



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das filmische Unbewusste – Die Traumwelten Federico
Fellinis“

verfasst von

Claus Aubrunner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Gewidmet meinen Eltern

*aus tiefer Dankbarkeit für ihre vielfältige Unterstützung
während des gesamten Schreibprozesses*

1. Einleitung	7
2. Traumtheorien – Jung und Freud.....	12
2.1. Die Traumtheorie Sigmund Freuds	12
2.1.1. Wunscherfüllung.....	12
2.1.2. Die Traumarbeit	17
2.2. Die Traumtheorie C.G. Jungs	19
2.2.1. Jungs Struktur der Psyche	19
2.2.1.1. Ich-Bewusstsein, Unbewusstes und Selbst.....	19
2.2.1.2. Persona und Schatten	21
2.2.1.3. Das persönliche und das kollektive Unbewusste	23
2.2.1.4. Die Archetypen	25
2.2.1.5. Anima und Animus	28
2.2.1.6. Der Individuationsprozess.....	31
2.2.2. Träume	34
2.2.2.1. Allgemeine Erkenntnisse zu den Träumen.....	35
2.2.2.2. Die Funktionen der Träume	36
2.2.2.2.1. Die kompensatorische Funktion	36
2.2.2.2.2. Die prospektive Funktion	39
2.2.2.3. Die Sprache der Träume.....	41
2.2.2.3.1. Irrationalität	41
2.2.2.3.2. Das Traummaterial	43
2.2.2.4. Traumdeutung	46
2.2.2.4.1. Die Rolle der Traumdeutung in der Psychotherapie	46
2.2.2.4.2. Herstellung des Kontextes	47
2.2.2.4.3. Die Amplifikation.....	49
3. Fellini, Jung und die Träume.....	53
4. Film(-wissenschaft) und Träume	57
4.1. Exkurs: Träume als Begriff der Filmtheorie.....	57
4.1.1. Literaten	57
4.1.2. Apparat-Theorie	60
4.2. Traumdarstellungen im Film – Historische Einblicke.....	63
4.2.1. Frühes Kino.....	63
4.2.2. Surrealismus.....	64
4.2.3. Spielfilm.....	66
5. Inszenierungs- und Gestaltungstechniken filmischer Traumdarstellungen	68
5.1. Die Notwendigkeit der Kennzeichnung von Träumen im Film	69
5.2. Übergangsmarkierungen.....	70
5.2.1. Spezialformen	72

5.3. Sequenzimmanente Markierungsformen	74
5.3.1. Traumwelt vs. diegetische Realität	74
5.3.2. Audiovisuelle Gestaltung.....	76
6. Filmanalyse.....	79
6.1. <i>Achteinhalb</i> (1963)	80
6.1.1. Synopsis	80
6.1.2. Inhaltliche Analyse	82
6.1.2.1. Guido im Stau.....	83
6.1.2.2. Claudia	86
6.1.2.3. Die Parade	90
6.1.3. Inszenierung und Gestaltung.....	97
6.1.3.1. Unzuverlässige Erzählung.....	97
6.1.3.3. Gedanken oder Traum?	101
6.1.3.4. Ohne Jung kein Traum	102
6.2. <i>Fellinis Stadt der Frauen</i> (1980)	105
6.2.1. Synopsis	106
6.2.2. Inszenierung und Gestaltung.....	108
6.2.3. Inhaltliche Analyse	112
6.2.3.1. Für Frauen	112
6.2.3.1.1. Konterkarieren	113
6.2.3.1.3. Artikulation und Kritik	120
6.2.3.2. Ein filmisch-kompensatorischer Traum für die ZuseherInnen	122
7. Conclusio: Allgemeine Feststellungen.....	125
8. Quellenverzeichnis	129
8.1. Bibliographie	129
8.2. Filmographie.....	136
8.3. Abbildungsverzeichnis	137
Abstract.....	140
Lebenslauf.....	141

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit einer bestimmten Phase im Œuvre Federico Fellinis (*1920 – †1993) auseinander. Fellini, dessen filmische Karriere als Autor, Gag-Schreiber und Ideenlieferant für Drehbücher von Komödien begann,¹ orientierte sich zunächst bei seinen frühen eigenen Filmen in der ersten Hälfte der 1950er Jahre, wie z.B. *Die Müßiggänger* (*I vitelloni*, I/F 1953) oder *La strada – Das Lied der Straße* (*La strada*, I 1954), zunächst stark an den Konventionen des *Neorealismus*, einer Strömung im italienischen Kino, die Mitte der 1940er Jahre bis zum Anfang der 1950er Jahre ihre Blütezeit erlebte und die, etwa mit Roberto Rosselinis *Rom, offene Stadt* (*Roma Città Aperta*, I 1945), Filme hervorbrachte, die durch einen ganz spezifischen, realitätsnahen, semidokumentarischen Stil gekennzeichnet waren.² Mit seinen darauffolgenden Werken distanzierte sich Fellini dann aber zusehends von der neorealistischen Art des Filmemachens und ließ darin verstärkt andere Themen, Erzählweisen, Formen der Figurengestaltung, formale Elemente oder kinematografische Techniken mit einfließen, als bei jener üblich.³ In Form des Films *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*, I/F 1963) wandte er sich schließlich komplett vom Neorealismus ab und sorgte zugleich für eine Zäsur in seinem filmischen Schaffen. Ab diesem Film spielt nämlich in all seinen Arbeiten die Auseinandersetzung mit den phantastischen und surrealen inneren Welten der menschlichen Psyche, den aus dem Unbewussten stammenden Träumen, eine dominante Rolle.⁴ „Später, da war der Regisseur bereits über 40 Jahre alt, erschloss er sich einen eigenen surrealen Kunstraum, eine unverwechselbare Ästhetik der ans Groteske streifenden Phantasmen und noch nie erlebter Traumvisionen.“⁵ Wie aus Aussagen von ihm selbst und aus biographischen Publikationen über ihn hervorgeht, ist Fellinis künstlerische Hinwendung zu Träumen auf eine Beschäftigung mit der Traumtheorie des bekannten Schweizer Psychologen Carl Gustav Jung (*1875 – †1961) zurückzuführen, die er in den frühen 1960er Jahren betrieb und die ihn nachhaltig beeinflusste. Zum einen entwickelte er dabei eine große Begeisterung für Jungs Traumthesen, zum anderen maß er von da an Träumen und deren Deutung einen sehr großen Stellenwert bei, was sich beides inspirativ auf seine Werke, von

¹ Vgl. Töteberg, Michael, *Federico Fellini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 14-23.

² Vgl. Koebner, Thomas, *Federico Fellini, Der Zauberspiegel seiner Filme*, München: Edition Text und Kritik 2010, S. 207.; vgl. auch Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 568-573; vgl. auch Roth, Rainer (Hg.), *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 211.

³ Vgl. Bondanella, Peter, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 18-29.

⁴ Vgl. Koebner, Thomas, *Federico Fellini*, S. 208.

⁵ Ebd., S. 5.

Achteinhalb an, bis zu seinem letzten Film *Die Stimme des Mondes* (*La voce della luna*, I/F 1990) auswirkte.⁶ Dies führte nun dazu, dass Fellini vermehrt traumbezogene Elemente in die Filme einzubauen begann⁷ und in diesem Zusammenhang einerseits Träume seiner Filmfiguren zur Darstellung brachte und andererseits vielen Szenen, sowie Sequenzen oder gleich gesamten Filmen einen traumähnlichen Charakter verlieh. Es hatte aber gleichzeitig auch den Effekt, dass er in seinen Werken Thesen Jungs zu den Träumen einarbeitete, was Aussagen und Arbeitsnotizen des italienischen Filmemachers belegen.⁸

Genau dieser, 1963 mit *Achteinhalb* beginnenden und insgesamt fünfzehn Filme umfassenden, durch und durch traumaffinen Schaffensperiode von Fellini wendet sich diese Arbeit zu und untersucht sie hinsichtlich zweier Gesichtspunkte, zum einen, im Anschluss an die eben genannten, dafür vorliegenden Belege, bezüglich der Einarbeitung Jung'scher Traumthesen Fellinis in die Filme, zum anderen in punkto der Art und Weise, wie Fellini Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet. Im Detail sollen allen voran einerseits umfangreiche Einblicke gegeben werden, welche konkreten Ansätze von Jungs Traumtheorie der italienische Filmemacher in seine Werke einfließen ließ und wie er diese Ansätze einsetzt, sowie andererseits welcher Inszenierungs- und Gestaltungstechniken er sich bei der Darstellung von Träumen bedient und ob er dafür klassische Vorgehensweisen und Mittel verwendet, die sich im Verlauf der Filmgeschichte in dieser Hinsicht etabliert haben. Dies geschieht beides im Rahmen entsprechender ausführlicher Analysen der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen* (*La città delle donne*, I/F 1980), die jeweils Träume ihres Protagonisten zeigen, in die Fellini Thesen Jungs zu den Träumen integriert hat. Beide Analysen werden die Traumdarstellungen der Werke, betreffend der in ihnen eingearbeiteten Jung'schen Traumthesen, und in Bezug auf ihre Inszenierung und Gestaltung durchleuchten. Weiterführend sollen dann, auf der Basis der Einblicke durch die Analysen, einige allgemeine Feststellungen erfolgen, sowohl im Hinblick auf die Einarbeitung Jung'scher Traumthesen Fellinis in seine Filme, als auch auf die Art und Weise, in der der italienische Filmemacher Traumdarstellungen, die neben der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen* noch bei einem weiteren Film, *Julia und die Geister* (*Giulietta degli spiriti*, I/F 1965), vorkommen,

⁶ Vgl. Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, S. 93 f; vgl. auch Kezich, Tullio, *Fellini. Eine Biographie*, Zürich: Diogenes 1989, S. 437-445; vgl. auch Fellini, Federico/Chandler, Charlotte, *Ich, Fellini*, München: Herbig 1994, S. 166 ff.

⁷ Kezich, *Fellini*, S. 445.

⁸ Vgl. Fellini/Chandler, *Ich, Fellini*, S. 166 ff; vgl. auch Betti, Liliane, *Federico Fellini. Versuch einer kleinen Sekretärin ihren großen Chef zu porträtieren*, Zürich: Diogenes 1980, S. 107 f.

inszeniert und gestaltet. Bevor es in dieser Arbeit nun zu den Analysen der erwähnten Filme und zu den darauf fußenden allgemeinen Aussagen kommt, muss und soll darin auf einige andere Dinge eingegangen werden, wie der nun folgende Überblick, ihren Aufbau betreffend, veranschaulicht.

Im anschließenden zweiten Kapitel steht, hinsichtlich der in dieser Arbeit stattfindenden Untersuchung zur Einarbeitung Jung'scher Traumthesen Fellinis in seine Filme, die Traumtheorie von C.G. Jung im Mittelpunkt und erfährt eine detaillierte Erläuterung, wobei zuallererst auf die Vorstellungen des Schweizer Psychologen von der Struktur der menschlichen Psyche genauer eingegangen wird, da eine Kenntnis von selbiger für ein Verständnis seiner Thesen zu Träumen unabdingbar ist. Das Kapitel befasst sich aber auch mit der Traumtheorie Sigmund Freuds (*1856 – †1939), da diese die erste moderne wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Träumen darstellt,⁹ und der Jung'sche Traumbegriff eine Gegenposition zu ihr markiert.¹⁰

Das dritte Kapitel wird den, hier in der Einleitung in Grundzügen dargelegten, filmischen Werdegang Fellinis und dabei im Speziellen, ob des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit, die Rolle, die Träume und die Traumtheorie C.G. Jungs darin spielten, eingehender und umfassender beschreiben. Im Zuge dessen sollen vor allem auch die Aussagen und die Arbeitsnotizen des italienischen Filmemachers zitiert werden, die die Einarbeitung Jung'scher Traumthesen in seine Filme belegen.

Angesichts der Tatsache, dass mit dieser Arbeit die filmische Auseinandersetzung eines Filmemachers mit Träumen filmwissenschaftlich untersucht wird, soll und darf in ihr nicht unerwähnt bleiben, dass Träume für die Filmwissenschaft mehr sind als ein bloßer Analysegegenstand, den es im Hinblick auf ihre Darstellung, ihre Verarbeitung und ihre Thematisierung in Filmen zu untersuchen gilt. Aus diesem Grund findet im ersten Teil des in zwei Abschnitten unterteilten vierten Kapitels ein kurzer filmtheoretischer Exkurs statt, der veranschaulicht, dass Träume in der Filmtheorie einen Terminus darstellen, da sie dort in etlichen Fällen, im Rahmen sogenannter *Film-Traum-Analogien*, als Vergleichsgröße und Metapher fungieren, um die Funktions- und Wirkungsweisen sowie die Merkmale von Film

⁹ Vgl. Kornbichler, Thomas, *Die Entdeckung des siebten Kontinents. Der bürgerliche Revolutionär Sigmund Freud. Zu seinem 50. Geburtstag*, Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S. 48 f.

¹⁰ Roth, Wolfgang, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, Düsseldorf [u.a.]: Walter 2003, S. 229- 235.

und Kino begreiflich zu machen.¹¹ Der zweite Abschnitt des Kapitels hat einen filmhistorischen Schwerpunkt und soll Fellini und seine traumaffine Schaffensperiode, die in dieser Arbeit zur Untersuchung steht, filmgeschichtlich verorten, und zwar in dem Sinne, dass, anhand einiger Einblicke in die Historie filmischer Traumdarstellungen, gezeigt wird, dass einerseits die Darstellung, die Verarbeitung und die Thematisierung von Träumen in Filmen, seit Beginn der Filmgeschichte, bis herauf in die Gegenwart auf verschiedenste Art und Weise, unter verschiedensten Umständen und in den verschiedensten Genres stattfindet, also keine Rarität sind, sondern eine Tradition haben, und dass andererseits parallel zu Fellini in den 1960er Jahren auch noch andere namhafte Filmemacher, wie beispielsweise Ingmar Bergman oder Alain Resnais, sich in ihren Werken den Träumen zuwandten.¹²

Das fünfte Kapitel zeigt auf, dass es bestimmte Konventionen der Inszenierung und Gestaltung für die filmische Darstellung von Träumen gibt, die sich im Verlauf der Filmgeschichte etabliert haben, und erläutert diese. Hierbei wird den Thesen der im Rahmen filmwissenschaftlicher Literatur zum gegenwärtigen Zeitpunkt einzig umfangreichen diesbezüglichen Untersuchung gefolgt, nämlich jener des Schweizer Filmwissenschaftlers Matthias Brütsch, die dieser in seinem 2011 erschienen Werk *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* vorlegt,¹³ und die auf der Grundannahme basiert, dass typische Inszenierungs- und Gestaltungstechniken von Träumen im Film im Zusammenhang mit der Notwendigkeit entstanden sind, filmische Träume als solche kennzeichnen zu müssen, damit sie von den ZuseherInnen in ihrem Status erkannt werden.¹⁴ Auf der Basis der in diesem Kapitel dargelegten Erkenntnisse von Brütsch wird die Analyse der von Fellini in *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen* zur Darstellung gebrachten Träume bezüglich ihrer Inszenierung und Gestaltung durchgeführt.

Im sechsten Kapitel kommt es schließlich zu den Analysen der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen*. Sie sind in beiden Fällen dergestalt aufgebaut, dass eingangs

¹¹ Brütsch, Matthias, *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg: Schüren 2011, S. 21 ff.

¹² Vgl. Wuss, Peter, „Träume als filmische Topiks und Stereotypen“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernard Dieterle, St. Augustin: Gardez! 2002, S. 93-116, hier S. 93; vgl. auch Winkelbauer, Andrea, „Träume für jedermann. Die Geschichte einer Einschreibung“, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, hrsg. v. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 161-175, hier S. 171.

¹³ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. S. 129-181.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 130.

jeweils eine kurze Vorstellung und Synopsis der Handlung des jeweiligen Werkes erfolgt, ehe im Anschluss daran die darin enthaltenen Traumdarstellungen, in separaten Abschnitten, hinsichtlich ihrer vorhandenen Bezüge zur Traumtheorie Jungs und betreffend ihrer Inszenierung und Gestaltung durchleuchtet werden.

Im siebenten Kapitel werden abschließend, auf der Basis der zuvor erfolgten diesbezüglichen Einblicke durch die Analysen der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen*, die allgemeinen Aussagen in Bezug auf Fellinis traumaffine Schaffensperiode und die Einarbeitung Jung'scher Traumthesen vom italienischen Filmemacher in seine Filme, sowie die Art und Weise, in der er Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet, getroffen.

2. Traumtheorien – Jung und Freud

Im Zentrum dieses Kapitels steht, im Hinblick auf die in dieser Arbeit erfolgende Untersuchung zu Fellinis Einarbeitung Jung'scher Traumthesen in seine Filme, die ausführliche Darlegung der Traumtheorie C.G. Jungs. Ehe dies geschieht, soll hier zunächst aber noch kurz Sigmund Freuds Theorie zu den Träumen, die er erstmals in seinem im Jahre 1900 erschienen epochalen Werk *Die Traumdeutung* präsentierte, erläutert werden, da diese auf der einen Seite die Begründung und den Ausgangspunkt moderner wissenschaftlicher Traumforschung markiert,¹⁵ und sich auf der anderen Seite Jung mit seinem Traumbegriff bewusst und gezielt davon abgrenzt.¹⁶ Jung schloss sich Ende der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts, während er gerade in Zürich an der dortigen *Psychiatrischen Universitätsklinik* als Assistenzarzt tätig war und sich in diesem Rahmen mit experimenteller Psychologie beschäftigte, der *psychoanalytischen* Bewegung Freuds an und avancierte bald zum engsten Vertrauten des Wiener Psychologen. Als er in der Folge, auf der Basis der Erkenntnisse aus von ihm durchgeführten Forschungsarbeiten, Modifikationen an bestimmten Punkten der psychoanalytischen Lehre, wie beispielsweise der Libido-Theorie oder der Traumtheorie, anstrebte, kam es jedoch zum Zerwürfnis mit Freud, der seine aufgestellten Thesen als unumstößliche Dogmen ansah.¹⁷ Daraufhin kehrte Jung der psychoanalytischen Bewegung den Rücken und entwickelte seine eigene Lehre zur menschlichen Psyche, der er den Namen *Analytische Psychologie* gab,¹⁸ und die auch eine eigene Traumtheorie beinhaltet, die eine Gegenposition zum Freud'schen Traumbegriff darstellt.

2.1. Die Traumtheorie Sigmund Freuds

2.1.1. Wunscherfüllung

Im zweiten Kapitel seines Werkes *Die Traumdeutung*, in dem er einen von ihm selbst geträumten Traum, der von einer seiner Patientinnen, und zwar von Irma, handelt, einer ausführlichen Analyse unterzieht, und der mit „Die Methode der Traumdeutung. Die Analyse

¹⁵ Vgl. Kornbichler, *Die Entdeckung des siebten Kontinents*, S. 48 f.

¹⁶ Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 229-235.

¹⁷ Vgl. Stern, Paul J., *C.G. Jung – Prophet des Unbewußten. Eine Biographie*, München [u.a.]: Piper ²1988, S. 83-121; vgl. auch Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 37-49.

¹⁸ Vgl. Stein, Murray, *C.G. Jungs Landkarte der Seele. Eine Einführung*, Düsseldorf [u.a.]: Walter 2000, S. 13.

eines Traumusters“ betitelt ist, legt Sigmund Freud die Verfahrensweisen seiner Methode der Traumdeutung in ihren Grundzügen exemplarisch dar.¹⁹ Dieser Teil des Buches ist darüber hinaus auch deshalb äußerst aufschlussreich, da Freud dem darin von ihm untersuchten Traum folgende Funktion zuschreibt:

„Wenn man die hier angezeigte Methode der Traumdeutung befolgt, findet man, daß der Traum wirklich einen Sinn hat und keineswegs der Ausdruck einer zerbröckelten Hirntätigkeit ist, wie die anderen Autoren wollen. Nach vollendeter Deutungsarbeit läßt sich der Traum als eine Wunscherfüllung erkennen.“²⁰

Dass Freud diese, an dem singulären Ereignis eines ganz konkreten Traumes festgehaltene These, zu einem allgemeingültigen Paradigma für sämtliche Träume erhebt, wird allein beim bloßen Betrachten des Aufbaus und der Struktur der *Traumdeutung* ersichtlich. Das auf „Die Methode der Traumdeutung. Die Analyse eines Traumusters“ folgende Kapitel trägt den Titel „Der Traum ist eine Wunscherfüllung“, ²¹ wobei sich in dessen einleitenden Worten die an einem einzigen Traum konstatierte These in größerem, universal zu verstehendem Traumzusammenhang wiederfindet:

„Der Traum ist nicht vergleichbar mit dem unregelmäßigen Ertönen eines musikalischen Instruments, das anstatt von der Hand des Spielers von dem Stoß einer äußeren Gewalt getroffen wird, er ist nicht sinnlos, nicht absurd, setzt nicht voraus, daß ein Teil unseres Vorstellungsschatzes schläft, während ein anderer zu erwachen beginnt. Er ist ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunscherfüllung.“²²

Um nun zu begreifen, was Sigmund Freud unter der Wunscherfüllung genau versteht, die, ihm zufolge, jeder Traum bewerkstelligt, empfiehlt es sich zunächst, sich einer für den Freud'schen Traumbegriff grundlegenden Unterscheidung bewusst zu werden, nämlich jener von *manifestem* und *latentem Trauminhalt*.

Unter dem manifesten Trauminhalt versteht Sigmund Freud „das bewußte Erleben während des Schlafens, an das sich der Schläfer nach dem Aufwachen erinnert oder auch nicht.“²³ Erinnert man sich also nach dem Erwachen an einen Traum und erzählt diesen weiter, so kommuniziert man stets den manifesten Trauminhalt.²⁴ Das wesentliche Merkmal des

¹⁹ Vgl. Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Gütersloh: Bertelsmann-Club 1989, S. 107-131.

²⁰ Ebd., S. 131.

²¹ Vgl. ebd., S. 133.

²² Ebd.

²³ Schuster, Peter/Springer-Kremser, Marianne, *Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie*, Wien: WUV-Universitätsverlag 1997, S. 76.

²⁴ Vgl. Kornbichler, *Die Entdeckung des siebten Kontinents*, S. 44.

manifesten Trauminhalt ist es, dass er in bildhafter Gestalt auftritt²⁵ und in den meisten Fällen als verworren, undurchsichtig und ohne konkreten Sinn zu sein scheint.²⁶ In der *Traumdeutung* vergleicht Freud den manifesten Trauminhalt mit einem Rebus, einem Bilderrätsel, das erst dann richtig beurteilt werden kann, wenn man seine Einzelteile separat voneinander betrachtet und jeweils durch Silben oder Worte ersetzt, die sich aus ihnen ableiten lassen.²⁷ „Die Worte, die sich so zusammenfinden, sind nicht mehr sinnlos, sondern können den schönsten und sinnreichsten Dichterspruch ergeben. Ein solches Bilderrätsel ist nun der Traum [...].“²⁸

Nach ähnlichem Prinzip gestaltet sich nun auch die Technik der Traumdeutung. Freud geht davon aus, dass hinter der Fassade des manifesten Trauminhalt der eigentliche Traumvorgang angesiedelt ist, den es zu ergründen gilt, um dadurch auf den Sinn eines Traumes schließen zu können.²⁹ Das Verfahren funktioniert dergestalt, dass die Psychoanalytikerin oder der Psychoanalytiker den zu untersuchenden manifesten Trauminhalt ihrer/seiner Patientin oder ihrem/seinem Patienten in zerstückelter Form, Einzelteil für Einzelteil, vorlegt und nach den jeweils dazu auftretenden Einfällen – Freud nennt sie auch „Hintergedanken“ – fragt.³⁰ „Der Träumer konzentriert sich auf seine seelisch-geistige Innenwelt und erzählt, möglichst ohne Selbstzensur, alles, was ihm durch den Sinn geht.“³¹ Über diese investigative Methode der *freien Assoziation*³² gelangt man schließlich zum *latenten Trauminhalt*.³³ Dieser „bezieht sich auf alle Elemente des Traumes, die nicht manifest (=bewußt) sind“³⁴ und umfasst eine Vermengung aus unbewussten Wünschen, latenten Traumgedanken und Körperregungen.³⁵

²⁵ Vgl. Hartmut, Raguse, „Traumdeutung in der Tradition von Sigmund Freud“, in: *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*, hrsg. v. Charles Martig, Marburg: Schüren 2003, S. 31-43, hier S. 32.

²⁶ Vgl. Brauchle, Alfred, *Psychoanalyse und Individualpsychologie*, Stuttgart: Reclam 1979, S. 17.

²⁷ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 279 f.

²⁸ Ebd., S. 280.

²⁹ Vgl. Freud, Sigmund, „Abriß der Psychoanalyse“, in: Ders., *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 9-61, hier S. 24 f.

³⁰ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 114.

³¹ Kambichler, *Die Entdeckung des siebten Kontinents*, S. 44.

³² Vgl. Gamwell, Lynn, „The Muse Is Within: The Psyche in the Century of Science“, in: *Dreams 1900-2000. Science, Art, and the Unconscious Mind*, hrsg. v. Lynn Gamwell, Ithaca: Cornell University Press 2000, S. 13-59, hier S. 19.

³³ Vgl. Freud, Sigmund, „Über den Traum“, in: Ders., *Über Träume und Traumdeutungen*, Frankfurt a.M.: Fischer 1971, S. 11-52, hier S. 17 f.

³⁴ Schuster/Springer-Kremser, *Bausteine der Psychoanalyse*, S. 76.

³⁵ Vgl. ebd.

Den unbewussten Wünschen schreibt Sigmund Freud eine infantile Herkunft zu,³⁶ sie sind egomanischer, sexueller oder libidinöser Natur.³⁷ „Freud nimmt an, daß wir alle solche irrationalen Wünsche in uns tragen, die wir aufgrund der Forderungen der Gesellschaft verdrängt haben, die wir aber doch nicht ganz losgeworden sind.“³⁸ Im Seelenleben der Erwachsenen entfalten sie daher immer noch eine beträchtliche Wirkung:³⁹ „Es ist sogar eine hervorragende Besonderheit unbewußter Wünsche, daß sie unzerstörbar bleiben. Im Unbewußten ist nichts zu Ende zu bringen, ist nichts vergangen oder vergessen.“⁴⁰ Bei den latenten Traumgedanken handelt es sich um vorbewusstes, also grundsätzlich bewussteinfähiges Material, das Freud auch als die *Tagesreste* bezeichnet.⁴¹ Er versteht darunter Gedankengänge, die während des Wachlebens entstehen, allerdings nicht zu Ende gebracht oder weiterverfolgt werden, da man sie vernachlässigt, unterdrückt oder verwirft. Unbemerkt laufen sie aber auf vorbewusster Ebene bis in den Schlaf hinein weiter.⁴² Dazu zählen u.a. „[u]nerfüllte Wünsche, unbefriedigte Triebregungen, unausgesprochene Mahnungen, vergessene Vorsätze“⁴³ sowie rezente, indifferente Tageseindrücke.⁴⁴ Die Körperregungen sind entweder Sinneseindrücke, die durch auf das schlafende Subjekt von außen entsprechend einwirkende Sinnesreize hervorgerufen werden, wie etwa das Läuten eines Weckers, oder körperbezogene Erregungen in Form von Hunger oder Durst, die während des Schlafs auftreten.⁴⁵

Da Freud vor allem den unbewussten Wünschen enorme Bedeutung zumisst, lässt sich der latente Trauminhalt, der als Verursacher der Traumbildung anzusehen ist, als eine Formation von psychischem Material, bestehend aus Vorstellungen und Gedanken, begreifen, die sich entweder schon während des Wach- oder aber erst im Schlafzustand auf die unterschiedlichsten Arten herausbildet haben, und in deren Rahmen verdrängte unbewusste

³⁶ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 535.

³⁷ Vgl. Brauchle, *Psychoanalyse und Individualpsychologie*, S. 19.

³⁸ Fromm, Erich, *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 45.

³⁹ Thomas Kornbichler, *Die Entdeckung des siebten Kontinents*, S. 46.

⁴⁰ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 558.

⁴¹ Vgl. Schuster/Springer-Kremser, *Bausteine der Psychoanalyse*, S. 77.

⁴² Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 571 ff.

⁴³ Brauchle, *Psychoanalyse und Individualpsychologie*, S. 18.

⁴⁴ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 545.

⁴⁵ Vgl. Schuster/Springer-Kremser, *Bausteine der Psychoanalyse*, S. 76.

⁴⁵ Vgl. ebd.

Wünsche danach streben, einen Zugang zum Bewusstsein zu finden, um dort eine Reaktion in Form ihrer Erfüllung hervorzurufen.⁴⁶

Zur Zeit des Wachzustandes existiert, in den Augen Freuds, ein Abwehrmechanismus gegen ein derartiges Vordringen der unbewussten Wünsche, nämlich die sogenannte *Zensur*, wodurch es jenen nicht gelingt, sich bemerkbar zu machen. Obwohl während des Schlafes diese Gegenwehr nachlässt, sind, Freud zufolge, dabei zumindest noch genügend Mittel zur Verteidigung vorhanden, um die unbewussten Wünsche mitsamt dem Material, mit dem sie den latenten Trauminhalt bilden, in den manifesten Trauminhalt überführen und sie dort als erfüllt darstellen zu können. Damit wird in erster Linie dem Wunsch zu schlafen entsprochen, denn würden sich die unbewussten Wünsche unerfüllt beim Bewusstsein bemerkbar machen, würden sie dieses auch gleich aus dem Schlaf reißen, um auf diesem Wege die während des Schlafzustandes außer Kraft gesetzte Motilität in Gang zu bringen, deren Wirken zu ihrer Befriedigung notwendig ist.⁴⁷

„Diese Wache haltende Aufmerksamkeit wendet sich nun auch den inneren Wunschreizen aus dem Verdrängten zu und bildet mit ihnen den Traum, der als Kompromiß gleichzeitig beide Instanzen befriedigt. Der Traum schafft eine Art von psychischer Erledigung für den unterdrückten oder mit Hilfe des Verdrängten geformten Wunsch, indem er ihn als erfüllt hinstellt; er genügt aber auch der anderen Instanz, indem er die Fortsetzung des Schlafes gestattet.“⁴⁸

Der Traum ist, für Freud, somit „Hüter des Schlafes“,⁴⁹ indem er dem Aufleben unbewusster Wünsche durch deren halluzinatorische Erfüllung entgegenwirkt. Dabei müssen sich die unbewussten Wünsche jedoch gewissen, ihnen von der Zensur aufgezwungenen Veränderungen unterziehen und dürfen somit nur in entstellter, also unkenntlicher Form, zum Ausdruck kommen: „Der Traum ist die (verkleidete Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches.“⁵⁰ Freuds Ansicht nach erfüllt somit der Traum, neben seiner schlafbewahrenden Funktion, auch die Aufgabe, unbewusste Wünsche von verpönten, unstatthaftem, irrationalem und damit unangenehmem Charakter auch während des Schlafes

⁴⁶ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*,

⁴⁷ Vgl. Fromm, Erich, „Psychoanalyse“, in: Ders.; *Gesammelte Werke* 8, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1981, S. 313 f.

⁴⁸ Vgl. Freud, „Über den Traum“, S. 47 f.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 45.

⁵⁰ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 170.

vom Bewusstsein fernzuhalten. Würde der Traummechanismus nicht existieren, würde man nicht nur aufwachen, sondern auch von diesen Wünschen aus dem Unbewussten erfahren.⁵¹

2.1.2. Die Traumarbeit

Den Vorgang, der aus dem latenten den manifesten Trauminhalt formt und somit unbewusste, infantile Wünsche in entstellter Form als erfüllt darstellt, bezeichnet Freud als die *Traumarbeit*.⁵² Ihre Mechanismen werden hier in der Folge kurz erläutert.

Im direkten Vergleich zwischen manifestem Traum und latentem Traumgedanken ist, für Sigmund Freud, augenscheinlich, „daß hier eine großartige Verdichtungsarbeit geleistet wurde. Der Traum ist knapp, armselig, lakonisch im Vergleich zu dem Umfang und zur Reichhaltigkeit der Traumgedanken.“⁵³ Diese *Verdichtungsarbeit* leistet im Grunde nichts anderes, als mehrere Elemente der latenten Traumgedanken im manifesten Trauminhalt unter einer Einheit zu subsumieren. So ist es der Traumarbeit über dieses Verfahren der Verdichtung zum Beispiel möglich, mehrere Personen, die im latenten Trauminhalt eine Rolle spielen, im manifesten Trauminhalt durch eine einzige Figur vertreten zu lassen.⁵⁴

Eine weitere grundlegende Verfahrensweise der Traumarbeit ist, Freud zufolge, die *Verschiebung psychischer Intensitäten*.⁵⁵ Sie bewerkstelligt, dass bestimmte Elemente, die innerhalb des latenten Trauminhalts als die zentralen Bestandteile erscheinen, im manifesten Traum entweder überhaupt nicht auftreten oder nur durch periphere Hinweise zur Geltung kommen. Dies bedeutet im Umkehrschluss klarerweise, dass die im manifesten Traum am bedeutungsvollsten anmutenden Elemente in den latenten Traumgedanken nur eine untergeordnete Stellung einnehmen.⁵⁶ „Während der Traumarbeit übergeht die psychische Intensität von den Gedanken und Vorstellungen, denen sie berechtigterweise zukommt, auf andere, die nach meinem Urteil keinen Anspruch auf solche Betonung haben.“⁵⁷ Für Freud trägt die Verdichtungsarbeit entscheidend dazu bei, den eigentlichen Sinn eines Traumes zu

⁵¹ Vgl. ebd., S. 532-567; vgl. auch Fromm, *Märchen, Mythen, Träume*, S. 45-54.

⁵² Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 279 f.

⁵³ Ebd., S. 280.

⁵⁴ Vgl. Freud, „Über den Traum“, S. 23 ff.

⁵⁵ Vgl. Freud, „Abriß der Psychoanalyse“, S. 27

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Freud, „Über den Traum“, S. 27.

verheimlichen und jeglichen Konnex zwischen manifestem und latentem Trauminhalt zu verschleiern.⁵⁸

Einen anderen wichtigen Mechanismus der Traumarbeit markiert die *Rücksicht auf Darstellbarkeit*.⁵⁹ Freud geht davon aus, dass der manifeste Trauminhalt vorwiegend in visueller Form auftritt⁶⁰, sich aus „anschaulichen Situationen“⁶¹ zusammensetzt. Aus diesem Grund muss die Traumarbeit den vielschichtigen, aber einer bestimmten Logik folgenden, latenten Trauminhalt in entsprechender Art und Weise bearbeiten, damit er sich für eine derartige Darstellungsweise eignet. Im Zuge dieses Vorgangs werden, Freud zufolge, die logischen Verbindungen zwischen den verschiedenen Elementen des latenten Trauminhaltes, wie etwa Kausalbeziehungen zweier Gedanken, derart umgewandelt, dass sie im manifesten Trauminhalt auf eine komplett andere Weise, mit anderen Mitteln, ausgedrückt werden.⁶²

„Man stelle sich etwa vor die Aufgabe, die Sätze eines politischen Leitartikels oder eines Plaidoyers im Gerichtsaal durch eine Folge von Bilderzeichnungen zu ersetzen, und man wird leicht die Veränderungen verstehen, zu welcher die Rücksicht auf Darstellbarkeit im Trauminhalt die Traumarbeit nötigt.“⁶³

Laut Freud bedient sich die Traumarbeit darüber hinaus auch der Verwendung einer Reihe von *Symbolen*, die von ihr zur indirekten und verschleierten Darstellung der infantilen sexuellen Wünsche im manifesten Trauminhalt herangezogen werden.⁶⁴ „Die größte Zahl dient zur Darstellung von Personen, Körperteilen und Verrichtungen, die mit erotischem Interesse belegt sind.“⁶⁵ So können, für Freud, zum Beispiel längliche scharfe Waffen das männliche Geschlechtsteil, Gefäße aller Art das weibliche Geschlechtsteil symbolisieren.⁶⁶

Als finalen Schritt der Traumarbeit nennt Freud die *Rücksicht auf Verständlichkeit*.⁶⁷ Im Zuge dieses Vorgangs wird das durch Verschiebung, Verdichtung, Symbolisierung und Rücksicht auf Darstellbarkeit bearbeitete Material so strukturiert, dass sich daraus eine annähernd zusammenhängende, geschlossene Komposition ergibt. Entfällt dieser Vorgang, was Freud

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 27.

⁵⁹ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 336-346.

⁶⁰ Vgl. Kornbichler, *Die Entdeckung des siebten Kontinents*, S. 47 f.

⁶¹ Freud, „Über den Traum“, S. 31.

⁶² Vgl. ebd., S. 30-35.

⁶³ Ebd. S. 31.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 49.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 350.

⁶⁷ Vgl. Freud, „Über den Traum“, S. 36.

zufolge durchaus der Fall sein kann, erweckt der manifeste Trauminhalt einen nebulösen Eindruck.⁶⁸

2.2. Die Traumtheorie C.G. Jungs

Da für ein Verständnis der Traumtheorie C.G. Jungs eine genauere Kenntnis von dessen Konzeption der Struktur der menschlichen Psyche erforderlich ist, soll zunächst auf diese Konzeption, anhand von Erläuterungen einiger ihrer zentralen Begriffe, etwas näher eingegangen werden, ehe sich dieses Kapitel, in weiterer Folge, den Ansichten des Schweizer Psychologen zum Traum und der Traumdeutung zuwendet.

2.2.1. Jungs Struktur der Psyche

2.2.1.1. Ich-Bewusstsein, Unbewusstes und Selbst

Für C.G. Jung setzt sich die Psyche des Menschen aus zwei Teilen zusammen, von denen der eine das *Bewusstsein* und der andere das *Unbewusste* ausmacht: „Unter der Psyche verstehe ich die Gesamtheit aller psychischen Vorgänge, der bewußten sowohl wie der unbewußten.“⁶⁹ Das Bewusstsein ist, in den Augen des Schweizer Psychologen, „in erster Linie ein *Orientierungsorgan* in einer Welt äußerer und innerer Gegebenheiten. Zuerst und vor allem stellt das Bewußtsein fest, daß etwas vorhanden ist.“⁷⁰ Es verfügt, Jung zufolge, über ein Zentrum, von dem aus es gesteuert wird und das er als das *Ich* bezeichnet.⁷¹ Das Ich nach Jung'scher Auslegung lässt sich beschreiben als „eine Zusammenballung von Bewusstseinsinhalten, die um die Vorstellung von mir – wie z.B. »ich bin...«, »ich weiß...«, »ich kann...«, »ich wünsche...« usw. – herum gruppiert sind.“⁷² Als Schaltzentrale des Bewusstseins bestimmt das Ich, welche Inhalte und Vorgänge sich auf dem Bewusstseinsfeld bewegen und abspielen dürfen und welche nicht. So entscheidet es, Jungs Meinung nach, u.a. darüber, was von einem Individuum überhaupt wahrgenommen wird, über welches Wissen

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 36-39.

⁶⁹ Jung, Carl G., „Psychologische Typen“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 6, Zürich [u.a.]: Rascher 1960, S. 503.

⁷⁰ Jung, Carl G., „Psychologische Determinanten des menschlichen Verhaltens“, in: Ders., *Zum Wesen des Psychischen*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter 1973, S. 47-61, hier S. 58.

⁷¹ Jung, „Psychologische Typen“, S. 471.

⁷² Adam, Klaus-Uwe, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen. Theorie und Praxis der Traumarbeit*, Berlin [u.a.]: Springer 2006, S. 10.

ein Mensch dauerhaft verfügen kann und welche Handlungen eine Person bewusst ausführt.⁷³ Der Schweizer Psychologe definiert das Bewusstsein dementsprechend auch als „die Bezogenheit psychischer Inhalte auf das Ich [...], soweit sie als solche vom Ich empfunden wird.“⁷⁴ Damit etwas dem Bewusstsein angehört, muss es mit dem Ich in irgendeiner Form verbunden sein. Aufgrund dieser, für ihn, existierenden intrinsischen Verbundenheit, zwischen Ich und Bewusstsein, erscheint es auch logisch, warum Jung diese beiden psychischen Strukturelemente als untrennbare Einheit begreift und dabei vom *Ich-Bewusstsein* spricht.⁷⁵

Das Unbewusste ist, in der Ansicht Jungs, in Anlehnung an die vorhin genannte Definition des Bewusstseins, „ein psychologischer Grenzbegriff, welcher alle diejenigen Inhalte oder Vorgänge deckt, welche nicht bewußt sind, d.h. nicht auf das Ich in wahrnehmbarer Weise bezogen sind.“⁷⁶ Als zweite Sphäre der menschlichen Psyche wird das Unbewusste, laut Jung, seinerseits aus zwei unterschiedlichen Teilbereichen gebildet, nämlich aus dem *persönlichen* und dem *kollektiven Unbewussten*.⁷⁷ Ein wesentliches Merkmal des Unbewussten ist, der Vorstellung des Schweizer Psychologen nach, sein autonomes Dasein, was bedeutet, dass sich seine Inhalte, sowie die sich in ihm abspielenden und die von ihm ausgehenden Vorgänge, jeglicher Kontrolle des Ich-Bewusstseins entziehen.⁷⁸ Beschäftigt man sich mit Jungs Erläuterungen zum Unbewussten, so wird man dabei, früher oder später, auf den Begriff des *Selbst* stoßen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, zu verstehen, dass mit dem Selbst in Jungs Schriften zwei verschiedene Dinge gemeint sein können.⁷⁹ Was der Schweizer Psychologe zum einen als Selbst bezeichnet, ist die, für ihn, aus Ich-Bewusstsein und Unbewusstem bestehende Gesamtpsyche eines Menschen: „Gemäß dieser Definition ist daher das Selbst eine dem bewußten Ich übergeordnete Größe. Es umfaßt nicht nur die bewußte, sondern auch die unbewußte Psyche [...]“.⁸⁰ Dieses Selbst, die Gesamtpsyche, als Kombination aus Ich-Bewusstsein und Unbewusstem, verfügt, Jungs Verständnis nach, über ein Zentrum, das im Unbewussten liegt und vom Schweizer Psychologen ebenfalls als Selbst

⁷³ Vgl. Stein, C.G. *Jungs Landkarte der Seele*, S. 24-37.

⁷⁴ Jung, „Psychologische Typen“, S. 451.

⁷⁵ Vgl. Jung, Carl G., „Zivilisation im Übergang“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 10, Solothurn [u.a.]: Walter 1995, S. 159.

⁷⁶ Jung, „Psychologische Typen“, S. 525.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 527.

⁷⁸ Vgl. Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 363.

⁷⁹ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 180.

⁸⁰ Jung, Carl G., *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 63.

bezeichnet wird und als solches maßgeblich für psychische Entwicklungs- und Stabilisierungsprozesse verantwortlich ist,⁸¹ wie hier an späterer Stelle noch gezeigt wird.

2.2.1.2. Persona und Schatten

Zwei weitere wichtige Elemente, in der Struktur der Psyche eines Menschen, markieren, für C.G. Jung, die *Persona* und der *Schatten*. Unter der *Persona* versteht der Schweizer Psychologe jene Art und Weise, in der sich ein Mensch nach außen hin präsentiert, in der er anderen Personen tagtäglich gegenübertritt. Sie erfüllt den Zweck, dass sich das Individuum an sein soziokulturelles Umfeld anpasst und gesellschaftlich akzeptiert wird.⁸² Dieses Erscheinungsbild formt sich, für Jung, durch die Normen, Pflichten, Ideale und moralischen Werte, sowie durch die damit verbundenen Rollenbilder, Stereotypen, Klischees, Verhaltensweisen und Ansichten, die an einen Menschen durch die Milieus, in denen er verkehrt, herangetragen werden.⁸³

„Die Sozietät erwartet, ja muß von jedem Individuum erwarten, daß es die ihm zugedachte Rolle möglichst vollkommen spielt, daß also mithin einer, der Pfarrer ist, nicht nur objektiv seine Amtsfunktionen ausführe, sondern auch sonst zu allen Zeiten und unter allen Umständen die Rolle des Pfarrers anstandslos spiele.“⁸⁴

Jung geht davon aus, dass die *Persona*, als äußeres Erscheinungsbild, nie die wahre Persönlichkeit des Individuums widerspiegelt, da einerseits, durch den Anpassungsdruck, bestimmte individuelle Wesenszüge in der *Persona* keinen Ausdruck finden dürfen, und andererseits Qualitäten dargeboten werden, die eigentlich gar nicht dem Naturell des Individuums entsprechen, sondern erlernt wurden.⁸⁵

„Die *Persona* ist ein kompliziertes Beziehungssystem zwischen dem individuellen Bewusstsein und der Sozietät, passenderweise eine Art Maske, welche einerseits darauf bedacht ist, einen bestimmten Eindruck auf die anderen zu machen, andererseits die wahre Natur des Individuums zu verdecken.“⁸⁶

⁸¹ Vgl. Jung, Carl G., „Traumsymbole des Individuationsprozesses. Ein Beitrag zur Kenntnis der in Träumen sich kundgebenden Vorgänge des Unbewußten“, in: Ders., *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 171-280, hier S. 171; vgl. auch Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 180 f.

⁸² Vgl. Stevens, Anthony, *Jung*, Freiburg [u.a.]: Herder 1999, S. 67.

⁸³ Vgl. Stein, *Jungs Landkarte der Seele*, S. 139 f.

⁸⁴ Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 78.

⁸⁵ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 70.

⁸⁶ Jung, Carl G., *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 78.

So ist die Persona, wie die ursprüngliche Bedeutung des Wortes, als Bezeichnung für die Maske im römisch-antiken Theater, schon nahelegt, in den Augen Jungs, als eine Fassade aufzufassen, die zum Zweck der sozialen Integration und Interaktion, auch immer etwas vortäuscht, was man an und für sich gar nicht ist.⁸⁷ „Im Grunde genommen ist die Persona nichts »Wirkliches«. Sie ist der Kompromiß zwischen Individuum und Sozietät über das, »als was einer erscheint.«“⁸⁸

Der Meinung Jungs nach kann es nun passieren, dass sich ein Mensch mit seiner Persona zu identifizieren beginnt, also anfängt, sein gesellschaftliches Erscheinungsbild für seine tatsächliche, naturgegebene Wesensart zu halten.⁸⁹ Im Zuge eines solchen Falles werden all diejenigen Aspekte der Persönlichkeit, die nicht in das Bild der Persona passen, vom Individuum an sich selbst abgelehnt und in das Unbewusste verdrängt, wo sie Teil eines Bereichs werden, der vom Schweizer Psychologen als der *Schatten* bezeichnet wird.⁹⁰ Der Schatten kann, für Jung, aber nicht nur aus Persönlichkeitskomponenten gebildet werden, die der Identifikation mit der Persona zum Opfer fallen, sondern auch aus Eigenschaften, die ein Mensch aus selbstidealistischer Motivation als unangenehm empfindet und verdrängt.⁹¹ Da sich der Schatten im Unbewussten befindet, ist er, Jung zufolge, für einen Menschen nie direkt einsehbar und kann daher nur auf indirektem Wege erlebt werden, so etwa in Form einer *Projektion*.⁹² Eine Projektion nun ermöglicht, laut Jung, dass unbewusste Komponenten erkennbar, dem Bewusstsein zugänglich werden, da sie dabei, aus dem Inneren, in die Außenwelt hinaustransferiert und auf ein Objekt übertragen werden.⁹³ Dies geschieht stets völlig unbewusst und entzieht sich dadurch der Kontrolle des Individuums, das über das Auftreten der Projektion nicht bestimmen kann.⁹⁴ Der Schatten wird, für Jung, zumeist auf andere Personen projiziert, denen man dann, als Resultat daraus, jene Wesenszüge zuschreibt, die eigentlich der eigenen Person zuzurechnen sind, jedoch verdrängt wurden.⁹⁵ Neben der Projektion gibt es, dem Schweizer Psychologen zufolge, für den Menschen aber auch noch

⁸⁷ Vgl. Stevens, *Jung*, S. 68.

⁸⁸ Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 41.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 79

⁹⁰ Vgl. Stevens, *Jung*, S. 67.

⁹¹ Vgl. von Franz, Marie-Louise, „Der Individuationsprozess“, in: *Der Mensch und seine Symbole*, hrsg. v. Carl G. Jung/Marie-Louise von Franz/John Freeman, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009, S. 158-229, hier S. 172.

⁹² Vgl. Jung, „Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 9/2, Solothurn [u.a.]: Walter 1995, S. 18; vgl. auch Stein, C.G. *Jungs Landkarte der Seele*, S. 131.

⁹³ Vgl. Jung, „Psychologische Typen“, S. 500.

⁹⁴ Vgl. Jung, „Aion“, S. 18.

⁹⁵ Vgl. Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 38 f; vgl. auch Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 81.

eine andere Möglichkeit, seinem Schatten zu begegnen, und zwar in Träumen, wo dieser in personifizierter Form auftreten kann, als Figur, die die eigenen verdrängten Eigenschaften verkörpert.⁹⁶

2.2.1.3. Das persönliche und das kollektive Unbewusste

Wie hier oben schon angedeutet wurde, unterteilt C.G. Jung, im Rahmen seiner Theorie zur menschlichen Psyche, das Unbewusste in folgende zwei Bereiche:

„Eine gewissermaßen oberflächliche Schicht des Unbewußten ist zweifellos persönlich. Wir nennen sie das *persönliche Unbewußte*. Diese ruht aber auf einer tieferen Schicht, welche nicht mehr persönlicher Erfahrung und Erwerb entstammt, sondern angeboren ist. Diese Schicht ist das *kollektive Unbewußte*.“⁹⁷

Dementsprechend besteht das Unbewusste, für Jung, also auf der einen Seite aus einer Ebene, die der einzelne Mensch, im Verlauf seines Lebens, selbst hervorbringt. Dieses persönliche Unbewusste setzt sich aus Inhalten zusammen, „die der Lebensgeschichte des Individuums entstammen“⁹⁸, und ist daher, in der unbewussten Psyche jedes Menschen, auf jeweils unterschiedliche Art und Weise gestaltet. Laut Jung kann es, zum einen, die verdrängten Schattenelemente beinhalten⁹⁹ und sich, zum anderen, auch aus folgenden Komponenten zusammensetzen:

„Das persönliche Unbewußte enthält verlorengegangene Erinnerungen, verdrängte (absichtlich vergessene) peinliche Vorstellungen, sog. unterschwellige (subliminale) Wahrnehmungen, d.h. Sinnesperzeptionen, welche nicht stark genug waren, um das Bewußtsein zu erreichen und schließlich Inhalte, die noch nicht bewußtseinsreif sind.“¹⁰⁰

Folgt man dem Schweizer Psychologen in diesem Zusammenhang weiter, so wird man erkennen, dass er der Existenz des persönlichen Unbewussten auch eine ganz bestimmte Zweckmäßigkeit zuschreibt. Denn um die Funktionsfähigkeit des Ich-Bewusstseins und damit eine angebrachte Realitätsverarbeitung nicht zu beeinträchtigen, ist es, Jung zufolge, eine

⁹⁶ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, Olten [u.a.]: Walter ⁶1972, S. 170.

⁹⁷ Jung Carl G., *Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1972, S. 11.

⁹⁸ Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 12.

⁹⁹ Vgl. Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*, S. 29 f.

¹⁰⁰ Jung, Carl G., *Über die Psychologie des Unbewußten*, Zürich: Rascher ⁵1943, S. 120.

psychische Notwendigkeit, bestimmte Dinge zu verdrängen, zu vergessen oder nur subliminal wahrzunehmen.¹⁰¹

„Ein solches Material ist meistens deshalb unbewußt geworden, weil dafür im Bewusstsein sozusagen, kein Platz ist. [...] Es ist tatsächlich normal und auch notwendig für uns, auf diese Weise zu «vergessen», um unserem Bewusstsein Raum für neue Eindrücke und Ideen zu schaffen. Wenn dies nicht geschähe, dann würde alles, was wir je erlebt haben, oberhalb der Schwelle des Bewusstseins bleiben, und unser Kopf würde vollkommen überlastet.“¹⁰²

Im Gegensatz dazu beschreibt Jung die andere Sphäre des Unbewussten, das kollektive Unbewusste, als ein Material, das keinen derartigen individuellen Charakter aufweist, sondern ubiquitär, in der Psyche aller Individuen, in der jeweils gleichen Form, und zwar schon von Geburt an, aufgrund von Vererbung, existiert:¹⁰³

„Während das persönliche Unbewußte wesentlich aus Inhalten besteht, die zu einer Zeit bewußt waren, aus dem Bewußtsein jedoch entschwunden sind, in dem sie vergessen oder verdrängt wurden, waren die Inhalte des kollektiven Unbewußten nie im Bewußtsein und wurden somit nie individuell erworben, sondern verdanken ihr Dasein ausschließlich der Vererbung.“¹⁰⁴

Seit seiner Kindheit sind in Jungs Träumen immer wieder bestimmte mythologische Bildmotive aufgetaucht, deren Erscheinen er sich nicht erklären konnte, da er ihnen zuvor noch nirgendwo begegnet war. Im Verlauf seiner Tätigkeit als Arzt, in der psychiatrischen Klinik Burghölzli in Zürich, entdeckte er gleichartige Vorkommnisse auch bei einigen seiner PatientInnen.¹⁰⁵ Auffallend war für Jung nun die Tatsache, dass diese besonderen, von verschiedenen Personen hervorgebrachten Bildmotive mythologischen Charakters, offensichtliche Analogien zueinander und dazu auch eine historische Dimension, aufgrund eindeutiger, jedoch unerklärlicher Parallelen zu Mythen, religiösen Darstellungen und Erzählungen, sowie Märchen, aufwiesen. Auf der Basis dieser Erkenntnisse kristallisierte sich für Jung allmählich die Annahme vom Bestehen einer unbewussten psychischen Instanz heraus, die allen Individuen, schon seit ewigen Zeiten, gemeinsam sein müsse. Ein intensives Studium der eigenen Psyche, das Jung von 1914 bis 1918 betrieb, gab ihm weitere richtungsweisende Aufschlüsse über die Existenz einer allen Menschen gemeinsamen,

¹⁰¹ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 66f.

¹⁰² Jung, Carl G., „Zugang zum Unbewussten“, in: *Der Mensch und seine Symbole*, hrsg. v. Carl G. Jung/Marie-Louise von Franz/John Freeman, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009, S. 18-103, hier S. 37.

¹⁰³ Vgl. Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*, S. 11 f.

¹⁰⁴ Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 9/1, Solothurn [u.a.]: Walter 1995, S. 55.

¹⁰⁵ Vgl. von Franz, Marie-Louise, *C.G. Jung. Sein Mythos in unserer Zeit*, Küsnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie 2007, S. 116, S. 265.

unbewussten, psychischen Ebene und so entwickelte er, auf diesem Weg, die umfangreiche Theorie des kollektiven Unbewussten, die bis heute, untrennbar, mit seinem Namen verknüpft ist und die eine sehr bedeutsame Stellung in seinem Gesamtwerk einnimmt. Zeit seines restlichen Lebens war Jung dann stets darum bemüht, dieses Konzept des kollektiven Unbewussten ständig weiterzuentwickeln und auszubauen, und betrieb deshalb weitere, zumeist epochen- und kulturübergreifende Forschungen in diesem Zusammenhang, etwa in den 1920er Jahren, als er, in einer Reihe von Auslandsreisen, Hinweise auf die Existenz eines kollektiven Unbewussten bei diversen indigenen Völkern suchte.¹⁰⁶

2.2.1.4. Die Archetypen

Der vorangegangene Abschnitt hat gezeigt, dass C.G. Jung von der Existenz einer unbewussten psychischen Sphäre ausgeht, die dadurch charakterisiert ist, dass sie allen Menschen auf dieselbe Art und Weise, und zwar von Geburt an, durch Vererbung gegeben ist. Setzt man sich nun mit Jungs Theorie des kollektiven Unbewussten auseinander, so stößt man dabei automatisch auf einen Begriff, der wahrscheinlich wie kein zweiter, mit dem Schweizer Psychologen in Verbindung gebracht wird. Spricht dieser nämlich in seinen Schriften vom kollektiven Unbewussten, so ist er stets darauf bedacht, dessen Bestandteile zu benennen: „Das kollektive Unbewußte entwickelt sich nicht individuell, sondern wird vererbt. Es besteht aus präexistenten Formen, Archetypen [...]“.¹⁰⁷ Aus etymologischer Sicht ist der Begriff des *Archetypus* zurückzuführen auf den griechischen Ausdruck *archétypos*, der nichts anderes meint als „das zuerst Geprägte“, „Urform“, „Urbild“, „Original“. In der deutschen Sprache trat der Begriff Archetypus – oder auch *Archetyp* - zum ersten Mal im späten 15. Jahrhundert in Erscheinung. Er umfasste zunächst mit „Urbild“, „Original“, „Vorbild von Nachahmungen“ dieselben Bedeutungen wie sein Herkunftswort und wurde, bis zum heutigen Tag, auch zu einem gebräuchlichen Synonym für die Ausdrücke „Prototyp“, „Muster“, „Vorlage“ und „Modell(-figur)“. Jung führte den Begriff des Archetypus in die Psychologie ein¹⁰⁸ und verwendete ihn, ab dem Jahr 1919, als Bezeichnung für die Komponenten des kollektiven Unbewussten.¹⁰⁹ Der grundsätzliche Bedeutungskern des Begriffs Archetypus,

¹⁰⁶ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 59, S. 85 f; vgl. auch von Franz, *C.G. Jung*, S. 116 f, S. 265.

¹⁰⁷ Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 56

¹⁰⁸ Vgl. Strauss, Gerhard (Hg.), *Deutsches Fremdwörterbuch*, Bd. 2, Berlin [u.a.]: de Gruyter ²1996., S. 171.

¹⁰⁹ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 95.

der, wie eben erwähnt, bis zu seinen griechischen Wurzeln zurück etwas Originales, Vorbildhaftes, Modellhaftes und Ursprüngliches meint, ist nun auch bezeichnend für den Jung'schen Terminus in dessen psychologischem Kontext.

Jung geht davon aus, dass die gesamte Menschheit, seit ihrer Entstehung, immer wieder dieselben grundlegenden Erfahrungen gemacht hat, die sich allmählich, aufgrund unzähliger kontinuierlicher Wiederholungen, als psychische Struktur des kollektiven Unbewussten, in alle Menschen eingeschrieben haben und fortan als solche, durch Vererbung, von Generation zu Generation weitergegeben worden sind und noch immer werden.¹¹⁰ „Das kollektive Unbewußte ist als ein Niederschlag der Erfahrung [...] ein Bild der Welt, das seit Aeonen sich gebildet hat. In diesem Bilde haben sich gewisse Züge, sog. Archetypen oder *Dominanten* im Laufe der Zeit herausgearbeitet.“¹¹¹ Archetypen repräsentieren demnach, für Jung, essentielle, archaische Erfahrungen, uraltes, wichtiges Wissen der Menschheit über „die tiefsten Zusammenhänge zwischen Gott, Menschen und Kosmos“¹¹², das in jedem Menschen, unabhängig von seiner Herkunft, noch immer unbewusst vorhanden ist, wodurch die Archetypen „als das phylogenetische Erbe der Menschheitsgeschichte“¹¹³ angesehen werden können. Der einzelne Archetyp wird von Jung, in gewissem Sinne, wie eine Art Themenschwerpunkt, wie ein Ordnungselement verstanden, das verschiedene Erfahrungen in Bezug auf eine spezielle Sache gruppiert. So sind beispielsweise unter dem *Mutterarchetypus* all jene typischen Erfahrungen aus der Menschheitsgeschichte subsumiert, die die unterschiedlichen Faktoren des Mütterlichen betonen.¹¹⁴ Neben dem Mutterarchetypus gibt es für Jung noch eine Reihe weiterer, in ihrer Anzahl jedoch beschränkten¹¹⁵ Archetypen, wie etwa den *Vaterarchetypus* oder den *Archetypus des Helden*:¹¹⁶ „Ihre Gesamtheit macht jenes psychische Stratum aus, das ich als das *kollektive Unbewusste* bezeichnet habe.“¹¹⁷

¹¹⁰ Vgl. Jung, *Über die Psychologie des Unbewußten*, S. 125; vgl. auch Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 61.

¹¹¹ Jung, *Über die Psychologie des Unbewußten*, S. 170.

¹¹² Jacobi, *Die Psychologie C.G. Jungs*, S. 71.

¹¹³ Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 88.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 90.

¹¹⁵ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie C.G. Jungs*, S. 69.

¹¹⁶ Vgl. Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 50, S. 59.

¹¹⁷ Jung, Carl G., „Die Bedeutung von Konstitution und Vererbung für die Psychologie“, in: Ders., *Zum Wesen des Psychischen*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter 1973, S. 37-45, hier S. 44.

Es ist, in Bezug auf die Archetypentheorie Jungs, wichtig, ein Missverständnis aufzuklären, mit dem sich der Schweizer Psychologe, schon zu Lebzeiten, konfrontiert sah¹¹⁸ und das auch in der heutigen Zeit, in den Diskussionen über dessen Werk, noch immer auftritt. Jung versteht die Archetypen keinesfalls als in der unbewussten Psyche vorgefertigte Bilder, sondern ihm zufolge ist diesen bloß die Veranlagung inhärent, gewisse bildhafte Vorstellungen in Träumen oder auch Halluzinationen und Visionen auftreten zu lassen.¹¹⁹ „Die archetypischen Vorstellungen, die uns das Unbewußte vermittelt, darf man nicht mit dem *Archetypus an sich* verwechseln.“¹²⁰ Der *Archetypus an sich* ist, für Jung, etwas Unanschauliches,¹²¹ „ein an sich leeres, formales Element, das nichts anderes ist, als eine «*facultas praeformandi*», eine a priori gegebene Möglichkeit der Vorstellungsform.“¹²²

Anhand der bisherigen Erläuterungen lässt sich nun die Vermutung anstellen, dass Jung den Archetypen selbstverständlich auch eine funktionale Bedeutung für die Menschen zuschreibt. In diesem Kontext geht der Schweizer Psychologe davon aus, dass Archetypen einerseits über eine instinkthafte und andererseits über eine geistig-seelische Seite verfügen.¹²³ Unter ihrem instinkthaften Aspekt sind die Archetypen, im Jung'schen Sinne, als ubiquitär vorhandene Bereitschafts- und Reaktionssysteme zu verstehen,¹²⁴ die als unbewusster psychischer Mechanismus dafür verantwortlich sind, dass typische unwillkürliche menschliche Verhaltens-, Denk- und Erfahrungsmuster existieren, dass also alle Menschen, unter gleichen Umständen und Bedingungen, wie etwa in Gefahrensituationen, automatisch auf dieselbe Art und Weise reagieren, handeln, denken, erfahren oder wahrnehmen.¹²⁵

„Zwar bestimmen der persönliche und kollektive Teil gemeinsam die Gegenwart des Einzelnen in seinem Denken, Wahrnehmen, Erfahren und Reagieren etc. Jedoch werde der Mensch hauptsächlich von seinem kollektiven Unbewussten, dem weit größeren Teil, der stärksten Kraft seiner Persönlichkeit, prädisponiert.“¹²⁶

¹¹⁸ Vgl. Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 95.

¹¹⁹ Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 95.

¹²⁰ Jung, Carl G., „Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen“, in: Ders., *Zum Wesen des Psychischen*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter 1973, S. 63-145, hier S. 122.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 95.

¹²³ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 98 f.

¹²⁴ Vgl. Müller, Lutz /Müller, Anette (Hg.), *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, Düsseldorf [u.a]: Walter 2003, S. 31.

¹²⁵ Vgl. Stevens, *Jung*, S. 49 f.

¹²⁶ Nannen, Els, *Carl Gustav Jung. Der getriebene Visionär*, Berneck: Schwengeler 1991, S. 181.

Die geistig-seelische Seite der Archetypen hat, im Vergleich dazu, in den Augen Jungs, eine andere Aufgabe. Seiner Meinung nach ist sie für die psychische Entwicklung zuständig, die die Menschen im Verlauf ihres Lebens durchlaufen, was weiter unten noch ausführlicher thematisiert wird.¹²⁷

2.2.1.5. Anima und Animus

Zwei, hinsichtlich ihrer Rolle in der menschlichen Psyche, besondere Archetypen in C.G. Jungs Theorie des kollektiven Unbewussten sind die *Anima* und der *Animus*. Um zu verstehen, was Jung unter diesen Begriffen versteht, ist es zuallererst wichtig zu erwähnen, dass, für den Schweizer Psychologen, sowohl sämtliche Frauen als auch Männer, seit der Entstehung der Menschheit, a priori über spezifische Persönlichkeitseigenschaften verfügen, durch die sie sich voneinander unterscheiden, und die für das jeweilige Geschlecht und dessen Wesensart als typisch angesehen werden können.¹²⁸ Dieser Sichtweise nach ist die weibliche Natur durch „Stimmungen, Gefühle, Ahnungen, Empfänglichkeit für das Irrationale, persönliche Liebesfähigkeit, Natursinn und als Wichtigstes die *Beziehung zum Unbewussten*“¹²⁹ gekennzeichnet, wohingegen die typisch männlichen Qualitäten die Bereiche Verstand, Intellekt, Erkenntnis, Initiative, Aktivität, Mut sowie Entschlossenheit umfassen sollen.¹³⁰ Jung vertritt aber gleichzeitig auch die Meinung, „daß die geschlechtsspezifischen Eigenschaften auch dem Gegengeschlecht innewohnen, allerdings in unbewußter Form [...]“.¹³¹ Denn seiner Ansicht nach haben alle Männer, von Beginn der Menschheitsgeschichte an, immer wieder die typisch weiblichen Attribute in den unterschiedlichsten Situationen erlebt und wahrgenommen. Diese sich wiederholenden Erfahrungswerte haben, dem Schweizer Psychologen zufolge, mit der Zeit dazu geführt, dass sich die genuin weiblichen Persönlichkeitsmerkmale auch in den Männern verankert haben, nämlich als Komponente in der psychischen Sphäre des kollektiven Unbewussten der männlichen Psyche, die er als den Archetypus der Anima bezeichnet und als die unbewusste

¹²⁷ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 100 f.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 125 f.

¹²⁹ von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 177.

¹³⁰ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 135.

¹³¹ Baumgardt, Ursula, *König Drosselbart und die widerspenstige Königstochter. C.G. Jungs Frauenbild – Eine Kritik*, München [u.a.]: Piper 1993, S. 36.

weibliche Seite im Mann ansieht.¹³² „Die Anima verkörpert alle weiblichen Seeleneigenschaften im Manne [...].“¹³³ Vor dem Hintergrund dieser Feststellungen und seiner Vererbungsthese bezüglich des kollektiven Unbewussten, vertritt Jung den Standpunkt, dass ein Mann von Geburt an, grundsätzlich neben den für sein Geschlecht typischen Persönlichkeitseigenschaften, mit der Anima auch deren weibliche Pendanten a priori in sich angelegt hat, sich dessen jedoch nicht bewusst ist, da diese, als Archetyp, im kollektiven Unbewussten verborgen liegen. Die Existenz der Anima bleibt, der Ansicht Jungs nach, für das Leben der Männer nicht ohne Folgen. Aus dem Unbewussten heraus kann sie, laut dem Schweizer Psychologen, das bewusste Agieren des Mannes beeinflussen, sodass bei diesem gelegentlich die positiven, dann aber auch die negativen Aspekte der weiblichen Persönlichkeitseigenschaften aufblitzen. Unterliegt ein Mann den negativen Einflüssen der Anima, so rufen diese, für Jung, bei ihm u.a. depressive Laune, Empfindlichkeit, Reizbarkeit oder ewige Unzufriedenheit hervor.¹³⁴

„Die Anima ist ein Faktor von höchster Wichtigkeit in der Psychologie des Mannes, wo immer Emotionen und Affekte am Werke sind [...]. Wenn die Anima in stärkerem Maße konstellierte ist, so verwendet sie den Charakter des Mannes und macht ihn launisch, eifersüchtig, eitel und unangepaßt.“¹³⁵

Positive Beeinflussung durch die Anima äußert sich, in Jungs Augen, beim Mann dagegen etwa durch Ideenreichtum und Kreativität, sowie durch eine vertrauensvolle und fürsorgliche Bezogenheit zu den Mitmenschen.¹³⁶

So, wie der Mann, in der Ansicht Jungs, mit dem Archetypus der Anima über eine weibliche Seite in seinem Unbewussten verfügt, so existiert, laut dem Schweizer Psychologen, analog dazu, in der unbewussten Psyche der Frau auch eine männliche: der Animus.¹³⁷ Jung geht davon aus, dass dieser Archetypus alle typisch männlichen Persönlichkeitseigenschaften umfasst, wodurch, seiner Ansicht nach, auch allen Frauen, von Geburt an, die gegengeschlechtlichen Qualitäten immanent sind. Die Genese des Animus in der Psyche der Frau hat, für Jung, denselben Verlauf genommen, wie jene der Anima im Mann, nur eben mit

¹³² Vgl. Jung, Carl G., „Die Ehe als psychologische Beziehung“, in: Ders., *Seelenprobleme der Gegenwart*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 173-184, hier S. 181.

¹³³ von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 177.

¹³⁴ Vgl. von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 177-179.

¹³⁵ Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 86.

¹³⁶ Vgl. Hark, Helmut (Hg.), *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*, Olten [u.a.]: Walter 1990, S. 20 f.

¹³⁷ Vgl. Jung, „Aion“, S. 23.

umgekehrten Vorzeichen: „Der Animus ist eine Art Niederschlag aller Erfahrungen der weiblichen Ahnen am Manne [...].“¹³⁸ Auf die gleiche Art und Weise, wie die Anima beim Mann, kann auch der Animus bei der Frau, Jung zufolge, dazu führen, dass die positiven und negativen Seiten der gegengeschlechtlichen Persönlichkeitseigenschaften in Erscheinung treten. Unterliegt eine Frau den negativen Wirkungen ihres Animus, so verhält sie sich, Jungs Meinung nach, beispielsweise gesetzgeberisch, lehrhaft, weltverbessernd oder prinzipienhaft.¹³⁹ Wenn der Animus dagegen seine positiven Einflüsse entfaltet, wird er, in den Augen des Schweizer Psychologen, der Frau Nachdenklichkeit, Überlegung oder etwa auch Erkenntnis verleihen.¹⁴⁰

Beide gegengeschlechtlichen Archetypen haben, für Jung, in der Folge aber noch eine weitere wichtige Bedeutung, da sie, seiner Sicht nach, der Grund dafür sind, dass sich Menschen ineinander verlieben. Genauso wie der Schatten, tendieren Anima und Animus, Jung zufolge, nämlich dazu, sich aus dem Inneren der Psyche in die Außenwelt zu projizieren. Die Anima des Mannes projiziert sich, nach Jung, dabei in der Regel auf reale Frauen, der Animus der Frau auf reale Männer. In solchen Fällen nehmen Menschen, laut dem Schweizer Psychologen, die typischen geschlechterspezifischen Persönlichkeitsmerkmale des betreffenden gegengeschlechtlichen Gegenübers, über die sie selbst unbewusst verfügen, in besonderem Ausmaß wahr, fühlen sich davon angezogen und verlieben sich aus genau diesen Gründen.¹⁴¹

„Die Faszination und Belebung in der Verliebtheit gründet in der Jung’schen Sichtweise jedoch geradezu auf der Projektion. Das Thema dieser Projektion ist dabei nicht beliebig und aus dem archetypischen Fundus heraus austauschbar, sondern explizit dem archetypischen Paar Anima und Animus vorbehalten.“¹⁴²

Neben der Tendenz, durch Projektionen in der Außenwelt zu erscheinen, teilen die Anima und der Animus, für Jung, mit dem Schatten noch eine weitere Gemeinsamkeit. Auch die beiden gegengeschlechtlichen Archetypen können, ihm zufolge, in personifizierter Form in Träumen auftreten und dort ihre verschiedenen Aspekte zur Schau stellen.¹⁴³ So taucht die

¹³⁸ Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 94.

¹³⁹ Vgl. Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 132.

¹⁴⁰ Vgl. Jung, „Aion“, S. 25.

¹⁴¹ Vgl. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 82 f; vgl. auch Müller/Müller, *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, S. 23 f, S. 328 f.

¹⁴² Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 139.

¹⁴³ Vgl. Jung, „Aion“, S. 22.

Anima, seiner Ansicht nach, in den Träumen der Männer, in der Regel immer in Gestalt einer Frau auf, der Animus dagegen, in den Träumen der Frauen, als einzelner Mann oder als eine Gruppe von Männern.¹⁴⁴

Abschließend kann in Bezug auf Jungs Konzept von Anima und Animus noch gesagt werden, dass es, bis heute, immer wieder unterschiedlichster Kritik ausgesetzt ist. Einerseits orten etwa Post-JungianerInnen darin einen Widerspruch in Jungs Archetypentheorie, die ja davon ausgeht, dass alle Menschen mit exakt denselben archetypischen Voraussetzungen geboren werden.¹⁴⁵ Auf der anderen Seite zieht die Tatsache, dass sich Jung, mit seinen Ausführungen zu Anima und Animus, der Geschlechterthematik annimmt und im Zuge dessen von fundamentalen, a priori existierenden, psychischen Unterschieden zwischen Männern und Frauen ausgeht, auch immer wieder kritische Meinungen von feministischer Seite her nach sich.¹⁴⁶

2.2.1.6. Der Individuationsprozess

Die wesentlichste Funktion, die die Archetypen, ausgehend von ihrer geistig-seelischen Seite, der Ansicht C.G. Jungs nach, in der Psyche des Menschen bekleiden, ist die Organisation und Durchführung eines Vorgangs, den der Schweizer Psychologe als *Individuationsprozess* bezeichnet. In gleicher Weise, wie dem menschlichen Körper durch Zellstrukturen sowie Gene bestimmte Faktoren eingeschrieben sind, die die physische Entwicklung von der Geburt bis zum Tod bestimmen, so existiert, für Jung, analog dazu, mit den Archetypen eine angeborene innere Instanz, die für die psychischen Reifungsschritte, während der gesamten Dauer eines Menschenlebens, verantwortlich ist. Die Summe dieser von den Archetypen gesteuerten Entwicklungsschritte ergibt, für Jung, den Individuationsprozess.¹⁴⁷

„Der Individuationsprozeß ist in seiner Gesamtheit eigentlich ein spontaner, natürlicher und autonomer, jedem Menschen potentiell mitgegebener Ablauf innerhalb der Psyche, wenn er sich dessen auch zumeist unbewußt ist. Er bildet [...] als «Reifungs- bzw. Entfaltungsprozeß» die psychische Parallele zum Wachstums- und Alterungsprozeß des Körpers.“¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vgl. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, S. 92.

¹⁴⁵ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 124.

¹⁴⁶ Vgl. Stein, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, S. 153, S. 163.

¹⁴⁷ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 171, S. 174.

¹⁴⁸ Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 164 f.

Als das zentrale Steuerungsorgan des Individuationsprozesses fungiert das Selbst als Zentrum der Gesamtpsyche, das Jung ebenfalls als Archetypus ansieht. Es koordiniert, ihm zufolge, sämtliche Aktivitäten, die die psychische Entwicklung eines Menschen bestimmen.¹⁴⁹

Jung unterteilt nun den Verlauf des Individuationsprozesses in zwei Abschnitte, die er als *Lebenshälften* bezeichnet. Seiner Auffassung nach sind die ersten Jahrzehnte im Leben eines Menschen dazu bestimmt, sich der äußeren Welt anzupassen und sich darin zu etablieren, sowie für Nachkommenschaft zu sorgen.¹⁵⁰ Dementsprechend steht, für Jung, die erste Lebenshälfte, in Einklang mit den physischen Reifungsvorgängen, ganz im Zeichen des Ziels, sowohl die schrittweise Anpassung, Einordnung und Festsetzung des Individuums in der Realität, mit all den damit verbundenen natürlichen und gesellschaftlich bedingten Gegebenheiten und Aufgaben zu fördern und zu erreichen, als auch, den Menschen, von psychischer Seite her, zur Fortpflanzung und zur verantwortungsvollen Erziehung von Kindern zu befähigen. Die wichtigste Bedingung dafür ist, laut Jung, dass sich in der Psyche des Menschen ein funktionstüchtiges und gefestigtes Ich-Bewusstsein und eine gut ausgeformte Persona bilden.¹⁵¹ Neben diesen zentralen Entwicklungen initiieren die Archetypen, unter der Leitung des Selbst, Jung zufolge, darüber hinaus, parallel und in Wechselwirkung dazu, eine Reihe an weiteren Reifungsprozessen, die demselben Zweck dienen. So ist etwa der Archetypus des Helden maßgeblich dafür verantwortlich, dass sich ein Mensch allmählich von seinen Eltern zu emanzipieren beginnt, sich zu der Führung eines eigenständigen Daseins befähigt fühlt und sich, als Folge davon, auf eigene Faust in der Welt behaupten möchte. Diese psychischen Entwicklungsvorgänge der ersten Lebenshälfte sind, laut Jung, dann abgeschlossen, wenn der Mensch einen gefestigten Platz im Gefüge der Wirklichkeit eingenommen hat, was in der Regel mit der Ausführung eines Berufes und mit der Gründung einer eigenen Familie verbunden ist.¹⁵² Ab diesem Zeitpunkt wird, allmählich, der Übergang zur Entwicklungsphase der zweiten Lebenshälfte einsetzen, den Jung die *Lebenswende* nennt, und der sich, ihm zufolge, in der Regel im Alter zwischen 35 und 40 Jahren vollzieht.¹⁵³

¹⁴⁹ Vgl. Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 399, S. 444; vgl. auch Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 171, S. 174.

¹⁵⁰ Vgl. Jung, Carl G., „Die Lebenswende“, in: Ders., *Seelenprobleme der Gegenwart*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1991, S. 157-172, hier S. 167 f.

¹⁵¹ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 167; vgl. auch Stein, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, S. 204.

¹⁵² Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 174 f.

¹⁵³ Vgl. Jung, „Die Lebenswende“, S. 164.

Die zweite Lebenshälfte ist, dem Schweizer Psychologen zufolge, von Entwicklungsvorgängen geprägt, die den Menschen zur Auseinandersetzung mit seiner inneren Welt hinleiten und ihm eine tiefere Kenntnis von deren Beschaffenheit ermöglichen.¹⁵⁴ Hier soll das Individuum jenes Stadium erreichen, das Jung als Kernstück und übergeordnetes Ziel des gesamten Individuationsprozesses ansieht und wie folgt beschreibt: „Ich gebrauche den Ausdruck «Individuation» in Sinne jenes Prozesses, welcher ein psychologisches «Individuum», das heißt eine gesonderte, unteilbare Einheit, ein Ganzes erzeugt.“¹⁵⁵ Jung meint damit, dass der Mensch, im Verlauf der zweiten Lebenshälfte, die Ganzheit seiner Persönlichkeit erreicht, zu einer psychischen Einheit wird,¹⁵⁶ was, seiner Vorstellung nach, durch die Bewusstwerdung und Integration wesentlicher Anteile des Unbewussten im Ich-Bewusstsein bewerkstelligt wird. Der erste Schritt auf diesem Weg liegt, Jung zufolge, in der Bewusstwerdung und Integration des eigenen Schattens, wodurch das Individuum mit jenen Persönlichkeitsanteilen konfrontiert wird, die es an sich selbst abgelehnt und in das Unbewusste verdrängt hat.¹⁵⁷ Als zweites Teilstück folgt, in der Vorstellung des Schweizer Psychologen, anschließend die Auseinandersetzung mit der Anima bzw. dem Animus.¹⁵⁸ Dabei geht es, laut Jung, darum, dass sich der Mensch der in seinem unbewussten Inneren existierenden gegengeschlechtlichen Seite bewusst wird, was dazu führen soll, dass man sich dadurch deren negativer Wirkungen entledigt und dafür deren positiven Einflüssen umso intensiver unterliegt.¹⁵⁹ Unter dem Aspekt der Bewusstwerdung und Integration des Schattens, sowie der Anima bzw. des Animus, bedeutet der Individuationsprozess in der zweiten Lebenshälfte, für Jung, auch immer einen Entfaltungsvorgang, dessen Zweck es ist, dass sich der Mensch sämtlicher, ihm gegebener Persönlichkeitszüge bewusst ist, diese akzeptiert, mit ihnen zu leben lernt und auch all seine Potentiale verwirklichen kann.¹⁶⁰ Der letzte Abschnitt in der psychischen Entwicklung des Menschen, hin in Richtung Ganzheit der Persönlichkeit und Einheit der Psyche, ist, der Ansicht Jungs nach, gekennzeichnet durch eine Konfrontation mit den weiteren archetypischen Bestandteilen der unbewussten Psyche. Der Mensch erhält dabei zum einen

¹⁵⁴ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 167.

¹⁵⁵ Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewusste“, S. 293.

¹⁵⁶ Vgl. Stein, *Jung*, S. 205, S. 208.

¹⁵⁷ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 168.

¹⁵⁸ Vgl. Jung, „Aion“, S. 31.

¹⁵⁹ Vgl. Hark (Hg.), *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*, S. 24.

¹⁶⁰ Vgl. Stein, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, S. 208.

Einsicht in die verschiedenen, in ihm vorhandenen Archetypen und deren Wirkmächte und Bedeutung für die eigene Person, zum anderen eignet er sich im Zuge dessen besonderes, mit den Archetypen verknüpft Wissen über die Menschheit an. Dieser Entwicklungsvorgang kulminiert, laut Jung, darin, dass der Mensch zu der Erkenntnis gelangt, dass er mit dem Archetyp des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché, über eine Instanz im Unbewussten verfügt, die das Zentrum seiner ganzen Psyche ausmacht und wesentliche Abläufe darin steuert.¹⁶¹ So führt der Individuationsprozess in seinem Endergebnis dazu, dass sich der Mensch der Gesamtheit seiner Persönlichkeitsanteile vollends bewusst ist und außerdem über die Kenntnis der eigenen unbewussten psychischen Wesenheit und ihrer Mächte verfügt, was, für Jung, schlussendlich die Vereinigung der beiden Sphären der Psyche bedeutet.¹⁶²

Der Individuationsprozess vollzieht sich, in den Augen Jungs, nun einerseits dahingehend, dass in den verschiedenen Phasen des Lebens eines Menschen, wie beispielsweise in der Kindheit, der Pubertät oder der Adoleszenz, ganz bestimmte Archetypen in der Psyche aktiviert werden und für jeweils typische altersspezifische Einstellungen, Denk- oder Verhaltensweisen sorgen.¹⁶³ Andererseits spielen, für den Schweizer Psychologen, vor allem in der zweiten Lebenshälfte, in der es für das Individuum darum geht, auf intensive Art und Weise mit seinem Unbewussten in Berührung zu kommen, Träume als Motor der psychischen Entwicklung die wesentliche Rolle,¹⁶⁴ was im Rahmen des nächsten Abschnittes, der sich mit Jungs Traumtheorie auseinandersetzt, näher behandelt wird.

2.2.2. Träume

In diesem Abschnitt wird ein Überblick über die Traumtheorie C.G. Jungs gegeben, wobei zunächst die allgemeinen Erkenntnisse Jungs zu den Träumen erläutert werden, um anschließend auf die Thesen des Schweizer Psychologen, hinsichtlich der Funktionen der Träume, der Sprache der Träume und der Traumdeutung näher einzugehen.

¹⁶¹ Vgl. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 64; vgl. auch Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 196 f.

¹⁶² Vgl. Stein, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, S. 220.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 202.

¹⁶⁴ Vgl. Jung, Carl G., „Vom Wesen der Träume“, in: *Das C.G. Jung Lesebuch*, hrsg. v. Franz Alt, Olten [u.a.]: Walter 1983, S. 53-72, hier S. 62-66.

2.2.2.1. Allgemeine Erkenntnisse zu den Träumen

Aus C.G. Jungs Sicht stellen Träume Erzeugnisse dar, die der unbewussten Schicht der menschlichen Psyche entstammen und über deren Entstehung das Ich-Bewusstsein folglich keinerlei Kontrolle ausüben kann.¹⁶⁵ Sie treten, laut Jung, deshalb während des Schlafzustandes in Erscheinung, da das Ich-Bewusstsein, im Wachzustand, in einem so besonders starkem Maße auf die Realität und deren Verarbeitung konzentriert ist, dass das Unbewusste dabei außerstande ist, auf direkte Art und Weise mit der bewussten Psyche in Kontakt zu treten. Befindet sich jedoch ein Mensch in der Phase des Schlafes, fällt diese Aufmerksamkeit, die er der Wirklichkeit schenkt, weg und es wird dem Unbewussten somit möglich, das Ich-Bewusstsein, während dessen Ruhezustandes, mit Träumen zu beschäftigen, die dann unmittelbar nach dem Aufwachen erinnert werden.¹⁶⁶ Anders als Freud, unterscheidet Jung nicht zwischen einem latenten und einem manifesten Trauminhalt. Ihm zufolge ist der Traum, so wie er erlebt und erinnert wird, ein unverfälschtes unbewusstes Produkt, das keiner Zensur unterliegt:

„Die sogenannte Fassade ist aber bei den meisten Häusern keineswegs ein Trug oder eine täuschende Verzerrung, sondern entspricht dem Gehalt eines Hauses und verrät ihn sogar oft ohne weiteres. So ist auch das manifeste Traumbild der Traum selber und enthält seinen ganzen Sinn.“¹⁶⁷

Diese Kritik Jungs an einer der wesentlichsten Säulen der Freud'schen Traumtheorie lässt schon vermuten, dass der Schweizer Psychologe, auch hinsichtlich der Funktion von Träumen, einen anderen Standpunkt vertritt als sein österreichischer Kollege, mit dessen diesbezüglichen Thesen er sich nicht anfreunden kann: „Ich bin daher zur Ansicht gekommen, daß die Freudsche Auffassung, die Träume hätten wesentlich wunscherfüllende und schlafbewahrende Funktion zu eng ist [...]“.¹⁶⁸ Für Jung sind Träume dagegen wichtige Botschaften des Unbewussten an das Ich-Bewusstsein, die bei letzterem immer eine Veränderung erzielen möchten.¹⁶⁹ Was darunter genau zu verstehen ist, wird im folgenden Abschnitt dargelegt, der sich mit den zwei Funktionen beschäftigt, die Jung den Träumen zuschreibt.

¹⁶⁵ Vgl. Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 173.

¹⁶⁶ Vgl. Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 169 f.

¹⁶⁷ Jung, Carl G., „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“, in: *Das C.G. Jung Lesebuch*, hrsg. v. Franz Alt, Olten [u.a.]: Walter 1983, S. 73-100, hier S. 85.

¹⁶⁸ Jung, Carl G., „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, in: Ders., *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 89-131, hier S. 103.

¹⁶⁹ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 60.

2.2.2.2. Die Funktionen der Träume

2.2.2.2.1. Die kompensatorische Funktion

C.G. Jung vertritt die Meinung, dass es sich bei der Psyche des Menschen um ein System handelt, das nach dem Prinzip der *Selbstregulation* funktioniert.¹⁷⁰ Die Theorie von selbstregulativen Systemen stammt eigentlich aus dem Bereich der Naturwissenschaft und hat, bis in die heutige Zeit, Eingang in unterschiedlichste wissenschaftliche Disziplinen, so eben auch in die Psychologie, gefunden. Systeme, die nach dem Prinzip der Selbstregulation beschrieben werden, lassen sich dadurch charakterisieren, dass sie ihre eigene Entwicklung selbst steuern und darüber hinaus danach streben, sich in einem ständigen Gleichgewichtszustand, einer *Homöostase*, zu halten.¹⁷¹ Auf exakt diesem Konzept basiert das von Jung entworfene Modell der menschlichen Psyche. Einerseits durchläuft die Psyche, in der Vorstellung des Schweizer Psychologen, wie hier schon weiter oben verdeutlicht wurde, einen Entwicklungsprozess, nämlich den Individuationsprozess. Gleichzeitig aber sieht es Jung auch als eines ihrer wesentlichsten Merkmale an, dass sie ebenfalls permanent versucht, sich in einem Gleichgewichtszustand zu halten.¹⁷²

Für die Aufrechterhaltung der Homöostase der Psyche eines Menschen spielen, laut Jung, Träume eine ganz entscheidende Rolle. Das Gleichgewicht des psychischen Systems wird, in der Vorstellung Jungs, durch *Einstellungen* des Ich-Bewusstseins ins Wanken gebracht, die eine *Einseitigkeit* aufweisen.¹⁷³ Einseitige bewusste Einstellungen entstehen, dem Schweizer Psychologen zufolge, dadurch, dass sich das Ich-Bewusstsein, zum Zwecke einer angemessenen Realitätsbewältigung, extrem auswählend verhält und nur eine limitierte Menge an Inhalten in seinen Bereich aufnimmt und längerfristig darin beherbergt. Aufgrund dieses auswählenden Agierens des Ich-Bewusstseins wird als nicht dazugehörig empfundenes Material laufend, entweder durch Verdrängen oder Vergessen, wieder aus dem Bewusstseinsfeld entfernt oder von vornherein schon gar nicht zu selbigem zugelassen und ausschließlich unterschwellig wahrgenommen. Dieses selektive Verhalten mag zwar für ein funktionierendes Zurechtfinden in der Wirklichkeit dienlich sein, jedoch können daraus, Jung zufolge, beim Menschen falsche und unzureichende bewusste Standpunkte, also einseitige

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁷¹ Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 56.

¹⁷² Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 60-62.

¹⁷³ Vgl. Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 104.

bewusste Einstellungen, gegenüber entweder die eigene Person oder das äußere Umfeld betreffende Tatsachen, auftreten.¹⁷⁴

Da aber die menschliche Psyche, nach Meinung des Schweizer Psychologen, dem Prinzip der Selbstregulation untersteht, muss innerpsychisch diesen gleichgewichtsstörenden einseitigen Einstellungen des Ich-Bewusstseins entgegengewirkt werden. Der Mechanismus, der dafür verantwortlich ist, wird von Jung als *Kompensation* bezeichnet¹⁷⁵ und basiert, ihm zufolge, auf einem grundsätzlich kompensatorischen Verhältnis, das zwischen dem Unbewussten und dem Ich-Bewusstsein herrscht:

„Das funktionale Verhältnis der unbewussten Vorgänge zum Bewußtsein dürfen wir als ein kompensatorisches [...] bezeichnen, indem der unbewußte Vorgang erfahrungsgemäß das subliminale Material, das durch die Bewußtseinslage konstellierte ist, zutage fördert, also alle diejenigen Inhalte, welche, wenn alles bewußt wäre, am bewußten Situationsbild nicht fehlen könnten.“¹⁷⁶

Das Unbewusste kompensiert das Ich-Bewusstsein, in der Vorstellung Jungs, zunächst einmal rein dadurch, dass es all das von ihm ausgeschlossene Material aufnimmt und speichert. Aufgrund dieses, sich daraus ergebenden persönlichen unbewussten Bereiches, ist es, in den Augen des Schweizer Psychologen, dem Unbewussten möglich, weitere kompensatorische Schritte einzuleiten, um einseitigen bewussten Einstellungen gegenzusteuern.¹⁷⁷ Als das Mittel dieser Gegensteuerung fungieren, Jung zufolge, die Träume: „*Die Träume verhalten sich kompensatorisch zur jeweiligen Bewußtseinslage.*“¹⁷⁸ Ihre Funktion „besteht in dem Versuch, uns das psychische Gleichgewicht wiederzugeben, indem sie Traummaterial produzieren, das auf subtile Weise die gesamte psychische Balance wiederherstellt.“¹⁷⁹ Im Sinne dieser, ihnen von Jung attestierten *kompensatorischen Funktion*, sind Träume als Botschaften des Unbewussten an das Ich-Bewusstsein zu verstehen, deren Ziel es ist, einseitige bewusste Einstellungen zu beheben, um so für eine ausgewogene Balance und ein Gleichgewicht innerhalb der menschlichen Psyche zu sorgen. Mithilfe der Träume setzt das Unbewusste, dieser Ansicht nach, der jeweiligen einseitigen bewussten Orientierung einen Standpunkt entgegen, der an einer bestimmten Sache fehlende, nicht beachtete, nicht

¹⁷⁴ Vgl. Jung, „Psychologische Typen“, S. 485 f.

¹⁷⁵ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 60.

¹⁷⁶ Ebd., S. 527.

¹⁷⁷ Vgl. Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 104 f.

¹⁷⁸ Ebd., S. 103.

¹⁷⁹ Jung, „Zugang zum Unbewussten“, S. 50.

anerkannte Informationen beinhaltet, und versucht damit, die falsche oder mangelhafte Bewusstseins-einstellung entweder komplett zu korrigieren oder um das nötige Wissen zu ergänzen.¹⁸⁰ So kann es zum Beispiel vorkommen, dass man den schlechten Einfluss, den ein Mitmensch auf die eigene Person ausübt, nicht mitbekommt. Der Jung'schen Auffassung folgend, setzt in einem solchen Fall eine Kompensation des Unbewussten ein, die, durch dementsprechende Träume, diese einseitige Einstellung des Ich-Bewusstseins berichtigt und einem das wahre Gesicht des betreffenden Menschen vor Augen führt. Dasselbe passiert, für den Schweizer Psychologen, etwa auch, wenn ein Mensch sich selbst versehentlich als zu gering und minderwertig einschätzt. Das Unbewusste wird seiner kompensatorischen Funktion nachkommen und mittels geeigneter Traumkompositionen das vorhandene Ungleichgewicht zurechtrücken.¹⁸¹

Initiiert und gesteuert wird der gesamte Kompensationsmechanismus des Unbewussten, in den Augen Jungs, von dem im Unbewussten beheimateten Archetypus des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché. Dieser ist nämlich, der Ansicht des Schweizer Psychologen nach, nicht nur mit der Funktion betraut, die psychische Entwicklung voranzutreiben, sondern auch darauf bedacht, dass der Mensch sein Leben in der für ihn optimalsten Weise führt und gestaltet. Einseitige Einstellungen des Ich-Bewusstseins laufen aber dieser Intention zuwider und lösen so, für Jung, die Störungen des psychischen Gleichgewichtes aus. Aufgrund dessen lassen sich kompensatorische Träume, für Jung, als unbewusste Botschaften verstehen, die einseitige bewusste Einstellungen beheben möchten, um einerseits das psychische Gleichgewicht aufrechtzuerhalten und, um damit zusammenhängend, gleichzeitig dem Menschen auch eine ideale Lebensführung und Lebensgestaltung zu ermöglichen.¹⁸²

„Tatsächlich sind Träume unparteiische, der Willkür des Bewußtseins entzogene, spontane Produkte der unbewußten Seele. Sie sind reine Natur und deshalb von unverfälschter natürlicher Wahrheit, daher wie nichts anderes geeignet, uns dann eine dem menschlichen Grundwesen entsprechende Haltung wiederzugeben, wenn sich unser Bewußtsein zu weit von seiner Grundlage entfernt und in einer Unmöglichkeit festgefahren hat.“¹⁸³

Jung erweitert aber das Wirkungsspektrum der kompensatorischen Funktion der Träume, unter der Leitung des Archetypus des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché, noch um einige

¹⁸⁰ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 126.

¹⁸¹ Vgl. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, S. 65.

¹⁸² Vgl. Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 169-173; vgl. auch Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 56 ff, S. 124-128.

¹⁸³ Jung, „Zivilisation im Übergang“, S. 173.

andere Aspekte. Ihm zufolge korrigieren oder ergänzen Träume, im Rahmen ihrer kompensatorischen Tätigkeit, nicht nur einseitige Einstellungen des Ich-Bewusstseins, sondern sie können sich dabei auch unterstützend gegenüber angemessenen Bewusstseinsorientierungen äußern: „Ist die Stellung des Bewußtseins aber «korrekt» (adäquat), so koinzidiert der Traum und unterstreicht damit dessen Tendenz [...]“. ¹⁸⁴ Eine zentrale Bedeutung spielen kompensatorische Träume, der Auffassung Jungs nach, in mancherlei Hinsicht auch für den Ablauf des Individuationsprozesses, da sie einerseits etwaigen, mit einseitigen bewussten Einstellungen zusammenhängenden Fehlentwicklungen der Psyche entgegenwirken, ¹⁸⁵ und andererseits, in der zweiten Lebenshälfte, selbst zum zentralen Motor der psychischen Entwicklung, und zwar in Richtung Ganzheit der Persönlichkeit und Einheit der Psyche werden. Ihren bildhaften Kompositionen obliegt es, Jung zufolge, für die Bewusstwerdung und Integration des Schattens, der Anima bzw. des Animus und den anderen Archetypen, bis hin zum Archetypus des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché, zu sorgen. Sie kompensieren den Menschen hinsichtlich seines Selbstbildes und seiner Vorstellungen, die eigene psychische Beschaffenheit betreffend. ¹⁸⁶

2.2.2.2.2. Die prospektive Funktion

Um seiner Aufgabe als zentrales Steuerungsorgan der psychischen Entwicklung und seinem Streben nach einer optimalen Lebensgestaltung und Lebensführung des Menschen nachzukommen, produziert der Archetypus des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché, in den Augen C.G. Jungs, Träume nicht nur in einem kompensatorischen Zusammenhang, sondern setzt sie, darüber hinaus, auch auf eine andere Art und Weise ein. So nehmen Träume neben ihrer kompensatorischen Tätigkeit, für Jung, im psychischen Leben eines Menschen noch eine weitere wichtige Aufgabe ein, die er als *prospektive Funktion* bezeichnet: „*Ich möchte die prospektive Funktion des Traumes unterscheiden von seiner kompensatorischen Funktion.*“ ¹⁸⁷ Wie die Bedeutung des Wortes „prospektiv“, als ein gängiger synonyme Ausdruck für „weitblickend“, bereits vermuten lässt, ist dieser Wirkungsbereich der Träume, für den Schweizer Psychologen, durch einen vorausschauenden Aspekt gekennzeichnet und wird von ihm auf folgende Art und Weise definiert: „Die prospektive Funktion [...] ist eine im

¹⁸⁴ Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 60.

¹⁸⁵ Vgl. Stein, C.G. *Jungs Landkarte der Seele*, S. 206 f.

¹⁸⁶ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 66; vgl. auch Stevens, *Jung*, S. 88 f.

¹⁸⁷ Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 106.

Unbewußten auftretende Antizipation zukünftiger bewußter Leistungen, etwa wie eine Vorübung oder wie eine Vorausskizzierung, ein im Voraus entworfener Plan.“¹⁸⁸ Prospektive Träume können, Jungs Vorstellung nach, in unterschiedlichen Fällen unter jeweils unterschiedlichen Vorzeichen in Erscheinung treten und umfassen daher, in ihrer Gesamtheit, ein relativ breites Wirkungsspektrum.

Ihre vielleicht wichtigste Bedeutung in der menschlichen Psyche hat die prospektive Funktion der Träume, für Jung, im Dienste der Individuation inne. Der Archetypus des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché und zentrale treibende Kraft hinter den psychischen Entwicklungsprozessen, kreiert, seiner Ansicht nach, immer wieder Träume, in denen sich anstehende Reifungsvorgänge der Psyche bereits anzukündigen pflegen.¹⁸⁹ „Das heißt die Träume haben den Blick auch in die Zukunft gerichtet, sind auf künftige Veränderungen hin orientiert und können diese in den Traumbildern vorwegnehmen, *antizipieren*.“¹⁹⁰ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist die prospektive Funktion der Träume, in der Auffassung Jungs, ein wichtiger Motor zur Ankurbelung der psychischen Reifung, indem sie den Menschen auf bevorstehende Veränderungen seiner Psyche aufmerksam macht und vorbereitet. Prospektive Träume stellen, laut Jung, somit für den Menschen erste Impulse, hin zu einem neuen psychischen Entwicklungsstadium dar, sie geben den Anstoß für eine neue Richtung, in die die Psyche voranschreitet.¹⁹¹ „Wir verbinden mit dem Begriff des »Prospektiven« gerne die Anschauung von etwas Aufbauendem, Vorbereitendem und Synthetischem.“¹⁹²

Abgesehen von dieser wichtigen entwicklungsbezogenen Aufgabe, kommt die prospektive Funktion der Träume, für Jung, aber auch noch in anderen Zusammenhängen zum Tragen. So können, ihm zufolge, etwa prospektive Träume auftreten, die dem Menschen hinsichtlich einer idealen Lebensführung und Lebensgestaltung zeigen, welchen Verlauf bestimmte Situationen nehmen können, oder sie liefern die Lösungsvorschläge für verfahrenere Zustände

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. Riedel, Ingrid, *Träume. Wegweiser in neue Lebensphasen*, Stuttgart: Kreuz 1997, S. 23, S. 43 f; vgl. auch Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 240 f.

¹⁹⁰ Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 170.

¹⁹¹ Vgl. Riedel, *Träume*, S. 23, S. 43 f.

¹⁹² Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 109.

und für jedwede Art anderer Probleme, mit denen ein Individuum im Verlauf seines Lebens konfrontiert ist.¹⁹³

„Daß die prospektive Funktion des Traumes der bewußten Vorkombinierung gelegentlich bedeutend überlegen ist, ist insofern nicht erstaunlich, als der Traum aus der Verschmelzung unterschwelliger Elemente hervorgeht, also eine Kombination aller derjenigen Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle ist, welche dem Bewußtsein, um ihrer schwachen Betonung willen entgangen sind. Außerdem kommen dem Traum noch die unterschwelligen Erinnerungsspuren zu Hilfe, welche das Bewußtsein nicht mehr wirklich beeinflussen vermögen. Hinsichtlich der Prognosenstellung ist daher der Traum gelegentlich in einer viel günstigeren Lage als das Bewußtsein.“¹⁹⁴

Darüber hinaus gibt es, Jung zufolge, auch noch die Möglichkeit, dass die prospektive Traumfunktion, in Verbindung mit der kompensatorischen Funktion, in Erscheinung tritt oder selbst kompensatorische Züge aufweist. Ersteres kann, der Sichtweise des Schweizer Psychologen nach, der Fall sein, wenn etwa ein Traum nicht nur korrigierend oder berichtigend in eine einseitige bewusste Einstellung eingreift, sondern zusätzlich auch zeigt, was mit einer veränderten Bewusstseinsorientierung möglich sein kann. Durch Letzteres sind, laut Jung, dagegen all diejenigen Träume gekennzeichnet, die darlegen, welche schlechten Auswirkungen bei einer zu einseitigen Einstellung des Ich-Bewusstseins eintreten können.¹⁹⁵

Nach dieser Darstellung der Funktionen, die Träume in den Augen Jungs innehaben, wird hier nun auf die Ansichten des Schweizer Psychologen, bezüglich der Sprache der Träume, eingegangen, wobei diese in drei Punkte aufgegliedert und beleuchtet werden soll.

2.2.2.3. Die Sprache der Träume

2.2.2.3.1. Irrationalität

In Rahmen seiner theoretischen Ausführungen zur Psyche stellt C.G. Jung unmissverständlich klar, dass, aus seiner Sicht, das Ich-Bewusstsein eines Menschen den Prinzipien der Ratio, der Logik, sowie der Moral folgt und auf deren Basis operiert. Demgegenüber attestiert Jung den aus dem Unbewussten hervorgehenden Träumen, eben diesen Grundlagen der bewussten

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 106 ff; vgl. auch Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 171 f, S. 177-183.

¹⁹⁴ Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 107.

¹⁹⁵ Vgl. Jung, „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“, S. 86 f.

Psyche zu widersprechen und sich im Vergleich dazu durch ein irrationales, phantastisches Erscheinungsbild auszuzeichnen:

„Unter den seelischen Erscheinungen bietet der Traum vielleicht am meisten «irrationale» Gegebenheiten. Er scheint ein Minimum von jener logischen Verknüpftheit und Hierarchie der Werte mitbekommen zu haben, die die sonstigen Bewußtseinsinhalte aufweisen und ist darum weniger durchschaubar und faßbar.“¹⁹⁶

Diese Irrationalität kommt, in der Ansicht des Schweizer Psychologen, speziell dadurch zum Ausdruck, dass in den Träumen die klassischen Normen, wie etwa Raum- und Zeitkategorien, moralische Grundwerte oder physikalische Gesetzmäßigkeiten, an die der Mensch und sein Ich-Bewusstsein gewöhnt sind, üblicherweise nicht gelten.¹⁹⁷ „In der Regel ist der Traum ein sonderbares und fremdartiges Gebilde, das sich durch viele «schlechte Eigenschaften», wie Mangel an Logik, zweifelhafte Moral, unschöne Feststellung und offensichtliche Widersinnigkeit oder Sinnlosigkeit auszeichnet.“¹⁹⁸ Als Ursachen für die irrationale und phantastische Natur der Träume können, der Jung'schen Auffassung nach, zweierlei Gründe genannt werden. Zum einen ist sie, seiner Sichtweise nach, auf das heterogene Material zurückzuführen, auf dessen Basis Träume gebildet werden und wodurch es passieren kann, dass sich Bewusstes und Unbewusstes, Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, Bekanntes und Unbekanntes in einer Traumkomposition in den verschiedensten Kombinationen überlagern können.¹⁹⁹ Zum anderen sind Träume, für Jung, psychische Erscheinungen, die primär über Bilder kommunizieren und daher viele Dinge nicht anders als in symbolischer Form auszudrücken vermögen.²⁰⁰ „Der Traum zeigt den subliminalen Aspekt jedoch in der Form eines *symbolischen Bildes* und nicht als rationalen Gedanken.“²⁰¹ Jung unterscheidet in diesem Kontext zwischen individuellen und kollektiven Symbolen, also einerseits solchen, die eigens auf die jeweilige Person zugeschnitten sind, die sie in ihren Träumen hervorbringt, und deren Bedeutung sich daher auf ein bestimmtes Individuum beschränkt, und jenen, die ubiquitär in Erscheinung treten, das heißt, einen für alle Menschen gültigen, universalen Sinn transportieren und somit archetypischer Herkunft sind.²⁰²

¹⁹⁶ Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 53.

¹⁹⁷ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 107.

¹⁹⁸ Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 53.

¹⁹⁹ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 107.

²⁰⁰ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 241.

²⁰¹ Jung, Carl G., „Symbole und Traumdeutung“, in: Ders., *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 7-87, hier S. 9.

²⁰² Vgl. ebd., S. 35.

2.2.2.3.2. Das Traummaterial

In der Vorstellung C.G. Jungs basieren Traumkompositionen auf drei verschiedenen Arten von Materialien, nämlich auf Bewusstseinsinhalten, sowie auf Komponenten des persönlichen und des kollektiven Unbewussten. Der Archetyp des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché und Regisseur der Träume bestimmt, für den Schweizer Psychologen, je nach Zweck darüber, in welchen Kombinationen und Anordnungen ein Traum aus diesen unterschiedlichen Elementen gebildet wird.²⁰³ Während die Bewusstseinsinhalte, wie etwa die Tagesreste, in den Augen Jungs, in der Regel als bloßes Baumaterial dienen, sind die Komponenten aus dem Unbewussten als die eigentlich aussagekräftigen Traumbestandteile anzusehen. Aus dem Bereich des persönlichen Unbewussten können dies sämtliche der dort vorhandenen Inhalte sein, so zum Beispiel peinliche oder traumatische Erlebnisse, die verdrängt wurden, als auch Schattenaspekte oder Tatsachen, die nur subliminal wahrgenommen oder vergessen wurden.²⁰⁴ Aus der Schicht des kollektiven Unbewussten ist, in diesem Kontext, archetypisches Material in Form von archetypischen Vorstellungen zu nennen. Wie hier andernorts schon erläutert wurde, sieht Jung die Archetypen als grundsätzlich unanschauliche Strukturelemente der unbewussten Psyche an, die allen Menschen, ungeachtet ihrer individuellen Herkunft, von Geburt an gegeben sind. Für den Schweizer Psychologen sind die Archetypen aber mit der Fähigkeit ausgestattet, eigene, ganz spezielle Bildmotive und archetypische Vorstellungen zu produzieren, die in den Träumen sämtlicher Menschen in identischen Zusammenhängen, mit denselben Bedeutungen und auf die gleiche Art und Weise, erscheinen.²⁰⁵ Der Archetyp des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyché bezieht, laut Jung, unter verschiedenen Umständen und zu unterschiedlichen Zwecken, archetypische Vorstellungen in die Traumbildung mit ein. Der Schweizer Psychologe geht beispielsweise davon aus, dass die Menschen zu ganz bestimmten Zeitpunkten ihres Lebens ganz bestimmte Träume haben, die aus rein archetypischen Bildern bestehen:²⁰⁶ „Solche Träume ereignen sich meist in schicksalsentscheidenden Abschnitten des Lebens, so in der ersten Jugend, in der Pubertätszeit, um die Lebensmitte [...] und in conspectu mortis.“²⁰⁷ Diese archetypischen Träume bezeichnet Jung, aufgrund ihres imposanten Erscheinungsbildes, auch als *große*

²⁰³ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie C.G. Jungs*, S. 107.

²⁰⁴ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 94 f.

²⁰⁵ Vgl. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, S. 64; vgl. auch Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 65 f.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 65.

²⁰⁷ Ebd.

Träume. Sie stehen, für ihn, ganz im Dienste der Individuation, die sie entweder prospektiv oder kompensatorisch fördern und vorantreiben.²⁰⁸ Archetypische Träume markieren, nach Jungs Vorstellung, etwa den Beginn einer neuen Entwicklungsphase der Psyche, indem sie diese mit speziellen Bildmotiven in prospektiver Form ankündigen. Darüber hinaus begleiten sie, seiner Ansicht nach, psychische Entwicklungsschritte auch kompensatorisch, da sie entweder etwaigen, dabei in Zusammenhang mit einseitigen Bewusstseins-einstellungen auftretenden Fehlentwicklungen entgegenwirken, oder aber, im Gegensatz dazu, korrekte Entwicklungen auf bestätigende Art und Weise unterstützen.²⁰⁹ Eine ganz bedeutende Rolle spielen die rein archetypischen Träume, für Jung, im Rahmen ihrer kompensatorischen Funktion für den Individuationsprozess, zu guter Letzt in der zweiten Lebenshälfte, in der es für den Menschen darum geht, in einen intensiven Kontakt mit den Archetypen, bis hin zum Selbst, zu treten, wobei sie damit wesentlich dafür verantwortlich sind, dass der Mensch zu einer psychischen Einheit und zu einer ganzen Persönlichkeit heranwächst.²¹⁰ Neben seiner Verwendung zum Zweck der psychischen Entwicklung, wird archetypisches Material vom Archetyp des Selbst als Zentrum der Gesamtpsyche bei der Traumbildung, laut Jung, des Weiteren oft auch dann herangezogen, wenn es darum geht, einseitige Einstellungen des Ich-Bewusstseins zur Aufrechterhaltung des psychischen Gleichgewichts zu kompensieren oder Lösungsansätze für Probleme zu liefern. Da die Archetypen, für den Schweizer Psychologen, über einen riesigen Erfahrungsschatz verfügen, können sie in den Träumen auch laufend nützliche Beiträge zu aktuellen Situationen beisteuern.²¹¹

In einer Beschreibung rein archetypischer, großer Träume gibt Jung Aufschluss darüber, wie man sich das Erscheinungsbild archetypischer Motive im Traum konkret vorstellen kann:

„Hier gibt es gefährliche Abenteuer und Bewährungsproben, wie sie in Initiationen vorkommen. Es gibt Drachen, hilfreiche Tiere und Dämonen. Wir begegnen dem alten Weisen, dem Tiermenschen, dem verborgenen Schatz, dem Wunschbaum, dem Brunnen, der Höhle, dem ummauerten Garten, den Wandlungsprozessen und Substanzen der Alchemie usw., lauter Dinge, die sich nirgends mit den Banalitäten des Alltags berühren.“²¹²

Archetypische Vorstellungen zeichnen sich demnach, laut Jung, vielfach vor allem dadurch aus, dass sie ein mythologisches, archaisches, altertümliches, phantastisches, märchenhaftes

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 64 f.

²⁰⁹ Vgl. Riedel, *Träume*, S. 41-51; vgl. auch Stein, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, S. 207 f.

²¹⁰ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 66.

²¹¹ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 94.

²¹² Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 67.

Aussehen besitzen.²¹³ Dieser Ansicht nach kann archetypisches Material, etwa in spezieller personifizierter Form, in den Träumen auftauchen. Hexen, Feen oder Magier sind nur einige der für Jung charakteristischen *archetypischen Figuren*, die sich in Träumen wiederfinden lassen.²¹⁴

2.2.2.3.3. Traumdramaturgie

C.G. Jung vertritt die Meinung, dass eine Mehrzahl der Träume einer ganz spezifischen Dramaturgie folgt, die sich mit jener des klassischen Dramas vergleichen lässt. Der Ablauf solcher Träume gliedert sich, für den Schweizer Psychologen, in vier Phasen, von denen er die erste als *Exposition* bezeichnet. In dieser Eingangsphase erfolgen, laut Jung, häufig Angaben über den Handlungsort, die Tageszeit, die agierenden Personen, sowie über die Ausgangslage. Die daran anschließende Phase bezeichnet der Schweizer Psychologe als die *Verwicklung*.²¹⁵ Hierbei kommt es für ihn zu einer Komplikation, der Handlungsablauf nimmt eine Wendung und es treten bestimmte Fragen oder Probleme auf, deren es einer Lösung bedarf.²¹⁶ „Die Situation wird irgendwie kompliziert und es tritt eine gewisse Spannung ein, da man nicht weiß, was es jetzt geben soll.“²¹⁷ In der darauf folgenden Phase spitzen sich, in den Augen Jungs, die in der Verwicklung auftretenden Fragen oder Probleme in kritischem Maße immer mehr zu, und die Traumhandlung erreicht ihren Spannungshöhepunkt, der mit einer weiteren Wendung einhergehen kann.²¹⁸ Er bezeichnet diesen Abschnitt als *Kulmination* oder *Peripetie*.²¹⁹ „Hier geschieht etwas Entscheidendes, oder es schlägt etwas um [...]“²²⁰ Als vierte und letzte Phase nennt Jung die *Lysis*.²²¹ Dieser abschließende Teil beinhaltet, ihm zufolge, eine sinnvolle Abrundung des Traumes, was mit einem Happy End gleichzusetzen ist. Die Fragen oder Probleme, die im bisherigen Verlauf des Traumes aufgetaucht sind und sich zugespitzt haben, finden hier eine Lösung und eine Spannungsminderung tritt ein.²²² „Diese Vierphaseneinteilung lässt sich bei der Mehrzahl praktisch vorkommender Träume

²¹³ Vgl. Jung, *Symbole und Traumdeutung*“, S. 29; vgl auch Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 99.

²¹⁴ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 96.

²¹⁵ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 68 f.

²¹⁶ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 91 f.

²¹⁷ Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 69.

²¹⁸ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 92.

²¹⁹ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 69.

²²⁰ Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 69.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 235.

ohne besondere Schwierigkeiten verwenden, was also bestätigen würde, daß der Traum meist eine «dramatische» Struktur hat.²²³

Zum Abschluss ihrer Erläuterungen zu Jungs Traumtheorie wendet sich diese Arbeit, in weiterer Folge, den Ansichten des Schweizer Psychologen zur Traumdeutung zu. Dabei wird zunächst einleitend die Bedeutung, die die Traumdeutung, für Jung, im Rahmen der Psychotherapie einnimmt, beleuchtet, und im Anschluss daran Auskunft darüber gegeben, mit welchen zentralen Methoden sich der Sinn von Träumen, Jung zufolge, ergründen lässt.

2.2.2.4. Traumdeutung

2.2.2.4.1. Die Rolle der Traumdeutung in der Psychotherapie

Die Traumdeutung spielt, in den Augen C.G. Jungs, in verschiedener Hinsicht eine sehr wesentliche Rolle bei der praktischen psychiatrischen Arbeit im Rahmen der therapeutischen Behandlung. Grundsätzlich ist es, in diesem Kontext, zunächst wichtig zu erwähnen, dass Träume, der Meinung Jungs nach, auch wenn sie nicht gedeutet und bewusst verstanden werden, die jeweilige von ihnen intendierte Wirkung auf das Ich-Bewusstsein erzielen können: „Man wendet oft ein, daß die Kompensation ja unwirksam sei, wenn der Traum nicht verstanden wird. Das ist aber nicht so sicher, da ja vieles wirkt, ohne daß es verstanden wird.“²²⁴ So ist es, Jung zufolge, bei den meisten Menschen tatsächlich tagtäglich der Fall, dass die Träume, ohne jegliche Deutung, die richtige Wirkung erreichen und somit die ihnen zugedachten Funktionen in adäquater Form erfüllen.²²⁵ Laut dem Schweizer Psychologen kann dies, bei manchen Personen, aufgrund innerer oder äußerer Blockaden, aber auch nicht zutreffen und unangenehme Folgen nach sich ziehen, denn er ist der Meinung, dass aus bestimmten, dauerhaft einseitigen Einstellungen des Ich-Bewusstseins, in der Regel, die psychischen Störungen und Krankheiten resultieren. Aus diesem Grund hält Jung bei der Psychotherapie Träume für besonders wichtig und geht davon aus, dass sich, aus ihrer Deutung und dem bewussten Verstehen durch die PatientInnen, die Gründe und Lösungen für die psychischen Probleme ergeben.²²⁶

²²³ Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 70.

²²⁴ Ebd., S. 68.

²²⁵ Vgl. Jung, „Symbole und Traumdeutung“, S. 33.

²²⁶ Vgl. Jung, *Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse*, S. 73-80.

In das therapeutische Betätigungsfeld der Analytischen Psychologie fällt aber, für Jung, nicht nur die Arbeit mit psychisch kranken Menschen. Auch Menschen ohne psychische Beschwerden können sich, der Ansicht des Schweizer Psychologen nach, einer Behandlung unterziehen, die dann darauf abzielt, den Individuationsprozess zu fördern. Denn obwohl Jung einerseits die Meinung vertritt, dass der gesamte Individuationsprozess grundsätzlich automatisch und zumeist ohne das Wissen der Menschen verläuft, ist er zugleich davon überzeugt, dass das zu erreichende übergeordnete Hauptziel der psychischen Entwicklung, die Einheit der Psyche und die Ganzheit der Persönlichkeit, in der zweiten Lebenshälfte, nur erreicht werden kann, wenn dieser Vorgang, Schritt für Schritt, bewusst miterlebt und verstanden wird. Da Träume der zentrale Motor des zweiten Abschnittes des Individuationsprozesses sind, erfordert es von den Menschen, laut Jung, in diesem Zusammenhang eine aktive Auseinandersetzung mit ihren Träumen, sowie ein bewusstes Begreifen von deren Inhalten, um zu einer psychischen Einheit und ganzen Persönlichkeit zu reifen.²²⁷ Deswegen sieht es Jung auch als Aufgabe der Analytischen Psychologie an, Menschen auf diesem Entwicklungsweg in der zweiten Lebenshälfte zu begleiten und sie, im Zuge dessen, durch die professionelle Interpretation von Träumen zu unterstützen, wodurch die Traumdeutung für den Schweizer Psychologen im Rahmen der Psychotherapie einen noch größeren Stellenwert erhält.

Um die Bedeutung von Träumen erschließen und somit auch therapeutisch nutzbar machen zu können, ist, für Jung, ein Zusammenspiel mehrerer Methoden erforderlich,²²⁸ deren Wesentlichste in der Folge erklärt werden sollen.

2.2.2.4.2. Herstellung des Kontextes

Den unumgänglichen Ausgangspunkt und die Grundlage einer jeden Traumdeutung markiert, für C.G. Jung, jenes Verfahren, das er als die *Herstellung des Kontextes* bezeichnet: „Beim undurchsichtigen Traum handelt es sich zunächst nicht darum, zu verstehen und zu deuten, sondern um sorgfältige Herstellung des Kontextes.“²²⁹ Diese Methode beinhaltet zuallererst eine Stellungnahme von Seiten der TräumerInnen bezüglich ihrer gegenwärtigen

²²⁷ von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 162.

²²⁸ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 242.

²²⁹ Jung, „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“, S. 84 f.

Lebensumstände. Sie sollen dabei u.a. Auskunft über etwaige aktuelle Konflikte und Probleme geben, genauso wie über ihre derzeitige physische, geistige und seelische Verfassung.²³⁰ Daraufhin wird die Träumerin oder der Träumer danach gefragt, welche Verbindungen für sie oder ihn zwischen den Elementen des Traumes und dem eigenen realen Leben, also entweder der biographischen Vergangenheit oder der gegenwärtigen Situation, bestehen.²³¹ Hier geht es darum, den „Zusammenhang der Traumelemente mit dem realen Leben des Träumers, seinen Absichten und Plänen usw. zu klären.“²³² Ähnlich der Freud'schen Methode kommt es also auch bei der von Jung propagierten Herangehensweise zu Assoziationen von Seiten der TräumerInnen in Bezug auf die einzelnen Traumbestandteile. Der zentrale Unterschied besteht jedoch darin, dass Jung die freie Assoziation nach Freud kategorisch ablehnt: „Mit dem sogenannten freien Assoziieren komme ich nicht zum Ziel, so wenig als ich damit eine hetitische Inschrift entziffern könnte.“²³³ Jung ist der Meinung, dass die Assoziationen der TräumerInnen, so eng wie möglich, am Traum und seinen Bildern, mit all deren Details, orientiert bleiben müssen und nicht zu weit davon abschweifen dürfen,²³⁴ was jedoch, dem Schweizer Psychologen zufolge, genau bei der freien Assoziation der Fall ist: „Dergleichen Erfahrungen haben mich gelehrt, der freien Assoziation zu mißtrauen. Ich bin keinen Assoziationen mehr nachgegangen, die von der offensichtlichen Traumaussage sich weit entfernten und von ihr ablenkten.“²³⁵ Jungs Methode kann als „fokussiertes Assoziieren“ bezeichnet werden und zielt darauf ab, möglichst viele naheliegende Einfälle der TräumerInnen zu den einzelnen Traumelementen hervorzubringen.²³⁶ „Während uns die «freie» Assoziation in einer Art Zickzacklinie vom Traummaterial weglockt, ist die Methode, die ich vorgeschlagen habe, eher eine Umkreisung, deren Zentrum das Traumbild bleibt.“²³⁷

Die Herstellung des Kontextes, als Fundament für eine gelungene Traumdeutung, kann, in den Augen Jungs, gelegentlich jedoch auch zu kurz greifen, da sie nicht zu allen Bestandteilen, aus denen sich Träume zusammensetzen, verwertbare Ergebnisse liefert. Wann, der Ansicht Jungs nach, derartige Fälle auftreten und was für ihn gegebenenfalls dabei zu tun ist, wird hier in weiterer Folge dargelegt.

²³⁰ Hark, *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*, S. 168.

²³¹ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 196 f.

²³² Ebd., S. 197.

²³³ Jung, „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“, S. 85.

²³⁴ Vgl. Jung, „Zugang zum Unbewussten“, S. 27-29.

²³⁵ Jung, „Symbole und Traumdeutung“, S. 12.

²³⁶ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 194.

²³⁷ Jung, „Zugang zum Unbewussten“, S. 29.

2.2.2.4.3. Die Amplifikation

Können TräumerInnen, im Zuge einer Traumdeutung, bei der Herstellung des Kontextes zu bestimmten Bildmotiven eines Traumes, keinerlei oder nur ungeeignete Assoziationen hervorbringen, ist, der Jung'schen Sichtweise nach, davon auszugehen, dass es sich bei den betreffenden Sujets um archetypische Vorstellungen handelt, sofern dies nicht ohnehin schon, von vornherein, aufgrund der in vielen Fällen sehr speziellen Erscheinungsform archetypischen Materials, naheliegt. Um der Bedeutung eines archetypischen Bildmotives auf die Spur zu kommen, muss, für den Schweizer Psychologen, eine spezielle Methode herangezogen werden, die vom ihm als *Amplifikation* bezeichnet wird und dadurch gekennzeichnet ist, dass sie auf einer Recherchearbeit beruht.²³⁸

Konkret ist, bei der Methode der Amplifikation, in den Augen Jungs, nun dahingehend zu verfahren, dass eruiert werden muss, wo und in welchen Zusammenhängen das jeweils zu deutende archetypische Bildmotiv bisher schon überall aufgetreten ist, sowie mit welchen Bedeutungen es dabei, von Fall zu Fall, versehen wurde. Als geeignete Quellen dienen, laut Jung, dabei vor allem Mythen, Märchen, Religionen, die Kunst oder Literatur. Diese Bereiche sind, der Ansicht des Schweizer Psychologen nach, nicht nur leicht zugänglich, sondern in ihnen sind, ihm zufolge, auch reihenweise archetypische Sujets, die Menschen in Träumen oder Visionen erschienen sind, in verschiedenen Ausprägungen und Auslegungen verarbeitet.²³⁹ Durch ein derartiges amplifizierendes Vorgehen wird eine Vielzahl an Vergleichswerten, wie etwa diverse Bedeutungsmöglichkeiten, gesammelt, deren intensives Analysieren es, laut Jung, schlussendlich ermöglichen soll, geeignete Interpretationen für das vorliegende archetypische Traummotiv zu finden.²⁴⁰

Auf der Basis der Erkenntnisse, die aus der Herstellung des Kontextes und der Amplifikation zu den einzelnen Traumelementen gewonnen werden, lassen sich Träume, für Jung, auf zwei verschiedene Arten deuten, die hier im Anschluss vorgestellt werden.

²³⁸ Vgl. Jung, Carl G., „Psychologie und Alchemie“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 12, Olten [u.a.]: Walter 1972, S. 333 ff; vgl. auch Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 194 f.

²³⁹ Vgl. Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 167-170; vgl. Müller/Müller, *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, S. 16.

²⁴⁰ Vgl. Adam, *Therapeutisches Arbeit mit Träumen*, S. 197 ff.

2.2.2.4.4. Subjektstufige und objektstufige Deutung

Für C.G. Jung existieren zwei Wege, den Inhalt eines Traumes, auf der Grundlage jener Erkenntnisse, die durch die Herstellung des Kontextes und durch die Amplifikation gewonnen werden, zu deuten. Der Schweizer Psychologe unterscheidet zwischen der *Deutung auf der Subjektstufe* und der *Deutung auf der Objektstufe*.²⁴¹

Die Deutung auf der Subjektstufe beschreibt Jung als „diejenige Auffassung eines Traumes oder einer Phantasie, bei der die darin auftretenden Personen oder Verhältnisse als auf subjektive, gänzlich der eigenen Psyche angehörige Faktoren bezogen werden.“²⁴² Bedient man sich zur Interpretation eines Traumes der subjektstufigen Deutungsform, so sind demnach sämtliche Komponenten eines Traumes, wie etwa Figuren, Tiere, Landschaften, Gegenstände oder auch Jahreszeiten als symbolische Verkörperungen innerpsychischer Aspekte, Anteile und Vorgänge der Träumerin oder des Träumers zu sehen.²⁴³ „Alles wird auf den Träumer selbst, auf das Subjekt, bezogen.“²⁴⁴ Subjektstufig gedeutet, sagt also ein Traum, Jung zufolge, immer etwas über Gegebenheiten, Prozesse und Instanzen innerhalb der Psyche, also über die innere Wirklichkeit der träumenden Person aus.²⁴⁵

„Die ganze Traumschöpfung ist im Wesentlichen subjektiv, und der Traum ist jenes Theater, wo der Träumer Szene, Spieler, Souffleur, Regisseur, Autor, Publikum und Kritiker ist. Diese einfache Wahrheit ist die Grundlage jener Auffassung des Traumsinnes, die ich als Deutung auf der *Subjektstufe* bezeichnet habe.“²⁴⁶

Im Gegensatz dazu versteht Jung, unter der Deutung auf der Objektstufe „diejenige Auffassung eines Traumes oder einer Phantasie, bei der die darin auftretenden Personen oder Verhältnisse als auf objektiv-reale Personen oder Verhältnisse bezogen werden.“²⁴⁷ In diesem Fall wird ein Traum praktisch wörtlich, konkret und nicht symbolisch genommen. Alle Bestandteile des Traumes werden dabei eben nicht, wie bei der subjektstufigen Traumdeutung, auf die TräumerInnen bezogen, sondern grundsätzlich einmal als in deren

²⁴¹ Vgl. Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 118.

²⁴² Jung, „Psychologische Typen“, S. 514.

²⁴³ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 248.

²⁴⁴ Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 136.

²⁴⁵ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 139.

²⁴⁶ Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 118.

²⁴⁷ Jung, „Psychologische Typen“, S. 492.

bewusster Außenwelt tatsächlich existierende Objekte angesehen, die darüber hinaus im Traum als das auftreten, als was sie auch in der realen Welt erscheinen.²⁴⁸

„Die eigene Mutter im Traum »meint« dann auch die persönliche Mutter. Taucht der Hund des Nachbarn auf, geht es um dieses Tier und die Beziehung des Träumers zu ihm. Die im Traum erscheinenden Dinge, z.B. das eigene Auto oder die Möbel der Wohnung, repräsentieren beim Objektstufenverständnis diese Objekte unserer tatsächlichen Umgebung.“²⁴⁹

Bei der Verwendung der objektstufigen Traumdeutung trifft ein Traum, in der Auffassung Jungs, stets eine Aussage über Personen, Dinge und Situationen aus dem realen äußeren Umfeld der träumenden Person und kann, darüber hinaus, auch die Beziehung der Träumerin oder des Träumers zu selbigen kommentieren.²⁵⁰ „Bei der Traumarbeit auf der Objektstufe fragen wir, wie der Traum mit der äußeren Wirklichkeit des Patienten zusammenhängt. Wir forschen nach der Bedeutung des Traumes in Bezug auf die realen Lebensbezüge des Patienten.“²⁵¹

Der Unterschied zwischen der Deutung auf der Subjektstufe und jener auf der Objektstufe lässt sich, im Grunde, relativ einfach illustrieren. Hat etwa eine Person einen Traum, in dem der eigene Vater, der von ihr, im realen Leben, als liebenswerter und hilfsbereiter Mensch wahrgenommen wird, als selbstsüchtig, unausstehlich und rücksichtslos erscheint, so würde dies, beim Heranziehen der subjektstufigen Traumdeutung, bedeuten, dass der Vater, mit den von ihm auf der Traumebene verkörperten Eigenschaften, eigentlich Persönlichkeitsanteile darstellt, die zwar der Träumerin oder dem Träumer zugehörig, ihr oder ihm aber unbewusst sind. Mithilfe der Deutung auf der Objektstufe, würde derselbe Traum etwas über den Vater selbst aussagen und der träumenden Person dessen wahres Gesicht, das ihr offensichtlich nicht bekannt ist, näherbringen.²⁵² Der Maßstab, nach welchem die beiden Deutungsformen nun, im jeweiligen Fall anzuwenden sind, wird von Jung wie folgt beschrieben:

„Wenn ich also von einem Menschen träume, mit dem mich ein vitales Interesse verbindet, dann wird gewiß die Deutung auf der Objektstufe näher liegen als die andere. Wenn ich dagegen von einem mir in Wirklichkeit fernstehenden und indifferenten Menschen träume, dann liegt die Deutung auf der Subjektstufe näher.“²⁵³

²⁴⁸ Vgl. Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 244.

²⁴⁹ Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 140.

²⁵⁰ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 139.

²⁵¹ Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 147.

²⁵² Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 139 f.

²⁵³ Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 118.

Gemäß dieser Ansicht Jungs müsste, angewandt auf das vorhin geschilderte Beispiel, tendenziell eher das objektstufige Deutungsverfahren mitsamt seinem Ergebnis zutreffen, da ja grundsätzlich davon auszugehen ist, dass zwischen einem Menschen und seinen Elternteilen eine vorhandene und enge Beziehung besteht. Festzuhalten ist jedoch, dass diese von Jung in diesem Zusammenhang propagierte Faustregel in der heutigen, auf den Ausführungen des Schweizer Psychologen basierenden, therapeutischen Praxis, keineswegs mehr als unantastbares Dogma in dem Sinne aufgefasst wird, dass jeder Traum entweder nur auf die eine oder eben die andere Art und Weise gedeutet werden könnte. Vielmehr operiert man, bei kontemporären jungianischen Analyseverfahren, von Haus aus bei jedem Traum mit beiden Deutungsvarianten, da hier die Meinung vertreten wird, dass Träume stets auf beiden Ebenen eine Aussage treffen können und daher nicht selten, aus einem sich ergänzenden Zusammenspiel von subjektstufiger und objektstufiger Traumdeutung, der Traumsinn erschlossen werden kann.²⁵⁴

Im nun folgenden Kapitel kommt es zu der eingehenderen und umfassenderen Beschreibung von Federico Fellinis filmischem Werdegang, bei der vor allem, ob des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit, die Rolle, die Träume und die Traumtheorie C.G. Jungs darin spielten, genauer erläutert werden und in diesem Zusammenhang die Aussagen und die Arbeitsnotizen des italienischen Filmemachers zitiert werden sollen, die die Einarbeitung Jung'scher Traumthesen in seine Filme belegen.

²⁵⁴ Adam, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen*, S. 150-164.

3. Fellini, Jung und die Träume

Als Federico Fellinis Karriere beim Film Ende der 1930er / Anfang der 1940er Jahre in Rom als Autor, Gag-Schreiber und Ideenlieferant für Drehbücher von Komödien begann,²⁵⁵ unterlag die gesamte Medienlandschaft Italiens, respektive die Filmindustrie, aufgrund der faschistischen Diktatur Mussolinis der Zensur. Aus diesem Grund wurden zu dieser Zeit neben Propagandafilmen größtenteils nur unkritische und eskapistische Komödien, Melodramen und Literaturverfilmungen gedreht und in den Kinos gezeigt.²⁵⁶ Im Zuge des sukzessiven Niedergangs des Regimes, durch den Vormarsch alliierter Truppen, in den Jahren von 1943 bis 1945, entstand im italienischen Kino, unter den Eindrücken des 2. Weltkrieges und als Reaktion auf die staatlich überwachten Produktionen während der faschistischen Herrschaft, sowie auf die Konventionen der klassischen Hollywoodfilme, die Strömung des *Neorealismus*, die Spielfilme hervorbrachte, die durch einen ganz eigenen, realitätsnahen, semidokumentarischen Stil gekennzeichnet waren.²⁵⁷ Neorealistische Filme rückten aktuelle Themen, wie etwa den Weltkrieg oder soziale Missstände in ihren Mittelpunkt und handelten zumeist von einfachen Leuten. Ihre Bildsprache war gekennzeichnet durch Plansequenzen, sowie durch überwiegend totale und halbtotale Einstellungen, die die ProtagonistInnen, die nicht selten von Laiendarstellern verkörpert wurden, in einem räumlich sozialen Umfeld verankern sollten. Auf Nah- und Großaufnahmen wurde hingegen völlig verzichtet, da man eine Psychologisierung der Figuren vermeiden wollte. Als Drehorte dienten Originalschauplätze, so z.B. die freie Landschaft oder die Straßen der Großstädte, und nicht die künstlichen Settings der Filmstudios.²⁵⁸ Fellini war ein Mitbegründer und eine prägende Figur dieser neorealistischen Filmbewegung, deren Blütezeit sich von der Mitte der 1940er bis Anfang der 1950er Jahre erstreckte. Er schrieb nicht nur am Drehbuch für den ersten, komplett nach neorealistischen Richtlinien gedrehten Film *Rom, offene Stadt* (*Roma Città Aperta*, I 1945) von Roberto Rossellini mit, sondern war, darüber hinaus, auch an weiteren wesentlichen Werken des Neorealismus als Autor und Regieassistent in entscheidender Form beteiligt.²⁵⁹ So ist es auch kein Wunder, dass Fellinis frühe Regiearbeiten in den 1950er Jahren, wie z.B. *Die Müßiggänger* (*Die Müßiggänger* (*I vitelloni*, I/F 1953) oder *La strada* –

²⁵⁵ Vgl. Töteberg, *Federico Fellini*, S. 14-23.

²⁵⁶ Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998, S. 318-323.

²⁵⁷ Vgl. Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 568-573.

²⁵⁸ Vgl. Roth (Hg.), *Sachlexikon Film*, S. 211.

²⁵⁹ Vgl. Töteberg, *Federico Fellini*, S. 25-36.

Das Lied der Straße (*La strada*, I 1954), noch stark an den neorealistischen Konventionen orientiert waren. Sie wurden oft an realen Schauplätzen aufgenommen und drehten sich um gesellschaftliche Randgestalten wie Kleinbetrüger, Prostituierte oder fahrende Schausteller.²⁶⁰ Bis zu seinem Film *Das süße Leben* (*La dolce vita*, I/F 1959) entfernte sich Fellini jedoch zunehmend von der neorealistischen Art des Filmemachens und ließ verstärkt andere Themen, Erzählweisen, Formen der Figurengestaltung, formale Elemente oder kinematografische Techniken in seine Werke mit einfließen.²⁶¹ *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*, I/F 1963) kann schließlich als Fellinis völlige Abkehr vom Neorealismus und gleichzeitig auch als Zäsur in seinem Œuvre angesehen werden, da ab diesem Film, in all seinen Werken, nicht mehr nur äußere Realitäten dargestellt werden, sondern vielmehr die Auseinandersetzung mit den phantastischen und surrealen inneren Welten der menschlichen Psyche, den aus dem Unbewussten stammenden Träumen, eine dominante Rolle spielt.²⁶²

„So hatte ich es leicht, das zu finden, was ich mir vorstellte, ermutigt von dem Glauben, daß Filmemachen nicht nur Realität ausdrücken könne, wie sie der Neorealismus abfotografierte, sondern eine Wahrheit, eine Authentizität hinsichtlich des *ganzen* Lebens besäße. Daß Filmemachen innere Realitäten erzählen könne – tiefgründigere, subtilere Realitäten [...]. Ich fühlte, daß es beim Filmemachen gelingen konnte, die Wirklichkeit des Alltags transparent zu machen und gleichzeitig noch viele andere ihrer Erscheinungsformen darzubieten.“²⁶³

Fellinis künstlerische Hinwendung zu Träumen äußert sich dadurch, dass er, einerseits, Träume seiner ProtagonistInnen zur Darstellung bringt, wie es in *Achteinhalb*, *Julia und die Geister* (*Giulietta degli spiriti*, I/F 1965) und *Fellinis Stadt der Frauen* (*La città delle donne*, I/F 1980) der Fall ist, und dass er, andererseits, vielen Szenen und Sequenzen, so etwa in *Fellinis Satyricon* (*Fellini – Satyricon*, I/F 1969) und *Amarcord* (I/F 1973), oder aber gleich den gesamten Filmen, wie z.B. *Fellinis Roma* (*Roma*, I/F 1972), einen traumähnlichen Charakter verleiht. Zurückzuführen ist diese entschiedene künstlerische Wendung auf eine intensive Beschäftigung mit den Theorien Carl Gustav Jungs, die Fellini in den frühen 1960er Jahren betrieb. In dieser Zeit lernte er nämlich den aus Berlin stammenden und in Rom lebenden Psychologen Dr. Ernst Bernhard kennen, der ein Anhänger der Analytischen Psychologie Jungs war und eine Ausbildung an dessen Züricher Schule absolviert hatte. Bernhard machte Fellini mit dem Werk Jungs vertraut, brachte ihm dessen Erkenntnisse näher

²⁶⁰ Vgl. Koebner, *Federico Fellini*, S. 207.

²⁶¹ Vgl. Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, S. 18-29.

²⁶² Vgl. Koebner, *Federico Fellini*, S. 208.

²⁶³ Fellini, Federico/Pettigrew, Damien, *Ich bin ein großer Lügner. Ein Gespräch mit Damien Pettigrew*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1995, S. 73.

und half ihm bei der Lektüre verschiedener Texte des Schweizer Psychologen.²⁶⁴ „Ich habe nie das Bedürfnis verspürt, als Patient zu einem Psychotherapeuten zu gehen, aber ich hatte einen Freund, Dr. Ernst Bernhard, einen bedeutenden Analytiker. Er war Schüler von C.G. Jung und führte mich in Jungs Gedankenwelt ein.“²⁶⁵ Fellini entwickelte dabei eine große Begeisterung für die Theorien Jungs und zeigte sich, im Speziellen, von jenen Thesen tief beeindruckt, die der Schweizer Psychologe zu den Träumen aufgestellt hatte:

„Wie Jung lebe ich stark in der Imagination. Er verstand die Träume als archetypische Bilder, die den Urerfahrungen entspringen, die allen Menschen gemeinsam sind. Ich wollte es kaum glauben, dass jemand anders meine Gefühle über die Bedeutung kreativer Träume so perfekt formuliert hatte.“²⁶⁶

Die Auseinandersetzung mit der Jung'schen Traumtheorie übte auf Fellini nicht nur eine faszinierende Wirkung aus, sondern führte gleichzeitig auch dazu, dass er, von da an, Träumen einen größeren Stellenwert als früher beimaß: „Seit der Begegnung mit Bernhard ist Fellini mehr und mehr zu der Überzeugung gelangt, daß man der Traumtätigkeit, der Produzentin von Phantasmagorien, eine höhere Bedeutung zuschreiben müsse als der Tagesaktivität.“²⁶⁷ So begann Fellini etwa auch die eigenen Träume, unter der Leitung Bernhards, nach den Prinzipien Jungs zu erforschen und führte, dabei ganz in der einstigen Tradition der PatientInnen des Schweizer Psychologen stehend, ein Traumbuch, in dem er seine Träume in Form von farbigen Zeichnungen und handschriftlichen Texten festhielt.²⁶⁸ Wie Fellini selbst klarstellte, war der Einfluss, den Jungs Traumtheorie auf sein Denken und seine Ansichten ausgeübt hatte, nachhaltig und wirkte sich auch sehr inspirativ auf seine Filme aus:

„Ich weiß nicht, ob Jung meine Arbeit beeinflusst hat. *Mich* hat er beeinflusst und was mich bewegt, schlägt sich natürlich auch in meinen Filmen nieder. Ich fühle mich geistesverwandt mit ihm und habe bei ihm die Bestätigung für meine Art der Phantasie gefunden, die wie ein weiterer Sinn zu meinem Leben gehört.“²⁶⁹

Die Beschäftigung mit Jungs Traumtheorie, und die daraus resultierende Begeisterung für diese, manifestierten sich in Fellinis Werken, von *Achteinhalb* an, bis zu seinem letzten Film *Die Stimme des Mondes* (1990), und zwar auf verschiedene Art und Weise. Zum einen

²⁶⁴ Vgl. Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, S.93 f; vgl. auch Kezich, *Fellini*, S. 437-445.

²⁶⁵ Fellini/Chandler, *Ich, Fellini*, S. 166.

²⁶⁶ Ebd., S. 168.

²⁶⁷ Kezich, *Fellini*, S. 444.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 440-445.

²⁶⁹ Fellini/Chandler, *Ich, Fellini*, S. 168.

bringen die Filme ganz grundsätzlich, wie schon zuvor erwähnt wurde, vermehrt Träume der ProtagonistInnen zur Darstellung oder weisen ein traumartiges Erscheinungsbild auf.²⁷⁰ Zum anderen integrierte Fellini, wie er selbst bestätigte, nicht selten eigene Traumerlebnisse, die er in seinem oben erwähnten Traumbuch, das er bis in die 1980er Jahre hinein führte, festgehalten hatte, und nutzte somit Träume als Quelle künstlerischer Inspiration und Kreativität.²⁷¹ Darüber hinaus ließ er Jungs Thesen zu den Träumen in seine Werke mit einfließen, was sich sowohl durch seine Aussagen belegen lässt,²⁷² als auch durch einen Blick auf seine Notizen zu dem nie realisierten Projekt *Die Reise des G. Mastorna (Il vaggio di G. Mastorna)*, aus dem Jahre 1965, ersichtlich wird, die seine langjährige Sekretärin Liliana Betti in ihrem Buch *Fellini. Versuch einer kleinen Sekretärin ihren großen Chef zu porträtieren* zugänglich macht, und in denen man das Jung'sche Vokabular ganz deutlich wiederfinden kann: „WICHTIG: die Figuren des Unbewußten (oder die Geister der Toten, was das Gleiche ist) mit Informationen über das Bewußtsein und das Ich ausstatten.“²⁷³

Neben Fellini ließen sich noch andere KünstlerInnen von Theorien C.G. Jungs bei ihren Arbeiten inspirieren und beeinflussen, wie etwa die Tänzerin und Choreografin Martha Graham oder auch die Maler Jackson Pollock, Mark Rothko und Adolpho Gottlieb.²⁷⁴ Unter den Filmschaffenden war es vor allem auch Ingmar Bergman, der sich mit Jung auseinandersetzte und mit dessen Konzepten arbeitete, wie beispielsweise bei seinem Film *Persona* (SE 1966), in dem, wie der Titel schon nahelegt, Jungs Persona-Theorie eine wichtige Rolle spielt.²⁷⁵

Im nächsten Kapitel erfolgen jetzt zum einen, in seinem ersten Abschnitt, der filmtheoretische Exkurs, der zeigen wird, dass Träume für die Filmwissenschaft mehr sind, als ein bloßer Analysegegenstand, sondern auch einen Terminus in der Filmtheorie verkörpern, sowie zum anderen, in seinem zweiten Teil, die Einblicke in die Historie filmischer Traumdarstellungen, die Fellini und seine traumaffine Schaffensperiode in zweierlei Hinsicht filmgeschichtlich verorten sollen.

²⁷⁰ Vgl. Kezich, *Fellini*, S. 445

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 440 ff; vgl. auch Fellini/Chandler, *Ich, Fellini*, S. 166.

²⁷² Vgl. ebd., S. 166 ff.

²⁷³ Fellini, Federico, 1965, zit .n.: Betti, *Federico Fellini*, S. 107 f.

²⁷⁴ Gamwell, „The Muse Is Within: The Psyche in the Century of Science“, S. 44 f.

²⁷⁵ Vgl. Weise, Eckhard, *Ingmar Bergman. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 93.

4. Film(-wissenschaft) und Träume

4.1. Exkurs: Träume als Begriff der Filmtheorie

Aufgrund dessen, dass mit dieser Arbeit die filmische Auseinandersetzung eines Filmemachers mit Träumen filmwissenschaftlich untersucht wird, soll und darf in ihr nicht unerwähnt bleiben, dass Träume für die Filmwissenschaft mehr sind als ein bloßer Analysegegenstand, den es im Hinblick auf ihre Darstellung, ihre Verarbeitung und ihre Thematisierung in Filmen zu untersuchen gilt. Im Bereich der Filmtheorie stellen Träume nämlich einen Terminus dar, da sie dort in etlichen Fällen als Vergleichsgröße und Metapher fungieren, um die Funktions- und Wirkungsweisen sowie die Merkmale von Film und Kino begreiflich zu machen. Diese sogenannten *Film-Traum-Analogien* sehen in Film und Kino mit Träumen verwandte Phänomene und versuchen, auf der Basis dieser von ihnen konstatierten Verwandtschaft, mithilfe der Träume Erklärungen dafür zu liefern, wie das Medium Film und das Dispositiv Kino funktionieren und wirken, und welche Eigenheiten sie auszeichnen.²⁷⁶ Um einen genaueren Eindruck von ihnen und damit auch von den Träumen als Begriff der Filmtheorie in der Filmwissenschaft zu geben, werden nun in weiterer Folge noch verschiedene Beispiele für derartige Analogiebildungen gegeben. Diese stammen aus der frühen deutschsprachigen Filmpublizistik sowie aus der psychoanalytischen Filmtheorie.

4.1.1. Literaten

Die ersten Analogiebildungen zwischen Film bzw. Kino und Träumen in der Filmtheorie sind in etwa genauso alt, wie die Filmtheorie selbst, und stammen daher aus den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Im deutschen Sprachraum waren es, etwa ab dem Jahre 1910, mehrere Literaten, wie Hugo von Hofmannsthal, Theodor Heinrich Mayer, Alfred Polgar, Friedrich Kayssler oder Georg Lukács, die in ihren filmtheoretischen Texten derartige Analogien zogen.²⁷⁷ Die nachstehenden Seiten setzen sich mit diesen Film-Traum-Analogien der frühen deutschsprachigen Filmpublizistik auseinander, indem sie exemplarisch auf entsprechende Stellen in den Texten einiger der oben genannten Autoren Bezug nehmen.

²⁷⁶ Vgl. Brütsch, Traumbühne Kino, S. 21 ff.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 23-28.

Allgemein muss im Zusammenhang mit den ersten Film-Traum-Analogien zunächst einmal klargestellt werden, dass diese in einer Zeit entstanden sind, in der der Film und das Kino noch eine große Neuheit darstellten, und somit auch die Erfahrungen, die die Menschen damit und dadurch machten, völlig neuartiger und ungewohnter Natur waren. Aufgrund dessen zog man damals auch, im theoretischen Diskurs über Film und Kino, nicht selten Träume als Vergleichsgröße heran, um ein neues, faszinierendes und zugleich auch schwer beschreibbares Phänomen dadurch zu erfassen, dass man es mit etwas scheinbar Ähnlichem in Bezug brachte, wovon man bereits Erfahrungswerte besaß. Des Weiteren sind die ersten Film-Traum-Analogien vor dem Hintergrund der spezifischen Ästhetik der Filme und deren Rezeptionsbedingungen zu betrachten, die rund um ihre Entstehungszeit vorherrschten, wie etwa das Flimmern und die Stummheit der Bilder oder die Aneinanderreihung verschiedener Kurzfilme in den Kinoprogrammen.²⁷⁸

In der frühen deutschen Filmpublizistik betrafen die Analogiebildungen zwischen Film bzw. Kino und Träumen die Bereiche Wahrnehmungsqualität, Rezeptionsumstände, Reizangebot, psychische Funktionalität und Gestaltung.²⁷⁹ So schreibt etwa der deutsche Komponist, Schauspieler und Schriftsteller Friedrich Kayssler in seinem Text „Meine Einstellung zum Film“ aus dem Jahre 1925:

„Es gibt sicherlich wenig Menschen, für die der Traum keinen Reiz hat. Und die Beliebtheit des Traumes hängt sicherlich stark mit der Mühelosigkeit des Genusses zusammen. Man braucht sich nur der Müdigkeit hinzugeben und genießt Träume. Ganz allmählich, wie wir aus dem Lärmen und Jagen des wachen Lebens in das Dunkel des Schlummers gleiten, um Träume zu suchen und zu finden, so taucht der Passant mitten aus dem Straßengewirr unter in das Dunkel einer Filmvorstellung und gibt sich den Bildern hin, die ihm dort geboten werden.“²⁸⁰

Für Kayssler verbindet Film bzw. Kino mit Träumen der gemeinsame Reiz der Mühelosigkeit und Unmittelbarkeit ihres Zugangs. Damit zusammenhängend, parallelisiert er das Abtauchen aus dem hektischen Alltagsleben hinein in die Filmvorstellung mit dem Hineingleiten vom Wach- in den von Träumen durchzogenen Schlafzustand.²⁸¹ Eine andere Art der Film-Traum-Analogie findet sich, einige Jahre zuvor, bei dem aus Ungarn stammenden Philosophen Georg Lukács. In seinem 1912 erschienen Text „Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino““ ist er der

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 25 f.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 27 f.

²⁸⁰ Kayssler, Friedrich, „Meine Einstellung zum Film“, in: *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, hrsg. v. Fritz Güttinger, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum 1984, S. 502 f, hier S. 502.

²⁸¹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 27.

Ansicht, dass die Welt des Films, begünstigt durch die filmspezifischen technischen Möglichkeiten, wie beispielsweise die Montage, jener der Träume sehr ähnlich und für ihn demnach auch durch die Aushebelung von Kausalität, physikalischer Gesetzmäßigkeiten und realitätsüblicher Raum-Zeit-Verhältnisse gekennzeichnet ist.²⁸²

„Im Kino kann sich alles realisieren, was die Romantik vom Theater – vergebens – erhoffte: äußerste, ungehemmteste Beweglichkeit der Gestalten, das völlige Lebendigwerden des Hintergrunds, der Natur und der Interieurs, der Pflanzen und der Tiere; eine Lebendigkeit aber, die keineswegs an Inhalt und Grenzen des gewöhnlichen Lebens gebunden ist.“²⁸³

Eine weitere Form der Analogie zwischen Film bzw. Kino und Träumen lieferte Hugo von Hofmannsthal mit seinem Text „Der Ersatz für die Träume“ im Jahre 1921, dessen zentrale These sich schon in den Eröffnungsworten offenbart und lautet wie folgt:

„Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund, mit dem ich auf dieses Thema kam, was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich die Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig.“²⁸⁴

Was Hofmannsthal hier in wenigen Sätzen grob darlegt und im Verlauf des Textes weiter konkretisiert wird, ist eine spezielle Funktion, die der Film bzw. das Kino seiner Meinung nach erfüllt. Von einem zivilisationskritischen Standpunkt aus beschreibt Hofmannsthal das Dasein der urbanen IndustriearbeiterInnen – tagtäglich eingespannt in denselben Trott ihrer Fabrikarbeit, permanent umgeben von der trostlosen Atmosphäre ihrer Beschäftigungsorte und der Städte – als von Monotonie und Tristesse durchzogen. Diese bedrückenden Lebensverhältnisse verursachen, ihm zufolge, bei den ArbeiterInnen einen Zustand innerer, geistiger Leere und darüber hinaus akute Erfahrungs-, Erlebnis- und Gefühlsängel, die sie durch häufige Kinobesuche auszugleichen versuchen, da ihre (Tag-)Träume und ihre Fantasie dazu nicht mehr fähig sind. In der von Hofmannsthal konstatierten Ersatzfunktion von Film bzw. Kino lässt sich nun auch seine spezielle Variante der Film-Traum-Analogie ablesen. So wie die Träume, erfüllt auch der Film bzw. das Kino für den österreichischen Literaten eine

²⁸² Vgl. Lukács, Georg, „Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino““, in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Leipzig: Reclam 1992, S. 300-305, hier S. 300-304; vgl. auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 28; vgl. auch Schneider, Irmela, „Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 23-46, hier S. 26.

²⁸³ Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino““, S. 303.

²⁸⁴ von Hofmannsthal, Hugo, „Der Ersatz für die Träume“, in: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978, S. 149-152, hier S. 149.

kompensatorische Funktion, die bestimmten psychischen Defiziten entgegenwirkt, nur dass in seinen Augen, im Falle der IndustriearbeiterInnen, die Träume dieser Funktion eben nicht mehr nachkommen können.²⁸⁵

Da sich diese Arbeit in ihrer Auseinandersetzung mit den Film-Traum-Analogien der frühen deutschen Filmpublizistik auf die eben erläuterten Beispiele beschränken muss, sei an dieser Stelle, abschließend, zum einen noch darauf verwiesen, dass in den hier näher behandelten Texten von Kayssler, Lukács und Hofmannsthal noch mehr Bezüge und Parallelen zwischen Film bzw. Kino und Träumen hergestellt und gezogen werden,²⁸⁶ und weiters soll auch noch auf die Arbeiten „Das Drama im Kinematographen“ von Alfred Polgar und „Lebende Photographien“ von Theodor Heinrich Mayer aus den Jahren 1911 bzw. 1912 aufmerksam gemacht werden, in denen sich weitere Analogiebildungen ausfindig machen lassen.²⁸⁷

4.1.2 Apparat-Theorie

Film-Traum-Analogien lassen sich auch in der psychoanalytischen Filmtheorie, deren Ursprünge bis in die 1910er Jahre zurückreichen und die die Funktionsweisen von Film und Kino, auf der Basis Freud'scher und Lacan'scher Konzepte, beschreibt, ausfindig machen.²⁸⁸

Da diese Arbeit nicht der geeignete Ort ist, um in angemessener Form auf sämtliche der zahlreichen Analogiebildungen eingehen zu können, die die unterschiedlichen VertreterInnen der psychoanalytischen Filmtheorie, seit den 1930er Jahren, bis hinein in die unmittelbare Vergangenheit, hervorbrachten, beschränkt sich der folgende Abschnitt auf eine ausführlichere Erläuterung der wohl populärsten Thesen, die im psychoanalytischen Rahmen dazu entstanden sind. Diese Thesen entstammen einer speziellen Richtung psychoanalytischer

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 149-151; vgl. auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 28 ff; vgl. auch Schneider, „Filmwahrnehmung und Traum“, S. 27 f.

²⁸⁶ Siehe dazu Kayssler, „Meine Einstellung zum Film“; siehe dazu auch Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“; siehe dazu auch von Hofmannsthal, „Der Ersatz für die Träume“; siehe dazu auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 24-31; siehe dazu auch Schneider, „Filmwahrnehmung und Traum“, S. 25-30.

²⁸⁷ Siehe dazu Polgar, Alfred, „Das Drama im Kinematographen“, in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Leipzig: Reclam 1992, S. 159-164; siehe dazu auch Mayer, Theodor Heinrich, „Lebende Photographien“, in: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, hrsg. v. Fritz Güttinger, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum 1984, S. 119-129; siehe dazu auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 24-28.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 42-47; vgl. auch Hill, John (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1998, S. 77 ff; vgl. auch Zeul, Mechthild, „Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 48/11, 1994, S. 975-1003, hier S. 975-982.

Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre, und zwar der *Apparatus-Theorie*, deren Ziel es vor allem war, Erklärungen dafür zu liefern, worin die anziehende und faszinierende Kraft des Kinos besteht und welche Wirkungen es auf seine ZuseherInnen ausübt. Zu den zentralen Repräsentanten der Apparatus-Theorie lassen sich u.a. Jean-Louis Baudry, Christian Metz oder Robert T. Eberwein zählen.²⁸⁹

Eine grundsätzliche Annahme der Apparatus-Theorie, hinsichtlich bestehender Ähnlichkeiten und Parallelen zwischen Film bzw. Kino und Träumen, ist es zunächst, dass für KinobesucherInnen und TräumerInnen einander ähnelnde Bedingungen gelten:²⁹⁰

“Even though the cinematic apparatus is defined as a complex, interlocking structure across four distinct types of operation, from the perspective of psychoanalytic film theory the most salient feature of this apparatus is its construction of a DREAM STATE. Certain conditions make film viewing similar to dreaming: we are in a darkened room, our motor activity is reduced, our visual perception is heightened to compensate for our lack of physical movement.”²⁹¹

Damit zusammenhängend, so die Ansicht der Apparatus-Theorie, tritt während der Vorführungssituation im Kino bei den ZuseherInnen auch ein herabgesetzter Wachheitsgrad ein, der sich mit jenem während des Schlafes durchaus vergleichen lässt, jedoch nie ganz von derselben Intensität sein kann.²⁹² So schreibt etwa Christian Metz in diesem Kontext: „Im Gegensatz zu den alltäglichen Aktivitäten ist der Filmzustand, so wie er von traditionellen Spielfilmen hervorgerufen wird [...], durch eine generelle Tendenz zur Verminderung der Wachsamkeit gekennzeichnet, durch ein Beginnen von Schlaf und Traum.“²⁹³ Auf der Basis dieser Feststellungen und vor dem Hintergrund der Erkenntnisse Freuds zu den Träumen, ergeben sich für die Apparatus-Theorie weitere Formen von Analogien. Freud geht nämlich in seinen Überlegungen davon aus, dass der Zustand des Schlafes eine *Regression*, also eine Rückversetzung in ein vergangenes Stadium der psychischen Entwicklung darstellt, nämlich in jenes des kleinen oder sogar auch noch ungeborenen Kindes.²⁹⁴

²⁸⁹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 46-51; für eine genauere Definition und Beschreibung der Apparatus-Theorie siehe Hill (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, S. 79-82, sowie Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism and Beyond*, London [u.a.]: Routledge 2000, S. 142-146.

²⁹⁰ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 48 f.

²⁹¹ Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis (Hg.), *New Vocabularies in Film Semiotics*, S. 143 f.

²⁹² Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 49.

²⁹³ Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus Publ. 2000, S. 84.

²⁹⁴ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 49; vgl. auch Freud, „Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre“, S. 412.

„Das Schlafen ist somatisch eine Reaktivierung des Aufenthalts im Mutterleibe mit der Erfüllung der Bedingung von Ruhelage, Wärme und Reizabhaltung; ja viele Menschen nehmen im Schläfe die fötale Körperhaltung wieder ein. Der psychische Zustand der Schlafenden charakterisiert sich durch nahezu völlige Zurückziehung aus der Welt der Umgebung und Einstellung alles Interesses für sie.“²⁹⁵

Für Freud bedeutet aber nicht nur der Schlafzustand an sich eine Regression, sondern ihm zufolge weisen auch die Traumvorgänge, die sich während des Schlafes abspielen, stark regressive, in das frühe Kindesalter zurückführende Züge auf, was er vor allem durch die Transformation von Gedanken in Bilder als bewiesen erachtet, die, seiner Meinung nach, dabei stattfindet.²⁹⁶ Die Apparatus-Theorie attestiert nun Film bzw. Kino, genau diese Regressionstendenzen ebenfalls zu fördern, so etwa durch die Dunkelheit im Kinosaal oder durch die überwiegend visuelle Natur des Filmerlebnisses.²⁹⁷

„Ich möchte deshalb nur einige Hypothesen vortragen. Zunächst einmal die, daß das kinematographische Dispositiv einen künstlichen Regressionszustand determiniert, wenn man die Dunkelheit des Saals berücksichtigt, die Situation der relativen Passivität, die erzwungene Unbeweglichkeit des Kino-Subjekts und natürlich auch die der Projektion bewegungsfähiger Bilder innewohnenden Effekte.“²⁹⁸

Im Zusammenhang mit Regression durch den Schlafzustand und durch die Träume, geht Freud aber des Weiteren noch davon aus, dass der Mensch, wenn und solange er träumt, seine Träume für real hält. Die Realitätsprüfung, die im Wachzustand aktiv ist, steht, ihm zufolge, während des Schlafes nicht zur Verfügung, wodurch man auch in dieser Hinsicht einer Regression unterliegt und auf die psychische Entwicklungsstufe eines Kleinkindes zurückgeworfen wird, dem es nicht möglich ist, zwischen innerer Einbildung und äußerer Wahrnehmung zu differenzieren. Freud konstatiert jedoch, dass genau diese Regressionsform, die Schlafzustand und Traum in Kombination verursachen, dem Menschen ein Befriedigungsgefühl verschafft, da er sich unbewusst danach sehnt, wie in der frühen Kindheit, Eindrücke und Erfahrungen für real zu halten, ohne dabei eine Realitätsprüfung anwenden zu können und somit auch nicht zu müssen.²⁹⁹ In der Apparatus-Theorie vertritt man, im Anschluss an diese These Freuds, die Ansicht, dass das Kinodispositiv, mit all seinen spezifischen Eigenheiten, eine ähnliche regressive Wirkung entfaltet, und die ZuschauerInnen

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 49; vgl. auch Freud, „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“, S. 203-217; vgl. auch Freud, *Die Traumdeutung*, S. 516-531; vgl. auch Freud, „Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre“, S. 418.

²⁹⁷ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 50.

²⁹⁸ Baudry, Jean-Louis, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 48/11, 1994, S. 1047-1074, hier S. 1068.

²⁹⁹ Vgl. Schneider, „Filmwahrnehmung und Traum“, S. ; vgl. auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, 50 f; vgl. auch Freud, „Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre“, S. 420-426.

die fiktiven Filmereignisse daher als reale und sich momentan ereignende Geschehnisse auffassen. Und so glaubt man schlussendlich auch, dass sich die Erfindung von Film und Kino, sowie die Begeisterung dafür, darauf zurückführen lassen, dass der Mensch von dem unbewussten Drang getrieben wird, sich die Befriedigung für ein unbewusstes Bedürfnis zu verschaffen, zu der ansonsten nur die Träume fähig sind.³⁰⁰

4.2. Traumdarstellungen im Film – Historische Einblicke

Die folgenden Einblicke in die Geschichte filmischer Traumdarstellungen, sie betreffen das frühe Kino, den Surrealismus und den Spielfilm, sollen Fellini und seine traumaffine Schaffensperiode, die in dieser Arbeit zur Untersuchung steht, filmgeschichtlich verorten, und zwar in zweierlei Hinsicht. Sie werden einerseits zeigen, dass die Darstellung, die Verarbeitung und die Thematisierung von Träumen in Filmen, seit Beginn der Filmgeschichte, bis herauf in die Gegenwart auf verschiedenste Art und Weise, unter verschiedensten Umständen und in den verschiedensten Genres stattfinden, also keine Rarität sind, sondern eine Tradition haben, und andererseits, dass sich parallel zu Fellini in den 1960er Jahren auch noch andere namhafte Filmemacher in ihren Werken den Träumen zuwandten.³⁰¹

4.2.1. Frühes Kino

Die ersten Traumdarstellungen im Film sind beinahe so alt, wie das Medium selbst und lassen sich dementsprechend schon in der Ära des frühen Kinos lokalisieren.³⁰² Das Kino übte in seiner Anfangszeit, also um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, vor allem unter dem Aspekt, dass es neue Sehapparaturen präsentierte, eine große Sensationswirkung auf die Menschen aus.³⁰³ Diese faszinierende Wirkung wurde darüber hinaus dadurch verstärkt, dass eine Reihe von Filmen produziert wurde, die mit dem Reiz spielten, unsichtbare seelische

³⁰⁰ Vgl. Schneider, „Filmwahrnehmung und Traum“, S.; vgl. auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 50 ff; vgl. auch Baudry, „Das Dispositiv“, S. 1068-1074.

³⁰¹ Vgl. Wuss, „Träume als filmische Topiks und Stereotypen“, S. 93; vgl. auch Winkelbauer, „Träume für jedermann“, S. 171.

³⁰² Vgl. Marinelli, Lydia, „Das Kino als Schlafraum. Traumpsychologien und früher Film“, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, hrsg. v. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 12-39, hier S. 16.

³⁰³ Vgl. Gunning, Tom, „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, *Meteor. Texte zum Laufbild* 4, 1996, S. 25-34, hier S. 29; vgl. auch Marinelli, „Das Kino als Schlafraum“, S. 17.

Innenwelten sichtbar machen zu können, indem sie, meist schon durch ihre Titel, damit warben, Traumszenarien zur Darstellung zu bringen. Bei genauerer Betrachtung war die propagierte Traumthematik, im frühen Kino, in vielen Fällen jedoch bloßes Mittel zum Zweck, und man war nicht wirklich darum bemüht, ihr in den Filmen eine psychologische Dimension zu verleihen. Sie diente dabei, einerseits, nur zu einer wirksameren Bewerbung der Filme, ohne dann tatsächlich von diesen behandelt zu werden, oder wurde, andererseits, als Vorwand herangezogen, um märchenhafte, illusionistische Geschehnisse zu inszenieren.³⁰⁴

„Dies gilt vor allem für die Filme von Méliès, in denen die Sequenzen im Schlaf Tanzeinlagen, wundersamen Verwandlungen von Objekten und Figuren Vorschub leisten und damit eine märchenhafte Welt für erwachsene Zuschauer inszenieren. Die Traumwelt fungiert hier als illusionistischer Raum, in der das Kino euphorisch seine Effekte ausspielen kann.“³⁰⁵

Abseits derartiger Filme entstanden, in der Zeit des frühen Kinos, aber auch etliche Werke, die sich, bei ihren Traumdarstellungen, an bestimmten populären Traumtheorien oder wissenschaftlichen Lehrmeinungen des 19. Jahrhunderts orientierten und somit Erklärungen für die Entstehungs- und Funktionsweisen von Träumen mitlieferten. Als Beispiel kann hier etwa der im Jahre 1901 für die Firma *Pathé* von Ferdinand Zecca gedrehte Film *Die Geschichte eines Verbrechens* (*Histoire d'un Crime*, F 1902) genannt werden, der sich auf die weit verbreitete Auffassung stützte, dass Träume unter einem biographischen Gesichtspunkt betrachtet werden müssten und im Wesentlichen die Verarbeitung von Kindheitserinnerungen seien.³⁰⁶

4.2.2. Surrealismus

Eine wichtige Rolle spielten filmische Traumdarstellungen im Surrealismus. Die surrealistische Bewegung, die sich gegen Ende der 1910er Jahre in Paris bildete, wurde von einer revolutionären Einstellung getragen und verfolgte das Ziel, gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Ihre Vertreter wandten sich mit ihren künstlerischen Erzeugnissen gegen die bürgerliche Ordnung und deren Grundwerte, wie beispielsweise die Gesetzmäßigkeiten der Logik und des Verstandes, die rigiden Pflicht- und

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 17 f.

³⁰⁵ Ebd., S. 18.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 19, S. 25-31.

Moralvorstellungen oder die fehlende Wertschätzung für die das Verrückte, das Irrationale und das Unbewusste, die sie allesamt als beengend empfanden und denen sie, als surrealistisches Konzept, die befreiende Wirkung der Unordnung, des Zufalls und der Absurdität entgegensetzten.³⁰⁷ Angeregt durch die Rezeption Freuds, für dessen Thesen zum manifesten Trauminhalt als Bilderrätsel und zur Traumarbeit, sie sich besonders begeistern konnten,³⁰⁸ fanden die Surrealisten im unzusammenhängenden, unlogischen, unberechenbaren, amoralischen und absurden Erscheinungsbild der Träume nicht nur etwas, das genau ihren subversiven Ansichten und Intentionen entsprach, sondern ihnen auch eine geeignete Form bot, jene künstlerisch auszudrücken.³⁰⁹ Vor diesem Hintergrund entstanden, von der Mitte der 1920er Jahre an, bis Anfang der 1930er Jahre, etliche surrealistische Filme, wie beispielsweise *Der Seestern* (*L'Étoile de mer*, F 1928) von Man Ray oder *Ein andalusischer Hund* (*Un chien andalou*, F 1929) von Luis Buñuel und Salvador Dalí, die sich als „experimental films in which the whole film is a plotless evocation of a dreamlike state“³¹⁰ beschreiben lassen. Um ihren Filmen diesen traumartigen Charakter zu verleihen, bedienten sich die Surrealisten ganz bewusst unterschiedlichster Mittel. Sie nutzten die Möglichkeiten, die die filmische Technik bereithielt, und arbeiteten mit Überblendungen, Unschärfen, Rückwärtsaufnahmen oder Zeitlupen,³¹¹ sie spielten mit dem Unlogischen, dem Absurden oder der Paradoxie, und dekonstruierten zielgerichtet die gewohnten Raum- und Zeitverhältnisse.³¹²

Als sich, gegen Ende der 1950er Jahre, einige namhafte Regisseure in ihren Werken dem psychischen Innenleben zuwandten, erschienen Träume erneut in einem surrealistischen Kontext auf der Leinwand. Ab diesem Zeitpunkt begannen etwa Alain Resnais, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Nagisa Oshima, Andrej Tarkowskij oder Federico Fellini nach der Reihe Filme zu schaffen,³¹³ „die neben der fiktionalen Darstellung realer Vorgänge auch ein mentales Geschehen reflektierten, indem sie subjektiv gefaßte Erinnerungen,

³⁰⁷ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 32.

³⁰⁸ Vgl. Winkelbauer, „Träume für jedermann“, S. 165 f.

³⁰⁹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 32; vgl. auch Winkelbauer, „Träume für jedermann“, S. 164 ff.

³¹⁰ Gamwell, Lynn, „The Muse Is Within: The Psyche in the Century of Science“, S. 36 f.

³¹¹ Vgl. Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 698 f.

³¹² Vgl. Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel/Roloff, Volker, „Einleitung“, in: *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, hrsg. v. Michael Lommel, Bielefeld: Transcript 2008, S. 7-18, hier S. 11.

³¹³ Vgl. Wuss, „Träume als filmische Topiks und Stereotypen“, S. 93; vgl. auch Winkelbauer, „Träume für jedermann“, S. 171.

Vorstellungsbilder, Phantasien und Träume zeigten.“³¹⁴ Der deutsche Filmwissenschaftler Thomas Koebner spricht, in diesem Zusammenhang, von dem Aufkommen eines „neuen“ oder „zweiten Surrealismus“ durch den Film,³¹⁵ den er folgendermaßen beschreibt:

„Für den »zweiten Surrealismus« im Film ist eine entgrenzte Realitätsauffassung charakteristisch, die sowohl die Wahrnehmung einer von Dritten überprüfaren Welt, einer äußeren Wirklichkeit, und die Vorstellung einer aus Einbildungskraft hervorgebrachten inneren Welt in gleicher Weise wertet, die also Träumen, Halluzinationen und Visionen, gleichsam dem »Weltinnenraum« von Personen oder des Regisseurs, dieselbe Gültigkeit zuspricht wie Aufzeichnungen der Außenwelt.“³¹⁶

Die Traumdarstellungen lassen sich, in den Werken der angesprochenen Regisseure, nicht auf die bloße Wiedergabe von Träumen von Figuren beschränken, sondern werden des Öfteren auch um eine Dimension erweitert, indem einzelne, eigentlich in der filmischen Realität spielende, Szenen oder schlichtweg der ganze Film traumartig wirken.³¹⁷

4.2.3. Spielfilm

Traumdarstellungen im Spielfilm existieren praktisch schon seit der Entstehung dieses Formats, also ungefähr seit dem Jahr 1910.³¹⁸ Im Laufe der Zeit haben einige Genres eine besondere Affinität zu der Darstellung von Träumen entwickelt, wie beispielsweise das Melodram, der Kriminalfilm, der Psychothriller, der Horror- oder der Science-Fiction-Film, wohingegen sich andere Genres, wie der Western- oder Abenteuerfilm, als größtenteils traumfrei erweisen.³¹⁹ In der Folge sollen hier zwei genrespezifische Formen von Traumdarstellungen, beginnend bei ihren Wurzeln, kurz näher erläutert werden.

Seit Ende der 1930er Jahre zählen Traumdarstellungen zum fixen Repertoire des Kriminalfilmgenres. Der Grund dafür ist, dass sie, ab diesem Zeitpunkt, in Kriminalfilmen oft als erzählerisches und dramaturgisches Mittel fungieren, wobei Geschichten von Verbrechen erzählt werden, deren Aufklärung in der Entschlüsselung eines Traumes einer der Charaktere

³¹⁴ Wuss, „Träume als filmische Topiks und Stereotypen“, S. 93.

³¹⁵ Vgl. Koebner, Thomas, „Erzählen im Irrealis. Zum neuen Surrealismus im Film der sechziger Jahre“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 71-92, hier S. 76; vgl. auch Koebner, *Federico Fellini*, S. 208.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Vgl. Wuss, „Träume als filmische Topiks und Stereotypen“, S. 93.

³¹⁸ Vgl. Blandford, Steve/Grant, Barry Keith/Hillier, Jim, *The Film Studies Dictionary*, London: Arnold 2001, S. 92; vgl. auch Gamwell, *The Muse Is Within: The Psyche in the Century of Science*, S. 36 f.; vgl. auch Brüttsch, *Traumbühne Kino*, S. 350 f.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 368 f.

geschieht. Als ein prominentes Beispiel kann in diesem Zusammenhang Alfred Hitchcocks Film *Ich kämpfe um dich* (*Spellbound*, USA 1945) angeführt werden, in dem das Rätsel, rund um den Mord an einem Psychiater, durch die Interpretation eines Traumes gelöst wird, den einer von dessen ehemaligen Patienten geträumt hat. Auf eine ähnliche Art und Weise wird das Traummotiv, seit den späten 1940er Jahren, darüber hinaus in Psycho- und Verschwörungsthrellern immer wieder verwendet. Zumeist drehen sich die Handlungen dann um ein Komplott, das, genauso wie bei den Kriminalfilmen, durch die Interpretation eines Traumes einer der Figuren enthüllt wird, wie etwa in John Frankenheimers *Botschafter der Angst* (*The Manchurian Candidate*, USA 1962).³²⁰

Vor dem Hintergrund des Aufschwungs und der wachsenden Popularität psychophysiologischer Traumforschung, deren Erkenntnisse es u.a. ermöglichten, festzustellen, wann, wie lange und wie oft ein Mensch während seines Schlafes träumt, wandte sich, in den 1970er und 1980er Jahren, ein Reihe von Horror- und Science-Fiction-Filmen, dem Phänomen der Traumentgrenzung zu und präsentierte Geschichten, in denen die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum, die im wirklichen Leben nicht überschritten werden kann, plötzlich vollkommen durchlässig ist. Dabei kamen unterschiedliche Formen der Verarbeitung dieses Phänomens zur Anwendung, etwa von der Sichtbarmachung von Träumen durch technische Gerätschaften, über das Eindringen in fremde Träume durch übernatürliche Kräfte, bis hin zur Mitnahme im Traum erhaltener Verletzungen in die Wirklichkeit. Dass diese verschiedenen Varianten auch miteinander kombiniert werden konnten, zeigt der Horrorfilm *Nightmare – Mörderische Träume* (*Nightmare on Elm Street*, USA 1984) von Wes Craven, in dem es der Figur des Freddy Krueger möglich ist, in die Träume einer Teenagerin einzudringen, wobei die Verletzungen, die er ihr darin zufügt, auch in ihrem realen Leben Bestand haben. Diese, im Science-Fiction- und Horrorfilm, in den 1970er und 1980er Jahren, auftauchende und auf das Phänomen der Traumentgrenzung bezogene Form der Traumdarstellung lässt sich, in den beiden Genres, bis in die jüngste Vergangenheit, immer wieder vorfinden, was Filme wie *The Cell* (USA 2000) oder *Inception* (USA/GB 2010) deutlich unter Beweis stellen.³²¹

Das folgende Kapitel zeigt nun auf, dass es bestimmte Konventionen der Inszenierung und Gestaltung für die filmische Darstellung von Träumen gibt und erläutert diese.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 314-334.

³²¹ Vgl. ebd., S. 369-382.

5. Inszenierungs- und Gestaltungstechniken filmischer Traumdarstellungen

Die deutsche Film- und Literaturwissenschaftlerin Julia Catherine Sander gibt im Rahmen einer ausführlichen Analyse des Films *Dreams That Money Can Buy* (USA 1947) des deutschen Avantgardekünstlers Hans Richter³²² einen Teil der Handlung einer Traumsequenz dieses Werkes folgendermaßen wieder:

„Im Traum wird also ein neuer Innenraum eröffnet. Als Joe die Frau verlässt, geht er durch eine Tür. Wiederum erschließt sich durch den Gang über die Schwellen ein neuer Raum und der Traum erreicht eine andere Ebene. Joe trifft auf seine Freunde, die noch immer um den Spieltisch sitzen. Er setzt sich zu ihnen, doch die entpuppen sich als Drahtgestelle und gehen in Flammen auf. Joe nimmt die Zeus-Büste unter den Arm und lässt sich an seinem Seil aus dem Fenster herab. [...] Die Frau sägt das Seil durch, die Zeus-Büste zerbricht und Joe fällt in einen für den Zuschauer nicht bestimmbar Raum.“³²³

Thomas Koebner schildert die Ereignisse des Eingangstraums aus Ingmar Bergmans *Wilde Erdbeeren* (Smultronstället, SE 1957) auf diese Art und Weise:

„Der Eingangstraum zeigt den greisen Erzähler in einer Stadtszenerie, die ihm offenbar unbekannt ist. [...] Typische Traumotive tauchen auf, die den ›ganz anderen‹ zeitlosen Raum bezeichnen, in den der Träumer eingetreten ist: an den Uhren fehlen die Zeiger. Eine Person, die er anspricht, entpuppt sich als Figur, deren Gesicht in einen Strumpf eingepreßt scheint. Ein Pferdewagen, der einen Sarg transportiert, fährt vorbei, der Sarg rutscht auf die Straße, der Deckel springt auf, eine Hand streckt sich hervor, der Träumer sieht sich selbst als Toten.“³²⁴

Unterzieht man die beiden kurzen Inhaltsangaben einem Vergleich, so wird man rasch zu der Feststellung gelangen, dass offensichtlich zwei aus unterschiedlichen Filmen verschiedener Regisseure stammende Traumsequenzen ähnlich skurrile, bizarre, unlogische und der Wirklichkeit nach eigentlich unmögliche Ereignisse und Verhältnisse zeigen. Wie diese Ähnlichkeit schon vermuten lässt und wie bei einer Eigenbetrachtung diversester Traumsequenzen auch klar erkannt werden kann, gibt es ganz bestimmte und typische Techniken der Inszenierung und Gestaltung von Träumen in Filmen, die hier nun in weiterer Folge dargestellt werden sollen. Bei der Darstellung dieser Techniken folgt diese Arbeit den Thesen der im Rahmen filmwissenschaftlicher Literatur zum gegenwärtigen Zeitpunkt einzig umfangreichen diesbezüglichen Untersuchung, nämlich jener des Schweizer Filmwissenschaftlers Matthias Brütsch, die er in seinem 2011 erschienen Werk *Traumbühne*

³²² Vgl. Sander, Julia Catherine, *Film-Träume – Traum-Filme. Hans Richters Film ‚Dreams That Money Can Buy‘ (1947) als poetologische Reflexion der historischen Avantgarde*, München: Martin Meidenbauer 2010.

³²³ Ebd., S. 93.

³²⁴ Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 77.

Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv vorlegt.³²⁵ Zusätzlich soll aber anhand einiger angeführter Parallelen Brütschs zu anderen sich mit dieser Thematik auseinandersetzenden AutorInnen gezeigt werden, dass die Feststellungen des Schweizer Filmwissenschaftlers einen weitgehend objektiven Wert besitzen. Hierzu sei noch angefügt, dass es leider nicht möglich war, zu allen Thesen Brütsch entsprechende Parallelen herauszuarbeiten, da sich die wenigen übrigen Erläuterungen zu den Inszenierungs- und Gestaltungstechniken filmischer Traumdarstellungen bei weitem nicht so intensiv, wie Brütsch, mit diesem Forschungsgegenstand auseinandersetzen.

5.1. Die Notwendigkeit der Kennzeichnung von Träumen im Film

Wie Matthias Brütsch in seinem Buch *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* festhält, und wie auch die hier weiter oben näher erläuterten Traumtheorien von Sigmund Freud und C.G. Jung nahelegen, stellen Träume und Realität, im wirklichen Leben, zwei prinzipiell klar voneinander unterscheidbare und trennbare Bereiche dar. In den Augen des Schweizer Filmwissenschaftlers existiert jedoch bei Filmen diese eindeutige Unterscheidbarkeit aber nicht von Grund auf, da Träume und Realität dort mithilfe des gleichen, audiovisuellen Materials wie Realität dargestellt und von den ZuschauerInnen auch auf die gleiche Art und Weise wie jene, nämlich mit den Sinnesorganen, wahrgenommen werden. Da die ZuschauerInnen, Brütsch zufolge, die im Film dargestellten Ereignisse als Fiktionen begreifen und sie, in der Regel, innerhalb dieser Welt der Fiktionen, als reale Ereignisse interpretieren,³²⁶ bedürfen Traumsequenzen, laut ihm, in Filmen einer Kennzeichnung, um sich von den in der diegetischen Realität spielenden Sequenzen deutlich abzuheben und überhaupt als solche erkannt zu werden:

„Es bedarf deshalb spezieller Mittel, um audiovisuellen Darstellungen irrealen oder traumhaften Charakter zu verleihen. Man spricht in diesem Zusammenhang von Markierungen, Signalen oder Indikatoren, die den Zuschauern bedeuten, dass eine Sequenz auf einer anderen Realitätsebene angesiedelt ist und als subjektive Vorstellung verstanden werden soll.“³²⁷

Zu ähnlichen Feststellungen gelangen der deutsche Medienwissenschaftler Hans-J. Wulff und Thomas Koebner, die beide ebenfalls auf diese Notwendigkeit der Markierung filmischer

³²⁵ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 129-181.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 130.

³²⁷ Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 130.

Traumsequenzen zum Zwecke ihrer Erkennung durch die ZuschauerInnen hinweisen. Als Grund dafür führen sie, anders als Brütsch, allerdings nur die Gleichheit des Materials an, mit dem man Träume und Realität in Filmen darstellt.³²⁸ Im Normalfall kennzeichnen Filme, laut Brütsch, Traumsequenzen klar und deutlich,³²⁹ was auch Wulff und die amerikanische Schriftstellerin Leslie Halpern festhalten.³³⁰ So charakterisiert etwa Wulff Filmträume als „subjektive Einsprengsel in die erzählte Welt, erkennbare und in der Regel klar identifizierbare Abweichungen von realem Geschehen.“³³¹ Brütsch nach verwenden Filme zur Kenntlichmachung von Traumsequenzen zwei verschiedenartige Mittel, die sie meistens in Kombination miteinander einsetzen.³³² Welche Mittel das, dem Schweizer Filmwissenschaftler zufolge, nun genau sind und welche typischen Inszenierungs- und Gestaltungstechniken für Filmträume sich eben damit automatisch ergeben, wird in der Folge näher erläutert.

5.2. Übergangsmarkierungen

Als erstes jener Mittel, derer sich Filme, seiner Ansicht nach, bedienen, um eine Traumsequenz für die ZuschauerInnen zu kennzeichnen, nennt Matthias Brütsch *Übergangsmarkierungen*, worunter er die Akzentuierung des Anfangs und des Endes eines Filmtraums versteht.³³³ Die gleiche Sichtweise wie Brütsch lässt sich in diesem Zusammenhang auch bei Wulff und Koebner wiederfinden. Während Wulff sogar explizit von *Transitions-Markierungen* spricht, mit denen, laut ihm, Filmträume umrahmt werden,³³⁴ schreibt Koebner dazu: „Phantasien, Halluzinationen, Träume bedürfen meist eindeutiger Signale, die den Beginn und den Schluß einer Sequenz markieren, die sich vom Realitätstypus der rahmenden Erzählung abhebt.“³³⁵ Der Anfang einer Traumsequenz, der Übergang von der

³²⁸ Vgl. Wulff, Hans-J., „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! 2002, S. 53-69, hier S. 56, vgl. auch Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 71 f.

³²⁹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 152.

³³⁰ Vgl. Wulff, „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, S. 57; vgl. auch Halpern, Leslie, *Dreams on Film. The Cinematic Struggle Between Art and Science*, Jefferson, NC [u.a.]: Mc Farland 2003, S. 138.

³³¹ Wulff, „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, S. 57.

³³² Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 130-134.

³³³ Vgl. ebd., S. 130-137.

³³⁴ Vgl. Wulff, „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, S. 60.

³³⁵ Koebner, „Erzählen im Irrealis“ S. 71.

äußeren diegetischen Realität in die innere Traumwelt einer Filmfigur, wird, Brütsch zufolge, in den meisten Fällen nach folgendem Muster hervorgehoben:

„Oft geschieht dies durch ein Zusammenspiel bestimmter Handlungselemente, Inszenierungsformen und optischer Effekte: Eine Figur legt sich hin und schließt die Augen [...]; die Kamera nähert sich langsam dem Gesicht – meist durch eine Fahrt, seltener durch Zoom oder Schnitt – bis das Bild verschwimmt, unscharf wird oder sich wellenartig zu bewegen beginnt und schließlich in die Traumwelt ab- und auf- oder überblendet. In dieser stark konventionalisierten Form der Übergangsmarkierung stellt die optische Isolierung der Figur sicher, dass wir die innere Vorstellung richtig zuordnen, der Gesichtsausdruck weist auf eine vom realen Geschehen abgewandte Haltung hin, die Kamerabewegung zum Kopf der Figur deutet an, dass wir in ihr Inneres eindringen, und das sich in Unschärfe, Unter- oder Überbelichtung auflösende und kurze Zeit später neue Konturen annehmende Bild bringt zum Ausdruck, dass die etablierte Realitätsebene im Begriff ist, einer anderen, inneren Wirklichkeit zu weichen.“³³⁶

Die optischen Effekte, die dabei als finaler Punkt fungieren, können, der Ansicht des Schweizer Filmwissenschaftlers nach, auch akustisch unterstrichen und verstärkt sein, entweder durch Musik oder Geräusche.³³⁷ Auf diese, von Brütsch, konstatierte Form der Übergangsmarkierung weist indirekt Werner Veauthier mit folgender Beschreibung einer Szene aus einem von ihm nicht namentlich genannten Film hin: „Die nächste Bildfolge zeigt eine Bettstatt, die einem Spielzeugladen gleicht, mitten darunter der eingeschlafene Besitzer. Die Kamera verweilt einen Augenblick auf langen Wimpern. Und nun dürfen Sie raten, was folgen muß. Es muß ein Traum folgen.“³³⁸ Laut Brütsch wird der Beginn einer Traumsequenz gelegentlich auch verbal, gekennzeichnet, indem mithilfe eines Zwischentitels oder einer Erzählerstimme angekündigt wird, dass es sich bei der folgenden Sequenz um einen Traum handelt.³³⁹

Das Ende einer Traumsequenz, den Übergang von der inneren Traumwelt einer Filmfigur zurück in die äußere diegetische Realität, markieren Filme, Brütsch nach, zumeist auf dieselbe oder auf sehr ähnliche Art und Weise wie ihren Anfang.³⁴⁰ Wird der Beginn eines Filmtraumes nach dem oben erwähnten populären Muster akzentuiert, so wird sein Ende, dem Schweizer Filmwissenschaftler zufolge, für gewöhnlich auf folgende Art und Weise hervorgehoben: „Die Traum- oder Vorstellungsbilder verschwimmen ihrerseits und blenden über auf das Gesicht der erwachenden Figur, zu der die Kamera langsam wieder auf Distanz

³³⁶ Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 131 f.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 132.

³³⁸ Veauthier, Werner, „Film und Traum“, in: *Gedanken zum Film. Gesammelte Aufsätze von Vorsitzenden und Beisitzern der Filmbewertungsstelle Wiesbaden*, hrsg. v. Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Wiesbaden-Biebrich: Filmbewertungsstelle 1962, S. 157-166, hier S. 157.

³³⁹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 132.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 134.

geht, um das reale Umfeld, auf das sich die Aufmerksamkeit nun erneut richtet, zu erfassen.³⁴¹ Wulff spricht ebenfalls von einer solcher Art der Hervorhebung des Anfangs und des Endes von filmischen Träumen und meint: „In der Regel ist der Traum gegen den Rahmen der Handlung deutlich abgegrenzt – eine Person der Handlung schläft ein und wacht am Ende des Traums wieder auf. Überblendungen und Trickblenden markieren Anfang und Ende des Traumsegments.“³⁴² Beginnt eine Traumsequenz mit einer verbalen Kennzeichnung in Form eines Zwischentitels oder einer Erzählerstimme, so bedeutet das, laut Brütsch, dass ihr Ende in der Regel wiederum mit einem Zwischentitel oder eine Erzählerstimme markiert wird.³⁴³ Gelegentlich werden, ihm zufolge, beim Markieren des Endes einer Traumsequenz auch besondere Methoden eingesetzt:

„Neben Indikatoren, die den Einstiegssignalen entsprechen – und zu einer symmetrischen Form der Rahmung führen –, kommen am Sequenzende auch spezielle Markierungen zum Einsatz: Eine Beschleunigung des Schnittrhythmus, Verdichtung der Geräuschkulisse und Erhöhung des Musikpegels, die in ein eigentliches optisches wie akustisches Crescendo übergehen können, weisen zum Beispiel auf den unmittelbar bevorstehenden Höhepunkt einer Traumsequenz hin, der in der Regel mit ihrem Schluss zusammenfällt. Endet der Traum – im eigentlichen oder übertragenen Sinn – mit einem Paukenschlag, so geht meist auch das Erwachen weniger behutsam vonstatten als das Einschlafen. Insbesondere wenn in der letzten Szene eine psychische oder physische Extremsituation inszeniert wird, folgt eher ein harter Schnitt und ein angsterfülltes Aufschrecken als eine langsame Überblendung und ein sanftes Erwachen.“³⁴⁴

Mitunter setzen Filme, in den Augen Brütschs, darüber hinaus ganz spezielle Formen von Übergangsmarkierungen ein.³⁴⁵ Welche das, seiner Ansicht nach, sind, wird der folgende Abschnitt darlegen.

5.2.1. Spezialformen

Eine spezielle Form, von Übergangsmarkierungen, sind, für Matthias Brütsch, *fließende Übergänge*.³⁴⁶ Um verstehen zu können, was der Schweizer Filmwissenschaftler damit meint, empfiehlt es sich zunächst, einen Blick auf die Beispiele zu werfen, die er in seinen Erläuterungen dafür liefert. Ein fließender Übergang liegt, seiner Ansicht nach, etwa in folgendem Fall vor: „Zieht sich der Wechsel vom Gesicht der Figur auf die Traumszenerie

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Wulff, Hans-J., „Traum im Film“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, hrsg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 723-727, hier S. 723.

³⁴³ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 134.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 137.

³⁴⁶ Vgl. ebd.

länger als bei normalen Überblendungen hin, so entsteht für kurze Zeit eine Doppelbelichtung, in der sich die Welt der schlafenden Figur und diejenige des Traum-Ichs überlagern [...].³⁴⁷ Von einem fließenden Übergang kann, Brütsch nach, auch dann gesprochen werden, „wenn das Traumgeschehen direkt an die Einschlafsituation anknüpft oder in den Aufwachvorgang weiterwirkt.“³⁴⁸ Was konkret darunter zu verstehen ist, zeigt er anhand der Schilderung der Übergangsmarkierungen, die die Traumsequenz in Charlie Chaplins Film *Auf der Sonnenseite* (*Sunnyside*, USA 1919) umrahmen. Jene, die den Beginn des Traums signalisiert, wird von ihm wie folgt beschrieben:

„Eine Analoge Konstellation findet sich in SUNNYSIDE (USA 1919), wo die von Chaplin verkörperte Figur beim Versuch, eine entlaufene Kuh zu bändigen, stürzt und bewusstlos liegen bleibt. Dort erscheinen alsbald blumengeschmückte Nymphen, die ihn «wecken» und zu einem Trautanz animieren [...].“³⁴⁹

Die Akzentuierung des Traumendes gibt Brütsch dergestalt wieder:

„Auch in SUNNYSIDE landet Charlie am Ende des Traums nach einer zu gewagten Tanzeinlage wieder am Ausgangspunkt, und die Nymphen, die ihn behutsam an den Armen nochmals in ihr Fantasiereich hochziehen versuchen, entpuppen sich nach einer Überblendung als erzürnte Dorfbewohner, die den unachtsamen Kuhhirten unsanft am Hintern in die Realität zurückzerren.“³⁵⁰

Wie diese Beispiele veranschaulichen sollen, sieht Brütsch das zentrale Charakteristikum von fließenden Übergängen darin, dass bei ihnen eine Traumsequenz zwischen eine Einschlafsituation und eine Aufwachsituation eingebettet wird und ihr Anfang und ihr Ende mit diesen ineinandergreifen, wodurch, anders als bei den bisher genannten Formen von Übergangsmarkierungen, ein runder, nahtloser Wechsel der Ebenen von Realität und Traum vollzogen wird. Dieses Ineinandergreifen der Einschlaf- und Aufwachsituation mit dem Traumszenario suggeriert, der Ansicht des Schweizer Filmwissenschaftlers nach, darüber hinaus auch, dass ein Traum für die Figur, die ihn träumt, eine zentrale Bedeutung hat.³⁵¹

Mit *Verzahnungen* und *simultanen Darstellungsweisen* gibt es, für Matthias Brütsch, neben den fließenden Übergängen noch zwei weitere Spezialformen von Übergangsmarkierungen. Für Brütsch kann von Verzahnungen dann gesprochen werden, wenn während einer

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd., S. 138.

³⁴⁹ Ebd., S. 140 f.

³⁵⁰ Ebd., S. 146.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 137 f.

Traumdarstellung mehrmals eine Rückkehr zur Schlafsituation stattfindet, wie beispielsweise etwa durch ein wiederholtes Überblenden des Traumgeschehens mit Bildern von der im Schlaf liegenden Figur.³⁵² Verwenden Filme für ihre Traumdarstellungen simultane Darstellungsweisen, so werden, laut ihm, Schlafsituation und Traumszenario parallel geführt und dabei durchgehend gleichzeitig gezeigt.³⁵³ „Eine vollständige visuelle Kopräsenz ist allerdings nur gegeben, wenn die Schlafsituation nie ganz ausblendet. Dies ist zum einen der Fall, wenn die Bilder des Traumes und der träumenden Figur in durchgängiger Doppelbelichtung übereinander gelegt sind.“³⁵⁴ Die andere Möglichkeit, die es, Brütsch zufolge, in diesem Zusammenhang gibt und die auch bei Wulff erwähnt wird, ist die Bild-im-Bild-Methode.³⁵⁵

5.3. Sequenzimmanente Markierungsformen

Neben Übergangsmarkierungen verwenden Filme, der Ansicht Matthias Brütschs nach, zusätzlich noch ein anderes Mittel, um Traumsequenzen zu kennzeichnen, nämlich *sequenzimmanente Markierungsformen*. Darunter versteht der Schweizer Filmwissenschaftler bestimmte Merkmale, mit denen Filmträume ausgestattet und dadurch in ihrem Inneren für die ZuschauerInnen als solche kenntlich gemacht werden.³⁵⁶ Dieselbe These findet sich in diesem Kontext bei Wulff, Koebner und Halpern. Auch sie meinen allesamt, dass Traumsequenzen Signale beinhalten, die auf ihren Traumstatus hinweisen.³⁵⁷ Die verschiedenen Formen sequenzimmanenter Markierung, die es, laut Brütsch, gibt, werden hier im Anschluss vorgestellt.

5.3.1. Traumwelt vs. diegetische Realität

Eine Art und Weise eine filmische Traumsequenz sequenzimmanent zu markieren, ist, Matthias Brütsch zufolge, über die Ebene der „Handlungslogik und Beschaffenheit der

³⁵² Vgl. ebd., S. 137.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 137, S. 146.

³⁵⁴ Ebd., S. 146.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 148-151; vgl. auch Wulff, „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, S. 60; vgl. auch Wulff, „Traum im Film“, S. 723.

³⁵⁶ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 152.

³⁵⁷ Vgl. Wulff, „Traum im Film“, S. 723; vgl. auch Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. ; vgl. auch Halpern, *Dreams on Film*, S. 138.

Welt.³⁵⁸ In diesem Zusammenhang spricht er von zwei Varianten. Die erste Variante, die Filme, in den Augen Matthias Brütschs, benutzen, um eine bestimmte Sequenz sequenzimmanent über die Ebene „der Handlungslogik und Beschaffenheit der Welt“ als Traum zu markieren, ist es, in ihr eine Welt zu zeigen, die, entweder komplett oder teilweise, nach anderen, konträren Regeln funktioniert, als es die diegetische Realität des jeweiligen Filmes tut, in der sie vorkommt. Brütsch zufolge weisen viele Filme, die Traumsequenzen zur Darstellung bringen, eine diegetische Realität auf, die sich aus realweltlichen Gesetzen und Normen konstituiert, und präsentieren daher entsprechende Traumwelten, in denen sämtliche oder ganz bestimmte dieser, ähnlich wie in tatsächlichen Träumen, nicht gelten.³⁵⁹ Bei Koebner, Halpern und Wulff stößt man ebenfalls auf den Gedanken, dass Sequenzen in Filmen mittels einer derartigen Diskrepanz zwischen Traumwelt und diegetischer Realität als Träume markiert werden.³⁶⁰ Brütsch nennt etwa medizinische, biologische und physikalische Gesetzmäßigkeiten, soziale sowie gesellschaftliche Konventionen, als auch die Prinzipien der Logik, der Wahrscheinlichkeit und Ursache und Wirkung hinsichtlich sich abspielender Ereignisse, die, für ihn, dann in den Traumdarstellungen außer Kraft gesetzt sind. Darüber hinaus konstatiert er, dass die Traumsequenzen in solchen Fällen auch räumliche Inkohärenzen im Sinne paradoxer Raumkonstruktionen beinhalten, inkonsistente Figurenidentitäten zeigen und Erkenntnisse aus dem Bereich des menschlichen Allgemeinwissens konterkarieren.³⁶¹ In Ergänzung dazu lassen sich mit Koebner, Wulff und der deutschen Filmwissenschaftlerin Kristina Jaspers auch noch die realweltlichen Gesetze der Zeit anführen, denen sich Filmträume in diesem Zusammenhang widersetzen können.³⁶² So meint beispielsweise Jaspers: „Dass die Raum-, Zeit- und Sinnkoordinaten im Filmtraum außer Kraft gesetzt werden können, macht die visuelle Ausgestaltung eines Traumes für die Szenenbildner, Kamera- und Tricktechniker bis heute so verführerisch.“³⁶³

Die zweite Variante der sequenzimmanenten Traummarkierung „über die Ebene der Handlungslogik und Beschaffenheit der Welt“ besteht, laut Matthias Brütsch, darin, dass

³⁵⁸ Ebd., S. 152.

³⁵⁹ Vgl. ebd.

³⁶⁰ Vgl. Wulff, „Traum im Film“, S. 723; vgl. auch Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 72-75; vgl. auch Halpern, *Dreams on Film*, S. 138-145.

³⁶¹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 153-158.

³⁶² Vgl. Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 74; vgl. auch Wulff, „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, S. 60 f; vgl. auch Jaspers, Kristina, „Der Stoff, aus dem die Träume sind: Szenenbilder surrealer Träume“, in: *Das Kino träumt. Projektion, Imagination, Vision*, hrsg. v. Wilfried Pauleit, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 127-143, hier S. 127.

³⁶³ Ebd.

Filme in ihren Traumsequenzen Dinge zeigen, die konkreten Tatsachen ihrer diegetischen Realitäten widersprechen. Als Beispiel für diese Methode führt der Schweizer Filmwissenschaftler die Beziehungen der ProtagonistInnen zueinander an, die in einer Traumdarstellung dann einfach anders gestaltet sind als in der betreffenden diegetischen Realität.³⁶⁴

5.3.2. Audiovisuelle Gestaltung

Der Ansicht Matthias Brütschs nach werden Traumsequenzen auch immer wieder über die Ebene ihrer audiovisuellen Gestaltung sequenzimmanent markiert, indem man sie schlichtweg optisch und akustisch klar von den in der diegetischen Realität spielenden Sequenzen abhebt. Dies erreichen Filme, dem Schweizer Filmwissenschaftler zufolge, dadurch, dass sie Traumdarstellungen mithilfe formaler Mittel, die dem Medium Film zur Verfügung stehen, ein besonderes, herausstechendes audiovisuelles Erscheinungsbild verpassen. So kann es, laut ihm, beispielsweise der Fall sein, dass eine Traumsequenz komplett in Zeitlupe abläuft oder eine Asynchronität der Bild- und Tonspur aufweist und sich auf diesem Wege abgrenzt.³⁶⁵ Wulff, Koebner und Halpern vertreten in diesem Zusammenhang dieselbe Meinung und gehen auch davon aus, dass Filme Traumsequenzen durch ein, mittels formaler Mittel hergestelltes, spezielles audiovisuelles Erscheinungsbild markieren.³⁶⁶ So bemerkt etwa Wulff diesbezüglich: „Das Licht wechselt, der Traum ist in einer anderen Optik abgebildet [...]. Der filmische Traum ist oft von exzesshafter optischer Brillanz, weicht manchmal extrem vom visuellen Umfeld ab.“³⁶⁷ Koebner ist darüber hinaus noch der Ansicht, dass Traumsequenzen optisch nicht nur durch formale Mittel, sondern auch durch eine besondere Gestaltung der Dekors hervorgehoben werden.³⁶⁸ Die formalen Mittel, die zur sequenzimmanenten audiovisuellen Markierung von Träumen benutzt werden, sind, in den Augen Brütschs, auf folgende Palette beschränkt:³⁶⁹ „Zeitlupe, Überbelichtung, visuelle Verzerrung, Überblendungen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Veränderungen in der Farbgebung, Hall im Ton, Absenz diegetischer Geräusche und Inkongruenzen zwischen Bild- und

³⁶⁴ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 159.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 171.

³⁶⁶ Vgl. Wulff, „Traum im Film“, S. 723; vgl. auch Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 72, S. 75; vgl. auch Halpern, *Dreams on Film*, S. 138-145.

³⁶⁷ Wulff, „Traum im Film“, S. 723.

³⁶⁸ Vgl. Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 72.

³⁶⁹ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 171 f.

Tonspur.³⁷⁰ Diese Beschränkung hat, für den Schweizer Filmwissenschaftler, auch einen ganz speziellen Grund. In diesem Zusammenhang geht Brütsch zunächst davon aus, „dass filmische Darstellungen in der Regel einen sehr starken Realitätseindruck auslösen. Obwohl künstlich produziert, erscheinen die Ereignisse mit Leben erfüllt und physisch unmittelbar präsent.“³⁷¹ Der Realitätseindruck filmischer Darstellungen resultiert, ihm zufolge, grundsätzlich einmal daraus, dass diese durch Bild und Ton zentrale optische und akustische Erscheinungsmerkmale der Wirklichkeit reproduzieren können.³⁷² Darüber hinaus sind, seiner Ansicht nach, auch folgende Aspekte des filmischen Mediums dafür ausschlaggebend:

„Die Tatsache, dass das Medium über eine Bild- und eine Tonspur verfügt, also Informationen auf zwei Sinneskanälen gleichzeitig vermittelt, verstärkt den Realitätscharakter, insbesondere wenn Synchronismus vorherrscht. Ein entscheidender Faktor ist zweifelsohne, dass wir die Bilder in Bewegung wahrnehmen. Neben der Tatsache, dass Bewegung von Aktivität und Leben zeugt und uns deshalb in ihren Bann zieht, ist für den Realitätseindruck ausschlaggebend, dass sich durch die Bewegung der Bilder – und damit die Bewegung im Bild – die zweidimensionale Leinwand in einen dreidimensionalen Raum verwandelt, die Gegenstände und Figuren sich aus der Flächigkeit lösen, Volumen und Körperlichkeit erlangen und dadurch erst physisch präsent erscheinen. Zudem werden normalerweise Aufnahme- und Projektionsgeschwindigkeit aufeinander abgestimmt, sodass das Tempo der Bewegungsabläufe demjenigen entspricht, das uns aus der Wirklichkeit vertraut ist.“³⁷³

In diesem von ihm konstatierten filmischen Realitätseindruck sieht der Schweizer Filmwissenschaftler nun die Ursache für die Beschränkung auf ganz bestimmte formale Mittel bei der sequenzimmanenten Markierung von Träumen auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung begraben. Denn die überwiegende Mehrheit jener begrenzten Menge an formalen Mittel, die Filme, Brütsch zufolge, zur sequenzimmanenten audiovisuellen Traummarkierung heranziehen, hat, seiner Ansicht nach, nämlich die gemeinsame Eigenschaft, den filmischen Realitätseindruck zu schmälern.³⁷⁴ „Für Träume werden in der Regel diejenigen Mittel bevorzugt, die den Realitätseindruck abschwächen oder gar nicht in vollem Ausmaß aufkommen lassen.“³⁷⁵ Die Bandbreite formaler Mittel zur sequenzimmanenten Markierung von Träumen auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung, ist, in den Augen Brütsch, also deshalb beschränkt, weil sich Filme zu diesem Zweck zumeist genau derjenigen Techniken bedienen, die den filmischen Realitätseindruck verringern. Der Grund für eine solche Bevorzugung liegt, dem Schweizer Filmwissenschaftler nach, darin, dass filmische Darstellungen bei herabgesetztem Realitätscharakter natürlich automatisch

³⁷⁰ Ebd., S. 172.

³⁷¹ Ebd., S. 177.

³⁷² Vgl. ebd.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 178-181.

³⁷⁵ Ebd., S. 181.

eher irreal wirken und sich damit die Möglichkeit eröffnet, mit der sequenzimmanenten audiovisuellen Traummarkierung Sequenzen nicht nur durch eine bloße optische und akustische Differenz als Träume zu kennzeichnen, sondern gleichzeitig auch dadurch, dass man sie mit einer anderen, unüblichen, entgegengesetzten, eben irrealen anstatt realen Wirkung ausstattet und so auf ihren irrealen Status innerhalb der filmischen Erzählung verweist.³⁷⁶ Dieser Gedanke Brütschs bezüglich der Bevorzugung bestimmter formaler Mittel zur sequenzimmanenten Markierung von Traumsequenzen auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung ist ansatzweise auch bei Koebner formuliert, der schreibt:

„Es ist eine alte Erfahrung, daß der Film seinen Bildern, wenn sie nicht allzu auffällig abstrakt gestaltet sind und daher zu geometrischen Flächen werden, so viel Wirklichkeitscharakter auflädt, daß es oft schwer fällt, zwischen subjektiven Vorstellungen und objektiven Beobachtungen zu unterscheiden [...]“³⁷⁷

Abschließend lässt sich hinsichtlich der sequenzimmanenten Markierung von Traumsequenzen noch anfügen, dass Halpern eine diesbezügliche Form erwähnt, die von Brütsch nicht festgestellt wird. Denn die amerikanische Schriftstellerin ist der Ansicht, dass Träume in Filmen auch dadurch sequenzimmanent gekennzeichnet sein können, indem man darin die Filmfiguren, die sie träumen, sagen hört: „Das muss doch alles ein Traum sein.“³⁷⁸

Zusammenfassend kann man, mit Matthias Brütsch und anderen AutorInnen, festhalten, dass Traumsequenzen in Filmen gekennzeichnet werden und sich dabei typische Gestaltungs- und Inszenierungstechniken für Filmträume ergeben, nämlich in Form von Übergangsmarkierungen und sequenzimmanenten Markierungsformen. Allgemeiner formuliert ließe sich, in Anspielung auf das audiovisuelle Material, aus dem sich das Medium Film konstituiert, auch sagen: „Clichéd elements of dreams on film include visual and aural/verbal cues that use artistic means to separate dream sequences from the rest of the film.“³⁷⁹

In der Folge finden jetzt die Analysen der beiden Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen* statt.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 176, S. 178.

³⁷⁷ Koebner, „Erzählen im Irrealis“, S. 71.

³⁷⁸ Vgl. Halpern, *Dreams on Film*, S. 138.

³⁷⁹ Ebd.

6. Filmanalyse

Im Zuge dieses Kapitels werden die Filme *Achteinhalb* (1963) und *Fellinis Stadt der Frauen* (1980) aus Fellinis, mit *Achteinhalb* beginnender, traumaffiner Schaffensperiode einer ausführlichen Analyse unterzogen, wodurch einerseits Einblicke gegeben werden sollen, welche konkreten Ansätze von C.G. Jungs Traumtheorie der italienische Filmmacher in seine Werke einfließen ließ und wie er diese Ansätze einsetzt, sowie andererseits welcher Inszenierungs- und Gestaltungstechniken er sich bei der Darstellung von Träumen bedient und ob er dafür klassische Vorgehensweisen und Mittel verwendet, die sich im Verlauf der Filmgeschichte in dieser Hinsicht etabliert haben. Beide zur Analyse stehenden Filme stellen Träume ihres Protagonisten dar, und die von Fellini in sie eingearbeiteten Jung'schen Traumthesen sind in diesen Traumdarstellungen zu finden. Die Analysen sind jeweils dahingehend gestaltet, dass sie zum einen die in den Filmen dargestellten Träume hinsichtlich ihrer Bezüge zur Traumtheorie Jungs durchleuchten. Zum anderen begutachten sie die Traumdarstellungen, auf der Basis der im vorigen Kapitel erläuterten diesbezüglichen Thesen Matthias Brütschs, betreffend der Art und Weise ihrer Inszenierung und Gestaltung, also im Hinblick auf vorhandene Markierungen, die sie für die ZuseherInnen als filmische Träume ausweisen. Dabei wird festgehalten, ob Fellini, wie im Normalfall üblich, die dargestellten Träume als solche markiert, und wenn ja, ob er dafür typische Vorgehensweisen und Mittel einsetzt, wie etwa die grundlegende klassische Verfahrensweise, Traumdarstellungen durch eine Anfangs- und eine Endmarkierung sowie durch sequenzimmanente Markierungen zu kennzeichnen. Der konkrete Aufbau der Analysen fällt in beiden Fällen so aus, dass eingangs jeweils eine kurze Vorstellung und Synopsis der Handlung des jeweiligen Werkes erfolgt, ehe im Anschluss daran die darin enthaltenen Traumdarstellungen, in separaten Abschnitten, hinsichtlich ihrer vorhandenen Bezüge zur Traumtheorie Jungs und betreffend ihrer Inszenierung und Gestaltung durchleuchtet werden.

Zuerst erfolgt nun die Analyse von *Achteinhalb*, darauf kommt es zu jener von *Fellinis Stadt der Frauen*.

6.1. *Achteinhalb* (1963)

Achteinhalb ist ein in schwarz-weiß gedrehter, 1963 erschienener Spielfilm Federico Fellinis mit autobiographischen Zügen,³⁸⁰ der ein breites Spektrum an Themen wie beispielsweise das der künstlerischen Krise, des beruflichen Drucks, des Scheiterns und der Problematik einer Ehe behandelt. Der Film markiert den Beginn von Fellinis traumaffiner Schaffensperiode und beinhaltet vier Darstellungen von Träumen des Protagonisten, eines Filmregisseurs namens Guido Anselmi. Neben Träumen werden in *Achteinhalb* aber auch noch andere Formen innerer Vorstellungen der Hauptfigur gezeigt, nämlich Tagträume, Erinnerungen und Gedanken. In der Filmwissenschaft werden derartige Filme, in denen der Fortlauf der sich in der diegetischen Realität zutragenden Geschehnisse immer wieder durch direkte Einblicke in das Innenleben einer oder mehrerer Figuren unterbrochen wird, als ein filmisches Pendant literarischer *Stream-of-Consciousness-Erzählungen* angesehen.³⁸¹ Der britische Filmwissenschaftler Bruce Kavin prägt dafür auch den Ausdruck *Mindscreen-Filme*.³⁸² In diesem Abschnitt folgt zunächst nun eine Zusammenfassung der Handlung von *Achteinhalb*, ehe eine inhaltliche Analyse der vier Traumsequenzen des Filmes deren Bezüge zur Traumtheorie C.G. Jungs herausarbeitet. Den Abschluss bildet eine Untersuchung der Traumdarstellungen im Hinblick auf die von Fellini dabei angewandten Inszenierungs- und Gestaltungstechniken.

6.1.1. Synopsis

Der Starregisseur Guido Anselmi hat ein Problem: die Dreharbeiten zu seinem neuen, mit Spannung erwarteten Film sollen demnächst beginnen, und er ist sich, seit geraumer Zeit mit einer Schaffenskrise kämpfend, noch immer nicht im Klaren darüber, wovon dieser genau handeln soll, und was er damit aussagen will. Zwar existiert die Grundidee, dass einen Science-Fiction-Film zu drehen, der davon erzählt, wie die Erde durch einen Atomkrieg in

³⁸⁰ Vgl. Burke, Frank, *Fellini's Films. From Postwar to Postmodern*, New York: Twayne 1996, S. 125; vgl. auch Kezich, Fellini, S. 455-487.

³⁸¹ Vgl. Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, S. 98; vgl. auch Pommerening, Felicitas, *Die Dramatisierung von Innenwelten*, Heidelberg [u.a.]: Springer VS 2012, S. 293; vgl. auch Brinckmann, Christine N., „Ichfilm und Ichroman“, in: Dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos Verlag, 1997, S. 82-112, hier S. 111.

³⁸² Vgl. Pommerening, *Die Dramatisierung von Innenwelten*, S. 293; vgl. auch Brinckmann, „Ichfilm und Ichroman“, S. 111 f; vgl. auch Kavin, Bruce F., *How Movies Work*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2000, S. 74 f, S. 548; vgl. auch Kavin, Bruce, *Mindscreen. Bergman, Godard and the First Person Film*, Princeton: Princeton University Press 1978, S. 79, S. 147.

Schutt und Asche gelegt wird, und die wenigen tausenden Überlebenden dieser Katastrophe gemeinsam mit einem riesigen Raumschiff in Richtung eines anderen Planeten flüchten, doch darüber hinaus hat Guido, ob seiner kreativen Blockade, keine wirklich konkreten und brauchbaren Vorstellungen vom Inhalt des Filmes. Der Grund für die fortdauernde Schaffenskrise des Regisseurs sind einige anhaltende private Schwierigkeiten, die ihn innerlich belasten, nicht zur Ruhe kommen lassen, permanent beschäftigen und auf diesem Weg sein schöpferisches Denken beeinträchtigen, dem nur mehr verworrene Gedanken und Einfälle entspringen, die keinen Sinn ergeben. Guido plagen einerseits Schuldgefühle und Gewissensbisse gegenüber seinen Eltern, da er ihnen in der Vergangenheit oft Sorgen bereitet und sie enttäuscht hat. Des Weiteren macht ihm ein traumatisches Erlebnis aus seiner Kindheit zu schaffen. Als Achtjähriger hat er in der katholischen, von Priestern geleiteten Internatsschule einmal äußerst drakonische und demütigende Strafen über sich ergehen lassen müssen, nachdem er von Mitarbeitern der Anstalt dabei erwischt worden war, wie er mit einer Prostituierten getanzt hatte. Zu guter Letzt quälen Guido auch noch erhebliche Eheprobleme. Das Verhältnis zu seiner Frau Luisa ist schon seit Jahren wegen seiner notorischen Untreue extrem angespannt und zerrüttet. Immer wieder hat er sie mit anderen Frauen betrogen und, trotz wiederholter gegenteiliger Versprechungen und Beteuerungen, nie damit aufgehört.

Obwohl die Situation eigentlich schon aussichtslos erscheint, möchte Guido das Filmprojekt um jeden Preis vor dem Scheitern bewahren, da ihm zum einen sein Künstlerstolz verbietet aufzugeben, und zum anderen bei einem Misslingen sein Ruf und seine Karriere auf dem Spiel stünden. Deswegen zieht sich der Regisseur für die verbleibenden zwei Wochen bis zum geplanten Drehbeginn in ein Kurhotel zurück, in dem Glauben und der Hoffnung, unter den dortigen Rahmenbedingungen seinen Kopf ein wenig von seinen privaten Problemen freizubekommen, diese ausblenden zu können, um dadurch seine kreative Blockade aufzuheben, zu neuen künstlerischen Impulsen zu gelangen und doch noch ein fertiges Konzept für den anstehenden Film zu erarbeiten. Zu seinem Leidwesen gelingt es ihm im Kurhotel jedoch nicht, der mentalen Belastung und Beanspruchung, die seine privaten Schwierigkeiten auf ihn ausüben, zu entfliehen. Auch hier verfolgen diese ihn ständig, schwirren in seinen Gedanken herum, fallen in plötzlich auftretenden Erinnerungen über ihn her, begegnen ihm im Traum. Sie haben sich so stark und so tief in seiner Psyche festgesetzt, dass sie sich einfach nicht beiseiteschieben lassen. Zusätzlich intensiviert werden Guidos innere Strapazen im Kurhotel auch noch durch äußere Faktoren. So ist in dem Erholungsresort

etwa eine Gruppe von Geistlichen einquartiert, die dem Regisseur immer wieder über den Weg läuft, der durch diesen Umstand praktisch laufend mit seinem traumatischen Kindheitserlebnis, der seinerzeitigen strengen Bestrafung im katholischen Internat, konfrontiert wird. Ähnlich ergeht es Guido auch in Bezug auf seine Eheprobleme, denn sowohl seine Frau Luisa als auch seine Geliebte Carla kommen ins Kurhotel auf Besuch, wodurch der Regisseur in eine missliche Lage gebracht wird. Als Luisa schließlich registriert, dass ihre Nebenbuhlerin ebenfalls zugegen ist, ist sie natürlich alles andere als begeistert, und es entstehen deshalb einige heftige Streitereien zwischen ihr und Guido, die darin kulminieren, dass sie ihn verlässt. Da Guido während seines Aufenthaltes im Kurhotel seine privaten Probleme nicht verdrängen kann, bleibt seine Schaffenskrise auch dort aufrecht, und dementsprechend bringt er hinsichtlich seines neuen Films nichts mehr zustande, was letztendlich den Abbruch des Projektes zur Folge hat.

Nur kurz nach Guido haben sich nämlich auch, in immenser Besorgnis um den Film, sein Produzent und sein Filmteam in dem Erholungsresort eingefunden, um vom Regisseur, der sie davor stets hingehalten hatte, endlich konkrete Auskünfte zum Inhalt des Werkes zu erhalten. Aufgrund der Tatsache, dass seine Kreativität aber gehemmt geblieben ist, ist Guido, der nicht bereit war, aufzugeben, nichts anderes möglich gewesen, als sie immer weiter und weiter zu vertrösten. Als er auf der großen Pressekonferenz, die den Start der Dreharbeiten hätte einläuten sollen, einer Meute neugieriger Journalisten keine Informationen zum Film geben kann, wird das Projekt schlussendlich abgeblasen, und der Regisseur muss sich sein endgültiges Scheitern eingestehen.³⁸³

6.1.2. Inhaltliche Analyse

Auf den folgenden Seiten unterzieht diese Arbeit die vier in *Achteinhalb* vorkommenden Träume einer inhaltlichen Analyse und wird im Zuge dessen zeigen, dass drei von ihnen, nicht nur hinsichtlich ihrer Bedeutung, starke Bezüge zu der Traumtheorie C.G. Jungs aufweisen.

³⁸³ Vgl. *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 min.

6.1.2.1. Guido im Stau

Der erste Traum, der Guido in *Achteinhalb* widerfährt, ereignet sich kurz nach dessen Ankunft in dem Kurhotel, das der Regisseur in dem Glauben und der Hoffnung aufgesucht hat, sich dort der mentalen Belastung und Beanspruchung durch seine privaten Schwierigkeiten und damit seiner Schaffenskrise entledigen zu können, und zeigt Folgendes:

*Guido ist mit dem Auto unterwegs und gerät in einen riesigen Stau. In beiden Fahrtrichtungen kommt der Verkehr komplett zum Erliegen, nichts geht mehr vorwärts. Plötzlich beginnt Rauch durch die Belüftungsanlage in Guidos Auto einzudringen und dieser versucht, der Gefahr des Erstickens ins Auge blickend, panisch aus dem Fahrzeug zu kommen, was ihm aber vorerst nicht gelingen mag, da sich weder Türen noch Fenster aufmachen lassen. Schlussendlich schafft es Guido, das Seitenfenster der Fahrertür zu öffnen, auf das Wagendach zu klettern und so doch noch aus dieser prekären Lage zu entkommen. Vom Verdeck des Autos aus schwebt er nun mühelos über das Verkehrschaos hinweg und fliegt anschließend wie ein Vogel durch die Lüfte davon. Dabei muss er, sich gerade über einer Meeresküste befindend, jedoch alsbald feststellen, dass an seinem linken Bein ein Seil befestigt ist. Unter ihm am Strand befinden sich zwei Männer, von denen der eine das Ende des Seiles mit seinen Händen hält und schließlich, auf Befehl des anderen, damit beginnt, Guido hinunterzuziehen. Verzweifelt versucht Guido noch, sich loszubinden, doch der am Seil ziehende Mann ist schneller und stärker als er. Guido wird hinabgerissen und stürzt ins hilflos ins Meer.*³⁸⁴

Auf den ersten Blick liegt es eindeutig nahe, dass Guido hier zu Beginn seines Aufenthaltes im Kurhotel einen Traum hat, in dem er in symbolischer Form das berufliche Problem durchlebt, mit dem er gerade konfrontiert ist. Der Regisseur kämpft gegen eine Schaffenskrise, an der er seit geraumer Zeit leidet und die ihn daran hindert, ein Konzept für seinen neuen Film zu erarbeiten. Er befindet sich also schon länger in einer Situation des Stillstandes, des Feststeckens, des Gefangenseins, aus der er sich befreien möchte, es aber bisher noch nicht geschafft hat. Eine dazu sehr analoge Konstellation lässt sich in komprimierter Form nun auch in den eben geschilderten Traumereignissen entdecken. Darin findet sich Guido sogar in einer doppelten Situation der Stagnation, des Steckenbleibens, des

³⁸⁴ Vgl. ebd., 0:00:12-0:02:52.

Eingeschlossenseins wieder – zum einen ist da der Verkehrsstau, zum anderen das verschlossene Auto –, aus der er zunächst aber entfliehen kann – das letztendlich doch noch erfolgreiche Entkommen aus dem Fahrzeug, das Hinwegsweben über den Verkehrsstau, das Davonfliegen von der gesamten Szenerie –, nur um wenig später feststellen zu müssen, erneut nicht vorwärts zu können, festgehalten zu werden, ein Gefangener zu sein – das Hängen am Seil, die zwei Männer, von denen ihn der eine schließlich ins Meer hinabreißt. Aufgrund dieser großen Parallelen des Traumes zu Guidos Situation der Schaffenskrise, erscheint es somit nur logisch, ihn als sinnbildliche Widerspiegelung des bislang erfolglosen Kampfes des Regisseurs gegen die kreative Blockade aufzufassen. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Fellini in die Traumdarstellungen, die ab *Achteinhalb* wesentlich seine Filme kennzeichnen, C.G. Jungs Traumthesen einarbeitete, und einer damit zusammenhängenden Kenntnis der Traumtheorie des Schweizer Psychologen, drängt sich aber auch eine etwas andere Interpretation auf.

Der Indikator dafür lässt sich in der zweiten Hälfte des Traumes ausmachen, in jenen Traumpassagen, in denen Guido durch die Lüfte fliegt und letztlich ungewollt abstürzt. Bei Jung finden Motive des Fliegens und Fallens in Träumen nämlich eine explizite Erwähnung und haben eine besondere Bedeutung. Es kann sich, der Ansicht des Schweizer Psychologen nach, bei ihnen um archetypische Symbole handeln,³⁸⁵ die den kompensatorischen Zweck haben, auf eine ganz bestimmte Art einseitiger Einstellungen aufmerksam zu machen:

„Die allgemeine Funktion der Träume ist, solche Störungen des geistigen Gleichgewichts auszugleichen, indem sie Inhalte komplementärer und kompensatorischer Art hervorbringen. Träume von hohen, schwindelerregenden Orten, Luftballons, Flugzeugen, Fliegen und Fallen gehen häufig mit Bewußtseinszuständen einher, die durch fiktive Annahmen, Selbstüberschätzung, unrealistische Ansichten und phantastische Pläne gekennzeichnet sind.“³⁸⁶

Es erscheint selbstverständlich auffällig, dass diese zweite Traumhälfte aus Komponenten besteht, denen Jung im Rahmen seiner Traumtheorie eine spezifische Bedeutung zuschreibt, und natürlich kann man jetzt die Vermutung anstellen, dass sich Fellini hier, als aufmerksamer Leser des Schweizer Psychologen, auf dessen Thesen hinsichtlich der Motive des Fliegens und Fallens bezieht und somit eigentlich einen kompensatorischen Traum im

³⁸⁵ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 55.

³⁸⁶ Jung, „Symbole und Traumdeutung“, S. 30.



Abb. 1: Guido fliegt wie ein Vogel



Abb. 2: Der Absturz ins Meer

Jung'schen Sinne zur Darstellung bringt, der eine durch „fiktive Annahmen“, „Selbstüberschätzung“, „unrealistische Ansichten“ oder „phantastische Pläne“ charakterisierte einseitige Einstellung Guidos korrigieren möchte. Geht man dieser Spekulation nun konkret nach, lässt sich bald konstatieren, dass es sich dabei um eine durchaus plausible Interpretationsmöglichkeit handelt. Stellt man sich nämlich zunächst die in diesem Zusammenhang naheliegende Frage, ob bei Guido, als er kurz nach seiner Ankunft im Kurhotel den Traum hat, eine entsprechende einseitige Einstellung existiert, so wird man feststellen, dass dies tatsächlich der Fall ist. Guido hat sich ja in dem Glauben und der Hoffnung in das Erholungsresort begeben, unter den ihm dort gebotenen Rahmenbedingungen der mentalen Belastung und Beanspruchung durch seine privaten Schwierigkeiten, der Ursache seiner Schaffenskrise, entfliehen und die kreative Blockade genau dadurch aufheben zu können, eine Erwartungshaltung, die bei dem Regisseur logischerweise auch zum Zeitpunkt des Traumes, unmittelbar nach seinem Eintreffen in der Kuranlage, vorliegt und bei der es sich eben um nichts anderes handelt, als um eine einseitige Einstellung, die als unrealistische Ansicht, als phantastischer Plan zu bezeichnen ist. Denn in weiterer Folge muss er erkennen, dass sich die privaten Probleme derart stark und tief in seiner Psyche verankert haben, dass sie sich nicht ausblenden lassen, weshalb seine Schaffenskrise weiter intakt bleibt. Guido glaubt und hofft also, etwas erreichen zu können, was aber aufgrund eines bestimmten, ihm nicht bewussten, Faktors völlig unmöglich und illusorisch ist. Rekapituliert man anschließend nochmals den gesamten Traum, kann selbiger ohne Weiteres als kompensatorischer Traum gelesen werden, der diesen falschen Standpunkt Guidos zurechtrücken will, der dem Regisseur zeigen möchte, dass er einem Irrtum aufsitzt. Im Detail lässt er sich dann dahingehend verstehen, dass er in der ersten Hälfte – durch den Verkehrsstau, das verschlossene Auto, die schlussendlich doch noch gelungene Befreiung aus dem Wagen, das Hinwegsweben über die stehenden Fahrzeugkolonnen – symbolisch auf

den Glauben und die Hoffnung Guidos, im Kurhotel seinen Kopf etwas von seinen privaten Schwierigkeiten freibekommen und auf diesem Wege aus seiner Schaffenskrise ausbrechen



Abb. 3: Guido versucht sich aus dem Auto zu befreien



Abb. 4. Das Hinwegschieben über den Verkehrsstau

zu können, anspielt, ehe er im zweiten Abschnitt – mittels der Motive des Fliegens und Fallens – sinnbildlich klarstellt, dass dies eine einseitige Einstellung, eine unrealistische Ansicht, ein phantastischer Plan ist, und das Ganze nicht funktionieren wird.

Diese Sichtweise auf den Traum, die ihn als kompensatorischen Traum im Jung'schen Sinne auffasst, der Guido am Beginn seines Aufenthaltes in dem Kurhotel deutlich machen will, dass die Erwartungen, die der Regisseur mit dieser Unternehmung verknüpft, falsch sind und nicht erfüllt werden, hört sich sicherlich, trotz ihrer Plausibilität, im Vergleich zu der im ersten Moment dafür auf der Hand liegenden Interpretation etwas abenteuerlich an. Wie aber durch die nun folgende inhaltliche Analyse der anderen Träume aus *Achteinhalb* klar ersichtlich werden sollte, ist davon auszugehen, dass es sich dabei um die von Fellini intendierte Lesart handelt.

6.1.2.2. Claudia

Als Guido schon einige Zeit im Kurhotel einquartiert ist, hat er einen weiteren Traum. Nach einigen, zum Teil heftigen, Diskussionen bezüglich des anstehenden Films mit seinem Filmteam, zieht sich der Regisseur auf sein Zimmer zurück, wo er wenig später einschläft und von der Schauspielerin Claudia zu träumen beginnt, die für eine Rolle in seinem neuen Werk vorgesehen ist. Die Geschehnisse des Traumes lassen sich folgendermaßen beschreiben:

Guido schläft im Bett seines Hotelzimmers, als auf einmal Claudia, ein schneeweißes Nachthemd tragend, zu ihm herantritt. Sie küsst die Handfläche seines zur Seite gestreckten

rechten Armes und klappt diesen sanft auf seinen Bauch. In der Folge küsst sie Guido auch noch auf die Stirn, ehe sie sich zu ihm ins Bett legt und anschließend folgende Worte spricht: „Ich will Ordnung machen, sauber machen will ich, ich will Ordnung machen, ich will aufräumen.“³⁸⁷

Was Fellini mit diesem Traum präsentiert, lässt sich als ein, an C.G. Jungs Traumtheorie angelehnter, prospektiver Anima-Traum identifizieren. Die Anima, als Archetyp, der die unbewusste weibliche Seite im Mann darstellt, kann, der Ansicht Jungs nach, ja in personifizierter Form, also in Frauengestalt, in den Träumen von Männern auftreten. Diesbezüglich stellt der Schweizer Psychologe noch konkretere Thesen auf, wie etwa die folgenden Behauptungen: Zum einen gibt es, für Jung, ganz spezifische Erscheinungsweisen der Anima in Männerträumen, darunter auch jene der Jungfrau:³⁸⁸ „Die Anima z.B. kann ebenso gut als süße Jungfrau wie als Göttin, als Hexe, Engel, Dämon, Bettelweib, Hure, Gefährtin, Amazone usw. erscheinen.“³⁸⁹ Zum anderen bekleidet, in der Vorstellung des Schweizer Psychologen, die Anima im Mann, genauso wie der Animus bei der Frau, die Funktion eines *Psychopompos*, einer Vermittlerin zwischen den Sphären des Unbewussten und dem Ich-Bewusstsein: „So ist der Animus ebenfalls [wie die Anima] ein Psychopompos, ein Vermittler zwischen Bewußtsein und Unbewußtem [...].“³⁹⁰ Eine Art und Weise wie sich die Vermittlerfunktion ausdrückt, ist, Jung zufolge, dass die Anima immer wieder als Überbringerin von Traumbotschaften fungiert, dass also die Träume von Männern ihre kompensatorischen oder prospektiven Botschaften des Öfteren auch dergestalt kommunizieren, dass die Träumer auf Animafiguren treffen, die ihnen die Nachrichten mitteilen.³⁹¹ „Beide, der Animus und die Anima sind Vermittler der bewußten und der unbewußten Psyche. Wenn sie in Phantasien, Träumen oder Visionen auftreten, geben sie uns die Möglichkeit, etwas von dem was bis jetzt unbewusst war zu verstehen.“³⁹² Der vorliegende Traum stellt eine Kombination aus genau all diesen gerade erwähnten Thesen Jungs zur Anima dar.

³⁸⁷ Vgl. *Achteinhalb (Otto e mezzo, I/F 1963)*, 0:52:11-0:52:54.

³⁸⁸ Vgl. von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 185 f.

³⁸⁹ Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 179.

³⁹⁰ Jung, „Aion“, S. 25.

³⁹¹ Vgl. von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 183 ff.

³⁹² Fordham, Frieda, *Eine Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, Zürich [u.a.]: Rascher Verlag 1959, S. 70 f.

Er ist zunächst einmal als ein Traum zu begreifen, der eine Botschaft auf die Art und Weise kommuniziert, dass sie der Träumer, Guido, darin durch eine ihm begegnende Animafigur in Gestalt einer Jungfrau verkündet bekommt. Der Regisseur träumt ja davon, dass er, während er schläft, von einer Frau, der Schauspielerin Claudia, aufgesucht wird. Die junge Mimin verkörpert dabei nun mit ihrem juvenilen, fast noch mädchenhaften Aussehen und dem in



Abb. 5: Claudia sucht Guido im Traum auf



Abb. 6: Das schneeweiße Nachthemd der Schauspielerin

einem glänzenden, schimmernden Weiß, der Farbe der Unschuld, Reinheit und Jungfräulichkeit, gehaltenen Nachthemd, das sie trägt, extrem plakativ und überbetont das Bild einer Jungfrau. Was dann im weiteren Verlauf des Traumes passiert, kann eben einzig und allein als die Überbringung einer Botschaft von Claudia an Guido aufgefasst werden, wenngleich Fellini dies doch etwas subtiler inszeniert, und zwar als hypnoseähnliche Situation. Im Rahmen von Hypnoseverfahren werden Menschen in einen schlaf- bzw. tranceähnlichen Zustand versetzt, woraufhin versucht wird, ihr Denken, Verhalten, Handeln oder Gefühlsleben durch verbale Beeinflussungen, sogenannte *Suggestionen*, für die sie in einer derartigen Verfassung besonders anfällig und aufnahmefähig sind, nachhaltig zu manipulieren und zu verändern. Letztlich geht es dabei darum, der Psyche eine Botschaft einzutrichern und auf diese Weise gewisse Denk-, Verhaltens- und Handlungsweisen oder Gefühle zu evozieren.³⁹³ Eine der Varianten, wie das Ganze vonstattengehen kann, ist bekannterweise, dass die Hypnotiseurin oder der Hypnotiseur mit ruhiger und monotoner Stimme, ganz abhängig davon, worauf sich die jeweilige Manipulation oder Veränderung beziehen soll, dementsprechende, in der Ichform formulierte, Vorsätze gebetsmühlenartig immer wieder vorsagt, die von der hypnotisierten Person in ihrem schlaf- oder tranceähnlichem Stadium auf Anweisung hin nachgesprochen werden. Auf exakt diese Hypnosepraxis wird hier auf etwas abgewandelte Art offensichtlich Bezug genommen.

³⁹³ Vgl. Bernard, Paul, *Hypnose. Kommunikation mit dem Unterbewußtsein*, Augsburg: Bechtermünz Verlag 1996, S. 31-34, vgl. auch Gudemann, Wolf-Dieter (Hg.), *Lexikon der Psychologie*, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1995, S. 181, vgl. auch Cohen, David, *Lexikon der Psychologie. Namen, Daten, Begriffe*, Weyarn: Seehamer 1997, S. 230.

Nachdem Claudia dem schlafenden Guido kurz ein paar Liebkosungen zuteilwerden lässt und neben ihm im Bett Platz nimmt, macht sie mit „ich will Ordnung machen, sauber machen will ich, ich will Ordnung machen, ich will aufräumen“ einige, in der Ichform gehaltene, klar wie Vorsätze klingende, Äußerungen gleichen Inhalts. Diese tätigt sie darüber hinaus nicht nur in



Abb. 7: Claudia liebkost Guido



Abb. 8: Claudia spricht zu Guido

flüsternden, besonnenen und eintönigen Sprechweise, sondern nimmt währenddessen auch eine leicht zu dem Regisseur hinübergebeugte Haltung ein und richtet die Worte daher direkt an ihn.³⁹⁴ So lässt sich, im Gesamten betrachtet, von einem hypnoseverwandten Setting und Vorgang sprechen, bei dem Claudia probiert, Guido mittels Suggestionen etwas einzubläuen, und ihm auf diesem Weg eine Botschaft übermittelt.

Es gilt jetzt natürlich noch aufzuklären, was der Traum Guido mitteilt, also logischerweise, welchen Gehalt die Botschaft besitzt, die Claudia, als in Gestalt einer Jungfrau auftretende Personifikation der Anima in der Vermittlerfunktion, dem Regisseur darin bei der hypnoseähnlichen Prozedur durch ihre Suggestionen kommuniziert, und worauf sich dieser bezieht. Die Quintessenz der Sätze „Ich will Ordnung machen, sauber machen will ich, ich will Ordnung machen, ich will aufräumen“ ist unschwer ersichtlich, nämlich, dass Guido irgendwo Ordnung schaffen, sauber machen, aufräumen soll. Überlegt man daraufhin, auf welche, den Regisseur betreffende, Sache der Traum damit verweist, wird man sofort begreifen, dass es in diesem Zusammenhang nur eine Möglichkeit gibt, nämlich dessen privaten Schwierigkeiten. Denn soweit *Achteinhalb* zeigt, stellt die Ansammlung aus Schuldgefühlen, einem Kindheitstrauma und Eheproblemen das Einzige in Guidos Leben dar, das sich als eine Art von Chaos und Durcheinander bezeichnen lässt, bei dem Ordnung gemacht und aufgeräumt werden könnte. Weiterführend kann dann konstatiert werden, dass der Traum Guido nicht bloß grundlos die Botschaft liefert, das Wirrwarr an privaten

³⁹⁴ Vgl. *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*, I/F 1963), 0:52:43-0:52:52.

Turbulenzen zu beseitigen, diese aus der Welt zu schaffen, wie der Kontext verdeutlicht, in dem ihn Fellini im Film einbettet. Als Guido dieser Traum widerfährt, befindet er sich schon eine ganze Weile lang im Kurhotel, und es ist ihm bis jetzt nicht gelungen, seine privaten Probleme auszublenden, die ihn dort mental weiterhin ununterbrochen malträtieren, und die Schaffenskrise abzulegen. Indes ist die schöpferische Kraft blockierende innerliche Belastung durch die persönlichen Schwierigkeiten zu allem Überduss auch noch ein wenig angeheizt worden. Im Aufzug der Hotelanlage ist Guido der Gruppe Geistlicher, die ebenfalls im Kurhotel weilt, begegnet, was seinem, auf ein demütigendes Erlebnis in einem katholischen, von Priestern geführten Internat in der Kindheit zurückgehenden Trauma zusätzlichen Nährboden verschafft hat. Vor dem Hintergrund dieser Umstände ist es klar, dass der Traum die Botschaft anlassbezogen und zielgerichtet an den Regisseur übermittelt. Guidos Versuche, sich von seiner, seelischen Strapazen durch die privaten Probleme geschuldeten, Schaffenskrise zu befreien, zeigen keine Wirkung. Die Traumbotschaft, er solle seinen persönlichen Turbulenzen ein Ende bereiten, muss damit als unmittelbare Reaktion darauf angesehen werden, die ihm eine andere Option vorlegt, die kreative Blockade zu überwinden. Fellini bringt also mit diesem Traum einen prospektiven Traum im Sinne Jungs zur Darstellung, der bei einer festgefahrenen Situation mit einem Lösungsvorschlag behilflich ist.

Der nächste und zugleich letzte Teil der inhaltlichen Analyse wird jetzt veranschaulichen, dass in *Achteinhalb* ein weiterer, ganz ähnlicher prospektiver Traum Jung'scher Vorstellung vorkommt, der auf der einen Seite dieselbe Bedeutung hat, und bei dem auf der anderen Seite ebenfalls bestimmte Thesen des Schweizer Psychologen hinsichtlich Bildmotivik bzw. -symbolik eine Rolle spielen.

6.1.2.3. Die Parade

Im Anschluss an die für ihn katastrophal verlaufene Pressekonferenz und den Abbruch des neuen Projektes sitzt Guido, gemeinsam mit einem Mitglied seines Filmteams, und zwar dem Schriftsteller Daumier, der eigentlich dafür vorgesehen war, bei der Ausarbeitung des Drehbuchs zu helfen, in seinem Auto. Während ihm der Autor einen philosophischen Vortrag hinsichtlich des gecancelten Filmes hält, beginnen sich im Verstand des desillusioniert vor

sich hinstarrenden Regisseurs allmählich folgende Szenen abzuspielen, die zugleich auch das Ende von *Achteinhalb* markieren:

*Am Ort der Pressekonferenz, einem kleinen Meeresstrandabschnitt, auf dem ein gigantisches Stahlgerüst steht, der Nachbau einer Raumschiffabschussrampe, den man dort als Kulisse für seinen geplanten Film schon errichtet hat, veranstaltet Guido an einem späten Nachmittag eine große, feierliche Parade. Der Regisseur lässt eine kleine Blasmusikkapelle sowie ein Orchester Aufstellung nehmen und heitere Musik anstimmen, zu deren Klängen zunächst, komplett in Weiß gekleidet, all jene Personen aufmarschieren, um die sich seine privaten Problemen drehen, oder die mit diesen irgendwie Verbindung stehen, wie etwa seine Eltern, seine Frau Luisa oder seine Geliebte Carla, ehe daraufhin die Menschen aus seinem beruflichem Umfeld defilieren, sein Produzent, sein Filmteam, JournalistInnen und SchauspielerInnen. Alle zusammen begeben sich nun auf einen kreisförmigen Laufsteg, der rund um den Nachbau der Raumschiffabschussrampe aufgestellt ist, wo sie einander an den Händen nehmen und beginnen, einen freudigen Reigen zu tanzen. Guido, der das ganze Treiben bisher mit Anweisungen koordiniert hat, wirft sich schließlich selbst ins Getümmel. Gemeinsam mit den anderen tanzt er fröhlich bis in die Nacht hinein.*³⁹⁵

Obwohl es vielleicht nicht gleich danach aussieht, lässt sich bei den gerade beschriebenen Bildern, die da in Guidos Kopf ablaufen, von einem Traum sprechen. Wie weiter oben bereits dargelegt wurde, ist C.G. Jung grundsätzlich der Auffassung, dass Menschen Träume nur im Schlafzustand haben können, weil sie im Wachzustand zu sehr auf die Realität und deren Verarbeitung fokussiert sind, als dass das Unbewusste dazu imstande wäre, mit derlei von ihm generierten Produkten zu ihnen durchzudringen. Der Schweizer Psychologe räumt gleichzeitig aber ein, dass es unter bestimmten Umständen durchaus möglich ist, auch während des Wachseins Träume zu erleben, nämlich wenn dabei, ähnlich wie beim Schlaf, diese Zuwendung zur Wirklichkeit, aus welchen Gründen und in welcher Form auch immer, aussetzt oder nur in vermindertem Maße stattfindet,³⁹⁶ und man sich „in einem Zustand herabgesetzter Bewusstseinsintensität“³⁹⁷ befindet. Derartige Situationen werden, Jung zufolge, vom Unbewussten in der Regel sofort ausgenützt, um an die Menschen mit

³⁹⁵ Vgl. *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*, I/F 1963), 2:03:53-2:10:20.

³⁹⁶ Vgl. Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 169, vgl. auch Jung, „Psychologische Typen“, S. 493 ff.

³⁹⁷ Jung, „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, S. 169.

Traumkompositionen heranzutreten, die sich dann schlagartig vor dem geistigen Auge zutragen: „In solchen Zuständen hört die von der Bewußtseinskonzentration auf die unbewußten Inhalte ausgehende Hemmung auf, und damit strömt, wie aus geöffneten Seitentüren, das vorher unbewußte Material in den Raum des Bewußtseins.“³⁹⁸ Auf genau diese Behauptungen Jungs bezüglich der Existenz und des Zustandekommens von Träumen im Wachstadium, die der Schweizer Psychologe auch *passive Phantasien* nennt,³⁹⁹ rekurriert Fellini hier bei den finalen Momenten von *Achteinhalb* und bringt darin einen dementsprechenden Traum zur Darstellung. Als die Paradeszenen anfangen, sich in Guidos Kopf zu ereignen, ist der Regisseur in einer, wie von Jung erläuterten, Verfassung reduzierter Bewusstseinsintensität, bei der die Konzentration auf die Realität und die Auseinandersetzung mit den dortigen Vorkommnissen wenig bis gar nicht stattfindet. Völlig konsterniert und enttäuscht wegen seines künstlerischen Scheiterns und der daraus resultierenden Absage des neuen Filmprojekts starrt er sinnentleert aus seinem Wagen in die Gegend. Was sich um ihn herum zuträgt, nimmt er nicht wahr, die Ansprache des neben ihm sitzenden Schriftstellers Daumier stößt, im wahrsten Sinne des Wortes, auf taube Ohren. Diese physische und psychische Schockstarre zeigt und macht gleichzeitig auch deutlich, dass die in seinem Verstand auftauchenden Bilder keinesfalls einer bewussten, intendierten Geistestätigkeit entstammen und somit beispielsweise als Tagtraum zu bewerten wären, sondern vielmehr



Abb. 9: Guido starrt desillusioniert vor sich hin



Abb. 10: Die Parade

plötzlich unwillentlich über ihn hereinbrechen und das Ergebnis unbewusster, nicht kontrollierter sowie kontrollierbarer Vorgänge sind, als das Jung die Träume und die Träume im Wachzustand ansieht.

Was nun die Bedeutung dieses Traumes im Wachzustand betrifft, orientiert sich Fellini an auch C.G. Jung. Es handelt sich abermals um einen prospektiven Traum Jung'scher

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Vgl. Jung, „Psychologische Typen“, S. 493 ff.

Vorstellung, bei dem sich der italienische Filmemacher zudem auf eine, vom Schweizer Psychologen festgestellte, spezifische Kategorie archetypischer Symbole, nämlich die *Mandalas*, bezieht. Unter Mandalas versteht man im Allgemeinen eine ganz bestimmte Art geometrisch-religiöser Symbole, die in verschiedenen Glaubensrichtungen, wie etwa im Christentum oder auch im tibetischen Buddhismus, eine Rolle spielen:⁴⁰⁰ „Mandala ist das Sanskritwort für «magischer Kreis» und seine Symbolik schließt konzentrisch und radiär angeordnete Figuren, sphärische Erscheinungen und alle Kreise oder Quadrate, welche ein Zentrum haben, ein.“⁴⁰¹ Als Beispiel dafür lassen sich die Fensterrosen der Pariser Notre-Dame-Kathedrale erwähnen.⁴⁰² Jung entdeckte solche Mandalamotive in den diversesten Ausführungen in seinen eigenen Träumen, sowie, im Zuge psychiatrischer Tätigkeiten, in unzähligen Träumen und Visionen vieler PatientInnen. Nach intensiver Forschung kam er schließlich zu der Feststellung, dass er es mit archetypischen Symbolen zu tun hatte, die er dann, in Anlehnung an ihre religiösen Pendants, ebenfalls Mandalas nannte und hinsichtlich deren Bedeutung er in weiterer Folge einige Theorien entwickelte.⁴⁰³ Um einen Eindruck davon zu geben, wie diese geometrischen archetypischen Mandalasymbole, laut Jung, in Träumen oder Visionen mitunter auftreten, sei an dieser Stelle eine Kurzbeschreibung des Schweizer Psychologen von einem Traum eines seiner Patienten angeführt, in dem er ein entsprechendes Sinnbild ausmachte: „*Ein Kreis; in der Mitte ein grüner Baum. Im Kreise findet ein wütender Kampf unter Wilden statt. Sie sehen den Baum nicht.*“⁴⁰⁴ Jung ist der Meinung, dass die, von ihm konstatierten, archetypischen Mandalasymbole als Vorbilder der sakralen Sinnbilder fungiert haben, den Menschen in Träumen oder Visionen begegnet und von ihnen weiterverarbeitet worden sind, was folgende Aussage des Schweizer Psychologen über tibetanisch-buddhistischer Mandalas verdeutlicht: „Es steht für mich außer Frage, daß im Osten diese Symbole [die Mandalas] ursprünglich aus Träumen und Visionen entstanden und nicht von irgendeinem Mahayana-Kirchenvater erfunden wurden.“⁴⁰⁵ In seinen theoretischen Überlegungen bezüglich der Bedeutung von Mandalasymbolen geht Jung nun u.a. davon aus, dass die Sinnbilder in prospektiven Träumen, die Lösungsansätze bei festgefahrenen Zuständen oder jeglicher Art anderer Probleme liefern, eine spezielle Rolle spielen können.

⁴⁰⁰ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 209.

⁴⁰¹ Fordham, *Eine Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 80 f.

⁴⁰² Vgl. von Franz, „Der Individuationsprozess“, S. 158 f;

⁴⁰³ Vgl. Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, S. 210; vgl. auch Fordham, *Eine Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 79-84.

⁴⁰⁴ Jung, „Traumsymbole des Individuationsprozesses“, S. 249.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 202.

Dem Schweizer Psychologen zufolge kann es der Fall sein, dass die Hilfsbotschaften dieser Traumgattung in Form eines Mandalasymbols mitgeteilt werden, durch eine sinnbildliche Darstellung, der eines der oben genannten geometrischen Motive zugrunde liegt.⁴⁰⁶ Jung spricht in diesem Zusammenhang auch von den Mandalas in der „Rolle eines richtunggebenden *Anordners* [...]“.⁴⁰⁷

Exakt so einen prospektiven Mandalatraum bildet der Traum im Wachzustand ab. Zur Darlegung seiner konkreten Bedeutung sind zuallererst gewisse Geschehnisse zu schildern, die auf der Handlungsebene von *Achteinhalb* davor, seit dem prospektiven Animatraum mit der Schauspielerin Claudia, geschehen sind: Guido ist es im Kurhotel bis zuletzt nicht gelungen, die privaten Probleme auszublenden und die Schaffenskrise abzulegen. Der Regisseur hat schlussendlich realisiert, dass die persönlichen Schwierigkeiten einfach zu stark und zu tief in der eigenen Psyche festsitzen, als dass sie sich von ihm beiseiteschieben lassen würden. Darüber hinaus ist die innere Belastung durch sie, auf der die kreative Blockade fußt, das Kindheitstrauma und die Ehekrise betreffend, auch weiterhin zusätzlich durch äußere Aspekte aufgestachelt worden. Auf der einen Seite hat Guido die Gruppe Geistlicher noch einige Male getroffen, auf der anderen Seite sind sowohl seine Geliebte Carla als auch seine Frau Luisa in das Kurhotel auf Besuch gekommen und dort einander begegnet, woraus erbitterte Streitereien zwischen dem Regisseur und seiner Gattin und eine Trennung der beiden resultiert haben. So hat Guido das Nichtfunktionieren seines Weges zur Bewältigung der Schaffenskrise erkennen, sowie die Absage seines neuen Filmprojektes hinnehmen müssen. Kurz vor dem Traum im Wachzustand ist Guido also das Fehlschlagen seiner Bemühungen, die kreative Blockade zu überwinden, klargeworden, und genau damit steht der Wachtraum in Verbindung. Auf diese Einsicht hin will er den Regisseur, gleich dem Animatraum, nur unter etwas anderen Vorzeichen, mit einer neuen Lösungsmöglichkeit für dessen Problem der Schaffenskrise unterstützen, weshalb er ebenfalls einen prospektiven Traum nach Jung darstellt. Dies tut er ferner eben auf die vom Schweizer Psychologen ermittelte Art und Weise einer auf einem Mandalamotiv basierenden symbolischen Bilderkomposition, was ein erneuter Blick auf die in ihm passierenden Dinge veranschaulicht. Der Schauplatz des Traumes im Wachzustand ist der kleine Meeresstrandabschnitt mit dem Nachbau der Raumschiffabschussrampe, der inmitten eines kreisrunden Laufstegs steht. Dort

⁴⁰⁶ Vgl. Jaffé, Aniela, *C.G. Jung. Bild und Wort. Eine Biographie*, Olten [u.a.]: Walter 1983, S. 90.

⁴⁰⁷ Jung, Carl G., „Psychogenese von Geisteskrankheiten“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 3, Solothurn [u.a.]: Walter 1995, S. 311.

kommt es zur Abhaltung der Parade, deren TeilnehmerInnen und deren Initiator Guido dann in weiterer Folge auf dem kreisförmigen Laufsteg, um das riesige Stahlgerüst herum, im Kreis tanzen. Das bedeutet, der Wachtraum ist ganz wesentlich durch ein Mandalamotiv, nämlich den Kreis mit einem Zentrum gekennzeichnet. Mit seinen Geschehnissen gibt er nun



Abb. 11: Die Abschussrampe umrundet vom Laufsteg



Abb. 12: Der Reigentanz mit Guido (Mitte)

sinnbildlich auch sogar denselben anderen Lösungsvorschlag für Guidos, auf die privaten Probleme zurückzuführende, Schaffenskrise wie der Animatraum wieder, nämlich die persönlichen Schwierigkeiten aus der Welt zu schaffen. Die TeilnehmerInnen der Parade sind zum einen die Personen, um die sich Guidos private Probleme drehen, respektive die einen Bezug dazu aufweisen. Fellini lässt sie durch die Bank ausschließlich in Weiß gehaltener Kleidung auftreten, einer Farbe, die ja gemeinhin u.a. für Reinheit steht, weswegen klar ist, dass der Traum im Wachzustand durch sie auf eine Reinigung von den persönlichen Turbulenzen, sprich auf deren Beseitigung verweist. Zum anderen partizipieren alle Menschen aus Guidos Arbeitsumfeld, die wiederum als eine Anspielung auf das berufliche Dasein des Regisseurs, einschließlich der dafür essentiellen Kreativität, betrachtet werden können. Dass diese zwei Gruppierungen anfangs separat aufmarschieren und sich anschließend gemeinsam, samt Guido, zu einem heiteren Tanz begeben, bei dem eine vergnügte Stimmung und harmonische Atmosphäre herrscht, ist folglich dahingehend zu verstehen, dass der Traum im Wachzustand damit suggeriert, dass durch eine Ausmerzungen der privaten Probleme mit der schöpferischen Kraft und beruflich wieder alles im Lot ist.

Vom inhaltlichen Standpunkt aus gesehen, kann zusammenfassend einmal festhalten werden, dass Federico Fellini in *Achteinhalb* in Form des gerade erörterten Mandalatraums und des davor geschilderten Animatraums zwei Träume präsentiert, die ohne Zweifel völlig nach dem Traumverständnis C.G. Jungs entworfen sind. Mit ihnen stellt er prospektive Träume im Jung'schen Sinne dar und greift, ihr Zustandekommen und ihre Ausdrucksform betreffend, ganz wesentlich eine Reihe anderer Traumthesen des Schweizer Psychologen im Hinblick auf

Traumentstehung, Traumsymbolik und -motivik auf, wie zum Beispiel die der Träume im Wachzustand, die der Anima als Überbringerin von Traumbotschaften oder jene zum Mandala. Im Lichte dieser Erkenntnisse lässt sich jetzt, rückblickend, auch die Bedeutung des zu Beginn dargelegten Stau- und Flugtraums Guidos besser festmachen, der grundsätzlich mehrere Interpretationsmöglichkeiten zulässt, nämlich sowohl als symbolische Reflexion, als auch als kompensatorischer Traum nach Jung gelesen werden kann. Angesichts dessen, dass in *Achteinhalb* zwei andere, de facto auf Traumthesen Jungs basierende Träume vorkommen, ist es einleuchtend, dass es sich dabei um Letzteres handeln muss. Es wäre schon ein überaus großer Zufall, dass Fellini in dem Film zwei total nach Vorstellungen von Jung angelegte Träume einbaut und gleichzeitig einen weiteren Traum zeigt, der etwas Ähnliches, einen kompensatorischen Traum, in Anlehnung an den Schweizer Psychologen, inklusive Bezugnahme auf eines von diesem konstatierten archetypischen Traumsymbolen – das Motiv des Fliegens und Fallens – darstellen könnte, aber etwas komplett Anderes sein soll. Interessant ist, dass, wie aus den Ausführungen der vorangegangenen Seiten bereits herauszulesen war, Fellini *Achteinhalb* so konzipiert hat, dass diese drei Träume, die kompensatorische sowie prospektive Träume im Sinne Jungs verkörpern und bei ihrem Träumer eine Veränderung bezwecken, ihm helfen möchten, keinerlei Auswirkungen auf das realweltliche Geschehen haben, sprich (entsprechende) Reaktionen Guidos darauf ausbleiben. Der italienische Filmemacher lässt sie ins Leere laufen, was im Falle des Paradetraumes primär daran liegt, dass er das Ende des Filmes markiert. Fellini geht es hierbei offenkundig rein um eine bloße filmische Darstellung von, an bestimmten Traumthesen Jungs. orientierten Träumen und er verzichtet auf jegliche erzählerisch-dramaturgische Funktion.

Neben den drei bisher erläuterten Träumen beinhaltet *Achteinhalb* auch einen vierten Traum Guidos, bei dem allerdings keine Bezüge zu C.G. Jungs Traumtheorie festgemacht werden können. Er ereignet sich in der ersten Zeit des Aufenthaltes des Regisseurs im Kurhotel, oder anders gesagt, nach dem Stau- und Flugtraum und vor dem Animatraum. Darin begegnet Guido auf einem verlassenen Landfriedhof zunächst seinen Eltern, von denen er sich Beschwerden und Vorwürfe, die eigene Person betreffend, anhören muss. So klagt etwa die Mutter weinerlich darüber, wie viele Tränen sie nicht wegen ihm hat vergießen müssen.

Anschließend trifft Guido dort noch auf seine Frau Luisa, die er aber, zu ihrem sichtlichen Missfallen, nicht erkennt und verärgert zurücklässt.⁴⁰⁸ Guido wird in dem Traum von einigen



Abb. 13: Guido trifft auf seine Mutter



Abb. 14: Luisa ist erbost

seiner privaten Probleme heimgesucht. Im beschwerdereichen und vorwurfsvollen Verhalten der Eltern drücken sich die Schuldgefühle aus, die er ihnen gegenüber hat, das durch Abweisung und Unmut gekennzeichnete Aufeinandertreffen mit Luisa spielt auf die Schwierigkeiten an, die in seiner Ehe vorherrschen. Der Traum ist eben eine Art und Weise, in der die persönlichen Turbulenzen dem Regisseur im Kurhotel weiterhin innerlich intensiv zusetzen. Er wird von Fellini also eingebaut, um die für den Film zentrale Misere des Protagonisten zu illustrieren.

In der Folge wirft diese Arbeit einen Blick auf die Techniken, derer sich Federico Fellini bei der Inszenierung und Gestaltung der vier Träume in *Achteinhalb* bedient, und wird zeigen, dass der italienische Filmemacher dabei nur bedingt nach typischen Vorgehensweisen verfährt.

6.1.3. Inszenierung und Gestaltung

6.1.3.1. Unzuverlässige Erzählung

Im Hinblick auf Inszenierungs- und Gestaltungstechniken ist im Zusammenhang mit dem ersten Traum in *Achteinhalb*, Guidos Stau- und Flugtraum zu sagen, dass Fellini damit etwas vorlegt, das in der Filmwissenschaft als *unzuverlässige Erzählung* bezeichnet wird. Unter dem Terminus werden u.a. Filmsequenzen verstanden, die Träume von Figuren verkörpern, die sich den ZuschauerInnen als solche aber erst an ihrem Ende durch eine Schlussmarkierung

⁴⁰⁸ Vgl. *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*, I/F 1963), 0:19:16-0:22:01.

zu erkennen geben, und bis dahin vorgaukeln, bzw. den Eindruck erwecken, in der filmischen Realität zu spielen und dadurch täuschen, in die Irre führen.⁴⁰⁹ Diese spezielle Form der Inszenierung von Traumsequenzen in Filmen existiert seit den ersten filmischen Traumdarstellungen um das Jahr 1900 und findet bis in die heutige Zeit hinein immer wieder Verwendung. Sie macht sich die Konditionierung der RezipientInnen zunutze, Filmgeschehnisse, ohne entgegengesetzte Signale, als diegetisch reale Ereignisse aufzufassen. Eine Variante, die sich dabei herausgebildet hat, ist, die Traumsequenzen ohne Anfangsmarkierung an den Beginn eines Films zu platzieren und mit dem Filmauftakt direkt in sie einzusteigen. Durch eine derartige Vorgehensweise können etwaige eingebaute sequenzimmanente Traummarkierungen, wie etwa die unterschiedliche Konzipierung der Beschaffenheit, sowie der audiovisuellen Gestaltung der filmischen Traumwelten und der filmischen Wirklichkeit, neutralisiert und rückwirkend erkennbar gemacht werden, da die diegetische Realität hier noch nicht etabliert ist.⁴¹⁰

Dieser Spielart bedient sich Fellini im Fall des Stau- und Flugtraums Guidos. Der italienische Filmemacher setzt ihn an den Filmanfang von *Achteinhalb*, bei dem, nach den Anfangstiteln, aus schwarz sofort auf das Traumgeschehen aufgeblendet wird. Die Bilder zeigen Guido, der mit seinem Auto fährt und im Verkehrsstau zum Stillstand kommt.⁴¹¹ So wird die Betrachterin oder der Betrachter dazu verleitet, den Traum zunächst als filmisch reale Geschehnisse einzustufen, ehe Fellini, durch eine Endmarkierung in Form einer Aufwachsituation, dessen wahres Gesicht preisgibt. In den letzten Momenten des Traumes stürzt Guido vom Himmel ins Meer hinab, als plötzlich ein harter Schnitt erfolgt, und man den Regisseur in einer halbnahen Rückansicht im Bett seines Hotelzimmers röchelnd aus dem Schlaf aufschrecken sieht.⁴¹² Die Welt, die sich in dem Stau- und Flugtraum darbietet, ist eine, die aus echten Träumen bekannt ist und in der realweltliche Gesetze und Normen nicht gelten. Zum einen sind physikalische Gesetzmäßigkeiten aus den Angeln gehoben, Guido kann schweben und

⁴⁰⁹ Vgl. Krützen, Michaela, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2010, S. 35-201; vgl. auch Vogt, Robert, „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der »Unzuverlässigkeit« in Literatur- und Filmwissenschaft“, in: *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, hrsg. v. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 35-52; vgl. auch Helbig, Jörg, „Open your eyes!“. Zur (Un-)Unterscheidbarkeit filmischer Repräsentationen von Realität und Traum am Beispiel von David Finchers *THE GAME* und Cameron Crowes *VANILLA SKY*“, in: „*Camera doesn't lie*“. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, hrsg. v. Jörg Helbig, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006, S. 169-188.

⁴¹⁰ Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S. 167-172; vgl. auch Brütsch, *Traumbühne Kino*, S. 191 f.

⁴¹¹ Vgl. *Achteinhalb* (*Otte e mezzo*, I/F 1963), 0:00:09-0:00:13.

⁴¹² Vgl. ebd., 0:02:53-0:03:00.

fliegen. Zum anderen sind Widersprüche zu typisch menschlich sozialen Verhaltensweisen und menschlichem Wahrnehmungsverhalten erkennbar. Als Rauch in Guidos Auto eindringt und sich der Regisseur verzweifelt aus dem Wagen zu befreien versucht, wobei er heftig gegen die Fensterscheiben trommelt, macht keiner der Menschen in den umliegenden Autos auch nur irgendwelche Anstalten, ihm zu helfen. Sie schauen dem Geschehen entweder gebannt zu oder registrieren es gar nicht.⁴¹³ Darüber hinaus haben hier auch die Gesetzmäßigkeiten der Logik keine Gültigkeit. Während Guido panisch versucht, im Angesicht des drohenden Erstickungstodes, aus dem Auto zu kommen, lassen sich sämtliche Fenster und Türen, ohne ersichtlichen Grund, nicht öffnen und sind verschlossen. Erst nach einiger Zeit, als es fast schon zu spät ist, gelingt es dem Regisseur, das Fenster der Fahrertür einen Spalt breit aufzubekommen und der Gefahr zu entfliehen.⁴¹⁴ Das irrealen Traumuniversum kontrastiert somit in hohem Maße mit der Beschaffenheit der filmischen Wirklichkeit von *Achteinhalb*, die sich aus Paradigmen der realen Welt konstituiert, in der Dinge, wie fliegende Menschen, nicht existieren. Ob dieser Gegensätzlichkeit kann von einer sequenzimmanenten Markierung des Stau- und Flugtraumes gesprochen werden. Fellini markiert den Traum im Inneren aber auch noch auf eine andere Art und Weise, nämlich durch die besondere Gestaltung seiner Tonebene, die sich von jener der in der filmischen Wirklichkeit spielenden Sequenzen durch ein wesentliches Merkmal unterscheidet, nämlich das Fehlen bestimmter diegetischer Geräusche. Das Setting in der ersten Hälfte des Traumes bildet ein riesiger Verkehrsstau, bei dem eine entsprechende Geräuschkulisse jedoch nicht einmal andeutungsweise vorhanden ist und somit vollkommen ausbleibt. Kein einziges Motorengeräusch ist zu hören, kein Hupen, gar nichts.⁴¹⁵ Ähnlich verhält es sich beim Schlussabschnitt des Traumes. Obwohl er am Meer spielt, ist nicht für eine Sekunde ein Meeresrauschen zu vernehmen.⁴¹⁶ Bei den in der filmischen Realität sich zutragenden Sequenzen von *Achteinhalb* ist hingegen stets ein adäquates Geräuscharrangement gegeben. Die beiden sequenzinhärenten Traumsignale entfalten ihre Wirkung aber eben nachträglich, da ja zum Zeitpunkt des Traumes, der den Beginn des Filmes darstellt, die diegetische Wirklichkeit noch nicht zu sehen war, und man damit gezwungen ist, das Gesehene, so surreal und irritierend es vielleicht auch anmuten mag, bis zur Aufklärung durch die Endmarkierung, für filmisch reales Geschehen zu halten.

⁴¹³ Vgl. ebd., 0:01:02-0:01:55.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., 0:01:19-0:01:53.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., 0:00:14-0:02:16.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., 0:02:28-0:02:52.

6.1.3.2. Kein Traumende

Bezüglich der nächsten Traumsequenz in *Achteinhalb*, Guidos Friedhofstraum, in dem der Regisseur seinen Eltern und seiner Frau Luisa begegnet, lässt sich festhalten, dass Federico Fellini erneut, durch die von ihm eingesetzten Inszenierungs- und Gestaltungstechniken, ein raffiniertes Täuschungsspiel mit den ZuschauerInnen treibt. In diesem Zusammenhang ist zuallererst anzumerken, dass die Traumdarstellung eine Anfangsmarkierung besitzt, und zwar einen fließenden Übergang, bei dem eine Schlafsituation und der Traumbeginn ineinandergreifen. Nach einem erotischen Abenteuer mit seiner Geliebten Carla, die ins Kurhotel auf Besuch gekommen ist, hält Guido im Bett ihres Zimmers ein Schläfchen, was in einer halbnahen Einstellung gezeigt wird, der eine, aus einer leichten Obersicht gefilmte, Totale des kleinen Raumes folgt. Darin ist zu erblicken, dass am Bett, neben dem schlafenden Regisseur, plötzlich dessen Mutter steht, die mit ihrer rechten Hand, in der sie ein weißes Tuch hält, Wischbewegungen durch die Luft, entlang einer Zimmerwand, macht. Hierbei handelt es sich um ein Element des Traumbeginns, das Fellini schon in die Schlafsituation hineinplatziert, um ein Ineinandergreifen.⁴¹⁷ „Für Guido eröffnet sich das Zimmer zur Traumszene.“⁴¹⁸ Daraufhin springt der Film durch eine Art Match-Cut komplett in den Traum hinein und an den Traumanfang. Die nächste Einstellung präsentiert Guidos Mutter, die auf dem Friedhof mit dem weißen Tuch die Fensterscheiben einer Grabkapelle abwischt.⁴¹⁹ Dieser fließende Übergang illustriert förmlich ein schrittweises Abdriften des Regisseurs in das Traumgeschehen.

Neben einer Anfangsmarkierung weist der Friedhofstraum des Weiteren ein sequenzimmanentes Traumsignal auf. Gleich dem Stau- und Flugtraum liegt bei ihm eine, an wirklichen Träumen orientierte, surreale Welt vor, die der, auf realweltlichen Gesetzen und Normen basierenden, filmischen Wirklichkeit in *Achteinhalb* diametral entgegengesetzt ist. Allen voran widerspricht die Traumwelt biologischen und medizinischen Tatsachen. Guidos, bereits verstorbener, Vater tritt dort als lebender Toter in Erscheinung. Gegen Ende des Traumes trifft der Regisseur auf seine Frau Luisa, was deshalb passiert, weil sich seine Mutter aus heiterem Himmel in sie verwandelt.⁴²⁰ Außerdem werden gängige Konventionen

⁴¹⁷ Vgl. ebd., 0:17:06-0:19:17.

⁴¹⁸ Koebner, *Federico Fellini*, S. 65.

⁴¹⁹ Vgl. *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*, I/F 1963), 0:19:18-0:19:24.

⁴²⁰ Vgl. ebd., 0:21:44-0:21:52.

zwischenmenschlichen Umgangs ausgehebelt und, wie im Stau- und Flugtraum, auch Normen menschlichen Wahrnehmungsverhaltens. Kurz bevor die Mutter zu Luisa wird, küsst sie Guido, den eigenen Sohn, leidenschaftlich. Als Guido nach der Transformation der Ehefrau gegenübersteht, erkennt er sie überhaupt nicht.⁴²¹ Im Gegensatz zum irrealen Traumuniversum des Stau- und Flugtraums kann jenes des Friedhofstraums sofort als sequenzimmanente Traummarkierung wahrgenommen werden, da man, an dieser Stelle von *Achteinhalb*, schon mit der diegetischen Wirklichkeit des Films vertraut ist.

Interessant ist nun, dass Fellini den Friedhofstraum zwar mit einer Anfangsmarkierung und einem sequenzinhärenten Traumsignal ausstattet, ihm aber gleichzeitig keine Schlussmarkierung anfügt. Den finalen Augenblicken des Traumes, in denen Luisa alleine am Friedhof steht, schließt nahtlos eine neue Szene aus der diegetischen Realität an, in der Guido den Aufzug des Kurhotels betritt, wo er der Priestergruppe über den Weg läuft.⁴²² Aufgrund dessen ist das Traumende nicht auf Anhieb auszumachen, weshalb man dazu neigt, die dem Traum folgenden, filmisch realen Ereignisse für eine bestimmte Dauer noch als ihm zugehörig zu erachten, so lange, bis klar wird, dass man nicht mehr mit einer surrealen Welt konfrontiert ist, und die Geschehnisse an die im Film davor aufgebaute Wachhandlung anknüpfen und diese fortführen. Daher lässt sich sagen, dass Fellini die RezipientInnen mit dem Friedhofstraum ein weiteres Mal täuscht.

6.1.3.3. Gedanken oder Traum?

Durch die Art und Weise, in der er den dritten Traum in *Achteinhalb*, den Animatraum von Guido mit der Schauspielerin Claudia inszeniert und gestaltet, führt Fellini die BetrachterInnen abermals in die Irre. Der italienische Filmemacher tarnt ihn vorübergehend als Sequenz, die Gedankenspiele Guidos darstellt. Unmittelbar vor dem Einsetzen des Traumes ist in einer Nahaufnahme zu sehen, wie sich Guido auf das Bett seines Hotelzimmers schmeißt und die Augen schließt. Daraufhin geschieht, über einen harten Schnitt, der Einstieg in Innenwelt des Regisseurs, in der er von Claudia, während er im Hotelzimmerbett schläft, aufgesucht wird.⁴²³ Die Kombination aus der Naheinstellung und dem hartem Schnitt

⁴²¹ Vgl. ebd., 0:21:44-0:22:00.

⁴²² Vgl. ebd., 0:22:01-0:23:10.

⁴²³ Vgl. ebd., 0:52:05-0:52:23.

signalisiert zwar nicht wirklich den Beginn einer Innenansicht, aber angesichts der Tatsache, dass in *Achteinhalb* zuvor schon mehrere, in ihrem Status deutlich identifizierbare Überlegungen Guidos zur Darstellung gebracht werden, in denen er auf die Schauspielerin trifft, wird man bewogen, von einer neuerlichen Gedankensequenz auszugehen. Dafür sorgt zusätzlich der Aspekt, dass Guido eine andere Kleidung trägt als zum Zeitpunkt, in dem er sich ins Bett wirft,⁴²⁴ wodurch ausgeschlossen werden kann, dass die realweltliche Handlung des Filmes weiterläuft, der Regisseur eingeschlafen ist und während des Schlafes tatsächlich Besuch von Claudia erhält. Zu dessen Ende hin lässt Fellini diese Tarnung des Animatraumes als Gedankendarstellung dann ein wenig aufliegen, in dem er dort eine leichte sequenzimmanente Traummarkierung integriert, und zwar ein surreales Element in Gestalt der hypnoseähnlichen Konstellation mit dem suggestiven Einreden Claudias auf den schlafenden Guido, die sehr unreal wirkt und letztlich auch ist, da dabei doch, allgemein ersichtlich, fundamentale Unterschiede zu realen Hypnosepraktiken bestehen.⁴²⁵ Weil die vorhergehenden Träume in *Achteinhalb*, der Stau- und Flugtraum, sowie der Friedhofstraum, sich über irrealer Dinge definieren, und die vorangehenden Gedankensequenzen des Filmes mit Claudia derartige Sachen nicht beinhalten, kann hier schon die Vermutung aufkommen, es eventuell nicht mit Überlegungen, sondern mit einem Traum Guidos zu tun zu haben. Endgültigen Aufschluss darüber gibt Fellini aber erst mittels einer Schlussmarkierung. Als der Animatraum endet, kehrt *Achteinhalb* wieder über einen harten Schnitt zurück in die Wirklichkeit und zeigt, wie Guido, in derselben Kleidung, in der er sich davor hingelegt hat, im Bett schläft und vom Läuten des Zimmertelefons geweckt wird, woraufhin er verschlafen zum Hörer greift und abhebt.⁴²⁶ Auf diesem Wege signalisiert Fellini der Rezipientin oder dem Rezipienten, dass Guido nach dem Niederlegen eingeschlafen ist und geträumt hat, dass somit das, was gerade abgelaufen ist, eine Traumsequenz war und keine Gedankensequenz.

6.1.3.4. Ohne Jung kein Traum

Über den letzten Traum des Filmes, Guidos Wachtraum, der gleichzeitig auch das Ende von *Achteinhalb* darstellt, kann in Bezug auf seine Inszenierung und Gestaltung an erster Stelle gesagt werden, dass er sowohl eine Anfangs- als auch eine Endmarkierung besitzt. Der Beginn des Wachtraumes wird von Fellini sichtbar, nämlich in doppelter Form, akzentuiert.

⁴²⁴ Vgl. ebd., 0:52:05-0:52:36.

⁴²⁵ Vgl. ebd., 0:52:44-0:52:53.

⁴²⁶ Vgl. ebd., 0:52:54-0:53:05.

Nach dem Abbruch seines neuen Filmprojektes sitzt Guido, gemeinsam mit dem Schriftsteller Daumier, in seinem Auto. Während Daumier die Predigt hinsichtlich des gecancelten Film hält, starrt der Regisseur desillusioniert aus dem Wagen. Dabei sind die beiden Männer in einer, durch das Fenster der Fahrertür gefilmten, nahen Seitansicht, in der sich Guido im Vordergrund befindet, zu sehen. Plötzlich fährt die Kamera an Guidos Gesicht heran, bis dieses groß im Bild ist, was ein Eindringen in die Innenwelt des Regisseurs andeutet. Im Anschluss daran steigt der Film durch einen harten Schnitt in den Wachraum ein. Während der ersten Momente der Traumsequenz, in denen sämtliche Personen, um die sich Guidos private Probleme drehen oder die damit in Verbindung stehen, bei der Parade aufmarschieren, springt *Achteinhalb* noch mehrmals in die Wirklichkeit, zum Regisseur ins Auto, retour, weswegen von einer Verzahnung zu sprechen ist, bei der im Laufe einer Traumsequenz öfters zu deren diegetisch realem Ausgangspunkt zurückgekehrt wird, um sie dadurch zu markieren. Der Film unterbricht das innere Geschehen wiederholt durch kurze Zwischenschnitte mit Groß Einstellungen von Guidos Gesicht, das dabei, anders als vor dem Traumbeginn, einen gespannten Ausdruck trägt, und dem somit abzulesen ist, dass im Kopf des Regisseurs etwas vorgeht.⁴²⁷ Das Ende des Wachtraums ist ebenfalls klar markiert, da es mit dem Ende von *Achteinhalb* zusammenfällt. In den Schlussmomenten des Wachtraumes und des Filmes findet der Reigentanz einen Abschluss, und die kleine Blaskapelle spielt noch ein Stück fertig, ehe langsam auf schwarz abgeblendet wird, und der Nachspann abzulaufen beginnt.⁴²⁸

Wie bereits die anderen drei Träume des Films, markiert Fellini auch den Wachraum sequenzimmanent. Erneut ist es eine, von der diegetischen Wirklichkeit abweichende, surreale Welt, durch die das Traumgeschehen vom italienischen Filmemacher hervorgehoben wird. Die Verstöße der Traumwelt gegen realweltliche Gesetzmäßigkeiten und Normen beschränken sich in diesem Fall auf die Aushebelung biologischer und medizinischer Fakten. Bei der Parade und dem Reigentanz, die im Wachraum stattfinden, nimmt etwa auch Guidos verstorbener Vater teil und tritt dabei, nachdem er schon im Friedhofstraum so erschienen ist, wieder als lebender Toter auf. Darüber hinaus lässt Fellini noch ein zweites sequenzinhärentes Traumsignal einfließen. Der Wachraum widerspricht nämlich konkreten Tatsachen der diegetischen Realität von *Achteinhalb*. Für Guido besteht in der Wirklichkeit keinerlei Anlass, eine freudige Parade- und Tanzfestivität abzuhalten. Seine Ehe liegt in Trümmern und sein

⁴²⁷ Vgl. ebd., 2:03:45-2:06:11.

⁴²⁸ Vgl. ebd., 2:09:37-2:10:25.

geplantes Filmprojekt ist abgesagt worden. Auch ein Zusammentreffen aller Personen aus Guidos privatem, sowie beruflichem Umfeld und dem Regisseur, wie es im Wachtraum passiert, ist in der Realität des Films undenkbar, da etwa sein Vater tot, die Beziehung zur seiner Frau zerrüttet ist, und sein Produzent und sein Filmteam wegen des gescheiterten Projektes nicht gut auf ihn zu sprechen sind.

Obwohl der Wachtraum, wie gerade dargelegt, eine Anfangs- und eine Endmarkierung aufweist und auch sequenzimmanent markiert ist, lässt er sich für die ZuschauerInnen, im Normalfall, in seinem wahren Status nur erkennen, wenn man durchschaut, dass sich Fellini bei ihm, wie weiter oben erläutert, auf spezielle Thesen C.G. Jungs zu Träumen im Wachzustand bezieht. Sicherlich ist er, anhand der, vom italienischen Filmemacher, verwendeten Inszenierungs- und Gestaltungstechniken, deutlich als eine Sequenz zu festzumachen, die eine Darstellung des psychischen Innenlebens von Guido verkörpert. Da man das Zustandekommen von Träumen in der Regel aber mit dem Schlafzustand verbindet, und ein solcher hier nicht gegeben ist, wird man, ohne das Wissen, dass Fellini ein glühender Bewunderer Jungs war, und ohne die Kenntnis der Theorien des Schweizer Psychologen über Träume im Wachzustand, höchstwahrscheinlich von einer der bekannten Formen innerer Vorstellungen während des Wachseins ausgehen, wie beispielsweise von einer Fantasie, einer Vision, einem Tagtraum oder von bloßen Gedankenspielerien.

Was die Inszenierungs- und Gestaltungstechniken betrifft, die Fellini bei den vier Traumdarstellungen in *Achteinhalb* anwendet, ist zusammenfassend in erster Linie anzumerken, dass der italienische Filmemacher auf die typische Vorgehensweise, Filmträume durch eine Anfangsmarkierung, eine Endmarkierung und sequenzimmanente Markierungen zu kennzeichnen, mehrheitlich verzichtet. Vielmehr widersetzt er sich in drei Fällen dieser Konvention und bringt neben sequenzimmanenten Markierungen entweder nur eine Anfangs- oder eine Endmarkierung zum Einsatz, wodurch er die BetrachterInnen, hinsichtlich des Traumstatus der betreffenden Sequenzen oder deren Länge, vorübergehend hinters Licht führt. Einzig der Wachtraum ist mit einer Anfangsmarkierung, einer Endmarkierung und sequenzimmanenten Markierungen ausgestattet, kann aber als Traum im Wachzustand wiederum nur begriffen werden, wenn man durchschaut, dass sich Fellini bei ihm an gewissen Thesen C.G. Jungs orientiert. Dort, wo Fellini bei den Traumsequenzen in *Achteinhalb* Anfangsmarkierungen bzw. Endmarkierungen verwendet, bedient er sich jeweils fast immer

verschiedenartiger, jedoch stets klassischer Mittel, die sich dafür etabliert haben, wie zum Beispiel einer Schlafsituation, Aufwachsituationen, eines fließenden Übergangs oder einer Verzahnung. Bezüglich der vom italienischen Filmemacher, bei allen Traumsequenzen, eingesetzten sequenzimmanenten Markierungen gestaltet sich das Ganze ähnlich, es werden mehrere Standardtechniken angewandt, aber nicht derart abwechslungsreich. Sämtliche Filmträume in *Achteinhalb* sind durch das Mittel der unterschiedlichen Konzipierung der Beschaffenheit von Traumwelt und diegetischer Realität sequenzinhärent gekennzeichnet. Surreale, an echten Träumen angelehnte Traumwelten heben sich von einer filmischen Wirklichkeit ab, die auf realweltlichen Gesetzmäßigkeiten und Normen basiert. Es ist davon auszugehen, dass Fellini genau dieses Kontrastverhältnis deshalb gewählt hat, weil er, ob seiner besonderen Affinität zu Träumen, absichtlich an wirklichen Träumen orientierte filmische Traumwelten darstellen wollte. Ergänzend dazu weisen einzelne Träume des Filmes noch andere Arten sequenzimmanenter Markierung auf. So ist der Stau- und Flugtraum zusätzlich mittels der Technik der ungleichen akustischen Gestaltung von Traumdarstellung und filmischer Wirklichkeit akzentuiert. Bei ihm fehlen bestimmte diegetische Geräusche. Den Wachtraum markiert Fellini sequenzimmanent additional über das Mittel, einen Filmtraum mit bestimmten Widersprüchen gegenüber konkreten Gegebenheiten der diegetischen Realität auszustatten. Angesichts der Tatsache, dass Fellini für die diversen Traummarkierungen zum Teil unterschiedliche Mittel zum Einsatz bringt, lässt sich abschließend konstatieren, dass die vier Traumsequenzen in *Achteinhalb* nicht wirklich einem einheitlichen Inszenierungs- und Gestaltungsmuster unterliegen, mit der Ausnahme, dass drei von ihnen entweder keine Anfangs- oder keine Endmarkierung aufweisen, aufgrund dessen die ZuschauerInnen bestimmten Täuschungen unterliegen.

6.2. *Fellinis Stadt der Frauen* (1980)

Bei *Fellinis Stadt der Frauen* handelt es sich um einen in Farbe gedrehten Spielfilm Federico Fellinis aus dem Jahre 1980, der das besondere Merkmal aufweist, dass er einzig und allein aus einer langen Traumdarstellung besteht. Das Werk präsentiert von Anfang bis Ende einen Traum eines Mannes mittleren Alters mit dem Namen Snàporaz. Nach einer nun unmittelbar im Anschluss folgenden Zusammenfassung der Handlung von *Fellinis Stadt der Frauen*, untersucht dieser Abschnitt den in dem Film dargestellten Traum zunächst hinsichtlich der

dabei von Fellini verwendeten Inszenierungs- und Gestaltungstechniken, ehe er im Rahmen einer inhaltlichen Analyse dessen vorhandene Bezüge zur Traumtheorie C.G. Jungs darlegt.

6.2.1. Synopsis

Auf einer Zugfahrt begegnet der fünfzigjährige Snàporaz einer attraktiven Dame, von der er sich sofort angezogen fühlt. Triebgesteuert geht er ihr auf die Toilette nach, wo zwischen den beiden ein Techtelmechtel beginnt, das jedoch jäh ein Ende findet, da die Eisenbahn in einer Station hält, und die Frau aussteigt. Von der unbändigen Lust nach einem sexuellen Vergnügen gepackt, verlässt Snàporaz ebenfalls den Zug und eilt seinem Objekt der Begierde hinterher, das sich auf den Weg in ein an die Station angrenzendes Waldstück gemacht hat, was für ihn den Anfang einer Reihe wunderlicher Abenteuer darstellt, bei denen durchwegs Frauen eine zentrale Rolle spielen.

Die Verfolgung der Dame aus dem Zug führt Snàporaz in ein Hotel mitten im Wald, in dessen Erdgeschoss ein Kongress von Feministinnen stattfindet. Dort wird er von der Beinahe-Liebschaft, die auch eine Frauenrechtlerin und Teilnehmerin der Tagung ist, für sein lüsternes Nachstellen bei ihren Mitstreiterinnen angeklagt, weshalb diese einen Aufstand gegen ihn starten und ihn in der Eingangshalle des Gebäudes wütend in die Enge treiben. Über einen Aufzug kann Snàporaz der unangenehmen Situation entkommen und gerät ins Dachgeschoß des Gebäudes, in dem sich ein Turnsaal befindet. Hier ist eine Gruppe junger Frauen zugegen, die Rollschuh fährt. Snàporaz lässt sich zum Mitfahren überreden und wird dabei schließlich von einer der Frauen zum Spaß eine Treppe hinuntergeschubst und landet im Keller, wo er auf eine Heizerin stößt. Die Hotelangestellte lockt Snàporaz, unter dem Vorwand ihn zum Bahnhof zurückzubringen, in ein abgelegenes Gewächshaus, in dem sie ihn, gegen seinen erbitterten Widerstand, zu verführen versucht. Als aus heiterem Himmel ihre Mutter bei dem Treibhaus auftaucht, bricht die Heizerin ihre Bemühungen aber sofort ab. Snàporaz macht sich nun zunächst zu Fuß auf den Weg in Richtung Bahnhof, ehe er von einer, aus lauter Teenagerinnen bestehenden Punkerinnengang im Auto mitgenommen wird. Wenig später kommt es jedoch im Verlauf eines Stopps zu einer Auseinandersetzung mit der Bande, woraufhin diese ihn mit ihrem Wagen vor sich herjagt. In seiner Not flüchtet sich Snàporaz in eine umliegende Villa, die zufälligerweise einem alten Bekannten aus Schultagen, Sante Katzone gehört. Katzone bietet Snàporaz an, in seinem Haus zu übernachten, und ihn am

nächsten Tag zum Bahnhof zu fahren. Snàporaz nimmt das Angebot an und wird so in weiterer Folge Zeuge eines skurrilen abendlichen Festes des Hausherrn, der mit etlichen Leuten feiert, dass er mit der zehntausendsten Frau geschlafen hat. Unter den Gästen ist zu Snàporaz großer Verwunderung auch seine Frau Elena. Etwas angeheitert macht sie ihm eine Szene und äußert ihren Unmut über den Verlauf der gemeinsamen Ehe. Plötzlich platzen mehrere Polizistinnen in das Fest hinein und überbringen Katzone, wegen eines vermeintlichen Schusswaffendelikt, eine Vorladung zu ihrem Vorgesetzten. Als sie ihm darüber hinaus noch mitteilen, dass sie auf dem Hinweg einen seiner geliebten Hunde, aufgrund eines Angriffs gegen eine Streife, erschossen haben, bricht er die Feier ab und zieht sich tief traurig zurück. Snàporaz, der als einziger Gast geblieben ist, trifft im Anschluss daran in dem Haus auf zwei Soubretten, die ihm eine flotte Tanzeinlage vorführen, bei der er dann auch selbst mitmacht. Nach Beendigung des Spaßes wird er von den beiden leichtbekleideten jungen Frauen zu Bett gebracht. Sichtlich erregt will er, dass sie die Nacht mit ihm verbringen, doch sie lassen sich nicht herumkriegen und machen sich aus dem Staub. Stattdessen taucht überraschend seine Frau auf und möchte mit ihm den ehelichen Beischlaf vollziehen, auf den er aber keine Lust hat. Vergrämt ob der Verschmähung legt sich Elena schlafen, während Snàporaz, nachdem er von dort Stimmen vernommen hat, unter das Bett kriecht und eine Öffnung entdeckt, durch die er hindurchschlüpft und an den Anfang einer riesigen Rutsche eines Vergnügungsparks gelangt. Die Rutsche wird für Snàporaz zu einer Art magischem Portal in die eigene Vergangenheit. Indem er sie hinunterrutscht, werden ihm diverse sexuelle Erfahrungen mit den verschiedensten Frauen in Erinnerung gerufen, was er richtiggehend genießt. Bald ist das Vergnügen für Snàporaz aber auch schon wieder vorbei. Schneller als ihm lieb ist, kommt er ans Ende der Rutsche, an dem ihn die Feministinnen aus dem Hotel in Empfang nehmen, in einen Käfig stecken und vor ein Gericht bringen. Das Tribunal spricht Snàporaz mehrerer Vergehen gegen die Frauenwelt schuldig, lässt ihn aber letztendlich frei. Von einigen BeobachterInnen seiner Gerichtsverhandlung erfährt Snàporaz, dass es ganz in der Nähe einen Ort geben soll, an dem Männer eine für sie ideale Frau treffen können. Neugierig begibt er sich dorthin, wobei es sich um eine Arena handelt, auf deren Bühne ein sehr hoher Betonturm steht. Zwei als Laurel und Hardy verkleidete Frauen weisen Snàporaz an, über eine Leiter auf den Turm hinaufzuklettern, er werde dort oben einer für ihn perfekten Frau begegnen. Er folgt der Aufforderung und steigt die Leiter empor. Und tatsächlich findet Snàporaz auf dem Turm eine total seinem Geschmack entsprechende Frau vor, nämlich einen Heißluftballon in Gestalt einer Frau im Bikini. Er hüpfte in den Korb des

Ballons und hebt glücklich mit dem Luftfahrzeug ab. Das Glück währt aber nicht lange, da unten ab Boden, auf der Bühne der Arena, eine junge Frau mit einem Maschinengewehr erscheint und auf den Heißluftballon, der infolgedessen abstürzen beginnt. Auf einmal sieht man Snàporaz keuchend in einem Eisenbahnabteil seiner Frau Elena gegenüber sitzend aufwachen, und es stellt sich heraus, dass er all die Erlebnisse, angefangen mit der attraktiven Dame im Zug, geträumt hat.⁴²⁹

6.2.2. Inszenierung und Gestaltung

Wie aus der Synopsis wahrscheinlich schon hervorgegangen ist, kann über den in *Fellinis Stadt der Frauen* über die gesamte Länge des Werkes hinweg dargestellten Traum von Snàporaz im Hinblick auf die dabei von Fellini angewandten Inszenierungs- und Gestaltungstechniken gesagt werden, dass der italienische Filmemacher ihn, gleich dem Stau- und Flugtraum Guidos in *Achteinhalb*, als unzuverlässige Erzählung, also als Traumsequenz, die sich den ZuseherInnen erst an ihrem Ende durch eine Schlussmarkierung in ihrem wahren Status offenbart und bis dahin vortäuscht, filmisch reales Geschehen zu sein, aufbereitet. „Wieder inszeniert Fellini eine Traumreise – wenngleich der Umstand, dass es sich um einen Traum handelt, eigentlich erst in den letzten Einstellungen aufgedeckt wird [...].“⁴³⁰ Was aus der Inhaltsangabe in diesem Zusammenhang darüber hinaus mit ziemlicher Sicherheit ebenfalls herauszulesen war, ist, dass sich Fellini bei dem Traum in *Fellinis Stadt Frauen* auch derselben Spielart der unzuverlässigen Erzählung bedient, wie im Falle des angesprochenen Traumes in *Achteinhalb*, nämlich jener, eine Traumdarstellung ohne Anfangsmarkierung an den Beginn eines Films zu platzieren und mit dem Filmauftakt direkt in sie einzusteigen, wobei etwaige eingebaute sequenzimmanente Markierungen vorerst neutralisiert sind und erst im Nachhinein, nach dem Ende der Traumsequenz und der Einführung in die diegetische Realität, ihre Wirkung entfalten. Es ist natürlich klar, dass der italienische Filmemacher hier die Traumsequenz nicht extra dafür an den Filmbeginn stellen muss, da sie ja so konzipiert ist, dass sie sich über gesamte Länge des Werkes erstreckt. Er braucht einfach nur unmittelbar mit den eröffnenden Bildern ohne vorangestelltes Anfangssignal in sie hineinzuspringen. Konkret eröffnet *Fellinis Stadt der Frauen* nun, nach

⁴²⁹ Vgl. *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*, I/F 1980), R.: Federico Fellini, DVD, Arthaus 2009, 134 Min.

⁴³⁰ Koebner, *Federico Fellini*, S. 138.

einem Vorspann, sofort in Form von Snàporaz Begegnung mit der Dame im Zug.⁴³¹ Die Folge daraus ist dann eben, dass man als Rezipientin oder Rezipient, aufgrund der Konditionierung, Filmgeschehnisse, ohne entgegengesetzte Anzeichen, als diegetisch reale Ereignisse zu begreifen, die sich unzuverlässige Traumerzählungen zunutze machen, das ablaufende Traumgeschehen für filmisch wirkliche Vorgänge hält und erst an seinem Ende, am Ende von *Fellinis Stadt der Frauen* eben durch die abschließende Aufwachsituation in dem Eisenbahnabteil, eine Schlussmarkierung, seine tatsächliche Gestalt durchschaut. Im Detail ist die Endmarkierung des Traumes dahingehend gestaltet, dass, auf dessen letzte Augenblicke hin, in denen der Heißluftballon abstürzt, ein harter Schnitt erfolgt, und die daran anschließenden Bilder in einer Naheinstellung zeigen, wie Snàporaz in dem Zugabteil keuchend aus dem Schlaf erwacht. In einigen weiteren Aufnahmen ist daraufhin noch zu sehen, dass ihm seine Frau Elena gegenüber sitzt und sich darüber amüsiert, dass er während des Schlafens geschnauft, geredet und komische Laute von sich gegeben hat.⁴³²

Was die Inszenierung und Gestaltung des in *Fellinis Stadt der Frauen* zur Darstellung gebrachten Traumes betrifft, ist jetzt auch noch über vorhandene nachträglich wirkende sequenzimmanente Markierungen zu sprechen, die nach der Enttarnung des Traumes am Ende des Films durch die Aufwachsituation, die Schlussmarkierung, schlagend werden und ihn, in seiner Wesenheit, untermauern. In dem Traum ist eine durch und durch an echten Träumen angelehnte, zutiefst surreale Welt gegeben, in der realweltliche Gesetzmäßigkeiten und Normen keine Gültigkeit haben. Einerseits sind darin die Maßstäbe der Logik aus den Fugen gehoben. So liegt etwa die Station, in der der Zug zu Beginn der Traumgeschehnisse anhält, und an der die Dame und Snàporaz aussteigen, im Niemandsland, fernab jeglicher Zivilisation, inmitten ländlicher Einöde, nur umgeben von Wald, Wiesen und Feldern. Die Haltestelle verfügt zudem über keinerlei Ausstattung. Sie hat kein Stationsgebäude, keine Bahnsteige, ja nicht einmal ein Stationsschild. Als anderes Beispiel kann auch das Faktum angeführt werden, dass sich in einer solch abgeschiedenen und gottverlassenen Gegend, wie rund um die Haltestelle, ein riesiges Hotel, das Hotel, in dem der Kongress der Feministinnen abgehalten wird, befindet, das außerdem im dichten Wald steht und weder über Straßen noch gekennzeichnete Wege erreichbar ist. Des Weiteren treten in dem Traum menschlichem Ermessen zuwiderlaufende, unmögliche räumliche Anordnungen auf. In diesem

⁴³¹ Vgl. *Fellinis Stadt der Frauen* (*La città delle donne*, I/F 1980), 0:00:00-0:03:46.

⁴³² Vgl. ebd., 2:11:10-2:13:09.

Zusammenhang sei stellvertretend der Umstand genannt, dass es unter Snàporaz Bett in Katzones Haus eine Öffnung gibt, die direkt an den Start einer riesigen Rutsche in einem Vergnügungspark führt. Obendrein widersetzt sich der Traum den Grenzen des Rationalen. Snàporaz passieren in einer relativ kurzen Zeitspanne übermäßig viele verschiedene und nur lose miteinander zusammenhängende Abenteuer, rastlos stolpert er von einem merkwürdigen Erlebnis in das nächste. Auch die Rutsche in dem Vergnügungspark, die bei Snàporaz, dadurch, dass er sie hinunterrutscht, auf magische Weise Erinnerungen an diverse sexuelle Erfahrungen mit den unterschiedlichsten Frauen hervorruft, lässt sich hier beispielsweise erwähnen. Dieses surreale Traumuniversum trägt nun zu einer im Nachhinein wirkenden sequenzimmanenten Markierung des Traumes bei. Mit der auf den, mit ersten Bild des Films beginnenden, Traum folgenden Aufwachsituation, die seine Endmarkierung darstellt und ihn in seiner tatsächlichen Gestalt enttarnt, ist zum Abschluss von *Fellinis Stadt der Frauen* eine einzige kurze Szene diegetisch reales Geschehen zu sehen. Da darin keinerlei unreal anmutende Dinge auftauchen, vermittelt sie das Bild einer sich aus realweltlichen Parametern konstituierenden filmischen Wirklichkeit, die, hinsichtlich ihrer Beschaffenheit, mit der surrealen Welt des vorhergehenden Traumes fundamental kontrastiert. In Form dieser Diskrepanz zwischen Traumwelt und diegetischer Realität liegt ein hinterher wirkendes sequenzinhärentes Traumsignal vor, das nach der abschließenden Aufwachsituation einsetzt und so das Wesen des Traumes unterstreicht. Neben der gerade erwähnten, ist auch noch eine zweite solche nachträglich wirkende sequenzimmanente Traummarkierung gegeben, die auf einer Diskrepanz zwischen dem langen Traum und der ihn am Ende von *Fellinis Stadt der Frauen* in seinem wahren Status entlarvenden, in der filmischen Wirklichkeit spielenden Aufwachsituation basiert. Der Traum zeigt ein angespanntes und problembeladenes Verhältnis zwischen Snàporaz und seiner Frau Elena. Auf Katzones Fest, wo die beiden aufeinandertreffen, beschwert sich Elena bei Snàporaz heftig über den Zustand ihrer Ehe. Etwas später möchte sie mit ihm schlafen, doch er verwehrt ihr den Wunsch. Damit steht der Traum in klarem Widerspruch zu dem Eindruck, den man von der Beziehung zwischen Snàporaz und Elena im Rahmen der Aufwachsituation erhält. Hier wird durch die Tatsache, dass sich die beiden gemeinsam auf einer Zugfahrt befinden, sowie durch Elenas Amüsement über Snàporaz Verhalten während des Schlafes, suggeriert, dass sie eine harmonische Ehe führen, in der alles in Ordnung ist. Diese zweite im Nachhinein wirkende sequenzinhärente Traummarkierung in Gestalt eines Widerspruchs des Traumes zu einer konkreten

Gegebenheit der diegetischen Realität wird ebenfalls im Anschluss an die abschließende Aufwachsituation schlagend und bekräftigt die Wesenheit des Traumes.

Zusammenfassend kann man bezüglich der von Fellini bei dem in *Fellinis Stadt der Frauen* gezeigten Traum von Snàporaz verwendeten Inszenierungs- und Gestaltungstechniken konstatieren, dass sich der italienische Filmemacher, wie bei der Mehrheit der Traumsequenzen in *Achteinhalb*, der typischen Verfahrensweise, eine Traumdarstellung mittels einer Anfangsmarkierung, einer Endmarkierung, sowie sequenzimmanenter Markierungen zu kennzeichnen, widersetzt, wodurch er mit den ZuschauerInnen hier abermals ein Täuschungsspiel treibt. Analog zu dem Stau- und Flugtraum Guidos, mit dem *Achteinhalb* eröffnet, erzählt Fellini diesen, sich über die ganze Länge von *Fellinis Stadt der Frauen* dehrenden, Traum ebenfalls in der Form unzuverlässig, dass er, zu Filmbeginn, ohne Anfangssignal direkt in ihn einsteigt und ihn so, bis zu einer aufdeckenden Schlussmarkierung an seinem Ende, das sich in seinem Fall am Ende des Werkes befindet, als diegetisch reales Geschehen tarnt. Für die Endmarkierung des Traumes zieht der italienische Filmemacher mit der Aufwachsituation ein klassisches Mittel heran, das er auch bei jenen zwei Träumen in *Achteinhalb*, die er mit Schlussmarkierungen ausstattet, nämlich dem Stau- und Flugtraum sowie dem Animatraum, verwendet. Für die zwei von ihm in den Traum eingebauten, nach dessen Schlussmarkierung, der Aufwachsituation und zugleich abschließenden Szene von *Fellinis Stadt der Frauen*, einsetzenden nachträglich wirkenden sequenzimmanenten Markierungen greift Fellini ebenso konventionelle Techniken auf. Zum einen gebraucht er, wie zur sequenzinhärenten Markierung von sämtlichen Träumen in *Achteinhalb*, die Technik der unterschiedlichen Konzipierung der Beschaffenheit von Traumwelt und diegetischer Realität und stellt gleichermaßen eine an echten Träumen orientierte surreale Traumwelt einer auf realweltlichen Gesetzmäßigkeiten und Normen basierenden diegetischen Realität gegenüber, wobei auch diesmal davon auszugehen ist, dass er genau dieses Kontrastverhältnis deswegen gewählt hat, weil er, ob seiner großen Affinität zu Träumen, in dem Traum bewusst eine an wirklichen Träumen angelehnte filmische Traumwelt darstellen wollte. Zum anderen benützt er die Methode, einen Filmtraum mit gewissen Widersprüchen zu konkreten Gegebenheiten der filmischen Wirklichkeit auszustatten, mit der er in *Achteinhalb* den finalen Wachtraum sequenzimmanent kennzeichnet.

In der Folge kommt es nun zur inhaltlichen Analyse des in *Fellinis Stadt der Frauen* zur Darstellung gebrachten Traumes von Snàporaz, in deren Rahmen dessen Bezüge zur Traumtheorie C.G. Jungs aufgezeigt werden.

6.2.3. Inhaltliche Analyse

Bevor hier die Bezüge des in *Fellinis Stadt der Frauen* gezeigten Traumes von Snàporaz zur Traumtheorie C.G. Jungs dargelegt werden können, muss zuallererst näher darauf eingegangen werden, dass der Film in dem Traum eine ganz spezielle Thematik behandelt und in diesem Zusammenhang eine bestimmte Botschaft transportiert.

6.2.3.1. Für Frauen

Fellinis Stadt der Frauen ist als gesellschaftspolitischer Film zu verstehen, der sich mit dem Geschlechterdiskurs auseinandersetzt und dabei klar für die Frau Partei ergreift.

Vergleichbare Werke finden sich in Fellinis Œuvre auch schon an früherer Stelle, wie beispielsweise *Julia und die Geister* von 1965,⁴³³ in dem der italienische Filmemacher „die Geschichte einer Ehekrise erzählt hat, in deren Verlauf die Frau die ersten Schritte in die Unabhängigkeit zu tun lernt.“⁴³⁴ *Fellinis Stadt der Frauen* versucht sein Publikum auf Frauen betreffende soziokulturelle Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen, und zwar auf fehlende Gleichstellung, männliche Hegemonie und Sexismus, die zur Entstehungszeit des Werkes, Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre, mit Sicherheit noch weniger beachtet und um einiges ausgeprägter waren als in der Gegenwart. Darüber hinaus möchte der Film die ZuschauerInnen dazu animieren, gegen die eben genannten Missstände vorzugehen, und dabei vor allem Frauen zu einem selbstbewussteren Auftreten für sich und ihre Anliegen ermutigen. *Fellinis Stadt der Frauen* kommuniziert seine Botschaft in der Form, dass in dem darin dargestellten Traum von Snàporaz zum einen die soziokulturellen Ungerechtigkeiten der fehlenden Gleichstellung, der männlichen Hegemonie und des Sexismus, mit denen Frauen konfrontiert sind, mehrmals von verschiedenen weiblichen Figuren artikuliert und kritisiert werden, zum anderen durchgehend starke Frauenpersönlichkeiten zu sehen sind, und überdies

⁴³³ Vgl. Kezich, *Fellini*, S. 692.

⁴³⁴ Ebd.

prominente frauenfeindliche Männertypen konterkariert werden. Die folgenden Seiten gehen auf diese drei Vermittlungswege nun in umgekehrter Reihenfolge etwas näher ein.

6.2.3.1.1. Konterkarieren

Fellinis Stadt der Frauen kommuniziert seine Botschaft einerseits auf die Art und Weise, dass in dem Traum von Snàporaz systematisch wiederholt gewisse prominente frauenfeindliche Männertypen konterkariert werden, konkret jener des machohaften Don Juan, der in seiner Art extrovertiert, offensiv, und um keinen flotten Spruch verlegen ist und Frauen auf den Status bloßer Sexualobjekte reduziert, die sich ihm auf Knopfdruck bereitwillig hingeben sollen, und die es wie Trophäen zu sammeln gilt, sowie jener des Patriarchen, dessen autoritär-konservativer Wertekodex Dingen wie weiblicher Emanzipation, Selbstbestimmung und Unabhängigkeit diametral entgegengesetzt ist. Diese Typen werden als erfolglos, sich in der Defensive befindlich und als verwundbar gezeigt, wodurch sie letztlich das Image von Verlierern und Anachronismen ausstrahlen, und ihr Nimbus der Unantastbarkeit, den sie seit jeher in der allgemeinen Vorstellung größtenteils innehaben, als Trugbild erscheint. In dieser Hinsicht lässt sich zunächst der Protagonist des Films, der Träumer, Snàporaz zu nennen. Er verkörpert in dem Traum den Männertypus des machohaften Don Juan, was schon der Traumbeginn, der auch den Anfang des Filmes markiert, deutlichmacht, an dem Snàporaz der Dame im Zug begegnet. Als Snàporaz die Unbekannte in der Eisenbahn erblickt, mustert er sie intensiv von Kopf bis Fuß und gelangt zu der plumpen Feststellung: „Super Arschbacken.“ Sie gefällt ihm und passt in sein Beuteschema, weshalb er ihr im Anschluss wollüstig auf die Toilette folgt, wo er sofort zur Sache kommt, sie unsittlich berührt und zum Sex drängt.⁴³⁵ Was sich nun wie ein roter Faden durch die gesamten Traumgeschehnisse zieht, ist die Erfolglosigkeit, die der machohaft Don Juan Snàporaz in Sachen Frauen hat, wie die folgenden Beispiele illustrieren.

⁴³⁵ Vgl. *Fellinis Stadt der Frauen* (*La città delle donne*, I/F 1980), 0:03:45-0:06:17.



Abb. 15: Snàporaz folgt der Dame auf die Toilette



Abb. 16: Unsittliche Berührungen

Gleich bei der Dame im Zug bleibt Snàporaz sein vordringlichstes Ziel, nämlich mit ihr zu schlafen, verwehrt. Obwohl sie seinem Verlangen nachgibt, kann der Liebesakt mit ihr schlussendlich nicht stattfinden. Die Eisenbahn hält in einer Station, und die Frau muss aussteigen. Unmittelbar danach eilt Snàporaz der Dame aus dem Zug lüsternd in das Waldstück hinterher, wobei er sie einholt und daraufhin einen zweiten Versuch startet, mit ihr ein intimes Abenteuer zu erleben, dabei aber erneut, wenn auch aus einem anderem Grund, scheitert. Wieder bedrängt er sie, doch diesmal ist sie, im Unterschied zu davor, gar nicht gewillt, sich seiner Begierde zu beugen und führt ihn hinters Licht. Die Dame signalisiert Snàporaz zunächst sexuelle Bereitschaft, wodurch sie seine Lust höchst raffiniert nur noch mehr aufstachelt. Anschließend bittet sie ihn, sich gegen einen Baum zu lehnen und die Augen zu schließen, mit dem Versprechen, er werde von ihr einen leidenschaftlichen Kuss bekommen. Aber anstatt ihn zu küssen, geht sie davon und lässt ihn zurück.⁴³⁶



Abb. 17: Das lüsterne Nachstellen in den Wald



Abb. 18: Snàporaz zurückgelassen am Baum

Nach dem Abbruch des Festes von Sante Katzone irrt Snàporaz alleine durch die Räume von dessen Villa. Auf einmal zeigen sich ihm die beiden spärlich bekleideten Soubretten und beginnen, ihm die Tanzperformance darzubieten. Ihr Anblick versetzt Snàporaz sofort in Erregung. Als sie ihn zum Mitmachen animieren, lässt er sich nicht lange bitten. Das gemeinsame Tanzen heizt Snàporaz immer mehr auf, weshalb er die Körper der Soubretten

⁴³⁶ Vgl. ebd., 0:07:15-0:10:27.

dabei auch das ein oder andere Mal betatscht. Während ihn die jungen Frauen dann zu Bett geleiten, hat er nur noch das Ziel vor Augen, auf der Stelle mit ihnen zu schlafen. Seine in weiterer Folge getätigten Versuche, die Soubretten dazu zu verleiten, die Nacht mit ihm zu verbringen, schlagen aber fehl. Die beiden jungen Frauen lassen sich nicht von ihm um den Finger wickeln und ziehen sich zurück.⁴³⁷



Abb. 19: Snàporaz tanzt mit den Soubretten



Abb. 20: Annäherungsversuch bei den Soubretten

In den Schlussmomenten des Traumes klettert Snàporaz auf den Turm in der Arena und findet dort, wie vorhergesagt, eine für ihn perfekte Frau vor. Es ist der Heißluftballon in Gestalt einer nur einen Bikini tragenden Frau, also, gemäß dem Frauenbild des von ihm verkörperten Männertypus des machohaften Don Juan, ein rein sexuell konnotiertes weibliches Objekt. Snàporaz ist völlig hin und weg, hüpfet in den Korb des Ballons und steigt freudestrahlend mit dem Luftfahrzeug in den Himmel auf. Sein Glück währt aber nicht lange, da sich unten am Boden, auf der Bühne der Arena, die junge Frau mit dem Maschinengewehr postiert und auf den Heißluftballon schießt, der infolge des Beschusses, schwer zerstört, abzustürzen beginnt.⁴³⁸



Abb. 21: Der Heißluftballon



Abb. 22.: Der glückliche Snàporaz hebt ab

Snàporaz erscheint in dem Traum, was seine Wesensart als machohafter Don Juan betrifft, nicht nur wiederholt als erfolglos, sondern eben auch etliche Male als verwundbar und in die Defensive geratend, wie etwa bei dem Erlebnis mit der Heizerin. Die Heizerin findet Gefallen

⁴³⁷ Vgl. ebd., 1:31:03-1:38:33.

⁴³⁸ Vgl. ebd., 2:04:49-2:11:04.

an Snàporaz und lockt ihn mit einer Finte in das Gewächshaus, wo sie einen Verführungsversuch startet. Ohne zu zögern geht sie sofort in die Offensive, spielt offen mit ihren Reizen und reißt Snàporaz an sich. Obwohl sich ihm hier eine Frau praktisch auf dem Silbertablett serviert, lässt Snàporaz den Habitus des machohaften Don Juan auf einmal gänzlich vermissen. Er wirkt eingeschüchtert, perplex und verstört, weshalb er auch nicht auf die Verführungsbemühungen eingeht, sondern sich dagegen zu Wehr setzt. Es ist offensichtlich, dass er mit der drangvollen, selbstsicheren und bestimmenden Art der Frau nicht klarkommt.⁴³⁹ Als weiteres Beispiel kann die Situation in der Eingangshalle des Hotels angeführt werden, in der Snàporaz von den wütenden Feministinnen umzingelt wird und sich total verängstigt in den Aufzug flüchtet, nachdem ihn die Dame aus dem Zug wegen seines lüsternen Verhaltens ihr gegenüber bei den Frauenrechtlerinnen verpetzt hat.⁴⁴⁰



Abb. 23: Snàporaz umklammert von der Heizerin



Abb. 24: Snàporaz umzingelt von Feministinnen

Der Traum beinhaltet neben Snàporaz noch eine zweite Verkörperung des machohaften Don Juan, nämlich Sante Katzone, in dessen Villa Snàporaz landet. So veranstaltet Katzone ein abendliches Fest zu Ehren der Tatsache, dass er mit der zehntausendsten Frau geschlafen hat. In seiner Villa findet sich allerlei einschlägiges Spielzeug für seine nächtlichen Damenbesuche, außerdem stehen darin überall Phallusskulpturen in den verschiedensten Ausformungen, sowie Statuen nackter weiblicher Körper. Des Weiteren beherbergt er in dem Haus eine riesige Galerie mit Portraitfotos seiner bislang zehntausend Liebschaften, inklusive einem dazugehörigen Archiv an Tonbandmitschnitten von Liebespielen mit den jeweiligen Damen. Genauso wie Snàporaz haften Katzone, bezüglich seines Typus des machohaften Don Juan, ebenfalls die Attribute der Erfolgslosigkeit, der Verwundbarkeit und des Defensiven an. Einerseits wird sein rauschendes Fest zur feierlichen Zelebrierung der zehntausendsten Fraueneroberung von den Polizistinnen ruiniert. Als sie ihm, nach ihrem plötzlichen

⁴³⁹ Vgl. ebd., 0:42:30-0:44:00.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., 0:30:11-0:31:20.

Hereinplatzen, mitteilen, dass sie einen seiner geliebten Hunde erschossen haben, macht er der Feier sofort ein Ende und zieht sich, komplett niedergeschlagen wegen des Todes des Tieres, zurück.⁴⁴¹ Außerdem muss er, wie er Snàporaz in einem Gespräch erläutert, zu seinem großen Ärgernis, seine Villa, jenen Ort, an dem er seine Wesensart des machohaften Don Juan auslebt und zur Schau stellt, in Bälde abreißen lassen, da die lokale Baubehörde neue Bestimmungen erlassen hat, denen das Haus nicht mehr entspricht.⁴⁴²



Abb. 25. Sante Katzone



Abb. 26. Katzones Galerie inklusive Archiv

Der Charakter des Sante Katzone stellt aber nicht nur den Männertypus des machohaften Don dar, sondern auch, als im Übrigen einzige Figur in dem Traum, den des Patriarchen. Katzone lebt in einer riesigen, schlossartigen Villa samt weitläufigem Garten, einem richtigen Herrenhaus, das von einem umfangreichen Alarmsystem gesichert wird, und das mehrere Hunde bewachen. Zudem beschäftigt er eine große Dienerschaft, die ihn anhimmelt und ihm treu ergeben ist. Als er zufällig beobachtet, wie Snàporaz vor den Punkerinnen auf sein Anwesen flieht, greift er sofort zu einer seiner zahlreichen Flinten und feuert gnadenlos einige Schüsse aus der Villa in Richtung der jungen Frauen ab.⁴⁴³ Was seinen patriarchalen Aspekt betrifft, vermittelt Katzone ebenfalls einen verwundbaren und defensiven Eindruck. Beispielsweise kommt dies, gleich wie im Falle seiner Wesensart des machohaften Don Juan, durch den bevorstehenden Abriss seiner Villa, über die ja auch das Patriarchale manifestiert ist, zum Ausdruck. Darüber hinaus lassen sich in diesem Kontext etwa noch das unangekündigte Auftauchen der Polizistinnen bei Katzone, die Erschießung seines Wachhundes durch sie, sowie ihre Vorladung für ihn wegen des vermeintlichen Schusswaffenvergehens anführen.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., 1:26:03-1:31:07.

⁴⁴² Vgl. ebd., 0:59:21-1:02:55.

⁴⁴³ Vgl. ebd., 0:56:00-0:58:50.

6.2.3.1.2. Starke Frauen

Der zweite Weg, auf dem *Fellinis Stadt der Frauen* seine Message näherbringt, ist, dass der Traum von Snàporaz praktisch durchgehend selbstbewusste, dominante, aufsässige oder dem Mann überlegene, sprich starke Frauen präsentiert, wie der nachstehende, diesbezügliche Querschnitt durch die Geschehnisse des Traumes darlegt.

Schon in den Anfangsereignissen des Traumes bekommt man eine aufsässige Frau zu sehen, und zwar die Dame aus dem Zug. Mit großer Raffinesse widersetzt sie sich in dem Waldstück Snàporaz erneutem Drängen nach Sex und legt ihn hinein.⁴⁴⁴ Wenig später gelangt Snàporaz, nachdem er ausgetrickst worden ist, durch die Gegend irrend, zufälligerweise in das Hotel im Wald, worin im Erdgeschoss gerade der Kongress der Feministinnen stattfindet. Er schlendert durch die Korridore und Räume des Parterres des Gebäudes und wird so zum Beobachter einiger Veranstaltungen der Frauenrechtlerinnen, ehe diese schließlich, aufgrund seines chauvinistischen Benehmens im Zusammenhang mit der Dame aus dem Zug, gegen ihn rebellieren. Mit den Feministinnen treten aufsässige und selbstbewusste Frauen auf, die sich aktiv für gesellschaftliche Verbesserungen für Frauen einsetzen und auch keine Scheu davor haben, gegen etwaige Unrechtmäßigkeiten Frauen gegenüber entschieden vorzugehen.⁴⁴⁵ Im Anschluss flüchtet Snàporaz mit dem Aufzug in die Turnhalle im Dachgeschoss des Hotels. Dort ist die Gruppe junger Frauen zugegen, die Rollschuh fahren und Snàporaz zum Mitfahren überreden. Während die jungen Frauen den Sport exzellent beherrschen und nur so über das Parkett rasen, stellt sich Snàporaz äußerst tollpatschig und unbeholfen an, weshalb er sich ihren Spott einfängt, der darin gipfelt, dass eine von ihnen ihn die Treppe hinunterstößt.⁴⁴⁶ Demnach finden sich hier dem Mann überlegene, selbstbewusste und aufsässige Frauen vor. Kurze Zeit danach hat Snàporaz das Erlebnis mit der Heizerin in dem abgeschiedenen Gewächshaus, die ihn darin unverblümt auf sehr direkte und rustikale Weise zu verführen versucht,⁴⁴⁷ angesichts dessen in ihrem Fall von einer äußerst selbstbewussten und dominanten Frau zu sprechen ist. In der Folge wird Snàporaz im Auto zum Bahnhof mitgenommen, von der Gang aus Punkerinnen, die selbstbewusste und aufsässige Frauen sind. Nach geraumer Fahrtzeit versetzt ein Lied aus dem Radio die jungen Frauen in helle

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., 0:09:31-0:10:30.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., 0:11:40-0:31:05.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., 0:31:22-0:36:57.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., 0:42:55-0:44:00.

Aufregung und sie beginnen zu der Musik wild und ekstatisch im Sitzen zu tanzen. Snàporaz behagt dieses Benehmen nicht und er ist davon äußerst angewidert. „Lasst das, lasst den Quatsch!“, weist er sie in forschem Ton zurecht. Die Punkerinnen ignorieren jedoch seinen Tadel, fahren in ihrem Tun fort und machen sich dabei über die Maßregelung lustig, bis sie kurz darauf am Himmel den Landeanflug eines Flugzeugs auf einen nahegelegenen Flughafen bemerken. Der Wagen hält an, und die jungen Frauen starren fasziniert und begeistert auf den Vorgang in der Luft. Eine von ihnen zückt plötzlich einen Revolver und will damit auf die landende Maschine feuern, doch Snàporaz schreitet ein und entreißt ihr die Waffe. Anschließend steigt er entsetzt aus dem Auto und läuft davon. Als Vergeltung für seine Intervention fahren ihm die jungen Frauen allerdings nach und jagen ihn vor sich her. Schlussendlich entkommt Snàporaz der Hetzjagd, indem er in Sante Katzones Villa Zuflucht sucht.⁴⁴⁸ Im Rahmen der Ereignisse, die sich hierauf in dem Haus abspielen, tauchen einerseits selbstbewusste und dominante Frauen auf, nämlich die Polizistinnen, die im Verlauf des abendlichen Festes hereinplatzen. Anstatt anzuläuten und auf ein Hereingelassenwerden zu warten, stürmen sie einfach die Villa von Katzone. Als sie diesem ihre Mitteilungen überbringen, sprechen sie mit ihm in einem extrem harschen, strengen, autoritären und leicht herablassenden Ton.⁴⁴⁹ Andererseits erscheinen aufsässige Frauen in Gestalt der beiden Soubretten. Snàporaz möchte, dass die zwei jungen Frauen mit ihm schlafen, doch sie lassen sich nicht herumkriegen, geben seinem Willen nicht nach und verschwinden wieder.⁴⁵⁰ Durch eine Öffnung unter seinem Bett in Katzones Villa kommt Snàporaz im unmittelbaren Fortlauf der Traumhandlung zu der magischen Rutsche in dem Vergnügungspark. Am Ende der Rutschpartie voller erotischer Erinnerungen wird er von den Feministinnen aus dem Hotel in Empfang genommen. Ganz ungeniert stecken sie ihn in einen Käfig, verhöhnen ihn ein wenig und bringen ihn vor ein aus ihren eigenen Reihen gebildetes Tribunal. Das Gericht pflegt mit Snàporaz einen sehr rauen Umgang, lässt ihn kaum zu Wort kommen und befindet ihn mehrerer Vergehen gegen Frauen für schuldig.⁴⁵¹ In diesen Szenen werden somit selbstbewusste, aufsässige und dominante Frauen dargestellt. Die darauffolgenden finalen Augenblicke des Traumes zeigen, wie Snàporaz mit dem Heißluftballon in Form einer leichtbekleideten Frau, dem rein sexuell konnotierten weiblichen Objekt, einer für ihn perfekten Frau, abhebt, und das Luftfahrzeug dann, von der Bühne der Arena aus, von der

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., 0:47:15-0:58:30.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., 1:26:00-1:28:40.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., 1:31:49-1:38:31.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., 1:41:31-2:00:21.

jungen Frau mit dem Maschinengewehr abgeschossen wird und, völlig zerstört, abstürzt. Mit ihrer destruktiven Tat stellt sich die junge Frau ganz offensichtlich gegen das Bild der Frau als bloßes Sexualobjekt, das der Heißluftballon darstellt. Sein Absturz zaubert ihr ein breites Grinsen ins Gesicht.⁴⁵² Somit tritt am Schluss des Traumes eine aufsässige Frau in Erscheinung.



Abb. 27: Snàporaz und die Punkerinnengang



Abb. 28: Die junge Frau schießt den Ballon ab

6.2.3.1.3. Artikulation und Kritik

Die dritte Form, in der *Fellinis Stadt der Frauen* seine Botschaft übermittelt, ist, dass in Snàporaz Traum die Frauen betreffenden soziokulturellen Ungerechtigkeiten der fehlenden Gleichstellung, der männlichen Hegemonie und des Sexismus, an mehreren Stellen, durch verschiedene weibliche Figuren klar und deutlich artikuliert werden und in der Kritik stehen. Die entsprechenden Passagen erfahren in der Folge jeweils eine kurze Erläuterung.

Als Snàporaz in das Hotel im Wald kommt und feststellt, dass dort im Erdgeschoss der Kongress der Frauenrechtlerinnen stattfindet, flaniert er neugierig durch das Parterre des Gebäudes und sieht sich einige Veranstaltungen der Tagung an, nämlich ein paar Vorträge und Diskussionen, eine Filmvorführung und eine kleine Theatereinlage. In deren Rahmen thematisieren die Feministinnen nun patriarchale Gesellschaften, Vorurteile und Diskriminierung von Seiten der Männer hinsichtlich Frauen, sowie das Hausfrauendasein, das keinerlei Chance auf Selbstverwirklichung eröffnet, und üben heftige Kritik daran. So wird dabei konkret etwa beklagt, dass Männer dem weiblichen Geschlechtsorgan Spitznamen geben, oder der Slogan „Hausfrauendasein, dem Irrenhaus nah sein“ skandiert. Unmittelbar im Anschluss daran erzählt die Dame aus dem Zug, die ebenfalls eine Feministin und Kongressteilnehmerin ist, einigen ihrer Mitstreiterinnen von Snàporaz triebgesteuertem,

⁴⁵² Vgl. ebd., 2:08:16-2:10:44.

bedrängendem und sexistischem Verhalten, das er in der Eisenbahn und im Wald, ihr gegenüber, an den Tag gelegt hat, und prangert vor ihnen lautstark dessen herabwürdigendes Bild der Frau, als bloßes Sexualobjekt, an.⁴⁵³ Auf Katzones abendlichem Fest kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Snàporaz und seiner Frau Elena, die auch unter den Gästen ist. Sie tut ihm ihre Unzufriedenheit über die in der gemeinsamen Ehe herrschenden Verhältnisse kund. Elena beschwert sich bei Snàporaz über ihr tristes Leben als Hausfrau, das ihr keinerlei Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Persönlichkeit biete. Ferner wirft sie ihm vor, nur an sich selbst zu denken und ihren Anliegen keinen Stellenwert beizumessen. „Du hast mir noch nie zugehört“, meint sie in diesem Zusammenhang. Zu guter Letzt beanstandet Elena bei Snàporaz auch noch, dass er in ihr bloß eine Dienerin sehe, die dazu da sei, ihn zu umsorgen.⁴⁵⁴ Gegen Ende des Traumes sitzt Snàporaz in einer riesigen Kerkeranlage vor dem Tribunal der Feministinnen. Die Richterinnen lesen ihm seine Anklageschrift vor, die einige vermutliche Vergehen seinerseits gegen die Frauenwelt beinhaltet. So wechsle er häufig seine Partnerin, wodurch er immer wieder Gefühle verletze. Zudem schenke er den Anliegen, Wünschen und Bedürfnissen von Frauen keine Beachtung. Außerdem begegne er Frauen stets mit Vorurteilen, er halte sie etwa für vulgär und schamlos. Überdies sehe er Frauen als den Männern intellektuell unterlegen an. Die Richterinnen sprechen Snàporaz sämtlicher Vergehen schuldig und verurteilen diese auf das Schärfste.⁴⁵⁵



Abb. 29: Elena klagt an



Abb. 30: Snàporaz vor dem Tribunal

Im Anschluss soll jetzt dargelegt werden, welche Bezüge der in *Fellinis Stadt der Frauen* präsentierte Traum von Snàporaz zur Traumtheorie C.G. Jungs aufweist.

⁴⁵³ Vgl. ebd., 0:11:40-0:29:57.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., 1:17:55-1:25:30.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., 1:55:31-2:00:20.

6.2.3.2. Ein filmisch-kompensatorischer Traum für die ZuseherInnen

Wie auf den vorangegangenen Seiten erörtert wurde, legt Federico Fellini mit *Fellinis Stadt der Frauen* einen gesellschaftspolitischen Film vor, der sein Publikum einerseits auf die soziokulturellen Ungerechtigkeiten der fehlenden Gleichstellung, der männlichen Hegemonie und des Sexismus, denen Frauen ausgesetzt sind, aufmerksam machen soll. Weiterführend soll er die ZuschauerInnen auch dazu bewegen, diesen Missständen entgegenzutreten und dabei vor allem Frauen zu einem selbstbewussteren Engagement für sich und ihre Anliegen anspornen. Der Film vermittelt seine Botschaft in der Form, dass der in ihm dargestellte Traum von Snàporaz ganz spezielle Elemente beinhaltet, wie das Auftreten starker Frauen oder das Konterkarieren der prominenten frauenfeindlichen Männertypen des machohaften Don Juan und des Patriarchen. Das bedeutet, dass *Fellinis Stadt der Frauen* auf einer interessanten Konstellation beruht. Fellini versucht, durch einen Film und in dessen Rahmen, durch eine, diesen zur Gänze ausfüllende, Traumsequenz mit entsprechender Message, in Bezug auf gewisse gesellschaftliche Gegebenheiten andere und, seiner Ansicht nach, richtige Einstellungen hervorzurufen. Bei dieser Konstellation ist nun eine eindeutige Parallele zu einem Aspekt der Traumtheorie C.G. Jungs auszumachen, und zwar zu jenem der kompensatorischen Funktion von Träumen, der besagt, dass es sich bei Träumen um Botschaften des Unbewussten handeln kann, die auf einseitige, sprich falsche oder unzureichende bewusste Einstellungen bezüglich jedweder Art von Dingen eine korrigierende, berichtigende Wirkung ausüben sollen. Daran ist zu erkennen, dass Fellini mit dem in *Fellinis Stadt der Frauen* gezeigten Traum von Snàporaz und somit letztlich mit dem Film selbst, der ja nur aus dem Traum besteht, einen, dieser Vorstellung des Schweizer Psychologen von der kompensatorischen Funktion von Träumen nachempfundenen, filmischen Traum für ZuseherInnen inszeniert. Der italienische Filmemacher gibt hier filmischem Geschehen, mit dem er im Hinblick auf bestimmte soziokulturelle Verhältnisse spezifische Standpunkte, die er für richtig hält, evozieren will, das Erscheinungsbild eines, an der Traumtheorie Jungs orientieren, kompensatorischen Traumes für das Publikum.

Im Zusammenhang mit dem gerade Gesagten ist ergänzend noch ein wichtiger und bemerkenswerter Gesichtspunkt anzuführen. Wie erwähnt möchte Fellini mit *Fellinis Stadt der Frauen* im Hinblick auf einen bestimmten Sachverhalt spezifische Einstellungen, die er als richtig ansieht, hervorbringen. Überblickt man die Filmlandschaft, so lässt sich natürlich

eine ganze Reihe anderer Filme ausmachen, die nach demselben Muster gestrickt sind und betreffend gewisser Dinge entsprechende Standpunkte, die ihre InitiatorInnen für richtig halten, hervorrufen sollen, wie beispielsweise aufklärerische Dokumentarfilme oder auch Propagandafilme. Im Fall von *Fellinis Stadt der Frauen* kann beobachtet werden, dass Fellini dem Film rein dadurch, dass er ihn als Traumdarstellung darbietet, die Gestalt eines, an der Jung'schen Traumtheorie angelehnten, filmisch-kompensatorischen Traumes für die ZuschauerInnen verpasst. Dies ist eben deshalb möglich, weil Jung unter den, von ihm konstatierten, kompensatorischen Träumen Träume versteht, die, als Botschaften des Unbewussten, falsche oder unzureichende bewusste Standpunkte hinsichtlich jeglicher Form von Angelegenheiten korrigieren, zurechtrücken sollen, denen also eine extrem ähnliche Absicht zugrunde liegt wie dem Werk des italienischen Filmemachers. Daraus kann grundlegend geschlussfolgert werden, dass zwischen einer speziellen Art von Filmen, Filmen, die hinsichtlich bestimmter Gegebenheiten gewisse Haltungen, die ihre UrheberInnen als richtig empfinden, evozieren sollen, und kompensatorischen Träumen Jung'scher Vorstellung eine große Ähnlichkeit besteht, was den jeweiligen dahinterstehenden intentionalen Charakter betrifft. Fellini hat diese Parallele ganz offensichtlich erkannt und verarbeitet sie bei *Fellinis Stadt der Frauen* entsprechend weiter. Es ist anzunehmen, dass der italienische Filmemacher durch den Film auch bewusst auf seine Entdeckung hinweisen will, da ihn solche Verbindungen zwischen Film und Traum augenscheinlich sehr beschäftigt und bei ihm einen großen Stellenwert gehabt haben, wie seine folgende Aussage nahelegt: „Die Sprache des Traumes ist die des Films, und Film ist ein Traum. Man kann Raum ausdehnen, Zeitsprünge machen, Leute ohne ersichtlichen Grund erscheinen und verschwinden lassen.“⁴⁵⁶

Abschließend muss hier nun auch noch kurz auf die Filmtheorie verwiesen werden. Das dritte Kapitel dieser Arbeit hat gezeigt, dass im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium Film ein Zweig existiert, bei dem versucht wird, die Funktions- und Wirkungsweisen sowie die Merkmale von Film und Kino mithilfe festgestellter Ähnlichkeiten der beiden Phänomene zu Träumen bzw. zu Erkenntnissen aus Traumtheorien begreiflich zu machen. Diesem Feld der Film-Traum-Analogien, in dem bisher noch nicht auf Jungs Traumtheorie Bezug genommen worden ist, lässt sich auf der Basis der eben anhand von *Fellinis Stadt der Frauen* festgemachten Ähnlichkeit somit ein neuer Aspekt hinzufügen, indem man sagt, dass eine bestimmte Art von Filmen, ähnlich den kompensatorischen Träumen im Sinne Jungs, versucht bei den Menschen richtige Standpunkte hervorzubringen,

⁴⁵⁶ Fellini/Pettigrew, *Ich bin ein großer Lügner*, S. 58.

mit dem Unterschied, dass es sich im Falle der Filme um subjektiv richtige Standpunkte gemäß den jeweiligen Ansichten der UrheberInnen, bei den kompensatorischen Träumen aus dem Unbewussten nach Jung hingegen um objektiv richtige Standpunkte mit absoluter Korrektheit handelt.

Aus inhaltlicher Sicht kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Fellini mit dem in *Fellinis Stadt der Frauen* dargestellten Traum von Snàporaz, wie mit dem Stau- und Flugtraum Guidos in *Achteinhalb*, einen an Jung orientierten kompensatorischen Traum inszeniert. Was den in *Fellinis Stadt der Frauen* gezeigten Traum von dem Stau- und Flugtraum in *Achteinhalb* allerdings in dieser Hinsicht unterscheidet, ist die Tatsache, dass er keine innerfilmische Relevanz hat, sondern sich rein an die ZuschauerInnen richtet. Es handelt sich bei ihm, und damit bei dem Film *Fellinis Stadt der Frauen* selbst, der nur aus ihm allein besteht, um einen, Jung nachempfundenen, filmisch-kompensatorischen Traum für das Publikum. Durch seine Vorgehensweise, einem Film die Gestalt eines an Jung angelehnten filmisch-kompensatorischen Traumes zu geben, weist der italienische Filmemacher letztlich auch auf eine bestehende Ähnlichkeit zwischen einer bestimmten Art von Filmen und Jungs Vorstellung von den kompensatorischen Träumen hin, die sich filmtheoretisch weiterverarbeiten lässt.

Im nun anschließenden letzten Kapitel dieser Arbeit kommt es, auf der Basis der eben erfolgten diesbezüglichen Einblicke durch die Analysen der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen*, zu den allgemeinen Aussagen in Bezug auf Fellinis traumaffine Schaffensperiode und die Einarbeitung Jung'scher Traumthesen vom italienischen Filmemacher in seine Filme, sowie die Art und Weise, in der er Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet.

7. Conclusio: Allgemeine Feststellungen

Auf der Basis der gerade im vorangegangenen Kapitel durchgeführten entsprechenden Analysen der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen* und der dadurch gegebenen diesbezüglichen Einblicke, sollen, zum Abschluss dieser Arbeit, einige allgemeine Feststellungen hinsichtlich Fellinis traumaffiner Schaffensperiode und der Einarbeitung Jung'scher Traumthesen in seine Filme, sowie der Art und Weise, in der italienische Filmemacher Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet, gemacht werden. Dabei erfolgen zuerst die allgemeinen Feststellungen zur Einarbeitung der Traumthesen des Schweizer Psychologen in seine Filme und im Anschluss daran jene zu seiner inszenatorischen und gestalterischen Vorgehensweise bei Traumdarstellungen.

Allgemeine Feststellungen zur Einarbeitung Jung'scher Traumthesen

In *Achteinhalb* stellt Fellini mit dem Stau- und Flugtraum, dem Animatraum und dem Wachtraum Guidos einen kompensatorischen Traum und zwei prospektive Träume im Jung'schen Sinne dar und greift darüber hinaus, was ihr Zustandekommen und ihre Ausdrucksform betrifft, eine Reihe anderer Traumthesen des Schweizer Psychologen im Hinblick auf Traumentstehung, Traumsymbolik und -motivik auf, wie beispielsweise die der Träume im Wachzustand, die der Anima als Überbringerin von Traumbotschaften oder jene zum Mandala. Anhand dessen lassen sich über die Einarbeitung Jung'scher Traumthesen Fellinis in seine Filme diese allgemeinen Feststellungen machen:

- Fellini ließ verschiedene Thesen Jungs zu den Träumen in seine Filme einfließen und beschränkte sich nicht etwa nur auf eine bestimmte davon.
- Fellini arbeitete einerseits grundlegende Traumthesen Jungs, wie sie jene zu der kompensatorischen und der prospektiven Funktion von Träumen darstellen, in seine Werke ein, aber auch sehr spezielle Annahmen des Schweizer Psychologen. Die Thesen Jungs zu den Träumen im Wachzustand und zur Anima als Überbringerin von Traumbotschaften lassen sich nur durch umfassende Kenntnisse seiner elementaren

Traumthesen verstehen und finden in seinen Standardschriften zu Träumen keine Erwähnung.⁴⁵⁷

Fellini hat *Achteinhalb* so konzipiert, dass der Stau- und Flugtraum, der Animatraum und der Wachtraum Guidos, obwohl sie kompensatorische und prospektive Träume, im Sinne Jungs, verkörpern, die bei ihrem Träumer eine Veränderung bezwecken und ihm helfen möchten, keinerlei Auswirkungen auf das realweltliche Geschehen des Films haben, also Reaktionen Guidos auf sie ausbleiben. Ihm ging es bei ihnen offenkundig rein um eine bloße filmische Darstellung von, an bestimmten Traumthesen Jungs, orientierten Träumen und er verzichtete auf jegliche erzählerisch-dramaturgische Funktion derselben. Im Vergleich dazu stecken hinter dem von ihm in *Fellinis Stadt der Frauen* zur Darstellung gebrachten, an Jung angelehnten, kompensatorischen Traum von Snàporaz hingegen weitreichendere Intentionen. Es handelt sich bei ihm um einen filmisch-kompensatorischen Traum für die ZuseherInnen, der bei diesen bestimmte Standpunkte, im Hinblick auf gewisse soziokulturelle Verhältnisse, die Fellini für richtig hielt, hervorbringen soll. Im Anschluss an diesen Unterschied kann man allgemein über Fellinis Einarbeitung von Thesen Jungs zu den Träumen in seine Werke feststellen:

- Fellini verfolgt mit den von ihm in seine Filme eingearbeiteten Traumthesen Jungs verschiedenartige Zwecke.

Da Fellini in *Achteinhalb*, in Form des Animatraums und des Wachtraums Guidos, zwei prospektive Träume im Sinne Jungs und in *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen*, in Gestalt von Guidos Stau- und -Flugtraum und dem Traum von Snàporaz, jeweils einen, dem Schweizer Psychologen nachempfundenen, kompensatorischen Traum inszeniert, ergeben sich folgende weitere allgemeine Feststellungen zur Einarbeitung von Traumthesen Jungs in seine Filme:

- Fellini arbeitete gewisse Traumthesen Jungs öfters in seine Filme ein.

⁴⁵⁷ Vgl. Jung, „Vom Wesen der Träume“, S. 53-72; vgl. auch Jung, „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, S. 89-131.

In den Stau- und Flugtraum, den Animatraum und den Wachtraum Guidos in *Achteinhalb* ließ Fellini jeweils mehrere Traumthesen Jungs einfließen und wendet sie in Verbindung miteinander an. Im Falle des Stau- und Flugtraums sind es jene zur kompensatorischen Funktion von Träumen und zum archetypischen Motiv des Fliegen und Fallens, was den Animatraum betrifft, jene zur prospektiven Funktion von Träumen und zur Anima als Überbringerin von Traumbotschaften, und bei dem Wachtraum jene zur prospektiven Funktion von Träumen, zu den Träumen im Wachzustand und zum Mandala. Der Traum von Snàporaz in *Fellinis Stadt der Frauen* weist hingegen nur den Bezug zu einer einzigen Traumthese des Schweizer Psychologen auf, nämlich jener zur kompensatorischen Funktion von Träumen. Daraus lässt sich nun eine letzte allgemeine Feststellungen bezüglich Fellinis Einarbeitung Jung'scher Traumthesen in seine Filme treffen, die wie folgt lautet:

- Fellini setzt die von ihm in seine Filme eingearbeiteten Traumthesen Jungs nicht nur für sich alleine stehend, sondern auch in Kombination miteinander ein.

Allgemeine Feststellungen zur Inszenierungs- und Gestaltungsweise von Traumdarstellungen

In *Achteinhalb* widersetzt sich Fellini bei dem Stau- und Flugtraum, dem Friedhofstraum und dem Animatraum der typischen Vorgehensweise, Filmträume durch eine Anfangsmarkierung, eine Endmarkierung und sequenzimmanente Markierungen zu kennzeichnen. Er bringt in diesen Fällen neben sequenzimmanenten Markierungen entweder nur eine Anfangs- oder eine Endmarkierung zum Einsatz. Der abschließende Wachtraum hingegen ist sowohl durch ein Anfangssignal, ein Endsignal und sequenzinhärente Indikatoren markiert. Dort, wo der italienische Filmemacher bei den Traumdarstellungen in *Achteinhalb* Anfangs-, Endmarkierungen oder sequenzimmanente Markierungen verwendet, bedient er sich stets klassischer, aber zum Teil auch jeweils verschiedener Mittel. Wie bei den drei genannten Träumen in *Achteinhalb* verzichtet Fellini auch bei dem vom ihm in *Fellinis Stadt der Frauen* zur Darstellung gebrachten Traum von Snàporaz auf die klassische Verfahrensweise der Kennzeichnung von filmischen Träumen mittels einer Anfangsmarkierung, einer Endmarkierung und sequenzimmanenten Markierungen. Der Traum weist nur sequenzinhärente Signale und ein Endsignal auf, für die der italienische Filmemacher typische

Mittel heranzieht. Hiervon kann man zur Art und Weise, in der Fellini Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet, die folgenden allgemeinen Feststellungen ableiten:

- Fellini inszeniert und gestaltet Traumdarstellungen nur bedingt auf typische Art und Weise.
- Fellinis Traumdarstellungen folgen keinem komplett einheitlichen Inszenierungs- und Gestaltungsschema.

Durch das sich Widersetzen gegen die klassische Vorgangsweise, Traumdarstellungen durch eine Anfangsmarkierung, eine Endmarkierung und sequenzimmanente Markierungen zu kennzeichnen, bei den drei Träumen in *Achteinhalb*, sowie dem in *Fellinis Stadt der Frauen* dargestellten Traum, bewirkt Fellini jeweils eine vorübergehende Täuschung der ZuseherInnen im Hinblick deren Status oder deren Länge. Im Anschluss daran lässt sich somit des Weiteren zu der Art und Weise, in der er Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet, noch allgemein feststellen:

- Fellini spielt bei seinen Traumdarstellungen des Öfteren gezielt mit den Mechanismen und Wirkungsweisen der typischen Inszenierungs- und Gestaltungstechniken von Filmträumen, die auf die Erkennung, Hervorhebung und Abgrenzung selbiger hin ausgerichtet sind, um die ZuschauerInnen dadurch hinters Licht zu führen.

Abschließend ist nun festzuhalten, dass mit der in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchung zur Einarbeitung Jung'scher Traumthesen Federico Fellinis in seine Filme, sowie zu seiner inszenatorischen und gestalterischen Vorgehensweise bei Traumdarstellungen, anhand der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen*, mit Sicherheit ein gewisses Bild dieser zwei Aspekte seiner traumaffinen Schaffensperiode gezeichnet werden konnte. Da jene in der Forschung zu Fellinis Œuvre bislang weitgehend unbehandelt geblieben sind, sollen die hier erbrachten Einblicke und allgemeinen Feststellungen auch als Basis und Anstoß für weitere Auseinandersetzungen mit dieser Thematik fungieren, derer es bedarf, um in diesem Zusammenhang weitere Werke des italienischen Filmemachers aus dieser Schaffensphase zu untersuchen und damit zu mehr Erkenntnissen zu gelangen.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Bibliographie

- Adam, Klaus-Uwe, *Therapeutisches Arbeiten mit Träumen. Theorie und Praxis der*
- Alt, Franz (Hg.), *Das große C.G. Jung Lesebuch*, Olten [u.a.]: Walter 1983.
- Ballhausen, Thomas/Krenn, Günter/Marinelli, Lydia (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006.
- Baudry, Jean-Louis, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 48/11, 1994, S. 1047-1074.
- Baumgardt, Ursula, *König Drosselbart und die widerspenstige Königstochter. C.G. Jungs Frauenbild – Eine Kritik*, München [u.a.]: Piper 1993.
- Betti, Liliane, *Federico Fellini. Versuch einer kleinen Sekretärin ihren großen Chef zu porträtieren*, Zürich: Diogenes 1980.
- Bernard, Paul, *Hypnose. Kommunikation mit dem Unterbewußtsein*, Augsburg: Bechtermünz Verlag 1996.
- Blandford, Steve/Grant, Barry Keith/Hillier, Jim, *The Film Studies Dictionary*, London: Arnold 2001.
- Bondanella, Peter, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Borin, Fabrizio, *Federico Fellini. Die sentimentale Reise eines Genies in die Illusion und in die Wirklichkeit*, Rom: Gremese 1999.
- Brauchle, Alfred, *Psychoanalyse und Individualpsychologie*, Stuttgart: Reclam 1979.
- Brinckmann, Christine N., „Ichfilm und Ichroman“, in: Dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos Verlag 1997, S. 82-112.
- Brütsch, Matthias, *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg: Schüren 2011.
- Burke, Frank, *Fellini's Films. From Postwar to Postmodern*, New York: Twayne 1996.
- Cohen, David, *Lexikon der Psychologie. Namen, Daten, Begriffe*, Weyarn: Seehamer 1997.

- Fellini, Federico/Chandler, Charlotte, *Ich, Fellini*, München: Herbig 1994.
- Fellini, Federico/Pettigrew, Damien, *Ich bin ein großer Lügner. Ein Gespräch mit Damien Pettigrew*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1995.
- Filmbewertungsstelle Wiesbaden (Hg.), *Gedanken zum Film. Gesammelte Aufsätze von Vorsitzenden und Beisitzern der Filmbewertungsstelle Wiesbaden*, Wiesbaden-Biebrich: Filmbewertungsstelle 1962.
- Fordham, Frieda, *Eine Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, Zürich [u.a.]: Rascher Verlag 1959.
- von Franz, Marie-Louise, *C.G. Jung. Sein Mythos in unserer Zeit*, Küsnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie 2007.
- von Franz, Marie-Louise, „Der Individuationsprozess“, in: *Der Mensch und seine Symbole*, hrsg. v. Carl G. Jung/Marie-Louise von Franz/John Freeman, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009, S. 158-229.
- Freud, Sigmund, „Abriß der Psychoanalyse“, in: Ders., *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 9-61.
- Freud, Sigmund, „Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre“, in Ders., *Gesammelte Werke* 10, Frankfurt a.M.: Fischer ⁴1967, S. 412-426.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Gütersloh: Bertelsmann-Club 1989.
- Freud, Sigmund, „Über den Traum“, in: Ders., *Über Träume und Traumdeutungen*, Frankfurt a.M.: Fischer 1971, S. 11-52.
- Freud Sigmund, „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 11, Frankfurt a.M.: Fischer ⁶1973.
- Fromm, Erich, *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.
- Fromm, Erich, „Psychoanalyse“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 8, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1981.
- Gamwell, Lynn, *Dreams 1900-2000. Science, Art, and the Unconscious Mind*, Ithaca: Cornell University Press 2000.
- Gamwell, Lynn, „The Muse Is Within: The Psyche in the Century of Science“, in: *Dreams 1900-2000. Science, Art, and the Unconscious Mind*, hrsg. v. Lynn Gamwell, Ithaca: Cornell University Press 2000, S. 13-59.

- Gross, Stefan, „Traumspiele. Stellenwert und Funktionen der Träume im Kino Buñuels“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 117-144.
- Gudemann, Wolf-Dieter (Hg.), *Lexikon der Psychologie*, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1995.
- Gunning, Tom, „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, *Meteor. Texte zum Laufbild* 4, 1996, S. 25-34.
- Güttinger, Fritz (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum 1984.
- Hark, Helmut (Hg.), *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*, Olten [u.a.]: Walter ²1990.
- Helbig, Jörg (Hg.), „*Camera doesn't lie*“. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006.
- Helbig, Jörg, „“Open your eyes!“: Zur (Un-)Unterscheidbarkeit filmischer Repräsentationen von Realität und Traum am Beispiel von David Finchers THE GAME und Cameron Crowes VANILLA SKY“, in: „*Camera doesn't lie*“. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, hrsg. v. Jörg Helbig, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006, S. 169-188.
- Hill, John (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1998.
- von Hofmannsthal, Hugo, „Der Ersatz für die Träume“, in: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, hrsg. v. Fritz Güttinger, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978, S. 149-152.
- Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C.G. Jung*, Olten [u.a.]: Walter ⁶1972.
- Jaffé, Aniela, *C.G. Jung. Bild und Wort. Eine Biographie*, Olten [u.a.]: Walter 1983.
- Jaspers, Kristina, „Der Stoff, aus dem die Träume sind: Szenenbilder surrealer Träume“, in: *Das Kino träumt. Projektion, Imagination, Vision*, hrsg. v. Wilfried Pauleit, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 127-143.
- Jung, Carl G., „Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 9/2, Solothurn [u.a.]: Walter 1995.
- Jung, Carl G., „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“, in: Ders., *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 89-131.
- Jung, Carl G., „Die Archetypen und das kollektive Unbewußte“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 9/1, Solothurn [u.a.]: Walter 1995.

- Jung, Carl G., „Die Bedeutung von Konstitution und Vererbung für die Psychologie“, in: Ders., *Zum Wesen des Psychischen*, Olten [u.a.]: Walter 1973, S. 37-45.
- Jung, Carl G., *Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1972.
- Jung, Carl G., *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991.
- Jung, Carl G., „Die Ehe als psychologische Beziehung“, in: Ders., *Seelenprobleme der Gegenwart*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 173-184.
- Jung, Carl G., „Die Lebenswende“, „“, in: Ders., *Seelenprobleme der Gegenwart*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 157-172.
- Jung, Carl G., „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“, in: *Das C.G. Jung Lesebuch*, hrsg. v. Franz Alt, Olten [u.a.]: Walter 1983, S. 73-100.
- Jung, Carl G., „Psychogenese von Geisteskrankheiten“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 3, Solothurn [u.a.]: Walter 1995.
- Jung, Carl G., „Psychologie und Alchemie“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 12, Olten [u.a.]: Walter 1972.
- Jung, Carl G., „Psychologische Determinanten des menschlichen Verhaltens“, in: Ders., *Zum Wesen des Psychischen*, Olten [u.a.]: Walter 1973, S. 47-61.
- Jung, Carl G., „Psychologische Typen“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 6, Zürich [u.a.]: Rascher 1960.
- Jung, Carl G., „Symbole und Traumdeutung“, in: Ders., *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 7-87.
- Jung, Carl G., „Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen“, in: Ders., *Zum Wesen des Psychischen*, Olten [u.a.]: Walter 1973, S. 63-145.
- Jung, Carl G., „Traumsymbole des Individuationsprozesses. Ein Beitrag zur Kenntnis der in den Träumen sich kundgebenden Vorgänge des Unbewußten“, in: Ders., *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1991, S. 171-280.
- Jung, Carl G., *Über die Psychologie des Unbewußten*, Zürich: Rascher ⁵1943.
- Jung, Carl G., „Vom Wesen der Träume“, in: *Das C.G. Jung Lesebuch*, hrsg. v. Franz Alt, Olten [u.a.]: Walter 1983, S. 53-72.
- Jung, Carl G., „Zivilisation im Übergang“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 10, Solothurn [u.a.]: Walter 1995.

- Jung, Carl G., „Zugang zum Unbewussten“, in: *Der Mensch und seine Symbole*, hrsg. v. Carl G. Jung/Marie-Louise von Franz/John Freeman, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009, S. 18-103.
- Jung, Carl G./von Franz, Marie-Louise/Freeman, John (Hg.), *Der Mensch und seine Symbole*, Düsseldorf: Patmos ¹⁷2009.
- Kawin, Bruce F., *How Movies Work*, Berkeley [u.a.]: University of California Press ⁵2000.
- Kawin, Bruce, *Mindscreen. Bergman, Godard and the First Person Film*, Princeton: Princeton University Press 1978.
- Kaul, Susanna/Palmier, Jean-Pierre/Skrandies, Timo (Hg.), *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Kayssler, Friedrich, „Meine Einstellung zum Film“, in: *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, hrsg. v. Fritz Güttinger, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum 1984, S. 502 f.
- Kezich, Tullio, *Fellini. Eine Biographie*, Zürich: Diogenes 1989.
- Koebner, Thomas, „Erzählen im Irrealis. Zum neuen Surrealismus im Film der sechziger Jahre“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 71-92.
- Koebner, Thomas, *Federico Fellini. Der Zauberspiegel seiner Filme*, München: Edition Text und Kritik 2010.
- Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam ²2007.
- Kornbichler, Thomas, *Die Entdeckung des siebten Kontinents. Der bürgerliche Revolutionär Sigmund Freud. Zu seinem 50. Todestag*, Frankfurt a.M.: Fischer 1989.
- Krützen, Michaela, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2010.
- Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel/Roloff, Volker, „Einleitung“, in: *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, hrsg. v. Michael Lommel, Bielefeld: Transcript 2008, S. 7-18.
- Lommel, Michael (Hg.), *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld: Transcript 2008.
- Lukács, Georg, „Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino““, in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Leipzig: Reclam 1992, S. 300-305.

- Marinelli, Lydia, „Das Kino als Schlafraum. Traumpsychologien und früher Film“, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, hrsg. v. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 12-39.
- Mayer, Theodor Heinrich, „Lebende Photographien“, in: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, hrsg. v. Fritz Güttinger, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum 1984, S. 119-129.
- Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus Publ. 2000.
- Müller, Lutz /Müller, Anette (Hg.), *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, Düsseldorf [u.a]: Walter 2003.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998.
- Pauleit, Wilfried (Hg.), *Das Kino träumt. Projektion, Imagination, Vision*, Berlin: Bertz + Fischer 2009.
- Polgar, Alfred, „Das Drama im Kinematographen“, in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Leipzig: Reclam 1992, S. 159-164.
- Pommerening, Felicitas, *Die Dramatisierung von Innenwelten*, Heidelberg [u.a.]: Springer VS 2012.
- Riedel, Ingrid, *Träume. Wegweiser in neue Lebensphasen*, Stuttgart: Kreuz 1997.
- Roth, Rainer (Hg.), *Sachlexikon Film, Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt 1997.
- Roth, Wolfgang, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, Düsseldorf [u.a.]: Walter 2003.
- Sander, Julia Catherine, *Film-Träume – Traum-Filme. Hans Richters Film ‚Dreams That Money Can Buy‘ (1947) als poetologische Reflexion der historischen Avantgarde*, München: Martin Meidenbauer 2010.
- Schneider, Irmela, „Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 23-46.
- Schuster, Peter/Springer-Kremser, Marianne, *Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie*, Wien: WUV-Universitätsverlag ⁴1997.
- Schweinitz, Jörg (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, Leipzig: Reclam 1992.

- Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism and Beyond*, London [u.a.]: Routledge 2000.
- Stein, Murray, C.G. *Jungs Landkarte der Seele. Eine Einführung*, Düsseldorf [u.a.]: Walter 2000.
- Stern, Paul J., C.G. Jung – *Prophet des Unbewußten. Eine Biographie*, München [u.a.]: Piper ²1988.
- Stevens, Anthony, *Jung*, Freiburg [u.a.]: Herder 1999.
- Sulzbacher, Laura/Socha Monika, „Forschungsübersicht zum unzuverlässigen, audiovisuellen und musikalischen Erzählen im Film“, in: *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, hrsg. v. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 255-274.
- Töteberg, Michael, *Federico Fellini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Veauthier, Werner, „Film und Traum“, in: *Gedanken zum Film. Gesammelte Aufsätze von Vorsitzenden und Beisitzern der Filmbewertungsstelle Wiesbaden*, hrsg. v. Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Wiesbaden-Biebrich: Filmbewertungsstelle 1962, S. 157-166.
- Vogt, Robert, „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der »Unzuverlässigkeit« in Literatur- und Filmwissenschaft“, in: *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, hrsg. v. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 35-52.
- Weise, Eckhard, *Ingmar Bergman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohl ²1997.
- Winkelbauer, Andrea, „Träume für jedermann. Die Geschichte einer Einschreibung“, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, hrsg. v. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 161-175.
- Wulff, Hans-J., „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 53-69.
- Wulff, Hans-J., „Traum im Film“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, hrsg. v. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 723-727.
- Wuss, Peter, „Träume als filmische Topiks und Stereotypen“, in: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernhard Dieterle, St. Augustin: Gardez! ²2002, S. 93-116.

- Zeul, Mechthild, „Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 48/11, 1994, S. 975-1003.

8.2. Filmographie

Analysierte Filme

- *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min.
- *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min.

Erwähnte Filme

- *Amarcord*, R.: Federico Fellini, I/F 1973.
- *Dreams That Money Can Buy*, R.: Hans Richter, USA 1947.
- *Fellini – Satyricon*, R.: Federico Fellini, I/F 1969.
- *Histoire d'un Crime*, R.: Ferdinand Zecca, F 1902.
- *Il vitelloni*, R.: Federico Fellini, I/F 1953.
- *Inception*, R.: Christopher Nolan, USA/GB 2010.
- *Giulietta degli spiriti*, R.: Federico Fellini, I/F 1965.
- *La dolce vita*, R.: Federico Fellini, I/F 1959.
- *La Strada*, R.: Federico Fellini, I 1954.
- *La voce della luna*, R.: Federico Fellini, I/F 1990.
- *L'Étoile de mer*, R.: Man Ray, F 1928.
- *Nightmare on Elm Street*, R.: Wes Craven, USA 1984.
- *Persona*, Ingmar Bergman, SE 1966.
- *Roma*, R.: Federico Fellini, I/F 1972.

- *Roma Città Aperta*, R.: Roberto Rossellini, I 1945.
- *Smultronstället*, R.: Ingmar Bergman, SE 1957.
- *Spellbound*, R.: Alfred Hitchcock, USA 1945.
- *Sunnyside*, R.: Charlie Chaplin, USA 1919.
- *The Cell*, R.: Tarsem Singh, USA 2000.
- *The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer, USA 1962.
- *Un chien andalou*, R.: Luis Buñuel & Salvador Dalí, F 1929.

8.3. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:02:18.
- Abb. 2: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:02:49.
- Abb. 3: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:01:38.
- Abb. 4: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:02:05.
- Abb. 5: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:52:16.
- Abb. 6: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:52:13.
- Abb. 7: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:52:37.
- Abb. 8: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:52:45.
- Abb. 9: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 2:03:49.
- Abb. 10: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 2:04:53.

- Abb. 11: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 2:09:34.
- Abb. 12: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 2:09:28.
- Abb. 13: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier: 0:19:29.
- Abb. 14: *Achteinhalb* (Orig. *Otto e mezzo*), R.: Federico Fellini, I/F 1963, DVD, Arthaus 2007, 132 Min, hier 0:21:57.
- Abb. 15: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:05:45.
- Abb. 16: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:05:55.
- Abb. 17: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:08:22.
- Abb. 18: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:10:18.
- Abb. 19: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 1:33:54.
- Abb. 20: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 1:37:56.
- Abb. 21: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier
- Abb. 22: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 2:09:22.
- Abb. 23: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:43:45.
- Abb. 24: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:31:02.
- Abb. 25: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 1:19:58.
- Abb. 26: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 1:10:34.

- Abb. 27: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 0:53:17.
- Abb. 28: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 2:10:11.
- Abb. 29: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 1:23:37.
- Abb. 30: *Fellinis Stadt der Frauen* (Orig. *La città delle donne*), R.: Federico Fellini, I/F 1980, DVD, Arthaus 2009, 134 Min, hier 1:55:33.

Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit einer bestimmten Phase im Œuvre Federico Fellinis auseinander. Fellini sorgte mit seinem Film *Achteinhalb* (1963) für eine Zäsur in seinem filmischen Schaffen, da nämlich ab diesem Film in all seinen Arbeiten plötzlich die Auseinandersetzung mit den phantastischen und surrealen inneren Welten der menschlichen Psyche, den aus dem Unbewussten stammenden Träumen, eine dominante Rolle spielt. Zurückzuführen ist Fellinis künstlerische Hinwendung zu Träumen auf eine Beschäftigung mit der Traumtheorie des Schweizer Psychologen Carl Gustav Jung, die der in den frühen 1960er Jahren betrieb. Sie beeinflusste ihn nachhaltig und wirkte sich inspirativ auf seine Werke, von *Achteinhalb* an, bis zu seinem letzten Werk *Die Stimme des Mondes* (1990) aus. Zum einen begann Fellini vermehrt traumbezogene Elemente in die Filme einzubauen, wie etwa Darstellungen von Träumen seiner Filmfiguren. Zum anderen arbeitete er aber gleichzeitig auch Traumthesen Jungs in seine Werke ein, was aus Aussagen und Arbeitsnotizen von ihm klar hervorgeht.

Dieser, 1963 mit *Achteinhalb* beginnenden, traumaffinen Schaffensperiode Fellinis wendet sich diese Arbeit zu und untersucht sie hinsichtlich zweier Gesichtspunkte, einerseits hinsichtlich der Einarbeitung Jung'scher Traumthesen Fellinis in seine Filme, andererseits in punkto der Art und Weise, wie der italienische Filmemacher Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet. Diesbezügliche Analysen der Filme *Achteinhalb* und *Fellinis Stadt der Frauen* (1980) sollen entsprechende Einblicke geben, welche Thesen Jungs zu den Träumen Fellini in seine Werke einfließen ließ und wie er Traumdarstellungen inszeniert und gestaltet. Auf der Basis dieser durch die Analyse gegebenen Einblicke werden anschließend noch einige allgemeine Feststellungen in Bezug auf Fellinis Einarbeitung Jung'scher Traumthesen in seine Filme, sowie auf sein inszenatorisches und gestalterisches Vorgehen bei Traumdarstellungen gemacht.

Lebenslauf

Ausbildung

- 1993 – 1997 Volksschule in Altenburg, NÖ.
- 1997 – 2005 Bundesgymnasium Horn, NÖ.
- 2006 – 2015 Diplomstudium der *Theater-, Film- und Medienwissenschaft*
an der Universität Wien.
- 2011 – 2012 Absolvierung des Kurses *Regie für Film und Fernsehen 1*
bei Arno Aschauer an der *Volkshochschule Wien / Werkstätte für Kunstberufe*
- 2012 – 2013 Absolvierung des Kurses *Regie für Film und Fernsehen 2*
bei Arno Aschauer, Claudia Bühlmann (Schauspiel),
Tamas Ujlaki (Kamera) am *Institut für Narrative Kunst Wien*.

Berufserfahrungen

- | | |
|-------------------------|--|
| März – Juli 2010 | Praktikum am <i>Jüdischen Theater Austria</i> in den
Bereichen Dramaturgie, PR und Kulturmanagement. |
| August 2010 | Ferialpraktikum beim <i>Österreichischen Rundfunk</i> in der
3-Sat-Redaktion |
| August 2011 | Ferialpraktikum beim <i>Dokumentationsarchiv Funk</i> . |
| Februar – Dezember 2014 | Mitarbeit am Fernsehprojekt <i>Die Waffen nieder!</i> von
<i>Okto TV</i> als Kameramann und technischer Betreuer. |