

Hans J. Wulff

Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmraum

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez!-Vlg. 1998, S. 53-69 (= Filmstudien. 9.).

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-80>

Nach einer ersten Bestimmung des Filmtraums als einer Sequenzeinbettung, in der durch eine intentionale Klammer das Eingebettete an den Einbettungskontext rückgebunden ist, will ich zunächst einige Bemerkungen zur Bestimmung des modalen Verhältnisses machen, in dem der Filmraum gemeinhin steht. In einer zweiten Bemerkung will ich die scheinbare Paradoxie auflösen, nach der der Film formal subjektive Bilder zeigt, die tatsächlich aber nicht allein auf Subjektives, sondern auch auf Konventionen und kollektive Imaginationstatsachen verweisen.

Zunächst also zur näheren Bestimmung des Gegenstandes aus dem Gang und der Formierung der Erzählung heraus.

1. Intentionalität

Ich will mein Problem an einem Beispiel entwickeln. Zwei Einstellungen, ein Titel:

#1 Erstes Bild - ein Mann speist mit einer attraktiven Frau;

#2 zweites Bild - der Mann fährt aus dem Schlaf auf und sieht neben sich eine zweite Frau.

Der Titel *Rêve et Réalité* weist auf die Traumtatsache selbst hin (das Beispiel wurde 1901 in Frankreich produziert und ist entnommen Schneiders knappem Überblick (1995, 79); Filme von dieser Art hat es in der Frühzeit des Kinos in großer Vielzahl gegeben). **Das Einbettungsverhältnis der Tätigkeit des Träumens und der Substanz des Traums selbst bildet den Integrationsrahmen für die beiden Bilder, sie gehören zusammen und bilden sowohl ein Abhängigkeits- wie ein Kontrastverhältnis aus. Diese formale Kennzeichnung des Traums im Film ist bis heute dominant und die Standardform geblieben.**

Die formalen Konsequenzen sind erheblich:

- Das syntaktische Prinzip der *Einbettung* besagt, daß der eingebettete Text abhängig ist vom einbet-

tenden und daß er durch die Umklammerung regiert wird. Der **Filmraum kann nicht für sich allein existieren, sondern wird durch seinen Kontext interpretiert.** Die - sich vervollständigenden und den *show-down* vorbereitenden - Traumbilder in Mike Nichols *Catch 22* (1970) illustrieren und unterfüttern die Traumatisierung der Helden; allein könnten sie nicht stehen.

- Das Prinzip des *Kontrastes* besagt, daß der eingebettete Text eine Gegenstimme oder einen (semantischen) Kontrapunkt zum Rahmen artikuliert.

Insofern interpretiert der Filmraum seinen Kontext (indem er z.B. auf die Art und die Intensität von Wunsch- oder Angstenergien hindeutet). Erst die Träume in Dalton Trumbos *Johnny Got His Gun* (USA 1971) geben einen Hinweis auf die verzweifelte Realitätssuche des Kadavers, von dem die Rahmenhandlung erzählt, und vom schließlichen Verlust der Realitätskontrolle.

In der Einbettung **entsteht eine formal geschlossene, relativ autonome Einheit**, die nicht aufgelöst werden kann und die ihre Kontur durch die Beziehung zum Umfeld gewinnt.

Über diese beiden Beziehungen hinaus ist *Rêve et Réalité* aber eine Minimalform der Geschichte, eine poetische Kurzform. Der semantische Konnex, der den Text ausmacht und der durch die Einbettungsbeziehung konstituiert wird, ist gestützt durch *Motivstrukturen*. Welches Kontext- oder Motivwissen braucht es, um aus der kleinen Szene weiteren Sinn zu machen? Der Träumer distanziert sich heimlich von der realen Situation: Von einer anderen zu träumen in Anwesenheit der einen, ist immerhin eine drastische geistige Auseinandersetzung mit der Beziehungssituation! Ein normativ-beziehungsethisches Moment ist im Spiel, das - je nach der Perspektive, unter der man die Szene auflösen will - zwei verschiedene, einander entgegenstehende Lesarten ermöglicht: Zu einen zeigt die Szene einen "verbotenen Traum". Wer mit der einen im Bett ist, hat nicht von einer anderen zu phantasieren. Man "verrät" den Partner, wenn man ihn als schlechteres Substitut des eigentlichen Wunschpartners ansieht.

Man kann zum anderen aber auch eine Verkehrung der Perspektive wählen - dann ist ein solcher Traum ein kleiner Akt des Widerstandes und der Verweigerung und die Szene zeigt eine imaginäre Flucht des Mannes aus den Ketten der Ehe. Beide Lesarten fußen auf prototypischen Beziehungskonstellationen, beide sind als Motive bestimmbar. Derartige Motive fassen das Träumen als beziehungsbezogene Tätigkeit. Das Träumen selbst wird als sinnhaftes und sinnerzeugendes Tun begreifbar.

Nicht allein die syntaktische Struktur der Einbettung vermag diese semantische Operation zu begründen, durch die der Traum als die Beschreibung einer Beziehung erschlossen wird. Vielmehr tritt hier der Trauminhalt hervor. Es sind also zwei Fragen, die aufeinander bezogen werden müssen: Was träumt der Träumer? Zu welchem Zweck träumt er es?

Es gehört zum Grundwissen der populären Psychologie, daß Träume der Verarbeitung von Alltagserlebnissen dienen, daß sie Wunschbilder gegen die Alltagstatsachen setzen, daß sie den Träumer in eine andere Rolle versetzen als die, die er tatsächlich innehat. Träumen ist hier als intentionale Tätigkeit qualifiziert, der Träumer einer, der Absichten verfolgt, auch dann, wenn sie ihm nicht unmittelbar bewußt sind oder wenn es sich um nicht vorgefaßte Absichten handelt. Wichtig ist, daß der Traum "von einem zentralen unterbewußten Erlebnis zusammengehalten" (Iros 1957, 147) wird: Es ist die intentionale Einheit des "Ich träume", die das Traumgeschehen bündelt und als Sinnhorizont erschließt. Subjektivisierung ist demzufolge eine absolut wesentliche Charakteristik jeder Traumdarstellung. Und weiter: Intentionalität schließt den Traum an den Charakter, an die Erfahrungswelt des Träumenden, an Dilemmata, Wünsche und Ängste an. Traum und Umfeld bilden so ein komplexes Sinngewebe.

Keine Absicht kann sich realisieren, ohne daß sie an einem besonderen Stoff, an einem Sujet oder Thema entfaltet wäre. Die erotische Phantasie bedarf eines entsprechenden Stoffes, der Angsttraum eines anderen usw.

Will man dem folgen, sind auch Einbettungen wie Träume eingezogen in das intentionale Geflecht von Sinn, das die Narration ausmacht. Es sind zwei Aspekte, die gleichermaßen vermerkt werden sollten, weil sie unmittelbar zusammengehören:

- (1) Träume sind motiviert, weil sie aus dem inneren Antrieb der Figuren abgeleitet werden können.
- (2) Träume charakterisieren die Figuren, weil sie Rechenschaft über verdeckte Handlungsabsichten ablegen, die aus dem realen Handeln allein vielleicht nicht erkannt werden könnten.

Es ist aus der "Sinnhaftigkeit inneren Lebens" (Kracauer 1985, 122) her zu motivieren, daß der Film äußere Realität mit der gleichen Legitimität zeigt wie innere, vorgestellte Wirklichkeit. Vom visuellen Material her, mit dem die filmische Darstellung operiert, läßt sich eine Grenze zwischen realer und phantastischer Realität nicht ausmachen. Es bedarf dazu höherer semantischer Abhängigkeiten.

Münsterberg bestimmt das Verhältnis der Relata einer Assoziation, die eine Bewußtseinsbewegung darzustellen vermag, als eine Beziehung zwischen zwei Bereichen der "Kamera-Bühne" (1996, 59). Der bindende Bezugspunkt ist die *Figur*, als deren Bewußtseinsstatsache Erinnerungen und Phantasien aufgebaut werden müssen - im Kino "sind wir passive Zeugen der Wunder, die durch die Phantasie der Spielfiguren sichtbar werden" (1996, 60), heißt es. Es bedarf also einer empathischen Bindung resp. einer "Versetzung" in die Erlebensperspektive der abgebildeten Person, mittels derer das Gedankenbild sich erschließen läßt. Dabei wird es zugleich emotional und affektiv aufgeladen. Diese Überlegung verdient Aufmerksamkeit. Münsterberg hält fest, daß im Theater der verbale Bericht das hätte evozieren müssen, was der Film zeigen kann. Das anschauliche, sinnliche Bild hätte nur vor dem "inneren Auge" (1996, 61) des Zuschauers gestanden, nicht vor seinem wirklichen Auge. Nun bedingt aber die Bindung des Traum- oder Erinnerungsbildes an die Figur, daß die Phantasie des Zuschauers nicht entlastet wird, sondern daß er in einer empathischen Bewegung das Bild als dargestellte subjektive Sache erfaßt: "mit den Augen seiner Seele und mit der Glut seiner Hoffnung", wie es bei Münsterberg heißt (1996, 61). Das Traumbild wird also nicht nur als *Bild des Traums* (das ist seine "objektive" Seite), sondern auch als *subjektives Bild* aufgefaßt, und weil es subjektiv ist, wird es aufgeladen mit den Bewußtseinsenergien desjenigen, um dessen Bild es sich handelt. Diese beiden Elemente konstituieren das Besondere des Traumbildes.

2. Modalitäten

Film-Träume sind gemeinhin subjektive Einsprengsel in die erzählte Welt, erkennbare und in der Regel klar identifizierbare Abweichungen von "realem" Geschehen. Darum ist eine erste Unterscheidung von

"real" versus "geträumt"

eine fundamentale Voraussetzung für das Verstehen des Traumstatus einer Sequenz. Die Kennzeichnung "geträumt" ist allerdings recht schwach, unter vielen Aspekten läßt sich das Träumen mit anderen Formen der *Imagination* zusammenfassen.

(1) Möller (1980, 1) faßt *Imaginationen* als "imaginäre/imaginierte visuelle Wahrnehmungen" und subsumiert darunter Träume, Erinnerungen, Befürchtungen, Vorahnungen etc.

(2) Schneider (1995, 77) unterscheidet zwei Kategorien von Wirklichkeitsformen - empirische und *vorgestellte, mentale, imaginierte* Wirklichkeiten.

(3) Kracauer (1985, 121) subsumiert unter *Fantasie* alle visuellen Erlebnisse, "die, ob sie nun bewußt imaginiert sind oder für real gehalten werden, Welten jenseits der eigentlichen Kamera-Realität angehören - das Übernatürliche, Visionen aller Art, poetische Bilder, Halluzinationen, Träume usw."

Wie unterscheiden sich diese unterschiedlichen Formen? Durch modale Kennzeichnungen verschiedener *Wirklichkeitsstufen*, möchte ich vorschlagen und dabei gleichzeitig darauf aufmerksam machen, daß alle *Imaginationen* performativ sind, also sowohl einen *performativen* und einen *propositionalen* Aspekt umfassen. Ich will im folgenden eine erste Liste von *differentiae specifica*e verzeichnen, die die *Imaginationen* voneinander unterscheiden. Jeder einzelne Typus ist dann durch eine mehrstellige Beschreibung zu kennzeichnen. Das sieht dann etwa wie folgt aus:

Flashback I - Erinnerung: {ich erinnere mich an etwas; es ist wirklich gewesen; ich habe es erlebt; es ist aktuelle Bewußtseinstatsache}

Flashback II - Erinnerungserzählung: {ich erinnere mich an etwas; es ist wirklich gewesen; ich habe es erlebt; es ist aktuelle Kommunikations-tatsache}

Traum: {ich träume es; es ist nicht wirklich; es ist aktuelle Bewußtseinstatsache}

Traumerzählung: {ich habe es geträumt; es ist nicht wirklich; es ist aktuelle Kommunikations-tatsache}

Halluzination: {ich halluziniere es; es ist nur für mich wirklich; es ist aktuelle Bewußtseinstatsache}

Phantasie I - Vorstellen: {ich stelle es mir vor; es ist nicht wirklich; es ist aktuelle Bewußtseinstatsache}

Phantasie II - Sich Ausmalen: {ich stelle es mir vor; es ist nicht wirklich, aber es wird [wünschenswerter- oder befürchtenswerterweise] wirklich sein; es ist aktuelle Bewußtseinstatsache}

Es sind sehr viele Mischformen möglich: So kann der Traum, den der Protagonist in Hitchcocks *Spell-bound* berichtet, beschrieben werden durch (wobei von der Frage der Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit des Berichts abgesehen ist):

{ich erinnere mich; ich habe es geträumt, es ist also so nicht wirklich gewesen; es ist eine Bewußtseinstatsache gewesen; es weist als Verschlüsselung realer Erfahrung auf Wirkliches zurück}

Die Untersuchung von Film-Träumen mündet so in eine Handlungsanalyse der *Akte der Imagination* und ihrer Repräsentation im Film ein. Ich will diese Analyse hier nicht in ganzer Breite vorantreiben, sondern erste Überlegungen zur Frage der Modalität vortragen, die mir eine Schlüsselstellung in der Analyse des Imaginierens einzunehmen scheinen. Das Modalsystem, das zur inneren Differenzierung der *Imaginationen* dient, unterscheidet sich deutlich von den Modalsystemen der Sprache und umfaßt zumindest die Dimensionen der Zeit, der Realität resp. des referentiellen Bezugs, der Subjektivität, der konversationellen Bindung, der Kontrolle und der affektiven Steuerung.

Vor allem die *Kontrolle mentaler Akte* unterscheidet sie deutlich voneinander. Der Traum ist außer der Kontrolle des Träumenden, Bewußtseinstatsache, ohne daß sie begleitet wäre von einer aktualgenetischen Bewußtheit der Tatsache "Ich träume". Der Tagtraum ist dagegen kontrolliert, und der Tagträumer ist sich der Tatsache, daß er phantasiert, bewußt. Erinnerungen werden gemeinhin durch bewußte Zuwendung zu einem Gegenstand der Erinnerung dar-

stellbar, auch wenn es unwägbare Assoziationen sein mögen, die das Erinnern selbst in Gang setzen.

Eine extreme Darstellungsform für den *Kontrollverlust* des Träumenden findet sich in Roger Cormans *House of Usher*: Man sieht die träumende Protagonistin im Vordergrund des Bildes liegen, verzweifelt und entsetzt schreiend, aber nicht in der Lage sich zu erheben oder gar das Schreckensszenario zu fliehen. Sie macht den Eindruck, als sei sie an Armen und Beinen gefesselt (so daß sich der Eindruck der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins noch intensiviert). Die Gestalt der Frau nimmt den gesamten Raum der "Vorderbühne" ein. Im Hintergrund tanzen die Schreckensgestalten, die die panikartige Reaktion der Heldin offenbar auslösen. Das Bild ist aufgebaut wie eine in ein Szenario verschmolzene Split Screen (grundsätzlich dazu vgl. Wulff 1991). Nun läßt sich das Bildangebot mehrfach lesen: Entweder nimmt man es als Visualisierung des Traumes, so daß auch das Bild der Träumenden im Vordergrund Teil der "internen" Traumdarstellung wäre. Man kann das Bild aber auch auflösen, so daß man das Bild der Träumenden als "externe" Traumdarstellung, die Schreckensfiguren dagegen als "interne" Bilder des Traumes ansieht. Das Bild ist dann unterschiedlich fundiert und mischt mehrere Realitäts- oder Modalitätsbereiche. Die Träumende visualisierte primär den Kontrollverlust der Heldin, wäre also eine explizite Markierung der Modalität. Das Bild würde dann einem Bildszenario entsprechen, das an Méliès' *Les Hallucinations du Baron de Munchhausen* (1911) erinnert: Im "äußeren Bild" sehen wir das Bett Münchhausens, auf einem vignettierten dream balloon dagegen die Traumgestalten, die den Träumer bedrängen, bis dieser schließlich erwacht.

Die *Transitions-Markierungen* für Träume unterscheiden sich kaum von denen von Flashbacks (ähnlich Thompson 1988, 166). In beiden Fällen imaginiert oder erzählt eine Person eine subjektive Geschichte. Es kommt auf weitere Markierungen an, vor allem auf substantielle Hinweise, mit welchem Modus des subjektiv gerahmten Teiltextes man es zu tun hat.

Deutlicher sind die Differenzen, wenn man den *Zeitbezug* der verschiedenen Imaginationen untersucht, die in aller Regel gegenüber der Umgebungszeit zeitversetzt sind: Erinnerungen sind retrospektiv,

Befürchtungen prospektiv, Träume eventuell ohne jeden realen oder formulierbaren Zeitbezug.

Allerdings ist eine nähere Betrachtung vonnöten.

Rückblenden sind dem Rahmengeschehen gegenüber vorzeitig, Vorausblenden nachzeitig. Rückblenden sind wahrheitswertfähig, sie können stimmen oder nicht. Rückblenden können gelogen oder verzerrt sein, das hängt an den Bedingungen des Erinnerns, an Prozessen der Blockierung oder Verdrängung und an allem, mit dem sich die Psychologie der Zeugenaussage zu beschäftigen hat. Vorausblenden können mit dem Eintreten der Geschehnisse übereinstimmen oder nicht. Das hängt daran, daß sie in das Feld der möglichen Verläufe hinein formuliert werden (wodurch zugleich dieses Feld konturiert wird). Modal sind die beiden Einbettungstypen deutlich voneinander geschieden: Rückblenden beziehen sich auf Wirkliches, Vorausblenden auf Mögliches.

Das Zeitverhältnis der dargestellten Träume ist klar - sie rechnen in die Präsenz der erzählten Welt. Weil der Film das Erzählte *zeigt* und weil das Zeigen an die Zuhandenheit der Mittel des Zeigens gebunden ist, kann man nur zeigen, was ist.

Das Wirklichkeitsverhältnis der Träume ist ein Mischverhältnis: *Per definitionem* handeln Träume von innerem Bildgeschehen und von innerem Erzählen, sind also jedenfalls unreal. Allerdings transformieren sie Elemente der äußeren Wirklichkeit in eine neue Konstellation, so daß der Traum wie ein "Rebus" sowohl auf das Wirkliche verweist wie auf die Transformationen (die in der psychoanalytischen Traumtheorie als psychisches Syndrom angesehen werden). Es geht um subjektiven Sinn, um Verarbeitung und Interpretation von Wirklichkeit, nicht um Wahrheit. Allerdings ist die *Deutbarkeit* der Träume fast allen Beispielen der Filmgeschichte vorausgesetzt - eine poetologische Tatsache, die auf die romantische Traumdarstellung zurückweist, die "kaum semantisch blinde Flecke" kannte und in jedem Detail deutbar war (Engel 1997, 166).

Eine historische und systematische Extremposition nimmt die Psychologie und Poetologie der "Kunsträume" (Engel 1997, 165) Hitchcocks ein - der *Rätselcharakter* der Träume ist dort besonders ausgestellt, und es ist klar als eine detektivische Aufgabe definiert, daß durch die Auflösung des Traumrätsels eine kriminologische Frage zu klären ist. In *Spell-*

bound (1945) gibt die Analyse des Traums des Helden die Hinweise auf den wahren Täter und fördert zugleich einen Schuldkomplex zutage, der durch den Tod des Bruders verursacht wurde. Der Traum in *Vertigo* (1958) thematisiert die fatale Bindung und die sexuelle Irritation des Helden an die dreifach repräsentierte Frau. Und auch in *Marnie* (1963) ist die Lösung von der Kleptomanie nur möglich, weil die Rotphobie auf ein verdrängtes Kindheitserlebnis und einen daraus entstandenen Schuldkomplex verweist. "Traumanalyse" ist entsprechend in diesen Filmen nach dem Muster der Freudianischen Psychologie als Entzifferungs- und Auslegekunst gefaßt, die das Traumgeschehen als verschlüsselten Hinweistext auf die Seelenkräfte des Träumers zu lesen versucht.

Das Wahrheitsverhältnis der Träume ist wiederum eindeutig: Sie können nicht *lügen*.

Als ein über sinnliche (visuelle und akustische) Wahrnehmungen vermittelter Erzählakt setzt filmisches Erzählen die zeit-räumliche Koinzidenz von Wahrnehmen (Erzählen) und Wahrgenommenen (Erzähltem) voraus. [...] Die Beglaubigung des Erzählten liegt hier in der Anwesenheit des Erzählers am Schauplatz des Geschehens, und was immer dieser Erzähler zeigt, er muß sich, weil es etwas von ihm Wahrgenommenes ist, dafür als für eine 'wahre Begebenheit' verbürgen (und sei es auch nur die 'Wahrheit' einer Vorstellung, einer Erinnerung, eines Traumes usw.). [...] Die filmische Erzählinstanz kann Träume, Visionen, Halluzinationen (ihre oder die einer ihrer Figuren) 'sehen' und 'hören', aber sie kann nichts sehen und hören, was (objektiv oder subjektiv) nicht ist (Lohmeier 1996, 32f).

Die Unfähigkeit des Traums zur Lüge hängt mit mehreren Charakteristiken zusammen, die ihn von anderen Einbettungstypen unterscheidet und die eng mit modalen Bestimmungen zusammenhängen:

- (1) Die Lüge ist eine kommunikative Tatsache, der Traum ist dagegen nicht in Kommunikation fundiert; der Lügner ist unaufrichtig und verstößt gegen eine kommunikationsethische Maxime, wogegen der Traum resp. der Träumer nicht durch *konversationelle Rahmenbestimmungen* eingefasst ist.
- (2) Eine Lüge setzt *Kontrolle* über den ausgesagten Inhalt voraus; dagegen ist der Traum unkontrollierte geistige Tätigkeit.
- (3) Eine Lüge ist durch ein anderes *Wahrheitskonzept* als der Traum gekennzeichnet - die Lüge be-

hauptet eine andere Wirklichkeit als die, die tatsächlich gegeben ist, der Traum verschlüsselt dagegen oft Hinweise auf die "wirklichen" Motive des Träumers.

(4) Ähnlich ist der *Referenzrahmen* von Traum und Lüge unterschiedlich: Die Lüge ist bestimmt durch die Differenz von wahren Tatsachen, Absichten und Haltungen, während der Traum auf die innere Verfassung des Träumers verweist.

Erst dann, wenn der Traum wiederum gerahmt und *als Traum* erzählt ist, kann auch sein Wahrheitswert täuschen (weil man im Erzählen lügen kann, aber nicht im Träumen selbst). Darin ähneln die Träume den "inneren" Flashbacks - auch diese lügen nicht. Erst die Erinnerungserzählung kann täuschen, weil der Erzähler täuschen will. Das gilt auch für Träume. Wenn man also einen zeigt, der die Geschichte erzählt und darin auch von einem Traum berichtet, den der Film zeigt: Dann ist es denkbar, daß der Traum erfunden ist, gelogen ist, zu Zwecken der Täuschung erzählt wird. Es bedarf eines weiteren und in Kommunikation fundierten *intentionalen Rahmens*, wenn man von der "Wahrheit" oder "Authentizität" eines Traums abweichen will. Die Intentionalität des Traumes bindet den Traum eng an die Person des Träumers an. Die Intentionalität des Erzählens erst ermöglichte einen "erlogenen Traum".

Der Filmerzähler ist dagegen in die Wahrheitsbestimmtheit des Traums gebunden. Einen Traum als subjektive Tatsache zu zeigen, die sich dann als "gelogen" herausstellt: Das wäre ein ähnlicher Verstoß gegen die Wahrheitspflicht des eingebetteten Traums wie die berühmte "lügende Rückblende" in Hitchcocks *Stage Fright*, die die Plausibilität des ganzen Films zerstört.

3. Der eigene Traum, die fremden Bilder

Zwar ist der Traum syntaktisch eindeutig gekennzeichnet: Das Bild des Filmes zeigt in der Traumdarstellung Bilder, die Privatbesitz sind. Subjektivität gehört dem filmischen Traum unmittelbar an, sie definiert ihn, ist der wesentlichste Effekt der Einbettung des Traums in ein real-realistisches Umfeld. Natürlich zieht diese Behauptung zweifachen Widerspruch auf sich, der zweifach für das historische und systematische Verständnis des Filmtraums von Bedeutung ist.

(1) *Die Relativität der Subjektverankerung des Traums*: Der moderne Filmtraum ist aus der Psychologie der Filmfigur abgeleitet. Die Bilder des Traums antworten auf Psychosen, Traumatisierungen, Verdrängungen, Wünsche usw. Sie sind ganz und gar zentriert auf das träumende Subjekt und seine Strategien und Dilemmata der Erfahrungskonstitution. Es ist aber nicht notwendigerweise so, daß der dargestellte Traum aus den psychischen Prozessen des Träumers heraus motiviert werden müßte, es sind andere Quellen der Traumbilder und andere Begründungen des Traums denkbar und historisch auch nachweisbar.

Der Einwand ist richtig und zentral, das Konzept des Träumers und seine alleinige Zentrierung im Traum ist eine Phantasmagorie unseres Jahrhunderts: Die Quelle der Traumbilder kann anders geartet sein und auch der Zweck der Träume ist nicht allein im Subjekt aufzusuchen.

- So kann der Teufel selbst der Quell der Bilder und der durch sie vermittelten Versuchung sein (vgl. Gendollas Beitrag in diesem Band sowie den ausgezeichneten Überblick zur Ideen- und Literaturgeschichte des Traums bei Engel 1997);
- der Träumer kann auf höhere Fügung hin Einblick in Geschehensverläufe nehmen, die in die Zukunft hineinragen und ihm das folgende weissagen (dazu hat Petersen in diesem Band ein faszinierendes Beispiel vorgestellt);
- und schließlich kann der Träumer durch imaginierte Bilder in die Erfahrungswelt seines eigentlichen Kollektivs eingeweiht werden; so träumen sich manche Indianer in neueren Filmen in die "Anderswelt" ihrer Stämme hinein, sie haben "Visionen", die der Träumer selbst niemals haben konnte (vgl. dazu z.B. *Thunderheart* [Halbblut], USA 1992, Michael Apted: Ein "weißer" Halbindianer hat halluzinatorische Gesichte, die ihn in Szenen am Wounded Knee zeigen - er war offenbar dabei und lernt, angestiftet durch diese Visionen, seine wahre Identität als Indianer).

(2) *Traumbilder als subjektive und nichtsubjektive Bilder*: Der zweite Einwand ist ähnlich grundsätzlicher Natur. Zwar ist der Traum als subjektives Geschehen markiert, doch zeigt er die innere Imagination des Träumers in Bildern, die nicht-individuell sind, sondern deutlich auf Traditionen und Konventionen der Traumdarstellung rückverweisen. Der Träumer träumt in Bildern, die Elemente der visuellen Sozialisation sind. Darum kann die These, daß

Filmträume rein private Gedanken zeigen, nicht stimmen, es sei denn, man bestimmte das Private nicht als "individuell".

Ich will die These an der berühmten Traumsequenz aus Chaplins *The Kid* diskutieren, "eine der aufwendigsten und sicherlich merkwürdigsten Traumsequenzen in Chaplins Filmen" (Robinson 1989, 310), die zugleich zeigt, daß der Filmtraum Element der diskursiven Strategien des Films ist, gerade weil die Traumbilder keine privaten Bilder, sondern konventionelle und kollektive Tatsachen sind. Der Tramp ist gegen Ende des Films, vor dem glücklichen *show-down*, allein, das Kind ist im Waisenhaus, er kehrt gebrochen und todunglücklich nach Hause zurück. Auf der Türschwelle bricht er entmutigt zusammen und schläft ein - und beginnt zu träumen, daß sich die elendige Gasse in ein Paradies verwandele. In einer Überblendung belebt sich die menschenleere Stätte, Blumen und Girlanden säumen die tristen Hausfronten, Engel in großer Zahl treten auf, sie tanzen und scherzen. Alle Figuren des Films tauchen auf, zu geflügelten Engelwesen transformiert. Der Tramp wird mit dem Kind wiedervereinigt. Beseligt fliegen die beiden zum Einkaufen. "Aber als allenthalben Seligkeit zu herrschen scheint, schleicht sich die Sünde ein. Der Teufel [höchstpersönlich] führt den Tramp mit einem hübschen Mädchehn in Versuchung, was die Eifersucht ihres Freundes, des Starcken, erregt. Er zieht eine Pistole und erschießt den Tramp. Das Kind beugt sich über seinen leblosen, blutenden Körper... in dem Moment wird der Tramp von dem Polizisten geweckt" (Robinson 1989, 310f), das märchenhafte Wendung am Ende der Geschichte kann beginnen.

Die Szene ist scharf kritisiert worden. Sie sei schrullig, kitschig, übertrieben, konterkariere das melancholische Pathos der Rahmengeschichte. Man mag sich diesem Geschmacksurteil anschließen oder auch nicht - mir geht es hier um eine funktionale Beschreibung der Szene, nicht um ihre Wertung. Einen wichtigen Hinweis darauf, daß die ästhetische Gestalt der Szene bewußt mit der Konventionalität des Filmtraumes spielt, gibt die Kritik von Francis Hackett:

Gerade seine [des Traums] Banalität, seine Dürftigkeit amüsierte mich. So stellt sich der Kleine Mann die Große Wandlung vor, geschaffen durch die wenigen Versatzstücke, die dem Kleinen Mann am ehesten vertraut sind. Der Mangel an

Einfallsreichtum ist gerade das Beste daran (berichtet bei Robinson 1989, 311).

Hackett nahm die Sequenz als "Kleinod dünner, gebremster Phantasie" und glaubte, daß Chaplin "den schlichten Elfenhimmel" (ebd.) genau so haben wollte, wie er hier erscheint. Tatsächlich hat diese Ansicht zumindest das Argument für sich, als der Traum nicht allein zeigt, was der Tramp träumt, sondern auch, wie er das tut - in den Kategorien einer äußerst naiven, aus einer kindlich-christlichen Ikonographie gespeisten Weise. Die Engelsdarstellung verweist deutlich auf die Kultur von Kitschpostkarten und Buchillustrationen, auf einen besonderen Typus der Paradiesdarstellung.

Die Traumsequenz ist also auf einen intertextuellen Bezugsrahmen hin zu deuten, der dem Film selbst durchaus äußerlich ist. Literarische Vorbilder und Gattungen einer pädagogisch motivierten Erbauungsliteratur sowie populäre Ikonographien bilden das Zentrum eines solchen Intertextes. Es wird ausgegriffen auf eine visuelle Sozialisation, die sich gerade nicht an der hohen, sondern an der trivialen Kulturproduktion orientiert.

(1) Das ist zum einen interessant, weil es den Tramp in den biographischen Mustern seiner Zeit verortet und einen Sozialisationskontext andeutet, der eben nicht auf Elendsquartiere und die Anonymität der Slums deutet, sondern sich auf das gemeinsame Fundament von Bibelschule, kindlicher Frömmigkeit und christlichen Wertvorstellungen beruft. Der Tramp träumt sich in den Bildangeboten der Erbauungsliteratur frei. Seine Subjektivität, die sich ja nirgends so frei entfalten könnte wie in seinen Träumen, ist sozial gebunden, drückt Zeitgenossenschaft aus und bindet ihn zurück an die Sozialisationsagenturen ausgerechnet jener Bevölkerungsschichten, für die die Asozialität des Tramps ein Skandalon ist.

(2) Das ist zum zweiten interessant, weil es auf die utopischen, die Wirklichkeit entlastenden Funktionen derartiger Elysien- und Paradiesvorstellungen verweist, in der zur Harmonie gelangt, was in der Realität als Erfahrung von Armut, Heimatlosigkeit, Einsamkeit und Verstoßung keinen Ausweg zu haben scheint. Der Traum formuliert fast mehr den Gegenentwurf zu einer historischen Wirklichkeits- und Gesellschaftserfahrung als eine innere und subjektive Traumerfahrung.

(3) Das ist zum dritten interessant, weil die Traumsequenz natürlich eine Traumparodie ist (wie andere

Traumsequenzen bei Chaplin auch). Kracauer schrieb dazu:

Chaplin versucht gar nicht erst, den theaterhaften Charakter dieser Traumszenen zu verbergen; im Gegenteil, er übertreibt ihn bewußt und gibt uns damit zu verstehen, daß wir sie nicht ernst nehmen sollen. Sie sind ironisch-verspielte Fantasien - was von vornherein den Gedanken ausschließt, daß sie die mit ihnen gegebene imaginäre Welt als ebenso real wie unserer [!] Umwelt hinstellen wollten (Kracauer 1985, 126).

Die so eigenartig und skurril wirkende Ikonographie der Traumsequenz aus *The Kid* erschließt sich am Ende als rhetorische Strategie, wenn man sie auf die Rezeption hin zu denken versucht. Es zeigt sich schnell, daß man die Sequenz als Element einer *moralischen Argumentation* resp. als eine moralische Vereinnahmung auffassen kann, die am Ende den Zuschauer in die Sympathie des Helden zwingen will. Der entscheidende Schritt der Argumentation: Der Tramp erweist sich als einer, der in der Naivität des Kindes eine Erlösung aus dem Elend des Lebens in Armut und Einsamkeit herbeiträumt. Und er weist sich aus als einer, der der bürgerlich-christlichen Symbolwelt zugetan ist. Das verpflichtet den Zuschauer zur Solidarität.

Auch dramaturgisch ist der Traum im Kontext des Films an eine zentrale Stelle plaziert: Der Tramp träumt am Punkt der tiefsten Verzweiflung jenes Paradies herbei, wenn alles verloren scheint und keine Hoffnung bleibt. Wiederum sollte der Kontext der Rezeption bedacht sein: Die subjektive Sehnsucht nach Erlösung und die überraschende Wendung der Geschichte am Ende - die schließlich doch noch erfolgende Vereinigung von Tramp und Kind - werden zu einem Doppeleffekt gebündelt, der für den Zuschauer in eine höchst sentimentalische empathische Gefühlsbewegung mit der im Traum kundgegebenen Wunschenergie des Tramps mündet.

Schluß

Der Film-Traum ist nicht allein unter der Frage nach dem Gesetz des filmischen Formenbaus von hohem Interesse - immerhin ist er, zusammen mit anderen Imaginationen, eine der prägnantesten und radikalsten Formen der Einbettung. Am Filmtraum stellt sich auch die Frage nach der Subjektivität des Visu-

ellen gerade deshalb mit aller Schärfe, weil die Privatheit der Bilder als Königseigenschaft des Traums reklamiert ist - ein Anspruch, der Paradoxien und Dilemmata entstehen läßt und der am Ende das Verhältnis von Subjektivem und Kollektivem neu beleuchtet: Am Subjektiven des Traums wird die Geltung der Kollektiv-Symboliken demonstriert. "Subjektivität" ist so eine modale Kennzeichnung, die im Kollektiven verankert ist, weil sich das Subjektive nur in Symbolwelten artikulieren kann, die es nicht hervorgebracht hat.

Literatur

Engel, Manfred (1997) "Träumen und Nichtträumen zugleich": Novalis' Theorie und Poetik des Traumes zwischen Aufklärung und Hochromantik. In: *Novalis und die Wissenschaften*. Hrsg. v. Herbert Uerlings. Tübingen: Niemeyer, pp. 143-167.

Iros, Ernst (1957) *Wesen und Dramaturgie des Films*. Neue, v. Vf. bearb. Aufl. Zürich: Die Arche (Sammlung Cinéma. 3.).

Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 546.).

Lohmeier, Anke-Marie (1996) *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer (Medien in Forschung und Unterricht. A,40.).

Möller, Karl-Dietmar (1980) *Die IMAG-Transformation*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Projekt-Papier. 8007-2.).

Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. [1916]. Und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.

Robinson, David (1989) *Chaplin. Sein Leben, seine Kunst*. Zürich: Diogenes.

Schneider, Hasko (1995) Filmische Lösungen für die Darstellung verschiedener Wirklichkeitsformen. In: *1. Film und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster '88*. Münster: MAkS Publikationen, S. 75-81 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

Thompson, Kristin (1988) *Breaking the glass armor. Neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Wulff, Hans J. (1991) Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes. In: *Kodikas/Code* 14,3-4, 1991, S. 281-290.