

RAINER SCHÖNHAMMER

## Traum und Film – Die besondere Beziehung der ‘Siebten Kunst’ zu unwillkürlichen mentalen Bildern

### Überblick

Aus verschiedenen Gründen wurde seit der Frühzeit des Kinos immer wieder eine besondere Nähe von Film und Traum namhaft gemacht. Ganz unabhängig vom jeweiligen Inhalt wurde den Bildern des Mediums Film attestiert, dass sie die Zuschauer in eine dem Träumen analoge Situation versetzen. Auf der anderen Seite sind Träume bekanntlich auch regelmäßig das ausdrückliche Thema von Filmen oder Filmszenen.

Der vorliegende Text diskutiert kurz Spielarten der postulierten Analogie Filmbetrachtung und Traum und plädiert dafür, alternativ Parallelen in der Körper- respektive Bewegungswahrnehmung während der Filmbetrachtung und im Traum (und somit Parallelen von klassischen thematischen Elementen des Kinos und ‘typischen Träumen’) ins Auge zu fassen. Vor diesem Hintergrund werden auch Aspekte ausdrücklicher filmischer Traumdarstellungen besprochen.

### Film gleich Traum?

„René Clair [...] verglich im Jahr 1926 die Bilder auf der Leinwand mit Gesichtern, wie sie unseren Schlaf erfüllen, und den Zuschauer selbst mit einem Träumenden, der im Bann ihrer Suggestion steht.“<sup>1</sup>

„Edgar Morin bezeichnet in seiner Studie ‘Le cinema ou l’homme imaginaire’ die Formel ‘Kino ist Traum’ als ‘Schlüsselwort’ der Filmtheorie. Er zitiert Théo Varlet, der im Film einen ‘künstlichen Traum’ sieht. Er verweist auf Paul Valéry der rhetorisch fragt: ‘Ist das Kino nicht auch ein Traum?’“<sup>2</sup>

„Beim Spielfilm handelt es sich um einen kollektiven Traum, der das Verdrängte mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit versöhnt [...]“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Frankfurt/M. 1960/1985, S. 215.

<sup>2</sup> Irmela Schneider: *Filmwahrnehmung und Traum*, in: *Träumungen*, hg. von Bernhard Dieterle, St. Augustin 1998, S. 23.

<sup>3</sup> Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, München 2005, S. 8.

„Die Analogie von Film und Traum müsste meiner Meinung nach noch weiter getrieben werden. Nicht weniger in dem, was wir in der Leinwand zu sehen zutiefst wünschen, besteht sie in dem, was dort eben nicht gezeigt werden kann.“<sup>4</sup>

„Jeder von uns, der eine auch nur oberflächliche Bestandsaufnahme seiner Träume macht, kann sehr leicht Konstanten erkennen, die sich symmetrisch zu anderen konstanten Ausdrucksformen verhalten: der Erzählkunst, dem Theater und vor allem dem Film.“<sup>5</sup>

Auf den ersten Blick befremdet die Gleichsetzung von Kino und Traum ungeachtet der geläufigen Rede von der ‘Traumfabrik Hollywood’: Ernstlich die Situation von Zuschauern mit dem, was Menschen widerfährt, wenn sie schlafen, gleichzusetzen, wirkt ein wenig verstiegen, meint die Rede von der Traumfabrik ja offenkundig die Ausstaffierung von Wunschbildern des Tagtraumes:

„In dem Maße, in dem Filme Massenunterhaltung sind, müssen sie den angeblichen Wünschen und Wachträumen der großen Menge Rechnung tragen. Bezeichnenderweise hat man Hollywood eine ‘Traumfabrik’ genannt. Da die meisten Spielfilme für den Massenverbrauch produziert werden, sind wir in der Tat zur Annahme berechtigt, es bestehe eine Beziehung zwischen ihren Stories und gewissen Wunschträumen, wie sie das breite Publikum zu nähren scheint.“<sup>6</sup>

Gerade deshalb taugt die Gleichung von Film und (Nacht-)Traum wohl zum *Aperçu*. Nicht wenigen jedenfalls, die – ob als Filmschaffende, intellektuelle Beobachter des Mediums oder aber als Phänomenologen des Träumens – über das Kino oder den Traum reflektier(t)en, erschien und erscheint dieser Vergleich so erhellend wie überraschend.

Filme sind (meist tönende) Bilderfolgen, die in der Regel die Aufmerksamkeit fesseln, den Bewusstseinsstrom kanalisieren. Die Bewegungsbilder vermitteln weiter – ungeachtet des Wissens, dass man es mit einem Schattenspiel zu tun hat – den Eindruck eines lebendigen Geschehens. – Und: Auch von Träumen sind wir absorbiert, auch sie halten wir für reales Geschehen, solange wir träumen.

Von einer Analogie von Filmbetrachter und Träumer zu sprechen, ist offenbar nicht ganz abwegig. Selbst während des Träumens scheint sich gelegentlich der Vergleich der momentanen Erfahrung mit medialem Bilderfluss aufzudrängen: Träume von Kino und Fernsehen können, insbesondere wenn weitere Indizien für einen relativ hohen Wachheits- bzw. Reflexionsgrad sprechen, als

<sup>4</sup> André Bazin: *Was ist Film?* Berlin 2004/1975, S. 288.

<sup>5</sup> Luigi Malerba: *Der Traum als Kunstwerk*, Berlin 2002, S. 53.

<sup>6</sup> Kracauer: *Theorie des Films*, S. 222.

‘funktionelle Autometaphern’ des Träumens,<sup>7</sup> also Metaphern für den Traumzustand selbst, verstanden werden.<sup>8</sup>

Kinotheoretikern dient der Vergleich mit dem Traum dazu, die verbreitete Faszination durch das Medium Film auf eine Veränderung des Bewusstseinszustandes zurückzuführen.<sup>9</sup>

Phänomenologen des Traumes wie Luigi Malerba lassen sich davon leiten, dass beim Erzählen von Träumen nicht selten auf das Vokabular der Filmbeschreibung zurückgegriffen wird; sie erhoffen sich von einer Systematisierung des Vergleichs einen besseren Zugriff auf das flüchtige Geschehen des Traumes.

Bei genauerem Hinsehen indes hinkt der Vergleich recht deutlich – in welcher Perspektive er auch bemüht wird.

### Zum Beispiel: ‘Schnitt’ in Traum und Film

„[...] dass ich, weil eine spezifische Terminologie fehlt, mich dabei überraschte, wie ich den Traum dabei noch einmal durchlief und dabei mich selbst, bei völlig klarem Bewusstsein, längst bekannter Terminologien bediente: Schnitt, Abblende, Aufblende, Panoramaaufnahme, Perspektive, Großaufnahme, das heißt: nahezu immer Techniken des Films.“<sup>10</sup>

Fassen wir hier nur den in Traumerzählungen wohl am häufigsten gebrauchten Terminus aus der Filmsprache ins Auge: Wenn bei Traumberichten die Rede davon ist, an dieser oder jener Stelle des Traumes habe es einen ‘Schnitt’ gegeben, ist in aller Regel ein Bruch in der Traumhandlung gemeint. Der ‘Schnitt’ im Film steht dagegen für einen Bildwechsel, der – eben weil er sich in die Handlung fügt – meist auf den ersten Blick gar nicht zur Kenntnis genommen wird (weshalb Einstellungsprotokolle, die einen zweiten Blick auf die Folge der Filmbilder erlauben, oft im Hinblick auf die Vielzahl von ‘Bildschnipseln’ verblüffen, die man im Kino – ob des kohärenten Geschehens – gar nicht als solche wahrgenommen hatte).

Begriffe der formalen Beschreibung von Strukturen des Filmes taugen also, auch wenn man sich in der ‘Sprachnot’ des Traumerzählens bei ihnen bedient, nicht unbedingt für die Phänomenologie des Traumes.

<sup>7</sup> Sensus Herbert Silberer: *Symbolik des Erwachens und Schwellensymbolik überhaupt*, in: Herbert Silberer. *Über die Symbolbildung und andere psychoanalytische Schriften*, hg. von Michael Turnheim, Wien 1988/1911, S. 144–180.

<sup>8</sup> Rainer Schönhammer: *Typical Dreams: Reflections of Arousal*, in: *Journal of Consciousness Studies* 12 (2005), No. 4/5, S. 18–37.

<sup>9</sup> Vgl. Schneider: *Filmwahrnehmung und Traum*, S. 23–46.

<sup>10</sup> Luigi Malerba: *Der Traum als Kunstwerk*, Berlin 2002, S. 60.

## Der 'Filmzustand'

„Unter normalen Bedingungen der Projektion hat jeder schon feststellen können, dass das Subjekt, das dem filmischen Zustand anheim fällt [...] sich wie benommen fühlt, und dass die Zuschauer am Ausgang, vom schwarzen Bauch des Saales brutal in das grelle und böartige Licht des Foyers ausgestoßen, zuweilen jenen verdutzten (glücklichen oder unglücklichen) Gesichtsausdruck von Menschen haben, die gerade geweckt worden sind. [...] Der filmische Zustand realisiert somit in einem geringeren Grad bestimmte [...] Bedingungen des Schlafs. Er bleibt ein Wachzustand unter anderen, allerdings weniger weit vom Schlaf entfernt als die Mehrzahl der anderen Wachzustände.“<sup>11</sup>

„Ich möchte hier [...] nur einige Hypothesen vortragen. Zunächst einmal die, dass das kinematographische Dispositiv einen künstlichen Regressionszustand determiniert. [...] Die Rückkehr zu einem relativen Narzissmus und stärker noch zu einer Form des Realitätsbezugs, die man als umhüllend bezeichnen könnte und in der Grenzen des eigenen Körpers und der Außenwelt nicht genau festgelegt sind. [...] Rückkehr zum ursprünglichen Narzissmus durch Regression.“<sup>12</sup>

Viel zitierte Versuche, aus einer von der Psychoanalyse angeregten Sicht dem Erleben des Kinogehers beizukommen, stammen von Christian Metz und Jean-Louis Baudry.

Was ist dabei herausgekommen? Ist die von der Formel 'Film gleich Traum' reklamierte Überschneidung beider Situationen (oder Bewusstseinszustände: Christian Metz spricht vom „filmischen Zustand“, den er mit dem Traumzustand vergleicht) durch diese Untersuchungen greifbarer geworden?

Metz setzt angesichts des nicht bestreitbaren Unterschieds zwischen Schlaf und Kino-Wahrnehmung sowie wegen der unterschiedlichen Kohärenz von Spielfilmen und Träumen einerseits eher auf die Analogie zum Tagtraum; weil dieser Vergleich nun seinerseits hinkt (Tagträume sind etwa in der Regel blasser und weniger aufwühlend als Träume – und Filme), hält er sich die Tür offen, doch eine Art Trance im Kino auszumachen, die für Momente dem Schlaf recht nahe kommen soll – und damit der 'Regression' (im freudschen Sinn) als psychischer Verfassung des Betrachters.

Beiläufig (und eher halbherzig) bringt Metz auch den luziden Traumzustand (Träumen mit dem Wissen, dass man soeben träumt) als Kandidaten für den Kinovergleich ins Spiel. Er zielt damit auf das hintergründige Wissen des Filmsehers um den Schein. Ließe sich die Analogie von Film und Traum also dank dieser speziellen Kategorie von Träumen doch noch mit einem gewissen Recht als Gleichung auffassen? Die Phänomenologie des luziden Traumes spricht da-

<sup>11</sup> Christian Metz: *Der fiktionale Film und seine Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung* (1975), in: *Psyche* 48 (1994), H. 11, S. 1020 f.

<sup>12</sup> Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* (1975), in: *Psyche* 48 (1994), H. 11, S. 1068 f.

gegen, denn sie lehrt, dass das 'Wissen' bei dieser Art von Träumen nicht nur eine hintergründige intellektuelle Einsicht in die Situation, sondern (auf eine schwer zu beschreibende oder nachzuvollziehende Art) Moment eines ekstatischen Zustandes ist, quasi eines 'Erweckungserlebnisses' wie etwa in der Religionsphänomenologie von William James<sup>13</sup> beschrieben (und vergleichbar mit Erlebnissen in der epileptischen Aura, eines Zustandes also, der schwerlich mit einer selbst affektiv involvierten Filmbetrachtung verwechselt werden kann).<sup>14</sup>

Jean-Louis Baudry deutet vor allem auf die Bewegungslosigkeit des Filmzuschauers im Dunkel des Kinosals, um von da den Bogen zu Platons Höhle, der Situation des Schlafes und schließlich und endlich zur intrauterinen Erfahrung zu schlagen. – Die Sensomotorik des Filmzuschauers etwa im Verhältnis zu dem, was Theater-Publikum oder lesende Menschen einerseits und Träumer andererseits erleben, durchzuspielen, kann, wie wir gleich noch sehen werden, durchaus aufschlussreich sein. Der zielsichere Sprung zur Gebärmutter geht hingegen darüber hinweg.

Filmzuschauer mögen absorbiert und involviert sein, also vom Geschehen ergriffen, und mit den Protagonisten mitfiebern, was es vielleicht rechtfertigt, in Anführungszeichen von einer Art 'Hypnose' (oder 'Trance') zu sprechen, doch sie gehen für keinen Moment der Freiheit verlustig, den Saal zu verlassen, und sie sind im Falle des Spielfilms, um den es bei der Gleichsetzung von Film und Traum ja in aller Regel geht, immer auch als Mitdenkende, also mögliche Wendungen der Handlung Vorwegnehmende, gefragt (und übersehen ob ihres Nachvollzugs der Handlung leicht den Wechsel von Kameraeinstellungen), während Träumende die 'Schnitte', sprich: inkohärente Übergänge, nehmen (müssen), wie sie kommen.

## Kino und intensive Träume sensomotorisch gesehen

„1970 bin ich zusammen mit meiner Frau in New York [...] ganz wirklich in einen Fertigtraum eingetreten oder, wie man heute sagen würde in einen virtuellen Traum. 'Magic Circus' war eines der vielen Nachtlokale [...]. Alles schien dem üblichen Rahmen dieser Lokale zu entsprechen, in diesem Fall vielleicht etwas zum düsteren neigend, doch die eigentliche Überraschung erwartete uns in einem riesigen runden Raum [...]. Hier bestand der Fußboden aus schwarzem Schaumstoff, in dem man bis zu den Waden versank. Auch die Wände waren mit Schaumstoff verkleidet und es war schwer, sich an ihnen abzustützen, wenn man das Gleichgewicht verlor. Nach ein paar Minuten des 'Trudeln' auf dem Schaumstoff fanden wir uns von einem schläfrigen Gefühl von Leichtigkeit umfassen, das dem ähnlich war, das wir normalerweise während unserer Träume verspüren. [...] Ich weiß nicht, welche Idee die Besitzer dieses Lokals hatten, aber ganz sicher war es ihnen gelungen, künstlich eine Atmosphäre von Traum zu erzeugen, wie ich sie im wachen Leben noch nie erlebt hatte. Dieser Raum

<sup>13</sup> William James: *The Varieties of Religious Experience* (1902), New York 2004.

<sup>14</sup> Vgl. Rainer Schönhammer: *Fliegen, Fallen, Flüchten. Psychologie intensiver Träume*, Tübingen 2004.

[...] hat mir eine überzeugendere künstliche Traumempfindung vermittelt als die onirischen Werke bekannter Künstler der Malerei oder Literatur.“<sup>15</sup>

„Ich gehe von der Annahme aus, dass Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen. [...] Man denke an irgendeinen beliebigen Film: seinem ganzen Wesen nach besteht er aus einer Folge immer wechselnder Bilder, die zusammengenommen den Eindruck einer fließenden ununterbrochenen Bewegung erwecken. Und es gibt keinen Film, der nicht bewegliche Dinge darstellen – oder besser gesagt, hervorheben – würde. Bewegung ist das A und O des Mediums. Nun scheint ihr Anblick einen ‘Resonanz-Effekt’ zu haben, der im Zuschauer kinästhetische Reaktionen wie zum Beispiel Muskelreflexe, motorische Impulse und ähnliches auslöst. Jedenfalls wirkt objektive Bewegung physiologisch stimulierend.“<sup>16</sup>

„Der Schwebezustand über dem Bodenlosen, die überstürzten endlosen Verfolgungen, typische Filmsituationen, haben den Charakter des Alpdrucks [...]“.<sup>17</sup>

Besonders eindringliche Träume des Schlafes kreisen um Extreme der Bewegung: neben Fliegen und Fallen vor allem Flucht respektive Verfolgung – oft mit panischen Gefühlen von Vergeblichkeit und quälend empfundener Lähmung. Das sind prominente Themen der so genannten ‘typischen Träume’, die universell belegt, also sehr verbreitet, und zugleich bei den meisten Menschen nicht alltäglich, also in diesem Sinne außergewöhnlich (und besonders einprägsam) sind. Sie können, was ich anderenorts versucht habe zu zeigen,<sup>18</sup> im Schnittpunkt von Traumphänomenologie und Neurobiologie auf plausible Weise aus einer von der wachen Körpererfahrung bedrohlich verschiedenen Leiblichkeit oder Sensomotorik von Schlafzuständen, wie sie in außergewöhnlich (paradox) erregten Momenten des Schlafes rudimentär zu Bewusstsein kommt, erklärt werden.

Film seinerseits ist *das* Medium zur Darstellung von (körperlicher) Bewegung. Filmbetrachtung ist nicht zuletzt (innere) Mitbewegung, welche, wie man schon seit langem weiß, integraler Bestandteil der Bewegungswahrnehmung ist. Die Bewegungslosigkeit der Zuschauer ist gewissermaßen die Bühne, auf der sich innere Mitbewegung mit dem körperlichen Geschehen auf der Leinwand entfaltet. So kann die Betrachtung einer Verfolgungsjagd – eines wahren Dauerbrenners des Filmmediums – panische Bewegungsgefühle im Betrachter evozieren, wie er sie sonst nur aus seinen Alpträumen kennt. Auch stark verzögerte Bewegungsabläufe zeitigen beim Betrachter Empfindungen wie sie auch in (quälenden) Träumen auftreten.

<sup>15</sup> Malerba: *Der Traum als Kunstwerk*, S. 99 f.

<sup>16</sup> Kracauer: *Theorie des Films*, S. 215.

<sup>17</sup> Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino* (1956), Stuttgart 1958, S. 91.

<sup>18</sup> Schönhammer: *Fliegen, Fallen, Flüchten*; ders.: *Typical Dreams*.

Weiter kann die ‘bewegte Kamera’ jenseits der dargestellten Bewegung von Menschen und Dingen ihrerseits irritierende körperliche Erlebnisse provozieren, weil sie visuellen Fluss erzeugt, der bei eigener Bewegung ansonsten mit Veränderungen des Zustands in Muskeln, Gelenken und Gleichgewichtsorganen einhergeht. Das resultierende Spektrum (milder oder heftiger) vertiginöser Erfahrungen bietet wiederum Parallelen zu intensiven, körperbezogenen Traumerlebnissen von Gefühlen der Leichtigkeit bis zu Taumel und Sturz.

Kurz: Der besondere Status der Bewegungswahrnehmung im Filmmedium vermittelt nicht nur den Eindruck lebendiger Realität und trägt weiter nicht nur zur charakteristischen Involvierung von Kinzuschauern ins Geschehen auf der Leinwand bei, sondern bringt auch Parallelen zu eindrücklichen Traumerfahrungen mit sich – und ermöglicht so gerade dank der gleichwohl gegebenen Differenz von ‘Filmzustand’ und Traumzustand eine Begegnung mit Momenten des Albtraums aus sicherer Distanz.

Edgar Morin hatte – leider eher beiläufig – bereits vor 50 Jahren auf den Bewegungs-Aspekt der Film-Traum-Analogie hingewiesen. Vlada Petrić präzisier- te (ohne die verdiente Resonanz) diese These 1981, indem er an die neurobiologische Traumtheorie von Hobson und McCarley anknüpfte und die Sensomotorik des Schlafzustandes und ihre Wahrnehmung in Gestalt von Träumen nicht zuletzt auf die Phänomenologie der Traumdarstellung im Film bezog.<sup>19</sup>

Die befremdliche Körpererfahrung in Schlaf und Traum (bis zu gespenstischen Erlebnissen von ‘Anwesenheit’, Doppelgängern und der Gegenwart von – eigenem – Sterben und Tod) dürfte übrigens einen wesentlichen Beitrag zur unheimlichen Stimmung von Träumen leisten, in der Johannes Volkelt die für diesen Bewusstseinszustand eigentümliche Ästhetik ausmachte.<sup>20</sup>

## Filmträume

„Ninety-nine percent of commercial films use dreams only as the narrative material or as a contribution to a literary interpretation of the film plot.“<sup>21</sup>

„Interessant [...] ist, dass die Verfechter der unterschiedlichen Film-Traum-Analogien sich meist nur ganz am Rande zur Möglichkeit der filmischen Traumdarstellung äußern. Und wenn sie es tun, dann in der Regel nur, um festzustellen, dass jeder Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt sei [...].“<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Vlada Petrić: *Film and Dreams: A theoretical-historical Survey*, in: *Film and Dreams*, hg. von Vlada Petrić, South Salem, NY 1981, S. 1–48.

<sup>20</sup> Johannes Volkelt: *Die Traumphantasie*, Stuttgart 1875.

<sup>21</sup> Petrić: *Film and Dreams*, S. 15.

<sup>22</sup> Matthias Brütsch: *Kunstmittel oder Verleugnung. Die klassische Filmtheorie zu Subjektivierung und Traumdarstellung*, in: *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*, hg. von Charles Martig und Leo Karrer, Marburg 2003, S. 87.

Filmträume, also im Film als solche erkennbar dargestellte Träume, haben mit den tatsächlichen Träumen der Nacht in den Augen des erwähnten Psychoanalytikers der Film-Traum-Gleichung Baudry weniger zu tun als der Film als solcher: Wegen der bei Traumdarstellungen bemühten Klischees ('Traumnebel' etc.), die der Zuschauer intellektuell einordne, falle dieser aus der traumhaften Realitätsillusion, statt präreflexiv von den Bildern gepackt zu werden.

Tatsächlich gibt es zahllose Filmträume, die – vordergründig mit geläufigen Zeichen des 'geheimnisvoll Traumhaften' ausgestattet – schlicht die Filmhandlung vorantreiben.

Die Zuschauer werden da selbst zu 'Tiefenpsychologen'. Oder ein 'Experte', spricht: ein geübter Traumdeuter, leuchtet den Traum in der Manier eines Sherlock Holmes so aus, dass sich im Film schließlich eins mit dem anderen fügt. Wie ernüchternd (oder eher erheiternd) solche filmische Dramaturgie von Träumen wirken kann, zeigt schon Wilhelm Pabsts *Geheimnisse einer Seele* von 1926 und dann auch Alfred Hitchcocks *Spellbound / Ich kämpfe um dich* von 1945.<sup>23</sup>

Die sensomotorisch evozierbaren traumanalogen Erfahrungen (und andere Möglichkeiten, eine unheimliche Stimmung zu vermitteln) können allerdings auch wirkungsvoll bei der Darstellung von Träumen eingesetzt werden. Das demonstrieren ebenso Maya Derens berühmter Experimentalfilm *Meshes of the Afternoon* von 1943 wie etwa der erste Traum aus Ingmar Bergmans *Wilde Erdbeeren* von 1958 oder die Schneesturmepisode in Akira Kurosawas Episodenfilm *Träume* aus dem Jahr 1990. Wenn die Inszenierung zudem darauf verzichtet, den Beginn einer Traumdarstellung als solchen zu indizieren, wie etwa in der Eingangssequenz von *Eingesperrtsein*, Fliegen und Fallen in Federico Fellinis Film *8 1/2*, entfällt das angesprochene Moment von reflexiver Distanzierung.

Systematische Verwirrung über die Grenzen von 'normaler Handlung' und dargestellten Träumen kann zwar als intellektuelles Spiel, als eine Form von filmischem Scherz, für das Publikum inszeniert werden – und damit gerade nicht auf suggestive Weise traumhaft wirken (wie das Beispiel von Luis Buñuels *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* von 1972 lehrt) – aber auch (vermittels einer weniger verspielten Desorientierung des Zuschauers) selbst zur Inszenierung einer unheimlichen Stimmung beitragen, was indes wohl nur nachhaltig gelingt, wenn sich bei den Zuschauern nicht sogleich (wie bei surrealistischem 'Schabernack') oder nach geraumer Zeit (wie etwa bei Filmen von Andrej Tarkowski) der Eindruck breit macht, sie müssten von einer Aushebelung von Sinn und Zusammenhang ausgehen (oder gerade darin den 'tieferen' Sinn erkennen). Dann bleibt die Involvierung eher (wenn überhaupt) auf einzelne Passagen beschränkt (im Falle Tarkowskis etwa nicht zuletzt Passagen quälend verzögerter Bewe-

<sup>23</sup> Vgl. Torben Grodal: *Moving Pictures. A New theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford 1997.



gung,<sup>24</sup> während man sich ansonsten – ob nun intellektuell herausgefordert oder eher gelangweilt – beim Zuschauen zuschaut. Spannungsgeladen desorientiert dagegen David Lynchs *Mulholland Drive* von 2001. Dieser Film verliert selbst noch nach mehrmaligem Sehen und der Überzeugung, nun einen roten Faden gefunden zu haben (d.h. nach der Identifikation der ersten Hälfte des Filmes als Traum der Protagonistin, den diese in banger Erwartung der Ausführung des in Auftrag gegebenen Mordes an der Geliebten träumt) nicht an Unheimlichkeit. Waches Bewusstsein und Rekonstruktion der Handlung stehen der nachhaltigen (alp-)traumhaften Anmutung durch den Film als Ganzes nicht entgegen. Wie ich an anderer Stelle punktuell zu zeigen versuchte,<sup>25</sup> spielen sensomotorisch ins Werk gesetzte Irritationen dabei eine Rolle; die Frage „Wie haben sie das gemacht Mr. Lynch?“ ist damit natürlich nicht erschöpfend beantwortet.

<sup>24</sup> Vgl. Vlada Petrić: *Tarkovsky's Dreams*, in: *Film Quarterly* 43 (1989/90), H. 2, S. 28–34; Peter Wuss: *Träume als filmische Topics und Stereotypen*, in: *Träumungen*, hg. von Bernhard Dieterle, St. Augustin 1998, S. 93–116.

<sup>25</sup> Rainer Schönhammer: *Mit Arnheim im Kino*, in: *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung*, hg. von Christian G. Allesch und Otto Neumeier, Wien 2004, S. 87–96.