media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Kamran Rastegar

Produktive Traumen. Kino, kulturelles Gedächtnis und Kolonialismus

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/15386

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Rastegar, Kamran: Produktive Traumen. Kino, kulturelles Gedächtnis und Kolonialismus. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Arabischer Film, Jg. 26 (2017), Nr. 2, S. 93–109. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15386.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/2017_26_2_MontageAV/montage_AV_26_2_2017_93-109_Rastegar_Produktive_Traumen.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Produktive Traumen

Kino, kulturelles Gedächtnis und Kolonialismus*

Kamran Rastegar

Schwarzweiße Nachrichtenbilder von Menschenmengen, die am 8. März 1945 in Paris die Befreiung Frankreichs feiern, werden in inszenierte schwarzweiße Aufnahmen einer Menge überblendet, die auf den ersten Blick ganz ähnlich aussieht. Ein Zwischentitel lautet: «Sétif, Algerien, am selben Tag.» Bei der zweiten Menschenmenge handelt es sich um Demonstranten für die Unabhängigkeit Algeriens. Französische Kolonialtruppen formieren sich, unterstützt von bewaffneten Siedlern, um die Demonstration zu blockieren. Die Truppen eröffnen das Feuer auf die Menge, rennen durch die Stadt und töten alle Araber, die ihnen begegnen.

Die beschriebene Szene, die Eröffnung von Rachid Boucharebs Film Hors-la-loi («Die Gesetzlosen», F/ALG 2010), ist eine Rückblende. Sie zeigt, wie der Protagonist, ein militanter algerischer Freiheitskämpfer, der nun in Paris lebt, dem Massaker entkommt, das später als das Sétif-Massaker bekannt wurde. Hors-la-loi feierte 2010 auf dem Internationalen Festival in Cannes seine Weltpremiere und erregte dabei auf ziemlich unkonventionelle Weise die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Wohl zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals wurde Polizei eingesetzt, um eine politische Demonstration in Schranken zu halten, die sich gegen einen Wettbewerbsfilm richtete. Zu dem Protest, der sich neben dem roten Teppich formierte, hatten sich etwa tausend wütende Menschen versammelt. Im Innern des Kinos wurde

* Der vorliegende Text ist eine teils für *Montage AV* gekürzte, teils von Kamran Rastegar ergänzte Übersetzung des Kapitels «Productive traumas: Cinema, cultural memory and colonialism» aus seinem Buch *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*. New York/Oxford, Oxford University Press 2015.

1–2 HORS-LA-LOI (Rachid Bouchareb, F/ALG 2010)

der Regisseur von Bodyguards beschützt, als er das Geschehen vor den Zuschauern kommentierte: «Es ist die Aufgabe von Soziologen und anderen Experten zu erklären, warum es den Franzosen so schwerfällt, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen» (vgl. Hoyle 2010). Die Vergangenheit, um die es Bouchareb in seinem Film ging, war der algerische Unabhängigkeitskrieg (1954–1962).

Wahrscheinlich hatte niemand von den Demonstranten – unter ihnen viele Medienpersönlichkeiten und Politiker – tatsächlich den ganzen Film gesehen; sie dürften sich aufgrund von Clips und Zusammenfassungen des Verleihs zum Protest entschlossen haben. Möglicherweise hatten auch Vorurteile darüber, wie ein französischer Regisseur algerischen Ursprungs die historische Periode darstellen würde, sie zur Demonstration motiviert – zweifellos würde der Film ihrer eigenen Erinnerung an den Krieg zuwiderlaufen.

In den Berichten der Journalisten wurden die Demonstranten als in erster Linie ältere Personen beschrieben, Veteranen des Algerienkriegs, aber auch ehemalige algerienfranzösische Siedler, die *Pieds-noirs*, und profranzösische Algerier, sogenannte *Harkis*, die auf der französischen Seite gekämpft und infolge der Unabhängigkeit Algeriens 1962 nach

Frankreich emigriert waren. Dekoriert mit Medaillen, stritten sich die Veteranen aufgebracht mit den Festivalgästen. Laut Benjamin Stora, einem bekannten französischen Historiker und Experten des Algerienkonflikts, bezeuge die Kontroverse um den Film, wie unzureichend der Krieg «benannt, dargestellt und vom kollektiven Gedächtnis verarbeitet» wurde (vgl. Marquand 2010). Die Demonstranten bezeichneten sich als vergessene Opfer des Krieges, deren Verletzungen durch «eine einseitige und hasserfüllte Darstellung der Geschichte» wieder aufgebrochen seien (ibid.). In anderen Berichten wurde Bouchareb beschuldigt, die Geschichte verfälscht zu haben (vgl. Enjelvin / Korac-Kakabadse 2012, 170). Angesichts dieser widerstreitenden Berichte – der Demonstranten, der Medien und des Films selbst – wird klar, dass die Interpretation des algerischen Unabhängigkeitskrieges in Frankreich nach wie vor höchst umstritten ist. Die Auseinandersetzung zeigt zudem, in welchem Maße das kulturelle Gedächtnis politisch instrumentalisiert wird. Es geht darum, wer das Recht hat, die Geschichte zu interpretieren, zu entscheiden, welche Formen des kulturellen Gedenkens legitim sind und ob es möglich ist, die Traumen der Kontrahenten miteinander zu versöhnen.

Bevor Bouchareb Hors-la-loi inszenierte, hatte er sich bereits auf das verminte Gebiet des kulturellen Gedenkens an den französischen Kolonialismus gewagt. Sein früherer Film Indigènes von 2006 handelt von nordafrikanischen Soldaten, die für die *Front National* der französischen Armee im Zweiten Weltkrieg gekämpft haben. Wie ein Kritiker notierte, gelingt es dem Film vorzüglich, «die Amnesie zu durchbrechen und die Ungerechtigkeiten anzuprangern, welche die algerischen Kolonialsoldaten noch immer erleiden müssen» (Thénault 2007, 205). Der Film konzentriert sich auf die Diskriminierung der nordafrikanischen Soldaten innerhalb der französischen Streitkräfte, die systematische Verweigerung der Regierung nach dem Krieg, ihren Militärdienst anzuerkennen, und die 1959 erfolgte Stornierung ihrer Pensionen. Der Film, der in Frankreich sehr erfolgreich war, löste eine öffentliche Debatte aus, die zu einer offiziellen Entschuldigung durch Präsident Jacques Chirac führte sowie schließlich zur Gewährung der Pensionen (vgl. Sanford 2006). Dabei spielte der Film eine produktive Rolle, indem er einen traumatischen Kontext thematisierte und die Interpretation des Krieges nachhaltig beeinflusste: ein beachtlicher Erfolg. Doch Indigènes kann zugleich demonstrieren, wie eine filmische Thematisierung, ein kulturelles Erinnern – verstanden als sowohl in den Text eingeschrieben als auch in die gesellschaftlichen Umstände, welche die Rezeption und das Nachleben des Films bestimmen – den

3–4 INDIGÈNES (Rachid Bouchareb, F/ALG 2010)

öffentlichen Diskurs und das Bewusstsein eines historischen traumatischen Ereignisses grundlegend verändern und die Grenzen seiner Interpretation aufzeigen kann.

Dass INDIGÈNES das Thema der Opfer für die Nation auf die öffentliche Agenda brachte, etablierte die Legitimität der Ansprüche der algerischen Soldaten. Bouchareb hatte jedoch nationalistische französische Themen als «emotionalen Katalysator für die reale politische Aktion» eingesetzt (Norindr 2009, 126). Das machte den Film mehr oder weniger immun gegen Angriffe, die sich ansonsten gegen seine integrativen und multikulturellen Ziele gerichtet hätten – ein politisch kluger Schachzug, der vielleicht primär für die unmittelbaren politischen Auswirkungen von INDIGÈNES verantwortlich war. Wie Ayo Coly bemerkt, wiederholte sich allerdings die überwältigend positive Aufnahme des Films in Frankreich nicht in Algerien (Coly 2008, 154). Indem der Film nationalistische französische Gefühle bestärkte, bot er «keine entsprechende Basis für die algerische Erinnerung an den Krieg». Laut Norindr

> kann das Verdienst von INDIGÈNES zum Teil daran gemessen werden, wie er seine Rolle als militanter Film erfüllte, indem er die Regierung zum Han-

> deln drängte. Sein nach wie vor aktuelles Vermächtnis mag darin liegen, dass er die öffentliche Wahrnehmung zu ändern vermochte, indem er die *tirailleurs* ins kulturelle Gedächtnis der Franzosen überführte und die vergessenen Soldaten in die Geschichte einschrieb. (Norindr 2009, 127)

So darf die negative Rezeption in Algerien zwar nicht übersehen werden; zugleich ist jedoch anzuerkennen, dass der Film ins kulturelle Gedächtnis Frankreichs intervenierte, um sowohl die herrschende Auffassung vom Algerienkrieg wie generell vom Kolonialismus zu verändern. Französische Filme über diesen Krieg hatten keine ‹nationale› Geschichte etabliert, kein Konzept, wie der Konflikt erinnert werden sollte.

Hors-la-loi wagt sich auf heikleres Terrain, indem er Fragen aufwirft, die sich nicht so leicht mit dem französischen nationalistischen Imaginären vereinbaren lassen – was die Reaktionen auf den Film bei seiner Premiere erklären könnte. Auseinandersetzungen um filmische Werke über kontroverse Ereignisse sind weder selten noch folgenlos. Sie demonstrieren, über welches gesellschaftliche Kapital Filme verfügen – sogar Filme von Regisseuren, die außerhalb des kommerziellen Mainstreams stehen – und welche Rolle das Kino in der Konsensfindung über historische Ereignisse spielt, die ein kollektives Trauma ausgelöst haben. Die Kontroverse, die Hors-la-loi entfachte, ist beispielhaft dafür, wie das Kino auf jenem prekären Gebiet agiert, das ich als «Traumaproduktion» bezeichnen möchte – in diesem Fall eines Traumas, das dem kulturellen Gedächtnis einiger Gruppen widersprach, während es die Erinnerung anderer bestärkte.

Eine solche Verarbeitung der Vergangenheit findet in größerem Maßstab im arabischen Kino statt und betrifft gewisse kollektive Erinnerungen, die einige gesellschaftliche und politische Kräfte lieber dem Vergessen anheimgeben würden. In den meisten arabischen Gesellschaften bleibt das kulturelle Gedächtnis der Kolonialgeschichte und der späteren Weiterentwicklungen umstritten. Die Krisen, die durch ein Versagen der aufkommenden Ideologien und Systeme in der postkolonialen arabischen Welt entstanden sind, haben den Diskussionen um das kulturelle Gedächtnis viel Beispielmaterial geliefert.

Doch sind diese Probleme nicht auf die arabische Welt beschränkt, und schon gar nicht pauschal auf die ‹postkoloniale› oder ‹in Entwicklung begriffene› südliche Halbkugel. Eine ähnliche Schnittstelle zwischen dem kulturellen Gedächtnis und dem Konflikt um das Entstehen von «Kulturen der Niederlage» und dem zugehörigen Phänomen der «Niederlagenempathie» ist bezüglich westlicher Ereignisse

zu beobachten, beispielsweise dem amerikanischen Bürgerkrieg oder dem französisch-preußischen Krieg von 1870/71. Schivelbusch (2003, 4) argumentiert überzeugend, dass es vielen Nationalstaaten, besonders in Europa und Nordamerika, gelungen sei, eine Niederlage produktiv zu wenden und für ihre politischen Ziele in Stellung zu bringen. Was seine scharfsinnige Analyse jedoch vernachlässigt, ist die vergleichbare Rolle von Traumen – oft infolge sogenannter Krisen oder Niederlagen – im kolonialen Imaginären. Augenblicke imperialer Krise, so zum Beispiel der indische Aufstand von 1857, treten immer wieder als Schauplatz kolonialer Fiktionen in Erscheinung. Ereignisse, bei denen die imperialen oder kolonialen Kräfte gezwungen waren, sich mit militärischen Niederlagen abzufinden, dienen in der Tat genauso häufig als populäre Kulisse für Romane, Gedichte und Filme wie die zahlreichen triumphalen Siege der Kolonialherren. Offensichtlich fungieren die Niederlagen als nötige Opfer, um immer wieder die essenziellen Verdienste des Kolonialismus herauszustellen.

Im Mittleren Osten und Nordafrika brachte der Kolonialismus neue Formierungen kollektiver Identität mit sich, die sich zwar unterschiedlich gestalteten, aber dieselben binären Oppositionen wie ‹Kolonisatoren versus Kolonisierte›, ‹hauptstädtisch versus peripher›, ‹entwickelt versus unterentwickelt› hervorbrachten. Sie wurden bis zu einem gewissen Grad durch kulturelles Gedenken an kollektive Traumen vermittelt und vorangetrieben. Wie Bernhard Giesen (2004, 113) feststellt, «transzendiert der Bezug auf eine Vergangenheit als kollektiver Triumph oder kollektives Trauma die kontingenten Beziehungen zwischen Individuen und schmiedet sie zu einer kollektiven Identität zusammen.» Das Entstehen einer solchen Identität hängt also von einem weithin geteilten Verständnis historischer Ereignisse ab, ob als Triumph oder als Trauma, und von der Ausprägung eines gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses.

Während der Kolonialismus durch die triumphale militärische Überlegenheit definiert ist, welche die westlichen Mächte über mehr oder weniger den Rest der Welt errangen, erscheint es allzu einfach, die Identität der Kolonisatoren allein durch ihre Triumphe zu definieren. Kolonialgesellschaften haben einen ungetrübten Glauben an ihre materielle wie rassische ethnische Überlegenheit projiziert, und sie haben dies mit einem nach-aufklärerischen Konzept ihres eigenen historischen Schicksals verbunden. Dies hat, wie gesagt, dazu geführt, dass man im kulturellen Gedächtnis vor allem Triumphe gefeiert hat, vielfach in Form von militärischen Siegen über koloniale Rivalen oder kolonisierte Völker. Trotzdem hat die Kolonialgeschichte aber

auch ihren Anteil an Traumen für die Kolonialmächte. Wenn es den einheimischen Kräften gelungen war, sich der europäischen Übermacht erfolgreich zu widersetzen, führte dies zu Erinnerungen, die man gut und gern als traumatisch für die Kolonisatoren bezeichnen kann. Weitere und spätere Niederlagen oder gescheiterte Versuche haben zu dem von Paul Gilroy (2004, 90) als «postimperiale» respektive «postkoloniale Melancholie» bezeichneten Phänomen beigetragen. Eine solche «kulturelle Desorientierung, die den Zusammenbruch von Imperien begleitet» (ibid., 113), ist beispielsweise zum definitorischen Paradigma der postmodernen ‹*Britishness*› geworden. Oft geht es in den ehemaligen Kolonien darum, eine bestimmte Form der (unvermeidlich kontroversen) nationalen Identität zu bewahren. Kollektive Traumen können viel dazu beitragen, die postkoloniale Entwicklung einer nationalen Identität in Ländern zu stärken, die ansonsten über kein gemeinsames Konzept verfügen – keine gemeinsame Sprache, keinen religiösen oder ethnischen Zusammenhalt oder kein gemeinsames Bewusstsein ihres historischen Schicksals.

Zwar gehen die Traumen der Kolonisierten mit ganz anderen ethischen Ansprüche einher als die der Kolonisatoren, doch das historische Gedächtnis beider ist von ähnlichen Formen geprägt. Wie Frantz Fanon so weitsichtig im ersten Satz seines *Les damnés de la terre* (*Die Verdammten dieser Erde,* 2008 [1961], 27) beobachtet, «ist die Dekolonisation immer ein Phänomen der Gewalt». In der Tat war diese Gewalt nur ein Ausdruck jener Gewalt, die schon das koloniale Projekt kennzeichnete. Eine Problematik, die bei Fanon reflektiert und später in der Wissenschaft aufgegriffen wurde, betrifft die Frage, wie die psychischen Erfahrungen der Kolonisatoren als Täter zu bewerten und in wieweit diese Erfahrungen auch als Traumen zu bezeichnen sind.

Dieses Problem lässt sich anhand der Reaktion der ehemaligen französischen Kolonialsoldaten auf den Film Hors-la-loi illustrieren: Sie fanden ihn anstößig oder bedrohlich, da er ihre Interpretation des algerischen Unabhängigkeitskrieges in Frage stellte. Wenn Kommentatoren und Wissenschaftler vom Algerienkrieg als «nationalem Trauma» sprechen, sollten sie die Unterschiede in den Erfahrungen beider Seiten nicht unter den Tisch kehren oder gar die Desaster der Kolonisatoren wichtiger nehmen als die der Kolonisierten. Durch die unverhältnismäßig größere Macht der französischen Kulturindustrie haben die Erzählungen und Perspektiven auf den Krieg den psychischen Preis des Kolonialismus für die Kolonisatoren viel genauer und komplexer analysiert und sich eher wenig um die Kolonisierten gekümmert. Selbst in einem so kritischen und nuancierten Film

wie Michael Hanekes Caché (F 2006), der die schwelende Schuld der Kolonialherren als Gespenst darstellt, welches das friedliche Leben der französischen bürgerlichen Intelligenz bedroht, ist die angebotene Perspektive dezidiert «jene der (kolonialen) Schuld, des Verrats und der späteren Unterdrückung» (Mirzoeff 2011, 259). Dies, obwohl der Film wenig Zweifel daran lässt, wer die wahren Opfer sind.

Bedauerlicherweise ist eine ähnliche Dynamik bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem kollektiven Trauma der Algerier zu verzeichnen. Auch die Diskussion um die Traumatisierungen durch die algerische Revolution hat sich im großen Ganzen auf Erinnerungsdiskurse innerhalb Frankreichs konzentriert, statt algerische (und vor allem algerisch-arabische) Darstellungen der Revolution und ihrer Folgen einzubeziehen. Im akademischen Diskurs über das kulturelle Gedächtnis oder die kollektiven Traumen spielt der Kolonialismus kaum eine Rolle. Allerdings hat eine kleine Zahl von Autoren – unter ihnen Michael Rothberg, Stef Craps und Ogaga Ifowodo – inzwischen begonnen, die Traumaforschung zu «dekolonisieren». Wieder ist es Fanon, der dazu einige der frühesten und konstruktivsten Gedanken liefert, die er in detaillierten Fallstudien im Kapitel «Kolonialkrieg und psychische Störungen» seines Buches beschreibt. Fanon bezieht sich allerdings nicht auf das Traumakonzept, um die verstörenden Auswirkungen des Kolonialismus auf die Kolonisierten darzustellen, sondern theoretisiert die Gewalt, die im Zuge der Dekolonisation erfolgte, als eine Art Katharsis, um die koloniale Misere zu verarbeiten. Dabei hat das kulturelle Gedächtnis in den Kolonien viele Formen angenommen. Zum Beispiel blicken manche postkolonialen Gesellschaften mit Nostalgie zurück. Jedoch dürften, zumindest für die Kolonisierten, die Erinnerungen an kollektive Traumen an vorderster Stelle stehen.

Die Traumatheorie birgt sowohl gewisse Vorteile als auch gewisse Probleme, besonders in Hinblick auf den kolonialen Kontext. In der Forschung, vor allem in Analysen literarischer Werke oder kultureller Belange, ist die Interpretation meist von der Analogisierung von individuellen und kollektiven Traumen geleitet, wobei die individuellen Symptome auf den kollektiven Kontext übertragen werden. Viele der zentralen Traumatheorien – etwa die von Cathy Caruth oder Shoshana Feldmann – stützen sich sowohl auf psychoanalytische Erkenntnisse als auch auf den Dekonstruktivismus oder, allgemeiner, auf dekonstruktivistische Trends im Poststrukturalismus (vgl. Radstone 2007, 10). Eine der Schlüsselannahmen setzt das kollektive Trauma analog zur individuellen, nicht repräsentierbaren psychischen Erfahrung. Es wird so behandelt, als entwickle es Symptome, die mehr oder weniger denen

des Individuums gleichen, wenn auch in anderer Größenordnung. Jedoch übersieht diese Parallelisierung den bedeutsamen Unterschied zwischen psychischen Prozessen und der gesellschaftlichen Dynamik, welche die Parameter der Interpretation in einem viel weiteren Sinne motiviert oder begrenzt. Schließlich ist das kollektive Trauma keine simple Vervielfachung der persönlichen Traumen all derer, die dieselbe Traumatisierung erlitten haben. Außerdem wird die Traumatisierung oft auch auf solche Teile der Bevölkerung erstreckt, welche die Schrecken des Krieges nicht direkt erlebt haben oder deren Kriegserfahrung nur sehr begrenzt war. Kansteiner argumentiert:

> Es mag sinnvoll sein, mit Freud zu behaupten, dass die Unfähigkeit des Individuums, seine oder ihre Vergangenheit zu verarbeiten, sich in unwillkommenen Symptomen psychischer Krankheit ausdrückt und dass das Selbst auf einem Gefühl der Kontinuität beruht, das es unmöglich macht, die Vergangenheit zu verdrängen, ohne einen psychischen Preis dafür zu bezahlen. Aber im kollektiven Maßstab, besonders bei größeren Kollektiven, sind solche Annahmen irreführend. Nationen können mit psychischer Straflosigkeit verdrängen; ihr kollektives Gedächtnis kann sich ohne «Wiederkehr des Verdrängten» verändern. (Kansteiner 2002, 186)

Das Trauma als gesellschaftlicher Faktor wird im allgemeinen auf die Schrecken der Schützengräben im Ersten Weltkrieg zurückgeführt; das psychosoziale Phänomen der Kriegsneurose hat die damals übliche Traumadiagnose ersetzt – man pflegte von einer «Epidemie männlicher Hysterie» zu sprechen (Leys 1994, 623). Es wurde so in eine spezifische Diagnose überführt, die weithin verständlich war. Nach dem Zweiten Weltkrieg gewann das Trauma aufgrund des Holocaust neue Bedeutung, und in den 1980er- und 1990er-Jahren haben amerikanische Humanisten den Diskurs um die kulturellen Auswirkungen des Holocaust und seiner begrenzten Repräsentierbarkeit bereichert. Bei einem Großteil dieser Arbeiten war die Vermischung von individuellem und kollektivem Trauma allerdings unproblematisch, insbesondere wenn es darum ging, beschreibende Texte über die Erfahrung von Individuen allegorisch zu lesen.

Im Bemühen, das Traumakonzept auf eine solidere Basis zu stellen, unterscheidet Jeffrey Alexander (2004, 26) zwei Forschungsansätze: Der eine basiere auf dem «naturalistischen Irrtum», wobei das kollektive Trauma «aus der intrinsischen Natur der ursprünglichen Katastrophe» resultiere; der andere, «konstruktivistische» Ansatz gehe davon aus, dass die «Imagination eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von

Traumen spielt» (ibid., 9). Alexander erläutert, dass kollektive Traumen häufig als *natürliches* Ergebnis eines Ereignisses angesehen werden. Da es jedoch keinen Grund gebe zu glauben, dass Gesellschaften sich in ihren Reaktionen analog zu Individuen verhalten, sei der Ausdruck «Trauma», wenn er auf die gesellschaftliche Ebene bezogen werde, bestenfalls als Metapher zu verstehen. Deshalb sei der «konstruktivistische» Ansatz vorzuziehen, der die kulturellen Traumen stattdessen als Ergebnis gesellschaftlicher Prozesse ansieht, für die besondere Institutionen oder Akteure notwendig seien (ibid., 10). Solche Reaktionen seien immer gesellschaftlich determiniert und grundsätzlich durch Interessen und Ansprüche definiert sowie durch Befürchtungen und Ängste bestimmter gesellschaftlicher Gruppen. Die sogenannten Traumaprozesse (ibid., 24) führten, so sie gelängen, zu Auseinandersetzungen mit dem Trauma, die in offiziellen und halboffiziellen Gedenkveranstaltungen, in Monumenten, Erinnerungen und in der staatlichen Nomenklatur ihren routinehaften Ausdruck finden. Damit werde es gesellschaftlichen Gruppen ermöglicht, Solidarität oder zumindest Mitgefühl von Anderen zu erhalten.

Ein häufiger Ansatz der Traumaforschung geht offenbar von der Frage aus: Wie können Theorien zur individuellen Traumatisierung zum Verständnis kollektiver Traumen beitragen? Doch im Lichte des Vorhergehenden könnte man umformulieren: Welcher gesellschaftliche Wert kommt den verschiedenen Strategien zu, die ein kulturelles Gedächtnis der kollektiven Traumaerfahrung entwickeln, und warum engagieren sich bestimmte gesellschaftliche Akteure dafür?

Um eine Antwort darauf zu finden, ist zunächst zu überlegen, inwiefern man kollektive Traumen überhaupt als gesellschaftlich produktiv ansieht. Dominick LaCapra erkennt im Trauma einen Schlüsselfaktor zum Verständnis von Modernität; er legt dar, dass der Traumadiskurs heute die historischen und kulturellen Studien zur Erfahrung der Moderne durchzieht. Neuere Beschäftigungen mit dem kollektiven Trauma tendierten häufig dazu, die Traumaerfahrung zu sakralisieren, sie (oder ihre Repräsentationen) auf die Ebene des Sublimen zu heben: «Das Trauma und das Sublime sind zwei Fluchtpunkte eines extremen Kontrasts, der alle Kontinuitäten zu destabilisieren und alle Mediation zu entstellen droht» (LaCapra 2001, 190). Moderne Darstellungen «halten in einer Weise am Trauma fest, die zur zwanghaften Beschäftigung mit einer Aporie» führe, «zu einer endlos melancholischen, unmöglichen Trauer und dem Widerstand, sie zu verarbeiten» (ibid.). Sinnvoll ist auch LaCapras Konzept der «Initialtraumen», «Traumen, die auf paradoxe Weise zu einer kostbaren, intensiv besetzten

Identitätsbasis für ein Individuum oder eine Gruppe werden und an die Stelle von Ereignissen treten, welche die heikle Frage nach der Identität aufwerfen würden» (ibid., 23).

Um die Problematik näher auszuloten, die mit der Verwendung des Traumakonzepts für das Verständnis der Moderne verbunden ist, müssen unsere Definitionen weiter verfeinert werden, besonders jene des kollektiven Traumas. Man mag sich über die Fakten einig sein, die eine Traumatisierung zur Folge hatten (zum Beispiel das Massaker von Srebrenica), doch ist das kollektive Trauma das Produkt einer spezifischen Interpretation (etwa von UN-Berichten, populären kulturellen Darstellungen oder Gedenkstätten). Wo keine gesellschaftlichen Institutionen vorhanden sind, um die Fakten sichtbar und deutlich zu machen, wird es auch kein kollektives Trauma geben. Wie Sztompka ausführt, gibt es immer einen Fundus von Bedeutungen,

> die in die gemeinsame Kultur einer Gesellschaft einkodiert sind und zur Verfügung stehen. Individuen erfinden keine Bedeutungen, sondern entnehmen sie selektiv ihrer Kultur, um sie auf die potenziell traumatisierenden Ereignisse zu beziehen. Daher ist das traumatische Ereignis stets kulturell konstruiert. (Sztompka 2000, 257)

Schwierig zu beurteilen ist die Frage, in welchem Maße ein kollektives Trauma durch Ereignisse verursacht wurde, die aus ‹objektiver› Warte gar nicht als psychisch traumatisierend begriffen werden. Dies ist zum Verständnis der Dynamik von Tätertraumen relevant, die sich auf vom eigentlichen Schauplatz weit entfernte Kontexte und Orte beziehen können. Sztompka geht in seinen Überlegungen zur Teleologie kollektiver Traumen weiter als LaCapra, wenn er die schwierige Frage stellt: «Kann das traumatisierende Ereignis eine – objektiv – positive, heilsame Wirkung haben?» (ibid., 458). Für diese provokante Frage müssen wir überlegen, auf welche Weise ein Trauma überhaupt produktiv sein kann und wie gesellschaftliche Institutionen ihr kulturelles Gedächtnis einsetzen können, um kollektive Traumen auch außerhalb der betroffenen Gruppe geltend zu machen oder Konzeptionen eines kollektiven Traumas innerhalb der Gruppe zu konsolidieren. In diesem Sinne kann ein kollektives Trauma – ob es nun objektiv auf traumatisierenden Ereignissen beruht oder nicht – produktiv für bestimmte Gruppen oder für ideologische Zwecke eingesetzt werden.

Wenn es also tatsächlich produktiv ist, bestimmte gesellschaftliche Phänomene als traumatisch zu bezeichnen, und falls die Verwendung der Trauma-Metapher das Verständnis und die Interpretation dieser

Phänomene sowohl befördert als auch beschränkt, was bringt uns dieser Ansatz? Sicherlich betrifft er nicht die etablierten Fakten im Umfeld historischer Ereignisse, vielmehr geht es um die Valenz der Erzählungen, die sich um sie herausbilden, und die offenbar unvermeidlichen Kontroversen, die um ein entstehendes kulturelles Gedächtnis ausbrechen.

Erst aus der Konstellation gesellschaftlicher Werte, durch die bestimmte Interpretationen spezifischer Ereignisse als traumatisch definiert werden, erwächst das, was sich mit dem Begriff der Traumaproduktion bezeichnen lässt. In diesem Begriff sollen die institutionellen und gesellschaftlichen Prozesse zusammenfließen, welche die Parameter der Interpretation kollektiver Traumen – vielfach auf der Ebene der Nation – artikulieren und kodifizieren (sowie die ihnen zugeschriebene Valenz). In diesem Sinn bezieht sich die Traumaproduktion nicht auf alle Möglichkeiten, an traumatische historische Ereignisse zu erinnern; vielmehr ist der Begriff auf solche Aktivitäten begrenzt, welche die Traumaerzählungen zugunsten nationaler oder kommunaler Identitätsfindung aufwerten und damit perpetuieren. Anders gesagt: das Anliegen der Traumaproduktion ist nicht an erster Stelle der Abbau kollektiver Traumen (auch wenn sie oft mit einem Diskurs des «Heilens» und der «Überwindung» einhergeht, was sie legitimieren soll). Vielmehr ist sie allgemeiner mit der Zirkulation von Initialtraumen verbunden, die bei ideologischen und politischen Auseinandersetzungen eine produktive Rollen spielen – ob auf lokaler oder tatsächlich auf globaler Ebene. Die Institutionen und Instrumente der Traumaproduktion können das gesamte kulturelle Feld überspannen, aber nicht jedes Projekt bedient sich aller oder auch nur vieler dieser Instrumente. Welche Medien dabei eingesetzt werden, hängt von der Position der beteiligten Gruppen ab, ihrer Macht innerhalb des größeren kulturellen oder politischen Feldes. Besonders wichtig unter diesen Institutionen ist der Staat selbst mit seinen verschiedenen Organen (oder, mit Althusser formuliert, den ideologischen Staatsapparaten). Man könnte argumentieren, dass wohl die meisten Nationalstaaten es im Verlauf des zwanzigsten und beginnenden einundzwanzigsten Jahrhunderts versucht haben, die Traumaproduktion – insbesondere durch kulturelle und bildungsbezogene Strategien – voranzutreiben.

In der postkolonialen Welt räumen die meisten ehemaligen Kolonien vor allem solchem Gedenken hohe Priorität ein, das sich auf den Kampf gegen den Kolonialismus bezieht, auf Unabhängigkeitskriege oder manchmal auch auf Kriege, die nach der Unabhängigkeit stattgefunden haben. Diese Gedenkarbeit enthält häufig Aspekte der Traumaproduktion, indem sie traumatische Ereignisse wieder aufleben lässt.

Vielfach ist sie von postkolonialen Traumen wie regionalen Kriegen, Hungersnöten, Natur- oder anderen Katastrophen überformt, um dann in den erlösenden Nationalismus und/oder ideologische Formeln wie Sozialismus, Kommunismus oder einen staatlichen Populismus eingebettet zu werden. Die Prominenz solcher Gedenkarbeit bezeugt die Aktualität und den Wert der Traumaproduktion für die postkolonialen Nationen. Daher dürften Auseinandersetzungen um die Erinnerungskultur dazu dienen, politische Ansprüche zu untermauern. Die Artikulation kollektiver Traumen spielt eine zunehmend wichtige Rolle im Prozess gesellschaftlicher, politischer und ideologischer Formierungen.

Auch in La Battaglia di Algeri von Gillo Pontecorvo (Schlacht um Algier, I/ALG 1960) lässt sich ein inhärentes Interesse am Konzept des kulturellen Gedächtnisses erkennen. Nur wenige Autoren haben sich mit der Spannung beschäftigt, die aus der zeitlichen Struktur des Films erwächst – einer Struktur der Rückblenden und Zeitverschiebungen – und sind auf die Wirkung des Präsentischen eingegangen, das aus der Kameraarbeit und Montage resultiert. Die Struktur von La Battaglia di Algeri betont die Relevanz des Erinnerns, das gelegentlich dem dringlichen Realismus des Films widerspricht, wenn die Rückblende sich vorwärts zur Eröffnungsszene bewegt oder am Schluss mehrere Jahre nach vorn springt. Dadurch weist sich der Film als Erinnerungstext aus und lässt sich auch auf die damit verbundene Problematik ein. Die Spannung betont das Ausmaß, zu dem der Aspekt des kulturellen Gedächtnisses immer schon in den Darstellungen von Kolonialismus und nationalen Freiheitskämpfen enthalten war. Die Auseinandersetzungen, die sich aus einer kodifizierten Erinnerung an diese Kämpfe ergeben, sind in der filmischen Struktur angelegt und lassen sich an verschiedenen narrativen Strängen wie auch in der visuellen Semiotik festmachen. Zum Beispiel wird die oft diskutierte Sequenz, in der eine Gruppe algerischer Frauen sich westlich kleidet, um Bomben im europäischen Quartier von Algier zu platzieren (ein narratives Element), am Schluss wieder aufgegriffen, wenn algerische Frauen in Missachtung der kolonialen Autorität mit der nationalen Fahne Algeriens tanzen (ein semiotisches Element). Beide Elemente intervenieren deutlich in die weltweite Darstellungspolitik von der Rolle der Frauen in der Revolution – eine Diskussion, deren sich Pontecorvo sehr wohl bewusst war. Auf diese Weise bezieht der Film deutlich Stellung gegen das kulturelle Gedenken des nationalen Befreiungskriegs.

Im Fall von Rachid Boucharebs Filmen Indigènes und Hors-la-loi ist zu erkennen, dass paradigmatische Konflikte um das kulturelle Gedächtnis sowohl in die Filme eingeschrieben sind wie auch

5–6 La battaglia di Algeri (Gillo Pontecorvo, I/ALG 1960)

in ihre weitere Rezeption. Hors-la-loi setzt das Sétif-Massaker als Initialtrauma, das den Protagonisten motiviert. Während des Massakers werden sein Vater und seine Schwestern erschossen, seine Mutter verliert den Verstand. Er selbst wird gefangen genommen und gezwungen, an Reihen und Aberreihen von Mordopfern des Massakers vorbei zu gehen. Sein Aktivismus bei der *Front de Libération Nationale* (FLN) fünfzehn Jahre nach dem Massaker und seine Bereitschaft, mit brutaler Gewalt gegen jede interne Meinungsverschiedenheit der algerischen Community vorzugehen, lassen sich – ebenso wie seine Militanz im Aufstand gegen Frankreich – im Zusammenhang mit dem kulturellen Gedächtnis verstehen: dem Gedenken an Sétif und allgemein an die Gewalt, mit der die Franzosen in Algerien vorgegangen sind.

Die Handlung des Films endet in der Nacht des 17. Oktober 1961, als Hunderte von FLN-Anhänger in Paris ermordet wurden. Es folgt eine melancholische Schlusssequenz aus Wochenschaumaterial, das die Feier anlässlich der algerischen Unabhängigkeit am 5. Juli 1962 zeigt. Sie bildet zusammen mit der Eingangssequenz – den Feiern zur Befreiung Frankreichs von den Nazis – eine Klammer, die den Film umschließt. Bouchareb parallelisiert die beiden triumphalen Augenblicke, und dies jeweils im Zusammenhang mit einem kollektiven Trauma der Algerier. Das Trauma von Sétif ist mit den Feiern zur französischen Befreiung kontrastiert, während das Trauma des Pariser Massakers im Kontrast zur Feier der algerischen Unabhängigkeit steht.

Auch Indigènes wird in einem Nachtrag als Erinnerungstext definiert, während der Film selbst dazu beiträgt, das schon weithin vergessene kulturelle Gedächtnis wiederzubeleben, das den Anteil kolonialer Soldaten an der Befreiung Frankreichs würdigte. Die letzte Szene zeigt einen arabischen Veteranen beim Gebet auf einem muslimischen Militärfriedhof, um ihm dann auf einer Busfahrt und durch das Gedränge eines Pariser Arbeiterviertels zu folgen; die Szene endet damit, dass er in einer ärmlichen leeren Wohnung allein auf dem Bett sitzt – ein Erinnerungstext, der die vorangehenden Ereignisse zum Abschluss bringt.

In beiden Fällen wird das kulturelle Gedächtnis der kolonialen Vergangenheit in einer Weise aufgerufen, die sich politisch produktiv auf die Gegenwart auswirkt. Vor allem Hors-la-loi betritt das heikle Feld der Traumaproduktion, schwächt den Anspruch mancher Gruppen auf ein kollektives Trauma, während es die Ansprüche anderer verstärkt. In beiden Filmen können wir erkennen, wie das kulturelle Gedächtnis des Kolonialismus diskursive Felder eröffnet, die zutiefst umstritten sind. Sie sind für die Artikulation ideologischer Ideen zentral und ebenso für die Entwicklung verschiedener Identitätsformen in den postkolonialen Ländern. Die Bilder, auf denen diese Erinnerungen gründen, reflektieren auch das kulturelle Gedächtnis des Kolonialismus in der ehemals kolonisierten Welt, und sie wirken sich auf die politischen und sozialen Diskussionen aus – etwa auf die Immigrationspolitik, den religiösen Pluralismus, die Auslandspolitik und die nationale Identität. Dem kulturellen Gedächtnis kommt dabei eine produktive Rolle zu, wie die historischen Ereignisse zu interpretieren sind. Dies sowohl durch die Verbreitung filmischer Erinnerungen an kollektive Traumen wie in der Intervention und Veränderung des öffentlichen Diskurses durch Prozesse der Traumaproduktion.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

Alexander, Jeffrey C. (2004) Toward a Theory of Cultural Trauma. In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Hg. v. Jeffrey C. Alexander, Jeffrey Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser & Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press, S. 1–30.

Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Craps, Stef & Gert Buelens (2008) Postcolonial Trauma Novels. In: *Studies in the Novel* 40, 1–2.

Craps, Stef (2013) *Postcolonial Witnessing: Trauma Culture out of Bounds.* New York: Palgrave.

Coly, Ayo (2008) Memory, History, Forgetting: a review of Rachid Bouchareb's Indigènes (2006). In: *Transition* 98, 1, S. 150–155.

Enjelvin, Géraldine & Korac-Kakabadse, Nada (2012) France and the Memories of ‹Others›: The Case of the Harkis. In: *History & Memory* 24, 1, S. 152–177.

Fanon, Frantz (2008 [1961]) *Die Verdammten dieser Erde [Les damnés de la terre].* Übers. v. Traugott König. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Giesen, Bernhard (2004) The Trauma of Perpetrators: The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity. In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Hg. v. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser & Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press, S. 112–154.

Gilroy, Paul (2004) *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Abingdon, UK: Routledge.

Herbert, Christopher (2008) *War of No Pity: The Indian Mutiny and Victorian Trauma.* Princeton: Princeton University Press.

Hoyle, Ben (2010) Thousands Protest at Cannes over Algerian Film *Hors La Loi*. In: *The Times*, 22.05.

Ifowodo, Ogaga (2013) *History, Trauma and Healing in Postcolonial Narratives: Reconstructing Identities.* New York: Palgrave.

Kansteiner, Wulf (2002) Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. In: *History and Theory* 41,2, S. 179–197.

LaCapra, Dominick (2001) *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Marquand, Robert (2010) Cannes Film Festival's ‹Hors la Loi›: How Well Does France Face Its Past in Algeria? In: *The Christian Science Monitor* 1, Juni.

Mirzeoff, Nicholas (2011) *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC: DukeUniversity Press.

Norindr, Panivong (2009) Incorporating Indigenous Soldiers in the Space of

the French Nation: Rachid Bouchareb's Indigènes. In: Yale French Studies 115, S. 126–140.

Radstone, Susannah (2007) Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics. In: *Paragraph* 30,1, S. 9–29.

Rothberg, Michael (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.

Sandford, Alasdair (2006) French Film Aims to Unite Nation. In: *BBC News*, 27. September 2006 [http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/5386356.stm; letzter Zugriff am 27.10.2017]

Schivelbusch, Wolfgang (2003) *Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning, and Recovery*. New York: Metropolitan.

Sharpe, Jenny (1994) The Unspeakable Limits of Rape: Colonial Violence and Counter Insurgency. In: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Hg. v. Patrick Williams & Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, S. 221–243.

Sztompka, Piotr (2000) Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. In: *European Journal of Social Theory* 3,4, S. 449–466.

Thénault, Sylvie (2007) Indigènes, un film controle l'oubli. In: *Vingtième Siècle: Revue d'histoire* 93, S. 205–219.