



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Korrelationen zwischen Traum und Film –

Eine Analyse der Filme *Geheimnisse einer Seele*, *Spellbound* und *Paprika*
mit besonderer Berücksichtigung der Traumtheorien von Sigmund Freud
und Carl Gustav Jung“

verfasst von / submitted by

Anna Louise Carola Igel, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019/ Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Zur besseren Leserlichkeit werden Eigennamen, Marken sowie Artikel und Werke in kursiver Schriftart gesetzt. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Ebenso werden direkte Zitate, die in die Zitation des gesamten Absatzes fallen, nicht gesondert gekennzeichnet.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Köln, den 08. September 2019

Anna Louise Carola Igel, BA BA

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie - Maria, Heiner, Jonas, Lukas und Clara -, von denen ich kontinuierlich uneingeschränkte Unterstützung erfahren darf und die in jeder Situation zu mir stehen.

Für den starken emotionalen und moralischen Rückhalt, sowie das Korrekturlesen über die Dauer meines gesamten Studiums, vor allem aber während dem Schreibprozess dieser Arbeit, danke ich Franziska, Barbara und Felix.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Der Traum.....	10
3. Traumforschung.....	14
3.1 Träumen aus neurobiologischer Perspektive	14
3.2 Sigmund Freud und die Psychoanalyse	18
3.2.1 Der <i>manifeste</i> und der <i>latente</i> Trauminhalt	20
3.2.2 Bewusstes und Unbewusstes nach Freud.....	21
3.2.3. Die Traumarbeit	23
3.3. Carl Gustav Jung und die <i>Analytische Psychologie</i>	27
3.3.1. Jungs Libido-Begriff.....	28
3.3.2. Das Bewusste und Unbewusste nach Jung	29
3.3.3. <i>Archetypen</i>	31
3.3.4. Der <i>Individuationsprozess</i> und das <i>Selbst</i>	32
3.3.5. Carl Gustav Jungs Traumdeutung	34
3.3.5.1. <i>Antezedentien</i> und Tagesreste nach Jung.....	34
3.3.5.2. Funktionen der Träume	35
3.3.5.3. Die Traumsprache nach Jung	38
4. Der Traum und der Film.....	42
4.1. Psychoanalyse und Film	44
4.2. Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Traum und Film.....	46
4.3. Traum im Film	51
4.3.1. Die Entwicklung der filmischen Traumdarstellung	51
4.3.2. Die Klassifikation des Traums im Film	58
5. Filmanalyse	61
5.1. <i>Geheimnisse einer Seele</i> (Georg Wilhelm Pabst, 1926).....	61
5.1.2. Synopsis.....	62
5.1.2. Die Trauminszenierung und -einbettung in <i>Geheimnisse einer Seele</i>	63
5.1.3. Funktion des Traums	67
5.2. <i>Spellbound</i> (Alfred Hitchcock, 1945)	68
5.2.1. Synopsis	69
5.2.2. Die Trauminszenierung und -einbettung in <i>Spellbound</i>	70
5.2.3. Funktion des Traumes	73
5.3. <i>Paprika</i> (Satoshi Kon, 2006)	74
5.3.1. Synopsis	75
5.3.2. Die Trauminszenierung und -einbettung in <i>Paprika</i>	76
5.3.3. Funktion des Traumes	80
6. Conclusio.....	82
7. Quellenangaben	86
7.1. Literaturverzeichnis	86
7.2. Filmographie	90
7.3. Abbildungsverzeichnis	91
8. Anhang.....	92
8.1. Abstract.....	92
8.2. Les corrélations entre le rêve et le cinéma	93

„Die Beziehung zwischen Kino und Traum ist schon häufig vermutet worden, und dem Gemeinsinn hat sie sich unmittelbar eingeprägt. Die kinematographische Projektion soll an den Traum erinnern; sie soll eine Art Traum sein, ein Beinahe-Traum.“

Jean-Louis Baudry, 1975

1. Einleitung

Der Erfolg der Kulturindustrie liegt vor allem an der Motivation der Gesellschaft, dem Arbeitsleben und den Strukturen des Alltags zu entfliehen. Bei dem breiten Spektrum des kulturellen Angebotes geht es meist darum, die Gesellschaft von der Härte des (Über-)Lebens abzulenken und sie zu unterhalten. Besagte kulturelle Angebote umfassen jedoch eine Vielzahl an Kategorien und Subkategorien, aus denen sich die Gesellschaft das für sie passende Produkt auswählt. Eines dieser kulturellen Produkte ist seit Ende der 1890er Jahre der Film. Der Film bietet im Gegensatz zu vielen anderen Kulturangeboten ein besonderes Dispositiv: der_die Rezipient_in wird zur (vermeintlichen) Passivität gezwungen, er sieht zu und wird zum_zur inaktiven Voyeur_in, der durch ein filmisches Produkt unterhalten und von der Realität in einem abgedunkelten Raum abgelenkt werden soll.¹

Hier werden bereits zwei sich überschneidende Komponenten zwischen Film und Traum sichtbar: (1) der_die Rezipient_in ist wie der_die Träumende in einer vermeintlich passiven Position, die sich (2) von der Realität abgrenzt und (3) mit den linearen Strukturen dieser bricht. Wird die Funktion des Films von den Rezipierenden hinterfragt, so kommt dieser vermutlich auf die im oben angeführten Zitat von Baudry erwähnte Parallele: der Film will das Publikum zum Träumen animieren und in einen traumartigen Zustand versetzen.

Das dritte Kapitel von Sigmund Freuds [1856-1939] Jahrhundertwerk *Die Traumdeutung* aus dem Jahre 1900 heißt „Der Traum ist eine Wunscherfüllung“². Ohne bereits in die detaillierte, psychoanalytische Theorie der Traumdeutung einzutauchen, kann hier ebenso eine Parallele zum Film gezogen werden: die Erfüllung eines Wunsches nach einem (unerfüllten) Zustand. Ausgehend von einem_einer Filmzuschauer_in, der_die sich aus eigenem Willen für einen bestimmten Film entschieden hat, so wäre daraus zu schließen, dass mit dem gewählten Filmgenre ein zu erreichender Gemütszustand entstehen soll. Dieser variiert je nach ausgewähltem Genre.³ Wurde sich für einen Liebesfilm entschieden, wird der_die Rezipient_in vermutlich mit romantischen Gefühlen konfrontiert sein; handelt es sich jedoch um einen Horrorfilm, so wird er sich eher mit ängstlichen Gefühlen auseinandersetzen müssen. Das freiwillige Rezipieren eines Filmes hat also, ausgehend von Freuds Wunscherfüllungs-These, denselben Zweck wie die Traumproduktion oder das Träumen.

¹ Vgl. Sharot, 2015, S. 66.

² Freud, 1914, S. 94ff.

³ Vgl. Uhrig, 2015, S. 54.

Da jedoch Freuds *Traumdeutung* über ein Jahrhundert zurückliegt und durchaus von anderen Traumtheorien überholt wurde, wird in dieser Arbeit zudem auf die Traumtheorie des ehemaligen Freud-Freundes Carl Gustav Jung [1875-1961] eingegangen. Dies erfolgt einerseits, um eine breitere Facette der Traumdeutung darzulegen und andererseits um eine Gegenposition zur ursprünglichen Traumdeutung Freuds vorzustellen. Jung, der anfangs von Freud als „Kronprinz“ der Psychoanalyse bezeichnet wurde, wurde durch seine Zusammenarbeit mit Freud durchaus von dessen Ansichten geprägt, wendete sich jedoch 1913 nach mehrjähriger Kommunikation aufgrund von Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die Freud'sche Sexualtheorie von diesem ab.⁴

Nachdem die Charakteristiken beider Traumtheoretiker und –theorien dargestellt wurden, sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgezeigt werden. Diese werden später in Bezug auf die Filmanalyse eine Rolle spielen, da dort untersucht wird, aus welcher traumtheoretischen Grundidee das jeweilige Filmbeispiel entstanden sein könnte.

Die forschungsleitende Fragestellung dieser Arbeit ist die Frage nach der Entwicklung der Darstellungsmöglichkeiten des Traums im Film unter Berücksichtigung deren psychoanalytischer Verankerung. Hier sind besonders die technischen Entwicklungsetappen des Filmes, wie die Entwicklung vom anfangs schwarz-weißen Stumm- zum später farbigen Tonfilm oder das Aufkommen von *Computer Generated Imagery (CGI)* beziehungsweise den Digitalen Möglichkeiten von großem Interesse, da davon ausgegangen wird, dass diese eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Traumdarstellung im Film spielen. In Bezug auf die Traumdarstellung verbergen sich hinter jeder Entwicklungsstufe des Films unzählige neue Möglichkeiten zur Realisierung und diegetischen Ab- beziehungsweise Eingrenzung einer Traumsequenz zur filmischen Diegese.

Im anschließenden Kapitel werden die traum- und filmtheoretischen Überlegungen zusammengebracht, um am Ende eine Klassifikation des Traums im Film vorzunehmen. In diesem Zusammenhang werden folgende Fragen beantwortet: Welche Überschneidungen gibt es zwischen Psychoanalyse und Film? Wie lassen sich die Parallelen zwischen Traum und Film charakterisieren? Wie hat sich der Traum in den Film integriert? Welchen Zugang hat der_ die Rezipient_in zum Traum?

Durch die Verknüpfung der beiden theoretischen Grundlagen zum Traum im Film, sollen die inhärenten Möglichkeiten dieser Schnittstelle anhand von kleineren Beispielen anschaulich dargestellt werden.

Die Traumwelt, wie sie aus den Theorien von Freud und Jung im weiteren Verlauf aufgezeigt wird, ist ein hoch komplexes, verworrenes und abstraktes Gebilde, das versucht

⁴ Vgl. Müller, 2014, S. 21.

die menschliche Psyche darzustellen. Es dürfte jedem_jeder Leser_in bereits einmal widerfahren sein, sich an einen so absurden Traum zu erinnern, dass er sich über sich selbst und seine innere Verwirrtheit gewundert hat. Dem Traum sind keine logischen Grenzen gesetzt. Dies macht die Darstellung vom Traum zu einem so spannenden Thema in der Filmtheorie und -analyse.

Wenn es sich nicht gerade um einen surrealistischen oder avantgardistischen Experimental-Film handelt, der ohnehin mit den Regeln des Verstandes und der Logik bricht, so muss festgehalten werden, dass sich der Traum im Film durch seine räumliche und zeitliche Ungebundenheit stark von der filmischen Realitätsebene unterscheidet. Auch dieser Aspekt wird in dieser Arbeit anhand von Beispielen untersucht.

Um das Spektrum der filmischen Werke, die eine Traumsequenz oder einen Traum darstellen, einzugrenzen, wird in dieser Arbeit nur jenen Filmen mit realen Schauspielern_innen Beachtung geschenkt, die eine zwar fiktive aber dennoch eher realistische Grundhandlung haben. Diese Eingrenzung findet deshalb statt, da die zur Auswahl stehenden Filme sonst den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Außerdem wird mit den ausgewählten Filmbeispielen versucht, verschiedene Etappen der Filmgeschichte abzudecken und somit einen Überblick über die Entwicklung der Darstellung vom Traum im Film zu verschaffen.

Eine weitere Beschränkung bezieht sich auf die Art des Traums. Da es in der Literatur zum Traum im Film bereits einige Werke gibt, die sich mit dem Klartraum im Film befassen, soll dieser in vorliegender Arbeit ausgegrenzt werden. „Der Klartraum ist ein Traum, in dem der Träumende während des Traums weiß, dass er gerade träumt.“, wie es Daniel Erlacher in seinem Buch *Anleitung zum Klarträumen* beschreibt.⁵ Die Charakteristika dieser Art von Träumen sind, dass das träumende Subjekt sich des Träumens bewusst ist und somit den Traumverlauf nach seinem_ihrem Belieben steuern beziehungsweise leiten kann. Weitere Eigenheiten des Klartraums laut Paul Tholey seien die „Klarheit der Erinnerung des Traum-Ichs über das Wachleben der Träumenden Person“ und die „Klarheit der Erinnerung der Person an ihren Traum nach dem Aufwachen“.⁶

Für die Schnittstelle von Traum und Film ist diese Art von Traum eher uninteressant, da sich der_die Träumende an sein reales Leben und Lebensumfeld erinnert und somit auch reale Orte, Personen oder Erfahrungen herbeirufen kann. Somit bedarf es bei der Analyse keiner Assoziationen oder Symboldeutung, da alle Objekte und Gedanken im quasi bewussten Zustand beabsichtigt in den Traum imaginiert wurden. Interessant ist, dass sich

⁵ Erlacher, 2010, S. 16.

⁶ Vgl. Erlacher, 2010, S. 16ff.

in den letzten Jahrzehnten viele bekannte Filme mit genau dieser Art des Träumens befassten. *Inception*⁷, *Matrix*⁸ oder *Vanilla Sky*⁹ sind nur einige populäre Beispiele für die filmische Visualisierung von Klarträumen.

Wird in dieser Arbeit vom „Träumenden“ gesprochen, so ist hiermit der_die Träumende Charakter einer Filmdiegeese gemeint, sofern es nicht explizit anders hervorgehoben wird. Für diese Arbeit sind Filme relevant, in denen sich der_die in der Handlung Träumende des Träumens nicht unbedingt bewusst ist. Dabei handelt es sich um den geläufigen, „normalen“ Traum. Es gilt dann zu untersuchen, welche Funktion der Traum im Film in Bezug auf den Handlungsverlauf und die Charakterentwicklung einnimmt. Analog zu den Annahmen der Traumlehre in der griechischen Mythologie, die Sigmund Freud im ersten Kapitel seines Buches *Die Traumdeutung* beschreibt. So kann der Traum im Film beispielsweise eine wahrsagende Funktion haben und den träumenden Charakter vor aufkommenden Geschehnissen warnen. Dies sei aber nur ein den anderen Funktionen vorangestelltes Beispiel, welchem im fünften Kapitel weitere folgen werden.

Zur Verfügung stehen jene Filme, die eine fiktive, aber an der Realität orientierte Handlung haben und in denen ein Traum dargestellt wird. Als Charakteristikum für diese Art von ‚Traum-Film‘ ist ausschlaggebend, dass dem Traum in der gesuchten Art von Filmen eine eigene oder mehrere Traum-Sequenzen zustehen. Wie und ob diese Sequenzen von der restlichen Handlung abgegrenzt werden, ist eine Frage, der diese Arbeit nachgehen wird. Dabei werden die verschiedenen Einbettungs- und Inszenierungsmöglichkeiten herausgearbeitet.

Das dritte Filmbeispiel bricht in gewisser Weise mit den Kriterien der ersten beiden Analysegegenstände. Es handelt sich hierbei um einen Film, in dem Traum und filmische Realität regelrecht verschmelzen. Der japanische Anime-Film *Paprika*¹⁰ wurde deshalb ausgewählt, da die Traumdarstellung hier besonders beeindruckend ist und eine wissenschaftlich untersuchenswerte Gegenposition zu den auf die Realität angewiesenen anderen beiden Filmbeispielen darstellt.

Wie Stephen Sharot in seinem Artikel „Dreams in Films and Films as Dreams“ unterscheidet, gebe es zwei Ansätze zur Verbindung zwischen Traum und Film, nämlich: 1. „the insertion of dreams as circumscribed sequences within film [...]“ und 2. „the „dream film“ that was advocated and produced in the 1920s and 1930s by the French and Spanish Surrealists who appropriated the dream state in order to achieve their goal of „surreality“¹¹. Zwar spielen diese eine wichtige Rolle für die Entwicklung der Darstellung vom Traum im

⁷ *Inception*, R.: Christopher Nolan, USA/ GB 2010.

⁸ *Matrix*, R.: The Wachowskis, USA/ AUS 1999.

⁹ *Vanilla Sky*, R.: Cameron Crowe, USA 2001.

¹⁰ *Paprika*, R.: Satoshi Kon, JPN 2006.

¹¹ Sharot, 2015, S. 66f.

Film selbst, werden hier jedoch nur in der historischen Perspektive auf die Beziehung zwischen Traum und Film eine Rolle spielen.

Als weitere Kategorie der Traum im Film-Darstellungen, könnten jene Filme bezeichnet werden, in denen sich die gesamte als realistisch eingestufte Handlung im Nachhinein als geträumte Realität herausstellt und sich der träumende Charakter somit meist am Ende des Films in derselben Situation befindet, wie zu Beginn der Handlung. Diese Art von Traum-Darstellungen wird ebenso aus dem Filmbeispiele-Pool ausgeklammert, da es zahlreiche Filme dieser Art gibt, sodass sich die Auswahlmöglichkeiten ins unendliche steigern würden. Außerdem ist diese Kategorie von Traum-Filmen aus einer psychoanalytischen Traumdeutungsperspektive uninteressant, da sie dem Zuschauer lediglich eine fingierte Handlung als die reale anpreisen will. Die Funktion des Traums in einem solchen Film ist offensichtlich: der_die Träumende, sowie das Publikum erleben Geschehnisse, die insofern verlaufen, dass der Traum nach dem Aufwachen als „Albtraum“ wahrgenommen werden könnte und der_die Träumende durch die „Traumerfahrung“ die Chance bekommt den erlebten Trauminhalt besser zu bewältigen.

Eine weitere Eingrenzung der Filme mit Traumsequenz stellt die Ausklammerung von Rauschzuständen dar. Auf der Suche nach Filmen mit dargestellten Träumen, sind häufig Filme mit einer Verschmelzung von Rausch- und Traumzustand zu finden. Da bei der Darstellung von Rauschzuständen jedoch wieder andere filmische Darstellungsmöglichkeiten entstehen, soll auch dieser Kategorie keine Beachtung geschenkt werden.

Werden nun die Kriterien für die ausgewählten Filmbeispiele zusammengefasst, so lassen sich folgende Eingrenzungen feststellen: 1. Das Filmbeispiel hat eine (relativ) realistische Diegese, in die eine oder mehrere Traumsequenzen eingebettet sind. 2. In dieser Traumsequenz weiß der im Film träumende Charakter nicht, dass er_sie träumt und 3. der traumhafte Inhalt ist nicht auf einen rauschartigen Zustand des_der Träumenden zurückzuführen.

Aus diesen Kriterien heraus wurde eine Filmliste erstellt, aus der drei für diese Arbeit relevante Filme ausgewählt wurden, die im Laufe dieser Arbeit analysiert werden sollen. Die drei Filme sind der deutsche Stummfilm *Geheimnisse einer Seele*¹² von Georg Wilhelm Pabst aus dem Jahre 1926, der „psychoanalytische“ Thriller *Spellbound*¹³ von Alfred Hitchcock aus dem Jahre 1945 und der japanische Anime-Film *Paprika* vom Regisseur Satoshi Kon aus dem Jahre 2006.

¹² *Geheimnisse einer Seele*, R.: Georg Wilhelm Pabst, D 1926.

¹³ *Spellbound*, R.: Alfred Hitchcock, USA 1945.

2. Der Traum

Der Traum ist ein auf besondere Weise interessanter Untersuchungsgegenstand. Er ist omnipräsent und doch nicht greifbar. Er ist weder manifest, noch ist er visuell nachweisbar. Vermutlich gibt es den Traum bereits solange, wie es den Menschen und wiederum den Schlaf gibt. Es wirkt so, als gehöre der Traum zum Mysterium Mensch und dem Mensch-Sein hinzu.

Beim Versuch eine eindeutige Definition des Traums zu finden, wird schnell klar, dass die Definition des Traums ähnlich schwer scheint, wie die Beschreibung eines vergangenen Traums selbst. Für die vorliegende Forschungsarbeit wurden verschiedene theoretische Ansätze ausgewählt, um daraus eine Definition zu schaffen.

Alfred Krovoza, einer der beiden Herausgeber des kürzlich erschienenen Buches *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch* wagt sich bereits in der Einleitung an einen wagen Definitions- beziehungsweise Eingrenzungsversuch:

„Jedenfalls können wir schon jetzt sagen, dass der Traum eine durch die Bedingung des Schlafes modifizierte Erlebnis- und Erfahrungsform und eine Sonderform des Bewusstseins, eben das Traumbewusstsein, ist oder sogar, wie es zeitgenössische Bewusstseinstheoretiker und Vertreter der Philosophie des Geistes sehen, ein integrierender Bestandteil des Bewusstseins überhaupt.“¹⁴

Anhand diesen Definitionsversuches wird bereits eine wichtige Komponente ersichtlich: die Bedingung des Schlafens ruft eine Sonderform des Bewusstseins hervor. Da es nicht nur den Schlaftraum, sondern auch den Tagtraum gibt, ist diese Abgrenzung besonders wichtig. Beim Tagtraum handelt es sich um eine Art des Träumens, die im wachen, aber dennoch nicht ganz bewussten Zustand stattfindet. Zum Tagtraum kommt es dann, „wenn unsere Konzentration infolge von Müdigkeit oder wegen Krankheit nachlässt. Die Bewusstseinsschwelle sinkt ab [...] und Inhalte des Unbewussten drängen herein.“¹⁵

In dem 1983 erschienenen Buch *Der Traum in Psychoanalyse und analytischer Psychotherapie* nimmt die Psychoanalytikerin Rosemarie Eckes-Lapp einen weiteren Definitionsversuch vor:

„Der Traum ist ein Produkt des vorbewussten, phantasierenden Denkens [...] während des Schlafzustands. [...] Er ist ein als wirkliches Geschehen erlebtes, automatisches, rein seelisches Funktionieren ohne bewusste Planung und ohne realen Handlungsvollzug. Innere Vorgänge werden als Wahrnehmungen erlebt, ohne dass eine vorhergehende Sinnesreizung vorliegt.“¹⁶

¹⁴ Krovoza, 2018, S. 2.

¹⁵ Vgl. Ribí, 2011, S. 131.

¹⁶ Eckes-Lapp, 1983, S.45.

Aus dieser weiteren Definition wird nochmals ersichtlich wie wichtig der Schlafzustand für das Träumen ist. Außerdem wird ein weiterer wichtiger Aspekt hervorgehoben, nämlich, dass der Traum als wirklich erlebt wird, jedoch keine reale Handlung vollzogen wird. Der in der ersten Definition als „Sonderform des Bewusstseins“ beschriebene Zustand, heißt hier genauer „seelisches Funktionieren ohne bewusste Planung“.

Die Auseinandersetzung mit den Annahmen, die in den vorangegangenen Jahrtausenden über den Schlaf- und Traumzustand gemacht wurden, ergab, dass der Schlaf immer als eine körperliche Erholung eingestuft wurde. Jedoch befanden sich die Erklärungen für die Herkunft von Träumen in stetigem Wandel.¹⁷

In der griechisch-römische Antike waren „in der nachhaltig wirkenden Darstellung des römischen Dichters Ovid (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) [...] die Söhne des Schlafgottes Somnus, darunter Morpheus („Gestalt“), Phobētor („Schrecken“) und Phantasos („Einbildung, Fantasie“) für das Träumen verantwortlich. Daraus lässt sich schließen, dass damals davon ausgegangen wurde, dass nicht der_ die Schlafende selbst für den Trauminhalt verantwortlich sei, sondern vielmehr eine außerkörperliche Instanz.“¹⁸

Im Mittelalter wiederum wurde angenommen, dass der Schlaf eine „Strafe für den Sündenfall“ darstellte. Dies hatte unter anderem damit zu tun, dass während dem Schlaf „erotische und sexuelle Gefahren, speziell gegen die gefürchteten nächtlichen Verführungskünste des Teufels“ bestehen. Somit sollte während des Schlafs gewissermaßen ein moralisches Gleichgewicht hergestellt werden, indem Einschlafrituale in Form von Abendgebeten eingehalten wurden. Zur Bekämpfung dieser zu vermeidenden erotischen Träume, empfahl die mittelalterliche Klostermedizin bestimmte Kräuterpräparate. Zudem wurde von einem „kurzzeitigen Seelenaustritt im Schlaf“ ausgegangen. Diese Ansicht ist jedoch auf die vorreitende christliche Ansicht zurückzuführen.¹⁹

Von der religiösen Auffassung wurde sich erst im 18. Jahrhundert entfernt, als erste Forschungen darauf hinwiesen, dass der Körper mitsamt seinen Organen wie eine Entität zu verstehen sei. Von der Idee der Seele wurde jedoch noch nicht abgesehen, vielmehr wurden Seele und Psyche gemeinsam im Gehirn verankert. Dem Schlaf wurde eine Regenerationsfunktion des Nervensystems und der Seele zugeschrieben. Während dieser Zeitepoche entstanden zudem die ersten psychologischen Grundgedanken – damals noch unter dem Namen der „Erfahrungsseelenkunde“.²⁰

Im Laufe des 19. Jahrhunderts und mit seinem Höhepunkt im 20. Jahrhundert, entwickelte sich dann die klinisch-empirische Medizin. Ein für die Schlaf- beziehungsweise

¹⁷ Vgl. Tuin/ Krill, 2018, S. 316ff.

¹⁸ Vgl. Tuin/ Krill S.316.

¹⁹ Vgl. Tuin/ Krill, 2018, S. 317.

²⁰ Vgl. Tuin/ Krill, S.318.

Traumforschung wichtiges Instrument, das 1929 von Hans Berger vorgestellt wurde, ist die Elektroenzephalographie (EEG), welche erstmals die Gehirnaktivität während des Schlafens nachweis- und messbar machte. In diesem Zuge konnten auch verschieden tiefe Schlafphasen, welche Jahrhunderte lang vermutet wurden, nachgewiesen werden.²¹

Aus diesem historischen Exkurs wird ersichtlich, dass der Trauminhalt bis vor kürzerer Zeit nicht im Bewusstsein des_der Träumenden verankert war, sondern eher in außerseelischen und spirituellen Quellen seinen Ursprung hatte. Das Anliegen der Traumforschung entwickelte sich von einer mythologischen, philosophischen Angelegenheit zu einer biologisch-psychologischen.

Um zum Versuch der Definition des Traumes zurückzukommen, soll hier noch ein aus dem angelsächsischen Raum vertretener Versuch dargestellt werden, der weitere wichtige Charakteristika beinhaltet:

„Dreaming is a universal human experience. In a phenomenological sense, a dream is an experience of life that is recognized, in retrospect, to have taken place in the mind while asleep, although at the time it was experienced it carried the same sense of verisimilitude that we associate with waking experiences; [...] The phenomenology of dreams involves events that are not experienced in the waking world: sudden shifts of time and place, changes in age, the presence of persons known to be deceased or of fantastic persons and animals that never existed“²²

Diesen Definitionsversuch formulierte James Albert Hall in seinem 1983 erschienenen Buch *Jungian Dream Interpretation: A Handbook of Theory and Practice*. Ein hier erwähnter wichtiger Aspekt ist der, dass das Träumen eine universale, menschliche Erfahrung ist, die unabhängig von Geschichte, soziokulturellen Faktoren und ethnischer Herkunft, jetzt und immer von Menschen erfahren wird und wurde.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass der Traum mit der linearen Realität bricht, indem das Traum-Erleben unter anderem von Raum- und Zeitgebundenheit gelöst ist. Dem Traum-Erleben sind keine Grenzen gesetzt, sodass der_die Träumende jede seiner_ihrer Phantasie beliebige Situation durchleben könnte. Während dem Traum wird diese surreale Realität mit seinen sprunghaften Ortwechseln und merkwürdigen Gestalten vom Träumenden als normal empfunden, sodass erst bei der potentiellen Erinnerung an den Traum die Absurdität des scheinbar Erlebten ins Bewusstsein rückt. Für den Vergleich zwischen Traum und Film wird die beschriebene Ort- und Zeit-Ungebundenheit noch eine wichtige Rolle spielen.

²¹ Vgl. Tuin/ Krill, 2018, S. 321.

²² Hall, 1983, S. 22.

Auf dieses spezifische Charakteristikum des Traumes, das ihn vom realen Erleben differenziert, geht auch der Traumforscher und Psychoanalytiker Carl Gustav Jung in seinem Beitrag „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“ aus dem Jahre 1916 ein:

„Der Traum ist ein psychisches Gebilde, das im Gegensatz zu sonstigen Bewusstseinsinhalten nach Form und Bedeutungsgehalt anscheinend nicht in der Kontinuität der Entwicklung der Bewusstseinsinhalte liegt. Jedenfalls erscheint der Traum in der Regel als kein integrierender Bestandteil des bewussten Seelenerlebens, sondern als ein mehr äußerliches, anscheinend zufälliges Erlebnis. [...] Er geht nicht, wie andere Bewusstseinsinhalte, aus einer klar ersichtlichen, logischen und emotionalen Kontinuität des Erlebens hervor, sondern ist ein Überbleibsel einer eigenartigen psychischen Tätigkeit, welche während des Schlafes stattfindet.“²³

Die Definitionen von Jung und Hall sind sehr ähnlich, wobei Jung einen weiteren wichtigen Punkt anspricht: Der Traum ist für den die Träumende_n zwar eine Art Erlebnis, jedoch wirkt er eher als zufälliges, willkürliches Erlebnis, mit dessen Entstehung der die Träumende nichts zu tun habe.

Die im anschließenden Kapitel beschriebenen psychoanalytischen Erkenntnisse Freuds, die er in seinem Jahrhundertbuch *Die Traumdeutung* veröffentlichte und die von C. G. Jung verändert weiterausgeführt wurden, erläutern die innerseelischen, psychischen Vorgänge, die zum geträumten Inhalt führen und stellen den Versuch dar, eine Herkunft für diese Inhalte zu finden.

Zuvor soll anhand der hier analysierten ersten Ansätze zur Definition des Traumes die wichtigsten Charakteristika herausgefiltert werden:

1. Der Traum ist eine universale, dem Wesen des Menschen inhärente psychische Erfahrung, die
2. im Zustand des Schlafens stattfindet und
3. eine Sonderform des Bewusstseins darstellt.
4. Das scheinbar schlafende, sich erholende Bewusstsein des Träumenden erlebt im Traum noch nicht verarbeitete Inhalte der Realität.²⁴
5. Der erlebte Trauminhalt bricht mit der Kausalität der Realität, indem er an keine Regeln und Gesetze der Menschen, der Natur oder ähnlichen Instanzen gebunden ist.

²³ Jung, 2001, S.89.

²⁴ Vgl. Stephan, 1989, S.61f.

3. Traumforschung

„Zunächst müssen wir uns mit der Frage beschäftigen, woher wir überhaupt die Berechtigung ableiten, dem Traum einen anderen Sinn beizumessen als jenen unbefriedigenden fragmentarischen des manifesten Traumgebildes.“²⁵

Die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Definition hat ein noch unerklärtes Charakteristikum: den Trauminhalt. Wurde er in der griechisch-römischen Antike noch in der Religion oder der Spiritualität verankert, so hat sich diese Annahme analog zur Entwicklung der Geistes- und Naturwissenschaften geändert. Auch wenn der Traum beziehungsweise die Traumforschung nicht im Vordergrund der wissenschaftlichen Entwicklungen stand, so haben die Forschungsfortschritte jeden Bereiches deren Voranschreiten und Entstehen zur Folge gehabt. Die Traumforschung als besondere Nische, die aus mehreren wissenschaftlichen Entwicklungen hervorgegangen ist, hat einen besonders interessanten Aspekt: Ist der Traum mitsamt seiner Funktion, seinen verschiedenen Schlafphasen und deren Rollen an sich eher in der Neurobiologie und Hirnforschung angelegt, so müsste die Traumdeutung mit seiner Funktion, Analyse und anschließender Interpretation eher den Bereichen der Geisteswissenschaften beziehungsweise der Psychologie zugeordnet werden. Die Traumforschung, wie sie von Freud und Jung betrieben wurde, vereint also zwei eher unterschiedliche Wissenschaftsgebiete.²⁶

Um beide Ansätze so verständlich wie möglich nachvollziehen zu können, wird im folgenden Unterkapitel erst auf den Traum in der Neurobiologie eingegangen und danach ausgehend von diesen wissenschaftlich nachweisbaren Traumstrukturen zu den Traumdeutungsansätzen von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung übergegangen.

3.1 Träumen aus neurobiologischer Perspektive

Das zweite Kapitel hat sich bereits ein wenig mit den historischen Ansätzen zur Traumforschung beschäftigt. Aus den aus mehreren Zeitabschnitten der Geschichte der Traumforschung vorhandenen Schriften ist vor allem ersichtlich, dass das Interesse am Träumen und dessen Funktion kein neuzeitliches Phänomen ist. Wie bereits erwähnt, begleitet der Traum den Menschen seit Beginn des Denkens und somit seit Beginn der Menschheit selbst.²⁷ Das Interesse an diesem Phänomen könnte darin verankert sein, dass

²⁵ Jung, 2001, S. 90.

²⁶ Vgl. Wiegand, 2018, S. 224ff.

der Traum im Irrationalen verortbar ist, was dem nach Logik suchenden Menschen eher absurd vorkommt.

Bevor in dieser Arbeit auf die psychoanalytische Traumforschung eingegangen werden soll, wird ein kurzer Exkurs in die neurobiologische Verankerung des Traums vorgenommen. Auch wenn dieser chronologisch erst nach den ersten psychoanalytischen Ansätzen der Traumforschung stattgefunden hat, soll er hier zuerst erklärt werden. Der Grund hierfür ist das Verständnis für die Art der Hirnaktivität, die während dem Schlafen für das Träumen zuständig ist.

Aus der neurobiologischen Perspektive ist der Traum ein insofern interessanter Analysegegenstand, da verschiedene Schlafphasen nachgewiesen und beschrieben werden können. Erstmals wurde 1931 durch das EEG (Elektroenzephalogramm) medizinisch nachvollziehbar nachgewiesen, dass das Gehirn während der Schlafensphase Aktivitäten aufweist. Im gleichen Zuge wurde festgestellt, dass die hirnelektrische Aktivität während des Schlafens nicht etwa vom Moment des Einschlafens bis zum Aufwachen gleich ist, sondern, dass während dem Schlafen mehrere Stadien durchlebt werden und diese eine zyklische Abfolge während des gesamten Schlafzeitraums haben.²⁸

1937 wurde die Schlaftiefe von Alfred L. Loomis et al. festgehalten: „Die Schlaftiefe variiert im Verlauf einer Nacht kontinuierlich und lässt sich klassifizieren vom flachen Schlaf (Stadium N1) bis zum Tiefschlaf (N3).“ Nachdem sich erst primär mit der Hirnaktivität im Wachzustand auseinandergesetzt wurde, war dies wohl die erste bahnbrechende Erkenntnis in der Traum- und Schlafforschung.²⁹

Ein zweiter Meilenstein in der neurobiologischen Schlaf-/ Traumforschung, der durch mehrjähriges Experimentieren mit dem EEG möglich wurde, war die Entdeckung der REM (rapid eye movement) beziehungsweise der Non-REM-Phasen während des Schlafens. Diese 1953 vom Studenten Eugene Aserinsky und dessen Lehrer Nathaniel Kleitman in Chicago anhand von schnellen Augenbewegungen festgehaltenen Schlafphasen und Schlaf-Zyklen, waren einerseits eine nachträgliche Bestätigung der Traumaktivität und andererseits eine erste Kategorisierung der verschiedenen Phasen, welche während dem Schlafen auftreten. Während den sogenannten REM-Phasen des Schlafens, die sich nur minimal von den Non-REM-Phasen unterscheiden, wurden schnelle Augenbewegungen als das unterscheidende Kriterium festgehalten.³⁰ Außerdem wurde das zyklische Wiederkehren der REM-Phasen auf circa 90 Minuten, bei einer Ideal-

²⁸ Vgl. Wiegand, 2018, S.224.

²⁹ Wiegand, 2018, S. 224f.

³⁰ Vgl. Mertens, 2003, S. 89f.

Schlafverlauf, festgelegt. Im Laufe der Nacht verlängern sich die Abstände zwischen den periodischen REM-Phasen bis zum Erwachen.³¹

Alle anderen Schlaf-Stadien, die nicht als REM-Phase charakterisiert werden können, sind unter der Kategorie Non-REM vereint. Diese reichen vom flachen oder auch leichten Schlaf (N1) über den mitteltiefen Schlaf (N2), bis zum Tiefschlaf (N3). Um die verschiedenen Schlafstadien verständlich darzustellen, zeigt Abbildung 1 ein „Hypnogramm“ („Darstellung des nächtlichen Schlafverlaufs“) eines Ideal-Schlafprofils anhand einer nachgestellten Grafik nach Michael FREUD'SCHE. Wiegand.³²

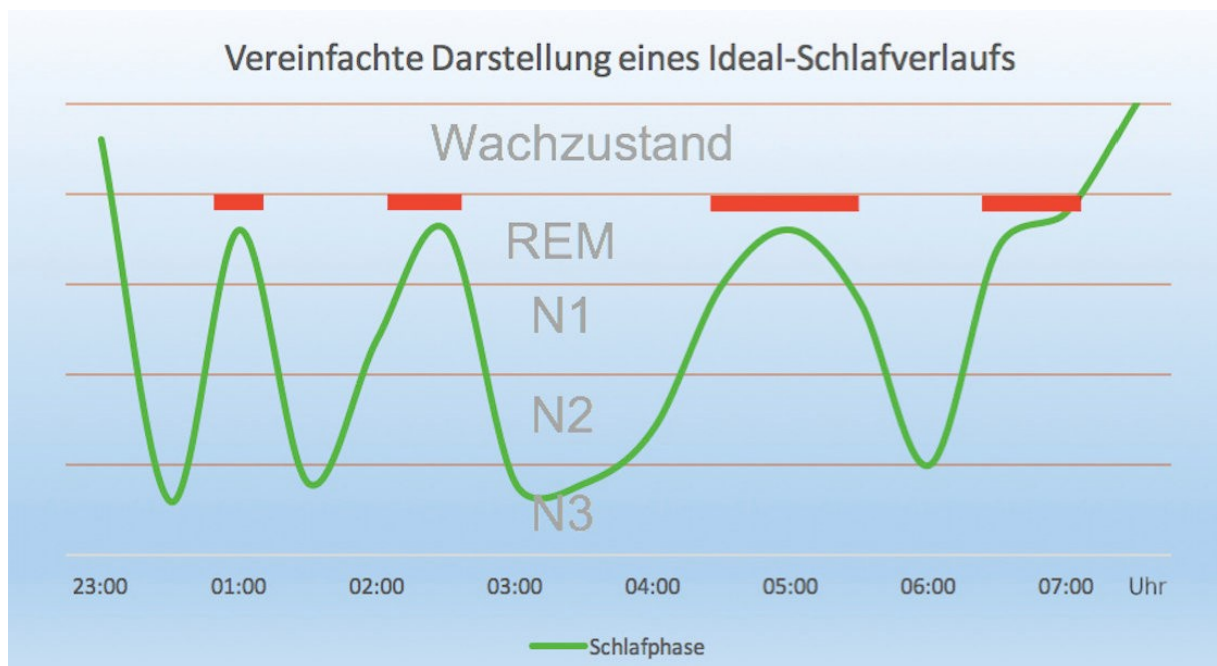


Abbildung 1 Vereinfachte Darstellung eines Ideal-Schlafverlaufs nach Wiegand³³

Der Abbildung kann entnommen werden, dass der Schlaf keinesfalls ein einheitlicher Zustand des Ruhens ist, sondern aus einem mehrere Stadien durchlaufenden Zyklus besteht. Die roten Balken betonen die REM-Phasen, in denen die Träume stattfinden, die für diese Arbeit wichtig sind: jene, die am ehesten nach dem Aufwachen in Erinnerung bleiben.

Nach dem Einschlafen dauert es zunächst, bis die ersten signifikante REM-Phase beginnt. Diese ist meist sehr kurz und wird immer von abwechselnden Stadien zwischen N1-N3 umgeben. Es wird deutlich, dass die Abstände zwischen den REM-Stadien immer größer werden, die REM-Phasen jedoch auch länger werden. So ist die letzte REM-Phase vor dem Aufwachen die längste, die am ehesten und am besten in Erinnerung bleibt. Auffällig ist ebenfalls, dass der/die Träumende immer wieder für kurze Zeit im Wachzustand

³¹ Vgl. Wiegand, 2018, S. 224.

³² Vgl. Wiegand, 2018, S. 224.

³³ Wiegand, 2018, S. 225.

ist. Dieses Phänomen dürfte vielen Lesern_innen bekannt sein: man wacht auf und ist durch seinen eigenen Traum zunächst verwirrt und stutzig, schläft jedoch so schnell wieder ein, sodass der Inhalt des Traumes nur schwer wieder zu Bewusstsein gerufen werden kann. Meist bleibt einem nur die wage Erinnerung an einen verrückten oder absurden Traum.³⁴

Die Verknüpfung des REM-Schlafs und des Träumens wurde schnell hergestellt. Zunächst wurde davon ausgegangen, dass der REM-Schlaf identisch mit dem Traum-Schlaf sei. So wurden anfangs alle traumhaften Vorgänge in der REM-Phase des Schlafes verortet. Durch Experimente bei denen durch direkte Weckung der Probanden_innen während des im Schlaflabor registrierten REM-Schlafes gezielt nach dem Traum gefragt wurde, waren die Ergebnisse deutlichere und „wesentlich unmittelbarere Traumberichte“, die zwar als Weiterführung der von den Psychoanalytikern_innen durchgeführten Traumtagebüchern zu verstehen sind, diesen jedoch in der Zuverlässigkeit und Authentizität um einiges überlegen sind.³⁵

Heutzutage ist bekannt, dass der Vorgang des Träumens keineswegs auf die REM-Phase beschränkt ist, sondern auch in der Non-REM-Phase stattfinden kann. Das Denkverhalten und das Vorstellungsvermögen in REM- und Non-REM-Phasen variiert jedoch sehr stark und ist durch die verschiedenen Charakteristika voneinander zu unterscheiden. Während im Non-REM-Schlaf „eher gedanklich, verbal, rational begrifflich, realitätsorientiert, mit wenig Emotionen“ gedacht und imaginiert wird, so charakterisiert sich der REM-Schlaf als „eher bildhaft, lebhaft, gelegentlich bizarr, mit vielen Emotionen und Symbolen, hat zumeist eine größere Bedeutung für den Träumer und kann nach dem Aufwachen besser erinnert werden.“ Außerdem schreibt Mertens dem REM-Schlaf aus psychoanalytischer Sicht eine eher „Primärprozesshaftigkeit“ und dem Non-REM-Schlaf eine eher „Sekundärprozesshaftigkeit“ zu. Auf diese Unterscheidung von Primär- und Sekundärprozessen soll im nächsten Unterkapitel tiefer eingegangen werden.³⁶

Die Hirnaktivität ist also in allen Phasen des Schlafes nachgewiesen, jedoch sind die Träume, an die sich der_die Träumende am meisten und/ oder eindrucksvollsten erinnert meist in der REM-Phase des Schlafes verortet. Interessant ist zudem, dass die Häufigkeit des REM-Schlafes im Embryo- und Kleinkindalter sehr hoch ist und danach stark abnimmt. Hieraus wurde der Schluss gezogen, dass die REM-Phase signifikant mit der Gehirnentwicklung verwoben ist.³⁷

³⁴ Vgl. Wiegand, 2018, S. 224ff.

³⁵ Vgl. Wiegand, 2018, S. 226.

³⁶ Vgl. Mertens, 2003, S. 89f.

³⁷ Vgl. Mertens, 2003, S. 226.

Die Entdeckung dieser REM-Phasen war der Startschuss für die Entwicklung der neuropsychologisch orientierten Traumforschung, welche schnell die Freud'schen Traumtheorien an Glaubwürdigkeit übertraf. Diese Bemühungen erweiterten den zuvor primär in der Psychoanalyse verankerten Forschungsbereich des Träumens. Beispielsweise wurde die mit vielen Forschungsgeldern unterstützte *Association for the Psychophysiological Study of Sleep* (APSS), mittlerweile die *Sleep Research Society* (SRS), gegründet, die signifikant ist für das wissenschaftliche Interesse am Schlafen und Träumen.³⁸

Dieses Unterkapitel sollte den Traum aus neurobiologischer Sicht erklären, um aufzuweisen in welchen Phasen des Schlafs die in dieser Arbeit wichtigen Träume stattfinden. Diese Art der Traumforschung stellt einen Gegenpol zu den psychoanalytischen Traumforschungen von Freud und Jung dar, da es sich hier um nachweisbare und wissenschaftlich fundierte Ergebnisse handelt, die nicht durch Interpretation oder Analyse eines Probanden festgestellt wurden.

Um auf das am Anfang des Kapitels von Carl Gustav Jung angeführte Zitat zurückzukommen, stellt dieser neurobiologische Exkurs gewissermaßen die psychoanalytische Forschungsberechtigung der Traum Inhalte dar.

3.2 Sigmund Freud und die Psychoanalyse

Sigmund Freud ist in Bezug auf die Traumdeutung beziehungsweise die Psychoanalyse der wohl fundamentalste Charakter und hier anzuführende ‚Theoretiker‘. Mit seinem Jahrhundertwerk *Die Traumdeutung*, das 1900 erschienen ist, beeinflusste er nachhaltig die menschliche Psyche betreffende Wissenschaft.

Sigismund Schlomo Freud wurde am 6. Mai 1856 als Sohn eines Wollhändlers und dessen Frau im heutigen Tschechien geboren. Über mehrere Umwege wanderte Freud mit seiner Familie nach Wien aus, wo er aus Geldmangel lange von seinem Vater zu Hause unterrichtet wurde. Freud schaffte sein Abitur an einem Wiener Realgymnasium 1873 „mit Auszeichnung“.³⁹ Nach dem Abitur begann er sein Medizinstudium an der Universität Wien. Er besuchte während dieser Zeit nicht nur fachbegleitende Kurse, sondern ebenfalls philosophische Veranstaltungen und wird Mitglied eines Lesevereins, bei dem Schriften von Kant und das damals in der Wissenschaft angesehene Buch *Philosophie des Unbewussten* von Eduard von Hartmann gelesen wurden.⁴⁰

Nach Beendigung seines Medizinstudiums entschied sich Freud in Wien Arzt zu werden. Da ihm seine erste Stelle in der Chirurgie des Wiener Allgemeinen Krankenhauses

³⁸ Vgl. Shepard, 2005, S. 69f.

³⁹ Vgl. Nietzsche, 2011, S.12f.

⁴⁰ Vgl. Nietzsche, 2010, S. 15.

nicht gefiel, wechselte er in den Bereich der Inneren Medizin. Dort fanden seine ersten Stunden als Therapeut statt, über die auch seine ersten Publikationen handeln.⁴¹

Der Schreibprozess des Buches *Die Traumdeutung* ging über zwei Jahre, zwischen 1897 und 1899. Obwohl das Buch bereits im November 1899 publiziert wurde, datierte sich die Erscheinung auf 1900, um dem Buch den Neuheitscharakter des neuen Jahrhunderts mitzugeben.⁴²

Es ging Freud um eine neue Methode der Traumforschung, welche mit allen zuvor angestellten Ansätzen brach. Er begann das Buch mit einer Reihe von Praxisbeispielen. Eigene Träume und beispielhafte Träume seiner Patienten_innen fungierten als Einstieg. Die von ihm verwendete und vorgeschlagene Analyse­methode stellte die freie Assoziation dar.⁴³

Der für die Traumdeutung wohl bedeutendste und bekannteste Traum ist einer von Freud selbst, nämlich „Irmas Injektion“.⁴⁴ Anhand diesem am 24. Juli 1895 geträumten und anschließend analysierten Beispiel, erklärt Freud exemplarisch seine „Deutungstechnik und die Theorie der Wunscherfüllung“.⁴⁵

Nachdem Freud den Traum schilderte, ging er diesen Satz für Satz durch und analysierte ihn durch freie Assoziation. So wurde ihm bewusst, dass dieser Traum von Schuldgefühlen gegenüber seiner im Traum als Irma benannten Patientin und einem anderen, verstorbenen Patienten, der durch von Freud verschriebenem, jedoch falsch gehandhabten Kokain, verstorben sei, handelt. Ein Freund Freuds namens Otto berichtete ihm am Vorabend des Traumes von einem Treffen mit Freuds ehemaliger Patientin Irma, deren Hysterie zwar besser geworden sei, jedoch nicht vollkommen geheilt wurde. Sie hatte eine von Freud vorgeschlagene Therapiemethode negiert und die Behandlung beendet. Im Traum greift Freud Ottos Aussage, Irma sei immer noch nicht ganz geheilt, wieder auf und gibt der Krankheit einen organischen Ursprung. Da organische Beschwerden außerhalb des Heilungsgebietes Freuds liegen, scheint sein nächtlicher Gedankengang insofern nachvollziehbar, als dass er die Angst, Irma noch krank wieder entlassen zu haben auf andere Ursachen abwälzt. Dieser Denkansatz komme von der ständigen Angst eines Analytikers, organische Erscheinungen zu übersehen oder der Hysterie zuzuordnen.⁴⁶

⁴¹ Vgl. Nietzsche, 2010, S. 16f.

⁴² Vgl. Nietzsche, 2010, S. 75.

⁴³ Vgl. Nietzsche, S. 75.

⁴⁴ Vgl. Freud, 1914, S. 78.

⁴⁵ Vgl. Nietzsche, 2010, S. 26.

⁴⁶ Vgl. Freud, 1914, S. 79f.

Die Bedeutung des Traumes steht somit fest: Das Schuldgefühl Freuds, die Patientin Irma nicht richtig behandelt zu haben und somit Verantwortung für ihr anhaltendes Leid zu übernehmen, auf andere Personen abzuwälzen.⁴⁷ Freud hält folgendes fest:

„Der Traum stellt einen gewissen Sachverhalt so dar, wie ich ihn wünschen möchte, sein Inhalt ist also eine Wunscherfüllung, sein Motiv ein Wunsch.“⁴⁸

Dieser Satz, der verkürzt zum Titel des dritten Kapitels der Traumdeutung benutzt wurde, ist gewissermaßen der übergreifende Sinn des Träumens. So sagt Freud, der Traum „ist ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunscherfüllung“.⁴⁹

3.2.1 Der *manifeste* und der *latente* Trauminhalt

Um die Traumdeutung so gut wie möglich nachvollziehen zu können, müssen erst bestimmte, für die Traumdeutung wichtige Begriffe geklärt werden.

Die für das Verständnis der Traumdeutung vorerst wichtigsten Unterscheidungen sind der *manifeste* und der *latente* Trauminhalt. Hierbei geht es grob um das Geträumte und dessen analysierte beziehungsweise zu analysierende Bedeutung. Bernd Nietzsche beschreibt den *manifesten* Trauminhalt „als Ausdruck der abgewehrten, verdeckten und deshalb durch Deutung erst zu erschließenden Erfüllung eines verpönten infantilen Wunsches“.⁵⁰

Somit ist der *manifeste* Trauminhalt, jener an den sich das träumende Individuum nach dem Aufwachen (in manchen) Fällen erinnern kann. Von seiner Struktur ausgehend, bricht er mit der Logik und erscheint eher phantastisch oder gar sinnlos. Sein Charakter ist sprung- und rätselhaft. Dass der *manifeste* Trauminhalt auf Anhieb übersetzbar oder selbst analysierbar ist, passiert äußerst selten, zumal meist nur einzelne Szenen oder Fragmente in Erinnerung bleiben. Bei Freuds Beispieltraum über „Irmas Injektion“, ist der *manifeste* Trauminhalt in diesem Fall der gesamte erinnerte Tatbestand, der Freud nach dem Träumen noch im Gedächtnis geblieben ist. Er gilt als wirr und seine Einzelheiten haben symbolischen Charakter. Der *manifeste* Trauminhalt kann also im Falle des Erinnerns als direktes, quasi unberührtes Produkt des Träumens, welches zum Verständnis noch analysiert werden muss, gesehen werden. Für die Freud'sche Psychoanalyse ist der *manifeste* Trauminhalt im übertragenen Sinne das Arbeitsmaterial und der Ausgangspunkt jeglicher analytischen Bemühungen.⁵¹

⁴⁷ Vgl. Freud, 1914, S. 87.

⁴⁸ Vgl. Freud, 1914, S. 87.

⁴⁹ Freud, 1914, S. 90.

⁵⁰ Nietzsche, 2010, S. 73.

⁵¹ Vgl. Chairon, 2018, S. 162.

Will der_die Träumende den wirren *manifesten* Trauminhalt analysieren, um ihm einen Sinn zuzusprechen, so muss dieser übersetzt werden. In der Psychoanalyse ist vorgesehen, diese Übersetzung durch eine_n Psychoanalytiker_in erfolgen beziehungsweise den Inhalt von diesem durch freie Assoziationen erschließen zu lassen. Freud zeigte seinen Patienten_innen, dass in jedem *manifesten* Traumdetail ein *latenter* Sinn steckt, der durch freie Einfälle erschließbar sein kann. Für Peter Chairon ist der *latente*, also übersetzte Trauminhalt „der aufgeschlüsselte, eigentliche, verborgene Inhalt einer Traumgeschichte. [...] Der latente Trauminhalt ist der entschlüsselte, ggf. verdrängte Trauminhalt “. ⁵² Bei Freuds Beispiel von „Irmis Injektion“, wäre der *latente* Trauminhalt die Schuldabweisung von Irmis bestehender Krankheit auf seinen Freund Otto und die organische Ursache ihres Unwohlseins.

Der *manifeste* Trauminhalt wird also durch die Bemühungen der freien Assoziation und das Analysieren des Psychoanalytikers zum verständlichen, übersetzten *latenten* Trauminhalt. Peter Chairon stellt in seinem Buch *Die Traumdeutung von A bis Z* folgenden Vergleich der Traumdeutung mit einer Gedichtinterpretation:

„So wie man ein schwieriges Gedicht, sagen wir aus dem Expressionismus oder Symbolismus, interpretieren oder auch ein Märchen oder Mythos tiefenpsychologisch deutet, so verläuft die Arbeit am oberflächlichen, manifesten Trauminhalt.“⁵³

Dieser Vergleich veranschaulicht den Aufwand, der gebraucht wird, um vom *manifesten* zum *latenten* Trauminhalt zu gelangen. Nun stellt sich aber die Frage wie es vom *latenten* Erlebten oder Gedachten zum *manifesten* Trauminhalt kommt. Um diese Transformation zu beschreiben, muss vorerst der psychische Apparat laut Freud erklärt werden.

3.2.2 Bewusstes und Unbewusstes nach Freud

In der 1923 erschienenen Schrift „Das Ich und das Es“ von Freud, geht es um eine grobe Zusammenfassung, der bereits in anderen Schriften niedergeschriebenen Darstellung von Bewusstsein und Unbewusstsein, welche für die Traumdeutung von großer Bedeutung ist.

„Die Unterscheidung des Psychischen in Bewusstes und Unbewusstes ist die Grundvoraussetzung der Psychoanalyse und gibt ihr allein die Möglichkeit, die ebenso häufigen als wichtigen pathologischen Vorgänge im Seelenleben zu verstehen, der Wissenschaft einzuordnen. [...] Bewusst sein ist zunächst ein rein deskriptiver Terminus, der sich auf die unmittelbarste und sicherste Wahrnehmung beruft.“⁵⁴

⁵² Chairon, 2018, S. 156.

⁵³ Chairon, 2018, S.156.

⁵⁴ Freud, 2017, S. 7f.

Freud nimmt hier zu Beginn des Schreibens die Unterscheidung zwischen bewusst (Ich) und unbewusst (Es) vor. Das Bewusste ist in der direkten Wahrnehmung verankert und der Psyche in direkter Form vorhanden. Es handelt sich also um Inhalte und Erlebtes, das nach Belieben wieder hervorgerufen werden kann.

Diese bewussten Inhalte sind jedoch oft nur für kürzeste Zeit im Bewusstsein und rutschen dann in das Gebiet des Unbewussten. So sei das Unbewusste der Teil des psychischen Apparates, der Erfahrungen verarbeite und zur Aufrechterhaltung der seelischen Dynamik verdränge.⁵⁵

„Unseren Begriff des Unbewussten gewinnen wir also aus der Lehre von der Verdrängung. Das Verdrängte ist uns das Vorbild des Unbewussten. Wir sehen aber, dass wir zweierlei Unbewusstes haben, das latente, doch bewusstseinsfähige und das Verdrängte, an sich und ohne weiteres nicht bewusstseinsfähige.“⁵⁶

So lässt sich die Psyche in drei Kategorien einteilen. Das im Zitat beschriebene, latent Unbewusste, welches jedoch ins Bewusstsein zurückgerufen werden könnte, benennt Freud das Vorbewusste (Über-Ich). Diejenigen Inhalte, die von dem Bewusstsein verdrängt worden sind, sind als das Unbewusste zusammenzufassen.

„Wir heißen das Latente, das nur deskriptiv unbewusst ist, nicht im dynamischen Sinne, *vorbewusst*; den Namen *unbewusst* beschränken wir auf das dynamisch unbewusste Verdrängte, so dass wir jetzt drei Termini haben, bewusst (bw), vorbewusst (vbw) und unbewusst (ubw), deren Sinn nicht mehr rein deskriptiv ist. Das Vbw, nehmen wir an steht dem Bw viel näher als das Ubw, und da wir das Ubw psychisch geheißen haben, werden wir es beim latenten Vbw umso unbedenklicher tun.“⁵⁷

Diese drei Instanzen sind untrennbar und machen die Psyche des Menschen aus. Das Vorbewusste befindet sich zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten, welche eigentlich keine direkten Berührungspunkte haben – außer beim Träumen -, und das Unbewusste kann nur durch das Durchlaufen des Vorbewussten ins Bewusstsein rücken.⁵⁸

Wird diese Theorie mit der Traumbildung in Zusammenhang gebracht, so ergibt sich, dass der Traum seinen Ursprung meist im Unbewussten – also Verdrängten – hat. Die verborgenen Wünsche oder Triebkräfte versuchen durch das Vorbewusste ins Bewusstsein zu rücken, sind jedoch tagsüber von der Widerstandszensur daran gehindert. Diese Widerstandszensur befindet sich am Übergang zwischen Unbewusstem und Vorbewussten und lässt nur jene Inhalte durch, die für das Bewusstsein als verdrängter Gedanke nicht klar wiedererkennbar sind.⁵⁹

⁵⁵ Vgl. Freud, 2017, S. 8f.

⁵⁶ Freud, 2017, S. 9

⁵⁷ Freud, 2017, S. 9.

⁵⁸ Vgl. Freud, 1914, S. 362.

⁵⁹ Vgl. Freud, 1914, S. 362f.

Woher kommt nun der den Traum leitende Wunsch? Freud definiert drei Möglichkeiten, aus welchen sich die Herkunft des Traumwunsches erklären lässt:

1. Ein unbefriedigter Wunschgedanke, der sich im Verlaufe des Tages zugetragen hat,
2. Ein „unerledigter, aber unterdrückter Wunsch“, der verworfen wurde oder
3. Ein ständig im Unbewussten vorhandener Wunschgedanke, der nichts mit dem am Tage erlebten zu tun hat.⁶⁰

Aus dieser Kategorisierung wird ersichtlich, dass Inhalte des Vor- und Unbewussten die Grundlage des Trauminhaltes sein können. Die erste Kategorie sind jene Wünsche, die sich im Vorbewusstsein befinden, die zweite Kategorie solche, die im Vorbewussten waren, jedoch ins Unbewusste zurückgedrängt wurden und die dritte Kategorie sind jene Wünsche, die stets im Unbewussten zu finden sind.⁶¹

So wurde nun die Herkunft jener Trauminhalte geklärt, welche die Ursache eines *manifesten* Trauminhaltes sein können. Ein weiterer Schritt bleibt jedoch nach wie vor unklar: Durch welche Prozesse wird aus dem eigentlich *latenten* Gedanken oder Wunsch ein *manifest* Trauminhalt, der es schafft, die Zensur des Vorbewussten während dem Schläfe zu umgehen?

3.2.3. Die Traumarbeit

Da der Sinn beziehungsweise die „Lösung“ eines Traumes nur durch die Übersetzung des *manifesten* in den *latenten* Trauminhalt entschlüsselt werden kann, bleibt die Frage offen wie der *manifeste* Trauminhalt überhaupt entsteht. Im vorangegangenen Kapitel wurde geschildert, aus welchen Instanzen der Psyche die im Traum erschienenen Themen stammen. Nun soll jener Vorgang beschrieben werden, der den latenten Traumgedanken so kodiert, dass er während dem Schlaf an der Zensur vorbeikommt. Dieser „Übersetzungsvorgang“ wurde von Freud als die Traumarbeit bezeichnet. Gewissermaßen ist dieser Schritt das Gegenteil des Analysevorgangs, bei dem der die Psychoanalytiker in versucht den Traum zu entschlüsseln.

Achim Stephan beschrieb die Traumarbeit in seiner 1989 erschienenen Dissertation *Sinn als Bedeutung: bedeutungstheoretische Untersuchungen zur Psychoanalyse Sigmund Freuds* wie folgt:

„Die Traumarbeit ist somit der Vorgang, der den – als bereits existierend angenommen – latenten Inhalt aufgrund eines bestimmten psychischen Zustandes in den manifesten Trauminhalt, wie wir ihn im Traum erleben, verwandelt. [...] Mit dem Terminus „Traumarbeit“ ist die Gesamtheit der Operationen gemeint, die die Traummaterialien (Traumreise, Tagesreste, Traumgedanken) in den manifesten Traum verwandeln.“⁶²

⁶⁰ Vgl. Freud, 1914, S. 435.

⁶¹ Vgl. Freud, 1914, S. 435.

⁶² Stephan, 1989, S.61f.

Die von Stephan erwähnten, der Traumarbeit grundlegenden, Operationen, sind als vier verschiedene Mechanismen zu verstehen:

1. *Die Verdichtungsarbeit*
2. *Die Verschiebungsarbeit*
3. *Rücksicht auf Darstellbarkeit*
4. *Sekundäre Bearbeitung*.⁶³

Ohne die Traumarbeit wäre es denen im Un- und Vorbewussten liegenden Gedanken oder Wünschen nicht möglich als Trauminhalt ins Bewusstsein des_der Träumenden aufzusteigen.

Der erste Mechanismus ist der der *Verdichtungsarbeit*. Freud sagt in der Traumdeutung: „Der Traum ist knapp, armselig. Lakonisch im Vergleich zu dem Umfang und zur Reichhaltigkeit der Traumgedanken.“⁶⁴ Somit meint die *Verdichtungsarbeit*, dass der *manifeste* Traum eine symbolisierte Form für den *latenten* Trauminhalt darstellt. Freud stellt hier den Vergleich zwischen der Länge eines nach dem Aufwachen niedergeschriebenen Traumes im Gegensatz zu seinen viel längeren, ausformulierten *latenten* Traumgedanken nach der Analyse auf. Ein Beispiel der *Verdichtungsarbeit* ist die Verdichtung von Personen. Scheint es sich im *manifesten* Trauminhalt nur um eine Person zu handeln, so kann diese im *latenten* Traumgedanken signifikant für mehrere Personen sein. Diese Sammelperson vereint verschiedene Eigenschaften von mehreren Charakteren in einem imaginierten Körper.⁶⁵

Die *Verdichtungsarbeit* stellt eine Art Vereinfachung der im Traum dargestellten Symbole dar. So werden mehrere Elemente im Traum zu einem alle repräsentierenden anderen Element, welches auf zum Beispiel assoziative Art und Weise mit diesen in Kontakt gestellt werden kann.⁶⁶

Der zweite Traumarbeitsmechanismus ist die *Verschiebungsarbeit*. Diese bezieht sich auf die unterschiedlichen Bedeutungen und vor allem Bedeutungsintensitäten bestimmter Objekte im *manifesten* Trauminhalt im Gegensatz zu den *latenten* Traumgedanken. Zwar kann es auch vorkommen, dass die Bedeutung im *manifesten* und *latenten* Traumzustand gleich sei, jedoch gebe es meist eine „inkonstante Relation zwischen Traumgedanken und Trauminhalt“.⁶⁷ Die *Verschiebung* will also sagen, dass den Trauminhalten, denen im Traum eine große Bedeutung zukommt, nicht unbedingt auch ein wichtiger Traumgedanke zugrunde liegt.

⁶³ Vgl. Heinrich/ Deserno, 2018, S. 260.

⁶⁴ Freud, 1914, S. 208.

⁶⁵ Vgl. Freud, 1914, S. 208ff.

⁶⁶ Vgl. Freud, 1914, S. 209.

⁶⁷ Vgl. Freud, 1914, S. 227.

„[...] So hat bei der Traumbildung eine *Übertragung und Verschiebung der psychischen Intensitäten* der einzelnen Elemente stattgefunden, als deren Folge die Textverschiedenheit von Trauminhalt und Traumgedanken erscheint.“⁶⁸

Die *Verschiebung* hat also zur Folge, dass die Bedeutungsschwere bestimmter im Traum erschienener Elemente nur in Ausnahmefällen erraten werden kann, da sie unter Umständen sogar ins Gegenteil umgewendet sind. Freud geht davon aus, dass sich die Traumverschiebung als Zensurumgehungsmaßnahme entwickelt hat.⁶⁹

„Die Verschiebungen, die wir berücksichtigt haben, erwiesen sich als Ersetzung einer bestimmten Vorstellung durch eine andere ihr in der Assoziation irgendwie nahestehende und sie wurden der Verdichtung dienstbar gemacht, indem auf solche Weise anstatt zweier Elemente ein mittleres Gemeinsames zwischen ihnen zur Aufnahme in den Traum gelangte. [...] Es handelt sich beide Male um eine Verschiebung längs einer Assoziationskette, aber der gleiche Vorgang findet in verschiedenen psychischen Sphären statt, und das Ergebnis dieser Verschiebung ist das einmal, das ein Element durch ein anderes substituiert wird, während im anderen Falle ein Element seine Wortfassung gegen eine andere vertauscht.“⁷⁰

Die im letzten Nebensatz dieses Zitates beschriebene *Verschiebung* ist der dritte Mechanismus der Traumarbeit, nämlich die *Rücksicht auf Darstellbarkeit*. In diesem Mechanismus geht es darum, die latenten Traumgedanken ins Bildliche umzuwandeln. Dieser Mechanismus ist darauf zurückzuführen, dass „das Bildliche [...] für den Traum darstellungsfähig“ und damit verantwortlich für den absurden Charakter der Träume ist. In diesem Vorgang wird der Traumgedanke visualisiert, damit aus den wirren, unzusammenhängenden Gedankenteilen ein trotzdem logisch wirkender Symbolismus entstehen kann. So kommt es auch vor, dass bestimmte Gedanken erst auf der sprachlichen Ebene verschoben werden, um danach einen neuen visuellen Trauminhalt zu formen. Durch die visuelle Struktur des *manifesten* Trauminhalts entsteht der wirre und sprunghafte Charakter der Träume. Das Übersetzen der psychischen Gedanken in visuelle Inhalte ist gewissermaßen eine symbolische Komprimierung von Traumgedanken.⁷¹

Die für den Traum ausgewählten Symbole müssen jedoch nicht in jedem Traum dasselbe bedeuten, sondern können entweder wechselnde Bedeutungen haben oder gar für sich selbst stehen. Dies gilt es als Analytiker_in durch die freie Assoziation herauszufinden.⁷²

Der letzte Mechanismus der Traumarbeit ist der der *sekundären Bearbeitung*. Dieser Vorgang bezieht sich auf den Sinneszusammenhang des gesamten Trauminhalts. Die Trauminhalte, die gewissermaßen die *manifesten* Trauminhalte aneinanderschweißen und

⁶⁸ Freud, 1914, S. 230.

⁶⁹ Vgl. Freud 1914, S. 230.

⁷⁰ Freud, 1914, S. 252.

⁷¹ Vgl. Freud, 1914, S. 259.

⁷² Vgl. Freud, 1914, S. 228.

ihnen damit Sinn zusprechen, stammen aus dem Vorbewusstsein. Laut Reinhard Gasser ist es „die sogenannte sekundäre Bearbeitung, deren Absicht offenbar dahin geht, die aus der Traumarbeit resultierende Zusammenhangslosigkeit und Unverständlichkeit zugunsten eines neuen ‚Sinnes‘ zu beseitigen.“⁷³

Die *sekundäre Bearbeitung* ist dazu da, unserem Wachzustand einen verständlichen Zusammenhang für den Traum vorzuweisen. So zitiert Freud in der Traumdeutung die Leistung der sekundären Bearbeitung nach Havelock Ellis:

„Wir können uns die Sache tatsächlich so denken, dass das Schlafbewusstsein zu sich sagt: Hier kommt unser Meister, das Wachbewusstsein, der ungeheuer viel Wert auf Vernunft und Logik u. dgl. Legt. Schnell! Fasse die Dinge an, bringe sie in Ordnung, jede Anordnung genügt – ehe er eintritt, um vom Schauplatze Besitz zu ergreifen.“⁷⁴

Eine weitere Kategorisierung, die diese vier Mechanismen der Traumarbeit weiter zu unterteilen versucht, ist jene zwischen Primär- und Sekundärvorgängen.

Als Primärvorgänge oder Primärprozesse, sind alle Vorgänge zu verstehen, die im Unbewussten verortet werden können. Somit zählen die ersten drei Mechanismen der Traumarbeit – *Verdichtung*, *Verschiebung* und *Rücksicht auf Darstellbarkeit* – zu den primären Tätigkeiten des Unbewussten, welche für Freud immer der Wunscherfüllung dienen.⁷⁵

Die Primärprozesse des Unbewussten streben nach Triebbefriedigung und nach dem Lustprinzip. Da das Unbewusste im Schlaf die größten Chancen besitzt Inhalte durch Traumarbeit ins Bewusstsein zu verschieben, ist die Erläuterung der Primär- und Sekundärvorgänge für die Traumdeutung von wichtiger Bedeutung.⁷⁶

Die Primärvorgänge sind jedoch immer mit Sekundärvorgängen gekoppelt. Die sekundäre Bearbeitung, oder auch der Sekundäre Vorgang, der Traumdeutung befindet sich zwischen Vorbewusstsein und Bewusstsein. Während die Primärprozesse von Geburt an gegeben sind und das Leben gewissermaßen unbewusst lenken, bilden sich die sekundären Vorgänge erst sukzessive mit steigender Lebenserfahrung und als Hemmungsinstanz dieser.⁷⁷

„Der Primärvorgang strebt nach Abfuhr der Erregung, um mit der so gesammelten Erregungsgröße eine *Wahrnehmungsidentität* herzustellen; der Sekundärvorgang hat diese Absicht verlassen und an ihrer Statt die andere aufgenommen, eine *Denkidentität* zu erzielen.“⁷⁸

⁷³ Gasser, 1997, S. 194.

⁷⁴ Freud, 1914, S. 337.

⁷⁵ Vgl. Freud, 1914, S. 428.

⁷⁶ Vgl. Freud, 1914, S. 427.

⁷⁷ Vgl. Freud, 1914, S. 428.

⁷⁸ Freud, 1914, S. 427.

Dieses Zitat beschreibt das reziproke System zwischen Primär- und Sekundärprozessen, die sich einerseits für das Funktionieren des seelischen Apparats bedingen, andererseits jedoch gegenseitig hemmen.

Zurück zur neurobiologischen Traumforschung und den von Wolfgang Mertens beschriebenen Unterschieden zwischen dem REM- und dem Non-REM-Schlaf, sowie deren psychoanalytische Unterteilung in Primär- und Sekundärprozesshaftigkeit, so könnten die verschiedenen Prozesse den jeweiligen Schlafphasen zugeordnet werden.

Der Traum solle also nach Freud, wie anfangs beschrieben, das innere Streben nach Wunscherfüllung besänftigen. Die Frage nach dem Ursprung dieser unerfüllten Wünsche verankert Freud dabei in der Libido, infantilen Wünschen und den unbefriedigten sexuellen Trieben.⁷⁹ So schreibt Willy Peter Müller über Freuds Trieblehre:

„Freud hat sich die Frage gestellt, ob es eine einzige Motivation gebe, die alle anderen Motivierungen zusammenfasst und färbt. [...] Den *Erostrieb* [...] stellte er dem Todes-Aggressions-, Destruktionstrieb, dem Thanatostrieb gegenüber. Die Konsequenz dieser Theorie ist groß, denn daraus ergibt sich logisch, dass die meisten Verdrängungen und Frustrationen und unbewussten Wünsche und eben besonders die Trauminhalte letztlich sexueller Natur sind.“⁸⁰

Genau dieses Insistieren auf seine Sexualtheorie kostete Freud im Endeffekt wissenschaftliche Freundschaften und Anhänger. Carl Gustav Jung war einer dieser Schüler, der sich nach anfänglichen Überschneidungspunkten mit der Freud'schen Psychoanalyse von eben dieser abwendete.⁸¹

Die hier beschriebenen Vorgänge und Mechanismen der Traumdeutung nach Sigmund Freud sind zwar mittlerweile größtenteils überholt, jedoch stellen sie den ersten wichtigen Startschuss der Psychoanalyse und vor allem auch der Traumforschung dar. Die aufgeführten Begriffe sind längst nicht alle der Freud'schen Schule, jedoch sind es die für diesen Zusammenhang wichtigen.

3.3. Carl Gustav Jung und die *Analytische Psychologie*

Carl Gustav Jung wird meist als einstiger Schüler aber später Konkurrent Freuds dargestellt. Die *Diagnostische Assoziationsstudien - Beiträge Zur Experimentellen Psychopathologie* war seine 1905 veröffentlichte Habilitation, welche der Psychoanalyse Freuds sehr nahe kam und eine bis 1913 anhaltende Freundschaft zwischen den beiden Forschern zur Folge hatte.⁸²

⁷⁹ Vgl. Müller, 2014, S. 18.

⁸⁰ Müller, 2014, S. 18.

⁸¹ Vgl. Müller, 2014, S. 18.

⁸² Vgl. Danzer, 2011, S. 216.

Die Freundschaft zwischen den beiden Psychoanalytikern intensivierte sich 1907 nach Jungs Buch *Über die Psychologie der Dementia praecox*, in welches er Freuds Gedanken mit der Psychiatrie in Verbindung gebracht hatte. Beide unternahmen eine Reise in die USA, wo Freud und Jung honoriert wurden, letzterer „weil seine Assoziationsstudien den Weg zum Lügendetektor im Bereich der Kriminalistik bahnten“.⁸³

Im Jahre 1910 kam es dazu, dass sich Carl Gustav Jung auf Empfehlung Freuds „Präsident der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung“ nennen durfte. Bis zum Jahre 1913 verband Freud und Jung eine intensive Zusammenarbeit, die jedoch im besagten Jahr auseinanderbrach, da Jung die sexualisierten Theorien Freuds nicht länger unterstützte.⁸⁴

Sich von Freud und dessen Begriff der Psychoanalyse abwendend, nannte Jung seinen Zugang *Analytische Psychologie*. Mit diesem Ansatz wollte Jung „psychologische Erkenntnisse mit historischen, kulturellen, literarischen, esoterischen, heidnischen Befunden“ verbinden, wobei der religiöse und spirituelle Einfluss seines Vaters, der Pastor war, in seinen Überlegungen oft verankert war.⁸⁵

Auf der Suche nach der Bestätigung seiner Annahmen über das urtümliche Menschenverhalten, begab er sich auf mehrere Reisen nach Afrika und Amerika. Dort verglich er die bestehenden Religionsvorstellungen mit den seinigen und brachte die Forschungsergebnisse in seine Schriften ein. In den 30er Jahren erhielt Jung immer größere öffentliche Anerkennung und bekam mehrere Auszeichnungen.

Im Folgenden wird nun auf die zentralen Begriffe von Jungs *Analytischer Psychologie* eingegangen.

3.3.1. Jungs Libido-Begriff

Wie bereits angedeutet wurde, unterschied sich der psychoanalytische Ansatz Jungs nach mehrjähriger Zusammenarbeit mit Freud aufgrund verschiedener Ansichten in Bezug auf die Trieblehre beziehungsweise die Libido. Der spezielle Grund war Jungs Veröffentlichung des Buches *Wandlungen und Symbole der Libido*, welches 1912 erschien. Jung grenzte sich von Freuds sexueller Triebtheorie ab und verstand als *Libido* nicht primär die sexuelle Energie, sondern definierte diese als alle die Psyche leitenden Energien und Triebe.⁸⁶

⁸³ Vgl. Danzer, 2011, S. 216.

⁸⁴ Vgl. Müller, 2014, S. 21.

⁸⁵ Vgl. Müller, 2014, S. 21.

⁸⁶ Vgl. Danzer, 2011, S. 219.

„Die Libido im Sinne von umfassend gemeinter seelischer Energie kleide sich in unterschiedliche Gewänder und imponiere als Interesse, Streben, Intentionalität, Lust oder allgemein als Aktivität.“⁸⁷

So beschreibt Gerhard Danzer die von Jung gemeinte *Libido*-Vorstellung. Der von Freud sexualisierte Libido-Begriff bedürfe also einer neuen theoretischen Verankerung, welche ihn von ebendieser konkreten Zentrierung löse.⁸⁸ Die *Libido* im Jung'schen Sinne hat keine sexuelle Beschränkung wie bei Freud, kann aus allen möglichen Lebensbereichen entstammen und drücke „sich in unterschiedlichen körperlichen, seelischen und geistigen Formen und Symbolen aus.“ Mit dieser symbolischen Ausdrucksform ist unter anderem der Traum gemeint.⁸⁹

3.3.2. Das Bewusste und Unbewusste nach Jung

Bezüglich der Unterteilung der Psyche in das Bewusste und das Unbewusste sind sich Freud und Jung im Groben einig. Jedoch ist Jungs Aufteilung des Unbewussten anders als die von Freud.

Das Jung'sche Verständnis von dem Bewussten und Unbewussten stellt ein reziprokes System dar, bei dem die beiden Instanzen sich gegenseitig bedingen und in dynamischer Beziehung zueinander stehen. Carl Alfred Meier beschreibt das Bewusstsein im Sinne Jungs als „die zentrale Größe in der Psychologie des Menschen und der entscheidende Faktor des Menschseins überhaupt“.⁹⁰

Dem Bewusstsein kommt somit eine große Bedeutung in der Analytischen Psychologie zu. Es existiere von Geburt an und dessen vollständige Ausreifung sei ein Produkt der Ontogenese. Somit entwickle sich das Bewusstsein zu einem immer vollkommeneren Zustand und durch das Einwirken von Erfahrungen aus Um- und Außenwelt immer weiter. Inhalte, die im Bewusstsein auffindbar sind, wurden durch das *Ich* erfahren, welches dessen „zentrale Größe“ darstellt.⁹¹

Dieses *Ich*, das gewissermaßen das Organ des Bewusstseins ist, entscheidet über die Inhalte, die im Bewusstsein bleiben und als bewusst wahrgenommen werden. Aufgrund der Verwobenheit des *Ichs* und dem Bewusstsein wird es bei Jung unter dem *Ich*-Bewusstsein vereint.

⁸⁷ Danzer, 2011, S. 219.

⁸⁸ Vgl. Gasser, 1997, S. 87.

⁸⁹ Danzer, 2011, S. 219.

⁹⁰ Vgl. Meier, 1975, S. 12.

⁹¹ Vgl. Hauser, 2012, S. 72.

Das Bewusste nimmt im Gegensatz zum Unbewussten einen sehr kleinen Anteil der Gesamtpsyché ein. So beschreibt Jung die Inhalte des Unbewussten als „Vergessenes, Verdrängtes, unterschwellig Wahrgenommenes, Gedachtes und Gefühltes“. ⁹²

Der kompensatorische Gegenspieler zum Bewussten ist das Unbewusste. Angelehnt an Freuds Überlegungen zum Unbewussten waren alle nicht dem Bewusstsein abrufbaren Inhalte und Wünsche dem Unbewusstsein zuordenbar.

Jedoch unterteilt sich das Unbewusste in zwei verschiedene Schichten:

„Das kollektive Unbewusste ist ein Teil der Psyche, das von einem *persönlichen Unbewussten* dadurch negativ unterschieden werden kann, dass er seine Existenz nicht persönlicher Erfahrung verdankt und daher keine persönliche Erwerbung ist. Während das *persönliche Unbewusste* wesentlich aus Inhalten besteht, die zu einer Zeit bewusst waren, aus dem Bewusstsein jedoch entschwunden sind, indem sie entweder 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.“⁹³

Das Unbewusstsein besteht also aus dem durch Erfahrungen geprägten Teil des *persönlichen Unbewussten* und dem angeborenen, ubiquitären *kollektiven Unbewussten*. Der große Unterschied dieser zwei Instanzen scheint für Jung derjenige zu sein, dass sich das *persönliche Unbewusste* erst durch Erfahrung bildet und im Verlaufe des Lebens weiterentwickelt, während das *kollektive Unbewusste* von Beginn an in der Psyche verankert sei. ⁹⁴

Somit stimmt das *persönliche*, auch *individuelle Unbewusste* bei Jung mit dem Unbewussten bei Freud überein, welche beide aus verdrängten Inhalten und Triebregungen bestehen. ⁹⁵

Das *kollektiv Unbewusste* grenzt sich jedoch von Freuds Begriff des Unbewussten ab. Da Jung bei der Analyse seiner Patient_innen öfter in der Mythologie verankerte Bilder wiedererkennt, stellt er die These auf, dass in jedem Menschen bestimmte allgemeine Strukturen verankert sind. Laut Katharina Hauser findet Jung diese allgemeinen Strukturen „in der tiefsten Schicht des menschlichen Unbewussten und gibt dieser den Namen *Kollektiven Unbewussten*. [...] Hier liegt für ihn das geistige Erbe der gesamten Menschheit verborgen.“⁹⁶

Gerhard Danzer beschrieb das *kollektiv Unbewusste* folgendermaßen:

„Ähnlich wie tiefliegende Gesteinsschichten Aussagen über die Vorgeschichte der Erde ermöglichen, treffe man in der menschlichen Psyche auf Ablagerungen uralter Erfahrungen, die analog zu den Instinkten der Tiere festgelegte Verhaltensdispositionen bekunden.“⁹⁷

⁹² Vgl. Jung, 1950, S. 656.

⁹³ Jung, 1995, S. 55.

⁹⁴ Vgl. Müller, 2014, S. 21.

⁹⁵ Vgl. Danzer, 2011, S. 220.

⁹⁶ Hauser, 2012, S. 75.

⁹⁷ Danzer, 2011, S. 220.

Somit scheinen dem *kollektiven Unbewussten* bestimmte pränatale Ideen, Konzepte und Bilder eingeprägt sein. Carl Gustav Jung hat diese im *kollektiv Unbewussten* verankerten Vorstellungen *Archetypen* benannt.

3.3.3. Archetypen

Die von Jung beschriebenen Archetypen stellen all jene Vorstellungen des *kollektiven Unbewussten* dar, die von der Einzelperson nicht erfahren wurden, sondern als Motiv einer Darstellung im Unbewussten vorhanden sind. So beschreibt Jung die *Archetypen* in Bezug auf die Traumsymbolik wie folgt:

„Der Begriff Archetypus wird oft dahingehend missverstanden, dass er beispielsweise ein bestimmtes, scharf umrissenes mythologisches Motiv oder Bild bedeute. [...] Im Gegenteil ist der Archetypus eine Tendenz, Vorstellungen zu erzeugen, die sehr variabel sind, ohne ihr Grundmuster zu verlieren. Es gibt, zum Beispiel, viele Darstellungen des Motivs der feindlichen Brüder, aber es gibt nur *ein* Motiv. Es lässt sich lediglich als eine Tendenz zu dieser Art Vorstellungsbildung beschreiben.“⁹⁸

Mit seinen *Archetypen* und deren Beschreibung ist Jung oft auf Kritik gestoßen, da er in diesem Zusammenhang missverständlicher Weise von „ererbten Vorstellungen“ sprach. Dies führte dazu, dass viele die von Jung beschriebenen *Archetypen* niederfällig als Aberglauben abschätzten. Jedoch steckt hinter Jungs Theorie der im *kollektiven Unbewussten* verankerten *Archetypen* eine wichtige Feststellung. Die in der Vergangenheit vorgekommenen Traumbilder verraten, dass in egal welchem Zeitalter oft ähnliche Vorstellungen und Denkmuster vorkommen, auch wenn das betrachtete Individuum besagte Vorstellung noch nicht selbst erlebt hat. Auch das Verständnis von Emotionen oder Instinkten ist ein Beispiel für die Wirkweise dieser *Archetypen*.⁹⁹

Die *Archetypen* sind also „kulturell bedingte Prädispositionen“. ¹⁰⁰ Hierzu zählen nicht nur Vorstellungen und Motive, sondern auch der Alterungsprozess oder Entwicklungsstadien der Psyche. So zählen für Leonhard Schlegel diejenigen Vorstellungen als archetypisch, die „unabhängig von jeder mündlichen und schriftlichen Überlieferung, über Ort und Zeit hinweg universal verbreitet sind und sich als Motive, allenfalls in abgewandelter Form, in der allgemeinen Kulturgeschichte nachweisen lassen.“¹⁰¹

Da nach Jung die Menschheit in verschiedenen Stadien stets dieselben Erfahrungen durchlaufen hat, haben sich diese Strukturen in der Psyche, nämlich als *kollektives*

⁹⁸ Jung, 2001, S.51f.

⁹⁹ Vgl. Jung, 2001, 52ff.

¹⁰⁰ Vgl. Walach, 2019, S. 16.

¹⁰¹ Schlegel, 1973, S. 114.

Unbewusstes mit seinen *Archetypen* verankert. Somit sind diese kollektiven Vorstellungen nicht auf den Erfahrungswert des Menschen zurückzuführen, sondern werden quasi mitgeboren.¹⁰²

Archetypische Phänomene werden vom Menschen generell eher nicht erkannt, sondern erscheinen nur in dem bestimmten Fall der Analyse. Außerdem treten sie meist in Situationen ein, wo das *Ich* geschwächt ist, also beim Träumen, im Rauschzustand oder in Zeiten der Not.¹⁰³

Da sich Jung mit seiner *Archetypen*-Theorie oft missverstanden fühlte, klärte er im Laufe seiner Karriere immer wieder auf, dass es sich bei diesen *Archetypen* nicht um exakte Bilder eines bestimmten Sachverhaltes oder einer Idee handle, sondern um „ein als sich leeres, formales Element, das nichts anderes ist, als eine „*facultas praeformandi*“, eine a priori gegebene Möglichkeit der Vorstellungsform.“¹⁰⁴ Die *Archetypen* könnten gewissermaßen mit Instinkten verglichen werden, die für das psychische Gleichgewicht sorgen.¹⁰⁵

Eine Sonderform des *Archetypus*, die in jedem Menschen vorhanden sei, ist jene des *Anima* beziehungsweise *Animus*. Während *Anima* das feminine Unbewusste eines Mannes bezeichnet, ist *Animus* das *maskuline* Unbewusste einer Frau.¹⁰⁶

Jung unterscheidet gewissermaßen stereotypische Eigenschaften von Mann und Frau, sodass in diesem Sinne die *Anima* im Körper des Mannes für alle der Frau zugeschriebenen Eigenheiten verantwortlich sei. Hierzu zählen „Gefühle, Ahnungen, Empfänglichkeit für das Irrationale, persönliche Liebesfähigkeit, Natursinn“ etc.¹⁰⁷

Vor allem für die Traumdeutung Jungs haben diese *Archetypen* also eine besondere Bedeutung. Bevor jedoch auf die Traumdeutung von Jung eingegangen wird, soll der *Individuationsprozess* beschrieben werden.

3.3.4 Der *Individuationsprozess* und das *Selbst*

Hatte Jung Patient_innen mit einer psychischen Erkrankung, so führte er dies im Sinne der analytischen Psychologie auf einen nicht vollendeten *Individuationsprozess* zurück. Somit ist der *Individuationsprozess* beziehungsweise die Vollendung der Individuation

¹⁰² Vgl. Jung, 1943 S. 125.

¹⁰³ Vgl. Danzer, 2011, S. 221.

¹⁰⁴ Vgl. Jung, 1995, S.95.

¹⁰⁵ Vgl. Müller, 2003, S. 31.

¹⁰⁶ Vgl. Müller, 2014, S. 22.

¹⁰⁷ Vgl. von Franz, 2005, S. 389; Anmerkung: Diese Annahme ist jedoch heutzutage überholt. Die Autorin differenziert sich von einer so strikten Sichtweise, jedoch ist diese der Arbeit und der Theorie unabdinglich.

die Aufgabe eines_eines analytischen Psychiaters_in in Zusammenarbeit mit seinem_seiner Patient_in im Falle des nicht eigenständigen Erreichens.¹⁰⁸

„Der Individuationsprozess ist in seiner Gesamtheit eigentlich ein spontaner, natürlicher, autonomer, jedem Menschen potentieller mitgegebener Ablauf innerhalb der Psyche, wenn er sich dessen auch zumeist unbewusst ist. Er bildet, insofern er nicht durch besondere Störungen gehindert, gehemmt oder verborgen wird, als ‚Reifungs- bzw. Entfaltungsprozess‘ die psychische Parallele zum Wachstums- und Alterungsprozess des Körpers. Unter bestimmten Umständen [...] kann er durch verschiedene Methoden angeregt, intensiviert, bewusst gemacht, bewusst erlebt und verarbeitet werden, und dem Menschen dadurch zu einer größeren ‚Vollständigkeit‘, zu einer ‚Abrundung‘ seines Wesens verhelfen.“¹⁰⁹

Anhand dieses Zitates wird klar, dass die Individuation für jeden Menschen vorhergesehen ist und von jedem Menschen im Idealfall durchlaufen werden soll. Die Individuation stellt den Prozess dar, der die Entwicklung und Ausreifung der psychischen Reife genannt werden kann. Der zu Erreichende seelische Zustand, der nach dem Individuationsprozess einsetzt, ist durch den Terminus *Selbst* beschrieben. Somit wird der Weg der Individuation oft mit dem Weg vom *Ich* zum *Selbst* beschrieben.¹¹⁰

Dieser *Individuationsprozess* ist in zwei Lebenshälften aufgeteilt. In der ersten Lebenshälfte geht es darum sich mit der äußeren Realität zu akklimatisieren und sich gewissermaßen parallel zur physischen Reife in seiner Umwelt einzufinden. Fortpflanzung gehört auch in die erste Lebenshälfte des *Individuationsprozesses*. Diese Phase wird auch Expansionsphase genannt, wo eines der wichtigsten Ziele die „gesicherte Ausfaltung des Ich-Komplexes“ ist.¹¹¹ In der zweiten Lebenshälfte, „der Introversion [...] in der die Projektionen unbewusster Inhalte in die Welt zurückgenommen, die Ganzheit (das Selbst) entwickelt werden muss“, findet am Ende die Vollendung der Individuation statt.¹¹²

Das von Jung beschriebene *Selbst*, stellt einerseits Ziel des lebenslangen *Individuationsprozesses* dar und ist andererseits die treibende Kraft aller psychischen Phänomene. Das *Selbst* ist dort verortbar, wo auch die *Archetypen* ihren Platz haben: im *kollektiven Unbewussten*.¹¹³

Durch das Zusammenspiel zwischen *Selbst* und *Archetypen* sind bestimmte Reifungsprozesse beispielsweise erst möglich. Dank dem *Archetypus* „Held“ wenden wir uns laut Jung ab einem bestimmten Alter von unseren Eltern ab, um ein eigenes Leben zu führen und Unabhängigkeit zu beweisen.¹¹⁴

¹⁰⁸ Vgl. Hauser, 2012, S. 81.

¹⁰⁹ Jacobi, 1972, S. 164f.

¹¹⁰ Vgl. Müller, 2014, S. 22.

¹¹¹ Vgl. Vogel, 2008, S.36.

¹¹² Vgl. Vogel, 2008, S. 36.

¹¹³ Vgl. Vogel, 2008, S. 33.

¹¹⁴ Vgl. Roth, 2003, S. 174f.

In Jungs Schrift „Vom Wesen der Träume“ geht er auf einen bestimmten Schnittpunkt zwischen Individuation und Traum ein. Er beschreibt immer wiederkehrende Inhalte, die in Traumserien vorkommen und sich weiterzuentwickeln scheinen, wie einen „in planvollen Stufen verlaufener Entwicklungs- oder Ordnungsprozess.“ Jung hat „diesen in der Symbolik langer Traumserien sich spontan ausdrückenden unbewussten Vorgang als Individuationsprozess bezeichnet.“¹¹⁵

Als nächstes soll nun auf die Traumdeutung nach Carl Gustav Jung eingegangen werden.

3.3.5 Carl Gustav Jungs Traumdeutung

„Gegenüber der bekannten Freudschen Ansicht vom Wesen des Traumes, dass er eine „Wunscherfüllung“ sei, haben ich und ebenso mein Freund und Mitarbeiter Alphonse Maeder den Standpunkt eingenommen, der Traum sei eine *spontane Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewussten in symbolischer Ausdrucksform*.“¹¹⁶

Jungs Interesse am Traum war wohl nicht nur auf Freud zurückzuführen, sondern kam auch von der Frage nach der Herkunft der *manifesten* Trauminhalte. So beschreibt er die Charakteristika des Traums als diskontinuierliches Erleben von dem „Überbleibsel einer eigenartigen psychischen Tätigkeit, welche während dem Schlaf stattfindet.“ Somit ist der Traum klar abgetrennt von jeglichen bewussten Inhalten der Psyche. Jedoch schreibt Jung dem Traum eine andere Kontinuität zu als dem des bewusst Erlebten, nämlich „zunächst nach rückwärts“, indem der Traum bereits Erlebtes, aber scheinbar verdrängtes wieder ins schlafende Bewusstsein bringt. Andererseits haben Träume die Eigenschaft mit *manifesten* Trauminhalten unser Bewusstsein und unsere Stimmung zu beeinflussen.¹¹⁷

So schreibt Jung in seiner Schrift „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“ von 1916, also bereits nach der Abwendung von Freud, dass der wissenschaftlich anerkannte Status der Traumforschung auf die Bemühungen Freuds zurückzuführen sei.¹¹⁸

3.3.5.1. *Antezedentien* und Tagesreste nach Jung

Jungs erste traumbezogene Publikation nähert sich ganz vorsichtig dem eigentlichen Inhalt. So charakterisiert er vorerst den Traum und dessen Herkunft indem er sagt, dass es ein „psychisches Gebilde“ ist und damit der Kausalität jedes anderen psychischen Gebildes folge. Das heißt, dass der Traum ein Produkt „vorausgegangener psychischer

¹¹⁵ Vgl. Jung, 2001, S. 141.

¹¹⁶ Jung, 2001, S.115.

¹¹⁷ Vgl. Jung, 2001, S. 89.

¹¹⁸ Vgl. Jung, 2001, S. 90.

Inhalte“ sei. Diese Inhalte, die im *manifesten* Trauminhalt in veränderter Form vorkommen, ihren Ursprung jedoch im bereits Erlebten haben, nennt Jung *Antezedentien*. Es ist die Aufgabe des_der Analysierenden das Traumbild grob aber so gut wie möglich auf *Antezedentien* zurückzuführen.¹¹⁹

Anhand mehrerer Traumbeispiele, die Jung beschreibt und analysiert, sieht er meist einen Zusammenhang zu dem am Vortag erlebten. Somit kommen im Traum oft Situationen vor, die auf Umstände des Vortags zurückzuführen sind oder diesen ähneln. Wie bei Freud sieht Jung in diesen im Traum nochmal durchlebten Szenen bestimmte unerfüllte Wünsche, die im Traum ihre Befriedigung erleben. Im Traumbild werden oft unmoralische Inhalte verändert durchlebt, die der eigentlichen Moral des_der Träumenden nicht entsprechen. So hält Jung fest:

„Das Unbewusste ist das jeweils nicht Gewusste, weshalb es nicht erstaunlich ist, dass der Traum zu der jeweiligen bewussten psychologischen Situation alle diejenigen Aspekte beibringt, die für einen total verschiedenen Standpunkt der Betrachtung wesentlich wären. Es ist ersichtlich, dass diese Funktion des Traumes eine psychologische Balancierung bedeutet, eine Ausgleichung, die zum geordneten Handeln unbedingt erforderlich ist.“¹²⁰

Damit will Jung sagen, dass diejenigen Inhalte des Vortages, denen nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet wurde, die jedoch trotzdem für die seelische Balance wichtig sind, am ehesten im Traume vorkommen. Jung beschreibt den Traum als die „unbewusste Ergänzung“ der „momentanen Bewusstseinslage“ eines_einer Träumenden. Somit müssen im Falle einer Traumanalyse beides - aktuelle Bewusstseinslage und Trauminhalt – analysiert werden.¹²¹

3.3.5.2. Funktionen der Träume

3.3.5.2.1. Die *kompensatorische* Funktion

Die Ergänzung des Bewusstseins durch den erlebten Trauminhalt benennt Jung die *kompensatorische* Funktion des Traums. Jeder Traum wirke *kompensatorisch* auf das Bewusstsein des Träumers, jedoch seien verschiedene Träume von verschiedenem *kompensatorischem* Gehalt und die Bedeutung dieses Gehaltes sei oft schwer zu erkennen.¹²²

¹¹⁹ Vgl. Jung, 2011, S.91f.

¹²⁰ Jung, 2001, S.96.

¹²¹ Vgl. Jung, 2001, S.100.

¹²² Vgl. Jung, 2001, S. 101f.

Im Gegensatz zu Jung ist für Freud die *kompensatorische* Funktion des Traums, den die Träumende_n im Schlafzustand zu bewahren. So müssen Traum und Traumzensur dafür sorgen, dass die Inhalte nur bedingt affektgeladen sind, um den die Träumende_n nicht zu wecken.¹²³

„Die Träume verhalten sich kompensatorisch zur jeweiligen Bewusstseinslage. Sie erhalten, wenn möglich, den Schlaf, das heißt, sie tun es notgedrungen und automatisch unter dem Einfluss des Schlafzustandes, durchbrechen ihn aber auch wenn ihre Funktion es erfordert, das heißt, wenn die kompensatorischen Inhalte so intensiv sind, dass sie den Schlaf aufzuheben vermögen. Ein kompensatorischer Inhalt ist besonders intensiv, wenn er eine vitale Bedeutung für die bewusste Orientierung hat.“¹²⁴

In dieser *kompensatorischen* Funktion des Traumes geht es also einerseits um das Aufrechterhalten des Schlafzustandes. Ein anderer Aspekt der *kompensatorischen* Traumfunktion ist für Jung die „psychologische Selbststeuerung eines Individuums“. Dies ist gewissermaßen ein psychisches Warnsystem, das den die Träumende_n im Traumzustand vor unüberlegten Handlungen oder Entscheidungen warnen will. Jedoch sind die warnenden Faktoren des Traumes meist so sehr symbolisch paraphrasiert und höchst individuell, dass eine Übersetzung des *manifesten* Traum Inhaltes in den *latenten* Traumgedanken äußerst schwierig ist.¹²⁵

Die Kompensationsabsicht des Traums ist meist so undurchsichtig, dass sich der Analytiker erst ein Bild der Bewusstseinslage des der Patient_in machen muss, um dann zu versuchen die zu kompensierenden Affekte ausfindig zu machen. Nicht jedem *manifesten* Trauminhalt liegt eine *kompensatorische Funktion* zugrunde. Sie stellt lediglich eine Möglichkeit zur Deduktion des zu analysierenden *latenten* Traumgedankens dar.¹²⁶

Jung stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der gewünschte und imaginierte Trauminhalt oft in Kontrast zur psychologischen Selbstregulation des Individuums steht. Damit ein latenter Traumgedanke im *manifesten* Trauminhalt vorkommt, muss er von so großer Bedeutung und so energetisch geladen sein, dass er im Schlafzustand ins Traumbewusstsein vordringen kann. Ist dies der Fall, so kann ihm eine *kompensatorische Funktion* innewohnen.¹²⁷

Zusammengefasst ist die *Kompensationsfunktion* des Traumes also die Einbettung verdrängter und verborgen gebliebener Gedankeninhalte des Vortags in den Trauminhalt zur Erreichung des Bewusstseins „im Sinne der Selbststeuerung des psychischen Organismus.“¹²⁸

¹²³ Vgl. Jung, 2001, S.103f.

¹²⁴ Jung, 2001, S. 103f.

¹²⁵ Vgl. Jung, 2001, S.104f.

¹²⁶ Vgl. Jung, 2001, S.105.

¹²⁷ Vgl. Jung, 2001, S.105.

¹²⁸ Vgl. Jung, 2001, S.105.

3.3.5.2.2. Die *prospektive* und *reduzierende* Funktion

„Die prospektive Funktion dagegen ist eine im Unbewussten auftretende Antizipation zukünftiger bewusster Leistungen, etwa wie eine Vorübung oder wie eine Vorausskiz-zierung, ein im voraus entworfener Plan.“¹²⁹

Somit ist die *prospektive* Funktion eine zweite Möglichkeit für den Traum. Statt un-vollendete oder verdrängte Gedanken im Traum wiederaufzugreifen, spielt ein *prospektiver* Traum für ein in der Zukunft liegendes Event alle möglichen Geschehnisse durch, um den_die Träumende_n auf Eventualitäten vorzubereiten. Diese Funktion muss jedoch klar von einem prophetischen Traum unterschieden werden. Oft gibt der Traum nur fragmenta-rische Hinweise auf eine noch nicht ausgereifte Einstellung hinsichtlich bestimmter The-men, sodass der *prospektive* Traum teilweise erst in der Analyse als solcher identifiziert werden kann.¹³⁰

Ein weiterer wichtiger Aspekt der *prospektiven* Funktion der Träume ist, dass diese mit der Antizipation von bevorstehenden Herausforderungen den psychischen Reifungs-prozess antreiben. Durch die psychische Auseinandersetzung mit in der Zukunft liegenden Ereignissen, entwickelt sich die Psyche vorbereitend und vorausschauend in eine be-stimmte Richtung.¹³¹

Hingegen stellt die *reduzierende* Funktion des Unbewussten eine negativ-kompensierende dar. Dies komme zustande, wenn das Unbewusste auf eine Reduktion des Be-wussten hinsteuert. Im Gegensatz zum prospektiven Traum wirkt der *reduzierende* Traum eher „auflösend, entwertend, sogar zerstörend und herunterreißend.“¹³²

Eine weitere Kategorie des Traumes nach Jung ist der *Reaktionstraum*. Bei einem *Reaktionstraum* werden bestimmte Erlebnisse noch einmal durchlebt, die für das träu-mende Individuum eine noch nicht entdeckte symbolische Seite haben. So ist hier die Auf-gabe des Unbewussten diese symbolische Seite zum Erlebten hinzuzufügen und bewusst zu machen. Oft handelt es sich bei den reproduzierten Erlebnissen um traumatische.¹³³

Auf der Deutungsebene gibt es auch Unterscheidungen beziehungsweise Sichtwei-sen, die bei der Analyse beachten werden müssen. So sagt Jung, „Träume sind *objektstufig* und *subjektstufig* zu deuten“.¹³⁴

Bei dieser Kategorisierung geht es um die durch den_die Träumer_in gewollte Re-produktion eines Bildes oder einer Person, der entweder eine subjektive oder eine objektive

¹²⁹ Vgl. Jung, 2001, S. 106.

¹³⁰ Vgl. Jung, 2001, S. 107.

¹³¹ Vgl. Riedel, 1997, S. 23f.

¹³² Vgl. Jung, 2001, S.109.

¹³³ Vgl. Jacobi, S. 117.

¹³⁴ Müller, 2014, S. 25.

Bedeutung zugeschrieben werden soll. Da der Traum mitsamt seinem *manifesten* Trauminhalt und seiner *latenten* Traumgedanken ohnehin subjektiv ist, geht die Deutung auf der *Subjektstufe* davon aus, dass alle im Traum vorkommenden Personen, Bilder, Tiere, Gegenstände, sowie deren Charakteristika und Handlungen, Teile der Natur des_der Träumenden widerspiegeln.¹³⁵

„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 der Auffassung des Traumsinnes, die ich als Deutung auf der Subjektstufe bezeichnet habe.“¹³⁶

Werden Träume auf ihrer *Subjektstufe* gedeutet, so bedarf es einerseits Hinweise des_der Träumenden zur Entschlüsselung des Traumes, andererseits führt deren Analyse gleichzeitig zu einer Aufklärung der den_die Träumende_n beschäftigenden Inhalte.

Auf der zweiten Deutungsebene wird der Traum *objektstufig* analysiert. Dies bedeutet, dass der manifeste Trauminhalt auf die objektive Realität der träumenden Person bezogen wird. Hier muss ergänzt werden, dass jeder Trauminhalt einerseits subjektiv imaginiert wurde, gleichzeitig aber objektiv bedingt ist. Die im Traum imaginierten Objekte haben oft eine auf sie projizierte Einstellung in sich, weshalb die *objektstufige* und die *subjektstufige* Deutung von Inhalten meist schwer sind. Anhand der Stärke der für ein Objekt empfundenen Affekte kann diese Projektionen erkannt werden. Auf der *Objektstufe* werden die im Traum vorkommenden Elemente konkret betrachtet, ohne ihnen eine Symbolik einzuverleiben.¹³⁷

3.3.5.3. Die Traumsprache nach Jung

„Der unbewusste Teil des psychischen Ereignisses erreicht das Bewusstsein, wenn überhaupt, nur auf indirektem Wege. Das Ereignis, das die Existenz seiner unbewussten Seite verrät, ist entweder durch seine Emotionalität gekennzeichnet oder durch eine Lebenswichtigkeit, die bewusst nicht anerkannt wurde. [...] Doch kann das Ereignis seinen unbewussten Aspekt – und das ist gewöhnlich der Fall – auch in einem Traum manifestieren. Der Traum zeigt den subliminalen Aspekt jedoch in der Form eines symbolischen Bildes und nicht als rationalen Gedanken.“¹³⁸

Dieses Zitat beinhaltet für die Traumdeutung sehr wichtige Kernaussagen. So sind Träume immer symbolisch eingebettete Inhalte aus dem Unbewussten. Diese Inhalte des Unbewussten haben nicht nur den Traum als Ausdrucksform, sondern könnten auch „mit Hilfe der Intuition oder durch tieferes Nachdenken“ erörtert werden. Jedoch ist die häufigste Ausdrucksform die des Traumes, wie es Jung in seinem 1961 publizierten Buch *Symbole*

¹³⁵ Vgl. Jung, 2001, S.118f.

¹³⁶ vgl. Jung, 2001, S. 118.

¹³⁷ Vgl. Jung, 2001, S.120ff.

¹³⁸ Jung, 2001, S.8.

und *Traumdeutung* schreibt. Noch detaillierter schreibt Jung, dass beim Träumen der Ursprung des menschlichen Verständnisses der Symbolik verankert werden kann.¹³⁹

Wird nach der Sprache des Traumes gefragt, so ist unschwer zu erkennen, dass es sich bei den Traumbildern um symbolische Bilder handelt. Anders als beim Bewussten imaginieren, wo zwar auch in Bildern gedacht wird, diese jedoch durch Kausalität und Logik charakterisiert sind, erscheinen die Traumbilder eher irrational und metaphorisch.¹⁴⁰

Diese Irrationalität, die Jung im Trauminhalt sieht, ist für ihn auf zwei bereits angeschnittene Gründe zurückführbar. Einerseits zeichnet sich der Traum durch Heterogenität aus, da ihm keine Regeln der Logik unterliegen. Weder Raum noch Zeit folgen einem kausalen Realitätsprinzip, weshalb es zu verschiedensten Überschneidungen in Bezug auf Gegenwart und Zukunft, bewusste und unbewusste Inhalte, sowie geografischen Bedingungen kommen kann. Andererseits werden Trauminhalte immer symbolisch, also bildhaft, kommuniziert. Somit werden beispielsweise bestimmte Objekte durch andere im Traum substituiert und erscheinen dann im Wachzustand als irrational.¹⁴¹

Nun stellt sich aber die Frage, wer diese symbolischen Trauminhalte komponiert. Jolande Jacobi beschrieb in ihrem Buch *Die Psychologie C. G. Jungs*, dass es drei Komponenten gebe, aus denen sich der Trauminhalt zusammensetze: Teile des Bewusstseins wie zum Beispiel Tagesreste mischen sich mit Segmenten des *persönlichen* und *kollektiven* Unbewussten. Dabei ist das Selbst das ‚ausführende Traumorgan‘, das für die Synthese dieser drei Komponenten und deren Mischung zuständig sei.¹⁴²

Wie im Kapitel über die analytische Psychologie Jungs bereits erklärt wurde, dass der *Individuationsprozess* jedes Menschen vom *Selbst* aus geht, so wird hier eine der Methoden des Selbst zum Vorantreiben der Individuation offensichtlich. Das *Selbst* produziert Träume, die das träumende Individuum in seiner seelischen und psychischen Entwicklung vorantreibt und somit dem Sinne des *Individuationsprozesses* gewidmet sind.¹⁴³

Nach Jung gibt es eine Unterscheidung der Wichtigkeit von Träumen. Es gebe somit *kleine Träume*, die „der subjektiven und persönlichen Sphäre entstammen und sich hinsichtlich ihrer Bedeutung in der Alltäglichkeit erschöpfen“ und *große Träume*, die bedeutungsvoll sind und meist von symbolischen Merkmalen gekennzeichnet sind. So zeichnen sich besagte *große Träume* durch *archetypische* Inhalte und besondere, künstlerische Gestaltung aus. Außerdem treten diese, oft noch Jahre später erinnerbaren Trauminhalte in

¹³⁹ Vgl. Jung 2001, S. 8ff.

¹⁴⁰ Vgl. Jung, 2001, S. 25ff.

¹⁴¹ Vgl. Jacobi, 1972, S. 107ff.

¹⁴² Vgl. Jacobi, 1972, S. 107.

¹⁴³ Vgl. Jung, 2001, S. 141.

signifikanten Lebensabschnitten auf. Deren Deutung stellt sich als besonders schwer heraus, da die Inhalte nicht mehr exakt einer bewussten, persönlichen Vorstellung entspringen sind, sondern auf *archetypische* Grundideen oder *kollektive* Affekte zurückzuführen sind.¹⁴⁴

Diese Träume, die *archetypische* Träume genannt werden können, sind im Gegensatz zu den *kleinen Träumen* nicht durch freie Assoziation deutbar. Die *Archetypen*, die im *großen Traum* dargestellt werden, beruhen wie bereits beschrieben auf einem kollektiven Erfahrungsvokabular, welches das Gleichgewicht der Psyche gewähren will.¹⁴⁵

So beschreibt Jung die Charakteristik der großen Träume wie folgt:

„Es gibt Drachen, hilfreiche Tiere und Dämonen [...] lauter Dinge, die sich nirgends mit den Banalitäten des Alltags berühren. Der Grund hierfür ist, dass es sich um die Verwirklichung eines Persönlichkeitsteiles handelt, der noch nicht war, sondern erst im Begriffe ist zu werden.“¹⁴⁶

Die *großen*, archetypischen *Träume*, die im Verlaufe des Lebens also eine wichtige Entwicklungsinstanz darstellen, sind von bestimmter Beschaffenheit und haben eine *prospektive* Traumfunktion.

So sind die *archetypischen* Träume durch phantastische, eher märchenhafte Symbole ausgezeichnet, die sich jedoch auch mit individuellen Elementen mischen können. Die Unterteilung der *kleinen* und *großen Träume* kann also auch als eine Unterteilung in persönliche und kollektive Träume, sowie solche in denen sich beide vermischen, übersetzt werden.¹⁴⁷

Eine weitere mit den Archetypen verbundene Methode des Traumes ist die *Amplifikation*. Dies bedeutet, dass ein Symbol eine Vielzahl von Deutungsebenen innehaben kann. Die *Amplifikation* eines Motivs kann aus persönlichen, aber auch kollektiven Werten angereichert sein.¹⁴⁸ Im Traum befinden sich also bestimmte Bildmotive, die Archetypen, die durch die Amplifikation mit einer Reihe von Bedeutungen befüllt werden. Die Aufgabe des_der Analytiker_in ist es dann, die Bedeutungen auf der Subjekt- und der Objektstufe zu identifizieren und das Motiv auf den_die Patient_innen bezogen zu Interpretieren.¹⁴⁹

Ein weiteres Charakteristikum des Traumes, das Jung beschreibt ist dessen Aufbau. Jeder Traum sei in vier Phasen aufgeteilt. Angefangen mit der *Exposition*, in der „Ort der Handlung, die handelnden Personen und häufig die Ausgangslage“ beschrieben werden.

¹⁴⁴ Vgl. Jung, 2001, S. 142.

¹⁴⁵ Vgl. Jung, 2001, S. 51f.

¹⁴⁶ Vgl. Jung, 2001, S.144.

¹⁴⁷ Vgl. Jung, 2001, S. 144f.

¹⁴⁸ Vgl. Müller, 2014, S. 27.

¹⁴⁹ Vgl. Müller/Müller, 2003, S. 16.

In der Phase der *Verwicklung* spitze sich die Lage meist zu und es wird ein Spannungsfaktor eingeführt. Darauf folgt die *Kulmination* oder *Peripetie*, in der etwas Ausschlaggebendes passiert, das den Verlauf des Traumes verändert. Der Traum endet in der *Lysis*, der Lösung, die jedoch nicht in jedem Traum vorkommt, und „das durch die Traumarbeit erzeugte Resultat“ symbolisiert.¹⁵⁰

Anhand der von Jung beschriebenen Traumdramaturgie lässt sich erkennen, dass die Traumdramaturgie Ähnlichkeiten mit der Dramaturgie von filmischen Produkten hat. Der Zustand, der durch die Traumarbeit hervorgerufen werden soll, sowie deren Prozess haben sogar eine Übereinstimmung mit dem aristotelischen Katharsis-Begriff, welcher auf eine Reinigung von Affekten abzielt.¹⁵¹

Bevor im nächsten Kapitel die Schnittstellen zwischen Traum und Film beleuchtet werden, lässt sich zusammenfassend sagen, dass Sigmund Freud und Carl Gustav Jung jeweils mit ihren einerseits aufeinander basierenden Theorien und andererseits sich differenzierenden Ansätzen eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Traumdeutung und Psychoanalyse gespielt haben. Sigmund Freud müsste man hier der Rolle des Begründers der Psychoanalyse zuweisen, während Jung Freuds Ansätze einerseits akzeptiert, sich aber andererseits von diesen absetzt und andere Richtungen einschlägt. Genau diese Differenzierung der Traumdeutungsansätze stellt jedoch für die heutige psychoanalytische und psychologische Wissenschaft einen wichtigen Grundbaustein dar. Aus den dargestellten theoretischen Grundsätzen wird ersichtlich, dass sich Freud und Jung gleichermaßen mit der Herkunft der Traum Inhalte, sowie der Bedeutung und Funktion dieser beschäftigen. Genau diese beiden Faktoren werden im Rahmen der Filmanalyse von Bedeutung sein.

¹⁵⁰ Vgl. Jung, 2001, S.146f.

¹⁵¹ Vgl. Rapp, Corcilus, 2011, S. 252.

4. Der Traum und der Film

„Die Beziehung zwischen Kino und Traum ist schon häufig vermutet worden, und dem Gemeinsinn hat sie sich unmittelbar eingeprägt. Die kinematographische Projektion soll an den Traum erinnern; sie soll eine Art Traum sein, ein Beinahe-Traum.“¹⁵²

„Der Traummodus ist dadurch charakterisiert, dass sich der Träumer immer im Zentrum des Geschehens befindet. Der Filmrezipient wiederum beobachtet einen Traum mit dem Auge der Kamera.“¹⁵³

In der Einleitung wurde bereits auf die Ähnlichkeiten der Dispositionen von Kino und Schlaf beziehungsweise Film und Traum eingegangen: Meist spielt sich beides in äußerlicher Dunkelheit ab, der_die Träumende oder der_die Zuschauer_in ist in einer eher bewegungslosen Position und muss sich allem Anschein nach nicht aktiv am Geschehen beteiligen. Der Ähnlichkeit dieser beiden Dispositive wurde gar eine Ähnlichkeit mit dem intrauterinen Zustand nachgesagt, da sich der_die Zuschauer_in regressiv in eine Art Säuglingsposition zurückbegibt. Er_Sie ist abgeschottet von der Außenwelt, in einem abgedunkelten Raum, entfernt sich von der Logik der Realität, akzeptiert also eher diskontinuierliche Zusammenhänge und ist dafür offen sich mit Personen und Sachverhalten zu identifizieren.¹⁵⁴

Ein weiteres Charakteristikum, das dem Traum und dem Film eigen ist, ist die illusionäre Beschaffenheit. Traum und Film schaffen es, die Illusion einer Realität vorzugeben und den_die Zuschauer_in / Träumende_n freiwillig/ unfreiwillig in seinen Bann zu ziehen. Der Film ist von allen darstellenden Künsten derjenige, der am meisten Ähnlichkeit mit der Realität hat. So scheint er quasi realitätsgetreu die objektive Umwelt wiederzugeben und damit dem_der Zuschauer_in die Identifikationsmöglichkeit mit ihr zu erleichtern.

Werden nun diese beiden Situationen mit der der Psychoanalyse beziehungsweise der Traumforschung verbunden, so werden auch hier Gemeinsamkeiten ersichtlich. Ausgehend von der Freud'schen Psychoanalyse, bei der die Traumdeutung durch freie Assoziation erfolgt und bei der der_die Patient_in oder der_die zu Analysierende auf einer Couch liegt, wird klar, dass die Position des Liegens den Dispositionen des Kinos und des Traums ähneln. Wie im Kino spielt sich die Traumanalyse ebenso in einem scheinbar der Realität abgegrenzten Raum ab, um sich dem eigentlich Inneren zuzuwenden. Hierbei ist auffällig, dass das psychoanalytische „Setting“ ein der Außenwelt abgetrennter Bereich ist, durch den sich der_die Patient_in vom Psychoanalytiker_in eine Erlösung, Erläuterung und Erklärungen seiner innerseelischen Unruhe erhofft. Wie beim Träumen und beim Betrachten eines Films, sind der Phantasie in einer psychoanalytischen Sitzung keine Grenzen

¹⁵² Baudry, 1999, S. 393.

¹⁵³ Vgl. Gaube, 1978, S:103f.

¹⁵⁴ Zwiebel, Mahler-Bungers, 2007, S.16.

gesetzt, da sich der_die Patient_in in einer Art sicheren *Panic oder Safe Room* befindet, der die äußeren oder inneren Gefahren zwar beschwören gleichzeitig aber auch bekämpfen soll. Diese Analogie ist eine Annahme der Autorin.

Der Vergleich von Kino/ Film, Traum und *Safe Room* erscheint an dieser Stelle kein schlechter zu sein. Ein *Safe Room* ist ein meist im Wohnraum platzierter und trotzdem von diesem abgetrennter Bereich, der vor allen möglichen Katastrophen bewahren soll. Vor allem aber soll er Schutz vor Eindringlingen geben. So kann er nur von innen geöffnet werden und das unerwünschte Eindringen von außen ist quasi unmöglich.¹⁵⁵

Es wurde erwähnt, dass das Kino seit seiner Geburtsstunde ein so breites Publikum anzieht, da es die Zuschauer_innen in seinen Bann zieht, der abgegrenzt von der äußeren Realität ist. Außerdem ist der Film nur ein Produkt der Realität und falls doch Panik ausbrechen sollte, ist einem bewusst, sich in einem sicheren Raum zu befinden, wo das Gesehene nur fingiert ist. Will dieser Raum verlassen werden, so kann dies einfach geschehen. Es wird sich absichtlich in eine fiktive und affektive Situation begeben, aus der jedoch jederzeit aus eigenem Willen ausgestiegen werden kann. Dabei sollen die Gedanken des Alltags, der Realität, das Bedrückende, sowie alle anderen Sinnes-Reize hintenangestellt werden und der Film als primäre Affektionsquelle genutzt werden. Im Falle des *Safe Rooms* begibt sich der_die Bedrohte mit Absicht in einen abgeschotteten, abschließbaren Raum, um dem ‚Bösen‘ der Außenwelt zu entkommen.

Wo steckt aber die Analogie zwischen dem Traum, der Psychoanalyse und dem *Safe Room*? Wenn der *Safe Room* versucht eine Person vor Eindringlingen zu Schützen, so müsste dieser mit der Freud’schen Zensur gleichgesetzt werden. Ist die bedrohte Person bei Bewusstsein wird sie sich aus Selbstschutz in den *Safe Room* begeben, damit sie keinen physischen – hier psychischen – Schaden davonträgt. Wird diese Person jedoch im Schlaf von einem Eindringling überführt, so sinkt die Möglichkeit, dass sie es rechtzeitig in den *Safe Room* schafft oder überhaupt aufwacht, um sich zu diesem zu begeben. So wäre der Moment in dem die Person „überfallen wird“ jener, in dem die unbewussten, verdrängten Inhalte im Traum ins Bewusstsein gelangen.

Dies ist zwar eine sehr abstrakte Analogie, dennoch kann sie die Gemeinsamkeiten zwischen Film, Traum und Psychoanalyse verständlicher machen.

Carl Gustav Jung sagte, der Traum habe eine prospektive oder kompensatorische Funktion, welche der Psyche während des Schlafens einen Ausgleich gewährleisten solle, um das psychische Gleichgewicht in Takt zu halten. Es wurde aufgezeigt, dass der Traum den Menschen auf bestimmte Situationen oder Ereignisse vorbereiten kann und auch maßgeblich an der Entwicklung einer stabilen Persönlichkeit beteiligt ist.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Vgl. Federal Emergency Management Agency, 2008, S. 21.

¹⁵⁶ Vgl. Jung, 2001, S. 101f.

Exakt dieselben Eigenschaften können dem Film zugesprochen werden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Traum- und Filmerlebnis ist, dass der Trauminhalt im Gegensatz zum Filminhalt nicht auswählbar ist. Entscheidet sich ein_eine Zuschauer_in für einen (Kino-)Film, so wird er_sie vermutlich der Absicht nachgehen von seiner_ihrer eigenen Gedankenwelt Abstand zu bekommen und sich anderen Problematiken widmen zu wollen, als den eigenen. Er_Sie imaginiert sich in andere Personen hinein und lernt im Idealfall durch deren Schicksalsschläge und Leiden für sein_ihr eigenes Leben dazu. Scheinbar ohne eigene persönliche Affekte aufopfern zu müssen, erlebt er_sie Dinge, aus denen er_sie lernen kann. Zudem kann er_sie sich durch bestimmte Filme auch vom eigenen Leid ablenken und somit – wie durch den Traum – sein_ihr psychisches Ungleichgewicht wieder stabilisieren. Der_die Rezipient_in „erlebt“ bestimmte Sachverhalte ohne physische oder psychische Schäden davonzutragen, da sie ja nicht real passiert sind. Dies ist die vielleicht größte Gemeinsamkeit zwischen Traum und Film.

4.1. Psychoanalyse und Film

Dass es Parallelen gibt zwischen den psychoanalytischen Grundtheorien und der Struktur, sowie dem Dispositiv des Films, wurde nun erläutert. Eine weitere Überschneidung ist aber vor allem der Entstehungszeitpunkt von Psychoanalyse und Film. So war es das Jahr 1895 in dem einerseits von den Gebrüdern Lumière die ersten Filmprojektionen in Frankreich vorgestellt wurden und andererseits Sigmund Freud der Psychoanalyse die eine Basis liefernde Publikation *Studien über Hysterie* veröffentlichte. Beide Disziplinen starteten in Europa Ende des 19. Jahrhunderts unweit voneinander entfernt und sind nach wie vor aufgrund ihrer Ähnlichkeit kaum auseinanderzudenken. Es dauerte nicht lange bis diese Ähnlichkeit einen Einfluss auf den umgangssprachlichen Namen der amerikanischen Filmindustrie hatte, die ab 1931 als „dream factory“ bezeichnet wurde.¹⁵⁷

Schon früh versuchten Regisseure für die Entwicklung ihrer Filme Psychoanalytiker zur Hilfe zu ziehen. Einer war jedoch dem Film ganz und gar abgeneigt und konnte nicht einmal durch hohe Summen zur Mitarbeit überredet werden: Sigmund Freud.¹⁵⁸ Dabei hatte Freud selbst in seinem Buch *Die Traumdeutung* den photographischen Apparat als Vergleich herangezogen:

„Wir bleiben auf psychologischem Boden und gedenken nur der Aufforderung zu folgen, dass wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl. Die psychische Lokalität entspricht denn einem Orte, innerhalb eines solchen Apparates, an dem eine der Vorstufen des Bildes zu Stande kommt.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. Gabbard, 2001, S. 1.

¹⁵⁸ Vgl. Gabbard, 2001, S. 2.

¹⁵⁹ Freud, 1914, S. 389.

Auch wenn Freud dem Film keinen besonderen Raum in der Kunstwelt einräumte, so muss er die Ähnlichkeit von Fotografie und Psychoanalyse erkannt haben und somit auch des Films und der Psychoanalyse. Ausgehend von der eben beschriebenen Ähnlichkeit des Seeleninstruments mit dem „photographischen Apparat“ aus, so muss festgehalten werden, dass das filmische Produkt ein Ausdruck des Unbewussten des_der Regisseur_in sein müsste. Diejenigen Inhalte die er_sie als Individuum nicht durchleben kann oder darf, könnten als filmische Realität ausgelebt worden sein – wie es im Traum auch geschieht. Außerdem ist das filmische Produkt ein Ausdruck der subjektiven Sichtweise eines_einer Filmemacher_in auf bestimmte Sachverhalte. Somit ist das filmische Produkt ein sekundärprozesshaftes Gebilde, das von einem_einer Regisseur_in bewusst gestaltet wurde und das vom Rezipierenden durch technische Reproduktionsmöglichkeiten quasi unbegrenzt wiederholbar ist.¹⁶⁰

„Der Traum ist ein primärprozesshaftes Gebilde, das auf einer inneren Leinwand abläuft, welches das unbewusste Subjekt ohne Mitautorschaft des bewussten Subjekts erschafft, während der Film, wie jedes Kunstwerk, vor allem auch ein bewusstes, sekundärprozesshaftes und artifizielles Produkt einer Einstellung, eines Wollens, einer Intention ist [...].“¹⁶¹

Ein Film kann zudem psychoanalytische Theorien filmisch darstellen oder thematisieren. Dies kann in allen Bereichen des Films eingebettet sein, wie zum Beispiel in bestimmte Montagearten, die den Film als subjektiv oder eher objektiv wahrnehmbar erscheinen lassen, in der psychischen Reise des_der Protagonist_in oder in dem Überkommen eines psychoanalytischen Problems. So werden im Film oft durch Träume der Charaktere deren Vergangenheit, Ängste oder inneres Seelenleben eingeführt.¹⁶²

In der Einleitung dieses Kapitels wurde über die regressive Beschaffenheit des Kinodispositivs gesprochen. Der_die Zuschauer_in begibt sich absichtlich in eine Situation, die einem jedem Menschen vorangegangenes Entwicklungsstadium ähnelt: dem ungeborenen Kind im Bauche seiner Mutter. So vergleicht der anfangs zitierte Jean-Louis Baudry das Kinodispositiv mit Platons Höhlengleichnis. Beobachtet wird ein Abbild der Realität, das diese „illusionär als die wahre Welt“ widerspiegelt. Mit derselben Toleranz wird an filmische Produkte und Träume herangegangen, während sie rezipiert oder eben geträumt werden.¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. Zwiebel, Mahler-Bungers, 2007, S. 20.

¹⁶¹ Zwiebel, Mahler-Bungers, 2007, S. 16f.

¹⁶² Vgl. Gabbard, 2001, S. 11.

¹⁶³ Vgl. Zwiebel, Mahler-Bungers, 2007, S.15f.

4.2. Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Traum und Film

Im Traum sowie im Film scheint es so, als müsste das Publikum oder der_die Träumende nichts tun. Die Aktivität, die verrichtet wird scheint eher eine Passivität zu sein. Jedoch hat das Kapitel über die Traumforschung bereits neurobiologische und psychologische Erkenntnisse offenbart, warum der Traum trotz seiner scheinbaren Passivität von höchster Aktivität gekennzeichnet ist. Das Unbewusste ist dennoch wach und treibt die verdrängten Gedanken oder Tagesreste ins Bewusstsein, sodass diese zum Trauminhalt werden. Die Passivität, die während dem Schlaf zu beobachten ist, kann nur auf den Körper bezogen werden, der sich ja eigentlich nicht bewegt, jedoch im Traum mobil ist.

Ähnliches haben wir beim Film. Das ‚Berieseln-Lassen‘, wie es oft mit dem Film assoziiert wird, ist auch von objektiver Passivität gekennzeichnet. Primär werden Seh- und Gehörsinn beansprucht. Wie beim Traum ist der_die Rezipient_in eher bewegungslos. Jedoch ist der_der Zuschauer_in bewusst anwesend. So, wie er_sie im Traum mit seinen verdrängten Affekten in Kontakt kommt, sucht er_sie sich oft jene Filme zum anschauen aus, die entweder die eigenen Affekte widerspiegeln oder eben davon ablenken.¹⁶⁴ Das Gehirn ist dann in sofern beschäftigt, als dass es sich mit den im Film gezeigten Charakteren vergleicht und identifiziert. Gleichzeitig wird die im Film dargestellte Situation auf einen selbst projiziert und imaginiert. Dem Film kommt also dieselbe Freud'sche Funktion zu wie dem Traum: Es geht primär um die Wunscherfüllung. Während der Traum vor allem den Wünschen des Unbewussten nachgeht, werden durch den Film Bewusstsein und Unbewusstsein angesprochen und befriedigt. Die Wunscherfüllung beim Filmschauen ist eher auf bestimmte Affekte, Spannung oder Ablenkung abgesehen. Der Inhalt eines Filmes wird einerseits aus sicherer Entfernung erfahren, der_die Zuschauer_in ist also emotional investiert, kann jedoch jederzeit aus der Diegese aussteigen. Andererseits wirkt der gesehene Inhalt oft im Nachhinein, wenn das filmisch Erlebte auf das eigene Leben projiziert wird. Jedoch ist der Film, da er aus dem Gedankengut eines anderen Menschen entstanden ist, manchmal in der Hinsicht unbefriedigend, als dass er nicht der exakten Wunscherfüllung jedes_jeder Rezipienten_in nachgeht. Somit wird der Film der individuellen Wunscherfüllung im Gegensatz zum Traum eher selten gerecht.¹⁶⁵

Jean-Louis Baudry hat zur Aktivität während Traum und Kinobesuch das „Subjekt des Unbewussten“ als herrschende Instanz beschrieben. Diese Bezeichnung ergibt in Bezug auf die bereits beschriebenen Traumtheorien keinen Sinn, jedoch kann sie als metaphorisch für die unbewussten Entscheidungen der Traumarbeit und parallel der Auswahl

¹⁶⁴ Vgl. Metz, 1994, S. 1013.

¹⁶⁵ Vgl. Metz, 1994, 1016.

eines Filmes angesehen werden. In diesem Sinne würde das „Subjekt des Unbewussten“ entscheiden, welche Inhalte des Unbewussten im Traum vorkommen und welche nicht.¹⁶⁶

Die Aktivität des Filmschauens ist also nicht nur auf das Verstehen des Filmes zu beziehen, sondern auch auf die subjektive Anwendung des Inhalts auf das eigene Leben. Dies kann während oder nach dem Rezipieren geschehen. Inwieweit der filmisch erlebte Inhalt tatsächlich einen Einfluss auf die Psyche und die Handlungen der Rezipierenden nimmt, variiert sehr stark und ist von emotionaler Involviertheit abhängig. Jedoch kann die filmische Wirkungskraft nicht negiert werden.¹⁶⁷

So, wie aus Fehlritten oder Erfolgen von Filmcharakteren gelernt werden kann, verhält es sich auch mit den von Jung beschriebenen prospektiven Träumen. Imaginiert wird ein aufkommendes Ereignis und verschiedene Kombinationen von Handlungsabläufen, um sich auf die in der Zukunft liegende Situation unbewusst vorzubereiten. Ähnlich verhält es sich mit Filmen, die in der Zukunft liegende Situationen thematisieren. Der_ die Rezipient_in wird durch sie geschult und quasi unbewusst auf mögliche Komplikationen vorbereitet.

„Gerade das große illusionistische Täuschungspotenzial des Kinos – das Realität scheinbar so wirklichkeitsgetreu abzubilden vermag – belehrt uns, wie wenig sicher unser Wissen über diese Realität ist, oder anders ausgedrückt: Sowohl die Täuschung wie die Ent-Täuschung des Kinos – mehr als die jeder anderen Kunst – veranlassen uns, unser vermeintliches Wissen infrage zu stellen, zu erweitern oder auch neu zu formulieren.“¹⁶⁸

Diese belehrende Funktion, die dem Film innewohnt, ähnelt der des Traumes stark. Während der Film versucht auf bestimmte gesellschaftlich relevante oder brisante Themen hinzuweisen, versucht der Traum innere Konflikte oder verdrängte Gefühle ins Bewusstsein zu bringen. Die (tiefen-)psychologische Absicht des Traums ist es, das Bewusstsein oder die Psyche zu schulen, Denkweisen nachhaltig zu beeinflussen und Affektwünsche zu erfüllen. Für Christian Metz ist die Prämisse der Traum nachgeht das Lustprinzip. Ganz im Sinne der Wunscherfüllung imaginiert der_ die Träumende Inhalte, die seine eigene innere Lust befriedigen sollen. Der Film hingegen folge laut Metz eher dem Realitätsprinzip: „Auch wenn er als letztes Ziel die Lust beibehält, nimmt er zuweilen lange und schwierige Umwege über Formen von Unlust auf sich, die auch als solche erlebt werden.“ Somit folgt der Film dem Lustprinzip quasi nur auf indirektem Wege.¹⁶⁹

Doch ein maßgeblicher Unterschied der beiden Dispositionen ist die Freiwilligkeit der Aktivität. Wird ein Film rezipiert, so werden sich die Rezipierenden bis zu einem gewissen Grad an der Auswahl des Inhalts beteiligt haben. Zumindest können sie im Vorhinein einschätzen auf welche Affekte der Film abzielt und welche Gemütszustände durchlaufen

¹⁶⁶ Vgl. Zwiebel, Mahler-Bungers, 2007, S.16.

¹⁶⁷ Vgl. Uhrig, 2015, S. 54.

¹⁶⁸ Zwiebel, Mahler-Bungers, 2007, S. 15.

¹⁶⁹ Metz, 1994, S. 1016.

werden könnten. Der Traum ist in dieser Hinsicht unvorhersehbar und quasi unfreiwillig. Einerseits ist die Erinnerung an den Traum nie gewiss, andererseits ist die Auswahl der in der Traumarbeit verarbeiteten unbewussten Gedanken scheinbar unbeeinflussbar. Hier können Tagesreste oder unbeendete Gedanken auftauchen (Jung) oder doch verdrängte Wünsche, die vielleicht seit der Kindheit in den Keller des Unbewussten abgedrängt wurden (Freud).¹⁷⁰

Eine weitere Verwobenheit zwischen Traum und Film ist die bereits erwähnte Tatsache, dass das filmische Produkt zum Träumen anregen soll. Die belehrende Funktion eines Films beiseitegelassen, soll die „dream factory“ die Zuschauer in eine fiktive Welt entführen, um das Geschehen um einen herum zu vergessen und diesem zu entkommen. Der traumartige Zustand, der oft beim Filmschauen eintritt, ist wie ein selbst ausgewählter *manifest* Trauminhalt.

Den Ausdruck ein erlebter Trauminhalt sei „wie im Film“ gewesen erklärt sich aufgrund der nächsten Gemeinsamkeit von Traum und Film: der Bruch mit den von der Realität gesetzten kausalen Grenzen. Wie bereits beschrieben wurde, unterliegt der Traum weder einer räumlichen noch einer zeitlichen Kontinuität und kann sprunghaft jegliche Grenzen – ob vorwärts oder rückwärts – überspringen. Der/die Träumende akzeptiert diese Diskontinuität und bemerkt meist erst bei der Erinnerung an den Traum dessen Zusammenhangslosigkeit und Sprunghaftigkeit, die während dem Träumen als logisch empfunden wurde. Ähnlich verhält es sich beim Film, da durch die Montage verschiedene eigentlich unzusammenhängende Sequenzen in einer anderen Reihenfolge ‚montiert‘ werden. Durch die Montage wird den im Film zusammenhängenden Sequenzen erst Sinn verliehen. Entgegen der zeitlichen und räumlichen Kontinuität der Realität, kann der Film durch die Montage genauso sprunghaft sein, wie der Traum – und wie im Traum wird diese Sprunghaftigkeit vom Rezipierenden ohne weiteres akzeptiert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Techniken und Produktionsweisen von Traum und Film –*Filmarbeit* und *Traumarbeit* – sehr ähnlich sind. Hier wird zum Vergleich auf die von Freud beschriebenen Mechanismen der Traumarbeit zurückgegriffen. Diese Methoden, mit denen der latente Traumgedanke zum manifesten Trauminhalt werden, sind die *Verdichtungsarbeit*, die *Verschiebungsarbeit*, die *Rücksicht auf Darstellbarkeit* und die *sekundäre Bearbeitung*. Im übertragenen Sinne sind drei dieser vier Mechanismen ebenso auf die Filmproduktion anwendbar.

Die *Verdichtungsarbeit* im Traum, die ja darauf abzielt bestimmte Inhalte in einem Objekt oder einer Person zu komprimieren, geschieht im Film ebenso: bestimmte Charak-

¹⁷⁰ Vgl. Metz, 1994, S. 1011.

tere oder Handlungsstränge sind signifikant für gesellschaftliche Stereotypen. Die Verdichtungsarbeit in Traum und Film ähnelt sich also insofern, als dass die darin vorkommenden Objekte, Personen und Handlungswege signifikant für (im Traum) mehrere Personen oder (im Film) bestimmte Stereotypen sind.

Die *Verschiebungsarbeit*, die „Übertragung der physischen Intensitäten“, ist im Film jedoch anders als im Traum und eher weniger übertragbar. Die im Film dargestellten Symbole, Objekte oder Charaktere, repräsentieren meist das, was sie eben darstellen. Somit scheint dieser Mechanismus der Traumarbeit nicht auf die *Filmarbeit* anwendbar zu sein.

Die *Rücksicht auf Darstellbarkeit* wiederum spielt im Traum eine ebenso große Rolle wie im Film. Bei diesem Mechanismus geht es um die bildliche Darstellbarkeit, also die Symbolhaftigkeit bestimmter Elemente im Traum. In dieser Transformation bekommt der Trauminhalt seinen visuellen Charakter. Da der Film ein audiovisuelles Medium ist, ist die Ähnlichkeit hier offensichtlich. In der *Filmarbeit* werden Elemente der Realität entweder realitätsgetreu abgefilmt oder künstlich für einen Film hergestellt und sind symbolisch für etwas in der Realität tatsächlich Existierendes. Hierbei muss in der *Filmarbeit* jedoch genau darauf geachtet werden, dass auf einen gesellschaftlich generierten und fundierten Symbolpool zurückgegriffen wird, damit diese überhaupt verstanden werden. In der Filmarbeit kann es sich hierbei nicht nur um symbolische Objekte handeln, sondern auch um symbolische Gefahren, symbolische Reisen oder symbolische Charaktere. Es muss jedoch immer filmisch so verpackt sein, dass das Publikum diese gesetzten Symbole verstehen kann. Der Symbolpool, aus dem ein_e Regisseur_in bestimmte visuell darstellbare und für die Filmgesellschaft verständliche Symbole auswählt, ist im übertragenen Sinne mit der Beschaffenheit des *kollektiven Unbewussten* nach C. G. Jung vergleichbar. Jedoch ist dieser Vergleich eher weit hergeholt.

Die ersten zwei in der Filmarbeit verortbaren Mechanismen der *Traumarbeit* – *Verdichtungsarbeit* und *Rücksicht auf Darstellbarkeit* – sind in der Freud'schen Traumtheorie als primärprozesshaft beschrieben worden. Die Entscheidungen werden also vom Unbewussten gefällt und die ‚Arbeit‘ wird vom Unbewussten verrichtet. Bei der *Filmarbeit* werden diese Primärvorgänge nur vermutet. So wählt ein_e Filmemacher_in bestimmte Schauspieler_innen, Montageschnitte oder Szenenbilder wahrscheinlich nach Intuition oder Gefühl aus.¹⁷¹

Der vierte Traumarbeitsmechanismus, die *sekundäre Bearbeitung*, bei dem es darum geht, die *manifesten*, zusammenhangslosen Traum inhalte in einen für den Wachzustand verständlichen Zusammenhang zu bringen, wird nicht mehr durch das Unbewusste vollbracht, sondern kommt nach Freud vom Vorbewussten.¹⁷² Die *sekundäre Bearbeitung*

¹⁷¹ Vgl. Schwan, 2001, S.109.

¹⁷² Vgl. Gasser, 1997, S. 194.

der Filmarbeit, kann übergreifend als die bewusste Verarbeitung des Filminhalts für den Rezipienten angesehen werden. So sagt auch Christian Metz zu diesem Zusammenhang:

„Aus der Sicht des Filmanalytikers spielt sich deshalb alles so ab, als ob die sekundäre Bearbeitung (die in der Traumbildung und Traumwahrnehmung nicht die wichtigste Kraft ist, sondern nur eine neben anderen) in der Produktion und Wahrnehmung des Films zur vorherrschenden und omnipräsenten Kraft würde; eine Kraft, die das mentale Milieu webt; das Milieu und den Ort, wo der Film dargeboten und aufgenommen wird.“¹⁷³

So kann die Freud'sche *Traumarbeit* mit fast allen seinen Mechanismen gut auf den Film angewendet werden, was die Ähnlichkeit zwischen dem Traum- und Filmkonstrukt noch einmal unterstreicht.

Eine im Kapitel über die Traumdeutung Jungs bereits angesprochene Ähnlichkeit zwischen Traum und Film ist zudem der Aufbau. Von Jung wurde die Traumdramaturgie durch die *Exposition*, die *Verwicklung*, die *Kulmination* und die *Lysis* beschrieben.¹⁷⁴ Die Dramaturgie der beiden Konstrukte haben insofern eine große Ähnlichkeit, als dass sie beide einem Spannungsbogen nachgehen. Ein fiktiver Film - das Genre sei an dieser Stelle nicht so wichtig – ist meist so aufgebaut, dass in einer Filmeinleitung die wichtigsten Charaktere, der Handlungsort und die Ausgangslage beschrieben werden, bevor in die Eigentliche Handlung eingetaucht wird (*Exposition*). Meistens kommt es nach der Einführung dann zu einer Zuspitzung des Geschehens. Etwas geschieht, ein Problemfaktor wird eingeführt oder ein neuer Charakter tritt in die Handlung ein (*Verwicklung*). Mit zunehmendem Verlauf des Films wird der Störfaktor aus der Verwicklungsphase schlimmer oder signifikanter, sodass sich die Situation noch mehr zuspitzt (*Kulmination*). Das Ende des Films ist meist durch die Lösung des inneren oder äußeren Konflikts gekennzeichnet (*Lysis*), wobei der Film wie der Traum auch ein „Open End“ haben kann, wo die Interpretation dem Zuschauenden oder dem/der Träumenden überlassen ist. Ob diese Traumdramaturgie auch auf den Filmtraum übertragbar ist, soll im Analyseteil dieser Arbeit untersucht werden.¹⁷⁵

Christian Metz, der sich umfangreich mit den Analogien und Unterschieden zwischen Traum und Film beschäftigt hat, fasst die wesentlichen Unterschiede zwischen Film und Traum anhand drei großer Kriterien zusammen. Der erste große Unterschied ist das „ungleichmäßige Wissen des Subjekts“, was sich unter dem Aspekt zusammenfassen lässt, dass das träumende Subjekt sich des Träumens nicht bewusst ist, während sich der Filmschauende sehr wohl über seine Tätigkeit des Rezipierens bewusst ist.¹⁷⁶

Der zweite ist die „An- oder Abwesenheit eines realen Wahrnehmungsstoffes“. Der Film ist auf den Fundus der Realität angewiesen, weshalb der Wahrnehmungsstoff meist

¹⁷³ Vgl. Metz, 1994, S. 1026.

¹⁷⁴ Vgl. Jung, 2001, S.146f.

¹⁷⁵ Vgl. Stutterheim, Kaiser, 2009, S. 50f.

¹⁷⁶ Vgl Metz, 1994, S. 1023; S. 1004.

auf die reale Umwelt zurückführbar ist. Im Film stehen die meisten Objekte für sich selbst, während im Traum durch die Traumarbeit alles möglich ist und der Phantasie im Imaginierenden keine Grenzen gesetzt sind. Die Herkunft der phantasierten Inhalte ist zwar in der Realität verankert, muss jedoch nicht mit dieser übereinstimmen.¹⁷⁷

Der dritte große Unterschied ist die Beschaffenheit des Film- beziehungsweise Traumtextes. Hier stellt Metz die zugrundeliegende Logik der Konstrukte gegenüber. Ausgehend vom fiktionalen Film und mit Ausklammerung der Avantgarde- oder Experimentalfilme, so folgen Filme immer einer zumindest für die Gesamtheit einer Filmlänge geltenden eigenen Logik, während der Traum mit seinem phantastischen und oft absurden Charakter keinen Gesetzen der Logik unterliegt.¹⁷⁸

Es wurden nun die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Traum- und Filmkonstrukt nachgewiesen. Wie aber verhält sich der Traum, wenn es zu einer Symbiose dieser beiden Konstrukte kommt? Haben im Film dargestellte Träume dieselbe von Jung beschriebene Dramaturgie?

4.3. Traum im Film

Die Analogien zwischen den Konstrukten, dem Aufbau, der Dramaturgie und den Dispositionen von Traum und Film wurden nun ausgiebig behandelt. Nun soll auf eine Sonderform der Symbiose dieser beiden eingegangen werden: die Darstellung des Traums im Film.

Schon in der ersten Schaffensperiode des Films sind viele Filme mit Traumsequenzen entstanden. Seitdem existieren sie in jeder Zeitepoche und in vielen Genres des Films filmische Traumdarstellungen. Erwähnenswert ist jedoch direkt als erste Charakteristik des Filmtraums, dass der Traum im Film meist nur einen Bruchteil der Diegese einnimmt und sich durch optische Unterschiede von der Filmhandlung abgrenzt.¹⁷⁹

In diesem Kapitel soll erst auf die Geschichte der filmischen Traumdarstellung eingegangen werden, um danach die Veränderung der Darstellungsmöglichkeiten herauskristallisieren zu können.

4.3.1. Die Entwicklung der filmischen Traumdarstellung

Dass der Film und die Traumdeutung ein identisches Geburtsjahr haben, wurde bereits beschrieben. So verwundert es auch kaum, dass der Traum schon zu Beginn der Filmproduktion einen Weg in die Darstellung gefunden hat.

¹⁷⁷ Vgl. Metz, 1994, S. 1023.

¹⁷⁸ Vgl. Metz, 1994, S. 1023.

¹⁷⁹ Vgl. Stelte, 2018, S. 142.

Die ersten Filme um die Jahrhundertwende des 19. zum 20. Jahrhunderts stellten primär allbekannte Szenarien, die eine Fabrik oder einen Zug zeigten, dar. Es wurde jedoch früh mit der Projektion von Traumszenen um die Zuschauer geworben. So beschreibt Lydia Marinelli, dass das frühe Kino von Georges Méliès beispielsweise oft mit der Darstellung von Traumsequenzen warb, jedoch waren diese meist ein Vorwand, um die neuesten filmischen Darstellungsmöglichkeiten möglichst attraktiv anzupreisen. Auffällig erscheint, dass ein Großteil der im deutsch- und französischsprachigen Raum zwischen 1895 und 1906 veröffentlichten Filme tatsächlich den Begriff ‚Traum‘ im Titel haben. Dies könnte mit der zeitgleichen Attraktion der menschlichen Innenwelt zusammenhängen, dies ist jedoch eher eine Vermutung.¹⁸⁰

Im Gegensatz zur Literatur zu dieser Zeit hatte der Film noch keine fundierte narrative Struktur, da es primär um die neue Attraktion des Kinos beziehungsweise Filmapparates selbst ging. Dies hing auch damit zusammen, dass die Menschen erstmal an das neue Medium herangeführt werden mussten und deren ‚Blick geschult werden musste‘. Es wurde früh mit dem ‚Zeigen von Innenwelten‘ geworben, wobei der Begriff Traum im Titel eines Films eher sexuelle Fantasien suggerieren sollte. Außerdem führte Marinelli die übermäßige Traumdarstellung in den Anfängen des Kinos auf dessen Allgegenwärtigkeit zurück. Der Traum und die Traumsequenzen vor allem im Stummfilm konnten auf der ganzen Welt gezeigt werden, da jeder_jede Zuschauer_in mit Träumen bekannt ist.¹⁸¹

Ein Traumfilm dieser Anfangszeit war der 35-sekündige Film *Rêve et réalité*¹⁸² (dt. Traum und Wirklichkeit), der 1901 von Ferdinand Zecca gefilmt und von Pathé produziert wurde. Er ist ein gutes Beispiel für die Überschneidung von Psychoanalyse beziehungsweise Traumdeutung und dem frühen Film.

Der Film handelt von einem alten Herrn, der mit einer verschleierte Dame, die sich später als sehr jung darstellt, am Essenstisch befindet und sich kurz darauf – im Film mit dem einzigen Schnitt symbolisiert – mit dieser in seinem heimischen Bett befindet. Im heimischen Ehebett wird die junge Dame jedoch durch die von einem Mann gespielte Ehefrau des älteren Herren ersetzt. Dieser Film kann ohne große film- und psychoanalytische Grundkenntnisse im Sinne Freuds als einen Wunscherfüllungs-traum identifizieren.¹⁸³

¹⁸⁰ Vgl. Marinelli, 2006, S.90f.

¹⁸¹ Vgl. Marinelli, 2006, S.90ff.

¹⁸² *Rêve et réalité*, R.: Ferdinand Zecca, FRA 1901.

¹⁸³ Vgl. Marinelli, 2006, S. 92f.

Bereits in dieser kurzen Phase des Schwarz-weißen Stummfilms veränderte sich die Darstellung des Traumes im Film analog zur Weiterentwicklung des technischen Verständnisses der Kamera. So wurde in Traumsequenzen immer mehr Doppelbelichtungen verwendet, um den Traum zu symbolisieren.¹⁸⁴

Anfangs wurde jedoch versucht den Traum offensichtlich von der eigentlichen Diegese zu unterscheiden, aus Angst das Publikum des neuen Mediums würde die Ebenen Realität und Traum nicht voneinander unterscheiden können. So wurden beispielsweise im 1903 erschienenen Film *The Life of An American Fireman*¹⁸⁵ von Edwin Porter und im 1901 erschienenen *Histoire d'un Crime*¹⁸⁶ (dt. *Die Geschichte eines Verbrechens*), ebenso von Ferdinand Zecca, die Träume auf dem Bild des Träumenden in eine leere Bildfläche projiziert (Abb. 2).



Abbildung 2 *Histoire d'un Crime* Traumprojektion (1901)¹⁸⁷

Das Bild zeigt den Träumenden und des Mordes verurteilten Häftling in seiner Zelle mit einem Wächter. Auf einer erst leeren Bildfläche, die hier oberhalb des Träumenden erscheint, wird der Traum in diesem Falle projiziert. Somit weiß das Publikum, dass es sich hier um einen Filmtraum handelt.

Diese Art der Traumdarstellung stellt die erste Klassifikation des Traums im Film dar: Der Traum ist ein außergewöhnlicher Zustand in einer realistischen Diegese. Wurde er in den ersten Jahrzehnten des Stummfilms meist in den Kader des_ der Träumenden projiziert

¹⁸⁴ Vgl. Marinelli, 2006, S.91f.

¹⁸⁵ *The Life of An American Fireman*, R.: Edwin Porter, USA 1903.

¹⁸⁶ *Histoire d'un Crime*, R.: Ferdinand Zecca, FRA 1901.

¹⁸⁷ Marinelli, 2006, S. 102.

ziert, wurde der Traum später anfangs durch das Ins-Bett-gehen des Träumenden signalisiert und dann wurden erste Versuche des Verschwimmens der beiden Ebenen angestellt.¹⁸⁸

Ein erster und einschneidender Bruch mit ‚normalen‘ Traumdarstellungen ist der Film *Un chien andalou* (1929)¹⁸⁹ der beiden Surrealisten Luis Buñuel und Salvador Dalí.¹⁹⁰ Der surrealistische Film war aufgrund seiner Absurdität, dem Bruch der filmischen Logik und dem absichtlich abgebildeten Ekel, ein surrealistisches Meisterwerk der frühen Traumdarstellung. Die grobe Absicht des Films war es „zu schockieren, um damit eine Bewegung in Richtung gesellschaftliche Veränderung zu erreichen.“¹⁹¹

Bereits die Entstehungsgeschichte des Films hat mit dem Traum zu tun, denn Buñuel schreibt in seiner Autobiographie *Mein letzter Seufzer*, dass die Idee zum Film aus einer Unterhaltung der beiden Surrealisten über ihre letzten Träume entsprang. Dalí träumte wohl davon, dass seine Hand voller Ameisen sei, während Buñuels Traum eines von einer Wolke durchschnittenen Mondes die Vorlage für das im Film mit einer Rasierklinge durchschnitene Auge lieferte. Nach diesem Austausch entschieden sich die beiden dazu einen Film auf der Grundlage ihrer Träume zu realisieren.¹⁹²

Der Film sollte primär provozieren und mit den dem Medium Film bis dahin inhärenten narrativen Strukturen brechen. Die in der Stummfilmzeit benutzten Texteinblendungen, die der zeitlichen Orientierung der Diegese dienten, wurden in diesem Film insofern ironisiert, als dass es verwirrende und sinnlose Zeitangaben gibt, die mit dem ebenso unlogischen Inhalt des Films nichts zu tun haben. Die Montage des Films suggeriert eine Kontinuität, die auf der narrativen Ebene jedoch nicht vorhanden sind. Die Legende besagt, dass die beiden Regisseure absichtlich „nur solche Einfälle realisierten, für die es keinerlei Erklärungsmöglichkeiten gibt“.¹⁹³

Dieser Filmklassiker ist ein Beispiel für die zweite Klassifikation der Symbiose von Traum und Film: Ein Film, in dem der Traum die gesamte Filmdiegese ausmacht und somit keiner realistischen Kausalität folgt. *Un chien andalou* ist das wohl bekannteste Beispiel dieser Kategorie. Der Versuch, den Film logisch zu erklären, wird womöglich scheitern. Die beiden surrealistischen Regisseure verzichteten auf symbolische oder metaphorische Verankerungen der im Film gezeigten Objekte und scheinen als einzige Analysemethode die

¹⁸⁸ Vgl. Stelte, 2018, S. 142.

¹⁸⁹ *Un chien andalou*, R.: Luis Buñuel/ Salvador Dalí, FRA 1929.

¹⁹⁰ Vgl. Stelte, 2018, S. 148.

¹⁹¹ Vgl. Kobbe, 1989, S. 140.

¹⁹² Vgl. Buñuel, 1972, S. 93.

¹⁹³ Vgl. Lecarpentier, 2005, S. 130.

Psychoanalyse gelten zu lassen, welche jedoch aufgrund der freien Assoziation unendliche Lösungsmöglichkeiten für das Gezeigte hat.¹⁹⁴

Die bisher beschriebenen Traumfilme gehörten der Ära der Stummfilmzeit an. Dass mit der Entwicklung des Tonfilms neue Möglichkeiten der Darstellung des Traums im Film entstehen, dürfte also nicht verwundern. Diese neuen Darstellungsmöglichkeiten wurden Ende der 1940er Jahre durch das Einführen der magnetischen Tonaufzeichnung verbreitet.¹⁹⁵ Es konnte nun also nicht mehr nur durch visuelle Mittel auf einen Übergang von filmischer Realität zu Filmtraum hingewiesen werden, sondern auch durch auditive Mittel oder eine Mischung aus beiden.

Eine weitere wichtige technische Entwicklung, die sich auf die Darstellung des Traums im Film auswirkte, war die Farbfilmtechnik. Die Bemühungen, das Schwarz-Weiß-Filmmaterial mit Farbe zu versehen war von Beginn an vorhanden. Jedoch stellte sich diese Entwicklung komplizierter dar, als vermutet und zog sich bis in die Mitte der 1930er Jahre, als „das Drei-Streifen-Verfahren von Technicolor den Farbfilm für die Mehrzahl der Filmmacher zugänglich“ machte.¹⁹⁶

Da die Farbfilmtechnik jedoch vorerst sehr teuer war und nur vereinzelten Projekten zur Verfügung stand, dauerte es mehr als 30 Jahre, bis der neue Farbfilm zur Norm der Kinolandschaft wurde. So wird gesagt, dass bis ca. 1952 primär Schwarzweiß-Filme auf dem Markt waren und ab ungefähr 1968 die Farbfilme die Mehrheit übernahmen.¹⁹⁷

Nun ist der Kultfilm *The Wizard of Oz*¹⁹⁸ von Victor Fleming aus dem Jahre 1939 in zweierlei Hinsicht für dieses Kapitel interessant. Das Musical, das auf einer Buchvorlage basiert, ist während seiner realistischen Diegese in Schwarzweiß gefilmt. Jedoch spielt sich der Großteil des Films im Traumland ‚Oz‘ ab, das im Gegensatz zur realistischen Rahmenhandlung in der neu entwickelten Technicolor-Farbfilmtechnik gedreht wurde. Da dieser Spielfilm einer der ersten war, die überhaupt den Farbfilm benutzten, wurden hier die der Farbe inhärenten Möglichkeiten für die Darstellung von surrealen Zusammenhängen und dem Traum offensichtlich.¹⁹⁹

Der Film spielt zudem maßgeblich mit den der Farbe inhärenten Möglichkeiten, da die Protagonistin Dorothee magische rote Schuhe trägt, die am Ende des Films dafür zuständig sind, dass sie die Traumwelt ‚Oz‘ verlassen kann und wieder nach Hause kommt.

¹⁹⁴ Vgl. Lecarpentier, 2005, S.130.

¹⁹⁵ Vgl. Monaco, 2013, S. 129.

¹⁹⁶ Vgl. Monaco, 2013, S. 119.

¹⁹⁷ Vgl. Monaco, 2013, S. 122.

¹⁹⁸ *The Wizard of Oz*, R.: Victor Fleming, USA 1939.

¹⁹⁹ Vgl. Robards, 1991, S. 118.

Durch das Zusammenschlagen der Schuh-Hacken mit dem Ausspruch „There’s no place like home“ wird die Traumwelt verlassen und Dorothee erwacht in ihrem Bett.²⁰⁰



Abbildung 3 Filmische Realität (Sepia) und die Traumwelt Oz (Technicolor) in *The Wizard of Oz* (1939)²⁰¹

In *The Wizard of Oz* grenzt sich der Traum, der zwar im Sinne der vorher durchgeführten Klassifikation des Traums im Film einen außergewöhnlichen Zustand in einer realistischen Diegese darstellt, jedoch den Großteil des Films ausmacht, durch die Benutzung des Farbfilms von der mit Sepia verfeinerten Schwarzweiß-Filmrealität ab. Diese, mit dem Aufkommen des Farbfilms, entstandenen Möglichkeiten der Darstellung vom Traum im Film eröffneten Regisseuren neue Türen. In diesem Zusammenhang hält Ingo Stelte fest:

„Epochen-, genre- und länderübergreifend unterscheidet sich ein Traum formal von der filmischen Realität in Ton, Musik, Licht (Über- oder Unterbelichtung), Schärfentiefe oder Farbgebung. [...] In Differenz zur filmischen Realität stehen auch Handlungslogik, Kausalität von Ereignissen, Rhythmus und Zeit (Zeitlupe oder –raffer).“²⁰²

Diese Feststellung erscheint zwar eigentlich durch die bereits beschriebenen Charakteristika vom Traum im Film logisch, dennoch muss sie an dieser Stelle angefügt werden, da sie für die diesem Kapitel folgende Filmanalyse wichtig sein wird. Jedoch differenziert sich jeder Filmtraum anhand der divergierenden Ausprägung des Unterschiedes zwischen filmischer Realität und Filmtraum.

Werden die dem Tonfilm inhärenten Möglichkeiten der Darstellungsformen des Traums im Film beleuchtet, so ist die Kommentarfunktion aus dem Off besonders nennenswert. So ist es seit dem Tonfilm möglich, den_die Träumende_n trotz des visuell angedeuteten Schlafes im Off weiterreden zu lassen, was dann auf der Ton-Ebene das Träumen suggeriert.²⁰³

²⁰⁰ Vgl. DeMello, 2009, S. 256.

²⁰¹ Schöpe, 2007, S. 16f.

²⁰² Stelte, 2018, S. 142.

²⁰³ Vgl. Kreuzer, 2014, S. 198.

Eine ebenfalls in der Zeit der 1930/1940er entstandene filmische Darstellungsmöglichkeit war der Zeichentrick- beziehungsweise der Animationsfilm. Anders als die auf realen Schauspieler_innen und vom Menschen gebauten Kulissen basierenden Filme, ist der Animations- und Zeichentrickfilm von seiner Geburtsstunde an nicht vom Repertoire der realen Umwelt abhängig. Unschwer zu erkennen unterliegt diese Art von Film keiner visuellen Grenze, da je nach Können des Zeichners oder Animateurs jegliche Phantasien oder Gedankenwelten realisiert werden können. Diese Tatsache ist vor allem für die Darstellung von Träumen relevant. Der Zeichen- und Animationsfilm hatte seinen großen Erfolg und Aufschwung etwa zur selben Zeit wie das Aufkommen des Tonfilms und der ersten Farbfilme, nämlich während der „Golden Age of Hollywood“.²⁰⁴

Ein nächster wichtiger Meilenstein in der visuellen Darstellung von Träumen war der seitdem immer weiterverbreitete Gebrauch von *CGI (Computer-Generated Imagery)*. Auch wenn die ersten Versuche der Filmproduktionen bereits Ende der 1960er Jahre waren, beeindruckte vor allem der 1977 erschienene und von George Lucas gedrehte Film *Star Wars: Episode IV – A New Hope*²⁰⁵ mit seinen CGI-Effekten. Hierbei ist anzumerken, dass CGI-Bilder im Film ohne eine fotografische Grundlage erzeugt werden können und wie der Zeichentrickfilm kein reales Objekt brauchen, um zu entstehen. Theoretisch braucht es nur den Techniker, der vor dem Computer sitzt und das Bild produziert.²⁰⁶

So hat die computergenerierte Animation auch nach einer gewissen Zeit den Zeichentrick abgelöst, da diese viel schneller ging und billiger war. Ein besonderes Beispiel, das mit der CGI-Bearbeitung von Filmen spielt und auch bei der Darstellung eines Traumes interessant ist, ist Richard Linklaters Film *Waking Life*²⁰⁷ aus dem Jahre 2001. In diesem Film tritt der Protagonist während eines Traumes, auf der Suche nach Antworten auf existentielle Fragen mit verschiedensten Personen in Kontakt. Dabei verändern diese Personen nicht selten ihre Gestalten. Das für diese Arbeit interessanteste Merkmal an diesem Film ist jedoch, dass der Regisseur sich dafür entschied die Szenen erst mit einer Kamera zu filmen, dann zu schneiden und im Anschluss von Künstlern animieren ließ. Dies führte dazu, dass die animierten Personen von verschiedenen Künstlern anders interpretiert wurden und somit eine dem Traum ähnliche wandelnde Erscheinung haben, die sonst im Film eher schwierig zu gestalten ist. Der Protagonist realisiert im Laufe des Films, dass er sich in einem Traum befindet, jedoch ist er in diesem gefangen.²⁰⁸

²⁰⁴ Vgl. Dobson, 39, S. 223ff.

²⁰⁵ *Star Wars: Episode IV – A New Hope*, R.: George Lucas, USA 1977.

²⁰⁶ Vgl. Sikov, 2010, S. 164.

²⁰⁷ *Waking Life*, R.: Richard Linklater, USA 2001.

²⁰⁸ Vgl. Baimbridge, 2001, S. 152.

Bei diesem Beispiel ist der Klartraum, also der luzide Traum besonders dargestellt, da der Realität entstammendes Filmmaterial im Nachhinein durch Künstler_innen bearbeitet wurde und dann den Trauminhalt wiedergibt. Im übertragenen Sinne wird diese Bearbeitung auf die Traumarbeit übertragen, können einige Parallelen festgestellt werden: *der latente* Traumgedanke ist in diesem Fall das mit einer Kamera gefilmte Videomaterial. Dieser stellt die Grundlage für den im Film dargestellten luziden Traum dar. Jedoch wird dieses *latente* Material durch Künstler_innen sekundär bearbeitet und so verfälscht, dass zwar manche Abschnitte der Realität sehr nahekomen, andere jedoch so sehr bearbeitet wurden, dass die Abstammung vom Video kaum erkennbar ist. Die Künstler benutzen in diesem Vergleich dann wohl der Traumarbeit ähnliche Verfahren, wie *Verdichtung, Verschiebung, Rücksicht auf Darstellbarkeit und sekundäre Bearbeitung*.

Die hier angeführten Beispiele sollten einen kleinen Überblick über die Veränderung der Darstellung des Traums im Film geben. Mittlerweile ist der Traum in vielen Filmen vorhanden und ist genreübergreifend als narratives Mittel sehr beliebt. Vor allem im Horrorfilm-Genre wird der Traum oft benutzt, da zwischen dem Horrorfilm und dem Traumzustand viele Parallelen zu finden sind.²⁰⁹

Im Folgenden soll nun eine Klassifikation des Traums im Film durchgeführt werden.

4.3.2. Die Klassifikation des Traums im Film

Im vorherigen Kapitel wurde bereits eine Klassifikation des Traums im Film angeschnitten. Es wurde unterschieden zwischen den Filmen in denen der Traum als außergewöhnlicher Zustand in einer realistischen Diegese eingebettet ist und den Filmen, in denen der Traum die gesamte Filmdiegese ausmacht und somit keiner realistischen Kausalität folgt. Einige der beschriebenen Filmbeispiele können bereits dieser Kategorisierung zugeordnet werden. Jedoch bedarf es einer weiteren Unterscheidung bei der Klassifikation des Traumes im Film: die Art und Weise der Interpretation und der Traumanalyse. Entweder wird die Interpretation des Traumes im Film vorgenommen oder sie ist ganz dem_der Zuschauer_in überlassen. Dies heißt also, dass die Analyse des im Film gezeigten Traumes entweder in die Diegese mit eingebaut ist oder der Traum vom Publikum selbst nach der Rezeption analysiert werden muss. Die Klassifikation des Traums im Film soll anhand der *Abbildung 3* visualisiert werden.

Diese Darstellung zeigt vier verschiedene Unterkategorien für die filmische Traumdarstellung auf. Im übertragenen Sinne sind diese Kategorien für alle den Traum wiedergebenden narrativen Produkte anwendbar, wie der Literatur und der darstellenden Kunst generell.

²⁰⁹ Vgl. Packer, 2002, S. 58.

Klassifikation des Traums im Film	Der Traum als außergewöhnlicher Zustand in einer realistischen Diegese. (A)	Der Traum als gesamter Inhalt des Filmes in einer traumartiger Diegese. (B)
Die Interpretation des Traumes ist im Film angelegt. (1)	Der Traum nimmt einen kleinen Teil einer realistischen Diegese ein und wird durch den_die Träumende_n selbst oder einen anderen Charakter im Film interpretiert. (A1)	Der Film besteht aus einem oder mehreren Träumen, deren Interpretation jedoch im Film angelegt ist. (B1)
Der_die Rezipient_in selbst muss den Film analysieren. (2)	Der Traum ist ein außergewöhnlicher Zustand in einer realistischen Diegese, dessen Zusammenhang jedoch vom Publikum selbst hergestellt werden muss. (A2)	Die gesamte Filmhandlung ist ein Traum und von traumartiger Beschaffenheit, bei der die Interpretation durch den_die Rezipient_in allein erfolgt. (B2)

Abbildung 4 Eigene Darstellung der Klassifikation des Traums im Film

Die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Analyse- beziehungsweise Interpretationsmöglichkeiten ist insofern wichtig, als dass hier auch die Funktion des Traums im Film ersichtlich wird. Wird der bereits angeschnittene surrealistische Film *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí als Beispiel genommen, so kann aus der Klassifikation bereits die Funktion des Films und damit des Traums im Film kategorisiert werden. Der Film, dessen gesamter Inhalt in einer traumartigen Diegese stattfindet, erfährt im Verlauf des Filmes keine Erklärung. Die einzelnen Sequenzen, die auf den Träumen der beiden Künstler basieren, werden für sich stehend und unerklärt der Interpretation des Publikums überlassen. Hier zeigt sich noch einmal die gewollte Provokation, die dieser Film 1929 bewirken wollte.²¹⁰

Festhaltbar ist, dass das Publikum der Kategorie B2 – also ein ganzer Traumfilm ohne realistische Diegese und ohne Analyse im Film – wohl eher verwirrt aus der Filmersfahrung gehen wird. Handelt es sich um einen kompletten Traumfilm, dessen Trauminterpretation durch das Publikum erfolgt, so scheinen die Analysemöglichkeiten unendlich.

Soll *The Wizard of Oz* in die Klassifikation des Traums im Film eingeordnet werden, so müsste er zwischen den Kategorien A2 und B2 eingeordnet werden. Der Traum ist ein außergewöhnlicher Zustand in einer realistischen Diegese, der jedoch den Großteil des gesamten Filmes ausmacht. Auch wenn der gesamte Traum bei *The Wizard of Oz* eine in sich geschlossene Traumdiegese hat, wird der Traum selbst nicht durch den Film interpretiert. Als Dorothee aus ihrem Traum erwacht, glaubt sie nicht, dass alles ein Traum war.

²¹⁰ Vgl. Lecarpentier, 2005, S.130.

Trotz der surrealen Charaktere (eine sprechende Vogelscheuche, ein sprechender Löwe, Hexen etc.) erschien Dorothee der erlebte (*manifeste*) Trauminhalt direkt nach dem Aufwachen als Realität. Wie sie diesen interpretiert, wie er mit ihrem realen Charakter zusammenhängt und was die im Traum vorkommenden Charaktere symbolisieren, ist dem Publikum selbst überlassen.

Im nächsten Kapitel sollen nun drei Filme mit den bisherigen Theorien analysiert und kategorisiert werden. Eine ausführlichere Filmanalyse mit weiteren für diesen Zusammenhang geeigneten Filmen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die drei analysierten Filmbeispiele wurden deshalb ausgewählt, da sie drei unterschiedlichen Etappen der technischen Filmgeschichte zuordenbar sind und sich in ihrem Zugang zur psychoanalytischen Darstellung des Traums differenzieren.

5. Filmanalyse

In diesem Kapitel sollen nun drei spezifisch ausgewählte Filmbeispiele mit den psychoanalytischen Ansätzen von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung, sowie den Filmtraumtheoretischen Grundgedanken analysiert werden. In diesem Zuge werden sie auch der eben entwickelten Klassifikation vom Traum im Film zugeordnet. Nachdem die Filme analysiert wurden, werden bestimmte Funktionen des Traums im Film, sowie deren gestalterische Merkmale und Einbettung in die filmische Diegese herausgearbeitet und verglichen.

Es wurde versucht mit der Auswahl der Filmbeispiele eine große Zeitspanne der Filmgeschichte so gut wie möglich abzudecken, sondern auch verschiedene Produktionsmodi zu beachten. Dabei werden die Filme chronologisch analysiert, um bestimmte Entwicklungen bezüglich der Darstellungsmöglichkeiten und der technischen Neuerungen leichter herauskristallisieren zu können.

In den vorangegangenen Kapiteln wurden nun der Traum theoretisch hergeleitet, psychoanalytische Traumtheorien aufgezeigt und für diese Arbeit in Zusammenhang mit dem Traumfilm gebracht. Bei der Analyse der Filmbeispiele wurde darauf geachtet, alle für diese Arbeit relevanten Charakteristika herauszuarbeiten und so gut wie möglich darzustellen. Im Fokus steht der Traum im Film, sowie dessen Darstellung, Bedeutung und Funktion für die filmische Diegese. Zudem wird bei jedem Beispiel auf deren psychoanalytische Verankerung geachtet. Die Traumtheorien von Freud und Jung stimmten zwar in manchen Gedanken überein, sind jedoch ebenso unterschiedlich. Daher erscheint es interessant zu ermitteln, welchen psychoanalytischen Grundgedanken das jeweilige Filmbeispiel folgt und wie die psychoanalytischen Theorien im Film visualisiert werden.

5.1. *Geheimnisse einer Seele* (Georg Wilhelm Pabst, 1926)

Das erste für den Zusammenhang von Traum und Film ausgewählte Beispiel ist der 1926 erschienene und von Georg Wilhelm Pabst gedrehte „psychoanalytische“ Stummfilm *Geheimnisse einer Seele*. Bereits der Titel dieses Filmes könnte auf einen Zusammenhang mit den Theorien der Psychoanalyse hinweisen. Robert T. Eberwein beschreibt in seinem Buch *Film and the Dream Screen*, dass der Film sogar mit der Absicht gedreht wurde, die erste filmische Visualisierung der Freud'schen Psychoanalyse zu sein.²¹¹ Um der Darstellung der Psychoanalyse so gerecht wie möglich werden zu können, arbeiteten die beiden Psychoanalytiker Karl Abraham und Hans Sachs am Film mit.²¹²

²¹¹ Vgl. Ebertwein, 1984, S. 60.

²¹² Vgl. Ferro, 2015, S. 1.

5.1.2. Synopsis

Der Film handelt von einem Chemiker, Martin Fellmann, der gerade im Begriff ist seiner Frau Haare aus dem Nacken zu rasieren, als im Nachbarshaus ein Mord geschieht. Erschreckt von einem Schrei schneidet er seiner Frau ausversehen in den Nacken. Am nächsten Tag erreicht das Ehepaar ein Telegramm, das ein Kinderfreund Fellmanns und der Vetter seiner Frau aus Indien zu Besuch kommen wird. Er schickt einen Dolch und eine Gottesstatue mit dem Telegramm als vorausgeschicktes Geschenk.

In der darauffolgenden Nacht wird Fellmann von einem Albtraum heimgesucht. Er selbst wird von einem seinem Kindheitsfreund ähnlich sehenden Mann beobachtet und angeschossen. Daraufhin fliegt er in die Lüfte und landet in einer Art Tempel in deren Mitte sich die geschenkte Gottesstatue befindet. Aus dem Boden tun sich auf einmal mehrere Häuser und ein Turm, dessen Turmglocken läuten. Nach längerem Hinsehen verwandeln sich die Turmglocken in die Gesichter Fellmanns lachender Frau. Später sieht Fellmann einen Mord hinter einem Fenster und wird von einem Gitter in die Höhe gezogen. Das nächste Bild sind abwechselnd der unruhige Fellmann und seine Frau, die sich die Wunde im Nacken ansieht. Nach einem kurzen Schnitt zum schlafenden Fellmann in seinem Bett, kehrt der Traum zurück und Fellmann muss beobachten, wie seine Frau mit einem dem zu Besuch kommenden Mann sehr ähnlich sehenden in einem Boot auf einem Teich sitzt. Aus dem Teich zieht Fellmanns Ehefrau eine Puppe und übergibt sie an den fremden Mann. Die beiden fahren mit dem Boot davon und als das Gespenst seiner Frau vor Fellmann erscheint, ersticht er diese mehrfach mit einem Dolch.

Schreiend erwacht Fellmann und wird von seiner Frau getröstet. Am nächsten Tag kommt der Cousin zu Besuch. Als der Chemiker davon erfährt, lässt er ein Glas fallen. Beim Essen bemerkt er, dass er kein Messer anfassen kann. Er verlässt den Esstisch und geht in ein Café, wo er einen Schlüssel vergisst. An seiner Haustüre bemerkt er den Verlust, jedoch ist ihm der Mann, der seinen Schlüssel im Café entdeckt hat gefolgt und gibt ihm diesen mit dem Hinweis er sei ein Psychiater.

Wieder zuhause empfängt ihn seine Frau und er hat bei der Ansicht des geschenkten Dolches Mordgelüste gegenüber dieser. Fellmann flüchtet zu seiner Mutter und vertraut sich dieser in Bezug auf seine Mordgelüste an. Fellmanns Mutter empfiehlt ihm daraufhin den Psychiater Dr. Orth, der ihm am Abend zuvor den Schlüssel brachte. Kurzentschlossen geht er zu Dr. Orth um sich von diesem für seine Messerphobie und Mordgelüste therapieren zu lassen. Dr. Orth besänftigt Fellmann indem er ihm verspricht durch die Psychoanalyse heilbar zu sein.

Zu Beginn der Behandlung weist Dr. Orth Fellmann darauf hin, dass nur durch deren Zusammenarbeit der unbewusste psychologische Konflikt bekämpft werden könne, der zu

seiner Krankheit führe. Gemeinsam versuchen die beiden alle Gedanken des Patienten zu sammeln um einen Grund für die Krankheit zu finden.

Während der psychoanalytischen Therapie erfährt das Publikum, dass Herr Fellmann und seine Frau unbedingt Kinder wollten, es jedoch nie funktioniert hat. Außerdem ist Fellmann von Eifersucht geplagt. Nach mehrfachem Nachfragen ergibt sich, dass Fellmann vor allem auf den Cousin seiner Frau eifersüchtig ist. Die endgültige Lösung des inneren Konflikts erfolgt erst nach der Erinnerung an den im Film gezeigten Traum, aus dem nochmal Szenen gezeigt werden. Dr. Orth findet heraus, dass Fellmann Schuldgefühle hat gegenüber seiner Frau und daher keine Messer anfassen konnte. Außerdem fand er heraus, dass die Eifersucht tief verankert war. In seiner Kindheit gab Fellmanns Frau eine gemeinsame Puppe dem Cousin. Diese Erinnerung mischte sich mit dem kinderlosen Dasein Fellmanns und mündete in seiner Krankheit.

Nach der Heilung geht Fellmann wieder nach Hause und wird herzlichst von seiner Frau empfangen, bei der er sich entschuldigt. Der Cousin von Frau Fellmann wird ebenfalls umarmt und erhält eine Entschuldigung.

In der letzten Szene des Films ist das Ehepaar friedlich und glücklich an einem schönen Haus an einem See zu sehen und erfährt, dass sie nun mit einem Kind gesegnet wurden.

Der Inhalt des Films lässt schon erkennen, dass dieser Film die damals neue Disziplin der Psychoanalyse vielleicht anwerben aber auf jeden Fall visualisieren wollte. Anhand der Synopsis des Films wird ersichtlich, wie der Protagonist eine exakte psychoanalytische Behandlung im Sinne Freuds durchlebt. Als Analysemethode wird die Freud'sche freie Assoziation benutzt, um einen signifikanten Traum zu analysieren. Sogar die Analysesituation ist wie bei Freud auf einer Couch.

5.1.2. Die Trauminszenierung und -einbettung in *Geheimnisse einer Seele*

Nicht nur anhand der Mitarbeit von zwei Psychoanalytikern wird der Zusammenhang zwischen *Geheimnisse einer Seele* und der Traumdeutung Freuds aufgedeckt. Der ganze Film wirkt wie eine filmische Anleitung zur psychoanalytischen Traumdeutung. Der Traum in diesem Film beinhaltet das zugrundeliegende psychologische Problem und die Analyse deren Lösung. Dieser inhaltliche Querverweis auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds wird auch in den ersten Sekunden des Films durch Zwischentafeln hervorgehoben (Abb. 5 und Abb. 6).

Die Traumsequenz des Films birgt einige beobachtbare und interessante Merkmale der Trauminszenierung. Im Kapitel zuvor wurden die verschiedenen Einbettungsmöglichkeiten des Traums im Film diskutiert. Die Frage ist hier, wie der Traum von der realistischen Diegese abgegrenzt ist und inwiefern er sich von dieser unterscheidet.

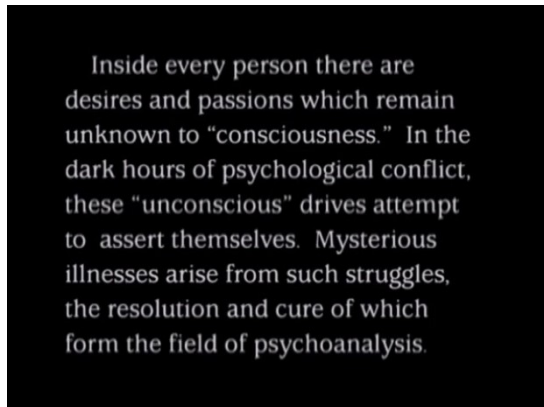


Abbildung 5 Hinweis auf Psychoanalyse

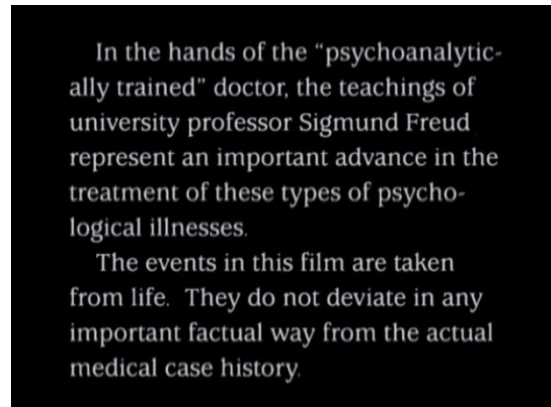


Abbildung 6 Hinweis auf Sigmund Freud

In diesem ersten Stummfilmbeispiel wird der Traum auf eine sehr klassische Art dargestellt und eingeleitet. Georg Wilhelm Pabst reichte es wohl nicht den Traum mit mehreren Szenen, in denen Herr und Frau Fellmann sich bettfertig machen und schließlich das Licht löschen, einzuleiten, sondern trennt den Traum zusätzlich mit einer Zwischentafel von der restlichen Handlung ab (Abb. 7). Es wird demnach also kaum Zuschauer_innen geben, die diese klare Traumeinführung nicht verstanden haben. Hinzuzufügen ist jedoch, dass diese Hilfestellungen für den Stummfilm teilweise unabdingbar waren.

Der Traum beginnt mit einer Sequenz, in der der sehr klein dargestellte Herr Fellmann im Schalfanzug aus der Türe eines Hauses tritt und von einem überdimensional großen Mann mit Tropenhelm – vermutlich dem Cousin seiner Frau – mit einer Waffe bedroht wird, aber nicht fliehen kann. Das tropische Motiv zieht sich durch den ganzen Traum. So sieht Fellmann nach einer längeren Flugsequenz die ihm am Tage zuvor geschenkte Statue mit einem Brief, er sei vom Cousin Hans. Es wird also relativ früh im Traum offensichtlich, dass Hans ein Störfaktor für Fellmanns Psyche darstellt. Die darstellerische Absurdität des Traums hat einen ersten Höhepunkt, als sich die Glocken des Kirchturms in weibliche Köpfe umwandeln (Abb. 8). Der gescheiterte Versuch diesen Turm zu besteigen wird von Robert T. Ebertwein als symbolisch für die gescheiterte Sexualität und Impotenz von Fellmann beschreiben.²¹³

Vermutlich um dem Publikum immer wieder bewusst zu machen, dass der Protagonist noch schläft, wird Fellmann zwischendurch des Öfteren in seinem Bett gezeigt.

²¹³ Vgl. Ebertwein, 1984, S. 63.

Der/Die Zuschauer_in bekommt das Gefühl, dass er endlich aus seinem Albtraum erwachen dürfe, er dreht sich jedoch nur unruhig im Bett herum. Es folgen mehrere schnell aneinandergeschnittene Szenen, die Trommeln zeigen und mehrere Männer, sowie Finger, die Fellmann wohl verurteilen und zuvor schon ausgelacht haben. Er erscheint in diesen Sequenzen, wie im restlichen Traum auch, proportional klein. (Abb. 9 und Abb. 10). Selbst die Seerosen, die im Teich sind, in dem seine Frau und ihr Cousin im Boot sitzen, erscheinen überdimensional groß. Die Erscheinung von Frau Fellmann am Ende des Traums, die von ihrem Ehemann brutal niedergestochen wird, scheint mit Doppelbelichtung nachträglich ins Bild hineinprojiziert worden sein, denn sie wirkt wie ein Gespenst (Abb. 11). Das Ende des Traums wird dem Zuschauer durch einen Schnitt, sowie das schreckhafte Erwachen von Herrn Fellmann signalisiert (Abb. 12).

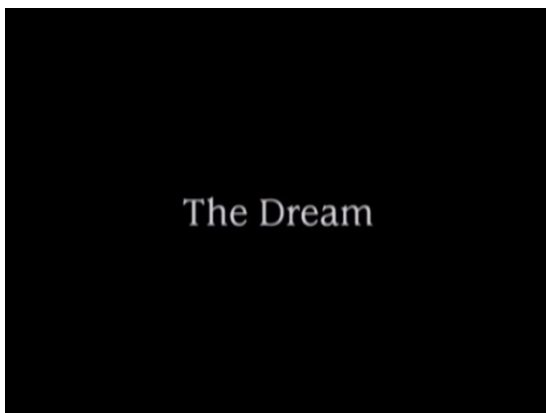


Abbildung 7 Traumeinführung



Abbildung 8 Turmglocken



Abbildung 9 Fokus auf Frau Fellmann



Abbildung 10 Kleindimensionaler Herr Fellmann



Abbildung 11 Das Erstechen der Frau



Abbildung 12 Das Erwachen

Die Darstellung des Traumes ist für die damalige Zeit sehr fortgeschritten. Durch Montage und Mehrfachbelichtungen, werden absurde Zusammenhänge verknüpft und ein klassisches Traumbild erstellt. Die Montagearbeit dieser Traumsequenz muss für die damalige Zeit ein wahnsinniger technischer Aufwand gewesen sein, stellt den Traum aber in seiner Absurdität umso realistischer dar.

Für den Verlauf des Films ist der Traum die wohl wichtigste Sequenz. Daher macht er auch beachtliche 7 Minuten der Gesamtlänge des Films aus (00:15:13-00:22:30). Ohne den Traum wäre ein Großteil der Handlung irrelevant, da die gesamte zweite Hälfte des Films primär von der Traumdeutung handelt und gewisse Traumsegmente wiederholt. Während der Therapie verwandeln Herr Fellmann und Dr. Orth den *manifesten* Trauminhalt in die *latenten* Traumgedanken, nachdem von Dr. Orth bereits angekündigt wurde, dass es eine neue Therapiemethode gebe. Während der gesamten Traumsequenz sieht das Publikum nicht genau das, was Herr Fellmann sieht, sondern befindet sich in der Position eines unbeteiligten Dritten.

Bei der Analyse des Traums wird das Publikum von Dr. Orth an der Hand genommen. Dies kann darauf zurückführbar sein, dass es der erste „psychoanalytische“ Film ist und sicherlich auch zur Verbreitung der Psychoanalyse beigetragen hat. Somit gab es mit Sicherheit viele Zuschauer_innen, die durch diesen Stummfilm das erste Mal mit der Praxis der psychoanalytischen Traumdeutung in Berührung kamen.

Ein Theorieansatz Jungs kommt bei diesem Film jedoch auch ins Spiel. Bei *Geheimnisse einer Seele* folgt die Handlung der von Jung beschriebenen Traumdiegese. In einer *Exposition* werden die Charaktere, sowie deren Beziehung zueinander vorgestellt. Die *Verwicklung*, in der die Handlung durch etwas gestört wird, könnte in diesem Beispiel die gesamte Traumsequenz sein. Als *Kulmination*, die Zuspitzung der Handlung, könnte die aufkommende Messerphobie, sowie die psychoanalytische Therapie bezeichnet werden, welche dann ihre *Lösung* in der Analyse des Traums erfährt und somit zu ein Happy End führt.

Auch entspricht die hier dargestellte Traum für Herrn Fellmann einem *großen* Traum, da er für ihn von großer Bedeutung ist.

Die Musik, die während dem Stummfilm gespielt wird, ist während des Traumes lauter und schneller als im restlichen Verlauf des Films. So wird hier auch auf der akustischen Ebene eine Unterscheidung zwischen realer Handlung und Traum vorgenommen.

5.1.3. Funktion des Traums

Wird nach der Funktion des Traums gefragt, so ist diese mehr als eine verwirrte Darstellung des seelischen Innenlebens von Martin Fellmann zu deuten. Proportional kleiner als alle anderen Traumcharaktere, weckt er den Anschein eines Kindes. Er selbst wird im Traum zum Beobachter seiner eigenen größten Ängste: der Cousin Hans fährt mit seiner Frau und einem Kind davon – so wie die beiden in der Kindheit mit der Puppe ohne ihn gespielt hatten. Diese, in der Kindheit verwurzelten und ins Unbewusstsein eingeprägten, Erinnerungen decken sich mit Freuds Theorie, dass alle psychischen Probleme infantilen (sexuellen) Ursprungs sind. Dabei ist der Traum eine reine Visualisierung der Zuspitzung des psychischen Unwohlseins von Fellmann. Die Analyse des Traums hat eine größere Bedeutung für den Handlungsverlauf als der Traum selbst. Wäre der Traum ein autonomer Teil der Handlung, so könnte er auch für die Verrücktheit und Paranoia des Charakters stehen, ohne dass ihm Beachtung geschenkt wird. Jedoch handelt es sich ja um den ersten psychoanalytischen Film, daher verwundert es nicht, dass der die Zuschauer_in Teil der Analyse wird.

Verglichen mit den Funktionen der Träume nach C.G. Jung, so wäre dieser Traum als kompensatorischer einzuordnen, da Fellmann in diesem Traumbeispiel irrationalen Drängen nachgeben kann, indem er aus Eifersucht seine Frau ersticht. Außerdem könnte der Traum auch mit seiner am Tage danach aufkommenden Messerphobie zu tun haben. Die primäre Funktion bleibt jedoch die verschlüsselte Preisgabe von innerseelischen Ängsten. Durch die Analyse des Traums wird die Vergangenheit des Charakters nachvollziehbar. Vor allem durch die freie Assoziation während der Therapie, gelingt es dem Zuschauer das Innenleben des Protagonisten zu erfahren.

Dadurch, dass der Traum in diesem Film zur Heilung des Charakters beiträgt, da es ohne ihn keinen Analysegegenstand gegeben hätte, Herr Fellmann womöglich seine Frau erstochen hätte und die Bewusstmachung seiner Eifersucht scheinbar seine Potenz angeregt hat, hat er durch die Analyse eine quasi *kathartische Funktion* für den Protagonisten.

Beachtlich ist, dass die primär sprachliche Therapiemethode im Film sehr gut durch die Zwischentitel dargestellt wird. So hält Antonio Ferro fest, dass „one of the paradoxes of

the film is that is is ‚a silent film about the talking cure’. As a silent film, it has only a few captions inserted at certain key moments.“²¹⁴

Die Suche nach dem *latenten* Traumgedanken und somit dem zugrundeliegenden psychologischen Problem gestaltet sich im übertragenen Sinne fast wie detektivische Arbeit und ist bei Martin Fellmann mit der Überwindung innerer Verdrängungsmechanismen verbunden.

Im Sinne der Klassifikation der Träume in Abbildung 4, müsste dieser Traum der Kategorie A1 zugeordnet werden (Der Traum nimmt einen kleinen Teil einer realistischen Diegese ein und wird durch den_ die Träumenden selbst oder einen anderen Charakter im Film interpretiert.).

5.2. *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945)

Das zweite Filmbeispiel ist ein Schwarzweiß-Film des Regisseurs Alfred Hitchcock. Besonders an diesem Film ist einerseits, dass er bereits der Ära des Tonfilms angehört und somit im Gegensatz zum ersten Beispiel andere Darstellungsmöglichkeiten für den Traum birgt. Andererseits hat in diesem Film der surrealistische Künstler Salvador Dalí, der bereits durch seine Traumdarstellung im Film *Un chien andalou* im Rahmen dieser Arbeit erwähnt wurde, die Traumsequenz visualisiert. Hitchcock hat sich bewusst dazu entschieden 1. Die Traumsequenz nicht selbst zu filmen und 2. Einen surrealistischen Künstler zu benutzen, der schon für seine Traumdarstellung bekannt war.²¹⁵

Hitchcock beschreibt die Absicht des Films im Interview mit François Truffaut folgendermaßen: „ich wollte nur den ersten Psychoanalysefilm drehen.“²¹⁶ Zwar ist wohl *Geheimnisse einer Seele* der erste psychoanalytische Film, jedoch wurde dieser in Deutschland gedreht und Hitchcock wollte vermutlich den ersten amerikanischen Psychoanalysefilm drehen.

Obwohl Hitchcock bei der Veröffentlichung von *Spellbound* bereits einer der bekanntesten und renommiertesten Regisseure Hollywoods war, überraschte der Film mit seiner Popularität. Er kostete damals 1.7 Millionen US Dollar und spielte über 7 Millionen ein. Somit ist *Spellbound* mit einer der lukrativsten Filme der 1940er Jahre. Außerdem wurde der Film in sechs Kategorien für den Oscar nominiert und gewann in der Kategorie Beste Filmmusik.²¹⁷

²¹⁴ Vgl. Ferro, 2015, S. 1.

²¹⁵ Vgl. Truffaut, 2013, S. 155.

²¹⁶ Truffaut, 2013, S.156.

²¹⁷ Vgl. Spoto, 2008, S. 96f.

Der Film wird zwar immer noch als für die Psychoanalyse wichtiger Aufmerksamkeitsgenerator angesehen, jedoch ist er längst in der Masse der Filmklassiker von Hitchcock untergegangen. Sogar der Regisseur selbst spricht eher abwertend über sein eigenes Psychoanalyse-Filmwerk.²¹⁸ Laut James Monaco war *Spellbound* maßgeblich an der Verbreitung der psychoanalytischen Grundideen und Theorien in Amerika verantwortlich.²¹⁹

Auffällig ist, dass der Film genau wie das erste Filmbeispiel im Vorspann auf die psychoanalytischen Theorien und deren Bewirkung für psychisch Kranke hinweisen.

5.2.1. Synopsis

Der 1945 erschienene schwarzweiß-Film handelt von einer Irrenanstalt in Vermont. Der Leiter der Irrenanstalt, Dr. Murchinson, geht aufgrund eines Nervenzusammenbruchs in Pension, weshalb die gesamten Mitarbeiter der Anstalt gespannt seinen Nachfolger, Dr. Edwardes, erwarten. Eine Ärztin der Irrenanstalt, die Psychoanalytikerin Dr. Constance Peterson, verliebt sich direkt bei der Ankunft in Dr. Edwardes.

Nach einiger Zeit merkt Dr. Peterson jedoch durch die Handschrift von Dr. Edwardes, dass es sich nicht um den renommierten Psychiater handelt, sondern um einen Geisteskranken, der sich nur für diesen hält und an Gedächtnisverlust leidet. Dr. Peterson konfrontiert den Betrüger, welcher daraufhin sagt, er wisse nicht wer er ist und habe Angst den echten Dr. Edwardes umgebracht zu haben. Das einzige Überbleibsel seiner Identität scheint eine Zigarettenschatulle zu sein, in denen die Initialen „J.B.“ eingraviert sind. Jedoch verschwindet der Betrüger am nächsten Morgen und hinterlässt Dr. Peterson eine Notiz.

Am nächsten Morgen kommt die Polizei auf der Suche nach Dr. Edwardes in die Nervenklinik und alle Ärzte gehen gemeinsam mit der Polizei in Dr. Petersons Zimmer, wo auf dem Boden der noch ungeöffnete Brief des Gesuchten liegt. Daraufhin sucht Dr. Peterson den Geflüchteten und findet ihn in einem Hotel, wo beide beschließen unterzutauchen. Überzeugt von seiner Unschuld und auf der Suche nach der Ursache für seinen Gedächtnisverlust, reisen die beiden zu Dr. Petersons altem Professor, dem Psychoanalytiker Dr. Alex Brulov. Dort angekommen, geben sich die beiden als frisches Ehepaar aus und schlafen in einem Zimmer. Nach auffälligen Panikattacken und Schlafwandeln, beschließen die beiden Psychoanalytiker sich der Therapie des Geisteskranken zu widmen. Somit beginnen sie einen Traum des Patienten stückweise zu analysieren. Der sehr abstrakte und verwirrende Traum des Patienten erscheint zu Beginn sehr seltsam und ist schwer zu entschlüsseln. Jedoch kommen sie bald darauf, dass der falsche Dr. Edwardes bei dem richtigen Dr. Edwardes in Therapie war, da er traumatische Erlebnisse aus dem Krieg hatte. Außerdem

²¹⁸ Vgl. Gross, 2017, S. 207.

²¹⁹ Vgl. Monaco, 2013, S. 332.

waren die beiden gemeinsam in einem Skiurlaub, wo der richtige Dr. Edwardes dann auch als vermisst gemeldet wurde.

Während der Reise in dieses Skigebiet, kehrt das Gedächtnis des Patienten zurück und er erinnert sich an seinen richtigen Namen: John Ballantyne. John Ballantyne war dabei, als Dr. Edwardes während dem Skifahren in den Abgrund stürzte. Da Mr. Ballantyne in seiner Kindheit ausversehen seinen Bruder getötet hat, hat er einen Schuldkomplex, der ihn dazu brachte die Identität des Verstorbenen anzunehmen. Die geborgene Leiche hat jedoch eine Schusswunde, weshalb Mr. Ballantyne dennoch verhaftet wird.

Dr. Peterson kehrt in die Nervenklinik zurück und kommt dem wahren Mörder auf die Schliche: dem ehemaligen Chefarzt Dr. Murchinson. Als dieser sich erschießt, wird Ballantyne aus dem Gefängnis entlassen und das Paar blickt in eine rosige Zukunft.

Wie im ersten Filmbeispiel geht es bei diesem Film auch direkt um einen Psychoanalytiker und dessen Analyseprozess bei einem Patienten, der wiederum der Protagonist ist. Was in diesem Filmbeispiel stark hervorsticht, ist, dass eine weibliche Psychoanalytikerin zu sehen ist. In den 1940er Jahren war es alles andere als üblich, eine Frau in einer solchen Position zu zeigen.²²⁰

5.2.2. Die Trauminszenierung und -einbettung in *Spellbound*

In der Synopsis des Films wurde der Traum nur kurz angeschnitten, um dessen Einbettung in die Handlung sichtbar zu machen. Es lohnt sich jedoch in diesem Fall den Traum, der im Film in vier verschiedenen Sequenzen eingeblendet wird und aufgeteilt ist, als separates Ganzes zu betrachten und zu analysieren.

Dass die Traumsequenz nicht von Hitchcock selbst, sondern vom surrealistischen Künstler Salvador Dalí gedreht wurde, wurde bereits erwähnt. Daher erscheint die Separierung von Trauminszenierung und restlicher Diegese sinnvoll.

Wird nun die Einbettung des Traumes in diesem Filmbeispiel untersucht, so lässt sich festhalten, dass der Träumende nicht während dem Träumen gezeigt wird, sondern die visuelle Darstellung des Traums zeitlich versetzt und fragmentarisch während der Analyse erfolgt. So beginnen die „Erinnerungen“ an den Traum immer mit einem Zoom an das Gesicht von John Ballantyne und einer Überblendung zum Trauminhalt (Abb. 13). Dies suggeriert die Inklusion des Publikums in das innere Seelenleben des Protagonisten.

Die Traumsequenz beginnt mit umherschwirrenden Augen, die schließlich zu Vorhängen in einem Casino werden, wo Ballantyne spielt (Abb. 14). An dieser Stelle platziert Dalí eine kurze Sequenz, in der er auf das zerschnittene Auge aus *Un chien andalou* ver-

²²⁰ Vgl. Gross, 2017, S. 207.

weist (Abb 15). Ballantynes Gegner im Spiel wird von dem Gesichtslosen Besitzer des Casinos des Betrügens beschuldigt (Abb. 16). Kurz darauf befindet er sich auf einem Dach und ein Mann mit Skiern fällt das Dach herunter (Abb 17). Auf dem Dach sieht er wieder den Gesichtslosen, der ein deformiertes Rad in der Hand hält, was er fallen lässt (Abb. 18). Daraufhin beginnt Ballantyne zu rennen und sieht Flügel über seinem Kopf, die ihn fast einholen.



Abbildung 13 Traum-Überblendung



Abbildung 14 Casino mit Augen-Vorhängen



Abbildung 15 Chien Andalou-Verweis



Abbildung 16 Der Gesichtslose Täter



Abbildung 17 Der fallende Skifahrer



Abbildung 18 Täter mit Rad

Anhand der Abbildungen kann der surrealistische Einfluss Dalís erkannt werden. Der Traum, der in diesem Beispiel nur einen sehr kleinen Teil der Gesamtdiegeese ausmacht, arbeitet ebenso wie das Beispiel zuvor mit der Über-Dimensionalität von Objekten. So sind einige Riesen-Augen, die wohl die Schuldgefühle Ballantynes darstellen sollen – sichtbar und vielleicht auch essentiell für ein von Salvador Dalí visualisiertes Traumbild sind. Die Spielkarten, mit denen Ballantyne und sein bärtiger Gegenüber spielen, erscheinen ebenfalls auffällig groß, der Tisch auf dem sie spielen verzerrt. Der Täter, der einen vom Dach fallenden Mann wohl erschossen hatte, hat kein Gesicht. Dies deckt sich mit der Unbekanntheit des Mörders des echten Dr. Edwardes.

Das wohl wichtigste Objekt in diesem Traum ist das deformierte Rad, das der gesichtslose Mann in der Hand hält und schließlich fallen lässt. Durch freie Assoziationen finden die beiden Psychoanalytiker heraus, dass Ballantyne den Tod seines Therapeuten beim Skifahren beobachtet haben muss. Das symbolische Rad in der Hand des Mörders im Traum wird erst später als Revolver enttarnt. Erst als das Rad als symbolisch für den Revolver entlarvt wird und die Mordwaffe gefunden wird, kann der Mord geklärt werden.

Im Zuge der Traumanalyse entdecken die beiden Analytiker auch das zugrundeliegende Trauma des Todes von Ballantynes Bruder, das den Schuldkomplex ausgelöst hat. Die Entschlüsselung des Traumes geht Hand in Hand mit der Aufklärung des Mordfalles und ist somit von großer Bedeutung für die Lösung des Films – wie bei *Geheimnisse einer Seele*. Anders als in dem 20 Jahre älteren Film, sind die Traumsequenzen in der zweiten Hälfte der Diegeese angesetzt und nicht in der Anfangssequenz des Films. Dies könnte darauf zurückgeführt werden, dass der Mord bei *Spellbound* verwoben ist mit der Heilung des psychischen Problems Ballantynes.

Anders als bei *Geheimnisse einer Seele* werden die analysierten Sequenzen bei der Analyse nicht visuell wiederholt, sondern es wird mit der Beschreibung dieser gearbeitet.

Im Vergleich zur vorherigen Traumsequenz, die 7 Minuten der Gesamtlänge des Films ausmacht, sind es bei Hitchcocks Thriller nur 2,5 Minuten, demzufolge deutlich weniger. Dennoch nicht weniger bedeutsam. In mehreren Quellen wird gemunkelt, dass das ursprünglich von Dalí gedrehte Material für die Traumsequenz ungefähr 30 Minuten war, jedoch aufgrund seiner Obszönität und Sexualität nicht genehmigt wurde.²²¹

Nur wenige, signifikante Szenen des Films sind mit Musik untermalt. Eine davon ist die Traumsequenz. Außerdem ist der Traum auf der Ton-Ebene mit den Beschreibungen von Ballantyne aus dem Off ergänzt. Der_die Zuschauer_in hat meist denselben Blickwinkel auf das Traumgeschehen wie der Träumende selbst. So fühlt sich der_die Zuschauer_in als hätte er ein surrealistisches Kunstwerk vor sich, das von einem Betrachter beschrieben

²²¹ Vgl. Packer, 2002, S. 184.

wird. Der Traum sorgt dafür, dass das Publikum regelrecht in den Traum eingesogen wird. Bis auf zwei Szenen, in denen Ballantyne einmal vor einem Schatten wegrennt und ein anderes Mal im Casino am Tisch spielt, wird der Traum aus den Augen des Träumenden wahrgenommen. Jedoch beinhaltet die akustische Komponente des Traumes, abgesehen von der Musik, keine zum Traum gehörenden Geräusche, sondern nur die Beschreibungen Ballantynes. Das Publikum hat also einerseits die subjektiven Traumbilder Ballantynes und andererseits die akustische Deskription, wie sie der Analytiker Dr. Brulov hat. Der_die Rezipierende nimmt somit eine Art Zwischenposition ein, in der er_sie halb Träumende_r und halb Analytiker_in ist.

Dies unterscheidet sich ebenfalls vom ersten Traumbeispiel. Dort ist das Publikum eher ein dritter Außenstehender, der auf das Traumgeschehen sieht und lediglich die Musik auf der akustischen Ebene hört– was selbstverständlich an der Stummfilm-Ära liegt.

Beim Vergleich der Trauminszenierungen ist interessant, dass bei beiden Filmen, obwohl beim zweiten Beispiel der Ton bereits hätte eingesetzt werden können, primär mit visuellen Symbolen gearbeitet wird. Größenverhältnisse werden verändert, realistische Objekte sind zweckentfremdet in anderen Zusammenhängen zu sehen und die Szenerie erscheint bizarr.

5.2.3. Funktion des Traumes

Ähnlich wie im ersten Filmbeispiel, ist die Traumfunktion bei *Spellbound* die Visualisierung des seelischen Innenlebens des träumenden Charakters. In beiden Fällen ereignet sich der Traum während oder vor einer psychischen Störung und ist somit Ausdruck unbewusster Denkstrukturen. Bei John Ballantyne ist der Traum nicht nur als Lösung der inneren Konflikte signifikant, sondern auch für die Lösung eines Mordfalles. In ihm verbergen sich verdrängte und verschobene Erlebnisse, die teilweise aus der Kindheit des Träumenden entstammen. Ebenso wie im vergangenen Beispiel hat die Analyse des Traumes für den Träumenden eine *kathartische Wirkung*. Bleibt der Traum jedoch unanalysiert, kann dieser Heilungsprozess nicht vollzogen werden.

Was im Traumbeispiel von *Spellbound* beobachtbar ist, ist die vollzogene Traumarbeit, die aus den verdrängten, *latent* Traumgedanken den *manifesten* Trauminhalt produziert hat. Die *Verdichtungsarbeit*, als erste der Bearbeitungsmechanismen, vollzieht sich in Ballantynes Traum beispielsweise an der Verkörperung von Personen. So könnte interpretiert werden, dass der auf dem Dach gesichtete Täter gleichzeitig der Mörder, Dr. Murchinson, ist und John Ballantyne selbst. Der fallende Körper würde dann den echten Dr. Edwardes und Ballantynes verstorbenen Bruder verkörpern.

Die objektbezogene *Verschiebungsarbeit* Freuds lässt sich ganz deutlich in der Relation zwischen Rad im *manifesten* Trauminhalt und Revolver im *latent* Traumgedanken

beobachten. Die Bedeutung eines Rads in Zusammenhang mit einem Mord wäre eher fragwürdig, wobei die Ähnlichkeit zwischen Rad und dem Revolver-Magazin bei näherem Hinsehen offensichtlich ist.

Die *Rücksicht auf Darstellbarkeit* ist in diesem Beispiel besonders interessant, da der Traum für den/die Zuschauer_in 1. keine wirkliche auditive Komponente besitzt und 2. auf besondere, symbolische Art und Weise visuell dargestellt ist, da es nicht vom selben Regisseur verfilmt wurde, wie der restliche Inhalt.

Durch die Analyse der Traumsequenz, werden gleich drei Ziele erreicht: der Mordfall an Dr. Edwardes wird geklärt, der Gedächtnisschwund von John Ballantyne ist geheilt und das liebende Paar kann endlich unbeobachtet sein Glück genießen. In Anbetracht der gesamten Filmdiegeese erscheint jedoch die Lösung des Mordfalls als primäres Ziel der Traumanalyse, da dadurch gleichzeitig die Unschuld Ballantynes bewiesen wird. Für Ballantyne selbst ist dieser Traum im Jung'schen Sinne ein *großer*, bedeutungsvoller Traum.

Die Traumanalyse, die in diesem Beispiel zeitlich länger dauert, wird ebenfalls durch die freie Assoziation durchgeführt. Anders als im vergangenen Beispiel, sind nicht zwei, sondern drei Personen am Analysevorgang beteiligt. Der „alte“ Psychoanalytiker Dr. Burlov, der Sigmund Freud auffällig ähnlichsieht, spielt dabei fast eine kleinere Rolle, als seine Schülerin Dr. Peterson. Sie ist es nämlich, die am Ende des Films alle Puzzleteile zusammenfügt und die Traumsymbolik übersetzt. In diesem Beispiel noch direkter als in *Geheimnisse einer Seele*, wird die Traumanalyse wie eine detektivische Arbeit dargestellt. Beide Filme trugen dazu bei, dass im Volksmund die Meinung vertreten war, die Lösung innerseelischer, psychischer Störungen wäre durch die psychoanalytische Couch im Handumdrehen heilbar.²²²

Die von Jung beschriebene Traumdramaturgie ist hier wieder auf die Handlung anwendbar – nicht jedoch auf den Traum selbst.

Dieser Film zählt wie das erste Beispiel in der Klassifikation der Träume im Film zur Kategorie A1, also dem der Diegeese unterschiedlichen Traum, der im Film analysiert wird. Durch diese beiden Beispiele sind bereits verschiedene Möglichkeiten der Einbettung, Traumerzählung und Darstellung von Träumen im Film erkennbar.

5.3. *Paprika* (Satoshi Kon, 2006)

Das letzte Filmbeispiel bricht in vielen Formen mit den vorangegangenen Beispielen, um einen harten Kontrast zu diesen darzustellen und eine andere Möglichkeit der Traumdarstellung in die Analyse miteinzubeziehen.

²²² Vgl. Packer, 2002, S. 185.

Erstens ist es ein Animationsfilm, der nicht mehr auf die Inszenierungsgrenzen der Realität angewiesen ist und somit alles, was der Phantasie des Regisseurs in den Sinn kommt verfilmen kann. Der zweite große Unterschied, der kurz vorweggenommen wird, ist die Eingebundenheit der Träume in die restliche Diegese. Zwar können die Träume trotzdem von der realistischen Diegese unterschieden werden, es werden jedoch keine klaren Traum- oder Erinnerungssequenzen vorangestellt.

5.3.1. Synopsis

Der in der Zukunft spielende Film handelt von einer neuen psychotherapeutischen Behandlungsmethode namens *DC Mini*. Das *DC Mini-Gerät* erlaubt es Therapeuten in die Träume ihrer Patienten einzutauchen, sie aufzunehmen und somit leichter analysieren zu können. Die Therapeutin Atsuko Chiba, Mitentwicklerin des noch nicht vollendeten Geräts, benutzt dieses illegal, um Patienten mit ihrem Alter Ego „Paprika“ zu helfen. Jedoch wissen ihre Patienten nichts von der Traum-Persönlichkeit ihrer Therapeutin. Ein noch nicht fertig entwickelter Teil des Geräts ist die uneingeschränkte Möglichkeit in die Träume anderer einzutauchen.

Einer der Patienten Dr. Chibas ist der Detektiv Konakawa, der einen unverständlichen Traum hat, bei dem er in einem Zirkus gefangen ist und später verschiedene kinematische Szenarien aus einem Aufzug beobachtet. Dr. Chibas Alter Ego hat sich, um eine bessere Analyse Konakawas zu bekommen mit ihrem Alter Ego in dessen Traum eingeschlichen, um dessen Ängste zu sehen und zu behandeln.

Kurze Zeit nach der Einführung der Charaktere wird bekannt, dass einer der vier Prototypen des Gerätes gestohlen wurde. Daraufhin wird die Benutzung des Gerätes aufgrund seiner Gefährlichkeit verboten. Die Diebe des Gerätes beginnen in die Träume der Mitarbeiter des Labors einzudringen und lassen diese mit der Realität verschwimmen, so dass es quasi unmöglich ist Traum und Realität voneinander zu unterscheiden. Während diesen fälschlichen Träumen befinden sich die Opfer in einem hypnotischen Zustand, in dem sie zwar noch herumlaufen können, jedoch nur Unsinn sprechen. Paprika, die sich ihrer Traumpersönlichkeit stets bewusst ist, kann innerhalb des Traumes beliebig in Raum und Zeit umherspringen. Deshalb begibt sie sich mit einem *DC Mini* auf die Reise den Dieb zu finden, indem sie in den invasiven Traum eintaucht. Im Traum versucht Paprika mit ihrem Patienten Konakawa und ihrem Kollegen Tokita den Dieb investigativ ausfindig zu machen.

Nach einigen bunten und verwirrenden Traumsequenzen, die ihre Kulmination in einer Parade bestehend aus Kühlschränken, Autos, Fernsehern, Robotern, der Statue of Liberty und Tieren haben, in die sich die Menschen verwandeln, die eingesogen werden, stellt sich heraus, dass der Leiter des Entwicklungslabors selbst das *DC Mini* geklaut hat und seine Mitarbeiter, sowie jegliche weitere Menschen manipuliert. Sein Ziel dabei ist es,

die gesamte Welt in seine Traumwelt zu integrieren und somit alles beherrschen zu können. Er wird jedoch im letzten Moment von Paprika besiegt, die ihm seine Traumwelt „wegisst“ und ihn somit zerstört.

5.3.2. Die Trauminszenierung und -einbettung in *Paprika*

Dieses Filmbeispiel ist in mehreren Aspekten, vor allem aber im Vergleich zu den vorangegangenen Filmen interessant. Einerseits handelt es sich nicht um einen einzigen Traum, den es zu analysieren gibt und der von einer Einzelperson imaginiert wird, andererseits sind Realität und Traumwelt nicht mehr klar voneinander getrennt und mit Verlauf des Films immer schwerer voneinander zu unterscheiden.

Bereits die Anfangssequenz des Films macht dem Publikum offensichtlich, dass es sich wohl in einem Traum befindet. Zu sehen ist ein Zirkus, der scheinbar vom Detektiv Konakawa aufgrund der Suche nach einer Person überwacht wird. Konakawa landet jedoch nach kürzester Zeit in einem Käfig auf der Bühne des Zirkus und wird von Menschen mit seinem eigenen Gesicht bedroht. Immer wieder gerettet von Paprika, erscheint er in film-ähnlichen Szenarien, bevor er neben Paprika aufwacht, mit der er seinen aufgenommenen Traum analysiert. Durch freie Assoziationen werden erste Annahmen über die Bedeutung des Traumes laut, die jedoch aufgrund des Anfangs der Therapie noch wenig signifikant sind. Da der Traum Konakawas nur bedingt zum Verlauf der Handlung beiträgt, wird dieser nur am Rande analysiert. Handelt es sich anfangs um fast normale Szenen eines Zirkus, weiß der_die Zuschauer_in erst nach kurzer Zeit, dass er_sie sich wohl in einem Traum befindet. Dieser ist durch in der Realität unmögliche Raum-, Zeit- und Persönlichkeitswechsel ausgezeichnet und durch das Fallen des_der Träumenden beendet. Wie jedoch später ersichtlich wird, befindet sich Konakawa nach dem ‚Aufwachen‘ in einem weiteren, realistischeren Traum, der nur durch die Präsenz Paprikas als solcher identifizierbar ist.

In diesem Traum werden die unbewussten Ängste Konakawas, zum Beispiel in Form eines ungelösten Kriminalfalles, gezeigt. Die Analyse des Traums hat also einen Nutzen für Konakawa selbst, – eine kathartische Wirkung wie in den anderen Filmbeispielen auch – trägt jedoch zum Handlungsverlauf des Films eher weniger bei.

Bereits in den ersten Filmszenen bemerkt der_die Zuschauer_in einen Unterschied zwischen der aufgeweckten und sprudelnden Persönlichkeit von Paprika und der ruhigen, eher zurückhaltenden Persönlichkeit von Dr. Chiba. Dieser Unterschied ist nicht nur durch die verschiedenen Charaktereigenschaften der zwei gekennzeichnet, sondern vor allem optisch: die reale Dr. Atsuki Chiba hat lange braune Haare, während Paprika kurze rote Haare und einen Pony hat (Abb. 19).

Als einer der Mitarbeiter während eines Gesprächs anfängt Unsinn zu reden, wird der_die Zuschauer_in mit dem für den Film zentralen Traum bekannt gemacht. Eine Parade

aus einer Mischung von Objekten, Tieren, Puppen und Menschen geht wild durch die Wüste. (Abb. 20, Abb 21). Der Übergang von der Realität in diesen Traum ist vorerst unsichtbar, da der in den Traum gesogene Mitarbeiter aus einem Fenster springt, in der Realität verletzt wird, im Traum jedoch zu einem signifikanten Teil der Parade wird (Abb. 22). Da die Traumwelt, die durch den *DC Mini* beeinflusst werden kann, aus denjenigen Traumgehalten besteht, die er bereits aufgezeichnet hat, kommen zu der Parade, die der Traumwelt eines ebenfalls manipulierten Mitarbeiters entsprungen scheint, immer mehr Traumhalte dazu (Abb. 23).

Der „zentrale Traum“ in diesem Filmbeispiel ist also weder der Traum einer Einzelperson, noch ist der *manifeste* Trauminhalt ein festes Gebilde, denn es kommen immer mehr Traumfragmente anderer Menschen hinzu, bis am Ende die Realität selbst in den Traum miteingesogen wird. Ein weiterer zentraler Unterschied ist, dass der Trauminhalt nicht durch anstrengendes und durch Verdrängung behindertes sich-Erinnern zugänglich wird, sondern durch die Aufzeichnungsmöglichkeit des *DC Minis* wie eine DVD immer wieder rezipierbar ist.

Eine weitere Möglichkeit in einen Traumzustand einzusteigen ist eine von Paprika entwickelte Website, auf der sich die Patienten mit ihr in einer Bar für Therapiestunden treffen können. Konakawa benutzt diese Seite, um sich mit Paprika über die Bedeutung seines Traumes zu unterhalten (Abb. 24).

In Bezug auf die Trauminszenierung wird im Verlauf des Filmes zugeordnet, von wem welche Aspekte des Parade-Traums beigesteuert wurden. Zentral für den Parade-Traum sind zweckentfremdete Gegenstände und eine Verschmelzung von Menschen, Technik und Natur. Objekte sind größer als in der Realität und können laufen. Diese Traumcharakteristika stimmen mit den Träumen der beiden anderen Filmbeispiele überein.

Durch die Verschmelzung der verschiedenen Träume ist es für das Ermittlungsteam, bestehend aus Dr. Chiba/Paprika, Konakawa, Tokita und dem Doktor Shima immer schwerer den Verursacher des Albtraums ausfindig zu machen. Die meisten im Parade-Traum gefangenen, werden zu Komplizen des *DC Mini*-Diebs und sind so manipuliert, dass sie ihm helfen den Traum aufrecht zu erhalten und Realität und Traum zu vermischen. Die Verschmelzung von Traum und Realität hat ihren Höhepunkt, als die Parade in Tokyo einzieht – also in der Realität angekommen ist – und reale Personen manipulieren und in sich einbeziehen kann (Abb. 25 und Abb. 26). Nach der Verschmelzung von Traum und Realität kann Paprika allein den ‚Herrscher‘ des Traums besiegen, indem sie diesen aufsaugt und der gesamte Traumbestandteil aus der Realität verschwindet.



Abb. 19 Dr. Chiba und Paprika



Abb. 20 Einführung der Parade



Abb. 21 Objekte der Parade



Abb.22 Dr. Shima in der Traumwelt

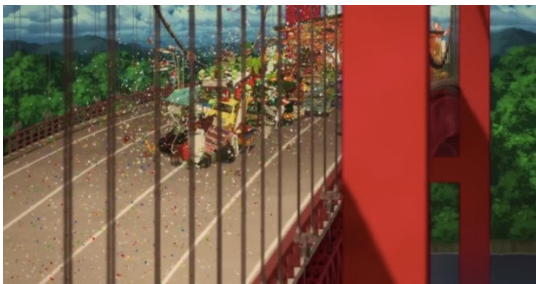


Abb. 23 Das Näherkommen der Parade



Abb. 24 Paprika und Konakawa im Cyber-Room



Abb. 25 Paradeinzug nach Tokyo



Abb. 26 Passanten werden in die Parade gezogen

Die Traumsequenzen in diesem Film sind also mehr oder weniger deutlich von der realistischen Diegese abgegrenzt. Da es aber zu einer Verschmelzung der beiden Handlungsebenen kommt, kann ab einem gewissen Punkt keine Unterscheidung mehr vorgenommen werden. Beginn und Ende der Traumeinheiten sind in der realistischen Diegese schwer festzumachen, da meist abrupt in den Traum eingestiegen wird. Dieser direkte Übergang von Realität zu Wahnsinn ist ein dem Animationsfilm inhärente Möglichkeit der

Darstellung von Träumen. Zwar ist dies auch in Filmen mit echten Schauspielern und Kulissen möglich, aber im Animationsfilm, bei dem auch CGI-Techniken integriert werden können, ist die Visualisierung eines Traumwahnsinns wesentlich einfacher umsetzbar.

Die Verschmelzung von Realität und Traum wird bei *Paprika* oft auf der gesprochenen Ebene in die Handlung integriert, da vermehrt Charaktere Fragen, ob sie sich nun in einem Traum befinden oder nicht. Außerdem ist der Paradetraum immer mit derselben Musik untermauert, woran das Publikum auch auf der akustischen Ebene erkennt, dass er sich im Traum befindet.

Was in diesem Film ebenso heraussticht ist, dass viele Analogien zwischen Film und Traum angesprochen und visualisiert werden. So gibt es eine Traumsequenz, in der Konakawa Paprika bestimmte Filmtechniken visuell erklärt (00:43:37-00:44:30), bis sie von der Parade gestört werden. Während dieser Szene befinden sich die beiden zudem in einem leeren Kino, was ebenso ein Hinweis auf die Ähnlichkeiten zwischen Traum und Film sein kann. So sagen Manisha Mishra und Maitreyee Mishra bei ihrer Analyse von *Paprika*:

„From very early on in the film, Paprika tells Konakawa that if some dreams are like trailers, then others are like fully-fledged movies. By doing so, she introduces the idea of dreams being similar to movies. This concept is extended with film theatres being central to the plot.“²²³

Die Analyse und Interpretation der Filmträume wird im Falle Konakawas im Film von Dr. Chiba durchgeführt. Jedoch muss der_ die Zuschauer_in für die Interpretation der anderen Träume und vor allem des Parade-Traums selbst zum_zur Analytiker_in werden. Dies ist vielleicht eines der Gründe, warum der Film zwar einerseits die Zuschauer begeistert, viele ihn jedoch erst nach mehrfachem rezipieren verstehen.²²⁴ Manche haben das Einmarschieren der Parade als filmeigene Metapher für das Eindringen von Traum in die Realität verstanden.²²⁵

Die anfangs subjektiven Traumerfahrungen in *Paprika*, die durch den DC Mini exakt reproduziert werden können, vermischen sich im Verlauf des Films und sind nur noch schwer zuordnenbar. Somit wird offensichtlich, dass der_ die Zuschauer_in die Traumwelt wie ein_eine Außenstehende_r wahrnimmt, der Ursprung des Traumes jedoch in mehreren Charakteren gleichzeitig liegt. Eine Übersetzung des *manifesten* Traum Inhaltes in in verschiedenen Personen verankerte *latente* Traumgedanken ist in diesem Beispiel also quasi unmöglich.

Die Dauer des Traums im Gegensatz zur realistischen Handlung, ist im Gegensatz zu den anderen Filmbeispielen schwer einzuschätzen. Jedenfalls lässt sich festhalten, dass

²²³ Mishra, Mishra, 2014, S. 313.

²²⁴ Vgl. Perper, Cornog, 2009, S. 326.

²²⁵ Vgl. Mishra, Mishra, 2014, S. 307.

dieses Analysebeispiel weitaus mehr und längerdauernde Traumsequenzen zeigt, als die beiden Beispiele davor.

Dass es sich in diesem dritten Beispiel um einen Farbfilm handelt, ist anhand der Bilder ersichtlich geworden. Dass sich hinter der Verwendung von Farben in einem Film in Bezug auf die Darstellung von Träumen neue Möglichkeiten verbergen, dürfte offensichtlich sein. Eben durch die im Film verwendeten Farben und aber auch die surrealen Effekte, die durch den Animationsfilm möglich waren, hat dieser Film eine ganz andere und fast unvergleichbare Ästhetik, im Gegensatz zu den anderen beiden Filmbeispielen.

5.3.3. Funktion des Traumes

Die Frage nach der Funktion des Traumes bei diesem Filmbeispiel ist schwieriger als zuvor. Die Handlung kursiert nicht um einen einzigen Traum eines Charakters, sondern setzt sich aus den Traumphantasien mehrerer Personen zusammen, die einerseits psychiatrische Patienten und andererseits Therapeuten sind. Somit ist die Analyse des Traums zwar in Konakawas Fall für ihn persönlich wichtig (nach Jung ein *großer* Traum) und hat auch eine Art kathartische Funktion für ihn, jedoch dreht sich die Filmhandlung nicht primär um die Traumanalyse, sondern um das Finden des DC Minis und dessen Diebs.

Der Traum wird also weniger dargestellt, um das seelische Innenleben eines oder mehrerer Charaktere aufzuzeigen - obwohl dies auch geschieht -, sondern vielmehr um eine phantastische und verwirrende Welt aufzubauen, die langsam aber sicher mit der Realität verschmelzt. Daraus könnte der Schluss gezogen werden, dass der Regisseur Satoshi Kon mit diesem Film einerseits die Wahrnehmung seiner Rezipient_innen überfordern will, aber andererseits auf die Analogien zwischen Traum und Film abseits seines Filmwerkes hinweisen will.

Wird in diesem Filmbeispiel eine Übereinstimmung mit der Freud'schen oder der Jung'schen Traumtheorie gesucht, so fallen einem nur ein paar Gemeinsamkeiten auf. Wie in Freuds Traumtheorie, wird Konakawa in seinem Traum mit einem in der Kindheit stattgefundenen Trauma konfrontiert. Da Konakawas Traum jedoch der einzige ist, der einem Charakter direkt zugewiesen werden kann, sind andere Traumanalysen schier unmöglich. Es lässt sich jedoch noch eine zweite analytische Verankerung zur Traumtheorie Jungs vollziehen. Dr. Chibas Traumidentität Paprika ist vom Charakter her fast das Gegenteil der realen Person. Auch wenn es sich nicht um Dr. Chibas eigenen Traum handelt, sondern Paprika in den Träumen anderer Leute ist, kann diese Traumidentität im Sinne Jungs als *kompensatorisch* zur ruhigen und eher rationalen Person der Dr. Chiba gesehen werden. Die Traumidentität Paprika zeigt also Dr. Chiba, dass es auch eine andere Sicht auf Dinge

gibt, als die rationale und fast unemotionale Art, die sie hat. Diese Persönlichkeitsänderung im Traum stellt im Falle Paprikas einen unbewussten Wunsch dar, eine andere Person zu sein als die, die sie im realen Leben ist.

Eine Gemeinsamkeit, die alle drei Filmbeispiele jedoch haben ist die detektivisch angehauchte Suche nach der Traumanalyse. So kann hier festhalten werden, dass die filmische Darstellung der Traumanalyse in diesen Filmbeispielen immer wie eine detektivische Arbeit vollzogen wird. Ebenso sind alle Filme nach der traumdiegetischen Form Jungs aufgebaut.

Auf der Suche nach der Traumsymbolik bei *Paprika*, lassen sich bestimmte Überschneidungen feststellen: in dem Film zentralen Parade-Traum, werden verschiedene Verschmelzungen von Mensch und Technik, sowie Mensch und Natur sichtbar. Dies könnte wiederum im übertragenen Sinne ein Hinweis auf die Verschmelzung von Traum, Realität und Film sein. Der Mensch träumt, die Technik ermöglicht uns den Film und Träumen liegt in der Natur des Menschen. Die Funktion des Traumes bei *Paprika* ist vielleicht nicht nur primär eine Erlösung für den träumenden Charakter, sondern ein außerdiegetischer Hinweis auf die Ähnlichkeit zwischen Traum und Film, sowie Traum und Realität.

Der Versuch, den Film in der Klassifikation vom Traum im Film einzuordnen, ist insofern schwierig, als dass es für diese Art von Film eigentlich eine neue Kategorie mit der Vermischung vom Traum als außergewöhnlichem Zustand in einer realistischen Diegese und einem gesamten Filmtraum geben sollte. Der Film vertritt aus allen vier Kategorien bestimmte Aspekte. Teile der Träume werden für das Publikum analysiert, andere bleiben unerklärt. Manche Träume sind ein außergewöhnlicher Zustand in einer realistischen Diegese, am Ende jedoch dominiert der Traum die Realität.

6. Conclusio

Es wurde festgehalten, dass in den hier aufgeführten Filmbeispielen verschiedene Darstellungsmöglichkeiten verwendet wurden, der Traum jedoch immer eine für die Handlung wichtige Funktion hatte. Außer dieser diegetischen Funktion hatte jeder Film ebenso eine außerdiegetische, übergeordnete Funktion der Traumdarstellung. Bei *Geheimnisse einer Seele* und *Spellbound* ging es den Regisseuren primär darum, die Disziplin der Psychoanalyse beziehungsweise der Traumdeutung filmisch darzustellen und somit in seiner Popularität voranzubringen. Der Traum stellte in der damaligen Zeit einen neuen wissenschaftlich erfassbaren Gegenstand dar, der aufgrund seiner Irrationalität und Diskontinuität für das neue populäre Medium Film von besonderem Interesse war. Durch ihn wurden nicht nur Zuschauer_innen in die Kinos gelockt, sondern auch das Allgemeinwissen über Psyche und das Unbewusste geschult und verbreitet. Es kann die Vermutung aufgestellt werden, dass die ersten beiden Filmbeispiele einen nachhaltigen Einfluss auf die Verbreitung der neuen Wissenschaftsdisziplin hatten. Da ein Charakteristikum des Mediums Film dessen große Reichweite ist, können durch ihn bestimmte Themen im öffentlichen Diskurs platziert werden. Diese dem neuen Medium inhärente Fähigkeit haben sowohl Georg Wilhelm Pabst und zwanzig Jahre später auch Alfred Hitchcock erkannt und für ihre Filme genutzt.

Satoshi Kon hingegen kann über ein halbes Jahrhundert später davon ausgehen, dass das Allgemeinwissen zur Psychoanalyse und Traumdeutung bereits so verbreitet ist, dass es keiner fundierten Erklärung mehr bedarf. Daher kann er in seinem Animationsfilm mit den Grenzen zwischen Traum und Realität brechen und diese verschwimmen lassen. Es wirkt nach mehrerem Rezipieren seines letzten Films *Paprika* so, als wäre die übergeordnete Funktion des Films, das Publikum auf die Ähnlichkeiten zwischen Traum und Realität, sowie Traum und Film hinzuweisen. Gewissermaßen überschneidet sich dann der Sinn des Filmes mit dem Streben dieser Arbeit.

Während die ersten beiden Filmbeispiele aus der Freud'schen Traumdeutung schöpfen und versuchen diese visuell wiederzugeben, kann bei *Paprika* nicht genau nachvollzogen werden, welche traumtheoretischen Einflüsse von größerer Bedeutung waren. Vermutlich hat sich Satoshi Kon nicht so ausgiebig mit der Psychoanalyse auseinandergesetzt wie Pabst oder Hitchcock.

Durch die Filmbeispiele konnte die Veränderung der Darstellung des Traums im Film visuell nachvollzogen werden. Charakteristisch für jede Art der Traumdarstellung in dieser Arbeit scheinen proportional große Objekte zu sein, welche in jedem Beispiel vorhanden waren. Bei *Paprika* konnte beobachtet werden, dass Dr. Chiba im Traum eine andere und

ihrer Person gegensätzliche Identität hatte. Diese Tatsache könnte wieder auf Freuds Theorie der Wunscherfüllung zurückzuführen sein, da der_die Träumende im Traum derjenige sein kann, der er will. So lebt sich eine andere, unbewusste Identität von Dr. Chiba als Paprika in ihren Träumen aus und beeinflusst im Verlauf der Handlung auch die Entscheidungen von Dr. Chiba selbst. Im übertragenen Sinne hat der unbewusste Wunsch nach einer anderen Persönlichkeit den Weg ins Bewusstsein und dessen Entscheidungen gefunden. Dies würde wieder Freuds Wunscherfüllungstheorie unterstreichen.

Die Wunscherfüllung ist bei der filmischen Traumdarstellung also auf entweder einer oder zwei Ebenen vollziehbar: innerdiegetisch oder außerdiegetisch. Entweder erlebt der_die Träumende Charakter durchs Träumen die Befriedigung unbewusster, unterdrückter Wünsche oder der_die Regisseur_in verwirklicht mit seinem_ihrem Film(-traum) einen bewussten Wunsch, oder beide Möglichkeiten sind kombiniert, wie es Stückweise in allen drei Filmbeispielen der Fall ist.

Durch die Filmanalyse wurde die Entwicklung der Darstellungsmöglichkeiten des Traums im Film dargestellt. Die visuellen, akustischen und musikalischen Unterschiede zwischen der Diegese und dem Traum konnten durch immer mehr Elemente voneinander getrennt werden. Musste anfangs mit Zwischentiteln gearbeitet werden, um dem Publikum den Übergang von realer Handlung zum Traum zu suggerieren, so taten sich mit Aufkommen des Tonfilms viele neue Möglichkeiten auf, diesen umzusetzen. Außerdem fächerten sich die Umsetzungsmöglichkeiten des Traums selbst maßgeblich auf. Der_Die Regisseur_in konnte dem Publikum von Beginn an verschiedene Perspektiven auf das filmische Traumgeschehen bieten. Hinzu kam nun, dass auf der akustischen Ebene zwischen verschiedenen Erzählperspektiven ausgewählt werden konnte. Gleichzeitig konnte auch zwischen Schwarz-Weiß-Film und Farbfilm entschieden werden. Es wird also ersichtlich, dass die filmischen Darstellungsmöglichkeiten immer weiter vorangeschritten sind und immer differenzierter wurden. Der wichtigste Katalysator hierbei ist die Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten des Films, welche sich immer direkt auf die Darstellungsmöglichkeiten im Film auswirken.

In Hinblick auf die Funktion des Traums im Film ist ganz deutlich feststellbar, dass der Traum in jedem Filmbeispiel der Absicht nachgeht, das Innenleben des träumenden Charakters näher kennenzulernen und Publikum nachvollziehbar darzustellen. Da im Traum unverblünte und ungefilterte Informationen über Charaktere dargestellt werden können, wird der Traum wohl stilistisch im Film eingesetzt, um unterdrückte Gedanken oder Triebe darzustellen. Zudem auffällig ist, dass der Traum in jedem Film dafür benutzt wird bestimmte Aspekte aus der Vergangenheit der Charaktere aufzuarbeiten. Somit kann im Rahmen dieser Arbeit gesagt werden, dass der Traum im Film immer eine *retrospektive*

Funktion hat. Diese *retrospektive Funktion* wird bei *Geheimnisse einer Seele* und *Spellbound* insofern benutzt, als dass bestimmte aus dem Traum analysierte Inhalte Hinweise auf traumatische, unaufgearbeitete Erlebnisse der Träumenden geben. Somit kann durch das Analysieren dieser der Kindheit entstammenden Traumata die Lösung des inneren Konfliktes des Patienten garantiert werden, was in den beiden Filmbeispielen auch die Lösung der Handlung zur Folge hat. Bei *Paprika* werden ebenfalls Aspekte der Vergangenheit des Detektiven Konakawas durch den Traum aufgearbeitet, jedoch sind diese für den weiteren Handlungsverlauf eher unbedeutend. Bei *Paprika* werden jedoch unterschwellige Analogien zwischen Internet, Film und Traum sichtbar gemacht und überschritten. So können Charaktere in den im Film dargestellten Traum durch eine Filmleinwand eintauchen und somit dem Ort wechseln – ähnlich wie beim realen Rezipieren eines Films in die Diegese eingetaucht wird. Ebenso ist es Konakawa möglich in Paprikas Website einzutauchen, vergleichbar mit dem Eingesogen werden von manchen Internetseiten. In allen drei Filmbeispielen hat der Traum für einen Charakter eine *kathartische* Funktion. Dies scheint auch eine wichtige Funktion der filmischen Traumdarstellung zu sein.

Eine weitere Differenzierung des Traums im Film ist dessen Einbettung in die Diegese und dessen Aufteilung. Im Rahmen dieser Arbeit wurden drei gänzlich verschiedene Methoden der Traumeinbettung gezeigt. Bei *Geheimnisse einer Seele* ist der Traum eine von der Diegese abgegrenzte Sequenz, die durch einen Zwischentitel eingeleitet wird und durch das Einschlafen und Aufwachen des Träumenden umrandet wird. Der/die Rezipient_in sieht den Traum also quasi zur gleichen Zeit wie der Träumende. Bei *Spellbound* liegt der Traum in der Diegese bereits in der Vergangenheit und der/die Zuschauer_in erlebt ihn gleichzeitig mit dem Psychoanalytiker - nacherzählt und fragmentarisch. So ist der erste dargestellte Traum subjektiver als der zweite, da hier die Beschreibung des Traums aus dem Off kommen. Bei *Paprika* wiederum verschwimmen die Grenzen zwischen Traum und Realität relativ früh. Die Träume sind für das Publikum auf zweierlei Art und Weise erfahrbar: subjektiv im Traum selbst und aufgenommen, wie für die Analytiker auf einem Screen. Dieses dritte Beispiel stellt einen den anderen Beispielen gegensätzlichen Entwurf einer Filmtraumwelt dar, was es jedoch zu einem so interessanten Analysegegenstand macht.

Ohne die psychoanalytischen Machenschaften von Sigmund Freud wäre die Darstellung des Traums in egal welchem Medium unvorstellbar. Im Grunde muss ihm gedankt werden, dass er durch seine Traumdeutung bereits die frühen Regisseure dazu gebracht hat, sich mit diesem psychologischen Thema filmisch auseinanderzusetzen. Aus diesen Bemühungen sind viele filmische Meisterwerke hervorgegangen, die in dieser Arbeit nur teilweise aufgezeigt wurden. Auch Carl Gustav Jung hat mit seiner traumtheoretischen Forschung die filmische Darstellbarkeit der Träume vorangetrieben und beeinflusst.

Diese Arbeit hat versucht die Frage nach der Entwicklung der Darstellungsmöglichkeiten des Traums im Film zu beleuchten. Ebenso wurden die Parallelen zwischen den Dispositiven Traum und Film untersucht und Ähnlichkeiten und Unterschiede herauskristallisiert. Unter Berücksichtigung der psychoanalytischen Traumtheorien von Freud und Jung wurden diese dann anhand von drei Filmbeispielen anschaulich dargestellt und charakterisiert. Hierbei wurde immer die Position des_der Rezipient_innen in die Analyse miteinbezogen.

Da sich der Film selbst in stetigem Wandel befindet und dauerhaft technisch weiterentwickelt, werden sich in Zukunft noch weitere Möglichkeiten der filmischen Darstellung des Traumes entwickeln. Allein die hier behandelten Entwicklungsformen des Mediums Film haben aufgezeigt, wie sehr sich technische Fortschritte auf audiovisuelle Darstellungsformen auswirken. Daher wird es sich in Zukunft mit Sicherheit lohnen, diese Entwicklungen und deren Auswirkung auf den Film zu verfolgen. Hier werden neue Forschungsfelder und Analysegegenstände entstehen, die für die Medien- und Filmwissenschaft sicherlich von Interesse sind.

7. Quellenangaben

7.1. Literaturverzeichnis

- Ahlheim, Hannah. 2018. „Ökonomisierung des Schlafs.“ In *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Christine Walde Alfrad Krovoza, 309-315. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Baimbridge, Richard. 2001. „Waking Life. Bob Sabiston/ Tommy Pallotta.“ In *Cyberart 2001*, Herausgeber: Christine Schöpf Hannes Leopoldseder, 152-153. Wien: Springer-Verlag.
- Baudry, Jean Louis. 1999. „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.“ In *Kursbuch Medienkultur. Die Maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, von Joseph Vogel, Lorenz Engell, u.a. (Hg.) Claus Pias, S. 381-404. Stuttgart: DVA.
- Chairon, Peter. 2018. *Die Traumdeutung von A bis Z. Tiefenpsychologie und Spiritualität*. Books on Demand.
- Rapp, Christof, Corcilus, Klaus. 2011. *Aristoteles Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart : J.B. Metzler.
- Danzer, Gerhard. 2011. *Wer sind wir? Anthropologie im 20. Jahrhundert. Ideen und Theorien für die Formel des Menschen*. Heidelberg: Sprigner-Verlag GmbH.
- DeMello, Margo. 2009. *Feet and Footwear a Cultural Encyclopedia*. Santa Barbara, Denver, Oxford: Greenwood Press.
- Deserno, Heinrich, Hau, Stephan. 2018. „Psychoanalyse.“ In *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Christine Walde Alfred Krovoza, S. 249-258. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Dobson, Nichola. 2009. *The A to Z of Animation and Cartoons*. Plymouth: Scarecrow Press Inc.
- Leopoldseder, Dr. Hannes, Schöpf, Dr. Christine. 2001. *Cyberarts 2001*. Wien: Springer-Verlag.
- Eberwein, Robert T. 1984. *Fllm and the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting*. New Jersey: Princeton University Press.
- Eckes-Lapp, Rosemarie. 1983. „Ich-psychologische Aspekte des Traums.“ In *Der Traum in Psychoanalyse und analytischer Psychotherapie*, von Michael Ermann, S. 45-53. Berlin Heidelbergq: Springer-Verlag GmbH.
- Erlacher, Daniel. 2010. *Anleitung zum Klarträumen. Die nächtliche Traumwelt selbst gestalten*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Ermann, Michael. 1983. *Der Traum in Psychoanalyse und analytischer Psychotherapie*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.
- Ferro, Antonino. 2015. *Torments of the Soul. Psychoanalytic transformations in dreaming and narration*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

- Federal Emergency Management Agency. 2008. *Taking Shelter From the Storm: Building a Safe Room for Your Home or Small Business*. 3. Auflage.
- Franz, Marie-Louise von. 2005. *Archetypische Dimensionen der Seele*. Daimon Verlag.
- Freud, Sigmund. 2017. *Das Ich und das Es*. Stuttgart: Reclam.
- . 1914. *Die Traumdeutung*. 4. Auflage. Leipzig und Wien: Franz Deuticke .
- Gabbard, Glen I. 2001. „Introduction.“ In *Psychoanalysis and Film*, Herausgeber: Glen O. Gabbard. London: Karnac.
- Gasser, Reinhard. 1997. *Nietzsche und Freud*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Gaube, Uwe. 1978. *Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gross, Rainer. 2017. „Verliebte Ärztin spielt Traumdetektiv.“ *Seelenkenner Psychoschurken. Psychotherapeuten und Psychiater in Film und Serie*, Herausgeber: Bernd Rieken Martin Poltrum, S. 205-226. Berlin: Springer-Verlag.
- Hall, James Albert. 1983. *Jungian Dream Interpretation: A Handbook of Theory and Practice* . Toronto: Inner City Books.
- Hauser, Katharina. 2012. Julie Aichele. *Eine pädagogisch-biografische Sicht auf alltagsnahe Psychotherapie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Hopcke, Robert FREUD'SCHE. 1999. *A Guided Tour of the Collected Works of C. G. Jung*. Boston: Shambhala Publications Inc.
- Inka Tuin, Manfred Krill. 2018. „Gestörter Schlaf und Schlaflosigkeit.“ In: *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Walde, Christine, Krovoza, Alfred, S. 316-329. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Jacobi, Jolande. 1972. *Die Psychologie von C.G. Jung*. Olten: Walter Verlag.
- Jung, Carl Gustav. 1943. *Über die Psychologie des Unbewussten*. Zürich: Rascher.
- . 1995. „Die Archetypen und das kollektive Unbewusste.“ In: *Gesammelte Werke 9/1, von C. G. Jung*, Herausgeber: W. Solothurn. Solothurn: Walter Verlag.
- . 1950. *Psychologische Typen*. Zürich: Rascher.
- . 2001. *Traum und Traumdeutung*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Kerstin Stutterheim, Silke Kaiser. 2009. *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Kobbe, Elisabeth-Charlotte. 1989. "Film-Träume zwischen Regression und Progression. Dargestellt an ausgewählten Filmbeispielen, unter Berücksichtigung Siegmund Freuds' "Traumdeutung" und Ernst Blochs' "Das Urinzip Hoffnung"". Wien: Univ., Diss.
- Kreuzer, Stefanie. 2014. *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Krovoza, Alfred, Walde, Christine. 2018. *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kruse, Anne, Feder, Stephanie. 2017. „Tiefenpsychologische Exegese.“ In: *Das biblische Methodenseminar. Kreative Impulse für Lehrende*, Herausgeber: Nils Neumann Markus Lau, S. 284-301. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH.

- Lecarpentier, Céline. 2005. „Un Chien Andalou.“ In: *Metzler Film Lexikon*, Herausgeber: Michael Töteberg. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Müller, Lutz, Müller, Anette (Hg.). 2003. *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*. Düsseldorf: Walter.
- Müller, Willy Peter. 2014. *Trauer in Träumen. Traumbilder können helfen und heilen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH.
- Manisha Mishra, Maitreyee Mishra. 2014. „Animated Worlds of Magical Realism: An Exploration of Satoshi Kon's Millenium Actress and Paprika.“ *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 1. Ausg.: S. 299-316.
- Marinelli, Lydia. 2006. „Screening Wish Theories: Dream Psychologies and Early Cinema.“ *Science in Context*, Cambridge University Press, Vol. 19/1: S. 87-110.
- Meier, Carl Alfred. 1975. *Bewusstsein. Erkenntnistheorie und Bewusstsein*. Olten: Walter-Verlag AG.
- Mertens, Wolfgang. 2003. *Traum und Traumdeutung*. 3., aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck oHG.
- Metz, Christian. 1994. *Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung*. Bd. 11, in PSYCHE, S. 1004-1046.
- Monaco, James. 2013. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. 3. Auflage. Übersetzung: Hans-Michael Bock. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Nitzschke, Bernd. 2011. *Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Packer, Sharon. 2002. *Dreams in Myth, Medicine, and Movies*. London: Praeger Publishers.
- Perper, Timothy, Cornog, Martha. 2009. „Psychoanalytic Cyberpunk Midsummer-Night's Dreamtime: Kon Satoshi's Paprika.“ *Mechademia*, University of Minnesota Press, (4): S. 326-329.
- Ralf Zwiebel, Annegret Mahler-Bungers (Hg.). 2007. *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rall, Veronika. 2016. „Psychoanalytische Filmtheorie. Das Unbewusste des Kinos.“ *Handbuch Filmtheorie*, Herausgeber: Thomas Morsch Bernhard Groß, S. 2-18. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Rhodes, John David. 2011. *Film Classics. Meshes of the Afternoon*. London: The British Film Institute.
- Ribi, Alfred. 2011. *Neurose - an der Grenze zwischen krank und gesund. Eine Ideengeschichte zu den Grundfragen des Menschseins*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag GmbH.
- Riedel, Ingrid. 1997. *Träume. Wegweiser in neue Lebensphasen*. Stuttgart: Kreuz.
- Robards, Brooks. 1991. „California Dreaming: Dream Sequences in Hollywood Musicals, Melodramas and Horror Movies.“ *Beyond the Stars. Studies in American Popular Film*.

- Volume 2. *Plot Conventions in American Film*, Herausgeber: Linda K. Fuller Paul Loukides, S. 114-129. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Roth, Wolfgang. 2003. *Einführung in die Psychologie C. G. Jungs*. Düsseldorf: Walter.
- Schöpe, Maria. 2007. *Traumsequenzen. Ästhetik sequenzieller Imagination im Film*. Babelsberg: Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf Potsdam.
- Schlegel, Leonhard. 1973. *Grundriss der Tiefenpsychologie unter besonderer Berücksichtigung der Neurosenlehre und Psychotherapie. Die Polarität der Psyche und ihre Integration. Eine kritische Darstellung der Psychologie von C. G. Jung*. Bd. 4. München: Francke.
- Schredl, Michael. 2006. „Experimentell-psychologische Traumforschung.“ In: *Schlaf und Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie*, von Flora von Sprei, Hans Förstl Michael FREUD'SCHE. Wiegand, S. 37-67. Stuttgart: Schattauer GmbH.
- Schwan, Stephan. 2001. *Filmverstehen und Alltagserfahrung. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Sharot, Stephen. 2015. „Dreams in Films and Films as Dreams: Surrealism and popular american Cinema.“ *Canadian Journal of Film Studies* Vol. 24, No. 1 (Spring): S. 66-89.
- Shepard, John. 2005. „History of the Development of Sleep Medicine in the United States.“ *Journal of Clinical Sleep Medicine*, Vol. 1 (1), S. 61-82.
- Sikov, Ed. 2010. *Film Studies. An Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Spoto, Donald. 2008. *Spellbound by Beauty. Alfred Hitchcock and His Leading Ladies*. London: Arrow Books.
- Stelte, Ingo. 2018. „Film.“ In: *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Herausgeber: Christine Walde Alfred Krovoza, S. 142-152. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Stephan, Achim. 1989. *Sinn als Bedeutung. Bedeutungstheoretische Untersuchungen zur Psychoanalyse Sigmund Freuds*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Töteberg, Michael, Hrsg. 2005. *Metzler Film Lexikon*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Truffaut, François. 2012. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 7. Auflage. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Uhrig, Meike. 2015. *Darstellung und Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film. Eine interdisziplinäre Studie*. Tübingen: Springer VS.
- Vogel, Ralf T. 2008. *C. G. Jung für die Praxis. Zur Integration jungianischer Methoden in psychotherapeutische Behandlungen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Walach, Thomas. 2019. *Das Unbewusste und die Geschichtsarbeit. Theorie und Methode einer öffentlichen Geschichte*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wiegand, Michael. 2018. „Neurobiologie von Schlaf und Traum.“ In *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Walde, Christine, Krovoza, Alfred, S. 224-232. Stuttgart: J. B. Metzler.

7.2. Filmographie

- *Geheimnisse einer Seele (Engl. Secrets of a Soul)* , R.: Georg Wilhelm Pabst, D 1926, <https://www.youtube.com/watch?v=aYoXy3bYD1k>, 18.08.22016; [letzter Zugriff: 29.08.2019].
- *Histoire d'un Crime (Dt. Die Geschichte eines Verbrechens)*, R.: Ferdinand Zecca, FRA 1901, <https://www.youtube.com/watch?v=d1vwqcMoMn8> , 11.03.2013; [Letzter Zugriff: 29.08.2019].
- *Inception*, R.: Christopher Nolan, USA/GB 2010.
- *Matrix*, R.: The Wachowskis, USA/AUS 1999.
- *Paprika* (Orig. *Papurika*), R.: Satoshi Kon, DVD-Video, Sony Pictures Entertainment. JPN 2006.
- *Rêve et Réalité*, R.: Ferdinand Zecca, FRA 1901.
- *Spellbound*, R.: Alfred Hitchcock, DVD-Video, Best Entertainment AG, USA 1945.
- *Star Wars: Episode IV – A New Hope*, R.: George Lucas, USA 1977.
- *The Life of An American Fireman*, R.: Edwin Porter, USA 1903.
- *The Wizard of Oz*, R.: Victor Fleming, USA 1939.
- *Un chien andalou*, R.: Luis Buñuel/ Salvador Dalí, FRA 1929.
- *Vanilla Sky*, R.: Cameron Crowe, USA 2001.
- *Waking Life*, R.: Richard Linklater, USA 2001.

7.3. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Vereinfachte Darstellung eines Ideal-Schlafverlaufs nach Wiegand.....	16
Abb. 2 <i>Histoire d'un Crime</i> Traumprojektion (00:01:57, Zecca, 1901).....	53
Abb. 3 Filmische Realität (Sepia) und Traumwelt Oz (Technicolor) in <i>The Wizard of Oz</i> (1939)....	56
Abb. 4 Eigene Darstellung der Klassifikation des Traums im Film.....	59
Abb. 5 Hinweis auf Psychoanalyse, (00:00:50 h, Pabst, 1926)	64
Abb. 6 Hinweis auf Sigmund Freud, (00:01:19 h, Pabst, 1926)	64
Abb. 7 Traumeinführung (00:15:13 h, Pabst, 1926)	65
Abb. 8 Turmglocken (00:18:29 h, Pabst, 1926).....	65
Abb. 9 Fokus auf Frau Fellmann (00:19:58 h, Pabst, 1926)	65
Abb. 10 Kleindimensionaler Herr Fellmann (00:20:28 , Pabst, 1926).....	65
Abb. 11 Das Erstechen der Frau (00:22:22 h, Pabst, 1926)	66
Abb. 12 Das Erwachen (00:22:30 h, Pabst, 1926)	66
Abb. 13 Traum-Überblendung (01:26:55 h, Hitchcock, 1945)	71
Abb. 14 Casino mit Augen-Vorhängen (01:27:09 h, Hitchcock, 1945)	71
Abb. 15 Chien Andalou-Verweis (01:27:23 h, Hitchcock, 1945)	71
Abb. 16 Der Gesichtslose Täter (01:28:08 h, Hitchcock, 1945).....	71
Abb. 17 Der fallende Skifahrer (01:28:54 h, Hitchcock, 1945)	71
Abb. 18 Täter mit Rad (01:29:07 h, Hitchcock, 1945).....	71
Abb. 19 Dr. Chiba und Paprika (00:24:15 h, Kon, 2006)	78
Abb. 20 Einführung der Parade (00:13:27 h, Kon, 2006).....	78
Abb. 21 Objekte der Parade (00:13:07 h, Kon, 2006).....	78
Abb. 22 Dr. Shima in der Traumwelt (00:20:29 h, Kon, 2006).....	78
Abb. 23 Das Näherkommen der Parade (00:42:32 h, Kon, 2006)	78
Abb. 24 Paprika und Konakawa im Cyber-Room (00:25:23 h, Kon, 2006)	78
Abb. 25 Paradeeinzug nach Tokyo (01:11:31 h, Kon, 2006).....	78
Abb. 26 Passanten werden in die Parade gezogen (01:11:50 h, Kon, 2006)	78

8. Anhang

8.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den Korrelationen zwischen Traum und Film auseinander. Um die Beziehung zwischen dem Medium Film und dem der Menschheit omnipräsenten Phänomen des Träumens anschaulich darzustellen, wurde der Frage nachgegangen, wie und ob sich die Darstellungsmöglichkeiten des Traums im Laufe der Filmgeschichte verändert haben. Eine besondere Berücksichtigung gilt hier deren psychoanalytischer Verankerung in den Traumtheorien Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs.

Um einen umfassenden Überblick über die Traumforschung zu geben, wird dieser erst aus neurobiologischer Perspektive und später aus zweifacher psychoanalytischer Perspektive – einmal anhand von Freuds *Traumdeutung* und einmal anhand von C. G. Jungs Überlegungen zur Traumdeutung - hergeleitet. Danach werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Traum und Film differenziert, um dann die Entwicklung der filmischen Traumdarstellung zu beleuchten. Anschließend werden zur Überprüfung der Fragestellung die drei Filme *Geheimnisse einer Seele* (Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) und *Paprika* (Satoshi Kon, 2006) hinsichtlich ihrer Trauminszenierung und -einbettung, sowie der Funktion des Traums analysiert. Diese drei Werke wurden deshalb ausgewählt, da sie ein jeweils anderes Kapitel der filmgeschichtlichen Entwicklungen repräsentieren.

Hierbei stellt sich heraus, dass sich die filmdiegetische Darstellung des Traums analog zur technischen Weiterentwicklung des Films selbst entfaltet hat. Die hier analysierten Beispiele unterscheiden sich hinsichtlich der diegetischen Einbettung, der visuellen und akustischen Darstellung des Traums, sowie der Position/Miteinbeziehung des_der Rezipient_innen. Eine Gemeinsamkeit aller drei Filmbeispiele ist die übergeordnete Funktion des Traums, dem Zuschauer die Vergangenheit des träumenden Charakters näherzubringen.

8.2. Les corrélations entre le rêve et le cinéma – une analyse des films *Mystères d'une âme*, *La Maison du docteur Edwardes* et *Paprika* en tenant compte des théories du rêve de Sigmund Freud et Carl Gustav Jung

« Relation entre cinéma et rêve souvent entrevue et que le sens commun a immédiatement enregistrée. La projection cinématographique rappellerait le rêve, elle serait comme une sorte de rêve, presque un rêve. »

Jean-Louis Baudry, 1975²²⁶

Ce travail traite des corrélations entre le rêve et le cinéma. En 1900, Sigmund Freud a publié son livre *Die Traumdeutung* (L'interprétation des rêves) et a été le premier à établir la psychanalyse. Quelques années avant la publication de la *Traumdeutung*, en 1895, les premières projections de films sont présentées en France par les frères Lumières. Ce lien peut être une coïncidence, mais les développements de ces deux disciplines sont imbriqués. Les dispositifs des deux disciplines montrent déjà que le spectateur ou le rêveur se trouvent dans une position similaire. Mais ce n'est pas la seule chose en commun. Dans les rêves et les films, le destinataire semble au moins physiquement passif, il est isolé de la réalité et le rêve ou le film rompent avec les structures linéaires de celles-ci.

La citation ci-dessus de Jean-Louis Baudry montre déjà l'interdépendance des deux disciplines. Il devient donc évident que le rêve et le film ont une structure similaire. Afin d'établir les corrélations et les différences entre ces deux éléments, ce travail explore la question du développement des possibilités de représentation des rêves au cinéma, en tenant compte de leur ancrage psychanalytique. On suppose que la représentation a changé à chaque étape du développement technique du film et que de nouvelles possibilités sont apparues pour représenter le rêve dans le film. Afin d'éclairer la théorie des rêves et l'interprétation des rêves, la première étape est de dériver les rêves théoriquement et d'expliquer ensuite la science du rêve dans une perspective neurobiologique et psychanalytique. Puis les corrélations entre la psychanalyse et le cinéma ainsi que les similitudes et les différences entre le film et le rêve sont établies afin de classer le rêve dans le film. Pour ce faire, un tableau a été créé, qui catégorise les différentes formes de représentation du rêve dans le film. Pour illustrer au lecteur les différentes possibilités de représenter le rêve au cinéma, trois exemples de films ont été sélectionnés à différents stades de l'histoire du cinéma, qui sont ensuite analysés. Le premier film, *Les Mystères d'une âme* (Orig. *Geheimnisse einer Seele*) de Georg Wilhelm Pabst, est un film psychanalytique muet et noir et

²²⁶ Baudry, 1999, p. 393.

blanc de 1926. Le second film est *La Maison du docteur Edwardes* (Orig. *Spellbound*), également un film en noir et blanc mais déjà avec du son, réalisé par Alfred Hitchcock en 1945 et le troisième film est le film animé *Paprika* de Satoshi Kon de 2006.

Au début, on a essayé de définir le rêve en soi. Car le rêve est un phénomène omniprésent, qui s'avère cependant difficile à prouver, il existe de nombreuses approches théoriques différentes. À partir de ces différentes tentatives de définition du rêve, les caractéristiques les plus importantes ont été élaborées :

1. Le rêve est une expérience psychique universelle inhérente à l'être humain, qui
2. a lieu dans l'état de sommeil et
3. représente une forme particulière de conscience.
4. La conscience apparemment endormie, recouvrant la conscience des expériences, traite en rêve le contenu de la réalité qui n'a pas encore été traité.
5. Le contenu onirique vécu rompt avec la causalité de la réalité en étant lié à aucune règle ou loi de l'homme, de la nature ou d'instances similaires.

Après que le rêve ait été caractérisé comme un phénomène psychologique, le troisième chapitre de ce travail traite de deux domaines de recherche différents dans la recherche sur le rêve. D'un point de vue neurobiologique, l'électroencéphalogramme (EEG) a été utilisé pour la première fois en 1931 pour démontrer que le cerveau est actif pendant la phase de sommeil. On a également constaté que le sommeil peut être divisé en quatre stades de sommeil différents. Ces stades se distinguent en phases REM et NON-REM (REM = rapid eye movement) qui se manifeste dans les mouvements oculaires rapides. Les rêves dans la phase REM, la phase juste avant le réveil, sont ceux dont on se souvient le mieux.

Sigmund Freud joue un rôle important dans l'interprétation des rêves et la psychanalyse. À l'époque médiévale, l'origine des rêves était expliquée par des hypothèses religieuses et spirituelles. C'est le livre *Traumdeutung* de Freud qui a d'abord examiné le contenu des rêves et ancré leurs origines dans la psyché du rêveur. Il a développé des concepts avec lesquels les rêves peuvent être décrits et analysés.

L'une des distinctions les plus importantes de l'interprétation des rêves est le contenu manifeste et latent des rêves. Le contenu manifeste d'un rêve est celui dont le rêveur se souvient au réveil. Il est souvent fragmentaire, illogique et de caractère symbolique. Afin d'analyser le sens caché du rêve, le contenu manifeste doit être traduit – dans le contenu latent. Le contenu latent est le sens réel d'un rêve qui trouve son origine dans le contenu

psychologique refoulé du rêveur. Le contenu latent d'un rêve vient de l'inconscient. L'inconscient contient tous les contenus et expériences vécus qui ont été poussés hors de la conscience afin de maintenir l'équilibre mental. Les contenus qui ne présentent pas de danger pour le psychisme restent dans la conscience et peuvent être récupérés à tout moment. Le processus par lequel une pensée latente devient le contenu manifeste du rêve est appelé le travail du rêve par Freud. Le travail du rêve est divisé en quatre mécanismes différents : la condensation (les éléments du rêve peuvent représenter différentes choses), le déplacement (la signification d'un élément peut être différente à l'état manifeste et latent), figuration (la transformation des pensées en images visuelles) et l'élaboration secondaire (donner un sens et un lien au rêve).

Une des déclarations les plus importantes de l'interprétation des rêves de Freud est que le rêve sert toujours à réaliser un souhait. Ce désir inconscient, qui est en même temps la pensée latente, devient alors par le travail du rêve le contenu manifeste, qu'on rêve et qu'il faut analyser pour comprendre. Pendant l'analyse, le patient et l'analyste parcourent en détail le contenu du rêve et tentent d'ouvrir le sens caché par la libre association. Pour Freud, la majorité de ces désirs insatisfaits et ainsi le sens caché sont des pulsions sexuelles insatisfaites.

Carl Gustav Jung, élève de Freud et psychanalyste respecté, s'est détourné de lui à cause de ses essais sur la théorie sexuelle. Pour se différencier encore plus de Freud, il a appelé son approche *psychologie analytique*. La subdivision entre conscient et inconscient de Jung est similaire à celle de Freud. Mais il subdivise l'inconscient en inconscient personnel et inconscient collectif. L'inconscient personnel est formé par l'expérience individuelle, tandis que l'inconscient collectif est ancré dans la psyché dès le début. Les idées, concepts et images prénatales ancrées dans l'inconscient collectif sont appelés archétypes par Jung. Les archétypes peuvent être des prédispositions intuitives ou conditionnées par la culture, transmises de génération en génération.

L'un des concepts les plus importants de la psychologie analytique est l'individuation. Pour Jung, l'origine d'une maladie mentale est une individuation incomplète. Le processus d'individuation se déroule tout au long de la vie d'un individu et s'achève lorsque l'état mental du Soi est atteint. Le Soi est lui-même un archétype et peut être localisé dans l'inconscient collectif.

L'interprétation des rêves selon Carl Gustav Jung est très différente de celle de Freud. Pour Jung, le rêve trouve son origine dans des expériences récentes. Les contenus de la veille, qui n'ont pas reçu assez d'attention, mais qui sont importants pour l'équilibre mental, se produisent souvent dans un rêve. Jung fait également la distinction entre les différentes fonctions du rêve. Il Freud'sche a la fonction compensatoire du rêve, qui d'une part, est là pour préserver l'état de sommeil et, d'autre part, est destinée à servir de système

d'avertissement pour les actions irréfléchies du rêveur. Mais il Freud'sche a aussi la fonction prospective, qui forme le rêveur pour les événements futurs.

Une autre caractéristique du rêve décrit par Jung est sa dramaturgie. Il divise le rêve en exposition (situation initiale), entortillement (introduction d'un facteur de tension), culmination (changement du plan d'action) et lysis (solution). La structure du rêve est très similaire à celle de nombreux films.

Dans le quatrième chapitre de ce travail, d'autres similarités entre le rêve et le cinéma sont expliquées.

Un grand point commun entre le rêve et le cinéma est la passivité supposée. Dans le rêve et le film, le spectateur ou rêveur se trouve dans une position silencieuse et n'a pas besoin de se bouger. Pendant le rêve, au moins le corps est passif. Le cerveau fonctionne de toute façon et l'inconscient essaie d'amener les pensées refoulées dans la conscience comme contenu du rêve. C'est pareil dans le cinéma. Comme dans un rêve, le spectateur est immobile. Cependant, le spectateur est consciemment présent et a décidé de regarder le contenu du film. Ici se trouve une différence entre le rêve et le cinéma. Le rêveur ne peut pas choisir le contenu du rêve, tandis que le spectateur peut choisir le contenu du film. Dans les deux cas, l'intention du sujet est l'accomplissement du souhait. Mais dans le rêve, l'activité n'est pas aussi volontaire que dans le film.

En comparant les deux, il devient évident que le travail du rêve et le travail du film fonctionnent avec des moyens très similaires. Certains mécanismes du travail du rêve (condensation, déplacement, figuration et l'élaboration secondaire) décrits par Freud peuvent également être appliqués à la production cinématographique au sens figuré : Au cinéma, comme dans un rêve, certains éléments peuvent représenter des choses différentes (condensation). Le film transforme pareillement les pensées en images visuelles (figuration) et le spectateur essaie de donner un sens et un contexte au contenu du film (élaboration secondaire).

La dramaturgie de rêve décrite par Jung peut être appliquée à la dramaturgie cinématographique. Le film commence aussi par une présentation des caractères et de la situation de départ (exposition), jusqu'à ce qu'un facteur de problème soit introduit (entortillement), ce qui fait que la situation s'intensifie (culmination) jusqu'à ce qu'une solution soit trouvée (lysis).

Christian Metz, spécialiste du cinéma, saisit la différence entre le rêve et le cinéma à l'aide de trois critères :

1. Le savoir inégal du sujet (le rêveur ne sait généralement pas qu'il rêve, mais le spectateur sait toujours qu'il regarde un film)

2. Présence ou absence d'un matériau perceptif réel (il n'y a pas de limites au rêve, mais le film doit être réaliste, pour ainsi dire)
3. La logique du texte du film ou du rêve (la diégèse du cinéma est plus réaliste que la diégèse du rêve et est soumise à une certaine logique, tandis que les rêves sont plutôt soumis à une logique absurde.

Donc le rêve et le film ont plusieurs choses en commun mais se différencient aussi beaucoup. Une forme particulière de l'implication de ces deux concepts a été étudiée dans ce travail : la représentation du rêve au cinéma.

Au début de l'histoire du cinéma, vers 1900, alors que les films étaient encore très court les réalisateurs utilisaient souvent le rêve dans le titre de leurs œuvres pour attirer le public. La théoricienne du cinéma Lydia Marinelli explique que le rêve est omniprésent et – surtout à l'époque du cinéma muet – n'a besoin d'aucune explication. Elle ajoute aussi que le rêve dans le titre d'un film doit suggérer des fantasmes sexuels.

Au début de l'histoire du cinéma, le rêve était généralement projeté sur l'image avec une double exposition. Le rêve était surtout signalé par le personnage rêveur qui allait se coucher. Mais il y avait aussi des films de rêve abstraits. Le film *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí a été une rupture décisive avec la représentation réaliste des rêves. Le film est né de l'idée de filmer les derniers rêves des deux surréalistes. Mais il doit avant tout provoquer et rompre avec les structures narratives précédemment linéaires du film. À cause de son irrationalité, le film ressemble à un rêve incompréhensible et confus pour le spectateur. C'était exactement l'intention des deux surréalistes. Il n'y avait aucun indice diégétique pour savoir si le film jouait dans la réalité ou dans un rêve. Ce film est aussi un film muet.

Dans les années 1930 et 1940, deux développements techniques importants dans le domaine du cinéma ont été réalisés : le film sonore et le film en couleurs. Tous deux ont développé de nouvelles possibilités décisives pour la représentation du rêve au cinéma. Le film sonore a trouvé sa place dans le monde du cinéma plus tôt que le film couleur, car il était très cher au début. Un exemple particulier de la période de transition entre le cinéma muet et le cinéma couleur et sonore est *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming. Le film a été l'un des premiers à utiliser la nouvelle technique de film couleur – pour la représentation d'un rêve. L'intrigue réelle du film est filmée en noir et blanc respectivement sépia, tandis que le rêve est visible en couleur. Ce film est donc significatif pour une nouvelle façon de représenter le rêve dans le cinéma, qui est attribuable aux développements techniques de l'industrie cinématographique.

Le film sonore établi par la suite et tous les développements ultérieurs, tels que le dessin animé ou le montage CGI (Computer Generated Imagery), ont un effet tout aussi important sur la représentation cinématographique des rêves.

Le rêve dans le film peut être classé en quatre catégories différentes :

1. Le rêve occupe une petite partie de la diégèse réaliste et est interprété par le rêveur lui-même ou un autre personnage du film.
2. Le rêve est un état extraordinaire dans la diégèse réaliste, dont la connexion doit être établie par le spectateur lui-même.
3. Le film consiste d'un ou plusieurs rêves, dont l'interprétation est toutefois exposée dans le film.
4. L'intrigue entière est un rêve et d'une nature onirique, dans laquelle l'interprétation se fait seulement par le spectateur.

Une forme particulière de classification est le mélange des quatre catégories. Un aspect important de cette catégorisation est l'implication du spectateur. Le spectateur peut prendre différentes positions dans la représentation des rêves, comme le montrent les exemples de films analysés.

Dans le cinquième chapitre de cet ouvrage, les trois exemples de films sont présentés. Le premier exemple cinématographique, le film *Les Mystères d'une âme* (1926), est spécial en ce qu'il est l'un des premiers films à dépeindre la psychanalyse de Sigmund Freud dans le cinéma. Dans cet exemple, le rêve est clairement délimité de l'action par intertitre. Le rêve du protagoniste laisse le spectateur regarder dans son passé et deviner ses peurs. Avec l'aide d'un psychanalyste, le sens du rêve est analysé dans le film. Le spectateur n'a donc pas à interpréter le rêve lui-même. En interprétant les rêves, le conflit psychologique du protagoniste peut être résolu, c'est pourquoi l'analyse du rêve a une fonction cathartique pour le protagoniste. Dans le sens de Jung, ce rêve cinématographique peut être qualifié à avoir une fonction compensatoire, puisque le rêveur peut vivre ses fantasmes intérieurs dans le rêve sans faire de peine à personne. Le rêve est clairement séparé de l'intrigue et se caractérise par des éléments fantastiques, tels que des objets surdimensionnés et un homme volant. La musique pendant le rêve s'accélère et diffère donc du fond musical dans le reste du film. Le spectateur vit le rêve comme un tiers invisible dans le rêve lui-même. Ce film représente la première catégorie dans la catégorisation des rêves au cinéma.

Le deuxième film analysé, réalisé par Alfred Hitchcock en 1945, *Spellbound*, est aussi un film en noir et blanc, mais avec du son. La particularité de ce film est que la sé-

quence de rêve a été tournée par le surréaliste Salvador Dalí. On note déjà ici des différences au premier exemple, qui sont possible par la réalisation technique de l'argile. Contrairement au premier exemple, le spectateur et l'analyste ne visent pas le rêve en soi, mais le rêve est raconté à nouveau par le rêveur. Le rêve est également sous-tendu par le récit du protagoniste. Le rêve est donc vécu d'occasion. Une autre différence par rapport à la première représentation du rêve est que le rêve n'est pas montré dans son ensemble, mais qu'il est divisé en plusieurs séquences. Le rêve montre au spectateur la vie de l'âme et le passé du protagoniste. Le contenu manifeste est transformé en pensées latentes dans le film par le protagoniste et deux psychanalystes. Donc – ici aussi - le spectateur n'a pas besoin d'interpréter le rêve lui-même. Le début des séquences de rêves est toujours signalé par un zoom sur la tête du rêveur. Comme dans le premier film, les objets sont ici aussi surdimensionnés. Le film a un effet cathartique pour le rêveur et la diégèse est cohérent avec la dramaturgie définie par Jung. Comme le premier exemple, ce film appartient à la première catégorie.

Le troisième film, le film d'animation japonais *Paprika* de Satoshi Kon de 2006, diffère fortement des deux autres films. D'une part tout le film est animé et d'autre part le rêve et la réalité s'estompent dans cet exemple. De plus, le rêve représenté dans le film n'est pas le produit d'une seule personne, mais est composé de l'inconscient de plusieurs rêveurs. La seule façon de distinguer le rêve de la réalité est l'identité onirique de la protagoniste. L'animation permet au réalisateur de franchir les frontières de la réalité et de présenter le rêve le plus absurde possible. Comme chez *Spellbound*, le rêve est montré de façon fragmentaire tout au long du film et n'est pas un élément autonome. Contrairement aux autres exemples, ce film est un film couleur. Ici aussi, il y a de nouvelles possibilités de représenter les rêves au cinéma. Le spectateur voit le rêve ainsi que la fusion entre le rêve et l'action de l'extérieur. Avec *Paprika*, il est plus difficile de classer le film dans une seule catégorie. Le film représente certains aspects des quatre catégories et peut donc être considéré comme un mélange de toutes les catégories.

Dans les trois exemples, la recherche de la signification des rêves est comparable à la recherche policière, puisque l'interprétation du rêve a généralement trait à la solution de l'action.

En résumé, on peut dire que le rêve a toujours une fonction importante pour l'action du film. Les deux premiers exemples cinématographiques ont joué un rôle important dans la diffusion de l'interprétation des rêves et de la psychanalyse elle-même. Les exemples cinématographiques ont montré que la représentation des rêves dans les films a considérablement changé au fil du temps. Comme décrit par Freud, les rêves sont surtout représentatifs des pulsions et des désirs intérieurs ou pour montrer le passé d'un caractère –

une fonction rétrospective comme décrite par Jung. La présentation a évolué avec chaque nouvelle conquête technique dans l'industrie cinématographique. Le film muet noir et blanc représente donc le point de départ, qui est ensuite complété par le son et la couleur. Dans le cinéma, on peut faire la distinction entre l'encadrement du rêve et la mise en scène. Le rêve peut être montré sans interprétation, ou il peut être analysé dans le film. Les possibilités de réalisation d'une séquence de rêve sont innombrables.

Le facteur le plus important dans le développement de la représentation du rêve dans le film est le développement de la technologie. À l'avenir, ce domaine de recherche restera intéressant pour les cinéastes.