

MATTHIAS BRÜTSCH

TRAUMBÜHNE KINO

**DER TRAUM ALS FILMTHEORETISCHE
METAPHER UND NARRATIVES MOTIV**

SCHÜREN

Inhalt

Dank	8
Einleitung	9
1. Dream-Screen? Die Film/Traum-Analogie im theoriegeschichtlichen Kontext	21
1.1 Die Literaten und der Reiz des neuen Mediums	23
1.2 Die Surrealisten und die Frage des «psychischen Automatismus»	32
1.3 Die Impressionisten und die Möglichkeiten der Kameratechnik	39
1.4 Psychoanalytische Ansätze	42
1.5 Neurophysiologische Hypothesen	60
1.6 Kunstphilosophische Positionen und Hollywood als «Traumfabrik»	67
1.7 Wie aussagekräftig ist die Analogie?	72
1.8 Das Problem der Traumdarstellung: Film als Traum versus Traum im Film	84
2. Hohe Filmkunst oder Verleugnung des Mediums? Die klassische Filmtheorie zu Traum und Subjektivierung	91
2.1 Narrative Techniken als Analoga zu mentalen Prozessen: Münsterbergs <i>The Photoplay</i>	91
2.1.1 Theoretische Grundannahmen	91
2.1.2 Subjektivierung und Traumdarstellung	95
2.2 Die seelische Tiefendimension: Balázs' Theorie	98
2.2.1 Theoretische Grundannahmen	98
2.2.2 Subjektivierung und Traumdarstellung	100
2.3 Verschmähte Subjektivität: Bazins Realismustheorie	103
2.3.1 Theoretische Grundannahmen	103
2.3.2 Subjektivierung und Traumdarstellung	106
2.4 «Filmfantasie» versus «Kamerarealität»: Kracauers <i>Theory of Film</i>	111
2.4.1 Theoretische Grundannahmen	111
2.4.2 Subjektivierung und Traumdarstellung	113
2.5 Die Konventionalität mentaler Bilder: Mitrys <i>Esthétique et psychologie du cinéma</i>	120

2.5.1	Theoretische Grundannahmen	120
2.5.2	Subjektivierung und Traumdarstellung	122
2.6	Konstanten und Kontraste in der Beurteilung	126
3.	Traumwelten: Status, Markierung und Ästhetik	129
3.1	Formen der Abgrenzung, Markierung und Figurenanbindung	130
3.1.1	Übergangsmarkierungen	130
3.1.1.1	Fließende Übergänge	137
3.1.1.2	Simultane Darstellungsweisen	146
3.1.2	Sequenzimmanente Markierungsformen	152
3.1.2.1	Handlungslogik und Beschaffenheit der Welt	152
3.1.2.2	Die filmische Diegese als primäre Referenzwelt	158
3.1.2.3	Exkurs: Traumuniversum und unlogische Weltenkonstruktion	161
3.1.2.4	Die Gestaltung von Bild und Ton	171
3.2	Zeitpunkt der Markierung: Der retroaktive Modus	182
3.2.1	Strategien der Traumverschleierung	182
3.2.2	Effekte nachträglicher Kennzeichnung	195
3.3	Verunklarung des Status	211
3.4	Offenes Spektakel versus unscheinbare Irrealisierung	222
4.	Träume erzählen: Narrative Instanzen, Ebenen und Perspektiven	237
4.1	Der erzählerische Zugriff auf Traum und Innenwelt	238
4.2	Erzählinstanzen und -ebenen: Die Figur als Erzähler und der Traum als <i>récit second</i> ?	247
4.3	Erzählperspektive: Vom Fokalisierungsmodell zu differenzierteren Konzeptionen	260
4.3.1	Genettes Fokalisierungsmodell und seine filmwissenschaftliche Adaption	260
4.3.2	Differenzierungsvorschläge	265
4.3.2.1	Räumliche Fokussierung und indirekte Formen der Subjektivierung	268
4.3.2.2	Visuelle Perspektive	269
4.3.2.3	Akustische Perspektive	272
4.3.2.4	Verzerrte Wahrnehmung	273
4.3.2.5	Der direkte Einblick ins Figureninnere	276
4.3.2.6	Orientierung am Erleben der Figur	283
4.4	Zeitstrukturen: Objektive versus subjektive Zeit	285
4.4.1	Ordnung	287
4.4.2	Dauer	290
4.4.3	Frequenz	296

5. Narrative Funktionen des Filmtraums in unterschiedlichen Genres	299
5.1 Sinnhaftigkeit und Funktionalität der Traumdarstellung	299
5.1.1 Charakterisierung der träumenden Figur	301
5.1.2 Symbolische Konfliktdarstellung	309
5.1.3 Verrätselung und Enthüllung	314
5.1.3.1 Traumentschlüsselung im Kriminalfilm	318
5.1.3.2 Der Traum als Gegengift zur Gehirnwäsche im Verschwörungsthiller	331
5.1.4 Verunsicherung	335
5.1.5 Antizipation und Prophezeiung	343
5.1.6 Entrückung in eine andere Welt	350
5.1.7 Evokation von Atmosphäre	356
5.1.8 Parodie und Selbstreflexion	360
5.2 Filmtraum und Genre	368
5.2.1 Traumhafte versus traumlose Genres	368
5.2.2 Entgrenzung des Traums im Science-Fiction- und Horrorfilm	369
5.3 Der Traum als Element der dramatischen Struktur	382
5.3.1 Loser Zusatz oder systemischer Bestandteil?	382
5.3.2 Einsatz an neuralgischen Stellen	383
5.3.3 Dramaturgie der Traumsequenz selbst	388
Schlusswort und Ausblick: Das Traummotiv im filmhistorischen Wandel	391
Bibliografie	398
Filmindex	414

Einleitung

Der Mensch verbringt mindestens ein Viertel seines Lebens im Schlaf, und ein ansehnlicher Teil dieser Zeit ist durch Traumerlebnisse geprägt. Die Erinnerungsfähigkeit an das nächtliche Kopftheater schwankt von Individuum zu Individuum zwar enorm – Einzelne geben an, sich gar nie zu erinnern, Andere können fast jeden Morgen detailliert berichten –, Ergebnisse der empirischen Traumforschung zeigen jedoch, dass es bei einer Mehrheit mindestens einem Traum pro Woche gelingt, ins Wachbewusstsein vorzudringen (Strauch/Meier 1992: 58–78; Schredl 1999: 17–35). Träume begleiten uns vom Kindes- bis ins Greisenalter; und auch historisch und kulturell betrachtet kann man die Traumerfahrung als universelles Phänomen bezeichnen, wenngleich Herkunft, Funktion und Bedeutung der inneren Visionen in jeder Epoche und Kultur wieder anders eingeschätzt werden.

Während der Traum – zumindest der «wahre» und bedeutungsvolle – in der Antike wie auch im Christentum als Gebilde betrachtet wurde, das unabhängig vom Träumer entsteht und diesem von göttlicher Seite als Botschaft zugesandt wird, dominiert seit Sigmund Freuds grundlegender Neubeurteilung die Auffassung vom Traum als individuellem psychischem Produkt, das mit persönlichen Gedanken und unbewussten Wünschen direkt verknüpft ist. Zum Universellen kommt im 20. Jahrhundert also der Charakter des Privaten und Intimen hinzu. Der Traum erscheint nun als Tor zur Innenwelt, ja als Schlüssel zum Verständnis des einzelnen Menschen.

Angesichts seiner Stellung als fester Bestandteil des menschlichen Erfahrungsschatzes vermag es nicht zu erstaunen, dass der Traum immer wieder Eingang in kulturelle Erzeugnisse gefunden hat, sei es als ikonografisches und erzählerisches Motiv oder als Rahmen und Anlass für philosophische Erörterungen. Davon ausgenommen blieb auch der Film nicht, der just zu dem Zeitpunkt die ersten Zuschauer in seinen Bann zog, als sich das Traumverständnis mit Freuds neuen Ansichten radikal zu ändern begann. Schon ein oberflächlicher Blick in die Filmgeschichte führt deutlich vor Augen, dass der Traum in diversen Epochen, Ländern und Genres ein wichtiges Motiv mit unterschiedlichen narrativen Funktionen darstellt, das interessante Gestaltungsformen und dramaturgische Konstellationen hervorgebracht hat.

Der Wahl des Studienobjekts liegt eine doppelte Faszination zugrunde. Zum einen am Traum an sich: Mit welch absurden Situationen, überbor-

denden Gefühlen oder abscheulichen Taten einen Träume Nacht für Nacht konfrontieren und welche seltsame Bezüge zur Lebenswelt sich daraus ergeben, hat mich – gerade als rationalen Menschen – schon immer beeindruckt. Zum anderen eine Faszination an der filmischen Fiktion und der Frage, was sie aus dem schwer fassbaren, schillernden Motiv macht: Was geschieht, wenn sich zwei unterschiedlich gelagerte Irrealitäten – die der Fiktion und die des Traums – verbinden? Welche Aspekte des vielschichtigen Phänomens macht sich der Film erzählerisch und dramaturgisch zunutze? Und wie geht das audiovisuelle Medium ästhetisch mit dem Traum um?

Bevor ich näher auf die zentralen Fragestellungen dieser Studie eingehe, soll zunächst der Forschungsstand kurz dargelegt werden: Wie hat sich die Filmwissenschaft mit dem Traummotiv auseinandergesetzt? Im Gegensatz zur Literatur- und Kunstwissenschaft, in denen diverse systematische und übergreifende Darstellungen vorliegen,¹ war das Interesse der Filmwissenschaftler für das Thema bis in die jüngste Zeit eher einseitig und punktuell ausgerichtet. Zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand wurde das Traummotiv meist nur im Rahmen der Analyse einzelner herausragender Filme oder des Werks eines Regisseurs.² Die wenigen Monografien mit umfassenderer Perspektive vermögen methodologisch nur bedingt zu überzeugen: Bruce Kawins *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film* (1978) führt schwer verständliche narratologische Kategorien ein und definiert den filmischen *mindscreen* so vage und disparat, dass er unfassbar bleibt. Die Kohärenz und Aussagekraft von Robert Eberweins *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting* (1984) leidet maßgeblich darunter, dass das ganze Buch auf dem problematischen psychoanalytischen Konzept des «dream screen» von Bertram Lewin (1946 und 1948) aufbaut. Und die vor einigen Jahren erschienene, in essayisti-

- 1 Zu nennen sind etwa Jürgen Struves *Das Traummotiv im englischen Drama des XVII. Jahrhunderts* (1913); Albert Béguins *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1939); Jacques Bousquets *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique* (1964); A. C. Spearings *Medieval Dream-Poetry* (1976); Michael R. Katz' *Dreams and the Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction* (1984); Kathryn L. Lynchs *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form* (1988); Jean-Daniel Golluts *Contre les rêves: La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité* (1993); Wilhelm Richard Bergers *Der träumende Held: Untersuchungen zum Traum in der Literatur* (2000); Christine Waldes *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung* (2001) oder Stefan Bogens *Träumen und Erzählen: Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300* (2001).
- 2 Siehe z. B. der von Vlada Petrić herausgegebene Sammelband *Film and Dreams: An Approach to Bergman* (1981b); Haim Callevs *The Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais* (1997); Cynthia Ramseys *The Problem of Dual Consciousness: The Structure of Dream and Reality in the Films of Luis Buñuel* (1998) oder Thorsten Botz-Bornsteins *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai* (2007).

schem Stil verfasste Studie *Dreams on Film: The Cinematic Struggle Between Art and Science* (2003) der amerikanischen Journalistin Leslie Halpern setzt die analysierten Filme zwar ständig in Bezug zu psychologischen und psychoanalytischen, jedoch kaum zu filmwissenschaftlichen Konzepten.

Interessanter als die genannten Monografien erscheinen mir einzelne Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden, die aufgrund ihres beschränkten Umfangs jedoch lediglich als Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen betrachtet werden können. Zu nennen sind insbesondere die Aufsätze von Antonio Costa und Silvia Capocchia in der Zeitschrift *Cinema&Cinema* (1991, «Onirikon: Tutti i sogni del cinema»), von Hans J. Wulff und Peter Wuss in *Träumungen: Traumerzählung in Film und Literatur* (1998), von Jacqueline Nacache in *Rêves: Cinéma/théâtre* (2001) sowie von Laura Rascaroli und Kristina Jaspers in *Das Kino träumt: Projektion. Imagination. Vision* (2009).

Filmische Traumdarstellungen sind bisher vor allem deshalb nur vereinzelt oder am Rande behandelt worden, weil das Interesse der Filmtheoretiker wie -kritiker von Anbeginn nicht in erster Linie auf konkrete Träume fiktionaler Figuren, sondern, wie das **erste Kapitel** dieser Studie zeigen wird, auf grundsätzliche Traumähnlichkeiten des Films und seiner Rezeption gerichtet waren: Nicht der Traum im Film, sondern der *Film als Traum* hat die Aufmerksamkeit fast vollständig auf sich gezogen. Die Liste entsprechender Publikationen ist lang, und die Vorstellung einer allgemeinen Verwandtschaft von Film und Traum hat auch diejenigen Autoren geprägt, die sich konkreten Traumsequenzen zugewandt haben.³

Wie aussagekräftig ist der Film/Traum-Vergleich? Eine genaue Analyse der verschiedenen Analogien wie auch ihrer theoretischen Fundierung ergibt, wie ich in Kapitel 1.7 darlegen werde, ein eher ernüchterndes Bild: Oft werden sowohl die Filmwahrnehmung als auch das Traumerlebnis von vornherein ungenau oder zumindest undifferenziert erfasst, sodass der Vergleich zu Ergebnissen führt, die in ihrer Pauschalität fragwürdig sind. Zudem werden Dysanalogien meist ausgeblendet und die Logik der Vergleichsbildung kaum reflektiert. Obwohl es im Bezug auf bestimmte Phänomene, etwa die immersive Kraft vieler Spielfilme, durchaus Sinn machen kann, die Traumwahrnehmung als eine mögliche Vergleichsgröße beizuziehen, vermag die Analogie ein besseres Verständnis des Filmerlebnisses nur sehr bedingt zu erzielen.

Gleichzeitig scheint, wie ich in Kapitel 1.8 zeigen werde, die Dominanz der Film/Traum-Analogie die Beurteilung konkreter Traumdarstel-

3 So auch Kawin, Eberwein und Halpern.

lungen negativ beeinflusst und zu einer Reduktion auf die Frage nach Entsprechungen mit tatsächlichen Träumen geführt zu haben. Dies ist mit ein Grund, weshalb ästhetische Wirkungen und dramaturgische Funktionen, die filmische Traumdarstellungen jenseits einer wie auch immer gearteten Entsprechung mit tatsächlichen Träumen entfalten können, bisher erst vereinzelt untersucht wurden. Die kritische Aufarbeitung, genaue Analyse und weitgehende Relativierung der Aussagekraft der Film/Traum-Analogie dient nicht zuletzt dem Zweck, das Feld frei zu machen für eine ästhetisch, narratologisch und genretheoretisch ausgerichtete Beschäftigung mit dem Filmtraum, die sich unter der Vorherrschaft des Analogiediskurses nur ansatzweise entwickeln konnte.

Allein die Kritik an der oft problematischen Gleichsetzung von Film und Traum rechtfertigt das Gewicht, das dem ersten Kapitel dieser Arbeit zugemessen ist, jedoch nicht. In den historisch ausgerichteten Unterkapiteln (1.1–1.6) steht denn auch nicht die analytische, sondern die *theoriegeschichtliche Perspektive* im Vordergrund. Auch wenn die Ausführungen zur Traumähnlichkeit den Film nur bedingt zu erhellen vermögen, über ihre Urheber und deren Auffassung von Traum und Kino sagen sie sehr wohl etwas aus. Und da es sich in den meisten Fällen weniger um Einzelstimmen als um Ansichten handelt, die große Verbreitung gefunden haben, ist die Analyse der Film/Traum-Analogie auch aus kultur- und ideengeschichtlicher Perspektive sehr aufschlussreich.

Für Autoren, die Film und Traum als Thema explizit in den Vordergrund rückten, spielten Traumsequenzen also lange Zeit gar keine oder eine nur untergeordnete Rolle. Sucht man in der klassischen Epoche der Filmtheorie (1920er- bis 1960er-Jahre) nach einer Beschäftigung mit Formen der Traumdarstellung, so wird man eher bei Autoren fündig, die das Thema nicht ins Zentrum ihrer Überlegungen stellten, aufgrund der umfassenden Ausrichtung ihres Theorieentwurfs aber dennoch darauf zu sprechen kamen. So finden sich, wie das **zweite Kapitel** zeigen wird, in den Schriften so unterschiedlicher Filmtheoretiker wie Hugo Münsterberg (1916), Béla Balázs (1922–1945), Siegfried Kracauer (1960) oder Jean Mitry (1963/65) interessante Passagen zum Traum im Film. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen kreist dabei um Fragen der Gestaltung und Ästhetik, der Subjektivität und Subjektivierung sowie der Ausrichtung des Mediums im Spannungsfeld von Realismus und Fantastik.

Wie brauchbar erscheint die Auseinandersetzung mit dem Traumphänomen in den erwähnten Theorien der klassischen Epoche aus heutiger Sicht? Zum einen kann man sagen, dass wichtige Punkte, die es bei der Analyse von Innenweltdarstellungen zu berücksichtigen gilt, bereits an-

gesprochen werden. Dazu gehören Markierungsarten, das Abgrenzungs- und Einbettungsverhältnis zwischen Traumsequenz und diegetischem Kontext, die Gegenüberstellung unterschiedlicher Imaginationsformen, insbesondere des Traums und der Erinnerung, oder die Unterscheidung zwischen direkten und indirekten Formen der Subjektivierung. Die entsprechenden Ausführungen sind jedoch eher punktueller Natur und bilden keine zusammenhängende, systematische Theorie.

Der Hauptgrund, weshalb die Ansätze der klassischen Epoche heutigen Ansprüchen nicht genügen, liegt jedoch darin, dass sie zu sehr dem normativen Denken verhaftet sind, das die Filmtheorie bis in die 1960er-Jahre hinein geprägt hat. Im Vordergrund steht nicht das Bemühen, die Funktionsweise der Subjektivierung und Traumdarstellung möglichst präzise zu erfassen und die Bandbreite an Formen und Wirkungen zu erörtern und in einen historischen Kontext zu stellen, sondern die Frage, ob es überhaupt dem Wesen des Mediums entspricht, Einblick ins Figureninnere zu gewähren; und wenn ja, welche Formen ästhetisch überzeugen und welche nicht.

Ähnlich wie die Film/Traum-Analogien stellen also auch die Positionen der klassischen Theoretiker lediglich eine Ausgangsbasis dar, die in einigen Punkten zwar als Grundlage für weiterführende Überlegungen dienen können, in anderen jedoch überwunden werden müssen. Und wie beim Analogiediskurs ist die ausführliche Darlegung der verschiedenen Standpunkte in dieser Studie dadurch begründet, dass die entsprechenden Kapitel nicht nur als Vorbereitung für eigene Überlegungen zum Traum im Film, sondern auch dem Zweck dienen, eine bisher wenig beachtete Seite des Nachdenkens über Film in der klassischen Epoche aus theoriegeschichtlicher Perspektive zu beleuchten. Dies ist auch der Grund, weshalb die Realismustheorie André Bazins mitberücksichtigt wird, obwohl er sich in seinen Schriften kaum zur Traumdarstellung äußert. Im entsprechenden Kapitel geht es um eben die Frage, weshalb er diesen Aspekt nur am Rande berührt und was dies über seine Filmauffassung aussagt.

Im Zentrum meiner eigenen Beschäftigung mit filmischen Traumdarstellungen, die auf die beiden theoriegeschichtlich ausgerichteten Kapitel folgt, stehen ästhetische, narratologische, fiktions- und genretheoretische sowie dramaturgische Fragestellungen.

Das **dritte Kapitel** befasst sich mit der Form, Ästhetik und dem fiktionalen Status filmischer Traumsequenzen. Welche Arten der Abgrenzung, Markierung und Figurenanbindung gibt es, und mit welchen Wirkungen sind sie verbunden? Weshalb werden für sequenzimmanente Traumkennzeichnungen epochen-, genre- und länderübergreifend oft dieselben Ge-

staltungsmittel verwendet? Liegt dies daran, dass es den entsprechenden Techniken gelingt, die Form tatsächlicher Träume überzeugend nachzuahmen, oder handelt es sich vielmehr um konventionelle Darstellungsweisen, die beliebig austauschbar sind? Welche Art von Welt stellt das filmische Traumuniversum dar, und in welcher Beziehung steht sie zur diegetischen Realität? Ist es angebracht, von «möglichen Welten» im Sinn der *Possible-Worlds*-Theorien zu sprechen? Welche dramaturgischen Konstellationen und Wirkungen ermöglichen Traumsequenzen, die erst im Nachhinein und somit rückwirkend markiert sind? Und was geschieht, wenn die Erzählung im Bezug auf den Realitätsstatus einzelner Handlungen oder ganzer Sequenzen unklare oder gar widersprüchliche Signale aussendet?

Am Ende des dritten Kapitels steht schließlich der Versuch, in der Fülle der Gestaltungsoptionen Tendenzen auszumachen, die sich in unterschiedlichen Epochen oder Genres als dominante Traumästhetiken etabliert haben. Dabei wird sich zeigen, dass die meisten Traumdarstellungen im Spannungsfeld von zwei gegensätzlichen Polen angesiedelt werden können: einer Ästhetik der Überfrachtung und Stilisierung, die die Differenz zum diegetischen Kontext betont, auf offenes Spektakel setzt und – mit Ed Tan (1996) gesprochen – «Artefakt-Emotionen» in den Vordergrund rückt; und Erzählkonstellationen, die sich im Gegenteil den filmischen Realitätseffekt zunutze machen, um eindringliche dramaturgische Verwicklungen zu inszenieren, die uns in die Fiktion hineinziehen und ihren Traumcharakter oft erst im Nachhinein preisgeben.

Das **vierte Kapitel** widmet sich narrativen Fragestellungen: Welche Formen narrativer Aneignung von Innenwelt stehen im filmischen Medium zur Verfügung? Stimmt die oft geäußerte Behauptung, die literarische sei der filmischen Narration bei der Darstellung subjektiver Innensicht überlegen? Wer erzählt die Träume fiktionaler Figuren? Die Träumenden selbst oder eine übergeordnete, unpersönliche Erzählinstanz? Ist es sinnvoll, von wahrnehmenden oder träumenden Figuren als Fokalisierungsinstanzen zu sprechen? Auf welcher Erzählebene sind Traumsequenzen anzusiedeln? Welche Rolle spielen Traum- und Innenweltdarstellungen bei der narrativen Perspektivierung? Wie ist ihre Wirkung im Vergleich zu anderen Subjektivierungsformen einzuschätzen, etwa der subjektiven Kamera oder indirekten Formen der Vermittlung innerer Zustände? Und wie vermag der Sprung in die Innenwelt die Zeitstruktur der Erzählung zu beeinflussen?

Angesichts der Tatsache, dass sich die literatur- wie auch die filmwissenschaftliche Erzähltheorie jahrzehntelang intensiv mit Fragen der narrativen Instanzen, Ebenen, Perspektiven und Zeitstrukturen auseinan-

dergesetzt haben, könnte man annehmen, diese Fragen seien bereits beantwortet. Ein Blick in die vorhandenen Theorien offenbart jedoch, dass in etlichen der genannten Bereiche terminologischer Wildwuchs herrscht oder die propagierten Konzepte nicht in allen Punkten widerspruchsfrei und kohärent sind. Und vereinzelt wurden Fragestellungen durch die Fixierung auf bestimmte Erzählmuster regelrecht blockiert, so die Frage der Perspektivierung durch den Point-of-View-Shot. Um die aufgeworfenen Fragen schlüssig beantworten zu können, ist es deshalb – insbesondere hinsichtlich der Instanzen und Perspektiven der Erzählung – nötig, zunächst terminologische und konzeptuelle Klärungsarbeit zu leisten.

Warum träumen wir? Und wie sind die Hirngespinnste zu deuten, die uns nachts regelmäßig heimsuchen? Die Frage nach der Funktion und Bedeutung von Träumen steht seit jeher im Zentrum der Aufmerksamkeit und hat so unterschiedliche Disziplinen wie die Philosophie, Theologie, Psychologie oder Neurophysiologie über Jahrhunderte beschäftigt, sodass mittlerweile eine imposante Fülle an Erklärungsansätzen und Deutungssystemen vorliegt. Während in den meisten vormodernen Gesellschaften, wie eingangs bereits erwähnt, die Vorstellung herrschte, dass Träume Botschaften überirdischer Mächte enthalten, sehen psychoanalytische Theorien den Traum als Hüter des Schlafs und Schauplatz innerer Konflikte (Freud) oder sprechen ihm im Verhältnis zur Wachrealität eine Kompensationsfunktion zu (Jung). Verschiedene Neurophysiologen gehen, wie Schredl in seiner Übersicht darlegt (1999: 135), davon aus, dass die Traumaktivität für die Gehirnreifung, die Entwicklung der visuellen Wahrnehmung oder die Stabilität des mentalen Systems wichtig sei (Dement 1974; Berger 1963; Bent 1990). Andere moderne Traumforscher (z. B. Wright/Koulack 1987) betonen die adaptive Funktion, die dem Traum insofern zukomme, als er einen geschützten Rahmen biete, in dem Handlungen ausprobiert und Lösungen für Probleme des Wachlebens gesucht werden können.

Die Liste der physiologischen und psychologischen Funktionen, die dem Traum zugeschrieben werden, ließe sich beliebig erweitern, ganz zu schweigen von den Anleitungen zu seiner inhaltlichen Deutung, die von Artemidors *Oneirokritika* aus dem 2. Jahrhundert über Freuds *Traumdeutung* (1900) bis hin zur neuesten Esoterikschrift ganze Bücherregale füllen. Trotz dieser erdrückenden Vielzahl an Theorien bleibt festzuhalten, dass die These der nachvollziehbaren Funktion und Sinnhaftigkeit des Träumens bis heute spekulativ geblieben ist und kontrovers diskutiert wird. So wurde der psychoanalytischen Interpretation immer wieder vorgeworfen, dass sie den Träumen Bedeutung nach vorgefassten Mustern aufoktroy-

iere: «Der Analytiker aber bearbeitet den Traum und fügt ihm das hinzu, was ihm fehlt: Sinn. Dieser Prozess spiegelt sich nun aber im Bewusstsein der Analysanden und Analysierten so wider, dass die nachträglich hinzugefügte Bedeutung als das präsentiert wird, was dem Traum präexistierte», moniert etwa Sabine Lenk (1983: 16). Gleichzeitig vertreten namhafte Neurophysiologen wie Ray Meddis (1977), Hobson/McCarley (1977) und Owen Flanagan (1996) die Auffassung, Träume seien lediglich phylogenetische Überbleibsel, eine Anhäufung zufälliger Signale im Gehirn ohne nachvollziehbare psychologische Fundierung oder Epiphänomene ohne eigene Funktion. Schredl, der die Ergebnisse der psychologischen Traumforschung in diesem Bereich zusammenfasst, stellt nüchtern fest: «Als Fazit dieses Kapitels und des Buches lässt sich sagen, dass [...] letztendlich [...] die Traumfunktion noch ein Buch mit sieben Siegeln» ist (1999: 138).

Untersuchungsgegenstand dieser Studie ist jedoch nicht der reale, sondern der fiktionale Traum. Und genauso wie es bezüglich Form und Ästhetik zwischen tatsächlichen und filmisch konstruierten Träumen kein einfaches Abhängigkeitsverhältnis gibt (wie Kapitel 3.1 zeigen wird), so bestehen auch bezüglich Funktion und Bedeutung wesentliche Unterschiede. Fiktionale Träume sind Elemente einer Erzählung, die absichtsvoll gestaltet wurden, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. Aus diesem Grund ist bei filmischen – wie auch literarischen – Träumen, wie wir im **fünften Kapitel** sehen werden, grundsätzlich davon auszugehen, dass sie eine narrative Funktion erfüllen und im Sinngefüge der Erzählung eine spezifische Rolle spielen.

Fiktionale und reale Träume unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihrer grundsätzlichen Bedeutsamkeit – die im einen Fall gegeben, im anderen umstritten ist –, sondern auch bezüglich der konkreten Funktionen, die ihnen zugeschrieben werden. Zwar gibt es, wie wir sehen werden, im psychologischen und metaphysischen Bereich (Offenbarung innerer Konflikte, Vorausdeutung) eine beachtliche Schnittmenge, gleichzeitig sind jedoch etliche neurophysiologische Funktionen, die dem realen Traum nachgesagt werden – etwa die der Gehirnreifung – dramaturgisch unergiebig; und umgekehrt kann der fiktionale Traum diverse erzählerische Funktionen übernehmen (Rezipientensteuerung, Spiegelung der Werkstruktur), die dem realen Traum nicht zukommen, da er lediglich Erfahrungsgegenstand eines Individuums, nicht aber Teil einer Erzählung ist.

Zwischen der Traumkonzeption einer bestimmten Epoche und der filmischen oder literarischen Verwendung des Traummotivs besteht ohne Zweifel ein Abhängigkeitsverhältnis, allerdings kein einfaches. Joachim Latacz' Auffassung, wonach «Träume auf den Leser eines Literaturwerks nur [wirken können], wenn sie nachvollziehbar die Traum-Erfahrung und

die Traum-Handhabung der vom Autor angezielten Rezipienten widerspiegeln» (1992: 76), erscheint mir jedenfalls zu eng gefasst. So wird sich zeigen, dass fiktionale Werke des 20. Jahrhunderts auch nach der freudianischen Wende immer wieder – nicht zuletzt aus dramaturgischen Gründen – auf die vormoderne Traumauffassung der göttlichen Prophezeiung zurückgreifen, obwohl dies nicht mehr der dominanten Meinung entspricht. Gleichzeitig ist nicht einzusehen, wieso die Fiktion bei der Verwendung des Traummotivs nicht über dieselben Freiheiten verfügen sollte wie in allen anderen Bereichen. Im Kapitel 5.2.2 zur Entgrenzung des Traums im Science-Fiction- und Horrorfilm werden wir sehen, dass selbst Traumkonzeptionen, die über reale Vorstellungen und Erfahrungen hinausgehen, dramaturgisch effektiv eingesetzt werden können.

Im Vergleich zur Ästhetik und Markierung sind Fragen der narrativen und dramaturgischen Funktion der Traumdarstellung in der Filmtheorie bisher erstaunlich selten behandelt worden – im Gegensatz zur Literaturwissenschaft, die sich dem Thema schon früh und immer wieder zugewandt hat.⁴ Und die wenigen Versuche einer Systematisierung (Eberwein 1984: 53–90; Robards 1991: 115; Costa 1991: 11–12; Borgomano 1997: 28; Gross 1998: 141) überzeugen, wie Kapitel 5.1 zeigen wird, nur teilweise. Ich werde deshalb eine neue Kategorisierung vorschlagen, die die folgenden acht narrativen Funktionen umfasst: Charakterisierung der träumenden Figur, symbolische Konfliktdarstellung, Verrätselung und Enthüllung, Verunsicherung, Antizipation und Prophezeiung, Entrückung in eine andere Welt, Evokation von Atmosphäre sowie Parodie und Selbstreflexion.

Da sich die verschiedenen Filmgenres nicht nur hinsichtlich ihrer «Traumdichte», sondern auch ihrer Traumverwendung unterscheiden, lässt sich die Frage der Funktion nicht unabhängig von der Genrefrage beantworten. Deshalb werden die narratologischen und dramaturgischen Fragestellungen im fünften Kapitel verschiedentlich um genretheoretische Erörterungen ergänzt, insbesondere im Kapitel 5.2, wo es um den Sonderfall der Traumengrenzung gehen wird, der fast ausschließlich im neueren Horror- und Science-Fiction-Film zu beobachten ist.

Überlegungen zum Traum als Element der dramatischen Struktur ziehen sich ebenfalls quer durchs fünfte Kapitel und werden in 5.3 schließlich gebündelt, wenn folgende Fragen ins Zentrum rücken: Sind Träume lediglich loser Zusatz oder systemischer Bestandteil der Erzählstruktur? An welchen Stellen im Erzählverlauf sind sie häufig platziert und mit welchem Effekt? Und: Wie sind die Traumsequenzen selbst dramaturgisch gebaut?

4 Zum Beispiel Struve 1913, Stearns 1927 und Bächli 1954.

Im **Ausblick** schließlich werden Möglichkeiten einer stärker filmhistorisch ausgerichteten Beschäftigung mit dem Traummotiv skizziert. In einzelnen Kapiteln kommt diese Dimension bereits vorher ins Spiel, etwa bei Überlegungen zu seiner Ästhetik, narrativen Funktion oder Genverortung. Durch das Bereitstellen analytischer Kategorien und Systematisierungen (etwa im Bereich der Markierung und narrativen Funktion) sowie durch Klärung und Differenzierung erzähltheoretischer Konzepte (etwa im Bereich der Erzählperspektive) stellt die vorliegende Studie jedoch eher Grundlagen zur Verfügung, auf deren Basis filmhistorische Untersuchungen in Angriff genommen werden können. Die skizzenhaften Ausführungen im Ausblick sind denn auch explizit als Einladung dazu gedacht und regen an, die Geschichte der filmischen Traumform unter anderem im Spannungsfeld von Narration versus Attraktion, von psychologischer versus apsychologischer Figurenkonzeption und von klassischen versus modernen Erzählstilen zu schreiben.

Ich schließe an diese Auslegeordnung drei kurze Bemerkungen an zum Filmkorpus, zur Eingrenzung des Studienobjekts und zum Aufbau der Arbeit: Wie breit abgestützt sind die Analysen der vorliegenden Studie? Das Korpus, mit dem ich gearbeitet habe, umfasst ungefähr 800 Filme, also etwa dreimal so viele wie in der Arbeit und im Filmindex Erwähnung finden.⁵ Bei allem Bemühen um eine möglichst solide Datenbasis möchte ich jedoch darauf hinweisen, dass mein Vorgehen im Gegensatz etwa zu demjenigen von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson in *The Classical Hollywood Cinema* (1996 [1985]) nicht darin bestand, ein «unbiased sample» (vgl. 388–396) zusammenzustellen, das nach überprüfbar neutralen oder zufälligen Kriterien ausgewählt wurde. Zudem muss einschränkend festgehalten werden, dass das Korpus zwar Filme aus allen Epochen und Genres, jedoch nur vereinzelt Beispiele aus nicht-westlichen Ländern beinhaltet. Der Aspekt der geografisch-kulturellen Differenz stellt somit – neben demjenigen der filmhistorischen Ausdifferenzierung – eine weitere

5 Bei der Suche nach Filmen mit Traumsequenzen kam mir sehr entgegen, dass das Schlagwort «Traum» in der Videothek des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich von Christine N. Brinckmann früh etabliert worden war und die entsprechenden Titel in der Zwischenzeit auf über 400 angewachsen sind. Des Weiteren war ich bestrebt, die in der konsultierten Literatur beschriebenen Filme zu beschaffen. Als dritte ergiebige Quelle hat sich die International Movie Database (www.imdb.com) erwiesen, deren Verschlagwortung zwar nicht sehr systematisch, aber bei intelligenter Nutzung doch hilfreich ist. Und schließlich haben mein eigener reger Kinobesuch und ein Netzwerk an Informanten weitere Hinweise auf Filme geliefert, die im Korpus nicht fehlen durften.

Dimension dar, die in dieser Studie nur am Rand zum Zuge kommen wird und nach weitergehenden Untersuchungen verlangt.⁶

Was das Verhältnis des Traumphänomens zu anderen Imaginationsformen betrifft, so wird es weder möglich noch erwünscht sein, eine radikale Abgrenzung vorzunehmen. Eine Differenzierung zwischen Traum, Tagtraum, Vision, Halluzination und subjektiver Erinnerung ist wichtig und soll wo immer nötig geleistet werden. Die erwähnten Vorstellungsinhalte erscheinen aber, gerade wenn man die Ästhetik und Funktion ihrer filmischen Darstellung betrachtet, oft eher als Einheit denn als disparate Phänomene, die sich auch bei narratologischen Fragestellungen gut unter dem Begriff der «figuralen Innenwelt» zusammenfassen lassen.

Zum Aufbau der Arbeit sei angemerkt, dass die Abfolge der Kapitel zwar einer bestimmten Logik gehorcht: Auf die Beschäftigung mit Traum und Film (1. Kapitel) folgt die Beschäftigung mit Traum im Film (Kapitel 2–5); auf Theoriegeschichte (1 und 2) folgen Theorie und Analyse (3–5); auf ästhetisch-formale Fragestellungen (3) folgen narratologische (4–5) und genretheoretische (5); trotzdem sind die einzelnen Kapitel auch unabhängig voneinander lesbar. Wer sich also mehr für Theorie als für Theoriegeschichte interessiert, braucht von den ersten beiden Kapiteln nur 1.7 und 1.8 zu lesen, um von dort direkt zum dritten Kapitel überzugehen. Wer primär an narratologischen Fragestellungen interessiert ist, kann direkt im 4. Kapitel einsteigen, und wer sich ausschließlich über narrative Funktionen des Filmtraums kundig machen will, kann nur Kapitel 5.1 lesen.

Abschließend sei die dreifache Zielsetzung dieser Studie nochmals zusammengefasst: Erstens will sie bestehende Theorien rund um die Themenkomplexe Traum und Film und Traum im Film kritisch analysieren. Zweitens soll die systematische Aufarbeitung dieser Konzepte eine diskursanalytische und theoriegeschichtliche Perspektive eröffnen. Und drittens geht es darum, eigene Vorschläge zu präsentieren, die es erlauben, den Filmtraum aus ästhetischer, narratologischer, dramaturgischer und genretheoretischer Perspektive besser zu verstehen. Ich hoffe, damit dem schillernden Phänomen der «Traumbühne Kino» gerecht zu werden, auf dass ihr Spektakel an Reiz und Faszination noch gewinnen möge.

6 Filmographische Informationen werden nach folgendem Prinzip angegeben: Bei der Erstnennung in jedem Kapitel sind Land, Erstauflührungsjahr und Originaltitel angegeben. In der Folge wird bei englischen, französischen, spanischen und italienischen Produktionen nur noch der Originaltitel genannt, bei allen anderen fremdsprachigen Filmen der deutsche Verleihtitel. Im Filmindex am Buchende werden die Informationen durch Regieangaben ergänzt.