

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe Universität

Institut für Romanistik

Thema:

Träume in Literatur, Film und Malerei. Vom Surrealismus bis zur Gegenwart.

1. Gutachter: Prof. Dr. Roland Spiller

2. Gutachter: Prof Dr. Peter Ihring

vorgelegt von: Beril Ertem

aus Heilbronn

Einreichungsdatum: 28. Oktober 2011.



Sognai talmente forte che mi uscì il sangue dal naso

Frabrizio De André in *Fiume Sand Creek*, 1981

Inhaltsangabe

1. Einleitung	S. 1
1.1. Raum und Zeit.....	S. 7
1.2. Kommunizieren durch das Unbewusste.....	S. 9
1.3. Funktion des Traumes.....	S. 10
1.4. Intermedialität des Traumes.....	S. 13
2. Freud – Umsetzung der Psychoanalyse durch die Künstler und ihr Bezug auf die Kunst.....	S. 14
3. Surrealismus.....	S. 18
3.1. Federico García Lorca: <i>El sueño de la vida - Así que pasen cinco años</i> Die Realität als Traum und die Zeit als omnipräsentes aber dennoch nicht existierendes Element.....	S. 19
3.2. Diario de un genio – “¡La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco!”.....	S. 22
3.2.1. Traum und Malerei – Der anfängliche Irrtum und die Enttäuschung über den Surrealismus.....	S. 24
3.2.2. Dalí – dormir y pintar.....	S. 25
3.2.3. Dali und Medienbilder - “Der Surrealismus oder wie die Psychoanalyse durch die Hintertür kam.....	S. 26
3.2.4. Dalí – „Método crítico paranoico“.....	S.28
3.2.4.1 Der obsessive paranoische Charakter der Methode.....	S.33
3.2.5. Dalís Theorien in visualisierter Form – <i>Cenicitas</i>	S. 36
3.3. Buñuel – Der Film als Hypnose.....	S. 41
3.3.1. El perro andaluz - Die Annäherung an das eigene Innenleben..	S. 42

3.3.2. <i>Romancero gitano</i> als Vorlage für <i>Perro andaluz</i>	S. 46
3.3.3. Surrealistische Medienexperimente bei <i>Perro andaluz</i>	S. 50
3.3.3.1. Überblendungen.....	S. 51
3.3.3.2. Der surrealistische Blick durch die Kamera.....	S. 54
3.3.4. Anreihung von Wirklichkeitselementen.....	S. 55
3.3.5. <i>Un perro andaluz</i> – Entstehung aus einem Traum.....	S. 56
3.4. „Sueños“ und „Ensueños“ bei Buñuel.....	S. 58
3.5. Erinnern und doch nicht erinnern.....	S. 62
3.6. <i>El perro andaluz</i> unter dem Einfluss von Cervantes.....	S. 66
3.6.1. <i>Casamiento engañoso</i>	S. 66
3.6.2. <i>Colloquio de los perros</i>	S. 67
4. Julio Medem – Der Film als Bindeglied zwischen Traum und Realität.....	S. 69
4.1. <i>Las seis en punta</i>	S. 73
4.1.2. <i>Las seis en punta</i> mit “lorcanischen” Wurzeln.....	S. 77
4.2. <i>Caótica Ana</i> – Eine Reise ins Innere durch Raum und Zeit.....	S. 80
4.2.1. <i>Caótica Ana</i> – Die bildliche und bewegte Darstellung des Unterbewusstseins.....	S. 87
4.2.2. Das Auge bei <i>Caótica Ana</i>	S. 90
5. Das Auge der Wissenschaft.....	S. 91
5.1. Das Auge als Symbol und Metapher.....	S. 92

6. „Die ewige Wiederkehr des Gleichen“	S. 95
7. Pedro Almodóvar.....	S. 97
7.1. Pedro Almodóvar – <i>Hable con ella</i>	S. 100
8. Der Traum in Form eines ästhetischen Gestaltungsmittels.....	S. 104
9. Der Traum als Rätsel.....	S. 106
10. Darstellung und Funktion der Träume in Literatur, Film und Malerei.....	S. 109

1. Einleitung

“Er versenkt sich in den Traum und findet in ihm die Möglichkeit, seiner Kritik an den Zuständen seines Landes eine freiere Form zu geben und auf diese Weise der Wahrheit zu dienen.”¹

Hier ist die Sprache von Goya und seinen Caprichos. Der Künstler hatte die Traumdarstellung als Möglichkeit gesehen seine Ansichten und Kritik darzustellen. Damals stand jedoch nicht der Traum im Vordergrund, sondern der Träumer und die Aussage, die aus dem Traum resultierte. Der Traum nahm schon immer eine wichtige Rolle im künstlerischen Geschehen ein. Goya habe unterhalb einer Vorfassung seiner *Sueño II* geschrieben: “*El autor soñando...*” Sein Ziel sei es gewesen die Ungerechtigkeiten seiner Zeit hinfortzutreiben und mit den Caprichos die Darstellung einer Wahrheit auf Dauer zu kreieren. Die Schlussfolgerung hierzu, entnimmt der Herausgeber aus einem Ayala-Kommentar, welcher von Goya mitverfasst oder autorisiert wurde:

“La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles...”²

Wir alle kennen den Ausspruch aus seinen Caprichos:

“El sueño de la razón produce monstruos”³

Der Traum ist demnach die Abwesenheit der Vernunft welche diese Ungerechtigkeiten formt. Die Tradition des Traumes geht weit zurück: Angefangen bei den Griechen über Goya bis in die Gegenwart. In dieser Arbeit soll auf die Bedeutung und die Darstellung des Traumes im Surrealismus bis Heute eingegangen werden. In jeder Etappe hatte er jedoch eine andere Bedeutung. Wichtig war aber immer die Wahrnehmung und das, was daraus resultierte. Die Übersetzung der Wahrnehmung kann im bewussten aber auch im unbewussten Zustand stattfinden und dementsprechend den Traum oder auch Tagtraum gestalten. Das Zusammenspiel von Wahrnehmung und Traum wird Teil dieser Arbeit sein.

¹ Gantner: Goya – der Künstler und seine Welt, S. 76.

² Wiegand: Schlaf & Traum, S. 236.

³ Bild 43

Bernhard Büchschütz befasste sich mit Aristoteles und der Wahrnehmung bei der Traumdeutung im Altertum. Der Philosoph habe zuerst versucht das Wesen des Traumes aus der Seele heraus zu erforschen. Dabei habe sich ergeben, dass diese Seelentätigkeiten nicht dem Denken unterliegen, sondern der Wahrnehmung. Dies sei jedoch nicht nur der Fall, da während des Schlafes die äussere Wahrnehmung nicht aktiv sei. Während des Schlafes spreche man lediglich von Sinnesaffektionen, die sich von der Wahrnehmung im Wachzustand unterscheiden. Die sinnliche Wahrnehmung ermögliche nach der Entfernung des wahrgenommenen Objekts einen Affekt in den Sinnesorganen. Als Beispiel zur Erklärung dieses Phänomens wird die Farbe genommen, die wir, nachdem wir sie einmal mit dem Auge aufgenommen haben, noch an anderen Gegenständen sehen. Das Auge gibt die Information weiter, welche dann im Gehirn gespeichert wird: Es kommt zur Vorstellung, welche die nächste Stufe nach der simplen Wahrnehmung sei. Die Sinnesorgane stehen nicht nur unter dem Einfluss der Aussenwelt, d. h. der äusserlichen Wahrnehmung. Um die Wahrnehmung auch empfinden zu können, brächten sie ihre eigene Bewegung dieser entgegen. Diese Bewegung habe ihren Ursprung im Herzen. Von dort aus gelange diese über das Blut an die Sinnesorgane. Diese zwei Bewegungen, d. h. die von aussen und auch von innen angeregte, existieren im Wach- und auch im Schlafzustand. Die innere Wahrnehmung sei omnipräsent, auch nachdem die Äussere aufgehört habe. Im wachen Zustand, werde diese innere Bewegung von anderen stärkeren unterdrückt. Der Traum sei das Bild der Vorstellung, welche ihren Ursprung in der Bewegung der sinnlichen Wahrnehmung eines Schlafenden finde. Die innere Bewegung sei in der Lage Träume ganz zu verhindern, oder die Traumbilder zu verfälschen und zu verwirren. Als Vergleich wird hier das Spiegelbild auf der Wasserfläche genannt. Je mehr sich die innere Bewegung sich gen Herzen, ihrer Basis, zurückbewege, umso mehr treten die sinnlichen Wahrnehmungen und deren Bewegungen als Vorstellungen dem Bewusstsein gegenüber. Die Traumdeutung sei damals zu Aristoteles Zeiten vermehrt unter der Idee der Prophezeiung erörtert worden. Aristoteles für seinen Teil, sei nicht von dieser Idee überzeugt gewesen, dennoch vermittle der Glaube an die Prophezeiung gewisses Zutrauen. Dagegen spreche, dass jeder beliebige diese Träume und somit Prophezeiungen haben könne, und Gott sie nicht dem weisesten schicke. Nehme man jedoch die Bedeutung der Prophezeiung weg, dann gebe es gar keine Begründung mehr für den Traum. Mit Träumen, die ihren Ursprung in fernen Zeiten oder Orten haben

verhielte es sich folgendermaßen: Bei Bewegungen, die sich in der Ferne begründen, bestünde eine Fortpflanzung, die man mit den Bewegungen des Wassers vergleichen könne. So könne es geschehen, dass der Schlafende auch davon betroffen. In diesem Falle sei es denkbar Dinge zu sehen, die wirklich in Erfüllung treten können. Dass man von Bekannten träume sei deshalb möglich, weil diese Menschen am ehesten Interesse füreinander haben. Auch wenn sich diese Menschen, die einem innerlich nahe sind physisch weiter weg befänden, nehme man sie am leichtesten wahr, deshalb sei es durchaus vorstellbar ihre Bewegungen am ehesten zu spüren. Besonders melancholische Menschen besitzen diese Fähigkeit, da sie sehr starker Bewegungen Herr seien. Aristoteles begründe somit die Entstehung der Träume in der Natur des menschlichen Geistes.⁴ Das Zusammenspiel von innerer und äusserer Wahrnehmung wird noch im Laufe der Arbeit, anhand von Beispielen zu erörtern sein.

Zur Zeit des Surrealismus war man eher darauf bedacht den Traum in den Vordergrund zu stellen. Es handelte sich nicht nur um den Traum als Äusserungsmöglichkeit, sondern um die Erschließung des Irrationalen und um die Darstellung des Nichtsichtbaren.

“Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos; porque el sueño sólo existe por el recuerdo que lo acaricia.”⁵

Dies ist ein Ausspruch Buñuels, welcher deutlich aufzeigt, wie wichtig der Traum für die Surrealisten und insbesondere auch für Buñuel, Dali und Lorca war. Erinnerung und Traum stehen hierbei im engen Zusammenspiel. Ich möchte mich der Darstellung, Funktion und Bedeutung des Traumes in Film, Malerei und Literatur widmen. Die Zeitspanne umfasst die Anfänge des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Eine sehr wichtige Rolle spielt dabei natürlich der, bereits angesprochene, Surrealismus mit Dali, Lorca und Buñuel. Es wird auch untersucht inwiefern Malerei, Literatur und Film ineinander übergehen und interagieren; Im Mittelpunkt stehen immer wieder die Träume und damit auch das Unbewusste. Deshalb ist der Surrealismus besonders wichtig, da er sich dem Traum als Realität widmet und dabei immer wieder auf Freud

⁴ Büchsenhützel: Traum und Traumdeutung im Alterthume, S. 18 – 25.

⁵ Buñuel: Mi ultimo suspiro, S. 105.

zurückgreift. Ist der Traum nur ein Gestaltungsmittel oder der Inhalt an sich? Mit dem Aufkommen der Traumdeutung und somit der wachsenden Bedeutung des Unbewußten, haben viele Künstler versucht die Theorien Freuds auf die Kunst anzuwenden.

Die sichtbare Wirklichkeit tritt in den Hintergrund und die unsichtbare, aber trotzdem wirkliche, Traumwelt in den Vordergrund. Der Surrealismus verhindert somit die Übermacht des Verstandes und schaltet die Kontrolle zu Gunsten einer erweiterten Erlebnisfähigkeit aus. Das Traditionelle wird bruchstückhaft aufgezeigt und die bisher gängige Formensprache wird verzerrt. Diese Besonderheit soll anhand von Buñuel, Dali und Lorca untersucht werden. Wie genau das Traditionelle enttraditionalisiert wird, ist Bestandteil der Arbeit um dann mit aktuellen Beispielen einen Vergleich zur Vergangenheit zu ziehen.

Le Surréalisme, ist ein Begriff, welcher von dem französischen Schriftsteller Guillaume Apollinaire eingeführt wurde. Er selbst habe zunächst vom “Neologistischen Klassizismus” gesprochen und wollte mit dem Surrealismus ein Streben nach dem Überwirklichen deutlich machen. Dies sei vor allem eine Reaktion auf das Versagen der menschlichen Vernunft nach dem ersten Weltkrieg gewesen: Man appellierte nun auf die Macht des Irrationalen. Freuds Werk über die Traumdeutung habe dabei großen Anklang unter den Künstlern gefunden. Die surrealistische Kunst sei eine Art “Entdeckungsfahrt” in das Unterbewußtsein gewesen. Die Darstellung und Gestaltung dienten hierzu als Mittel um das Ziel zu erreichen.⁶

“SURREALISM. n. masc. Pure psychic automatism through which it is intended to express, either orally, or in writing, or in any other way, the actual way thought works. The dictation of thought free from all control exercised by reason, without regard to any aesthetic or moral concern.”⁷

Diesem Zitat nach zu urteilen, ist der Surrealismus also ein psychischer Automatismus, welcher einzig und allein vom Unterbewusstsein dirigiert wird. Jegliche Art von Vernunft ist hier ausser Gefecht gesetzt und trägt nichts zur Bildung der Gedanken und Ideen bei, die dann anhand von Bildern und Wörtern vor unsere Augen treten. Wenn wir den Umkehrschluss dazu nehmen, ist es eine aktive Handlung des Unterbewusstseins,

⁶ Ermann, Michael: Psychoanalyse in den Jahren nach Freud, S. 92.

⁷ Lorca, Buñuel, Dali: Forbidden pleasures, S. 106.

die den psychischen Automatismus hervorruft. Moralische oder auch ästhetische Normen werden dabei völlig über Bord geworfen. Diese Definition von Surrealismus kann mit der Definition eines Traumes gleichgesetzt werden. Träume unterliegen nicht unserer Kontrolle bzw. der des Bewusstseins; sie werden nicht nach moralischen oder auch ästhetischen Werten gestaltet. Die Macht liegt in der Hand des Unterbewusstseins, welche uns unsere geheimen und unbekanntes Wünsche darstellt, ohne dabei hemmenden Faktoren untergeordnet zu sein. Diese können jeglicher Norm widersprechen und haben keine Beziehung zu unserer Vernunft.

Isabel Maurer Queipo von der Universität Siegen, beschäftigte sich mit der Medialisierung des Traums in Frankreich (19./20. Jahrhundert). Queipo fungierte auch als Mitherausgeberin von *“Esta locura por los sueños...” Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte.* Des Weiteren ist sie Teil der Siegener Forschungsgruppe, die sich mit der Intermedialität im europäischen Surrealismus beschäftigt. Unter der Leitung von Prof. Dr. Roloff widmet sich diese Gruppe⁸ von Wissenschaftlern dem Surrealismus der 20er und 30er Jahre in Frankreich und Spanien. Dieser Zeitraum sei deshalb Kern der Untersuchung, da somit die Medienumbrüche des 20. Jahrhunderts und die damit aufkommende neue Intermedialität am besten zum Vorschein gebracht werden könne. Besonders deutlich sei dieser Medienumbruch im Bereich des Films seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Bei der Projekterklärung wird hervorgehoben, dass diese neuartigen Medienumbrüche ihren Ursprung nicht in den neuen technischen Möglichkeiten haben, sondern durch künstlerische Mittel, d. h. surrealistische Medienexperimente, umgesetzt werden. Die Kunst versucht also das Unbewußte und Unsichtbare darzustellen. Die unwirkliche Traumwelt wird wirklich gemacht, ohne dass ihr die pure Realität anhaftet. Der Surrealismus oder die surrealistische Kunst, sei nicht nur in die einzelnen Künste aufgeteilt, sondern vielmehr eine *“ars combinatoria”*, ein Wechselspiel zwischen den unterschiedlichen Medien, wie z. B. Literatur, Film und auch Malerei. Die Forschungen bisher haben sich nur auf die Untersuchung der einzelnen Medien versteift; die Forscher der Universität Siegen wollen mit ihrem Projekt jedoch das Zusammenspiel hervorheben und analysieren. Sie sind der Meinung, dass die Künstler des Surrealismus

⁸ Mitarbeiter:

Justyna Olimpia; Cempel Gesine Hindemith; Dr. Michael Lommel; Dr. Isabel Maurer-Queipo;
Dr. Nanette Rißler-Pipka; Daniel Seibel.

den Versuch unternommen haben, die Leerstellen, die sogenannten Brüche und Zwischenräume zwischen den Medien zu erfassen. Die Reflektion einer veränderten Wahrnehmung solle somit deutlich gemacht werden. Das Ergebnis dieser Intermedialität sei, dass die Räume zwischen den Medien Formen annehmen, die uns genau diese Zwischenräume illustrieren. Die Forschungsgruppe widmet sich primär der Darstellung der Intermedialität als eine Art von Prozess in der Geschichte der Künste, im Übergang zu den neuen Medien.⁹

Wenn man von Brüchen spreche, gehe es auch um die Grenzen des Sichtbaren und Unsichtbaren und was dies anbelangt, seien Künstler wie Buñuel und Dali, den Philosophen jener Zeit weit voraus gewesen. Bei den Surrealisten kam es nun zu zahlreichen Experimenten, Traumspielen und Konstruktionen, die vor allem die Zeit betrafen und den gewohnten Umgang mit ihr aus den Anker hoben, so Roloff. Des Weiteren merkt er in einem Artikel für die Universität Konstanz an, dass insbesondere die Surrealisten sich in einem Zwiespalt von Faszination und ironischer Distanz bezüglich der neuen technischen Möglichkeiten befanden. Als Beispiel nennt er *L'Âge d'or* von Buñuel oder auch die fließenden Uhren von Salvador Dali. Die Zeit ist das Hauptthema, welcher sich vor allem der Film angenommen habe: Roloff ist der Meinung, dass der Rhythmus der Zeit dargestellt, gesteigert und gleichzeitig auch aufgehoben wird. Die Ambiguität dieser Umbruchsituation und die damit hereinbrechende Euphorie begleitet von einem gewissen Zweifel und einer Angst gegenüber diesen neuen Techniken, werde durch den Film am Besten dargestellt. Roloff bezieht sich bei Folgendem auf Joachim Paech: Bei dieser Zeitdarstellung sei die Manipulierbarkeit und auch die Brüchigkeit derselbigen deutlich, aber auch die Kontinuitätsillusion was völlig gegenteilig zu Ersterem ist. Laut Roloff haben die Surrealisten schon sehr früh den Film bzw. das Kino als ein Medium entdeckt, das uns eine traumanaloge Zeit- und Raumerfahrung ermögliche. Buñuel, z. B., habe das Dunkelwerden im Kino mit dem Schließen der Augen beim Schlafen verglichen.¹⁰

“Die Bilder erscheinen und schwinden wie im Traum durch die Auflösungen und Verdunkelungen; Raum und Zeit werden fließend, schrumpfen und verlängern sich

⁹ Vgl. hierzu den Internetauftritt der Forschungsgruppe an der Universität zu Siegen: <http://www.fk615.uni-siegen.de/de/teilprojekt.php?projekt=B1>

¹⁰ Vgl. Onlineartikel der Uni Konstanz: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Roloff.htm>

nach ihrem Willen, die Zeitfolge und die relativen Werte der Dauer entsprechen nicht mehr der Wirklichkeit.”¹¹

Bei der Traumthematik ist die Zeit also ein sehr wichtiger Aspekt. Medem, stellt in seinem Kurzfilm *Las 6 en punta* die Zeit illusorisch dar und bindet die Manipulation und das Fragmentarische in den Film ein. Auch bei Lorca und seinem Stück *Así que pasen 5 años* ist die Zeit, genauso wie der Traum, ein wichtiges Thema. Ein Traum ist zeitlos, in dem Sinne, dass er in keiner Weise einer Chronologie unterliegt: Die Zeit kann existieren oder auch völlig inexistent sein. Wenn sie existiert, ist sie keinen Regeln unterworfen. Raum und Zeit sind die Indikatoren des Traums, dabei können sie vorhanden sein oder auch nicht. Lorcass Theaterstück trägt als Untertitel *La leyenda del tiempo*; Der Autor möchte uns damit schon zu Beginn deutlich machen, dass die Zeit nicht wirklich existiert. Raum, Zeit und die dazugehörige Chronologie werden aufgehoben. Die ist nicht mehr das Mittel zur Messung einer Dauer.

“No me gusta esa manera de expresar. Quince años que ha vivido ella, que son ella misma. ¿Pero por qué no decir tiene quince nieves, quince aires, quince crepúsculos? [...]”¹²

Julio Medem und Pedro Almodóvar werden als Pedant aus der zeitgenössischen Traumdarstellung besprochen. Inwiefern und ob die Funktion und auch die Darstellungsweise des Traumes bei diesen beiden Künstlern anders ist, wird im Laufe dieser Arbeit erörtert. Auch zwischen den beiden Regisseuren gibt es Unterschiede, die noch herausgearbeitet werden.

1.1. Raum und Zeit

In diesem Zusammenhang sollte man auf Foucaults “*Andere Räume*” zurückgreifen. Foucault stellt hier fest, dass es unendliche und unendlich offene Räume gebe. Utopien seien für ihn sogenannte Un-orte, unwirkliche, virtuelle Räume, Gegenwürfe bzw. Perfektionierungen der real existierenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Heterotopien seien hingegen wirkliche und wirksame Orte, die in der Gesellschaft bestehen und somit eine realisierte Utopie darstellen. Die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur werden

¹¹ Buñuel zit in: Ergez, Bige: Traum und Realität im Schaffen von Alejandro Amenábar, S. 50.

¹² García Lorca, Federico: *Así que pasen cinco años*, S. 199.

somit gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet. Es handle sich um Orte außerhalb aller Orte, die tatsächlich geortet werden können. Heterotopien schaffen einen Illusionsraum, der den gesamten Realraum, alle Plazierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer darstelle. Eine andere Möglichkeit sei die Erschaffung eines anderen wirklichen Raums, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet sei wie der unsere unperfekt und wirr. Als Beispiele nennt er hierfür: Erholungsheime, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altersheime, Friedhöfe, Museen, Bibliotheken und Kolonien. Grundsätze, die Foucault dienen, Heterotopien zu beschreiben, sind folgende:

1. Die Heterotopie vereine in sich, d. h. an einem Ort, Platzierungen und Räume, die an sich nicht vereinbar seien.

2. Heterotopien brechen die Linearität der Zeit.

Wenn man dieses Kriterium einzig und allein für sich betrachtet sind Filme an sich ein visuell dargestellter heterotopischer Ort. Dabei geht es vor allen Dingen um Filme, wie sie im Laufe dieser Arbeit noch besprochen werden. Diese brechen diese sogenannte Linearität der Zeit nach Belieben, so dass sie nicht einmal mehr die Silhouette einer Chronologie vorweisen. Auch der Traum weist die Charaktereigenschaften aus Punkt 1 und 2 auf.

3. Heterotopien bestünden aus einem Zusammenspiel von Öffnungen und Schließungen, welches ihre gleichzeitige Isolierung und Durchdringlichkeit möglich mache. Ein heterotopischer Platz sei nicht ohne weiteres zugänglich. Man könne nur mit einer gewissen Erlaubnis eintreten. Heterotopien können aber auch täuschen und nach Öffnungen aussehen, jedoch oftmals Ausschließungen bergen. Es sei jedem möglich Heterotopien zu betreten, aber in Wirklichkeit sei es nur eine Illusion: man glaube einzutreten aber sei zur gleichen Zeit ausgeschlossen.¹³ Foucault spricht bei Heterotopien zwar von realen Räumen, jedoch sind seine Grundsätze die Grundcharakteristika eines Traums. Das Thema der Örtlichkeit bzw. der Utopie und Heterotopie wird nochmal bei Julio Medem und seinem Film *Caotica Ana* aufgegriffen.

¹³ Foucault, Michel: Andere Räume in: Barck, Karlheinz: Alsthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, S. 34 – 46.

Inwieweit dieses Werk die Theorien von Foucault und Freud in sich vereint, wird des Weiteren an späterer Stelle noch ersichtlich.

Dass Träume und Utopien den selben Weg gehen, zeigen uns Corinna Viergutz und Heiko Holweg auf, indem sie sich auf Christa Wolfs Werke *“Kassandra”* und *“Medea”* beziehen. Die beiden Autoren begründen dies vor allen Dingen mit der Erklärung, dass beide Vorstellungen seien. *“Sie tangieren die Wirklichkeit”*¹⁴ seien aber gleichzeitig kein Teil der Selbigen, auch wenn man sie schwarz auf weiss auf Papier niederschreibe oder sie anhand von Bildern darstelle; ob nun als Gemälde oder auch als Film. Die Vorstellungen sind real sichtbar, werden aber trotzdem nicht zur Realität und behalten immer ihren fiktiven Charakter bei. Wäre dem nicht so, verlöre die Utopie, das was sie auszeichne und zwar ihren utopischen Charakter.¹⁵ In diesem Sinne sei die verwirklichte Utopie inexistent. Viergutz und Holweg sprechen hierbei von einem *“Unbegriff”*¹⁶. Sobald sich also das Fiktive in Realität umwandelt, entledigt es sich seines besonderen Charakters des Irrationalen.

1.2. Kommunizieren durch das Unbewußte

Christa Rohde-Dachser fasst die Hauptaussage der Psychoanalyse Freuds folgendermaßen zusammen:

*“Das menschliche Seelenleben ist zum großen Teil unbewußt.”*¹⁷

Nach Freud ist das Unbewußte die Realität der Psyche und im gleichen Ausmaße unbekannt wie die Realität der allgemeinen Außenwelt. Dadurch, dass wir die Information durch unser Bewusstsein bekommen, sei diese Realität genauso unvollständig wie unsere Wahrnehmung der Außenwelt durch unsere Sinnesorgane. Dachser erkennt darin den Gedanken Kants heraus, dass sich die Realität immer durch das Indirekte definiere. Das Bewusstsein nehme die Realität durch unser Wahrnehmungsapparat in Form des Wahrgenommenen auf. Diese Art der Wahrnehmung sei aber nicht gleich die Realität, dadurch müßte auch das Psychische nicht in Wirklichkeit so sein, wie es uns erscheine. Das Unbewusstsein sei also immer

¹⁴ Viergutz/Holweg: *“Kassandra”* und *“Medea”*: Christa Wolf: utopischen Mythen im Vergleich, S. 46.

¹⁵ ebd. S. 46.

¹⁶ ebd.

¹⁷ Rohde-Dachser, Christa: *Sprachen des Unbewußten* in: Habermars: *Freud neu entdecken* S. 43.

dieser nicht vollständig greifbare und definierbare Rest, der jenseits unserer Erfahrung liegt. Das Unbewußte verkörpere das “ganz Andere”¹⁸. Für Kant sei der Traum kein Wahn sondern eine Form des ästhetischen Urteilens gewesen. Das intuitive Bild ordne man zu einem empirischen Begriff und so entstehe ein Erkenntnisurteil. Somit könne man die Einbildungskraft der Urteilskraft zuordnen. Bezüglich von Täuschungen und Illusionen spreche Kant nicht von einer rein kognitiven Erfahrung, sondern verweise auch auf die Ästhetik hin.¹⁹ Das Unbewußte sei also, so Dachser, das Unaussprechliche, d.h. der “nicht assimilierbare Rest”²⁰. Ihre These ist, dass sämtliche Theorien sich auf die unbewusste Suche nach einem Objekt beziehen; Sie spricht von einem “Objekt der Verwandlung”.²¹ Sigmund Freud habe im Unterbewusstsein den Wunsch nach Realisierung eines Triebes gesehen. Dabei spreche er von Libido, welche sich rein auf den Körper beziehe und sich somit unserer bewussten Erkenntnis entziehe.²²

1.3. Funktion des Traumes

“Träume besitzen in der Gegenwelt eine ganz andere, vom männlichen Verständnis abweichende Bedeutung. Arisbe, die in der Gegenwelt hauptsächlich für die Deutung der Träume zuständig ist, leitet Cassandra dazu an, mehr auf sich selbst zu hören. Arisbes Meinung zufolge brauchen wir als Menschen Götterfiguren, um in Bildern ausserhalb von uns zu erkennen, was wir in uns nicht zu erkennen wagen...”²³

Die Menschheit hatte schon immer Schwierigkeiten, ihr Inneres zu entschlüsseln und vor allem auch zu erkennen. Das, was am Einfachsten erscheint, da wir uns nur unseren Inneren nähern müssen, ist das Schwierigste und bedarf fremder Hilfe. Diese Götterfiguren, nehmen die Rolle des Analytikers ein und die Bilder ausserhalb entsprechen der Hypnose. Wie die Hypnose und der Traum zur Zeit des Surrealismus und auch in der Heutigen, in der Kunst verarbeitet werden, wird noch im Laufe dieser Magisterarbeit erörtert.

¹⁸ Rohde-Dachser in Habermars, S. 45.

¹⁹ Gantet, Claire: Der Traum in der frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte, S. 459.

²⁰ Rohde-Dachser in Habermars, S. 45.

²¹ ebd.

²² ebd.

²³ Viergutz/Holweg: “Kassandra” und “Medea”: Christa Wolf: utopischen Mythen im Vergleich, S. 46.

Der Traum ist laut Freud eine Psychose, die Ungereimtheiten, Wahnbildungen und Sinnestäuschungen vorweise; Oftmals sei er kurz, harmlos und nützlich. Der Traum werde durch die unbewusste Zustimmung des Träumers eingeleitet und durch die unbewusste Willensäußerung des Gleichen auch wieder beendet. Das Ich unterliege drei Abhängigkeiten, die der Realität zu genügen haben: Das Es, das Über-Ich und die eigene Selbstständigkeit, die behauptet werden müsse. Das Es und das Über-Ich bedrängen das Ich, welches sich zur Erhaltung seiner Norm an die Realität klammern möchte. Wenn, jedoch das Es und das Über-Ich zu stark werden, lockern sie das Ich auf und verändern es, so dass eine richtige Beziehung zur Realität gestört oder aufgehoben wird. Während des Traumes löse sich das Ich von der Realität der Aussenwelt ab und unter dem Einfluss der Innenwelt verfalle es in eine Psychose. Dieser innere Konflikt schwäche das Ich. Beim Neurotiker stehe die volle Aufrichtigkeit gegen die strenge Diskretion, d. h. er solle nicht nur das erzählen, was er weiss, sondern auch das was er nicht weiss, also das Unbewusste: alles unangenehme, unsinnige und auch vermeintlich Unwichtige.²⁴ Hysteriker und Neurotiker können sich nicht von der Vergangenheit lösen; sie erinnern sich immer wieder an die schmerzlichen und traumatischen Erlebnisse. Oft hängen sie affektiv an ihnen, wodurch die Gegenwart und Wirklichkeit vernachlässigt werden.²⁵ Es kommen Erinnerungen auf, die der Träumer im Wachzustand schon vergessen habe, ausserdem sei hier ein grenzenloser Gebrauch von sprachlichen Symbolen deutlich deren Bedeutung aber der Träumer nicht kenne. Durch die eigene Erfahrung jedoch könne der Sinn bestätigt werden. Was die Erinnerungen anbelangt, handle es sich dabei vor allem um Kindheitserinnerungen, die nicht nur in Vergessenheit geraten sind, sondern verdrängt wurden. Man könne sogar davon ausgehen, dass nicht selbst erlebte Dinge aus der Vergangenheit und zwar aus der fernen Vergangenheit der Vorfahren in diesen Träumen vorkommen.²⁶

Freuds Traumdeutung hatte besonders komplizierte Fälle im Vordergrund, da normale oder auch stabile Zustände seiner Meinung nach keine befriedigenden Ergebnisse bringen. Nur konfliktive Zustände und eine gewisse Aufruhr im Seelenleben, im unbewussten Es, welches ins Ich eindringt und dieses sich gegen diesen Eindringling zur Wehr setzt, können gewünschte Resultate erreichen. Dieser Zustand sei der

²⁴ Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, S. 67 - 69.

²⁵ ebd. S. 115.

²⁶ ebd. S. 62.

nächtliche Schlaf. Dabei sei der Traum als Grundlage jeglicher Untersuchung sehr wichtig; Freud spricht hier von einer “psychischen Tätigkeit”²⁷. Hier taucht der Begriff des “psychischen Automatismus” aus der Definition des Surrealismus wieder auf. Dieser psychische Automatismus, welcher den Surrealismus definiert ist eine psychische Tätigkeit, die, laut Freud den Traum charakterisiert. Dieser wiederum ist ein Hauptbestandteil des Surrealismus. Der Traum könne, verworren, unsinnig und unverständlich und manche Male auch sinnlos sein und dem allgemeinen Verständnis der Realität widersprechen, jedoch sprechen wir, solange wir träumen, diesem Traum eine objektive (individuelle) Realität zu.²⁸ Der Künstler stellt mit seiner Schöpfung seine eigene Realität her. In diesem Augenblick ist sie realer als die Allgemeingültige. All die Werke, die wir sehen, können der allgemeinen Realität widersprechen, jedoch haben sie ihre Eigene.

Die Deutung des Traumes sei gleichzeitig das Verständnis des Selbigen. Dies geschehe vor allen Dingen durch die Tatsache, dass wir uns dessen bewusst sind, dass das woran wir uns nach dem Aufwachen erinnern nicht der wirkliche Traumvorgang sei, vielmehr verberge sich der wahre Inhalt hinter einer Fassade, an welche wir uns im bewussten Zustand erinnern. Freud spricht hier von einer Unterscheidung zwischen dem “manifesten”²⁹ Trauminhalt und dem “latenten Traumgedanken”³⁰. Der Vorgang, der beides verbindet, sei nun die Traumarbeit. Inhalt dieser besagten Traumarbeit sei das unbewusste Seelenmaterial aus dem Es, das Verdrängte und die Wurzel von all dem was sich dem Ich aufdränge. Das Ich jedoch sträube sich dagegen und dadurch erfahre das Ursprüngliche seine Veränderung und verwandle sich somit in das von uns bewusst Gesehene. Freud benutzt hierbei den Begriff der “Traumentstellung”³¹. Es existieren zwei verschiedene Gründe zur Entstehung eines Traumes: Zum Einen sei es möglich, dass sich ein geheimer Wunsch, im Schlaf dem Ich präsentiere. Eine weitere Möglichkeit zeige sich in einem bewussten Gedankengang, der sich durch ein weiteres unbewusstes Element während des Schlafens verstärke. Ob der Traum nun vom Es oder vom Ich herrühre, sei dabei für die Arbeit der Traumdeutung nicht relevant. Der Beweis dafür, dass das Ich aus dem Es entstehe, zeige sich durch die Tatsache, dass sich seine

²⁷ Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, S. 60.

²⁸ ebd.

²⁹ ebd. S. 61.

³⁰ ebd.

³¹ ebd.

Funktion ab und an einstelle und man eine Rückkehr zu einem "Urzustand" erlebe. Dabei schotte es sich von der Aussenwelt ab. Der Schlaf ermögliche einige der Hemmungen, die dem unbewussten Es auferlegt werden zu entkräften. Das Es ist nun freier und das Traumgedächtnis ist viel umfassender als das bewusst erlebte Gedächtnis im Wachzustand. Erinnerungen, die verdrängt wurden, kommen wieder zu Vorschein.³²

1.4. Die Intermedialität des Traumes

Nichts ist mehr euer Eigen, als eure Träume! Nichts mehr euer Werk! Stoff, Form, Dauer, Schauspieler, Zuschauer, — in diesen Komödien seid ihr Alles ihr selber!"³³

Wir sehen also, dass auch Nietzsche sich dem Traume widmete. In seinen Worten erkennen wir den intermedialen Charakter des Traums: Der Traum ist unser Werk, wir sind die Schauspieler aber gleichzeitig auch die Zuschauer. Wir sind die Autoren des literarischen Werks und visualisieren es in unserem Denken. Gleichzeitig sind wir aber auch die Betrachter eines Theaterstücks. Jedoch ist es nicht immer ein fließende Geschichte, die uns unser Unterbewusstsein vorführt. Sehr oft handelt es sich um eine Aneinanderreihung verschiedener Bilder, Standbilder, die den Charakter einer Fotografie einnehmen. Wir sind aber auch die Hauptdarsteller, auch wenn wir uns selbst nicht immer als solche sehen. Der Träumer ist gleichzeitig der Dramaturg und lässt die Darsteller des Traumes dementsprechend handeln und sprechen; wie bei einem Marionettentheater. Dabei handelt es sich in vielen Fällen um einen Stummfilm, falls der Traum eine Geschichte erzählt. Wir hören die Stimmen nicht, es sind Worte, die wir durch unser Innenleben unsere inneres Auge sehen und wahrnehmen. Man kann hierbei von einer visuellen Sprache sprechen, die sich tief in unser Unterbewusstsein eingräbt und welche schwer wiederzugeben ist.

"Dans le sommeil, hormis la perception, toutes les facultés de l'esprit, intelligence, imagination, mémoire, volonté, moralité, restent intactes dans leur essence; seulement, elles s'appliquent à des objets imaginaires et mobiles. Le songeur est un

³² Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, S. 61.

³³ Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Werke in drei Bänden, S. 1098-1099.

acteur qui joue à volonté les fous et les sages, les bourreux et les victimes, les nains et les géants, les démons et les anges.”³⁴

Der Träumer ist der Marionettenspieler seiner eigenen Traumfiguren, wobei er selbst auch an einem dieser Fäden hängt. Die Erinnerung, der Wille sind dabei intakt, jedoch wird des Nachts alles vom Unterbewusstsein kontrolliert, wohingegen im Wachzustand das Bewusstsein die Fäden in der Hand hält.

Brigitte Boothe schreibt in ihrem Aufsatz *Wie führt der Traum ins Leben? Die Vernunft des Glücks und die Dramaturgie der Verflüchtigung*, dass der Traum sich auf der Basis des Psychischen dem Willens- und auch dem Verantwortungsbereich entziehe.³⁵ Die Einheit von Träumer und Traum bzw. der Person sei lediglich eine Fiktion. Es herrsche keine personale Einheit und die Selbstverfügung sei eine Utopie geblieben.³⁶ Der Traum entschwinde der Erinnerung, sobald der Wachzustand eintrete und man sich in der Realität befinde; Boothe spricht hierbei vom Wachleben. Wenn man ihn nicht gleich nach dem Aufwachen festhalte und zwar schriftlich, verlöre man ihn. Der Traum knüpfe an das Leben an, aber verfremde die Alltagsnähe.³⁷

“Träume leben im Medium der Verflüchtigung. Ein Hauch. Ein Schaum. Ein Klang. Vorbei.”³⁸

2. Sigmund Freud – Umsetzung der Psychoanalyse durch die Künstler und ihr Bezug auf die Kunst

“Es war wie die Verwirklichung eines unglaublichen Tagtraumes, als ich in Worcester den Katheder bestieg, um meine “Fünf Vorlesungen über Psychoanalyse” abzuhalten. Die Psychoanalyse war also kein Wahngelbilde mehr, sie war einem wertvollen Stück Realität geworden.”³⁹

Mit anderen Worten ist sein Tagtraum Realität geworden, indem er andere daran teilhaben liess. Im Umkehrschluss liesse sich auch sagen, dass er die Realität nun um seinen Traum bereichert hat. Seine individuelle Realität hat sich mit der Wirklichkeit

³⁴ Delboeuf zit. in Freud, Sigmund: Traumdeutung, S. 76.

³⁵ Boothe, Brigitte in: Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 11.

³⁶ ebd.

³⁷ ebd. S. 13.

³⁸ ebd.

³⁹ Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, Auflage, S. 8.

vermischt. Der Tagtraum hat seinen eigenen mentalen Raum verlassen und sich auf die Suche nach fremden Räumen gemacht. Eine andere Form des "Tagtraums" ist die Hypnose: Sie ist nicht von alleine im Schlafzustand zu erreichen, aber auch kein gewöhnlicher Tagtraum im Beisein des Bewusstseins. Unter Hypnose entstehen laut Freud die tieftraurigsten und poetischsten Phantasien, ein wahrhafter und wunderschöner Tagtraum. Freud spricht in seinen "Gesammelten Werken" von der nachweisbaren Existenz des Unbewussten durch Erschließung; dies setze jedoch die "Determinierung des Seelenlebens"⁴⁰ als gegeben.⁴¹ Durch die Erschließung könne man also das Unbewusste nachweisen. Die Zusammenführung der einzelnen existierenden Komponenten machen das Bild des Künstlers aus und ergeben etwas nicht wirklich Existentes dennoch Reales wieder. Es ist real, weil wir es sehen können, entsprungen aus dem Inneren des Künstlers. Er bringt uns seine eigene Realität in "traumhafter" Weise näher. Wir nehmen das Kunstwerk auf, aber fügen noch eine Reihe unserer eigenen Beobachtungen hinzu und erweitern die Realität des Künstlers mit unserem Blick. Wir vollenden das Werk, so dass mehrere Realitäten den Objekten angeeignet werden können: Die Realität des Künstlers, aber auch die unsere Eigene. Der Künstler lässt seine Kreation aus einem (Tag)-Traum heraus entstehen. Diese traumhafte Realität versetzt uns wiederum in einen Tagtraum.

Besonders bei den Künstlern des Surrealismus ähneln die Resultate einer Hypnose: d. h. dass wir, die Betrachter, das tiefste Seelenleben und die versteckten Sehnsüchte und Ängste in dieser Kunst sehen können. Wobei wir hier wieder bei Freuds Psychoanalyse wären: Die Wichtigkeit die bewusst entstandene Seelenblockade durch eine unbewusste gedankliche Hemmungslosigkeit zu lösen. Bei dieser gedanklichen Hemmungslosigkeit handelt es sich natürlich um die Hypnose.⁴² Die sogenannten, durch Assoziation auffindbaren "latenten Traumgedanken"⁴³ seien für die Traumarbeit besonders wichtig. In diesen seien Tagträume verankert, aber auch Momente der Gegenwart und Erinnerungen aus der Vergangenheit und der Kindheit. Meist handle es sich dabei um unbefriedigte Wünsche, die aus dem aktiven Bewusstsein verdrängt wurden. Hierbei spreche man von dem "manifesten Traum"⁴⁴ In einer gewissen Symbolik und somit

⁴⁰ Freud zit. in Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, S. 11.

⁴¹ ebd.

⁴² ebd. S. 9.

⁴³ ebd. S. 12.

⁴⁴ ebd. S. 12.

verborgener Form kommen diese auf.⁴⁵ Durch das Lesen der Symbole, wie bei der Betrachtung eines Bildes, schlüsseln wir das Mysterium des Unterbewusstseins auf. Freud habe dies als “verkappte Erfüllung verdrängter Wünsche”⁴⁶ erklärt. Die Wunschfantasien eines Gesunden werden zur Realität, indem er sie durch Arbeit umsetze. Der Kranke, in diesem Falle der Neurotiker, flüchte sich in die Krankheit. Der Künstler erstelle durch seine Kreation eine Verbindung zur Realität.⁴⁷ Der Schlüssel zur Realität ist also im Falle des Künstlers seine eigene Schöpfung. Die Psychoanalyse sei in der Lage die Persönlichkeit des Künstlers, die sich hinter seinem Werk verbirgt zu offenbaren und das Autobiographische zwischen den Zeilen oder in der Malerei zwischen den Farben und Formen aufzuzeigen. Freud sah z. B. in den Kindheitserinnerungen da Vincis den Schlüssel zum Verständnis des Seelenzustands des erwachsenen Leonardo da Vinci.⁴⁸ Die Kunst sei, so Freud, ein “Zwischenreich zwischen der wunschversagenden Realität und der wunscherfüllenden Phantasiewelt”⁴⁹. In diesem Zwischenreich werden “dank der künstlerischen Illusion, Symbole und Ersatzbildungen, wirkliche Affekte”⁵⁰ hervorgerufen. Diese Realität wird durch eine Abstraktivität erzeugt, die durch den Betrachter interpretiert werden müsse. Das Ich habe keine Kontrolle über die seelischen Vorgänge so dass sich das seelische Triebleben nicht voll und ganz kontrollieren lasse. Diese Vorgänge gelangen unbewusst und durch eine nicht zuverlässige Wahrnehmung in den Bereich des Ichs.⁵¹ Auch die Ausübung der Kunst sei eine Art der Traum(a)arbeit.⁵² Unerfüllte Wünsche, verdrängte Erinnerungen werden dabei verarbeitet, indem der Künstler, während er tätig ist, in eine Art von Hypnose ver falle. In der Kunst bearbeite der Künstler zuerst seine eigenen Wünsche und Erinnerungen, damit der Zuschauer der Nutzniesser dieser künstlerischen Erinnerungsarbeit sein könne.⁵³ Er selbst kann passiv, durch den Arm bzw. Gedanken des Künstlers, seine eigenen unerfüllten Wünsche und traumatischen Erinnerungen erkennen und verarbeiten. Eindeutig werde dies durch die Betrachtung der Kindheit oder des Lebens des Künstlers im Allgemeinen in Verbindung mit seinen Werken. Durch eine analytische Beobachtungsweise könne man hier den roten Faden erkennen

⁴⁵ Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, S. 12.

⁴⁶ Freud zit. in ebd.

⁴⁷ ebd. S. 13.

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ Freud zit. in ebd.16, 17.

⁵⁰ Freud in ebd, S. 17.

⁵¹ ebd.

⁵² ebd. S. 180.

⁵³ ebd.

und das Dargestellte somit dem vergangenen und Unbewussten zuordnen. Die Kunst bzw der Künstler erschaffe eine parallele Zwischenwelt zwischen der Realität, die nicht den Wünschen konform sei und einer wunscherfüllenden Phantasiewelt.⁵⁴

Das Schwierige an der Realität, die auf dieser Traumwelt basiert, ist, dass das Undarstellbare nur in unseren Köpfen passiert und existiert. Sobald wir diese Realität nicht mehr ertragen können versuchen wir davor in diese Traumwelt zu fliehen. Freud sagte zum Traume, dass sich der Schläfer während des Träumens in einer anderen Welt befinde; er bezieht sich dabei auf den Physiologen Burdach, der meinte, dass der Tag mit all seinen Ereignissen ob nun positiv oder auch negativ sich nicht im Traum wiederholen würde. Der Traum habe eher die Aufgabe vom Alltag zu befreien. Auch wenn unsere gesamte Seele davon erfüllt sei, gebe der Traum uns nur etwas Fremdartiges wieder, es kombiniere einzelne Teile der Wirklichkeit um die Wirklichkeit zu symbolisieren.⁵⁵ Wenn man diese Aussage nun auf das Thema der Visualisierung der Träume in den verschiedenen Medien anwendet, kann man sagen, dass die betreffenden Filmemacher, Maler oder auch andere Künstler, sich dieser einzelnen Komponenten aus der Realität bedienen um ein fremdartiges Gebilde zu erstellen. Dieses fremdartige und zumeist auch absurde Zusammenstellung hat als Resultat eine Art von Traum. Als weiteres Beispiel beruft sich Freud dabei auf F. W. Hildebrandt, der die Eigentümlichkeiten eines Traumes mit Gegensätzen erklärte. Eine dieser Art sei z. B. die “strenge Abgeschlossenheit oder Abgeschlossenheit des Traumes”⁵⁶ von der Realität bzw. Wirklichkeit. Andererseits existiere gleichzeitig ein ständiges “Hinübergreifen”⁵⁷ zu ihr. Beide Seiten, Realität/Wirklichkeit und Traum stünden in einer gegenseitigen Abhängigkeit zueinander. Der Traum weise, nach Hildebrandt, ein “hermetisch abgeschlossenes Dasein”⁵⁸ auf. Wir treten also in eine Parallelwelt ein, die wir uns des Nachts erschaffen, ohne wirklich Einfluss darauf zu haben. Zeit und Raum verliert an Wichtigkeit. Das Traummaterial basiere jedoch auf der Wirklichkeit, d. h. auch wenn der Traum ein in sich geschlossenes Gebilde sei, komme es zu einem Hinübergreifen und zur Entstückelung der Wirklichkeit, eine der Grundvoraussetzungen für den

⁵⁴ Eickhoff: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse, S. 180.

⁵⁵ Freud, Sigmund: Traumdeutung, S. 20-21.

⁵⁶ Hildebrandt zit. in ebd. S. 23.

⁵⁷ Hildebrandt zit. in ebd.

⁵⁸ Hildebrandt zit. in ebd.

Traum.⁵⁹ Dies widerspricht zwar gegen die Theorie Burdachs, die Freud zuvor aufgegriffen hatte, ist aber auch Teil der Traumdarstellung in der Kunst. Der Widerspruch liegt darin, dass sobald der Traum hinübergreift auf die Realität, verarbeitet er Ergebnisse des Tages bzw. des Alltags. Eine logische Relation zwischen den einzelnen Traumgedanken im Traum sei nicht darstellbar bzw. finde keine besondere Darstellungsweise. Widerspruch im Traum sei entweder jener gegen den Traum oder ein Widerspruch, der sich aus dem Inhalt eines Traumgedanken heraus ergebe. Eine interne Logik der Traumgedanken sei nur indirekt erkennbar.⁶⁰ Mit anderen Worten soll dies bedeuten, dass der Traum, während man träumt logisch und in sich sinnig und stimmig ist. Erst beim Aufwachen wird dem Träumer selbst die Absurdität bewusst. Wenn wir Filme anschauen oder Kunst betrachten, machen wir dies im wachen Zustand, so dass wir die absurden und unlogischen Gedanken sofort erkennen können; im Schlafzustand, während der Sichtung unseres eigenen Films, erscheint alles logisch zu sein. Freud stellt den Traum mit der Malerei auf die gleiche Stufe. Der Malerei sei es gelungen verschiedene Charaktereigenschaften, Gefühle und Gedanken anders darzustellen als in trockener geschriebener Form auf einem weissen Blatt Papier. Genau das gleiche mache auch der Traum mit seinen Traumbildern und den logischen Relationen durch eine zugehörige Modifikation der eigentümlichen Traumdarstellung. Die Träume gehen jedoch unterschiedlich weit, was die Überschreitung der Logik angeht: einige bewegen sich jenseits jeglicher Logik andere wiederum deuten dies nur an. Auch das Zeitgefüge wird völlig ausser Gefecht gesetzt. Ein normalerweise völlig absurder Handlungsstrang werde als ein in sich schlüssiges Ereignis gezeigt. Die zeitliche Gleichzeitigkeit der unlogischen Traumelemente d. h. ihre Verknüpfung ermögliche dieses reale und wirkliche Empfinden.⁶¹

3. Surrealismus

“Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.”⁶²

⁵⁹ Freud, Sigmund: Traumdeutung, S. 23;24.

⁶⁰ ebd. S. 334.

⁶¹ ebd. S. 335.

⁶² Breton zit. in: Piechotta/Rothemann: Die literarische Moderne in Europa: Formationen der literarischen Avantgarde, S. 125.

Der ehemalige Mediziner André Breton plädierte in seinem surrealistischen Manifest für die "kulturelle Herrschaft des Unbewußten"⁶³. Er und seine surrealistischen Freunde und Kollegen eröffneten ein Büro in Paris um dieses Phänom systematisch zu erforschen. Daraus entwickelte sich die Zeitschrift *La Révolution Surréaliste*, herausgegeben von der Gruppe um Breton: Paul Eluard, Pierre Naville, Benjamin Péret, der Fotograf Jean-André Boiffard, der Dichter Roger Vitrac, Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault, André Masson, Max Ernst und Man Ray.⁶⁴ Zu diesem Zeitpunkt stand der Surrealismus noch größtenteils unter einem literarischen Stern, jedoch kamen nach und nach Künstler wie Giacometti, Dali und Buñuel hinzu. In den frühen 1920er Jahren hatte das Verlagshaus Biblioteca Nueva angefangen die Werke Freuds ins Spanische zu übersetzen, so dass Buñuel, Dali und auch Lorca mit den freudschen Theorien in Berührung kamen. Dali sei vor allem von der Traumdeutung beeindruckt gewesen. Ihn habe ein regelrechter Drang nach einer Selbstinterpretation eingenommen, dabei handelte es nicht nur um seine Träume, sondern alles was ihm wiederfuhr fiel der Interpretation zum Opfer, auch wenn es sich auf dem ersten Blick um blosse Zufälle handelte.⁶⁵

3.1. Federico García Lorca: *El sueño de la vida - Así que pasen cinco años* Die Realität als Traum und die Zeit als omnipräsentes aber dennoch nicht existierendes Element

"Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, lirras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros. [...] hoy el poeta [...] aspira conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla mucho más. [...] Gentes de la ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías. Todo lo que hacéis es buscar caminos para no enterarse de nada."⁶⁶

In *El sueño de la vida* macht er uns gleich zu Anfang darauf aufmerksam, dass nichts erfunden sei, dass jeder Schatten, jeder Engel und sämtliche Stimmen existieren. Wir, das Publikum und in diesem Falle die Menschheit, wissen, dass diese Träume wirklich

⁶³ Schneede: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, S. 11.

⁶⁴ ebd. S. 11.

⁶⁵ Buñuel, Dali, Lorca: Forbidden Pleasures, S. 107.

⁶⁶ García Lorca, Federico: El sueño de la vida, S. 137-138.

existieren: Lorca möchte uns all diese Dinge aufzeigen, die wir nicht sehen und hören wollen. Die Realität sehen bzw. erkennen zu können, sei jedoch sehr schwierig und noch schwieriger sie darzustellen, da wir uns dieser nicht annehmen wollen. Wir versuchen Wege einzuschlagen, die uns vor dieser traumhaften Realität bewahren. All diese Wesen und Symbole dieser Zwischenwelt bzw. traumhaften Parallelwelt bewegen sich unsichtbar in unserer Gemeinschaft.

Así que pasen cinco años ist ein Theaterstück über den Traum und die Nichtexistenz der Zeit. Ein junger Mann wartet fünf Jahre auf seine Verlobte, die er, sobald diese vergangen sind, heiraten wird. Während des ganzen Stückes steht die Zeit im Vordergrund, sowohl die Zukunft als auch die Vergangenheit, nur die Gegenwart wird abgelehnt, die in Form einer "Mecanógrafa" erscheint. Der Jüngling wird jedoch von seiner zukünftigen Braut zurückgewiesen, woraufhin er sich in den Traum flüchtet.

Joven

"No hay más fuego que el mío. Porque te he esperado y ahora gano mi sueño. Y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello, ni es sueño tu cintura donde canta la sangre mía, porque es mía esta sangre, ganada lentamente a través de una lluvia, y mío este sueño."⁶⁷

Novia

"¡Déjame! Todo lo podía haber dicho menos la palabra sueño. Aquí no se sueña. Yo no quiero soñar... Yo estoy defendida por el tejado."⁶⁸

Der junge Mann flüchtet aus der ungeliebten Realität in seinen Traum um das zu erlangen, worauf er solange gewartet hatte. Traum und Zeit sind in diesem Stück ineinander verschlungene Themen, die nicht auseinandergerissen werden können.

Arlequin

"El Sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del Sueño.

⁶⁷ García Lorca: *Así que pasen cinco años*, S. 268.

⁶⁸ ebd. S. 269.

[...]

El Tiempo va sobre el Sueño

hundido hasta los cabellos.

Ayer y mañana comen

oscuras flores de duelo.

[...]

Sobre la misma columna

abrazados Sueño y Tiempo,

cruza el gemido del niño

la lengua rota del viejo.

[...]

Y si el Sueño finge muros

en la llanura del Tiempo,

el Tiempo le hace creer

que nace en aquel momento.

¡Ay cómo canta la noche! ¡Cómo canta!

¡Qué tímpanos de hielo azul levanta!⁶⁹

Schon im ersten Akt beginnt der junge Mann an zu träumen und in dieser Traumwelt zu leben. Das passive Warten jedoch zerstört seinen Traum; diese Zerstörung wird auf den Schultern der Zeit herbeigetragen. Der Traum, der sich in der Zukunft und zwar in fünf Jahren, erfüllen sollte, wurde von der Zeit, die eigentlich nicht existiert, zerstört. Eine Illusion, die Realität werden sollte, wurde demnach von einer Realität, die eigentlich illusorisch ist, vernichtet. Die Zeit ist ein zentrales Thema, die Existenz der Uhr, die immer wieder als Indikator irgend eine Zeit angibt, dient jedoch nicht wirklich zur Zeitangabe. Zu Beginn und auch am Ende des 1. Aktes ist es sechs Uhr. Ein weiteres Beispiel für Zeitlosigkeit ist die, im 1. Akt, schon tote Katze. Im 2. Akt ist sie gerade erst am Sterben. Das tote Kind, welches ebenfalls schon im 1. Akt tot ist, läuft im 3. Akt durch die Szene und am Ende sagt es, dass es erst kürzlich begraben wurde. Das Stück wird als "obra-sueño"⁷⁰ oder auch "obra-ensoñación"⁷¹ charakterisiert.⁷²

⁶⁹ García Lorca: *Asi que pasen cinco años*, S. 292 – 294.

⁷⁰ ebd., S. 84.

3.2. Diario de un genio - “¡La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco!”⁷³

Das vorangegangene Zitat schrieb er nach dem er Nietzsches *Also sprach Zarathustra* gelesen hatte. Dali beschäftigte sich mit den psychoanalytischen Traumtheorien und versuchte so eine Verbindung zum Unterwussten des Betrachters herzustellen. Zu Anfang erscheinen seine Werke, als ob sie aus unzusammenhängenden Kombinationen bestünden. Dies sei jedoch ein Versuch gewesen, “die inneren psychischen Realitäten – gleich einem Strom von Einfällen und Erinnerungen – in einem Motiv zu vereinen.”⁷⁴ Stahl stellt fest, dass somit die zeitliche Gedankenabfolge aufgehoben und bildlich verdichtet wurde.⁷⁵ Eine Chronologie besteht demnach nicht mehr.

“Sueño con dos caballeros. El uno está desnudo y el otro también. Se disponen a entrar en dos calles completamente simétricas. Sus caballos, con idéntica pierna alzada al mismo tiempo, penetran cada uno en su respectiva calle, pero una está repleta de luz resplandeciente de objetividad, la otra es límpida como en los esponsales de la Virgen de Rafael y el fondo es todavía más cristalino. De pronto, una de las calles queda sumergida en una niebla confusa que se espesa cada vez más, hasta formar un abismo impenetrable, como de plomo. Los dos caballeros son Dalí. Uno es el Dalí de Gala, el otro es un Dalí que nunca la habría conocido.”⁷⁶

Dies ist ein Zitat aus Dalis Tagebuch aus dem Jahre 1952, genauer gesagt, ist es der 14. Juli 1952. Hier schildert uns der Künstler einen Tagtraum, den er über zwei Herren hat. Seinen Text fängt er mit “sueño” an und nicht “he soñado con”, d. h. es handelt sich um einen Tagtraum, den er im Augenblick und im Beisein des Bewusstseins empfängt. Es ist ein Tagtraum, welcher seine Wurzeln im Unterbewusstsein verankert hat. Zu Beginn redet er aus der Ich-Position heraus, doch am Ende ist er ausserhalb seiner eigenen Person. Er schliesst seinen Traum als neutraler Erzähler in der dritten Person. Eine Person ist Dali mit Gala und die andere Person Dali ohne Gala. Dali spaltet sich in zwei Persönlichkeiten und analysiert sich selbst als neutrale Person. Man sieht an diesem Eintrag, dass er sehr durch die Psychoanalyse und die Traumdeutung beherrscht wurde.

⁷¹ García Lorca: *Así que pasen cinco años*, S. 84.

⁷² ebd. S. 83 – 94.

⁷³ Dali: *Diario de un genio*, S. 26.

⁷⁴ Stahl in: Körner/Krutzenbichler: *Der Traum in der Psychoanalyse*, S. 173.

⁷⁵ ebd. S. 174.

⁷⁶ Dali: *Diario de un genio*, S. 74 - 75.

Nicht nur seine literarischen Werke zeugen davon, sondern auch seine Malerei. Symbolisch, ob nun mit Worten oder auch mit Farbe oder Formen, versucht er die freudschen Theorien umzusetzen, so dass er sich permanent selbst oder sich durch uns, als Psychanalytiker, analysiert. Dalís Werke verkörpern vor allen Dingen Alpträume, die von der Unterdrückung seines Sexualtriebs herrühren.⁷⁷

In seinem Tagebuch erzählt uns der Künstler in Ich-Form, über das, was in ihm vorgeht, doch gleichzeitig erwähnt Dali, dass Dali (also über sich selbst in 3. Person) ein absoluter Rationalist war, aber immer auf der Suche nach dem Irrationalen. Diese Suche unternahm er jedoch nicht um eine neue literarische oder auch menschliche Sparte zu entdecken, sondern um das Irrationale zu reduzieren und es unterzuordnen, wodurch es ein Stück seiner Haupteigenschaft, nämlich dem Unerklärlichen beraubt wird.⁷⁸ Wie man sehen kann ist Dali durch und durch gegensätzlich und eingebunden in eine wirre Gedankenwelt voller Absurditäten, die er erklären möchte, doch wie kann man deren Existenz besser erklären, als in Form eines Traums. Im Traum kann alles existieren und man ist auch nicht "schuldig" für irgendeine Rarität, die sich im mentalen Bereich aufhält. Der Traum ist also so gesehen, ein Fluchort, eine utopische Heterotopie. Während wir träumen ist es ein wahrgewordener Ort, jedoch eine Wunschvorstellung, oder auch nur eine Vorstellung im bewussten Zustand.

Während eines Gesprächs mit Gala offenbart er ihr, wie er einen seiner Träume gerne visualisieren würde:

"Pintaré a mi Lenin con su apéndice lírico, aunque eso me cueste la expulsión del grupo surrealista. Sostendrá en sus brazos a un chiquillo que seré yo. Per él me mirará con ojos de canibal y yo gritaré asustado: "¡Quiere comérseme!""⁷⁹

Dieser skandalöse Effekt, den er sich erhoffte, blieb jedoch aus, was ihn einerseits enttäuschte, aber andererseits auch motivierte, es umso mehr zu versuchen und somit beschloss er weiterzugehen um das Unmögliche zu erreichen bzw. fassen zu können.⁸⁰ So entstand sein Werk *El espectro y el fantasma* Die Frau auf dem Bild hat ein Hakenkreuz, welches er entfernen musste. In seiner Phantasie, also in seinen

⁷⁷ Perez Andujar: Salvador Dalí. A la conquista de lo irracional, S. 12.

⁷⁸ Dalí: Diario de un genio, S. 40-41.

⁷⁹ ebd. S. 34.

⁸⁰ Intentar lo imposible, S. 34.

Tagträumen war er dermaßen besessen von diesem besagten Kreuz, dass ihm Hitler in seinen Visionen als Frau erschien. Seine Hüften, seine Haut und seine Figur erschienen ihm in seinen Träumen so dermaßen göttlich, dass er regelrecht vor Faszination in Extase verfiel. Dabei hörte er sich selbst folgendes sagen:

“¡Esta vez sí, esta vez creo que rozo por fin la auténtica locura!”⁸¹

Während er kreierte ist er in einer Art tranceartigem Wahn und ekstatischen Zustand. Eine bezeichnende Aussage betätigt er gegenüber Gala.

“Tráeme ámbar disuelto en aceite de espliego y los pinceles más finos del mundo. Nada será lo bastante delicado como para pintar, a la manera de Meissonier, el delirio supernutritivo, el éxtasis a un tiempo místico y carnal que se adueña de mí cuando emprendo la tarea de reproducir sobre mi tela la huella de esta correa de flexible cuero sobre la carne de Hitler.”⁸²

3.2.1. Traum und Malerei – Der anfängliche Irrtum und die Enttäuschung über den Surrealismus

“Me imaginaba que se trataba de trasladar el pensamiento al lienzo de una forma espontánea sin el menor escrúpulo racional, estético o moral. Pero resultó que, antes incluso de entrar realmente en el grupo con la mejor buena fe posible, se ejercieron sobre mí coerciones parecidas a las que me imponía mi familia.”⁸³

Bevor er den Surrealisten beitrug, ging Dali davon aus, dass es sich dabei um die Visualisierung der Gedanken, d. h. der Träume und Tagträume anhand von Farbe und Pinsel handelte. Die Betonung liegt dabei auf Spontanität ohne moralische, rationale oder auch ästhetische Skrupel. Unter der Definition von Surrealismus, welche zu Beginn der Arbeit dargestellt wurde, finden wir beinahe den gleichen Wortlaut. Schon bald wurde jedoch deutlich, dass er sich gewissen Zwängen und Regeln unterwerfen musste. Durch diese Einschränkungen fühlte er sich in seine Kindheit versetzt. Dadurch konnte er das Unbewusste nicht frei ausleben, da diese Zwänge dies unterbanden. Dies spricht natürlich gegen seine Idee der Spontanität auf der Basis des Unterbewusstseins.

⁸¹ Dali: Diario de un genio, S. 36.

⁸² ebd. S. 37.

⁸³ ebd. S. 28.

“Me autorizaban la sangre. Podía añadirle un poco de caca. Pero no tenía derecho a emplear sólo la caca. Me autorizaban a representar sexos, pero no fantasías anales. ¡Cualquier clase de ano era observado de manera muy sospechosa!”⁸⁴

Er konnte nahezu ungehemmt vom Sadismus träumen, vermischt mit Regenschirmen und Nähmaschinen, aber jegliches religiöse Element, wie z. B. die Madonna von Rafael war ihm untersagt, so der Künstler.⁸⁵

3.2.2. Dali – dormir y pintar

Am 29. Juni des Jahres 1952 erklärt uns Dali in seinem Tagebuch, dass für ihn schlafen und malen die grösste Befriedigung bereiteten. Bei beiden Tätigkeiten sei er ausserhalb seiner Person und beide Male laufe ihm der Speichel aus den Mundwinkeln. Dali ging sogar soweit, dass er immer nur dann eine Schlaftablette zu sich nahm, wenn seine Müdigkeit am grössten war; diesen Vorgang nennt er eine seiner besten Erfindungen. So sei das Schlafempfinden und alles was damit zu tun hat am höchsten und intensivsten. Die Tablette von der Nacht halte sogar noch bis zur Siesta durch und nach dem Aufwachen sei sein Kissen, durch den Speichel besonders durchgeweicht.⁸⁶ Während wir schlafen sind wir nicht Herr unseres Bewusstseins, unser Unterbewusstsein ist nun am Werke, so dass unser Körper nicht unter Kontrolle steht und das innere Auge das Werkzeug unseres Unterbewusstseins ist. Den Akt des Malens vergleicht er mit dem des Schlafens. Das Resultat bei beiden ist jener eines Traums. Während des Schlafens ist es ein Bild, das unser Unterbewusstsein fertigstellt. Beim Malen ist es eines, das jenseits des Einflusses jeglicher Rationalität, Moral und ästhetischer Norm entsteht.

“Wir haben für den Schlafzustand die Ausnahme gemacht, dass er auf Abwendung von der Aussenwelt und Einstellung auf den Schlafwunsch beruhe. Was sich als nächtliche Seelentätigkeit im Traume äusserte, fanden wir im Dienste eines Schlafwunsches und überdies von durchaus egoistischen Motiven beherrscht. Wir führen jetzt im Sinne der Libidotherapie aus, dass der Schlaf ein Zustand ist, in welchem alle Objektbesetzungen, die libidinösen ebensowohl wie die egoistischen, aufgegeben und ins Ich zurückgezogen werden. [...] Beim Schlafenden hat sich der

⁸⁴ Dali: Diario de un genio, S. 30.

⁸⁵ ebd. S. 31.

⁸⁶ ebd. S. 51 – 53.

Urzustand der Libidoverteilung wiederhergestellt, der volle Narzissmus, bei dem Libido und Ichinteresse noch vereint und ununterscheidbar in dem sich selbst genügenden Ich wohnen.“⁸⁷

3.2.3. Dali und Medienbilder - “Der Surrealismus oder wie die Psychoanalyse durch die Hintertür kam”⁸⁸

Die Geburtsstunde des Surrealismus wird oftmals mit dem Erscheinen der Traumdeutung in Verbindung gesetzt. Das Neue an diesem Phänomen sei, dass nicht mehr der Träumer, wie es bei Goya der Fall war, das Bild bzw. das Werk protagonisierte, sondern der Traum an sich im Mittelpunkt stand.⁸⁹ Die Surrealisten waren die ersten, die sich bewußt und voller Hingabe mit der Psychoanalyse befaßten. André Breton, ein Hauptvertreter dieser Gruppe, war während des ersten Weltkrieges als Mediziner in einigen Militärhospitälern in Frankreich tätig. Dabei widmete er sich ausschließlich den Geisteskrankheiten und nutzte dies um sich in die klassische Psychiatrie und später auch in die Psychoanalyse einzuarbeiten. *Dementia praecox, Paranoia, Dämmerzustände. / Oh deutsche Dichtung, Freud und Kraepelin!* seien die Worte gewesen, die er an einen Freund gerichtet habe. Die Psychoanalyse invadierte also über die Surrealisten die Kunstszene, wobei die Künstler sich eher auf die Ebene der “Irren”⁹⁰ schlugen, als der Ärzte. Dies sei sogar soweit gegangen, dass sie die “Insassen” der Psychiatrien als “Opfer einer gesellschaftlichen Diktatur”⁹¹ bezeichneten. Damit forderten sie gleichermaßen die Öffnung dieser psychiatrischen Anstalten. Steglitz zitiert hierzu eine Stelle aus Bretons Werk, dass, wenn er wahnsinnig wäre, er bei Minderung seines derlirischen Zustandes, sprich nach ein paar Tagen der Medikation, den Zustand dafür nutzen würde, um einen der Ärzte kaltblütig zu ermorden. Nur eben jener Sigmund Freud wurde aus der Gruppe der Ärzte, die das herrscherische verkörperten, ausgeschlossen. Lacans Interesse wurde durch die Surrealisten geweckt und so kam es zu einer Verbindung beider Seiten. Er habe sein

⁸⁷ Freud, Vorlesungen, S. 397.

⁸⁸ Langlitz, Nicolas: Die Zeit der Psychoanalyse in: <http://www.hjlenger.de/reader/LacanReader1.pdf>, S. 9.

⁸⁹ Stahl in Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 173.

⁹⁰ Langlitz: in <http://www.hjlenger.de/reader/LacanReader1.pdf>, S. 10.

⁹¹ ebd. 11.

Arbeitszimmer mit dem Spruch *“Ne devient pas fou qui veut”* geschmückt, welches gleichbedeutend ist mit *“Nicht jeder hat das Glück, verrückt zu werden”*.⁹²

Unter den Lesern des Werkes *l'Âne pourri* von Dali befand sich auch Lacan, der gerade dabei war über die Paranoia seine Untersuchungen anzustellen. Er habe Dali besucht, woraufhin zwei Jahre später seine Arbeit *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* entstand. Darin sei die Theorie Dalis wiederzufinden.⁹³

“La considération du mécanisme paranoïaque comme forcé et pouvoir agissant à la base même du phénomène de la personnalité, de son caractère “homogène”, “total”, ne fait que se confirmer d’une manière rigoureuse à la lecture de l’admirable thèse de Jacques Lacan.”⁹⁴

Für Dali sei das “délire d’interprétation”⁹⁵ nicht etwas, was nach der Wahrnehmung stattfindet um eine falsche Wahrnehmung zu legitimieren. Sie stamme vielmehr von dem mentalen Phänomen des Unbewussten ab und liege im Akt des Wahrnehmens selbst. Dali sei beeindruckt gewesen von dieser wissenschaftlichen Komponente Lacans Denkweise und verlieh dem Bild der Paranoia den Grad einer “Irrationalité concrète”^{96, 97}. Wir sehen also den Widerspruch in der Idee selbst. Eine konkrete Irrationalität kann nicht existieren, da alles Konkrete auf Tatsachen beruht, auf der Realität, der greifbaren und logischen Realität; wohingegen sich die Irrationalität auf die Seite des Traums schlägt und durch alles Alogische und Unerklärbare charakterisiert wird und niemals konkret sein kann.

In *L'Âne pourri* erklärt uns Dali den Begriff der Paranoia: Das Denken könne in einem Prozess paranoischer und aktiver Art bei gleichzeitigem Automatismus des Geistes und anderen passiven Zuständen, das Chaos systematisieren und die Welt der Realität aus den Anker heben. Die paranoische Aktivität bediene sich ausschliesslich logischer und kontrollierbarer Dinge; ein Bild mit heterogenen Elementen, die das Gehirn miteinander verbindet, sei ein Beispiel. Die Paranoia bediene sich der Aussenwelt jedoch auf obsessive Weise und versuche die Realität dieser Idee für andere sichtbar zu machen.

⁹² Langlitz in: <http://www.hjlenger.de/reader/LacanReader1.pdf> S. 11.

⁹³ Gaillemin, Jean-Louis: *Le Grand Paranoïaque*, S. 72.

⁹⁴ Dali zit. ebd. S. 72.

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ Dali zit. ebd. S. 72.

⁹⁷ ebd.

Die Wirklichkeit der Aussenwelt sei Illustration und Beweis und diene der Realität unseres Geistes. Durch den paranoischen Prozess sei die Wirklichkeit auf verschiedenen Ebenen existent und habe dadurch auch verschiedene Bedeutungen. Ein und daselbe Objekt könne nun Verschiedenes darstellen.⁹⁸

3.2.4. Dali - “Metodo crítico paranoico”

Paranoia besteht aus den Wörtern para: neben und nous: Verstand; Sinn, Bedeutung⁹⁹; In diesem Sinne habe Dalí die Paranoia interpretiert, denn er habe darin nicht den Wahnsinn gesehen, sondern einen Nebensinn bzw. eine Nebenbedeutung. Die Erweiterung durch den Ausdruck kritisch hebe den medizinischen Sinn des Begriffs auf, da kritisch gleichbedeutend mit unterscheidend sei. Der pathologische Begriff der Paranoia beschäftige sich mit Patienten, die in einer Welt mit falschen Bedeutungen gefangen seien und somit den Unterschied zur Wirklichkeit nicht mehr wahrnehmen können. Der Begriff des Unbewussten, geprägt durch Freud, war für Dali die Grundlage für den Surrealismus.¹⁰⁰

Isabel Maurer Queipo schreibt in ihrem Aufsatz *Délir – Désir: Mystik, Hysterie und Paranoia bei Salvador Dali*, dass neben all den künstlerischen Komponenten und auch der Mystik das Unbewusste, Übernatürliche, die Hysterie, der Wahn und auch die Paranoia Teil seines Schaffens waren.¹⁰¹ Was die Paranoia anbelangt, basiere seine Theorie unter anderem auf der Psychoanalyse Freuds. Für Dali und auch die anderen Surrealisten war die Paranoia von besonderem Interesse, da sich die Phänome vor allem durch Nonkonformität charakterisieren liessen und sich somit aller Logik entziehen.¹⁰² Als besondere Inspirationsquelle habe ihm Lidia Noguer aus Cadaqués gedient, die für ihn das Verrückte verkörperte mit ihren “Delirien, Visionen und extravaganten Assoziationen”¹⁰³. Sie sei seine Quelle der “mystisch-paranoiden Eingebung”¹⁰⁴ gewesen. Bei dieser These bezieht sich Queipo auf Worthmann, da auch er hervorhebt,

⁹⁸ aus L'Âne pourri in *La femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, 1930 in Gaillemín: *Le Grand Paranoïaque*, S. 130 - 131.

⁹⁹ Everling, Wolfgang: *Salvador Dalí als Autor, Leser und Illustrator*: S. 25.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ Maurer Queipo/Rissler-Pipka: *Dalis Medienspiele*, S. 129.

¹⁰² ebd. S. 140.

¹⁰³ ebd. S. 141.

¹⁰⁴ ebd.

dass Dalis Paranoia “angelernt, gezüchtet statt erlitten”¹⁰⁵ war. Queipo zitiert hier Worthmann in seinem bezeichnenden Werk *Im Dalirium*. Diese Visionen der Lidia Noguers, die wahnhaft paranoiden Charakter hatten, haben Dali gedient um seine *Metodo paranoico-crítico* auszubauen. Sie war eines seiner Vorbilder und seiner Meinung nach eine der wenigen Personen, wenn nicht die Einzige, die ein ähnlich grossartiges und somit auch paranoides Gehirn habe wie er.¹⁰⁶ Dalí habe mit seiner paranoisch kritischen Methode versucht einen bestimmten Zustand im Betrachter seiner Kunst hervorzurufen. Der Zuschauer sollte in ein paranoisches Delirium versetzt werden um das Verborgene, nicht auf dem ersten Blick Sichtbare zu entdecken.¹⁰⁷ Die Vorstellung hinter der eindeutig sichtbaren Realität sollte in den Mittelpunkt gerückt werden.

“Ich wandte meine paranoisch-kritische Methode an, um diese Welt zu ergründen. Ich will die verborgenen Kräfte und Gesetze der Dingen erkennen und verstehen, um sie zu beherrschen. Ich habe die geniale Eingebung, dass ich über eine aussergewöhnliche Waffe verfüge, um zum Kern der Wirklichkeit vorzudringen: den Mystizismus, dass heisst die tiefe Intuition dessen, was ist, die unmittelbare Kommunikation mit dem Ganzen, die absolute Vision durch die Gnade der Wahrheit [...] in einem einzigen Augenblick in die Geheimnisse des Realen einzudringen... Mein die Extase! Rufe ich aus. [...]”¹⁰⁸

Das Verborgene ist also das was eigentlich aufgezeigt werden soll. Das Gesehene muss entschlüsselt werden, genauso wie bei einer Hypnose oder im Traum. Die Hypnose oder auch das Geträumte bestehen auf dem ersten Blick aus alogischen Aneinanderreihungen von Bildern oder Worten. Durch das Hinterfragen und die Fähigkeit hinter das Offensichtliche zu blicken definiere sich die Kunst. Auch bei Dali sind es verschiedene Bildelemente, die wirklich existieren, denn wir sehen sie. Wir sehen diese Elemente (Uhren, Tiger, Frauen, Ohren) auch im wirklichen Leben, doch erst durch ihre Zusammenstellung und Kombination der verschiedenen Bildelemente erkennen wir das Paranoide und Unwirkliche. Queipo spricht hier von einem aktiven Ruin der Wirklichkeit und somit der Entziehung jeglicher Ratio; immer geprägt von Mystik, Hysterie und Paranoia. Diese Freiheit von sämtlichen Normen, die solch

¹⁰⁵ Worthmann zit. in Maurer Queipo/Rissler-Pipka, S. 141.

¹⁰⁶ ebd. S. 142.

¹⁰⁷ ebd. S. 143.

¹⁰⁸ Dali zit. in ebd.

Zustände mit sich bringt, sei der Hauptpunkt, der solche Werke ermögliche. Das Unbewusste solle unzensiert ins Bewusstsein gelangen.¹⁰⁹

Die Psychoanalyse habe, um nach den Surrealisten zu urteilen, bewiesen, dass eine “erweiterte psychische Realität”¹¹⁰ existiere. Die Krankheit wurde jedoch von der Kunst in den Schatten gestellt. Für Freud habe die Entschlüsselung der Bilder oder auch Traumbilder im Vordergrund gestanden. Er wollte die Wünsche, Traumata, Sehnsüchte und Ängste offenbaren, die dahinter standen um diese therapieren zu können. Für die Künstler des Surrealismus jedoch, so Queipo, war es am wichtigsten durch die Verschlüsselung die Phantasie des Betrachters anzuregen und mit der Wahrnehmung ihre Spielchen zu treiben.¹¹¹

“Yo, personalmente, doy por cierto lo siguiente: este libro es la prueba de que el cerebro humano, y en este caso el cerebro de Salvador Dalí, es capaz, gracias a la actividad paranoico-crítica (paranoica: blanda; crítica: dura), de funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística.”¹¹²

Dalí führte diese, seiner Meinung nach, aktive Methode neben der passiven surrealistischen Methode ein um “Verwirrung zu systematisieren [...] zum gänzlichen Misskredit der realen Welt.”¹¹³ Zu Anfang habe der Künstler seine eigene Methode noch neben die gängige surrealistische Methode gestellt um das Irrationale zu erobern, jedoch sei diese ihm immer zu passiv gewesen.¹¹⁴ Ein aktiver und paranoischer Gedankengang neben den passiven Automatismen des Surrealismus sei der Schlüssel zur Entschlüsselung der realen Welt zu Gunsten des Verborgenen. Er habe die aktive Variante seiner paranoisch-kritischen Methode vorgezogen. Das Passive sei für ihn gleichzusetzen mit Warten. Diesen Gedanken haben wir auch bei Lorca und seinem Stück *Asi que pasen cinco años*. Der junge Mann kann seinen Traum einer Hochzeit mit

¹⁰⁹ Maurer Queipo/Rissler-Pipka: Dalis Medienspiele, S. 144.

¹¹⁰ ebd. S. 146.

¹¹¹ ebd.

¹¹² Dalí, Salvador: El mito trágico de “el Ángulus” de Millet. S. 20.

¹¹³ Dalí zit. in Maurer Queipo/Rissler-Pipka, S. 147.

¹¹⁴ ebd. S. 146.

seiner “Novia” nicht verwirklichen, da er nur davon geträumt hat. Er hat von der Illusion gelebt. Träumen ist hier gleichbeutend mit Warten und Passivität.¹¹⁵ Dali aber

“erweitert die passiven Methoden um den Aspekt des Aktiven und intendiert, das kreative Potential der Paranoia, des Wahns, der Halluzinationen, Visionen und Delirien für den Interpretations- und Imaginationsprozess, für das Visualisieren und Kreieren von Träumen, Phantasien und Wunschvorstellungen nutzbar zu machen.”¹¹⁶

Die Hypnose und auch der Traum, wie es nur unser Unterbewusstsein ermöglichen kann, ist dieser Aussage nach, auf dem ersten Blick, nicht die favorisierte Methode des Künstlers, denn sowohl die Hypnose als auch der Traum sind passive Vorgänge. Jedoch passiv wenn wir das Bewusstsein betrachten; Im Umkehrschluss ist der aktive Part das Unterbewusstsein, welches in diesen Augenblicken nicht unter unserer Kontrolle steht. Wir sind also passiv, aber dennoch gleichzeitig aktiv, denn aktiv ist unser Seelenleben. Dali, aber möchte diese Passivität im aktiven Zustand erleben. Inwiefern dies zusammenpasst ist hier die entscheidende Frage. Kann man dasselbe Resultat erlangen, wenn man das Unbewusste aktiv darstellt? Hierzu könnte man auch erwähnen, dass viele Dali Berechnung vorgeworfen haben. Aktiv das Verborgene Irrationale und Unbewusste hervorrufen zu wollen ist, wie ein Spiel, dass er mit seinen Rezipienten spielt, denn er möchte etwas erreichen. Der Traum oder auch das Unbewusste sind aber Dinge, die man nicht provozieren kann. Darum ist der Gedanke naheliegend, dass diese Methode auch als manipulativ betitelt werden kann, neben der Tatsache, dass sie paranoisch und kritisch sein soll. Dass er sich gerne selbstinszenierte, ist seinem narzisstischen Naturell zuzuschreiben. Seine Autobiographie *La Vie secrète de Salvador Dali* wird sogar als grössenwahnsinnig charakterisiert. Viele Geschehnisse seines Leben habe er völlig willkürlich verfremdet oder aus den Fugen gehoben. Ohne sich dabei auf Dokumente zu beziehen, habe er seine eigene megalomane Realität geformt.¹¹⁷ Folgendes Beispiel aus seinem Tagebuch *Diario de un genio* unterstreicht seinen Grössenwahn und seinen Narzissmuss:

¹¹⁵ “El joven en el primer acto, sueña. Sus deseos imaginados, cómodamente pospuestos, se deslizan fácilmente sobre el Tiempo. Pero la inacción del Sueño impide la germinación o futura fructificación de la semilla. Esperar es ser estéril.” García Lorca: *Así que pasen cinco años*, S. 87, 88. (Anmerkungen des hrsg.)

¹¹⁶ Maurer Queipo/Rissler-Pipka: *Dalis Medienspiele*, S. 147.

¹¹⁷ Gibson, Ian in Gaillemín: *Le Grand Paranoïaque*, S. 148.

“Joseph Foret me ha traído el primer ejemplar del *Quijote* ilustrado según una técnica que, después de que yo la inaugurara, hace furor en el mundo entero, por más que sea realmente inimitable. Una vez más, Salvador Dalí ha conseguido una victoria imperial. No es la primera, desde luego.”¹¹⁸

Dalí selbst bezeichnet sich in der Einleitung zu seiner Autobiographie als Genie und erklärt, dass abgesehen von anderen alltäglichen Dingen, die ein Genie anders verrichtet als der Rest der Menschheit, er differenzierter träume.

“Este libro demostrará que la vida cotidiana de un genio, su sueño, su digestión, sus éxtasis, sus uñas, sus resfriados, su sangre, su vida y su muerte son esencialmente diferentes de los del resto de la humanidad.”¹¹⁹

Er selbst behauptet in seiner Biographie, dass all diese Verleumdungen über seine eigene Person nicht interessierten. Dabei bezieht er sich vor allem auf André Breton, der angeblich nicht wahrhaben wolle, dass er, Dali, der einzige und letzte existierende Surrealist gewesen sei.¹²⁰

Auch Queipo äussert sich dieser Methode gegenüber kritisch aus, denn auch wenn Dali ein Arrangement oder eine gewollte Reaktion seiner Betrachter zurückweist, ist es gerade das, was er provozieren möchte.¹²¹ Im Folgenden wird noch weiter auf seine *método crítico paranoico* eingegangen, um auch dahinterzukommen inwieweit der Traum hier Traum ist und dabei irrational und unbewusst. Zunächst möchte ich seine spezielle Methode noch etwas genauer erläutern. Nicht die Paranoia als Krankheitsbild hat Dali interessiert, sondern ihr kreativer Charakter. Der kreative Kranke und nicht organisch Kranke verleihe der Welt in der er lebe und damit auch seinem Ich eine gesteigerte Relativierung. Dadurch werde die Realität relativiert, wodurch Wahrnehmungskrisen hervorgerufen werden. In diesem Zusammenhang wird von einem “Bewusstseinstraining”¹²² gesprochen. Dali selbst wollte mit dieser paranoisch-kritischen Methode der existierenden Welt auf den Grund gehen um das Verborgene zu sehen und dabei auch zu verstehen und zu beherrschen. Der Künstler versuchte also durch eine aktive Kreativität das hinter dem Sichtbaren stehende zu entziffern um die

¹¹⁸ Dali in: *Diario de un genio*, S. 229.

¹¹⁹ ebd. S. 17.

¹²⁰ ebd. S. 21.

¹²¹ Maurer Queipo/Rissler-Pipka: *Dalis Medienspiele*, S. 147.

¹²² ebd. S. 148.

äussere real existierende Welt aufzuschlüsseln und um sie schlussendlich zu kontrollieren. Das klingt schon fast mathematisch und erklärt vermutlich auch warum er die Symmetrie so schätzte.¹²³ “Willentliche Halluzination”¹²⁴ ist ein Begriff, der in diesem Zusammenhang fällt. Die Theorien der Traumdeutung und der Psychoanalyse, die wir bisher kennengelernt haben sind eindeutig von unbewusster Natur, d. h. der Wille wird unterdrückt und es kommt zu einer passiven Handlung. Die Halluzination ist also nicht aktiver Natur, so wie es Dali propagiert. Natürlich ist jedoch eine aktive Handlung da, sobald ein Künstler bei Bewusstsein seine Werke herstellt und die Intention hat, den Betrachter in diesen Zustand der Paranoia zu verfrachten. In diesem Augenblick ist nicht wirklich eine Halluzination gegeben. Dalí verwendet also die Sehnsucht nach dem Verborgenen und dem Unbewussten, um bewusst dieses Gefühl im Rezipienten zu erreichen. Ein Arrangement der Parallelwelt zur real existierenden Welt ist gewollt. Das Spiel mit dem Verborgenen ist sein Ziel, indem er das Nichtgesagte und Nichtgezeigte im Kopfe des Rezipienten sehen möchte.

“Gala añadió que la originalidad de mi método crítico-paranoico de análisis le hubiera bastado a cualquier miembro del grupo para crear una nueva escuela. [...] Me negaba de una forma categórica a considerar a los surrealistas como a un grupo literario y artístico más. Les suponía capaces de liberar al hombre de la tiranía, del mundo práctico racional. Yo, el racionalista convencido, era el único que sabía lo que buscaba; no me sometería a lo irracional por lo irracional a lo irracional narcista y receptivo, como hacían los demás, sino que, muy al contrario, lucharía por la conquista de lo irracional.”¹²⁵

3.2.4.1. Der obsessive paranoische Charakter der Methode

Dalis Werk über den *Ángelus* von Millet ist im Hauptteil in drei Teile aufgeteilt, wobei der erste sich ausschliesslich mit seiner Methode beschäftigt. Diese wendet er auf dieses Bild an. Das *fenómeno delirante*¹²⁶ bei diesem Gemälde beschreibt er folgendermaßen:

“Características fenomenales de *El ángelus*. – Contraste inexplicable entre la celebridad “delirante”, los efectos obsesivos de *El ángelus* y el aspecto miserable e

¹²³ Maurer Queipo/Rissler-Pipka: Dalis Medienspiele, S. 147 - 148.

¹²⁴ ebd. S. 149.

¹²⁵ Dali: Diario de un genio, S. 28.

¹²⁶ Dali: El mito trágico de “El Ángelus, S. 23.

insignificante del cuadro. Falta absoluta de razones válidas que justifiquen esos efectos. [...] Espera. – Expectación. – Agresión inminente.”¹²⁷

Die Beschreibung, der erste Eindruck, ist unterteilt in einzelne abgehackte Elemente. Dali hat diese Beschreibung wie einen pathologischen Befund aufgebaut, jedoch auf einer traumhaften Ebene. Bei der Beschreibung des *fenómeno delirante inicial* beschreibt Dalí eine plötzliche Eingebung, die ihn bzw. seinen Geist im Jahre 1932 erreicht habe. Dalí stellt klar, dass es sich dabei um keine naheliegende Erinnerung handle und auch um keine bewusste Assoziation. Es gibt deshalb keine logische Erklärung. Es sei lediglich eine visuelle Darstellung, die sich in den verschiedensten Farben dem inneren Auge darlege.

“Yo siento una gran impresión, un gran trastorno porque, aunque en mi visión de la mencionada imagen, todo “corresponde” con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta se me “aparece” absolutamente modificada y cargada de tal intencionalidad latente que El ángelus de Millet se convierte “de súbito” para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en mis pensamientos inconscientes que jamás ha existido.”¹²⁸

Das Unbewusste wird hier in den Vordergrund gestellt. Der Künstler hat ein Bild im Kopf, welches sich ohne sein bewusstes Zutun in seinem Kopfe als Intra-Bild ausbreitet. Das Plötzliche und Greifbare und Unerklärliche wird aufgrund der Wortwahl deutlich gemacht.

“Sin embargo, puedo afirmar que yo “ya sabía” casi todo sobre la transformación del cuadro; comprendía, veía con toda claridad “de que se trataba”. La interpretación que posteriormente debía tomar cuerpo, me refiero a la interpretación de El Ángelus, o mejor, mi futura tentativa de interpretación, estaba ya enteramente “presente” y “evidente” en mi espíritu en el momento del fenómeno delirante inicial; estaba lúcidamente “contenida” en éste.”¹²⁹

Dalí spricht von einem immer wiederkehrenden Motiv, dass er in El Ángelus wiederfinde, ob in der Natur, in einem Schaufenster oder irgendwo im Alltag. Überall

¹²⁷ Dali: El mito trágico de “El Ángelus”, S. 23.

¹²⁸ ebd. S. 27.

¹²⁹ ebd. S. 28.

erkenne er das Leitmotiv des Ángelus wieder, so dass dies alles schon einen obsessiven Charakter einnehme. In sechs verschiedenen alltäglichen Situationen beschreibt er wie sich ihm das Bild (Imagen) aufdränge. Sogar in seinen Träumen erscheine ihm die Konstellation des Paares aus *El ángelus*. Es ist ein immer wiederkehrendes Motiv, welches sein Leben zu diesem Zeitpunkt bestimmte. Dieses Obsessive mache gleichzeitig das Paranoide aus.¹³⁰

“La aparición de esta imagen presenta características parecidas a las de toda una serie de visiones que experimentalmente y muy a menudo intento provocarme y que se producen también a pleno día, en los momentos que aparentemente son más anónimos más inesperados, pero, de hecho, muy en especial, en las circunstancias en que mi actividad se ve requerida por ocupaciones mecánicas. Siempre con imágenes de recuerdos muy concretos de cosas reales, sin modificaciones aparentes, aunque cargadas de una emoción lírica o afectiva muy viva y absolutamente incomprensible.”¹³¹

Mit diesen Bildern, die sich ihm auftun gestaltete er seine eigenen Werke. Diese plötzlichen Asoziationen, die alle ein Gefühl des “nunca visto”¹³² beinhalten sind Komponenten seiner Kunst.¹³³ Die Natürlichkeit oder auch die natürliche Realität dieser Bilder bekräftige auf eine konkrete Art und Weise die Idee, die wir uns, im Allgemeinen, über das Paranoische machen können. In ihr finden wir eine sich entwickelnde Systematisierung, welche parallel zum Kern der “wahnsinnigen” (delirante) Idee gehe. Die “idea delirante” sei die Basis und gleichzeitig die Struktur der Systemisierung. Diese mentale Aktivität begründe seine Produktivität nicht nur in der Persönlichkeit, sondern auch in der dialektischen Entwicklung.¹³⁴

“Naturalmente, la diferencia en cuestión no podía confundirse con un simple cambio de apreciación de orden intelectual, razonado, con respecto al mencionado cuadro. Por el contrario, había surgido de forma súbita y espontánea, la emoción y

¹³⁰ Dali: El mito trágico de “El Ángelus” de Millet, S. 29-37.

¹³¹ ebd. S. 38.

¹³² ebd. S. 39

¹³³ ebd. S. 38-39.

¹³⁴ ebd. S. 41.

el trastorno experimentados eran excesivos e incapaces de justificarse de momento mediante explicación lógica alguna.”¹³⁵

Im Falle des *El ángelus*, sei die “productividad delirante” nicht visueller Natur, sondern psychischer. Nachdem Dalí uns durch zahlreiche, Motive aus der Realität, entnommen von Postkarten oder auch anhand seiner Werke, das Bild des *Ángelus* nähergebracht hat und uns vor allen Dingen auch deutlich gemacht hat, das dieses Motiv omnipräsent ist, kommt er zu seinem Schlusswort.

“La realidad estaría, en el presente caso, únicamente “en relación” con los fenómenos delirantes paranoicos y con el ejercicio consciente de la actividad paranoico-crítica sobre esos fenómenos; [...]”¹³⁶

Seiner Meinung nach fehle dabei noch die psychoanalytische Herangehensweise an das Bild. Dies sei unbedingt von Nöten, um die unbekanntenen Komponenten, das Nichtsichtbare aus dem Sichtbaren herauszudeduzieren. Dabei sei vor allem das Leben des Millet wichtig.¹³⁷

“A este respecto, ¿cómo negarse al uso de ciencias tales como el psicoanálisis, ciencia de “los delirios genialmente sistematizados” (sin que en ese caso delirio comporte el menor sentido peyorativo, por supuesto) [...] El fenómeno paranoico, que, en el campo poético, hace tangible y reconocible objetivamente la propia dialéctica del delirio surrealista, ese fenómeno paranoico, [...] solo puedo entenderlo en la actualidad [...]”¹³⁸

3.2.5. Dalis Theorien in visualisierter Form - *Cenicitas*¹³⁹

Bildbeschreibung:

Cenicitas ist ein Bild, das in drei ungleiche Teile unterteilt ist. Der in blau gehaltene Part nimmt den grössten Platz ein und beinhaltet auch den kleinsten Teil des Werkes. Dieser ist ein Bild im Bild und wird durch einen aufgemalten Rahmen von der grossen

¹³⁵ Dalí: El mito trágico de “El Ángelus”, S. 42.

¹³⁶ ebd. S. 153

¹³⁷ ebd. S. 154.

¹³⁸ ebd. S. 156-157.

¹³⁹ Gaillemín: Dalí. Le Grand Paranoïaque. S. 36
Bild s. Anhang

blauen Fläche abgetrennt. Das untere Drittel des Bildes ist übersät mit Motiven auf hellgrünem bis grauem an manchen Stellen ins Türkis gehendem Hintergrund. Der untere Teil und der Obere werden durch einen querliegenden Kopf, das Bein eines Torsos, das Skelett eines hasenartigen Tieres, ein undefinierbares lineares Objekt und durch einen weiteren Kopf miteinander verbunden. Dieser am linken Bildrand querliegende Kopf, ist mit dem Gesicht zum Betrachter situiert. Die Augen sind geschlossen; der Kopf ist dreigeteilt: Eine Seite ist hautfarben wie einer normaler Kopf, die linke Seite jedoch besteht aus zwei Hälften, eine rote grössere und eine blaue. Unterhalb des farbigen Parts befindet sich ein Lineal. Daneben haben wir das rechte Bein eines Torses, das am grüngrauen Boden andockt. Das Skelett des Hasen folgt und daneben haben wir dieses undefinierbare lineare Objekt und den Kopf mit weitaufgerissenen Augen. Dieser Kopf ist ebenfalls in zwei Teilen dargestellt. Das Gesicht besteht aus starken roten Umrandungen der Gesichtszüge und einer Brust und einem Augäpfel auf der rechten Backe. Der Hinterkopf ist blau mit deutlichen Gehirnwindungen. Der Hals ist umkettet von zwei Gebissen. Unter diesen Motiven sehen wir mehrere Körperteile, die eindeutig feminin sind: Einen Torso von hinten, angedeutete Frauenbeine, Frauenarme und Hände, die wirr auf der Bildoberfläche verstreut sind. Unten hat der Künstler eine Blutlache angebracht, die aus dem Bild hinausführt. Auch ein Vogelartiges Geschöpf mit geschlossenen Augen scheint emporzuschweben. Links unten sehen wir einen Frauentorso, welcher ebenfalls in zwei Teile unterteilt wurde. Der rechte Teil ist gängig und hautfarben, der linke jedoch grau und gibt den Anschein verteinerst zu sein.

Die restlichen Zweidrittel des Bildes sind von der blauen Fläche eingenommen, die das kleine Bild im Bild beinhaltet. Dieses "kleine Bild" im Gemälde besteht entweder aus fünf Gitarren in kubistischer Form oder auch aus Frauentorsi, je nach dem wie man es interpretieren möchte. Unten rechts in diesem Quadrat sind zwei lose Augäpfel zu sehen. Das Bild im Bild wird durch den riesigen Torso mit der blauen Fläche verbunden. Auf diesem Torso sehen wir einen Vogel mit einem riesigen Flügel, der in die Tiefe fliegt. Darüberhinaus hat Dali einen Arm in Miniaturform und in rot auf diesen Teilkörper gemalt. Um diesen fast schwebenden Torso sehen wir zahlreiche undefinierbare Figuren, darunter einige Augäpfel, Phalussymbole und vogelartige Kreaturen. Rechts aus dem Bild führen zwei Motive, die einer Vagina gleichen. Oben

links schwebt eine Pyramide als geometrische Form, an dessen drei sichtbaren Enden drei Werte aus der Geometrie gemalt wurden.

Deutung:

Abgesehen davon, dass das Bild viel Deutungsvielfalt bietet und auf Dalis sexuelle Hemmungen anspielt ist es auch eine bildliche Darstellung seiner *método crítico paranoico*. Es gibt zwar viel zu deuten, jedoch stösst uns der Künstler selbst darauf. Wir lesen das Bild innerhalb gewisser Grenzen, die er uns aufsetzt. Die Deutungsmöglichkeiten liegen buchstäblich auf der Bildfläche und verstecken sich nicht hinter einem Mysterium. Das Gesicht mit den weit aufgerissenen Augen ist der Künstler selbst¹⁴⁰, der vor sich das Chaos an Motiven und Figuren sieht. Über das Paranoische sagte der Künstler selbst, dass während seinen Träumen, seine Augen ohne Unterlass dem Alogischen folgen und sich das ganze Chaos, das sich daraus ergebe, auflöse. Dieses Chaos nehme immer mehr an Form an und realisiere sich damit.¹⁴¹ Wenn wir uns das Bild vor Augen halten, sehen wir diese Augen auf das Chaos unten links im Bild gerichtet. Sie sind, wie bereits erwähnt, weit offen und geben nicht den Anschein jemals blinzeln zu wollen. Der Gesichtsausdruck ist der eines Wahnsinnigen, womit wir beim paranoiden Teil seiner Methode wären. Der Hinterkopf, welcher blau hinterlegt ist, steht für den Kritischen, da ebenfalls die Gehirnwindungen deutlich aufgemalt worden sind. Erst ist es die Wahrnehmung, symbolisiert durch den vorderen roten Teil des Kopfes, danach kommt das kritische Denken deutlich gemacht durch das kühle blau und die Wege des Gehirns. Auch dieser querliegende Kopf symbolisiert diese Methode. Die eine Hälfte ist rot blau und die andere hautfarben. Der Unterschied ist jedoch, dass dieser den Traum im Schlafzustand darstellt, wohingegen der Kopf des Künstlers den wachen Traum symbolisiert. Der Vogel mit seinem Riesenflügel, gefangen im Torso, steht für die Freiheit der Gedanken und den Traum. Der Traum oder die Fähigkeit zu träumen sitzt tief in uns und möchte immer wieder hinaus. Der Torso, der zwar mit einem Bein auf dem Boden ist, vermittelt gleichzeitig den Eindruck zu schweben. Der blaue Hintergrund, welcher den Grossteil des Bildes ausmacht, kann Wasser symbolisieren. Wasser bzw. auch das weite Meer ist so tiefgründig wie unser Unterbewusstsein und unsere traumhafte Zwischenwelt, in der wir parallel zur Realität

¹⁴⁰ Gaillemin: Dali. Le Grand Paranoïaque, S. 37.

¹⁴¹ ebd. S. 16.

leben. Im Meeresgrund bzw. in den Tiefen unseres Unterbewusstseins, dargestellt hier durch die grau-grünliche Fläche liegen unsere geheimen Wünsche und Ängste. Auf dem Gemälde sehen wir eine Reihe von Symbolen u. a. zerteilte Frauenkörper, was hier aus psychoanalytischer Sicht für Dalis Wünsche und Ängste im sexuellen Bereich spricht. Das Lineal links auf dem Bild unter dem querliegenden schlafenden Kopf und auch die geometrische Figur bilden den Gegenpol zu all dem Irrationalem. Ihre Kombination mit den irrealen Bildmotiven geben dem Werk noch eine zusätzliche surrealistische Komponente. Dali selbst bezeichnete sich als Rationalisten und liebte die Symmetrie. mit diesen zwei Motiven möchte er seiner Ansicht, das das Irrationale auf höchstem Niveau rational ist, Ausdruck verleihen: Die konkrete Irrationalität. Die Augäpfel sind das Symbol für die innere und auch die äussere Wahrnehmung, das wichtigste Glied in der Kette der Traumvorgänge. Sie sind das Kommunikationsmittel zwischen den Welten und sorgen für das Aufkommen unserer individuellen Realität.

Freud hatte sich in einer seiner Vorlesungen mit dem Thema der Weiblichkeit beschäftigt. Dabei bezeichnet er das Weibliche als passiv und das Männliche als aktiv.¹⁴² Das Weibliche und damit Passive ist in diesem Bild dem Traum unterzuordnen. Dem Traum, der einer gewissen Passivität unterliegt. Diese Passivität, wissen wir, hatte Dali nicht befürwortet, da er den aktiven Traumzustand vorzog. Jedoch stellt Freud auch fest, dass man es nicht so eindeutig unterteilen könne.

“Man könnte daran denken, die Weiblichkeit psychologisch durch die Bevorzugung passiver Ziele zu charakterisieren. Das ist natürlich nicht dasselbe wie die Passivität; es mag ein grosses Stück Aktivität notwendig sein, um ein passives Ziel durchzusetzen.”¹⁴³

Abgesehen von der Männlich-Weiblich-Thematik ist der vorangegangene Satz auf Dali und seine Methode anwendbar: Der passive Zustand eines Traumes, sollte durch einen aktiven Mechanismus erzeugt werden. Die Phallussymbole und die weiblichen Körper sind das Gegensätzliche, genauso wie aktiv und passiv oder auch die konkrete Irrationalität. Das Harte und das Weiche¹⁴⁴ ist ebenfalls ein beliebter Kontrast bei Dali.

¹⁴² Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 548.

¹⁴³ ebd. S. 549.

¹⁴⁴ Gaillemin: Dali. Le Grande Paranoïaque, S. 73.

Dies kann sich auf die Formen beziehen, aber auch auf den Sinn. Die zwei Köpfe deren Gehirne in zwei Hälften unterteilt sind, können genausogut das Weiche und das Harte darstellen. Das Weiche, ist der rote träumende (paranoische) Part, welcher vom Unterbewusstsein regiert wird: Passivität. Die blaue Seite steht für das harte, das Denken und das Kritische: Aktivität. Der Frauenkörper unten links im Bild ist ebenfalls zweigeteilt: Rechts sehen wir die weibliche Seite in wärmeren Farben dargestellt und links die männliche Seite, welche in kalten Farben gemalt wurde. Auch hier spiegelt sich Freuds Theorie wieder:

Ein Stück dessen, was wir Männer das “Rätsel des Weibes” heissen, leitet sich vielleicht von diesem Ausdruck der Bisexualität im weiblichen Leben ab. [...] Wir haben die Triebkraft des Sexuallebens Libido genannt. Das Sexualleben wird von der Polarität Männlich-Weiblich beherrscht; [...] Es gibt nur eine Libido, die in den Dienst der männlichen wie der weiblichen Sexualfunktion gestellt wird. [...] Wenn wir sie nach der konventionellen Gleichstellung von Aktivität und Männlichkeit selbst männlich heissen wollen, dürfen wir nicht vergessen, dass sie auch Strebungen mit passiven Zielen vertritt.”¹⁴⁵

Was das Sexuelle anbelangt, erkennen wir einen transparenten, jungen Vogel, welcher sich aus dem Körper hinaus bewegt. Den Mund hat er in Höhe des Phallussymbols, welcher sich geradewegs auf diesen Vogel zu bewegt.

“Nun wollen wir gerne wissen, welches die libidinösen Beziehungen des Mädchens zur Mutter sind. Die Antwort lautet: sie sind sehr mannigfaltig. Da sie durch alle drei Phasen der kindlichen Sexualität gehen, nehmen sie auch die Charaktere der einzelnen Phasen an, drücken sich durch orale, sadistisch-anale und phallische Wünsche aus. Diese Wünsche vertreten sowohl aktive als passive Regungen.”¹⁴⁶

Das freistehende Phallussymbol kann eine Visualisierung der “Kastrationsangst”¹⁴⁷ sein. Beim Jungen entstehe

“der Kastrationskomplex, nachdem er durch den Anblick eines weiblichen Genitales erfahren hat, dass das von ihm so hoch geschätzte Glied nicht notwendig

¹⁴⁵ Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 565.

¹⁴⁶ ebd. S. 553.

¹⁴⁷ ebd. S. 558.

mit dem Körper beisammen sein muss. Er entsinnt sich dann der Drohungen, die er sich durch seine Beschäftigung mit dem Glied zugezogen, fängt an, ihnen Glauben zu schenken, und gerät von da an unter den Einfluss der Kastrationsangst, die der mächtigste Motor seiner weiteren Entwicklung wird.“¹⁴⁸

3.3. Buñuel – Der Film als Hypnose

Einerseits sei die Realität einfach zu beweisen und zwar anhand der Fotografie, die wiederum Teil des Kinos ist. Andererseits jedoch sei die fantastische Komponente des Magischen und Wundervollen genauso Teil des Films, ohne jedoch die Realität abzuschwächen. Die Illusion basiere auf der nicht negierbaren Existenz der Realität. Als Beispiel hierfür nennt Bazin, dass die Kunst das Phantastische mit den Hilfsmitteln der Realität darzustellen darin liege, dass z. B. der unsichtbare Mann, einen Pijama trage und Zigaretten rauche. Das Kino stelle also nicht nur die pure Realität dar, wie sie die Natur erschuf, sondern eine Realität, die der Natur ähnlich sei.¹⁴⁹

Buñuel schreibt in einem Kapitel seines Werkes *Mi último suspiro* über die Hypnose. Spontan habe er beschlossen diese zu praktizieren. Mit Leichtigkeit sei es ihm gelungen Menschen in den Schlafzustand zu versetzen. Auch habe er sein Leben lang gerne Tische tanzen lassen, ohne etwas Übernatürliches darin zu sehen. Tische, die gewissen Kräften ausgesetzt waren und Antworten gaben. Sehr gerne habe der spanische Regisseur auch Spiele unternommen, die rein auf Telepathie, Intuition und Reflektion beruhten. Diese habe er als Zeitvertreib mit anderen surrealistischen Kollegen genutzt. Ein anderes Beispiel ist ein Gespräch, das in betrunkenem Zustande mit einer Frau statt gefunden habe. Buñuel habe dabei erraten, das sie aus Moskau käme und dabei nannte er noch weitere Details aus ihrem Leben, obwohl sie sich das erste Mal sahen.¹⁵⁰ Der Regisseur möchte damit aussagen, dass er mit nur einem Blick sein Gegenüber analysieren und entschlüsseln könne. So wie er diese diversen hypnotischen Episoden seines Lebens dem Leser näher bringt, hat es den Anschein, dass es sich um etwas ganz Simples und Alltägliches handelt. Es ist für ihn nichts Besonderes und Teil des Alltags: diese Kommunikation über das Unterbewusstsein.

¹⁴⁸ Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 558.

¹⁴⁹ Bazin: ¿Qué es el cine? S 185.

¹⁵⁰ Buñuel, *Mi último suspiro*, S. 78 - 79.

„Movimiento leve y automático, manifestación física y activa del inconsciente.“¹⁵¹

Buñuel vertrat die Meinung, dass das Kino solch eine hypnotische Wirkung auf den Zuschauer habe, dass er, sobald er den Kinosaal verliesse, dieses Stillschweigen und diese Leere in sich trüge. Die Betrachter liefen wie in Trance mit herabhängenden Köpfen umher. Die cinematographische Hypnose sei gleichsam leicht und kaum wahrnehmbar und basiere vor allem auf der Dunkelheit des Kinosaals und auf der Kamaraführung, welche das kritische Urteilsvermögen des Betrachters schwäche. Der Zuschauer sei erfasst von einer gewissen Faszination.¹⁵² Die Kamara hat die Funktion des Hypnotiseurs, genau genommen hat der Regisseur diese Rolle inne, da er die Fäden in der Hand hat. Durch die Kamara zieht er den Zuschauer in den Bann des Films und setzt somit sein Bewusstsein aus. Er versucht so in sein Unterbewusstsein einzudringen um ihm seine filmische Realität als die eigentliche Wahrheit zu suggerieren. Einige Zeit nach dem Film sind wir noch im Bann des Gesehenen bis die hypnotische Wirkung nach und nach von uns geht. Der Regisseur nimmt die Rolle des Hypnotiseurs ein und fungiert gleichzeitig als Psychoanalytiker, der dem Betrachter die Vision auferlegt. Er analysiert sich selbst, indem er sein Inneres darlegt. Das manipulative ist auch hier wieder deutlich erkennbar. Der Psychoanalytiker ist Mittel zum Zweck, doch der Regisseur hat den Zweck schon voraus geplant und der Film ist sein Mittel um im Zuschauer das gewünschte Ergebnis zu erlangen. Der Rahmen des Gefühlszustandes ist festgelegt, was innerhalb des Rahmens passiert ist individueller Natur.

3.3.1. El perro andaluz – Die Annäherung an das eigene Innenleben.

„L'image du rêve est la copie de l'idée. Le principal est l'idée; la vision n'est qu'accessoire. Ceci établi, il faut savoir suivre la marche des idées, il faut savoir analyser le tissu des rêves; l'incohérence devient alors compréhensible, les conceptions les plus fantastiques deviennent des faits simples et paraissent logiques.“¹⁵³

Zu Beginn erscheint ein Mann, der auf einem Balkon, sein Rasiermesser schärft. Dabei schaut er auf zum Vollmond, welcher das Verbindungselement zu einem Frauengesicht ist, das in Nahaufnahme auf diese Szene folgt. Diese Anfangsszene hat nichts mit dem

¹⁵¹Buñuel über seine hypnotischen Fähigkeiten in: *Mi último suspiro*, S. 78.

¹⁵² ebd. S. 79.

¹⁵³ D'Hervey zit. in Freud: *Träumdeutung*, S. 77.

Film zu tun, leitet aber gleichzeitig die Schlüsselszene ein. Dieser Mann, der das Messer schleift, ist nicht Teil der absurden Geschichte, die folgen wird. Er ist lediglich der Besitzer des Rasiermessers, welches das Auge durchtrennt. Da das äussere Auge nun nicht mehr funktionsfähig ist, kann man die Aussenwelt nun nicht mehr damit wahrnehmen. Man ist seinem inneren Auge untergeordnet und nähert sich somit seinem Inneren und dem eigenen Seelenleben. Buñuels erster Gedanke war den Film „es peligroso asomarse al interior“ zu nennen. Erst nach der Durchtrennung des Auges, beginnt die absurde Geschichte um einen Mann, eine Frau und die Demonstration der Nichtexistenz von Zeit, Raum und Grenzen. Diese Szene leitet das Unbewusste ein; Traumhafte Sequenzen werden gezeigt ohne irgendwelche Regeln der Logik zu befolgen.

Schon zu Anfang wird dem Film jeglicher logische und reale Charakter abgesprochen, indem der erste Satz, der einleiten soll eigentlich zu einem Märchen gehört: *Érase una vez...* Es war einmal... Wie wir wissen, ist ein Märchen alles andere als real und logisch, wie in einem Traum kann hier alles passieren ohne rational erklärbar sein zu müssen. Somit ist eindeutig welche Richtung dieser Film einschlagen wird.

Buñuel sagte bezüglich seines Films, dass dieser nicht existieren würde, gäbe es den Surrealismus nicht. Keine rationalen Erklärungen oder logischen Verhaltensweisen wurden akzeptiert. Die Tür zum Irrationalen sollte geöffnet werden. Nur Bilder, die sie (Dali und Buñuel) selbst überraschten, Bilder, welche durch ihr Unterbewusstsein plötzlich aufkamen, wurden aufgenommen, ohne eine vernünftige Erklärung dafür zu liefern. Während des Drehs habe es keine Meinungsverschiedenheiten gegeben, da sowohl Dali als auch Buñuel sich mit dem Gezeigten identifizierten.¹⁵⁴

„Afterwards they showed *Un chien andalou*. The public shuddered, making their seats creak, when an enormous eye appeared on the screen and was cut coldly by a razor, the drops of liquid from the iris leaping onto the metal. Hysterical shouts were heard.“¹⁵⁵

Der Zuschauer befand sich unter Hypnose in einem realen Traum. Die Künstler hypnotisieren die Betrachter mit den Bildern. Die Zuschauer fühlten sich wie in einem

¹⁵⁴ Edwards: Buñuel, Lorca, Dali. *Forbidden Pleasures*, S. 109.

¹⁵⁵ ebd. S. 111.

Traum: Sie sind Betrachter, Deuter und Involvierte. Nach diesem „Rasiermessereklat“ erscheint ein junger Mann, der auf einem Fahrrad die Strassen Paris befährt. Seine Bewegungen sind sehr unnatürlich geradezu mechanisch und sein Gesicht ist ausdruckslos. Als er vom Fahrrad fällt und auf einem Schacht liegen bleibt, kommt eine Frau herbeigeeilt um ihm zu helfen. Sie streichelt und küsst ihn, erfährt jedoch keine Gegenreaktion. Der Mann erscheint asexuell, unreif, kindlich und unfähig auf die Annäherungsversuche dieser Frau zu reagieren. Manch eine Interpretation sagt hierzu, dass es sich hierbei um das Alter Ego von Dali und Buñuel handle. Andere sind wiederum der Meinung, dass die beiden Künstler versucht haben Lorca damit darzustellen. Auch wenn viele Einzelheiten Lorca entsprächen, sei es nicht von der Hand zu weisen, dass es sich auch um die sexuellen Hemmungen von Dali und Buñuel handle.¹⁵⁶ Diese können sich in dieser androgynen Person widerspiegeln, welche weder weiblich noch männlich ist. Wie wir aus Freuds Psychoanalyse bereits erfahren haben, kann der Libido kein Geschlecht gegeben werden:¹⁵⁷ Sie ist also geschlechtslos. Diese geschlechtslose Person im Film wird von einem Auto überfahren bzw. angefahren und bleibt auf dem Boden liegen. Die Libido kann hier als androgyner Mensch personifiziert worden sein.

Was die Komponente Zeit anbelangt, ist diese nur als Einblendung und „Erklärung“ ersichtlich, jedoch frei von jeglicher Chronologie. Es fängt an mit „Es war einmal“, danach bekommen wir die Information, dass Acht Jahre vergangen sind. Eine nicht real existierende Zeit in der ungefähren Vergangenheit ist nun um Acht Jahre vorangeschritten und wir sehen diesen, bereits erwähnten, Mann, in einer absurden Montur, der mit dem Fahrrad den Weg entlangfährt. Dabei wird die Örtlichkeit über den Mann bzw. der Mann über die Örtlichkeit geblendet. Danach informiert uns Buñuel, dass es ungefähr um drei am Morgen ist, bevor auf einmal die Einblendung erscheint, dass die Zeit sechzehn Jahre zurückgedreht wurde. Die Geschichte beginnt in der Vergangenheit, geht über in eine Zukunft, die Gegenwart wird um dann die Zeit wieder zurückzudrehen. Diesmal eine Zeit, die vor der Vergangenheit der Anfangsszene liegt. Bevor der Film endet, sehen wir einen beliebigen Tag im Frühling. Die zeitliche Diskontinuität ist also der Begleiter dieser visuellen Traumdarstellung. Der Film bricht mit sämtlichen zeitlichen und räumlichen Regeln. Verschiedenen Zeiten und Räume

¹⁵⁶ Edwards: Buñuel, Dali, Lorca. *Forbidden Pleasures*, S. 112.

¹⁵⁷ Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 565.

gehen fließend ineinander. Bei *Asi que pasen cinco años* haben wir dasselbe Spiel mit der Zeit. Beim *Perro andaluz* fließen die Räume alogisch ineinander über: Die Frau verlässt ihre Stadtwohnung inmitten der Stadt durch die Wohnungstür, worauf sie eigentlich im Hausflur stehen sollte um die Treppen hinunterzugehen und das Haus zu verlassen. Hinter der Eingangstür sollte sich die Strasse befinden. Im Film jedoch, geht sie durch die Wohnungstür und steht am Strand mit Blick auf das Meer inmitten von Natur. Die Box, die der Mann zu Beginn um den Hals trägt verbindet die verschiedenen Zeiten und Räume miteinander. Ihre Existenz ist immer gegeben, ob nun acht Jahre später, sechzehn Jahre vorher oder auch an einem zeitlosen und beliebigen Frühlingstag. Zum Schluss zeigt der Begleiter der Frau ihr eine Uhr bzw. die Uhrzeit. Auf dieser Armbanduhr ist jedoch keine Zeit zu erkennen. Wir sehen sie nicht, wir sehen nur, dass es sich um eine Uhr handelt. Die Zeit ist existent und zwar in der Realität, jedoch in der Traumwelt, in dieser Parallelwelt des Surrealismus ist sie ein "Gerücht", welches aus der Realität den Sprung in diese Zwischenwelt geschafft hat, aber nicht sichtbar ist. Sie existiert hier nicht in ihrer Funktion als Maßgabe; sie existiert lediglich um ihre Nichtexistenz zu beweisen. Buñuel und Dalí entmächtigen die Zeit, indem sie beliebig mit ihr spielen. Nach Belieben wird sie auseinandergenommen und zusammengesetzt, genauso wie es unser Unterbewusstsein mit den Bildern, unseren Erinnerungen, Ängsten und Wünschen macht. Während wir träumen kommt es zu einer oftmals sinnfreien, willkürlichen Zusammenstellung, die sich dann Traum nennt. Mit dem Raum treiben die beiden Künstler das gleiche Spiel. In einer Szene, die in dieser Stadtwohnung der Frau spielt, diskutieren zwei Männer miteinander, die als ein und dieselbe Person resultieren. Einer ist schwarz gekleidet und der andere weiss. Der Mann im weissen Anzug versucht den in Schwarz zu bestrafen. Dieser lässt sich anfangs darauf ein und steht wie ein kleines Kind in der Ecke und schämt sich. Doch lange lässt er dies nicht zu und wie durch Magie hat er zwei Waffen in der Hand mit welchen er seine Variante in weiss erschießt. Dieser fällt auf den Wohnungsboden, doch in dem Augenblick in dem er aufkommt, wechselt die Szenerie in den Wald, auf eine Wiese. Auf dieser fällt er zu Boden und zwar hinter eine nackte Frau, die dort kniet. Es gibt keinen definierten Raum: wann immer der Regisseur oder im übertragenen Sinne auch das Unterbewusstsein es möchte, kann es die Bilder und Darsteller des Films bzw. Traums an jeden beliebigen Ort versetzen. Diese beiden Männer stehen für das Unterbewusstsein und das Bewusstsein. Der Mann im schwarzen

Anzug ist das Unterbewusstsein und jener in weiss das Bewusstsein. Dieses zügelt das Unterbewusstsein und versucht es zu unterdrücken. Es kann sich mit seinen Ängsten und Wünschen nicht auseinandersetzen. Wir setzen uns bewusst Grenzen oder verbieten uns Dinge und unterdrücken unser Unbewusstes damit. Irgendwann setzt sich das Unterbewusstsein zur Wehr und gewinnt damit die Macht über das Bewusste. Das personifizierte Unterbewusstsein nimmt im Film *paranoide* in den Wahn übergehende Züge an und erlangt die Kontrolle über sein Ebenbild in weiss.

Buñuel schrieb in seinen Notizen über den Film, dass dieser eine Gegenreaktion auf das „Cine de Vanguardia“ sein sollte. Diese Art von Kino habe sich lediglich auf eine künstlerische Befriedigung und auf die Bedürfnisse der Zuschauer konzentriert, indem man in sich stimmige Spielereien mit dem Licht durchführte oder auch rhythmische Schnitttechniken verwendete. Der Film *Perro Andaluz* jedoch sollte unter dem Gesichtspunkt einer „*Poetica moral*“ gesehen werden. Moral wird hierbei als etwas Unbewusstes charakterisiert; als etwas, das ohne, unseren Einfluss aus uns herausströmt. Das Unbewusste, das über unsere Träume wacht ist hierbei das Ziel, so jedenfalls Buñuel. Der Film ist visualisierte Poesie.

„Léase moral en el sentido de la que rige los sueños o las compulsiones parapráticas“¹⁵⁸

3.3.2 *Romancero gitano* als Vorlage für *Perro andaluz*?

In einer Konferenz zu seinem *Romancero gitano* sagte García Lorca Folgendes in Richtung Publikum:

„Por eso, no vengo a dar una conferencia sobre temas que he estudiado y preparado, sino que vengo a comunicarme con vosotros con lo que nadie me ha enseñado, con lo que es sustancia y magia pura, con la poesía.“¹⁵⁹

Die Poesie ist also pure Magie. Ein besserer Begriff kann den Film nicht beschreiben, wenn wir Magie, als das Traumhafte, Unerklärliche, Alogische und Unwirkliche definieren möchten.

¹⁵⁸ Buñuel in: *Un perro andaluz*. Ochenta años después. S. 31.

¹⁵⁹ García Lorca: *Poesia completa II*. S. 91.

“[...] para hacer valer su condición de obra de vanguardia, imaginativa y moderna, exenta del lastre costumbrista y tradicionalista, que algunos, encabezados por el dúo Dalí-Buñuel, habían esgrimado contra el libro (aunque la acusación de “gitanismo” venía de atrás, lo que le dolió mucho.”¹⁶⁰

Der *Primer romancero gitano* entstand im Jahre 1928, d. h. ein Jahr vor *El perro andaluz*. In diesem Werk Lorcas gehe es um das unsichtbare Andalusien: sein Andalusien, wie es wirklich ist, hinter einer dicken Schicht voller Vorurteile. Dieses Werk sei eine beispielhafte Verbindung einer Realität, die nahezu auf kosmischer Ebene anzusiedeln sei, aber gleichzeitig das unmittelbare “weltliche” nicht ausser acht lasse.¹⁶¹ Wieder ist hier die Rede vom Unsichtbaren hinter dem Sichtbaren. Die ersten zwei Texte des Buches eröffnen mit dem Mond und dem Wind: *Romance de la luna, luna* und *Preciosa y el aire*. Auch bei *Perro andaluz* leiten der Mond und indirekt auch der Wind den Film ein. Im weiteren Verlauf des *Romancero gitano* stossen wir auf *Reyerta* beginnend mit den Zeilen:

“En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces
[...]
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete”¹⁶²

Hier haben wir das Rasiermesser, welchem bei *Perro andaluz* eine Schlüsselszene gewidmet wurde. Diese Navajas de Albacete sind ganz bestimmte Rasiermesser bzw. Taschenmesserartige Waffen oder auch Werkzeuge. Der Traum ist im *Romancero gitano* häufig präsent, wie zum Beispiel im *Romance sonámbulo*. *Un cielo de mulos blancas* ist ein Vers aus *San Miguel* und beinhaltet ein weiteres Element aus dem Film und zwar den Esel: Bei der schockierenden Szene mit dem Rasiermesser wird das Auge eines Esels durchtrennt und auch an späterer Stelle sehen wir einen leblosen Eselskopf auf dem Klavier. *Pendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* geht

¹⁶⁰ García Lorca: Poesía completa II, S. 15.

¹⁶¹ ebd. S. 16.

¹⁶² ebd. S. 107.

über Antonio Torres Heredia, Sohn und Enkel der Camborios, welcher sich beschwingt und anmutig auf den Weg nach Sevilla begibt. Seine Beschreibung als schöner Jüngling wie er spielerisch durch die Strassen läuft und dabei von der Guardia Civil mitgenommen wird, erinnert ebenfalls an die Szene aus *Perro andaluz* mit dieser androgynen Person. Diese betätigt sich spielerisch auf der Strasse und wird dabei von einem Polizisten ermahnt.

“Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
Guardia Civil caminera
lo llevó codo con codo.”¹⁶³

Dass Lorcas Poesie Parallelen zum *Perro andaluz* aufweist, bedeutet jedoch nicht, dass Dalí und Buñuel sich über ihren Freund und Kollegen lächerlich machen wollten. Wie im Traum, sind es real existierende Elemente, die sie aus seinen Werken entnommen haben könnten um diese auf der Ebene des Surrealismus zu verbinden und eine Atmosphäre jenseits jeglicher Wirklichkeit zu erzeugen. Gewürzt wurde dies mit ihren eigenen Träumen. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie diese nun wirklich des Nachts geträumt haben, oder alles aus einem Tagtraum, beeinflusst durch die Aussenwelt, entstanden ist. Dali hat in seinem Angelus Beispiel deutlich gemacht, dass er von Motiven obsessiv eingenommen werden kann, um diese dann in seiner Kunst zu verarbeiten oder auch im Alltag wiederzusehen. Die Motive, die im *Perro andaluz* aufgenommen wurden und in Lorcas Poesie wiederzufinden sind, können den Künstler ebenso obsessiv beeinflusst haben. Dali hat sich die Poesie Lorcas visualisiert und in seinem Inneren auf seine Weise gesehen. Daraufhin hat er dies im *Perro andaluz*

¹⁶³ García Lorca: Poesia Completa II, S. 124 - 125.

verarbeitet. Dies ist eine Theorie, die den Bezug zum *Romancero Gitano*, begründen könnte.

Was jedoch auf den Schluss Parodie schliessen lässt, ist die Tatsache, das Buñuel eifersüchtig war auf die Freundschaft zwischen Dali und Lorca, vor allem aber auch, weil die Homosexualität ihm äusserst missfiel. Einem Freund vertraute er aus seiner Eifersucht heraus an, dass er mit Lorca nicht viel anzufangen wusste.¹⁶⁴

„Federico me répugne d’une manière incroyable... C’est son terrible esthétisme qui l’a détaché de nous. Son extrême narcissisme a déjà suffi pour l’éloigner de la simple amitié... Dali est très influencé. Il pense être un génie, imbu de l’amour que lui voue Federico... Comme j’aimerais le voir ici et se refaire, loin de l’influence néfaste du García. Parce que Dali, ça oui, c’est un homme, et il a beaucoup de talent.“¹⁶⁵

Dieser vorangegangene Kommentar, macht deutlich, dass eine versteckte Parodie auf Lorca möglich ist. Dazu sollte man sich die Psychoanalyse Freuds ins Gedächtnis rufen. Wenn es ein Bezug auf Lorca gab, dann ist jener folgendermaßen zu erklären. Buñuel war beschäftigt mit der Idee auf Lorca eifersüchtig zu sein, ihm missfiel seine Poesie und auch die Tatsache einer engen Freundschaft zu Dali. Wie wir wissen ist unser Unterbewusstsein gepolt auf die Dinge, die uns belasten oder auch beschäftigen. Das Unterbewusstsein scheidet diese Angelegenheiten in verschiedenen Formen aus, damit wir diese verarbeiten können und uns damit erleichtern. Buñuel, der auch mit Hilfe des Traumes oder des Unbewussten an sich viele seiner Werke zu erklären versuchte, mag auch wirklich daran geglaubt haben, jedoch ist es möglich, dass sich seine Geheimnisse des Unterbewusstseins in diesem Film entluden: Seine Ansichten über Lorca und die Missgunst gegenüber seiner Poesie.

Federico, que había estado también allí, le había dicho: „Buñuel ha hecho una mierdescita sí de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo“. No había nada de eso. *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí. A la película, Dalí y yo habíamos pensado llamarla *Es peligroso asomarse al interior*, al revés de lo que se advierte en las ventanillas de los trenes:

¹⁶⁴ Gaillemín: Dali. Le Grand Paranoïaque, S. 40.

¹⁶⁵ Buñuel zit. in ebd. S. 40 - 41.

„Es peligroso asomarse al exterior“. Esto nos pareció muy literario. Dalí me dijo:
„¿Por qué no ponerle el título de tu libro?“ Y eso hicimos.¹⁶⁶

Buñuel legt hier den offiziellen, seiner Meinung nach eigentlichen, Sinn des Filmes offen. Es sei also gefährlich sich seinem Inneren zu nähern. Seinem Inneren bedeutet, seiner Seele, seinen verborgenen Wünschen und Sehnsüchten.

3.3.3. Surrealistische Medienexperimente bei Perro andaluz

Die bisherigen Konventionen sollen umgangen werden, ein „Anti-Film“ sollte entstehen. Der Film finde seine Inspiration in der Poesie, laut Buñuel. Der Titel sei keineswegs als Witz gedacht und auch der Gedanke, dass er mit dem Inhalt nichts zu tun habe, könne ihm nicht vorgeworfen werden: Der Titel *Perro Andaluz* stehe in einem unbewussten Zusammenhang¹⁶⁷ mit dem Inhalt.¹⁶⁸ Die Quelle, die dem Film zugrunde liege, ist also die Poesie, befreit von jeglicher erklärbaren allgemeingültigen realen Logik. Buñuel selbst sagte, dass zwischen Poesie und Wahnsinn eine Verbindung bestünde, so dass in einem Zustand des Deliriums eine kreative Seite zu beobachten sei.¹⁶⁹ Freud schreibt in seiner Traumdeutung, dass der Traum eine „wunderbare Poesie, eine treffliche Allegorie, einen unvergleichlichen Humor [und] eine köstliche Ironie“¹⁷⁰ habe. Der Traum habe die Möglichkeit, das ohnehin Absurde noch absurder, das Schöne, noch viel himmlischer und das Hässliche in verstärkter Form darzustellen.¹⁷¹ Die Poesie ist also nach Freud Teil des Traums, so gesehen baut dieser auch auf jener auf, genauso wie der Film, der seine Grundpfeiler in der Poesie und somit im Traume findet. Während des Films gelingt Buñuel mit technischen Mitteln eine Vermischung um genau dies aufzuzeigen. Wir haben hier einen Mann auf dem Fahrrad, welcher eben durch diese Mittel mit „etwas“ zusammengezogen wird. Es wird eine Vermischung dargestellt. Aus verschiedenen Elemente entsteht eine Einheit. „Ähnlichkeit, Übereinstimmung, Gemeinsamkeit“¹⁷² werde im Traum im allgemeinen Stile erreicht

¹⁶⁶ Buñuel zit in Coloquio Hispano – Francés: Valoración actual de la obra de Garcia Lorca S. 147.

¹⁶⁷ „relación subconsciente con el argumento“, Buñuel in: Un perro andaluz ochenta años después, S. 32.

¹⁶⁸ ebd. S. 32.

¹⁶⁹ Leyra: De Cervantes a Dalí, S. 185.

¹⁷⁰ Freud: Traumdeutung, S. 78.

¹⁷¹ ebd.

¹⁷² ebd. S. 341

und zwar durch eine Zusammenziehung zu einer Einheit. Es kommt zu einer sogenannten Mischbildung, welche oft von Personen verkörpert werde.¹⁷³

„Eine sorgfältige Technik vereinigt Züge des einen wie des anderen Objektes zu einem neuen Bilde und bedient sich dabei geschickt der etwa in der Realität gegebenen Ähnlichkeiten zwischen beiden Objekten. Das Neugebildete kann gänzlich absurd ausfallen oder selbst als phantastisch gelungen erscheinen [...].¹⁷⁴

Die Mischbildung bei *Perro andaluz* ist der Mann auf dem Fahrrad, welcher in diesem absurden Aufzug durch die Strassen Paris fährt. Diese Strasse bzw. die Örtlichkeit wird mit ihm zusammen als eine Einheit gezeigt. Mensch und Örtlichkeit werden übereinandergelegt und zu einem Ganzen zusammengezogen.

3.3.3.1 Überblendungen

Diese, im vorherigen Kapitel genannte Mischbildung entstand durch die Überblendung. „Auffällige Überblendungen“¹⁷⁵ seien eine Art von Bewegung, die mit dem technischen Mittel der Überblendung simuliert werde. Bewegung sei in dem Falle gleichzusetzen mit Zeit. Überblendungen seien wie „Knoten“¹⁷⁶ einer Schnur oder mehrerer Schnüre die Verbindungselemente zwischen den verschiedenen Einstellungen seien, die den Rythums der Erzählung einnehmen. Die Chronologie des Erzählens wird also visuell dargestellt. Diese Chronologie zeichne sich in diesem Falle mit einer Diskontinuität aus wie z. B. bei Flashbacks. Überblendungen seien Verdopplungen von Bildern, an deren Stelle ein Zeitbruch herrsche. Durch diese Überblendungen sei eine Mischung von verschiedenen Zeitzuständen möglich. Die Fotografie lege die Vergangenheit und somit das Abwesende dar; Die Gegenwart, das Hier und Jetzt sei die Filmillusion, die filmische Bewegung. Überblendungen seien Orte, an denen die Zukunft und auch die Vergangenheit auf dem Boden der Gegenwart ausgetragen werde.¹⁷⁷

“Während die Überblendungen eher den Erzählraum verdichten und das Erzählen [...] vor einem diegetischen Horizont konstituieren, bedarf es der Lücke zwischen den Bildern, dieses “Lochs in der Zeit”, das bildlose Bewegung und pure Differenz

¹⁷³ Freud: Traumdeutung, S. 341.

¹⁷⁴ ebd. S. 345.

¹⁷⁵ Binczek/Rass: Sie wollen eben sein, was sie sind nämlich bilder...”, S. 65.

¹⁷⁶ ebd.

¹⁷⁷ Paech in: Binczek, S. 65,

ist, um zum rettenden, alles bewegenden mentalen Bild der Erinnerung zurückzufinden.“¹⁷⁸

Die Überblendung bei der Szene mit dem Mann, der in Babykleidung durch die Strassen fährt, ist die Zusammenziehung von Person und Örtlichkeit, aber auch gleichzeitig der Zeit. Er ist erwachsen, aber gleichzeitig symbolisiert er die Kindheit bzw. die Zeit kurz nach der Geburt. Wenn man den vorhergehenden Abschnitt mit den Grundeigenschaften des Traums vergleicht, kommt man zu dem Resultat, dass beide Phänomene, sowohl der Traum als auch die Überblendung gleich aufgebaut sind. Beide stehen für eine Diskontinuität. Eine zeitliche Chronologie oder auch ein logischer räumlicher bzw. örtlicher Aufbau ist das, was vermieden wird. Da es sich um einen Stummfilm handelt, muss er seine Aussage mit Bildern darlegen. Die Überblendung an jener Stelle, an welcher der Mann die Strasse entlang fährt, ist ein Beispiel für diese Diskontinuität. Der vordere Plan ist wie eine Fotografie, die den Augenblick und den Wahn festhält. Im Hintergrund wird weiterhin das Video abgespielt. Auch in unseren Träumen können wir ähnliche Sequenzen erleben: Bilder, die übereinander gelegt werden. An diesem Punkt ist auch auf die Intermedialität hinzuweisen: Neben der Fotografie sind auch Musik und Malerei miteinbezogen worden. Die Malerei zeigt sich in Bildmotiven, die genauso ein Werk Dalis sein könnten, wie u. a. die Szene in der die Ameisen aus der Handfläche laufen. Was die Musik anbelangt, untermalt diese den ganzen Film. Hierbei verwendet der Regisseur Tristan und Isolde von Wagner. In gewissen Sinne ist auch das Theater miteingebunden, da es sich um einen Stummfilm handelt. Hier müssen die Darsteller mit übertriebener, theatralischer Gestik überzeugen und über die omnipräsente Musik hinwegspielen.

“La compleja intertextualidad e interdisciplinaridad que alienta en sus fotogramas, al transita sin solución de continuidad por el cine, la literatura y la pintura. De modo que algo comienza en uno de esos medios de expresión pasa al otro; desde donde a veces discurre y se transmite en el ámbito del tercero, para regresar en más de una ocasión a su primer régimen textual erigiéndose gracias a ese itinerario en un eslabonado de propuestas renovadoras”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Binczek/Rass: Sie wollen eben sein, was sie sind nämlich bilder...”, S. 65.

¹⁷⁹ Sanchez Vidal in: Un perro andaluz ochenta años después S. 74.

Die surrealistische Fotografie habe ihren Sinn im dokumentarischen Charakter gefunden. Damit habe man das Verdrängte, Unterschwellige und Verbotene als Bestandteil der Realität darstellen wollen. Man entwickelte also einen mehrsinnigen Blick vor allem auf die Obsessionen.¹⁸⁰ Schneede bezieht sich vor allem auf die Eingangssequenz wenn er von einem surrealistischen Schock redet: Das Auge wird durch ein Rasiermesser durchtrennt. Er ist der Meinung, dass in Bruchstücken das Erwachsenwerden bis zum Tode erzählt wird. Dies geschehe jedoch in alptraumhafter Weise und anhand alogischer Ereignisse. Die Blendung setze das gewöhnliche Sehen aus und mache dem Blick den Weg frei in eine Welt der düsteren Bilder, Begierden und des Todes. Schneede spricht hierbei von "surrealistischen Tiefen".¹⁸¹ Die paranoisch-kritische Methode des Salvador Dali solle im Künstler aber auch im Betrachter ein ohnehin latent existierendes "Wahnsystem"¹⁸² aktivieren. Die verborgenen Ideen des Künstlers, die er in unsere Köpfe projizieren möchte, werden durch den Rezipienten durch das innere Auge visualisiert. Als Metapher benutze Dali den Fotografieentwickler und verweise auf Benjamin und seine Fotografietheorie, welche er als das "optische Unbewusste"¹⁸³ charakterisierte. Weiterhin wird in diesem Zusammenhang der Surrealist Breton zitiert mit seiner "écriture automatique als eine, wahre Fotografie des Denkens"¹⁸⁴.

"In dem Maße, wie sich Zeitlupen- und Zeitrafferkameras verbreiten und wir uns daran gewöhnen, Eichenbäume aus dem Boden schießen und Antilopen durch die Luft schweben zu sehen, beginnen wir mit grosser Erregung voranzusehen, was diese Zeitspanne, von der die Leute reden, sein könnte. Bald wird uns der Ausdruck "Soweit das Auge reicht" bedeutungslos erscheinen. Das heisst, wir werden den Ablauf von der Geburt bis zum Tod ohne auch nur zu blinzeln wahrnehmen, und wir werden unzählige Spielarten verfolgen."¹⁸⁵

In diesem Zitat finden wir die Theorie Schneedes wieder, der in *Perro andaluz* genau diese Zeitspanne und zwar die eines ganzen Lebens erkennen möchte und dabei auch die fotografischen Elemente nicht beiseite schiebt. In Buñuels Werk gibt es

¹⁸⁰ Schneede: Die Kunst der klassischen Moderne, S. 79.

¹⁸¹ ebd. S. 80.

¹⁸² Maurer Queipo/Rissler-Pipka: Dalis Medienspiele, S. 151.

¹⁸³ Benjamin zit. in ebd. S. 152.

¹⁸⁴ Breton zit. in ebd.

¹⁸⁵ Breton zit. ebd.

Überblendungen und auch andere Fotografische Elemente, die er einbaut. Die Überblendung mit dem Mann in Babykleidung und der Örtlichkeit ist also einerseits eine visuelle Metapher für die Diskontinuität, aber auch für die Theorie, dass die Zeitspanne von der Geburt bis zum Tode dargelegt wird. Die Intermedialität ist also gegeben, aber vor allen Dingen ist sie gegeben um das Traumhafte darzustellen, diese Bruchstelle, von der bereits die Rede war. Eine Bruchstelle, die in diesem Falle die Rolle des Traumes einnimmt.

3.3.3.2. Der surrealistische Blick durch die Kamara

Die surrealistische Fotografie sei keineswegs eine reine Abbildung surrealer Phantasien, genauso wenig wie die Malerei. Es sei lediglich eine “individuelle bildliche Suche nach dem Surrealen in der Realität”¹⁸⁶. Sie diene demnach das Unbekannte im Bekannten zu finden und das Überreale im Alltag aufzuspüren. Mit Hilfe des Mediums sollte es nun festgehalten werden. Bei der Fotografie gestalte der Blick an sich die Bilder. Die Fotografie eröffne die Möglichkeit die Wirklichkeit aus verschiedenen Blickwinkeln zu sehen, so dass sie den Charakter einer Mehrdeutigkeit erlange. Neue Dimensionen des mentalen Kreierens eroberten nun die Bildfläche. Die Fähigkeit zu sehen, neu zu sehen sei gleichzusetzen mit erfinden. Das Kamaraauge wird als “glasklares Auge ohne Wimpern”¹⁸⁷ bezeichnet.¹⁸⁸ Um nach Dali zu urteilen sei die Fotografie

“der sicherste Träger der Poesie und der geschickteste Vorgang, um die feinsten Wechselwirkungen einzufangen, die sich zwischen Realität und Surrealität ergeben. [...] Nichts gibt dem Surrealismus so viel Sinn wie die Fotografie.”¹⁸⁹

Dali selbst habe die Fotografie als Vorgang bezeichnet, welche eben diesen Augenblick des Wahnausbruchs festhalte; verschieden Bilder, die in einer Beziehung stehen. Er spricht sogar von einem “systematischen” Zusammenhang. All diese einzelnen Komponenten des Wahns sind bereits existent und werden durch die kritisch-paranoische Aktivität im Augenblick festgehalten¹⁹⁰ Deshalb sind die fotografischen

¹⁸⁶ Schneede: Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, S. 177.

¹⁸⁷ ebd.

¹⁸⁸ ebd.

¹⁸⁹ Dali zit. in ebd. S. 177 - 178.

¹⁹⁰ Maurer Queipo/Rissler-Pipka: Dalis Medienspiele, S. 152.

Element im *Perro andaluz* wichtig um eben diese Komponenten des Wahns zu unterstreichen und hervorzuheben.

3.3.4. Anreihung von Wirklichkeitselementen

Dali schreibt über diesen Kurzfilm, dass es sich um eine simple Anreihung von Tatsachen handle. Hier wird wieder ganz deutlich, dass er sich durchaus mit Freud befasst hatte, da eben dieser den Traum, wie bereits an früherer Stelle erwähnt, als eine Anreihung von Elementen aus der Wirklichkeit charakterisierte. Der Unterschied zu anderen Filmen liege hauptsächlich darin, dass diese Tatsachen eben nicht erfunden, konventionel und willkürlich seien, sondern wahre Begebenheiten oder diesen sehr ähneln; deshalb dieser geheimnisvolle, unzusammenhängende, irrationale, absurde und unerklärliche Charakter. Nur die Dummheit und der Kretinismus, der der Mehrheit der Literaten und den Menschen im Allgemeinen des utilitaristischen Zeitalters eigen war; nur dank dieser Leute hätten die wahren Begebenheiten den Ruf logisch, klar und zusammenhängend zu sein. Daher rühre die offizielle Unterdrückung des Mysteriösen und die Vorherrschaft der Logik im menschlichen Handeln. Dass die alltäglichen Dinge des Lebens in sich logisch erscheinen, sei das Ergebnis eines Anpassungsprozesses genauso wie im Falle des Denkens, was das Inkohärente an sich sei, da es in seiner Funktion völlig frei wäre.¹⁹¹

Dali bezeichnet die Absurdität des Films als etwas ganz Normales, als eine Anreihung von wahren Begebenheiten. Im Grunde genommen sind es keine Dinge, die nicht passieren können. Jede einzelne Szene an sich liegt nicht ausserhalb des Möglichen. So gesehen hat er Recht, denn wenn es visualisiert werden kann, dann ist es auch möglich. Doch kann man es nicht so trocken sehen, denn auch wenn es möglich ist und durch die Aneinanderreihung seinen eigenen Zusammenhang findet, ist der gesamte Handlungsplot alles andere als zusammenhängend und in unseren Köpfen, in unserer Denkweise, total absurd. Es ist seine persönliche Wirklichkeit, genauso wie der Traum, unsere individuelle Realität ist, zusammengesetzt aus verschiedenen Elementen aus der tatsächlichen Wirklichkeit.

¹⁹¹ Dali in: *Un perro andaluz ochenta años después*, S. 38.

Unamuno bezieht sich in einem Kapitel aus seinem Werk *Del sentimiento trágico de la vida* auf den „hombre de carne y hueso“, welcher ein rational denkendes Säugetier sei, wobei er der Meinung ist, dass es sich doch um ein sentimentales und emotionales Lebewesen handle. Mehr als die Vernunft oder die Rationalität sei es das Gefühl welches den Menschen von den anderen Lebewesen unterscheide.

„Hegel hizo célebre su aforismo de que todo lo racional es real y todo lo real racional; pero somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre las irracionalidades.“¹⁹²

Wenn dieser Aphorismus so seine Gültigkeit hätte, dann könnten weder Freud noch Dali ihre Thesen vertreten, dass Träume oder auch der Film nur eine Anreihung von realen Tatsachen seien, die durch ihre Kombination erst diesen irrealen bzw. irrationalen Traumcharakter bekämen. Wenn alles Reale gleich rational ist und alles Rationale gleich real, dann können diese Aneinanderreihungen von Tatsachen nicht dieses Irrationale Ergebnis ergeben. Der Film ist durch diesen Aufbau, zusammengesetzt wie ein Traum. Somit ist bestätigt, dass das wirklich pure Reale irrational ist, denn die Realitäten im Film ergeben eine komplette Surrealität. Die Irrationalität baut sich auf der psychischen Realität des Künstlers auf.

3.3.5. Un perro andaluz – Entstehung aus einem Traum

“Wer träumt, ist der Welt des wachen Bewusstseins abgekehrt [...] Im Traume geht das Gedächtnis für den geordneten Inhalt des wachen Bewusstseins und dessen normales Verhalten so gut wie ganz verloren [...] Die fast erinnerungslose Abgeschiedenheit der Seele im Traum von dem regelmässigen Inhalte und Verlaufe des wachen Lebens...”¹⁹³

Dies ist ein Zitat Strümpells entnommen aus der Traumdeutung Freuds. Bei *Un perro andaluz* ist dies sehr zutreffend. Man kann kaum den Filminhalt wiedergeben, da dieser absurd ist und keine Chronologie gegeben ist. Man erinnert sich an einzelne Elemente, jedoch kann man das Ganze nicht erfassen, genauso wie es sich mit dem Traum verhält. Die einzelnen Elemente sind uns präsent doch wir können im wachen Zustand keine

¹⁹² De Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, S. 53.

¹⁹³ Strümpell zit. in Freud: *Traumdeutung*, S. 21.

sinniges Ganzes bilden. In Freuds Traumdeutung ist dem ein Kapitel gewidmet. Der Tatsache, dass wir geträumt haben, seien wir bewusst, jedoch glauben wir ihn unvollständig in Erinnerung zu haben.

„Denn wir kennen den Traum ja nur aus der Erinnerung an ihn nach dem Erwachen.“¹⁹⁴

Man habe sich daran gewöhnt, „dass der Traum dem Vergessen unterworfen“¹⁹⁵ sei. Dies rühre vor allem daher, dass sie nur einmalige Ereignisse seien und deshalb schwächer ausgeprägt, als die Bilder im Wachzustand. Auch die Sinnlosigkeit der unzusammenhängenden Bilder sei ein Grund dafür.

„Widersinniges behalten wir im allgemeinen ebenso schwer und ebenso selten wie das verworrene und Ordnungslose.“¹⁹⁶

„Die andere Anordnung des Vorstellungsmaterials im Traume“ mache diesen „unübersetzbar fürs Wachbewusstsein.“¹⁹⁷ Der Film entstand aus zwei Träumen: Buñuel träumte von der Szene mit dem Mond, der Wolke und der Rasierklinge, welche das Auge durchtrennt. Dali für seinen Teil, erzählt seinem Freund, dass er von Ameisen geträumt habe, die aus seiner Hand krabbelten. Daraufhin sei die logische Schlussfolgerung für Dali gewesen, einen Film darüber zu drehen. Der Film kam einerseits sehr gut an, doch andererseits hatte er wohl eine zu grosse hypnotische Wirkung und zuviel Irrationalität, so dass diese traumhafte Fiktion einen sehr hohen Einfluss auf die Realität hatte: Laut Buñuel gab es sogar zwei Fehlgeburten während der Ausstrahlung.¹⁹⁸ Man bedenke dabei, dass es sich nur um zwei Träume handelt, die auch noch alles andere als realistisch dargestellt werden. Trotzdem hatte der Film den Effekt eines Alptraums.

¹⁹⁴ Freud: Traumdeutung, S. 58.

¹⁹⁵ ebd.

¹⁹⁶ ebd. S. 60.

¹⁹⁷ ebd. S. 61.

¹⁹⁸ Buñuel: Mi último suspiro, S. 123.

„Un chien andalou nació de la convergencia de uno de mis sueños con un sueño de Dalí. Posteriormente he introducido sueños en mis películas, tratando de evitar el aspecto racional explicativo que suelen tener.“¹⁹⁹

Sanchez Vidal jedoch versucht diese These oder auch diese Erklärung zu widerlegen, denn schon im Jahre 1924 hat Dali im Portrait von Buñuel Wolken in Höhe seiner Augen gesetzt, so dass diese scheinen von ihnen bedroht zu werden.²⁰⁰ Dies ist aber nicht wirklich eine Widerlegung. Wir wissen nicht, ob es nun um die Visualisierung eines Traumes handelte oder ob der Regisseur dies nur sagt, um die Idee des irrationalen aufrechtzuerhalten und das Element des Traumes im Film aufzunehmen. Es ist aber sicher, dass auch wenn in einem Porträt²⁰¹ fünf Jahre vor der Realisierung des Filmes die Wolken drohen das Auge zu durchtrennen, man trotzdem davon träumen kann und es erst dann zu dieser Idee des Films kommt. Ausserdem wissen wir, dass wir oft von Dingen träumen, die wir bewusst erlebt haben und welche unser Unterbewusstsein aufnimmt und uns des Nachts vor dem inneren Auge vorspielt. Wenn Buñuel also dieses Bild gesehen hat, wovon wir ausgehen, ist es umso wahrscheinlicher, dass er wirklich davon geträumt hat. Der Film ist in sich aufgebaut ist wie ein (Alp)traum, ob nun durch die Bilder, durch die technischen Mittel oder auch durch die Intermedialität.

3.4. „Sueños“²⁰² und „Ensueños“²⁰³ bei Buñuel

Der Traum wird bei Leyra folgendermaßen unterschieden: Der Traum sei etwas, Unfreiwilliges, ein Zustand, der sich dem Träumenden in einer anderen Welt aufdränge, isoliert von jeglicher Realität und jeglichem Zwang. Das Traumbild oder auch die Illusion sei eine kontrollierte Aktivität, ein Mittel, das uns erlaube, Bilder aufzubauen und Geschichten zu konstruieren. Buñuel sei der Meinung gewesen, dass diese Geschichten nur dazu dienten, um seinen Illusionen freien Lauf lasse.²⁰⁴ Mit anderen Worten haben wir hier die Tagträume, die unbewusst bewusst in unseren Gedanken auftauchen. Unser Unterbewusstsein wird mit den bewussten Wünschen unseres Bewusstseins gefüttert.

¹⁹⁹ Buñuel: *Mi último suspiro*, S. 105.

²⁰⁰ *Un perro andaluz ochenta años después*, S. 76.

²⁰¹ Gallemin: *Dali. Le Grand Paranoïaque*, S. 41. Bild s. Anhang.

²⁰² Buñuel: *Mi último suspiro*, S. 105.

²⁰³ ebd.

²⁰⁴ Leyra: *De Cervantes a Dali*, S. 183.

Die Illusion, das Traumbild, die Tagträumerei oder wie man den Begriff „ensueño“ auch immer übersetzen möchte, diene, nach Buñuel, dazu diese künstlerischen Bilder oder auch Szenen zu erstellen. Der unfreiwillige Traum „sueño“ biete uns das Material dazu, aber lasse sich nicht kontrollieren.²⁰⁵

„Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern, und man kann beobachten, dass mit der Annäherung an den Schlaf in demselben Maße, in dem die gewollten Tätigkeiten sich erschwert zeigen, ungewollte Vorstellungen hervortreten, die alle in die Klasse der Bilder gehören.“²⁰⁶

In Freuds Theorien können wir nachlesen, dass der Schlaf die Eigenmächtigkeit aufhebe, somit entsteht die Theorie, dass der Traum während des Schlafens etwas Passives sei. Die Seele glaubt ohne Widerstand an die Traumhalluzinationen, die erst eben nach dieser Einstellung der Eigenmächtigkeit entstehen können. Nach Strümpell seien diese Traumelemente nicht nur blosse Vorstellungen,

„sondern wahrhafte und wirkliche Erlebnisse der Seele, wie sie im Wachen durch Vermittlung der Sinne auftreten. Während die Seele wachend in Wortbildern und in der Sprache vorstellt und denkt, stellt sie vor und denkt im Traum in wirklichen Empfindungsbildern.“²⁰⁷

Da *El Perro Andaluz* aus einem Traum entstand und einen Traum darstellen soll, ist hier genau diese Theorie Freuds wiederzuerkennen. Der Zuschauer ist im wachen Zustand in einer Art Schlafzustand und ist dieser Passivität des Traumes unterworfen. Diese bereits erwähnte Aufhebung der Eigenmächtigkeit der Seele tritt bei uns im bewussten Zustand ein und zwar mit Hilfe des Regisseurs. Jegliche Verantwortung oder auch jeglicher Wille sind inexistent, wir lassen uns wie im Traume vom Gesehenen leiten und sehen.

Freud gibt in seiner Traumdeutung die Idee Lemoines wieder, welche besagt, dass die „Inkohärenz der Traumbilder der einzig wesentliche Charakter des Traumes“²⁰⁸ sei.

„Il n'y a pas de rêves absolument raisonnables et que ne contiennent quelque incohérence, quelque anachronisme, quelque absurdité.“²⁰⁹

²⁰⁵ Leyra: De Cervantes a Dali, S. 183.

²⁰⁶ Schleiermacher zit. in Freud: Traumdeutung, S. 64.

²⁰⁷ ebd. S. 66.

²⁰⁸ ebd. S. 71.

Diese Inkohärenz ist fester Bestandteil beim *Perro Andaluz*. Es gibt keine festen Gesetze und die unsinnigsten Zeitsprünge erscheinen möglich. Die Charakteristika für einen Traum sind wie wir gesehen haben auch die Haupteigenschaften für den Film; Dali und Buñuel war es nur wichtig, dass die Logik ausser Kraft gesetzt wurde und die Absurdität die einzige Regel des Werkes sei.

„Le rêve c’est l’anarchie psychique affective et mentale, c’est le jeu des fonctions livrées à elles-mêmes et s’exerçant sans contrôle et sans but; dans le rêve l’esprit est un automate spirituel.“²¹⁰

Die Seele befinde sich sowohl im Wachzustand als auch im Schlafzustand ihren Bildern und Empfindungen gegenüber gleich. Es könne jedoch sein, dass sie während des Schlafens irregeführt werden könne, dies liege besonders daran, dass ihr in diesem passiven Zustand die Eigenmächtigkeit fehle und somit das Kriterium, welches zur Unterscheidung äusserer und innerer Sinneswahrnehmungen führe. Die Seele habe nun nicht mehr die Macht zwischen willkürlich und unwillkürlich zu unterscheiden. Das Kausalitätsgesetz sei nun nicht anwendbar auf den Traum. Der Traum kehre sich von der realen Aussenwelt ab und wende sich der subjektiven Traumwelt zu.²¹¹ Buñuels Theorie spiegelt sich nun auch hier wieder. Wir haben in seinem Kurzfilm keine Logik und Kausalität gegeben. Es herrscht eine Willkürlichkeit an Bildern und Wahrnehmungen, so dass wir nicht mal in der Lage sind all das Geschehene in Worte zu fassen. Freud bezieht sich zur Untermauerung seiner These auf Delboeuf, welcher die Ansicht vertrat, dass Traumbilder, während des Träumens unter dem Gesichtspunkt der Realität betrachtet werden. Der Vergleich fehle hier in diesem Zusammenhang, da das Traumbild das Einzige sei, was wir im Moment des Träumens sehen. Die Halluzinationen, die wir Traum nennen, seien die Realität, weil wir während des Aktes des Träumens sogar das fühlen was wir sehen. Nur der Augenblick des Erwachens gebe uns Auskunft über Wirklichkeit oder Traum.²¹² Der Traum behalte jedoch immer seine Rätselhaftigkeit bei. Wenn wir aufwachen und versuchen uns zu erinnern, werden wir niemals in der Lage sein ihn „wirklichkeitsgetreu“ wiederzugeben.²¹³ Ein Versuch den Traum in Worte zu fassen, ist also zum Scheitern verurteilt. Dali und Buñuel haben

²⁰⁹ Maury zit. in Freud: Traumdeutung, S. 71.

²¹⁰ Dugas zit. in ebd.

²¹¹ ebd. S. 66 - 67.

²¹² ebd. S. 67.

²¹³ ebd. S. 69.

versucht ihre Traumbilder visuell zu reproduzieren, so dass das rätselhafte Zwischenstück zwischen den Bildern, das die Absurdität und das Unerklärliche ausmacht, vom Betrachter gelesen werden kann. Bilder geben mehr Freiraum für die mentale Aufnahme von Absurditäten.

„Der Traum ist unzusammenhängend, vereinigt ohne Anstoss die ärgsten Widersprüche, lässt Unmöglichkeiten zu, lässt unser bei Tag einflussreiches Wissen beiseite, zeigt uns ethisch und moralisch stumpfsinnig. Wer sich im Wachen so benehmen würde, wie es der Traum in seinen Situationen vorführt, den würden wir für wahnsinnig halten; wer im Wachen so spräche oder solche Dinge mitteilen wollte, wie si im Trauminhalt vorkommen, der würde uns den Eindruck eines Verworrenen oder eines Schwachsinnigen machen.“²¹⁴

Das ethisch und moralisch Stumpfsinnige, welches sich im Traume offenbart, ist ein Grundgedanke des Surrealismus, welcher frei von Ethik, Moral oder sonstigen Eingrenzungen, herrschen möchte.

In verschiedenen Bars hat der Regisseur lange Augenblicke und wertvolle Momente seines Lebens verbracht, indem er träumte. Buñuel spricht darüber in einem Kapitel seines Buches *Mi último suspiro*; Manches Mal habe er mit dem Kellner geredet, aber die meiste Zeit mit sich selbst. Episoden seiner Imagination nahmen in diesen Momenten sein Dasein ein und versetzten ihn in regelrechte Tagträume „ensueños“. Die Fantasie bzw. die Vorstellungskraft sei eine Fähigkeit des Gehirnes, welche man trainieren und entwickeln könne, sowie auch die Erinnerung.²¹⁵ Buñuel hat sogar seine eigene Tagträumerei-Methodik entwickelt: Er erzählt uns in diesem Kapitel, wie man diesen Zustand am besten kultiviere, an welchem Ort und vor allem mit welchem Getränk. Wein sei dafür nicht geeignet, Gin aus England jedoch umso mehr.²¹⁶ Gin sei das Getränk um einen Tagtraum anzufangen und aufrechtzuerhalten. Laut Buñuel habe er oftmals alleine in seiner Ecke gesessen, habe angefangen zu lachen und sobald eine Szene für seinen Film angemessen erschien, ging er in seinem Traum zurück und habe

²¹⁴ Freud: Traumdeutung, S. 70.

²¹⁵ Buñuel: *Mi último suspiro*, S. 49 - 50.

²¹⁶ ebd. S. 52

versucht eine gewisse individuelle Ordnung reinzubringen, um das Drehbuch davon profitieren zu lassen.²¹⁷

„Ese cóctel [Bunueloni] lo tomo preferentemente por la noche, antes de sentarme a cenar. También en este caso, la presencia de la ginebra, que domina en cantidad sobre los otros dos ingredients, es un buen estímulo para la imaginación. Por que? No lo sé. Pero doy fe. Como seguramente habrán comprendido ya, yo no soy un alcohólico. [...] casi siempre se trata de un ritual delicado que no te lleva a la auténtica borrachera, sino a una especie de beatitud, de tranquilo bienestar, acaso semejante al efecto de una droga ligera. Es algo que me ayuda a vivir y a trabajar.”²¹⁸

Bei *Perro andaluz* wurden Ideen, die einen Sinn oder auch die einen kulturellen Hintergrund hatten und somit eine gewisse Erinnerung, eine konventionelle und allgemeingültige Erinnerung hervorriefen strengstens ausgeschlossen. Bewusste Assoziationen mit einer Idee aus der Vergangenheit sollten vermieden werden. Eine vernünftige und logische Erklärung sei das letzte was gesucht wurde; die einzelnen Bilder oder das Gesehene sollte komplett irrational und unlogisch sein.²¹⁹ Ein bewusst psychischer Automatismus sollte den Film kreieren.

„NADA en el film simboliza nada. El único procedimiento de investigación de los símbolos sería tal vez el Psicoanálisis.“²²⁰

„El argumento es la resultante de un automatismo psíquico consciente y por lo tanto no intenta contar un sueño, aunque se valga de un mecanismo análogo al de los sueños.“²²¹

3.5. Erinnern und doch nicht erinnern

Bunuel erläutert in seinem Werk *Mi último suspiro* die Wichtigkeit der Erinnerung, dabei beruft er sich auf die Amnesie seiner Mutter. Mit den Jahren und den Erinnerungen, die wir ansammeln, werde die „Memoria“ immer wertvoller. Vor allem mit dem Vergessen oder auch dem Verdrängen zeichne sich die Wichtigkeit immer

²¹⁷ Buñuel: *Mi último suspiro*, S. 51.

²¹⁸ ebd. S. 53.

²¹⁹ *Un perro andaluz ochenta años después*, S. 32.

²²⁰ ebd.

²²¹ ebd. S. 31.

weiter aus. Das Gehirn, bzw. das Unterbewusstsein Sorge jedoch in einer unermüdlichen Arbeit dafür, dass in einer Art von russisch Roulette, immer dann wenn man es am wenigsten erwarte, das Vergessene auf einmal in unseren Köpfen wieder Präsenz finde. Diese Erinnerung bzw. „Memoria“ bilde unser ganzes Leben. Ein Leben ohne Erinnerung sei kein Leben, denn sie sei unsere Vernunft, unser Verstand, unser Antrieb um Aktionen durchzuführen, unsere Empfindung und überhaupt die Instanz, die alles zusammenhält und unserem Leben die roten Faden gibt. Sehr oft habe Buñuel versucht die Wichtigkeit des Bewusstseins und der Erinnerung in seine Filme einzubauen, wie er selbst in seinem autobiographischen Werke konstatiert.²²²

„La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra.“²²³

Buñuel vertritt also den Standpunkt, dass man an die Realität des Imaginären glauben sollte. Es entstünde eine Wahrheit aus unserer Lüge. Die absolute Realität bildet sich also aus dem Irrationalen. Unsere Träume sind unsere persönlichen Lügen, die von unserem Unterbewusstsein gebildet werden. Wir belügen uns also selbst ohne es zu merken, da wir reale Einzeltatsachen sehen, die im Zusammenhang ein völlig verdrehtes Bild der eigentlichen Realität ergeben.

„En este libro semibiográfico, en el que de vez en cuando me extravió como en una novela picaresca, dejándome arrastrar por el encanto irresistible del relato inesperado, tal vez subsista, a pesar de mi vigilancia, algún que otro falso recuerdo. [...] de todos modos, el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria.“²²⁴

Buñuel spricht hier wie von einem Traum: Es sind seine Erinnerungen, sein Unterbewusstsein, welches ihm die Informationen geben. Seine Unwahrheiten ergeben die Wahrheit, seine persönliche Wahrheit. Sowie Unamuno schon sagte, ist auch Buñuel der Meinung, dass das wirklich Wahre unwahr sei. Dies geschieht weil es unsere

²²² Buñuel: *Mi último suspiro*, S. 9-12.

²²³ ebd. S. 11.

²²⁴ ebd. S. 12.

Erinnerung ist, die jene Wahrheiten ans Tageslicht bringt. Die Hypnose schöpft ihr Material aus den Erinnerungen, die unter Ausschluss unseres Bewusstseins erscheinen. Wir sehen die Dinge, wie wir sie erlebt haben oder wie unsere Erinnerungen sie uns aufzeigen, ob sie nun objektiv der Wahrheit bzw. Realität entsprechen oder auch nicht; unserer subjektiven Wirklichkeit entsprechen sie. Auch wenn im vorherigen Kapitel die Erinnerung ausgeschlossen wurde, ist sie dennoch wichtig, jedoch als unbewusstes und individuelles Ereignis: nicht die allgültige oder auch kollektive Erinnerung, sondern die die der eigenen psychischen Realität.

Buñuel sei weltweit der einzige Cineast, der es gewusst habe, in seiner Art des Filmemachens die literarische und auch die künstlerische Tradition eines Landes in seinen Filmen aufzunehmen und zu vereinen. Sein Bezug auf Cervantes unter anderen vielen Schriftstellern sei bekannt gewesen. Er selbst habe nur den Einfluss von Malern wie Velázquez, Ribera, Goya und Dalí anerkannt.²²⁵ Buñuel habe sehr früh angefangen Freud zu lesen und sei schon seit seinem ersten Film immer auf der Suche nach dem Unbewussten gewesen und habe immer einen Weg gefunden, dies in seinen Filmen zu verarbeiten.²²⁶

Der Filmemacher war fasziniert von allem was mit Träumen und dem dazugehörigen Universum zusammenhing. Er kommuniziere gerade aufgrunddessen in seinen Filmen mit Traumbildern, die eine eigene Logik in sich trügen; eine Erzählweise, die genügend Raum für das Unerklärliche lasse. Traum und Kunst hängen deshalb bei Buñuel ganz fest zusammen. Wichtig sei es jedoch zwischen Traum und Illusion zu unterscheiden: Der Traum erscheine uns unfreiwillig und versucht hartnäckig in unseren Kopf einzutreten, ohne dass wir Einfluss darauf haben. Seine Traumbilder oder auch Träume, die er in seine Filmen verwendet, seien unter dem Nenner des Unwirklichen zu sehen.²²⁷

„Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y eso son las más de las veces. Están sembrados de obstáculos que conozco y reconozco. Pero me es igual. Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al Surrealismo. [...] Dicen que durante el sueño, el cerebro se protege del mundo exterior, que es

²²⁵ Iravada/de Lorenzo Álvarez/Ruiz de la Peña: Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo, S. 629.

²²⁶ ebd. S. 632.

²²⁷ Leyra: De Cervantes a Dalí, S. 182.

mucho menos sensible a los ruidos, a los olores y a la luz. Pero, por el contrario, parece estar bombardeado desde el interior por una tempestad de sueños que afluyen en oleadas. Miles y miles de millones de imágenes surgen pues, cada noche, para disiparse casi en seguida, envolviendo la Tierra en un manto de sueños perdidos. Todo, absolutamente todo, es imaginando una u otra noche por uno u otro cerebro y olvidado.²²⁸

Buñuel erklärt uns in seinem autobiographischen Werk, dass während des Traumes, das Gehirn sich von der Aussenwelt schütze und somit nicht so lärmempfindlich, Duft- oder auch Lichtempfindlich sei. Wohingegen es von innen heraus von einem Sturm an Träumen eingenommen werde. Zahlreiche Bilder erscheinen uns Nacht für Nacht um in den Tiefen unseres Unterbewusstseins zu verschwinden, so dass die Nächte voller verlorener Träume seien. Buñuel selbst habe immer wieder diesen einen Traum gehabt, indem er vor Publikum sein Werk vorstellen musste, aber dabei kein einziges Wort herausbrachte. Diese Traumsequenzen habe er versucht in seinen Filmen zu verarbeiten. Von zahlreichen Träumen erzählt er dem Leser in dem Kapitel, welches ausschliesslich den Träumen und Tagträumen gewidmet wurde. Ihm sei bewusst, dass sich niemand für fremde Träume interessiere, aber es sei unmöglich über das eigene Leben zu reden, ohne dabei über das Verborgene, imaginative und irrealer zu sprechen.²²⁹ Auch hier sagt uns Buñuel, dass der Traum und das Irrealer Teil des Lebens seien, also Teil der Wirklichkeit. Genauso wie das Kino Teil seines Lebens ist, ist der Traum somit auch Teil des Kinos. Es ist sein Ausdrucksmittel, seine Art und Weise das Irrationale der Welt mitzuteilen: das Venitl seines Unterbewusstseins. Das Medium Film ist hierbei sein Übersetzungsmittel, seine Form der Entcodierung, denn ohne den Umweg Film sind es Träume, die in Vergessenheit geraten. Irgendwann lässt die Erinnerung einen im Stich, oder Worte verblassen, der Film jedoch ist ein Bild, das immer da ist. Das Bild seines Unterbewusstseins wird somit weitergegeben an den „hypnotisierten“ Betrachter, der im Kinosaal sitzt. Dieser erlebt den Traum bzw. das imaginäre Bild des Regisseurs aus zweiter Hand wie einen erneuten Traum.

²²⁸ Buñuel: *Mi último suspiro*, S. 92.

²²⁹ ebd. S. 106 - 108.

3.6. El *Perro andaluz* unter dem Einfluss von Cervantes

Auch wenn Buñuel selbst sagte, dass sämtliche Ideen, die einen kulturellen oder auch traditionellen Hintergrund haben und somit eine Assoziation zu etwas bereits Bestehendem und dadurch allgemein real gewordenem zulassen, strengstens ignoriert wurden, kann man durchaus eine Verbindung zur Vergangenheit ziehen. Diese personifizierte Vergangenheit trägt den Namen Cervantes. Wenn man *Colloquio de perros* näher betrachtet haben wir hier bei Cervantes genau die Thematik, die bei Buñuel visualisiert wurde. Im Mittelpunkt stehen hier *El Casamiento engañoso* und *Colloquio de perros*; Das Hauptaugenmerk soll hier beim zweitgenannten Werk liegen, jedoch hängen beide zusammen. *Casamiento engañoso* ist das Ergebnis aus den Lügen der beiden Protagonisten; die Realität entstand aus zwei Lügen. Alférez Campuzano erzählt seinem Freund dem Licenciado Peralta, dass er sich in eine Frau verliebt hatte und sie heiratete. Diese betrog und verließ ihn mit einem kleinen Andenken und zwar der Krankheit Syphilis. Campuzano wollte betrügen, wurde aber betrogen. Auf Grund dessen verbrachte er einige Tage im Krankenhaus um diese Krankheit auszukurieren. Im Delirium träumt er von zwei Hunden, die miteinander reden und so entsteht die zweite Geschichte *Coloquio de los perros*.

3.6.1. Casamiento engañoso

[...] que otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de la naturaleza.²³⁰

Yo he oído decir – dijo Peralta – que todo es así; pero eso ni puede ni debe causar maravilla.²³¹

Pues lo que ahora diré de ellos es razón que la cause, y que sin hacerse cruces ni alegar imposibles ni dificultades, vuesa merced se acomode a creerlo; y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas [...]²³²

²³⁰ Sieber, Harry: Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares II, S. 292.

²³¹ ebd. S. 293.

²³² ebd. S. 293.

Vuesa merced quede mucho en buena hora señor Campuzano, que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creerle ninguna cosa. Por amor de Dios, señor Alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo.²³³

Campuzano selbst, der weiss, dass dies eigentlich nicht möglich ist, versucht sich im Folgenden Textausschnitt zu verteidigen:

[...] y así muchas veces después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mi mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos tales cuales nuestro señor fue servido de dámelos, oí, escuché, noté finalmente, escribí, sin faltara palabra por su concierto.[...] y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban.²³⁴

Das Thema hier ist die Halluzination bzw. das Irreale, was eigentlich nicht existieren darf. Der Kranke sieht Dinge, die für ihn die Wirklichkeit darstellen, jedoch weiss er gleichzeitig, dass dies nicht sein kann oder auch nicht sein darf. Sprechende Hunde gibt es für den „gesunden Menschenverstand“ nicht, jeder, der dies anders sieht, wird als verrückt abgetan.

3.6.2. Coloquio de los Perros

In *Coloquio de los Perros* geht es um zwei Hunde, die völlig vernünftig wie zwei menschliche Freunde miteinander reden und sich gegenseitig ihr bisheriges Leben erzählen. In diesem Zusammenhang ist es weniger wichtig was die beiden zu bereden haben bzw. was bisher in ihrem Leben passiert ist, als die Tatsache, dass sie miteinander reden. Sie sind sich dessen bewusst, dass das, was gerade geschieht weder real noch logisch bzw. möglich ist. Wir finden hier die surrealistische Thematik weit vor ihrer Zeit und vor allem auch Akzeptanz.

Berganza: Cipión hermano, óyole hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por paracerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.²³⁵

²³³ Sieber, Harry: Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares II, S. 293.

²³⁴ ebd. S. 294.

²³⁵ ebd. S. 299.

Cipión: Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional.²³⁶

Cipión: Pero sea lo que fuere, nosotros hablamos, sea portento o no; que lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir; y así no hay para que ponernos a disputar nosotros cómo o por que hablamos.²³⁷

Cipión: [...] Mirate a los pies, y desharás la rueda, Berganza: quiero decir que mires que eres un animal que carece la razón, y si ahora muestras tener alguna ya hemos averiguado entre las dos ser cosa sobrenatural y jamás vista.²³⁸

El acabar el Coloquio, el Licenciado y el despertar el Alférez fue todo a un tiempo, y el Licenciado dijo: Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesta que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.²³⁹

Cervantes hat weit vor dem Surrealismus Themen wie Irrationalität, Delirium, Paranoia und Traum behandelt. Dies gelang ihm in diesem Fall mit Hilfe des Deliriums eines Kranken. Cervantes hatte weder die Möglichkeiten noch die Freiheiten wie die Surrealisten oder auch Medem und Almodóvar. Buñuel war nicht gezwungen zu erklären warum er etwas so Unwirkliches und Alogisches verfilmt hatte. Cervantes musste es auf das Delirium eines Syphilispatienten schieben und es in einen Traum verpacken, wie am Ende noch mal deutlich gemacht wird. Cervantes bedient sich zweier Hunde, die über das Leben und das Rationale bzw. Irrationale philosophieren, wobei einer dieser Tiere aus Sevilla also Andalusien stammte. Wie wir auch wissen war Buñuel ein grosser Leser und Kenner der spanischen Literaturgeschichte. Wenn Buñuel also sagt, dass der Titel durchaus seine Berechtigung hat und auf indirekte Art und Weise zum Handlungsstrang passt, ist die Vorstellung einer Hommage an Cervantes, im Bereich der möglichen Interpretationsansätze. Der Schöpfer des Quijote vollbrachte mit seinen sprechenden Hunden etwas für damalige Verhältnisse Unmögliches. Die beiden

²³⁶ Sieber, Harry: Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares, S. 299.

²³⁷ ebd. S. 301.

²³⁸ ebd. S. 309.

²³⁹ ebd. S. 359.

Hunde unterhalten sich über ihre menschlichen Eigenschaften und währenddessen stellen sie fest, dass dies alles nicht real sein kann. Sie analysieren den Vorgang und philosophieren über die Irrationalität ihrer eigenen Situation, die sie selbst bewusst erleben, aber auch als Beobachter wahrnehmen. Cervantes gibt das Thema in Worten wieder, indem er zwei Hunde darüber philosophieren lässt. Buñuel erklärt es nicht: für ihn ist es gegeben und natürlich. Er zeigt es uns in abstrakten und surrealen Bildern, ohne Worte dafür zu verwenden. Bei Cervantes ging es um die Tatsache, dass etwas Unerklärliches und Imaginäres in der Literatur verwendet wurde. Als Darstellungsmittel gilt der Traum bzw. die Halluzination, die der kranke Campuzano hat, um das Unerklärliche und Absurde doch noch realistisch und möglich zu machen. Das Gesprächsthema bei Cervantes ist bei Buñuel das allgemeine Charakteristikum des Films, indem er die Grundthematik der Irrationalität von *Colloquio de perros* in *Perro andaluz* visualisiert.

4. Julio Medém – Der Film als Bindeglied zwischen Traum und Realität

Medem sei immer auf der Suche danach sein individuelles Universum zu konstruieren; oftmals erarbeite er sich dies durch Eindrücke oder Bilder, die sich ihm einfach „aufzwängen“.²⁴⁰

“Tout d’abord j’extraie la matière première, cette image rêvée ou cette atmosphère que me séduit, et ensuite je soumets tout le matériel à la discipline du discours. Je pars de rêves ou d’émotions que sont pour moi très exaltants [...]”²⁴¹

Medem habe eine sehr intime Form des Filmemachens, indem seine Hauptdarsteller oft eine Identitätskrise durchmachen. Ihre Träume, Hoffnungen und Leiden oder auch Zweifel stehen im Mittelpunkt, mehr als ihr Dasein in der Realität. Dies mag dadurch herrühren, dass er eigentlich nie Regisseur werden wollte, sondern Psychologe.²⁴² Robert, der bei Freud und seiner Traumdeutung zu Worte kam, beschrieb den Traum als eine Art von Entlastung der Seele. Falls jedoch nicht der gesamte Gedankenstoff aus unserem Organismus austrete, in Form von Traumbildern, schalte sich die Phantasie

²⁴⁰ Rodriguez: Le cinéma de Julio Medem, S. 13.

²⁴¹ Medem zit. in ebd.

²⁴² ebd.

ein, welche die ganze Sache abrunde.²⁴³ Dieses Phänomen wird noch an späterer Stelle bei Almodóvar deutlich werden. Bei Medem ist es die Seele der Protagonisten, die anhand der Traumbilder entlastet wird.

Zu Beginn, in der Einleitung, hatten wir den Gedanken Roloffs, dass die Surrealisten mit Traumspielen und Konstruktionen, die die Zeit aus ihrem Anker heben, hantierten. Der gewohnte Umgang mit ihr und dem Raum war demnach nicht mehr existent. Der zeitliche Rhythmus wurde deutlich gemacht und durch das Absurde der Situation gleichzeitig aufgehoben; Medem ist ein Surrealist seiner Zeit, da er aus seinen Filmen die Realität herausfiltert und sie in eine Parallelwelt katapultiert. Die Bedeutungslosigkeit von Zeit und Raum verleiht seinen Filmen surrealistisch traumhaften Charakter. Einzelheiten dazu werden anhand von zwei Beispielen näher erläutert.

Medem selbst sagt über seine Art Filme zu drehen, dass er es vorziehe, den Zuschauer visuell zu überzeugen, als narrativ.

„Parto siempre de una imagen. No parto de una idea, ni de un discurso, sino de una imagen que está muy interiorizada, pero que surge de una manera estrictamente formal. (...) Esa imagen crea, ya de antemano, una atmósfera, una campana en la que me sumerjo, y de ahí, poco a poco, van saliendo cosas, en ocasiones algo caprichosas, pero también muy fascinantes y con mucha capacidad de seducción. (...) Intento que al espectador le suceda lo mismo que a mí: que primero se sienta seducido de forma totalmente irracional, que se sienta atraído emocionalmente por lo que está viendo y que, una vez situado dentro de la historia en términos emocionales, empiece a pensar y a ver las ideas. Me muevo en el terreno de la sugerencias: voy encontrando destellos y después los organizo, así que el discurso lo construyo después. (...) Yo cuento una historia para conseguir entrar, a través de ella, en el territorio donde nace esa misma historia.“²⁴⁴

Medem hat zuerst ein Bild im Kopf, eine Vorstellung, die tief in seinem Inneren verankert ist und auf welcher er seine Geschichten aufbaut. In diese Vorstellung tauche er tief ein, so dass die eigensinnigsten aber auch faszinierendsten Dinge entstünden. Er selbst lasse sich von diesen Bildern verführen und hoffe, dass dem Zuschauer das

²⁴³ Freud: Traumdeutung, S. 96.

²⁴⁴ Medem zit. in Etxebeste Gómez: Julio Medem, S. 49.

gleiche widerfahre: Er solle sich emotional (über das Unterbewusstsein) verführen lassen vom Irrationalen, doch sobald er sich voll und ganz in der Geschichte befinde, solle er bewusst über die Ideen nachdenken. Er erzähle eine Geschichte um durch diese erst an den Anfang der gleichen zu gelangen. Die Idee eines Kreises, auf die noch später eingegangen wird, ist deutlich. Medem entwickelt seine Filme also aus einem Tagtraum heraus. Bei dieser Art zu träumen, ist sein Bewusstsein eingeschaltet, jedoch drängt sich ihm ein Bild auf, auf dem er aufbaut und so seinen Tagtraum elaboriert. Daraus resultiert eine komplette Geschichte. Für Medem ist Filmemachen also ein Vorgang, der im Unterbewusstsein beginnt und dann durch das kritische Denken erweitert wird: Eine Mischung aus träumen, im Sinne eines „ensueños“ gemäss buñuelscher Definition und einer dalianischen Auffassung was die Erschaffung eines Kunstwerkes anbelangt. Die Vorstellungen bzw. die Bilder (Imágenes) führen zu der Geschichte und nicht umgekehrt. Bei Freud hatten wir schon den Aspekt, dass in Träumen verschiedene Bilder der Wirklichkeit nebeneinander existieren, die durch ihr Zusammenspiel und durch das Absurde, das sich daraus ergibt, erst den Traum als Ganzes als „absurde Geschichte“ ergeben.

Die andere Eigenschaft des Traumes, die Auflösung der Zeit oder auch der zeitlichen Chronologie habe im Laufe der Karriere Julio Medems immer mehr Einfluss auf seine Werke genommen. Seine Erzählart sei nicht mehr linear sondern komplizierter Natur mit Zeitsprüngen, die teilweise schwer einzuordnen seien. Auch wenn *Caótica Ana* eher als linear angesehen werden könne, seien auch hier spiele mit Raum und Zeit vorzufinden, auf die ich noch näher eingehen werde. Als Beispiel für diese Zeitsprünge wird *Los amantes del Circulo Polar* genannt. Hier sei ein Spiel mit der Zeit besonders deutlich zu sehen.²⁴⁵ Dieser Film beschreibt uns das Leben zweier Halbgeschwister, deren Wege sich im Laufe ihres Lebens immer wieder kreuzen. Dabei definiert der Regisseur keine Grenzen zwischen Realität, Traum und zwischen den verschiedenen Orten sowohl in uns im Unterbewusstsein oder auch reale Orte. Die Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart fliessen ineinander über ohne sich einer Chronologie zu unterwerfen. Der Polarkreis ist die Metapher für den Kreis des Lebens. Jeder der beiden Hauptdarsteller, Ana und Otto, hat seine eigene imaginäre Welt. Diese Welten kreuzen sich und ergeben eine Zwischenwelt zwischen Traum und Realität. Solange beide ihre

²⁴⁵ Etxebeste: Julio Medem, S. 51.

eigene haben, begründet sich ihre Existenz in ihren Gedanken. Durch die Kreuzung, ist diese Welt für den anderen zugänglich und existiert somit ausserhalb dieser Gedanken. Deshalb werden die Lebensabschnitte von beiden doppelt gezeigt: einmal aus Anas Sicht, dann aus Ottos und zuletzt aus der Sicht Anas und Ottos. Die vermeintliche Realität wird auf verschiedenen Realitätsebenen abgehandelt, ohne dass die wahre Realität jemals den Traum der beiden zerstören kann.

„Hay una primera esfera, que contiene toda la historia (la aparición del rostro de Otto reflejado en los ojos de Ana), y luego hay dos esferas más (la de Otto y la de Ana), que son las guías narrativas, vividas respectivamente por cada uno de ellos. Cada uno rescata de su recuerdo aquello que le ha impactado más o la forma en cómo la vivió. Por eso hay situaciones y hechos que cuentan los dos, pero de manera diferente.“²⁴⁶

Die pure Realität ist am Ende des Films zu sehen, als Ana stirbt indem sie durch einen roten Bus erfasst wird, welcher in verschiedenen entscheidenden Situationen schon vorkam. Der Traum des gemeinsamen Lebens ist somit nicht realisierbar: Die Verwirklichung des Traumes eines gemeinsamen Lebens endet im Tode. Bei den *Amantes del círculo polar* ist es die Realität, die wie ein Traum gelebt wird; nur der Tod transferiert den Traum wieder in die Realität und ins wahre Leben.

Medem gebe sich nicht nur mit der Realität ab, diese genüge ihm nicht. Um zu erschaffen, brauche er die Fantasie und die Fiktion, die sein Reich begründe, in dem er sich wohl fühle.²⁴⁷

„Es por lo tanto un creador de mundos, de espacios fantásticos llenos de realidad.“²⁴⁸

Bei einem Interview mit dem Regisseur antwortete er auf die Frage was er den Menschen sagen würde, die ihn als Surrealisten bezeichneten Folgendes: Er sei ein Erschaffer, welcher Geschichten erfinde; ihm gefiele es das Unterbewusstsein zu benutzen, denn abgesehen vom Bewussten, gäbe es mehr. Dies alles verstecke sich hinter dem Bewusstsein, deshalb wisse man nicht viel darüber, da es nicht wirklich

²⁴⁶ Etxebeste: Julio Medem, S. 123.

²⁴⁷ ebd. S. 54.

²⁴⁸ ebd. S. 54.

sichtbar sei, aber dennoch existiere es. Dieses Unerklärliche poche und entfleuche in Form von Träumen. Er suche den Surrealismus nicht bewusst, doch diene dieser zur Tiefgründigkeit und „dränge“ sich ihm von alleine auf. Bei der Feststellung, dass seine Filme immer weniger kryptisch werden, entgegnet er, dass er in der Tat einen Teil seiner Zuschauer mit *Caotica Ana* verloren habe, da dieser einen ziemlich kryptischen Charakter besass und dies ein Problem darstellte. Bei diesem Interview gibt Medem ebenfalls zu ein grosser Anhänger Nietzsches zu sein und dass seine Filme bzw. seine Darsteller eine Nietzscheanische Transformation durchlebten.²⁴⁹

4.1. Las seis en punta²⁵⁰

Synopsis

Las seis en punta ist der erste Kurzfilm bzw. Film von Julio Medém aus dem Jahre 1988. Paula feiert ihren 30. Geburtstag und lädt zu ihrer Feier ihren kleinen Nachbarn Ignacio ein. Er klingelt an der Tür; Paula öffnet ihm und nimmt ihm als erstes die Brille ab. Die Geburtstagsfeier fällt klein aus und besteht nur aus Paula und Ignacio, der unter ihr wohnt. Nachdem beide versuchen die Kerzen auf dem Kuchen auszublasen, schenkt Ignacio ihr eine Uhr, die er gleichzeitig zerstört und die Glashaube des Ziffernblatts als Monokel benutzt. Paula bemerkt, dass in diesem Augenblick einer der Zeiger in ihrem Unterarm steckt. Nachdem sich der Zeiger der Uhr im Arm von Paula festgesetzt hat, verschwindet sie ganz plötzlich in ihrer Kleidung unter ihrem Bett, woraufhin Ignacio den Ventilator einschaltet um die Kerzen auszublasen. Der kleine Junge tobt auf Paulas Bett umher, während wir die wütenden Schreie der dreissigjährigen hören, die möchte, dass er aufhört. Die Schreie kommen aus dem Untergrund, denn sehen kann man die Frau nicht mehr. Als wieder Ruhe einkehrt, nimmt er einen Kleiderbügel für Paulas Kleidung und hängt diesen an der Wäscheleine auf. Die Leine befindet sich ausserhalb, im Innenhof, so dass er sich aus dem Fenster lehnen muss. Dabei setzt er seine Brille wieder auf und grüsst eine Frau, vermutlich seine Mutter, die im unteren Stockwerk, am Fenster tätig ist.

²⁴⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=OL8IW6ITf0>

Interview mit Julio Medem zum Filmstart von *Room in Rome* am 21. Januar 2009 im Hotel Oscar, Madrid.

²⁵⁰ <http://vimeo.com/303570>

Deutung:

Die Tatsache, dass ihm sofort die Brille abgenommen wird, spricht für das Zurücklassen der Realität und damit auch der Aussenwelt an der Eingangstüre. Der Raum, in dem die Geschichte spielt, ist weder ein Ort noch existiert die Zeit als Mittel der Messung oder Indikator. Jemand, der eine Brille braucht und trägt, sieht mit ihr besser und alles ganz genau, wenn er diese jedoch absetzt, ist nur noch die Hälfte erkennbar; man sieht nichts Genaues und verschwommen. Paula und alles was um sie herum geschieht ist gewissermaßen surreal und fernab jeglicher Realität. Es ist nicht greifbar und auch nicht erklärbar. Die Realität kehrt erst dann zurück, wenn der kleine Ignacio die Brille wieder aufsetzt und seine Mutter grüsst.

Paula und Ignacio schauen während einer Szene durch den Boden eines Trinkglases und lachen. Es ist ihre eigene Realität, die Wirklichkeit der Beiden, die sie durch das gleiche Mittel sehen können und nur sie beide sind dazu fähig. Nachdem Ignacio seine Brille an der Haustür absetzt tritt er ein und sofort bekommt der Zuschauer das Gefühl ein Geisterhaus ohne Zeit und Raum betreten zu haben. Die Wohnung ist völlig unmöbliert und bietet auch sonst kein Zeichen von realem Leben. Man könnte meinen, dass es sich um einen Tagtraum des Jungen handelt und alles nur in seiner Phantasie geschieht. Zwischendurch wird einfach nur eine weisses Bild voller Leuchtkraft eingeblendet um zwischen den Szenen zu trennen. Es sind verschiedene einzelne Szenen, ohne grossen Fluss. Der Film lässt viele Möglichkeiten der Interpretion offen. Da Ignacio zwischendurch das Bild eines kleinen Mädchens betrachtet, kann man auch auf den Gedanken kommen, dass das Mädchen mal in dieser Wohnung gelebt hat, jedoch ums Leben kam und ihr Geist noch immer dort wohnt. Ihre Seele ist erwachsen geworden und hat in Ignacios Phantasie die Gestalt von Paula angenommen.

Weitere Protagonisten, nicht menschlicher Natur, sind Musik und Ton. Wir hören beunruhigende bis hinzu beängstigende Töne. Deren Vermischung erweckt in uns das Gefühl eine Mischung aus Märchen und Alptraum zu sehen. Der Regen dringt von aussen in die Szenerie und in unser akkustisches Wahrnehmungsvermögen ein. Dies in Verbindung mit dem Wind, welcher die Türen auf und zuschlägt erweckt dieses unbehagliche Gefühl. Das Geräusch des Zeigers macht uns die Omnipräsenz und

gleichzeitige Nichtigkeit der Zeit deutlich. Das Irreale ist also allgegenwärtig.²⁵¹ Bezüglich der auditiven Ebene, kann Freuds Traumdeutung hinzugezogen werden: In einem Abschnitt zu den psychologischen Besonderheiten des Traumes erwähnt er, dass der Traum überwiegend in visuellen Bildern denke, aber nicht nur. Gehörsbilder und auch andere Sinneseindrücke gehören ebenfalls dazu.²⁵² Die Zeit ist auch hier allgegenwärtig. Bei Medem vergeht sie und wir haben konkrete Zeitangaben. Um 17.45 beginnt alles und um 18.35 hört es auf. Um punkt 6 aber beginnt das Irrationale seinen Lauf zu nehmen. Die Aufnahmen sind entweder zweigeteilt, d. h. oben ist die Zeit angezeigt wie ein Untertitel oder es erscheint eine Uhr im Vollbild. Die Angaben haben den Charakter eines Untertitels, ausserhalb der Geschichte, aber dennoch im Film. Dabei werden die unterschiedlichsten Uhren gezeigt: Radiowecker, Wanduhr oder auch die Arbanduhr. Dadurch, dass immer eine andere Uhr mit einer anderen Zeit zu sehen ist, hat man das Gefühl, dass diese willkürlich gewählt wurde. Doch sie fliesst, genauso wie die Kamerabewegung. Die Kamera bewegt sich von links nach rechts und umgekehrt. Sobald sie eine Strecke von einer zur nächsten gefilmt hat, kommt entweder eine weisse Einblendung oder die Uhr, so dass man den Eindruck bekommt, dass alles nach dieser Einblendung wieder von vorne anfängt: so wie ein Kreislauf. Da der Handlungsplot aber nichts mit einer realen Zeit zu tun, hebt er die Chronologie der Zeit auf. Die Zeit ist der Indikator, der letzte Rest von der Wirklichkeit, die in dieser Zwischenwelt von Ignacio und Paula aber keine Bedeutung hat. Ein Beispiel dafür ist die Frage Paulas, was denn in dem Geschenkpäckchen drin sei. Ignacio erwidert lediglich, dass er es nicht wisse. Er weiss es nicht, weil er so etwas nicht kennt. Das einzige was er dazu sagen kann, ist, dass das Objekt Zahlen habe. Man sieht die Zeit, aber sie existiert nicht. Der Hauptkern des Kurzfilms ist die Umgehung jeglicher Logik, Zeit, jeglichen Orts und Wirklichkeit. Die Mittel sind einfach; die Realität wird an der Haustür "abgelegt", indem der kleine Junge seine Brille absetzt. Am Ende mit dem Wiederaufkommen des Realen und Greifbaren, setzt Ignacio die Brille erneut auf. Medem hat in dieser Wohnung, einen Ort erschaffen, welcher nicht existiert bzw. eine individuelle Existenz aus dem Inneren heraus, d. h. für Ignacio und seine Phantasie ist er durchaus existent. Das Unbewusste, ein "ensueño", welcher den Ursprung in Ignacio hat, wird in einer Zwischenwelt dargestellt, die eigentlich als Räumlichkeit existiert, als

²⁵¹ Etzbeste: Julio Medem, S. 91.

²⁵² Freud: Traumdeutung, S. 65,

reale Wohnung nämlich, aber nicht als Begebenheit. Wir wissen zwar, dass das Gesehene unwirklich ist, da in unserer logisch erklärbaren Welt Menschen nicht einfach in ihrer Kleidung verschwinden können, aber wir können uns nicht sicher sein, was Medém wirklich aussagen möchte. Es kann die bildliche Darstellung der Vergänglichkeit sein: Durch die Darstellung der zahlreichen Uhren, die alle eine andere Zeit anzeigen verliert diese an Bedeutung. Irgendwann holt sie uns alle ein und beendet unser Dasein, sowie jenes von Paula, da sie verschwindet, sobald sich der Zeiger in Ihren Unterarm einrammt. Die Vergänglichkeit ist etwas Allgegenwärtiges in unserem Leben, jedoch nicht greifbar und sichtbar, doch Medem visualisiert sie mit seinen Mitteln und seinen eigenen Traumbildern. Wie schon bei Buñuel ist also das Irrationale und Unerklärliche Protagonist. Dass der Sinn nicht bis ins Detail erklärt werden kann, ist das Normale. Medem selbst sagte über sein Frühwerk, dass es sich hierbei um einen fantastischen Kurzfilm handle welcher seine Spielchen mit dem Terror treibe und auch gewisse Komponenten des Surrealismus in sich trüge.

“[...] tiene algo de juego con el terror y también un componente surrealista.”²⁵³

Der Ursprung des Kurzfilmes liege im Unbewussten bzw. im Unterbewusstsein, was in seinen späteren Werken noch zu genüge deutlich werden wird. Das Hauptziel sei das Rationale in den Hintergrund zu drängen.²⁵⁴

“La puesta en escena se basa en una búsqueda-encuentro de imágenes, movimientos de cámara y sonidos que se suceden, sin solución de continuidad y con severa heterodoxia, en una suerte de escritura automática a la manera de los surrealistas.”²⁵⁵

Hier haben wir die Diskontinuität, die bei Medem und auch beim Surrealismus eine grosse Rolle spielt. Die Kamaraführung sei in diesem Kurzfilm besonders prägend was die Darstellung der Diskontinuität anbelangt. Diese und auch die Kamaraeinstellungen auf die Gegenstände und Protagonisten nehme das Fliessende aus der Geschichte heraus.²⁵⁶ Auch die weissen Einblendungen zwischendurch rauben die Diskontinuität

²⁵³ Etxebeste: Julio Medem, S. 90.

²⁵⁴ ebd.

²⁵⁵ ebd. S. 91.

²⁵⁶ ebd. S. 92.

in Form von Einschnitten. Die *escritura automática* war schon bei den Surrealisten ein wichtiger Punkt bei der Erschaffung ihrer Werke.

Im Vorspann zu seinem Kurzfilm gibt Medem ein kurzes Interview in welchem er auf „Buñuelsche“ Weise sein Werk erklärt. Die Idee erschien ihm eines Nachts in seiner Phantasie; wir erinnern uns, dass auch Dalí und Buñuel erst einmal davon träumten, bevor sie ihren *Perro andaluz* drehten. Bei Medém war es jedoch eher ein sogenannter „ensueño“, eine nächtlicher Tagtraum. Bei der Niederschrift seiner Idee hatte er gewisse Schwierigkeiten, da es nicht einfach war den unwirklichen Handlungsstrang, welcher keinen Sinn ergeben sollte, wiederzugeben. Es sollte kein narrativer Sinn oder keine Ordnung herrschen, so Medém in diesem Interview. Am Ende fügt er noch hinzu, dass es sich durchaus um einen surrealen Film handle, welcher seinen Beweggrund oder auch Sinn hinter der Oberfläche zurückhalte.²⁵⁷

4.1.2. Las seis en punta mit “lorcanischen” Wurzeln.

Wie bereits angemerkt, fängt der erste Akt um sechs Uhr an und endet auch um sechs Uhr. In den Erklärungen zwischendurch wird erwähnt, dass eine Uhr sechs Schläge von sich gibt.

Viejo

“Las seis”²⁵⁸

Joven

“Sí, las seis [...]”²⁵⁹

Joven

“Es demasiado tarde. Juan enciende las luces. ¿Qué hora es?”²⁶⁰

Juan

“Las seis en punto señor.”²⁶¹

²⁵⁷ S. Vorspann zum Film.

²⁵⁸ García Lorca: Así que pasen cinco años, S. 194.

²⁵⁹ ebd. S. 195.

²⁶⁰ ebd. S. 243.

²⁶¹ ebd.

Das Thema der Zeit in Form einer Uhrenansicht bzw. des Gongschlags ist als Motiv in *Las seis en punta* aufgenommen worden. Das ausschlaggebende im ersten Akt bei Lorca ist, dass die Zeit vergeht, aber gleichzeitig nicht vergeht. Es ist immer genau Sechs Uhr. Bei Medem ist es das gleiche Phänomen: Es passieren viele Dinge, doch die Zeit ist nicht Begleiter der Geschehnisse und bleibt vielmehr stehen. Es wird zwar immer eine andere Zeit angezeigt, jedoch gibt es keine Sekundenzeiger, die den Verlauf dokumentieren können. Die Uhren könnten auch beliebig manuell jedesmal umgestellt worden sein. Im Film hört man das Ticken der Zeiger, aber man sieht es nicht. Ein anderes Indiz für seine mögliche Kenntnis von *Así que pasen cinco años* ist ein Gespräch zwischen Amigo 2.º und Amigo 1.º.

Amigo 2.º

“[...] La lluvia es hermosa. En el colegio entraba por los patios y estrellaba por las paredes a unas mujeres desnudas, muy pequeñas que lleva dentro. ¿No las habéis visto? Cuando yo tenía cinco años... no cuando yo tenía dos... ¡miento! uno, un año tan solo. Es hermoso ¿verdad? ¡un año! cogí una de esas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera.”²⁶²

Amigo 1.º

“¿Y creció?”²⁶³

Amigo 2.º

¡No! se hizo cada vez más pequeña, más niña, como debe ser, como es lo justo hasta que no quedó de ella más que una gota de agua. [...]”²⁶⁴

Abgesehen von der Tatsache, dass der ganze Dialog absurd ist, ist hier die Bedeutungslosigkeit der Zeit sehr genau dokumentiert. Es ist unmöglich mit einem Jahr zur Schule zu gehen, auch sollte es einen Unterschied im Erinnerungsvermögen geben, was das Alter anbelangt: ob nur ein Jahr oder fünf Jahre, was das Erinnern angeht, gibt es Differenzen, wie z. B. dass man sich nicht bewusst an das erinnern kann, was man mit einem Jahr erlebt hat. Viel wichtiger ist jedoch die Vorstellung in Bildern d. h. die

²⁶² García Lorca: *Así que pasen cinco años*, S. 236.

²⁶³ ebd.

²⁶⁴ ebd.

Visualisierung des Dialogs. Dabei stellen wir fest, dass dieses Bild doch einige Ähnlichkeit mit einer Szene aus dem Film hat. Diese Frau wurde immer kleiner und kleiner, bis nichts mehr von ihr übrig war. Das Begleitmotiv in unserer Vorstellung ist der Regen. Bei *las Seis en punta* ist es Paula, die verschwindet; Sie wird immer kleiner und kleiner bis nur noch ihre Kleidung von ihr übrig bleibt, währenddessen hören wir den Regen herunterprasseln. Das Theaterstück und der Film machen letztendlich deutlich, dass die Zeit Nebensache ist. Sie lehnt jegliche Chronologie ab; die Uhr, dient nicht dazu die Zeit zu messen, sondern um sie zu lähmen²⁶⁵ – sowohl bei dem Kurzfilm, als auch bei dem Theaterstück. Bei *Así que pasen cinco años* gibt es Interpretationsansätze, die besagen, dass die Uhrzeit sechs Uhr die Einzige sein könne, in der die Geschehnisse im Denken des Protagonisten stattfinden.²⁶⁶ Das gleiche ist auch bei Medems Kurzgeschichte möglich, denn es ist durchaus denkbar, dass der kleine Junge nur in seinem Kopfe die Geschichte erlebt. Die Zeit, als Messung oder Indikator für etwas eigentlich nicht Greifbares wird sowohl bei Medem als auch Lorca, wie vorher genannt, nicht anerkannt.

Joven

Muy jovencita. ¡Quince años!

Viejo

No me gusta esa manera de expresar. Quince años que ha vivido ella, que son ella misma. ¿Pero por qué no decir tiene quince nieves, quince aires, quince crepúsculos? ¿No se atreve usted a huir? ¿a volar? ¿a ensanchar su amor por todo el cielo?²⁶⁷

Einen ähnlichen Dialog haben wir auch bei *Las seis en punta*: Paula fragt Ignacio, wie alt denn seine Mutter sei. Der Junge versteht dies nicht und erwidert auf die Frage “¿Qué edad tiene tu madre?” nur “¿de que?”. Als Paula ihm Folgendes antwortet: “de años” antwortet er nur, dass er dies nicht wisse. Alter und Jahre und somit die Zeit werden nicht in Verbindung gesetzt. Es sind Variablen, die nicht, wie in der Realität, zwingend zusammengehören.

²⁶⁵ García Lorca: *Así que pasen cinco años*, S. 84.

²⁶⁶ ebd. S. 87.

²⁶⁷ ebd. S. 198.

4.2. Caótica Ana – Die Reise ins Innere durch Raum und Zeit

[...] “Y un principio de continuidad en el tiempo. Sin entrar a discutir – discusión ociosa – si soy o no él que era hace veinte años, es indiscutible, me parece, el hecho de que él que soy hoy proviene, por serie continua de estados de conciencia del que era en mi cuerpo hace veinte años. La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir.”²⁶⁸

Das, was er heute ist, ist das Resultat verschiedener Bewusstseinszustände und Erinnerungen. Man lebe in den Erinnerungen und für die Erinnerungen. Erinnerungen und Bewusstseinszustände sind die wichtigsten Charakteristika des Films *Caótica Ana*.

Ana: “La historia es más fuerte que yo!”²⁶⁹

Justine: „La historia nos une. Cada uno de nosotros somos también historia. La llevamos dentro en el más profundo de nuestra memoria.“²⁷⁰

Die Vergangenheit ist von besonderer Wichtigkeit, vor allem die unbewusste Vergangenheit, welche die Protagonistin anhand der Hypnose nach und nach einholt. In Form von Träumen erlebt Ana ihre vergangenen Leben. Schon der erste akkustische Berührungspunkt mit dem Film geleitet uns in Sphären, die dieser Zwischenwelt zuteil sind. In der Anfangsszene, die auf dem ersten Blick nichts mit der Geschichte zu tun hat, sehen wir eine Taube, die ihr Geschäft vom Himmel aus auf einem Falken verrichtet, der auf der Hand seines Herrchens sitzt. Dabei trifft die Taube die Augen des Falken. Dies geschieht nachdem sein Besitzer sagt, dass das Auge das Wichtigste am Falken sei. Erst wenn man den Film ganz sieht, schliesst sich der Kreis und wir wissen, dass dies eine visuelle Metapher für das ganze Leben Anas ist, denn am Ende verrichtet sie ihr Geschäft auf dem Gesicht eines Amerikaners, der so mächtig ist wie ein Falke. Dieser prügelt sie bis sie blutet und am Boden liegt. Der Falke maltratiert die Taube so lange, bis sie sich blutend am Boden windet. Der Zuschauer sieht in dieser

²⁶⁸ De Unamuno: Del sentimiento trágico de la vida, S. 56.

²⁶⁹ *Caótica Ana* 7:55

²⁷⁰ Justine im Gespräch mit Ana und ihrem Vater.

symbolischen Szene schon am Anfang das Ende dieses Mädchens, was ihm jedoch erst zum Schluss bewusst wird. Nach dieser Anfangszene fängt der Film mit dem Kapitel 10, d. h. der Zahl 10 an, bevor dann Kapitel für Kapitel bis zur 0 runter er- bzw. gezählt wird. Das erste was uns an Ana auffällt, sind ihre Augen, die weitaufgerissen sind, während sie auf einer Party auf ihrer Heimatinsel Ibiza tanzt. Das Sehen ist also das Wichtigste was auch diesen Film angeht: Das Sehen mit dem inneren Auge steht dabei im Vordergrund. Der Film basiert grösstenteils auf der Hypnose und den Träumen, die die Erinnerung des Unterbewusstseins hervorruft. Die Protagonistin unternimmt bei der ersten unfreiwilligen Hypnose eine Reise in ihr Inneres und lebt in diesen Momenten ein Leben, das sie vor ihrem aktuellen Leben lebte. Hierbei ist Buñuels Satz: „*Es peligroso asomarse al interior*“ sehr wichtig. Im späteren Verlauf des Films sehen wir wie gefährlich es ist, sich seinem Inneren zu nähern. Bei der ersten Hypnosesitzung stürzt sie in die Tiefe. Daraufhin sehen wir sie auf einmal mit Said in der Wüste. Sie ist dabei glücklich und fragt im Traum, ob es sich um einen Traum handle. Sie wacht auf und merkt, dass sie das erste Mal wirklich geträumt hat. Die Hypnose ist ein kontrollierter Traum, da Ana zu träumen veranlasst wird. Kontrolliert ist er in dem Sinne, dass sie sich den Zeitpunkt nicht selbst aussuchen kann. Durch die Hemmungen und bewussten Unterdrückungen des Seelenlebens kann sie nicht von alleine träumen. Es bedarf der Hypnose, während jener steht jedoch der Verlauf der Wege des Unterbewusstseins im Land der Erinnerungen nicht unter ihrer Kontrolle. Der unkontrollierte Traum, den man im reinen Schlaf erlebt, steht ausserhalb Anas Macht. Sie kann nicht träumen und hatte bis zur ersten Hypnose noch nie geträumt. Dies ändert sich als sie Said kennenlernt, welcher nur des Nachts schlafend träumen kann. Durch die Hypnose kommen in Ana Erinnerungen auf, die nicht ihr gehören oder ihren früheren Leben zuteil sind. An früherer Stelle dieser Arbeit wurde bereits Freuds Theorie erwähnt, dass man nicht nur das Selbsterlebte in seinen Träumen sehe, sondern auch Geschehnisse aus der Vergangenheit der Vorfahren oder auch anderer Menschen. Sie trägt die Geschichten vieler vergangener Leben in sich.

Anglo: “Tienes recuerdos que no son tuyas. [...] Tu tienes recuerdos que no son de tu vida, que no has vivido.”²⁷¹

²⁷¹Caótica Ana, 37:30

Diese Geschichten vereinen sie einerseits mit anderen Menschen wie z. B. mit Said. Andererseits vereint sie diese Geschichten in sich selbst. Zum Vorschein kommen diese jedoch erst, wenn ihr Unterbewusstsein losgelöst vom Bewusstsein, seinen eigenen Weg geht.

Im einleitenden Teil der Arbeit kam ich bereits auf die aristotelische Traumdeutung zu sprechen, in der es um den prophezeienden Charakter des Traums ging. Bei folgender Aussage von Anas Vater kann der Traum als eine Art Prophezeiung gedeutet werden. Menschen, die sich nahe stehen, sind besonders empfänglich für dieses Phänomen.

Vater: „Lo había soñado casi igual demasiado igual. Casi la misma mujer, pero en mi sueño terminabas cayendo al mar“.²⁷²

Der Vater hat von dem Unglück, das seine Tochter erwarten wird, vorausgeträumt. Sie stürzt nicht in die Tiefen des Meeres, sondern in jene ihres Unterbewusstseins, welche genauso wie der Meeresgrund unerforscht und dunkel sind. Nach der Szene mit der Taube und dem Falken und der visuellen Trance, die uns Ana tanzend und leidend zugleich erscheinen lässt, beginnt die eigentliche Geschichte mit der Zahl bzw. dem Kapitel 10. Sie liegt im Meer, wobei wir sie nur vom Meeresgrund auf sehen können. Das Wasser als Symbol für die Tiefen des Unterbewusstseins zeigt uns schon hier, dass sich Ana in dieser Zwischenwelt zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, Traum und Realität bewegt. Sie lebt in der Realität, jedoch befindet sie sich in der Traumwelt, die mit dieser Realität kollidiert; Ihre ganze Realität wird zu einem Traum auf dem Boden der Realität. Grenzen gibt es nicht, es herrscht ein permanenter realer Traumzustand. Immer wieder wird dies durch das Meer deutlich gemacht. In verschiedenen Situationen befindet sie sich in Verbindung mit dem Wasser. Zur Mitte des Films²⁷³ hat sie so viel geträumt und nicht Selbst-Erlebtes erlebt, dass sie sich in ihrem Unterbewusstsein und in ihren Träumen verloren hat. Dies wird durch eine etwas längere Szene in der Dunkelheit im Meer dokumentiert. Sie treibt im dunklen Gewässer umher, bis ihr ein Rettungsring zugeworfen wird.

²⁷² Caótica Ana: Anas Vater zu Ana 10:26.

²⁷³ Caótica Ana 1h 8min.

Jedesmal wenn Ana eine Feder sieht, kommt dieses unerklärliche und undeutliche Bild in ihr auf, dass sie an ihre vergangenen Leben erinnert.²⁷⁴ Wir und auch die Hauptdarstellerin wissen erst nicht was dies zu bedeuten hat. Wir beobachten ihre mentalen und seelischen Aktivitäten, doch gleichzeitig machen wir das gleiche durch; wir werden vom Regisseur in ihre Hirnwindungen verfrachtet und erleben dasselbe. In keiner Sekunde wissen wir mehr als Ana, denn wir sind Zuschauer und Mitleidende, d. h. aktiv und passiv sind wir miteinbezogen. Erst nach und nach werden wir als Aussenstehende in ihr Unterbewusstsein eingeführt und eingeweiht, genauso wie sie auch. Wir werden vom Regisseur ebenfalls in ein Art Hypnose versetzt. Mit jedem Kapitel bzw. jeder Zahl, treten wir immer mehr in das Verborgene und Unerklärliche ein. Ana hat Angst vor der Tiefe, denn als ihre Mentorin Justine ihre Bilder sieht und sagt, dass sie zu naiv male, als ob sie etwas verstecke oder verdränge, erwidert Ana nur, dass sie nicht in die Tiefe gehen möchte; Sie will die Abgründe ihres Unterbewusstseins nicht erforschen, sondern sich nur erleichtern.²⁷⁵ Sie möchte einfach nur vergessen und verdrängen.

Said und Ana sind in diesem gegenwärtigen Leben zwar noch keine Bekannte, aber aus früheren Leben kennen sie sich. Der Regisseur deutet dies das erste Mal an, indem beide unabhängig voneinander das gleiche Motiv malen. dabei spürt Ana jede Bewegung und jeden Schmerz Said's. Ihre Unterbewusstseine sind miteinander verbunden. Beide haben grosse Schwierigkeiten mit dem Akt des Träumens. Said fragt Ana, ob sie ihn nicht begleiten wolle zu schlafen, denn, aufgrund seiner zahlreichen Träume schläft er sehr schlecht. Ana im Gegensatz dazu kann überhaupt nicht träumen. Sie würde gerne träumen, aber irgendeine mentale Tür in ihrem Unterbewusstsein lässt sich nicht öffnen und solange sich diese nicht öffnet, kann sie nicht die Bilderströme, die sich dahinter verbergen, in ihr Bewusstsein oder in ihre Wahrnehmungsnähe lassen.

„A veces sueño despierta, debo tener una puerta cerrada.“²⁷⁶

Auch die Sicht auf das Leben ist bei beiden unterschiedlich ausgeprägt: Er hat Ängste und sieht das Leben als Zeitverschwendung an. Sie hatte bis dahin keine Ängste, denn sie war nicht fähig zu träumen und nimmt das Leben als etwas Positives wahr.

²⁷⁴ Ana läuft in dieser Szene das erste Mal durch Madrid 11:50

²⁷⁵ Caótica Ana 20:00

²⁷⁶ Caótica Ana 22:25

In einem der vielen Briefe, die sie ihrem Vater sendet, wird deutlich, dass sie sich langsam ihrem Unterbewusstsein öffnet, aber gleichzeitig blockiert. Sie ist jedoch schon so weit die Hypnose und die damit verbundenen Träume bewusst zu erleben und nicht mehr unbewusst alles über sich ergehen zu lassen.

Der Film ist nicht nur ein Film, sondern vereint die Malerei, das Theater und die modernen Techniken in sich und löst somit die Frage nach den Bruchstellen und erfüllt diese mit Leben. Es handelt sich dabei nicht um eine greifbare Realität, denn Traum, Phantasie und das Leben vermischen sich hier. Es gibt keine Grenzen, keine festen Räume. Alles geht in sich über, sowohl im äußerlich Greifbaren als auch was das Unbewusste anbelangt, denn auch die inneren räumlichen Grenzen verschwinden. Zum einen vereint dieser Film die verschiedenen Künste ineinander, aber zum anderen auch sämtliche Räume und Zeiten. Das Haus, das der Mäzenin Justine gehört, mit all den Jugendlichen, die dort ihre Träume und Talente ausleben, steht sozusagen für eine „utopische Heterotopie“. Es ist ein realgewordener Ort, aber gleichzeitig wird die Realität innerhalb der Räume aus den Fugen gehoben. Physisch existieren die Menschen und auch das Gebäude, aber das was innen passiert, wird vom Regisseur in einer Art erzählt, dass wir den Eindruck bekommen, dass dieser reale Ort seinen Platz in der Zwischenwelt findet. Dies geschieht vor allen Dingen durch die Intermedialität. Die unterschiedlichen Medien fließen ineinander, so dass ein traumähnliches Gemisch entsteht. Der Film mündet auf einmal in einem Theaterstück oder stellt Gemälde ins Bild, die die jeweilige Situation erklären sollen. Formal gesehen ist der Aufbau des Films einer Hypnose sehr ähnlich; was einem am Anfang nicht sofort auffallen mag. Die Zahleneinblendungen, die jedes Kapitel einleiten dienen zu unserer Hypnotisierung. Dem Zuschauer wird dies erst wirklich in der Szene bewusst, in der der Hypnotiseur Anglo den „sueño hipnotico“ mit Ana praktiziert und von 10 auf 0 runterzählt.²⁷⁷ Genau dies macht Medem ausserhalb des Films. Hinter der Zahl 10, die für das erste Kapitel steht und wohinter sich ihr Leben auf Ibiza verbirgt. Von da an sehen wir hinter jedem Kapitel eine weitere Tür, die sich öffnet und eine weitere Erinnerung, die das dazugehörige Leben preisgibt. Immer weiter dringen wir Anas unergründliches Unterbewusstsein ein.

²⁷⁷ Caótica Ana 38:50

Anglo: „Tus vidas son cada vez más distintas“

Ana: „No mis muertas“²⁷⁸

Das Leben und der Tod werden immer wieder zusammengebracht und vereint. Ihre Leben reichen über 1000 Jahre in die Vergangenheit, wobei sie in jedem das gleiche Leid erfährt und einen gewaltsamen Tod „durchlebt“, um dann wieder zu leben und zu sterben. Im Film wird von „vidas perdidas en el olvido“ gesprochen. Verlorene Leben, die in der Vergessenheit der Realität und des Bewusstseins sich aufhalten, aber dadurch in den Erinnerungen des Unterbewusstseins präsent sind und im Traum ihre Existenz behaupten. Diese „vidas perdidas“ können auch als eine Metapher für die, bereits angesprochenen, verlorenen Träume in der Erinnerung sein. Eines dieser Leben, ist das in der Sahara. Dort war sie die Frau von Saids Vater und somit gleichzeitig Saids Mutter. Deshalb haben sie diese Verbundenheit in ihren aktuellen Leben gespürt. Bei ihrem Rückflug nach Ibiza zu ihrem kranken Vater sehen wir eine Grossaufnahme ihres Gesichts, welches regungslos wie eine Fotografie erscheint und Teil der Überblendung mit dem Meer ist. Sie sitzt im Flugzeug unter ihr, in der Tiefe, das Meer; Augen und Meer sind dabei die Hauptelemente dieser Überblendung. Sie sind die Symbole des Unterbewusstseins, des sehenden Unterbewusstseins.

Peter – André Alt spricht von “Gefährlichen Paradiese[n]. Traumtexte im Inneren der Realität.”²⁷⁹ Alt bezieht sich dabei auf die Literatur des 19. Jahrhunderts mit Baudelaire als Beispiel. Der Traum existiere in einer

“höhlenartig erscheinenden Welt, die ihr dunkles Geheimnis allein den Somnambulen und Hypnotisierten den Verrückten und Besessenen preisgibt. [...] Der Traum tritt dem Raum der Wirklichkeit, den der Rationalismus als Schutzzone gegen das Arkanum des Schlags abgegrenzt hatte, unaufhaltsam näher; mit seinen verwirrenden Botschaften unterminiert er deren Fundamente, überschreitet die Sicherheitslinien und öffnet die Tore, die Tag und Nacht trennen. Vielfach dringt er bereits in die Realität ein und überschwemmt ihr geregeltes Gefüge wie eine gewaltige flut, der nichts standzuhalten vermag.”²⁸⁰

²⁷⁸ Caótica Ana 50:00

²⁷⁹ Alt: Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. S. 294.

²⁸⁰ ebd.

Der Traum dringt also in die Realität ein und reisst der Rationalität den Boden unter den Füßen weg. Dieses Phänomen ist nicht nur der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zugehörig, sondern auch den Werken, die hier besprochen wurden. Bei *Caotica Ana* spielen die Begriffe Utopie und Heterotopie, wie bereits im vorherigen Abschnitt angesprochen, eine Rolle. Wenn wir die Utopie als Paradies definieren, dann ist diese freie Künstlerakademie, welcher Ana beitrifft, eine Utopie eingebettet in die Realität. Dadurch entwickelt sie sich zu einer Heterotopie, die jedoch den utopischen Charakter nicht ganz abschütteln kann. Es ist eine Utopie, da dieses "Paradies" im Augenblick des Wahrwerdens zum einen das Fiktive verliert, aber auch den Charakter eines Paradieses. Ana sieht unter Hypnose Erlebnisse, die sie psychisch sehr mitnehmen. Doch letztendlich ist es ein gefährliches Paradies für sie, denn in dieser "wahrgewordenen Utopie", an diesem Ort ausserhalb jeglicher Definitionen und Rationalität aber dennoch innerhalb der Realität, macht sie mentale Reisen in ihre vergangenen Leben, in denen sie immer wieder den gleichen Schmerz erlebt und die selbe Trauer spürt. Tag und Nacht haben keine Bedeutung mehr. Diese "Tagträume" in Form von Hypnose sind nicht wirklich Tagträume, da sie ausserhalb ihres Bewusstseins geschehen. "Schlaf der Vernunft", so hat Alt sein Werk genannt und genau dies ist, was bei "Caotica Ana" eine grosse Rolle spielt. Ihre Vernunft, ihr Bewusstsein schläft während sie all diese Bilder der Vergangenheit sieht und spürt. Doch ihr Unterbewusstsein ist umso wacher und aktiver. Die äussere Welt ist hierbei nur noch eine "Schaltstelle für die Erzeugung imaginärer Realitäten"²⁸¹. Alt, welcher unter anderem in diesem Zusammenhang auch Nervals Werk *Aurélia ou le rêve de la vie* behandelt, zitiert dabei folgenden Satz: "Le Rêve est une seconde vie."²⁸² Der Traum ist also ein zweites und somit ein weiteres Leben. Ein Parallelleben zur objektiven und allgemeingültigen Realität; Ein Parallelleben, welches aus unserer individuellen Realität besteht. Es ist ein Leben, also existiert es und somit ist der Traum wirklich, jedenfalls für uns, die ihn träumen.

²⁸¹ Alt: Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. S. 294..

²⁸² ebd.

“Während des Traums ist der Erzähler Subjekt und Objekt, Handelnder und Leidender, ohne dass sich eine Grenze zwischen den Rollenbildern einer bedrängenden Doppelwirklichkeit ziehen lässt.”²⁸³

Ana ist Subjekt, Objekt, sie handelt in den Träumen und sie leidet. Ihr Unterbewusstsein schreibt die Geschichte, die sie sieht, da es diese in der Vergangenheit erlebt hat. Somit erlebt es Ana nocheinmal, jedoch ohne sich nach dem Aufwachen noch daran zu erinnern.

“Der Traum erweist sich als Medium der Begegnung mit den Urkräften des Lebens, die den Einzelnen zerstören und vernichten können.”²⁸⁴

4.2.1. Caótica Ana – Die bildliche und bewegte Darstellung des Unterbewusstseins

In diesem Film ist der eigentliche Hauptdarsteller das Unterbewusstsein und seine Reisen auf dem Rücken der Erinnerungen. Diese werden bei Hypnose oder auch durch verschiedene Sinneseindrücke hervorgerufen. Als sie das erste Mal durch Madrid läuft, sieht sie eine Feder²⁸⁵ und verfällt sofort in Erinnerungen, die sie weder sehen noch greifen kann. Sie spürt etwas, kann es jedoch nicht definieren. Erst nach der ersten Hypnose ist sie fähig zu sehen, wirklich zu sehen. Vorher verschloss sie die Augen, das innere Auge, doch seitdem sie wahrhaftig sieht, ist sie auch fähig zu träumen. Ihrem Vater schreibt sie daraufhin, dass eben durch das Hinausströmen der angestauten Bilder, sich eine Leere in ihr gebildet habe und dass die anderen an ihre Tür klopfen, sie jedoch nicht aufmachen könne. Die Tür ist ein weiteres Symbol ihres Unterbewusstseins. Sie träumt nur im Wachen, da irgendeine Tür immernoch verschlossen bleibt. In dem Brief an den Vater erwähnt sie, dass sie an ihre Tür klopfen und sie aber nicht öffnen könne. Anglo übernehme dies für sie.

„Están llamando a la puerta pero Anglo la va a abrir por mi.“²⁸⁶

Sie selbst ist dazu nicht in der Lage. Anglo der Hypnositeur ist der Einzige, der fähig ist ihre Türen einen Spalt weit zu öffnen. In ihrer ersten bewussten Hypnosesitzung spricht Anglo zu ihr, dass ihr Unterbewusstsein in eine Höhle eintreten solle, in der sich viele

²⁸³ Alt: Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. S. 295.

²⁸⁴ ebd.

²⁸⁵ Caótica Ana 11.50

²⁸⁶ Caótica Ana 42:02

Türen befinden. Es solle sich eine aussuchen und durch diese in die gewünschte Zeit reisen und den gewünschten Ort betreten.

„Tu dejas que tu mente no-consciente elija algún recuerdo importante.“²⁸⁷

Das Unterbewusstsein nimmt sie mit auf eine Reise in einen auserwählten Augenblick ihres Lebens. Er spielt ihr regelmässig die Videos von ihren Träumen vor, die er von ihr während den Sitzungen gemacht hat. In diesem Falle ist es also umgekehrt: Ana nimmt zu allererst mit ihrem inneren Auge die Dinge auf um sie später mit dem äusseren Auge bewusst wahrzunehmen. Die Unergründlichkeit des Unterbewusstseins und die vielen Erinnerungen aus vergangenen Leben und vielleicht auch vergangener Personen werden durch eine unendliche Zahl von Türen visualisiert. Die Metapher der Tür wird sehr häufig genutzt; Wir sehen Türen im Film, die oft nur an die Wand gemalt wurden und deshalb nicht zu öffnen sind, genauso wie die Türen in ihrem Unterbewusstsein, die sie gerne öffnen würde, aber nicht öffnen kann. Eine weitere Metapher für das Unterbewusstsein ist die Höhle, in der Ana und ihr Vater leben. Das Unterbewusstsein ist wie eine Höhle mit vielen verwinkelten, dunklen und geheimnissvollen Stellen. Wenn man durch eine Höhle läuft, weiss man nicht wo man ankommt, wie man ankommt und ob man irgendwo ankommt.

Justine: „Esta cueva os protege.“

Ana: „Aquí nos sentimos menos culpable, no hacemos daño a nadie.“

Justine: „Hoy en día vivir así es un acto poético.“²⁸⁸

Die Höhle ist das Unterbewusstsein und gleichzeitig der Ort, an dem unsere Träume stattfinden. Wir fühlen uns weniger schuldig, weil wir für den Traum nicht bewusst die Verantwortung übernehmen können. Wenn wir uns an diesen in uns existenten Ort zurückziehen, haben wir den Schutz vor der Realität, indem wir in unserer „psychischen Realität“ leben. Auch in dieser Höhle sind zusätzlich zahlreiche Türen an die Wände gemalt, die einen Zutritt in einen Raum simulieren, jedoch den gleichzeitigen Ausschluss bedeuten. Bei der Definition von Heterotopien zu Anfang der Arbeit sind wir auf ein ähnliches Phänomen gestossen. Dort hiess es, dass Heterotopien aus einem

²⁸⁷ Caótica Ana 56:30

²⁸⁸ Caótica Ana 08:40

Zusammenspiel von Öffnungen und Schließungen bestünden, die gleichzeitig Durchdringlichkeit und Isolierung darstellen. Ein solcher Ort sei nicht ohne weiteres zugänglich, jedoch mit einer gewissen Erlaubnis. Die Täuschung lag, wie wir uns erinnern, darin, dass Öffnungen vorgetäuscht werden, jedoch der eigentliche Charakter eine Ausschließung sei. Jeder könne eine solche Heterotopie betreten, aber oftmals fiel man einer Illusion zum Opfer, da man glaube einzutreten, aber jedoch ausgeschlossen bliebe. Diese Thematik ist bei *Caótica Ana* sehr deutlich zu erkennen, denn an mehreren Stellen des Film sehen wir diese aufgemalten Türen, die illusorisch einen Eingang zeigen, jedoch ist der Zutritt unmöglich. Als die Mäzenin zu Beginn des Films Ana und ihren Vater besucht und durch eine aufgemalte Tür treten möchte, werden wir als Betrachter das erste Mal darauf aufmerksam. Diese Begebenheit wiederholt sich noch einige Male: manchmal sind es aufgemalte Türen, andere Male sind es die Türen, die sich in uns befinden und die wir nach einem traumatischen Erlebnis schliessen und deren Schlüssel wir an der verborgensten Stelle unserer Seele aufbewahren, an einem Ort, den wir selbst nicht ohne fremde Hilfe finden können. Diese fremde Hilfe kann durch Hypnose oder einen Psychologen erfolgen, oder durch ein ähnliches Erlebnis, das uns unbewusst daran erinnert. Die Türen öffnen sich in dem Falle mit der Gewalt des erneut Erlebten. Diese Heterotopien können wir also auch in uns tragen; Orte, die sich in uns befinden, die wir dadurch auf dem ersten Blick ganz leicht betreten können, die aber sogar für uns selbst verschlossen bleiben. Diese Thematik wird uns durch technische Mittel, metaphorisch und durch die Dialoge aufgezeigt. Wie Freud schon anmerkte, ist dies (das Unbewusste) unsere bzw. in diesem Falle Anas Realität der Psyche.

Die Hypnose nehme im Film jedoch nicht die Rolle einer gängigen Therapiemethode ein, sondern diene als Suche. Als Suche nach Erinnerungen um eine Präsenz zu kreieren; die Suggestion, Erinnerungen an andere Leben, der idealisierte Mythos und die Vereinigung mit der Erinnerung seien hier die Ergebnisse der Hypnose. Dieser verborgene Part des menschlichen Bewusstseins bzw. seines Gehirns habe den baskischen Regisseur immer wieder fasziniert. In *Caótica Ana* erfahren wir mehr über ihre vergangenen Leben durch die Hypnose, indem das Unterbewusstsein aufs äusserste untersucht wird.

„Más tarde descubrí a Freud, el subconsciente, la interpretación de los sueños... Me resultó muy fascinante, en un doble sentido. Por un lado comencé a interesarme por la mente humana, por la psique [...] En cuanto al cine, empecé a ilusionarme con la idea de que esa pequeña máquina que es la cámara, me iba a permitir trasladar todo ese mundo poco accesible de los cuartos oscuros de la mente, a un plano más visible; intuí que con el artilugio cine iba a poder hacer consciente lo que estaba en el inconsciente.“²⁸⁹

Der Augenblick des Wahns, wie es Dali bezeichnete, soll festgehalten werden. Mit dem Kino wollte Medem diese Momente sichtbar machen. Die Kamera dient als Übersetzer. Sie transformiert die dunklen Räume, diese Schnittstellen von Bewusstsein und Unterbewusstsein in Bilder. Diese sind die Existenz dieser traumhaften Parallelwelt. Deshalb sei es nicht ungewöhnlich, dass er oft Menschen zeige, die tauchen, schwimmen oder sich anderweitig im Meer betätigen und dabei die Kamera den Meeresgrund zeige. Dies diene als eine Art Symbol für die unerklärlichen Tiefen des menschlichen Gehirnes.²⁹⁰

4.2.2. Das Auge bei *Caotica Ana*

Bei *Caotica Ana* spielt das Auge eine grosse Rolle, jedoch das Innere Auge, welches durch fremde Hilfe, also durch die Hypnose aktiviert wird und all diese Dinge sieht, die als Träume in ihr Leben treten. Es ist ein erzwungener Traum, da Ana bewusst (seitens Anglo) in Hypnose versetzt wird. Das was ihre Augen als äussere Sinnesorgane wahrnehmen, kann sie bei vollem Bewusstsein nicht verarbeiten. Erst ihr inneres Auge, dass vom Unterbewusstsein gelenkt wird, eröffnet bzw. ermöglicht ihr in die Tiefen des Unterbewusstseins einzutauchen und das Vergangene zu sehen. Das äussere Auge wird durch ein anderes Auge ersetzt und zwar durch die Kamera. Dabei handelt es sich nicht um die Kamera, die bei der Aufnahme des Films benutzt wurde, sondern um die Kamera, die Linda, ihre beste Freundin immer bei sich trägt. In vielen Szenen schauen sie sich das Originalgeschehen nicht direkt mit den Augen an, sondern filtern alles nochmal durch die Videokamera. Die Kamera steht hierbei für das menschliche Gehirn und bildet das dritte Auge. Wir nehmen viele Dinge mit unseren Augen auf und speichern sie als Vorstellungen in unserem Bewusstsein ab. Die Kamera nimmt durch

²⁸⁹ Medem zit. in Etxebeste: Julio Medem, S. 57.

²⁹⁰ ebd.

ihr Auge die Geschehnisse auf und speichert sie in ihrem technischen Gehirn ab und jedesmal wenn gewollt, kann die visuelle Vergangenheit abgerufen werden. Ana sieht Said das erste Mal durch diese Kamara, wie er sich, in seinem traditionellen Gewand, in der Sahara befindet. Man sieht zu allererst nur Augen in Grossaufnahme, die nicht in die Szene passen. Doch nach und nach merkt man, dass es sich um Kameraaufnahmen handelt, indem die Filmkamara sich immer weiter von der Videokamara wegzoomt. Wir sehen auf einmal etwas was aus der „Erinnerung der Kamera entspringt“ und einen grossen Effekt auf Ana hat. In einer weiteren Szenemöchte Linda, dass Ana von Said erzählt. Dabei fordert sie Ana auf es „dem Auge zu erzählen“²⁹¹ und hält ihr die Kamera hin.

5. Das Auge der Wissenschaft

Merleau-Ponty, ein Philosoph, der sich auf den Wegen der Wissenschaft bewegte, widmete sich dem Thema Auge und Geist.²⁹² Dabei habe er sich nicht nur der Malerei sondern anderen künstlerischen und stummen Ausdrucksweisen zugewendet. Bei seinen Forschungen sei er aber immer am „Rand des theoretisch begründeten Wissens“²⁹³ entlang gegangen. Dabei sei er auf einen „Logos“²⁹⁴ gestossen, welcher als stumm charakterisiert werden könne, aber deshalb nicht irrational sei. Diesem Kreuzpunkt alles Rationalen und Irrationalen, Philosophischen, Unerklärbaren, Sagbaren im Unsagbaren habe er versucht Sprache zu verleihen. Die Wahrnehmung, der Ausdruck und das Sein seien hierbei die Quelle. Der Weg, der dabei beschritten werden solle, sei jener, der sich zwischen dem Auge und dem Geist abspiele. Der Mensch sei in diese Inszenierung eingebunden, aber auch derjenige, der sie selbst inszenieren könne. Diese Welt bestehe unabhängig von ihm, aber könne diese Unabhängigkeit nur durch ihn erlangen.²⁹⁵ Die sinnliche Wahrnehmung sei der erste Weg auf dem man der Welt entgegengehe und ihr begegne.²⁹⁶ Jedoch ist es wichtig zwischen der bewussten und unbewussten Wahrnehmung zu unterscheiden. In erster Linie nehmen wir einfach nur wahr, jedoch ist im wachen Zustand das Bewusstsein unser Begleiter, unser aktiver Begleiter. Im

²⁹¹ Caótica Ana: Cuentalo al ojo 26:58

²⁹² Ponty-Merleau: Das Auge und der Geist, S. VII.

²⁹³ ebd.

²⁹⁴ ebd.

²⁹⁵ ebd.

²⁹⁶ ebd. S. XIII.

Schlafzustand ist es das Unterbewusstsein, das als passiver Begleiter auf unsere Wahrnehmung keinen Einfluss hat.

„Wir leben unaufhörlich in der Welt der Wahrnehmung, doch erheben wir uns durch unser kritisches Denken über sie, so dass wir ihre Bedeutung für die Idee der Wahrheit zu unterschlagen scheinen.“²⁹⁷

Dieses Zitat bezieht sich auf die Aussenwelt, die wir mit vielen gemeinsam wahrnehmen und uns aber durch unser sogenanntes kritisches Denken über sie hinwegsetzen. Unser Bewusstsein setzt also die „Erstwahrnehmung“ ausser Gefecht und fügt das Seinige dazu bei. Diese Unterdrückung kann durch gesellschaftliche Normen oder durch Erziehung erfolgen. Das was Nachts passiert bzw. dann wenn wir träumen und zwar während wir schlafen nehmen wir „einfach“ wahr. Wir machen dies nur auf andere Art und Weise, so dass wir die innere individuelle Welt, unser Seelenleben unbewusst bewusst wahrnehmen. Dadurch, dass wir dies unbewusst tun und das kritische Denken derweil ausgeschaltet ist, steht die Wahrnehmung durch unser inneres Auge an erster Stelle. Diese bereits erwähnte gedankliche Hemmungslosigkeit ist in diesem Falle gegeben.

5.1. Das Auge als Symbol und Metapher

„Voir de l'autre côté de l'oeil.“²⁹⁸

Breton vertrat den Standpunkt, dass das surrealistische Auge den halluzinierenden Blick auf das Verborgene dem real Sichtbaren vorziehe:

„la représentation mentale à la perception physique, un „modèle purement intérieur““²⁹⁹

Das innere Auge, wovon vorher die Rede war, ist also das primäre Wahrnehmungsorgan, bevor das Sinnesorgan Auge etwas wahrnehmen kann und das Gesehene durch das Bewusstsein gefiltert wieder an das Innere weitergibt. Adamowicz bezieht sich auf Paul Éluard, wenn sie erläutert, dass man mit geschlossenen Augen, nur

²⁹⁷ Ponty-Merleau: Das Auge und der Geist, S. 99.

²⁹⁸ Dali zit. in Adamowicz: Ceci n'est pas un tableau: les écrits surréalistes sur l'art. S. 9.

²⁹⁹ ebd.

das, was man möchte, sehe. Das was einem beliebt zu sehen, kann alogisch und irreal sein, doch wir sehen es trotzdem. Caspar-David Friedrich habe einmal gesagt, dass man das physische Auge schliessen solle, um das Gemälde mit den Augen der Seele zu betrachten. Dali sprach bei der Malerei von einer

„photographie en trompe-l’oeil des images de rêve.“³⁰⁰:

Die Malerei sei wie eine Fotografie, die handarbeitlich hergestellt wird und zwar in den Farben der konkreten Irrationalität und des imaginären Allgemeinen. Die Malerei sei somit das direkte Abbild des Unbewussten.³⁰¹

„La mémoire et le plaisir des yeux: voilà toute l’esthétique. [...]“³⁰²

Das Auge nimmt auf gibt es dem Innenleben weiter und dieses speichert es ab, so dass wir immer wieder darauf zurückgreifen können. Das innere Auge elaboriere das Ursprüngliche und mache daraus das magische, imaginäre in Form einer Illusion.³⁰³ Mit dem Schliessen der Augen begann für die Surrealisten also erst das wirkliche Sehen.

„Oftmals betrachte ich mit geschlossenen Augen das, was ich sehe. Alles gibt es da; das ist schön; das erschöpft.“³⁰⁴

„Sehen heisst, die Augen schließen.“³⁰⁵

Diese vorhergegangenen Zitate sind Aphorismen aus der Aphorismensammlung des deutschen Malers und Fotografen Wolfgang Otto Alfred Schulze, auch unter dem Namen Wols bekannt. Mit geschlossenen Augen sieht man also mehr, man kann alles sehen, alles was wir wollen und auch nicht wollen. Das innere Auge ist ausschlaggebend für das was wir sehen und das was wir fühlen. Alles was dieses Auge sieht, ist das was auch wirklich existiert, dabei ist es nicht von Wichtigkeit, ob es auch für andere existent ist oder nicht. Für uns ist es der Fall und deshalb, da wir es sehen, ob nun bewusst oder unbewußt mit dem inneren Auge, ist es für uns Realität. Die psychische Realität, von der

³⁰⁰ Adamowicz: Ceci n’est pas un tableau: les écrits surréalistes sur l’art, S. 11.

³⁰¹ ebd. S. 9 – 11.

³⁰² Breton zit. in ebd. S. 13.

³⁰³ ebd., S. 9-13.

³⁰⁴ Wols zit. in: Harrison/Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, S. 715.

³⁰⁵ Wols zit. in ebd.

Freud im Zusammenhang mit dem Traum sprach. Einen Alptraum möchte man vielleicht nicht sehen, aber man sieht ihn trotzdem, man kann das Auge des Unterbewusstseins nicht schließen, denn dieses ist immer geöffnet.

Das Auge hat schon immer eine bedeutende Rolle gespielt, welche bei Buñuel, Lorca und Dali immer wieder in den Werken aufgenommen wurde und dies in zahlreichen verschiedenen Varianten. Beim *Perro andaluz* hatten wir das Auge, das durch eine Rasierklinge durchtrennt wird. Der kleine Ignacio in *Las seis en punta* setzt erstmal seine Brille ab und damit auch die künstlichen Augen, die ihn die Realität genauer erkennen lassen. Das Monokel und auch die Szene in der der Kleine durch den Glasboden schaut, stehen alle mit dem Auge in Verbindung. Das Durchtrennen des Auges bedeutet die Ausschaltung der Realität zugunsten einer besseren Wahrnehmung des Irrealen und Irrationalen. Wenn wir durch die äusseren Augen nicht mehr sehen können, gelingt dies umso besser durch das Innere. Es ist so als ob unsere Augen dabei geschlossen wären. Diese Traumwelt kommt dabei besser zur Entfaltung. Die Durchtrennung des Auges ist gleichzusetzen mit dem Herabsetzen der Brille: Der Effekt ist dabei der gleiche. Ohne Brille sieht der Junge nicht mehr so gut, so dass er mit dem inneren Auge wahrnimmt. Alles was passiert, passiert in seinem Denken, welches von der inneren Wahrnehmung, dem inneren Auge geleitet wird. Somit kann sich die Traumwelt parallel zur Realität voll entfalten und sich sogar mit ihr vereinen.

Unser Auge ist der Filter und wird von uns geführt. Genauso wie der Regisseur durch die Kamara schaut und somit ein drittes Auge hat und die Dinge nach seiner Wahrnehmung und seinem Empfinden aufnimmt und uns wiedergibt. Nicht umsonst heisst es, dass alles im Auge des Betrachters liegt. Auch bei Julio Medem und seinem Werk *Los amantes del Circulo Polar*, beginnt das Auge den Film und beendet ihn wieder: Ottos Augen spiegelt sich in Anas Augen wieder. Das Auge sieht und gibt damit automatisch die Zeichen für unser Empfinden. *Perro andaluz* sei bei der Etablierung der Kamara als drittes Auge maßgeblich der Grund gewesen. Die Kamara sei in den sumpfigsten Ecken des Gehirns eingetaucht und liefere uns somit Einblicke,

die nur unserem inneren Auge bisher aufgezeigt wurden.³⁰⁶ Diese Einblicke versucht Medem zu visualisieren.

6. “Die ewige Wiederkehr des Gleichen”

Die ewige Wiederkehr des Vergangenen mit dem selben Leiden und den selben Fehlern und Erlebnissen ist nicht nur die Idee Nietzsches, sondern auch ein Thema bei Medem. Zumindest bei seinen, hier besprochenen Werken, ist dieser Gedanke erkennbar. Bei den *Amantes del Circulo Polar* ist es der Kreislauf, die die ewige Wiederkehr des Gleichen deutlich macht. Bei *Caotica Ana* ist es noch offensichtlicher und eindeutiger, da es sogar als Solches ausgesprochen und in Bildern gezeigt wird.

Die ewige Wiederkehr beinhaltet die Wiederholung sämtlicher fundamentaler Fehler unseres Lebens. Unsere Empfindungen bzw. Emotionen seien die Gleichen: Schmerzen, Kummer oder auch andere Gefühle und Leidenschaften sind die selben. Wir leben unser Leben, so wie wir es schon in der Vergangenheit gelebt haben und noch endlose Male auf die selbe Art und Weise leben werden. Die Gegenwart wird identisch sein mit der Zukunft, welche diese jetzige Gegenwart natürlich in die Vergangenheit umwandelt. Das Individuum sei mehr ein Experiment und somit werde auch das Leben an sich abgewertet.³⁰⁷ Ana aus *Caotica Ana* ist ein einziges Experiment. Die ewige Wiederkehr ist ihr Leben, all das Leid wiederholt sich in ihrem Falle unzählige Male, nur die Orte ändern sich. Auf der Basis der Hypnose werden sämtliche vergangene Leben und Leiden offengelegt. Die Ereignisse wiederholen sich und es kommt zum “el eterno retorno de lo idéntico”³⁰⁸. Unendliche Male irren wir uns in den selben Dingen, machen die gleichen Fehler, haben die selben Angewohnheiten was alles Zukünftige anbelangt.³⁰⁹

Freud, Nietzsche und ihre Verbindung wurde von Reinhard Gasser näher untersucht. Freud habe Nietzsches “Wiederkehr des Gleichens”³¹⁰ durchaus wahrgenommen. Gasser zitiert hier aus einem Brief Freuds an seinen Freund Ferenezi, der den

³⁰⁶ Un perro andaluz ochenta años después, S. 77.

³⁰⁷ Nietzsche: Así habló Zaratustra, S. 16.

³⁰⁸ ebd.

³⁰⁹ ebd.

³¹⁰ Gasser: Nietzsche und Freud, S. 99.

Psychologen zu mehr Optimismus ermuntern möchte. Freuds Antwort darauf ist folgende:

“Ihren Optimismus habe ich recht überlegen belächelt. Sie scheinen an eine “ewige Wiederkehr des Gleichen” zu glauben und die unzweideutige Richtung im Verlauf der Kurven übersehen zu wollen.”³¹¹

Freud habe sich dabei jedoch nicht wirklich Gedanken um die Bedeutung und den Inhalt bei Nietzsche gemacht und diesen Ausdruck nur verwendet, weil es im lockeren Zusammenhang mit seinem Bekannten Sinn gemacht habe. In einer späteren Schrift *Das Unheimliche* tauche der Begriff der “beständigen Wiederkehr des Gleichen”³¹² wieder auf. Freud versuche hier eine Erklärung für dieses Phänomen zu finden. Dabei habe ihn besonders interessiert, warum dieses Vorkommnis so angsteinflößend und unheimlich sei. Es spiele in dem Zusammenhang keine Rolle, ob es um

“die Spiegelung der eigenen Person in einem Doppelgänger [oder um] die unbeabsichtigte Wiederholung bestimmter Situationen, Taten usw.”³¹³

handle. Das “Unheimliche” sei das Resultat verschiedener Situationen aus dem kindlichen Seelenleben und somit sei er auf den Begriff des “Wiederholungszwangs”³¹⁴ gekommen. Damit meine er die “Wiederkehr”³¹⁵ oder auch die Wiederholung verdrängter Ereignisse aus der Kindheit. Somit prägte sich die Definition der “Wiederkehr des Verdrängten”³¹⁶. Bei der Behandlung von Patienten mit Schicksalsneurosen, posttraumatischen Träumen und auch bei Psychoanalysen sei ihm ein Zwang aufgefallen, diese frühere Situation verbunden mit Schmerz und Leid immer wieder herzustellen. Dieser sogenannte “Wiederholungszwang” habe ihn dabei an die “ewige Wiederkehr des Gleichen” bei Nietzsche erinnert. Da dieser Wiederholungszwang stärker sei als das Lustprinzip, welches als “Wächter des Lebens”³¹⁷ gelte, schloss Freud daraus, dass diese “Wiederkehr des Gleichen” ein Zustand “jenseits”³¹⁸ von Leben und Lust sei. Dadurch ergab sich für Freud, dass damit

³¹¹ Freud zit. in Gasser: Nietzsche und Freud, S. 99.

³¹² ebd. S. 100.

³¹³ ebd.

³¹⁴ Freud zit. in ebd.

³¹⁵ Freud zit. in ebd.

³¹⁶ Freud zit. in ebd.

³¹⁷ Freud zit. in ebd. S. 101.

³¹⁸ Freud zit. in ebd.

nur der Tod gemeint sein könne und benannte diesen Trieb nach dem ‐Todestrieb‐. Dies sei die Tendenz, das Leben von Beginn an in den Tod zurückzuführen: ‐tiefster Sinn und ursprüngliches Ziel des Lebens sei demnach der Tod‐³¹⁹. Sowohl *Los amantes del circulo polar* als auch *Caotica Ana* beginnen mit dem Bild des Todes, bevor der Regisseur das ‐Leben des Films‐ und die Geschichte, die aus dem Anfangsbild resultiert, beginnen lässt: Beide Geschichten beginnen und enden also mit dem Tod, bevor die Protagonisten den ewigen Kreislauf des Lebens und den ihrer Vorfahren auf unterschiedliche Weise durchlebt haben. Dieser Kreislauf endet in der Realität mit dem Tod, doch zieht sich in der parallelen Traumwelt immer weiter.

Gasser erkennt jedoch ganz richtig, dass es sich hierbei zwar um eine Wiederkehr handle, jedoch nicht wie von Nietzsche propagiert, denn dieser sprach von einer wirklichen Wiederkehr der selben Dinge und Ereignisse, aber wenn das Ziel des Lebens der Tod sei, könne man auch davon ausgehen, dass irgendwann das Universum seinen eigenen Untergang erleben werde, so Gasser. In diesem Zusammenhang zieht Gasser das Buch von H. Schaffganz hinzu, der über ‐Nietzsches Gef hlslehre‐ schrieb.³²⁰

‐Hatte er [Nietzsche] schon in seiner methodolischen Darlegung auf die geheimnisvollen Beziehungen unseres Geisteslebens zu unseren Ahnen hingewiesen, so bringt uns der Traum, in dem sich dieses uralte Stück Menschentum fort bt und zu dem man auf direktem Wege kaum mehr gelangen kann, in die fernen Zustände der menschlichen Kultur wieder zurück und gibt ein Mittel an die Hand, sie besser zu verstehen.³²¹

Dieses Phänomen, welches im vorangegangenen Zitat beschrieben wird, ist das Leitmotiv bei *Caotica Ana*. Diese Beziehung zu unseren Ahnen aus der Vergangenheit, sei nur mittels des Traums herzustellen und zu erleben. Ana widerfährt dies durch die verschiedenen Hypnosessitzungen.

7. Pedro Almod var

‐Meine Skizzen sind immer literarisch. Wenn Regisseure von dem reden, was ihnen zu einem Film oder die Lust auf eine Szene gegeben hat, dann beschreiben

³¹⁹ Gasser: Nietzsche und Freud, S. 101.

³²⁰ ebd. 99 – 105.

³²¹ Schaffganz zit. in ebd. S. 105.

sie in der Regel ein Bild. Und dieses Bild führt sie zur Geschichte. Für mich stehen am Anfang immer Wörter, Worte, eine Geschichte, die mich dann zu den Bildern des Films führt.³²²

Dieses Zitat im Vergleich zu Medems Herangehensweise, macht uns den Unterschied zwischen beiden Regisseuren deutlich: Medem hat erst das Bild vor Augen, das ihn zur Geschichte führt. Almodóvar hingegen hat die Geschichte im Sinn, welches zum Bild führt. Beide Regisseure aber bewegen sich in einer Traumwelt, doch entwickeln sie ihre Arbeiten auf unterschiedliche Art und Weise. Medem, als Anhänger der Psychoanalyse, versucht diese Theorien bildlich darzustellen. Almodóvar analysiert sich und seine Vergangenheit, sein Erlebtes in seinen Filmen. Geschichten, die ihn ein Leben lang beschäftigt haben.

Riepe analysiert hier die Erzählweise des spanischen Regisseurs. Eine lineare Nacherzählung sei alles andere als intendiert. Eine Verschachtelung bis ins Unendliche stehe im Vordergrund.

“Lesbische Nonnen spritzen Heroin, unterdrückte Hausfrauen erschlagen ihren Mann mit der Schinkenkeule, geschrumpfte Liebhaber leben im Exil einer Damenhandtasche und Frauen entpuppen sich als Männer, die Frauen imitieren [...] Komplex verschachtelte Erzählungen ziehen den Zuschauer mit sich in “Labyrinth der Leidenschaften”, in denen er sich lustvoll verliert um hinterher wie beim Erwachen aus einem Traum festzustellen, dass ein Almodovarfilm sich der linearen Nacherzählung letztlich entzieht.”³²³

Es ist naheliegend, dass diese Verschachtelung und Komplexität der Filme für die ebenfalls komplexen Strukturen des menschlichen Gehirns bzw. des Unterbewusstseins und damit des Traums stehen. Die Unmöglichkeit einer mündlichen Wiedergabe ist eines der Hauptcharakteristika all dieser Werke, die bisher besprochen wurden. Diese Eigenschaft ist auch wie bereits erwähnt ein Merkmal des Traumes. Sobald man aufwacht und darüber bewusst nachdenkt, was man geträumt hat, weiss man weder genau um was es ging noch die zeitliche Abfolge. Almodóvar selbst habe gesagt, dass sich seine Filme mündlich nicht wiedergeben liessen.³²⁴ Antonio Holguín bezieht sich

³²² Riepe, Manfred, Intensivstation Sehnsucht: blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars, S. 7.

³²³ Riepe, S. 7.

³²⁴ Riepe, S. 7.

auf Diego Galán, einem Journalisten der El País, wenn er den exzentrischen Regisseur ein „genio“³²⁵ nennt, welcher die Fähigkeit besäße das Unglaublichste und Unwahrscheinlichste als glaubwürdig und real darzustellen.

“Es, claro está, un cine nuevo, que conlleva en sí mismo una nueva forma de acercarnos a nuestra propia realidad.”³²⁶

Seine Form des Kinomachens nähere uns unserer und seiner eigenen Realität. Ein Traum ist immer etwas Individuelles. Jeder von uns nimmt somit den Traum Almodóvars anders auf und sucht für sich das raus, was er für sein Leben übernimmt. Es ist unsere eigene Realität, die wir uns zusammenstellen. Jeder erinnert sich an unterschiedliche Elemente dieses Traums und setzt diese auf seine Weise zusammen. Bei Pedro Almodóvar haben wir eine andere Variante des Traumes in seinen Filmen verarbeitet. Wohingegen Buñuel und auch Medem teilweise den Traum als Visualisierung an sich verwendeten, ist es bei Almodóvar eher der Fall einer persönlichen Befreiung der eigenen Erinnerungen. Er verarbeitet Erlebtes, in der Realität auf der Ebene eines Traumes. Laut Robert, welcher in Freuds Traumdeutung angesprochen wird, handle es sich beim Traum um einen „körperlichen Ausscheidungsprozess“³²⁷. Gedanken, die bewusst von uns oder auch unbewusst in ihrer Entstehung erstickt werden, kommen hier zum Vorschein, da unser Unterbewusstsein während des Traumes freie Hand hat und von jeglicher Zensur befreit ist.³²⁸ Der Traum entlaste somit unsere Seele und unseren Körper und habe demnach die Funktion eines Ventils, welcher die erstickten Keime unserer Seele aus uns heraushole und uns in Form eines nächtlichen grösstenteils surrealistischen Films, bei welchem wir ohne es zu wissen Regie führen, unseren Seelenzustand vor Augen führt.

“Ein Mensch, dem man die Fähigkeit nehmen würde zu träumen, müsste in gegebener Zeit geistesgestört werden, weil sich in seinem Hirn eine Unmasse unfertiger, unausgedachter Gedanken und seichter Eindrücke ansammeln würde,

³²⁵ Holguín: Pedro Almodovar, S. 13.

³²⁶ ebd.

³²⁷ Robert zit. in Freud: Traumdeutung, S. 95.

³²⁸ ebd.

unter deren Wucht dasjenige ersticken müsste, was dem Gedächtnisse als fertiges Ganzes einzuverleiben wäre.“³²⁹

Almodóvar visualisiert seine eigene Realität, aber auch unsere: Seine Ängste und Wünsche aus der Vergangenheit verarbeitet er in seinen Filmen. Die Geschichte hat er schon, nur fehlt es ihm diese aus seinen Erinnerungen heraus in Bilder zu übersetzen.

“Es, claro está, un cine nuevo, que conlleva en sí mismo una nueva forma de acercarnos a nuestra propia realidad. Film tras film, ha sabido mezclar con inteligencia su propio yo con su obra.“³³⁰

7.1. Pedro Almodovar – *Hable con ella*

Der Film fängt mit einem Ballett an; das Erste, was wir sehen, ist ein Vorhang, auf dem der Filmtitel eingeblendet wird. Es ist, als ob *Hable con ella* ein Theaterstück sei, welches mit dem Hochziehen des Vorhangs beginnt. Der Hauptteil der Geschichte spielt sich im Krankenhaus ab und wird protaganisiert von einem Journalisten, einer Stierkämpferin, einem Krankenpfleger und seiner Kranken. Dabei bilden der Journalist und die Stierkämpferin ein Paar genauso wie der Krankenpfleger und seine Kranke. Alicia, die seit einem Unfall im Koma liegt ist sich ihrer Beziehung zum Pfleger natürlich nicht bewusst. Benigno und Marco, der Journalist treffen das erste Mal, während des “Eröffnungsballetts” aufeinander. Später im Krankenhaus treffen sie sich ein zweites Mal, da Benigno in diesem arbeitet und Marco dort seine verletzte Lebensgefährtin besucht, die ebenfalls im Koma liegt. Benigno ist der persönliche Pfleger der Balletttänzerin Alicia. Er ist besessen von Alicia und führt seit Jahren eine einseitige Beziehung “mit” ihr. Die Aussenwelt nimmt aber an, dass er schwul sei. Marco besucht, derweil seine Freundin Lydia die Stierkämpferin, die nach einem leichtsinnigen Kampf im Koma liegt. Anhand von Flashbacks werden Details aus diesen zwei Beziehungen ans Tageslicht gezerrt, aber auch Details aus ihren früheren Leben werden erwähnt, um die Gegenwart besser zu verstehen. An Lydias Krankenbett erfährt Marco, dass ihr Exfreund und sie wieder zusammen sind, woraufhin er sie verlässt. Er reist nach Jordanien um einen Reiseführer zusammenzustellen. Dort erfährt er zufällig aus der Zeitung, dass Lydia gestorben sei. Im fernen Spanien passieren

³²⁹ Robert zit. in Freud: Traumdeutung, S. 96.

³³⁰ Holguin, Antontio: Pedro Almodóvar S. 13.

weitere schreckliche Dinge, von denen er unterrichtet wird: Alicia ist schwanger, obwohl sie im Koma lag; Benigno wird verdächtigt sie vergewaltigt zu haben. Der Pfleger ging jedoch die gesamte Zeit davon aus, dass es sich um eine Liebe handle, die auf Gegenseitigkeit beruht. Marco reist sofort nach Spanien, um seinem Freund zu helfen: Dieser sitzt mittlerweile im Gefängnis. Benigno, der die Situation nicht mehr aushält, nimmt eine Überdosis an Tabletten um seiner Alicia nah zu sein. Er stirbt in Romeo und Julia Manier und bekommt damit niemals mit, dass Alicia wieder aufgewacht ist. Sie beginnt mit der Rehabilitation; Marco mietet sich derweil in Benignos Wohnung ein. Diese Wohnung liegt gegenüber der Tanzakademie, in der Benigno Alicia das erste Mal sah. Marco, der nun Benignos Stelle einnimmt beobachtet eines Tages Alicia wie sie ihre Übungen mit ihrer alten Tanzlehrerin macht. Der Film endet mit einem Ballett, welches von Marco und Alicia besucht wird. Sie sehen sich das erste Mal bewusst an und da der letzte Akt Marco und Alicia heisst, kann man davon ausgehen, dass sie als Paar enden.

Wie schon *Todo sobre mi madre* fängt auch *Hable con ella* mit einem Theaterstück an und hört auch gleichermaßen auf. Die Protagonisten des Films schauen anderen Schauspielern zu, wie diese ihnen teilweise ihr eigenes "wahres" (zukünftiges) Leben vorspielen. Benignos Gegenwart und Marcos Zukunft werden präsentiert. Gleichzeitig schauen aber wir, die eigentlichen Zuschauer, den betrachtenden Schauspielern zu. Die Protagonisten des Films sind gleichzeitig Betrachter und Darsteller ihres eigenen Lebens, da das Theaterstück die Problematik ihres Lebens symbolisch darstellt. Sie werden beobachtet, beobachten und agieren gleichzeitig. Bei dem Theaterstück, das *Hable con ella* einleitet, bekommen wir Tänzerinnen zu sehen, die wie in Trance oder unter Hypnose über die Bühne gleiten. Eine davon ist die grosse Pina Bausch. In Weiss gekleidet und mit geschlossenen Augen bewegen sie sich in sämtliche Richtungen, wobei ihnen ein weiterer Schauspieler den Weg freimacht, indem er die Stühle bzw. die Hindernisse, die im Wege stehen wegräumt. Die Tänzerinnen schweben wie Schlafwandelnde über die Bühne und stossen jedesmal, wenn sie an den Wänden ankommen, an ihre Grenzen. Diese Grenzen, in Form von Wänden, sind jene Hindernisse unseres Bewusstseins, die es gilt zu überwinden. Der Vorhang eröffnet *Hable con ella*. Die Kamara ist auf eine ältere Frau (Pina Bausch) gerichtet, welche unbeweglich und mit offenem Haar auf der Bühne verharrt ohne den Zuschauerraum

anzuvisieren. Sobald die Musik anfängt, beginnen die Tänzerinnen sich zu bewegen. Das Mobiliar bzw. die Stühle, blockieren die Bühne, so dass die Ballerinas ihre Bewegungen nicht frei entfalten können. Sie haben die Augen geschlossen und sind, ohne jeglichen Kontakt zur Aussenwelt, ihren eigenen Emotionen untergeordnet.³³¹ Die Tänzerinnen schweben völlig frei und losgelöst ohne jegliche Zwänge wie unter Hypnose, über die Bühne. Der männliche Schauspieler, der die Stühle wegräumt, kann als Psychoanalytiker angesehen werden, welcher Hindernisse des Unterbewusstseins beseitigt, damit sich der Patient innerhalb seines mentalen Raumes frei bewegen kann. Aus diesem inneren Raum kann man jedoch nicht austreten, wie es die Wände deutlich machen sollen. Man kann diese eigene Realität nicht mit hinübernehmen in die kollektive Realität. Wenn man dies trotzdem macht, endet es tragisch, wie wir im Falle von Benigno sehen können. Seine eigene Realität ist in der Aussenwelt nicht anerkannt, um diese ausleben zu können, muss er sein eigenes Ich sogar verleugnen. Als sich seine persönliche Realität in die allgemeingültige Wirklichkeit mischt und damit keine Grenzen mehr vorhanden sind, erlebt er ein Unglück und alles endet mit dem Tod. Die Tänzerinnen bewegen sich wie Schlafwandlerinnen und durch ihre Mimik sehen wir, dass sie Dinge vor ihrem inneren Auge sehen und träumen. Die Stühle auf der Bühne blockieren symbolisch ihren Weg, den Ängsten und Wünschen freien Lauf zu lassen. Während des Films wird oft auf das Unterbewusstsein und seine Fähigkeiten hingewiesen. Marco ist der Meinung, dass Komapatienten praktisch Tod seien, doch Benigno weiss, dass er erhört wird. Am Anfang³³² überreicht er Alicia ein Autogramm von Pina Bausch auf dem steht, dass sie bald ihre Hindernisse überwinden soll, um wieder tanzen zu können. Eines Tages sind die zwei Männer mit ihren zwei Frauen, die im Koma liegen, auf dem Balkon; Benigno ist sich sicher, dass beide im bewusstlosen Zustand über ihr Unterbewusstsein miteinander kommunizieren.

Man wird aus der vermeintlichen Realität herausgerissen, wenn man die Zwischeneinblendungen in Betracht zieht. Der Film ist ein Ganzes, jedoch zur selben Zeit aus mehreren Teilen bestehend. Wie bei einer Inhaltsangabe erscheinen zu jedem Kapitel Überschriften, die den Zuschauer aus einer Filmillusion herausreissen. Elemente des Theaters sind in dem Werk eingebaut, sowohl im Aufbau aber auch auf inhaltlicher Ebene. Eine andere Komponente der Intermedialität ist die Musik, die viele Szenen

³³¹ Zurián/ Vázquez Varela: Almodóvar: el cine como pasión, . 386.

³³² Hable con ella 4:16

unterstreicht, die weder real, noch völlig unwirklich wirken sollen. Der einzige "wahre" Traum, der im Film vorkommt, wird unspektakulär mit ganz einfachen filmischen Mitteln dargestellt: Marco träumt von einem Dialog mit Lydia: Dieser findet während einer Privatvorstellung eines grossen brasilianischen Liedermachers, namens Caetano Veloso, statt. Paloma, das Lied, das er Runde vorsingt, erzählt gleichzeitig die traurige Geschichte der Hauptdarsteller. Während des Gesprächs mit Lydia, kann er sich das erste Mal wirklich offenbaren. Seine Gefühle für seine Ex-Frau und dass diese nicht mehr existieren sind das Hauptthema. Lydia liegt zu diesem Zeitpunkt schon im Koma, doch Marco hat das Bedürfnis ihr deutlich zu machen, dass er seine gescheiterte Ehe endlich überwunden habe. Da die Realität dies nicht zulässt, erledigt sein Unterbewusstsein diese Aufgabe auf Basis des Traumes. In der Wirklichkeit, die im Krankenhaus passiert, ist er nicht fähig sie weder zu berühren noch mit ihr reden. Der Traum wird durch eine Wasserszene eingeleitet: Ein Schwimmer durchquert in glasklarem Wasser ein Schwimmbecken. Mit seinem Auftauchen, beginnt der Traum; auch hier haben wir wieder das Wasser als Metapher für das Unterbewusstsein.

Plötzlich erwartet uns ein Film im Film: Ein absurder und eigenständiger Stummfilm wird in den Hauptfilm eingeschoben. Bei diesem Stummfilm geht es um eine Frau, deren Mann ein, von ihr gemixtes, Elixier zu sich nimmt und somit immer weiter schrumpft, bis er Handtaschenformat erlangt. Eines Nachts bezwingt dieser Mann die Brüste seiner Frau, die ihm wie ein Gebirge erscheinen und macht seinen Weg abwärts zur Vagina, in die er eintritt um für immer dort zu bleiben. Die Frau schläft während dieser ganzen Zeit. Dieser Stummfilm sei von Bukowskis Erzählung "15 centímetros" inspiriert worden sein und solle gleichzeitig das Stumme des Hirntodes darstellen.³³³

Die Männlich-Weiblich-Thematik wird auch bei Almodóvar aufgegriffen: Alicias Ballettlehrerin plant ein Stück, das genau diese Thematik visualisieren soll. Soldaten protagonisieren diese Ballettaufführung, jedoch entstehe aus jedem toten Soldaten eine Frau. Sie erklärt diese Idee, indem sie meint, dass aus dem Tod das Leben entstehe und aus dem Männlichen das Weibliche.³³⁴ Der Film endet wieder mit einem Ballett und der gleichen Thematik: Eine Frau wird im bewusstlosen Schlafzustand von verschiedenen Männern über die Bühne getragen. So schliesst der Film, der eine fiktive Realität

³³³ Holguin: Pedro Almodóvar, S. 300.

³³⁴ Hable con ella 40:00

repräsentiert mit einer fiktiven Realität, die auf der Theaterbühne stattfindet um damit aufzuzeigen, dass unsere Realität genauso eine fiktive Realität sein kann, nämlich unsere individuelle Realität. Die Grenzen sind oftmals sehr dünn und nicht immer eindeutig definierbar, so wie es bei Buñuel und seiner individuellen Realität in Verbindung mit der vermeintlich Allgemeinen ist.

8. Der Traum in Form eines ästhetischen Gestaltungsmittels

“Von verbalen Vorschriften sollte sich der schöpferische Künstler nicht beeindrucken lassen. Seine Ästhetik entsteht hauptsächlich unbewußt und als visuelle Aufzeichnung. Worte oder Thesen spielen dabei keine Rolle. Nicht dass der Künstler Ästhetik oder Kunstgeschichte ablehnt. Der Mythos in der Kunst und die Kunstgeschichte werden dankbar zur Kenntnis genommen und benutzt, freilich vom Gedächtnis des Sehens, der einzigen Sprache, in der der Künstler, der das Werk schafft, es verstanden wissen will.”³³⁵

David Smith, ein amerikanischer Bildhauer fasst hier nochmal in einem zusammen, um was es bei Buñuel und all den anderen Künstlern, die hier besprochen wurden ging. Die unbewußte Entstehung der Ästhetik steht im Vordergrund. Wenn wir uns an Buñuels Worte erinnern, ist genau dies, das, was er befürwortete und das was für ihn das Leben ausmachte. Das Unbewußte ist omnipräsent und findet seinen Weg durch die Visualisierung in die Öffentlichkeit. Smith spricht hier vom Gedächtnis des Sehens; das Sehen impliziert das Auge, sei es nun das Äußere oder das Innere. Das Gedächtnis des Sehens ist jedoch mit dem inneren Auge verbunden. Wie bereits in vorhergehenden Kapiteln besprochen, ist das Auge metaphorisch gesehen, aber auch als verwendetes Symbol immens wichtig für den Surrealismus und auch für die späteren Generationen, die auf diesen Pfaden entlanggingen. Der Traum kommt aus dem Unterbewußtsein und invadiert entweder unser Bewußtsein, so wie bei einem Tagtraum oder bleibt im Unterbewusstsein. Das innere Auge ist dabei der einzige Zeuge, der uns Auskunft geben kann. Das Gedächtnis des Auges gibt uns Auskunft über das Gesehene; dieses Gedächtnis kann durch etwas, das unser äußeres Auge sieht, oder durch eine andere Sinneswahrnehmung in Bewegung gebracht werden. Gerüche, Geräusche, Erfülltes oder auch Gesehenes können Auslöser sein. Es ist das einzige Wahrnehmungsorgan, das

³³⁵ Smith, David in: Harrison/Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, S. 705.

unsere Seele hat. Auch ohne die äussere Aktivierung, ist es aktiv und versorgt uns mit Bildern, die die Schnittstelle von Unterbewusstsein und Bewusstsein darlegen. Für die Aussenwelt ist jene Kreation unseres dritten Auges unsichtbar. Sobald wir jedoch versuchen unsere individuelle Realität mit unseren Bildern festzuhalten, so dass die Aussenwelt daran teilhaben kann, fängt sie an zu existieren. Sie basiert aber auf verschiedenen Wirklichkeitsebenen, denn jeder nimmt sie mit seinem eigenen Wahrnehmungsorgan der Seele auf und transformiert sie. Es wird eine weitere Deutung elaboriert. Der Künstler möchte das Gedächtnis des Sehens ansprechen, seine Visualisierung des eigenen Gedächtnisses, soll auch das des Betrachters mobilisieren.

“Kein Gegenstand ist für die Kunst tabu. Warum sollte nicht das Wesen des Menschen als solches zum Gegenstand werden? [...] Form, wie wir sie herkömmlich verstehen, existiert nicht. Es gibt kein Helldunkel massiver Körper [...] Wichtiger als das Helldunkel ist die künstlerische Vorstellung. Nichts ist in Wirklichkeit unmassiv. Masse ist Energie, Raum ist Energie, Raum ist Masse. Ob solche Phänomene wissenschaftliche Tatsachen sind, ist völlig unwichtig. Die Kunst ist poetisch. Sie ist auf poetische Weise irrational. Das Irrationale ist die wesentliche Triebkraft der menschlichen Natur. Damit setzt sich also der Künstler weiterhin mit der Natur auseinander. Weder der Künstler noch sein Publikum könnten mit Vorstellungen etwas anfangen, die nicht Natur sind.”³³⁶

Smith erläutert dass die Kunst alles als Gegenstand haben könne. Nichts sei tabu und somit auch nicht das Irrationale. Ganz im Gegenteil, denn das Wesen des Menschen sichtbar zu machen, sei für ihn ein wichtiger Punkt in der Kunst. Das Wesen des Menschen sei mit bloßem Auge nicht voll und ganz fassbar, aber jeder Künstler ist Herr seiner Kreation. Smith spricht von der poetischen Irrationalität, die der Kunst zugrunde liege. Auch Buñuel sprach von der “moral-poética”; *Perro andaluz* sollte im Sinne der “moral-poética” gelesen werden. Eine visuelle Poesie spielt sich bei diesem Werk vor unseren Augen ab. Da das Irrationale die “wesentliche Triebkraft” der Natur des Menschen sei, sei dies von besonderer Wichtigkeit. Man kann hier eine Vermischung von Realität und Irrationalität sehen. Durch die Irrationalität in der menschlichen Natur, setze sich der Mensch weiterhin mit der Natur auseinander, d. h. er setzt sich mit der Realität auseinander, welche auf der Irrationalität basiert. Im Grunde genommen, könne

³³⁶ Smith, David in Harrison/Wood: Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, S. 707.

weder Betrachter noch Künstler mit etwas umgehen, was nicht Natur sei. Natur ist in unserem Grundverständnis, etwas was wir sehen und was real existiert. Der Traum ist auch etwas real existierendes, denn wir sehen ihn und deshalb ist er für uns im Augenblick des Sehens existent. Somit entspricht der Traum unserer individuellen Natur und damit unserem Wesen, welches sich in der Kunst widerspiegelt.

9. Der Traum als Rätsel

Piénsese en lo enigmático que es un sueño. Un enigma así no debe tener solución. Nos intriga. Es como si aquí hubiera un enigma. [...] ¿Por qué debería el sueño ser más misterioso que una mesa? ¿Por qué no deben ser ambas cosas igual de enigmáticas?³³⁷

Der Betrachter kann im ersten Augenblick verstört sein, wie nach dem Aufwachen aus einem Traum. Er kann keine logische bzw. rationale Erklärung für das Gesehene finden, denn der Traum ist ein Rätsel und wahre Rätsel haben in den seltensten Fällen Lösungen. Dieses Unerklärliche und das Suchen nach der Lösung fesselt uns gerade und ist, um nach Wittgenstein zu urteilen, der Sinn und die Lösung. Mehr braucht es dazu nicht. Im zweiten Zitat bringt er Realität und Irrationalität zusammen. Genau dies machen auch die besprochenen Künstler; das Reale ist genauso unreal wie das Irreale Real. Die Grenzen werden vermischt und sind nicht auffindbar und sollten auch nicht gesehen werden, denn eine Grenze ist immer etwas Erklärbares und ist mit einer Lösung gleichzusetzen. Man kann definieren, sobald Grenzen auftauchen. Die Realität und auch die Irrationalität werden als solches definiert, doch genau das ist bei einem Traum nicht möglich. Deshalb darf dies in den Werken dieser Künstler nicht deutlich werden.

In Walter Benjamins Werk "Einbahnstrassen" ist der Philosoph der Meinung, dass man den Traum nicht gleich nach dem Aufwachen erzählen sollte, da man noch unter dem Bann des Nächtlichen stehe. Man könne nicht objektiv das wiedergeben, was man erlebt habe. Erst im Laufe des Tages, wenn die Realität einen eingenommen habe, sei der Augenblick gekommen um das Irrationale in Begleitung der Rationalität wiederzugeben.³³⁸ Kurz nachdem das letzte Wort gelesen wurde, oder das letzte Wort im Film fiel, stehen wir erstmal unter dem Zauber des Gesehenen und können das

³³⁷ Wittgenstein, Ludwig zit in Adorno: Sueños, S. 93.

³³⁸ Reemtsma in ebd. S. 96.

Erlebte nicht so recht in Worte fassen. Der Augenblick also, wenn der letzte Vorhang gefallen ist, ist vergleichbar mit dem Moment nach dem Aufwachen. Wer nach dem Aufwachen, jedoch den Kontakt zur Tageswelt bzw. zur Aussenwelt verschmähe, wolle auch nicht frühstücken. Auf diese Weise verhindere er den Bruch zwischen der Tages- und der Nachtwelt. Dies sei nur damit rechtfertigen, wenn man den Traum mit einer intensiven Nacharbeit konsumiere anstatt davon zu erzählen und dies gleich im Anschluss. Falls dies nicht passiere und man sich nicht mit dem Traum auseinandersetze würde man wichtige vitale Funktionen durcheinanderbringen.³³⁹

Amigo 2.º

“Bendita sea cuando hay pan tostado, aceite y sueño después. Mucho sueño. Que no se acabe nunca. [...]”³⁴⁰

Gleich davon zu erzählen sei sehr verhängnisvoll, da man nach dem Aufwachen immernoch teilweise der nächtlichen Welt angehöre und somit diese Welt verrate und deren Rache den Träumer erwarte. Mit anderen Worten, er verübe an sich selbst diesen Verrat. Der Schutz den die Naivität des Traums gab, sei nun dahin, denn die Traumbilder, die wir vermeintlich des Nachts gesehen haben, entsprächen nicht dem wirklich Gesehenen. Nur von der anderen Seite aus, mit der Klarheit des Tages, sei es zulässig den Traum mit der enthüllenden Macht der Erinnerung anzugehen. Jemand der nüchtern sei, rede von Träumen, als ob er selbst sich noch im Traum befände.³⁴¹

“¿A qué vienen las palabras introductorias “una noche vi en sueños”, “en un sueño vi”, si no remiten al material bruto sino a una elaboración desde la visión retrospectiva diurna? ¿Cómo sé yo que ésta no me hace creer meramente que su autor sería capaz de soñar lo que a otro no podría ocurrírsele inventar en sueños? ¿O es que me escatima lo mejor? Pero (objeción), por lo demás yo no tengo nada más ni distinto de un relato. En cuanto mero material bruto, el sueño sólo le ocurre al soñador y sólo en el sueño. Al despertar, el recuerdo lo elabora, lo anota en la forma lingüística de comunicación, luego lo altera...”³⁴²

³³⁹ Benjamin zit nach Reemtsma in: Adorno: Sueños, S. 96.

³⁴⁰ García Lorca: Así que pasen cinco años, s. 235.

³⁴¹ Benjamin zit nach Reemtsma in: Adorno: Sueños S. 96.

³⁴² ebd. S. 97.

Reemtsma bezieht sich hier auf die Tatsache, dass der Traum, welcher erzählt wird, nicht wirklich dem Traum entspricht. Es sei nicht das Rohmaterial des Traumes, sondern eine elaborierte Fassung aus der Sicht des Tages. Dabei kämen Dinge ans Tageslicht, die wir nicht mal in unseren Träumen erfinden könnten. Der Künstler erzählt uns seine elaborierten Träume; ob sie nun bewusster oder unbewusster Natur sind. Durch ihre Erzählung, ob nun filmisch, in Form von Bildern oder auch von Wörtern, entwickeln sie die Bruchstücke eines Traumes zu einer irrealen Geschichte. Dies ist diese sogenannte Elaboration unter dem Einfluss des Tages, des Realen. Unsere Träume ergeben für uns oftmals so wenig Sinn, dass nur noch Teile eines ganzen Traumes in unserem aktiven Bewusstsein vorhanden sind. Wenn wir jedoch versuchen diesen nachzuerzählen, versuchen wir diese Lücken zu schliessen. Etwas was wir glauben geträumt zu haben, ist nun Teil unserer Erzählung. Wir verbinden diese losen Elemente miteinander, so dass ein Sinn sich herausbildet. Genauso haben Buñuel und Dalí ihre beiden Träume elaboriert, so dass die zwei erträumten Elemente zu einer Geschichte verbunden wurden.

“Ausserdem ist aber bei der Untersuchung und Deutung zusammenhängender und folgerichtiger Träume der, wie es scheint, bisher wenig beachtete Umstand sehr in Betracht zu ziehen, dass es dabei fast immer mit der Wahrheit hapert, weil wir, wenn wir einen gehabt Traum in unser Gedächtnis zurückzurufen, ohne es zu bemerken oder zu wollen, die Lücken der Traumbilder ausfüllen und ergänzen. Selten und vielleicht niemals ist ein zusammenhängender Traum so zusammenhängend gewesen, wie er uns in der Erinnerung erscheint. [...] Das Bestreben des menschlichen Geistes, alles im Zusammenhange zu erblicken ist so gross, dass er bei der Erinnerung eines einigermaßen unzusammenhängenden Traumes die Mängel des Zusammenhanges unwillkürlich ergänzt.”³⁴³

Es ist also nur noch die Geschichte eines Traumes, der weiterentwickelte Traum: Sobald sich das Bewusstsein einschaltet ist es nur noch “un relato del sueño”³⁴⁴ und nicht mehr das Drehbuch des Unterbewusstseins. Jedoch habe die Kommunikation eines Traumes gewisse Regeln einzuhalten: Sinnlosigkeit und das Fehlen von plausiblen Handlungen stehe hier an oberster Stelle. Wenn Geschichten von Träumen, d. h. Träume verpackt in Nacherzählungen plausible Erklärungen für das Auftauchen und Verschwinden von

³⁴³ Freud: Traumdeutung, S. 62.

³⁴⁴ Reemtsma in Adorno: Sueños, S. 98.

Menschen geben oder auch Szenenwechsel auf der Logik basieren, stelle dies uns nicht zufrieden und der Begriff Traum, um diese Kurzgeschichte zu definieren, sei nicht mehr gerechtfertigt. Gerade in Erzählungen, in denen die Figuren handeln, so dass wir den Sinn nicht völlig verstehen und ohne dass uns die nötigen Informationen hierzu gegeben werden, vergleichen wir gerne mit Träumen.³⁴⁵

“Esperamos que los relatos de sueños no provean tales motivaciones y explicaciones plausibles. Si lo hiciesen, no sentiríamos insatisfechos y nos negaríamos a dar al relato el nombre de sueño. Por el contrario, los relatos en los que las personas actúan sin que se nos informe suficientemente de por qué actúan así nos gusta compararlos con sueños.”³⁴⁶

10. Darstellung und Funktion der Träume in Literatur, Film und Malerei.

Der Traum als Darstellungsmittel, als Objekt an sich, ist eine verschlüsselte Botschaft oder auch das Ausdrucksmittel der eigenen Ängste und Wünsche. Wir haben gesehen, dass Sigmund Freud und seine Traumdeutung bzw. Psychoanalyse der Grundpfeiler der Surrealisten war. Sie bedienten sich seiner Theorien und visualisierten sie auf ihre Weise. Dabei ging es bei ihnen um keine Geschichte, die sie erzählen wollten, wie z. B. bei Almodóvar oder auch teilweise bei Medem. Die Darstellung und Einnahme des Betrachters waren die Kernpunkte. Freud selbst warf Dalí Folgendes vor:

“In Ihren Bildern suche ich nicht das Unbewusste, sondern das Bewusste. In den Bildern der Meister – Leonardo oder Ingres – ist das, was mich interessiert, was mir mysteriös und beunruhigend vorkommt, gerade die Suche nach den unbewussten rätselhaften Ideen, die in dem Bild verborgen sind. Bei Ihnen liegt das Mysteriöse auf der Hand. Das Bild ist nur der Mechanismus, der das Geheimnis aufdeckt.”³⁴⁷

Er wirft dem Maler mit anderen Worten „Manipulation“ vor. Der Betrachter wird also in eine Richtung gelenkt und kommt erst gar nicht zu der Entdeckung Unbewussten. Das Mysteriöse werde offensichtlich präsentiert. Dalí selbst wollte das Unbewusste bewusst darlegen: das Passive auf eine aktive Art und Weise erlangen. Die Motive sind

³⁴⁵ Reemtsma in Adorno: Sueños, S. 98.

³⁴⁶ ebd.

³⁴⁷ Freud zit. nach Stahl in Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 174.

eindeutig und teilweise eine Illustration freudscher Theorien. Dabei sollte der Traum nicht Realität, sondern die Realität in eine traumhafte Zwischenwelt versetzt werden. Buñuel, Lorca und Dalí haben versucht ihr aktives Seelenleben als wirkliches eigenständiges Leben darzustellen. Dabei ist der Traum ein ganz wichtiges Element, denn dieser ist der Dolmetscher dieses Innenlebens. Er visualisiert ihn und gibt ihm die Eigenschaft der Realität. Solange man diese nicht mit künstlerischen Mitteln darstellt, ist der Sprung in diese reale Zwischenwelt nicht möglich. Die Darstellung mit Mitteln, die dem Traum entsprechen, erreicht die Entstehung einer realen Traumwelt. In diesem Zusammenhang möchte ich an den Ausdruck der psychischen Realität erinnern, welcher mit der individuellen Realität gleichzusetzen ist. Diese individuelle Realität ist in jedem der besprochenen Werke vorhanden. Diese ist jedoch nicht die pure allgemeingültige Realität. Als Wirklichkeit können wir sie bezeichnen, da wir sie leben und wir sie sehen: Wir als Individuum erleben unsere persönliche psychische Realität. Realität wird sie auch, wenn wir sie preisgeben und anderen mitteilen. Dieses Mitteilen der psychischen und individuellen Realität ist ein wichtiges Merkmal der Surrealisten. Das eigene Ich spricht, analysiert sich und wird durch Suggestion auch von uns untersucht. Dalís Narzissmus ist hierbei besonders erwähnenswert. Da diese Traumbilder jedoch sehr schnell verschwinden, da die Bilder des Wachzustands stärker sind, wollten die Künstler diese festhalten um ein reales Leben auf der Basis des Traumes zu ermöglichen. Die Kunst führt zur Transformation ihrer inneren Welt in Realität, die auf der Basis des Traumes gelebt wird. Da die Kunst gleichzeitig das Leben der Künstler ausmacht, ist diese Zwischenwelt das Ziel, das es zu erreichen galt.

An der Oberfläche betrachtet knüpfe der Traum an das Leben an, da es sich um geträumte Szenen handle, die Eindrücke des alltäglichen Lebens in sich aufnehmen. Bei der Wiedergabe der Alltagsszenen setze eine starke Verfremdung³⁴⁸ ein, so dass der Traum das Surrealistische auf Basis der Realität darstelle.

“Träume nehmen den Alltag auf und durchsetzen Episoden und Situationen des Alltäglichen auf kreative Weise.”³⁴⁹

³⁴⁸ Boothe in: Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 14

³⁴⁹ ebd.

Zusammengefasst ist der Traum u. A. eine Wunscherfüllung und benutze dazu erzählerische und dramaturgische Mittel.³⁵⁰

“Die Kunst zu träumen ist ein kreativer Akt; in dieser Hinsicht ist – frei nach Beuys – jeder Träumer ein Künstler, er lässt den Analytiker an der Inszenierung seiner inneren Konflikte teilhaben und bezieht ihn gleich mit ein.”³⁵¹

Die Frage, die sich hierbei stelle, sei, ob die Künstler in der Lage seien, die unbewusste Welt der Träume darstellen zu können. Die Vorstellungen der Psyche seien schliesslich Abbilder, die eben diese uns vermittele. Psychoanalytiker und Künstler haben also eines gemein, um nach Stahl zu urteilen: Die Trennung zwischen der realen Welt, in der wir leben und den Bildern des Innenlebens zu überwinden, sei das Ziel hierbei.³⁵² Die Überwindung dieser Trennung ist eine dritte Welt, in der die Surrealisten ihre Realität auslebten. Die äusseren real erlebten Bilder und die inneren individuell realen Bilder sollen in Einklang gebracht werden. Diese Trennung ist gleichzusetzen mit der, an vorheriger Stelle, genannten Bruchstelle. Die Überwindung der Grenze und das Ausfüllen der Bruchstellen kann nunmehr nur durch den Traum passieren: Dieser ist eben diese Vermischung von Innenleben und Aussenleben. Hier haben wir die, von Breton anvisierte, Auflösung von Traum und Wirklichkeit in einer absoluten Realität, die sich Surrealität nennen sollte. Diese Bruchstellen sind die Konsequenzen eines Medienumbruchs, welcher schon von anderen Forschern untersucht wurde. Die bei Rohloff erwähnten Medienumbrüche, die durch die Intermedialität entstehen, sind vergleichbar mit den Träumen, die eine gewisse Intermedialität in sich bergen. Diese Zwischenräume, die also durch das Wechselspiel der verschiedenen Medien herrschen, diese Leerstellen oder auch Bruchstellen, sind die Träume, die das Unsichtbare sichtbar machen. Nur mit einfachen technischen Mitteln ist dies nicht möglich. Das Unwirkliche wird wirklich, weil wir es sehen. Das Unbewusste wird uns bewußt gemacht. Diese Träume sind eine Intermedialität in der Intermedialität. Zum einen haben wir die Malerei im Film und die Literatur miteinander vereint, doch gleichzeitig ist da der Traum, der durch diese drei Medien dargestellt wird. Der Protagonist spielt den Traum, er erlebt ihn, sieht ihn wie ein Kunstwerk; sein Unterbewußtsein ist der Autor. Der Traum ist in diesen Fällen, etwas, das über sämtliche Grenzen, sowohl mentale und

³⁵⁰ Haimburger in: Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 29.

³⁵¹ Stahl in Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 169.

³⁵² ebd.

räumliche als auch mediale hinwegschreitet. Für diese Überschreitung der Grenzen haben die Künstler die Diskontinuität ausgewählt. Wie in einem Traum haben sie Zeit und Raum ihrer Macht beraubt und sie beliebig walten lassen. In der Einleitung sind wir schon auf Roloff gestossen, der meinte, dass der Rhythmus der Zeit dargestellt, gesteigert und gleichzeitig auch aufgehoben werde. Genau das machen Dali, Buñuel und auch Medem. Das gleiche geschah auch mit den Räumen, die entweder in uns oder ausserhalb unseres Seelenlebens bestehen. Sowohl der Innen- als auch der Aussenraum verschmelzen ineinander. Dieses Ineinandermünden von Räumlichkeiten, ist, wie wir im Laufe der Arbeit erfahren haben, ein weiteres Charakteristikum des Traumes. In diesem Zusammenhang war die Sprache von Utopien und Heterotopien. Im Beispiel von *Caótica Ana* haben wir mehrere Orte, die in ihr existieren. Sie existieren also wirklich in ihrer eigenen psychischen Realität, aber nur sie kann sie betreten, jedoch gelingt ihr dies nicht immer. Da sie aber in der real existierenden Gesellschaft lebt, sind diese Orte eingebettet in die Realität. So gesehen sind es unwirkliche Orte an einem wirklichen Ort.

Der Traum ist weder greifbar noch sichtbar, jedoch ist er für die Surrealisten und auch Medem die „absolute Realität“. Das Ziel war es also dem Traum leben zu verleihen und nichts kann dies besser erfüllen, als die Kunst. Dieses Unsichtbare aus dem Unbewusstsein sollte festgehalten werden. Einen Traum vergisst man schnell wieder, aber wenn man ihn als fiktive Realität auf Papier, auf der Leinwand oder mit der Kamera festhält ist er präsent. Er ist dann auch gegenwärtig für die anderen, die unsere individuelle Realität nicht kennen können. Bei den Surrealisten kann man von narzisstischen Gründen ausgehen, da ihr „Ich“ und dessen Analyse im Vordergrund stand. Medem spielt das gleiche durch, jedoch werden bei ihm die Protagonisten analysiert. Er stellt ebenfalls diese Zwischenwelt dar, jedoch nicht auf seine Kosten, d. h. er versucht nicht sein eigenes „Ich“ zu analysieren und analysieren zu lassen. Er stellt uns fiktive Personen vor, die in dieser Zwischenwelt bzw. „absoluten Realität“ ihr Dasein bestreiten. Dabei bedient er sich verschiedener Metaphern für das Unterbewusstsein und wendet Freuds Theorien an. Vielleicht ist es sein nicht erfüllter Wunsch Psychologe zu werden, der ihn auf diesem Weg begleitet.

Der, der etwas aus dem Rahmen fällt, ist Almodóvar, welcher eine Geschichte innerhalb einer Kontinuität erzählt. Es ist auch das einzige Werk, das linear und mit Worten

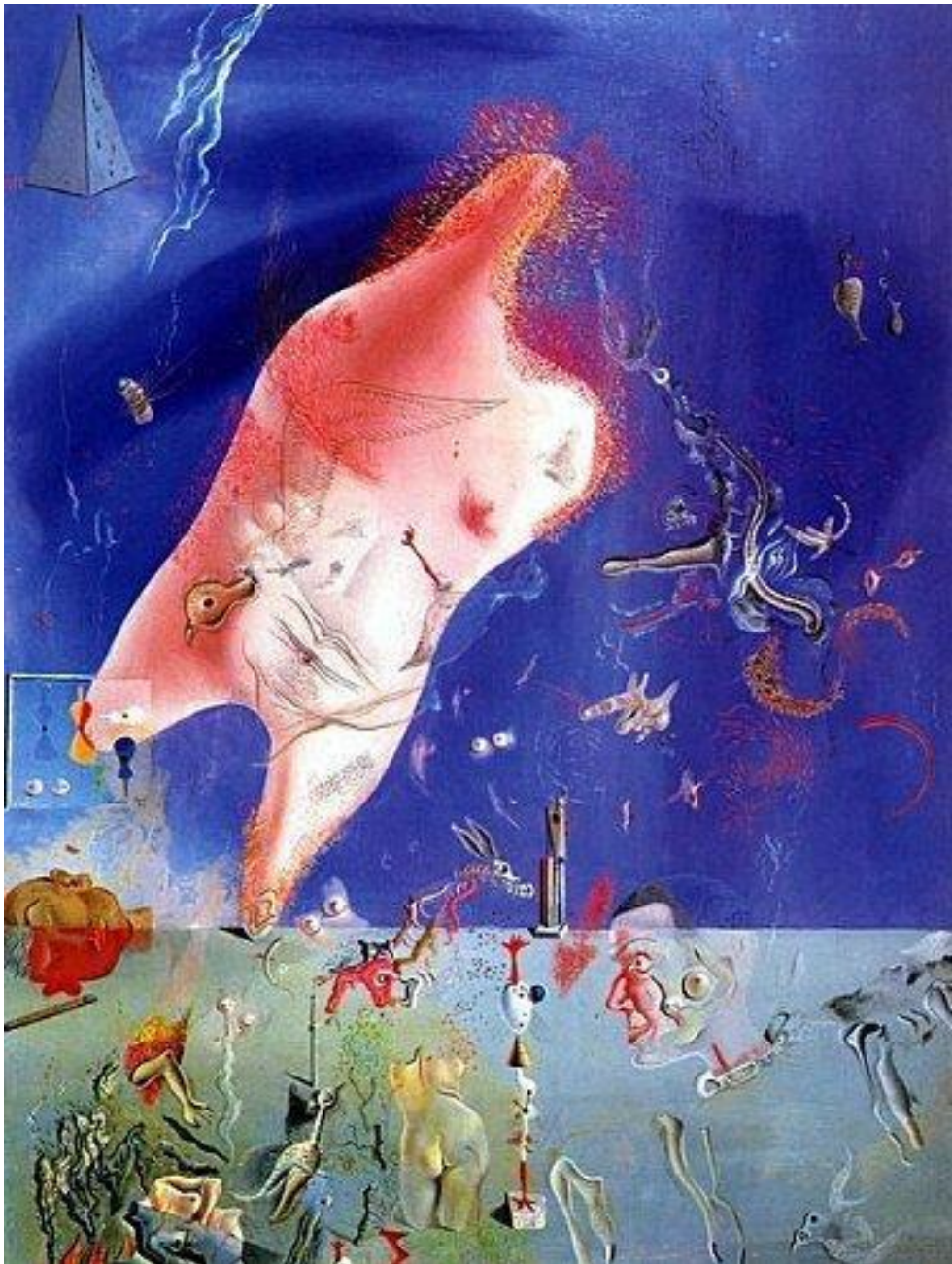
einfach nacherzählt werden kann. Jedoch haben wir die Intermedialität und die Thematik des Unterbewusstseins auch in seinem Film. Es ist keine Hypnose und auch nicht der Schlaf, der in diesem Zusammenhang thematisiert wird. Das Koma ist hier der Hauptbestandteil des Films. Jedoch nimmt das Koma als Stufe vor dem Tode und grosser Bruder des Schlafes und der Hypnose eine wichtige Stelle in dieser Riege der Bewusstheitszustände ein. Am Anfang und am Ende des Werkes visualisiert der Regisseur anhand zweier Ballettstücke das Unterbewusstsein und den Traumzustand. Es sind immer Frauen, die bei ihm in diesem Zustand sind. Bei Freud haben wir gesehen, dass das Passive eher durch das Weibliche gekennzeichnet werde. Der Traumzustand ist passiv, aber gleichzeitig auch aktiv. Die Tänzerinnen befinden sich aktiv in einem Passivzustand. Auch der Traum wird durch eine Metapher für das Unterbewusstseins eingeleitet, aber ausser diesen Tatsachen ist die Geschichte nicht surreal wie bei den anderen Beispielen. Bei *Hable con ella* ist es der bewusste Tagtraum, den Benigno lebt. Seine Wunschphantasie ist für ihn die Realität. Der Punkt, welcher zur endgültigen Realisierung seines Tagtraums führt, ist jener an dem alles zusammenbricht. Dieser Punkt ist der, an dem er sich mit Alicia sexuell vereinigt. Dies wird nicht explizit gezeigt, doch wir wissen, dass dies beim Einschub des Stummfilms geschieht. Bei Merleau-Ponty haben wir erfahren, dass der Punkt, der Irrationales und Rationales vereinigt, als stumm charakterisiert werden könne. Deshalb auch die Wahl des Stummfilms als Metapher für die Einführung der individuellen Realität des Benigno in die reale Wirklichkeit.

Was alle Werke gemein haben ist die Bedeutung des Auges. Das Auge als Wahrnehmungsorgan der Realität und das innere Auge als Organ des inneren Seelenlebens. Auffallend ist, dass das innere Auge bei allen Beispielen als das wichtigere Organ behandelt wird. Das äussere Auge wird ausser Gefecht gesetzt, so dass sich das Innere frei entfalten kann. Das Auge als äusseres Wahrnehmungsorgan ist wie ein Filter, dass uns gewisse Dinge vorenthalten kann. Mit geschlossenen Augen jedoch sehen wir alles, denn dann ist nur das innere Auge aktiv. Dieses steht nicht unter unserer bewussten Kontrolle, deshalb sehen wir mehr und vor allem sind wir unserem Innenleben auf diese Weise näher. Bei Almodóvar sagt der Arzt, dass das Öffnen des Auges bei einem Komapatienten nichts zu bedeuten habe, es sei nur ein mechanischer

Akt.³⁵³ Vieles, dass wir sehen und erleben, nehmen wir also durch einen Filter auf, jedoch ist unser inneres Auge immer aktiv, da es vom Unterbewusstsein dirigiert wird. Das, was wir also ungefiltert aufnehmen wird uns erst vorgeführt, wenn wir das äussere Auge schliessen. Diesen Vorgang haben alle Beispiele gemein: Ob nun das Auge durchgetrennt wird, die Brille abgesetzt wird, oder die Hypnose das äussere Auge schliesst, spielt keine Rolle

Der Traum ist also Sujet, Darstellungsmittel und Mittel zum Zweck zugleich. Er verfrachtet uns in eine Zwischenwelt, in der sich sämtliche Grenzen, ob nun zeitliche oder auch räumliche, aufgelöst haben. Diese Besonderheiten wurden mit technischen Mitteln und mit Hilfe der Intermedialität in die fiktive Realität, in die illusorische Wirklichkeit der Kunst übersetzt. Die Kunst, die Malerei, Film und Literatur umfasst, ist das Organ der individuellen Realität und damit der Dolmetscher des inneren Auges. Wie kann man diese Zwischenwelt zwischen Phantasie und Realität, einer realen und zugleich irrationalen Welt bzw. psychischen Realität besser darstellen, als durch den visualisierten Traum?!

³⁵³ Film 35:00



Cenicientas

Salvador Dalí 1927/28

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Portrait de Luis Buñuel

Salvador Dalí 1924

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Bibliographie

1. Adamowicz, Elza: Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art. Éditions l'Age d'Homme. Lausanne 2004.
2. Alt, Peter-André: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. C. H. Beck. München 2002.
3. Barck, Karlheinz Barck/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Reclam Leipzig 1990.
4. Bazin, André: ¿Qué es el cine? Ediciones Rialp, S. A. Madrid 2008.
5. Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hrsg.): Sie wollen eben sein, was sie sind nämlich Bilder... Anschlüsse an Chris Marker. Königshausen & Neumann. Würzburg 1999.
6. Buñuel, Luis: Mi ultimo suspiro. Random House Mondadori, S. A. Segunda edición. Barcelona 2009.
7. Büchschütz, Bernhard in: Traum und Traumdeutung im Alterthume: Elibron Classics 2006.
8. Dali, Salvador: Diario de un genio. Fábula Tusquets Editores. 7ª Edición. Barcelona 2008.
9. Dalí, Salvador: El mito trágico de "El Ángelus" de Millet. Fabula Tusquets Editores. Barcelona 2006.
10. De Unamuno, Miguel: Del sentimiento trágico de la vida. Espasa Libros. S. L. U. Madrid 2011.
11. Edwards, Gwynne: Lorca, Buñuel, Dali. Forbidden Pleasures and Connected Lives. I.B. Tauris & Co Ltd. London 2009.
12. Eickhoff, F.-W. in: Sigmund Freud. Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen. Fischer Verlag, 11. Auflage. Frankfurt am Main 2009.
13. Ergez, Bige: Traum und Realität im Schaffen von Alejandro Amenábar. Nordenstadt 2006.
14. Ermann, Michael: Psychoanalyse in den Jahren nach Freud: Entwicklungen 1940-1975. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2009.
15. Etxebeste Gómez, Zigor: Julio Medem. Cátedra. Madrid 2010.

16. Everling, Wolfgang: Salvador Dalí als Autor, Leser und Illustrator: Zusammenhang von Texten und Bildern. Königshausen & Neumann. Würzburg 2007.
17. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Hamburg 2010.
18. Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Hamburg 2010.
19. Gaillemin, Jean-Louis: Dali. Le Grand Paranoïaque. Gallimard. Paris 2004.
20. Gantet, Claire: Der Traum in der frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York 2010.
21. Gantner, Joseph: Goya - der Künstler und seine Welt. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1974.
22. García Lorca, Federico: Así que pasen cinco años. Cátedra. Sexta Edición. Madrid 2006.
23. García Lorca, Federico: El sueño de la vida / El público. Alianza Editorial. Madrid 2009.
24. García Lorca, Federico: Poesía completa II. Random House Mondadori S. A. Barcelona 2003.
25. Gasser, Reinhard: Nietzsche und Freud. De Gruyter. Berlin 1997.
26. Gödde, Christoph / Lonitz, Henri (Hrsg.): Adorno W., Theodor: Sueños. Tres Cantos 2008.
27. Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1998.
28. Holguín, Antonio: Pedro Almodóvar. Cátedra. Madrid 2006.
29. Haubl, Rolf/Habermars, Tillmann (Hrsg.): Freud neu entdecken. Ausgewählte Lektüren. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2008.
30. Irvada, Araceli / de Lorenzo Álvarez, Elena / Ruiz de la Peña, Álvaro: Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901 – 2001). Actas del congreso celebrado en Oviedo (12. – 16. de noviembre de 2001). Universidad de Oviedo. Oviedo 2002.
31. Körner, Jürgen/Krutzenbichler, Sebastian (Hrsg.): Der Traum in der Psychoanalyse. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2000.

32. Leyra, Ana María: De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia. Editorial Fundamentos. Madrid 2006.
33. Maurer Queipo, Isabel / Rissler-Pipka, Nanette: Dalís Medienspiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten. Transcript Verlag. Bielefeld 2007.
34. Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Werke in drei Bänden. München 1954, Band 1, S. 1098-1099.
35. Nietzsche, Friedrich: Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie. Alianza Editoria. Madrid 2011. (Übers. v. Andrés Sánchez Pascual).
36. Perez Andujar, Javier: Salvador Dalí. A la conquista de lo irracional. Algaba Edicions. Madrid 2003.
37. Piechotta, Hans-Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa: Formationen der literarischen Avantgarde, Westdeutscher Verlag. Bd.2. Opladen 1994.
38. Ponty-Merleau, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. (Phb 530). Felix Meiner Verlag. Hamburg 2003.
39. Riepe, Manfred: Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs. Transcript Verlag. Berlin 2004.
40. Rodriguez, Marie-Soledad: Le cinéma de Julio Medem. Paris 2009.
41. Sánchez Vidal, Augustin in: Coloquio Hispano – Francés: Valoración actual de la obra de Garcia Lorca. Editorial de la Universidad de Complutense. Madrid 1988.
42. Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, C. H. Beck Verlag, München 2006.
43. Schneede, Uwe M. Die Kunst der klassischen Moderne. Verlag C. H. Beck. München 2009.
44. Sieber, Harry (Hrsg.): Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares II. Cátedra. Madrid 2009.
45. Un perro andaluz ochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí. La Fábrica Editorial. Madrid 2009.

46. Viergutz, Corinna/Holweg, Heiko: "Kassandra" und "Medea": Christa Wolf: utopischen Mythen im Vergleich. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg 2007.
47. Wiegand H., Michael, (Hrsg): Schlaf & Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie. Schattauer GmbH. Stuttgart 2006.
48. Zurián, Fran A. / Vázquez Varela, Carmen (Hrsg.): Almodóvar. El cine como pasión. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.

Filmographie:

1. Almodóvar, Pedro: Hable con ella. El Pais – todo Almodóvar. 2004.
2. Buñuel, Luis: Un perro andaluz
3. http://www.youtube.com/watch?v=DREePfBA_ik
4. Medem, Julio: Caótica Ana. 2007.
5. Medem, Julio: Los amantes del círculo polar. 1998.
6. Medem, Julio: Las seis en punta
<http://vimeo.com/303570>

Internetquellen:

1. Internetauftritt der Forschungsgruppe an der Universität zu Siegen:
<http://www.fk615.uni-siegen.de/de/teilprojekt.php?projekt=B1>
(15. April 2011).
2. Interview mit Julio Medem zum Filmstart von Room in Rome am 21. Januar 2009 im Hotel Oscar, Madrid.
http://www.youtube.com/watch?v=_OL8IW6ITf0
(03. Oktober 2011).
3. Onlineartikel der Uni Konstanz:
<http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Roloff.htm>
(15. April 2011).
4. Seminar-Reader: Das Spiegelstadium/Jaques Lacan
<http://www.hjlenger.de/reader/LacanReader1.pdf>
(24. Oktober 2011)