

In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.). Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse.  
Band 31. Würzburg: Königshausen+Neumann, 2012.

**Matthias Brütsch:** *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg: Schüren 2011 (= Zürcher Filmstudien, Bd. 17). – 420 S., € 38,00.

Einen geeigneteren Zeitpunkt für die Publikation der vorliegenden Studie, die als Dissertation im Sommer 2007 von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich angenommen wurde, hätte sich der Filmwissenschaftler Matthias Brütsch nicht aussuchen können. Mit seiner Untersuchung der Traumbilder des Kinos hinsichtlich ihrer ästhetischen und narrativen Funktion im internationalen Erzähl- und Experimentalfilm widmet sich Brütsch einem prominenten Sujet gerade der jüngeren Filmgeschichte. Ob nun kleinere *Arthouse*- oder größere *Mainstream*-Produktionen, nicht wenige der eindrucksvollsten Kassen-, Kritiker- und im Anschluss auch Forschungsphänomene der letzten Jahre bildeten Filme, die sich im reizvollen Grenzbe- reich zwischen Traum und Wirklichkeit, Schein und Sein, dem Unbewussten und dem Bewussten verorten. Die Genre-Bandbreite der Filme reicht dabei vom be- klemmenden Sci-Fi-Noir (DARK CITY, 1998) bis zur schrägen Liebeskomödie (BEING JOHN MALKOVICH, 1999), vom dystopischen Actionspektakel (die MATRIX- Trilogie, 1999-2003) bis hin zum skurrilen Beziehungsdrama (ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, 2004). Brütschs Arbeit ist um eine Systematisierung der Traum- szenen im Film bemüht, um ihre formale Markierung und Inszenierung als Traum einer bestimmten Figur in der filmischen Diegese, um ihre Funktion für die Gestaltung der Erzählung und/oder der Figuren, sowie ihren semantischen Mehrwert für das reichhaltige Deutungspotential der jeweiligen Filme, die sie umschließen.

Spätestens seit der Freudschen Traumdeutung, wie auch Brütsch in einem ers- ten, ausnehmend langen Theoriekapitel zur Auseinandersetzung mit dem Traum in den unterschiedlichsten Disziplinen (neben der Theologie, Philosophie und Neuro- physiologie auch der Psychoanalyse) ausführt (S. 21-90), gilt das universelle men- schliche Phänomen des Träumens als ein möglicher intim-privater Zugang zum In- neren des Menschen, und damit auch als ein attraktiver Lektüreschlüssel zum Ver- ständnis seiner Psyche. Wenn auch, so Brütsch, »die These der nachvollziehbaren Funktion und Sinnhaftigkeit des Träumens bis heute spekulativ geblieben ist und kontrovers diskutiert wird« (S. 15), die parallele Entwicklung des Kinos und der Psychoanalyse um 1900 hat schon früh die bis heute populäre Analogie von Film- und Traumerlebnis begründet, die dem Verfasser nicht nur zu unterkomplex ist, son- dern auch die Forschung blockiert habe: »Nicht der Traum im Film, sondern der Film als Traum hat die Aufmerksamkeit fast vollständig auf sich gezogen« (S. 11). Das Fehlen einer systematischen und übergreifenden Darstellung zum fiktionalen

Traum als narrative und ästhetische Herausforderung für den Film gedenkt Brütschs Studie auszugleichen und an einer Fülle von Beispielen aus der internationalen Filmgeschichte zu illustrieren. Die »Vorherrschaft des Analogiediskurses« (S. 12) soll durch eine »terminologische und konzeptuelle Klärungsarbeit« (S. 15) gebannt werden. Das ist ein ambitioniertes Projekt, das der Studie aber durchaus gelingt.

Sicherlich könnte man als Leser bemängeln, dass sich Brütsch in seiner recht langatmig argumentierenden und mit vielen Szenenbildern aus Filmbeispielen ausgeweiteten Arbeit etwas zu lange damit aufhält, die Film-als-Traum-Metapher theoriegeschichtlich zu durchleuchten, versucht er sich doch in seinen späteren Ausführungen und der Erläuterung eigener Analysekonzepte zum Traum im Film gerade von ihr zu distanzieren. Nichtsdestotrotz sind die ersten beiden Kapitel der Arbeit, die sich um eine möglichst umfassende Aufarbeitung der prominentesten Theorien zum realen Traum und zum fiktionalen Traum im Film bemühen, ein erhellender, weil oft kritischer diskursanalytischer Sprint durch die Disziplinen, von den Literaten, Surrealisten und Impressionisten bis hin zu den Psychoanalytikern, Neurophysiologen, Kunstphilosophen und den klassischen Filmtheoretikern. Hieran schließt eine nicht minder ausführliche Analyse der unzähligen Beispielfilme an, um übergreifende gestalterische und inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen ihnen herauszuarbeiten und sie als erzählerische, ästhetische oder fiktions- und genrebedingte Konventionen der Traumdarstellung im Kino zu benennen. Berücksichtigung finden dabei vor allem Klassiker phantastisch und/oder psychologisch ausgerichteter Filmgenres wie des Thrillers (SPELLBOUND, 1945), des Horrorfilms (A NIGHTMARE ON ELM STREET, 1984), des Science-Fiction-Films (DREAMSCAPE, 1984), des Märchenfilms (THE WIZARD OF OZ, 1939) und des Filmmusicals (BRIGADOON, 1954).

Die spannende Leitfrage der Filmanalysen, zu deren Beantwortung Brütsch unter anderem auch Konzepte aus der Fiktionstheorie heranzieht, vor allem die Theorie der *Possible Worlds* zur Konstruktion und Unterscheidung fiktionaler als auch nicht-fiktionaler Handlungsräume in Literatur und Film, lautet:

Was macht eine Sequenz zu einer Traumsequenz? Woran erkennen wir Träume überhaupt als solche, und wie bedeutet uns die Erzählung, welcher Figur wir sie zuordnen müssen? Welche Gestaltungs- und Markierungsformen haben sich historisch herausgebildet? Und beruhen diese auf arbiträren Konventionen oder vermögen sie die Traumform auf »authentische« Weise wiederzugeben? Welche dramaturgischen Konstellationen und Wirkungen ermöglichen Traumsequenzen, die erst im Nachhinein, rückwirkend markiert sind? Und was geschieht, wenn die Erzählung zum Realitätsstatus einzelner Handlungen oder ganzer Sequenzen unklare oder gar widersprüchliche Signale aussendet? (S. 129)

An die sehr präzise Beschreibung und Katalogisierung der dominanten Markierungs- und Gestaltungsstrategien des Films bei seinen Traumsequenzen im dritten Kapitel (S. 129-236) schließt im vierten Kapitel eine Differenzierung der narrativen Instanzen, Ebenen und Perspektiven beim Traum im Film (S. 237-298) an, und schließlich eine Erörterung der erzählerischen Funktionen des Filmtraums bezüglich unterschiedlicher Genres im fünften Kapitel (S. 299-390). Brütschs Beobachtungen und Schlussfolgerungen sind dabei nicht unbedingt überraschend. Die eigenen Erfahrun-

gen mit den Traumbildern des Kinos lehren uns, dass die Unterscheidung von Filmrealität und Filmtraum mitunter prekär sein kann, da beide »durch dasselbe Material – Bilder und Töne – zur Darstellung [kommen], die uns zudem über dieselben Wahrnehmungskanäle – die nach außen gerichteten Sinnesorgane – erreichen« (S. 130). Nicht wenige Filme, zuletzt etwa Christopher Nolans INCEPTION und Martin Scorseses SHUTTER ISLAND (2010), bedienen sich gezielt dieser fließenden Übergänge, verzichten auf ausreichende Signale an die Zuschauer, dass man nun eine andere Realitätsebene erreicht hat, um die Bewertung der Vorgänge zu verkomplizieren. So wie Brütsch resümiert, sind es dabei weniger Traumdarstellungskonventionen als die »Abschwächung des filmischen Realitätseindrucks und die damit verbundene Irrealisierung der dargestellten Ereignisse« (S. 392), die den Zuschauern die mögliche Traumhaftigkeit filmischer Handlungsabläufe signalisieren.

Die zwei Pole, zwischen denen die Konventionen der Traumgestaltung (»insbesondere Zeitlupe, Überbelichtung, visuelle Verzerrung, Doppelbelichtungen, Hall im Ton und Inkongruenzen zwischen Bild- und Tonspur« [S. 392]) dabei gespannt sein können, sind eine offensichtliche oder eine verschleierte Traumdarstellung. Es ist also entweder eine »Ästhetik der Überfrachtung und Stilisierung, die die Differenz zum diegetischen Kontext betont, auf offenes Spektakel setzt und »Artefakt-Emotion« in den Vordergrund rückt; [oder es sind] Erzählkonstellationen, die sich im Gegenteil den filmischen Realitätseffekt zunutze machen, um eindringliche dramaturgische Verwicklungen zu inszenieren, die uns in die Fiktion hineinziehen und ihren Traumcharakter oft erst im Nachhinein offenbaren« (S. 392). Diese Einteilung fiktionaler Träume differenziert Brütsch im fünften Kapitel der Arbeit noch weiter, indem er die häufigsten acht narrativen Funktionen des Filmtraums in seinem Analysemodell zusammenfasst: »psychologische Charakterisierung, symbolische Darstellung des Konflikts, Verrätselung und Wahrheitsfindung, Verunsicherung, Prophezeiung, Entrückung in eine andere Welt, Evokation von Atmosphäre sowie Parodie und Selbstreflexion« (S. 393). Im sechsten und letzten Kapitel (S. 391-397) geht der Verfasser dann noch abschließend auf das Traummotiv in verschiedenen kulturellen und filmhistorischen Kontexten ein, Aspekte, die im Hauptteil der Arbeit nicht ausreichend berücksichtigt werden konnten. Insgesamt gelingt es Brütsch so, »die Beurteilung von Traumsequenzen [nicht] auf die Frage nach Entsprechungen mit tatsächlichen Träumen zu reduzieren« (S. 391) und eine systematische, umfassende Arbeit abzuliefern, die einen wertvollen Ansatzpunkt für jede weiterführende Beschäftigung mit dem Traum im Film darstellt.

Asokan Nirmalarajah