

Abteilung für deutsche Philologie an der Universität Tartu

**Grundkonzepte der freud'schen Traumdeutung in den Werken
deutscher Expressionisten und des Neo-Noir am Beispiel von *Das
Cabinet des Dr. Caligari* und *Inception***

Alina Vorontšihina

Betreuerin: Marie-Luise Meier

2022

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1. Die Verbindung zwischen deutschem Filmexpressionismus und Film Noir	5
1.2 Die Traumdeutung	9
2. Analyse von Träumen und Stilistische Merkmale des Noir Films	13
2.1 Freuds Traumwelt in <i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i>	13
2. 2 Stilistische Zeichen des Noir und Analyse von Träumen in „Inception“	17
Fazit	24
Bibliographie	25
Resümee	27

1. Einleitung

Sigmund Freuds 1899 erschienene Traumdeutung war bei seinen Zeitgenossen sehr gefragt. Im Vorwort zur fünften Auflage von 1918 schreibt Freud, dass die Nachfrage nach seinem Werk nicht abnahm, sondern so stark zunahm, dass eine Neuauflage erforderlich wurde (Freud 1982: 26). Erica Tortolani schreibt in ihrem Werk darüber, wie Freuds Ideen im frühen 20. Jahrhundert unter Intellektuellen verbreitet wurden und in den 1920er Jahren für die meisten Menschen zugänglich waren (Tortolani 2013: 67). Zuvor war die Natur des Schlafes für den Menschen mystisch, Träume wurden durch übernatürliche Kräfte an das menschliche Bewusstsein gesandt (Freud, 1982: 30–31). Die Traumdeutung existierte schon vor Freud, seine Innovation besteht hauptsächlich darin, den unterbewussten Teil der menschlichen Psyche zu beschreiben und die Verbindung zwischen Traummaterial und, im Unterbewusstsein verborgenen, Wünschen zu bestimmen.

Eine seiner Hauptthesen ist, dass Träume eine Projektion unserer unterdrückten Wünsche sind. Sozialer Druck bringt uns dazu, unsere eigenen Gedanken zu zensieren, aber gleichzeitig versucht das Bewusstsein, diese Wünsche in einem Zustand freizusetzen, in dem wir keine volle Kontrolle haben – im Schlaf. (Freud 1982: 141)

Neben den freud'schen Ideen blühte zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Expressionismus im deutschen Kulturraum auf. Diese Richtung beherrschte Literatur, Architektur, bildende Kunst und Kino. Die Filmkritikerin Lotte Eisner zieht Parallelen zum Dämonischen, zur mystischen, geheimnisvollen Welt und zum deutschen, expressionistischen Film. Trotz der grundlegenden Unterschiede zwischen romantisierter Mystik und dem Wunsch der Freud'schen Theorien, das menschliche Bewusstsein zu rationalisieren, seien diese Zeichen, ihrer Meinung nach, im Kino der Weimarer Zeit kombiniert (Eisner 2010: 16). Der deutsche expressionistische Film hatte großen Einfluss auf die spätere Filmindustrie. Nach dem Ersten Weltkrieg verbot Deutschland den Import ausländischer Filme und entwickelte eine mächtige Filmindustrie, die es mit Hollywood aufnehmen konnte (Saunders 1994: 4). Aber mit den 1920er Jahren begann der Einfluss der amerikanischen Fertigung zuzunehmen (Saunders 1994: 54). Nach dem Parufamet Vertragsschluss gab es einen regen Austausch von Regisseuren und Filmen. Hochstilisierte Filme der Weimarer Republik und ihre eigentümliche Bildsprache beeinflussten die weitere Entwicklung des amerikanischen

Kinos. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 emigrierten viele deutsche Filmemacher nach Amerika, wo sie die Stilmittel und Grundstimmung des expressionistischen Films weiter auf Kriminalfilme anwendeten, die als Film Noir bekannt wurden. Von den späten 60er Jahren bis heute hat der Neo-Noir-Stil eine Blütezeit erlebt, indem er Verweise auf klassische Filme verwendet und die Elemente des Noir mit anderen Genres vermischt.

So wird der unmoralische, pessimistische Neo-Noir, der Ereignisse im Halbschatten mit Anklängen an seinen Vorgänger – den deutschen expressionistischen Film und Freuds Gedanken über verdrängte Wünsche und den egozentrischen Menschen – darstellt, wieder zu einem Raum der Reflexion.

Der Neo-Noir weist eine Verwandtschaft zum Expressionismus auf, deshalb versucht diese Arbeit zu beweisen, dass sich Merkmale des Expressionismus auch in Werken des Neo-Noir finden. Schlaf und Träume sind Themen, die vom Expressionismus in den Neo-Noir übergegangen sind. An einem bekannten filmischen Werk des Expressionismus und einem Vertreter des Neo-Noir soll die Freud'sche Idee der Traumdeutung als inhärent expressionistische Merkmal erprobt werden. In dieser Arbeit betrachten wir solche Themen der Traumdeutung wie: Träume als Manifestation von Wünschen, Zensur als Unterdrückung dieser Wünsche, Modifikationen dieser Wünsche, um der Zensur zu entgehen und ins Bewusstsein einzudringen, am Beispiel des Pioniers *Das Cabinet des Dr. Caligari* und Christopher Nolans Neo-Noir *Inception*, der das Thema Schlaf aufgreift. Als Forschungsmethoden wurden in dieser Arbeit die Psychoanalyse gewählt, mit deren Hilfe beide Filme analysiert werden, und die Genreanalyse, um zu beweisen, dass *Inception* ein Film Noir ist. Im theoretischen Teil werden die Stilmerkmale des deutschen Expressionismus und die Voraussetzungen für seine Entstehung beschrieben. Anschließend wird das Verhältnis zwischen dem deutschen, expressionistischen Kino, dem Film Noir und dem Neo-Noir analysiert und die Stilmerkmale des amerikanischen Film Noir herausgearbeitet. Der Teil Traumdeutung behandelt Freuds Schlüsselideen und ihre Originalität. Im analytischen Teil werden mit Hilfe der Psychoanalyse das *Cabinet des Dr. Caligari* und *Inception* analysiert. Durch die Genreanalyse wird untersucht, ob *Inception* ein Film Noir ist, um eine Verbindung zwischen beiden Filmen herzustellen. Im abschließenden Teil wird die Frage diskutiert, inwieweit Freud'sche Ideen in den Filmen

vorhanden sind, und welche signifikanten Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Psychoanalyse dieser Filme festgestellt werden können.

1. Die Verbindung zwischen deutschem Filmexpressionismus und Film Noir

Der Expressionismus ist eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene Kunstrichtung, die Architektur, Bildende Kunst, Literatur, Theater und Kino umfasst. In dieser Arbeit wird das Hauptaugenmerk auf dem Bereich des Kinos liegen. Da das Haupterbe dieser „stillen Kunst“ ihre visuellen Komponenten waren, lohnt es sich, einige Worte über die bildenden Künste dieses Stils zu sagen. Deutschland konkurrierte damals mit Frankreich, wo sich parallel „expressive“ Kunstbereiche entwickelten, die sich jedoch grundlegend von den Werken deutscher Zeitgenossen unterscheiden. Französische Künstler stellten Idylle, Ruhe und Frieden dar, während deutsche Künstler in ihren Gemälden „Angst, manchmal öffentliche Kritik und universellen Schmerz und den Wunsch nach einer besseren sozialen Ordnung“ (Kangilaski 2005: 45–47) zeigten. Dazu nutzten sie kantige Zeichnungen und Vereinfachungen, dunkle, „schmutzige“ Schattierungen und Verformungen der abgebildeten Objekte. Die Karikatur und der düstere Blick der abgebildeten Personen verweisen auf gesellschaftliche Themen. (Kangilaski 2005: 45–47) Die Schrecken des Ersten Weltkriegs wurden zur Ursache allgemeiner Unzufriedenheit und Müdigkeit. Dieser Krieg brachte eine beispiellose Zahl von Toten mit sich. Versorgungsengpässe und die ungerechte Ressourcenverteilung zerstörten die Vorstellung von einem „einheitlichen Deutschland“. Die Niederlage wurde immer offensichtlicher, und die Fortsetzung der Feindseligkeiten, die zu einer noch größeren Krise führten, erzeugte ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Müdigkeit. (Scriba, 2014)

Expressionistische Gemälde verbinden Spannung, Dramatik und Symbolik (Kangilaski 2005: 47). Der Begriff beschränkt sich nicht auf die bildende Kunst, sondern beansprucht vielmehr den Titel einer Weltanschauung. Im Gegensatz zum Impressionisten, der auf die Psychologie hört, der den Moment festhält, sucht der Expressionist nach Bedeutungen außerhalb seiner selbst und entfernt sich immer weiter von dem, was gerade passiert. Die Kunst verändert sich, und statt der Nachahmung der Natur wendet sich der Künstler

zunehmend der Willenskonstruktion der Wirklichkeit zu. (Kurtz 2016: 9–11) Ähnliche Gefühle herrschten in der Welt des Kinos vor.

Die offensichtlichste Verbindung zur bildenden Kunst zeigt sich im *Cabinet des Dr. Caligari*, dessen Landschaften im expressionistischen Stil gemalt sind (Scheunemann, 2003:137–139). Der Film ist so stark stilisiert, dass er gegen den Realismus rebelliert (Scheunemann, 2003: 139). Der Expressionistische Film experimentiert mit den Möglichkeiten von Kamera und Schnitt, Perspektivverzerrung dominiert (Scheunemann, 2003: 136-140). Zusätzlich zum oben genannten, gelten das Schatten- und Lichtspiel und das übersteigerte Gefühlsspiel der Schauspieler als Hauptmerkmale des expressionistischen Kinos. Die Problematik dieses Begriffs liegt in der Mindestanzahl von Motiven. Anders als Genre-Hollywood-Filme ist diese Sammlung von Filmen nach Ort und Zeit der Produktion vereint, daher der neutrale Name dieser Kategorie: „Film der Weimarer Republik“. (Petersen, o.D.)

Man kann nachvollziehen, wie das „Prinzip“ des Expressionismus die Verallgemeinerung der Gattung zu einer schwierigen Aufgabe macht, denn Teil des expressionistischen Weltbildes ist die Reproduktion innerer Bilder und Erfahrungen, die uns a priori zur Vielfalt verdammt. Andererseits bestimmen externe Katalysatoren die öffentliche Stimmung, die für den Betrachter auf der metaphysischen Ebene wahrnehmbar ist. Sei es die monumentale Kulisse wie in Fritz Langs *Metropolis* (1927), die besondere Aufmerksamkeit für die Beleuchtung wie in *Nosferatu* (1922), die „unmenschliche“ Choreografie und Mimik wie bei Conrad Weidt und Werner Krauss in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, die starke Stilisierung dieser Filme und die Tendenz zur Tragödie. Die Pantomimik der Schauspieler war der Mystik näher als dem Wort, daher ist es nicht verwunderlich, dass mit dem Aufkommen des Tons die verzaubernde Atmosphäre des expressionistischen Stummfilms zerstört wurde. (Eisner 2010: 166) Hier wird begonnen, scharfe Straßenecken, kubisch geneigte Häuser und diagonale Linien zu verwenden, die die Umrisse der Stadt geometrisch machten. Die Straßen nahmen einen dämonischen Charakter an: Die alten Häuser ließen kein Tageslicht herein und glichen einem Ghetto, was eine ängstliche Atmosphäre erzeugt.

Visuelle Effekte haben mehrere Bedeutungen. Im Gegensatz zu weichen Farbverläufen und geraden Linien erzeugen die geschwungenen Linien in Dr. Caligaris Büro ein Gefühl des Unbehagens beim Betrachter und vermitteln die innere Welt der Charaktere.

(Scheunemann, 2003: 136) Objekte werden personifiziert und nehmen die Qualitäten von Menschen an, gleichzeitig werden sie aber auch zu einem Spiegelbild ihrer Innenwelt – das Seelenleben wird durch die visuellen Komponenten des Films ausgeführt. Das Schauspiel ist so eingängig, wie die scharfen Linien der Straßen. Die Hauptfiguren haben scharfe Gesichtsausdrücke und ein böses Erscheinungsbild. Cesare ist eine Marionette, die dem Willen eines anderen gehorcht, und Dr. Caligari verleugnet mit seiner Grausamkeit die traditionelle Moral. (Eisner 2010: 20–21). Janowitz schreibt, Caligari verkörpere einen machtvollen Mann, der verletze die Menschenrechte (Scheunemann, 2003: 128).

Er ist ein Doppelgänger, ein Charakter, der von seinem eigenen Schatten, seinem Alter Ego, verfolgt wird und, der sich mit dem Übernatürlichen verbindet, was für ihn in einer Katastrophe endet. Cäsar ist die Verkörperung seiner impulsiven Taten, seines Rachedursts. Die Figur des Doppelgängers zeigt das „zerstörerische Potenzial des Begehrens“.

(Scheunemann, 2003: 130–131) Das ursprüngliche Drehbuch weist jedoch darauf hin, dass Caligari kein einseitig negativer Charakter ist. Der Zuschauer musste Mitgefühl nicht nur für seine Opfer, sondern auch für den Antihelden Caligari selbst empfinden (Scheunemann, 2003: 145). Auch in amerikanischen Kriminalfilmen findet sich dieses Genremerkmal wieder.

Hollywood war damals die größte Konkurrenz der deutschen Kinematographie. Filme, die vom wichtigsten deutschen Filmproduktionsstudio UFA produziert wurden, erforderten enorme Summen für die Umsetzung, wodurch das Unternehmen bankrott ging und gezwungen war, einen Vertrag mit Paramount und Metro–Goldwyn–Mayer (Parufamet) zu ungünstigen Bedingungen zu unterzeichnen. Die positive Seite war, dass der Vertrag eine Klausel enthielt, nach der UFA Filme in amerikanischen Kinos gezeigt werden mussten. (Hardt 1996: 87–90) Darüber hinaus hatte Amerika riesige Honorare, die den Regisseuren kreative Freiheit gaben. So nahm Murnau zum Beispiel eine Einladung nach Hollywood an, weil es ihm erlaubte, seine großangelegten Pläne zu verwirklichen. (Hermann, 1928). Er hatte riesige Summen zur Verfügung, um einen seiner erfolgreichsten Filme „Sunrise“ zu

drehen. (Eisner 1979: 314) Ernst Lubitsch unterschrieb bei United Artists, und Ex-UFA-Star Erich Pommer ging für Paramount nach Kalifornien. Diejenigen, die nicht durch Honorare weggelockt wurden, mussten aufgrund der Machtübernahme der Nazis nach 1933 das Land verlassen. Die Ideen und Bildtechniken des deutschen Expressionismus beeinflussten den Film Noir stark.

Die klassische Noir-Periode war von 1941 bis 1958 (Conard 2006: 1–2). Die Regisseure arbeiteten bevorzugt in einem Filmstudio, wo sie die Kontrolle über das Licht hatten und somit starke Schattenkontraste aufbauen konnten. Gedämpftes Licht, skurrile Mise-en-Scenes, sanfte Kamerabewegungen und Winkel- und Nachtszenen schufen eine anregende Atmosphäre. Dazu kam das „dämonische“ Deutsche mit unglücklichen Enden, verzerrten Schatten und inneren Konflikten. (Gomery, Pafort-Overduin, 2011). Die pessimistische Stimmung und die Paranoia des Film Noir werden zu einer natürlichen Ergänzung angesichts des Horrors, welchen deutsche Exilanten während des Naziregimes erfuhren, zumal viele von ihnen Juden waren. Es überrascht daher nicht, dass europäische Filmemacher von der dunklen Seite der amerikanischen Kultur angezogen wurden (Porfirio 2006: xii-xiii).

Noir-Filme zeichnen sich durch klaustrophobische Räume aus, ein Gefühl der Unendlichkeit der Nacht, Straßen im strömenden Regen (Conard 2006: 1–2), tiefe Fokussierung, schräge Winkel, Eigenschaften, die sie von den deutschen Expressionisten übernommen haben (Conard, Holt 2006: 24).

Film Noir ist in erster Linie ein Kriminalfilm. Im Film Noir verwandeln sich Träume in Albträume, denen man nicht entrinnen kann (Grob, 2008: 9–10). Die Handlung baut typischerweise auf dem Gegensatz von Extremen auf: Der Wunsch nach einem besseren Leben, viel Geld, eine neue Frau wird angesichts der Realität zerstört, wodurch Pläne scheitern, Intrigen, Mobbing auftreten, die Welt voller Schmerz ist und Qualen aufgrund von Schuld. Diese Aufteilung in Schwarz und Weiß, Licht und Dunkelheit drückt sich durch das Spiel von Licht und Schatten aus. Spannung und Schrecken vermitteln die extremen Kamera-Winkel (Grob, 2008: 12–13), Anklänge an den deutschen Expressionismus, dominiert von geneigten Flächen.

Viktor Mazin schreibt, dass der Noir-Held immer in Sicht ist, dies zeigt sich besonders beim Mindscreening, wenn die Gedanken des Helden dem Publikum gezeigt werden oder

die Kamera aus der Ich-Perspektive schießt (subjektive Standpunkte) (Grob , 2008: 15). Es scheint, als ob die Zukunft in Noir immer in der Vergangenheit liegt, die Erzählung nicht linear verläuft, die Grenzen von Realität und Wahnsinn verschwimmen. Noir-Charaktere meiden die Realität. Die Männer in diesen Filmen stehen kurz vor dem Zusammenbruch, sie sind Antihelden, aber sie machen uns trotzdem sympathisch (Grob, 2008: 9-16). Die Anti-Heldin wird normalerweise mit der Anti-Heldin - Femme Fatale - gepaart. Meist handelt es sich dabei um eine attraktive Frau, die ihre eigenen Pläne verfolgt und sich über Normen hinwegsetzt und deshalb dem Tode geweiht ist (Kieler Lexikon).

Seit den 60er Jahren wird von Neo-Noir gesprochen, der einerseits die Stilmittel des klassischen Noir beinhaltet, sich andererseits aber durch konkrete Szenen sexueller Natur, und auch explizite Gewalt hervorhebt. Nachdem das Bewertungssystem wichtiger wurde als der Produktionscode, wurden Filme noch deprimierender (Conard, Holt 2006: 37–38). Die neuen Filme sind so konzipiert, dass sie den Kontext des klassischen Film Noir berücksichtigen, viele Referenzen verwenden und Noir mit anderen Genres kombinieren. (Kieler Lexikon)

Der klassische Film Noir zeigte die Figur eines Privatdetektivs. Neo-Noir-Protagonisten sind weniger bewundernswert als klassische Figuren wie Sam Spade und Philip Marlowe, aber sie sind realistischer (Conard, Holt 2006: 25–27) Die Noir-Figur ist oft ambivalent, da der Film die Grenzen zwischen Gut und Böse verwischt (Conard, Holt 2006: 29)

1.2 Die Traumdeutung

Im Jahre 1899 erschien Freuds weithin bekanntes Werk *Die Traumdeutung*, das sich auf die Erklärung der Traumquellen einließ. Es wurde auch argumentiert, dass Träume keineswegs willkürliche und zusammenhanglose Gedanken sind und dass sie analysiert werden können. Freud war nicht der erste, der die Wunscherfüllung in Träumen bemerkte (Freud 1982: 151), aber er stellte die Behauptung auf, dass sogar unangenehme Gedanken eine Wunscherfüllung enthalten (Freud 1982: 152). Er war auch nicht der Erste, der versuchte, Symbolik in Träumen zu sehen. Im Literaturteil Träume verweist er auf Volkelt, der Träumen sexuelle Symbolik zuschrieb, dessen Werk aber für ein gemeines Publikum zu

komplex war (Freud 1982: 105). Auch Freuds Werk erreichte zum Zeitpunkt seines Erscheinens keinen hohen Bekanntheitsgrad bei einem breiten Publikum, aber seine späteren Arbeiten, deren Ideenansätze in diesem Buch bereits skizziert werden, weckten größeres Interesse daran. Freud hat auch ein Buch mit dem Titel „On Dreams“ geschrieben, das seine Theorie zusammenfasst und daher leichter zugänglich macht. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Freuds Ideen unter Intellektuellen verbreitet und waren in den 1920er Jahren für die meisten Menschen zugänglich (Tortolani 2013: 6–7). Bis heute wurden viele von Freuds Ideen kritisiert, aber sein Einfluss auf das kulturelle Leben bleibt unbestreitbar.

Freuds Interpretationsmethode basiert auf der Entschlüsselung von Träumen mit Hilfe von Assoziationen, die ein Traum bei einem Träumenden hervorruft. (Freud, 1922: 68).

Einer der Hauptansprüche von Traumdeutung ist die Idee, dass unsere unterdrückten Wünsche in Träumen erfüllt werden (Freud, 1982: 175). Freud beschreibt einen Traum über Irma, in dem er die Schuld für die nicht abgeschlossene Behandlung der Patientin einem anderen Arzt zuschreibt und sich damit seinen Wunsch erfüllt, in seinem jetzigen Zustand unschuldig zu sein.

(Freud, 1922: 126—138). Die zweite dominierende Position dieser Arbeit ist, dass es eine zweite Kraft gibt, die die Erfüllung von Wünschen verbietet, sie modifiziert die Wünsche und spielt die Rolle der Zensur (Freud, 1982: 158–159)). Die verborgene Erfüllung verdrängter Wünsche ist nach Freud das Wesen der Träume (Freud, 1982: 175). Träume sind nur deswegen möglich, weil die Motorik deaktiviert ist, was einen isolierten Raum erschafft, in dem Träume uneingeschränkt ausgelebt werden können (Freud, 1982: 519–520). Da die Zensur bestimmte Gedanken nicht in den Traum lässt, müssen sie fast bis zur Unkenntlichkeit verändert werden (Freud, 1982: 159), und deshalb unterscheidet er zwischen manifestem Trauminhalt (was wir in einem Traum sehen) und latentem Trauminhalt (echte Gedanken, die hinter einem Traum verborgen sind (Freud, 1982: 280)). Eine Patientin in einem Traum wollte ein Abendessen arrangieren, konnte es aber nicht, weil der Markt geschlossen war. Freud erklärt dies damit, dass sie ihre Freundin, die bei dem Abendessen präsent gewesen wäre, und die dem Ehemann der Patientin Zeichen der Aufmerksamkeit schenkte, eigentlich nicht füttern wollte, da dem Ehemann volle Körperformen gefallen.

(Freud, 1982: 162–164)

In Bezug auf das Material und die Quellen von Träumen argumentiert Freud, dass jeder Traum mit den Erfahrungen des vergangenen Tages verbunden ist, und wenn einige Erinnerungen im Schlaf reproduziert werden, dann nur deshalb, weil ein Bezug zu den Erfahrungen des vergangenen Tages besteht (Freud, 1982: 179–180). Der Traum besteht aus kleinen Elementen, die uns zum Nachdenken anregen und die sich auf wichtige Erfahrungen beziehen (Freud, 1982: 187). Die gleichgültigen und bedeutenden Erlebnisse des Tages sind durch Assoziationen verbunden, die zum selben Bereich gehören (Freud, 1982: 187–188). Echte Gespräche sind die Quelle für Traumdialoge, aber fragmentiert, verändert und aus dem Zusammenhang gerissen (Freud, 1982: 196). Eine weitere Quelle des Träumens ist der Wunsch, dass der Traum weitergeht. Mit Hilfe des Traums wird die Existenz von Reizungen geleugnet, aber wenn dies nicht möglich ist, passen sich die Empfindungen an den Inhalt des Traumes an. Freud beschreibt einen Traum, in dem es ihm vorkam, dass der Papst gestorben ist, während in Wirklichkeit aber die Glocken laut läuteten. (Freud, 1982: 239–240) Es gibt typische Träume, beispielsweise Träume vom Tod geliebter Menschen, die auch Wunscherfüllung sind. Mal ist es die Erfüllung eines kindischen Wunsches, dass der Nebenbuhler sich zurückziehen soll, sterben soll (Freud, 1982: 255–263), mal Deckmantel für versteckte Sehnsüchte. Eine Patientin stellt sich zum Beispiel den Tod ihres Neffen vor, den sie sehr liebte. Freuds Psychoanalyse zeigte, dass die Beerdigung des Kindes ein Unterschlupf für ihren geheimen Wunsch war, ihren Geliebten zu sehen. (Freud, 1982: 167–169)

Freud beschreibt seine Theorie, wie Träume funktionieren.

Im Traum kommt es zu einer weitgehenden Verdichtung des psychischen Materials, da der Inhalt und die Gedanken dahinter aufeinanderprallen (Freud, 1982: 282). Jedes der Traumelemente hat mehrere verborgene Bedeutungen (Freud, o. D.: 162). Eine der Möglichkeiten der Verdichtung sind kollektive Gesichter, die die Merkmale verschiedener Personen in einem Bild haben. Ein Begleitphänomen der Zensur ist die Identifikation, wenn der Träumende für andere leidet. Der Gedanke, dass der zweite Mensch in denselben Zuständen ist, also dass der erste dasselbe erleben kann, gelangt im Wachzustand nicht ins Bewusstsein, aber offenbart sich im Schlaf. In diesem Fall erfolgt die Identifikation meist mit der Person, mit der der Träumende in einer sexuellen Beziehung steht, und diese

Beziehung muss nicht real sein (Freud, 1982: 166). Auch Wörter und Namen unterliegen einem Verdichtungsprozess. Durch die Verschiebung, wie Freud es nennt, verlieren wichtige Gedanken oft ihre Bedeutung, während Nebenelemente wichtiger zu sein scheinen. So verbergen sich wichtige Gedanken hinter Nebensächlichkeiten. (Freud 1982: 305–308) In Albträumen erscheint dem Träumenden die verdrängte Libido in Form von Angst (Freud, 1922: 113). Gedanken in einem Traum werden uns als visuelle Bilder präsentiert. Die meisten der, in einem Traum produzierten, Symbole sind sexueller oder intimer Natur. Nach Freud ähneln beispielsweise längliche Gegenstände, sowie solche, die dem Körper schaden können, männlichen Genitalien (z. B. eine Waffe). Weibliche Geschlechtsorgane werden in Form von Räumen und Gegenständen, die gefüllt werden können (Koffer, Kirchen)dargestellt. Ein Gang durch viele Räume symbolisiert die Ehe, zerquetscht zu werden (z.B. von einem Zug) bedeutet Geschlechtsverkehr. Das Bild des Zuges symbolisiert die „Abfahrt“, also den Tod. (Freud, o. D.: 145). Ebenso wie visuelle Bilder, sind Zahlen und intellektuelle Aktivität nur eine Widerspiegelung verborgener Wünsche. Zensur kann unsere tatsächlichen Affekte umkehren, um selbststüchtige Gedanken aus der Kindheit zu verbergen (Freud, o. D.: 224–225). Der Traum ist egoistisch, daher ist das „Ich“ der schlafenden Person hinter den Gesichtern in Träumen verborgen, aber manchmal passiert es auch umgekehrt, hinter der Figur der schlafenden Person kann eine andere Person stehen, die die schlafende Person mit sich selbst identifiziert. Meistens verbirgt sich das wahre „Ich“ des Schläfers hinter jenen Personen im Traum, die die gleichen Affekte erleben (Freud 1982: 320–321).

Die oben erklärte Arbeit der Psyche macht Träume fragmentarisch und inkohärent, daher verarbeitet die Psyche selbst Träume mit Hilfe sekundärer Verarbeitung, um ein Ganzes zu schaffen. Daraus folgt, dass die Zensur den Traum nicht immer einschränkt, sondern manchmal ergänzt. (Freud, o. D.: 226–227).

2. Analyse von Träumen und Stilistische Merkmale des Noir Films

2.1 Freuds Traumwelt in *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Das Kabinett des Dr. Caligari zählt zu den prominentesten Vertretern des deutschen Expressionismus. Wie in *Inception* ist der traumähnliche Zustand fragmentiert, was mit der Filmmontage Gestaltung korrespondiert, die ebenfalls die Methode der Fragmentierung nutzt. Gleich zu Beginn des Films treffen wir auf den jungen Mann Francis, der seinem Gesprächspartner die Geschichte eines seltsamen Arztes erzählt, der mit seinem somnambulen Patienten Cesare in die Stadt kam. Zusammen treten sie auf dem Rummelplatz auf, wo letzterer den Tod des Freundes des Protagonisten, Alan, vorhersagt. Gleichzeitig kommt es in der Stadt zu Morden, und nachdem Alan eines der Opfer geworden ist, fällt der Verdacht auf diesen Patienten. Cesare entführt dann die Liebe von Francis. Der junge Mann führt eigene Ermittlungen durch, bei denen sich herausstellt, dass der Arzt Direktor einer psychiatrischen Klinik ist. Unter den Papieren des Direktors entdecken er und das Krankenhauspersonal ein Buch über einen Mystiker namens Caligari, der mit Hilfe eines schlafenden Patienten Morde begeht, und das Tagebuch des Direktors, der von dieser Geschichte so inspiriert ist, dass er beschließt er sei Dr. Caligari. Der verrückte Arzt wird abgeführt und wird zum Patienten seiner eigenen Anstalt. Nachdem Francis seine Geschichte beendet hat, stellt sich jedoch heraus, dass er selbst ein Patient ist, wie sein geliebter und nicht mehr schlafender Cesare.

Das ist eine der Neuerungen des Weimarer Kinos – der unzuverlässige Erzähler. Alles, was auf intradiegetischer Ebene passiert, deutet auf den Zustand des Erzählers hin: Bizarre Kulissen erzeugen ein Gefühl von Klaustrophobie und Unwirklichkeit des Geschehens, Menschenströme und die rotierenden Zelte auf dem Rummelplatz erzeugen Spannung, während scharfe Ecken und Kanten, sowie umwegige Straßen das Unbehagen verstärken. Obwohl die Welt unrealistisch wirkt, erscheint es nicht weiter bemerkenswert da die ganze Welt einheitlich unrealistisch dargestellt ist. Und nach Freud, wird das durch die sekundäre Bearbeitung möglich gemacht.

Bert Cardullo in „*Expressionism and the Real Cabinet of Dr. Caligari*“ bietet eine neue Lesart des Films. Er sagt, dass vor Krakauer fand das Erzählen auf zwei Ebenen statt: der intradiegetischen (die reale Welt im Film) und der metadiegetischen (die Geschichte, die

die Charaktere erzählen) Ebene (Coste, Pier, 2011). Francis, eine Figur im Film, erzählt eine Geschichte – es ist eine Geschichte innerhalb einer Geschichte. Cardullo macht auf die Ereignisse auf intradiegetischer Ebene aufmerksam. Cesare ist seiner Meinung nach nicht nur verrückt, sondern auch ein Mörder. Francis lässt sich für seine Geschichte aus dem wirklichen Leben (intradiegetische Ebene) inspirieren: Jane ist wirklich seine Geliebte, Cesare ist auch Patient in einer psychiatrischen Klinik, Dr. Caligari ist der Direktor der Klinik. In seiner Version von Ereignissen gibt es nur zwei Charaktere, die in der „realen“ Welt nicht vorhanden sind – der Stadtsekretär und sein bester Freund Alan. (Cardullo, 1982: 29–30) Aus Sicht von Freuds Theorie können die Visionen eines jungen Mannes als geheime Wünsche betrachtet werden.

Zu Beginn sehen wir den Protagonisten Francis, der auf der extradiegetischen Ebene – der Filmrealität – seine Geliebte Jane Olsen sieht, woraufhin seine traumartigen Halluzinationen beginnen. Wenn in einem Traum frühere Erlebnisse auftauchen, dann besteht, laut der Traumdeutung, ein assoziativer Zusammenhang zwischen diesen Erlebnissen und der Vergangenheit. Als er Jane sieht, verbindet Francis sie und sich selbst mit der Geschichte des Bösewichts Caligari in seinem Traum. Freud beschreibt auch, wie Gedanken in Träumen in visuelle Bilder umgewandelt werden. Wenn, beispielsweise, eine Ähnlichkeit zwischen zwei Personen besteht, wird diese nicht sprachlich herausgearbeitet, sondern die Merkmale beider Individuen werden visuell in einer Person vereint. Wenn verdeutlicht werden soll, was die Ursache eines bestimmten Endergebnisses ist, so wird, wie die Bilder eines Films, zuerst die erste Sequenz gezeigt, und dann die zweite, die durch die erste verursacht wurde. Die Fragmentierung des Kinos gibt die Fragmentierung der Träume wieder. Am Anfang von Francis Traum sehen wir einen Berg, langgestreckte Häuser, messerähnliche Spitzdächer. Freud bezieht all diese Zeichen auf Genitalien. Er war davon überzeugt, dass in den meisten Träumen sexuelle Symbole verborgen waren. Laut seiner Psychoanalyse kann daraus geschlossen werden, dass das unterdrückte sexuelle Verlangen des Protagonisten auf diese Weise zum Ausdruck kommt.

Als nächstes erscheint der finstere Doktor Caligari. Es ist davon auszugehen, dass die Patienten im Krankenhaus den Arzt täglich treffen, er bezieht sich also auch auf frühere Erlebnisse. Caligari weckt Erinnerungen an seinen Freund in Francis. Am Ende des Films

sehen wir ihn nicht unter den Patienten. Es ist wahrscheinlich, dass er tatsächlich gestorben ist, aber wie Caligari mit Alan verwandt ist, ist noch unklar. Dies ähnelt der Funktion der Zensur, die einen unerwünschten Moment für das Bewusstsein blockiert. In der Folge mit dem Stadtschreiber überragt dieser Caligari. Wie der Turm in Freuds Werk kann hier die seltsame Visualisierung die „Erhebung“ des Angestellten über den Rest symbolisieren. Caligari fühlt sich gegenüber des Beamten gedemütigt. Der Gesichtsausdruck des Arztes zeigt, dass er über eine so abweisende Behandlung verärgert ist. Wenn das Innere des Helden in verschiedenen Rollen agieren kann und Francis sich mit Caligari identifiziert, dann rechtfertigt er hier die Ermordung eines Angestellten (des Stadtsekretärs). Dieser wurde mit einem „seltsamen, spitzen Gegenstand“ erstochen. Wieder einmal wird ein sexueller Unterton durch die Passanten vermittelt, die alle Hüte tragen, als Caligari Cesare auf dem Jahrmarkt vorstellt. (15:30:00–15:30:50). Alan stirbt in derselben Nacht, als er zugibt, dass er, wie Francis, in Jane verliebt ist, aber der Mörder versteckt sich erneut vor dem „schlafenden“ Francis: Wenn wir davon ausgehen, dass Cesare wirklich der Mörder ist, dann scheint er in seinen Träumen ein guter Mensch zu sein. Das Unterbewusstsein zensiert ihm die Realität. Zu sehen ist nur das scharfe Messer, das Alan tötet (22:23:00–24:58:00). Als Francis das Zimmer seines Freundes betritt, lässt er seinen Hut fallen. Der junge Mann verbindet sein „Ich“ mit Cesare, der erstens die negativen Seiten von Francis annimmt, und zweitens, selbst wenn Francis Cesare ist, ist er dennoch nicht schuldig, weil er diese Taten unbewusst „im Traum“ begeht. Francis präsentiert sich als Held, der nichts mit den Morden zu tun hat (27:54:00–28:07:00). Er versucht sogar, den Schuldigen aufzuspüren, was ein echter Killer nicht tun würde. Gerade als die Polizei versucht, den Schlafwandelnden zu verhaften, taucht plötzlich eine Figur auf und nimmt Cesare die Zweifel (31:05:00–32:32:00). Francis' Verstand versucht mit aller Macht, die Polizisten und den Protagonisten selbst von dem Schlafwandler fernzuhalten, zuerst in Form eines protestierenden Caligari, dann in Form einer Zeitung, die seine Unschuld beweist (33:36:00–34:09:00); (35:33:00–36:36:00).

Jane macht sich Sorgen um ihren Vater, weil dieser mit Francis loszieht, um den Mörder zu entlarven. Sie sucht nach ihrem Vater, doch statt ihres Vaters, trifft sie Francis' andere Persönlichkeit – den Schlafwandler. Als Jane die anderen Identitäten entdeckt, fragt sie „Ist mein Vater nicht hier [?]“. Nachts, wenn die Einwohner der Stadt schlafen, schleicht sich

Francis in das Haus von Caligari und Cesare, und er nimmt Cesars Persönlichkeit an. In der nächsten Einstellung sehen wir, wie Cesare sich in Janes Zimmer schleicht. Er steigt die Treppe hinauf, und zückt sein Messer (ein Symbol für das männliche Geschlechtsorgan). Dann stiehlt er das Mädchen. Erst als Cesare stirbt, kehrt Francis zurück (46:57:00–47:20:00). Als Jane Francis schließlich als Mörder betitelt, glaubt er es nicht, da er doch selbst den Mörder sucht (47:44:00–48:23:00). Er weigert sich, Cesares Schuld anzuerkennen und versucht, die Schuld auf den gefangenen Verbrecher zu schieben (48:49:00–50:32:00).

Das Szenario entspricht nicht der Realität, aber der Held achtet nicht auf seine Umgebung. Das Ignorieren der Abweichung von der Realität ist vergleichbar mit der sekundären Bearbeitung, bei der die Psyche die absurden Momente eines Traums zu einem vermeintlich logischen Ganzen zusammenfügt. Die Begebenheiten drehen sich die ganze Zeit um den Jahrmarkt, der eher für Kinder typisch ist.

2. 2 Stilistische Zeichen des Noir und Analyse von Träumen in „Inception“

In einem Interview bemerkt Nolan: „[...] I do view *Inception* as film noir. You take things you are actually worried about in real life, or things you care about in real life [...].“ (Nolan 2010: 11)

Dieses Zitat spiegelt gleich zwei Themen wieder, die in diesem Teil behandelt werden.

Trotz möglicher Einwände ist *Inception* immer noch ein Film Noir. Nolan weist sehr treffend auf die Parallelen zwischen Alltagsorgen und Film Noir hin. In diesem Teil betrachten wir jene Aussage im Zusammenhang mit Freuds Trauminterpretation.

Der Film handelt von einem Architekten (Cobb) und seiner Frau (Mal), die mit Technologie Traumwelten bauen. Sie experimentieren damit, wie tief sie einschlafen können, bis sie schließlich den Bezug zur Realität verlieren. Als Cobb die Welt der Träume langweilt, inspiriert er seine Frau mit der Idee, dass ihre Welt unwirklich ist, aber als sie erwacht, verlässt sie dieser Gedanke nicht und sie begeht Selbstmord. Weil sie ihren Mann liebt und möchte, dass sie gemeinsam „aufwachen“, erzählt sie den Behörden, dass er ihr mit dem Tod gedroht habe. Jetzt ist Cobb gezwungen, aus dem Land zu fliehen und seine Fähigkeiten einzusetzen, um wertvolle Informationen aus Träumen zu stehlen. Der Besitzer eines großen Konzerns, Saito, bietet Cobb einen Deal an: Er kann zu seinen Kindern nach Hause gehen, wenn er den Erben seines Konkurrenten dazu inspiriert, das Handelsimperium seines Vaters zu zerstören. Der Protagonist versammelt ein Team von Kriminellen und die talentierte Architektin Ariadne um sich. Wenn sie jedoch einschlafen, kommen Cobbs unterbewusste Wünsche zum Vorschein und das Bild von Mal verhindert, dass sie *inception* machen.

Laut Grob ist die Welt des Noir auf Kontrasten aufgebaut, die ein besseres Leben und Träume einer grausamen Realität gegenüberstellen, in der Träume zerstört werden und Gesetzlosigkeit triumphiert. Der Film beginnt damit, diesen Kontrast herzustellen. Der Protagonist Cobb sieht in einem halb bewusstlosen Zustand fröhliche Kinder, die achtlos am Strand spielen. Sein größter Wunsch ist die Wiedervereinigung mit seiner Familie. Doch sofort fällt dem Betrachter auf, dass sein Körper mit Wunden übersät ist, er ist nicht Teil einer idyllischen Szenerie. Als den Kindern zuzurufen, drehen sie sich nicht um und rennen in die andere Richtung. Unmittelbar im nächsten Frame sehen wir eine Waffe, die

auf seinen Rücken gerichtet ist, sie nimmt fast das gesamte Bild ein und erhebt sich über ihn. So entsteht ein kriminelles Setting, in dem die Hierarchie mit Hilfe von Waffen aufgebaut wird. Dann blockiert eine japanische Wache die Sonne, die für die Hoffnung auf eine bessere Zukunft steht. Der Wächter schiebt Cobbs Jacke weg und findet eine Waffe, die zeigt, dass er auch in diese kriminelle Welt verwickelt ist.

Das nächste Zeichen von Noir ist die Übereinstimmung der Bildsprache mit dem Inhalt des Films. Die Einteilung in Gut und Böse, Schwarz und Weiß erfolgt hier mit Hilfe des Spiels von Licht und Schatten. Das japanische Schloss, in dem Cobbs Esszimmer aufgenommen wurde, ist schwach beleuchtet und erzeugt viele Schatten. Wir sehen einen halb beleuchteten Raum mit der Person, die Cobb sucht. Wir können sein Gesicht nicht sehen, da er mit dem Rücken zu uns sitzt. Schatten füllen den Raum und machen seine Gestalt geheimnisvoll. Einen Hinweis auf die Ambivalenz der Situation, die wir später erfahren werden, sehen wir in Form vieler Lampen, die im nächsten Ausschnitt durch den Spiegeltisch gezeigt werden. Der Betrachter sieht nicht mehr die ursprüngliche Lichtquelle, sondern nur noch deren Reflexion, sowie die Realität einer nur träumenden Figur. Hier spielt das Licht eine andere Rolle: Es weist auf die Unwirklichkeit des Geschehens hin, darauf, dass wir uns im Unterbewusstsein befinden.

Ein wichtiger Gedanke spiegelt sich im Unterbewusstsein wider, was im Film dreimal wiederholt wird.

„[...] become an old man, filled with regret, waiting to die alone“ Erstens, als Saito Cobb einen Job anbietet und ihm eine Frage stellt, zweitens zu Beginn von *Inception*, als er schwer verletzt ist, sagt Cobb Ausschnitte desselben Satzes und drittens, am Ende des Films, als Cobb tief in sein Unterbewusstsein geht. Außerhalb des Esszimmers sind nur die dunklen Bereiche des Unterbewusstseins unbeleuchtet, während im ersten Traum ein anderer Raum mit Menschen gefüllt ist.

Noir-Storytelling ist nicht linear und die Zukunft scheint die ganze Zeit in der Vergangenheit zu liegen. *Inception* beginnt mit dem letzten Traum, und während des Films sehen wir einen umgekehrten Ablauf der Zeit. In Saitos Traum sehen wir einen Traum im Traum, dann einen gewöhnlichen Traum, dann ein Erwachen, obwohl die natürliche Reihenfolge der Ereignisse umgekehrt wäre. Auch im ersten Traum wird Ariadne zuerst ein Traum, dann ein Erwachen gezeigt.

Unsere Aufmerksamkeit kehrt immer wieder zu den Zeigern der Uhr zurück – ein weiteres Attribut des Filmklassikers. Auf Cobbs Uhr läuft die Zeit rückwärts. Dies ist ein absurdes Element des Schlags, hinter dem sich die Idee verbirgt, dass es eine begrenzte Zeit gibt, um Informationen zu stehlen. Hier tritt die Femme fatale Mal vor den Betrachter, die der Fantasie der Protagonistin Cobb entspringt. Sie zieht der Tod an, sie äußert ihre Gedanken: „If I jumped, would I survive?“ (05:37:00–05:46:00) Mals Erscheinen ist Cobbs verborgener Wunsch, wieder bei seiner Frau zu sein und all die Dinge in Ordnung zu bringen, die er bereut (55:45:00–56:40:00).

Wenn die, für den künstlichen Schlaf vorgesehene, Zeit noch nicht abgelaufen ist, muss der Schläfer sterben, um schneller aufzuwachen. Cobb bezweifelt, dass er in der Wirklichkeit ist und dreht daher sein „Totem“. Totem ist ein kleines Objekt, das einer Person hilft zu verstehen, ob sie schläft. Aber Cobb benutzt das Totem, das Mal gehörte, als würde er ihren Platz einnehmen und die Grenzen von Traum und Realität verwischen. Cobbs Frau ist seine Femme Fatale. Sie stirbt seinetwegen, weil er ihr einflößt, dass sie schläft, was auch nach dem Erwachen noch an ihr nagt. Jetzt erscheint ihm ihr Bild in Träumen und deutet an, dass er schläft. Sie überredet ihn zu sterben und aufzuwachen. Die Hauptgeschichte konzentriert sich nicht auf das Verbrechen, sondern auf Cobbs psychologisches Trauma. Den Tod seiner Frau kann er sich bis zuletzt nicht verzeihen.

Als Noir-Figur steht er vor der Wahl: für immer mit seiner Frau in der Welt der Träume zu bleiben, was in der realen Welt den Tod bedeuten würde, oder die Begierde aufzugeben und in die Realität zurückzukehren, ohne die Möglichkeit, sie wiederzusehen. (2:06:43–2:08:34) Mal war wie Cobb Architektin und konnte kaum eine Waffe in ihren Händen halten, dennoch ist ihr ständiges Attribut in seinen Träumen eine Waffe. Ihre Sprechweise erinnert, mit Ausnahme der realen Erinnerungen des Protagonisten eher an Cobbs Rede da sie weißwas Cobb weiß (28:05:00-28:25:00). Daraus können wir schließen, dass der Held von Noir nicht von der Femme Fatale selbst angezogen wird, sie ist nur eine Fata Morgana, die die Anziehungskraft des Helden auf den Tod verbirgt. Er kann wie Mal, die Realität nicht vom Traum unterscheiden (15:54:00-16:10:00). Damit erfüllt die Femme Fatale mehrere von Cobbs Wünschen auf einmal: neben seiner Frau zu sein und endlich aus diesem „Albtraum“ aufzuwachen, für den man sterben muss. Charaktere von Träumen spiegeln auch die Gedanken der schlafenden Person wider. Cobb flüstert Mal seine eigenen

Worte ein. Mal kommentiert Arthurs Geschmack im ersten Traum (8:41:00-9:94:00), und dieses unwichtige Detail weist, laut Freud, auf Voreingenommenheit hin. Die wahre Bedeutung von Mals Kommentar deutet darauf hin, dass der unkontrollierbare Wunsch, seine Frau zu sehen, die Operation zum Scheitern bringen könnte. Aber Cobb tröstet sich mit dem Gedanken, dass er diesen Traum nicht erschaffen hat, sondern Arthur, und da Träume Labyrinthen ähneln, wird Mal sie nicht finden können. Gerade weil er selbst den architektonischen Plan des Traum nichts kennt (48:56:00–49:33:00). Da Mal die ganze Zeit der Antagonist ist und im Schlaf andere Menschen verletzt, zwingt ihn sein Wunsch, ein guter Mensch zu sein, sie im Schlaf zu töten. Tatsächlich aber „tötete“ er sie ohne Grund. Das nächste Mal wird die Handlung ins verregnete New York verlegt. Licht- und Schattenkontraste erzeugen Spannung. Die Figuren sind auf der Flucht vor dem Abwehrmechanismus des Unbewussten, während Cobb versucht, seinen eigenen Schuldgefühlen zu entkommen.

Die Figur des Protagonisten Cobb ist ambivalent. Einerseits ist er ein liebevoller Ehemann und Vater, der sich aber als Krimineller entpuppt. Andererseits setzt er, um zum normalen Leben zurückzukehren, ohne Reue das gesamte Team aufs Spiel. Die Schlaftablette, die er gewählt hat, ist zu stark, also wird der Mann den Verstand verlieren, anstatt aufzuwachen, wenn er getötet wird. Außerdem verdient er seinen Lebensunterhalt, indem er geheime Gedanken stiehlt, und im Fall von Fisher begeht er ein Verbrechen gegen den Willen einer Person und pflanzt eine Idee in ihm, die ihn völlig verändern wird (44:33:00–45:10 :00). Die Idee wird Fischer jedoch helfen zu glauben, dass sein Vater ihn geliebt hat. Er versprach auch, dem Apotheker seinen Anteil am Verdienst zu geben, da er diese Arbeit nicht für Geld, sondern nur für die Rückkehr zu den Kindern verrichtet. Die guten Absichten des Noir-Helden machen seine Figur für den Zuschauer sympathisch und den Egoismus auf dem Weg zum eigenen Glück akzeptabel. Er erinnert an das Genie Caligari, dessen übernatürliche Kraft sich gegen ihn wendet und der dann von seinen eigenen Schatten verfolgt wird. Zunächst war Cobb ein herausragender Architekt, der Welten und Geister lenken wollte, doch seine scheinbar harmlose Technik diente von Anfang an dazu, Soldaten auf den Kampf vorzubereiten – sie trainierten im Schlaf zu töten. Jetzt versuchen große Unternehmen, damit die Gedanken anderer zu kontrollieren oder wertvolle Informationen zu stehlen. Kein einziges Mal in dem Film wurde Technologie zum Nutzen

von Menschen eingesetzt. Auch als Cobb und Mal ihre Traumwelt bauten, kamen sie danach nicht mehr heraus. So wird Cobb zum Bösewicht, der seine enorme Macht missbraucht.

Wir blicken darauf zurück, wie sich Cobb als Krimineller entpuppte, als wäre die klassische Film-Noir-Verschwörung schon vorher passiert: Ein gesetzestreuer Bürger, der von einer besseren Zukunft träumt, folgt dem Traum einer besseren Welt, die er mit seiner Frau im Traum aufbauen will, doch der Versuch, in die Realität zurückzukehren, scheitert, die Geliebte stirbt und aller Verdacht fällt auf Cobb, der ihn auf die Seite der Gesetzlosigkeit übergehen lässt. Das Team vom Protagonisten des Noir besteht hauptsächlich aus Kriminellen, mit denen wir sympathisieren, anstatt ihre Taten zu verurteilen. Nolan führt aus einem bestimmten Grund auch eine Figur namens Ariadne ein. Dies ist ein klarer Hinweis auf den Mythos des Minotaurus, wo Ariadne, die in Theseus verliebt ist, ihm einen Fadenknäuel gibt, damit er aus dem Labyrinth herauskommt, nachdem er das Monster besiegt hat. Da sie neu auf dem Gebiet ist, erfährt der Betrachter durch sie, wie das komplexe Schema von *extraction* und *inception* funktioniert, sie baut Labyrinth, versucht aber auch, das Labyrinth von Cobbs Emotionen zu entschlüsseln. Er wandert in seinen eigenen und fremden Labyrinthträumen auf der Suche nach einem Ausweg aus seinem Leiden, und Ariadne hilft ihm dabei wie eine Rettungsleine. Des Weiteren hilft sie ihm dabei, das „Monster“ im Labyrinth zu bekämpfen, welches Mal darstellt. Wenn wir davon ausgehen, dass Ariadne die Eigenschaften einer mythischen Figur annimmt, dann sind ihre Motive, Cobb zu helfen, auch nicht altruistisch – sie hilft, weil sie in ihn verliebt ist. So verfolgt im Cobb-Team jeder seine eigenen Motive und ist in erster Linie durch persönliches Interesse an allen Aktionen beteiligt, was die zynische Welt des Noir gut illustriert.

Das Prinzip, wie *extraction* und *inception* funktionieren, stimmt mit Freuds Ideen überein. Arthur erklärt Saito in einem Traum: „Im Traumzustand werden bewusste Abwehrkräfte gesenkt“ (03:06:00–03:13:00). Die Idee der Extraktion entspricht in diesem Fall der Theorie von Freud, die besagt, dass die Zensur es, dank einer inaktiven Motorik, ermöglicht, eine sichere Umgebung für die Äußerung von Wünschen zu schaffen. Der Einwand, dass sich verdrängte Wünsche in der Gegenwart anderer Menschen im Traum nicht manifestieren würden, ist deswegen ungültig, weil sich der Träumer selbst nicht

bewusst ist, dass jemand in seinen Traum eingetreten ist. Wenn der Träumende sich bewusst ist, dass in seinen Traum eingedrungen wurde, dann leistet das Bewusstsein Widerstand und wichtige Informationen werden verborgen; so wie es in Saitos Traum keine Informationen über seine Pläne gab, das Unternehmen zu erweitern.

Als Cobb Ariadne unterrichtet, spricht er darüber, dass die Menschen im Traum tatsächlich Projektionen seines Unterbewusstseins sind (29:05:00–29:33:00). Dieselben Projektionsmenschen spielen die Rolle der Zensur und eliminieren in einem Traum diejenigen Menschen, die wahre Wünsche aus dem Unterbewusstsein der schlafenden Person herausfinden können. Da Cobbs Team in Fischers Traum ein unpassendes Element darstellt, versucht die Zensur es durch die sekundäre Bearbeitung zu streichen. In Arthurs Traum zieht Cobb Fischers Aufmerksamkeit auf die Unstimmigkeiten des Traums, auf die unnatürliche Schwerkraft, den Regen innerhalb des Gebäudes, welche durch die äußeren Einflüsse verursacht werden- durch den fahrenden Van, durch dessen offene Fenster der Regen eindringt. Was wiederum Freuds Idee aufgreift, dass der Träumende nicht aufwacht, sondern stattdessen die äußeren Einflüsse in den Traum integriert werden.

Der Film bedient sich der freud'schen Idee der Identifikation, also der Darstellung der gewünschten Ähnlichkeit, wenn Eames in Fischers Traum als Onkel Peter und das Mädchen aus dem Pub, stilisiert wird. Eames Wunsch, Fischer davon zu überzeugen, dass sein Vater möchte, dass er sein eigenes Unternehmen gründet und das Geschäft seines Vaters zerstört, ermöglicht es ihm, die Person anzunehmen, aus deren Mund es natürlicher klingen wird. Eames Versuch, Fischer in die Irre zu führen, wird also durch Identifizierung verwirklicht. Um die *inception* zu beginnen, wiederholen sie die Idee, dass Fischer sein eigenes Geschäftsimperium aufbauen muss, mehrmals. Als erstes in Fischers Traum als Eames, der durch Onkel Peter repräsentiert wird, ihm erzählt, dass sein Vater eine Nachricht für ihn hat. Danach erzählt Fischers Projektion von Onkel Peter in Arthurs Traum, dass er nicht möchte, dass Arthur sein Imperium aufbaut, obwohl sein Vater ihn sogar herausgefordert hat, es zu tun. Danach sagt sein Vater ihm, auf einer noch tieferen Ebene von Fischers Unterbewusstsein, dass er enttäuscht ist, dass Fischer überhaupt versucht hat, wie er zu werden. „Enttäuscht“ war das letzte Wort, welches Fischers Vater ihm auf dem Totenbett gesagt hat. Das steht für Freuds Idee, dass erlebte Geschehnisse im Traum wieder aufgegriffen werden. Ein weiteres Beispiel für wiederkehrende Ideen ist, die

Kombination für den Safe, die Fischer im ersten Traum sagt: 528 491. Denn die Nummer wiederholt sich, als Eames, der in Arthurs Traum durch ein Mädchen dargestellt wird, ihm seine Nummer gibt, die dann wiederum die gleiche ist wie für das Schließfach. Und auch der Raum, den Fischer in Arthurs Traum nennt, hat die Nummer 528, wobei der Raum unter diesem die Nummer 491 trägt. Und als Fischer tiefer und tiefer in sein Unterbewusstsein eindringt, öffnet die Kombination schließlich tatsächlich den Safe, in welchem er dann ein Windrad findet, welches in Realität auf einem Bild nahe des Betts seines Vaters abgebildet war und welches er in allen vorherigen Traumlevels in seiner Brieftasche hatte. Und nun, wo sie tiefer in Fischers Geist reisen, dringen sie dadurch auch tiefer in Cobbs Geist ein.

Ein Beispiel für einen, sich wiederholenden Dialog, zwischen Cobb und Saito, ist bereits oben erwähnt. Am Ende des Films schildert Cobb in seinem Unterbewusstsein Ariadne seine Erklärung für Ideen. Er sagt, dass die kleinste Idee definieren kann, wer du bist und die Projektion von Mal vervollständigt seinen Satz, und meint, so eine Idee, wie zum Beispiel, dass die Welt nicht real ist. Und hier sehen wir eine weitere Idee von Freud, dass die Menschen in unseren Träumen eine Repräsentation unserer eigenen Gedanken sind. In seinen Träumen stellt Mal nur eine Idee davon dar, wer seine Frau in der Realität war. Des Weiteren repräsentiert sie die Schuld, der er fühlt, weil er ihren Tod bedingt hat.

Die Anwesenheit des gesamten Teams in Fischers Geist spiegelt die Erfahrung des Tages vor dem Traum wider, da alle Mitglieder des Teams seine Weggefährten sind. Nach Freuds Traumdeutung können Gedanken auch durch Bilder repräsentiert werden, von welchen viele sexueller Natur sind. Das heißt, wenn wir in einem Traum Pistolen sehen, verweisen diese auf männliche Geschlechtsteile. Auch symbolisiert das Erscheinen eines Zuges in einem Traum den Tod. Und auch um aus dem Schlaf aufzuwachen, legten sich Cobb und Mal auf die Schienen. Die Zerquetschung symbolisiert aber auch den Koitus. Der Professor von Cobb lehrt in Paris, Mal spricht mit französischem Akzent, und daher ist anzunehmen, dass Cobb den Ausdruck *la petite mort* kannte, der sich in seinen Träumen in Form vom Tod unter dem Zug zeigt. Dies wird durch die Tatsache unterstützt, dass Cobb und Mal in einem Traum alt wurden, er sich selbst und seine Frau jedoch immer als jung vorstellt.

In diesem Werk sehen wir, dass die Motive und stilistischen Darstellungsmittel in Neo-Noir identifiziert werden können. Es kann auch festgestellt werden, dass die Interpretation von

Träumen *Das Cabinet des Dr. Caligari* beeinflusst hat, welches die Repräsentation des deutschen Expressionismus darstellt. Und die Symbiose von Freuds Ideen und des deutschen, expressionistischen Films kann in der modernen Repräsentation des Neo Noir – *Inception* – gesehen werden.

Fazit

Das Werk zeigt, dass die Motive und stilistischen Merkmale der Bildsprache des deutschen, expressionistischen Films, sich im zeitgenössischen Neo-Noir wiederfinden. In beiden Filmen unterstützen die Licht- und Schatteneffekte das Narrativ und zeigen die polarisierte Welt von Gut und Böse, schöne Träume, die sich in Albträume verwandeln. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist ein Kontrast zwischen der Tyrannei des autoritären Regimes, und der Freiheit und des Glücks, welches der Jahrmarkt symbolisiert. In *Inception* dieser Aspekt wird durch Cobbs Träume einer Familienzusammenführung und der Brutalität der kriminellen Welt, welche den menschlichen Willen kontrolliert, dargestellt. In *Inception* verweist die Lichtführung häufig auf die Grenze zwischen Realität und Traum.

Die Helden sind Antagonisten, sie haben ambivalente Züge, und wecken auch Empathie in den Zuschauern. Beide Filme schildern die zynische Welt, in welcher jeder seinen eigenen egoistischen Wünschen folgt.

Die Traumdeutung hat sich auf die Motive von *Das Cabinet des Dr. Caligari* ausgewirkt, welche auch vor allem im modernen Neo-Noir *Inception* zu sehen sind. Die visuelle Ausarbeitung der Filme korrespondiert mit der Art, wie Träumenden Traummaterial erfahren. In traumähnlichen Zuständen in *Inception* tauchen die Personen, Orte und Ereignisse des vorherigen Tages wieder auf, Dialoge, Nummern, sowie Kindheitserinnerungen (zum Beispiel Fischers Windrad), während in *Das Cabinet des Dr. Caligari* Menschen und Orte wieder aufgegriffen werden. Beide Filme inkludieren typische Träume, wie zum Beispiel den Tod einer nahestehenden Person, in *Das Cabinet des Dr. Caligari* repräsentiert dies den Wunsch von Francis, Janes einziges Liebesobjekt zu sein. In *Inception* ist es der Tod durch den Zug, der den *le petite mort* symbolisiert. Eine weitere Möglichkeit die Gedanken einer Träumenden darzustellen, ist durch visuelle Symbole, welche meistens sexueller Natur sind. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* repräsentieren die

Hüte und Messer männliche Geschlechtsteile, in *Inception* sind es die Pistolen. Aus beiden Filmen kann man die Verdichtung des Traummaterials herauslesen, in *Inception* ist es das kollektive Gesicht von Eames, der sich in Fischers Onkel und das Mädchen aus dem Pub verwandelt. Und Ariadne, die nicht nur die Kollegin von Cobb darstellt, sondern auch für die mythologische Figur steht, die den Weg aus Cobbs emotionalem Labyrinth kennt und ihm hilft, sein inneres „Monster“ – Mal – zu bekämpfen. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* bildet sich Francis ein, dass der Direktor des Asylums Dr. Caligari ist. Die Menschen, die in den Träumen auftauchen, repräsentieren die Gedanken der schlafenden Person. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist Cesar ein Alter Ego von Francis und in *Inception* ist Mal eine Projektion von Cobbs Unterbewusstsein. Die Ungereimtheiten des Szenario eines Traums in *Das Cabinet des Dr. Caligari* würden dem Träumenden komisch vorkommen, deswegen wird durch die sekundäre Bearbeitung die ganze Stadt einheitlich designt. In *Inception* versucht die Zensur durch die sekundäre Bearbeitung Cobbs Team zu eliminieren, weil sie Fischers Aufmerksamkeit auf die komischen Details des Traums lenken. Die Schwierigkeit in der Analyse ist, dass zu wenig über die interdiegetische Ebene in *Das Cabinet des Dr. Caligari* bekannt ist, deswegen können wir nicht unmittelbar die Irritationen durch die Außenwelt mit dem Traum verbinden, wie es in *Inception* vorkommt. Beispielsweise die falsche Schwerkraft und der Regen im Gebäude, der tatsächlich durch die Fahrt im Van bedingt wird. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die meisten Ideen der Traumdeutung in beiden Filmen erkannt werden können.

Bibliographie

FREUD, Sigmund (1982): Die Traumdeutung. Frankfurt am Main.

FREUD, Sigmund (o.D.): Die Traumdeutung. Verfügbar unter:

<http://www.library.fa.ru/files/Freud.pdf>

BENDER, T, BURKHARD, R., Film Noir. Kiel: Das Lexikon der Filmbegriffe.

Verfügbar unter:

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmnoir-161> (13.02.2022).

BRUNNER, P., WULFF, H. J. Neonoir. Kiel: Das Lexikon der Filmbegriffe. Verfügbar unter:

[https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:neonoir-7249?s\[\]=fight&s\[\]=club](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:neonoir-7249?s[]=fight&s[]=club)
(13.02.2022).

CARDULLO, Bert (1982). Expressionism and the Real „Cabinet of Dr. Caligari., Film Criticism, 6(2), 28–34. <http://www.jstor.org/stable/44018696>

CHERRY, Kendra (2022): The Interpretation of Dreams by Sigmund Freud
<https://www.verywellmind.com/the-interpretation-of-dreams-by-sigmund-freud-2795855>

CONARD, Mark, T. (2006). The Philosophy of Film Noir. The University Press of Kentucky

COSTE, Didier, PIER, John: Narrative Levels. In: Hamburg University Press v. 2011. Verfügbar unter: http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Narrative_Levels.html
(20.05.2022).

EISNER, Lotte (1976): Die Dämonische Leinwand. Frankfurt am Main: Kommunales Kino.

EISNER, Lotte (2021): Murnau. New York.

GOMERY, Douglas, PAFORT-OVERDUIN, Clara (2011): Movie History: A Survey. New York.

HARDT, Ursula (1996): From Caligari to California: Erich Pommer's Life in the International Film Wars: New York.

HERMANN, Treuner (Hrsg.) (1928). Filmkünstler. Wir über uns selbst. Berlin.

NOLAN, Christopher, Jonah. (2010). Inception. The Shooting Script. Insight Editions.

KACYMAREK, Ludger: Femme fatale. Kiel: Das Lexikon der Filmbegriffe. Verfügbar unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:femmefatale-982> (14.02.2022)

KANGILASKI, Jaak (2005): Kunstikultuuri ajalugu. Postimpressionismist uue meediani. Tallinn.

KRACAUER, Sigfried (1966). From Caligari to Hitler. Princeton University.

KURTZ, Rudolf (2016): Expressionism and Film. Barnet.

MAZIN, V. (2020): Telefon Noir. Sankt Petersburg.

PETERSEN, Christer: Expressionistischer Film. Kiel: Das Lexikon der Filmbegriffe. Verfügbar unter: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:expressionistischerfilm-2667?s\[\]=deutsche](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:expressionistischerfilm-2667?s[]=deutsche) (14.05.2022)

SCRIBA, Arnulf (2014): Der Erste Weltkrieg. Berlin: Deutsches Historisches Museum.
Verfügbar unter: LeMO Erster Weltkrieg (dhm.de) (12.02.2022).

SAUNDERS, Thomas J. (1994). Hollywood in Berlin : American Cinema and Weimar
Germany Weimar and Now ; 6. University of California Press.

SCHEUNEMANN, Dietrich (2003). Expressionist Film. Camden House

TAYLOR, Henry M. Mindscreen. Kiel: Das Lexikon der Filmbegriffe. Verfügbar unter:
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:mindscreen-3563> (13.02.2022).

TORTOLANI, Erica (2013) : “Citizenship in a Nightmare Country:” German
Expressionist Film and Freud’s Dream Theory. Honors Projects Overview

Resümee

Bakalaurusetöös „Grundkonzepte der freud'schen Traumdeutung in den Werken deutscher Expressionisten und des Neo-Noir am Beispiel von *Das Cabinet des Dr. Caligari* und *Inception*“ analüüsitakse, missugused saksa ekspressionistlikute filmide tunnused läksid üle ameerika *film noir* žanri *Das Cabinet des Dr. Caligari* ja *Inception*'i näitel. Kuna mõlemad filmid kajastavad unenägusid ja und, uuritakse selles töös, kas unenägude kontseptsiooni võib pidada saksa ekspressionistliku stiili tunnuseks. Bakalaurusetöö näitab, et mõlemad filmid kasutavad valgust narratiivsel eesmärgil, mõlemas kohtuvad ambivalentsete tegelased küünilises maailmas. Samuti on mõlemas filmis äratuntavad unenägude tõlgendamise kontseptsiooni peamised tunnused: unes täituvad soovid, korduvad eelmise päeva elamused, esinevad tüüpilised unenäod, tihendamise/ühtesulamise tunnused, inimesed esindavad unenägija mõtteid ning teistkordne töötlus seob unenäo ühtseks tervikuks,

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Alina Vorontšihhina, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Weiterhin versichere ich, dass diese Arbeit noch nicht als Abschlussarbeit an anderer Stelle vorgelegen hat.

Tartu, 03.06.2022

Autor: Alina Vorontšihhina

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Alina Vorontšihhina,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose Grundkonzepte der freud'schen Traumdeutung in den Werken deutscher Expressionisten und des Neo-Noir am Beispiel von Das Cabinet des Dr. Caligari und Inception, mille juhendaja on Marie-Luise Meier, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Alina Vorontšihhina

03.06.2022