der Vergangenheit, in dem man sich gewissermaßen einrichten kann, und der Film, so Deleuze, ist das Medium zur ästhetischen Erforschung diesen Bereichs“.¹⁹⁴ Die Erforschung der Vergangenheit gelingt vor allem in den Bildformen des Kristallbildes. In Kristallbildern offenbart sich die Vergangenheit dergestalt, dass „ein eigener Erinnerungsraum entfaltet [wird, Anm.], der sich von gegenwärtiger Situierung [...] absetzt und ein eigenes Erforschen der Vergangenheit mit sich bringt“¹⁹⁵. In *Hidden* kommen Kristallbilder zum Tragen, um die Möglichkeiten und die tatsächlichen Ereignisse der Vergangenheit zu erkunden.

KK vermutet im Laufe des Films immer stärker, dass die offizielle Version dessen, was in der Unfallnacht von Peters Eltern geschah, von den tatsächlichen Ereignissen abweicht. Er glaubt, dass Peter in dieser Nacht nicht verstarb, indem er in den Wasserfall stürzte und ertrank, sondern überlebte und auch noch zum Zeitpunkt von KKs Rückkehr an den Ort seiner Kindheit dort lebt. Diese Vermutungen veranlassen KK zu einer Exploration der Vergangenheit. Er überprüft diese auf alternative Möglichkeiten, um zu rekonstruieren, was sich in der Nacht und den Jahren danach tatsächlich ereignet haben könnte.

Auf Grundlage von Deleuzes Zeitkonzeption der ständigen Spaltung der Zeit in die aktuelle und virtuelle Dimension lassen sich die zwei Vergangenheitsschichten im Film *Hidden* beschreiben. Die aktuelle Vergangenheitsschicht ist die tatsächliche Version der Geschichte der Unfallnacht. Sie beinhaltet die Ereignisse, die sich tatsächlich vollzogen haben. Die virtuelle Vergangenheitsschicht ist die des Potenzials. Diese beinhaltet alle Ereignisse, die möglich gewesen wären und sich hätten ereignen können, es aber schlussendlich nicht getan haben. Die Zuordnung der verschiedenen Geschehnisse und Handlungsstränge zu der aktuellen oder virtuellen Vergangenheitsschicht lässt sich auch im Zuge einer Filmanalyse kaum vornehmen, denn genau hier liegt die Offenheit, mit der der Film spielt. Was wahr und was falsch ist bzw. was aktuell und was virtuell, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Auch was KKs Exploration der Vergangenheit offenlegt, ist mehr ein Unsicherheitsfaktor denn klärendes Element. So abgeschlossen die polizeiliche Untersuchung der Unfallnacht und so gesichert die Ergebnisse dieser sind, so plausibel sind die alternativen Entwicklungen der Vergangenheit, die KK mittels seiner Exploration offenlegt. Die Ununterscheidbarkeit von Wahr und Falsch, Realem und Irrealem

¹⁹⁴ Fahle, „Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, S. 101.

¹⁹⁵ ebd. S. 104.

ist in dem Zeitbild ebenso angelegt, wie die Möglichkeit, alternative Formen der Vergangenheit zu entwickeln, die mit der aktuellen, tatsächlichen Vergangenheit unvereinbar sind:

“In the direct image of time, the past is not necessarily true and the impossible follows the possible. Beyond the indiscernibility of the real and the imaginary, falsifying narration poses inexplicable differences to the present and alternatives to the past whose truth or falsity are undecidable”¹⁹⁶.

Für die Analyse dessen, wie im Film *Hidden* unterschiedliche Vergangenheitsschichten inszeniert werden, ist es nicht notwendig, die Zuschreibung von aktuell und virtuell der jeweiligen Vergangenheitsschichten endgültig vorzunehmen. Auf inszenatorischer Ebene ist es nicht von Bedeutung, welche Ereignisse sich innerhalb der filmischen Realität tatsächlich ereignet haben und welche Ereignisse lediglich Möglichkeiten innerhalb der Zeitschichten sind, da diese als koexistent gelten. Für die Verständlichkeit der Analyse ist dennoch eine Differenzierung zwischen den beiden Vergangenheitsschichten notwendig, um eindeutig beschreiben zu können, von welcher Vergangenheitsschicht die Rede ist. Aus diesem Grund wird zwischen der aktuellen und virtuellen Dimension wie folgt unterschieden: Als die Sphäre aktueller Ereignisse wird die Zeitschicht verstanden, die die offizielle Version der Ereignisse, so wie sie in den Polizeiakten festgehalten sind, beinhaltet. Als die virtuelle Seite der Ereignisse wird die Variante der Vergangenheit bezeichnet, die KK mittels seiner Exploration aufdeckt. Diese Unterscheidung wird vorgenommen, wohlwissentlich, dass die Zuschreibungen von aktuell bzw. virtuell rein arbiträrer Natur sind. Zwischen der aktuellen und der virtuellen Vergangenheit wird so wie beschrieben unterschieden, da in der Handlung des Films *Hidden* die offizielle Version der Ereignisse der Ausgangspunkt ist, von dem aus die Erforschung von Alternativen und des Potenzials der Vergangenheit vorgenommen wird.

Um der Frage, was sich in der Unfallnacht tatsächlich ereignet hat, nachzugehen, taucht KK in die Vergangenheit ab. Die virtuelle und die aktuelle Vergangenheitsschicht überlagern sich insofern, als dass auf Filmbilder der der aktuellen Vergangenheit Filmbilder anschließen, die das Potenzial der Vergangenheit vor ihrem Moment der Aktualisierung zeigen. Das bedeutet, dass zunächst Bilder der Vergangenheit gezeigt werden, die Situationen beinhalten, die zuvor als reale, tatsächliche Ereignisse der Vergangenheit etabliert wurden. Diese Situationen entsprechen den Polizeiberichten der Unfallnacht und gelten somit als verifiziert. Auf diese Bilder folgen nun welche, die zeigen, wie die Vergangenheit sich im Anschluss an diese Situation weiterentwickelt haben könnte, ohne dass es Beweise für diesen Verlauf gibt, sowie ohne die Gewissheit, dass es sich um KKs tatsächliche Erinnerungen handelt. Gezeigt werden reine Möglichkeiten bzw. das Potenzial der Vergangenheit, was der virtuellen Vergangenheit bei

¹⁹⁶ Rodowick, Gilles Deleuzes *Time Machine*, S. 86.

Deleuze entspricht. Durch diese Aneinanderreihung von Filmbildern führen Bilder der aktualisierten Gegenwart zu Verzweigungen in der Vergangenheit, die wiederum in die Schicht der virtuellen Vergangenheit führen.

Dieses Abtauchen in die Vergangenheit beschreibt Deleuze wie folgt:

“ [Es, Anm.] entsteht im Zeit-Bild gleichsam eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein. Dort sind dann neuartige Verbindungen von Bildern möglich, die nicht mehr dem aktuellen Vollzug oder dem sensomotorischen Schema gehorchen“. ¹⁹⁷

Die Zeit-Bilder, in denen KK das Potenzial der Vergangenheit erforscht, sind keine Erinnerungsbilder. Es ist vielmehr eine Bewegung in die Zeit selbst hinein, eine Exploration potenzieller Ereignisse. Der bedeutende Unterschied zu Erinnerungsbildern ist, dass diese vor dem inneren Auge der sich erinnernden Person ablaufen wie ein Film, sodass die sich erinnernde Person lediglich Zuschauer:in ohne aktive Teilhabe an den Erinnerungen ist. Die Vergangenheitsschichten, so wie sie in *Hidden* erforscht werden, sind vielmehr ein Raum, der betreten werden kann, kein fixes Bild, das erneut gezeigt wird. Die Exploration der Vergangenheitsschichten ist dabei auch insofern unabhängig von tatsächlichen Erinnerungen, als dass KK in den vergangenen Situationen, die er erforscht, niemals anwesend war und es demnach ein Abtauchen in die Vergangenheit jenseits seiner eigenen Erinnerungen ist. Es handelt sich also um ein Eindringen in die „allgemeine (achronologische) Vergangenheit“. ¹⁹⁸

Eine solche Exploration einer Vergangenheitsschicht nimmt KK vor, getrieben von der Vermutung, dass Peter in der Unfallnacht nicht verstarb, sondern von seiner Mutter im Wald mitgenommen wurde. Wegen der Art, wie Peters Schuhe gebunden waren, als diese von der Polizei gefunden wurden, glaubt KK, dass Peter sie nicht selbst gebunden haben konnte, sondern dies von einer anderen Person – seiner Mutter – getan wurde. Diese Variante der Vergangenheit wird in einem virtuellen Zeitbild gezeigt. ¹⁹⁹ In diesem ist zunächst in einem der gebundene Schuh von Peter sichtbar, dann wie KKs Mutter vor Peter kniet und einen Schuh zubindet. Der Point of View ist zunächst der von KKs Mutter, dann der einer außenstehenden Beobachter:in. Die Kameraführung gleich der einer Handkamera. Die Filmbilder aus dem Point of View einer außenstehenden beobachtenden Person vermitteln den Eindruck, der oder diejenige würde schnell auf KKs Mutter und Peter zugehen.

Auf dieses Zeitbild folgen Bilder der filmischen Gegenwart. Eine Nahaufnahme von KKs Gesicht zeigt seine emotionale Reaktion auf das, was er soeben als Bilder der Vergangenheit

¹⁹⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 102.

¹⁹⁸ ebd. S. 113, Anmerkung im Original.

¹⁹⁹ *Hidden*, 2009, 1:00:48 – 1:00:51.

gesehen hat.²⁰⁰ Darauf folgt ein erneutes Bild der virtuellen Vergangenheit. Dieses Zeitbild zeigt erst Peters Gesicht, dann aus seinem Point of View, wie KKs Mutter ihm einen Schuh auszieht.²⁰¹ Es folgt wieder ein Sprung in die filmische Gegenwart, in der KK in einem Monolog verbalisiert, was er eben über die Vergangenheit erfahren hat. Er wirft seinen eigenen Schuh, den er in der Hand hält, gegen die Wand des Hotelzimmers. Als der Schuh auf die Fototapete mit dem Wasserfall trifft, erfolgt ein erneuter Sprung zurück in die Vergangenheit.²⁰² In einer totalen Einstellung ist der Wasserfall zu sehen und Peters Schuh, der den Wasserfall hinabfällt. Darauf folgt ein weiteres Zeitbild, in dem wieder aus dem Point of View zu sehen ist, wie KKs Mutter Peter an die Hand nimmt, mit ihm durch den Wald geht und ihm über das Gesicht streichelt.²⁰³

Die unterschiedlichen Points of View markieren den Unterschied zu Erinnerungsbildern. Offensichtlich handelt es sich nicht um abgespeicherte, mentale Bilder im Gedächtnis einer Person, die vor dem inneren Auge desjenigen abgespielt werden, der sich erinnert. Da KKs Mutter tot ist, kann es sich bei den Vergangenheitsbildern aus ihrem Point of View nicht um ihre Erinnerungen handeln. Da zu diesem Punkt in der Vergangenheit weder KK noch eine dritte Person anwesend war, ist es ausgeschlossen, dass es sich um die eigenen Erinnerungen von KK oder einer anderen Person handelt. Die Bilder aus dem Point of View einer außenstehenden Beobachter:in führen zu dem Schluss, dass es sich bei den Vergangenheitsbildern um Einblicke in die in die allgemeine, objektive Vergangenheitsschicht handelt. In den Zeitbildern befinden sich KKs Mutter und Peter an verschiedenen Stellen des Waldes, was impliziert, dass zwischen den Zeitbildern Zeit verging, in der KKs Mutter und Peter von einem zu den anderen Orten im Wald gelangten. Diese Episoden zwischen den Geschehnissen fehlen allerdings. Das bedeutet, dass KK einzelne Regionen der virtuellen Vergangenheit aufsucht, um diese zu erkunden. Durch die Atemporalität des virtuellen Vergangenheitsraumes und der Koexistenz der Regionen der Vergangenheit ist hier die Sukzessionslogik nicht länger von Bedeutung. In dem virtuellen Vergangenheitsraum kann KK sich demnach frei bewegen, um verschiedene Vergangenheitsschichten aufzusuchen, ohne an kausallogische, temporale Gesetzmäßigkeiten gebunden zu sein.

Eine weitere Exploration des Potenzials der Vergangenheit geht aus von KKs traumatischer Erinnerung, die in einer rein optischen und akustischen Situation inszeniert ist. An Bilder der traumatischen Erinnerung von KK schließen Filmbilder an, die zu alternativen Abläufen bzw.

²⁰⁰ *Hidden*, 2009, 01:00:51-1:01:03.

²⁰¹ *Hidden*, 01:01:04-1:01:07

²⁰² *Hidden*, 01:01:07-1:01:13

²⁰³ *Hidden*, 01:01:14-01:01:22

zum Potenzial der Vergangenheit führen. Zunächst sind in einer rein optischen und akustischen Situation in aufeinanderfolgenden Bildern erst KK, dann Peter zu sehen, wie sie in der Unfallnacht das brennende Auto beobachten. Darauf folgt ein Bild von KK als erwachsenen Mann in der filmischen Gegenwart. Dieses zeigt, wie KK den Kopf wendet. Das nächste Bild ist wieder ein Bild der Unfallnacht. In diesem ist in einer totalen Einstellung Peter zu sehen, wie er in den Wald läuft. Das nächste Filmbild zeigt wieder KKs Gesicht als erwachsener Mann. Diesmal kneift er die Augen zusammen, als würde er etwas angestrengt beobachten. Es folgen Filmbilder, die KKs Mutter hinter einem Baum zeigen, dann wieder KK als Junge, dann KKs Mutter, wie sie durch den Wald läuft. Ein Schnitt führt zurück zu einer Nahaufnahme von KK als erwachsener Mann, wie er die Augen schließt und wieder öffnet. Darauf folgt eine Totale, die erst KKs Mutter zeigt, wie sie Peter am Arm greift und mit ihm tiefer in den Wald geht, dann eine Halbtotale, die KK zeigt, wie er sich zwischen Bäumen versteckt, sich schließlich abwendet und ebenfalls tiefer in den Wald geht. Diese Sequenz findet ein jähes Ende mit einer Aufnahme der filmischen Gegenwart. Diese zeigt die Straße, die durch den Wald führt, und auf der KK mit seinem Auto entlang rast.²⁰⁴

Die rein optische und akustische Situation, so wie sie zu Beginn des Films gezeigt wird, ist hier ergänzt um weitere Bilder der Vergangenheit und Aufnahmen von KK als erwachsene Person. Diese Bilder der Vergangenheit, um welche die rein optische und akustische Situation ergänzt wurde, sind virtuelle Bilder der Vergangenheit, die das Potenzial und die Möglichkeitsräume der Vergangenheit, die KK erforscht, beinhalten. In der genannten Szene reagiert KK auf die Ereignisse, als wäre er als erwachsene Person zusätzlich zu ihm als junger Bub anwesend. Die beschriebenen Nahaufnahmen zeigen seine mimischen und körperlichen Reaktionen auf die Geschehnisse, als wäre er als erwachsener Beobachter in dieser Vergangenheitsschicht anwesend. Die Linearität von Zeit ist hier überwunden, da KK in die Vergangenheitsschicht eintreten und sich in ihr frei bewegen kann. Er ist simultan in verschiedenem Alter anwesend, Vergangenheit und Gegenwart existieren in diesen Filmbildern simultan. Eine Analyse der Simultaneität und der Gleichzeitigkeitsfelder, die sich in *Hidden* finden lassen, erfolgt im folgenden Unterkapitel.

6.1.4.3. Das Gleichzeitigkeitsfeld der virtuellen Seite der Zeit

KK trägt das Trauma in sich – mental in seiner Erinnerung, aber auch körperlich eingeschrieben in Form der Narben, die er von den sadistischen Handlungen seiner Mutter davongetragen hat. Wegen des Traumas, dass KK nie überwunden hat, ist er verbunden mit der Vergangenheit, die

²⁰⁴ *Hidden*, 00:47:46-0:48:33.

ihn immer wieder einholt und die nie vorüber geht. Dieser traumatisierte Zustand des Protagonisten zeichnet sich in Bildern ab, in denen Vergangenheit und Gegenwart simultan existieren. Diese Simultanität führt im Film zu einer Vielzahl von Schockmomenten, die in rascher Schnittfolge Bilder von KKs Mutter zeigen, die in der filmischen Gegenwart wieder lebendig ist. Auch wenn, insbesondere im Kontext des Genres, diese Filmbilder als für den (norwegischen) Horrorfilm typische Schockmomente scheinen,²⁰⁵ geht ihre Bedeutung deutlich tiefer. Sie sind mehr als Bilder um des Schockeffekts willen. Es sind Bilder, in denen KKs traumatisierter Zustand visuell erfahrbar gemacht wird. In diesen Filmbildern ergibt sich ein Gleichzeitigkeitsfeld, das die sich gegenseitig ausschließende Umstände simultan existieren lässt und in denen der sukzessive Erzählmodus aufgehoben ist.

Laut Fahle bedeutet der sukzessive Erzählmodus im Film, dass Vergangenheit und Gegenwart zwei getrennte Sphären sind, die nicht miteinander vermischt oder überlagert werden. Er bedeutet auch, dass durch kausale Relationen realistische Bewegungsabläufe entstehen. Die Vergangenheit kann in der Gegenwart dargestellt werden, doch geschieht das mittels filmtechnischer Mittel so, dass die Handlung der Gegenwart unterbrochen wird und nach den Filmbildern der Vergangenheit wieder fortgesetzt wird. Die Vergangenheit wird als solche kenntlich gemacht und es findet keine Vermischung der verschiedenen Zeitschichten statt.²⁰⁶ Anders verhält es sich jedoch in Zeitbildern, so wie sie Deleuze beschreibt. In diesen kann die Simultanität von Zeitschichten, die Deleuze voraussetzt, sichtbar werden. In diesen Bildern wird die Aufeinanderfolge durch Koexistenz ersetzt, da das Zeitbild sich von den sukzessiv ablaufenden Ereignissen in der Zeit unterscheidet.²⁰⁷ Volland führt dazu aus:

„Indem Gegenwartsspitzen die simultane Verfassung im Inneren des Augenblicks ausgestalten, demontieren sie die Ausschlusslogik der Sukzession in derselben Weise wie die Vergangenheitschichten. Sie ersetzen die Sukzession von Momenten durch die Fragmentierung des Moments in die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Anstatt die Zeitdimensionen nacheinander zu durchlaufen, geschieht ein Ereignis zeitgleich in allen Dimensionen. So könnte ein Film von einem Paar erzählen, das sich zugleich geliebt hat, liebt und lieben wird – von zwei Menschen, die auseinandergehen, ihr Leben teilen oder sich suchen – von Verlust, Glück und Sehnsucht. Jeder temporale Modus formt eine eigene Ereigniswelt aus“.²⁰⁸

In *Hidden* zeigt sich die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart in Zeitbildern, in denen KKs Mutter auch in der filmischen Gegenwart lebendig ist. Dies ist der Sukzessionslogik von Zeit nach auszuschließen, da KKs Mutter bereits vor Beginn des Plots verstarb. Mit KKs

²⁰⁵ Vgl. Bakke Andresen, *Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium*, S. 66.

²⁰⁶ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, S. 99.

²⁰⁷ Vgl. Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 178.

²⁰⁸ Volland, *Zeitspieler. Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 106.

Rückkehr an den Ort seiner Kindheit ist in der innerfilmischen Gegenwart KKs Mutter bereits tot. Dennoch kehrt sie im Film immer wieder in die Gegenwart zurück. Dass dies in Schockmomenten resultiert, macht KKs Traumatisierung wahrnehmbar. Für ihn ist die Mutter Ursprung und Ursache seines Traumas. Nach Deleuze ist in den Zeitbildern KKs Mutter also zugleich tot und lebendig. Dies überträgt auf die visuelle Ebene des Films eine Eigenschaft von Trauma, nämlich die, dass das Trauma für KK auch Jahre nach den eigentlichen Ereignissen präsent ist. Das Trauma ist auch nach vielen Jahren genauso wenig ‚weg‘ wie KKs Mutter wirklich tot. Gleichzeitig spiegelt sich in den plötzlich auftretenden Zeitbildern auch die Latenz von Trauma. Genauso wie KKs Mutter im Film unvermittelt wieder lebendig scheint, kann auch Trauma durch verschiedene Trigger-Reize plötzlich wieder ‚lebendig‘ werden, in dem Sinne, dass die jeweilige Person das Trauma nochmals durchlebt, und zwar genauso lebhaft wie das ursprüngliche Ereignis.²⁰⁹

Auch wenn Schockmomente generischer Bestandteil von Horrorfilmen sind, so zeigt sich in der Szene in der Leichenhalle,²¹⁰ dass den Schockmomenten eine doppelte Bedeutung der Trauma-Inszenierung innewohnt. Dies wird auch durch KKs Verhalten gestützt, als er seine aufgebahrte Mutter in der Leichenhalle sieht. KK überprüft den Umstand, dass seine Mutter tatsächlich tot ist, als würde er dieser Tatsache nicht trauen. Seine Handlungen steigern sich von einem harmlosen Winken vor dem Gesicht seiner Mutter bis zu dem gewaltvollen Brechen ihrer Finger, um sicher zu gehen, dass seine Mutter wirklich tot ist. Als sie ihre Augen aufreißt und nach KK greift, ist ihr Gesicht fratzenhaft verzerrt und sie gibt kreischende Laute von sich. KK hechtet fluchtartig von der Leichenbahre weg. Er wirkt allerdings weit mehr als nur erschrocken durch die plötzliche Bewegung und die Laute seiner Mutter. Er kauert sich schutzsuchend in Embryostellung an der Wand zusammen, schaut nur zögernd nach einer Weile zurück zu der Leichenbahre.

In dieser Szene überlagert die Vergangenheit die Gegenwart nicht nur durch die Lebendigkeit der Mutter. Hier spiegelt sich in der filmischen Gegenwart KKs Verhalten und Körpersprache seiner Kindheit. Flashbacks und Trauma-Erinnerungen von KK zeigen ihn als Jungen in derselben Körperhaltung und Körpersprache, die er in der Leichenhalle zeigt.²¹¹ Die Simultanität der Zeitschichten führt nicht nur zu einem Schockmoment – für KK ebenso wie für die Rezipient:innen – sondern für KK auch zu einem Wiedererleben seines Traumas.

²⁰⁹ Vgl. van der Kolk/McFarlane, „The Black Hole of Trauma“, S. 9.

²¹⁰ *Hidden*, 00:05:25-00:06:44

²¹¹ QUELLE

6.1.4.4. Trauma-bedingte Dissoziation im Kristallbild

In *Hidden* sind die Existenz verschiedener Möglichkeiten, alternativer Entwicklungen und der Mehrdeutigkeit von besonderer Zentralität. Einerseits spiegelt sich darin das grundlegende Thema von psychologischen Horrorfilmen: eine unheimliche Ungewissheit, was den Geisteszustand des oder der Hauptcharaktere betrifft, Ambiguität und das Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Einbildung.²¹² Andererseits ist die Mehrdeutigkeit in Bezug auf temporale Bezüge und die Ambiguität, was real und was imaginär ist, bedingt durch das Trauma des Hauptcharakters.

KK ist der Einzige, der glaubt, dass Peter lebt, und auch der Einzige, der ihn sieht – wobei nicht klar wird, ob Peter real ist. Vielmehr bietet sich auf Trauma-theoretischer Grundlage die Lesart eines psychologischen Phänomens bzw. Mechanismus als Folge der Traumatisierung an. Das Unvermögen, die Traumatisierung und die damit einhergehenden Empfindungen und Erschütterungen zu bewältigen, kann zu Dissoziation führen, wie van der Kolk, van der Hart und Marmar beschreiben. Diese Dissoziationen können die traumatischen Erinnerungen betreffen, aber auch die Dissoziation in beobachtendes und erfahrendes Selbst bis hin zur Dissoziation ganzer Ich-Zustände. Letzteres führt dazu, dass die betroffene Person in einem Ich-Zustand die Emotionen, die mit der Traumatisierung einhergehen, abspeichert. Der (oder die) andere Ich-Zustand hingegen sind sich des Traumas und der begleitenden Affekte nicht bewusst.²¹⁴

Trauma-bedingte Dissoziation werden in *Hidden* mittels Kristallbilder visualisiert. Am deutlichsten kommt das Phänomen der Dissoziation in der Szene im Wald, in der KK und Peter sich im Erwachsenenalter begegnen, sowie am Ende des Films zum Tragen. Als KK und Peter sich im Wald begegnen, stehen sie einige Meter voneinander entfernt, einander genau gegenüber. Peter ist zunächst völlig regungslos und reagiert nicht auf KK, der ihm zuruft: „Sie suchen nach dir!“. Peter führt jedoch exakt die gleichen Bewegungen und Gesten aus wie KK. Dadurch wirkt Peter, als wäre er KKs Spiegelbild.²¹⁵

Das Konzept von Spiegelbildlichkeit ist im Kontext von den Kristallbildern bei Deleuze von hoher Bedeutung. In den Kristallbildern werden Aktualität und Virtualität sichtbar:

„Will man diese Tendenz bis ans Ende verfolgen, so müßte man zur Schlußfolgerung gelangen, daß das aktuelle Bild ein virtuelles besitzt, das ihm wie ein Double oder ein Reflex entspricht. In der Terminologie Bergsons: das reale Objekt reflektiert sich im Spiegelbild wie im virtuellen Objekt, das seinerseits und gleichzeitig das Reale umgibt oder reflektiert: zwischen beiden gibt

²¹² Vgl. Bakke Andresen, „Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium“, S. 63; 66; Iversen, „Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema“, S. 335.

²¹⁴ Vgl. Van der Kolk/van der Hart/Marmar, „Dissociation and Information Processing in PTSD“, S. 305-308.

²¹⁵ *Hidden*, 0:55:16-0:56:02

es eine ‚Koaleszenz‘. Es entsteht dabei ein zweiseitiges Bild: ein aktuelles *und* ein virtuelles. Es ist, als ob ein Spiegelbild ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewöhne, unabhängig würde und ins aktuelle Überginge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im Spiegel wiederkehre, wieder seinen Platz auf der Postkarte oder dem Photo annähme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte“.²¹⁶

Deleuze beschreibt hier die Oszillation von aktueller und virtueller Seite, die sich im Ununterscheidbarkeitspunkt begegnen. Aktuelles und Virtuelles werden im reziproken Austausch das eine oder das andere, sodass es zu einer Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, Aktuellem und Virtuellem, Gegenwärtigem und Vergangenen kommt.²¹⁷ Das Spiegelbild ist die einfachste Form der Verdopplung des Bildes.²¹⁸ Dabei muss es sich nicht um einen tatsächlichen Spiegel bzw. um Spiegelungseffekte handeln, da die Spiegelung sich ebenso auf beispielsweise dramaturgischer, figürlicher, kompositorischer oder narrativer Ebene vollziehen kann, wie Volland betont. In den Spiegelungen wird eine ansonsten verborgene und sich dem Blick entziehende Seite sichtbar, die um ihre aktuelle Seite ergänzt wird.²¹⁹

In *Hidden* wird durch das Kristallbild und die damit verbundene Spiegelung sichtbar, was sich ansonsten der Sichtbarkeit entzieht, da es sich um ein psychologisches Phänomen bzw. einen psychischen Zustand handelt, der sich im Außen nicht visuell manifestiert. Mit der Dopplung von KK in Peters spiegelbildlichem Verhalten, als sie sich im Wald begegnen, die traumatisierte – und dissoziierte – Seite von KKs Persönlichkeit inszeniert. Hier wird sichtbar, dass es sich bei KK und Peter um getrennte Persönlichkeitsanteile derselben Person handelt, die durch die Dissoziation im Bewusstsein voneinander getrennt sind. Mit der Dissoziation verhält es sich wie mit der aktuellen und der virtuellen Seite im Kristallbild: „Wir haben es hier mit vollständig umkehrbaren Vorder- und Rückseiten zu tun“.²²⁰

Eine Dopplung auf der narrativen Ebene findet sich in der Szene, in der Peter und KK auf der Flucht vor den sie (bzw. ihn, KK) suchenden Polizei am Wasserfall stehen. KK und Peter stehen sich gegenüber, letzterer mit dem Rücken zum Wasserfall. KK nimmt das entstellte Gesicht von Peter in die Hände. Peters und KKs Gesichter werden abwechselnd gezeigt, was wieder mit der Oszillation von aktueller und virtueller Seite im Kristallbild beschrieben werden kann. Schließlich fällt Peter rückwärts langsam, in Zeitlupe, in den Wasserfall. Als die Kamera diesen zeigt, ist Peter nicht zu sehen.²²¹ Hier findet sich auf narrativer Ebene eine Verdoppelung, da sich der Tod von Peter – dem Jungen, der nach dem Tod seiner Eltern in den Wasserfall stürzte

²¹⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 95 f.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 97.

²¹⁸ Vgl. Engell/Fahle, „Film-Philosophie“, S. 263.

²¹⁹ Vgl. Volland, *Zeitspieler. Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 101 f.

²²⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 97.

²²¹ *Hidden*, 01:25:31 - 01:26:11.

– exakt wiederholt. Diese Dopplung in der Narration unterstreicht die Interpretation von dem erwachsenen, vermeintlich im Wald lebenden Peter als virtuelle Seite von KK. Die aktuelle Seite, der Sturz und Tod des jungen Peters, wird im Sturz und Tod des virtuellen Peters – KKs dissoziierter Persönlichkeitsanteil – gespiegelt.

Die Klimax der Ununterscheidbarkeit zwischen aktueller und virtueller Seite findet sich in Kristallbildern in den letzten Sekunden des Films. In diesen Kristallbildern wird offengelegt, was als Interpretationsmöglichkeit in der vorher beschriebenen Szene angelegt ist. Die Dopplung von KKs Gesten und Bewegungen in dem ihm gegenüberstehenden Peter legt bereits nahe, dass es sich bei KK und Peter um zwei Anteile ein und derselben Person handelt, insbesondere unter Trauma-theoretischen Gesichtspunkten in Kombination mit einer deleuzschen Lesart. Bestehende Interpretationen des Films übergehen die Möglichkeit, dass es sich bei Peter und KK um zwei Anteile der gleichen Person handelt. Szenen, in denen KK und Peter sich begegnen und somit beide als getrennt existierende Person sichtbar sind, scheinen der Interpretation im Wege zu stehen. Mit der Aufschlüsselung der genannten Szenen unter den Gesichtspunkten der aktuellen und virtuellen Seite sowie der Dopplung im Kristallbild erschließen sich allerdings Möglichkeiten der Inszenierung, welche die Lesart von Dissoziation stützen. Dennoch ist dieser Szene noch eine gewisse Offenheit inhärent, die Raum für andere Interpretationen lässt. In den letzten Einstellungen hingegen zeigt sich in Kristallbildern deutlich die Annäherung von aktueller und virtueller Seite bis zu ihrem Ununterscheidbarkeitspunkt.

In der genannten Szene sitzt KK nach seiner Verhaftung im Polizeiwagen. Auf eine Nahaufnahme von KKs Gesicht folgt eine Nahaufnahme der Überwachungskamera, die im Polizeiwagen angebracht ist. Der Zoom auf die Linse der Kamera zeigt spiegelverkehrt nicht KK, sondern Peter im Polizeiwagen sitzen. In schnellen Schnitten folgen weitere Bilder aus Perspektive der Überwachungskamera, die zwischen Schwarz-weiß-Bildern mit visuellen Störungen und Bildrauschen sowie Farbbildern wechseln.²²² Mit Deleuzes Worten oszillieren im Kristallbild zwischen den beiden Polen die aktuelle und die virtuelle Seite, bis sie sich im Ununterscheidbarkeitspunkt annähern und nicht länger zwischen ihnen differenziert werden kann. Hier werden visuell die beiden Persönlichkeitsanteile von KK – in Gestalt von ihm und Peter – überlagert, bis sie zu einer Person werden.

²²² *Hidden*, 01:28:11- 01:28:27.

6.2. Filmanalyse 2: *Der Babadook*

6.2.1. Plot des Films *Der Babadook*

Amelia ist der Hauptcharakter des Film *Der Babadook* (2014). Als sie mit ihrem Ehemann Oskar auf dem Weg zum Krankenhaus ist, um ihren Sohn Samuel zu entbinden, erleiden sie einen Autounfall, bei dem Oskar stirbt. Infolgedessen zieht Amelia ihren Sohn allein groß. Dieser erweist sich als schwieriges Kind: Samuel ist besessen von der Idee, dass Monster existieren, insbesondere in dem Haus, in dem er mit seiner Mutter wohnt. Sein problematisches Verhalten führt zu Konflikten mit seiner Tante und seiner Cousine und verursacht immer wieder Schwierigkeiten in der Schule. Amelia versucht mit verschiedenen Strategien Samuel davon zu überzeugen, dass seine Angst unbegründet ist. Vor dem Einschlafen durchsucht sie mit Samuel sein Zimmer auf Monster und liest ihm dann Geschichten vor. Eines abends wählt Samuel ein Aufklapp-Bilderbuch aus, das den Titel *Mr. Babadook* trägt. Amelia liest Samuel die seltsame und zunehmend bedrohliche Geschichte des schwarz gekleideten Mannes Mr. Babadook vor. Dieser kommt und klopft an die Türe. Ist er einmal im Schlafzimmer einer Person, kann diese nicht mehr schlafen. Wenn er einmal seine Verkleidung abnimmt, wird jede(r), der/die sieht, was sich darunter verbirgt, sich wünschen, er/sie wäre tot. Samuels Angst vor Monstern wächst angesichts der Geschichte extrem an, ebenso wie Amelias Hilflosigkeit. Dazu wirkt Amelia zunehmend erschöpfter, gebetsmühlenartig wiederholt sie, dass sie schlafen muss. Ihre Versuche, Samuel von der Nicht-Existenz des Monsters zu überzeugen, nehmen ein abruptes Ende, als sie sich selbst dem Babadook gegenüberstellt und er von ihr Besitz ergreift. Zwischen Amelia und ihrem Sohn spielen sich im Folgenden gewaltvolle Szenen ab. Gleichzeitig unternehmen sie beide Versuche, den jeweils anderen aus den Klauen des Monsters zu befreien. Schlussendlich gelingt es Samuel, seine Mutter von der Besessenheit durch das Monster zu befreien. Der Babadook wird schließlich von Amelia bezwungen, als sie sich ihm gegenüberstellt, um ihren Sohn vor ihm zu beschützen. Jedoch gelingt es Amelia und Samuel nicht, das Monster vollständig aus dem Haus zu verbannen. Der Babadook verbleibt im Haus, eingesperrt im Keller, wo er von Amelia gefüttert wird.

6.2.2. Bisherige Analysen des Films *Der Babadook*

Der Film *Der Babadook* wurde wissenschaftlich vielfach rezipiert. Der Film wird dabei unterschiedlichen Sub-Genres des Horrorfilms zugerechnet. Auch der Horror des Films wird unterschiedlich diskutiert und analysiert. Fokus der meisten Filmanalysen von *Der Babadook* ist eine psychologische oder feministische Lesart des Films. Diese Diskussionen rücken Trauma und psychische Störungen in den Vordergrund und ziehen Verbindungen zu den Thematiken von Mutterschaft und Weiblichkeit.

Jessica Gildersleeve bezeichnet den Film als ein Beispiel der „Australia’s female Gothic“,²²³ insbesondere durch die Verschränkung der Thematiken ‚Verrücktheit‘ in ihrer Assoziation mit postnatalen Depressionen und Amelias nicht aufgearbeiteter Trauer um ihren verstorbenen Mann. Trotz der Dominanz dieser Thematiken sieht Gildersleeve andere Ursprünge für den Horror des Films. Sie argumentiert, dass das wahre Monster des Films Amelias eigenes Gefühl ist, als Mutter versagt zu haben. Sie sieht den Babadook nicht als eine Manifestation ihres Traumas – den Verlust ihres Mannes – sondern als eine Metapher für ihre eigene monströse Mutterschaft.²²⁴

Aviva Briefel rechnet *Der Babadook* dem Horrorfilm-Sub-Genre „maternal horror cinema“²²⁵ zu, welches sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen und nach wie vor florieren sieht. Das Erzählmuster von *Der Babadook* sieht sie als typisch für dieses Genre an. Es verläuft nach einem relativ simplen Schema: Ein Kind behauptet, übernatürliche Erfahrungen gemacht zu haben, die Mutter schenkt ihrem Kind keinen Glauben und verwirft die Behauptung. In den weiteren Folge des Films sieht sie sich selbst mit übernatürlichen Kräften oder Wesen konfrontiert. Diese Konfrontation bedeutet einen Paradigmenwechsel von Autorität und elterlichem Unglauben dem Kind gegenüber zu Entmachtung und Glauben und ist gekennzeichnet von Angst und Gewalt. Diese Konfrontation bezeichnet Briefel als traumatische Erfahrung. Briefel richtet den Fokus ihrer Filmanalyse auf die Beruhigung des Kindes als anstrengenden mütterlichen Akt.²²⁶ Die psychologisch-zentrierte Analyse des Films bezieht sich vorrangig auf die narrative Ebene. Strukturelle und inszenatorische Eigenschaften des Films zieht Briefel nicht weiter in Betracht, abgesehen von dem Vergleich der verzerrten Zeitlichkeit der Story mit den eigenartigen Chronologien der Elternschaft im realen Leben. Die Filmbilder, die ‚unmögliche‘ Ereignisse darstellen, wie beispielsweise die Szene, in der Amelia sich selbst im Fernsehbericht sieht, interpretiert sie als Halluzination. Der Rückgriff auf Halluzinationen als Erklärung für die Filmbilder dieser Szene ist jedoch sehr kurz gegriffen. Er bietet zwar eine plausible Erklärung, übersieht dabei allerdings die Bedeutungstiefe, die in dieser Szene liegt, ebenso wie Verweise auf und Verbindungen zu Amelias traumatisierten Zustand. Mit der Interpretation der genannten Szenen erfolgt keine weitere Analyse des Ursprungs der Halluzinationen, weswegen das Sujet Trauma nicht in den Blick gerät.

²²³ Gildersleeve, Jessica, „Contemporary Australian Trauma“, in: *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Hg: Clive Bloom, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, S. 91-104; S. 100.

²²⁴ Vgl. Gildersleeve, „Contemporary Australian Trauma“, S.100.

²²⁵ Aviva Briefel, „Parenting Through Horror: Reassurance in Jennifer Kent’s ‘The Babadook’“, *Camera Obscura*, 32/2, 2017, S. 1-27; S.1.

²²⁶ Vgl. ebd. S. 1-3.

Paul Mitchell möchte mit seiner Filmanalyse von *Der Babadook* über die generischen Codes und soziopolitischen Repräsentationen von Mutterschaft hinausgehen. Er argumentiert, dass eine Betrachtung des Films als Trauma-Narrativ ein tieferes Verständnis des Films ermöglicht. Die Horror-Trope des übernatürlichen Besessen-seins durch ein monströses *Other* repräsentiert ihm zufolge die psychosomatischen Effekte der posttraumatischen Belastungsstörung, unter der die Protagonistin Amelia leidet. Als theoretische Grundlage seiner Analyse dienen Dominick LaCapras Konzepte des ‚Acting Out‘ und ‚Working Through‘.²²⁷ Die Filmbilder, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart überlagern, so wie die Bilder des ‚Unmöglichen‘, erklärt Mitchell mit der narrativen Fokalisierung des Films. Er argumentiert, dass die Rezipient:innen durch die wiederkehrend interne Fokalisierung des Films Einblick in Amelias Trauma-Erfahrung und in ihre emotionalen Zustände gewinnen.²²⁸ Maßgeblich dafür seien auch die Träume, Halluzinationen und Erinnerungen, die mittels interner Fokalisierung repräsentiert und den Rezipient:innen zugänglich gemacht werden können.²²⁹ Mitchells Filmanalyse von *Der Babadook* ergründet aus psychologischer Perspektive die Handlung aus unterschiedlichen Perspektiven und mit verschiedenen Trauma-theoretischen Konzepten als Grundlage. Mit dieser Herangehensweise an den Film vernachlässigt die Untersuchung allerdings die Frage, wie der Film der Komplexität der Trauma-Folgen, der psychosomatischen Symptome und den Bewältigungsstrategien auf inszenatorischer und visueller Ebene gerecht wird.

Aoife Denspey schreibt dem Film einen starken und offensichtlichen Konnex von übernatürlichen Ereignissen und psychologischem Trauma zu, erweitert aber den psychologisch begründeten Diskurs um eine Perspektive, die dem Film einen ethnischen Subtext zuerkennt. Grundlagen für diese Interpretation sind die Nationalität der Regisseurin und der Entstehungsort des Films, Australien. Sie interpretiert die schwarze Figur des Mr. Babadook als eine Repräsentation der Aborigines, des australischen ‚Others‘.²³⁰ Dieser Interpretation widerspricht jedoch ein

²²⁷ Vgl. Mitchell, Paul, „The Horror of Loss: Reading Jenifer Kent’s ‘The Babadook’ as a Trauma Narrative”, *Atlantis*, 41/2, 2019; S. 179-196; S. 181

²²⁸ Die Fokalisierung beschreibt die narrative Informationsvergabe sowie das Wissen der Erzählinstanz im Film. Die interne Fokalisierung bedeutet, dass die Perspektive einer Figur vermittelt wird, d.h. die Rezipient:innen nehmen die Handlung aus Sicht einer bestimmten Figur wahr. (vgl. Amann, Caroline, „Fokalisierung”, *Lexikon der Filmbegriffe*, 18.04.2019, www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7199, Zugriff: 17.04.2021.).

²²⁹ Vgl. Mitchell, „The Horror of Loss: Reading Jenifer Kent’s ‘The Babadook’ as a Trauma Narrative”, S. 18.

²³⁰ Vgl. Denspey, Aoife M., „‘The Babadook’ (Dir. Jennifer Kent) Australia 2014 Causeway Films/Screen Australia”, *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 14, 2015, S. 130-134; S. 132.

Interview mit der Regisseurin Jennifer Kent, im dem sie sagt, der Film solle so aussehen, als dass er überall spielen könnte.²³¹

Sheley Buerger nähert sich dem Film *Der Babadook* aus psychoanalytischer Sicht. Sie stützt sich auf Kristevas Theorie der Abjektion²³² und fokussiert die gestörte Beziehung von Amelia und Samuel. Sie argumentiert, dass die zentralen Thematiken des Films die monströse Mutter, mütterliche Ambivalenz und die Absenz mütterlicher Gefühle sind.²³³ Buergers Analyse bewegt sich auf rein inhaltlicher bzw. narrativer Ebene, ohne auf die filmische Umsetzung der von ihr identifizierten Thematiken einzugehen.

Rodrigo González Dinamarca zieht ebenfalls Kristevas Konzept der Abjektion heran, um *Der Babadook* mit Blick auf die Mutter als furchteinflößende Figur zu untersuchen. Er stützt sich dabei auf psychoanalytische Theorien und legt eine Freud'sche Lesart an den Film an. Aus dieser Warte heraus analysiert González Dinamarca die Mutter als Quelle von Angst und Begehren zugleich, und den Vater als phallische Figur und angsteinflößende Präsenz. Die Figur des Babadook interpretiert González Dinamarca als das Verdrängte, das von Amelia selbst imaginiert und kreiert wird.²³⁴

Claire Sisco King analysiert den Film aus der Perspektive des intersektionalen Feminismus. Sie interpretiert die Figur des Babadooks als queere Figur. Die Identifikation des Babadooks als queere Ikone geht zurück auf eine Diskussion auf der Social Media Plattform *Tumblr*, die zu dem sogenannten *Babadiscourse* anwuchs. Die Proklamation der LGBTQ+ Szene des Babadooks als queere Ikone wird zurückgeführt auf seine Charakteristiken, die kulturell mit Homosexualität (*gayness*) in Verbindung gebracht werden. Beispielsweise erinnert seine dramatische, kostümartige Kleidung an die Theatralität der Drag-Szene. Der Kampf des

²³¹ Lambie, Ryan, "Jennifer Kent interview: directing 'The Babadook'", *Den of Geek*, Oktober 2014, www.denofgeek.com/movies/jennifer-kent-interview-directing-the-babadook/, Zugriff 09.05.2021

²³² Die Theorie der Abjektion von Julia Kristeva meint mit Abjektion den systematischen Ausschluss von allem, was die Ich-Konstitution eines Subjekts bedroht. Ebenfalls ausgeschlossen wird alles, was die symbolische Ordnung, die die Subjektwerdung gewährleistet. Dies bedeutet vor allem ein Ausschluss aller Komuepte, die als existentiell verwerflich und ekelhaft bewertet werden. (Vgl. Auerochs, Florian-Michael, „Die Femme Fatale als Abjekt und Bedrohung der symbolischen Ordnung in Daphne Du Mauriers 'Rebecca'“, *Philologie im Netz*, 60, 2012, www.web.fu-berlin.de/phin/phin60/p60t1.htm#:~:text=Kristevas%20Neologismus%20'Abjekt'%20leitet%20sich,von%201982%2C%20Powers%20of%20Horror. Zugriff: 17.04.2021.

²³³ Vgl. Buerger, Shelley, „The Beak that Grips: Maternal Indifference, Ambivalence and the Abject in 'The Babadook'“, *Studies in Australasian Cinema*, 11/1, 2017, S. 33-44; S. 34.

²³⁴ Vgl. González Dinamarca, Rodrigo Ignacio, „The Monstruous Feminine and the Abjection of the Maternal Body in two Contemporary Horror Films: 'The Babadook' by Jennifer Kent and 'Ich Seh, Ich She' by Seerin Fiala and Veronika Franz“, *brumal*, 6/2, 2019, S. 263-281; S. 265 f.,

Babadooks gegen seine heimliche Existenz – wortwörtlich – in einem Schrank,²³⁵ in der er von vielen abgelehnt oder verleugnet wird. Sisco King greift den vordergründig ironischen und humorösen Babadiscourse auf, um ihn auf einer ernsthaften, theoretisch fundierten Ebene fortzuführen. Sie argumentiert, dass die Figur und der Film zur kritischen Auseinandersetzung mit intersektionalen Formen der Prekarität aufrufen.²³⁶ Ihre Diskursanalyse untersucht den Film auf soziopolitischer und metaphorischer Ebene, ohne dabei der Inszenierung als solche Beachtung zu schenken.

Paula Quigleys Filmanalyse betrachtet *Der Babadook* als eine Neugestaltung des Horrorfilms, um die Thematik mütterlicher Ambivalenz mit Hilfe von Elementen des *maternal melodrama* und *female gothic* zu erkunden.²³⁷ Ihre Analyse zu Genre und Gender führt zu einer Exploration der visuellen Ebene des Films in mehreren Aspekten. Sie betrachtet die erste Szene des Films – die Traum-Sequenz bzw. Trauma-Erinnerung von Amelia – als richtungsweisend für den Film, da sie eine zeitliche, räumliche und emotionale Desorientierung etabliert, die den gesamten Film prägt. Diese Desorientierung wird durch fehlende räumliche und zeitliche Anhaltspunkte im Film verstärkt. Hier spielt die Kadrierung eine wichtige Rolle, da es wenige Establishing shots gibt und viele Szenen direkt mit Nahaufnahmen beginnen, die keine Kontextualisierung ermöglichen. Quigley argumentiert, dass dadurch Amelias psychische Zerrissenheit auf der visuellen Ebene gespiegelt wird. Dazu dienen auch die vielen Nahaufnahmen von Amelia, die Quigley bezeichnet als „a kind of facial topography of Amelia’s psychic dissolution“.²³⁸

Auf bildkompositorischer Ebene sieht Quigley die Narration ebenfalls gespiegelt. In der ersten Hälfte des Films zeichnen sich die Einstellungen durch kompositorische Symmetrie aus, die zunehmend in Schiefelage gerät. Auch die Farbgebung sieht Quigley als metaphorische Entsprechung von Amelias (fehlenden) mütterlichen Gefühlen. Die Farbpalette des Films ist hauptsächlich auf kalte, entsättigte Farben beschränkt, sodass Schwarz, Weiß und tiefes Blau die Farbgebung dominieren. Quigley bemerkt, dass mehrere Einstellungen aus Amelias Perspektive weißes, helles Licht zeigen, bleibt jedoch auf einer deskriptiven Ebene, ohne diese visuellen Wiederholungen tiefergehend zu analysieren.²³⁹ Diese Szenen und insbesondere deren

²³⁵ Die Social Media Community widmete sich im Babadiscourse vielen englischen Wortspielen, die sich nicht übersetzen lassen. Diese Wortspiele arbeiten mit der Doppeldeutigkeit von closet (Wandschrank) und to be in the closet (seine Homosexualität nicht offen kundtun). Dies ist zurückzuführen auf Filmszenen, in denen der Babadook aus einem Schrank herausbricht.

²³⁶ Vgl. Sisco King, „If It’s in A Word: Intersectional Feminism, Precarity, and The Babadook“, *The Popular Culture Studies Journal*, 6/2&3, 2018, S. 166-189; S. 166 f., 169, 172 f.

²³⁷ Vgl. Quigley, Paula, „When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in The ‘Babadook’“, *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 15, 2016, S. 57-75; S. 57.

²³⁸ Vgl. ebd. S. 62; 66.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 66 -68.

Wiederholungen bieten jedoch einen wichtigen Ausgangspunkt für eine Filmanalyse mit Fokus auf der Inszenierung von Trauma, wie sie im Folgenden vorgenommen wird.

6.2.3. Analyse filmischen Traumas in *Der Babadook* mit Gilles Deleuze

Die bisher aufgezeigten filmanalytischen Untersuchungen des Films *Der Babadook* lassen eine Lücke in Bezug auf den Konnex von visueller Ebene und Trauma erkennen. Die Thematik des Traumas von Amelia wird zwar aus psychologischer Sicht verschiedenen Lesarten unterzogen, jedoch wird dies isoliert von der inszenatorischen Umsetzung vorgenommen. Eine Untersuchung der visuellen Ebene des Films *Der Babadook* ist allerdings ein nicht zu vernachlässigender Aspekt. Sie erweist sich als fruchtbarer Ausgangspunkt für eine Filmanalyse, die das Sujet Trauma fokussiert. Eine Analyse der visuellen Ebene des Films *Der Babadook* mit Blick auf Trauma zeigt, dass sich im Film Trauma auf verschiedene Arten von der narrativen Ebene auf die visuelle Ebene übertragen lässt.

Die verschiedenen Ausprägungen des Zeitbildes, wie sie Deleuze in *Das Zeit-Bild* erörtert, eignen sich zur Sichtbarmachung von Amelias traumatisiertem Zustand, der eine Oszillation zwischen Regungslosigkeit und Dämmerzuständen einerseits sowie zwanghafter Wiederholung des Traumas und wiederkehrenden Erinnerungen andererseits darstellt. Dieses Wechselspiel der Zustände, das Judith Herman als Dialektik des psychologischen Traumas bezeichnet,²⁴⁰ ist der innere Kampf traumatisierter Personen zwischen Verdrängen-Wollen von Erinnerungen und gleichzeitigem Hervordrängen derselben. In *Der Babadook* zeichnet sich die Dialektik von Amelias Trauma auf narrativer wie visueller Ebene ab.

Auf narrativer Ebene zeigt sich Amelias Tendenz zur Verdrängung in ihrer Weigerung über ihren verstorbenen Mann zu sprechen, und in ihrem Schweigen über ihre problematischen Gefühle zu Samuel.²⁴¹ Auf visueller Ebene erfährt die Dialektik des Traumas ihre Sichtbarmachung in Bildformen, die mit Deleuzes Konzeption der Zeitbilder bestimmt werden können. Die eine Seite der Dialektik des Traumas – der Zustand von Regungslosigkeit – wird in rein optischen und akustischen Situationen erfahrbar gemacht, während das Hervordrängen von Erinnerungen seine Visualisierung in Kristallbildern erfährt. In den rein optischen und akustischen Situationen ist Amelia selbst Zuschauerin, mit Deleuzes Worten unfähig zu reagieren und nur noch fähig zu registrieren.²⁴²

²⁴⁰ Vgl. Herman, *Trauma and Recovery*, 1992, S. 1.

²⁴¹ *Der Babadook*, 0:30:47-0:31:23.

²⁴² Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, S.13.

6.2.3.1. Konfrontation mit Trauma in rein optischen und akustischen Situationen

Mehrere Filmanalysen von *Der Babadook* fokussieren Amelias mangelnde Muttergefühle und sogar Ablehnung der Nähe ihres Sohns auf der narrativen Ebene des Films.²⁴³ Auf der visuellen Ebene des Films findet sich Amelias Weigerung oder ihr Unvermögen, sich mit ihrem Sohn und ihrer eigenen Traumatisierung auseinanderzusetzen, in Bildformen, die mit Deleuzes Konzept der rein optischen und akustischen Situationen beschrieben werden können. Beispielhaft dafür ist die Szene, in der Amelia im Einkaufszentrum ist. In dieser Szene übernimmt Amelias Kollege ihre Schicht, damit sie zu ihrem – vermeintlich – kranken Sohn kann, der von ihrer Schwester beaufsichtigt wird. Statt direkt zu Samuel zu fahren, schlendert Amelia durch ein Einkaufszentrum.²⁴⁴

Diese Szene hebt sich von der Visualität gedeckter, dunkler Farben, die ihr Zuhause beherrschen, deutlich ab. In dieser Szene ist Amelias Umgebung von reflektierenden Glasoberflächen und hellen Farben bestimmt, in die sie sich selbst in ihrer hellen Kleidung nicht nur einfügt, sondern worin sie zu verschwimmen scheint. Damit steht sie in deutlichem Kontrast zu den Passant:innen, die sich in dunkler Kleidung von der hellen Umgebung abheben. Amelia schlendert langsam durch das Einkaufszentrum, ihre Bewegungen sind teilweise filmtechnisch verlangsamt. Sie bleibt vor einer Schaufensterscheibe stehen, in der sie sich selbst spiegelt. Für die Rezipient:innen ist nicht sichtbar, was sich hinter der Scheibe befindet, sondern lediglich Amelias Spiegelung in der Scheibe. Durch die unnatürlich langsamen Bewegungen, die Spiegelungen und die extradiegetische Musik, die das Geschehen untermalt, wirkt die gesamte Szene traum- oder tranceartig, was Amelias Handlungsunfähigkeit unterstreicht. Amelia ist in dieser Szene ausgesprochen passiv. Ihr traumatisierter Zustand und ihre Unfähigkeit, diesen zu überwinden, finden ihre Übersetzung in Filmbildern, als Amelia in die Schaufensterscheibe blickt. Durch die Spiegelung wirkt es, als würde sie sich selbst beobachten bzw. sich selbst beim Beobachten zusehen. Dies schließt an Deleuzes Beschreibung der rein optischen und akustischen Situationen an, „in denen die Figur nicht handelt, ohne sich gleichzeitig beim Handeln zuzuschauen, sozusagen – nach Art Fellinis – als selbstgefälliger Zuschauer der von ihr selbst gespielten Rolle“.²⁴⁵

²⁴³ Vgl. Buerger, „The Beak that Grips: Maternal Indifference, Ambivalence and the Abject in ‘The Babadook’“, S. 34, 38 f.; Quigley, S. 57; 60; Briefel, „Parenting Through Horror: Reassurance in Jennifer Kent’s ‘The Babadook’“ S. 2,

²⁴⁴ *Der Babadook*, 19:46- 20:07.

²⁴⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 17.

Das Einkaufszentrum wird hier zu einem atemporalen Raum, denn die filmtechnische Verlangsamung der Bewegungen, die extradiegetische Musik und die Abwesenheit sonstiger temporaler Marker führen zu zeitlicher Desorientierung. Diese atemporale rein optische und akustische Situation scheint wie eine Regression in eine frühere Zeit ohne Samuel, zugleich ist sie eine Visualisierung von Amelias traumatisiertem Zustand und ihrer Unfähigkeit, sich mit Samuel und seinem problematischen Charakter auseinanderzusetzen. Beide Zustände entziehen sich der Verbalisierung, sowohl durch Amelias Weigerung ihre Probleme mit Samuel anzusprechen als auch durch ihre Unfähigkeit, ihre Traumatisierung zu thematisieren.²⁴⁶ Amelias Rolle als passive Zuschauerin unterstreicht hier ihr durch Traumatisierung bedingtes Vermeidungsverhalten, was ein typisches Symptom von Trauma ist.²⁴⁷ Auch Amelias Isolation von anderen Menschen, die in der zweiten Hälfte des Films stark zunimmt, wird in dieser Szene bereits visuell angedeutet. Amelias psychische und emotionale Zustände, die sich der sprachlichen Vermittlung entziehen, werden in der genannten Szene optisch und akustisch beschrieben. Die „deskriptive[] Kraft [*puissance*] der Farben und Töne“²⁴⁸ wird hier zum Bildgegenstand selbst und führt zu einer rein optischen und akustischen Beschreibung, die keine adäquate Übersetzung in anderen Bildformen finden könnte.

Amelias Zustand eines Gefangen-Seins in ihrer Traumatisierung, ihre Unfähigkeit diesen zu überwinden wird in einer weiteren rein optischen und akustischen Situation inszeniert. In diese Szene sieht Amelia fern.²⁴⁹ Während Amelia dem Fernseher zugewandt ist, wird der anfängliche Schwarz-Weiß-Spielfilm abgelöst von einer Reihe bedrohlicher Bilder, die ohne Übergänge stakkatoartig hintereinander geschnitten sind. Sie werden von extradiegetischer Musik untermalt, die an eine Spieluhr erinnert und unheimliche, atmosphärische Klänge und Kinderstimmen enthält. In Schuss-Gegenschuss-Montagen sind abwechselnd das Fernsehbild, welches den gesamten Kader ausfüllt, und Nahaufnahmen von Amelia zu sehen. Die Nahaufnahmen lenken den Fokus sowohl auf das Schrecken und Entsetzen, das sich in Amelias Gesicht in leichtem Minenspiel abzeichnet, als auch auf ihre Regungslosigkeit. Sie wirkt wie in Trance und ist unfähig, auf die Reize – die furchteinflößenden Fernsehbilder – angemessenen zu reagieren, beispielsweise das Programm zu wechseln. Diese Unfähigkeit, auf Reize adäquat zu reagieren, bezeichnet Deleuze als die Blockade der sensomotorischen Schemata. Sind die

²⁴⁶ *Der Babadook*, 0:30:47-0:31:23; 0:59:07-0:59:33, 0:42:16-0:42:22.

²⁴⁷ Vgl. Martinetz, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandenen Disziplinen“, S. 71.

²⁴⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.25.

²⁴⁹ *Der Babadook*, 0:50:12-0:51:12.

sensomotorischen Schemata blockiert, können an die Stelle der Bewegungsbilder rein optische und akustische Situationen treten.²⁵⁰

In rein optischen und akustischen Situationen ist objektives und subjektives, reales und irreales sowie physisches und mentales nicht länger zu unterscheiden. Dies resultiert nicht daraus, dass sich die Merkmale der jeweiligen Pole vermischen, sondern dass die Unterscheidbarkeit dieser nicht länger notwendig ist.²⁵² Dies trifft auf zu auf die Szene, in der Amelia sich mit bedrohlichen und surrealen Fernsehbildern konfrontiert sieht. Dort ist es nicht von Bedeutung, ob das, was sie im Fernseher sieht, real oder von ihr imaginiert ist. Wichtig sind vielmehr ihre Empfindungen angesichts dessen, was sie sieht. Die Schuss-Gegenschuss-Montagen von den Fernsehbildern und Amelias Gesicht in Nahaufnahmen lenken den Fokus auf Amelias Entsetzen und ihre Angst, unabhängig davon, ob deren Ursache als real oder unreal zu betrachten ist. Die Auflösung der beiden Pole von real und imaginär findet sich zudem in der Kadrierung, die die Fernsehbilder einschließt. Diese wird zunehmend enger, sodass schließlich der Rand des Fernsehgerätes nicht länger zu sehen ist und die Filmbilder den gesamten Kader einnehmen. Durch die Auflösung des Fernsehers als vermittelnde Instanz oder Referenzpunkt bleiben schließlich Bilderfolgen, die keinen Ursprung mehr besitzen. Dadurch verlieren die schwarz-weißen Fernsehbilder ihre eindeutige Bestimmbarkeit. Dies führt zu einem phänomenologischen Effekt auf die Rezipient:innen, da die mangelnde Verortbarkeit der Schwarz-Weiß-Bilder eine Desorientierung bewirkt. Zweitens wird durch die Uneindeutigkeit der schwarz-weißen Fernsehbilder eine mögliche narrative Bedeutungszuordnung geschaffen, da die Bilder als direkte mentale Bilder von Amelia gelten können. Die Bilder, die im Fernseher gezeigt werden, stehen in keiner Abhängigkeit mehr zu ihrem Referenten. Sie beziehen sich auf nichts anderes als sich selbst und sind damit sich selbst genügsam. Durch die fehlende Referenz kann nicht unterschieden werden, ob Amelias Bewusstseinszustand in diesem tranceartigen Zustand der rein optischen und akustischen Situation nach Außen projiziert wird, oder die Rezipient:innen einen direkten Blick auf Amelias Innenleben erhalten, ob sich die Bilder vor Amelias innerem Auge abspielen oder tatsächlich im Fernsehapparat zu sehen sind.

Mitchell weist darauf hin, dass die Mischung von externer und interner Fokalisierung der Narration in *Der Babadook* zu der gleichen existenziellen Desorientierung führt, unter der auch Amelia leidet.²⁵³ Er bezieht sich dabei allerdings auf die Verwischung der Grenzen zwischen Schlafen und Wachen, die er als eine der effektivsten und affektivsten technischen

²⁵⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 35.

²⁵² Vgl. ebd. S. 19.

²⁵³ Vgl. Mitchell, "The Horror of Loss: Reading Jenifer Kent's 'The Babadook' as a Trauma Narrative", S. 183.

Errungenschaften des Films betrachtet.²⁵⁴ Die verschwimmenden Grenzen zwischen schlafend und wach tragen sicherlich bei zu der Desorientierung, sowohl auf narrativer als auch auf der Wirkungsebene, die im Film eine tragende Rolle spielt. Dennoch sollte der Blick auf die rein optischen und akustischen Situationen gelenkt werden, da in diesen Amelias Desorientierung wahrlich zum Tragen kommt, und da diese eine starke affektive Wirkung auf die Rezipient:innen haben. In den rein optischen und akustischen Situationen verschwimmen nicht nur Grenzen, sondern jegliche Referenzpunkte räumlicher und zeitlicher Verortung werden aufgelöst. Mit dieser Auflösung ist die Unterscheidung zwischen real und unreal nicht mehr möglich. Das Gezeigte wird hier zu einer reinen Visualisierung von Amelias desorientiertem traumatisierten Zustand, dem sie in den rein optischen und akustischen Situationen nicht ausweichen kann, da in diesem Bildtypus „die Aktion von einem Kino des Sehenden ersetzt wird“.²⁵⁵

Der Zustand von Regungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit wird in den rein optischen und akustischen Situationen zusätzlich verstärkt, indem das Empfinden von Dauer gestört wird. Der Eindruck von Dauer bzw. vergehender Zeit wird im Film durch sensomotorische Bildzusammenschlüsse generiert, die zu einem indirekten Bild der Zeit führen. Bleiben die sensomotorischen Bildzusammenschlüsse aus, wie es in rein optischen und akustischen Situationen der Fall ist, entstehen zeitliche Desorientierung und das Empfinden eines Gefangen-Sein in der Zeit. Dies entspricht den Empfindungen traumatisierter Personen, da diese auch Jahre nach dem eigentlichen traumatischen Erlebnis dieses immer wieder erneut durchleben, wie van der Kolk und McFarlane beschreiben. Sie weisen darauf hin, dass das Wiedererleben der traumatischen Situation dabei genauso intensiv und lebhaft erfolgt, wie die ursprüngliche Erfahrung. Durch die zeitlose und unintegrierte Natur der Trauma-Erinnerungen, bleiben die betroffenen Personen dem Trauma als gegenwärtige Erfahrung verhaftet, anstatt fähig zu sein, das Trauma als etwas zu kategorisieren, das der Vergangenheit angehört.²⁵⁶ Diese Empfindungen von zeitlicher Desorientierung lassen sich durch rein optische und akustische Situationen für die Rezipient:innen wahrnehmbar machen.

Die Bilder der rein optischen und akustischen Situation in der Szene, in der Amelia vor dem Fernseher sitzt, sind dabei nicht nur als Metapher für Amelias Traumatisierung zu betrachten, sondern lassen Amelia die Traumatisierung erneut erleben. Die Fernsehbilder erlangen eine Gültigkeit jenseits einer Symbolik, da sie als Amelias Traumatisierung selbst betrachtet werden können. Sie führen bei Amelia zu Empfindungen von Angst, Bedrohung und Schockstarre.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 185.

²⁵⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.22.

²⁵⁶ Vgl. Van der Kolk/McFarlane, „The Black Hole of Trauma“, S. 9.

Deleuze schreibt über Bilder von rein optischen und akustischen Situationen, dass diese selbst der Bildgegenstand werden und für nichts als sich selbst stehen, jenseits einer metaphorischen Funktion:

„Nach Bergson nehmen wir die Sache oder das Bild nie vollständig wahr; wir nehmen immer weniger wahr, nämlich nur das, was wir (...) wahrzunehmen bereit sind. Wir nehmen also normalerweise nur Klischees wahr. Wenn unsere sensomotorischen Schemata blockiert sind oder zerbrechen, kann jedoch ein anderer Bildtypus auftauchen: das rein optisch akustische Bild das nur Bild ist, ohne Metapher zu sein, das die Sache als solche, gleichsam buchstäblich [*littéralement*] in ihrem Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit, in ihrer radikalen und nicht zu rechtfertigenden Eigenart hervortreten lässt – denn sie Bedarf keiner ‚Rechtfertigung‘ mehr, im guten oder im bösen Sinne“.²⁵⁷

Stehen die Bilder der rein optischen und akustischen Situation für sich selbst, anstatt eine metaphorische Funktion zu erfüllen, gewähren sie einen direkten Blick auf die Traumatisierung von Amelia. Die Bilder erhalten eine größere Tragweite, weil sie das unfassbare Grauen des Traumas in seiner Reinform sind. Diese Konfrontation mit dem Unfassbaren ist für die Regisseurin die Grundidee des Films, wie sie in einem Interview sagt: „For me, the entry point was the idea of facing the unfaceable“.²⁵⁸

6.2.3.2. Die Überlagerung von Zeitschichten

In dem Film *Der Babadook* finden mehrmals zeitliche Überlagerungen statt, die mit Amelias Traumatisierung einhergehen. Eine Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart findet sich in der ersten Szene des Films, die das traumatische Ereignis, den Autounfall von Amelia und Oskar zeigt. Diese Szene ist temporal nicht eindeutig einordbar, d.h. es ist nicht klar, ob es sich bei dieser Szene um mentale Bilder von Amelia handelt, die sich vor ihrem inneren Auge bzw. im Traum abspielen, oder ob es sich um das tatsächliche Ereignis in der Vergangenheit handelt. Diese temporale Uneindeutigkeit liegt daran, dass die Szene nicht gemäß der konventionellen filmischen Erzählstruktur als Abweichung von der filmischen Gegenwart in Form von Erinnerungs- oder Traumbildern, markiert ist.²⁵⁹

Erinnerungsbilder markieren sich gemäß filmischer Darstellungskonventionen nicht nur zeitlich als nicht-gegenwärtig,²⁶⁰ sondern ordnen sich auch „der Vergangenheit einer konkreten Gegenwart, die einen spezifischen Platz in der Chronologie des Films besetzt“²⁶¹ zu. Durch den

²⁵⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, S.35.

²⁵⁸ Kent in: Tara Brady, “‘The Babadook:’ A Truly, Madly, Creepy Film Debut”, *The Irish Times*, Oktober 2014, www.irishtimes.com/culture/film/the-babadook-a-truly-madlycreepy-film-debut-1.1966224, Zugriff: 31.01.2021.

²⁵⁹ Vgl. Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch.*, S.82.

²⁶⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, S. 69.

²⁶¹ ebd. S. 99.

präsentischen Modus des Films²⁶² wird die Szene des Unfalls zunächst als gegenwärtig wahrgenommen. Erst die Einstellung aus der Vogelperspektive, in der Amelia aus dem Nichts rückwärts in ihr Bett zu fallen scheint und Samuels Stimme aus dem Off nach seiner Mutter ruft, deutet an, dass die eben gezeigten Bilder in einem zeitlichen Plateau zu verorten sind, das nicht der filmischen Gegenwart entspricht. Die Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart wird hier mittels einer Bild-Ton-Schere realisiert, da Samuels Stimme aus der Gegenwart in die Bilder der Vergangenheit eindringt.

Diese Überlagerung von Zeitschichten ist in den Augen von Mitchell die Visualisierung von Amelias Unfähigkeit, vollständig im Hier und Jetzt zu leben, was typisch ist für traumatisierte Personen.²⁶³ Quigley sieht zudem diese Szene als Quelle für die räumliche, zeitliche und emotionale Desorientierung, die den Film prägt.²⁶⁴ Die Überlagerung von Zeitschichten, die in der eröffnenden Szene eingeführt wird, zieht sich durch den gesamten Film. Anders als in der genannten Szene, die sich aus Bewegungsbildern des konventionellen Narrationskinos konstituiert, wird die Simultanität von Zeitschichten mittels Zeitbildern im weiteren Verlauf des Films größere Tragweite bekommen und in dieser Arbeit tiefer erkundet werden.

Die zweite Seite der Dialektik von psychologischem Trauma ist das Hervorbrechen von Erinnerungen, die sich der Verdrängung verweigern. Dieses Hervorbrechen bedeutet eine Überschneidung, Vermischung oder Überlagerung von verschiedenen Zeitschichten. LaCapra bezeichnet dies als von der Vergangenheit heimgesucht werden oder besessen sein.²⁶⁵ Sein Rekurrieren auf Vokabular des Übersinnlichen unterstreicht, dass sich die Wahrnehmung dieser zeitlichen Überlagerungen von der konventionellen Zeitwahrnehmung unterscheidet und dass der Überlagerung von Zeitschichten etwas Unheimliches oder Furchteinflößendes anhaftet.

Die zeitliche Gestaltung des Films wird in den bisherigen Filmanalysen von *Der Babadook* lediglich touchiert, ohne dass ihnen eine weitere Analyse zukommt. Dies stellt eine Lücke dar, da zum einen die unterschiedliche Zeitplateaus für die Narration eine tragende Rolle spielen, zum anderen diese interessante Ausgangspunkte bieten für eine Film-Analyse, die das Sujet Trauma betrachtet. In den bereits zitierten Untersuchungen von *Der Babadook* werden vielfach

²⁶² Der präsentische Modus des Films bedeutet, dass Momente vergegenwärtigt werden, wenn sie wahrgenommen werden, d.h. Filmbilder gelten als Teile der filmischen Gegenwart, wenn sie nicht dezidiert als nicht-gegenwärtig gekennzeichnet werden. Damit kommt virtuellen Bildern auch die gleiche optische Präsenz zu, wie aktuellen Bildern. (vgl. Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 91).

²⁶³ Vgl. Mitchell, "The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent's 'The Babadook' as a Trauma Narrative", S. 185.

²⁶⁴ Vgl. Quigley, „When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in 'The Babadook'“, S. 66

²⁶⁵ Vgl. LaCapra, "Trauma, Absence, Loss", *Critical Inquiry*, 25/4, 1999, S. 696-727; S. 699.

die Termini Halluzinationen, Traum oder traumähnlicher Zustand verwendet, um sich den verschiedenen Zeitschichten in *Der Babadook* deskriptiv anzunähern. Diese Begriffe räumen den Verschränkungen von Vergangenheit und Gegenwart relativ geringe Bedeutung ein und lassen die Thematik von Amelias Trauma weitestgehend außer Acht.

Werden Verschränkungen verschiedener Zeitschichten als Symptome eines labilen psychischen Zustands betrachtet, führt dies dazu, dass sie die a-priori hingenommen werden und dementsprechend keine weitere Analyse erfahren. Man gelangt allerdings zu den tieferen Bedeutungsschichten des Films mit Blick auf Trauma, wenn die Überlagerungen und die Verschränkung verschiedener Zeitschichten einer tiefer gehenden Betrachtung unterzogen werden. Dazu muss die Annahme, dass es sich bei den genannten zeitlichen Phänomenen um Träume und Halluzinationen handelt, verworfen werden. Damit ergibt sich Raum für eine Analyse von *Der Babadook*, in der die zeitlichen Verschränkungen mit Deleuzes Konzeption nicht-linearer Zeit untersucht werden können, um so zu der tieferen Bedeutung der temporalen Verschränkungen vorzudringen. Jenseits von Halluzinationen oder träumerischen Zuständen findet sich das Kristallbild, in dem die zeitliche Non-Linearität in Form von virtuellen Gleichzeitigkeitsfeldern sichtbar wird.

Die Szene, in der Amelia im Keller ihrem Mann Oskar begegnet, wird in den Filmanalysen von *Der Babadook* als halluzinatorisch, schlafwandlerisch oder traumähnlich beschrieben.²⁶⁶ Das Phänomen der Halluzinationen oder traumähnlichen Zustände sollen das – vermeintlich – unmögliche Eindringen der Vergangenheit in die Gegenwart erklären. Diese Erklärung bietet die Möglichkeit, an dem Konzept der Sukzessionslogik festzuhalten, da dieses die Lebendigkeit einer als tot geltenden Figur – wie Amelias verstorbener Ehemann – in der filmischen Gegenwart ausschließt. Deleuzes Zeit-Theorie und seine Erläuterungen zu der Sukzessionslogik im Film erlauben hingegen davon abzurücken, Oskars Lebendigkeit in der filmischen Gegenwart auszuschließen.

Deleuze hält nicht fest an dem allgemeingültigen Status von Sukzessionslogik im Film: „Was hier in Frage steht ist gerade die Evidenz, der zufolge das kinematographische Bild sich in der Gegenwart und ausschließlich in der Gegenwart ereignet“.²⁶⁷ Die Theorie, die Deleuze zu dem präsentischen Modus des Filmbilds entfaltet, besagt, dass die im Filmbild gezeigten Momente sich vergegenwärtigen, sobald sie sichtbar sind. Damit haben aktuelle Momente die gleiche

²⁶⁶ Vgl. Sisco King, „If it’s in a Word: Intersectional Feminism, Precarity, and ‘The Babadook’“, S.173; Mitchell, „Jennifer Kent’s ‘The Babadook’ as a Trauma Narrative“, S. 186; Dempsey, „‘The Babadook’ (Dir. Jennifer Kent) Australia 2014“, S. 130.

²⁶⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 56.

optische Präsenz wie virtuelle Momente. Deleuze folgert daraus, dass in Filmbildern aktuelle wie virtuelle Momente gleichermaßen real sind.²⁶⁸ Volland folgt Deleuzes Theorie und konstatiert, dass die Gleichsetzung von Filmbild und Gegenwart zu verwerfen sei, da sie der temporalen Polyvalenz von Filmbildern keinen Raum lässt und dadurch der Komplexität von Zeit und Film nicht gerecht werden kann.²⁶⁹ Wird die Annahme, dass es sich in der genannten Szene um einen aktuellen Moment, der mit Halluzination oder Trauma erklärbar ist, verworfen, kann eine tiefergehende Komplexität der Szene unter den Gesichtspunkten von aktueller und virtueller Zeit erfolgen.

Deleuze offeriert zur Beschreibung von Szenen, wie der genannten im Keller, das Konzept der simultanen Gegenwarten. Dieses meint „die Simultanität einer Gegenwart der Vergangenheit, einer Gegenwart der Gegenwart, einer Gegenwart der Zukunft, die aus der Zeit etwas Furchtbare und Unerklärbares machen“. ²⁷⁰ Mit diesem Konzept lässt sich das Zusammentreffen von Amelia und Oskar als die Gegenwart einer virtuellen Vergangenheit beschreiben. Gemäß dem Zeitkonzept von Deleuze existieren in jedem Augenblick eine Vielzahl an Möglichkeiten, die sich aktualisieren könnten. Tun sie dies nicht, sinkt das nicht aktualisierte Potenzial in die atemporale Vergangenheitsschicht, den Äon. Im Äon befinden sich all die Momente, die nicht aktualisiert wurden und damit auch die möglichen zukünftigen Ereignisse, die unterbunden worden sind, da sich die entsprechende Gegenwart nicht aktualisiert hat.²⁷¹ Potenziale des Moments, in dem sich der Unfall von Oskar und Amelia ereignete, könnten beispielsweise sein, dass sie beide den Unfall erleben oder sogar dem Unfall knapp ausweichen können. Diese Potentiale wurden nicht aktualisiert, da sich der Unfall ereignete und somit als Verlauf der Geschehnisse aktualisierte. Die nicht-aktualisierten Potentiale sind als nicht eingetretene Möglichkeiten in den Äon gesunken, d.h. es besteht in dem Äon ein potentieller Verlauf der Geschehnisse, in dem Oskar den Unfall überlebt.

Filmbilder können einen Blick auf diese gesamte, objektive Vergangenheit freigeben und somit sich gegenseitig ausschließende Dinge zur gleichen Zeit als gleichmöglich darstellen.²⁷² Indem das Filmbild sowohl Sinn als auch Gegensinn, Vorher als auch Nachher simultan enthalten kann, kann es Bilder des virtuellen Gleichzeitigkeitsfeld wahrnehmbar machen.²⁷³ Somit

²⁶⁸ Vgl. Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 91.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 92.

²⁷⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S.136.

²⁷¹ Vgl. Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch.*, S.89.

²⁷² Vgl. ebd. S.107.

²⁷³ Vgl. ebd. S.107.

entsteht, was Deleuze in Rückgriff auf Leibniz als „inkompossible Gegenwarten“²⁷⁴ bezeichnet und als „*parallele Wirklichkeit* innerhalb der *einen*, wirklichen Welt“²⁷⁵ denkt. Miteinander in Gegensatz stehende Vergangenheitsalternativen werden mit dem Konzept der virtuellen Vergangenheit und des Äons also denkbar bzw. im Film inszenierbar.

Ausgehend von Deleuzes Zeit-Theorie waren der Unfall und der Tod von Oskar jene Möglichkeiten, die sich aktualisiert haben, während andere nicht aktualisierte Möglichkeiten in den Äon zurückgesunken sind. Das impliziert, dass in alternativen Potenzialen dieses Moments sich der Unfall nicht ereignet oder Oskar überlebte, was jedoch nicht aktualisiert wurde und somit in die allgemeine Vergangenheit sank. Damit kann die genannte Szene, in der Amelia und Oskar sich im Keller begegnen, als Blick auf die virtuelle Seite der Zeit betrachtet werden. In der virtuellen Dimension ist die Szene ein gegenwärtiger Moment einer Vergangenheit, in der sich der Unfall nie ereignet hat.

Die genannte Szene als ein Absinken in die virtuelle Vergangenheit zu begreifen, wird durch zwei inszenatorische Aspekte bestärkt. Erstens ist die Szene im Keller nicht durch temporale Markierungen oder durch Indizes von Traum oder Halluzination markiert. Das Fehlen eines temporalen Markers ist im Zusammenhang mit virtuellen Bildern insofern von Bedeutung, als dass diese eine zeitliche Ambiguität wahren müssen: „Um das Potenzielle zu betonen, müssen Zeit-Bilder in temporaler Hinsicht mehrdeutig bleiben – ein Stückchen purer Virtualität kann einzig in zeitlich unbestimmten Bildern zum Ausdruck kommen“.²⁷⁶ Ähnlich wie Bilder der aktuellen Vergangenheit werden im Film Erinnerungen, Träume und Halluzinationen ebenfalls als solche markiert.²⁷⁷ Die Abwesenheit dieser Markierungen legt nahe, Erinnerung, Traum, Halluzination und Vergangenheit als Zeitplateau oder Dimension dieser Szene zu verwerfen. Der einzige verbleibende Bildtypus, in dem Oskar lebendig auf Amelia treffen kann, ist also ein virtuelles Zeitbild.

Der zweite Aspekt, der nahelegt, dass es sich um ein Bild der virtuellen Seite der Zeit handelt, ist der falsche Anschluss, der zu dieser Szene führt. In der vorhergehenden Szene ist Amelia mit Samuel im Wohnzimmer, der zur Kellertüre und vermeintlich in den Keller hinab geht. Amelia folgt ihrem Sohn in den Keller. Dort trifft sie jedoch auf Oskar, nicht auf Samuel.

²⁷⁴ Gilles Deleuze in: Schaub, Miriam, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, München: Fink, 2003; S. 134.

²⁷⁵ Gilles Deleuze in ebd. S. 134.

²⁷⁶ Vgl. Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 99.

²⁷⁷ Vgl. Balint Kovacs, Andras, „The Film History of Thought“, in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg: Gregory Flaxman, Minneapolis: University Minnesota Press, 2000, S. 153–170; S. 161.

Letzterer ist nicht im Keller, obwohl er augenscheinlich hinabgestiegen ist.²⁷⁸ Dieser falsche Anschluss bedeutet einen Bruch in der Sukzessionslogik, der den Blick auf die virtuelle Seite des Bildes lenkt, wie Volland die Eigenschaften und Effekte falscher Anschlüsse zusammenfasst: „Sie künden von einer Temporalität, die nicht in der Sukzessionsordnung des Aktuellen aufgeht, sondern auch die Simultanzeit des Virtuellen inkludiert, deren Inhalte sich in Schichten ausbreiten und miteinander kommunizieren“.²⁷⁹ Der falsche Anschluss zwischen der Szene im Wohnzimmer und der Szene im Keller reiht die Szenen nicht sukzessionslogisch nacheinander ein, sondern ordnet sie in parallel zueinander und koexistent an. Dies spricht ebenfalls für die Virtualität der Szene im Keller, da diese sich dem sukzessionslogischen Danach entzieht. Mitchell betont in seiner Filmanalyse Amelias dissoziative Verschmelzung der Vergangenheit und Gegenwart zu einem atemporalen Zustand der Abwesenheit. Als Hinweis auf die Verschmelzung von Gegenwart und Vergangenheit in Amelias Wahrnehmung sieht er die Tatsache, dass die Figur des Babadooks im Keller die physische Erscheinung von Amelias verstorbenem Ehemann annimmt.²⁸⁰ Mit der Formulierung des „schlafwandlerischen Zusammentreffens“²⁸¹ von Amelia und ihrem verstorbenen Ehemann sucht Mitchell wieder die Erklärung des Unerklärlichen in einem psychischen Zustand, der nicht dem alltäglichen Wahrnehmungsbewusstsein entspricht.

Mitchell zieht nicht die Verbindung zum Trauma, obwohl das von ihm beschriebene Zeitempfinden Amelias eines der Symptome von Trauma ist. Traumatisierte Personen empfinden Zeit als andauernd, weniger als chronologisch und linear, da sie die Ereignisse, Empfindungen und Wahrnehmungen der Vergangenheit wiederholt durchleben.²⁸² Die aus Trauma hervorgehende Empfindung, der Vergangenheit verhaftet zu sein, findet ihre Visualisierung in dem von Deleuze so genannten Gleichzeitigkeitsfeld, also in einem Möglichkeitsraum jenseits zeitlicher Topografien. Die genannte Szene im Keller ist ein Beispiel für die Inszenierung dieses Empfindens, da in den virtuellen Bildern keine Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart möglich ist.

Auch Amelias unterdrücktes Verlangen, ihren verstorbenen Mann wiederzusehen, wird in dieser Szene sichtbar gemacht. Amelia verdrängt die Erinnerungen an ihren verstorbenen Mann. Dies äußert sich darin, dass sie sich weigert über ihn zu sprechen und seinen gesamten Besitz im Keller aufbewahrt, den sie fast nie betritt und zu dem auch Samuel der Zutritt verboten ist.

²⁷⁸ *Der Babadook*, 01:05:08-01:07:03.

²⁷⁹ Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 94.

²⁸⁰ Vgl. Mitchell, *The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent's 'The Babadook' as a Trauma Narrative*, S. 186.

²⁸¹ Im Original: „Amelia's somnambulist encounter with Oskar in the basement“, ebd. S. 186.

²⁸² Vgl. Van der Kolk/McFarlane, „The Black Hole of Trauma“, S.9.

Ihre Rückkehr in den Keller, wo sie auf ihren verstorbenen Mann trifft, zeigt Amelias unterdrücktes Verlangen nach einer Wiedervereinigung mit ihrem Mann. Dass Oskar in dem virtuellen Bild lebendig ist, kann als Inszenierung hervordrängender Erinnerungen, die sich der Unterdrückung verwehrt, gelesen werden.

In *Das Zeit-Bild* schreibt Deleuze, dass in dem Film *Citizen Kane* „[d]as erste unmittelbare Zeit-Bild im Film auftrat“²⁸³ und sich somit die Zeitlichkeit zum ersten Mal im Film selbst zeigte.²⁸⁴ Auch in *Der Babadook* wird mittels eines direkten Zeitbildes ein direkter Blick auf die Vergangenheit frei. In diesem direkten Zeitbild muss sich Amelia dem traumatischen Ereignis, dem Unfall, den sie mit Oskar erlitt, aussetzen.

In dieser Szene kauert Amelia im Schlafzimmer auf dem Boden und starrt an die ihr gegenüberliegende Wand, an der sich zuvor noch ein Schrank befand. Oskar kommt direkt auf Amelia zu. Er tritt aus einem unbestimmten Hintergrund hervor und ist räumlich nicht verortbar. Seine Umgebung ist völlig dunkel und er ist von einer unbekannten Lichtquelle indirekt beleuchtet. Mittels Schuss-Gegenschuss-Montagen wird Amelia frontal zu Oskar verortet. Während Oskar von einer unbestimmten Schwärze umgeben ist, ist zu erkennen, wo Amelia sich im Schlafzimmer befindet. Dies erweckt den Eindruck, als würden sich die beiden nicht am gleichen Ort befinden, trotz der implizierten physischen Nähe. Es wirkt, als würde Oskar direkt aus den Tiefen der Vergangenheit auf Amelia zu gehen und aus der Vergangenheit mit Amelia sprechen.

Wie in Amelias Erinnerung, die zu Beginn des Films gezeigt wird, spricht Oskar langsam und beruhigend mit Amelia. Er benutzt auch die exakt gleichen Worte wie in Amelias Erinnerungsbildern. Jedoch sitzt Oskar – im Gegensatz zum Erinnerungsbild – nicht neben Amelia im Auto, sondern kommt aus dem unbestimmten Schwarz auf sie zu. Dieses Zeitbild lässt sich mit Deleuzes Theorie des atemporalen Äons präzise beschreiben. Das Zeitbild ermöglicht den Blick auf ein virtuelles Bild der Vergangenheit. Dieses ist völlig unabhängig von den aktuellen Erinnerungsbildern, wie sie zu Beginn des Films gezeigt werden. Im direkten Zeitbild ist „[d]ie Zeit ist nicht länger der Bewegung, sondern die Bewegung [...] nun der Zeit untergeordnet“.²⁸⁵ In diesem Zeitbild werden nicht vergangene Ereignisse mittels Erinnerungsbilder nochmals gezeigt. Es ist vielmehr, als würde die Vergangenheit sich verselbstständigen und sich selbst offenbaren, unabhängig von subjektiven Erinnerungen und zeitlichen Relationen:

²⁸³ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 141.

²⁸⁴ Vgl. ebd. S. 141.

²⁸⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 143.

„In diesem [...] Fall erscheint das Erinnerungsbild nicht mehr in einer Aufeinanderfolge vergangener Gegenwarten, die es rekonstruiert, sondern überwindet sich selbst innerhalb der Regionen der koexistierenden Vergangenheit, die ihm zur Existenz verhelfen“.²⁸⁶

In der genannten Szene wird Amelia durch das direkte Zeitbild wieder zu einer Zuschauerin, ganz so, wie es in den rein optischen und akustischen Situationen der Fall ist. Sie ist jenseits ihrer Reaktionsmöglichkeiten dazu gezwungen, sich mit dem Bild der Vergangenheit zu konfrontieren. Amelias Unfähigkeit zur Handlung wird von der Kadrierung und der Lichtgestaltung der Szene visualisiert. Oskar ist erst in einer halbnahen, dann einer nahen Einstellung zu sehen. Die Lichtsituation erinnert an einen Spot einer Bühnenbeleuchtung, die außer dem Protagonisten in der Bildmitte nichts weiter beleuchtet. Oskar befindet sich in einer völlig schwarzen Umgebung, bis zu dem Moment, in dem gleißend helles Licht sich vom linken Bildrand aus explosionsartig im Bild ausbreitet. Dieses Licht markierte bereits in der eröffnenden Szene des Films den Moment des tragischen Unfalls. In dem Moment, indem das gleißende weiße Licht Oskar erhellt, wird in einer surrealen Bilderfolge sein Kopf schräg gespalten. Der obere Teil des Kopfes rutscht seitlich nach unten und Oskar fällt leblos zu Boden. Oskar stirbt buchstäblich vor Amelias Augen. Sie ist dazu gezwungen, das Trauma nochmals zu durchleben.

In dieser Szene spiegeln sich zwei Symptome von Trauma: einerseits die wiederkehrenden, eindringenden Erinnerungen an das traumatische Erlebnis, anderer das zwanghafte erneute Durchleben der traumatischen Situation.

6.2.3.3. *Latente Bedrohung im Kristallbild*

Trauma ist durch Latenz gekennzeichnet, da Trauma-Erinnerungen oft jenseits des zugänglichen Bewusstseins vorhanden sind, aber ausgelöst durch bestimmte Stimuli Jahre nach dem Trauma-Erlebnis in das Bewusstsein der betroffenen Person dringen können.²⁸⁷ Der Film *Der Babadook* ist von einer latenten Bedrohung geprägt, die zunächst von einer unbestimmten Quelle ausgeht. Der Film *Der Babadook* beginnt mit Amelias Alptraum, in dem sie die Unfallnacht erneut durchlebt. Ihr Sohn Samuel weckt sie aus diesem Alptraum, da er Angst hat vor vermeintlichen Monstern in seinem Zimmer. Als Samuel seine Mutter weckt, überlagert sich Samuels Stimme aus der filmischen Gegenwart mit den Traum-Bildern des vergangenen Erlebnisses. Amelias Trauma wird hier bereits indirekt mit der latenten Bedrohung, vor der Samuel sich fürchtet, in Verbindung gebracht. Diese indirekte Verbindung entsteht durch die Bild-Ton-Schere in dieser Szene. Der Moment des Trauma-Erlebnisses wird dadurch mit Samuels angst-erfüllten Rufen nach seiner Mutter verbunden.

²⁸⁶ ebd.

²⁸⁷ Vgl. Van der Kolk/McFarlane, „The Black Hole of Trauma“, S. 10.

Samuels unerschütterliche Überzeugung von der Existenz nicht näher bestimmter Monster kreiert im Film von Beginn an eine angespannte Atmosphäre. Zunächst wehrt Amelia sich gegen Samuels Vorstellung von Monstern, doch auch sie fühlt sich bald der latenten Bedrohung ausgesetzt. In einer Klimax von Ereignissen wird die latente Bedrohung manifest in der Bedrohung durch den Babadook. Die Bedrohung ist zunächst rein atmosphärisch, wird dann allerdings deutlicher – in der Rückkehr des zunächst zerstörten, dann reparierten Buches „Mr. Babadook“, das plötzlich vor der Haustür liegt, in dem Klopfen an der Tür, das keinen Ursprung zu haben scheint, und schließlich in der tatsächlichen Erscheinung des Babadooks.

Von besonderem Interesse im Zuge einer Filmanalyse mit Fokus auf das Sujet Trauma ist allerdings die Atmosphäre der latenten Bedrohung, bevor sie sich in tatsächlichen Ereignissen konsolidiert. Der Duden definiert „latent“ wie folgt: „vorhanden, aber [noch] nicht in Erscheinung tretend; nicht unmittelbar sichtbar oder zu erfassen“.²⁸⁸ „Latent“ bedeutet also per Definition etwas nicht Sichtbares. Die latente Gefahr zeigt sich mehr in Atmosphäre, denn in akuter Bedrohung. Entgegen ihrer inhärenten Unsichtbarkeit erlangt die latente Bedrohung im Film *Der Babadook* durch Kristallbilder Sichtbarkeit.

Die latente Bedrohung, die von Beginn des Films an präsent ist, manifestiert sich in Kristallbildern, als Amelia einen Nachrichtenreport im Fernsehen ansieht. Die Berichterstattung handelt von einer Mutter, die ihren Sohn mit einem Küchenmesser erstochen hat. Die Leiche des Sohnes wurde im Keller gefunden.²⁸⁹ Als die Mutter die eingetroffenen Polizeibeamt:innen ebenfalls mit einem Messer angriff, wurde sie erschossen. Es war der siebte Geburtstag des Sohns, als seine Mutter ihn ermordete.

Der Nachrichtenbericht im Fernsehen zeigt die Straße, die umherstehenden Nachbarn, Polizeibeamt:innen im Einsatz und schließlich die Fassade des Wohnhauses, aus dem die erschossene Mutter auf einer Leichenbahre getragen wird. Die nächste Einstellung zeigt zwei Beamte vor dem Haus. In einem der Fenster wird ein Vorhang zur Seite geschoben und eine Frau blickt auf die Straße. Eine Serie von raschen Nahaufnahmen zeigt, dass es sich bei der Frau um Amelia handelt. Sie blickt höhnisch grinsend direkt in die Kamera. Ein Reverse-Shot zeigt, dass sich

²⁸⁸ Dudenredaktion (o.J.), „latent“, auf Duden online, www.duden.de/rechtschreibung/latent, Zugriff 07.05.2021

²⁸⁹ An dieser Stelle soll der Fokus auf der Inszenierung sein, weswegen die narrative Ebene außen vorgelassen wird. Dennoch möchte ich hier den Blick auf die Parallelität lenken, da diese als eine Vorausdeutung gelesen werden kann. Alter und Geburtstag des ermordeten Jungen decken sich mit dem von Samuel. Der Keller spielt für eine Amelia sowohl tatsächlich als auch metaphorisch eine wichtige Rolle – einerseits als Ort der Erinnerung, an dem Oskars Besitz aufbewahrt wird, andererseits als Ort, an dem Amelia mit Samuels Hilfe dem Besessen-Sein durch den Babadook ein Ende bereitet und schlussendlich den Babadook selbst einsperrt.

Amelia frontal vor dem Fernseher befindet. Die Aufeinanderfolge der Nahaufnahmen von Amelia in dem Fernsehbericht und der nahen Reverse-Shot-Einstellung von Amelia vor dem Fernseher lassen die beiden Einstellungen wie ein Spiegelbild wirken.²⁹⁰ Diese Spiegelbildlichkeit lässt die beiden Einstellungen als Kristallbild im deleuzschen Sinne betrachten.

Den Spiegel bzw. Spiegelbilder betrachtet Deleuze als das bekannteste Beispiel von Kristallbildern, in welchem ein Austausch von aktuellen und virtuellen Bildern stattfindet: „das Spiegelbild ist in bezug [sic!] auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild – *hors champ* – verdrängt“.²⁹¹ Dieser Austausch zwischen aktuellem und virtuellem Bild führt zur Ununterscheidbarkeit von Aktualität und Virtualität, denn keines der beiden Bilder kann Anspruch auf den einen oder anderen Status für sich erheben. Dies ist zurückzuführen darauf, dass der Austauschprozess bedeutet, dass sowohl das eine als auch das andere Bild den Status von aktuell oder virtuell erhalten, je nachdem welches Bild sichtbar ist:

„Verschiedenartig, aber ununterscheidbar sind das aktuelle und das virtuelle, die sich unentwegt austauschen. Wenn das virtuelle Bild aktuell wird, dann ist es sichtbar und rein wie im Spiegel oder in der Festigkeit des vollendeten Kristalles. Was aber das aktuelle Bild mit seinerseits virtuell, sieht sich auf anderes hin verwiesen, unsichtbar, undurchsichtig und dunkel wie ein kaum aus dem Boden gewachsen Kristall“.²⁹²

Briefel argumentiert, dass durch die Nahaufnahmen von Amelia, die die Nachrichten ansieht, und Amelia, die im Fernsehbericht am Fenster steht, einen Mise-en-Abyme-Effekt erzeugt. Dieser, so Briefel, distanziert Amelia von ihrem monströsen Bild und zwingt die Rezipient:innen, die Konstruiertheit der weiblichen Monstrosität zu erkennen, die im Horrorfilm und im Fernsehbericht abwechselnd gezeigt wird.²⁹³ Mit Deleuzes Konzept des Kristallbilds hingegen, lässt sich zeigen, dass aus den abwechselnden Nahaufnahmen keine Distanzierung resultiert, sondern vielmehr das Gegenteil geschieht. Mit der Theorie der aktuellen und der virtuellen Seite, die im Kristallbild sichtbar werden, kann von einem Aneinanderrücken gesprochen werden. Die Spiegelbildlichkeit des Kristallbilds enthüllt beide Seiten von Amelia – die der Bedrohung und die der Bedrohten.

Da die beiden Seiten des Kristallbilds zwischen Aktualität und Virtualität oszillieren, ist – je nachdem, welche der beiden Seiten gerade sichtbar ist – das eine oder das andere Bild aktuell. Das bedeutet, dass das Bild von Amelia vor dem Fernseher ebenso aktuell (oder „wahr“) ist, wie das Bild von Amelia in dem Fernsehbericht – je nachdem, welches der beiden Bilder gerade

²⁹⁰ *Der Babadook*, 1:04:08-1:04:26.

²⁹¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 97.

²⁹² Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 98.

²⁹³ Vgl. Briefel, „Parenting through Horror: Reassurance in Jennifer Kent’s ‘The Babadook’“, 16 f.

sichtbar ist. Das wiederum bedeutet, dass je nach Einstellung Amelia Bedrohung und Bedrohte ist, Ursache des Grauens und Opfer desselben. Amelia ist sowohl furchterfüllt als auch bedrohlich, entsetzt ob der Gräueltaten als auch höhnisch grinsend. Durch diese Spiegelbildlichkeit wird sichtbar gemacht, dass Amelia selbst ihre eigene Bedrohung ist. Die Gefahr im Horrorfilm kommt hier nicht von außen, sondern von innen. Es ist das unbewältigte Trauma, das der eigentliche Horror des Films ist.

Dieser Austauschprozess von Aktualität und Virtualität lässt latente Bedrohung entstehen, denn das Kristallbild zeigt Amelia in ihrer Wechselhaftigkeit und Instabilität, die mit ihrer Traumatisierung einhergehen. Gleichzeitig wird die latente Bedrohung dadurch verstärkt, dass Amelias monströse Seite sich jeden Moment in einer weiteren Spaltung der Zeit aktualisieren kann und damit zu einer tatsächlichen Bedrohung für Amelia selbst, aber auch für Samuel werden kann.

Das Bild von Amelia in der Nachrichtenreportage lässt sich nicht eindeutig in einer bestimmten Zeitschicht verorten, sondern hat eine temporale Polyvalenz inne, die sich mit dem Konzept der Gegenwartsspitzen beschreiben lässt. In Gegenwartsspitzen wird das Potenzial des gegenwärtigen Moments offengelegt:

„Gegenwartsspitzen loten das Spiel der Möglichkeiten im Inneren des Augenblicks aus. Sie gewähren einen Blick in den Abgrund der Gegenwart und damit auf all das, was denkbar ist – auf ein Stückchen purer Virtualität. Sie veranschaulichen eine deaktualisierte Gegenwart, in der virtuelle Vergangenheit und Zukunft noch eingefaltet sind – einen Moment zusammengeballter Virtualität, der noch sein komplettes Entwicklungspotenzial in sich trägt. (...) Vor der Aktualisierung ist alles möglich und zwar alles zugleich, aufgehoben und verdichtet im Inneren des Augenblicks“.²⁹⁴

Gegenwartsspitzen zeigen also die Möglichkeitsfülle des gegenwärtigen Augenblicks vor seiner Aktualisierung. Sie geben den Blick frei auf alles, was der jeweilige Moment an Potenzial in sich birgt. Dadurch kann in Gegenwartsspitzen latente Bedrohung inszeniert werden, denn latente Bedrohung bedeutet, dass eine potenzielle Gefahr vorhanden ist, die eintreten kann – aber nicht muss. Deleuze verweist auf Robbe-Grillet's Filme, in denen Gegenwartsspitzen und die damit einhergehende temporale Polyvalenz „aus der Zeit etwas Furchtbares und Unerklärbares machen“.²⁹⁵ Das Furchtbare und Unerklärbare scheint die zeitliche Desorientierung zu sein, die sich durch den Verlust eindeutiger temporaler Zuordnungen ergibt.

Zeitliche Desorientierung und ein Blick auf das Potenzial des Augenblicks ergibt sich in dem Nachrichtenbericht, den Amelia im Fernsehen sieht. Damit einher geht die latente Bedrohung, denn in der Gegenwartsspitze wird eine Möglichkeit sichtbar, die sich aktualisieren könnte – nämlich dass Amelia zur Mörderin ihres eigenen Sohns wird. Die Gegenwartsspitze zeigt das

²⁹⁴ Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S.106.

²⁹⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 136.

Potenzial, unklar bleibt jedoch, ob es sich bei diesem Bild um eine virtuelle Zukunft handelt, die sich aktualisieren wird, oder ob es sich um Potenzial der Gegenwart handelt, welches nicht-aktualisiert in die äonische Zeit sinken wird.

Auch anhand einer weiteren Szene lässt sich die latente Bedrohung des gegenwärtigen Augenblicks beschreiben. Hier sieht Amelia mit ihrem Sohn fern. In dieser Szene ist Amelia kurz davor, vor dem Fernseher einzuschlafen. Als sie neben sich auf die Couch blickt, liegt dort Samuel blutüberströmt mit aufgerissenen Augen. Eine Nahaufnahme zeigt sie geschockt neben der Couch stehend, wo wie geschockt auf ihren vermeintlich toten Sohn blickt und schreit. Als Samuel daraufhin nach seiner Mutter ruft, wird Samuel gezeigt, wie er auf der Lehne der Couch kauert – lebendig und ohne einen Tropfen Blut auf seiner Kleidung. Die nächste Einstellung ist wieder eine Nahaufnahme von Amelia, deren Mimik nach wie vor Entsetzen zeigt. Die Kamera folgt Amelias Blick ihren eigenen Arm entlang und offenbart ein großes Messer, dass Amelia umklammert hält.²⁹⁶

Diese Szene ist geprägt von mehreren falschen Anschlüssen. Volland schreibt über falsche Anschlüsse:

„Falsche Anschlüsse erlauben unmittelbaren Rückschluss auf die dezentrierenden Kräfte einer achronologischen Zeit. Sie künden von einer Temporalität, die nicht in der Sukzessionsordnung des Aktuellen aufgeht, sondern auch die Simultanzeit des Virtuellen inkludiert, deren Inhalte sich in Schichten ausbreiten und miteinander kommunizieren. (...) Falsche Anschlüsse perforieren die Sukzession des Aktuellen und stoßen vor in die Zeitlichkeit des Virtuellen, die sich außerhalb des Films nur dem Denken offenbart“.²⁹⁷

Die falschen Anschlüsse führen zu der virtuellen Seite der Zeit, wo sich in einer Gegenwartsspitze das Potenzial des gegenwärtigen Moments offenbart und Ausblick gibt auf die schrecklichen Geschehnisse, die sich ereignen können oder ereignen werden. Gegenwartsspitzen geben den Blick frei auf Möglichkeiten, die sich aktualisieren können – ob es sich bei den Bildern dabei um eine Art hellstichtige Vorausschau auf zukünftige Taten handelt oder das Potenzial, das bei ausbleibender Aktualisierung in den Zeitschichten des Äons versinkt, ist nicht unterscheidbar, was die Atmosphäre der latenten Bedrohung verstärkt.

6.3. Grenzen und Anschlussstellen der Filmanalysen mit Gilles Deleuzes Theorie des Zeitbildes

Die vorgenommene Filmanalyse mit Deleuzes Theorie des Zeitbildes als Analysewerkzeug zeigt ein inszenatorisches Schema von Trauma in den Horrorfilmen *Hidden* und *Der Babadook*. Die Analysen zeigen, dass in beiden Filmen das Sujet Trauma eine weit größere Zentralität

²⁹⁶ *Der Babadook*, 1:02:17-1:02:30.

²⁹⁷ Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, S. 94 f.

einnimmt, wie in bestehenden Untersuchungen der Filme festgestellt. Durch die durchgeführten Analysen, die den Fokus auf Trauma legen, wurden einige Filmbilder als Trauma-Inszenierungen identifiziert. Auf den ersten Blick scheinen diese lediglich generische Elemente des Horrorfilms zu sein, wie Schockmomente oder unerklärlich wirkende Vorkommnisse. Die Analyse zeigt, dass diese Bilder eine tiefere Bedeutung in sich tragen als Angsterfahrungen bei den Rezipient:innen auszulösen oder Bedrohung im Film zu kreieren. In diesen Filmbildern werden die Empfindungen und Wahrnehmungen, die mit Traumatisierung einhergehen, inszeniert.

In beiden Filmen dienen rein optische und akustische Situationen der Inszenierung von Handlungsunfähigkeit, die durch Trauma und Erinnerungen an Trauma ausgelöst wird. In diesen Szenen, in denen die Protagonist:innen zu passiven Zuschauern werden, zeigt sich auch das zwanghafte erneute Durchleben von Trauma-Erfahrungen und die Unfähigkeit, diesen invasiven Erinnerungen auszuweichen. Allerdings finden sich in beiden Filmen rein optische und akustische Situationen, von denen sich nicht eindeutig sagen lässt, ob sie gemäß Deleuzes Verständnis dieser Bildform entsprechen. Dies liegt daran, dass Deleuze seine Theorien und Konzepte näherungsweise darlegt und oft auf konkrete Exemplifizierung oder klare Definitionen von Merkmalen verzichtet. Dadurch ist eine eindeutige Bestimmung oder Abgrenzung verschiedener Bildtypen nur schwer vorzunehmen. Dies zeigt sich am Beispiel der rein optischen und akustischen Situationen. Deleuze bezieht sich bei deren Beschreibung hauptsächlich darauf, dass die Figur selbst zum Zuschauer wird.²⁹⁸ Unklar bleibt dahingegen, wie sich die auditive Ebene dieser Bildtypen gestaltet.

Eine ähnliche Frage stellt sich mit Blick auf die Überlagerung von Zeitschichten. Diese finden sich in *Das Zeit-Bild* mit dem Konzept der aktuellen und der virtuellen Seite der Zeit bzw. des atemporalen Äons erklärt. Die filmische Umsetzung dieser Überlagerungen wird bei Deleuze auf der visuellen Ebene untersucht. Effekte von sich überlagernder Zeitschichten, die auf auditiver Ebene generiert werden, finden in *Das Zeit-Bild* jedoch keine Analyse. Das auch auf der auditiven Ebene des Films der Effekt sich überlagernder Zeitschichten entstehen kann, zeigt sich in *Der Babadook* in der eröffnenden Szene des Films. Dort überlagern sich die Vergangenheit und die Gegenwart mittels einer Bild-Ton-Schere. Bilder, die Amelias Erinnerung an oder Traum von der Unfallnacht zeigen, werden mit Samuels Stimme überlagert, der in der filmischen Gegenwart seine Mutter ruft. Diese Überlagerung ist insbesondere spannend mit Blick auf die narrative Ebene, da der Unfall und Samuel als Überlebender der Kern des Traumas und Konflikts zwischen Amelia und ihrem Sohn bilden. Eine derartige Überlagerung wird bei Deleuze nicht diskutiert, da sich auch hier eine Anschlussstelle offenbart. Weitere Forschung

²⁹⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, S.13.

zu der Überlagerung von Zeitschichten auch auf auditiver Ebene oder zu dem Verhältnis von sich überlagernder Zeitschichten auf visueller und auditiver Ebene zugleich bietet sich an.

Mit Blick auf verschiedene Zeitschichten findet sich in *Hidden* eine Szene, in die Wiederholung das erneute Durchleben von Trauma inszeniert wird. Diese entzieht sich jedoch der Theorie des Zeitbildes. Diese Montage-Sequenz inszeniert die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. die Wiederholung der Vergangenheit in der Gegenwart ähnlich den assoziativen Montagen. In dieser Szene folgt die Kamera in einer Totalen KK, wie er durch den Wald läuft. Dabei werden abwechselnd KK als Junge in der Unfallnacht und der erwachsene KK auf der Flucht vor der Polizei gezeigt. Durch die Montage setzt sich die Bewegung des einen in der Bewegung des anderen fort. Dies erinnert an die virtuellen Bilder bei Deleuze, in denen die Gegenwart sich in der Vergangenheit fortsetzt. Auch in der genannten Szene findet die Gegenwart ihre Fortsetzung in der Vergangenheit bzw. andersrum in einem reziproken Verhältnis. Mit der Theorie des Zeitbildes von Deleuze lässt sich allerdings diese Sequenz nicht näher analysieren oder bestimmen, da dieser die Montage dem Bewegungsbild des Aktionskino zuordnet. Indirekte Darstellungen und Verschränkungen der Zeit lassen sich nach Deleuzes Verständnis nicht in Montagesequenzen visualisieren bzw. Montagesequenzen lassen sich nicht mit der Theorie des Zeitbildes vereinen.

Auch die Inszenierung der Desorientierung der traumatisierten Figur, wie es in *Der Babadook* der Fall ist, entzieht sich der Beschreibung durch Deleuzes Theorie des Zeitbildes. In dem genannten Film kommt die Timelapse-Technik zum Einsatz, um die Grenzen zwischen wach und schlafend zu verwischen und dem Film zeitliche Bestimmbarkeit zu entziehen. Das Verwischen von zeitlichen Einheiten und Rhythmen soll dabei den desorientierten, labilen Zustand von Amelia visualisieren. Die Timelapse-Technik ist ein direktes Bild der Zeit, da mittels Bewegung das – sehr rasche – Vergehen der Zeit dargestellt wird. Eines der Symptome bzw. einer der Effekte von Trauma findet also wiederholt seinen Ausdruck in Bewegungsbildern und direkten Bildern der Zeit, nicht in Bildtypen des Zeitbildes, wie in der These angenommen.

In *Hidden* und *Der Babadook*, finden sich rein optische und akustische Situationen, die auf der visuellen Ebene Deleuzes Beschreibungen dieses Bildtyps entsprechen. Es ist jedoch nicht abschließend bestimmbar, ob die auditive Ebene der jeweiligen Filme dieser Einordnung entgegensteht. Mehrere rein optische und akustische Situationen in *Hidden* und *Der Babadook* sind mit extradiegetischer Musik oder atmosphärischen, unbestimmten Geräuschkulissen unterlegt. Dies scheint der Natur der rein optischen und akustischen Situation nicht entgegenzustehen, da die Figuren weiterhin handlungsunfähig, als Zuschauer:in in dieser Bildform passiv bleiben. In *Hidden* findet sich eine rein optische und akustische Situation, die mit Voice Over so gestaltet

sind, dass sich eine Verknüpfung verschiedener Zeitplateaus ergibt. Auch hier bleibt die Figur handlungsunfähig und passiv, dennoch fügt das Voice Over ein narratives Element hinzu, dass der Beschreibung der rein optischen und akustischen Situation entgegenzustehen scheint. Abschließend lässt sich die Frage mit Rückgriff auf Deleuze nicht klären.

Eine weitere Szene, die einer rein optischen und akustischen Situation zwar sehr nahe ist, aber dennoch Abweichungen dazu aufweist, findet sich in *Hidden*. In der Szene im Hotel, als KK von zurückkehrenden Trauma-Empfindungen übermannt zu werden scheint, ist er zwar den Reizen hilflos ausgeliefert, aber dennoch noch vollständig passiv. Die Reiz-Reaktions-Ketten sind hier nicht vollständig unterbrochen, da KK auf die akustischen Reize – die unbestimmte Geräuschkulisse – reagiert, in dem er sich die Ohren zuhält. Dies mindert jedoch seine Handlungsunfähigkeit nicht insofern, als dass er gegen die Geräusche nichts ausrichten kann. Auch das Zuhalten der Ohren scheint diese nicht zu dämpfen und er muss sie ertragen, bis sie von selbst aufhören. Diese Geräusche scheinen ihm körperliche Schmerzen zu verursachen, sodass er durch das Hotelzimmer taumelt. Auch hier ist KK nicht vollständig passiv und regungslos, so wie die Figuren in Deleuzes Beschreibungen zu rein optischen und akustischen Situationen, dennoch sind diese minimalen Bewegungen auch keine zielgerichteten Handlungen seinerseits. Es kann somit nicht abschließend bestimmt werden, ob sich die genannte Szene um eine rein optische und akustische Situation im Sinne Deleuzes handelt oder nicht. Auch hier zeigt sich, dass die Arbeit mit Deleuzes Theorien Raum für Diskussion und Interpretation lässt.

Filmbilder in *Hidden* oder *Der Babadook*, die wie die rein optischen oder akustischen Situationen der Inszenierung von Trauma dienen, sind Szenen, in denen das Gezeigte nicht länger den konventionellen Sehgewohnheiten oder narrativen Schema entspricht. Diese Szenen finden in bestehenden Analysen keine weitere Beachtung oder werden surreale Elemente bezeichnet. Die Verwendung des Begriffs ‚Surreal‘ erklärt die jeweiligen Filmbilder zu generischen Elementen des Horrors, welche keine weitere Analyse erfahren müssen. Somit werden die Widersprüche zu konventionellen Konzepten von Zeit oder Wirklichkeit nicht weiter beachtet. Non-Linearität von Zeit, die Überlagerung von Zeitschichten und die Vermischung zwischen Realität und Irrealität sind jedoch weit mehr als Stilelemente des Horrorfilms. Bei genauerer Analyse zeigt sich, wie die Widersprüche zu konventionellen Konzepten auf Trauma zurückzuführen sind. Dies findet seine Inszenierung dann in den Kristallbildern, die Raum lassen für die oben genannten Widersprüche zu Seh- und Rezeptionsgewohnheiten.

In der Dopplung des Kristallbilds findet auch die durch Trauma bedingte Dissoziation ihre Inszenierung, da die Oszillation zwischen aktuell und virtuell den Blick auf mehrere, koexistente Seiten freigeben kann. In *Hidden* findet sich die Dopplung allerdings nicht nur im Kristallbild,

sondern auch auf narrativer Ebene und in der Montage. Die Vergangenheit bzw. die virtuelle Seite spiegeln sich in *Hidden* auf narrativer Ebene darin, dass sich die Geschehnisse der Unfallnacht in ähnlicher Weise wiederholen. Darin kommt auch das zwanghafte erneute Durchleben von Trauma und die sich wiederholenden traumatischen Erinnerungen zum Tragen. Die Montage unterstützt dies in der Art und Weise wie Bilder der Gegenwart auf Bilder der Vergangenheit folgen, was gleichzeitig die Folge virtueller auf aktueller Bilder meint. Dies führt auf Ebene der Montage zu einer Annäherung von der Vergangenheit an die Gegenwart (bzw. andersrum) und Aktuelles an Virtuelles, bis sie sich schließlich überlagern. Da Deleuze die Dopplungen und die Spiegelung von aktueller und virtueller Seite auf der virtuellen Ebene beschreibt, ist in *Das Zeit-Bild* kein adäquates Analysewerkzeug gegeben, um die Spiegelungen auf Ebene der Montage zu untersuchen. Hier zeigt sich eine vielversprechende Anschlussstelle an Deleuze.

7. Conclusio

Die grundlegende Frage dieser Arbeit ist, wie sich Inszenierungen von Trauma in Filmen des Genres Horrorfilm mit der Theorie des Zeitbildes von Deleuze beschreiben und analysieren lassen. Damit soll eine Erweiterung der bestehenden bzw. vorherrschenden Zugänge zu Analysen von Trauma im Film gewonnen werden. Dies soll die bestehende Forschung zu Trauma im Film, die hauptsächlich auf Grundlage psychologischen, traumatheoretischen, soziokulturellen oder geschichtswissenschaftlichen Theorien erfolgt, um eine dezidiert filmwissenschaftliche Analyse filmischen Traumas erweitern. Das Anliegen dieser Arbeit war demnach, zu überprüfen, inwieweit sich Gilles Deleuzes Theorien und Konzepte des Zeitbildes, um filmisches Trauma zu beschreiben und zu analysieren.

Um die Forschungsfrage zu klären, wurden zunächst die Symptome, Mechanismen und Effekte von Trauma als psychologisches Phänomen skizziert, um in einem zweiten Schritt zu überprüfen, inwieweit sich das Medium Film zur Inszenierung eignet und wo es sich gegenüber anderer Medien als adäquater hervorhebt. Ausgehend von dieser Betrachtung wurde beleuchtet, wie Trauma im Film repräsentiert wird. Die Möglichkeiten der filmischen Inszenierung wurden dann aus der Perspektive von Deleuzes Theorien und Konzepten beleuchtet. Dies bestätigte die Hypothese, dass der Einsatz des Bildtypus „Zeitbild“ Trauma im Film erfahrbar und wahrnehmbar macht. Weiters wurde bestätigt, dass sich die Theorie des Zeitbildes als Analysemittel anbietet, um Filmbilder von Trauma als solche offenzulegen und zu beschreiben.

Die These, dass Deleuzes Theorie des Zeitbildes ein geeigneter filmwissenschaftlicher Rahmen ist, um sich der Inszenierung von Trauma im Film anzunähern, wurde dann anhand zweier exemplarischer Filmanalysen überprüft. Beide Filme wurden gewählt, da ihre Handlung von Trauma geprägt ist. Die Filmanalyse fokussierte dann die visuelle Ebene des Films, um sich der Inszenierung von Trauma zu widmen. Deleuzes Theorie und Konzept des Zeitbildes erwies sich dabei als fruchtbare Grundlage der Analyse. Die Filmanalysen zeigen, dass Darstellungen von Trauma und die damit einhergehenden Effekte sich mit Deleuzes Theorie filmwissenschaftlich beschreiben und evaluieren lassen, ohne dabei sich vollständig auf Begriffe und Konzepte aus der Psychologie oder Traumaforschung beziehen zu müssen. Dies lässt sich durchführen, da die tatsächlichen Symptome von Trauma zu ähnlichen Wahrnehmungsformen führen wie Zeitbilder. Durch eine Analyse mit Bezug auf filmwissenschaftliche Theorien und Begriffe kann der Inszenierung weitaus mehr Beachtung zukommen als in Analysen auf Grundlage nicht-filmwissenschaftlicher Theorien.

Eine Analyse auf der Grundlage von Deleuzes Theorie des Zeitbildes eröffnet deswegen den Zugang zu der Inszenierung von Trauma, da Deleuzes Theorie Räume erschafft, in denen konventionelle narrative Schemata, ein lineares Verständnis von Zeit und die Gesetze der Sukzessionslogik nicht mehr gelten. Dies ist ausschlaggebend, da Trauma-Erfahrungen sich ebenjenen Schemata und Konzepten entziehen. Wird an den konventionellen Konzepten festgehalten, stehen Trauma-Inszenierungen in Konflikt mit der konventioneller narrativen Struktur und ebenso mit der Wirklichkeitsvorstellung. Durch diesen Konflikt folgt rasch eine Interpretation der Trauma-Inszenierung als Halluzination, Traum oder Fantasie, da diese diejenigen Filmbilder im konventionellen Narrationskino sind, in denen die Gesetze von Sukzessionslogik, zeitlicher Linearität, Kausalität etc. aufgehoben sind. Damit werden Erkläransätze gefunden, die die Darstellung von Trauma nicht als gleichwertige Realität betrachten, sondern als mentales Bild und somit unreal. Eine Filmanalyse auf Grundlage von Deleuzes Theorie des Zeitbildes ermöglicht, Bilder von Trauma und Trauma-Erinnerungen als solche zu erkennen und in ihrer Tiefe erforschen zu können. Dabei wird den Bildern der Trauma-Darstellung die gleiche Realität eingeräumt, wie den Bildern, die dem konventionellen Narration-Schema entsprechen.

Die vorgenommenen Filmanalysen des Sujets Trauma aus filmwissenschaftlicher Perspektive zeigen, dass die untersuchten Filme inszenatorisch stärker von Trauma geprägt sind, als in anderen Analysen dieser Filme konstatiert wird. Auch wenn auf der narrativen Ebene Trauma und Trauma-Erinnerungen nicht als zentral oder ausschlaggebend für die Handlung scheinen, zeigt sich die Bedeutung von Trauma für den Film auf visueller Ebene. Die Filmbilder, die das Trauma der Protagonist:innen offenbaren, werden auf den ersten Blick und ohne eine gezielte Analyse von Trauma-Inszenierungen nicht immer als solche erkannt. Szenen, in denen die Traumatisierung der Protagonist:innen in *Der Babadook* und *Hidden* zum Tragen kommt, werden in anderen Analysen als halluzinatorische Zustände bezeichnet oder als generische Elemente des Genres Horrorfilms erklärt. Erst die Analyse dieser Filme aus filmwissenschaftlicher Sicht und mit Fokus auf die visuelle Ebene legen offen, dass sich in vielen Filmbildern Trauma-Inszenierungen finden lassen. In bisherigen Analysen wurden diese Inszenierungen filmischen Traumas als solche nicht erkannt oder untersucht, da in den jeweiligen zugrunde liegenden Theorien das entsprechende Vokabular oder die entsprechenden Theorien fehlten.

Die vorgenommenen Analysen zeigen allerdings auch, dass sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes Grenzen aufweisen. In den analysierten Filmen finden sich Inszenierungen von Trauma, die sich den Theorien und Konzepten des Zeitbildes entziehen. Insbesondere die Montage, die narrative und die auditive Ebene sind Aspekte des Films, die sich auf Grundlage der Theorie des Zeitbildes von Deleuze nicht umfassend analysieren lassen. Weiters zeigt sich in den

Analysen, dass fehlende Abgrenzungen und Definitionen von Bildtypen in Deleuzes Werk zu mangelnder Trennschärfe führen, die eine eindeutige Bestimmung von Abgrenzung von Filmbildern erschweren oder nicht möglich machen. Diese Grenzen erweisen sich zugleich als Anschlussstellen für weiterführende Forschung im Bereich der Filmanalyse mit Fokus auf das Sujet Trauma.

Wie mit dieser Arbeit gezeigt wurde, eignet sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes weitestgehend für die Analyse filmischen Traumas aus filmwissenschaftlicher Perspektive. Um hier Trennschärfe zu und umfassendes Werkzeug für alle Ebenen des Films zu gewährleisten, wäre die Entwicklung einer eigenständigen Theorie zur Analyse filmischen Traumas denkbar. Diese könnte sich weitestgehend auf Deleuze stützen, aber klare Definitionen von Bildtypen und Konzepten vornehmen, wo diese bei Deleuze vermisst werden. Deleuzes Theorie des Zeitbildes könnte zudem weiterentwickelt werden, um die narrative und auditive Ebene sowie die Montage im Kontext von filmischem Trauma in die Analyse mit einschließen zu können. Dies würde eine Entwicklung weiterer Theorie bedeuten, die Deleuzes Konzepte weiterdenken. Dadurch könnten Konzepte wie die assoziative Montage, die ebenfalls zur Überlagerung verschiedener Zeitschichten führt, inkludiert werden.

Deleuzes Theorien ermöglichen damit auch, tiefere Bedeutungsebenen in Filmen offenzulegen und zu analysieren, die als Filme populärer Genre möglicherweise weniger Interpretation mit Blick auf symbolische oder psychologische Tiefe erfahren. Analysen zu den gewählten Filmbeispielen des Genres Horrorfilm erklären Bilder, denen Trauma zu Grunde liegt, oft mit Genrekonventionen. Filmbilder, deren tiefere Bedeutung oder verborgener Ursprung die Traumatisierung der Protagonist:in ist, werden deswegen oft als Bilder um ihrer selbst willen verstanden – als Schockmomente und um die Atmosphäre von Horror zu perpetuieren, zu kreieren oder zu verstärken.

Die Engführung von Deleuzes Theorie des Zeitbildes und populärer Filme zeigt auch auf, dass die Distinktion, die Deleuze in dem Interview „The Brain is the Screen“ zwischen „bad cinema“ und „true cinema“²⁹⁹ postuliert, nicht haltbar ist. Da Deleuze sich auf Filme des Autorenkinos und entsprechende Regisseur:innen stützt, um seine Theorien in *Das Zeit-Bild* zu exemplifizieren, entsteht der Eindruck, dass lediglich Filme dieser Art mit Deleuzes Theorie analysiert und interpretiert werden können. Dies wird verstärkt durch die genannte Äußerung von Deleuze, in der er Filme des populären Erzählkinos geringerschätzt.³⁰⁰ Wie sich allerdings mit der Analyse

²⁹⁹ Deleuze/McMahan, „The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on ‘The Time-Image’“, S. 49.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

der beiden Horrorfilme in dieser Arbeit gezeigt hat, ist die Theorie von Deleuze auch auf Filme des populären Kinos anwendbar. Dies führt zu dem Schluss, dass nicht davon ausgegangen werden kann, dass Filme des populären Erzählkinos automatisch eine geringere Bedeutungsebene, Komplexität oder Tiefe aufweisen. Sicherlich gibt es Beispiele populärer Filme, die dieser Annahme diametral gegenüberstehen und das Gegenteil zu beweisen scheinen. Dennoch geht es hier nicht darum, allen Filmen des populären Narrationskinos dieselbe Bedeutungstiefe einzuräumen, wie sie – nach Deleuzes Verständnis – nur im Autorenkino zu finden ist. Die Betonung liegt vielmehr auf der fälschlicher- oder ungerechtfertigterweise vorgenommen Verallgemeinerung.

Auch wenn verbleibende Desiderate in dieser Arbeit aufgezeigt werden, so ist dennoch bemerkenswert, dass der Brückenschlag zwischen Deleuzes Theorie des Zeitbildes und Filme des populären Genres Horrorfilm möglich ist. Schließlich lassen sowohl Deleuzes eigene Äußerungen zu populären Filmen als auch bisheriger wissenschaftlicher Umgang mit Deleuzes Theorie die Konnotation eines gewissen Elitismus zurück. Deleuzes Theorien auf populäres Kino anzuwenden, scheint der Idee dieses Philosophen von ‚wertvollen‘ Filmen zu widersprechen. In *A thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* heißt es über theoretische Konstrukte: „A concept is a brick. It can be used to build the courthouse of reason. Or it can be thrown through the window“.³⁰¹ Mit anderen Worten: Theorie kann konstruktiv genutzt werden oder zu genau dem Gegenteil führen. In diesem Fall bedeutet dekonstruktiv: ein einschränkend enger Umfang an Genres, Sujets und Regisseuren, deren Filme mit Deleuzes Theorien üblicherweise analysiert werden. Ein konstruktiver Umgang mit Deleuzes Theorien bedeutet dahingegen, eine Weiterentwicklung anzustreben und die Theorien ebenso auf populäre Genre anzuwenden.

³⁰¹ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *A thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.

8. Quellenverzeichnis

Literatur

- Amann, Caroline, "Fokalisierung", Lexikon der Filmbegriffe, 18.04.2019, www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7199, Zugriff: 17.04.2021.
- Auerchs, Florian-Michael, „Die Femme Fatale als Abjekt und Bedrohung der symbolischen Ordnung in Daphne Du Mauriers 'Rebecca'“, *Philologie im Netz*, 60, 2012, www.web.fu-berlin.de/phin/phin60/p60t1.htm#:~:text=Kristevas%20Neologismus%20'Abjekt'%20leit%20sich,von%201982%2C%20Powers%20of%20Horror. Zugriff: 17.04.2021.
- Bakke Andresen, Christer, "Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium", *Panoptikum*, 24/17, 2017, S. 54–76.
- Balint Kovacs, Andras, "The Film History of Thought", In: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg: Gregory Flaxman, Minneapolis: University Minnesota Press, 2000, S. 153–170.
- Bloom, Clive (Hg.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Cham: Springer International Publishing, 2020.
- Brady, Tara, "'Der Babadook': a Truly, Madly, Creepy Film Debut", *The Irish Times*, Oktober 2014, www.irishtimes.com/culture/film/the-babadook-a-truly-madly-creepy-film-debut-1.1966224, Zugriff: 31.01.2021.
- Briefel, Aviva, "Parenting through Horror: Reassurance in Jennifer Kent's 'Der Babadook'", *Camera Obscura* 32/2, 2017, S. 1–27.
- Buerger, Shelley, "The beak that grips: maternal indifference, ambivalence and the abject in 'Der Babadook'", *Studies in Australasian Cinema* 11/1, 2017, S. 33–44.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ¹1993.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *A thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles/McMahan, Melissa, "The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on 'The Time-Image'", *Discourse*, 20/3, 1998, S. 47–55.
- Dempsey, Aoife M., "'Der Babadook' (Dir. Jennifer Kent) Australia 2014 Causeway Films/Screen Australia", *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 14, 2015, S. 130-132.
- Engell, Lorenz/Fahle, Oliver, "Film-Philosophie", In: *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender ⁴2014, S. 222–240.

- Fahle, Oliver, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *Montage AV*, 11/1, 2002, S. 97–112.
- Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender ⁴2014.
- Flaßpöhler, Svenja/Wald, Christina/Rausch, Tobias (Hg.), *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Flaxman, Gregory (Hg.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Gildersleeve, Jessica, “Contemporary Australian Trauma”, *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Hg: Clive Bloom, Cham: Springer International Publishing, 2020, S. 91–104.
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio, “The Monstruous Feminine and the Abjection of the Maternal Body in two Contemporary Horror Films: ‘Der Babadook’ by Jennifer Kent and ‘Ich Seh, Ich Seh’ by Seerin Fiala and Veronika Franz”, *brumal* 6/2, 2019, S. 263–281.
- Groß, Bernhard/ Morsch, Thomas (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Haaken, Janice, “The Recovery of Memory, Fantasy, and Desire: Feminist Approaches to Sexual Abuse and Psychic Trauma”, *SIGNS* 21/4, 1996, S. 1069–1094.
- Heinrich, Richard „Entwicklung des Films im Denken“, Universität Wien, 1995, www.home.phl.univie.ac.at/RichardHeinrich/per/rh/mei/delkino.htm, Zugriff: 08.05.2021.
- Herman, Judith Lewis, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - from Domestic Abuse to Political Terror*, New York: Basic, 2007.
- Heuft, Gereon, „Die Bedeutung der Trauma-Reaktivierung im Alter“, *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 32/4, 1999, S. 225–230.
- Hjort, Mette; Lindqvist, Ursula (Hg.), *A Companion to Nordic Cinema*, Malden, Oxford: Wiley & Sons, Inc, 2016.
- Iversen, Gunnar: “Between Art and Genre”. In: *A companion to Nordic cinema*. Hg: Ursula Lindqvist/ Mette Hjort, Chichester, West Sussex: Wiley/Blackwell, 2016, S. 332–350.
- Klippel, Heike, „Böse Bilder: Horrorfilm und Angsterleben“, *Frauen und Film*, 49, 1990, S. 78–90.
- Köhne, Julia Barbara, „Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen“, In: *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Hg: Julia Barbara Köhne, Berlin: Kulturverlag Kadmos (Kaleidogramme, 82) 2012, S. 7–25.
- Köhne, Julia Barbara (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kulturverlag Kadmos (Kaleidogramme, 82), 2012.
- LaCapra, Dominick, “Trauma, Absence, Loss”, *Critical Inquiry* 25/4, 1999, S. 696–727.

- Lambie, Ryan, “Jennifer Kent Interview: Directing Der Babadook”, *Den of Geek*. Oktober 2014, www.denofgeek.com/movies/jennifer-kent-interview-directing-the-babadook/, Zugriff: 09.05.2021
- Laplanche, Jean/ Pontalis, Jean-Bertrand, *The Language of Psycho-Analysis*, London: Routledge, 1988.
- Lindqvist, Ursula/Hjort, Mette, *A companion to Nordic Cinema*, Chichester, West Sussex: Wiley/Blackwell (Wiley Blackwell Companions to National Cinemas), 2016.
- Martinetz, Anna, „Filmdramaturgie und Traumaforschung. Eine Betrachtung zweier parallel entstandener Disziplinen“, In: *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kulturverlag Kadmos (Kaleidogramme, 82), 2012, S. 56–75.
- McFarlane, Alexander C., “Resilience, Vulnerability, and the Course of Posttraumatic Reactions”, In: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. Hg. Bessel A. Van der Kolk/ Alexander C. McFarlane/ Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, 2007, S. 155–181.
- Mitchell, Paul, “The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent’s Der Babadook as a Trauma Narrative”, *Atlantis*, 41/2, 2019, S. 179–196.
- Patell, Shireen R.K., “Traumatic Memory and Cinematic Syntax”, In: *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Hg. Julia Barbara Köhne, Berlin: Kulturverlag Kadmos (Kaleidogramme, 82), 2012, S. 29–55.
- Popper, Karl R., *Logik der Forschung*, Tübingen: Mohr (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften, Bd. 4), ⁵1973.
- Powell, Anna, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Quigley, Paula, “When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in Der Babadook”, *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 5, 2016, S. 57–75.
- Radstone, Susannah, “Trauma and Screen Studies: Opening the Debate”, *Screen* 42/ 2, 2011, S. 188–193.
- Rodowick, David Norman, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, NC: Duke University Press (Post-contemporary interventions), 1998.
- Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, München: Fink, 2003.
- Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Fink, ²2006.
- Sisco King, Claire. “If It’s in A Word. Intersectional Feminism, Precarity, and ‘Der Babadook’”, *The Popular Culture Studies Journal* 6/2&3, 2018, S. 166-189.
- Turim, Maureen, “The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks”, *Screen* 42/2, 2001, S. 205-210.

- van der Kolk, Bessel A., „Trauma and Memory“. In: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, Hg. Bessel van der Kolk/Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, 2007, S. 279–302.
- van der Kolk, Bessel A./McFarlane, Alexander C., “The Black Hole of Trauma”. In: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, Hg. Bessel van der Kolk/Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, 2007, S. 3–23.
- van der Kolk, Bessel A./van der Hart, Onno/Marmar, Charles R., "Dissociation and Information Processing in Posttraumatic Stress Disorder. In: *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, Hg. Bessel van der Kolk/Alexander C. McFarlane/Lars Weisaeth, New York: The Guilford Press, 2007, S. 303–330.
- van der Kolk, Bessel A./McFarlane, Alexander C./ Weisaeth, Lars (Hg.), *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York: The Guilford Press, 2007.
- Volland, Kerstin, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften (Medienbildung und Gesellschaft, 11), ¹2007.
- Wald, Christina, “The Drama of Hysteria. Wiederholung zwischen Zwang und Subversion“. In: *Kippfiguren der Wiederholung. interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Hg: Svenja Flaßpöhler/ Christina Wald/Tobias Rausch, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, S. 56–66.
- Walker, Janet, “Trauma Cinema: false memories and true experience”. *Screen* 42/2, 2001, S. 211–216.

Filme

- The Babadook*, Regie: Jennifer Kent, AU 2014, *Der Babadook*
- Skult*, Regie: Øie Pål, NO 2009, *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen*

9. Deutsches Abstract

Filmanalysen, die sich mit dem Sujet Trauma befassen, greifen für ihre wissenschaftliche Fundierung oft auf Begriffe und Konzepte aus der Traumatheorie, Psychologie, Psychoanalyse, historischen und soziokulturellen Forschungszweigen zurück. Auch wenn sich diese Konzepte eignen, um filmisches Trauma zu untersuchen und zu beschreiben, geraten dabei filmspezifische Aspekte in den Hintergrund. Theorien und Vokabular der genannten Disziplinen erweisen sich als unzulänglich, um Analysen der Inszenierung von filmischen Trauma im filmwissenschaftlichen Sinne vorzunehmen.

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Inszenierung filmischen Traumas in Horrorfilmen auf Grundlage filmwissenschaftlicher Theorie. Die Forschungsfrage lautet: wie lassen sich Inszenierungen von Trauma in den Filmen *Hidden – lass die Vergangenheit ruhen* und *Der Babadook* mit der Theorie des Zeitbildes von Deleuze beschreiben und analysieren? Das Ziel dieser Arbeit ist, zu zeigen, dass sich Deleuzes Theorie des Zeitbildes als dezidiert filmwissenschaftliche Grundlage anbietet, um Filmanalysen mit Fokus auf das Sujet Trauma in populären Filmen des Erzählkinos vornehmen zu können. Eine rein filmwissenschaftliche Grundlage für Filmanalysen mit Blick auf das Sujet Trauma soll eine Erweiterung darstellen zu bisher herangezogenen theoretischen Rahmen für ebensolche Analysen. Mit Deleuzes Theorie des Zeitbildes findet sich angemessenes Vokabular, um Analysen und Beschreibungen von filmischen Trauma auf visueller Ebene im Film vornehmen zu können. Somit erlaubt diese theoretische Fundierung, einen verstärkten Fokus auf die Inszenierung zu legen.

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, werden die Inszenierungen von filmischem Trauma in zwei Horrorfilmen exemplarisch analysiert, wofür das Konzept des Zeitbildes als theoretischer Rahmen dient. Um die Inszenierungen zu analysieren, werden zunächst die filmischen Traumata auf narrativer Ebene identifiziert. Im Anschluss daran folgt die Untersuchung der visuellen Gestaltung des filmischen Traumas.

Die Filmanalysen zeigen, dass Deleuzes Theorien und Konzepten des Zeitbildes eine geeignete wissenschaftliche Fundierung darstellt, um Inszenierungen filmischen Traumas beschreiben und analysieren zu können. Insbesondere trauma-spezifische Zeitwahrnehmungen sowie Erinnerungen an traumatische Ereignissen finden ihre visuelle Umsetzungen in Bildformen, die Deleuze in *Das Zeitbild. Kino 2* unter dem Konzept der Zeitbilder subsumiert. Die Filmanalysen legen auch offen, dass es in beiden Filmen Inszenierungen gibt, die sich den Bildformen des Zeitbildes zu entziehen scheinen. Diese Szenen entsprechen nicht vollständig den

Beschreibungen der Zeitbilder, wie sie in *Das Zeitbild. Kino 2* zu finden sind. Sie sind als eine Weiterentwicklung oder Mischform dieser Bildformen zu verstehen.

Es zeigen sich durch die Filmanalysen allerdings auch Grenzen der theoretischen Fundierung mit Deleuze. Die Montage, sowie die narrative und auditive Ebene des Films lassen sich mit den Theorien des Zeitbildes nur unzulänglich analysieren. Hier bietet sich anschließende Forschung an, um eine Theorie zu entwickeln, die Inszenierungen filmischen Traumas aus filmwissenschaftlicher Perspektive in ihrer Gänze beschreiben und analysieren kann.

10. Englisches Abstract

Film analyses that deal with the subject of trauma often draw on the terminology and concepts of trauma theory, psychology, psychoanalysis, historical and socio-cultural branches of research for their scientific foundation. Even though these concepts are suitable for examining and describing trauma in film, film-specific aspects are neglected. Theories and vocabulary of the aforementioned disciplines prove to be inadequate for analysing the *mise-en-scène* of cinematic trauma in the context of film studies.

This Master's thesis deals with the *mise-en-scène* of cinematic trauma in horror films based on film studies. The research question is: how can the *mise-en-scène* of trauma in the films *Hidden* and *Der Babadook* be described and analysed using Deleuze's theory of the time image? The aim of this paper is to show that Deleuze's theory of the time image offers a basis for analyses focusing on the subject of trauma in popular narrative cinema films which is specifically adhering to film studies. A basis like this for film analyses which focus on trauma represents an extension of the theoretical frameworks previously used for such analyses. Deleuze's theory of the time image provides an appropriate vocabulary for analysing and describing cinematic trauma on the visual level in film. Thus, this theoretical foundation allows for a stronger focus on the *mise-en-scène*.

To answer the research question, the visual realisation of cinematic trauma in two horror films are analysed exemplarily. For this endeavour, the concept of the time image serves as a theoretical framework. For the analysis of the visual level of the films, the cinematic traumas are first identified on a narrative level. This is followed by an examination of the visual presentation of the cinematic trauma.

The film analyses show that Deleuze's theories and concepts of the time image provide a suitable scientific foundation for describing and analysing the *mise-en-scène* of cinematic trauma. In particular, trauma-specific perceptions of time as well as memories of traumatic events find

their visual realisation in image forms that Deleuze subsumes in *Cinema 2: The Time-Image* under the concept of the time image. The film analyses also reveal that there are scenes in both films that seem to elude the visual forms of the time image. These scenes do not fully correspond to the descriptions of time images as found in *Cinema 2: The Time-Image*. They are to be understood as a further development or hybrid of these image forms.

However, the film analyses also reveal the limits of the theoretical foundation with Deleuze. The montage, as well as the narrative and auditory levels of the film, can only be inadequately analysed with the theories of the time image. This is where subsequent research is needed to develop a theory that can describe and analyse the staging of cinematic trauma in its entirety from a film studies perspective.