

Hans J. Wulff

Filmtraum als soziale Imagination. Mit einigen Bemerkungen zur Traumsequenz aus Chaplins THE KID

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *9. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Weimar '96*. Hrsg. v. Britta Neitzel. Weimar: Universitätsverlag der Bauhaus-Universität Weimar 1997, S. 213-221.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-71>.

1. Kognitiver Realismus oder symbolische Form

Münsterberg schrieb in seinem hellsichtigen Buch *Das Lichtspiel* (1916):

Es [das Lichtspiel] hat die Beweglichkeit unserer Vorstellungen, die nicht von der physischen Notwendigkeit der äußeren Ereignisse beherrscht werden, sondern von den psychologischen Gesetzen der Assoziation. In unserem Bewußtsein verflechten sich Vergangenheit und Zukunft mit der Gegenwart. Das Lichtspiel folgt den Gesetzen des Bewußtseins mehr als denen der Außenwelt (1996, 59).

Zwei Argumente sind es, die bis heute diskussionswürdig geblieben sind:

(1) Der Film wird als semiotische Apparatur genommen, deren Abbildungsweise auf die Horizontstruktur, auf die intentionale Struktur und auf die besondere Zeithaftigkeit des menschlichen Denkens zu beziehen ist, nicht auf eine mechanische Reproduktion der äußeren Realität.

(2) Es sind die Bindungskräfte der Assoziation, die das formale Gerüst ausmachen, das die Bewegung des Denkens und des Bewußtseins reproduzierbar macht. Nur deshalb, weil es einen formalen Apparat gibt, ist es sinnvoll, daß Münsterberg - am Beispiel einer Rückblende - von der "Objektivierung unserer Gedächtnisfunktion" (1996, 59) sprechen kann (entsprechend derer man auch von einer "Objektivierung" der Traumfunktion sprechen könnte).

Hasko Schneider nimmt die Fähigkeit der Künste, verschiedene Wirklichkeitsformen bzw. Erlebensformen verschiedenartiger Wirklichkeiten wiedergeben zu können, als deren Potenz und Aufgabe (1995, 75): Es gehe darum zu untersuchen, "wie der Film verschiedene Wirklichkeitserfahrungen abbildet und voneinander unterscheidbar macht" und wie der Film "den Wechsel zwischen verschiedenen Wirklichkeitserfahrungen mit seinen spezifischen Mitteln" zeigt (1995, 75). Kracauer notierte schon ähnlich als "unleugbare Tatsache", "daß sich der Film

dank seiner spezifischen Techniken besser als die anderen darstellerischen Medien zur Sichtbarmachung des Imaginären eignet" (1985, 122).

Dem wissenssoziologischen Ansatzpunkt seiner Untersuchung entsprechend, fächert Schneider die Analyse des Film-Traums in drei Zugangsweisen auf (in dieser Reihenfolge 1995, 75):

(1) Katalogisierung der vorliegenden Filmträume; typologische Untersuchung (Motive, Erzählhaltungen, Montageformen, filmische Mittel etc.).

(2) Phänomenologie der menschlichen Erlebensweisen verschiedener Wirklichkeitsformen; Wach- versus Traumwahrnehmung; psychologische Fundierung der Formen des Filmtraums.

(3) Narratologische Untersuchung des Filmtraums. Schneider unterstellt dem filmischen Traum einen impliziten (psychologischen) Realismus, so daß es möglich ist, das im Film dargestellte Träumen auf die Realität des Traums selbst zurückzuführen. Es sei vermerkt, daß auch Münsterbergs Annahme, die filmischen Formen als Nachzeichnungen der Formen menschlichen Denkens anzusehen, auf die Annahme eines *kognitiven Realismus* der Filmformen hinausläuft.

Gegen diese realistische Auffassung will ich ein *symbolistisches Konzept* setzen. Dann ist der Traum ein besonderer Typus der Imaginationen, ein als performativ markiertes Textstück. Seine Grundlage ist dann nicht die Realität des Traums, sondern ein symbolischer Akt, der etwas "als Traum" hervorbringt. Etwas kann im Kontext eines Films als Traum fungieren, ohne daß damit eine naturalistische Darstellung des Traumgeschehens impliziert wäre.

Ich will meine These zuspitzen: Reale Träume sind subjektive Tatsachen. Träume als Gegenstand der Darstellung und der Kommunikation sind symbolische Konstrukte, subjektivem Realismus entbunden. Die Bildwelten, die den Traum inszenieren und realisieren, sind nicht psychologischer und individuell

ler Herkunft, sondern greifen auf kulturelle Symboliken zurück, die kollektiver Natur sind [1].

Es sind zwei Ebenen, auf denen sich der Dissens zwischen den beiden Auffassungen greifbar machen läßt:

- (1) auf der Ebene der filmischen Mittel und der Leistungen, die sie für die Unterscheidung und Transition verschiedener Wirklichkeitsformen haben;
- (2) auf der Ebene der Traum Inhalte, der Traumgeschichten und Traumbilder.

Zunächst zur Frage, wie der Film Realität und Traum voneinander unterschiedbar macht: Schneider fundiert die Möglichkeit, daß der Film realistisch Träume darstellen kann, auf der Annahme, daß sich

das Ensemble der filmischen Mittel [...] in enger Verbindung mit der Art und Weise entwickelt [habe], wie Menschen sich und ihre Umwelt wahrnehmen oder vorstellen, und wie sie ihr Handeln gemäß ihren Wahrnehmungen und Vorstellungen orientieren. Die filmischen Mittel besitzen daher im einzelnen und in ihrer Gesamtheit eine strukturelle Analogie zu der Art und Weise, wie der Mensch seine Umwelt wahrnimmt und wie er seine Wahrnehmungen und Erfahrungen verarbeitet. Das filmische Repertoire ist in hohem Maße isomorph zur menschlichen Wahrnehmung und Verarbeitung von Welt (1995, 76).

Die Annahme ist folgenreich, würde sie doch implizieren, einzelnen filmischen Mitteln eine psychologische Realität zuzuordnen. Ein semiotisch-symbolistischer Zugang dagegen würde den Traum (wie andere Formen der Imagination auch) als Einbettungsverhältnis fassen und eine Modalitätenlehre als deren Fundament verlangen: Weil der empirischen Wirklichkeit eine ganze Reihe imaginierter, nur mental existierender Vorstellungswirklichkeiten gegenübersteht (Träume, Erinnerungen, Phantasien, Wunschvorstellungen, Wahngelbilde usw). Es geht nicht darum, filmischen Mitteln eine psychologische Repräsentationsfunktion zuzuordnen, sondern textsemantische Relationen zu untersuchen. Modale Kennungen sind dem Material nicht unbedingt anzusehen, sind oft nicht explizit gesetzt, sondern müssen in der Rezeption aufgebaut werden. Die Frage ist, welche Prozesse derartige Kennungen produzieren, welche kontextuellen Strukturen und welche Markierungen am Text im Funktionskreis

der modalen Kennzeichnung interpretiert werden können usw.

Die Substanz der Träume ist die zweite Ebene, auf der sich die Annahmen eines psychologisch-realistischen und einer symbolisch-semiotischen Auffassung deutlich voneinander unterscheiden. Zwar gesteht auch Schneider zu, daß sich das Träumen ebenso wie dessen filmische Darstellung "im Laufe der Geschichte und in den verschiedenen Kulturen" (1995, 76) verändere. Doch den Schritt, die Traumdarstellung an die Symbolsysteme der Kulturen und an die großen kulturellen Prozesse anzugliedern, tut er nicht. Dabei läge dieses durchaus nahe: Weil die Film-Träume solches als subjektiv erfahren ausweisen, was auch in den diskursiven Bezugssystemen und Interpretationshorizonten Sinn machen kann. Die These, der ich hier zureden will, ist ebenso einfach wie folgenreich: Der Film-Traum dient nicht so sehr dazu, das Subjektive gegen das Kollektive zu reklamieren, sondern am Subjektiven des Traums die Geltung der Kollektiv-Symboliken zu demonstrieren. "Subjektivität" ist also eine modale Kennzeichnung, die im Kollektiven verankert ist, weil sich das Subjektive nur in Symbolwelten artikulieren kann, die es nicht selbst hervorgebracht hat.

Wiederum sind es drei Positionen, die ich hier unterscheiden will:

- (1) Ich verankere die Traumdarstellung vor allem an den *intertextuellen Beziehungen*, die in die Bildende Kunst, in literarische Darstellungen und in Konventionalisierungen des Traums in besonderen Genres verweisen.
- (2) Dagegen ließe sich eine Position benennen, die Träume in einen Bezug zu *archetypischen Szenarien* (z.B. auf Lorenzer und der Lehre der Urszenen basierend) setzte.
- (3) Und es ließe sich eine dritte Position benennen, nach der der Wirklichkeitsbezug in gewissen, signifikanten Eigenschaften moduliert ist, so daß sich die Bestimmung des Paranoiden, des Depressiven usw. an *Modulationen der empirischen Wirklichkeitserfahrung* festmachen könnte. In diese Richtung geht z.B. Iros' Bemerkung, Traumdarstellungen seien gekennzeichnet "durch teilweise Aufgehobenheit physischer, raumzeitlicher oder kausaler Gesetze" (1957, 147).

2. Intentionalität und Narration

Zwei Einstellungen, ein Titel: Erstes Bild - ein Mann speist mit einer attraktiven Frau; zweites Bild

- der Mann fährt aus dem Schlaf auf und sieht neben sich eine zweite Frau; dazu der Titel RÊVE ET RÉALITÉ (Frankreich 1901; das Beispiel entnommen Schneider 1995, 79). Das Einbettungsverhältnis als Integrationsrahmen für die beiden Bilder. Welches Kontextwissen braucht es, um weiteren Sinn zu machen? Von einer anderen träumen in Anwesenheit der einen. Der verbotene Traum. Die imaginäre Flucht des Mannes aus den Ketten der Ehe. Usw. Das alles sind Motive, die das Träumen als beziehungsbezogene Tätigkeit fassen und die das Träumen selbst als sinnerzeugendes Tun begreifbar machen.

Es sind also zwei Fragen, die aufeinander bezogen werden: Was träumt der Träumer? Zu welchem Zweck träumt er es?

Träumen ist als intentionale Tätigkeit qualifiziert, der Träumer einer, der Absichten verfolgt, auch dann, wenn sie ihm nicht unmittelbar bewußt sind, wenn es sich nicht um vorgefaßte Absichten handelt. Wichtig ist, daß der Traum "von einem zentralen unterbewußten Erlebnis zusammengehalten" (Iros 1957, 147) wird: Es ist die intentionale Einheit des "Ich träume", die das Traumgeschehen bündelt und als Sinnhorizont erschließt. Subjektivierung ist demzufolge eine absolut wesentliche Charakteristik jeder Traumdarstellung. Und weiter: Intentionalität schließt den Traum an den Charakter, an die Erfahrungswelt des Träumenden, an Dilemmata, Wünsche und Ängste an. Traum und Umfeld bilden ein komplexes Sinngefüge.

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

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

- (1) Träume sind motiviert, weil sie aus dem inneren Antrieb der Figuren abgeleitet werden können.
- (2) Träume charakterisieren die Figuren, weil sie Rechenschaft über verdeckte Handlungsabsichten ablegen, die aus dem realen Handeln allein vielleicht nicht erkannt werden könnten. Und sie charakterisieren, weil sie auf die Lerngeschichten des Träumers verweisen, auf die Bildwelten, utopischen Entwürfe und auf Phantasien, die eben nicht allein

in psychischer Traumarbeit und den besonderen subjektbezogenen Funktionen des Traums fundiert werden können, sondern soziale Hervorbringungen sind und besonderen sozialen Milieus zugehören. Sie sind Symbolisierungen einer Gegenwirklichkeit, die nicht allein für den Träumer gelten, sondern soziale Tatsachen sind.

3. Der Traum vom Paradies in Chaplins THE KID

Ich will die These an der berühmten Traumsequenz aus Chaplins THE KID illustrieren, "eine der aufwendigsten und sicherlich merkwürdigsten Traumsequenzen in Chaplins Filmen" (Robinson 1989, 310) [2]. Der Tramp ist allein, das Kind ist im Waisenhaus, er kehrt gebrochen und todunglücklich nach Hause zurück. Auf der Türschwelle bricht er entmutigt zusammen und schläft ein - und beginnt zu träumen, daß sich die elendige Gasse in ein Paradies verwandelt. In einer Überblendung belebt sich die menschenleere Stätte, Blumen und Girlanden säumen die tristen Hausfronten, Engel in großer Zahl treten auf, sie tanzen und scherzen. Alle Figuren des Films tauchen auf, zu geflügelten Engelwesen transformiert. Der Tramp wird mit dem Kind wiedervereinigt. Beseligt fliegen die beiden zum Einkaufen. "Aber als allenthalben Seligkeit zu herrschen scheint, schleicht sich die Sünde ein. Der Teufel [höchstpersönlich] führt den Tramp mit einem hübschen Mädchlein in Versuchung, was die Eifersucht ihres Freundes, des Starken, erregt. Er zieht eine Pistole und erschießt den Tramp. Das Kind beugt sich über seinen leblosen, blutenden Körper... in dem Moment wird der Tramp von dem Polizisten geweckt" (Robinson 1989, 310f), das märchenhafte Wendung am Ende der Geschichte kann beginnen.

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

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

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

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

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

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

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

(3) Das ist zum dritten interessant, weil die Traumsequenz natürlich eine Traumparodie ist. Kracauer schrieb dazu:

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

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

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

4. Schluß

Ich habe hier die These vertreten, daß Traumdarstellungen zwar subjektivisierte Elemente der filmischen Erzählung sind, daß aber das Repräsentationsfundament von Traumsequenzen konventionell ist und nur in intertextuellem Zusammenhang aufgeklärt werden kann. Und ich habe am Beispiel der Traumsequenz aus *THE KID* zu zeigen versucht, wie die Sozialität der Träume wiederum zum Material für rezeptive Prozesse wird.

Anmerkungen

[1] Natürlich läßt sich auch die Umkehrung des Arguments vertreten, daß der reale Traum ebenfalls auf Bildwelten zurückgreift, die nicht individueller, sondern kollektiver Herkunft sind und die nicht spontaner Kreativität entspringen, sondern in konventionellen Bildungsmustern (ikonographischer, szenographischer und dramaturgischer Art) gefaßt sind. Reale Träume wären als "innere Dramen" zu beschreiben. Auf die Diskussion dieser Position verzichte ich hier, will aber ausdrücklich vermerken, daß Filmtraum und realer Traum eine ganze Reihe von strukturell und substantiell vergleichbaren Charakteristiken haben, über die ich hier hinwegsehe.

[2] Vgl. neuerdings Lemaster 1997; im Abstract des Artikels heißt es: „Actor Charlie Chaplin's use of dreams and dream imagery enabled him to create a sense of pathos and charm between Charlie the Tramp and the film audience. Chaplin was able to slowly reveal character nuances through dreams. He also utilized short daydreams in his films which revealed his inner thoughts. Moreover, Chaplin's films demonstrated his thought process as a director via a character whom audiences can look down on while observing their own faults, and which represented man's hopes for success and fear of failure.“

Literatur

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

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

Lemaster, David J. (1997) The Pathos of the Unconscious: Charlie Chaplin and Dreams. In: *Journal of Popular Film and Television* 25,3, Fall 1997, S. 110-117.

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

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

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