



TRÄUME

Erlanger Universitätstage 2014

Herausgegeben von Rudolf Freiburg

FAU Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften 4



Träume

FAU Forschungen, Reihe A

Geisteswissenschaften

Band 4

Herausgeber der Reihe:

Wissenschaftlicher Beirat der FAU University Press

Träume

Vier Vorträge

herausgegeben von
Rudolf Freiburg

Erlangen
FAU University Press
2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Die Rechte an allen Inhalten liegen bei ihren jeweiligen Autoren.
Sie sind nutzbar unter der Creative Commons Lizenz BY-NC-ND.

Der vollständige Inhalt des Buchs ist als PDF über den OPUS Server
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abrufbar:
<http://opus.uni-erlangen.de/opus/>

Verlag und Auslieferung:
FAU University Press, Universitätsstraße 4, 91054 Erlangen

Satz: Barbara Gabel-Cunningham
Institut für Anglistik und Amerikanistik

Druck: Verlagsdruckerei SCHMIDT, Neustadt/Aisch

ISBN: 978-3-944057-32-3
ISSN: 2199-014X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung - Zwischen Intimität und Fremdheit: Die Paradoxie der Träume	5
CHRISTIAN ALZHEIMER Von Tagträumen und Nachtmahren: Anmerkungen zu Schlaf und Traum aus neurowissenschaftlicher Sicht	17
KAY KIRCHMANN Im Kino gewesen – geträumt: Das Filmbild als Traumbild	37
DIRK KRETZSCHMAR Träume <i>in</i> und <i>als</i> Literatur	57
EVA WATTOLIK Schlaf, Traum, Drogen: Der veränderte Bewusstseinszustand als Thema der Film- und Videokunst	81
Autoren- und Herausgeberverzeichnis.....	99
Index.....	103

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die Vorträge zum Thema „Träume“, die im Frühjahr und Herbst 2014 anlässlich der Universitätstage in Amberg und Ansbach gehalten wurden. Den vier Erlanger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern – Privatdozentin Dr. Eva Wattolik (Kunstgeschichte), Professor Dr. Christian Alzheimer (Neurowissenschaft), Professor Dr. Kay Kirchmann (Medienwissenschaft) und Professor Dr. Dirk Kretzschmar (germanistische Literaturwissenschaft) – gelang es auf ebenso lehrreiche wie unterhaltsame Weise, die Faszination des Träumens aus den spezifischen Perspektiven ihres jeweiligen Faches heraus auszuloten. Ihnen sei ganz besonders für ihr Engagement, aber auch für ihre Bereitschaft gedankt, die Vorträge für den Druck zu überarbeiten und freizugeben. Ein unvergesslicher Höhepunkt der Veranstaltung war sicherlich der musikalische Beitrag zum Thema „Träume“, den die Mezzosopranistin Laura Baxter und der Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Konrad Klek einem verzauberten Publikum präsentierten. Leider kann die Besonderheit dieses Beitrages in der Buchform kaum wiedergegeben werden, so dass in diesem Band auf einen Abdruck verzichtet werden musste.

Die Konzeption und Realisierung der Erlanger Universitätstage wäre undenkbar ohne die Unterstützung durch zahlreiche Institutionen und Personen. Ein besonderer Dank gilt der Universitätsleitung der Friedrich-Alexander-Universität, insbesondere ihrem Präsidenten Professor Dr. Karl-Dieter Gröske für die Bereitschaft, die traditionsreiche Veranstaltungsreihe auch weiterhin zu ermöglichen und zu unterstützen. Ein herzliches Dankeschön geht an die Adresse der Mitorganisatoren in Amberg und Ansbach, insbesondere an Herrn Oberbürgermeister Wolfgang Dandorfer, seinen Nachfolger Herrn Oberbürgermeister Michael Cerny sowie an Frau Oberbürgermeisterin Carda Seidel und Herrn Bürgermeister Martin Porzner. Herr Dr. Thomas Bauer, Regierungspräsident von Mittelfranken, stellte anlässlich des Pressegesprächs nicht nur seine Gastfreundschaft unter Beweis, sondern er ließ es sich auch nicht nehmen, der Auftaktveranstaltung der Universitätstage in Ansbach, die diesmal aufgrund der Bauarbeiten nicht in der Alten Bibliothek des Ansbacher Schlosses, sondern in der von der Stadt Ansbach zur Verfügung gestellten Karlshalle stattfanden, persönlich beizuwohnen; dafür sei herzlich gedankt. Dass auch in diesem Jahr wieder alle organisatorischen Probleme schnell und unbürokratisch gelöst werden konnten, ist vor allem auch Herrn Kulturreferenten Wolfgang Dersch, Frau Barbara Cosima Frey vom

Kulturamt Amberg und Herrn Peter Krämer von der Regierung von Mittelfranken sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Amtes für Kultur und Touristik in Ansbach zu verdanken.

Wie in den zurückliegenden Jahren wird die Finanzierung des Bandes durch namhafte Beiträge der gastgebenden Städte, aber auch durch den Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e.V., der in Amberg durch Herrn Prof. Dr. Volker Groß und in Ansbach durch Herrn Gerhard Neumeyer vertreten wird, ermöglicht. Ihnen allen gebührt aufrichtiger Dank.

Für die Drucklegung des Bandes konnte ich mich wieder auf ein bewährtes Team verlassen; hier gilt mein Dank besonders meinen Sekretärinnen Barbara Cunningham und Evelin Werner sowie Josef Guggenberger, die zusammen mit mir auf die Suche nach den omnipräsenten Fehlerteufeln gegangen sind. Ein letzter Dank gilt Frau Beate Gresser von der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, die uns die Aufnahme des Bandes in die Schriftenreihe der FAU University Press ermöglichte.

Erlangen, im März 2015

Rudolf Freiburg

Einleitung

Zwischen Intimität und Fremdheit: Die Paradoxie der Träume

Wir alle träumen, selbst wenn wir uns am frühen Morgen nicht mehr an die Träume erinnern,¹ die uns nachts erfreut oder gequält haben.² Träume gehören zum Leben, sie sind äußerst phantasievolle Begleiter des Menschen. Der nächtliche Traum überrascht mit der Präsentation surrealer und paradiesischer Welten jenseits von Logik und Rationalität, oder aber er gleitet in die unauslotbaren Angst-Räume kafkaesker Provenienz ab, in denen ein sadistischer Alp die tiefen Schichten des Unter- und Vorbewussten vermischt und mit infernalischen Archetypen anreichert, um dem ‚inneren Auge‘ individuelle psychische Schreckenskammern mit grässlichen Zerrbildern vorzuführen. Träume können uns auch nach dem Erwachen schier den ganzen Tag vergällen und lange Zeit eine intensive Aura von Bedrohung aufrecht erhalten, aber dennoch sind sie weder ‚konkret‘ noch wirklich ‚greifbar‘, geschweige denn ‚be-greifbar‘. Tagträume entpuppen sich einerseits als eskapistische Strategien, mit denen sich nar-kotisierende Gremiensitzungen spielerisch überstehen lassen, andererseits bergen sie durchaus seriöses kreatives Potenzial für pragmatische Zukunftsentwürfe: Aus einem Traum formen Menschen wie Martin Luther King aber auch die utopische Vision einer veränderten Gesellschaft.

Träume faszinieren durch ihre immanente Paradoxie: Einerseits lassen sie sich als etwas ganz und gar Privates, Individuelles, ja sogar Intimes definieren, da sie im innersten Kern der Persönlichkeit gedeihen; andererseits offenbaren sie trotz dieser vermeintlichen ‚Vertrautheit‘ nachgerade eine unheimliche Fremdheit.³ Bereits die biblischen Träume, so wie sie von Nebukadnezar, Daniel, Jakob, Josef oder auch dem ägyptischen Pharaonen, erfahren werden, lassen auf diese Eigenart des Fremdseins

¹ Wissenschaftler gehen davon aus, dass der Mensch etwa ein Drittel seines Lebens im Zustand des Träumens verbringt; vgl. hierzu auch Stefan Klein, *Träume: Eine Reise in unsere innere Wirklichkeit* (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2014), 17-25.

² Eine sehr gute Einführung in das Thema, die auch die medizinisch-physiologischen Begleiterscheinungen des Träumens berücksichtigt, findet sich in dem Buch von Michael Schredl, *Träume: Unser nächtliches Kopfkino* (Heidelberg: Springer Spektrum, 2013 [2007]).

³ Vgl. hierzu auch Walter Benjamin, „Nähe und Ferne“, in: *Träume*, hg. Burkhardt Lindner (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008), 69-72.

schließen, die man in Hinblick auf den biblischen Kontext präziser als ‚Alterität‘ transzendenten Ursprungs bestimmen könnte. Im Traum wird die vermeintliche Selbstverständlichkeit des eigenen Seins in Frage gestellt, die Begegnung mit dem ganz ‚Anderen‘ löst eine Erfahrung aus, die zutiefst verunsichernd, ja sogar erschütternd sein mag. Der Traum relativiert die Normalität der Alltagserfahrung, bereichert den anscheinend unauflösbaren und phantasielosen Nexus von Zeit, Raum und Kausalität um eine aufregend alogische Alternative und lässt Denk- und Lebensmöglichkeiten aufscheinen, die der ‚gesunde Menschenverstand‘ allein niemals zu ersinnen vermöchte.⁴ Die prophetischen Träume der Bibel erinnern somit stark an jene mystischen Visionen begnadeter Seher – in der antiken Welt häufig als *vates* („Prophet“, „Seher“) bezeichnet –, mit denen in gewisser Weise auch die Geschichte der Literatur beginnt. Ein traumartiger Trancezustand, von den uninspirierten Zeitzeugen häufig als epileptischer Anfall oder als ‚Zorn‘ und ‚Wut‘ missverstanden (*furor divinus*), hebt den *vates* von den ‚Normalsterblichen‘ ab, erlaubt ihm, einen aufschlussreichen träumerischen Blick in die metaphysischen Welten jenseits von Logik und Kausalität zu werfen. Diese Träume verdanken ihren inspirierenden Charakter der Einsicht in ein höheres Sein, das in religiösen Kontexten mit der Entzifferung der enigmatischen ‚Sprache Gottes‘ identifiziert wird; sie gehen zuweilen mit einem Gottes- oder Einheitserlebnis im Sinne einer *unio mystica* einher und offenbaren eine starke Nähe zur Mantik; und die ‚Se-Mantik‘ dieser Erlebnisse bedarf eines Interpreten (Priester, Schriftgelehrter, Kabbalist, später dann Psychologe), der aus der rätselhaften Sprache des Traums in die Alltagssprache zu übersetzen versteht. Bereits Dichter der Antike wie etwa Homer, Ovid und Vergil haben diese Sensibilität für das Transzendente kultiviert; in den folgenden Jahrhunderten zeugen Musenanrufe und Bitten um Inspiration von der Überzeugung, dass das eigene dichterische Schaffen von der Wahrnehmung jener anderen, ‚höheren‘ Welt profitieren werde. Während die Aufklärungszeit in ihrer Betonung der Rationalität jeglicher Träumerei eher skeptisch gegenüberstand, wurde die Rolle des Traums schon in der Frühromantik stark aufgewertet; das vielleicht eindrucksstärkste Beispiel eines literarischen (Alp-)Traums dürfte wohl Jean Pauls „Rede des Todten Christus vom Weltgebäude herab“ sein, das sich in seinem Roman *Siebenkäs* (1796-1797) findet und in dem in beklemmender Weise die radikale Enttäuschung Christi und

⁴ Vgl. hierzu auch Christopher Nolans Film *Inception* (USA 2010), dem es gelingt, komplexe, ineinander verschachtelte Traumwelten auf die Leinwand zu bringen.

eine nihilistische Lebenseinstellung angedeutet werden.⁵ In der Romantik – etwa im Werk William Blakes, Samuel Taylor Coleridges, Ralph Waldo Emersons oder Novalis' – erlebt die Thematisierung des Traumes eine neue Blüte;⁶ Blake etwa erfährt die Fremdheit seiner Traumwelten in so intensiv eidetischer Weise, dass er sie in seinen Texten zu einer paradoxen Privatmythologie mit archetypischen Ingredienzen gestaltet,⁷ die von Zeitgenossen und Kritikern häufig pathologisiert und als Ausdruck einer Welt des Wahns stigmatisiert wurde.⁸ Coleridge versucht die Begegnung mit dem Fremden gar noch zu steigern, indem er Opium nimmt,⁹ um in bizarre Traumwelten von unerhörter Schönheit einzutauchen, von denen sein dichterisches Meisterwerk „Kubla Khan“ (1816) auf so eindrückliche Weise Zeugnis ablegt, und Emerson hofft bei der Lektüre des „Buches der Natur“ auf träumerisch-mystische Ganzheitserfahrungen.¹⁰ Die Faszination für den Traum ist aber keinesfalls das Privileg der Lyriker, auch ein Romancier wie etwa Aldous Huxley, den meisten Lesern als Verfasser der Dystopie *Brave New World* (1932) und als radikaler Kritiker eines übertrieben zynischen Rationalismus bekannt, präsentiert eine unvergessliche Beschreibung seiner von Meskalin ausgelösten geradezu ekstatischen Traumerfahrung in seinem Buch *The Doors of Perception* (1954), dessen Titel einerseits auf einen Ausdruck von Blake verweist und andererseits der späteren, an chemisch initiierten Träumen nicht uninteressierten amerikanischen Rockband „The Doors“ zur Inspiration ihres Bandnamens diente.¹¹ Unter Drogeneinfluss nahm Huxley die Welt als beeindruckendes kubistisches Kunstwerk wahr,¹² das aber stets zum „*mysterium tremendum*“ zu mutieren

⁵ Jean Paul, „Rede des Todten Christus vom Weltgebäude herab“, in: *Jean Paul: Werke in drei Bänden*, hg. Norbert Miller (München: Carl Hanser, 1986 [1969]), Bd. 1: *Siebenkäs*, 449-864; 642-645; siehe auch das folgende Kapitel „Der Traum im Traum“, ebd. 646-649.

⁶ Vgl. auch den Beitrag von Dirk Kretzschmar, „Träume *in* und *als* Literatur“, 57-80 in diesem Band.

⁷ Zu Blakes träumerisch-eidetischen Visionen vgl. Peter Ackroyd, *Blake* (London: Sinclair-Stevenson, 1995), 34-35.

⁸ Vgl. ebd. 269-272.

⁹ Vgl. Rosemary Ashton, *The Life of Samuel Taylor Coleridge: A Critical Biography* (Oxford: Blackwell, 1996), 88-122; 112.

¹⁰ Zur Metaphorik vom „Buch der Natur“ vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981).

¹¹ Vgl. David Bradshaw, „Aldous Huxley (1894-1963)“, in: Aldous Huxley, *The Doors of Perception* (London: Flamingo, 1994 [1954]), o.P.

¹² Vgl. Sybille Bedford, *Aldous Huxley: A Biography* (London: Papermac, 1993 [1973]), 528-546; 538.

drohte,¹³ und fühlte ein mystisches Ineinanderfließen von Innen- und Außenwelt. In der Begegnung des Ur-Eigenen mit dem radikal Fremden wird offenbar ein beachtliches kreatives Potenzial aktiviert, das wissenschaftlich oder künstlerisch genutzt werden kann. Der russische Chemiker Dmitri Iwanowitsch Mendelejew etwa soll seine Inspiration für die Entdeckung des Periodensystems einem Traum verdanken, der Chemiker Friedrich August Kekulé erkannte nach der Traumvision des *Uroboros* die ringförmige Struktur des Benzolmoleküls.¹⁴ Am berühmtesten ist sicherlich die ‚Traum‘-Anekdote um Albert Einstein, der in seiner Jugend angeblich geträumt habe, er sei mit Lichtgeschwindigkeit durchs Universum gereist und habe bei dieser Gelegenheit faszinierende Lichtimpulse wahrgenommen; noch in späteren Jahren habe Einstein auf dieses epiphaniartige Erlebnis verwiesen und angegeben, dieser Traum sei der kreative Ugrund aller seiner bahnbrechenden Ideen und Entdeckungen gewesen.¹⁵ In der Malerei lassen sich die Traumwelten einzelner Künstler noch heute in den Museen bewundern, man denke nur stellvertretend an die paradoxen Welten M.C. Eschers und René Magrittes,¹⁶ oder aber an die surrealen Visionen eines Salvador Dalí.¹⁷ Für die Malerei und die bildende Kunst allgemein, aber auch für das Theater, den Film und die Videokunst insbesondere, sind Träume schon deshalb ein wichtiges Ausgangsmaterial, weil sie primär mit dominant visuellen Erfahrungen assoziiert werden,¹⁸ aber auch in der Musik machen sie einen wesentlichen Bestandteil des kreativen Prozesses aus; es sei auf drei berühmte Beispiele verwiesen: auf die ‚traumhaften Melodien‘ eines Wolfgang Amadeus Mozart, die diesem gleichsam in luziden Träumen aus einer fremden Welt zuströmten, wie er in Briefen

¹³ Vgl. ebd. 539.

¹⁴ Vgl. Dieter Neubauer, *Kekulé's Träume: Ein andere Einführung in die Organische Chemie* (Berlin: Springer Spectrum, 2014), 22-23 und den Beitrag von Christian Alzheimer, „Von Tagträumen und Nachtmahren: Anmerkungen zu Schlaf und Traum aus neurowissenschaftlicher Sicht“, 17-36 in diesem Band.

¹⁵ Anders als im Internet, wo diese Anekdote kolportiert wird, konnte in den einschlägigen Biographien zu Einstein kein Beleg für diesen Traum gefunden werden.

¹⁶ Magrittes Werk realisiert in gewisser Weise Gaston Bachelards Konzept der ‚*rêverie*‘; vgl. Siegfried Gohr, „Die charmante Provokation: Zum Werk von René Magritte“, in: *René Magritte: Der Schlüssel der Träume*, hg. Evelyn Benesch et al. (Wien: BA-CA Kunstforum, 2005), 19-29; 27.

¹⁷ Vgl. auch Ralf Schiebler, *Dalí: Die Wirklichkeit der Träume* (München: Prestel, 2004 [1996]).

¹⁸ Vgl. die beiden Beiträge von Kay Kirchmann, „Im Kino gewesen – geträumt: Das Filmbild als Traumbild“ und von Eva Wattolik, „Schlaf, Traum, Drogen: Der veränderte Bewusstseinszustand als Thema der Film- und Videokunst“, 37-55 und 81-98 in diesem Band.

berichtete;¹⁹ auf Paul McCartneys Welthit „Yesterday“, den er nach eigenen Angaben im Traum vernommen und anschließend zu Papier gebracht habe;²⁰ und schließlich auf das begnadete Gesamtwerk des Jazzmusikers und Pianisten Keith Jarrett, dessen Konzerte genialen Klangträumen gleichen, denen das Publikum *live* beiwohnen darf.²¹ Schon eine kurze Recherche im Internet offenbart, dass es noch eine ganze Reihe berühmter Träumer und Träume gibt, man denke nur an Abraham Lincoln, der kurz vor dem Attentat, bei dem er ums Leben kam, im Traum sein eigenes Begräbnis gesehen habe, an Elias Howe, dessen Träumen die Erfindung der Nähmaschine zu verdanken sei, an William Herschel, der eine träumerische Vision vom Uranus erlebte, bevor er den astronomischen Beweis für die Existenz des Planeten erbringen konnte, und an zahlreiche Komponisten wie Richard Wagner, Ludwig van Beethoven oder Igor Strawinsky, bei denen unvergessliche Träume am Beginn eines kreativen Kompositionsprozesses standen.²²

Die paradoxe *mélange* aus Vertrautheit und Fremdheit, die den Traum auszeichnet, hat aber nicht nur inspirativen Charakter, sie kann auch als ein zutiefst verwirrendes Korrektiv von Selbstbildern (*Autoimages*) verstanden werden. Träume korrigieren allzu naive Vorstellungen von der Wirklichkeit allgemein, von der Realität des eigenen Seins insbesondere. Soweit er sich erinnert, wird sich der Träumende nach dem Aufwachen einer Seite seines Seins bewusst, die ihm bislang vielleicht völlig fremd war, von der er nicht glauben konnte oder wollte, dass sie zu ihm gehöre. In genau dieser Funktion korrigieren Träume falsche *Autoimages* und leisten einen substanziellen Beitrag zu einer ‚angemesseneren‘ Selbsterkenntnis. Sie unterstützen den delphischen Imperativ des *gnothi seauton*, der dazu auffordert, jegliche Tendenz zu einer idealisierenden Vorstellung von sich selbst im Keim zu ersticken und einen Blick für die ‚wahre‘ Natur des eigenen Seins zu entwickeln. In beklemmenden Alpträumen,

¹⁹ In einem Brief aus dem Jahre 1789 versucht Mozart zu beschreiben, wie ihm die musikalischen Ideen zufliegen; vgl. Karl Storck, *Mozart: Sein Leben und Schaffen* (Villingen-Schwenningen: Nexx, 2015), 25: „Alles das Finden und Machen geht in mir nun nur wie in einem schönen, starken Traum vor.“

²⁰ Vgl. Robert Moss, *The Secret History of Dreaming* (Noveto: New World Library, 2009), 131.

²¹ Vgl. auch Johanna Petsche, „Channelling the Creative: Keith Jarrett’s Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens“, *Literature & Aesthetics* 19.2 (2009): 138-158.

²² Vgl. „Famous Dreams“ www.dreaminterpretation-dictionary.com/famous-dreams.html [letzter Abruf: 19. Februar 2015]. Weitere Hinweise auf berühmte Träume finden sich auch in Stefan Kleins Kapitel „Franz K. und der Windhundesel: Träume als Quell der Kreativität“, in: Klein, *Träume*, 224-240.

angsteinflößenden Fieberträumen, in den ‚feuchten‘ Träumen der *libido* und wohl auch in Tagträumen entfalten sich jene verborgenen Seiten der menschlichen Seele, die ansonsten aus Gründen sozialer Normativität, religiöser Präskriptionen oder moralisch-ethischer Gebote mehr oder minder gewaltsam verdrängt werden. Sigmund Freuds berühmte Schrift *Die Traumdeutung* (1900) beschreibt sehr detailliert,²³ wie die spannungsbeladene Begegnung des *ego* mit dem *id* beschaffen sein kann, welche Symbolik das Verdrängte zu zeitigen imstande ist und zu welchen therapeutischen Zielen ein geschickter Psychiater die Analyse der Träume zu nutzen vermag. Die Sprache des Traums erscheint bei Freud als ein hochkomplexes, polysemantisch deutbares System extrem verdichteter Symbolik, hierin dem poetischen Bilderdenken der Lyriker nicht unähnlich, mit dem tabuisierte Verhaltensweisen trotz eines generellen Sprach- oder Thematisierungsverbots zum Ausdruck gebracht werden können – und wohl auch müssen –, da sonst die aufgestaute seelische Energie zu psychischen Erkrankungen führen würde. Auch Walter Benjamin, der zeit seines Lebens sehr am Thema „Traum“ interessiert war, zahlreiche eigene Träume notierte und literarisch verarbeitete und der seine Traumvisionen mit Hinweis auf die politischen Ereignisse seiner Zeit sogar als „Bilderatlas zur geheimen Geschichte des Nationalsozialismus“ beschrieb,²⁴ betont die Vagheit und Vieldeutigkeit der Traumsprache:

Die Sprache des Traumes liegt nicht in Worten, sondern unter ihnen. Die Worte sind im Traum Zufallsprodukte des Sinns, welcher in der wortlosen Kontinuität eines Flusses liegt. Der Sinn ist in der Traumsprache versteckt nach Art einer Figur in einem Vexierbild. Es ist sogar möglich, daß der Ursprung der Vexierbilder in solcher Richtung zu suchen ist, sozusagen als Traumstenogramm.²⁵

Wie die Psychologie lehrt, haben Träume somit einen Ventilcharakter, sie sind die *via regia* zum Reich des Unterbewussten und lassen jenen Leidensdruck ab, der andernfalls irreparable seelische Schäden herbeiführen würde.

²³ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig: Deuticke, 1900).

²⁴ Benjamin schrieb dies an Gershom Scholem in einem Brief im März 1934; hier zit. nach Burkhard Lindner, „Benjamin als Träumer und Theoretiker des Traums“, in: *Träume*, hg. Lindner, 135-168.

²⁵ Benjamin, „Die Sprache des Traumes“, in: *Träume*, hg. Lindner, 69.

So enigmatisch der einzelne Traum auch erscheinen mag, so oft reiht er sich doch ein in eine lange Tradition von kollektiven Menschheitsträumen, die in Form von Archetypen Gestalt angenommen haben, wie nachdrücklich durch Forschungen von C.G. Jung belegt wurde.²⁶ Auch in der tiefenpsychologischen Ausprägung, die das Traumbild zum Allgemeinbesitz eines kollektiven Unterbewusstseins der Menschheit erklärt, offenbart sich eine große Nähe von Traum und Literatur, da bereits Jung die engen strukturellen Verflechtungen von Traumbild, Märchen, Sagen, besonders aber auch Mythen erkannte. Die Akzentuierung der Traumbilder lässt somit jene „Arbeit am Mythos“ stagnieren,²⁷ die zur Dominanz des ‚Logos‘ – also des Rationalismus – führt und in eine radikale Entzauberung der Welt mündet.

Sowohl Freud als auch Jung betonten die enge Affiliation von Traumwelt und Wunschdenken. Träume artikulieren verdrängte Wünsche, verleihen den unterdrückten Sehnsüchten einen symbolischen Ausdruck. Dem Einzelnen mag nach dem Aufwachen die Volkswisheit „Träume sind Schäume“ unmittelbar einsichtig erscheinen, wenn er vergeblich versucht, dem vergangenen Traum nachzuspüren, seinen Verlauf zu rekonstruieren und sich dabei doch so vorkommen muss, als versuche er – hierin dem Musilschen Narr vergleichbar – ‚Seifenblasen auf eine Nadel‘ zu spießen. Träume ‚zerplatzen‘ bei dem Bemühen, sich ihrer auf rationalem Wege zu vergewissern, es gehört zu ihrer paradoxen Natur, dass sie existieren und doch gleichzeitig gar nicht wirklich ‚da‘ sind; Träume oszillieren zwischen Präsenz und Absenz. Und doch birgt diese paradoxe, hypnagoge Liminalität des psychischen Raums zwischen Sein und Nichtsein die Potenz für pragmatische und politische Visionen.²⁸ Aus Träumen können Veränderungen politischer und sozialer Art hervorgehen. Mit der Utopie teilen Träume somit exakt jene „Ästhetik des Vorscheins“, von der der Philosoph Ernst Bloch in seiner berühmten Analyse idealisierter Zukunftsentwürfe spricht,²⁹ sie lassen eine imaginativ veränderte Wirklichkeit Konturen annehmen, fiktiv nur zunächst – wie in Thomas Morus’ *Utopia* (1516) oder Sir Francis Bacons *New Atlantis* (1627) –, aber doch stark genug, um den Wunsch nach ihrer Realisierung aufkommen zu lassen. Die paradoxe Struktur des Traumgeschehens, ihre Nähe zur

²⁶ Vgl. C.G. Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (Olten: Walter, 1992).

²⁷ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996 [1979]), 9–39.

²⁸ Vgl. auch Klein, *Träume*, 40–50.

²⁹ Vgl. Ernst Bloch, *Ästhetik des Vorscheins*, hg. Gert Ueding (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974).

esemplastischen Funktion der *imaginatio*, die neben *ratio* und *memoria* zu den vornehmlichsten ‚Fakultäten‘ des Menschen zählt,³⁰ prädestinieren den Traum dazu, in vikarischer Weise Wirklichkeit zu antizipieren, sie auf phantasievolle und spielerische Art auszutesten. Träume sekundieren somit das essayistische Programm eines Michel de Montaigne, wohl auch eines Robert Musil, der seinen ‚Mann ohne Eigenschaften‘ im gleichnamigen Roman dann doch mit der Eigenschaft des konjunktivischen Denkens ausstattet und permanent fragen lässt, „was wäre wenn...?“, um so der ‚Utopie des Essayismus‘ ein wenig näher zu kommen.³¹

Dieses vikarische Austesten des Zukünftigen, das durch den Traum geleistet wird, dieses antizipatorische Training, mit dem Thalamus und Seele gleichsam in symbiotischer Kooperation die Strategien zur Bewältigung von Lebensaufgaben zu optimieren versuchen, ist eine essenzielle Funktion des Traumes, die in jüngster Zeit auch von den Neurowissenschaften bestätigt wurde.³² Dass der Traum kein bloßes ‚Hirngespinnst‘, sondern ein physiologisch notwendiger Aggregatzustand des (Unter-)Bewusstseins‘ ist, mit dem sich Zerebral- und Nervensystem permanent selbst optimieren und justieren, ist aus neurowissenschaftlicher Sicht wohl unumstritten.³³ Gerade die aufregenden Fortschritte in Computertechnik und Neurowissenschaften – vor allem auch in Verbindung mit Untersuchungen zum ‚luziden Träumen‘³⁴ – lassen eine Zukunft erkennbar werden, in der die Träume womöglich nicht mehr beim Aufwachen verblassen, sondern eines Tages mit Hilfe bildgebender Verfahren vielleicht konserviert und reanimiert werden können, so dass man sich abends zum

³⁰ Vgl. etwa die Betonung der Überlegenheit der *imaginatio* über *ratio* und *memoria* in *Sir Philip Sidney: A Defence of Poetry*, ed. Jan van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1978 [1966]).

³¹ Vgl. Robert Musil, „Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus“, in: *Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. Adolf Frisé (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978), Bd. I, 247-257.

³² Ein ganz intensiver derartiger ‚Trainingseffekt‘ kann durch das Einüben des sogenannten ‚luziden Träumens‘ erreicht werden, bei dem der Träumende eine gewisse Kontrolle über das Traumgeschehen zu übernehmen vermag; vgl. hierzu Michael Schredl, „Luzide Träume: Während des Traums wissen, dass man träumt“, in: Schredl, *Träume*, 239-272.

³³ Vgl. Alzheimer, „Von Tagträumen und Nachtmahren“, 17-36 in diesem Band.

³⁴ Zu Wesen und Funktion ‚luzider Träume‘ vgl. auch Rudolf Riedl, *Der Himmel hinter dem Horizont: Luzide Träume: Jenseitsreisen mit Rückkehrgarantie* (Norderstedt: Books on Demand, 2003).

gemeinsamen Studium des Geträumten versammelt, so wie man heute einen gemütlichen Dia- oder Fernsehabend organisiert.³⁵

Selbst in der *alma mater* – der zumeist strenger Wissenschaft gewidmeten Universität – spielt das Thema der „Träume“ in sehr vielen unterschiedlichen Fächern eine zentrale Rolle: in der Medizin und Medizingeschichte („heilender Traum“), ebenso wie in der Philosophie, der Psychologie, der Archäologie und Ethnologie oder der Theologie, um nur einige zu nennen. Das Format der Erlanger Universitätstage schreibt eine numerische Begrenzung der Beiträge vor, so dass viele interessante Disziplinen in diesem Kontext unberücksichtigt bleiben mussten. Für das Jahr 2014 wurden die Fächer Musik, (germanistisch-komparatistische) Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft und Neurowissenschaft ausgewählt.

Dank seiner idiosynkratischen Semantik ist der ‚Stoff, aus dem die Träume sind‘, wohl eine Inspirationsquelle für selbsternannte Propheten und religiöse Fanatiker, aber auch für Dichter, Maler, Musiker, Regisseure und Künstler allgemein. Literarische Werke ahmen Traumstrukturen mit den Mitteln des Fiktionalen nach, Filmschaffende übersetzen die obskure Sprache des Traums als Ästhetik der Vagheit in enigmatische Bilder. Die Musik spürt den Geheimnissen des Traums in synästhetischer Weise nach. Die Neurowissenschaft schließlich interpretiert den Traum als intelligentes Instrumentarium, mit dem das Gehirn Wissensinhalte organisiert. Träume sind wichtig, oder wie Konfuzius lehrt: „Wer uns die Träume stiehlt, gibt uns den Tod“.³⁶

Rudolf Freiburg

³⁵ Vgl. Klein, *Träume*, 36: „[...]“, so gelang es im Jahr 2012 am Zentrum für Neuroinformatik in Kyoto erstmals, den Inhalt von Träumen in Echtzeit aus den Köpfen zu lesen. Yukiyasu Kamitani, der Leiter der Gruppe, bediente sich dazu eines Scanners, der die Aktivität in verschiedenen Hirnregionen aufzeichnet.“

³⁶ Zit., nach Stefan Knischek, hg., *Lebensweisheiten berühmter Philosophen: 4000 Zitate von Aristoteles bis Wittgenstein* (Hannover: Humboldt, 2009), 20.

Literaturverzeichnis

- Ackroyd, Peter. *Blake*. London: Sinclair-Stevenson, 1995.
- Alzheimer, Christian. „Von Tagträumen und Nachtmahren: Anmerkungen zu Schlaf und Traum aus neurowissenschaftlicher Sicht“. 17-36 in diesem Band.
- Ashton, Rosemary. *The Life of Samuel Taylor Coleridge: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Bedford, Sybille. *Aldous Huxley: A Biography*. London: Papermac, 1993 [1973].
- Benjamin, Walter. „Nähe und Ferne“. In: *Träume*. Hg. Burkhardt Lindner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008. 69-72.
- „Die Sprache des Traumes“. In: *Träume*. Hg. Burkhardt Lindner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008. 69.
- Bloch, Ernst. *Ästhetik des Vorscheins*. Hg. Gert Ueding. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- . *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 [1979].
- Bradshaw, David. „Aldous Huxley (1894-1963)“. In: Aldous Huxley, *The Doors of Perception*. London: Flamingo, 1994 [1954]. o.P.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Leipzig: Deuticke, 1900.
- Frisé, Adolf. Hg. *Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd. I.
- Gohr, Siegfried. „Die charmante Provokation: Zum Werk von René Magritte“. In: *René Magritte: Der Schlüssel der Träume*. Hg. Evelyn Benesch et al. Wien: BA-CA Kunstforum, 2005. 19-29.
- Jung, C.G. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten: Walter, 1992.
- Kirchmann, Kay. „Im Kino gewesen – geträumt: Das Filmbild als Traumbild“. 37-55 in diesem Band.
- Klein, Stefan. *Träume: Eine Reise in unsere innere Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2014.
- Knischek, Stefan. Hg. *Lebensweisheiten berühmter Philosophen: 4000 Zitate von Aristoteles bis Wittgenstein*. Hannover: Humboldt, 2009.
- Kretzschmar, Dirk. „Träume in und als Literatur“. 57-80 in diesem Band.
- Lindner, Burkhard. Hg. *Träume*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008
- „Benjamin als Träumer und Theoretiker des Traums“. In: *Träume*. Hg. Burkhardt Lindner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008. 135-168.

- Neubauer, Dieter. *Kekulé's Träume: Ein andere Einführung in die Organische Chemie*. Berlin: Springer Spectrum, 2014.
- Moss, Robert. *The Secret History of Dreaming*. Noveto: New World Library, 2009.
- Paul, Jean. „Rede des Todten Christus vom Weltgebäude herab“. In: *Jean Paul: Werke in drei Bänden*. Hg. Norbert Miller. München: Carl Hanser, 1986 [1969], Bd. 1: *Siebenkäs*, 449-864; 642-645.
- . „Der Traum im Traum“. In: *Jean Paul: Werke in drei Bänden*. Hg. Norbert Miller. München: Carl Hanser, 1986 [1969], Bd. 1: *Siebenkäs*, 449-864; 646-649.
- Petsche, Johanna. „Channelling the Creative: Keith Jarrett's Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens“. *Literature & Aesthetics* 19.2 (2009): 138-158.
- Riedl, Rudolf. *Der Himmel hinter dem Horizont: Luzide Träume: Jenseitsreisen mit Rückkehrgarantie*. Norderstedt: Books on Demand, 2003.
- Schiebler, Ralf. *Dalí: Die Wirklichkeit der Träume*. München: Prestel, 2004 [1996].
- Schredl, Michael. *Träume: Unser nächtliches Kopfkino*. Heidelberg: Springer Spektrum, 2013 [2007].
- . „Luzide Träume: Während des Traums wissen, dass man träumt“. In: *Träume: Unser nächtliches Kopfkino*. Heidelberg: Springer Spektrum, 2013 [2007]. 239-272.
- Storck, Karl. *Mozart: Sein Leben und Schaffen*. Villingen-Schwenningen: Nexx, 2015.
- van Dorsten, Jan. Ed. *Sir Philip Sidney: A Defence of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1978 [1966].
- Wattolik, Eva. „Schlaf, Traum, Drogen: Der veränderte Bewusstseinszustand als Thema der Film- und Videokunst“. 81-98 in diesem Band.

Filmverzeichnis

Nolan, Christopher. *Inception*. USA 2010.

Internetquellen

„Famous Dreams“ www.dreaminterpretation-dictionary.com/famous-dreams.html [zuletzt besucht 19. Februar 2015].

Von Tagträumen und Nachtmahren: Anmerkungen zu Schlaf und Traum aus neurowissenschaftlicher Sicht

CHRISTIAN ALZHEIMER

Abstract: Während die Neurowissenschaften inzwischen viele Vorgänge im gesunden wie im erkrankten Nervensystem bis hinunter auf die zelluläre und molekulare Ebene aufgeklärt haben, bleiben scheinbar einfache Fragen weiterhin offen. Dazu zählt sicher die Frage, warum wir rund ein Drittel unseres Lebens im wahrsten Sinn des Worts „verschlafen“. In jedem Fall ist der Schlaf kein *stand-by*-Modus des Gehirns in dunkler Nacht, sondern ein aktives und sehr genau reguliertes Geschehen, bei dem sich Tiefschlafphasen und intensive Traumphasen regelmäßig abwechseln. Die moderne Schlafforschung legt nahe, dass beide Phasen notwendig sind, um frisch erworbenes Wissen und neugewonnene Fertigkeiten in kognitiven beziehungsweise sensomotorischen Hirnarealen zu stabilisieren und zu konsolidieren. Geraten die Mechanismen, die Schlaf, Traum und Wachbewusstsein steuern, aus dem Takt, können befremdliche Phänomene wie Somnambulismus, Traumschlafstörungen oder unabweisbare Schlafattacken untertags resultieren.

Tagträume

Beginnen wir unsere durchaus unsystematische und bisweilen anekdotische Exkursion durch die Welt der Träume und des Schlafs mit den Tagträumen, also den Perioden untertags, wenn sich unser Geist wie ein aufsteigender Fesselballon von den Zwängen des Alltags befreit und die bisweilen bleischweren Sandsäcke der Realität zumindest kurzfristig über Bord wirft, um ins Reich der freien Assoziation und Phantasie zu entschweben. Die englische Fachliteratur hat für diesen entrückten Zustand den schönen Ausdruck „*mind wandering*“ geprägt, der sehr anschaulich beschreibt, wie der Geist während des Tagtraums auf Wanderschaft in unkartierte Gefilde geht. Aus psychologischer Sicht lassen sich beim Tagtraum zwei Phänomene beobachten: Zum einen wird unsere Aufmerksamkeit von der Wahrnehmung äußerer Sinneseindrücke entkoppelt („*perceptual uncoupling*“), zum anderen können wir die Inhalte und Vorstellungen, mit denen sich unser Gehirn während des Tagtraums beschäftigt, durchaus bewusst zur Kenntnis nehmen („*meta-awareness*“).¹

¹ Jonathan W. Schooler *et al.*, „Meta-Awareness, Perceptual Decoupling and the Wandering Mind“, *Trends in Cognitive Sciences* 15 (2011): 319-326.

Während des Tagtraums werden zielgerichtetes Denken und planvolles Handeln unterbrochen, andererseits können Tagträume eine Quelle der Inspiration darstellen, zu kreativen Einsichten verhelfen und problemlösendes Denken fördern. Der deutsche Chemiker August Kekulé (1829-1896) verdankte die Entdeckung der chemischen Struktur von Benzol einem Tagtraum. Wie er im Jahr 1865 – er war damals ordentlicher Professor im belgischen Gent – auf die Ringstruktur des Benzols kam, hat Kekulé ein Vierteljahrhundert später anlässlich einer zu seinen Ehren in Berlin veranstalteten Feier der Deutschen Chemischen Gesellschaft selbst in sehr anschaulichen Worten beschrieben:

Während meines Aufenthaltes in Gent in Belgien bewohnte ich elegante Junggesellenzimmer in der Hauptstrasse. Mein Arbeitszimmer aber lag nach einer engen Seitengasse und hatte während des Tages kein Licht. Für den Chemiker, der die Tagesstunden im Laboratorium verbringt, war dies kein Nachtheil. Da sass ich und schrieb an meinem Lehrbuch; aber es ging nicht recht; mein Geist war bei anderen Dingen. Ich drehte den Stuhl nach dem Kamin und versank in Halbschlaf. Wieder gaukelten die Atome vor meinen Augen. Kleinere Gruppen hielten sich diesmal bescheiden im Hintergrund. Mein geistiges Auge, durch wiederholte Gesichte ähnlicher Art geschärft, unterschied jetzt grössere Gebilde von mannigfacher Gestaltung. Lange Reihen, vielfach dichter zusammengefügt; Alles in Bewegung, schlangenartig sich windend und drehend. Und siehe, was war das? Eine der Schlangen erfasste den eigenen Schwanz und höhnisch wirbelte das Gebilde vor meinen Augen. Wie durch einen Blitzstrahl erwachte ich; auch diesmal verbrachte ich den Rest der Nacht um die Consequenzen der Hypothese auszuarbeiten.

Lernen wir träumen, meine Herren, dann finden wir vielleicht die Wahrheit, [...] aber hüten wir uns, unsere Träume zu veröffentlichen, ehe sie durch den wachenden Verstand geprüft worden sind.²

Der Tagtraum, der Kekulé zu seinem Geistesblitz verhalf, hat noch einen interessanten Nebenaspekt. Das Bild der sich in den eigenen Schwanz beißenden Schlange stellt nämlich ein universales Bildsymbol dar, das als „Uroboros“ (wörtlich „Schwanzverzehrter“) bezeichnet wird. Es steht für ein

² Zit. nach Richard Anschütz, *August Kekulé*, Bd. II: *Abhandlungen, Berichte, Kritiken, Artikel, Reden* (Berlin: Verlag Chemie, 1929), 942. Eine sehr ausführliche Darstellung von Kekulé's Traum, verbunden mit einer Kritik an dessen Deutung durch die Psychoanalyse, haben die Erlanger Psychologen Dr. Rudolf Sponzel und Irmgard Rathsmann-Sponzel im Internet veröffentlicht: <http://www.sgipt.org/th_schul/pa/kek/pak_keko.htm>.

in sich geschlossenes, autarkes Wesen oder System. Der *Uroboros* lässt sich schon im Alten Ägypten nachweisen, er taucht bei Platon auf und findet sich in der alchemistischen Symbolik wieder. Der Schweizer Psychiater und Begründer der analytischen Psychologie, Carl Gustav Jung (1875-1961), hat solche Bildsymbole, die zum kulturellen Fundus der Menschheitsgeschichte gehören, als Archetypen bezeichnet. Im Vorwort zu seinem Werk *Mysterium Coniunctionis* (1970 [1956]) notierte Jung, „dass gewisse archetypische Motive, die in der Alchemie geläufig sind, auch in Träumen moderner Menschen, welche keinerlei Kenntnis der Alchemie haben, auftreten“.³ Es ist schon eine bemerkenswerte Pointe, dass gerade ein Symbol aus der alchemistischen Ikonographie über den Weg des Tagtraums der modernen Chemie auf die Sprünge geholfen hat.

Die bildgebende Hirnforschung unserer Tage kann inzwischen ganz gut erklären, warum gerade das „*mind wandering*“ während des Tagtraums besonders geeignete Bedingungen für das Auftreten unerwarteter und bisweilen verblüffender Einsichten schafft. Vergleicht man die Aktivitätsmuster des Gehirns bei verschiedenen kognitiven Aufgaben und Leistungen, so wird deutlich, dass für die Erledigung von geistig anspruchslosen Routineaufgaben andere corticale Hirnregionen genutzt werden als für das Lösen komplexer Probleme. Lange war man davon ausgegangen, dass das neuronale Netzwerk für den mentalen Routinebetrieb, das sogenannte „*default network*“, und das neuronale Netzwerk für die kognitive Problemlösung, das sogenannte „*executive network*“, nicht gleichzeitig aktiviert werden können. Man nahm an, dass entweder nur das eine oder das andere Netzwerk operativ wäre. Inzwischen hat sich aber herausgestellt, dass während des Tagträumens tatsächlich beide Netzwerke parallel arbeiten.⁴ Durch die ungewöhnliche Kooperation der beiden sonst nur alternierend tätigen Netzwerke kann unser Gehirn im Zustand des „*mind wandering*“ offenbar zu neuen und kreativen Lösungen finden, die uns sonst verschlossen geblieben wären. Was sich auch bei maximaler intellektueller Konzentration *partout* nicht einstellen will, dem scheinbar spielerisch und absichtslos unser Gedankengut durchwirbelnden Tagtraum kann es gelingen.

³ Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 14.1 (Zürich: Rascher / Olten: Walter, 1958-1981), 11.

⁴ Kalina Christoff *et al.*, „Experience Sampling During fMRI Reveals Default Network and Executive System Contributions to Mind Wandering“, *Proceedings of the National Academy of Sciences (USA)* 106 (2009): 8719-8724.

Schlaf als Quelle der Inspiration

Auch nächtliche Träume können den Weg zu neuen Einsichten weisen. Als Kronzeuge soll der Pharmakologe Otto Loewi (1873-1961) herangezogen werden, der 1936 für seine Forschung zur chemischen Übertragung von Nervenimpulsen mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde. Wie er selbst schilderte, gelang ihm sein wissenschaftlicher Durchbruch dank einer nächtlichen Eingebung, mit der er endlich eine wichtige wissenschaftliche Frage beantworten konnte, die ihn schon 17 Jahre umgetrieben hatte:

In der Nacht auf Ostersonntag erwachte ich, machte Licht, und kritzelte ein paar Notizen auf einen Fetzen Papier. Dann schlief ich wieder ein. Morgens um 6 Uhr fiel mir ein, dass ich in der Nacht etwas äußerst Wichtiges notiert hatte, aber ich konnte mein eigenes Gekrakel nicht mehr entziffern. In der nächsten Nacht, um 3 Uhr, kam die Idee wieder. Es war der Entwurf für ein Experiment, um die Frage zu klären, ob meine Hypothese der chemischen Neurotransmission, die ich bereits vor 17 Jahren geäußert hatte, korrekt war oder nicht. Ich stand sofort auf, ging in das Labor und führte gemäß meiner nächtlichen Eingebung einen einfachen Versuch am Froschherzen durch.⁵

Was für eine andere, heroische Zeit der Forschung! Während heute große Fortschritte, zumindest in den Lebens- und Naturwissenschaften, fast ausnahmslos von großen, strategisch geführten Forschungsverbänden erzielt werden, konnte damals noch eine einzelne Forscherpersönlichkeit im nächtlich inspirierten Alleingang das entscheidende Experiment machen.

Nachdem wir mit August Kekulé und Otto Loewi zwei große Wissenschaftler kennengelernt haben, denen sich im Traum neue Erkenntnisse offenbarten, stellt sich die Frage, ob derartige Eingebungen genialen Köpfen vorbehalten bleiben, oder ob wir alle durch Traum und Schlaf zu neuen Einsichten gelangen können. Der deutsche Schlafforscher Jan Born, der früher an der Universität Lübeck gearbeitet hat und jetzt an der Universität Tübingen wirkt, hat mit seinen Mitarbeitern einen überzeugenden Nachweis dafür geliefert, dass wir tatsächlich alle vom Schlaf als Quelle der Inspiration profitieren. Bei dem Experiment von Jan Born mussten gesunde Probanden aus vorgegebenen Zahlenreihen nach einem einfachen Algorithmus eine zweite Zahlenreihe berechnen. In dieser Aufgabe war ein zweiter Algorithmus verborgen, dessen Entdeckung die

⁵ Zit. nach Erich R. Kandel, James H. Schwartz and Thomas M. Jessell, ed., *Principles of Neural Science*, 4th Edition (New York: McGraw-Hill, 2000), 966. [Eigene Übersetzung]

notwendige Rechenzeit massiv verkürzte. Wenn die Probanden die Aufgaben vormittags und dann wieder abends vorgelegt bekamen oder wenn eine Nacht dazwischen lag, in der sie aber nicht schlafen durften, fanden nur gut 20% den schnellen Lösungsweg. Bei einer anderen Gruppe von Probanden, die zwischen den beiden Testphasen regulären Nachtschlaf bekamen, schnellte die Prozentzahl derjenigen, die auf die Abkürzung gekommen waren, auf rund 60% hoch. Angesichts dieses frappierenden Ergebnisses hatte der knappe und äußerst plakative Titel „*Sleep Inspires Insight*“, unter dem diese Studie veröffentlicht wurde, ohne Frage seine Berechtigung.⁶

Schlafstadien und Elektroenzephalogramm

Im Folgenden wollen wir uns damit beschäftigen, wie der Nachtschlaf strukturiert ist, welche Architektur er besitzt. Erst die Kenntnis der einzelnen Schlafstadien und der Art, wie sie im Lauf der Nacht einander abwechseln, erlaubt ein Verständnis sowohl der physiologischen Funktionen des Schlafs als auch der unterschiedlichen Formen seiner Störungen. Zunächst gilt festzuhalten, dass der Schlaf kein *stand-by*-Modus des Gehirns ist, sondern dass es sich um einen aktiven neuronalen Prozess handelt. Die Untersuchung der Schlafarchitektur erfolgt mittels der Schlafpolygraphie, zu der neben dem Elektroenzephalogramm (EEG, Registrierung der elektrischen Aktivität der Großhirnrinde) das Elektrookulogramm (EOG, Registrierung der Augenbewegungen) und das Elektromyogramm (EMG, Messung der Muskelspannung) als obligatorische Messparameter gehören (Abb. 1). Darüber hinaus werden üblicherweise vegetative Parameter wie Herz- und Atemfrequenz bestimmt.

Die während der EEG-Messung auftretenden spontanen Potentialschwankungen lassen sich nach Frequenz und Amplitude in vier verschiedene Grundrhythmen einteilen, die beim Erwachsenen mit folgenden Bewusstseinszuständen einhergehen:

⁶ Ulrich Wagner *et al.*, „Sleep Inspires Insight“, *Nature* 427 (2004): 352-355.

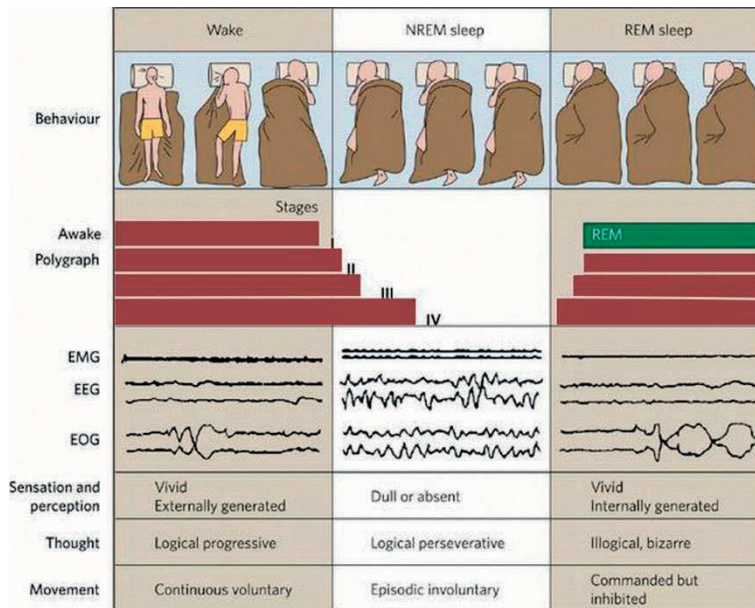


Abb. 1: Zusammenfassung der wichtigsten Charakteristika von Wachzustand (linke Kolonne), „normalem“, d.h. Nicht-REM (NREM)-Schlaf (mittlere Kolonne) und REM-Schlaf (rechte Kolonne). In der obersten Reihe ist das Bewegungsverhalten im Bett während der drei Zustände so illustriert, wie es mittels „time-lapse Photographie“ oder Videoaufzeichnung erfasst würde. Die unterste Reihe beschreibt die zugehörigen Bewegungsmuster: Im Wachen werden die Bewegungen durchgehend willentlich gesteuert. Im NREM-Schlaf kommt es zu gelegentlichen unwillkürlichen Bewegungen. Im REM-Schlaf werden zwar vom Gehirn Steuerbefehle an die Muskulatur losgeschickt; diese werden jedoch aufgrund aktiver Hemm-Mechanismen nicht durchgeschaltet. In der zweiten Reihe von oben sind die jeweils zugehörigen Schlafstadien (I-IV und REM) wiedergegeben. Darunter sieht man jeweils etwa 20-Sekunden-lange Aufzeichnungen der drei Messparameter, die für die Bestimmung der einzelnen Schlafstadien maßgeblich sind: Elektromyogramm (EMG), Elektroenzephalogramm (EEG) und Elektrookulogramm (EOG). Die flache Linie im EMG während des REM-Schlafs ist Ausdruck der mit diesem Schlafstadium assoziierten Muskellähmung. Die Ausschläge im EEG sind im NREM-Schlaf deutlich größer und langsamer als im Wachen. Man beachte die Ähnlichkeit des Wach-EEGs mit dem EEG im REM-Schlaf, daher die Bezeichnung „paradoxe“ Schlaf für die REM-Phasen. Die ausgeprägten schnellen Augenbewegungen („rapid eye movements“) im EOG haben dem REM-Schlaf zu seinem Namen verholfen. Die Sinneswahrnehmungen sind im Wachen lebhaft und werden durch Reize bestimmt, die aus der Außenwelt kommen. Im REM-Schlaf haben wir ebenfalls lebhaftere Sinneseindrücke, diesmal beruhen sie jedoch auf intern erzeugter neuronaler Aktivität. In den übrigen Schlafphasen (NREM-Schlaf) sind die Sinneseindrücke blass oder fehlen ganz. Die Gedankengänge sind im Wachen logisch aufgebaut und entwickeln sich fort. Im NREM-Schlaf zeigt unser Denken zwar auch eine logische Grundstruktur, aber der Gedankenfluss stagniert und wiederholt sich. Im REM-Schlaf ist unsere Gedankenwelt unlogisch und bizarr.⁷

⁷ Abbildung reproduziert mit freundlicher Genehmigung von *Macmillan Publishers Ltd.* aus folgendem Artikel: J. A. Hobson, „Sleep is of the Brain, by the Brain and for the Brain“, *Nature* 437 (2005): 1254-1256.

β -Rhythmus (13 - 30 Hz, 10 μ V): wach, konzentriert, aufmerksam;
 α -Rhythmus (8 - 12 Hz, 40 - 50 μ V): entspannt, Augen geschlossen;
 θ -Rhythmus (4 - 7 Hz, > 50 μ V): Übergang in den Schlafzustand, leichter Schlaf;
 δ -Rhythmus (0.5 - 4 Hz, > 150 μ V): Tiefschlaf.

Bei sensorischen, motorischen oder kognitiven Leistungen, die besondere Aufmerksamkeit verlangen, sind zusätzlich niederamplitudige EEG-Wellen (< 10 μ V) beobachtet worden, deren Frequenz über 30 Hz liegt (sogenannte γ -Oszillationen). Bei Kindern können auch im Wachzustand EEG-Frequenzen unter 8 Hz auftreten.

Generell zeigt sich im EEG des Gesunden eine inverse Korrelation zwischen Frequenz und Amplitude: Hochkonzentrierte Aktivität geht mit schnellen, niederamplitudigen Wellen einher, im entspannten Wachzustand sieht man Frequenzen und Amplituden mittlerer Größe, im Tiefschlaf sind die Wellen groß und langsam. Für die Größe der EEG-Wellen ist das Maß der Synchronisierung der synaptischen Zuströme auf die Pyramidenzellen der Großhirnrinde (Cortex) bestimmend. Je mehr Pyramidenzellen zeitgleichen synaptischen Input erhalten, desto größer ist der entsprechende EEG-Ausschlag.

Der Schlaf zeigt typischerweise einen zyklischen Verlauf, bei dem die verschiedenen Stadien mehrfach durchlaufen werden. Nach dem Einschlafen wird relativ schnell das Tiefschlafstadium erreicht. Nach 80 bis 90 Minuten tritt eine erste, kurze sogenannte REM-Phase auf, die dann wieder von tieferen Schlafstadien mit langsamen EEG-Wellen („*slow-wave sleep*“) gefolgt ist und so weiter. Im Lauf der Nacht werden die Tiefschlafphasen kürzer und die REM-Phasen länger. Träume treten bevorzugt in den REM-Phasen auf, kommen aber auch in den anderen Stadien vor, sind dort jedoch weniger lebhaft und bizarr, sondern eher verschwommen und gedanklich-abstrakt. REM-Schlaf geht mit einer Lähmung der quergestreiften Muskulatur einher. Ausgenommen sind nur die Augenmuskeln, die für die namensgebenden schnellen Augenbewegungen („*rapid eye movements*“, abgekürzt REM) verantwortlich sind, und natürlich die Atemmuskeln. Bei Versuchstieren kann die muskuläre Paralyse durch eine Läsion im Hirnstamm aufgehoben werden. Man beobachtet dann in den REM-Phasen speziestypische Verhaltensweisen wie Beutejagd, Futtersuche, Fellsäubern *et cetera*. Hieraus wurde die Hypothese abgeleitet, dass REM-Phasen der zerebralen Programmierung und (virtuellen) Testung wichtiger Verhaltensmuster dienen.

REM-Schlaf als interner „Weltsimulator“

Der REM-Schlaf wird auch als „paradoxe“ Schlaf bezeichnet, weil er nach seinem EEG-Muster dem Wachzustand ähnelt, obwohl der Betreffende sich eindeutig im Schlaf befindet. Interessanterweise verbringen Neugeborene rund die Hälfte ihres täglichen Schlafs im REM-Stadium. Bei einer Gesamtschlafzeit von 16 Stunden befindet sich ihr Gehirn also fast 8 Stunden im REM-Stadium. Während der ersten 5 Entwicklungsjahre fällt der Anteil des REM-Schlafs allmählich auf etwa 20% des Gesamtschlafs ab. Dieses Verhältnis bleibt dann für den Rest des Lebens in etwa bestehen, wobei die Gesamtschlafzeit mit dem Alter weiter abnimmt.

Aus der besonderen Bedeutung, die der REM-Schlaf in den ersten Lebensjahren offenbar besitzt, hat der amerikanische Schlafforscher J. Allan Hobson von der Harvard Medical School in Boston (USA) die Hypothese abgeleitet, dass der REM-Schlaf während der frühkindlichen Entwicklung eine Art von Vor-Bewusstsein erzeugt. Allan Hobson spricht von „*proto-consciousness*“ im Sinne eines Fundaments für das spätere Wachbewusstsein.⁸ Nach dieser Vorstellung soll die neuronale Aktivität im REM-Schlaf unser Bewusstsein auf das Wachleben vorbereiten. Der Umgang mit den grundlegenden Dingen des Lebens, also Wahrnehmungen, Bewegungen und Gefühlen, wird im REM-Schlaf für den Tag eingeübt. Der REM-Schlaf generiert eine virtuelle Welt, die vor allem dazu dient, das Zusammenspiel der verschiedenen Hirnregionen zu trainieren, damit wir uns später in der realen Welt besser zurechtfinden. Ähnlich dem Flugsimulator im Pilotentraining können in der virtuellen Realität des REM-Schlafs Handlungsentwürfe ausprobiert werden, ohne dass es zu deren Ausführung kommt. Im REM-Schlaf werden die Steuersignale des Gehirns an unsere Muskeln nicht durchgeschaltet; wir sind faktisch gelähmt.

Lernen im Schlaf

Im Wachzustand werden neue Informationen, deren Behalt uns wichtig erscheint, in zunächst noch labilen Gedächtnisspuren kodiert und vorläufig abgespeichert. Die moderne Schlaf- und Lernforschung hat gezeigt, dass im Schlaf die Festigung dieser Gedächtnisinhalte und ihre Überschreibung in stabile Langzeitspeicher erfolgen. Eine wichtige Voraussetzung für diesen Konsolidierungsprozess ist die Ausblendung von Reizen aus der

⁸ J. Allan Hobson, „REM Sleep and Dreaming: Towards a Theory of Protoconsciousness“, *Nature Reviews Neuroscience* 10 (2009): 903-913.

Außenwelt, die sonst durch retroaktive Interferenz als Störfaktoren wirken würden. Die Bewusstlosigkeit im Schlaf im Sinne einer Ausschaltung des sich selbst und seine Umwelt wahrnehmenden und mit ihr interagierenden Ichs ist offensichtlich unabdingbar, damit das Gehirn das tagsüber Akkumulierte ungestört sortieren, neu zusammensetzen, sichern beziehungsweise entsorgen kann. Das heißt, wir müssen regelmäßig schlafen, weil unser Gehirn Zeit für sich braucht. Kurz gesagt: „*Sleep is of the Brain, by the Brain and for the Brain*“.⁹

Lernen ist nicht gleich Lernen. Um die Rolle des Schlafs bei der Gedächtnisbildung zu verstehen, müssen wir uns zunächst klarmachen, dass prinzipiell zwei Arten von Gedächtnis unterschieden werden können, nämlich das prozedurale und das deklarative. Ersteres umfasst den Erwerb von neuen motorischen Fertigkeiten, etwa einen neuen Fingersatz beim Violinspiel oder eine Aufschlagvariante beim Tennis. Das deklarative Gedächtnis umfasst dagegen alles, was sich in Worten ausdrücken lässt. Dazu zählen das reine Faktenwissen („Der Eiffelturm steht in Paris“), das als semantisches Gedächtnis bezeichnet wird, und das episodische (oder biographische) Gedächtnis, in dem alle Erlebnisse und Erfahrungen unseres eigenen Lebenswegs gespeichert werden („Als ich zum ersten Mal in Paris vor dem Eiffelturm stand, ...“).

Etwas vereinfachend zusammengefasst legt ein Konzept der Schlafforschung nahe, dass deklarative und prozedurale Lerninhalte in unterschiedlichen Phasen des Nachtschlafs konsolidiert werden.¹⁰ Die erste Hälfte des Nachtschlafs ist von Tiefschlafphasen dominiert, während in der zweiten Hälfte, wenn es gegen Morgen geht, der REM-Schlaf im Vordergrund steht. Aus dieser Zweiteilung hat sich die duale Hypothese des Lernens im Schlaf entwickelt. Danach werden in den Tiefschlafphasen vor allem deklarative Gedächtnisinhalte konsolidiert, während in den REM-Phasen bevorzugt motorische Fähigkeiten (virtuell) eingeübt werden.

Die neuronalen Mechanismen, die für die Konsolidierung von Gedächtnisinhalten sorgen, sind Gegenstand intensiver Forschung. Ein wichtiger Befund kam von Versuchen mit Ratten und Mäusen, die darauf trainiert wurden, sich in einem Irrgarten eine bestimmte Wegstrecke zu merken (am Ziel winkte ein Stück Käse). Im nachfolgenden Tiefschlaf beobachtete man, dass die Nervenzellen, die zuvor beim Ablaufen der zu erlernenden Wegstrecke elektrische Impulse abgegeben hatten, noch einmal aktiviert

⁹ Hobson; vgl. Fn. 7.

¹⁰ Björn Rasch and Jan Born, „About Sleep’s Role in Memory“, *Physiological Reviews* 93 (2013): 681-766.

wurden. Es kam im Tiefschlaf offenbar zu einem „replay“ der vorausgegangenen neuronalen Aktivität, wobei das Ganze mehrfach und zeitlich komprimiert ablief.¹¹ Auf diese Weise können Ensembles von Neuronen, deren gemeinsame Aktivität jeweils einen bestimmten Gedächtnisinhalt kodiert, stabilisiert werden. Im späteren Wachzustand kann dann leichter auf die gespeicherte Information zugegriffen werden.

Die Arbeitsgruppe des schon erwähnten Schlafforschers Jan Born hat sehr eindrucksvoll demonstriert, dass auch beim Menschen die Reaktivierung von zuvor gelerntem Material in den Tiefschlafphasen der Konsolidierung von Gedächtnisinhalten dient.¹² Bei diesem Experiment mussten sich Probanden die Position von zusammengehörigen Kartenpaaren beim *Memory*-Spiel merken. Dabei wurden sie gleichzeitig einem bestimmten Duftstoff, zum Beispiel Rosenduft, ausgesetzt, der auf diese Weise mit den Merkaufgaben des Kartenspiels verknüpft wurde. Im Lauf der nachfolgenden Nacht wurde den Probanden immer dann, wenn sie in einer Tiefschlafphase waren, der gleiche Duftstoff zugefächelt. Dank der zuvor etablierten Assoziation wurden dadurch genau jene Neurone reaktiviert, die sich die Lage der Kartenpaare „gemerkt“ hatten. Als Folge konnten die Probanden am nächsten Tag mehr Kartenpaare korrekt wiederfinden als Probanden einer Kontrollgruppe, die keinen Duftstoff erhalten hatte. Die Bedeutung der gezielten Reaktivierung ließ sich in Versuchen bestätigen, bei denen der Duftstoff nur in den Tiefschlafphasen, aber nicht beim vorherigen Kartenlernen appliziert worden war, oder bei denen die Probanden während des Kartenlernens und in den Tiefschlafphasen unterschiedliche Duftstoffe zu riechen bekamen. In beiden Fällen kam es zu keiner Verbesserung des Erinnerungsvermögens.

Neurophysiologische Grundlagen von Schlaf- und Wachbewusstsein

Der Thalamus macht den größten Teil des Zwischenhirns aus. Er wird häufig als „Tor zum Bewusstsein“ bezeichnet, weil die Nervenbahnen, die von thalamischen Nervenzellen (Neuronen) stammen, den weitaus wichtigsten Eingang zur Großhirnrinde (Cortex) darstellen und so entscheidenden Einfluss auf deren neuronale Aktivität nehmen. Die für

¹¹ Joseph O'Neill *et al.*, „Play it Again: Reactivation of Waking Experience and Memory“, *Trends in Neurosciences* 33 (2010): 220-229.

¹² Björn Rasch *et al.*, „Odor Cues during Slow-Wave Sleep Prompt Declarative Memory Consolidation“, *Science* 315 (2007): 1426-1429.

den Cortex bestimmten sensorischen und motorischen Informationen werden fast ausnahmslos im Thalamus umgeschaltet und auf die entsprechenden Cortexareale verteilt. Die thalamischen Umschalt-(Relais-)Neurone stehen jedoch nicht nur im Dienst des Datentransfers. Die Grundaktivität der Relais-Zellen gibt vielmehr den Rhythmus vor, der für die Aktivität der corticalen Neurone in den unterschiedlichen Bewusstseinszuständen charakteristisch ist.¹³ Isoliert man den Cortex vom Thalamus, verschwinden daher die typischen EEG-Muster. Unsere jeweilige Bewusstseinslage ist also offensichtlich das Ergebnis komplexer thalamocorticaler Interaktionen. Die elektrischen Eigenschaften der thalamischen Relais-Neurone liefern dabei einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der Rhythmogenese im thalamocorticalen Schaltkreis. Intrazelluläre elektrophysiologische Messungen *in vivo* und *in vitro* haben gezeigt, dass Relais-Zellen, abhängig von ihrem Membranpotential, zwei ganz unterschiedliche Aktivitätsmodi besitzen: Liegt das Membranpotential im stärker negativen Spannungsbereich (unter -65 mV), so zeigen die Relais-Zellen spontane rhythmische Oszillationen ihres Membranpotentials. Die Oszillationen wiederholen sich mit einer Frequenz von 0.5 bis 4 Hz. Werden die Relaiszellen über -65 mV depolarisiert, kommen die spontanen Oszillationen zum Stillstand, und die Neurone zeigen bei überschwelliger Erregung ein tonisches Entladungsmuster, das heißt, es werden schnell aufeinanderfolgende Nervenimpulse erzeugt. Bei den thalamischen Relais-Neuronen lässt sich also zwischen einem Oszillationsmodus einerseits und einem tonischen Entladungsmodus andererseits unterscheiden. Im Folgenden wollen wir untersuchen, wie diese Modi mit bestimmten Bewusstseinszuständen korrelieren.

Tiefschlaf („*slow-wave sleep*“, δ -Rhythmus im EEG)

Im Tiefschlaf herrscht bei den thalamischen Relais-Neuronen der Oszillationsmodus vor. Die kurzen Salven von Nervenimpulsen während der Gipfelphasen der Oszillationen werden über die Fortsätze (Axone) der Relais-Zellen zur Großhirnrinde weitergeleitet und prägen ihr damit den langsamen Rhythmus auf. Da viele Relais-Zellen ihre Oszillationen in Phase auf den Cortex übertragen, kommt es zu einer starken Synchronisierung der elektrischen Aktivität der Großhirnrinde, daher die großen δ -Wellen im EEG. Im Tiefschlaf fungiert also der Thalamus als endogener

¹³ Hans-Christian Pape *et al.*, „Der Thalamus: Tor zum Bewusstsein und Rhythmusgenerator im Gehirn“, *Neuroforum* 2 (2005): 44-54.

Schrittmacher der langsamen corticalen Aktivität. Aufgrund der robusten Oszillationen verschlechtern sich im Tiefschlaf die Übertragungseigenschaften der Relais-Zellen erheblich. Reize von außen dringen nicht in unser Bewusstsein vor. Dies hebt die Weckschwelle und schützt den Schlaf. Dass die Anatomen zur Bezeichnung des Thalamus seinerzeit den altgriechischen Begriff für den inneren Kernbereich eines Hauses, insbesondere für das Schlafgemach, gewählt haben, war also eine kluge – die Funktion dieser Hirnregion intuitiv vorausahnende – Wahl.

REM-Schlaf

Das EEG ähnelt im REM-Schlaf dem des Wachzustands. Verglichen mit dem Tiefschlaf ist das EEG im REM-Schlaf höherfrequent und desynchronisiert. Ursache dafür ist die im REM-Schlaf sehr ausgeprägte Aktivität von Nervenzellen des Hirnstamms, deren Fortsätze zum Thalamus verlaufen und die Acetylcholin als synaptischen Überträgerstoff (Neurotransmitter) benutzen. Die thalamischen Neurone werden dadurch vom Oszillationsmodus in den tonischen Entladungsmodus überführt. Intern generierte neuronale Aktivität kann so in den Cortex gelangen und die bizarr-bunte Traumwelt produzieren, die diese Schlafphase charakterisiert. Sinnesreize aus der Außenwelt werden wahrscheinlich durch präsynaptische Hemm-Mechanismen unterdrückt oder abgeschwächt. Dadurch ist auch im REM-Schlaf die Weckschwelle durch äußere Reize hoch.

Wachzustand

Im Wachzustand sind neben den im REM-Schlaf aktiven Neuronen weitere Populationen von Nervenzellen des Hirnstamms aktiv. Diese senden ihre Fortsätze ebenfalls zum Thalamus, benutzen aber mit Noradrenalin und Serotonin andere Neurotransmitter. All diese Zuströme aus dem Hirnstamm unterdrücken den Oszillationsmodus im Thalamus und sorgen dafür, dass die Relais-Zellen im tonischen Entladungsmodus operieren und so ihre regulären Aufgaben bei der Datenweitergabe zum Cortex wahrnehmen können. Allerdings wirft das die Frage auf, warum wir im REM-Schlaf, nicht aber im Wachen, bizarr-chaotische Traumbilder produzieren, obwohl in beiden Fällen die Relais-Zellen im tonischen Entladungsmodus arbeiten. Der Grund liegt vermutlich in der fehlenden Aktivität derjenigen Nervenzellen des Hirnstamms, die Noradrenalin und Serotonin als Überträgerstoff nutzen. Diese Nervenzellen projizieren im Wachen nicht nur

zum Thalamus, sondern insbesondere auch in viele Areale des Cortex. Dies scheint eine entscheidende Voraussetzung für die Entstehung eines zeitlich-räumlich geordneten Weltbilds in unserem Gehirn zu sein. Das Fehlen dieser Innervation im REM-Schlaf könnte eine Ursache für die Inkohärenz und Phantasmagorie der Traumsequenzen darstellen.

Bereits in den späten 40er Jahren des letzten Jahrhunderts hatten der Italiener Giuseppe Moruzzi und der Amerikaner Horace Magoun in einer gemeinsamen Arbeit die Bedeutung der Hirnstammneurone für den Wachzustand erkannt.¹⁴ Sie konnten zeigen, dass die elektrische Stimulation im Hirnstamm eine sofortige Weckreaktion aus dem Schlafzustand heraus bewirkt. Da die Neurone in einer netzartig (retikulär) strukturierten Region des Hirnstamms liegen, wird dieses Areal anatomisch auch als *formatio reticularis* bezeichnet. Die Fortsätze der in der *formatio reticularis* beheimateten Nervenzellen steigen vom Hirnstamm zu Thalamus und Cortex auf und entfalten eine aktivierende, das heißt den Wachzustand ermöglichende Wirkung. Man spricht daher vom aufsteigenden retikulären Aktivierungs-System, kurz ARAS.

Regulation der Übergänge zwischen Wachzustand und Schlaf

Nachdem wir wesentliche neuronale Grundlagen von Schlafen und Wachen kennengelernt haben, stellt sich die Frage, von welcher Instanz die Übergänge gesteuert werden. Wo sitzt die innere Uhr, die den Wechsel der Bewusstseinszustände im Rahmen des Schlaf-Wachrhythmus organisiert? Man nimmt an, dass die Nervenzellen des *Nucleus suprachiasmaticus* hierbei eine entscheidende Rolle spielen. Unabhängig vom Hell-Dunkel-Wechsel als unserem wichtigsten äußeren Zeitgeber zeigen diese Nervenzellen spontane Schwankungen ihrer Aktivität, deren Periode etwa einen Tag von 24 Stunden umfasst. Man spricht daher von einer circadianen Eigenrhythmik der Nervenzellen („*dies*“: lateinisch für „Tag“). Die innere Uhr wird über Verbindungen zur Netzhaut des Auges mit dem äußeren Tag-Nacht-Wechsel synchronisiert. Dieser Mechanismus sorgt auch dafür, dass nach einem Übergang in eine andere Zeitzone, zum Beispiel als Folge eines Überseeflugs, die innere Uhr (allmählich) an den lokalen Tagesrhythmus angepasst wird. Einige Tage nach der Ankunft in, sagen wir, San Francisco, wachen wir dann nicht mehr zu nächtlicher Unzeit auf;

¹⁴ Giuseppe Moruzzi and Horace W. Magoun, „Brain Stem Reticular Formation and Activation of the EEG“, *Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience* 7 (1949): 251-267.

der berüchtigte *Jetlag* ist überwunden. Der *Nucleus suprachiasmaticus* reguliert das ARAS – und damit unseren Schlaf-Wach-Rhythmus – über zwischengeschaltete Nervenzellen, die den Überträgerstoff Orexin benutzen. Die Ausschüttung von Orexin im Hirnstamm hält die Nervenzellen des ARAS am Laufen, wir sind wach.¹⁵ Beim Übergang in den Schlaf werden die Nervenzellen des *Nucleus suprachiasmaticus* ruhig, die Ausschüttung von Orexin geht entsprechend zurück, und als Folge wird das ARAS heruntergefahren, kann uns also nicht länger wachhalten. Wir schlafen.

Schlafstörungen

Die häufigsten Schlafstörungen sind die Insomnien. Es handelt sich dabei um Ein- oder Durchschlafstörungen. In Deutschland leidet etwa ein Drittel der erwachsenen Bevölkerung unter potenziell therapiebedürftigen Insomnien. Durchschlafstörungen treten mit 23% häufiger auf als Einschlafstörungen, die 11% ausmachen.¹⁶ Interessanterweise können die subjektive Einschätzung der Schlafqualität und der im Schlaflabor gemessene, tatsächliche Schlafverlauf deutlich voneinander abweichen. So haben etwa 10% aller Patienten, die über Schlaflosigkeit klagen, eine völlig normale Schlafarchitektur (sogenannte „Pseudoinsomnie“ oder „paradoxe Insomnie“). Während die meisten Insomniepatienten nur relativ geringfügige Irregularitäten in ihrem Schlafmuster zeigen, findet sich bei Patienten mit schwerer Depression charakteristischerweise eine deutliche Verkürzung der sogenannten REM-Latenz, das heißt, die erste REM-Phase wird nicht nach 80 bis 90 Minuten erreicht wie bei Gesunden, sondern bereits 10 bis 35 Minuten nach dem Einschlafen. Benzodiazepine sind die am häufigsten verschriebenen Schlafmittel. Obwohl diese Pharmaka den Tiefschlaf, dem man gemeinhin den größten Erholungseffekt zuschreibt, massiv unterdrücken, führen sie kurzfristig zu einer Verbesserung des subjektiven Schlafgefühls. Bei längerer Einnahme kann dagegen der Schlaf fragmentiert werden, und es besteht die Gefahr einer Abhängigkeit.

¹⁵ Takeshi Sakurai, „The Neural Circuit of Orexin (Hypocretin): Maintaining Sleep and Wakefulness“, *Nature Reviews Neuroscience* 8 (2007): 171-181.

¹⁶ Robert Schlack *et al.*, „Häufigkeit und Verteilung von Schlafproblemen und Insomnie in der deutschen Erwachsenenbevölkerung: Ergebnisse der Studie zur Gesundheit Erwachsener in Deutschland (DEGS1)“, *Bundesgesundheitsblatt* 56 (2013): 740-748.

Alpträume

Alpträume sind affektbeladene, meist angstvolle Träume, die während REM-Phasen auftreten und ob der heftigen Emotionen, die sie auslösen, zum nächtlichen Erwachen führen. Sie beeinträchtigen vor allem das Durchschlafen. Die Angst, wieder einen schreckenerregenden Alptraum zu erleiden, kann aber auch das Einschlafen erschweren. Der Alptraum (oder Albtraum) verdankt seinen Namen den (Nacht-)Alben beziehungsweise Elfen, böartigen kleinen Fabelwesen, die sich nächtens den Träumenden auf die Brust setzen und ein äußerst unangenehmes Beklemmungsgefühl, eben den „Alpdruck“, hervorrufen. Ursprünglich wurden die Alben als „Mahre“ bezeichnet. Der Schweizer Maler Johann Heinrich Füssli (1741-1825) hat sein Bild einer jungen Schlafenden, die gerade von einem Alp-(traum) befallen wird, den Titel „*Nachtmahr*“ (1781) gegeben (Abb. 2). Auch in den englischen und französischen Worten für Alptraum, „*nightmare*“ beziehungsweise „*cauchemar*“, findet sich der „Mahr“ wieder.

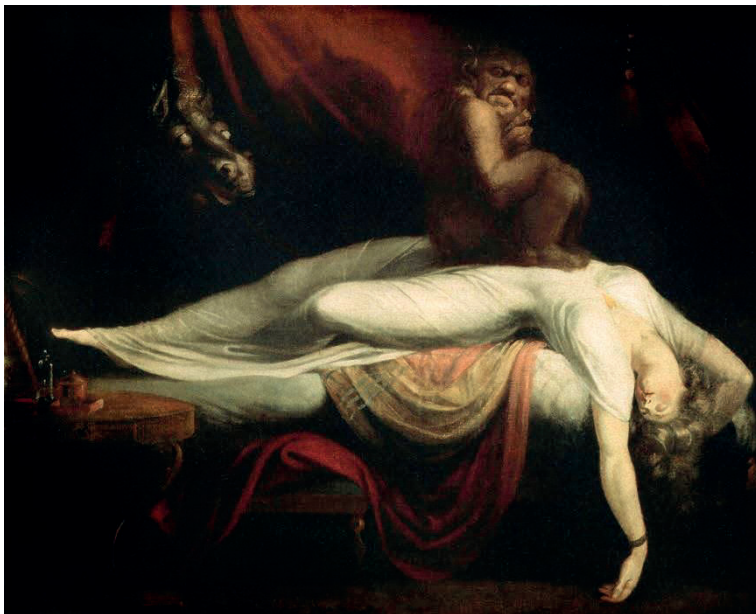


Abb. 2: Johann Heinrich Füssli, *Nachtmahr* (1781)¹⁷

¹⁷ Die Abbildung findet sich auf der Wikipedia-Seite über Johann Heinrich Füssli. http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Füssli.

Der Mannheimer Schlaf- und Traumforscher Michael Schredl gibt in seinem informativen und anregend zu lesenden Sachbuch *Träume: Unser nächtliches Kopfkino* (2013) eine Übersicht über die häufigsten Alptraumthemen bei Erwachsenen.¹⁸ Ganz oben steht mit 39,5% der Fall ins Bodenlose, dann kommen Verfolgung (25,7%), Lähmungsgefühl (25,3%), Zuspätkommen bei einem wichtigen Termin (24,0%) und der Tod einer nahestehenden Person (20,9%). Dass der Fall ins Bodenlose und das Lähmungsgefühl so häufig genannt werden, lässt sich gut mit der Muskellähmung während des REM-Schlafs erklären. Die Ursachen für das Auftreten von Alpträumen können vielfältiger Natur sein. Schredl spricht von einem Veranlagungs-Stress-Modell, bei dem genetische Faktoren, bestimmte Persönlichkeitsmerkmale wie Dünnhäutigkeit, Ängstlichkeit und Neurotizismus, aber auch äußere Einflüsse wie Stress und Traumata zusammenwirken können, um Alpträume hervorzurufen. Treten Alpträume mehr als einmal pro Woche auf und erzeugen einen entsprechenden Leidensdruck, besteht Therapiebedarf. Ein schon lange etabliertes und bewährtes Verfahren ist die kognitive Alptraumtherapie, die im englischen Sprachraum als „*imagery rehearsal therapy*“ bezeichnet wird.¹⁹ Kurz gesagt, besteht dieser Therapieansatz darin, den Verlauf des Alptrausms zunächst schriftlich festzuhalten und ihn dann so umzuformulieren, dass er ein gutes Ende nimmt. Diese neue Version wird untertags wiederholt durchgespielt, bis der nächtliche Alptraum seinen Schrecken verliert.

Narkolepsie

Bei der Narkolepsie lässt sich untertags ein unabweisbarer Schlafdrang mit Schlafphasen von 5 bis 30 Minuten Dauer beobachten. Im Unterschied zum „physiologischen“ Einnicken in hypnagogen Situationen (dunkler Hörsaal, langweiliger Dozent) kann eine narkoleptische Attacke auch in peinlichen oder prekären Situationen auftreten, zum Beispiel bei einer wichtigen Teambesprechung, beim Radfahren oder bei einer Klettertour. Oft ist die Narkolepsie mit der Kataplexie vergesellschaftet, einem affektiven Tonusverlust, bei dem es durch starke emotionale Erregung zu einer partiellen oder generalisierten Muskellähmung für maximal 2 Minuten kommt. Pathophysiologisch lassen sich diese Phänomene als plötzliches Eindringen

¹⁸ Michael Schredl, *Träume: Unser nächtliches Kopfkino* (Berlin: Springer, 2013).

¹⁹ Kathrin Hansen *et al.*, „Efficacy of Psychological Interventions Aiming to Reduce Chronic Nightmares: A Meta-Analysis“, *Clinical Psychology Review* 33 (2013): 146-155.

von REM-Schlaf-typischen Elementen in den Wachzustand erklären. Entsprechend zeigen Narkoleptiker unmittelbare Übergänge vom Wach- zum REM-Schlaf-EEG („*sleep-onset REM*“). Daneben werden auch Schlafattacken beobachtet, die mit NREM-Schlaf beginnen. Ursache für die Narkolepsie beim Menschen ist die Schädigung einer kleinen Gruppe von Nervenzellen, die im Hypothalamus lokalisiert sind und die das Neuropeptid Orexin als Überträgerstoff benutzen. Diese Neurone haben ausge dehnte Verbindungen zum ARAS und können so unseren Wachzustand steuern. Gehen die Orexin-Neurone zugrunde, kommt es zu schlagartigen, nicht willkürlich unterdrückbaren Einbrüchen von Schlafphasen in den Wachzustand.²⁰

REM-Schlafstörung

Bei der REM-Schlafstörung ist die charakteristische Muskellähmung während des REM-Schlafs aufgehoben, sodass die Patienten ihre Traum-erlebnisse körperlich ausagieren können. Trauminhalt und ausgeführte Bewegungen stimmen überein. Ein Patient, der im REM-Schlaf etwa auf den Kleiderschrank eindrischt, wird nach dem Aufwachen berichten, er habe im Traum einen Einbrecher überrascht und versucht, ihn niederzuschlagen. Beim Ausagieren der Träume kommt es bei 80 bis 90% der Betroffenen zu Selbstverletzungen und (so vorhanden) in rund 50% der Fälle zu Verletzungen des Bettnachbarn. Die REM-Schlafstörung tritt typischerweise erstmalig im Alter von 50 bis 65 Jahren auf, bei Männern häufiger als bei Frauen, und kann Vorbote einer neurodegenerativen Erkrankung wie *Morbus Parkinson* sein.

Schlafwandeln (Somnambulismus)

Beim Schlafwandeln werden keine Träume ausgelebt. Es handelt sich vielmehr um ein partielles Erwachen aus der Tiefschlafphase heraus. Man spricht auch vom dissoziierten Erwachen, weil nicht alle Regionen unseres Gehirns gleichermaßen in den Wachzustand versetzt werden. Beim Somnambulismus bleiben die Areale im Stirn- und Scheitellappen der Großhirnrinde deaktiviert, die normalerweise dafür sorgen, dass wir uns als bewusst denkende und handelnde Individuen erleben. Andererseits

²⁰ Sakurai, „The Neural Circuit of Orexin (Hypocretin): Maintaining Sleep and Wakefulness“, 171-181.

funktionieren die Hirnregionen, die Sinnesreize verarbeiten und unsere Bewegungen steuern, im somnambulen Zustand ganz passabel, sodass auch komplexe Handlungen bis hin zu einer nächtlichen Autofahrt durchgeführt werden können. Eine Erinnerung daran besteht später nicht. Mit der sprichwörtlichen schlafwandlerischen Sicherheit ist es allerdings nicht allzu weit her. Verletzungen durch Stürze – etwa aus dem Schlafzimmerfenster oder vom Balkon – werden immer wieder berichtet, vor allem wenn das Schlafwandeln in fremder Umgebung auftritt, etwa einem Hotelzimmer oder einer neuen Wohnung. Somnambulismus kann durch psychischen Stress, Alkohol oder Drogen gefördert werden.

Das gleichermaßen mysteriöse wie faszinierende Phänomen des Schlafwandeln hat Künstler immer wieder inspiriert. Der italienische Opernkomponist Vincenzo Bellini hat dem Thema eine ganze Oper gewidmet (*La Sonnambula*, 1831). In Shakespeares Drama *Macbeth* (1606) erleben wir einen beklemmenden Auftritt von Lady Macbeth als Schlafwandlerin.²¹ Lady Macbeth hatte ihren Mann zum Mord an König Duncan angestiftet, damit er selbst den Thron usurpieren konnte. Jetzt ist sie ob der ruchlosen Tat von schlechtem Gewissen geplagt, hat Alpträume und beginnt, im Schlaf zu wandeln. Blenden wir uns zum Abschluss unseres Ausflugs in die Gefilde von Schlaf und Traum in den letzten Akt des Dramas ein. Es treten auf die Kammerfrau von Lady Macbeth und ein Arzt:

Kammerfrau: Seitdem seine Majestät [Macbeth] in den Krieg zogen, habe ich gesehen, wie sie [Lady Macbeth] aus ihrem Bett aufstand, ihr Nachtgewand umwarf, ihren Schreibtisch aufschloß, Papier nahm, es zusammenlegte, schrieb, das Geschriebene las, es versiegelte und dann wieder zu Bett ging: und die ganze Zeit im tiefen Schlafe.

Arzt: Eine große Zerrüttung der Natur: die Wohltat des Schlafes genießen, und zugleich die Geschäfte des Wachens verrichten. [...]

[Lady Macbeth kommt, eine Kerze in der Hand]

Kammerfrau: Seht, da kommt sie! So ist ihre Art und Weise! und, bei meinem Leben, fest im Schlaf! [...]

Arzt: Seht, ihre Augen sind offen.

Kammerfrau: Ja, aber ihre Sinne geschlossen. [...]

Arzt: Diese Krankheit liegt außer dem Gebiete meiner Kunst; aber ich habe Menschen gekannt, die im Schlaf umher wandelten und doch fromm in ihrem Bett starben.

²¹ William Shakespeare, *Macbeth*, V,i, übers. v. Dorothea Tieck, in: *Shakespeare: Sämtliche Werke*, hg. August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck; Bd. III: *Tragödien*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005 [1987]), 407-473; 462-463.

Literaturverzeichnis

- Anschütz, Richard. *August Kekulé*. Bd. II: *Abhandlungen, Berichte, Kritiken, Artikel, Reden*. Berlin: Verlag Chemie, 1929. 942.
- Christoff, Kalina *et al.* „Experience Sampling During fMRI Reveals Default Network and Executive System Contributions to Mind Wandering“. *Proceedings of the National Academy of Sciences (USA)* 106 (2009): 8719-8724.
- Hansen, Kathrin *et al.* „Efficacy of Psychological Interventions Aiming to Reduce Chronic Nightmares: A Meta-Analysis“. *Clinical Psychology Review* 33 (2013): 146-155.
- Hobson, J. Allan. „Sleep is of the Brain, by the Brain and for the Brain“. *Nature* 437 (2005): 1254-1256.
- Hobson, J. Allan. „REM Sleep and Dreaming: Towards a Theory of Protoconsciousness“. *Nature Reviews Neuroscience* 10 (2009): 903-913.
- Jung, Carl Gustav. *Gesammelte Werke*. Bd. 14.1. Zürich: Rascher / Olten: Walter, 1958-1981.
- Kandel, Erich R., James H. Schwartz and Thomas M. Jessell. Ed. *Principles of Neural Science*, 4th Edition. New York: McGraw-Hill, 2000.
- Moruzzi, Giuseppe and Horace W. Magoun. „Brain Stem Reticular Formation and Activation of the EEG“. *Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience* 7 (1949): 251-267.
- O’Neill, Joseph *et al.* „Play it Again: Reactivation of Waking Experience and Memory“. *Trends in Neurosciences* 33 (2010): 220-229.
- Pape, Hans-Christian *et al.* „Der Thalamus: Tor zum Bewusstsein und Rhythmusgenerator im Gehirn“. *Neuroforum* 2 (2005): 44-54.
- Rasch, Björn *et al.* „Odor Cues during Slow-Wave Sleep Prompt Declarative Memory Consolidation“. *Science* 315 (2007): 1426-1429.
- Rasch, Björn and Jan Born. „About Sleep’s Role in Memory“. *Physiological Reviews* 93 (2013): 681-766.
- Sakurai, Takeshi. „The Neural Circuit of Orexin (Hypocretin): Maintaining Sleep and Wakefulness“. *Nature Reviews Neuroscience* 8 (2007): 171-181.
- Schlack, Robert *et al.* „Häufigkeit und Verteilung von Schlafproblemen und Insomnie in der deutschen Erwachsenenbevölkerung: Ergebnisse der Studie zur Gesundheit Erwachsener in Deutschland (DEGS1)“. *Bundesgesundheitsblatt* 56 (2013): 740-748.
- Schooler, Jonathan W. *et al.* „Meta-Awareness, Perceptual Decoupling and the Wandering Mind“. *Trends in Cognitive Sciences* 15 (2011): 319-326.
- Schredl, Michael. *Träume: Unser nächtliches Kopfkino*. Berlin: Springer, 2013.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Übers. v. Dorothea Tieck. In: *Shakespeare: Sämtliche Werke*. Hg. August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck; Bd. III: *Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005 [1987]. 407-473.

Wagner, Ulrich *et al.* „Sleep Inspires Insight“. *Nature* 427 (2004): 352-355.

Im Kino gewesen – geträumt: Das Filmbild als Traumbild

KAY KIRCHMANN

Abstract: Angesichts der in der Filmtheorie oft konstatierten strukturellen Analogie zwischen Kinobesuch und Traumerleben versucht der Beitrag, eine andere, nämlich filmhistorisch und intermedial angelegte Perspektive auf die Prominenz des Traummotivs in der Filmgeschichte zu entwickeln. Traumsequenzen werden dabei als (audio-)visuelle Spektakel begriffen, die sich planer Übersetzung in Sprache oder in Symbolkomplexe im Sinne der Psychoanalyse widersetzen. In der Gestaltung von Traumsequenzen offenbaren Filmemacher vielmehr eine opulente Lust an der exzessiven Nutzung der filmischen Mittel, die zudem signifikant häufig mit Rückgriffen auf intermediale Elemente (Grafik, Zeichnung, Bühnendekors, *et cetera*) operiert.

Film = Traum?

Seit seinen Anfängen im ausklingenden 19. Jahrhundert hat der Film eine große und bis heute anhaltende Faszination für den Traum entwickelt. Nicht von ungefähr sind etliche der berühmtesten Sequenzen der Filmgeschichte Traumsequenzen, nicht von ungefähr kreisen ganze Filme um das Thema ‚Traum‘. Diese Prominenz des Traummotivs schlug sich – und auch dies schon sehr früh in der Geschichte des Mediums – in den vielen Texten, Theorien und Traktaten nieder, mittels derer die jeweiligen Zeitgenossen versuchten, das Neue und Andersartige des Films in Worte zu kleiden. Im deutschen Sprachraum waren es bekanntlich vor allem die Vertreter der literarischen Moderne – Hugo von Hofmannsthal, Alfred Döblin, Alfred Polgar, um nur einige zu nennen – die früh über das Kino nachdachten und dabei immer wieder, wenn auch mit unterschiedlichen Bewertungen, das Traumhafte des Films selbst als sein dominantes Merkmal benannten.¹

Seitdem also über den Film nachgedacht wird – sei es nun journalistisch, sei es philosophisch, sei es wissenschaftlich – wurde und wird immer wieder eine strukturelle Allianz zwischen Traum und Film ausgemacht. Der Film selbst wird als Traum beschrieben, der Besuch des Kinos als ein Traumerleben. Und liegt diese Analogie nicht auch auf der Hand? Teilen Film und Traum nicht die Vormachtstellung des Visuellen? Treffen sie sich nicht in der Überwindung von Raum und Zeit durch die filmische Montage

¹ Vgl. Anton Kaes, hg., *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929* (Tübingen: Niemeyer, 1978).

einerseits, die bizarre Eigenlogik der Traumwelten andererseits? Liegt ihr Gemeinsames nicht gerade im Sich-Hinwegsetzen über die Gesetze der Alltagslogik, der Physik, der Kausalität ganz allgemein? Noch mehr an scheinbarer Überzeugungskraft gewinnt die These von der inneren Verwandtschaft von Traum und Film, bezieht man die Zuschauer mit ein. Gehen wir nicht alle ins Kino, um zu träumen – zumindest im übertragenen Sinne? Doch eine lange Tradition in der Filmtheorie begreift den Zusammenhang von Traum oder Tagtraum und Kinobesuch gar nicht in diesem Sinne metaphorisch, sondern ganz wortwörtlich.² Was wir im Kino suchen, so die durchgängige These, hat die Qualität des Träumens, die Leinwand wird zur Projektionsfläche unserer Traumbilder, zum „*dream screen*“.³ Und auch hier könnte man sagen, dass – vordergründig besehen – einiges für diese Analogie spricht: die Abdunkelung des Zuschauerraums, die relative Passivität des Zuschauers, das Sich-Überlassen an den hypnotischen Sog der Bilderfolgen Hören wir stellvertretend für diese Auffassung vom Kinobesucher als Träumenden den deutschen Schauspieler, Schriftsteller und Komponisten Friedrich Kayssler aus dem Jahre 1924:

Es gibt sicherlich wenig Menschen, für die der Traum keinen Reiz hat. Und die Beliebtheit des Traumes hängt sicherlich stark mit der Mühelosigkeit des Genusses zusammen. Man braucht sich nur der Müdigkeit hinzugeben und genießt Träume. Ganz allmählich, wie wir aus dem Lärmen und Jagen des wachen Lebens in das Dunkel des Schlummers gleiten, um Träume zu suchen und zu finden, so taucht der Passant mitten aus dem Straßengewirr unter in das Dunkel einer Filmvorstellung und gibt sich den Bildern hin, die ihm dort geboten werden. Die geheimnisvolle Lautlosigkeit der sich abrollenden Geschehnisse, begleitet von einer meist unsichtbaren Musik, verstärkt den Eindruck des Traumhaften. In dieser Ähnlichkeit liegt für mein Gefühl ein wesentlicher Teil des allgemeinen Zaubers, den der Film als solcher auf die Menschen ausströmt.⁴

Geradezu wie ein augenzwinkernder Kommentar zu den gerade skizzierten strukturellen Analogien wirkt eine vergleichsweise frühe Traumsequenz, wie Kaysslers Kommentar aus dem Jahre 1924 stammend, aus dem Film

² Vgl. Irmela Schneider, „Filmwahrnehmung und Traum: Ein theoriegeschichtlicher Streifzug“, in: *Träumungen: Traumerzählung in Film und Literatur*, hg. Bernhard Dieterle (St. Augustin: Gardez!, 1998), 23-46.

³ Vgl. Robert T. Eberwein, *Film and Dream Screen: A Sleep and a Forgetting* (Princeton: University Press, 1984).

⁴ Friedrich Kayssler zit. nach Matthias Brütsch, *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* (Bielefeld: Transcript, 2011), 26-27

Sherlock Jr. von und mit Buster Keaton. Hier schläft der Protagonist, ein Filmvorführer, während der Ausübung seines Berufes ein und träumt sich zunächst in den Kinosaal hinein und von dort aus auf die Leinwand, taucht also in das laufende Filmgeschehen ein. Dort jedoch bereiten ihm die rasch wechselnden Schauplätze nachhaltige Schwierigkeiten und führen zu mehr als einer schmerzhaften Bauchlandung. Die Unlogik der räumlichen Anschlüsse im Traum wird hier also mit der konstitutiven Funktion der filmischen Montage bei der konsekutiven Organisation der Handlungsräume in eins gesetzt: Zwischen Kinoleinwand und „*dream screen*“ wird kein Unterschied erkennbar.

Und dennoch halten die Thesen von der Kinoleinwand als Traumfläche näherer Betrachtung dann doch nicht wirklich stand.⁵ Denn warum sollten wir Geld an der Kinokasse zahlen, wenn uns Träume jede Nacht frei Haus geliefert werden? Und wenn wir uns im Kinosaal auch vielleicht in einem anderen, womöglich gar halluzinationsähnlichen Zustand befinden, so unterscheidet sich dieser vom Traumerleben doch ganz fundamental schon dadurch, dass wir ihn nun gerade mit geöffneten Augen erleben. Wenn *jedes* Filmbild immer schon ein Traumbild ist, was versetzt uns dann überhaupt noch in die Lage, bei unserer Lektüre eines Films zwischen verschiedenen Wirklichkeitszuständen zu unterscheiden? Ja, wenn der *ganze* Film schon ein Traum ist, warum kennt die Filmgeschichte dann überhaupt noch ausdrückliche Traumsequenzen? Es wirkt eher so, als würde immer wieder versucht, zwei erklärungsbedürftige Gegenstände durch die Behauptung einer Analogie wechselseitig zu durchdringen: Der Film erklärt den Traum, der Traum erklärt den Film.⁶ Wenden wir daher unseren Blick zunächst ab von den Texten über den Film und dem Film selbst zu, konkret einigen der berühmtesten Traumsequenzen, die er im Verlaufe seiner langen Geschichte hervorgebracht hat. Aus ihnen nämlich lassen sich durchaus andere Motive und Gründe für die immer wieder konstatierte Affinität des Mediums zum Traumbild herauslesen.

⁵ Zur Kritik an dieser Theorieposition vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, 22-67.

⁶ Nicht nur die Filmtheoretiker versuchten, den Film anhand des Traums zu verstehen, *vice versa* griffen auch Neurophysiologen auf diese Analogie zurück, vgl. Jaromír Lhotský, „Vergleichspunkte zwischen Film und Traum“, in: *Der Film als Experiment und Heilmethode*, hg. Otto Pötzl (Wien: Maudrich, 1950), 98-125.

Der Filmtraum als Spektakel

Am Beginn der Filmgeschichte stehen kurze Aufnahmen der Alltagswirklichkeit: Arbeiter, die eine Fabrik verlassen, ein Zug, der in den Bahnhof einfährt, ein Baby, das gefüttert wird. In seinem Gründungsjahr 1895 stand das Medium also noch ganz im Zeichen der Begeisterung für die neue Möglichkeit, dokumentarisch bewegte Bilder des Lebens aufzeichnen und projizieren zu können, sein Interesse galt primär der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“, wie Siegfried Kracauer dies sehr viel später in seiner Filmtheorie als die genuine Aufgabe des Mediums formulieren sollte.⁷ Rasch aber zogen auch Elemente des Fantastischen und der inneren Welten in das Korpus der filmischen Themen ein. Das nimmt nicht wunder, vergegenwärtigt man sich die noch ganz andere Funktion des Films in seinen Anfangsjahren und vor allem die Konstellation, in der er sich zu bewähren hatte. Noch ohne eigene Abspielstätten mussten die meist sehr kurzen Filme auf den Jahrmärkten und in den *Varietés* im Rahmen von Nummernrevuen um die Aufmerksamkeit des Publikums im Wettbewerb mit Schwertschluckern, boxenden Kängurus und Zauberern buhlen.

Entsprechend kam es diesem frühen „*Cinema of Attractions*“, wie der amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning diese ersten Jahre der Filmgeschichte titulierte hat,⁸ auch sehr viel weniger bis gar nicht darauf an, eine Geschichte zu erzählen – dies wird erst Gegenstand mit der Verbürgerlichung des Mediums und seines Publikums etwa ab 1910 –, sondern es musste dem frühen Film aus den erwähnten Gründen darum gehen, in jeder Hinsicht des Wortes spektakulär zu sein, an die Schaulust zu appellieren, visuelle Attraktionen zu präsentieren. *Zeigen* war wichtiger als Erzählen, das durchaus exhibitionistische Ausstellen der eigenen technischen Illusionsmöglichkeiten firmierte vor der Etablierung geschlossener diegetischer Welten. War anfangs die filmische Apparatur selbst noch Attraktion genug gewesen, beziehungsweise reichte es aus, wahrhaft unspektakuläre Bewegungsfolgen – wie etwa die einer Ruderpartie – zu zeigen, um die Faszination des Publikums für sich zu gewinnen, so gewöhnte dieses sich rasch an die junge Technologie, und neue Reize, neue

⁷ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. Karsten Witte (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 [1960]).

⁸ Vgl. Tom Gunning, „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, in: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker (London: BFI, 1990), 56-62.

Bildwelten, neue Appelle an die Schaulust waren gefragt. Und entsprechend entdeckte schon der frühe Film die inneren, die mentalen Bilder für sich: Halluzinationen, Rauschzustände und eben Träume.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist *Dream of a Rarebit Fiend* von Edwin S. Porter aus dem Jahr 1906. Er zeigt den Übergang von einem Rauschzustand nach genüsslichem Mahl in einen nachfolgenden Alptraum. Schon bei Porter wird deutlich, wie der junge Film die Beschäftigung mit mentalen Ausnahmezuständen nutzt, um einen ganz neuen Bildtypus zu etablieren, das sogenannte Wahrnehmungsbild.⁹ Der Film begnügt sich hier eben nicht damit, uns einen torkelnden Betrunkenen von außen zu zeigen, sondern übersetzt dessen entsprechend beeinträchtigte Wahrnehmung in *filmische* Äquivalente: Das Schwanken der Kamera, die Unschärfe, die Doppelbelichtung machen die subjektive Wahrnehmung der Figur zu einem objektiven Wahrnehmungsgegenstand. Ähnlich bei der nachfolgenden Traumsequenz: Über dem Schlafenden erscheinen in dem damals noch üblichen „*dream balloon*“, also quasi auf einer zweiten, simultanen Bühne, die Inhalte des Traumes, bevor sich dann in einer nächtlichen Bettfahrt über den Dächern der Stadt mit abschließendem Sturz nach unten die Differenzen zwischen Objektivität und Subjektivität endgültig auflösen. Wir sind angekommen im Kopf der Figur, sehen, *was* und vor allem *wie* sie sieht, erleben, *was* sie erlebt. Der Film verschafft uns Zugang zum Bewusstsein, respektive Unterbewusstsein der Figur, dringt in ihre Wahrnehmungswelten ein. Und diese Wahrnehmungswelten unterliegen im Fall von Träumen und Rauschzuständen eben anderen Verarbeitungsmechanismen von Umweltreizen als im Normal- oder Wachzustand. Und genau dieser Abstand zur Alltagswahrnehmung – die Abweichung von einer objektiv beobachteten Außenwelt – sollte für den Film weiterhin von großem Interesse sein. Ergab sich hierdurch doch immer wieder die Möglichkeit, die eigenen medialen Grundlagen auszuweiten, sich zumindest vorübergehend von der fotorealistischen Wiedergabe einer wie auch immer gearteten äußeren Wirklichkeit abzuwenden und damit auch die dadurch vorgegeben Limitationen des künstlerischen Ausdrucks zu überwinden.

Auch nach der Ablösung des „*Cinema of Attractions*“ durch das Erzählkino und den Langfilm ab den 1910er Jahren erhielt sich gerade in der Darstellung von Träumen noch das Erbe des frühen Spektakel-Films, lebte das exhibitionistische Ausstellen der filmischen Möglichkeiten weiter. Zu beobachten bleibt quer durch die ganze Filmgeschichte hindurch, dass

⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Kino 1: Das Bewegungs-Bild* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997), 91-110.

Traumsequenzen den Filmemachern eine offenbar hochwillkommene Gelegenheit zum „*cinematic excess*“ boten, wie die amerikanische Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson dies genannt hat:¹⁰ eine exzessive Darbietung der filmischen Form, die hier deutlich vor den Inhalt tritt; ein gelegentlich gar manieristisch wirkendes Schwelgen in bizarren Bildkreationen; eine offenbar als Befreiung erlebte Lösung von den Zwängen des Geschichtenerzählens, den Konventionen des Raum-Zeit-Kontinuums und den Logiken des Realismus. Pointiert könnte man sagen: Gerade und vor allem in der Traumsequenz kommt der Filmemacher als *Bildermacher* ganz zu sich selbst. Nur dass unter den Bedingungen des abendfüllenden Erzählfilms aus dem Traumfilm nunmehr eine Traumsequenz wurde und die mentalen Bilder der Figuren fortan eingelassen waren in eine Rahmenerzählung, zu der sie sich in ein Verhältnis zu setzen, die sie zu kommentieren, zu interpretieren hatten.

Filmtraum und Psychoanalyse

Das Band zwischen Traumbild und Narration, Sinn und Sinnlichkeit,¹¹ schien ab den 1920er Jahren vor allem durch eine psychoanalytische Filminterpretation verfestigt zu werden. Georg Wilhelm Pabsts *Geheimnisse einer Seele* von 1926 wurde seinerzeit von der Produktionsfirma UFA explizit als erster „psychoanalytischer Film“ beworben und vor allem durch seine ausladende Darstellung von Träumen weltberühmt. Entlang der eher dünnen narrativen Linie eines Eifersuchtsdramas inszeniert jedoch auch Pabst seine mentalen Bilder als visuellen Exzess: Mittels einer sehr beweglichen Kameraführung steigt der Träumende zum Himmel empor und fällt wieder herunter, eine geheimnisvolle Figur mit Tropenhelm sitzt in einem Baum vor dem Haus des Protagonisten, Gebäude wachsen in Zeitraffer aus dem Boden hervor, Mehrfachbelichtungen von verzerrten Gesichtern oder Aufnahmen fahrender Eisenbahnen oder eines Orchesters werden über das Bild der des Ehebruchs verdächtigten Ehefrau gelegt, *et cetera*. Soweit also

¹⁰ Kristin Thompson, „The Concept of Cinematic Excess“, in: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 130-141.

¹¹ Vgl. hierzu Kay Kirchmann, „Sinn oder Sinnlichkeit?: Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik“, in: *Präsenz und implizites Wissen: Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*, hg. Christoph Ernst und Heike Paul (Bielefeld: Transcript, 2013), 77-94.

alles wie gehabt, und doch markiert Pabsts Film zugleich einen entscheidenden Wandel in der Rezeption von Traumsequenzen, die fortan unter die Deutungshoheit einer psychoanalytischen Exegese zu fallen schienen.¹²

Mit diesem Siegeszug der Psychoanalyse, der sich in diesen Jahren zunehmend auch auf das Verständnis der Künste auswirkte, scheint aber die von mir für derartige Sequenzen reklamierte Freiheit von Sinn und Logik gleichsam hinterrücks wieder eingezogen zu werden. Denn die Bilder erscheinen aus dieser Perspektive letztlich wieder nur als Platzhalter eines verborgenen Sinns, ihnen kommt nunmehr der Status eines Sprachersatzes, einer symbolischen Verschiebung zu, sie werden somit gerade wieder unter das Diktat der Lesbarkeit gestellt.

Zwei Stimmen zu *Geheimnisse einer Seele* jedoch werden rasch verdeutlichen können, dass die angebliche Eindeutigkeit der visuellen Symbolik im Sinne einer psychoanalytischen Deutung sich nicht jedem Rezipienten gleichermaßen mitteilt. Eine zeitgenössische Filmkritik liest den Film noch sehr stark als psychoanalytisches Lehrstück:

Nein, hier wird nicht graue Theorie gelehrt, hier erleben wir in einem dramatisch starken und durchweg menschlich leichtest verständlichen Seelenkonflikt, was uns allen naheliegt. Und begreifen wir mit einem Schlage an diesem geschickt aus dem Leben gegriffenen Exempel, was das ist: ‚Psycho-Analyse‘! ... Dieser Film trifft die großen Fragen unserer Zeit.¹³

Demgegenüber betonen heutige Betrachter eher die ästhetische Raffinesse (und Selbstbezüglichkeit) der Sequenz und lassen Skepsis gegenüber der angeblich ‚leichtest verständlichen‘ symbolischen Bedeutung des Dargestellten erkennen: „It’s something like I imagined cinema could be; cinema’s potential. I think this film is great even though I don’t really understand the meaning of the principal character’s dreams.“¹⁴

¹² Vgl. Hartmut Raguse, „Traumdeutung in der Tradition von Sigmund Freud“, in: *Traumwelten: Der filmische Blick nach innen*, hg. Charles Martig und Leo Karrer (Marburg: Schüren, 2003), 31-43.

¹³ Rezension von Georg Victor Mendel in der *Lichtbildbühne* vom 25. März 1926, zit. nach: <http://www.filmgalerie.de/2006/05/13.htm> [Letzter Abruf: 14.12.2014].

¹⁴ Kommentar des Users Jimmy L. aus 2013 auf der YouTube-Seite, in die die Sequenz eingebettet ist: <https://www.youtube.com/watch?v=DfiCGxqSiMA> [Letzter Abruf: 14.12.2014].



Abb. 1: Der erste ‚psychoanalytische Film‘: Georg Wilhelm Pabsts Geheimnisse einer Seele von 1926

Der in diesen beiden Reaktionen aufgegriffene Konflikt zwischen Bild und Bedeutung ist indes konstitutiv für die Geschichte filmischer Traumsequenzen und ihrer Lektüren. Freuds Traumdeutung schien doch das geradezu ideale Instrumentarium bereitzuhalten, nach dem Realtraum nun auch sein filmisches Äquivalent dechiffrieren zu können, die Widerspenstigkeit der Bilder in Sprache und Sinnhaftigkeit zu überführen.¹⁵ Und entsprechend stark *war* und *ist* die Versuchung, Traumsequenzen als Figurenpsychogramm zu lesen und damit als sprachäquivalente Ausdrucksform. Legionen von psychoanalytischen Interpretationen filmischer Traumsequenzen legen hiervon Zeugnis ab; nicht minder zahlreich sind indes die Versuche der Filmemacher, sich gegen die Vereinnahmung ihrer Bildkreationen durch diese Lesart zu verwehren.

Dies kann im Extrem dazu führen, dass die Filmemacher sich weigern, die Kategorie des Traumes oder der Traumähnlichkeit überhaupt auf ihre Filmschöpfungen anwenden zu lassen. So geschehen erstaunlicherweise gerade im surrealistischen Film der späten 1920er Jahre. Erstaunlich deshalb, weil sich André Breton nach seiner Begegnung mit Sigmund Freud doch auf den Traum als *via regia* bei der surrealistischen Suche nach anti-beziehungsweise vorrationalen Schaffens- und Wirkungsformen berufen hatte, der Traum also als Vorbild für das angestrebte Ideal automatischer – von der Kontrollinstanz der Vernunft unzensurierter Schaffensabläufe (*écriture automatique*) – dienen sollte. Mit dieser programmatischen Nähe zu Freud schien zugleich das Deutungsmuster abgesteckt, demzufolge auch die surrealistischen Filme Luis Buñuels und Salvador Dalís – *Un Chien andalou* (1929) und *L'Age d'Or* (1930) – letztlich als „traumartige Manifestationen des Unbewussten“¹⁶ aufzufassen und entsprechend mit psychoanalytischem Vokabular zu dechiffrieren wären.

Demgegenüber insistierte Buñuel jedoch darauf, dass es gerade die erklärte Programmatik von *Un Chien andalou* gewesen sei, Sinnzerstörung zu betreiben: „Dalí und ich nahmen jeden Gag auf, der uns einfiel, wir warfen unerbittlich alles, was irgendwas bedeuten könnte, hinaus“.¹⁷ Und auch Antonin Artaud, der der Bewegung nicht nur nahestand, sondern ihr

¹⁵ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig: Deuticke, 1900).

¹⁶ Werner Köster, „Schockierende Bilder: Gegen die Texttheorie des Films“, in: *Luis Buñuel: Film – Literatur – Intermedialität*, hg. Ursula Link-Heer und Volker Roloff (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994), 66-82; 79.

¹⁷ Luis Buñuel, zit. nach Uwe Schneede, „Surrealistische Filme: Das Prinzip der Schockmontage“, in: *Surrealismus*, hg. Peter Bürger (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), 313-325; 316.

auch als Drehbuchautor von Germaine Dulacs *La Coquille et le Clergyman* (1928) assistierte, verwehrte sich gegen jede Art von Traumdeutung:

Das Drehbuch ist nicht die Geschichte eines Traumes. Ich werde nicht versuchen, seine Zusammenhanglosigkeit damit zu entschuldigen, es als Traum auszugeben. [...] [Die Bilder] schaffen eine eigene, autonome Welt. Und aus diesem Zusammenspiel der Bilder [...] entsteht eine unorganische Sprache, die auf unser Bewusstsein in einer Osmose einwirkt und keine Übersetzung in Worte verlangt.¹⁸

Das Unbehagen des surrealistischen Lagers am psychoanalytischen Ikonoklasmus sollte auf wissenschaftlicher Ebene sehr viel später durch Michel Foucault noch einmal aufgegriffen werden. Foucault warf Freud vor, gerade die Visualität des Traums durch die Traumdeutung auf eine sprachaffine Operation reduziert und damit verfehlt zu haben:

Die Distanz zwischen Bedeutung und Bild wird in der analytischen Deutung stets allein durch einen Sinnüberschuss ausgefüllt: das Bild in seiner Fülle wird durch Überdeterminiertheit bestimmt. Die eigentlich bildhafte Dimension des bedeutsamen Ausdrucks wird völlig vergessen.¹⁹

Daher, so Foucault, sei es der Psychoanalyse eben „niemals gelungen, die Bilder sprechen zu lassen“.²⁰ Foucault wirft hier also die Frage auf, warum die Triebstruktur, die nach Freud ja im Traum, wenngleich in der Verdeckung durch Verdichtung und Verschiebung, so aber doch zur Oberfläche des seelischen Erlebens drängt, dies nun zum einen in Bildform und zum anderen in einer sequentiellen Anordnung tue, wenn es nach Freud dabei doch letztlich um eine sprachähnliche Artikulation, um ein Narrativ gehe. Indem Freud den „Ausdrucksakt“ (also das Medium des Traums, nämlich das Bildhafte und die Montage der Bilder zu einem Strom) ignoriere, so Foucault, erfasse die Freudsche Analyse nicht die Eigengesetzlichkeiten des Traumes: „Die bildliche Form erschöpft sich in der Mannigfaltigkeit des Sinns, und seine morphologische Struktur, der Raum, in dem es sich entfaltet, sein zeitlicher Entwicklungsrhythmus [...] zählen nichts, wenn sie nicht eine Anspielung auf den Sinn sind“.²¹ Und Foucault fragt weiter:

¹⁸ Antonin Artaud, zit. nach Schneede, „Surrealistische Filme“, 314.

¹⁹ Michel Foucault, „Einführung zu ‚Traum und Existenz‘ von L. Binswanger“, in: Michel Foucault, *Schriften I*, hg. Daniel Defert und François Ewald (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 107-174; 113.

²⁰ Ebd., 118.

²¹ Ebd., 113.

„Doch warum verkörpert sich die psychologische Bedeutung in einem Bild statt impliziter Sinn zu bleiben oder sich in die Durchsichtigkeit einer verbalen Formulierung zu übersetzen?“²²

All dieser Kritik an der Bildvergessenheit der Traumdeutung zum Trotz ist es nun gerade die wahrscheinlich berühmteste Traumsequenz der Filmgeschichte, die die Trias ‚Psychoanalyse‘ – ‚Traum‘ – ‚Surrealismus‘ noch einmal nachdrücklich inthronisiert hat: Die Rede ist von der von Salvador Dalí gestalteten Traumsequenz in Alfred Hitchcocks *Spellbound* aus dem Jahre 1945. Und da Hitchcock diesen Film schon unter der Ägide des Tonfilms drehte, kommt die Sprachdominanz hier gleich doppelt zum Tragen: zum einen im Modus der *Traumerzählung* – eine Figur erzählt retrospektiv einen nächtlichen Traum, die Bildebene zeigt dabei, was die Figur aus dem *off* beschreibt –, zum anderen ist die Traumerzählung eingelassen in ein klassisches psychoanalytisches *setting*, in eine ‚*talking cure*‘ mit dem Zweck, das Rätselhafte der nächtlichen Gesichte nunmehr aufzulösen, für den Patienten zu übersetzen und zu erläutern.

Und dennoch wird man trotz der von Hitchcock hier gewählten Rahmung nicht umhin können, Foucaults Freud-Kritik zuzustimmen. Kein kausaler Nexus führt von der (ohnehin eher spärlichen) Diagnose der behandelnden Ärzte zur konkreten Ikonographie der Sequenz, dem Vorhang mit dem Augenmotiv, den Figuren ohne Gesichtszüge, dem hohen Gebäude mit den typischen Beimengungen von Dalí-Motiven. Verfehlen wir daher nicht tatsächlich ganz fundamental die Eigenmacht der filmischen Bilder, wenn wir diesen Traum in dürre Worte, in Erklärungen und Bedeutungen rückübersetzen? Muss nicht gerade für den Filmtraum gelten, dass das Spektakuläre seiner Bildschöpfungen und Bildfolgen einen Mehrwert beanspruchen darf, der jenseits der Sprache liegt? Aus der Sicht meiner Disziplin – eben der einer Bildwissenschaft – kann es daher nur heißen: Wir sollten *nicht* nach der symbolischen oder psychoanalytischen *Bedeutung* dessen, was wir da sehen, fragen, sondern sehr viel grundlegender: *Was* sehen wir überhaupt, und *wie* ist es filmisch organisiert?

²² Ebd., 115.



Abb. 2: Die von Salvador Dalí gestaltete Traumsequenz aus Alfred Hitchcocks *Spellbound* aus dem Jahre 1945. [Quelle: Screenshot]

Der Filmtraum und seine Intermedialität

Hitchcocks Filmbeispiel ist nämlich in einer anderen Hinsicht viel interessanter als in seiner Popularisierung der Traumdeutung. Ich hatte eingangs erwähnt, dass die filmische Organisation von mentalen Bildern immer eine Differenz zum fotorealistic gestalteten Rest der Filmerzählung konstituiert. Nicht nur durch seine Randmarkierungen, also einen erkennbaren Ein- und Ausstieg in die beziehungsweise aus der Traumsituation wird diese Differenz für uns als Zuschauer erkennbar gemacht, sondern im Regelfall auch durch interne Markierungen.²³ Die Traumwelten – zumindest im Film – sehen nämlich signifikant anders aus als die Welten der objektiven Wirklichkeit. Sie haben andere Farben, andere Formen, sind mit anderen Klängen oder Stimmen unterlegt, sind unter- oder überbelichtet. Sehr häufig geht dies Hand in Hand mit einem Medienwechsel, beziehungsweise einer intermedialen Bezugnahme auf Grafiken, Gemälde (wie im Fall von *Spellbound*), einer eher fotografischen oder theatralen Gestaltung der Traumsequenz. Der Wechsel des Referenzmediums innerhalb des Films dient also nicht nur dazu, das Ausdrucksspektrum des Films zu erweitern, sondern markiert vor allem noch einmal unzweideutig den Registerwechsel von einem objektiven zu einem subjektiven Wahrnehmungsbild, den Eintritt in die Hemisphäre der mentalen Bilder.

Erstaunlich häufig geht dies auch einher mit einem temporären Wechsel der Autorenschaft. Es sind andere oder weitere Künstler, die für die spezifische Gestaltung der Traumsequenz verantwortlich zeichnen. Das mutmaßlich historisch früheste Beispiel einer solchen Kooperation im Zeichen des Traumes stellt Walter Ruttmanns Beitrag zu Fritz Langs *Die Nibelungen* von 1924 dar. Ruttmann, gefeierter Animationskünstler der Epoche, bringt mit seiner Gestaltung des sogenannten ‚Falkentraums‘ ein dezidiert grafisches Element in Langs Film ein, setzt die Sequenz als semiabstrakte Form damit zugleich unzweideutig in einen anderen Realitätsstatus ein. Neben der schon erwähnten Co-Autorenschaft von Dalí an der Traumsequenz aus *Spellbound* stellt die Mitwirkung von Saul Bass an *Vertigo* (USA 1958) ein weiteres Beispiel für eine solche Kooperation bei der Inszenierung einer Hitchcock-Traumsequenz dar. Bass, der als Grafiker schon für einige der renommiertesten Vorspanngestaltungen in Hitchcock-Filmen verantwortlich war (*North by Northwest* (USA 1959), *Psycho* (USA 1960) und eben *Vertigo*), arbeitete auch mit bei der berühmten Alptraumsequenz aus diesem Film. Und auch hier wird das filmische

²³ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, 237-298.

Traumbild dadurch flächig, grafisch, bunt, überstrahlt – setzt es sich ab von den sonstigen Bildwerten des gesamten Films.

Zu den bevorzugten intermedialen Formgebungen in einer Traumsequenz gehört neben der Integration malerisch-grafischer Elemente auch die Verwendung theatraler oder quasi-theatraler *settings*. Dies zeichnet vor allem die Traumsequenzen von David Lynch aus, die sich immer wieder auf einer Art Bühne zutragen, in künstlichen Innenräumen, die mit Vorhängen ausgestattet und so auch räumlich vom Rest der diegetischen Welt abgesetzt sind.²⁴ Und es wird signifikant häufig gesungen in diesen bühnenähnlichen *settings* der Lynchschen Traumwelten: In dem stark surrealistisch anmutenden *Eraserhead* (USA 1977) erscheint dem Protagonisten im Traum hinter der Heizung seiner Wohnung eine kleine halbrunde Bühne, die mit schwarzen Vorhängen drapiert ist. Dort tritt eine blonde junge Frau mit monströs verbeulten Wangen auf und singt ein sentimentales Lied. Auch in der von Lynch produzierten TV-Serie *Twin Peaks* (USA 1990-1991) spielen die Träume des in einem Mordfall ermittelnden Agenten beharrlich in abgeschlossenen – diesmal mit roten Vorhängen drapierten – Szenerien. Dort erscheinen in der zentralen Traumsequenz die Ermordete sowie ein Kleinwüchsiger, die verzerrt reden (die Schauspieler sprachen die Texte rückwärts ein, die anschließend vorwärts abgespielt wurden). Und während der ominöse Kleinwüchsige schließlich zu den Klängen einer Jazzballade durch den Raum steppt, flüstert das Mordopfer dem Ermittler den Namen seines Mörders ins Ohr – den dieser jedoch am nächsten Morgen wieder vergessen hat. Lynchs Traum-Räume sind also immer als szenisch und musikalisch definierte Orte (intermedial) – als mentale Topographie – markiert.

Träum ich, oder wach ich? Der implizit bleibende Traum

Aber natürlich gibt es sehr wohl auch die Option, auf solche externen wie internen Markierungen zu verzichten und den Realitätsstatus des Gesehenen bewusst im Unklaren zu belassen. Dies kann vorübergehend geschehen und zum Beispiel erst am Ende des Films aufgedeckt werden, die Filmanalyse spricht dann von einem „*retroactive mode*“.²⁵ Der ganze bis dahin gesehene Film entpuppt sich in einem „*final twist*“ nachträglich als Traum. Spannender als solche oft etwas allzu künstlich und konventionell

²⁴ Vgl. Kelly Bulkeley, „Dreaming and the Cinema of David Lynch“, *Dreaming* 13.1 (2003): 49-60.

²⁵ Vgl. Brütsch, *Traumbühne Kino*, 129-235.

wirkenden finalen Umschwünge sind jedoch die Beispiele, in denen es unklar *bleibt*, ob das Gesehene ein Traum ist oder eben nicht.

Mein letztes Filmbeispiel, *Mulholland Drive* (USA/F 2001) – wiederum von Lynch –, funktioniert genau so und gerade deswegen besonders raffiniert, weil er nicht nur mit den Bildern einer Schlafenden, sondern einer explizit Träumenden operiert, die plötzlich in einer fremden Sprache von einem ‚*Club Silencio*‘ spricht. Angesichts der bizarren Konstellation, in die die beiden Protagonistinnen bei dem Versuch geraten, den Traumhinweisen in der nächtlichen Realität nachzugehen, bleibt die Frage, ob dieser Traum vielleicht noch gar nicht zu Ende geträumt worden ist, durchaus naheliegend. Schon während der Taxifahrt zum *Club Silencio* und beim Eintritt in denselben arbeitet Lynch mit unreal anmutenden unscharfen Bildern und verwirrenden Kamerafahrten, und alles, was danach innerhalb des Clubs passiert, ist ohnehin bizarr genug, um sich einem simplen Realitätstest zu verweigern. Denn auf der (natürlich wieder von einem roten Vorhang begrenzten) Bühne dieses obskuren Nachtclubs tritt ein vorwiegend portugiesisch sprechender *Conférencier* auf, der exakt die vormaligen Worte der träumenden Hauptfigur wiederholt. Er überführt die (*playback*-)Auftritte weiterer Musiker mit einer Aufklärung in Sachen Illusionismus. Ganz im Gestus eines Lehrstückes im Brechtschen Sinne verkündet er, „Nichts ist echt, alles kommt vom Band, alles ist nur gespielt“, gleichsam: „Jetzt glotzt nicht so romantisch“. Und die Darbietungen auf der Bühne belegen die Richtigkeit seiner Aussage: Die Gewitterblitze und der Rauch sind künstliche Bühneneffekte, das Trompetensolo ist pures *playback*, das auch weitergeht, als der Musiker sein Instrument längst abgesetzt hat, *et cetera*. Doch alle Aufklärung und *in-actu*-Demonstration können nicht verhindern, dass die beiden weiblichen Hauptfiguren im Zuschauerraum des Clubs angesichts der nachfolgenden *Fado*-Einlage einer Sängerin Tränen der Rührung vergießen, die selbst dann nicht versiegen, als die Sängerin zusammenbricht und ‚ihr‘ Gesang vom Band weiterläuft. Der Zwang zum Illusionismus scheint stärker zu sein, es wird weiter „romantisch geglotzt“. Interessant hieran ist jedoch vor allem der Umstand, dass der Bühnenraum des Nachtclubs zwar dem eines Logentheaters entspricht (merkwürdig genug für einen Nachtclub), die Zuschauerreihen jedoch in der klassischen Kinobestuhlung angeordnet sind und das Spiel mit dem *off*-Ton und der Nachsynchronisation natürlich genuin filmische Mittel sind. Lynch scheint hier also weniger über die Wirkung der szenischen als über die der *filmischen* Illusion zu reden, wenn er verkünden lässt: „This is all a tape recording!“

In einem großen Bogen kehren wir also zurück zur Figur des träumenden Zuschauers im Kino, der wir mit Buster Keaton schon einmal begegnet sind – nur dass bei Lynch weder der Status des Traums noch der des Kinos derart explizit formuliert sind. Und doch ist das vielleicht der eigentliche Traum, von dem das Kino immer wieder erzählt – der Traum vom Film und seinen Zuschauern, ein Traum von sich selbst.

Literaturverzeichnis

- Brütsch, Matthias. *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Bulkeley, Kelly. „Dreaming and the Cinema of David Lynch“. *Dreaming* 13.1 (2003): 49-60.
- Deleuze, Gilles. *Kino 1: Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Eberwein, Robert T. *Film and Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Foucault, Michel. „Einführung zu ‚Traum und Existenz‘ von L. Binswanger“. In: Michel Foucault, *Schriften I*. Hg. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. 107-174.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Leipzig: Deuticke, 1900.
- Gunning, Tom. „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“. In: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker. London: BFI, 1990. 56-62.
- Kaes, Anton. Hg. *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Kirchmann, Kay. „Sinn oder Sinnlichkeit?: Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik“. In: *Präsenz und implizites Wissen: Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. Christoph Ernst und Heike Paul. Bielefeld: Transcript, 2013. 77-94.
- Köster, Werner. „Schockierende Bilder: Gegen die Texttheorie des Films“. In: *Luis Buñuel: Film – Literatur – Intermedialität*. Hg. Ursula Link-Heer und Volker Roloff. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 66-82.
- Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 [1960].
- Lhotský, Jaromir. „Vergleichspunkte zwischen Film und Traum“. In: *Der Film als Experiment und Heilmethode*. Hg. Otto Pötzl. Wien: Maudrich, 1950. 98-125.
- Mendel, Georg Victor. „Rezension zu *Geheimnisse einer Seele*“. In: *Lichtbildbühne* vom 25. März 1926, zit. nach: <http://www.filmgalerie.de/2006/05/13.htm> [Letzter Abruf 14.12.2014]
- Raguse, Hartmut. „Traumdeutung in der Tradition von Sigmund Freud“. In: *Traumwelten: Der filmische Blick nach innen*. Hg. Charles Martig und Leo Karrer. Marburg: Schüren 2003. 31-43.

- Schneede, Uwe. „Surrealistische Filme: Das Prinzip der Schockmontage“. In: *Surrealismus*. Hg. Peter Bürger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. 313-325.
- Schneider, Irmela. „Filmwahrnehmung und Traum: Ein theoriegeschichtlicher Streifzug“. In: *Träumungen: Traumerzählung in Film und Literatur*. Hg. Bernhard Dieterle. St. Augustin: Gardez!, 1998. 23-46.
- Thompson, Kristin. „The Concept of Cinematic Excess“. In: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986. 130-141.

**Filmografie in Reihenfolge der Nennung im Text
inkl. Linkliste (Stand: Dezember 2014)**

Sherlock Jr. (Buster Keaton, USA 1924)
<https://www.youtube.com/watch?v=H8zMVo-NMug>
Dream of a Rarebit Fiend (Edwin S. Porter, USA 1906)
https://www.youtube.com/watch?v=_my4ZlpqtH8
Geheimnisse einer Seele (Georg Wilhelm Pabst, D 1926)
<https://www.youtube.com/watch?v=DfiCGxqSiMA>
Un Chien andalou (Luis Buñuel/ Salvador Dalí, F 1929)
<https://www.youtube.com/watch?v=gYTSEAvvwEs>
L'Age d'Or (Luis Buñuel/ Salvador Dalí, F 1930)
<https://www.youtube.com/watch?v=FzpdnuH6rjE>
La Coquille et le Clergyman (Germaine Dulac, F 1928)
<https://www.youtube.com/watch?v=UxZolNAUGBs>
Spellbound (Alfred Hitchcock, USA 1945)
<https://www.youtube.com/watch?v=dzx1bgPkxHE>
Die Nibelungen, Teil 1: Siegfried (Fritz Lang, D 1924)
<https://www.youtube.com/watch?v=So7uot9AsyU>
Vertigo (Alfred Hitchcock, USA 1958)
<http://www.youtube.com/watch?v=4WAxDIUOw-w>
Eraserhead (David Lynch, USA 1977)
https://www.youtube.com/watch?v=nzp_qv3-FkA
Twin Peaks (TV-Serie, David Lynch, 1990-1)
<https://www.youtube.com/watch?v=guwl1woyFGk>
Mulholland Drive (David Lynch, USA/F 2001)
<http://www.youtube.com/watch?v=rThBw4Vi1KA>

Träume *in* und *als* Literatur

DIRK KRETZSCHMAR

Abstract: Am Beispiel der Antike, der Aufklärung, der Romantik und der klassischen Moderne nach 1900 geht der Beitrag den Relationen zwischen literarischem und außerliterarischem Traumwissen nach. Wie verhalten sich die literarischen Träume zu den Traumdiskursen anderer Disziplinen der jeweiligen Epoche? Welche Funktion erfüllen Träume als Themen und Motive literarischer Texte, und wie prägen konstitutive Eigenschaften des Traumes wie Symbolhaftigkeit oder Achronizität die ästhetischen Strukturen der Literatur?

Von Anbeginn der uns überlieferten Geschichte stoßen Träume auf das lebhafteste theoretische und empirische Interesse aller Wissensgebiete, die an der Erforschung, Deutung und Sinnggebung menschlicher Existenz arbeiten. So umfangreich dieses Archiv der Traumdiskurse mittlerweile sein mag, so überschaubar ist zugleich die Zahl der Fragen, die immer wieder an das Phänomen ‚Traum‘ gerichtet werden. Es sind genau zwei. Die erste Frage lautet: Woher kommen Träume? Und die zweite: Was bedeuten sie?

Die Antworten, die das Traumwissen im Verlauf seiner Geschichte auf beide Fragen gab, können in ein gleichfalls recht übersichtliches Raster binärer Oppositionen eingeordnet werden. Die Frage nach den Traumursachen lässt folgende Antwortmöglichkeiten zu: Entweder sind Träume natürlichen oder übernatürlichen Ursprungs. Entscheidet man sich für natürlich-menschliche Ursachen der Träume, führt das Denkmodell vom Menschen als Leib-Seele-Wesen zu weiteren Unterscheidungen: Entweder sind Träume auf körperliche oder auf seelische oder auf ein Zusammenspiel körperlicher und seelischer Prozesse zurückzuführen. Die Frage nach den Traumbedeutungen führt zu folgenden Alternativen: Entweder sind Träume bedeutungstragend – und damit deutungsbedürftig; oder sie sind bedeutungslos – und damit weder deutungsbedürftig noch deutungswürdig. Eine Entscheidung für den Bedeutungsgehalt der Träume führt erneut zur Frage nach ihrer natürlichen oder übernatürlichen Herkunft. Entsteht der Traum im Körper oder in der Seele des Menschen, kann seine Bedeutung nur in körperlichen oder seelischen Prozessen des Träumenden selbst liegen. Ist der Traum hingegen übernatürlichen Ursprungs, dann ist seine Bedeutung bei derjenigen metaphysischen Instanz zu suchen, die den Traum gesandt hat, um mit dem Träumenden in Kontakt zu treten.

Der ‚einfachste‘ Beitrag zur Traumtheorie besteht schließlich darin, Träume für gänzlich bedeutungslos und keiner ernsthaften Beschäftigung wert zu erachten. Für diese Möglichkeit optierte – freilich auf höchstem Reflexionsniveau – die rationalistische Philosophie der Frühaufklärung.

Die Kommunikabilität und Plausibilität der jeweiligen Antworten auf die Grundfragen der Traumtheorie werden in hohem Maße von historischen, kulturellen und sozialen Rahmenbedingungen bestimmt. Denn Träume sind zunächst nichts weiter als bewusstseinsinterne, für Außenstehende völlig unzugängliche Erfahrungen des Träumenden; dies bleiben sie, solange der Träumer niemandem von seinen Träumen erzählt, solange sie also die Grenze zwischen Bewusstsein und Kommunikation nicht überschreiten. Geschieht dies aber, werden Träume zu einem beobachtbaren Faktum, das weiteren Analysen und Bewertungen offensteht. Dieser Prozess des In-die-Welt-Setzens und Reflektierens des Traums wird von den Wissensordnungen, den Speicher- und Verbreitungsmedien sowie der Organisationsstruktur der jeweiligen Gesellschaft gesteuert, in der er stattfindet. Während vormoderne Gesellschaften den Traum mit Hilfe überindividueller, gesamt-kulturell verbindlicher Deutungsmuster und Sinnangebote beobachten, bietet die Genese moderner Subjektivitäts- und Individualitätssemantik die Möglichkeit, Träume als Manifestationen innerpsychischer Vorgänge des Subjekts zu behandeln. Die Grenze zwischen Vormoderne und Moderne ist auch im Hinblick auf literarische Traumreflexionen von entscheidender Bedeutung. Erst die in der Mitte des 18. Jahrhunderts gänzlich vollzogene Umstellung des basalen gesellschaftlichen Organisationsprinzips von Stratifikation auf Funktionsdifferenzierung versetzt eine sich nun als autonom begreifende Literatur in die Lage, mit dem gesellschaftlichen Traumwissen nach eigenem Gutdünken zu verfahren.

Der folgende Beitrag rekonstruiert das Verhältnis zwischen außer- und innerliterarischem Traumverständnis anhand jener Epochenzäsuren, in denen nachhaltige Veränderungen der Traumtheorie zu verzeichnen sind. Dazu zählen die Antike, die Aufklärung, die Romantik sowie die von der psychoanalytischen Traumdeutung Sigmunds Freuds markierte Zäsur um 1900. Die Analysen sind jeweils zweigeteilt. Im ersten Schritt werden die Grundlagen des außerliterarischen Traumverständnisses der jeweiligen Epoche, im zweiten Schritt der literarische Umgang mit diesem Traumwissen behandelt.

Träume der Antike

Im antiken Griechenland des 5. bis 3. vorchristlichen Jahrhunderts entwickeln die Philosophie, die Religion, die Medizin und die Literatur die Grundlagen des europäischen Traumwissens, auf das spätere Epochen und Disziplinen immer wieder – affirmativ oder kritisch – rekurren werden. Mit den Kernfragen nach Herkunft und Bedeutung der Träume befasst sich vor allem die Philosophie. Die daraus hervorgehende Kontroverse zwischen metaphysischen und physischen Traumauffassungen lässt sich anhand der Positionen von Platon und Aristoteles exemplarisch nachverfolgen.

In der *Politeia* (380 v. Chr.) unterscheidet Platon Träume somatischer und seelischer Art und Ursache.¹ Erstere erklärt und deutet er aus Sicht der Diätetik – den Regeln der antiken Gesellschaft für ein maßvolles und gesundes Leben. Regelverstöße wie schlechte Ernährung, übermäßiger Alkoholenuss und sexuelle Ausschweifungen führen tagsüber, so Platon, zu körperlichen Erregungszuständen und nachts zu entsprechend aufwühlenden Traumbildern. Natürliche Träume haben eindeutige Ursachen und sind daher für Platon auch nicht weiter deutungsbedürftig. Spirituelle Träume ereignen sich hingegen in den Seelen asketisch lebender – und daher im Zustand innerer Ruhe schlafender – Menschen, um ihnen zu Einsichten in höhere Wahrheiten zu verhelfen. Derartige Träume hält Platon selbstverständlich für deutungsbedürftig und -würdig. Platons Auffassungen spiegeln die gängige Praxis der antiken Kultur wider, Träume von entsprechend geschultem Fachpersonal im Rahmen einer eigenen Fachdisziplin – der sogenannten „Oneirokritik“ – deuten zu lassen. Die Traumdeutung war Teil der „Mantik“, der Lehre des Zeichenlesens, die ebenso in der Deutung des Vogelflugs oder der Eingeweideschau zum Einsatz kam. Trotz seiner Überzeugung von der göttlichen Abkunft und metaphysischen Bedeutung mancher Träume begegnet Platon mantischem Wissen generell mit Zurückhaltung. Es sei spekulativ und damit dem vernunftgesteuerten Philosophieren als Königsweg zu wahrer Erkenntnis unterlegen. Insbesondere die moralischen und epistemologischen Aussagen Platons zum Traum wirken weit in die Neuzeit hinein. So stuft die rationalistische Philosophie der Frühaufklärung an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert jedes nicht vernunftbasierte Wissen im Allgemeinen sowie die Traumdeutung im

¹ Platon, *Politeia*. In: *Sämtliche Werke: Übersetzt von Friedrich Schleiermacher*, hg. Walter. F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958), Bd. III, 67-310; 269.

Besonderen kompromisslos zum Aberglauben ungebildeter Unterschichten herab. Zudem erklärt der Rationalismus Träume generell zu einer völlig bedeutungs- und belanglosen Erscheinung menschlicher Existenz. Platons Argument, göttliche Träume seien einem für die Aufnahme höchster Wahrheiten grundgereinigten Körper- und Seelengefäß vorbehalten, findet ihre Fortsetzung in den christlichen Lehren vom gottgesandten Traum, wie sie mustergültig von Augustinus ausformuliert wurden. Die christliche Metaphysik des Bösen zieht im Bereich der spirituellen Träume eine weitere Differenz ein. Zu unterscheiden ist nun zusätzlich zwischen göttlichen und teuflisch-dämonischen Träumen. Letztere ereilen die Sünder, erstere hingegen diejenigen, die ein gott- und kirchengefälliges Leben führen und entsprechend ruhig schlafen können.

Aristoteles, der zweite maßgebliche Stifter des philosophischen Traumdiskurses der Antike, spricht in drei speziellen traumtheoretischen Schriften – *Über Schlafen und Wachen*, *Über Träume*, *Über Traumdeutung* (ca. 350 v. Chr.) – den Träumen jede übernatürliche oder göttliche Dimension ab.² Verursacht würden sie ausschließlich von körperlichen und psychischen Vorgängen; die unbefriedigten Wünsche des Träumenden, seine körperliche Verfassung und unverarbeitete Tageseindrücke – also dasjenige, was Freud rund 2000 Jahre später ‚Tagesreste‘ nannte – sind laut Aristoteles für das Traumgeschehen verantwortlich. Eine derart materialistische Traumtheorie lässt zudem wenig Raum für metaphysisch-religiöse Spekulationen, so dass Aristoteles ebenso vehement jede prophetische Bedeutung der Träume bestreitet.

Auch das medizinische Traumwissen der Antike setzt sich aus naturwissenschaftlichen und religiösen Komponenten zusammen. Die maßgeblich von den Ärzten Hippokrates und Galenos entwickelte naturwissenschaftliche Version verbindet die Traumtheorie mit der Humoralpathologie. Demnach stehen Träume in ursächlichem Zusammenhang mit dem Säftehaushalt des Körpers und lassen damit Rückschlüsse auf mögliche Krankheiten des Träumers und erforderliche Therapien zu. Die religiöse Variante des medizinischen Umgangs mit Träumen manifestiert sich in der – Inkubation genannten – Praxis des Heil- oder Tempelschlafs. Im Anschluss an ein besonderes Reinigungsritual begibt sich der Kranke in den Tempeln des Heilgottes Asklepios zur Ruhe, um im Traum eine gottgesandte Diagnose zu erhalten oder gleich geheilt zu werden.

² Aristoteles, *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, hg. Eugen Dönt (Stuttgart: Reclam, 1997), 101-115, 116-129, 130-136.

Literarische Träume der Antike

Im Vergleich zur Polyphonie des gesamtulturellen Traumwissens der Antike fällt der literarische Traumdiskurs erheblich verknüpft aus. Er bleibt beherrscht vom Verständnis des Traums als gottgesandtes, prophetisches Phänomen, dessen mantische Deutung Informationen über die Zukunft und/oder Handlungsanweisungen eröffnet.

Für die griechische Literatur setzen die Epen Homers dieses Traumverständnis paradigmatisch um. Folgende berühmte Passage aus dem Zweiten Gesang der *Ilias* (7.-8. Jh. v. Chr.) stellt den Vorgang eines gottgesandten Orakeltraums ausführlich dar:

Alle die anderen Götter und roßgerüsteten Männer
Schliefen die ganze Nacht, nur Zeus umhüllte kein Schummer,
Sondern er sann im Geist und bedachte sich, wie er Achilleus Ehren
Und viele Achaier verderben möchte im Lager.

Dieser Entschluß erschien dem Sinnenden endlich der beste:
Schnell einen täuschenden Traum zu Atreus' Sohne zu senden.
Jetzt erhob er die Stimme und sprach die geflügelten Worte:

Eile mir, täuschender Traum, zu den rüstigen Schiffen Achaias!
Gehe dort ins Gezelt zu Atreus' Sohn Agamemnon.
Ihm das alles genau zu verkündigen, was ich gebiete.
Heiß ihn rüsten mit aller Macht die gelockten Achaier
Schleunig; denn leicht gelang' es ihm jetzt, zu bezwingen der Troer
Weitdurchwanderte Stadt; [...].

Also sprach er: der Traum, sobald er die Rede vernommen,
Eilte hinweg und kam zu den rüstigen Schiffen Achaias,
Ging zu des Atreus Sohn Agamemnon, fand den Gebieter
Schlafend im Zelte [...],

Trat ihm zu Häupten und glich an Gestalt dem Sohne des Neleus,
Nestor, der dem Atriden am höchsten stand von den Alten.
Diesem gleichend, erhob der göttliche Traum seine Stimme:

[...] ich komme von Zeus mit der Botschaft,
[...] Rüsten sollst Du mit aller Macht die gelockten Achaier
Schleunig, denn leicht gelang' es dir jetzt, zu bezwingen der Troer
Weitdurchwanderte Stadt; [...].

Merk es dir wohl, auf daß nicht Vergessen
Dich übermanne, sobald du vom lieblichen Schlummer erwacht bist.³

³ Homer, *Ilias*, hg. Karl Bayer, Manfred Fuhrmann und Gerhard Jäger, übertragen v. Hans Rupé (München: Artemis, 1989), 43-44.

Neben orakelhaften Träumen dieses Typs, die dem Träumenden unmissverständlich zu verstehen geben, was er zu tun oder zu lassen hat, erzählen die Epen von symbolisch verschlüsselten Träumen, deren Deutung der Träumende jedoch gleich mitträumt. Von einem solchen Traum berichtet Penelope im 19. Gesang der *Odyssee* (ca. 8. Jh. v. Chr.):

Zwanzig Gänse hab' ich, die Weizen und Wasser verzehren.
Jedesmal werd ich ganz warm beim Anblick. Kam da ein Adler
Her vom Gebirg; gewaltig war er und krumm war der Schnabel;
Brach ihnen allen den Hals und sämtliche lagen im Hause
Tot und in Haufen. Er aber stieg in den göttlichen Äther.
Ich aber weinte und stöhnte, freilich noch immer in Träumen,
[...] Jämmerlich klagte ich da, weil der Adler die Gänse getötet.
Der aber kehrte zurück und setzte sich hier auf den Dachfirst,
[...] und rief nun mit menschlicher Stimme:
„Starkmut zeige, Ikarios' Tochter [...].
Schlaftraum? Nein! Doch echtester Wahrtraum, sichere Erfüllung
Kommt; denn die Gänse bedeuten die Freier, ein Adler, ein Vogel
War ich noch eben; doch jetzt bin ich da, dein Gatte ist kommen!
Nunmehr bereite ich sämtlichen Freiern ein schandbares Schicksal!“
Riefs und der Schlummer [...] ließ mich erwachen.⁴

Hier gibt sich also Odysseus seiner Frau im Traum zu erkennen und kündigt seine spätere Rache an den Freiern an. Wenige Augenblicke später verweist Penelope noch auf den dritten Traumtyp, nämlich Rätselträume, die ihre eigene Deutung nicht sofort mitliefern:

[...] man weiß nicht, was wirklich [Träume] meinen
Gar nicht jeder von ihnen erfüllt sich dem Menschen.⁵

Das Epos greift hier den auch in der Philosophie diskutierten Unterschied zwischen menschlich-natürlichen und göttlich-übernatürlichen Träumen auf. Während natürliche Träume verrätselt sein mögen, ohne eine tiefere Bedeutung zu haben, können göttliche Träume ebenso rätselhaft, aber hoch bedeutsam sein. Die einen von den anderen zu unterscheiden und die bedeutungstragenden Träume auszulegen, ist dann die Aufgabe der sachkundigen Deuter.

⁴ Homer, *Odyssee*, hg. Karl Bayer, Manfred Fuhrmann und Gerhard Jäger, übertragen v. Anton Weiher (München: Artemis, 1990), 541.

⁵ Ebd.

Obwohl also auch die antike Literatur die Differenz zwischen natürlichen und übernatürlichen Träumen reflektiert, propagieren ihre Traumdarstellungen nahezu einstimmig die spirituell-religiöse Auffassung vom Traum. Die Ursachen dafür liegen wiederum in den sozio-kulturellen Rahmenbedingungen des Traumwissens vormoderner Gesellschaften. Individualität und Subjektivität sind für sie noch keine kommunikablen Kategorien und somit auch Träume *keine* persönlichen Einzelerfahrungen, sondern Symbole der sozialen Ordnung und der sie letztbegründenden metaphysischen Kräfte. In einer solchen sozialen Konstellation sind offensichtlich zuallererst Kunst und Literatur für die systemstabilisierende Illustration der gegebenen Ordnung zuständig, während es der Philosophie möglich ist, zumindest ansatzweise die göttlich-spirituelle Abkunft und Bedeutung der Träume in Zweifel zu ziehen.

Träume der Aufklärung

Die Aufklärung des 18. Jahrhunderts markiert eine einschneidende Zäsur in der Geschichte des europäischen Wissens im Allgemeinen und des Traumwissens im Besonderen. Alle bisherigen Denksysteme haben sich nun vor dem Richtstuhl der Vernunft zu verantworten. Ihr hartes Urteil trifft vor allem die metaphysischen Spekulationen der Antike und des Mittelalters. Da die Aufklärer den Menschen nicht länger als ein von externen, göttlichen oder dämonischen, Mächten fremdgesteuertes Wesen betrachten, richten sie den Blick auf seine diesseitigen Existenzbedingungen und seine psychische Innenwelt und erklären das rationale Denkvermögen zur einzig gültigen Grundlage menschlichen Erlebens und Handelns. Auch die Theorien von der Herkunft und Bedeutung der Träume holt die Aufklärung vom Himmel auf die Erde zurück, indem sie allen Auffassungen von der übersinnlichen Natur der Träume eine kompromisslose Absage erteilt.

Ihr Vernunftabsolutismus führt die aufklärerische Philosophie jedoch gerade im Bereich des Traumwissens in fundamentale Selbstwidersprüche und Denkblockaden. So schließt sie zwar alles nicht rational Erklärbare aus der Traumtheorie aus, ohne sich aber vorbehaltlos der rationalen Erforschung der menschlichen Psyche als Ursprungsort der Träume zuzuwenden. Denn der Blick in die Psyche des Menschen gibt unvermeidlich die Sicht auf jene Affekte, Emotionen, Leidenschaften und Triebe frei, die den Aufklärern ebenso suspekt erscheinen müssen wie alle anderen Phänomene, die sich der rationalen Erklärung und vor allem Beherrschbarkeit

entziehen. Also gilt es, diese Seiten der menschlichen Existenz kleinzuhalten, beziehungsweise ihren Einfluss auf das Erleben und Handeln – und damit auch auf die Träume – ‚kleinzureden‘. Nach der Zerschlagung aller religiös-metaphysischen Traumtheorien, die den Blick auf die innerweltlichen und innerpsychischen Gründe des Traums verstellt hatten, errichtet die Aufklärung neue, nun von der Vernunft kontrollierte, Verbotszonen des Wissens, die den Zugriff auf den Affekthaushalt des Menschen als Quelle der Träume verhindern.

Die Aufklärung lässt es allerdings nicht dabei bewenden, den Traum als zu vernachlässigende Größe schlicht zu ignorieren. Im Gegenteil: Insbesondere die rationalistische Philosophie legt ein geradezu obsessives Interesse am Traum an den Tag, denn sie benötigt den Traum als ihr negatives Gegenbild. Aus der scharfen Frontstellung zwischen Traum und Vernunft bezieht die Aufklärung weite Teile ihres Selbstverständnisses. Der Traum wird zum Defizitären schlechthin, zum Musterbeispiel aller zu eliminierenden Fehlleistungen des Menschen degradiert. Bereits die Begründer des aufgeklärten Rationalismus – René Descartes in Frankreich und Christian Wolff in Deutschland – formulieren im 17. und frühen 18. Jahrhundert die entsprechende Traumkritik paradigmatisch aus.⁶ Demnach bringt der Traum alle Vermögen des Wachseins zum Erliegen, die den Menschen aus aufklärerischer Sicht überhaupt erst zum Menschen machen: seinen Verstand, sein Bewusstsein, seine Sinne und seinen Willen; zudem seien Träume nichts anderes als ein völlig ungeordnetes und unlogisches Geschehen. Das vermeintliche Aussetzen des Verstandes im Traum – jener höchsten Instanz, die das gesamte Welt- und Menschenbild der Aufklärung stützt – bringt Descartes dazu, Traum und Wahnsinn gleichzusetzen. Sowohl Träumende als auch Wahnsinnige werden von Trugbildern heimgesucht, die den Betroffenen fälschlicherweise als wahr und real erscheinen. Christian Wolff, der sich intensiver als Descartes mit den Mechanismen der Traumentstehung befasst, setzt in seiner *Deutsche[n] Metaphysik* (1720) einen eigenen Akzent, indem er bereits in der Frühen Neuzeit angestellte Vergleiche zwischen Traum und Imagination wieder aufgreift. Demnach sind sowohl die menschliche Einbildungskraft im Wachzustand als auch die von ihr ausgelösten Träume in der Lage, Abwesendes und Nichtexistentes zur einer imaginären oder – modern

⁶ René Descartes, *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen* (*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*), hg. Karl Maria Guth (Berlin: Books on Demand, 2013 [1637]).

gesprochen – virtuellen Wirklichkeit gelangen zu lassen. Damit geht Wolff zwar über das reine Negationsmodell aufklärerischer Traumtheorie hinaus, ohne aber weitere Überlegungen zur Subjektivität des Traumgeschehens oder zum Verhältnis zwischen den Einflüssen der Tagwelt und den imaginären Bildern der Nacht anzustellen.⁷ Einig sind sich Descartes und Wolff in ihrer Ablehnung jeglicher Traumdeutung. Etwas, das derart von der Wirklichkeit und ihrer kausalen und vernünftigen Ordnung abweicht wie der Traum, hat keinen Anspruch darauf, nach seinem Sinn befragt zu werden.

Mit ihrer Haltung des Verdachts, der Negation und der Ausgrenzung hat die rationalistische Philosophie das von ihr vorgefundene Archiv der Traumtheorien radikal entleert, ohne es mit neuem Wissen aufzufüllen, das es beispielsweise ermöglichen würde, den Traum als subjektives Erleben zu begreifen, das aus den ebenso subjektiven Wahrnehmungen und Erfahrungen des Träumenden resultiert. Erste Vorstöße in diese Richtung unternimmt die am Ende des 18. Jahrhunderts neu entstehende Disziplin der empirischen Psychologie. Die von Karl Philipp Moritz herausgegebene erste psychologische Zeitschrift – das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793) – widmet sich unter anderem der schriftlichen Dokumentation von Träumen. Anders als die Rationalisten, die Traumberichte für etwas vollkommen Sinn- und Wertloses halten, sieht Moritz in Träumen ein aufzeichnungswürdiges Phänomen. Denn anhand dieser Traumerzählungen, die das vermeintlich chaotische und ungeordnete Traumerleben in die Ordnung eines schriftlich fixierten Textes überführen, können die Träume wissenschaftlich analysiert werden, anstatt sie lediglich als Bedrohung der Vernunftordnung zu betrachten, die sich jeder rationalen Erforschung entzieht. Nun wird – wie es heißt – der ‚ganze Mensch‘ in den Blick genommen, der eben auch träumt und dessen Träume nicht nur ernst zu nehmen sind, sondern auch etwas über ihn aussagen.

Literarische Träume der Aufklärung

Als Kind ihrer Zeit folgt die Literatur der Aufklärung den rationalistischen Zweifeln an einer übernatürlichen Herkunft und Bedeutung der Träume, ohne dabei jedoch weiter die Rolle einer Dienstmagd der Philosophie oder anderer Disziplinen zu erfüllen, deren Erkenntnisse sie lediglich mit literarischen Mitteln zu exemplifizieren oder illustrieren hätte. Die Umstellung

⁷ Christian Wolff, *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, hg. Charles A. Corr (Hildesheim: Olms, 2003 [1983] [1751]).

der Gesellschaftsorganisation auf moderne Funktionsdifferenzierung verschafft ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den nunmehr autonomen Sozialsystemen die Möglichkeit, die Welt jeweils aus ihrer spezifischen Perspektive wahrzunehmen. Auch die Literatur kann im Zuge dieser Entwicklung ihre thematischen und formalen Spielräume erheblich erweitern. Nunmehr steht es ihr frei, jenseits von philosophischen, naturwissenschaftlichen oder religiösen Traumdiskursen einen selbstbestimmten Umgang mit dem Traum zu pflegen. Sie kann den übrigen gesellschaftlichen Traumtheorien ihre jeweiligen Defizite oder Widersprüche vorhalten, oder sie kann Teilaspekte aus verschiedenen Traumtheorien auswählen und neu kombinieren, um auf diesem Wege ein neues – und eventuell plausibleres – Traumwissen zu entwickeln.

Wie die Literatur diese Lizenz für eine autonome und innovative Verarbeitung des Traummotivs nutzt, zeigen insbesondere solche Texte, in denen Träume dem Leser Einblicke in den Charakter, die psychische Disposition oder die aktuelle Gemütslage des Träumenden gewähren. Diese Entwicklung vollzieht sich erstmals in zwei bedeutenden Romanen der englischen und französischen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: in Samuel Richardsons Roman *Clarissa* aus dem Jahr 1748 und Jean-Jacques Rousseaus Roman *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* von 1761. Bei beiden Texten handelt es sich um europaweit maßstabsetzende Beispiele der Gattung des empfindsamen Briefromans, der neue Dimensionen der Darstellung und Erkundung menschlicher Emotionen und Affekte eröffnet. Die in der Ich-Form erzählten Briefromane mit ihrem fingierten Einsatz des Briefs als Medium authentischer und individueller Gefühlskommunikation erfordern Techniken einer psychologischen Figurencharakteristik, die es dem Leser erlauben, ohne Vermittlung eines von außen das Geschehen beobachtenden und kommentierenden Erzählers, sich in das komplexe Innenleben differenziert gezeichneter Personen und ihre Handlungsmotivationen hineinzusetzen. Diese Funktion übernehmen die in den Briefen der Figuren Richardsons und Rousseaus geschilderten Träume, die auch abgründige Seiten der Psyche wie sexuelle Obsessionen, Todessehnsüchte oder Tötungswünsche ans Licht bringen. Auch der maßgebliche deutsche Briefroman der Empfindsamkeit, Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1776), befreit den Traum aus seiner Randexistenz als vermeintlich marginale und defizitäre Erscheinung, zu der ihn der Rationalismus verurteilt hatte, um ihm stattdessen einen hohen psychologischen Erkenntniswert zuzuschreiben. So verraten Werthers Träume viel über die im Unbewussten verschlossene sinnliche Seite seiner

bei Tage zu höchster Vergeistigung sublimierten Liebe zu Lotte. Die Briefromane des 18. Jahrhunderts demonstrieren, dass sich erotische oder destruktive Affekte dem reflexiven Zugang des wachen Menschen entziehen und nur im Traum aus der Tiefe seines – wenn man es bereits Freudianisch formulieren möchte – Unterbewussten auftauchen. Insbesondere die ursächliche Rückführung des Traums auf verdrängtes sexuelles Begehren zeigt, wie nah die Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der erst rund 150 Jahre später von Sigmund Freud aus der Taufe gehobenen psychoanalytischen Traumdeutung bereits war.

Ganz andere Dimensionen innerpsychischer Konflikte als Auslöser von Träumen deckt Friedrich Schillers Drama *Die Räuber* (1781) auf. Zu Beginn des fünften Aktes erwacht der Schwerverbrecher Franz Moor laut schreiend aus dem Schlaf:

FRANZ. Verraten! Verraten! Geister ausgespien aus Gräbern – Losgerüttelt das Todenreich aus dem ewigen Schlaf brüllt wider mich Mörder! Mörder! [...].⁸

Seinem daraufhin erschrocken herbei eilenden Diener Daniel erklärt er, er habe schlimm geträumt. Eine physiologische Erklärung für die Ursache des Traums hat er auch sofort parat: seine Fieberkrankheit:

DANIEL *ängstlich*: Hilf Himmel! Seid ihrs, gestrenger Herr, der so gräßlich durch die Gewölbe schreit, daß alle Schläfer auffahren? [...]

FRANZ Nein! ich zittere nicht! Es war ledig ein Traum. Die Toten stehen noch nicht auf. – Wer sagt, daß ich zittre und bleich bin? Es ist mir ja so leicht, so wohl.

DANIEL Ihr seid totenbleich, eure Stimme ist bang und lallet.

FRANZ Ich habe das Fieber; ich will morgen zur Ader lassen.

DANIEL O ihr seid ernstlich krank.

FRANZ Ja freilich, freilich! das ists alles. – Und Krankheit verstöret das Gehirn, und brütet tolle und wunderliche Träume aus. – Träume bedeuten nichts – nicht wahr Daniel? Träume kommen ja aus dem Bauche und Träume bedeuten nichts.⁹

⁸ Friedrich Schiller, *Die Räuber*, in: *Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. Klaus-Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz *et.al.* Bd. 2: *Dramen I*, hg. Gerhard Kluge (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988), 9-312; 275.

⁹ Ebd., 276.

Nachdem Franz sich halbwegs wieder gefasst hat, erzählt er Daniel Details aus seinem Traum:

FRANZ Plötzlich traf ein ungeheurer Donner mein schlummerndes Ohr; ich taumelte bebend auf, und siehe, da war mirs, als säh ich aufflammen den ganzen Horizont in feuriger Lohe, und Berge und Städte und Wälder, wie Wachs im Ofen zerschmelzen, und eine heulende Windsbraut fegte von hinnen Meer, Himmel und Erde. –

DANIEL Das ist ja das leibhafte Konterfei vom jüngsten Tag.

FRANZ Nicht wahr? Das ist tolles Zeug? Da trat einer hervor, der hatte in seiner Hand eine eherne Waage, die hielt er zwischen Aufgang und Niedergang, und sprach: tretet herzu, ihr Kinder des Staubes. – Ich wäge die Gedanken!

DANIEL Gott erbarme sich meiner!

FRANZ [...] Da war mirs, als hört ich meinen Namen zuerst genannt aus den Wettern des Berges, und mein innerstes Mark gefror in mir, und meine Zähne klapperten laut.

DANIEL O Gott vergeb Euch!

FRANZ Das tat er nicht! [...] Da hört ich eine Stimme schallen aus dem Rauche des Felsen: Gnade! Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrunds! Du allein bist verworfen! – *tiefe Pause*. Nun warum lachst du nicht?¹⁰

Die Bezüge der Traumbilder zur biblischen Szenerie des Jüngsten Gerichts sind Anlass für den nun folgenden Disput zwischen Franz und Daniel über eine mögliche übernatürlich-prophetische Bedeutung des Traums:

DANIEL Kann ich lachen, wenn mir die Haut schaudert? Träume kommen von Gott. [...] Ich will für euch beten. *ab*.

FRANZ Pöbelweisheit, Pöbelfurcht! – Es ist ja noch nicht ausgemacht, ob das Vergangene nicht vergangen ist, oder ein Auge findet über den Sternen [...] Rächet denn droben über den Sternen einer? [...] Nein! sag' ich [...] – öd, einsam, taub ists droben über den Sternen – Wenns aber doch etwas mehr wäre? Nein, nein, es ist nicht! Ich wills, es ist nicht! Wenns aber doch wäre? Weh dir, wenns nachgezählt worden wäre! wenns dir vorgezählt würde diese Nacht noch! – Warum schaudert mir's so durch die Knochen? – Sterben! warum packt mich das Wort so? Rechenschaft geben dem Rächer droben über den Sternen – und wenn er gerecht ist, – wenn er gerecht ist?¹¹

¹⁰ Ebd., 277.

¹¹ Ebd., 278.

Eine explizite Antwort auf die traumtheoretische Schlüsselfrage nach dem natürlichen oder spirituellen Bedeutungsgehalt des Traumes gibt Schiller nicht. Stattdessen weisen die eben zitierte Passage und die gesamte Traumerzählung implizit darauf hin, dass Schiller neben der physischen und metaphysischen Option die dritte Möglichkeit der Traumauffassung – nämlich die psychologische – für die plausibelste hält. Denn der Traum des Franz Moor ist weder ein traditioneller, gottgesandter Orakeltraum, der einem Sünder seine Verdammung und Bestrafung ankündigt, noch ein Traum im Fieberwahn, sondern ein gleich zweifach innerpsychisch motivierter Alptraum. Er zeugt, zum einen, von den Schuldgefühlen des Schwerverbrechers, die sich in apokalyptischen Bildern verdichten, die, zum anderen, Nachwirkungen der Erzählungen vom Strafgericht Gottes sind, die Franz in seiner Kindheit gehört hat. Indem Schiller also auf Todesangst, Gewissensqualen und – wiederum modern gesprochen – frühkindliche Traumata als psychische Ursachen der Träume Franz Moors verweist, lehnt er sich eng an die erfahrungsseelenkundliche Traumforschung des späten 18. Jahrhunderts an.

Die Traumszene in Gotthold Ephraim Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) spiegelt ebenfalls die Versuche der Literatur wider, eigene Positionen auf dem kontrovers diskutierten Feld der Traumtheorien zu besetzen und diese zugleich innerliterarisch – in diesem Fall dramentheoretisch – zu motivieren. Überraschenderweise lässt der Aufklärer Lessing seine Sara Sampson einen – auf den ersten Blick – traditionellen übernatürlich-prophetischen Traum träumen. Im Dämmerzustand zwischen Wachen und Schlafen – und emotional extrem aufgewühlt von der gemeinsamen Flucht mit ihrem Geliebten Mellefont aus dem Vaterhaus – träumt Sara von ihrer Ermordung. Anschließend berichtet sie Mellefont von ihrem Traum:

SARA Mitten aus dem Schlafe weckten mich strafende Stimmen, mit welchen sich meine Phantasie, mich zu quälen, verband. Was für Bilder, was für schreckliche Bilder schwärmten um mich herum! Ich wollte sie gern für Träume halten – –

MELLEFONT Wie? meine vernünftige Sara sollte sie für etwas mehr halten? Träume, liebste Miß, Träume! – Wie unglücklich ist der Mensch! Fand sein Schöpfer in dem Reiche der Wirklichkeit nicht Qualen für ihn genug? Mußte er, sie zu vermehren, auch ein noch weiteres Reich von Einbildungen in ihm schaffen?

SARA Klagen Sie den Himmel nicht an! Er hat die Einbildungen in unserer Gewalt gelassen. Sie richten sich nach unsern Taten, und wenn diese unsern Pflichten und der Tugend gemäß sind, so dienen die sie begleitenden Einbildungen zur Vermehrung unserer Ruhe und unseres Vergnügens. [...]

Ach, könnte ich Ihnen nur halb so lebhaft die Schrecken meiner vorigen Nacht erzählen, als ich sie gefühlt habe! – [...] Noch schlief ich nicht ganz, als ich mich auf einmal an dem schroffsten Teile des schrecklichsten Felsen sahe. [...] Schnell hörte ich hinter mir ein freundliches Rufen, welches mir still zu stehen befahl. Es war der Ton meines Vaters [...]; indem ich mich nach dieser bekannten Stimme umsehen wollte, gleitete mein Fuß; ich wankte und sollte eben in den Abgrund herabstürzen, als ich mich, noch zur rechten Zeit, von einer mir ähnlichen Person zurückgehalten fühlte. Schon wollte ich ihr den feurigsten Dank abstaten, als sie einen Dolch aus dem Busen zog. Ich rettete dich, schrie sie, um dich zu verderben! Sie holte mit der bewaffneten Hand aus – und ach! ich erwachte mit dem Stiche.¹²

Da Sara am Ende des Dramas tatsächlich ermordet wird, könnte man hier zunächst einen Rückfall Lessings in das voraufklärerische Modell des Orakeltraums vermuten. Doch im Rahmen seiner innovativen Wirkungstheorie der Tragödie, der zufolge auf der Bühne die emotional-affektiven Dimensionen menschlichen Handelns und Erlebens vorgeführt werden und beim Zuschauer entsprechend gefühlsbetonte Reaktionen, vor allem Mitleidsempfinden mit dem tragischen Schicksal der Figur, auslösen sollen, verliert auch das Traummotiv bei Lessing jede metaphysische Dimension. Die Träume seiner Protagonisten liegen ebenfalls allein in ihrer Psyche begründet. Saras Traum ist also kein übernatürliches Orakel des eigenen Todes nach antikem Muster, sondern Ausdruck ihrer psychischen Zerrüttung und der sie beherrschenden mächtigen Emotionen wie Schuldgefühle angesichts des Verrats an ihrem Vater und des Verlustes ihrer Unschuld. Auch die Mordszene selbst, in der Mellefont's ehemalige Geliebte, Lady Marwood, Sara in hasserfüllter Eifersucht durch Gift tötet, gibt Hinweise darauf, dass das tragische Geschehen keinesfalls als Erfüllung von Saras vermeintlich prophetischem Traum gelesen werden darf, sondern dass die Dramaturgie allein der individuellen Seelenlage der Protagonistin gehorcht. Denn Sara *glaubt* lediglich, in ihrer wahren Mörderin die Gestalt aus ihrem Traum wiederzuerkennen. Insofern ist ihre Ermordung nicht die unabwendbare Erfüllung eines von übernatürlichen Schicksalsmächten gesandten Traumes, sondern eine – in gegenwärtiger Terminologie – subjektive ‚*self-fulfilling prophecy*‘. Zudem entschließt sich die Mörderin erst in dem Augenblick endgültig zur Tat, in dem Sara ihr von ihrem Traum erzählt. An die Stelle objektiver – sich der Figur in metaphysischen Träumen ankündigender – Vollstreckungsgesetze der klassischen

¹² Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sara Sampson*, in: *Lessings Werke*, hg. Kurt Wölfel. Bd. 1: *Gedichte. Fabeln. Dramen* (Frankfurt a.M.: Insel, 1967), 167-247; 175-176.

Tragödie ist in Lessings Trauerspielen eine dramatische Wirklichkeit getreten, die der subjektiv verzerrten Wahrnehmung eines psychisch angeschlagenen Individuums folgt, dessen Träume Ausdruck ebendieser Seelenlage sind und deren Suggestivkraft die Tagwirklichkeit bestimmen – in diesem Fall mit tragisch-katastrophalem Ausgang.

Die Literatur der Aufklärung vermittelt ein eigenes Traumwissen, indem sie die affektgesteuerten Ursachen und Bedeutungsgehalte des Traums beobachtbar macht. Sie präsentiert träumende Menschen, die von Leidenschaften und insbesondere von jenen Affekten beherrscht sind, die das rationalistische Welt- und Menschenbild gerade auszuschalten bestrebt war, also die Obsessionen der Liebe und des Hasses sowie Ängste, Triebe und Wunschphantasien. Auch zeigt die Literatur der Aufklärung, dass Träume das Denken und Handeln im Wachleben des Träumers entscheidend beeinflussen können. Dies ist eine weitere Absage an die Adresse des rationalistischen Vernunftabsolutismus, der dem Traum keinerlei Wirkung auf die Denkprozesse und die Wachwelt des Individuums zugestanden hatte. Mit der Psychologisierung des Traums verfährt die Literatur des 18. Jahrhunderts zugleich absolut aufklärungskonform. Sie legt alle metaphysisch-übersinnlichen Ursachen- und Deutungszusammenhänge des Traums *ad acta* und öffnet ihn zugleich wissenschaftlichen Erklärungszusammenhängen. Über den Umweg der Figuren und ihrer Träume verschafft die Literatur dem Leser nicht nur Einblicke in die Komplexität der menschlichen Psyche im Allgemeinen, sondern unter Umständen auch in sein eigenes Seelenleben. Und was kann aufklärerischer sein, als den Menschen über sich selbst aufzuklären – und ihm vorzuführen, dass er nicht nur seinem Bewussten und seiner Vernunft, sondern auch so etwas wie einem irrationalen Unter- und Unbewussten unterworfen ist?

Träume der Romantik

Erstmals in der langen Geschichte des Verhältnisses zwischen Literatur und Traum bringt die Literatur der Romantik ein völlig eigenständiges Traumwissen hervor, das auf keine traumtheoretischen Impulse anderer gesellschaftlicher Bereiche angewiesen ist, das aber auch – und dies ist der Preis der literarischen Autonomie – an keinem anderen Ort der Gesellschaft in dieser Form Gültigkeit beanspruchen kann. Das heißt nicht, dass sich die Literatur und das literarische Traumwissen nicht weiterhin offen gegenüber externen Impulsen zeigen können. Zur zeitgenössischen Philosophie beispielsweise pflegt gerade die deutsche literarische Romantik

enge – nun aber eben selbstgewählte – Beziehungen. Insbesondere die Subjektphilosophie Johann Gottlieb Fichtes, der die Welt zum Spiegel der Denkformen und Wünsche des Subjekts erklärt, wird von der Romantik adaptiert und findet ihre literarische und literaturtheoretische Entsprechung im Begriff des Genies, dessen künstlerische Weltentwürfe ebenfalls allein subjektiver Schöpferkraft entspringen. Auf den Konzepten der ‚Subjektivität‘, ‚Originalität‘ und ‚Genialität‘ basiert auch das Traumverständnis der literarischen Romantik, das seine Identität aus der Distanzierung von allen aufklärerischen Theorien und Urteilen über den Traum bezieht.

Ebenso demonstrativ wie provokant setzt die Romantik der Licht- und Tagmetaphorik der Aufklärung den Lobpreis der Nacht entgegen. Weder die aufgeklärte Wissenschaft noch die vernunftgeleitete Arbeit des wachen Verstandes lassen den Menschen erkennen, was ‚die Welt im Innersten zusammenhält‘, sondern die Nacht, die Stille und der traumgesättigte Schlaf. Diese Faszination für die tagabgewandte Seite des Lebens bringen Novalis’ *Hymnen an die Nacht* (1800) paradigmatisch zum Ausdruck. Dort heißt es:

Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht. [...] Die schweren Flügel des Gemüths hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt [...]. Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun – wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied.¹³

Schlafend und träumend, frei von allen räumlichen und zeitlichen Begrenzungen der Wachwelt, erlebt das lyrische Ich in Novalis’ Gedichtzyklus die mystische Wiedervereinigung mit der verstorbenen Geliebten.

Das romantische Traumverständnis ist eingebunden in ein übergreifendes Welt-, Menschen- und Dichterbild, das ebenfalls von Novalis mustergültig formuliert wird. Demnach ist einzig die Literatur zur Weltklärung berufen und befähigt. In einem seiner um 1800 entstandenen philosophischen und literaturtheoretischen Fragmente fordert Novalis, dass die Welt „romantisiert“ werden müsse, um „den ur[sprünglichen] Sinn wieder [zu finden]“.¹⁴ Zur Voraussetzung dieser poetischen Transformation der Welt, die zugleich zur Entdeckung ihrer wahren Urgründe führt, wird

¹³ Novalis, „Hymnen an die Nacht“, in: *Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. Hans Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hg. Richard Samuel (München: Hanser 1978), 147-178; 149.

¹⁴ Novalis, "Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen", in: *Novalis, Werke*, hg. Mähl und Samuel. Bd 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. Mähl (München: Hanser 1978), 311-422; 334.

die grenzenlose Einbildungskraft des genialisch begabten Dichters. Größer kann der Kontrast zwischen aufklärerischem und romantischem Weltbild nicht sein. Anstelle der Vernunft führt nun die Imaginationsfähigkeit die Rangliste der menschlichen Vermögen an. Auch die Träume sind allein auf menschliche Einbildungskraft zurückzuführen. Damit greift die Romantik jene Vorstellungen wieder auf, die bereits um 1700 die Einbildungskraft als Ursache der Träume benannt hatten – mit einem entscheidenden Unterschied allerdings, der die mittlerweile gewonnene Autonomie der Literatur im Umgang mit vorgefundenem Wissen erneut demonstriert. Während Imagination und Traum von der frühneuzeitlichen Philosophie im Namen der Vernunft gänzlich abqualifiziert und von der Poesie höchstens in den engen Grenzen des Wahrscheinlichen geduldet wurden, verschmelzt die Romantik Traum, Imagination und Poesie zu einer unauflöslichen Entität, der sie zugleich den absoluten Vorrang vor allen anderen Wissensformen zubilligt.

Die romantische Traumtheorie schlägt sich zum einen auf der Ebene der literarischen Formen und Gattungen nieder. Novalis' Forderung nach der Romantisierung der Welt findet sich in einer seiner Fragmentsammlungen. Dies ist beileibe kein Zufall, denn keine Gattung ist geeigneter, den behaupteten Konnex von Poesie und Traum bereits auf der formalen Ebene des Textes zu verdeutlichen, als das Fragment. Der Romantik geht es nicht nur um die herkömmliche Darstellung von Träumen *in* der Literatur – also um den Traum als Motiv –, sondern auch um die Darstellung von Träumen *als* Literatur – also um den Traum als literarische Form. Die Formen der Literatur sollen den Formen des Traums entsprechen. Und dies trifft für Fragmente zu: Sie verweigern sich – wie der Traum – der Geschlossenheit, Kohärenz und sofortigen Verständlichkeit. Stattdessen kommen sie – ebenso wie ein Traum – inkohärent, zufällig aufblitzend, teils widersprüchlich und bedeutungssoffen daher.

Auch der Roman erfüllt die romantische Forderung nach Übereinstimmung zwischen den Formen des Traums und den Formen der Literatur. Dies lässt sich paradigmatisch anhand von Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1801) aufzeigen. Der am Beginn des Romans stehende Traum Heinrichs erzählt bereits, in enigmatisch verdichteter und verfremdeter Form, von seinem zukünftigen Lebensweg. Wie in Lessings *Miss Sara Sampson* wird also auch in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* aus Traum Lebenswirklichkeit. Doch ebenso wenig wie bei Lessing liegt bei Novalis ein Rückfall in das Konzept prophetisch-orakelhafter Träume vor. Denn keine metaphysisch-göttliche Instanz offenbart dem träumenden Helden seine Zukunft und wacht über sein weiteres Geschick, sondern der Traum

entspringt allein seiner subjektiven und poetischen Imaginationsfähigkeit. Und auch die Realisierung des Traums verdankt sich der Tatsache, dass Novalis' Protagonist, sozusagen mit traumwandlerischer Sicherheit, den Bildern seiner Phantasie folgt, ohne überhaupt – und darin über den Aufklärer Lessing natürlich weit hinausgehend – einen prinzipiellen Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit in Erwägung zu ziehen:

Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, eine sonderliche Erscheinung, die auch ohne noch an göttliche Schickung dabey zu denken, ein bedeutsamer Riß in den geheimnisvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt? [...] Gewiß ist der Traum, den ich heute Nacht träumte, kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift, und sie in mächtigem Schwunge fortreibt.¹⁵

Auch auf erzähltechnischer Ebene unterscheidet sich Novalis' Traumroman von den literarischen Traumtexten der vorromantischen Epochen. So bildet seine von Zeitsprüngen und Schauplatzwechseln geprägte Erzählstruktur die eigentümliche Dramaturgie von Träumen ab, die ebenfalls die Gesetze von Kausalität, Raum und Zeit außer Kraft setzen. Der Traum ist somit nicht, wie vor der Romantik, lediglich Teil des Romangeschehens, sondern der Traum wird zum Roman und der Roman zum Traum.

Weitere bedeutende Romane der Romantik liegen im Wesentlichen auf der Linie von Novalis' Traumverständnis und Traumeuphorie, setzen jedoch auch eigene Akzente. So konzipiert Ludwig Tiecks Roman *William Lovell* (1795-1796) den Traum ebenfalls als Ausdrucksmedium von Sehnsüchten und Wünschen, die über das individuelle Begehren des Träumers hinaus auf eine kollektive Ebene führen können. Seine Imaginationsfähigkeit und die ihr entwachsenden Träume gewähren dem Menschen auch imaginäre Einblicke in die Zukunft. Diese Bilder zirkulieren nach romantischer Vorstellung durch Seelenwanderung im gesellschaftlichen Kollektiv, wo sie, ähnlich den Wunschträumen des Einzelnen, realitätsverändernde Kraft entfalten. Clemens Brentanos Roman *Godwi* (1801) enthält sich hingegen jeder mystisch-spekulativen Traumtheorie und -poesie, um vielmehr die künstlerische und ästhetische Eigenqualität von Träumen zu betonen. Was der Mensch im Traum erlebt, ist demnach neben vielem anderen auch Kunst.

¹⁵ Novalis, „Heinrich von Ofterdingen“, in: *Novalis: Werke*, hg. Mähl und Samuel. Bd. 1: *Das dichterische Werk*, hg. Samuel, 237-414; 244.

Das Traumgeschehen in den Texten der sogenannten ‚schwarzen Romantik‘ sowie der phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts dringt hingegen weiter in jene Areale der menschlichen Psyche vor, die den Wahnsinn, die Amoralität, das Verbrechen und vor allem die Angst beherbergen. In der deutschen Literatur stehen die Texte E.T.A. Hoffmanns – vor allem die Erzählungen *Der Magnetiseur* (1814), *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816) oder *Der Sandmann* (1816) – exemplarisch für diese Tendenz.

Gut 100 Jahre nach Erscheinen des *Sandmann* – im Jahr 1919 – leitete Sigmund Freud aus der Lektüre der Erzählung seine psychoanalytische Theorie des Unheimlichen ab. Wenn sich Phantastisches mit Alltäglichem vermische, oder wenn längst überwunden geglaubte Ängste und Komplexe plötzlich wiederkehren, ereigne sich, so Freud, das Unheimliche. Nicht nur Nathanael – der Hauptprotagonist im *Sandmann* – sondern viele Figuren in Hoffmanns Texten werden von solchen Grenzverschiebungen zwischen Phantasie, Traum, Realität, Verdrängtem und Wiederkehrendem heimgesucht. Doch auch Hoffmann lässt es nicht mit der Darstellung von Träumen *in* der Literatur bewenden; auch auf struktureller Ebene sollen Text und Traum zur Deckung kommen. So führt die komplexe Erzähltechnik Hoffmanns dazu, dass sowohl die Protagonisten seiner fiktionalen Textwelten als auch der Leser nicht mehr eindeutig zwischen Wirklichkeit und Traum unterscheiden können. Hoffmanns Erzählungen zu folgen, heißt, sich nie ganz sicher sein zu können, ob das, was erzählt wird, nicht ebenso gut ein Traum sein könnte. Diese knappen Hinweise auf die große Bedeutung der Erzählungen Hoffmanns für die Psychoanalyse Freuds sowie die anderen Beispiele literarischer Gestaltungen des Traums als Äußerungsform des Unbewussten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigen, dass die Literatur bereits lange vor Freud viel ‚Freud‘ beinhaltet.

Literarische Träume nach Freud

Mit Sigmund Freuds psychoanalytisch fundierter *Traumdeutung* (1900), die Träume als Symptome individueller psychischer Dispositionen und Deformationen versteht, die als Resultate neurosenverursachender Zwänge der Kultur zugleich überindividuelle Ursachen haben können, erreicht die Szientifizierung und Entmystifizierung des Traumwissens ihren vorläufigen Höhepunkt. Zur Beantwortung der Frage, was die Literatur nach Freud vom Traum noch zu sagen hat, sei erneut darauf verwiesen, dass die moderne, autonome Literatur die Freiheit besitzt, mit wissenschaftlichen

Erkenntnissen nach eigenem – also künstlerischem – Gutdünken zu verfahren. Sie kann sich mithin von der Psychoanalyse und der Traumdeutung inspirieren lassen, ohne deren Theoreme oder Termini deckungsgleich in poetische Texte übersetzen zu müssen.

So geht beispielsweise Thomas Mann mit der Psychoanalyse und Traumdeutung höchst eigensinnig um, indem er sie mit weiteren kulturtheoretischen Sinnangeboten kombiniert. Die Träume Gustav von Aschenbachs in der Novelle *Tod in Venedig* (1911) oder Hans Castorps im Roman *Der Zauberberg* (1924) spiegeln deren Zerrissenheit zwischen bürgerlicher Norm und dem begehrten Normbruch, die Thomas Mann in Traumsymbole überführt, die auf Nietzsches Unterscheidung zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen als Gegensatz zwischen Ordnung und Rausch zurückgehen. Von allen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts verfügt Arthur Schnitzler wohl über das profundeste Wissen über die Lehren Freuds. Insbesondere die 1925-1926 erschienene *Traumnovelle* kann als literarisierte Illustration psychoanalytischer Traumdeutung gelesen werden. In gegenläufigen Erzählsträngen werden die sexuellen Phantasien eines Ehemannes während eines nächtlichen Streifzuges durch eine traumhaft verwirrende und verlockende Stadt dargestellt, während zur gleichen Zeit die gleichfalls sexuellen Wünsche seiner schlafenden Ehefrau im Traum vorgeführt werden und dort in Erfüllung gehen. Franz Kafka schließlich ist jener Autor der klassischen Moderne, der sowohl das motivische als auch das narrative Potenzial literarischer Träume erschließt. Seine Traumotive entstammen vielfach den eigenen Tag- und Nachtträumen, die Kafkas Tagebücher und Briefe dokumentieren und kommentieren. Literarisch umgesetzt werden sie indes mit Hilfe spezifischer Erzähltechniken – Überblendungen und Zeitsprüngen beispielsweise – welche die zeitliche und räumliche Eigenlogik von Träumen narrativ nachvollziehen. Ebenso deutlich wie die Annäherungen Kafkas an Psychoanalyse und Traumdeutung fallen jedoch auch seine Absetzbewegungen aus. Zum einen distanziert sich Kafka explizit von Freuds rein therapeutischer – und damit pathologisierender – Beobachtung der Träume, die ihre ästhetischen, imaginativen und schöpferischen Potenziale gänzlich ignoriert. Zum anderen tragen weder die Träume von Kafkas Figuren noch die spezifische Traumpoetik und Traumnarrativik seiner Texte irgendetwas zu ihrer abschließenden Deutung bei. Diese Sinnoffenheit der Träume und Texte widerspricht den Intentionen und Praktiken Freudscher Traumdeutung fundamental. Während Freud den manifesten Traum mit analytischem Blick durchdringt, um den latenten Traumgedanken und seine pathologischen Ursachen freizulegen, stößt der Leser der Erzählungen und

Romane Kafkas auf einen schier unendlichen Horizont an Deutungsmöglichkeiten. Dass gerade die Mehrdeutigkeit seiner Texte – die wiederum ein Privileg jeder modernen Kunst ist – die größte Distanz gegenüber Freud verursacht, war auch Kafka augenscheinlich wohlbewusst. Dies zeigen exemplarisch seine Kommentare zu einem seiner bis heute meist gedeuteten Texte, zur Erzählung *Das Urteil* aus dem Jahr 1912. „Gedanken an Freud natürlich“ schreibt Kafka am 23.9.1912 in sein Tagebuch am Morgen nach jener Nacht, in der er *Das Urteil* nach eigenen Angaben „vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben“ hatte.¹⁶ Wenig später, am 3. Juni 1913, richtet er an seine Verlobte Felice Bauer – der er die Erzählung zugleich widmet – brieflich die Frage: „Findest Du im ‚Urteil‘ irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären.“¹⁷

Mit den Mitteln der Traumdeutung und der Psychoanalyse ist also weder Kafkas Texten noch seiner Person mit letztgültiger Sicherheit beizukommen. Seine Erinnerung daran, dass er *Das Urteil* innerhalb weniger Nachtstunden, also *quasi* ohne größere Interventionen des kritisch-reflexiven Bewusstseins, niedergeschrieben habe, weist indes auf eine erst in den 1920er Jahren zum Durchbruch gelangende Praxis künstlerischer Traumverarbeitung voraus. Die *Avantgarde*-Bewegung des französischen Surrealismus hatte sich – erstmals kunstübergreifend in Literatur, Malerei und Film – die möglichst unmittelbare Darstellung des Unbewussten und der Träume zum Ziel gesetzt. Die von den surrealistischen Literaten praktizierte „*écriture automatique*“ („automatisches Schreiben“) diente der unreflektierten Wiedergabe von Gedankenströmen und Traumsequenzen, um auf diese Weise das Unbewusste möglichst unverstellt zu Wort kommen zu lassen. Die Surrealisten und ihre automatischen Niederschriften zeigen ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zur Freudschen Psychoanalyse und Traumdeutung wie Kafka. Nicht die diagnostischen und therapeutischen Dimensionen des Unbewussten und der Träume sind hier von Interesse, sondern die Freisetzung der ästhetischen Potenziale unbewussten und traumhaften Erlebens zu kreativen Zwecken. Der Surrealismus war die bislang letzte literarische und künstlerische Strömung, die derart intensiv vom Traumgeschehen inspiriert wurde.

¹⁶ Franz Kafka: *Tagebücher*, hg. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (Frankfurt a.M.: Fischer, 2002), 460.

¹⁷ Franz Kafka: *Briefe. 1913-März 1914*, hg. Hans-Gerd Koch (Frankfurt a.M.: Fischer), 2002, 201.

Mittlerweile beherrschen die Neurowissenschaften das außerliterarische Feld der Traumdiskurse. Sie betrachten den Traum weder als Resultat von Umweltreizen noch als Manifestation unbewusster Triebstrukturen, sondern einzig als Produkt selbstreferenzieller Informationsverarbeitungsprozesse des Gehirns. Ob und wie die zeitgenössische Literatur auf das Welt- und Traumbild der Neurowissenschaften reagiert, wird die Zukunft zeigen.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André. *Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Träumen in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck, 2002.
- und Christiane Leiteritz. Hg. *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- Aristoteles. *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*. Hg. Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Descartes, René. *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen. (Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences)*. Hg. Karl Maria Guth. Berlin: Books on Demand, 2013 [1637].
- Engel, Manfred. „Träumen und Nichtträumen zugleich‘: Novalis’ Theorie und Poetik des Traumes zwischen Aufklärung und Hochromantik“. In: *Novalis und die Wissenschaften*. Hg. Herbert Uerlings. Tübingen: de Gruyter, 1997. 143-168.
- . „Die Erfindung der Verdrängung?: Literarische Träume der Spätaufklärung“. In: *Transactions of the Ninth Congress on the Enlightenment*. Vol. 3. Ed. Andrew Strugnell. Oxford: Voltaire Foundation, 1996. 1050-1054.
- . „Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert: Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur“. *Scientia Poetica* 2 (1998): 97-128.
- . „Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur: Am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik“. In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt et al. Tübingen: Niemeyer, 2002. 65-91.
- Gehring, Petra. *Traum und Wirklichkeit: Zur Geschichte einer Unterscheidung*. Frankfurt a.M.: Campus, 2008.
- Gerok-Reiter, Annette und Christine Walde. Hg. *Traum und Vision in der Vormoderne: Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*. Berlin: Akademie, 2011.
- Homer. *Ilias*. Hg. Karl Bayer, Manfred Fuhrmann und Gerhard Jäger. Übertragen von Hans Rupé. München: Artemis, 1989.
- . *Odyssee*. Hg. Karl Bayer, Manfred Fuhrmann und Gerhard Jäger. Übertragen von Anton Weiher. München: Artemis, 1990.
- Koch, Hans-Gerd. Hg. *Franz Kafka: Briefe. 1913-März 1914*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002.
- , Michael Müller und Malcolm Pasley. Hg. *Franz Kafka: Tagebücher*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002.

- Latacz, Joachim. „Funktionen des Traums in der antiken Literatur“. In: *Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*. Hg. Therese Wagner-Simon und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984. 10-31.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Miss Sara Sampson*. In: *Lessings Werke*. Hg. Kurt Wölfel. Bd. 1: *Gedichte. Fabeln. Dramen*. Frankfurt a.M.: Insel, 1967. 167-247.
- Mähl, Hans Joachim und Richard Samuel. Hg. *Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. München: Hanser, 1978.
- Manuwald, Bernd. „Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike“. In: *Traum und Träumen: Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*. Hg. Rudolf Hiestand. Düsseldorf: Droste, 1994. 15-42.
- Näf, Beat. *Traum und Traumdeutung im Altertum*. München: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- Platon. *Politeia*. In: *Sämtliche Werke: Übersetzt von Friedrich Schleiermacher*. Hg. Walter. F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958. Bd. III. 67-310.
- Schiller Friedrich. *Die Räuber*. In: *Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. Klaus-Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz et al. Bd 2: *Dramen I*. Hg. Gerhard Kluge. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988. 9-312.
- Stiening, Gideon und Robert Vellusig. Hg. *Poetik des Briefromans: Wissens- und mediengeschichtliche Studien*. Berlin: de Gruyter, 2012.
- Walde, Christine: „Traum und Traumdeutung in der griechisch-römischen Antike oder vom Zwang, Träume zu deuten“. In: *Traum und Vision in der Vormoderne: Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*. Hg. Annette Gerok-Reiter und Christine Walde. Berlin: Akademie 2011. 21-44.
- Wolff, Christian. *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*. Hg. Charles A. Corr. Hildesheim: Olms, 2003 [1983] [1751].

Schlaf, Traum, Drogen: Der veränderte Bewusstseinszustand als Thema der Film- und Videokunst

EVA WATTOLIK

Abstract: Das Irrationale hat Künstler immer interessiert. Weithin bekannt sind die Versuche der Surrealisten, Inhalte von Träumen zu visualisieren. Weniger gut erforscht hingegen sind die hier angesprochenen Experimente in der Film- und Videokunst aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seit den 1960er Jahren wurden Schlafende teilweise über mehrere Stunden hinweg mit der Kamera aufgenommen, oder es wurde versucht, durch die Wahl entsprechender Gestaltungsmittel wie Zeitlupe, Zufallsanordnungen oder Reizüberflutung traumähnliche Wahrnehmungszustände zu imitieren oder gar beim Betrachter auszulösen. Anhand dreier exemplarischer Arbeiten der Künstler Stan Brakhage, Andy Warhol und Rodney Graham wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise etwa ein innerer Zustand sichtbar werden soll und welche weiteren Kontexte – beispielsweise tiefenpsychologische Traumanalyse oder Kritik an der Filmindustrie – angesprochen werden.

Wie soll das Träumen, das kaum nur an die Oberfläche des Bewusstseins tritt, in angemessener Weise sichtbar gemacht werden? Eine Anzahl von Kunstschaaffenden interessierte sich für dieses Problem und fand im Laufe der Zeit verschiedene ästhetische Lösungen. Besonders bekannt ist beispielsweise Johann Heinrich Füsslis' Gemälde *Nachtmahr* (1781), das eine rücklings überstreckt von ihrer Liege herabhängende Schlafende zeigt, auf deren Bauch ein trollartiges Wesen hockt. Hinter ihr steckt ein Pferd seinen Kopf zwischen zwei roten Vorhängen hindurch und starrt mit weit aufgerissenen Augen auf sie. Nicht nur für die mit dem Alpdruck einhergehenden bizarren Traumbilder, sondern auch für das Körpergefühl der Träumenden wurde hier eine passende Darstellung gefunden. Ein anderes Beispiel liefert die hochformatige Radierung *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799), in der Francisco de Goya y Lucientes den Alptraum des beim Schreiben am Tisch Eingenickten visualisiert, indem er ihn von Fledermäusen, Eulen und anderem aus dem Hintergrund hervorkommenden Getier bedrängt sein lässt. Der hohe Schwarzanteil und der eng gesetzte Bildausschnitt verstärken den Eindruck der Beklemmung.

Mit Erfindung der Psychoanalyse wurde der Traum – insbesondere nach dem Erscheinen von Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) – als Ausdruck des Unbewussten aufgefasst. Die Surrealisten Salvador Dalí und Max Ernst nahmen diese Theorie auf und schufen auf je eigene Weise Bilder, die mehr auf eine innere als auf eine äußere Welt verweisen sollten. Ihre assoziativ

oder gar absurd wirkenden Motivkombinationen – zum Beispiel zerfließende Uhren in einer Wüstenlandschaft – werden von Kritikern gerne als traumartig charakterisiert. Damit soll eine allgemein menschliche Erfahrung angesprochen werden, in der die Gesetze der Natur und der Logik scheinbar nicht gelten. Neben dem Motiv ist es bei den Surrealisten auch der spezifische Werkprozess, der dem Unbewussten zur Gestalt verhelfen soll. Eine Spielart der zur Anwendung kommenden künstlerischen Verfahren ist beispielsweise in Ernsts *Totem und Tabu* (1941) zu finden. Hier wurde die Komposition zunächst mit Hilfe eines Abklatschverfahrens angelegt: Farbe wurde auf eine Glasscheibe aufgetragen, die Scheibe wiederum mit der bemalten Seite auf die Leinwand gelegt. Beim Entfernen des Glases entstanden zufällige Farbeffekte, die Ernst – wie bei dem 1921 erfundenen psychodiagnostischen Verfahren des *Rorschachtests* – als Projektionsfolie für seine Imaginationskraft verwendete und zu einer von Phantasiewesen bevölkerten Landschaft umgestaltete. Das fertige Gemälde zeigt also gewissermaßen das, was der Künstler zu erkennen glaubte. Es manifestiert ein inneres Bild.

Auch Rodney Graham (geb. 1949), Andy Warhol (1928-1987) und Stan Brakhage (1933-2003), die im Folgenden mit jeweils einer Film- beziehungsweise Videoarbeit vorgestellt werden, setzten sich mit dem Schlaf beziehungsweise dem nicht-bewussten Zustand auseinander und wandten dabei unterschiedliche Strategien an. Zunächst wird das Video *Halcion Sleep* (1994) von Graham, einem in der Nähe von Vancouver in Kanada geborenen und mit verschiedenen Medien arbeitenden Konzeptkünstler, besprochen. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit Warhols 16-mm-Film *Sleep* (1963). Zuletzt soll es um Brakhages Film *Mothlight* (1963) gehen, der ohne den Einsatz einer Kamera hergestellt wurde. Die Arbeit entstand zwar im gleichen Jahr wie Warhols *Sleep*, Brakhage hatte aber schon 1952 damit begonnen, experimentelle Filme zu drehen. Er gehört also einer früheren Generation als Warhol an, der der New Yorker *Pop Art* zugerechnet wird. Keines der Werkbeispiele fällt unter die Kategorie des Unterhaltungs- oder Spielfilms, wie man ihn im Kino oder Fernsehen sehen kann. Keines der Werke will eine fesselnde Geschichte erzählen. Vielmehr reflektieren alle drei die grundlegenden Voraussetzungen der Produktion oder Aufführung von laufenden Bildern, wie etwa Farbe oder Struktur, Dauer, Licht oder das Zelluloid beziehungsweise Magnetband. Auch wenn Filme und Videos im Gegensatz zur Malerei dazu geeignet sind, Zeit, beziehungsweise das, was in der Zeit wahrgenommen wird, zu gestalten, so bleibt doch das Problem der Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit bestehen.

Rodney Graham: Das Video als Deckerinnerung

Schon zu Beginn seiner Laufbahn hatte sich Graham für den Wahrnehmungsvorgang des Auges interessiert und diesen in Relation zum Fotoapparat gesetzt. So war er 1976 mehrmals in der Nacht, lediglich mit einer Polaroid-Kamera ausgestattet, durch einen Wald oder eine Parkanlage gelaufen. Mit Hilfe des Blitzlichts seiner Kamera hatte er seine Umgebung angeleuchtet, sodass er sie überhaupt sehen konnte. Dabei ging es ihm um zweierlei: zum einen um das Nachbild, das auf seiner Retina weiterbestand, auch wenn der Blitz schon vergangen war und er die reale Umgebung nicht mehr sehen konnte, zum anderen um das Foto dieser Umgebung, das die Kamera hervorbrachte.¹ In dem im Folgenden besprochenen 26-minütigen Schwarz-Weiß-Video *Halcion Sleep* (1994, Abb. 1) interessierte sich Graham ebenfalls für das Nach-Außen-Legen eines inneren Zustands. Diesmal war es das angenehme Träumen, das zum Gegenstand seines Werkes wurde.

Auf der Rückbank eines Kleintransporters sieht man den Künstler in einem altmodisch gestreiften Pyjama und mit leicht angewinkelten Knien auf der Seite daliegen, während der Wagen durch die Nacht fährt. Die Kamera ist an gleichbleibender Stelle zwischen den beiden Vordersitzen fixiert und dokumentiert den Schlafenden über die ganze Laufzeit des Videos hinweg. Der Bildausschnitt umfasst die rückwärtige Bank mit dem Schlafenden, aber auch das Rückfenster und die beiden hinteren Seitenfenster. Da es regnet, bricht sich das Licht der Umgebung in den Tropfen auf den Scheiben und facettiert sich in einzelne leuchtende Punkte, die aufscheinen und wieder vergehen. In regelmäßigen Abständen durchmisst der Scheibenwischer das Fensterfeld.

Der durchgängigen Aufnahme ist ein Vorspann vorangestellt, der den Titel des Videos in Großbuchstaben – „HALCION SLEEP“ – und eine Erläuterung der weiteren Umstände des Geschehens liefert:

In der Nacht des 25. Oktober 1994 legte ich mich in dem gemieteten Zimmer eines Motels am Rand Vancouvers zum Schlaf, nachdem ich 0,5 mg eines Beruhigungsmittels genommen hatte, dessen Markenname – Halcion – friedvolle Erinnerungen an die Vergangenheit heraufbeschwört.

Später in der gleichen Nacht wurde ich von meinem Bruder und einem Freund zu einem wartenden Auto gebracht. Während des Schlafs wurde ich

¹ Vgl. Rodney Graham, „Halcion Sleep, 1994“, in: *Rodney Graham*, Kat. Ausst. Düsseldorf (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), 20-21.

zu meinem Appartement im Stadtzentrum gefahren und in mein eigenes Bett gelegt, wo ich bis zum Morgen schlief.²

Es entspricht einer durchgängigen künstlerischen Strategie Grahams, seine Werke durch Textbeigaben zu ergänzen. Auch deshalb ist es notwendig, den Vorspann aufmerksam zu analysieren. Zwei Aspekte fallen dabei auf: Erstens werden durch die Angabe von Daten der dokumentarische Wert der Aufnahme bekräftigt und die vergangene Realität des Ereignisses nachdrücklich bezeugt. So werden der Zeitpunkt, 25. Oktober 1994, genannt, der Ort, ein Motel außerhalb von Vancouver, und die genaue Dosis des Schlafmittels, das der Künstler einnimmt, bevor er von seinem Bruder und seinem Freund in einen Wagen geladen und wieder in sein Appartement in der Innenstadt gefahren wird. An anderer Stelle gibt Graham zudem an, dass es sich um die doppelte Dosis des Schlafmittels handelte.³ Der Künstler stellte also sicher, dass er von der nächtlichen Fahrt keine Notiz nehmen konnte. Erst im Nachhinein bewies ihm die Videoaufnahme, dass der Vorgang tatsächlich stattgefunden hatte. Zweitens weist der Vorspann darauf hin, dass der Name „Halcion“ mit der Vorstellung von friedlichen Erinnerungen an die Vergangenheit verbunden ist. Der Ausdruck „halkyonische Tage“ findet seinen Ursprung in der griechischen Mythologie und bezeichnet eine kurze Ruhephase. Ovid erzählt in den *Metamorphosen* (1-8 n. Chr.) davon, dass Alkyone im Traum vom Tod ihres Mannes Keyx, König von Trachis, erfahren habe. Dass er ertrunken sei, habe ihr der Gott des Traumes und des Schlafes Morpheus auf Befehl der Göttin Juno übermittelt. Daraufhin habe sich Alkyone ins Meer gestürzt, sei jedoch in diesem Moment gemeinsam mit ihrem Mann von den Göttern in einen Eisvogel verwandelt worden. Alkyone baue in der Gestalt eines Eisvogels ihr Nest auf dem Meer, wo es frei in den Wellen treibe. Ihr Vater Äolus, der Gott der Winde, Sorge währenddessen für eine ruhige Wetterlage.⁴

² [Eigene Übersetzung] „On the night of October 25, 1994, I went to sleep in a rented room in a motel on the outskirts in Vancouver after taking .5mg of a sedative whose brand name – Halcion – evokes peaceful memories of the past.

Later that same night I was moved by my brother and a friend to a waiting car. I was driven, as I slept, to my apartment in the center of the city and put into my own bed, where I slept until the morning.“

Der Text ist abgedruckt in: Sara Krajewski, „The Trip is the Thing: The Cinematic Experience in Rodney Graham’s Films“, in: *Rodney Graham: A Little Thought*, Kat. Ausst. Toronto (New York: D.A.P., 2004), 25-36; 29.

³ Vgl. *Rodney Graham*, 112.

⁴ Vgl. Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*, hg. Erich Rösch (München: Heimeran, 1974), 11.

Übertragen auf *Halcion Sleep* kann damit wie folgt formuliert werden: So wie die Jungen der Alkyone in ihrem Nest wohl behütet auf dem offenen Meer schwimmen, so wird Graham sicher im Auto durch die regnerische Nacht gefahren. Der Künstler berichtet außerdem, er habe eine Kindheits-erinnerung zum Ausgangspunkt seines Werkes genommen. Oft habe er auf der Heimfahrt von Ausflügen auf der Rückbank des Autos friedlich geschlummert, während seine Eltern am Steuer saßen. Lediglich für kurze Momente sei er dann aufgewacht, um sogleich wieder in den behüteten Schlaf zurückzusinken.⁵ Graham brachte *Halcion Sleep* auch mit dem von Freud geprägten Begriff der „Deckerinnerung“ („*screen memory*“) in Verbindung, die, wie der Künstler es formulierte, Erfindungen des Unbewussten seien, die andere, oft traumatische Erinnerungen verdecken sollten.⁶ Freud selbst sprach von äußerst lebendigen, aber erstaunlich unbedeutenden Erinnerungen an die frühe Kindheit, deren eigentliche Bedeutung in ihrer assoziativen Beziehung zu einem verdrängten Ereignis bestünde, das oft noch weiter zurückläge.⁷ Dies unterstellt der von Graham geschilderten Kindheitserinnerung – ob durch das Bewusstsein erfunden oder nicht – ein mit ihr assoziiertes, vergessenes und möglicherweise traumatisches Erlebnis. Wenn die „Deckerinnerung“ neuinszeniert wird, diese Neuinszenierung vom Künstler aber nicht erinnert werden soll, so wiederholt sich darin der Gegensatz von sich dem Bewusstsein entziehendem Ereignis, hier der nächtlichen Autofahrt im Jahr 1994, und dem Erinnerungersatz, hier dem Video, das vom Künstler im Nachhinein betrachtet werden kann. Das Video stellt im doppelten Wortsinn eine Übertragung dar.

Der Handlung scheint also im Sinne eines Selbsttests – Graham sprach von einer *performance* – Bedeutung zuzukommen. Grant Arnold, der die Biographie des Künstlers aufarbeitete, bezeichnete *Halcion Sleep* gar als ein regressiv ausgerichtetes „*re-enactment*“ („Wieder-Aufführung“). Weniger aber geht es hier um eine tiefenpsychologische Selbsttherapie des Künstlers als vielmehr um das vergebliche Angeln nach etwas Verborgenem, das Ins-Werk-Setzen eines närrischen Beinahe-Auftauchens und Wieder-Verschwindens von Etwas, das so gut wie erfasst ist – kurz gesagt, um die Unmöglichkeit einer scheinbar naheliegenden Erkenntnis. Da Graham für den besonderen Anlass einen altmodisch gestreiften Pyjama trug, wird sein

⁵ Vgl. Rodney Graham, 112.

⁶ Vgl. Rodney Graham, „Siting Vexation Island“, in: *Island Thought: Canada XLVII Biennale di Venezia*, ed. Loretta Yarlow, Kat. Ausst. Venedig (Toronto: Art Gallery of York University, 1997), 9-18; 10; 13.

⁷ Vgl. Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (Bremen: Outlook, 2012 [1904]), 52-53.

Abbild auch von einer anderen, von ihm gespielten Identität überlagert. Arnold sieht darin eine Anspielung auf den *film noir* der 1940er und 1950er Jahre. Ein wiederkehrendes Motiv sei das der Entführung des Protagonisten, der schließlich am Stadtrand verhört werde.⁸ Fasst man das Video als eine lange Einstellung im Kontext einer Detektivgeschichte auf, so werden dem Betrachter ausgerechnet die eigentlich spannenden Passagen, nämlich der Beginn der Entführung und das Verhör, vorenthalten – und zwar zugunsten eines Teils der Handlung, der im Erzählkino üblicherweise mit Hilfe einer ‚Ellipse‘ (Auslassung) überbrückt wird.

Beim Betrachten des scheinbar so ereignislosen Videos geht der Blick schon bald vom Körper des nahezu regungslos Daliegenden zum Lichtspiel in der Rückscheibe, das während der Fahrt zunimmt. Da der Weg in die beleuchtete und belebte Stadt führt, sieht man den Widerschein der Straßenbeleuchtungen, Ampeln, anderer Fahrzeuge oder beleuchteter Schaufenster. Wie bei einer Gedankenblase scheint das Fenster aber auch die Aktivität des Gehirns – das Aufleuchten und Verglimmen elektrischer Impulse – anzuzeigen. Im Gegensatz zu Füssli und Goya wird bei Graham gewissermaßen der naturwissenschaftlich geprägte Blick des Schlaflaboranten poetisiert. Graham verwendete selbst den Begriff der „Traumprojektion“ („*dreamprojection*“).⁹ Mit dem Begriff der „Traumprojektion“ ist wiederum der der „Traumfabrik“ assoziiert, wie die Filmindustrie Hollywoods genannt wird. Das Rückfenster wird zu einer Metapher für das Kino, zu einem verdoppelten Lichtbild, das die Projektion des gesamten Videos reflektiert. Nicht nur die liegende Figur im Auto träumt, auch der Zuschauer träumt gerade. Während das Erzählkino sein Publikum aber in der Regel vollkommen in die illusionistische Welt der Erzählung zu ziehen versucht, wird es bei *Halcion Sleep* schon aufgrund der Doppelung der Projektionsfläche seiner selbst bewusst und – so wäre zu folgern – die unwillkürliche Übertragung wird unterbrochen.

Im Jahr 1974 veröffentlichte Jean-Louis Baudry einen Aufsatz mit dem Titel „Die ideologischen Effekte des grundlegenden kinematographischen Apparats“, der fortan zum Standard der psychologisch geprägten Kinetheorie gehören sollte. Der Autor ging von einer bekannten These Jacques Lacans aus, die besagt, dass das Kleinkind im Alter zwischen sechs und acht Monaten in jenem Moment, in welchem es sich erstmals mit dem eigenen

⁸ Vgl. Grant Arnold, „It Always Makes Me Nervous When Nature Has No Purpose‘: An Annotated Chronology of the Life and Work of Rodney Graham“, in: *Rodney Graham: A Little Thought*, 181-196; 190.

⁹ „Diese Bilder sollten weniger als Realität, sondern eher als Traumprojektionen oder Gedankenblasen erscheinen.“ *Rodney Graham*, 112.

Spiegelbild identifiziere, sich selbst als Ganzheit konstituiere. Für den Kinobesucher postulierte Baudry eine ähnliche Situation. So wie der Zustand des Kleinkinds durch reduzierte körperliche Bewegungsfreiheit bei gleichzeitiger fortgeschrittener Ausbildung des Sehsinns geprägt sei, so befände sich auch der im Kinossessel sitzende Filmbetrachter in einer stark bewegungseingeschränkten Situation, während sein Sehsinn besonders aktiv sei. Die Kinoleinwand nehme den Platz des Spiegels ein und diene auch im übertragenen Sinne als Projektionsfläche für das eigene Selbst. Der Zuschauer identifiziere sich nicht nur mit dem Protagonisten des Films, sondern vor allem mit dem allmächtigen Kamerablick. Auch auf der basalen materiellen Ebene sei Film durch Zerstückelung und eine bloße Vortäuschung von Kontinuität geprägt, da sich der Anschein von Bewegung auf der Grundlage von Einzelbildern bilde, die erst im Zuge des Wahrnehmungsvorgangs zu einer flüssigen Bewegungsabfolge verschmelzen. Die Vortäuschung von Vollständigkeit und Kohärenz, die dem alltäglichen Erleben von Zufälligkeit und Beliebigkeit entgegenstehe, bediene einen starken Wunsch des Betrachters, sie begünstige aber auch dessen Unmündigkeit. Aus diesem Grund sei prinzipiell jede Offenlegung der Bedingungen von Kino, also alles, was die Illusion von Ganzheit unterbräche, ein potentiell revolutionärer Akt.¹⁰

Die Theorie Baudrys gilt heute als überholt. So wäre etwa einzuwenden, dass Kinozuschauer den Filmen nicht nur passiv ausgeliefert sind, sondern sie auch aktiv betrachten. Zudem unterscheidet sich die Projektionsleinwand faktisch von einem Spiegel, sodass in Frage zu stellen ist, inwieweit beides überhaupt gleichgesetzt werden kann. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die von Baudry aufgestellte These zahlreiche Künstler beschäftigt hat. Das Unterlaufen illusionistischer Mittel im experimentellen Film oder in der Film- und Videokunst beinhaltet häufig einen aufklärerischen Impuls. Solches gilt auch für die Verdoppelung der Projektionsfläche in *Halcion Sleep*, genauso wie das Unterlassen eines filmischen Erzählens.

Zurückkommend auf die Frage, wie das Träumen in Filmen und Videos umgesetzt werden kann, wären aus der Betrachtung von Grahams *Halcion Sleep* zwei Möglichkeiten abzuleiten. Erstens kann der schlafende Körper aufgenommen, der wahrscheinlich Träumende während des Träumens also dokumentiert werden. Zweitens können Mittel der Darstellung gefunden werden, die der Qualität des inneren Vorgangs gerecht werden, hier die

¹⁰ Vgl. Jean-Louis Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly* 28.2 (1974): 39-47.

fließende und andauernde Veränderung eines Seheindrucks. Beide Darstellungsmöglichkeiten haben ihre Grenzen, die bei Graham auch zum Thema werden. So sagt das Äußere des Schlafenden kaum etwas über dessen Innenleben aus. Ein Bild des inneren Vorgangs ist immer *nur* ein bildhafter Vergleich, gewissermaßen eine Metapher. Grahams *Halcion Sleep* aber lebt nicht zuletzt von der Gegenüberstellung dieser beiden Aspekte und von der Gewitztheit, diese in einem alltäglichen Motiv, der Autofahrt und dem Schlafenden auf der Rückbank, zu finden.

Andy Warhol: Lob der Langeweile

Sicherlich ein Bezugspunkt für Grahams *Halcion Sleep* war der von Warhol in Schwarz-Weiß gedrehte 16-mm-Film *Sleep* (1963). Er wurde mit einer regulären Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen und soll verlangsamt mit 16 oder 18 Bildern pro Sekunde wiedergegeben werden, wodurch die kinematographische Illusion von Bewegung trotz der Zeitlupe immer noch bestehen bleibt. Die Laufzeit dehnt sich auf diese Weise auf eine Dauer von sechs Stunden. Zu sehen ist der schlafende John Giorno – „*giorno*“ bedeutet im Italienischen „Tag“ –, ein Dichter und ehemaliger Börsenmakler aus dem engen Umfeld Warhols. Dass Giorno dem Künstler die Erlaubnis für die Aufnahmen gab, setzte ein besonderes Vertrauensverhältnis voraus. Wer sich in Gegenwart eines Anderen dem Schlaf hingibt, liefert sich wehrlos aus. Die Intimität der Situation transportiert sich auch bei der Betrachtung von *Sleep*.

Im Gegensatz zu Grahams kontinuierlicher Aufnahme besteht *Sleep* aus einer Reihe von Einstellungen, die den Schlafenden von verschiedenen Blickwinkeln aus einfangen. Bedingt durch seinen regelmäßigen Atem dehnen und stauchen sich die teils beleuchteten, teils verschatteten Partien seines Körpers langsam. Zwar scheint es, als zeige der Film die durchgängige Dokumentation einer Nacht, tatsächlich jedoch handelt es sich um eine Montage, die sich aus zehnminütigen sich je zweimal wiederholenden Sequenzen zusammensetzt, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgenommen wurden.¹¹ Es wird berichtet, dass Mitte der 1960er Jahre in manchen Kreisen der Konsum von aufputschenden Amphetaminen üblich war. Über Warhol heißt es, er habe jeden Tag das Viertel einer Tablette zu sich genommen und in den Jahren zwischen 1963 und 1967 angeblich nur

¹¹ Vgl. Jonas Mekas, „The Filmography of Andy Warhol“, in: *Andy Warhol*, ed. John Coplans, Kat. Ausst. Pasadena (New York: New York Graphic Society, 1970), 146-156; 156.

zwei bis drei Stunden pro Nacht geschlafen.¹² Das Ruhebedürfnis zu reduzieren, dient der Leistungssteigerung, denn Zeit ist Geld. Wenn der Künstler vor diesem Hintergrund die sechsstündige Darstellung eines Schlafenden, noch dazu eines ehemaligen Börsenmaklers, ins Werk setzt, so zeigt er damit paradoxerweise etwas durchaus Ungewöhnliches, nämlich das Ausbleiben von Leistung.

Bei der Erstaufführung wurde die Projektion von *Sleep* durch zwei Transistorradios ergänzt, die auf zwei unterschiedliche Rockmusik-Sender eingestellt waren. Dass der Schlafende nicht aus seiner Traumwelt erwachte, muss im Kontext dieses Arrangements besonders kurios gewirkt haben. Auch wurde dadurch die Illusion der Darstellung durchbrochen und die Projektion als eine solche offensichtlich. In einer von David Bourdon überlieferten Anekdote seien einzelne Zuschauer zur Projektionsfläche gelaufen, um dem Abgebildeten gewissermaßen ins Ohr zu rufen, er solle aufwachen.¹³ Auch dies zeigt an, dass *Sleep* einen nur schwachen Immersionsraum schuf und die Erwartungshaltung des Kinogängers, eine spannende Handlung dargeboten zu bekommen, absichtsvoll enttäuschte.¹⁴ Andere Zuschauer hingegen hoben hervor, sie seien bei der Betrachtung des Films in einen meditativen Zustand geraten, die eigene Wahrnehmung habe sich sensibilisiert. Patrick Smith erinnerte sich beispielsweise: „Als ich den Film zum ersten Mal sah, war ich regelrecht hypnotisiert, und ich kann mich immer noch daran erinnern, wie ich bei jeder noch so kleinen Bewegung Giornos erschrak.“¹⁵ Stephen Koch meinte außerdem, dass der Film wie ein Gemälde räumlich-objekthafte Qualitäten entwickle, während der Fluss der Zeit aufgehoben erscheine.¹⁶ *Sleep* entwickelt bildhafte Qualitäten, der Zuschauer kann sich in das bewegte Bild in ähnlicher Weise wie in die Oberfläche eines Gemäldes versenken. Bei einer auf Stillstand eingestellten Wahrnehmung aber können schon kleine Veränderungen spannend wirken.

¹² Vgl. Anna Abrahams, *Warhol Films* (Amsterdam: Rongwrong, 1989), 14.

¹³ Vgl. David Bourdon, „Warhol as Filmmaker“, *Art in America* 59.3 (1971): 48-53; 49.

¹⁴ Vgl. ebd.; vgl. Abrahams, *Warhol Films*, 53.

¹⁵ [Eigene Übersetzung] „When I first saw the film, I was literally mesmerized, and I can still remember that when Giorno made even a slight movement, I was startled.“ Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films* (Ann Arbor: UMI Research, 1986), 155. Vgl. Jonas Mekas, „Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol“, in: *Andy Warhol*, ed. Coplans, 139-145; 142.

¹⁶ „*Sleep* [...] is a serial meditation on stillness, run through its variations and protracted within the unreal, yet temporal and concrete medium of the film.“ Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and his Films* (London: Calder and Boyars, 1974), 38-39.

Für das Hören von Musik erkannte Barbara Barry einen Zusammenhang zwischen Zeitempfinden und musikalischer Komplexität. Je schwieriger die Komposition oder je schneller die Geschwindigkeit des Spiels, desto länger seien die Passagen, die im Gedächtnis behalten und sinnvoll aufeinander bezogen werden müssten. Deshalb schein Zeit langsam zu vergehen. Aber auch geringe Informationsdichte sei schwer zu bewältigen, wenn die Komposition einen gestückelten Charakter besäße.¹⁷ Nicht nur die leichte Zeitlupe, sondern auch die Fragmentierung der aufeinander folgenden Einstellungen trügen demzufolge bei *Sleep* zu einer Dehnung des Zeitempfindens bei. Werde das Herstellen von Zusammenhängen jedoch zu mühsam, schweife, so Barry, die Aufmerksamkeit leicht ab. Es entstehe ein Gefühl der Langeweile.

Dass die frühen Filme Warhols langweilig seien, wird immer wieder bemerkt.¹⁸ Wie Warhol rückblickend berichtete, sei mit Bezug auf die Erstaufführung von *Sleep* am 1. Januar 1964 am Gramercy Arts Theater in New York der Witz kursiert, der Betreiber der Film-Maker's Cooperative – Jonas Mekas – habe jeden, der sich vor dem Sehen des kompletten Films habe drücken wollen, am Sitz festgebunden. Warhol selbst allerdings sei nach kurzer Zeit gegangen, weil er gerade keine Lust dazu gehabt habe, sich zu langweilen: „Jeder kennt die Situation. An manchen Tagen kann man dasitzen und Stunde um Stunde aus dem Fenster schauen. Und manchmal kann man noch nicht einmal eine Sekunde lang stillsitzen.“¹⁹ Im gleichen Atemzug behauptete der Künstler, dass er alles Langweilige besonders möge, wobei er sich auf einen als angenehm empfundenen Zustand des Tagträumens bezog. Er fuhr fort, dass das Auftreten von Langeweile von den Vorlieben der jeweiligen Person abhänge. Zahlreiche Menschen liebten Fernsehserien, die die immer gleichen narrativen und formalen Muster mit geringen Variationen wiederholten. Er selbst hingegen sei konsequent genug, absolut Gleiches anzusehen: „Denn je länger man das genau Gleiche ansieht, umso bedeutungsleerer wird es, und desto

¹⁷ Vgl. Barbara R. Barry, *Musical Time: The Sense of Order* (Stuyvesant: Pendragon, 1990), 182.

¹⁸ Vgl. Bourdon, „Warhol as Filmmaker“, 49.

¹⁹ [Eigene Übersetzung] „Everybody knows how it is, some days you can sit and look out of the window for hours and hours and some days you can't sit still for a single second.“ Andy Warhol and Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980), 50. Koch berichtete eine Version dieser Anekdote mit umgekehrter Rollenverteilung, die ihm Mekas erzählt haben soll. Mekas habe Warhol beim zweiten screening von *Sleep* an der Co-Operative mit einem Seil am Stuhl festgebunden. Als er die Anwesenheit des Künstlers einige Zeit später habe überprüfen wollen, habe er allerdings nur noch das Seil vorgefunden. Vgl. Koch, *Stargazer*, 35.

besser und leerer fühlt man sich.“²⁰ Man kann diesen Kommentar unterschiedlich interpretieren. Entweder erlaubte sich Warhol hier eine boshafte Bemerkung über die Inhaltsleere des Unterhaltungsmediums Fernsehen. Oder die Aufwertung von Sinnleere kann als eine ironische Antwort auf die teilweise abschätzig Resonanz auf *Sleep* verstanden werden. Es könnte außerdem sein, dass Warhol das Empfinden von Leere wirklich positiv bewertete, da dieses beispielsweise vorgefertigte Meinungen und Erwartungen auszulöschen vermag. Ein vergleichbares Ziel verfolgte auch John Cage mit der Erstaufführung des zwischen 1892 und 1895 von Eric Satie komponierten und bis dahin wegen seiner Monotonie und langen Dauer als unaufführbar geltenden Klavierstücks „Vexations“. Warhol besuchte das insgesamt 18:40 Stunden dauernde Konzert am 9. September 1963, kurz bevor er *Sleep* drehte.²¹

Sowohl Warhols *Sleep* als auch Grahams *Halcion Sleep* stellen den tiefen ungestörten Schlaf als ein geborgenes In-Sich-Ruhen aus, das sich in Form eines meditativen Zustands auf den Zuschauer übertragen kann, wenn er sich der Betrachtung der minimalen Veränderungen im Film beziehungsweise im Video hingibt. Während Graham einen solchen Seheindruck in einem klar abgegrenzten Ausschnitt des Filmbildes erzeugt, eben im sich andauernd verändernden Lichtspiel auf der Fensterscheibe, so erreicht Warhol dies durch die bisweilen rhythmische, durch die Atmung des Protagonisten erzeugte Veränderung der Bildoberfläche, vor allem jedoch durch die kaum merkliche Zeitlupe. In beiden Fällen wird eine Erzählung verweigert, die Arbeit gewinnt bildhafte Qualität. Während Graham jedoch durch Textbeigaben und Strategien der Spiegelung einen komplizierten Bedeutungsraum aufspannt, zeigt Warhol eine versiegelte Oberfläche, die sich einer Bedeutungsaufladung gerade verweigert. Das Innere Giorgios interessiert nicht, vielmehr teilt das Publikum beim Blick auf den Schlafenden eine intime Situation mit dem Künstler, es soll gedankenfrei betrachten.

²⁰ [Eigene Übersetzung] „Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.“ Warhol and Hackett, *POPism*, 50.

²¹ Vgl. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, 155.

Stan Brakhage: Reines Sehen

Einen völlig anderen künstlerischen Ansatz verfolgte Stan Brakhage. Dieser entwickelte nach 1959, nachdem die Familie in eine alte Blockhütte in den Rocky Mountains gezogen war, eine konsequent subjektive Kamera. Der Blick des Protagonisten und der Blick der Kamera fallen in seinen Filmen oft in eins. Die Betrachtung seiner Frau, der Kinder oder der Haustiere dient als Anlass für die Bearbeitung existenzieller Lebensfragen. Diese bezeichnete Brakhage 1963 als: „Geburt, Sexualität, Tod und die Suche nach Gott.“²² Inspiriert wurde er nach eigenem Empfinden durch eine Quelle außerhalb seiner selbst – oft sprach er von den Musen –, wobei als Empfänger von Inspiration in erster Linie die Sinnesorgane in Frage kamen.²³ Mit Blick auf Brakhages mystische Veranlagung und seine Abkehr von der Zivilisation kann er, ganz im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Positionen, in die Tradition des amerikanischen Transzendentalismus (1830er bis 1860er Jahre) gestellt werden. Besonders bekannt aus diesem Kreis ist der Dichter Ralph Waldo Emerson, der für seine Gotteserfahrung im Wald folgende Worte fand: „Ich werde zu einem durchscheinenden Augapfel. Ich bin nichts. Ich sehe alles. Die Energien des Universellen Seins fließen durch mich hindurch; ich bin ein Teil oder ein Teilchen Gottes.“²⁴ In dieser Beschreibung ist es das Auge, das zum Organ für eine übersinnliche Wahrnehmung wird.

Das Thema von *Mothlight*, einem 16-mm-Film von 3:14 Minuten Dauer, beschrieb Brakhage 1982 wie folgt: „Was eine Motte zwischen Geburt und Tod sehen mag, wenn Schwarz Weiß wäre.“²⁵ Der Film repräsentiert demzufolge die subjektive Wahrnehmung einer Motte, und zwar die Eindrücke ihres ganzen Lebens zusammenfassend. Der Zusatz „wenn Schwarz Weiß wäre“ erinnert daran, dass Motten nachtaktive Tiere sind. Im Film jedoch ist der Hintergrund nicht dunkel, sondern hell.

²² [Eigene Übersetzung] „Birth, Sex, Death, and the Search for God.“ Zit. nach David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 36.

²³ Vgl. ebd., 40.

²⁴ [Eigene Übersetzung] „I become a transparent eye-ball. I am nothing. I see all. The currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.“ Ralph Waldo Emerson, „Nature“ [1836], in: *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 1.10: *Nature, Addresses, and Lectures*, ed. Alfred R. Ferguson (Cambridge: Harvard University Press, 1971 [1836]), 7-45; 10.

²⁵ [Eigene Übersetzung] „What a moth might see from birth to death if black were white.“ Zit. nach James, *Allegories of Cinema*, 45.

Die Arbeit wurde ohne die Hilfe einer Kamera hergestellt. Vielmehr klebte Brakhage Flügel von Motten und anderen Insekten, aber auch Blütenblätter und Gräser direkt auf Tesafilm. Das so entstandene Band übertrug er schließlich mit Hilfe eines Kopiergeräts auf Zelluloid, sodass die Bildabfolge konserviert wurde und nun auch die Perforierung für den Transport des Films durch die Projektionsmechanik vorhanden war.²⁶ Brakhage achtete bei der Klebearbeit darauf, dass sich Motive beziehungsweise Formen teilweise glichen, sodass das einzelne Bild, das ja nur eine 24stel Sekunde lang dasteht, zumindest eine ungefähre Wiederholung erfährt. Bedingt durch den Nachbildeffekt wirken die einzelnen Seheindrücke auf der Netzhaut nach und überlappen sich mit dem neuen visuellen Eindruck. Der pulsierende Rhythmus des Films wirkt dabei einerseits wie das rasche Schlagen von Flügeln. Die rasante Abfolge der Reize erinnert andererseits an einen atemlosen Fiebertraum. Brakhage bedachte außerdem nicht nur das Zusammenspiel der Strukturen, sondern legte auch großen Wert auf die farbliche Komposition des Films. Dies wird deutlich, wenn er sich über den Grünstich des neu von Eastman herausgegebenen Filmmaterials beschwerte. Nur widerwillig konnte er sich damit anfreunden, dass der Kopiervorgang von Tesafilm auf Zelluloid die Farbwirkung von *Mothlight* in eigenwilliger Weise neu schuf.²⁷

Der Filmemacher erzählt rückblickend im Jahr 2002, dass er sich bei der Entstehung von *Mothlight* in einem sehr unglücklichen Zustand befunden habe. So habe er Geldsorgen gehabt und befürchtet, seine Familie nicht mehr ernähren zu können. Er habe sich mit den Motten zu identifizieren begonnen, die in der Nacht in das Licht der Kerze flogen und verbrannten. Brakhage habe beschlossen, diese traurige Stimmung produktiv ins Werk zu setzen. Die Motten sollten zum Thema eines Filmes werden. Ursprünglich habe er versucht, in der Nacht hinter den Faltern herzulaufen und ihre Bewegungen zu filmen. Dabei war er aber kläglich gescheitert, da sie deutlich schneller und wendiger waren als er. So habe er sich dazu entschlossen, die zahlreichen Flügel, die am oberen Rand einer Glühbirne hingen, zu verarbeiten.²⁸ *Mothlight* scheint also Ausdruck jenes Moments zu sein, in dem das Tier in das Licht der Kerze fliegt und verbrennt. Dem Zuschauer

²⁶ Vgl. Daniel Kane, *We Saw the Light: Conversations between the New American Cinema and Poetry* (Iowa City: University of Iowa Press, 2009), 65.

²⁷ Stan Brakhage, „Letter to Andrew Meyers, 1965“, in: *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*, ed. Robert A. Haller (New Paltz, NY: Documentext, 1982), 25-29; 27.

²⁸ Stan Brakhage, [Audio Remarks on Selected Films by Stan Brakhage, 2002], in: *By Brakhage: An Anthology*, DVD 2.2 (= The Criterion Collection 184), (New York: Criterion, 2003).

wird der subjektive Blick eines gerade sterbenden Falters vor Augen geführt: Sein gesamtes Mottenleben rauscht im Zeitraffer vor seinem inneren Auge vorbei.

Brakhage beschäftigte sich in seinem gesamten Werk sowohl mit dem Sehen der äußeren Welt wie auch mit einem inneren Sehen. Vor allem suchte er nach einem reinen Sehen, das frei von Konzepten sein sollte:

Stellen Sie sich ein Auge vor, das nicht von den mensch-gemachten Regeln der Perspektive beherrscht wird, ein Auge, das keine Vorurteile mit Bezug auf Komposition hat, ein Auge, das nicht auf die Namen der Dinge reagiert, sondern das jeden Gegenstand, dem es im Leben begegnet, durch das Abenteuer der Wahrnehmung erkennen muss.²⁹

Mothlight möchte also ein Sehen ohne Begriffe, ein bloßes Begegnen mit den Gegenständen der Welt nachahmen, aber auch hervorrufen. Die aufgeklebten Pflanzenteile und Insektenflügel sollen also nicht in erster Linie wiedererkannt, sondern einfach nur wahrgenommen werden. Obwohl Brakhages *Mothlight* und Warhols *Sleep* sich hinsichtlich der eingesetzten Mittel – Überflutung mit Reizen beziehungsweise konsequente Reizarmut – gerade gegensätzlich zueinander verhalten, kommen sie in dem Punkt der beabsichtigten Befreiung des Betrachters von mentalen Konzepten überraschend zusammen.

Der Dichter Robert Creeley schrieb 1968 das Gedicht „Mehr Licht...“, das er *Mothlight* widmete und dessen Titel die solchermaßen überlieferten letzten Worte des sterbenden Johann Wolfgang von Goethe zitiert. Darin heißt es:

pulsieren –
bewegung – flackern
töne in braun, grün
details von (motten) flügeln, anderen teilen –
tauchen auf zwischen lichtquelle – und
dem licht nun an der wand –
größenmaßstab – als aspekt von „größe“
die gegenwart (gegenwart-en, wie er sagen würde)
dessen was im licht erscheint
und ich finde mich dabei wieder, den „leeren“ film zu sehen

²⁹ [Eigene Übersetzung] „Imagine an eye unrulred by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception.“ Zit. nach James, *Allegories of Cinema*, 43.

zuletzt als spezifiziertes jetzt – staubteilchen,
kratzer, etwas im licht.³⁰

Auch hier wird also auf das Erkennen der Bedingungen von Film selbst – und nicht etwa das Eintauchen in eine filmische Welt – verwiesen. Nicht die Erzählung, sondern der gegenwärtige Moment der Betrachtung zeichne die Qualität des Erlebens aus.

Zusammenfassend sei bemerkt, dass alle drei vorgestellten Werke in je eigener Weise gegen die Alltagserfahrung einen veränderten Wahrnehmungszustand thematisieren und in gewisser Weise auch hervorrufen wollen. Zugleich verkomplizieren sie aber auch das Entstehen eines illusionistischen Raumes, sei es durch die motivische Verdoppelung der Projektionsleinwand, durch den bewussten Verzicht auf eine klassische filmische Erzählung oder durch das Aufzeigen des Filmmaterials selbst. Grahams, Warhols und Brakhages Arbeiten enthalten also doppelte Aufforderungen: zum Träumen *und* zum Aufwachen.

³⁰ [Eigene Übersetzung] pulsing –
kinetic – flicker
tones brown, green
details of (moth) wing, other parts –
occurring between light source – and
the light now on the wall –
scale – as detail of „size“
the presence (present-s as he would say)
of what occurs in the light
and I find myself seeing the „blank“ film
at the end as particularized now – dust bits,
scratches, something in the light.
Zit. nach Kane, *We Saw the Light*, 64-65.

Bildanhang

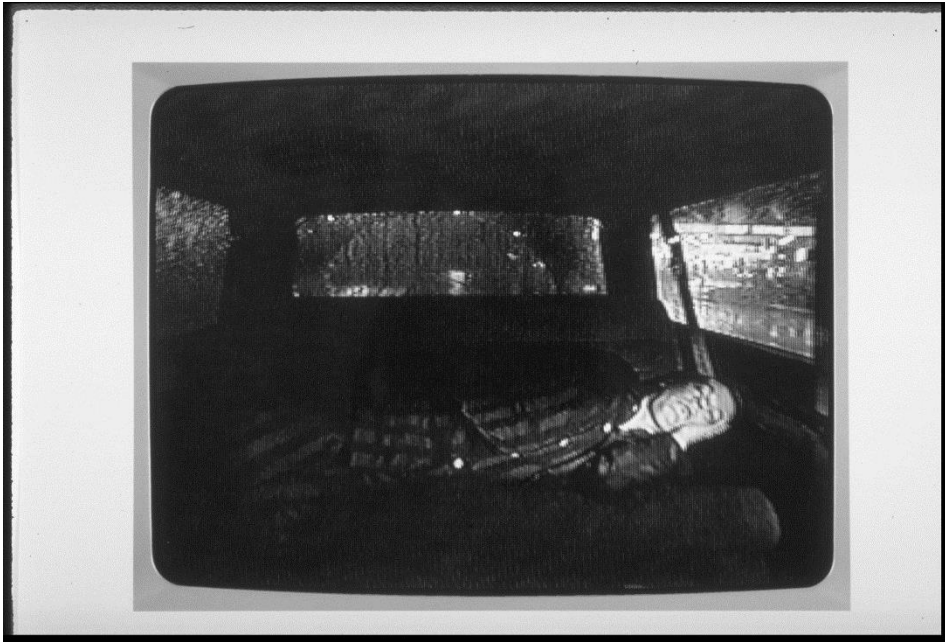


Abb. 1: Rodney Graham, *Halcion Sleep*, 1994, Video, Schwarz-Weiß, ohne Ton, 26 Minuten
© Rodney Graham. Courtesy the artist and Hauser & Wirth.

Literaturverzeichnis

- Abrahams, Anna. *Warhol Films*. Amsterdam: Rongwrong, 1989.
- Arnold, Grant. „It Always Makes Me Nervous When Nature Has No Purpose‘: An Annotated Chronology of the Life and Work of Rodney Graham“. In: *Rodney Graham: A Little Thought*. Kat. Ausst. Toronto. New York: D.A.P., 2004. 181-196.
- Barry, Barbara R. *Musical Time: The Sense of Order*. Stuyvesant: Pendragon, 1990.
- Baudry, Jean-Louis. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“. *Film Quarterly* 28.2 (1974): 39-47.
- Bourdon, David. „Warhol as Filmmaker“. *Art in America* 59.3 (1971): 48-53.
- Brakhage, Stan. [Audio Remarks on Selected Films by Stan Brakhage, 2002]. In: *By Brakhage: An Anthology* (= The Criterion Collection 184). New York: Criterion, 2003. DVD 2.2.
- „Letter to Andrew Meyers, 1965“. In: *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*. Ed. Robert A. Haller. New Paltz, NY: Documentext, 1982. 25-29.
- Emerson, Ralph Waldo. „Nature“. In: *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Ed. Alfred R. Ferguson. Cambridge: Harvard University Press, 1971 [1836]. Vol. 1.10: *Nature, Addresses, and Lectures*. 7-45.
- Freud, Sigmund. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Bremen: Outlook, 2012 [1904].
- Graham, Rodney. „Halcion Sleep, 1994“. In: *Rodney Graham*. Kat. Ausst. Düsseldorf. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. 20-21.
- „Siting Vexation Island“. In: *Island Thought: Canada XLVII Biennale di Venezia*. Ed. Loretta Yarlow. Kat. Ausst. Venedig. Toronto: Art Gallery of York University, 1997. 9-18.
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Kane, Daniel. *We Saw the Light: Conversations between the New American Cinema and Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009.
- Koch, Stephen. *Stargazer: Andy Warhol’s World and his Films*. London: Calder and Boyars, 1974.
- Krajewski, Sara. „The Trip is the Thing: The Cinematic Experience in Rodney Graham’s Films“. In: *Rodney Graham: A Little Thought*. Kat. Ausst. Toronto. New York: D.A.P., 2004. 25-36.
- Mekas, Jonas. „Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol“. In: *Andy Warhol*. Ed. John Coplans. Kat. Ausst. Pasadena. New York: New York Graphic Society, 1970. 139-145.

- „The Filmography of Andy Warhol“. In: *Andy Warhol*. Ed. John Coplans. Kat. Ausst. Pasadena. New York: New York Graphic Society, 1970. 146-156.
- Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Hg. Erich Rösch. München: Heimeran, 1974.
- Smith, Patrick S. *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor: UMI Research, 1986.
- Warhol, Andy and Pat Hackett. *POPism: The Warhol '60s*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980.

Autoren- und Herausgeberverzeichnis

CHRISTIAN ALZHEIMER, Universitätsprofessor Dr., Ordinarius für Physiologie und Pathophysiologie

Anschrift: Universitätsstr. 17, 91054 Erlangen

E-Mail: christian.alzheimer@fau.de

Nach einem Studium der Humanmedizin in München promovierte Christian Alzheimer am Max-Planck-Institut für Psychiatrie. 1985 erhielt er seine ärztliche Approbation und war anschließend als Wissenschaftler am Physiologischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität in München und am Department of Physiology and Biophysics der University of Washington in Seattle (USA) tätig. Nach der Habilitation im Fach Physiologie im Jahre 1995 und einem Heisenberg-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft war er Professor für Physiologie und Direktor am Physiologischen Institut der Universität Kiel. Seit 2008 leitet er als Ordinarius für Physiologie das Institut für Physiologie und Pathophysiologie an der FAU Erlangen-Nürnberg. Derzeit fungiert er als Sprecher des Interdisziplinären Zentrums für Neurowissenschaften (IZN) der FAU. Sein Forschungsgebiet sind die zellulären und synaptischen Grundlagen höherer Hirnfunktionen im gesunden und erkrankten Gehirn.

RUDOLF FREIBURG, Universitätsprofessor Dr., Inhaber des Lehrstuhls für Anglistik, insbesondere Literaturwissenschaft

Anschrift: Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen

E-Mail: rudolf.freiburg@fau.de

Rudolf Freiburg studierte Germanistik, Anglistik und Pädagogik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nach dem Ersten Staatsexamen 1982 promovierte er 1984 mit einer Studie zur ‚Intentionalität literarischer Texte‘. Von 1985 bis 1986 war Freiburg Lehramtsanwärter im Bezirksseminar Rheine, bevor er 1986 als Hochschulassistent an die Georg-August-Universität Göttingen kam. 1992 habilitierte er sich mit einer Arbeit über die Rolle der Essayistik bei Samuel Johnson. Von 1992 bis 1995 lehrte und forschte er als Hochschuldozent am Englischen Seminar der Universität Göttingen, bevor er 1995 einen Ruf auf den Lehrstuhl für Anglistik an die FAU Erlangen-Nürnberg erhielt. In seinen Forschungen interessiert sich Freiburg für die Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts, insbesondere für Texte von Daniel Defoe, Joseph Addison, Jonathan Swift,

Samuel Richardson und Samuel Johnson. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der englischen Gegenwartsliteratur. Von 2002 bis 2004 war Freiburg Dekan der Philosophischen Fakultät, von 2004 bis 2007 Senator der FAU. Seit dem Jahre 2006 leitet er das Interdisziplinäre Zentrum für Literatur und Kultur der Gegenwart, an dessen Gründung er auch maßgeblich beteiligt war. Seit 2014 koordiniert er die Erlanger Universitätstage in Amberg und Ansbach.

KAY KIRCHMANN, Universitätsprofessor Dr., Inhaber der Professur Medienwissenschaft: Bereich Film und Fernsehen

Anschrift: Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen

E-Mail: kay.kirchmann@thewi.phil.uni-erlangen.de

Kay Kirchmann studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der Universität zu Köln. Von 1989 bis 1992 sammelte er medienpraktische Erfahrungen als Fernsehregisseur und Fernsehautor, bevor er im Jahre 1996 an der Universität Siegen promovierte. Von 1998 bis 2004 war Kirchmann an der Universität Konstanz als Hochschuldozent für Medienwissenschaft tätig, bis er im Jahre 2004 als Professor für Medienwissenschaft an die FAU Erlangen-Nürnberg berufen wurde. Seine Forschungsinteressen gelten vor allem der Medientheorie, den Wechselbeziehungen von Medien und Zeitbewusstsein, der Film- und Fernsehästhetik sowie den Relationen zwischen Medien und der Psychologie und Psychoanalyse.

DIRK KRETZSCHMAR, Universitätsprofessor Dr., Inhaber des Lehrstuhls für Vergleichende Literaturwissenschaft in Verbindung mit Neuerer Deutscher Literaturgeschichte

Anschrift: Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen

E-Mail: dirk.kretzschmar@fau.de

Nach einem Studium der Slavischen Philologie, Geschichte, Pädagogik und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum promovierte Dirk Kretzschmar im Jahre 1992 mit einer Arbeit über die sowjetische Kulturpolitik. Mit der Habilitation im Jahre 2001 erhielt er die *venia legendi* für Slavische Philologie, erweitert um den Bereich Kulturwissenschaft. In den Jahren von 2003 bis 2008 übernahm Kretzschmar Gastprofessuren in Dresden, Breslau, Stargard Szczeciński und Stettin. Seit dem Jahre 2011

vertritt er den Lehrstuhl für Komparatistik am Institut für Germanistik der FAU Erlangen-Nürnberg. Sein Forschungsinteresse gilt der Literatur- und Kulturtheorie, den Verflechtungen zwischen Literatur und Medienwandel und den Epochen europäischer Literatur im Vergleich. Ein besonderer Schwerpunkt seiner Forschungen liegt auf der Analyse deutsch-polnischer Literatur- und Kulturbeziehungen sowie der Ausdifferenzierung der Literatur als Sozialsystem in Deutschland und Russland.

EVA WATTOLIK, Universitätsprofessorin Dr., Vertretungsprofessur des Lehrstuhls für Kunstgeschichte

Anschrift: Schlossgarten 1 – Orangerie, 91054 Erlangen

E-Mail: eva.wattolik@fau.de

Eva Wattolik wurde 2005 an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Fach Kunstgeschichte promoviert und im Jahr 2014 an der FAU Erlangen-Nürnberg habilitiert. Für ihre Habilitationsschrift, die sich mit Techniken der Spiegelung von Zeit in der Film- und Videokunst auseinandersetzt, wurde sie im November 2014 mit dem Habilitationspreis der FAU ausgezeichnet. Derzeit hat sie am Erlanger Institut für Kunstgeschichte eine Vertretungsprofessur inne. Ihr Forschungsinteresse richtet sich auf die Entwicklung der künstlerischen beziehungsweise medialen Bildfindungsstrategien im 19. und 20. Jahrhundert und deren theoretische Reflexion. Fotografie und Medienkunst finden dabei besondere Berücksichtigung.

Index

- Alkyone 84, 85
Alpträume 9, 31, 32, 34
Alzheimer, Christian 3, 8, 12, 14,
17, 99
Antike 6, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 80
Äolus 84
ARAS (aufsteigendes reticuläres
Aktivierungs-System) 29, 30, 33
Archetypen 5, 11, 14, 19
Aristoteles 13, 14, 59, 60, 79
Arnold, Grant 85, 86, 97
Artaud, Antonin 45, 46
Asklepios 60
Aufklärung 51, 57, 58, 63, 64, 65,
71, 72, 79
Bacon, Francis 11
Barry, Barbara 90, 97
Bass, Saul 49
Baudry, Jean-Louis 86, 87, 97
Bauer, Felice 77
Bedeutung 43, 45, 46, 47, 57, 58,
59, 60, 62, 63, 65, 68, 85
Beethoven, Ludwig van 9
Bellini, Vincenzo 34
Benjamin, Walter 5, 10, 14
Blake, William 7
Bloch, Ernst 11, 14
Blumenberg, Hans 7, 11, 14
Born, Jan 20, 25, 26, 35, 77, 80
Bourdon, David 89, 90, 97
Brakhage, Stan 81, 82, 92, 93, 94,
97
Brecht, Bertolt 51
Brentano, Clemens 74
Breton, André 45
Buñuel, Luis 45
Cage, John 91
Coleridge, Samuel Taylor 7
Cortex 23, 26, 27, 28, 29
Creeley, Robert 94
Dalí, Salvador 8, 15, 45, 47, 48, 49,
55, 81
Deckerinnerung 83, 85
default network 19
Deleuze, Gilles 41, 53
Descartes, René 64, 65, 79
Döblin, Alfred 37
dream balloon 41
dream screen 38, 39
dreamprojection 86
Dulac, Germaine 46
écriture automatique 45, 78
Einbildungskraft 64, 72, 73
Einstein, Albert 8
Elektroenzephalogramm 21, 22
Elektromyogramm 21, 22
Elektrookulogramm 21, 22
Emerson, Ralph Waldo 7, 92, 97
Ernst, Max 81, 82
Escher, M.C. 8
executive network 19
Fichte, Johann Gottlieb 71
Film 6, 8, 15, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 54,
77, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 91, 92,
95, 97, 100, 101
experimenteller 82
Filmtraum 40, 42, 47, 49
Foucault, Michel 46, 53
Fragment 73
Freiburg, Rudolf 3, 4, 13, 99, 100
Freud, Sigmund 10, 11, 14, 42, 43,
45, 46, 47, 53, 58, 60, 67, 75, 76,
77, 81, 85, 86, 97

- Frühe Neuzeit 64
 Füssli, Johann Heinrich 31, 81, 86
 Galen 60
 Gedächtnis 25, 90
 Goethe, Johann Wolfgang von 66, 94
 Goya y Lucientes, Francisco de 81
 Graham, Rodney 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 96, 97
 Großhirnrinde 21, 23, 26, 27, 33
 Gunning, Tom 40, 53
 Herschel, William 9
 Hippokrates 60
 Hirnforschung 19
 Hirnstamm 23, 28, 29, 30
 Hitchcock, Alfred 47, 48, 49, 55
 Hobson, J. Allan 22, 24, 25, 35
 Hoffmann, E.T.A. 74
 Hofmannsthal, Hugo von 37
 Homer 6, 61, 62, 79
 Howe, Elias 9
 Humoralpathologie 60
 Huxley, Aldous 7, 14
 Imagination 64, 73
 Insomnie 30, 35
 Inspiration 6, 18, 20, 92
 Intermedialität 45, 49, 53
 Jarrett, Keith 9, 15
 Jung, Carl Gustav 11, 14, 19, 35
 Juno 84
 Kafka, Franz 76, 77, 78, 80
 Kamitani, Yukiyasu 13
 Kataplexie 32
 Kayssler, Friedrich 38
 Keaton, Buster 39, 52, 55
 Kekulé, Friedrich August 8, 18, 20, 35
 Keyx 84
 King, Martin Luther 5
 Kino 8, 14, 37, 38, 39, 41, 49, 50, 52, 53, 82, 86, 87
 Kirchmann, Kay 3, 8, 14, 37, 42, 53, 100
 Klein, Stefan 5, 9, 11, 12, 14
 Koch, Stephen 89, 90, 97
 Konfuzius 13
 Kracauer, Siegfried 40, 53
 Kretzschmar, Dirk 3, 7, 14, 57, 100
 Lacan, Jacques 86
 Lang, Fritz 49
 Langeweile 88, 90
 Lernen 18, 24, 25
 Lessing, Gotthold Ephraim 69, 70, 71, 73, 80
 Lincoln, Abraham 9
 Loewi, Otto 20
 Lynch, David 50, 51, 52, 53, 55
 Magoun, Horace 29, 35
 Magritte, René 8
 Mann, Thomas 76
 Mantik 6, 59
 McCartney, Paul 9
 Mekas, Jonas 88, 90, 98
 Mendelejew, Dmitri Iwanowitsch 8
mind wandering 17, 19
 Moderne 37, 57, 58, 76
 Montaigne, Michel de 12
 Moritz, Karl Philipp 65
 Morpheus 84
 Morus, Thomas 11
 Moruzzi, Giuseppe 29, 35
 Mozart, Wolfgang Amadeus 8, 9, 15
 Mythos 11, 14
 Nachtmahr 31, 81
 Narkolepsie 32
 Neurowissenschaft 12, 17, 78, 99
 Nietzsche, Friedrich 76

- Nolan, Christopher 6
 Novalis 7, 72, 73, 74, 79, 80
 NREM-Schlaf 22, 33
Nucleus suprachiasmaticus 29
 Oneirokritik 59
 Orexin 30, 33, 35
 Ovid 6, 84
 Pabst, Georg Wilhelm 42, 44
 Paul, Jean 6, 7, 15
 Phantasie 17, 69, 73, 74, 75
 Platon 19, 59, 80
 Polgar, Alfred 37
 Porter, Edwin S. 41, 55
 Projektion 86, 89
 Psychoanalyse 18, 37, 42, 43, 46,
 47, 75, 76, 77, 81, 100
 REM 22, 23, 24, 25, 28, 30, 31, 32,
 33, 35
 REM-Schlaf 22, 23, 24, 25, 28, 33
 Richardson, Samuel 66
 Romantik 7, 57, 58, 71, 72, 73, 74,
 75, 79
 Rousseau, Jean-Jacques 66
 Ruttmann, Walter 49
 Schaulust 41
 Schiller, Friedrich 67, 68, 80
 Schlafforschung 17, 25
 Schlafmittel 30
 Schlafstörung 30
 Schlafwandeln 33
 Schnitzler, Arthur 76
 Schredl, Michael 5, 12, 15, 32, 35
 Sehen
 reines 92
 Shakespeare, William 34, 36
 Sichtbarkeit 82
 Smith, Patrick 89, 91, 98
 Somnambulismus 17, 33
 Sprache 6, 10, 13, 14, 37, 45, 46, 47,
 51, 107
 Surrealismus 45, 47, 54, 77
 Symbol 19
 Tagesreste 60
 Tagtraum 17, 18, 19, 38
 Tagträume 5, 17, 18
 Thalamus 12, 26, 27, 28, 29, 35
 Thompson, Kristin 42, 54
 Tieck, Ludwig 74
 Tiefschlaf 23, 25, 27, 28, 30
 Tiefschlafphase 17, 25, 26
 Traumdeutung 10, 14, 43, 45, 46,
 47, 49, 53, 58, 59, 60, 65, 67, 76,
 77, 80, 81
 Traumdiskurs 57, 66
 Träume
 göttliche 60, 62
 luzide 8, 12
 metaphysische 70
 prophetische 6
 Traumerzählung 38, 47, 54, 68
 Traumfilm 42
 Traumprojektion 86
 Traumsequenz 29, 37, 39, 42, 43,
 45, 50, 78
 Traumtheorie 58, 60, 63, 65, 73,
 74, 79
 Uhr
 innere 29
 Uroboros 8, 18
 Vergil 6
 Videokunst 8, 15, 81, 87, 101
 Visualität 46
 Wachbewusstsein 17, 24, 26
 Wagner, Richard 9, 21, 36, 80
 Wahrnehmung 6, 17, 41, 70, 89,
 92, 94
 Warhol, Andy 81, 82, 88, 89, 90,
 91, 97, 98
 Wattolik, Eva 3, 8, 15, 81, 101
 Wolff, Christian 64, 65, 80

Im Rahmen der Erlanger Universitätstage sind bisher erschienen:

Band	Titel	ISBN	Preis
1986	Über den Schmerz. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe B, Bd. 18)	978-3-922135-52-8	10,50 €
1988	Identität. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe B, Bd. 20)	978-3-922135-59-3	10,50 €
1989	Sprache. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 54)	978-3-922135-68-5	10,50 €
1990	Zeit. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 59)	978-3-922135-76-0	11,00 €
1991	Über das Glück. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 64)	978-3-922135-82-1	11,00 €
1992	Natur. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe B, Bd. 23)	978-3-922135-95-1	11,00 €
1994	Altern und Alter. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 71)	978-3-930357-03-1	11,00 €
1995	Über den Zufall. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 75)	978-3-930357-09-3	11,00 €
1996	Die Würde des Menschen. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 80)	978-3-930357-20-8	11,00 €
1997	Gerechtigkeit. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 86)	978-3-930357-27-7	11,00 €
1998	Wertwandel und neue Subjektivität. Hrsg. v. H. Kößler (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 91)	978-3-930357-35-2	11,00 €
1999	Über das Experiment. Hrsg. v. G. Wanke (Erlanger Forschungen, Reihe B, Bd. 25)	978-3-930357-36-9	11,00 €
2000	Über die Macht. Hrsg. v. G. Wanke (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 96)	978-3-930357-45-1	12,00 €
2001	Über das Verhältnis der Geschlechter. Hrsg. v. G. Wanke (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 100)	978-3-930357-49-9	12,00 €
2002	Über die Folgen der Einheit. Hrsg. v. G. Wanke (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 104)	978-3-930357-57-4	12,00 €

2003	Über das Verhältnis von Kultur und Religion. Hrsg. v. G. Wanke (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 106)	978-3-930357-63-5	12,00 €
2004	Über die Grenzen von Wissenschaft und Forschung. Hrsg. v. G. Wanke (Erlanger Forschungen, Reihe B, Bd. 28)	978-3-930357-68-0	12,00 €
2005	Was Du ererbt von Deinen Vätern hast ... – Erbe, Erben, Vererben. Hrsg. v. H. Neuhaus (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 112)	978-3-930357-79-6	12,00 €
2006	Lauter Anfänge. Hrsg. v. H. Neuhaus (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 117)	978-3-930357-89-5	12,00 €
2007	Wasser. Hrsg. v. H. Neuhaus (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 119)	978-3-930357-98-7	12,00 €
2008	Licht. Hrsg. v. H. Neuhaus (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 120)	978-3-930357-95-6	12,00 €
2009	Das Ende. Hrsg. v. H. Neuhaus (Erlanger Forschungen, Reihe A, Band 122)	978-3-941871-03-8	12,50 €
2010 2011	Klimawandel. Mediengesellschaft. Hrsg. von Karl Möseneder (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 124/125)	978-3-941871-07-6	14,00 €
2012	Menschenrechte. Hrsg. von Karl Möseneder (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 128)	978-3-944057-04-0	12,50 €
2013	Weltbilder im Wandel. Hrsg. von Karl Möseneder (FAU Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Band 2)	978-3-944057-19-4	12,50 €

Bestellungen erbeten an:
FAU University Press
Universitätsstraße 4, 91054 Erlangen
Tel.: 09131/85-22161, Fax: 09131/85-29309
E-Mail: university-press@fau.de

ISBN 978-3-944057-32-3



9 783944 057323