THOMAS KOEBNER

Von Träumen im Film

Visionen einer anderen Wirklichkeit



Inhalt

Einleitung	11
Dank	19
Gleichnis-Träume	21
Geheimnisse einer Seele (1926)	21
Spellbound (Ich kämpfe um dich, 1945)	30
Los olvidados (Die Vergessenen, 1950)	36
Otto e mezzo (Achteinhalb, 1963)	39
Giulietta degli spiriti (Julia und die Geister, 1965)	47
Belle de jour (Belle de jour - Schöne des Tages, 1967)	55
Le Charme discret de la bourgeoisie (Der diskrete Charme	
der Bourgeoisie, 1972)	61
Wunscherfüllungsträume	67
The Kid (Der Vagabund und das Kind, 1921)	67
Sherlock jr. (Sherlock jr., 1924)	70
Der letzte Mann (1924)	73
The Wizard of Oz (Der Zauberer von Oz, 1939)	75
An American in Paris (Ein Amerikaner in Paris, 1951)	79
Singin' in the rain (Du sollst mein Glücksstern sein,	
1952)	80
Oklahoma! (Oklahoma!, 1955)	82
THE WOMAN IN THE WINDOW (GEFÄHRLICHE BEGENUNG, 1944)	85

The Secret Life of Walter Mitty (Das Doppelleben des	
Herrn Mitty, 1947)	89
Juliette ou la clef des songes (1951)	91
LES BELLES DE NUIT (DIE SCHÖNEN DER NACHT, 1952)	96
Billy Liar (Geliebter Spinner, 1963)	99
Le tentazioni del dottor Antonio (Die Versuchung des	
Doktor Antonio, 1962)	102
La Science des reves (Science of Dream – Anleitung zum	
Träumen, 2006)	106
Yume (Akira Kuroswas Träume, 1990)	108
Erinnerung im Traum	113
Smultronstället (Wilde Erdbeeren, 1957)	113
Iwanowo detstwo (Ivans Kindheit, 1962)	119
Soljaris (Solaris, 1972)	122
Abre los ojos (Öffne die Augen, 1997)	130
Caótica Ana (Caótica Ana, 2007)	132
The Manchurian Candidate (Der Manchurian Kandidat,	
2004)	137
Eintritt in den Traum Anderer	141
Dreamscape (Dreamscape – Höllische Träume, 1984)	143
Nightmare on Elm Street (Nightmare – Mörderische	
Träume, 1984)	148
In Dreams (Jenseits der Träume, 1999)	151
THE CELL (THE CELL, 2000)	157
Inception (Inception, 2010)	163
On Body and Soul (Körper und Seele, 2017)	167
Nahtod-Träume	169
La Petite marchande d'allumettes (Das kleine Mädchen	
mit den Schwefelhölzern, 1928)	172
The Bridge (1929)	175
Most (1960)	177
La Rivière du hibou (1962)	177
2001: A Space Odyssey (2001: Odyssee im Weltraum, 1968)	180
Les Choses de la vie (Die Dinge des Lebens, 1970)	183

ALL THAT JAZZ (HINTER DEM RAMPENLICHT, 1979)	186
The Last Temptation of Christ (Die letzte Versuchung	
Christi, 1988)	189
Alice ou la dernière fugue (Alice, 1977)	192
Jacob's Ladder (Jacob's Ladder – In der Gewalt des	
JENSEITS, 1980)	196
Yella (2007)	202
Flatliners (Flatliners – Heute ist ein guter Tag zum	
Sterben, 1990)	204
Nachwort	209
Verzeichnis der kommentierten Traum-Filme	212
Literaturverzeichnis	

We are such stuff s dreams are made on And our little life is rounded with a sleep.

- William Shakespeare, The Tempest, IV, 1, Prospero (UA 1611)

Die Menschen führten ein doppeltes Leben, wovon das eine ein Traum sein mochte; aber ich wurde nicht klug daraus, welches davon der Traum und welches für sie die Wirklichkeit war. Lust und Leid schien mir in beiden Teilen gleich gemischt vorhanden zu sein (...)

- Gottfried Keller, Der grüne Heinrich (1855)

Auf ein schlummerndes Kind (1835)

Wenn ich, o Kindlein, vor dir stehe, Wenn ich im Traum dich lächeln sehe, Wenn du erglühst so wunderbar, Da ahne ich mit süßem Grauen: Dürft ich in deine Träume schauen, So wär mir alles, alles klar. Dir ist die Erde noch verschlossen, Du hast noch keine Lust genossen,

Noch ist kein Glück, was du empfings; Wie könntest du so süß denn träumen, Wenn du nicht noch in jenen Räumen, Woher du kamest, dich ergingst?

- Friedrich Hehhel

Thu sday (1919)

I have had my dream – like others – and it has come to nothing, so that I remain now carelessly with feet planted on the ground and look up at the sky – feeling my clothes about me, the weight of my body in my shoes, the rim of my hat, air passing in and out at my nose – and decide to dream no more.

- William Carlos Williams

Einleitung

Träume sind ein dünnes Gewebe, das beim Erwachen fast immer zerreißt. Wer die Teile zusammenflickt, muss damit rechnen, dass große Löcher übrig bleiben. Träume im Film – ähnlich wie Träume in der Literatur – sind konstruiert, oft erscheinen sie als dicht gefügte, bedeutungsvolle Szenenfolgen, die sonst schwerlich erkennbare Ängste und Wünsche einer Person aus dem Unbewussten ans Licht fördern. Filmerzähler stecken dabei in einem Dilemma: Der von ihnen geschaffene Traum darf nicht in unscharfen Bildern und vagen Umrissen entschweben, jedenfalls nicht auf die Dauer, auch nicht in abstraktem Formenspiel versinken: Der filmi che Traum, wenn er denn einprägsam und Botschafter bestimmter Emotionen sein soll, braucht die (konkrete Szene), selbst wenn das Umfeld, sozusagen die Traum-Kulissen nur angedeutet und die Physiognomien der Traumpersonen vielleicht nur halbdeutlich wiedergegeben werden. Andererseits soll sich schon an der visuellen Oberfläche und im Nacheinander der Vorgänge zeigen, dass man keine Alltagsrealität vor Augen hat. Typische Traum-Signale sind Verwerfungen in Raum und Zeit, unerwartete Sprünge in der Erzählung oder unvorhersehbare Einblendungen, Doppel- oder Mehrfachbelichtung (unnatürliche Beschleunigungen oder Verlangsamungen, Verformungen der Optik und Verfremdungen der ‹abgebildeten› Dinge ins ‹Ver-rückte› und (Surreale). Tagträume dagegen bewahren eher einen logischen Zusammenhang als Träume im Schlaf und illustrieren ziemlich detailliert bestimmte, im Leben kaum oder noch nicht erfüllbare Sehnsüchte oder höchst subjektive Glücksvorstellungen eines Charakters.¹

Eher traditionell ist das Verfahren, Träume als «transzendentales» Erlebnis vornehmlich eines Menschen (selten mehrerer Figuren) deutlich von der Haupt- oder Rahmen-Handlung abzusetzen. Die spielt im Gegensatz zur Traumsphäre in der «Wirklichkeit», also in einem Erfahrungsraum, den andere Personen des jeweiligen Films als (normal) bezeichnen würden. Es muss nicht ausdrücklich betont werden, dass sich das anpassungsfähige Publikum an verschiedene Konzepte von Wirklichkeit, die von Genre zu Genre, von Film zu Film wechseln, meist rasch gewöhnt. Seit den sechziger Jahren beginnen die Grenzen zwischen der Imagination des Traums hier und den greifbaren Gegenständen einer vertrauten Umwelt dort zu verfl eßen. Man könnte an eine Wiederbelebung des Surrealismus der Zwischenkriegszeit denken, nachdem der «Neorealismus» der unmittelbaren Nachkriegszeit sich erschöpft hat. Federico Fellinis Achteinh alb (1963) oder Juli a und die Geiste r (1965), Ingmar Bergmans Persona (1966) oder Die Stunde des Wolfs (1968), der deutschen Schauerromantik E.T.A. Hoff anns verpflichtet, auch Luis Bunuels Belle de Jour (1967) sind einige Beispiele für dieses neue, sogenannte «unzuverlässige Erzählen» und eine merklich erweiterte Darstellungslizenz. Die Tendenz zum ‹Traumhaften› verstärkt sich: Wahnbildungen und Visionen, die eine verstörte Person bei relativem Wachsein überwältigen, von ihr gleichsam Besitz ergreifen, sind manchmal von eigentlichen Traumgestalten kaum zu unterscheiden. Es lässt sich nicht immer mit Gewissheit. sagen, ob es sich bei den einschlägigen Szenen um Ausschnitte aus einer Innenwelt oder einer Außenwelt handelt, beide Sphären vermischen sich. Seit den achtziger Jahren zeichnen sich verschiedene Spielarten ab: Einmal wird Träumen ein Mystery-Bereich reserviert, archetypische Symbole und archaische Bezüge leuchten auf, nicht zuletzt entdeckt man Eltern-Kind-Konstellationen im Sinne der

¹ Ernst Bloch umkreist das Phänomen Tagtraum wiederholt in seiner großen Exilschrift *Das Prinzip Hoffnu g* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959). Bereits das erste Kapitel ist überschrieben «Kleine Tagträume».

Sigmund Freud-Schule als (ewige Konfli te). Dann wieder dienen die Träume als Abbild (draußen) aktueller, sogar politischer Konfli te, die im Traum und außerhalb des Traums ausgefochten werden, wobei nicht auszuschließen ist, dass die Träume der ‹Opfer› manipuliert werden können

Den vorliegenden Studien ist eine Doppelperspektive eigen. Zum einen und vornehmlich gilt das Interesse dem *Gestaltwerden* von Traumgedanken in Filmbildern und der Eigenart einer ‹Übersetzung aus dem Unbewussten ins Bewusstsein einer Figur. Das heißt, auch der Stil der jeweiligen Traum-Inszenierung soll beachtet werden, zumal jener Sequenzen, die als experimentelle, subtile oder spektakuläre Bild-Inventionen im Gedächtnis haften bleiben.² Eine gewisse Altersgelassenheit in der Darstellung ist nicht zu verhehlen. Mit Vergnügen lässt sich der Autor von ‹Einfällen›, von ästhetischer Raffinesse und psychologischen Verwicklungen beindrucken. Die Hoff ung besteht, dass die «Nachzeichnung» oder kommentierende Vergegenwärtigung im Film erzählter Träume oder Tagträume hilft, die spezifi che Struktur und das Kunstfertige eines erfundenen Traums deutlicher hervortreten zu lassen.

Zum zweiten sollte der Nutzen der sichtbar gemachten Träume als schwer oder leicht verrätselte Mitteilung für Träumer und Zuschauer nicht übersehen werden. Träume eröff en das Verdrängte, entschlüsseln verborgene Konfli te, bringen (immer starke) Empfi dungen und (meist wesentliche) Erkenntnisse, Erinnerungen und Ahnungen zur Geltung, die im Tagesbewusstsein unterdrückt bleiben. Dadurch verstören sie, erschüttern das vermeintliche Sicherheitsgefühl, das man im Alltag ausgebildet haben mag, streuen Zweifel aus an der scheinbar stabilen Identität, die Personen als Schutzschild gegen die Impulse des Unbeherrschbaren oder Unverfügbaren errichtet haben. Wie erheblich der existenzielle Appell der Träume sein kann, ist im Leben zu beobachten, noch mehr indes in der Fiktion, die bei der Kürze der Erzählung für gewöhnlich keine Zeit mit Nebensächlichem

2 Die Betonung des jeweils individuellen Kunstcharakters einzelner ausgewählter Filme unterscheidet die vorliegende Studie und ihren im Vergleich bescheidenen Anspruch von der systematischen Struktur- und Funktionsanalyse aller möglichen Varianten filmi cher Träume in der umfassenden Arbeit von Matthias Brütsch, s. Lit.verz.

zu verlieren hat. Wie sind also die filmi chen Träume als Reaktionen auf die inneren Impulse zu sortieren? Der Ordnungsversuch der Subgenres mündete in eine ziemlich eigenwillige, unvollständige und natürlich an den Grenzen zerfransende Einteilung in Rubriken, die sich nicht selten überschneiden (nicht unüblich bei Systemen, die gleichsam ins (lebendige Fleisch) einschneiden). Doch ergibt sich so wenigstens die Reihenfolge der Kapitel:

- 1. Gleichnis-Träume
- 2. Wunscherfüllungsträume
- 3. Erinnerung im Traum
- 4. Eintritt in den Traum Anderer
- 5. Nahtod-Träume

Die Liste dieser Rubriken ließe sich erweitern, ebenso die Anzahl der kommentierten Filme. Doch mit dem vornehmlich essayistischen Konzept dieser Studie geht der Anspruch einher, sich auf eine Auswahl beschränken zu dürfen: eine Auswahl, die sicherlich die Filmerfahrung und Wertschätzungen des Verfassers spiegelt. Filme, bei denen man vermuten darf, dass sie weniger Traumverästelungen nachspüren als vielmehr perspektivische (Einbildungen) und Projektionen von Wahn-Ideen vor Augen führen (Beispiele dieser Art sind zahlreich), mussten zum großen Teil ausgespart werden - allerdings, etliche Filme entziehen sich dieser strengen Unterscheidung zwischen einer Traum- oder nur ‹traumhaften› Kreation. Unberücksichtigt bleiben jedenfalls Filme, denen es eindeutig darum geht, Halluzinationen der Protagonisten nach exzessivem Konsum von Rauschmitteln in oft bizarren Arrangements wieder zu geben; die Reihe der Exempel reicht etwa von Billy Wilders The Lost Weekend (1945) bis zu Terry Gilliams Fear and Loathing in Las Vegas (1998) und darüber hinaus.

Es fällt auf Anhieb auf, dass im Vergleich zum amerikanischen, französischen, italienischen oder spanischen Kino nur wenige deutsche Produktionen der jüngeren Vergangenheit ausführliche Traumpassagen enthalten (kürzere Traumelemente nicht gerechnet) – im Gegensatz zur Stummfilm eit. Es könnte sein, dass die Ernüchterungs-Ästhetik der Nachkriegszeit (auch als politischer Auftrag) über eine längere Periode nachgewirkt hat oder der Fernsehspiel-Realismus immer noch den Stil etlicher aktueller Filme beeinfl sst. Wer sich mit solch lakonischen Hinweisen nicht zufrieden geben will – und sie sind in der Tat auch nicht zufriedenstellend –, ist dazu gezwungen, weit ausholend über die Eigenart, über die Mentalität der deutschen Kinematografie seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nachzudenken.

Die Philosophie des Traums musste in dieser Studie Nebensache bleiben, zumal einige eindringliche Erörterungen dieses Aspekts vorliegen.3 Insbesondere wird darauf verzichtet, die ohnehin oberflächliche Analogie zwischen den Wahrnehmungsweisen von Film und Traum noch einmal zu erörtern.⁴ Doch eine knappe Kommentierung der Zitate, die der Einleitung vorangestellt sind, sei gestattet - soweit diese Zitate überhaupt der Kommentierung bedürfen. Prospero, ein von der Geltungssucht und dem Besitzneid Anderer vertriebener Flüchtling, ein enterbter Mächtiger, erklärt in Shakespeares The Tempest, dass wir aus dem Stoff seien, aus dem Träume gemacht seien. Mit seinem Monolog bezieht er sich zunächst auf den Scheincharakter einer Theateraufführung, beansprucht aber für seinen resümierenden Spruch allgemeinere Gültigkeit, die nicht zuletzt im gelassenen Pathos der so formulierten Erkenntnis durchklingt. Ob der Tonfall des Satzes (raunend) ausfällt, also Einsicht in die Verletzlichkeit und Flüchtigkeit menschlichen Daseins verrät, oder, mit fester Stimme gesprochen, den Verzicht auf tobendes Erobern-Wollen weltlicher Vorteile anmahnt, man wagt gar nicht, Prosperos desillusionierter Geringschätzung menschlichen Trachtens und Treibens zu widersprechen. Mit dem Begriff des Traums meint er vermutlich ein Gaukelspiel, mit dem wir uns in unserer Eitelkeit gefallen und über den wahren Lauf der Welt hinwegtäuschen, mit dem Begriff des Schlafs die undurchdringliche und schauerliche Dunkelheit, die die kleine Insel des bei Licht entfalteten Taglebens bedrängt und einengt. Prosperos Bildsprache lässt keinen Zweifel daran, dass wir von leichter und vergänglicher Konstitution sind,

³ s. Gehrig, Türcke, s. Lit.verz.

⁴ s. die ausführliche Diskussion dieser Thesen bei Brütsch, Zeul u.a, s. Lit. verz.

ein Zerfallsprodukt, in lächerlicher Kleinheit der ewigen Nacht konfrontiert. Solche Gedanken sind in der Epoche des Frühbarock - und nicht nur in dieser Zeit – mit der Idee der ‹Vanitas› verknüpft, nach der die Jagd nach Glück auf Erden eitel, nichtig und vergeblich sei. Hinzu kommt das Geständnis: «ignoramus», dass wir keine Einsicht gewinnen werden in das Getriebe der Welt und dessen ‹höheren Sinn>. Das Verständnis vom Leben als eines immer unbeständigen und trügerischen Traums kehrt bis zur Gegenwart in vielen Varianten und literarischen Zeugnissen wieder.

Ein (fast zufällig herausgegriffenes) Beispiel für dieses Konzept bietet Gottfried Kellers Beobachtung, als sei er ein unbeteiligter Zeuge, dass Menschen Traum und Leben nicht scharf zu trennen wissen. Diese Differenzierung mag auch schwer fallen, da Leben und Traum hier in einer Art Spiegelverhältnis zueinander stehen: Lust und Leid mischen sich da wie dort. Die lakonische Äußerung akzentuiert den Abstand eines abgeklärten (Weisen) vom Menschengewimmel, das Motiv wird geradezu als geläufiges Denkschema aufgerufen, verloren ist der bei Shakespeare noch spürbare emphatische Gestus angesichts der Entdeckung, die womöglich das Entsetzen der Frommen auslöst, dass der Mensch nicht einmal mehr die erleuchtete Mittelpunktsfigur in der kosmischen Ordnung sei.

Hebbels zweistrophiges Gedicht «Auf ein schlummerndes Kind» beschreibt zärtlich und ehrfürchtig den Schlaf eines Kindes und stellt die legitime Frage, wovon Kinder eigentlich träumen, wenn sie doch noch kaum etwas erlebt haben. Die Spiegelmetapher Kellers - der Traum reflektiert beinahe symmetrisch das Leben und umgekehrt scheint außer Kraft gesetzt und macht einem kühneren Gedanken Platz: dass die Träume des Kindes aus dem Dunkel vor der Geburt des Einzelwesens stammen. Wenn es vergönnt wäre, die im Schlaf gewährten Visionen jüngst geborener Kinder kennen zu lernen, so Hebbel, ließen sich vielleicht Fragen beantworten, die mehr vom Jenseits wissen wollen: Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Wer sind wir? Doch die aufs Metaphysische zielende Neugier muss ohne zuverlässigen Bescheid auskommen. Es sei denn, man vermutet, dass an manchen von Erwachsenen referierten Träumen noch der Abglanz (uralter), am Ende (archetypischer) (Erfahrungen) hängt.

Nach wie vor sind (luzide Träume) selten, die dem Träumer erlauben, die Traumhandlung in Maßen mit zu steuern, wahrscheinlich nach Maßgabe bestimmter Wünsche. Im anthropologischen Regelfall erleiden wir Träume, ohne uns gegen ihre Logik wehren zu können: Sie beherrschen uns, sie kommen über uns, man könnte sagen: wie ein Verhängnis, das aus dem Unbewussten stammt, einer unermesslichen Sphäre, über die wir keine Gewalt haben. Es ist begreifl ch, wenn zumal die nachträgliche Vergewisserung, man habe geträumt, von gemischten Empfi dungen begleitet wird - Angst vor der unbekannten Macht, die sich nach eigenem Gutdünken in unsere Vorstellungen einmischt, mag häufiger im Spiel sein, als wir es uns eingestehen. Im Gedicht «Thu sday» des amerikanischen Lyrikers William Carlos Williams entscheidet sich das Ich (sicherlich voreilig), nicht mehr zu träumen. Er genießt den Wach-Zustand, das Da-Sein auf dieser greifbaren Erde, das Ein- und Ausatmen, die Präsenz seines Körpers – und erholt sich dabei von der Begegnung mit den Phantasmen des Schlafes. Will er so die möglicherweise verletzende Nachwirkung eines schlimmen Albtraums gleichsam <abschütteln>? Unmissverständlich plädiert er dafür, dem wirklichen Leben den Vorzug zu geben und, das wäre folgerichtig, keine Zeit damit zu verschwenden, über Träume als verwirrende Heils- oder Unheilsboten nachzugrübeln. Eigentlich taugt der vernehmliche Appell im Gedicht von Williams nicht als passendes Motto für eine Studie, die gerade das Geschäft des Nachgrübelns betreibt. Doch sei die Mahnung nicht überhört: Wenn einen die Nachtgespenster einschüchtern, sollte man sich daran erinnern, das Leben nicht zu versäumen.

Träume sind jedoch lebensnotwendig, wenn sie – zum Beispiel – Liebenden offenbaren, dass sie in der hindernisreichen Wirklichkeit die falsche Wahl getroffen haben. Der Traum lässt sie eingestehen, dass die Frau oder der Mann, die sie angeblich für immer an sich zu binden wünschen, eben nicht der Mensch ist, den sie im Tiefsten begehren. Als stünden sie im Traum vor einer unbestechlichen Wahrheitskommission, die kein Leugnen duldet! Im achten Teil seiner aus 13 Filmen bestehenden Chronik einer Jugend: Die Zweite Heimat, 1992, verknüpft Edgar Reitz die Phantasien zweier Hauptfiguren, Hermann und Clarissa, die körperlich weit vonei-

nander entfernt sind und an einer entscheidenden Weggabelung ihrer Lebensläufe sich wieder einmal voneinander abwenden: Der Traum korrigiert ihre im Wachen getroffene falsche Entscheidung, sich künftig zu meiden. In Clarissas Traum – «oder ist es Hermanns Traum?»5 - liegt Clarissa an der Seite Hermanns, ihres eigentlich Geliebten, und nimmt die Stelle der aktuellen Bettgenossin Waltraud ein. Sie scheint aufzuwachen, sich zu erheben - sie trägt das schwarze Negligée Waltrauds, unter dem ihre Haut verlockend nackt schimmert. Hermann wacht nun auch auf - im Traum oder tatsächlich? Er sieht Clarissa vor sich, sie nähert sich dem Spiegelschrank im Zimmer, dreht sich noch einmal um und hält die Finger vor ihre Lippen - er solle schweigen. Dann verschwindet sie im Spiegel. Der beidseitige Traum setzt sich noch fort und verdeutlicht in knappen Episoden, wie sie sich darüber freuen, einander wenigstens in effigie zu begegnen. Doch leider, wie so oft, hat der Traum, der die Wahrheit enthüllt, keinerlei Konsequenz für das Dasein des Träumers, nachdem er erwacht ist. Die richtige Erkenntnis versinkt (vorläufig) wieder im Unbewussten wie ein Stein in einem tiefen unergründlichen Wasser.

⁵ Edgar Reitz: Die Zweite Heimat. Drehbuch. München: Goldmann, 1993, S. 562f.