

Inszenierungen des Traumerlebens
**Fiktionale Simulationen des Träumens in
deutschsprachigen Erzähl- und Dramentexten
(1890 bis 1930)**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von

Laura Bergander, Magistra Artium (M. A.)

geboren am 9. Juni 1985 in Berlin

2016

Gutachter:

1. Prof. Dr. Stefan Matuschek (Friedrich-Schiller-Universität Jena)
2. PD Dr. Stephan Pabst (Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Vorsitzender der Promotionskommission: Prof. Dr. Lambert Wiesing (Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Februar 2017

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Annäherung an das Phänomen des Traumerlebens in der Literatur – thematischer Zugang, Fragestellungen, methodische Vorgehensweise	1
I Systematischer Teil – Traumerleben als Natur- und Kulturphänomen	15
1 Naturphänomen Traum und empirisches Traumerleben	15
2 Schwellenabgrenzungen: Vom Natur- zum Kulturphänomen Traum	21
2.1 Kategorialer Abstand und ontologischer Traumdiskurs	21
2.2 Traum – Literatur: Analogiebildungen und Schnittpunkte	28
II Historischer Teil – Ästhetische Entdeckung des Traumes seit dem 18. Jahrhundert	42
1 Der Traum im Zeitalter der Aufklärung	44
1.1 Zwischen Desinteresse, Faszination und Gefahr: Philosophischer Traumdiskurs, Populäraufklärung, Anthropologie, Erfahrungsseelenkunde	44
1.2 Siegeszug der Einbildungskraft: Traumdarstellungen von Johann Gottlob Krüger und Georg Christoph Lichtenberg	49
2 Traumdiskurse seit den 1790er Jahren	57
2.1 Jean Paul und die poetologische Entdeckung des Traumes	57
2.2 Diskursives Umfeld: Naturphilosophie, Traum als Natursprache und animalischer Magnetismus	65
3 Vom „wachen Träumen“ zum Kontrollverlust und zurück: Literarische Darstellungen des Traumerlebens aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	72
3.1. Novalis' Traum von der blauen Blume in <i>Heinrich von Ofterdingen</i> (1802)	72
3.2. Kreatürliche Abgründe in E.T.A. Hoffmanns <i>Die Bergwerke zu Falun</i> (1819)	91
3.3. Die Heimkehrträume in Gottfried Kellers <i>Der grüne Heinrich</i> (1854/55)	100
III Fiktionale Simulationen des Träumens in Erzähltexten von 1890 bis 1930	111
1 Wien um 1900: Diskursives Umfeld und Verschiebungen des literarischen Systems	111
1.1 Durchdringung von Traum und Wirklichkeit, Psychologisierung und Traumdiskurs	111
1.2 Konsequenzen für das Erzählen	118
2 Der Traum als Bewusstseinslabyrinth in Richard Beer-Hofmanns <i>Der Tod Georgs</i> (1900)	126
3 Träume im Werk Hugo von Hofmannsthal	142
3.1 Unentschiedenes, Unaufgelöstes, Uneindeutiges – Traumerleben bei Hofmannsthal	142
3.2 „Die Ökonomie der Träume“: <i>Andreas oder Die Vereinigten</i> (Fragment, 1912)	153

4 Facetten des Traumerlebens im Erzählwerk Arthur Schnitzlers	169
4.1 Schnitzlers kritische Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse	169
4.2 Das Traumtagebuch	175
4.3 Rhetorik der Traumarbeit in <i>Frau Berta Garlan</i> (1900)	181
4.4 <i>Der Weg ins Freie</i> (1908)	193
4.5 Traum und Wahn in <i>Flucht in die Finsternis</i> (1912–17/1931)	209
4.6 Traumdarstellung im Kontinuum des inneren Monologs in <i>Fräulein Else</i> (1924)	220
4.7 Traumerleben eines Ich-Erzählers in <i>Der Sekundant</i> (1927/1931)	236
5 Aspekte der Traumgestaltung bei Thomas Mann	245
5.1 Auseinandersetzung mit traditionellen Traum-Topoi in frühen Prosastücken: <i>Der Kleiderschrank</i> (1899)	245
5.2 Träume in <i>Der Tod in Venedig</i> (1911) und <i>Der Zauberberg</i> (1924)	249
IV Traum und Drama	264
1 Systematische Vorüberlegungen	264
2 Historischer Überblick über Ansätze für szenische Traumdarstellungen [u.a. J. W. Goethe, <i>Egmont</i> ; H. v. Kleist, <i>Käthchen von Heilbronn</i> , <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> ; Urtypus des Traumdramas: F. Grillparzer, <i>Der Traum ein Leben</i>]	274
3 Erscheinungsformen des Traumdramas (1890–1920)	293
3.1 Arthur Schnitzler: <i>Alkandis Lied</i> (1890), <i>Die Frau mit dem Dolche</i> (1902)	293
3.2 Gerhart Hauptmann: <i>Elga</i> (1896), <i>Hanneles Himmelfahrt</i> (1893)	299
3.3 Ferdinand Bronner: <i>Neues Leben</i> (1902)	308
3.4 Traumeinlagen in unterhaltend-populärer Dramatik	313
3.4.1 Ludwig Fulda: <i>Schlaraffenland</i> (1900), <i>Die Richtige</i> (1918)	313
3.4.2 Richard Dehmel: <i>Michel Michael</i> (1911), <i>Fitzebutze</i> (1907)	319
3.4.3 Paul Apel: <i>Hans Sonnenstößers Höllenfahrt</i> (1911)	323
4 Versuch zur Verabsolutierung des Traumes auf der Bühne: Traumspiel und expressionistisches Stationendrama	330
4.1 August Strindberg: <i>Ein Traumspiel</i> (1902)	331
4.2. Traumspiel als Stationendrama. Ernst Toller: <i>Die Wandlung</i> (1919)	344
Inszenierungen des Traumerlebens als fiktionale Weltentwürfe	351
Siglen-Verzeichnis	359
Bibliographie	361

Vorwort

Meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Stefan Matuschek danke ich herzlich für die engagierte Betreuung der vorliegenden Arbeit, für seine konstruktive Kritik, für viele Ratschläge und anregende Gespräche. Herrn PD Dr. Stephan Pabst danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Die Arbeit wurde gefördert durch ein Promotionsstipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung. Dem vielfältigen Seminarprogramm und den Treffen mit der Berliner KAS-Hochschulgruppe verdanke ich viele wertvolle Impulse.

Meiner Familie und meinen Freunden, insbesondere G. Bergander, O. Eckert, Th. Gehring und D. Beyer, danke ich dafür, dass sie mich stets ermutigt und durch ihr Interesse unterstützt haben.

Freiburg im Breisgau, im Februar 2017

Laura Bergander

Annäherung an das Phänomen des Traumerlebens in der Literatur – thematischer Zugang, Fragestellungen, methodische Vorgehensweise

Ich hatte, ehe ich einschlief, meine Betrachtung über das Träumen.
Es ist doch eine eigene Sache damit, sprach ich bey mir selbst,
daß man im Traume eine Welt sehen kann, die doch gar nicht ist,
und die vielleicht gar nicht möglich ist. [...]
Es ist wohl wahr, daß die Träume ein Werk der
Einbildungskraft sind, allein wie macht es diese Schöpferin,
wenn sie dergleichen [...] aushecket? Wenn es nur angienge [sic],
daß man zugleich wachte und träumte, so könnte man
doch vielleicht einmahl hinter die Schliche der Seele kommen.
(Johann Gottlob Krüger: *Träume*, 1754)¹

Während des Träumens alles als real zu empfinden, sei es auch noch so absurd und abwegig, gehört zu den menschlichen Grunderfahrungen aller Zeitalter und Weltregionen. Nach dem Erwachen erstaunt zu realisieren, dass alles zuvor Erlebte nur ein Traum war, ist ein überindividuelles Phänomen, das die Menschheit seit Jahrtausenden beschäftigt. Im Nachhinein irritieren die Erinnerungen an das Fremde oder faszinierend Rätselhafte der Traumerscheinungen. Woher stammen die Gebilde des Traumes – und bedeuten sie etwas? Die Erklärungsansätze reichen dabei von einer Abwertung des Traumes als sinnentleertes Hirngespinnst bis hin zur Würdigung, der Traum sei Ausdruck menschlicher Imaginationskraft und kreativen Schöpfungsvermögens.

Der Traum ist zweifellos ein Schlüsselphänomen der Kulturanthropologie: Die kulturelle Auseinandersetzung mit ihm in Malerei, Musik, Film und Literatur ist von unüberschaubarer Fülle und umfasst vielfältige Dimensionen. Ein spezieller Aspekt betrifft seine substantielle Ungreifbarkeit: Während des Träumens ist ein rationales Erfassen nicht möglich. Nach dem Erwachen sind meist nur noch Bruchstücke des Traumes abrufbar und auch diese Erinnerungsfragmente verflüchtigen sich bald. Diese phänomenologische Unzugänglichkeit kriert zugleich den faszinierend-fremdartigen Reiz der Träume.

Mit verschiedenen Techniken versuchen Künstlerinnen und Künstler verschiedenster Epochen, in kreativen Annäherungen die flüchtigen Erinnerungen an Träume zumindest in Um-

1. Johann Gottlob Krüger: *Träume*. Halle: Hemmerde 1754. S. S. 653, 654.

rissen *a posteriori* zu skizzieren oder schriftlich festzuhalten: ob Albrecht Dürer mit seinem berühmten Aquarell *Traumgesicht* aus dem Jahr 1525, in dem er seinen Albtraum von herabstürzenden gigantischen Wassersäulen mit lasierenden Wasserfarben zu Papier brachte, oder die surrealistische Künstlerin Meret Oppenheim, die mithilfe von Notaten jahrzehntlang ihre Träume dokumentierte.

Eine besondere Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Traumphänomen bilden fiktionale literarische Darstellungen, die einen Traum nicht im Nachhinein erzählen und aus der Rückschau zusammenfassen, sondern sein momentanes Erleben fiktiv simulieren: literarische Fingierungen des Traumerlebens. Besonders zur Zeit der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert entstehen immer mehr Texte, in denen in literarischen Inszenierungen des Traumerlebens der mimetische Anspruch erkennbar wird, das intensive Erleben während des Träumens in Textform zu bannen. Es sind literarische Träume, die – oftmals scheinbar unvermittelt – vom Leser quasi *in actu* miterlebt werden können. Je unmittelbarer die Darstellung in diesen Textpassagen angelegt ist, desto geringer ist die Distanz, desto mehr werden die sinnlichen Vorstellungsqualitäten angesprochen und eine imaginative Teilnahme des Lesers am Traum herausgefordert.

Werden Träume derart literarisch inszeniert, so drängen sich folgende Fragen auf: Steht hinter einigen Texten womöglich der Versuch, den besonderen Bewusstseinszustand während des Träumens in Sprache zu übersetzen? Vermag es die Literatur, die spezifische Erlebnisweise während des Träumens ästhetisch zu gestalten? Inwiefern wird dabei ein ontologisches Vexierspiel zwischen Traum und Realität inszeniert? Bergen diese Texte ein ästhetisches Innovationspotential?

Innerhalb eines fiktionalen literarischen Textes wird ein Traum zur erzählerischen Realität, gleichrangig neben anderen Schilderungen der fiktionsinternen Realitätsebene. Paradoxerweise erlangt die absolut subjektive Sphäre des Träumens in einem Erzähltext dadurch den Anschein der Objektivität. Kaum ein anderes Sujet als die Darstellung des Traumerlebens unterstreicht das besondere Privileg der narrativ vermittelten Fiktion zur Innenweltdarstellung, wie es erstmals Käte Hamburger in *Logik der Dichtung*² herausgearbeitet hat. Litera-

2. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. 4. Aufl. Stuttgart: Klett 1994. Besonders S. 73.

rische Träume sind somit besonders „geeignet, auf das grundsätzliche Potenzial des Literarischen zu verweisen“.³ Durch die privilegierten Möglichkeiten der narrativ vermittelnden Fiktion zur Innenweltdarstellung gestalten sich Inszenierungen des Traumerlebens als ein scheinbar unverfälschter Einblick in das gedankliche Innenleben einer Figur; denn der Traum gilt spätestens seit Freuds psychoanalytischen Studien als ein Bereich, in dem sich die Psyche assoziativ, vom Wachdenken weitgehend unbeeinflusst und ungefiltert entfaltet. Die Literatur vermag es, „ein *fremdes* Ich (von anderen) *beobachten* zu lassen“.⁴ Dies steht in direktem Zusammenhang mit einem weiteren Aspekt, der kennzeichnend für diese besondere Traumdarstellungsweise ist: Innerhalb der Literatur sind die empirischen Grenzen überschreitbar, da hier ein Traum wahrgenommen und erst dadurch überhaupt wiedergegeben werden kann. Das fingierte Traumerleben inszeniert damit die Überwindung einer in der Empirie aporetischen Situation: einen Traum gleichzeitig erleben, festhalten und vermitteln zu können.

Wird der Traum in seiner phänomenologischen Ungreifbarkeit im Rahmen der literarischen Fiktion versprochen, wird er durch diese Transformation automatisch zum „Kulturphänomen“, bei dessen „Artikulation kulturelle Muster“ vorherrschen.⁵ Das Phänomen des fingierten Traumerlebens in der Literatur ist eng verknüpft mit der „interdependence of narrative realism and the mimesis of consciousness“,⁶ denn die neuen Darstellungsweisen des fiktionalen Traumerlebens entstehen in relativer Abhängigkeit zur Entwicklung literarischer Darstellungsmöglichkeiten zur Innenweltdarstellung im Laufe des 19. Jahrhunderts. Diese Sonderform der Traumdarstellung korreliert mit der Erzähltechnik und den ästhetischen Verfahrensweisen, über die eine Epoche verfügt; oder, in Bezug auf die Umsetzung als Drama, mit den dramatischen Konventionen und bühnentechnischen Möglichkeiten. Maßgeblich beteiligt

3. Christiane Solte-Gresser: „Alptraum mit Aufschub“. Ansätze zur Analyse literarischer Traumerzählungen“. In: Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart. Hrsg. von Susanne Goumegou u. Marie Guthmüller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 239–262. Hier S. 252.

4. Ursula Renner: „Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers ‚Lieutenant Gustl‘“. In: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 31–52. Hier S. 35. Hervorhebungen im Original.

5. Hans-Walter Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung und Traumtheorien in Pietismus, Aufklärung und Romantik. Habil. masch. Bayreuth 2000. S. 1, 2.

6. Dorrit Cohn: Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: University Press 1978. S. 8.

sind damit die sich entwickelnden grundsätzlichen nachahmenden Abbildungsmöglichkeiten von Bewusstseinsvorgängen in der Literatur. In welcher Weise wirkt es sich begünstigend auf die Inszenierung von frei fingierten Traumwelten aus, wenn der „Kontrollverlust“ zunehmend rehabilitiert wird und „schließlich als Befreiung zum wahren Sein und als notwendige Bedingung für die Entstehung wahrer Kunst“⁷ erscheint?

Außerdem bestehen Abhängigkeiten bezüglich des außerliterarischen Wissens über den Traum, inwiefern diesem eine Bedeutung oder Sinnhaftigkeit zugeschrieben wird und welche Lehrmeinung über die Entstehung der Traumbilder vorherrscht. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass insbesondere Literatur sich durch „Eigenständigkeiten und Eigengesetzlichkeiten [...] von anderen Teilsystemen des Gesamtsystems Kultur unterscheidet“.⁸ Charakteristisch dafür sind Texte, in denen dem Traum Funktionen zukommen und Wirkmechanismen zugeschrieben werden, die frappierend über das Wissen der Zeit hinausgehen. Dieser Aspekt betrifft die Bedeutung der Literatur als Erkenntnismedium, respektive das erfahrungsgeleitete Wissen der Literatur.

Mit der vorliegenden Arbeit soll erstmals der Versuch einer systematischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des literarisch fingierten und simulierten Traumerlebens gewagt werden.

Forschungsstand

Ausgangspunkt der Arbeit ist die Konzentration auf eine spezifische Form der Traumdarstellung. Bisher hat man sich vereinzelt damit befasst, diverse Formen der literarischen Traumpräsentation zu unterscheiden, wobei die Modelle von der jeweilig übergeordneten Fragestellung abhängen und in ihrer Terminologie tendenziell differieren. Stefanie Kreuzer⁹ unterscheidet in ihrer interdisziplinären Arbeit konzeptionell zwischen drei Graden der Markiertheit: zwischen eindeutigen Traumdarstellungen, Darstellungen, in denen unsichere

7. Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts“. In: Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Beiträge zur Geschichte des Schlags in der Moderne. Hrsg. von Hannah Ahlheim. Frankfurt: Campus New York 2014. S. 51–72. Hier S. 53.

8. Manfred Engel: „Der literarische Traum im Spätrealismus am Beispiel Conrad Ferdinand Meyers“. In: Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst. Hrsg. von Monika Ritzer. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 73–92. Hier S. 73.

9. Stefanie Kreuzer: Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst. Paderborn: Fink 2014.

Grenzen zwischen Traum- und Wachwelten etabliert werden und autonomen Traumdarstellungen. Christine Steinhoff¹⁰ schlägt eine Klassifizierung in Figurentraum, Traumreflexion, Traumanalogie und Traumeinkleidung vor. Walter Schönau unterscheidet wiederum grundsätzlich den Traumbericht vom Traumerlebnis, „an dem (in der personalen Erzählsituation) mittels der Innensicht dann der Leser unmittelbar teilnehmen kann“.¹¹ Während sich im Bereich der Erzählliteratur aufgrund der unterschiedlichen Untersuchungskriterien noch keine einheitliche Systematik von Traumdarstellungen durchgesetzt hat, fällt die Unterteilung im Bereich Dramatik eindeutiger aus. Bezogen auf Träume im Drama klassifiziert Martin Stern¹² drei Arten, und zwar Traumbericht, szenische Traumeinlage und Traumspiel.

Das Thema Traum in der Literatur ist durch die Fülle von literarischen Texten, die von ihm handeln, in seiner Gesamtheit ein kaum zu überschauender Komplex. Erahnbar wird dies anhand diverser Anthologien, die unter jeweils verschiedenen Aspekten Traumtexte vereinen: Europäische Traumerzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts versammelt beispielsweise Wolfram Mauser,¹³ während Manfred Gsteiger¹⁴ in seinem Sammelband zu Träumen epochen- und kulturübergreifend vorgeht und Ignaz Jezower eine umfassende Anthologie von Traumberichten historischer Persönlichkeiten, Dichter und Denker zusammenstellt.¹⁵

Eine Vielzahl von Bänden vereint die Träume einzelner Autoren.¹⁶ Häufig sind auf Einzelwerke oder Autoren konzentrierte Untersuchungen vertreten, die sich mit der inhaltlichen

10. Christine Steinhoff: Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Würzburger wissenschaftliche Schriften 645). S. 19.

11. Walter Schönau: „Erdichtete Träume. Zu ihrer Produktion, Interpretation und Rezeption“. In: Literaturpsychologische Studien und Analysen. Hrsg. von Walter Schönau. Amsterdam: Rodopi 1983 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 17). S. 40–68. Hier S. 44. Die als letzte genannte Kategorie trifft am ehesten auf den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit zu.

12. Martin Stern: „Vom Traum im Spiel zum Traumspiel. Dramaturgien des Träumens zwischen Aeschylus und Brecht“. In: Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004. Hrsg. von Peter Csobádi. Salzburg: Müller-Speiser 2006. S. 13–21. Hier S. 13.

13. Wolfram Mauser (Hrsg.): Geträumte Welten. Traumerzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts. München: Winkler 1987.

14. Manfred Gsteiger (Hrsg.): Träume in der Weltliteratur. Zürich: Manesse 1999.

15. Ignaz Jezower (Hrsg.): Das Buch der Träume. Berlin: Ullstein 1987.

16. Z.B. Burkhardt Lindner (Hrsg.): Walter Benjamin. Träume. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008; Gasparo Giudice (Hrsg.): Franz Kafka. Träume. „Ringkämpfe jede Nacht“. Frankfurt a. M.: Fischer 1993; Peter M. Braunwarth u. Leo A. Lensing (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Träume. Das Traumtagebuch 1875–1931. Göttingen: Wallstein 2012.

Dimension der Traumdarstellungen u. a. bei Jean Paul,¹⁷ Novalis,¹⁸ Heinrich Heine,¹⁹ E. T. A. Hoffmann,²⁰ Arthur Schnitzler,²¹ Franz Kafka,²² Thomas Mann²³ und Ingeborg Bachmann²⁴ befassen. Für den Bereich Dramatik existieren Überblicksdarstellungen²⁵ über Träume auf der Theaterbühne. Eine weit gefasste Übersicht über die Verwendung des Traummotivs in der Literatur bietet Elisabeth Frenzel.²⁶ Besonders die Epoche der Romantik steht im Zentrum früher monographischer Arbeiten: Oft zitiert wurde Béguius *Traumwelt und Romantik*,²⁷

17. Z. B. John William Smeed: *Jean Paul's Dreams*. London: Oxford University Press 1966; Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst“. *Traumtheorie und Traumaufzeichnung bei Jean Paul*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 35/36 (2000–01). S. 93–113; Monika Schmitz-Emans: „Redselige Träume. Über Traum und Sprache bei Jean Paul im Kontext des europäischen Romans“. In: *Traum-Diskurse der Romantik*. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christiane Leiteritz. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 4). S. 77–110.

18. Manfred Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“. *Novalis' Theorie und Poetik des Traums zwischen Aufklärung und Hochromantik*. In: *Novalis und die Wissenschaften. Vorträge der 1. Fachtagung der Internationalen Novalis-Gesellschaft*. Hrsg. von Herbert Uerlings. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 143–168.

19. Monika Tempian: „Ein Traum, gar seltsam schauerlich...“. *Romantikerbschaft und Experimentalpsychologie in der Traumdichtung Heinrich Heines*. Göttingen: Wallstein 2005.

20. Inge Stegmann: *Deutung und Funktion des Traumes bei E. T. A. Hoffmann*. Diss. Universität Bonn 1973; Helmut Pfotenhauer: „Gesichte an den Rändern des Traumes. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Halbschlafbilder“. In: *Traum-Diskurse der Romantik*. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christine Leiteritz. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 4). S. 197–216.

21. Valeria Hinck: *Träume bei Arthur Schnitzler (1862 bis 1931)*. Diss. Köln 1986 (= *Kölner medizinhistorische Beiträge* 43); Michaela L. Perlmann: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München: Fink 1987 (= *Münchener germanistische Beiträge* 37).

22. Manfred Engel: „Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne“. In: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. Hrsg. von Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez 1998 (= *Filmstudien* 9). S. 233–262.

23. Gisela Bensch: *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder*. Göttingen: V & R unipress 2004.

24. Christine Steinhoff: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= *Würzburger wissenschaftliche Schriften* 645).

25. Ella Sartorius: *Der Traum und das Drama*. München: Max Hueber 1936 (= *Wortkunst. Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte* 11); Robert Stern: *Der Traum im modernen Drama*. Diss. masch. Wien 1950; Karl Pestalozzi: „Der Traum im deutschen Drama“. In: *Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*. Hrsg. von Theresa Wagner-Simon u. Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. S. 81–101; Peter Csobádi (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004*. Salzburg: Müller-Speiser 2006; Theresia Birkenhauer: „Repräsentationen von Träumen, Repräsentationen des Theaters“. In: Theresia Birkenhauer. *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*. Hrsg. von Barbara Hahn u. Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 2008. S. 190–205.

26. Elisabeth Frenzel: „Weissagung, Vision, voraussagender Traum“. In: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. Aufl. Stuttgart: Kröner 1999. S. 802–830.

27. Albert Béguius: *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs*. Hrsg. von Peter Grotzer. Bern, München: Francke 1972 (zuerst 1937).

später folgte Paula Ritzlers Monographie zum *Traum in der deutschen Romantik*.²⁸

Besonders seit den 1990er Jahren dominieren Arbeiten mit kulturgeschichtlichem Zuschnitt, die den wissenspoetologischen Traumdiskurs im Spiegel bestimmter Epochen und Gattungen beleuchten. Das Spektrum der Untersuchungen reicht dabei von der Antike²⁹ über Mittelalter und Renaissance,³⁰ Aufklärung³¹ und Romantik³² bis zum 20. Jahrhundert.³³ Seit den 90er Jahren lässt sich zudem eine Annäherung an literarische Träume unter dem Aspekt „Literatur und Wissen“ beobachten. Exemplarisch hierfür sind die zahlreichen Aufsätze von Manfred Engel zu Traumtheorien im 18. und 19. Jahrhundert.³⁴ Den Versuch einer chronologisch umfassenden Überblicksdarstellung lieferte Peter-André Alt mit *Der Schlaf der Vernunft. Litera-*

28. Paula Ritzler: *Der Traum in der deutschen Romantik*. Bern: Paul Haupt 1943.

29. Laura Hermes: *Traum und Traumdeutung in der Antike*. Zürich, Düsseldorf: Artemis und Winkler 1996.

30. Z.B. Claire Gantet: *Der Traum in der frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin u.a.: De Gruyter 2010; Rudolf Hiestand (Hrsg.): *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf: Droste 1994.

31. Manfred Engel: „Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur“. In: *Scientia Poetica* 2 (1998). S. 97–128; Bernard Dieterle u. Manfred Engel (Hrsg.): *The Dream and the Enlightenment. Le Rêve et les Lumières*. Paris: Champion 2003 (= *Études internationales sur le dix-huitième siècle/ International Eighteenth-Century Studies* 7); Benjamin Sprech: „Der Traum als Laboratorium. Traumerzählungen der Aufklärung zwischen Literatur und Experiment“. In: *Es ist nun einmal zum Versuch gekommen. Experiment und Literatur I. 1580–1790*. Hrsg. von Michael Gamper, Martina Wernli u.a. Göttingen: Wallstein 2009. S. 393–414.

32. Peter-André Alt u. Christine Leiteritz (Hrsg.): *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 4); Manfred Engel: „Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur. Am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik“. In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt u.a. Tübingen: Niemeyer 2002. S. 65–91; Walter Hinderer: „Wege zum Unbewußten. Die transzendente Naturphilosophie und der Traumdiskurs um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“. In: *Passagen. Literatur – Theorie – Medien. Festschrift für Peter Uwe Hohendahl*. Hrsg. von Manuel Köppen u. Rüdiger Steinlein. Berlin: Weidler 2001. S. 75–91.

33. Martin Stern: „Der Traum in der Dichtung des Expressionismus bei Strindberg, Trakl und Kafka“. In: *Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*. Hrsg. von Theresa Wagner-Simon u. Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. S. 113–132; Nadja Kaltwasser: *Zwischen Traum und Alptraum. Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verlag 2000. Kaltwasser versucht mit ihrer Dissertation einen komparatistischen Überblick über Traumtexte aus dem frühen 20. Jahrhundert, beispielhaft anhand von Texten von Breton, Leiris und Queneau sowie der deutschsprachigen Autoren Heym, Kafka und Kubin; Andrea Kindler: *Die Wirklichkeit des Traumes in der Wiener Moderne. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Traumes in den Werken von Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal*. Diss. masch. Los Angeles 2007. Diese Dissertation ist außerhalb der Bibliothek der Universität of California Los Angeles ausschließlich digital über die Promotionsdatenbank *ProQuest Dissertations & Theses Full Text* einzusehen.

34. Von Manfred Engel sind zahlreiche Publikationen zur Traum-Thematik unter diesem Aspekt erschienen (z.B. oben genannte Aufsätze von 1998 und 2002), sie gehören zu den Referenztexten innerhalb des Forschungsgebietes.

tur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit,³⁵ in der Traumdarstellungen im Zusammenspiel mit der kulturgeschichtlichen Aufarbeitung des historischen Quellenmaterials zum Traumdiskurs reflektiert werden.

Mit dem seit 2015 bestehenden DFG-Graduiertenkolleg *Europäische Traumkulturen* (GRK 2021) an der Universität des Saarlandes werden in den kommenden Jahren umfangreiche neue Erkenntnisse zur Kulturgeschichte sowie zu ästhetischen und poetischen Aspekten von Traumdarstellungen zu erwarten sein.³⁶ Das interdisziplinäre Kolleg ist dabei medienkomparatistisch und philologienübergreifend angelegt. Als umfangreiche Publikation ist dabei Stefanie Kreuzers *Traum und Erzählen* (2014)³⁷ hervorzuheben: eine breit angelegte, typologisch verfahrenende Untersuchung, die nicht nur Traumdarstellungen im engeren Sinne, sondern auch traumhafte sowie auch autonome Traumdarstellungen umfasst – in Literatur, Film³⁸ und Bildender Kunst. Neben Kreuzer vertreten auch Alt, Schmidt-Hannisa und Engel – jeweils in unterschiedlichen Akzentuierungen – die allgemeine Annahme, dass literarischen Traumtexten ein komplexes Wissen über Entstehung und ästhetische Erscheinungsweisen von Träumen inhärent sei. Mit der Arbeit des Graduiertenkollegs wird der generellen Unterrepräsentation von systematischen Untersuchungen zu erzähltheoretischen Fragestellungen, die sich den Erzählstrategien von Traumtexten widmen, Rechnung getragen.

Ein Beispiel für eine weitere Publikation, die sich Träumen in der deutschsprachigen Literatur über die Textebene nähert, ist Richard Wilhelm Bergers postum erschienene Textsammlung *Der träumende Held*.³⁹ Nach wie vor stellt jedoch die gezielte theoretische Auseinandersetzung mit Inszenierungen fiktionaler Traummimesis in deutschsprachigen Erzähl- und Dramentexten ein eklatantes Forschungsdesiderat dar.⁴⁰ Besonders rar gesät sind

35. Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck 2002.

36. Zum Profil, den Beteiligten, den Forschungsschwerpunkten und dem Forschungsprogramm des Graduiertenkollegs Siehe <http://www.traumkulturen.de> (Abrufdatum 15.6.2016).

37. Kreuzer: *Traum und Erzählen* (2014).

38. Mit Matthias Brütschs Dissertation liegt eine systematische Studie zum Traummotiv im Film vor: Matthias Brütsch: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren 2011 (= Zürcher Filmstudien 17).

39. Wilhelm Richard Berger: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*. Hrsg. von Norbert Lennartz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

40. Einen Beitrag aus komparatistischer Perspektive stellt folgender von Susanne Goumegou und Marie Guthmüller herausgegebene Band dar: Susanne Goumegou u. Marie Guthmüller (Hrsg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg:

Untersuchungen zum literarischen Traum in der Literatur der Jahrhundertwende, die über Studien zu einzelnen Autoren hinausgehen.⁴¹ Die in den USA verfasste Dissertation zum Traum in der Wiener Moderne von Andrea Kindler strebt beispielsweise einen sehr weitreichenden Querschnitt zu den Traumanschauungen der Autoren an, um damit auf einer allgemeinen inhaltlichen Ebene den „persönlichen Zweck [des Traumes] innerhalb ihres Welt-, Selbst- und Kunstverständnisses“⁴² zu ergründen; textuelle Erzählstrategien hingegen spart sie in ihrer Untersuchung aus.

Die vorliegende Arbeit widmet sich daher in gezielter Fokussierung dem Themenkomplex fiktionaler Traummimesis. In Analysen werden die Strategien von literarischen Darstellungen des Traumerlebens untersucht. Bei der Textauswahl werden ausschließlich eindeutig markierte Träume in deutschsprachiger Erzählliteratur und Dramatik berücksichtigt. Dabei stehen die Zeiträume im Zentrum, in denen sich innovative Zugänge in der literarischen Auseinandersetzung mit Träumen abzeichnen. Nach einem historischen Vorlauf von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts liegt der Schwerpunkt auf dem Zeitraum von etwa 1890 bis 1930. Damit soll eine Lücke in der Forschungslandschaft zum Traum in der Literatur geschlossen werden.

Konzeption und Aufbau der Arbeit

(I) Systematischer Teil

Im ersten, theoretisch-systematisierend angelegten Teil wird das Phänomen des Traumerlebens zunächst vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der neurobiologischen und empirisch-psychologischen Traumforschung beleuchtet. Welche Faktoren prägen das Erleben im Traum und welche Rolle nimmt dabei der Status des Bewusstseins ein? Ziel ist es, als Ausgangsbasis für die folgenden Ausführungen eine gesicherte Faktenbasis über das Natur-

Königshausen & Neumann 2011. In vier Blöcken gehen die Aufsätze des Bandes der Entwicklung, den Querverbindungen zwischen Traumwissen und vor allem französischsprachiger Poetik in Lyrik und Prosa nach und behandeln dabei auch autobiographische, essayistische und wissenschaftliche Texte.

41. Auf die Veröffentlichung von Kaltwasser: Zwischen Traum und Alptraum (2000) wurde bereits hingewiesen.

42. Andrea Kindler: Die Wirklichkeit des Traumes in der Wiener Moderne. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Traumes in den Werken von Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal. Diss. masch. Los Angeles 2007. S. 18.

phänomen des Traumerlebens zu erarbeiten, um dessen Charakteristika in literarischen Texten identifizieren zu können. Da das Traumerleben wesentlich durch die Verunsicherung der Grenzlinien zwischen Realität und Irrealität gekennzeichnet ist, knüpfen sich daran Ausführungen zum Verhältnis von Traum- und Wirklichkeitskonzeptionen im philosophischen Traumdiskurs an. Grundsätzliche Betrachtungen zu den sich überlagernden Aspekten Imagination, Fiktivität und Illusion münden in die Reflexion über Implikationen von literarischen Gestaltungen des Traumerlebens. Das Phänomen des literarischen Traumerlebens soll von vielen verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden.

(II) Historischer Teil

Der zweite Teil ist als historischer Vorlauf angelegt, der in Schlaglichtern die Entdeckung der poetischen Qualitäten des Traumes seit dem 18. Jahrhundert verfolgt. Mit diesem Kapitel werden die Bedingungen und Aspekte zusammengetragen, die einem authentisch wirkenden fiktionalen Traumerleben in der Literatur den Weg ebnen. In welcher Weise begünstigt die neue ganzheitliche Sicht auf den Menschen im Kontext von Anthropologie und Erfahrungsseelenkunde ein zunehmendes Beobachtungsinteresse am Traum? Welche Debatten des Traumdiskurses und welche Veränderungen des literarischen Systems kommen hier zusammen, die eine ästhetische Annäherung an das Faszinosum Traumerleben in der Literatur fördern und das individuelle Erleben mehr und mehr in den Vordergrund rücken?

Dieser Weg wird verfolgt bis zur Rehabilitierung der Phantasie in der Romantik, in der der Traum zum Beobachtungsgebiet für die Einbildungskraft avanciert. Da der Traum zum Modell dichterischer Imagination wird, rückt zunehmend auch seine spezielle Gestaltungsweise in den Vordergrund. Vor der Folie naturphilosophischer Theorien wird zu fragen sein, welche Rolle der Traum in diesem Kontext einnimmt und inwiefern Auswirkungen auf dessen ästhetische Gestaltungsweise festzustellen sind. Anhand der Erzähltextanalysen der Traumsequenzen aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und E. T. A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* werden anschließend diese Beispiele vergleichend diskutiert. Es folgt ein Exkurs zur umfangreichen Traumdarstellung in Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich*.

(III) Inszenierungen des Traumerlebens in der Erzählliteratur von 1890 bis 1930

Der dritte Teil beinhaltet die systematische analytische Auseinandersetzung mit Erzähl-

strategien von Traumdarstellungen von etwa 1890 bis 1930, insbesondere aus dem Kontext der Wiener Moderne. Nach Beispielen von Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal werden schwerpunktmäßig die Traumpassagen im Werk Arthur Schnitzlers analysiert, da diese ein besonders breites Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten eröffnen und Schnitzler durch seine intensive Beschäftigung mit dem Traum eine besondere Beobachtungsgenauigkeit in Bezug auf das Erleben im Traum in seine literarischen Arbeiten einfließen lässt. Lassen sich in den Passagen Textstrukturen identifizieren, die Charakteristika des Traumes bzw. des Traumerlebens nachbilden? Einen Ausflug in das reiche Darstellungs- und Bedeutungsspektrum von Träumen im Werk Thomas Manns, in dem Träume als artifizielle Kunsterlebnisse gestaltet werden, bietet das darauffolgende Kapitel, das gleichzeitig den Abschnitt zur Erzählliteratur beschließt.

(IV) Szenische Traumpräsentationen in der Dramatik

Dem Großabschnitt Erzählliteratur folgen mit dem vierten Teil der Arbeit Ausführungen von Traumdarstellungen in dramatischen Texten: Nach systematischen Vorüberlegungen über die Voraussetzungen und Probleme von szenischen Traumpräsentationen auf der Bühne schließt sich ein einführender historischer Überblick über Formen der Einbindung von Träumen im Drama an. In der Arbeit werden Dramentext-Passagen untersucht, die einen Traum szenisch präsentieren. Grundlage sind dabei stets die Dramentexte, nicht die Inszenierungen.

Nachdem sich etwa seit 1750 die Anschauung weiter verbreitet, dass der Traum Produkt der individuellen Einbildungskraft sei,⁴³ liegen die Voraussetzungen für eine offenere, freiere Traumgestaltung vor. Ihn szenisch zu präsentieren, bedeutet, auf der Bühne die Produktivkraft der Imagination beobachtbar zu machen. Daran anknüpfend werden Erscheinungsformen des Traumdramas von 1890 bis 1930 in verschiedenen Kategorien vorgestellt: Für diesen Zeitraum, in dem die Dramen sehr häufig innere Konflikte thematisieren, drängt sich folgende Überlegung auf: Bieten auf die Bühne gebrachte Innenwelten in Form von Träumen einen idealen Ersatz für den problematisch gewordenen Bühnenmonolog? Dabei wird einerseits sondiert, inwiefern der an Grillparzers *Der Traum ein Leben* orientierte Urtypus des Traumdramas prägend ist und wie andererseits neue Wege eingeschlagen werden, um Träume

43. Gabriele Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750. Tübingen: Niemeyer 1998. S. 229.

auf die Bühne zu bringen. Eine eigene Kategorie bilden unterhaltend-populäre Darstellungen des Traumes, in denen Eigenarten und Charakteristika des Traumerlebens konstitutiv für die Gestaltung werden. Den Abschluss bilden die Versuche zur Verabsolutierung des Traumes auf der Bühne bei Strindberg und im expressionistischen Stationendrama.

Analysekriterien für fingiertes Traumerleben in Erzähltexten

Im Rahmen der systematischen Auseinandersetzung mit Erzählstrategien des Traumerlebens werden bei den Erzähltextanalysen besonders folgende Aspekte untersucht:

1. Die Erzähltechnik, der Grad an Unmittelbarkeit, die Anlage des Wahrnehmungshorizonts und der Erzählperspektive:

Diese Analyseaspekte sind wesentlich, um den Grad an unmittelbarer Nähe und mimetischer Illusion abschätzen zu können. Relevant ist daneben die Ausdifferenzierung zwischen dem Standpunkt des im Traum Wahrnehmenden und der Sicht des Vermittelnden – mit welcher Präsenz agiert ein Erzähler als Vermittler zur Traumwelt? In welcher Relation steht der Erzähler zu dieser? Gibt es Verschachtelungen der Erzählebenen? Die Untersuchung orientiert sich dabei methodisch im Wesentlichen an dem Fokalisierungskonzept Gérard Genettes.⁴⁴ Stellenweise wird Genettes Modell zur Bestimmung von Fokus und Erzählerposition ergänzt durch die differenzierenden Parameter der Perspektivierung nach Wolf Schmid.⁴⁵ Schmid's Modell der Erzählperspektive, von ihm „definiert als der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens“⁴⁶ eignet sich, um der Frage der gesteuerten Informationsvergabe der Traumwahrnehmung nachzugehen. Dabei sind neben der ideologischen, der räumlichen und zeitlichen Perspektive die sprachliche, vorrangig jedoch die perzeptive Perspektive von Belang. Wie auch Niederhoff feststellt, „hat sich der Perspektivbegriff in den Passagen am aussagekräftigsten erwiesen, in denen die Erzählung sich am Denken und Erleben orientiert“;⁴⁷ so wie bei Dar-

44. Gérard Genette: Die Erzählung. 2. Aufl. München: Fink 1998.

45. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. 4. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2014.

46. Ebd., S. 121.

47. Burkhard Niederhoff: „Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz“. In: Poetica 33 (2001). S. 1–21. Hier S. 20.

stellungen des Traumerlebens, in denen es sich potentiell um ein breites perzeptives, emotives und kognitives Erlebensspektrum handelt.

2. Die Darstellung des Traumbewusstseins unter dem Aspekt der Interferenz von Erzählertext und Personentext:

Da Traumerleben in der Literatur überwiegend zugleich eine Darstellung von Gedanken und Vorgängen des Traumbewusstseins bedeutet, werden in den Erzähltextanalysen die Formen der Präsentation von Gedankenrede aufgeschlüsselt. Welche Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe werden gewählt, um die speziellen, sich am Rande der Sprachlichkeit bewegenden Bewusstseinsvorgänge während des Träumens darzustellen? Gibt es Hinweise auf eine Durchlässigkeit der Bewusstseinsgrenzen zwischen Wachen und Träumen? Wie groß ist dabei der Abstand zu den Gefühlen und Denkvorgängen einer träumenden Figur?

3. Die Strategien zur Erschaffung einer Dynamik des Traumgeschehens und die Herausbildung spezieller, auf die Traumsphäre bezogener Weltbaugesetze:

Ziel der Traumtext-Analysen ist es, dezidiert von der Alltagswirklichkeit Abweichendes zu identifizieren sowie implementierte Charakteristika des speziellen Erlebens im Traum aufzuschlüsseln. Sind möglicherweise Identitäten metamorph? Gibt es Verstöße gegen Naturgesetze oder Kohärenzbrüche? Wird in den Traumpassagen eine spezifische Traumlogik entwickelt? Welche rhetorischen und sprachlichen Mittel werden dabei eingesetzt?

4. Die Traumstruktur sowie die Raum- und Zeitdarstellung:

Bei diesem Analyse Kriterium der Textstrukturierung geht es zum einen darum, den Aufbau des Traumes zu beschreiben bzw. verschiedene Traumphasen zu unterscheiden. Relevant sind dabei stets die Formeln, die die Phase des Einschlafens, den Traumbeginn sowie das Traumende bzw. das Erwachen markieren. Zum anderen geht es um die Strukturierung der Traumwelten, um die Unterteilung des Traumes in wechselnde Schauplätze, um raumzeitliche Irritationen und Inkongruenzen, räumliche Übergänge und deren eventuelle semantische Bedeutung.

5. Die Funktion des Traumes und die bedeutungskonstituierende Integration von Motiven

Dieser Analyseaspekt bezieht sich auf die inhaltliche Deutungsebene und untersucht

beispielsweise, inwiefern zeitlich vor dem Traum liegende Eindrücke, Situationen und Beobachtungen der Figur in den Traum integriert sind und ob dadurch neue Sinnebenen eröffnet werden. Dieses Untersuchungskriterium beinhaltet ebenfalls Rückschlüsse auf Funktionen des Traumes in Bezug auf den gesamten Text.

Anmerkung zu den Analysekriterien für szenische Traumpräsentationen in Dramentexten

Bei szenischen Traumeinlagen wechselt das auf der Bühne Dargestellte zwischenzeitig von der allen Figuren gemeinsamen fiktion-internen Realitätsebene zur rein imaginierten Welt einer einzigen Perspektivfigur; es findet ein perspektivischer Wechsel statt. Die Kategorie der Perspektive ist jedoch ein genuines Phänomen narrativer Texte. Bei der Analyse dramatischer Traumeinlagen wird daher ein besonderes Augenmerk auf strukturellen Merkmalen und auf der Gestaltung dieser perspektivischen Schaltstellen liegen. Auf Grundlage der Nebentexte wird zu eruieren sein, über welche Codes innerhalb des Systems Theater diese Übergänge zum Traum markiert werden. Welche dramaturgischen Techniken werden genutzt, um die szenische Präsenz der fiktion-internen realen, von allen Bühnenfiguren geteilten Welt von der Präsenz der imaginären Traumsphäre einer Figur abzugrenzen? Auf welche Weise macht der Dramentext deutlich, wie die Sphäre des Traumes auf der Bühne umgesetzt werden soll?

Mit der vorliegenden Studie sollen literarische Fingierungen des Traumerlebens erstmals als eigener Phänomenkomplex erfasst und von vielen verschiedenen Blickwinkeln systematisch ausgeleuchtet werden. Das Erkenntnisinteresse liegt in einem Überblick darüber, inwieweit Veränderungen des literarischen Systems, kulturgeschichtliche Wandlungen und das sich aktualisierende Wissen über den Traum neue ästhetische Strategien in literarischen Gestaltungen des Traumerlebens befördern. Auch intertextuellen Bezügen und der Ausbildung von typischen Mustern wird dabei nachgespürt. Auf diese Weise entsteht anhand von ausgewählten Beispielen ein Panorama verschiedener erzählerischer und dramaturgischer Verfahren primär aus der Zeit von 1890 bis 1930. Dabei soll es auch gelingen, das Leistungsvermögen der Literatur zur Darstellung eines höchst subjektiven imaginierten Erlebens widerzuspiegeln.

I Systematischer Teil – Traumerleben als Natur- und als Kulturphänomen

Der echte Traum als momentanes psychisches Erleben entzieht sich grundsätzlich einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung: Erst in seiner versprachlichten Form kann er zum Untersuchungsgegenstand werden; sobald „der stumme Erlebensbereich des Traums zur Sprache kommt, wird aus dem Natur- ein Kulturphänomen“.⁴⁸

Bevor untersucht werden kann, wie in der Literatur Traumerleben fiktiv simuliert wird, wie dabei Sinneswahrnehmungen und Bewusstseinszustände geschildert werden und wie sich das Abhängigkeitsgeflecht zwischen literarischen Träumen, Traumtheorie, literarischen Konventionen und dem Repertoire an ästhetischen Verfahren gestaltet, soll zunächst das Naturphänomen Traumerleben beleuchtet werden. Dieser erste Zugriff erfolgt auf Grundlage von Forschungsergebnissen der empirischen Psychologie und Neurobiologie, um herauszuarbeiten, wie sich das Traumerleben möglichst objektiv charakterisieren lässt, welche traumneurologischen Prozesse dabei wirken und inwiefern diese die besonderen Wahrnehmungsprozesse im Traum formen. Daran schließen sich allgemeine Ausführungen zur speziellen Vermittlungs- und Fixierungsproblematik des Traums an, die wiederum überleiten zur elementar verunsichernden Zweiweltenerfahrung in Verbindung mit Fragen der philosophischen Erkenntnistheorie.

1 Naturphänomen Traum und empirisches Traumerleben

Die Grundlage für die moderne neurophysiologische Traumforschung wurde 1924 an der Universität Jena mit der Entwicklung des Elektroenzephalogramms (EEG) durch Hans Berger gelegt. Von nun an konnten elektrische Hirnaktivitäten genau festgehalten und infolgedessen auch das Variieren der Schlafiefe abgebildet werden. Der ausschlaggebende Impuls für eine Beschäftigung mit den Vorgängen während des Träumens war 1953 mit der

48. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 1.

Entdeckung des REM-(Rapid Eye Movement)-Schlafs durch Eugene Aserinsky gegeben:⁴⁹ Da die Hirnkurven in den REM-Schlafphasen denen des Wachzustands sehr stark ähneln, gleichzeitig die Körpermuskulatur aber deutlich erschlafft ist, war auch vom Phänomen des paradoxen Schlafs die Rede. Besonders aktiv sind dabei jene Gehirnareale, die Gefühle und Affekte bestimmen. Wurden Testpersonen in diesen von schnellen Augenbewegungen gekennzeichneten Schlafphasen geweckt, konnten sie in 80% der Fälle von Träumen berichten. Dadurch wurde lange Zeit angenommen, dass fast ausschließlich in diesen Schlafphasen geträumt wird, was zu einer begrifflichen Gleichsetzung des Traum-Schlafs mit dem REM-Schlaf führte.⁵⁰ Verschiedene Studien versuchten die Augenbewegungen mit dem Traumgeschehen in Zusammenhang zu bringen; eindeutige Nachweise dafür konnten jedoch nicht geliefert werden.⁵¹

Allan Hobson und Robert McCarley versuchten in den 70er Jahren die neurologischen Prozesse während des Schlafens weiter zu erkunden: Dafür entwickelten sie verschiedene Modelle wie 1977 die „Aktivierungs-Synthese-Theorie“ und später darauf aufbauende, immer differenziertere, zum Teil einschränkende Weiterentwicklungen („Aktivierungs-Input-Modulations-Modell“ 2000),⁵² um neue traumneurologische Beobachtungen mit den älteren Theorien zu vereinbaren und das Theoriegebäude, drohte es an einer Stelle zu kippen, mit neuen Stützfeilern abzusichern. Die Grundaussage ihrer Forschungen lautet, Träume entstünden v.a. durch Abläufe in niedrigen cerebralen Ebenen: Neuronen „im oberen Hirnstamm erzeugen zufällige Erregungssequenzen [...] und der Cortex versucht, sich einen Reim auf das chaotische Stimulationsmuster zu machen“.⁵³ Die basalen Gehirnareale aber

49. Michael H. Wiegand: „Neurologie des Träumens“. In: Schlaf & Traum. Neurologie, Psychologie, Therapie. Hrsg. von Michael H. Wiegand, Flora von Sprei u. Hans Förstl. Stuttgart: Schattauer 2006. S. 17–35. Hier S. 18. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an diesem Aufsatz.

50. Dies war Stand der Forschung, als Wilhelm Richard Berger zwischen 1988 und 1991 seine Vorlesungen zum Traum in der Literatur hielt, die posthum 2000 unter dem Titel *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur* publiziert wurden. Berger geht entsprechend dem Wissenstand seiner Zeit davon aus, dass nur in den REM-Phasen geträumt wird und versucht, literarische Träume genau hinsichtlich der Schlafphasen zu verorten. Dieses Beispiel zeigt, inwiefern außerliterarische wissenschaftliche Forschung zum Traum Interpretationen literarischer Traumtexte mitgestalten kann bzw., dass die Tragfähigkeit entsprechender literarischer Interpretationen mit dem Fortschritt der Wissenschaft auf den Prüfstand kommen kann.

51. Wiegand: „Neurologie des Träumens“ (2006). S. 20.

52. Ebd., S. 25 und S. 29.

53. Ebd., S. 25.

haben mit dem Bewusstsein des Menschen nichts zu tun – darum läuft dieses Erklärungsmodell darauf hinaus, Träume als sinnlos zu erklären und psychologische Herleitungen als willkürlich zu entlarven. Diese Annahmen fanden eine starke Resonanz in der Wissenschaft und drängten den Traum als Forschungsgegenstand lange Zeit ins Abseits.

Jahre später trug ausgerechnet Allan Hobson selbst, der dem Traumskeptik-Paradigma die zentralen Argumente geliefert hatte, zu einem Umdenken bei: Als er bemerkte, wie nach seinem erlittenen Schlaganfall der Genesungsprozess unmittelbar an seine Fähigkeit zu Träumen gekoppelt war, revidierte er seinen Standpunkt:⁵⁴ Träume scheinen mit den grundlegenden Fähigkeiten, die wir im Wachbewusstsein benötigen, zusammenzuhängen, sie scheinen geradezu die Basis des Bewusstseins zu bilden.

Das Umdenken bei einem der einflussreichsten und radikalsten Traumskeptiker blieb in der Forschung nicht folgenlos: In den darauffolgenden Jahren kehrte der Traum als Untersuchungsgegenstand in den Fokus der Wissenschaft zurück, wurde als ernstzunehmendes Forschungsgebiet rehabilitiert, neu erkundet und völlig neu vermessen; vorrangig um die Frage zu klären, welchem Zweck Träume tatsächlich dienen. Mittlerweile herrscht Konsens darüber, dass während des Träumens wesentliche Fundamente für das Wachbewusstsein gelegt werden und von großer Bedeutung für dieses sind. Ob jedoch der Inhalt der Träume tatsächlich eine Bedeutung hat, darüber ist man sich nach wie vor uneinig. Durch die neu entwickelten Verfahren der Gehirnforschung werden für die kommenden Jahre viele neue Erkenntnisse erwartet. Heute befinden wir uns laut der Psychologin Ursula Voss „im Goldenen Zeitalter der Traumforschung“.⁵⁵

Gehirnaktivität und Bewusstseinszustand während des Träumens

Untersuchungen zum Traumerleben unter inhaltlichen Aspekten stammen aus dem Bereich der empirisch-psychologischen Traumforschung und sind nur durch Befragungen möglich. Sie erweitern die physiologischen Untersuchungen zum Traumerleben durch einen anderen methodischen Zugang: Ausgangspunkt für die Annäherung an das Thema ist die Definition

54. Tobias Hürter: Du bist, was du schläfst. Was zwischen Wachen und Träumen alles geschieht. München: Piper 2011. S. 130, 131.

55. Zitat Ursula Voss, abgedruckt in: Frank Thadeusz: „Im Reich der Träume“. In: Der Spiegel (2/2015). S. 104–111. Hier S. 105.

von Martin Schredl, der Träumen als „die psychische Aktivität während des Schlafes“⁵⁶ begreift. Das Besondere beim Träumen ist, dass es als „ganzheitliches Erleben“ erfahren wird, „mit Sinneseindrücken, Gefühlen und Gedanken; d.h., dass wir uns im Traum genauso erleben, wie im Wachzustand“.⁵⁷ Dementsprechend definiert Stefan Klein Träume als „Erlebnisse im Schlaf“.⁵⁸ Zwar handelt es sich um ein rein psychisches Erleben, jedoch ist dieses verbunden mit einer starken Wirklichkeitsillusion. Für die Gehirnmechanismen, die während der besonders intensiven REM-Schlafphasen beteiligt sind, ist das geträumte Geschehen offenbar gleichwertig mit wirklichem Geschehen;⁵⁹ zwischen unreal oder real kann in diesem Zustand nicht unterschieden werden – das lässt die Eindrücke während des Träumens als so lebendig und Einfälle als echt erscheinen.

Nach Schredls Erkenntnissen ist in über 90 % der Träume das Traum-Ich ins Geschehen involviert.⁶⁰ Wie die früher übliche Formulierung mit unpersönlichem Verb und Dativ ‚mir träumte‘ impliziert, verfügt man über Träume nicht, sondern die Ereignisse des Traums werden im „passiv-rezeptiven Modus“ als ein „Widerfahrnis“ erlebt.⁶¹ Träume sind gekennzeichnet durch „den Charakter [...] des Nichtkontrollierbaren, der Intransparenz, des Ergriffenseins [...]“.⁶² Besonders in Alpträumen fühlt sich der Träumende den Geschehnissen hilflos ausgeliefert; will weglaufen, aber die Beine sind wie gelähmt; versucht zu schreien, kann jedoch keinen Laut herausbringen.

Im Traum wird eine Quasi-Welt erlebt, ohne um dieses Moment des „Als-ob“ zu wissen. Folgt man der Definition Thomas Metzingers, der Bewusstsein als „das Erscheinen einer Welt“⁶³ bestimmt, handelt es sich also auch beim Träumen um eine bestimmte Form von Bewusstsein. Gerade am Beispiel des Träumens wird offensichtlich, „dass Bewusstsein kein

56. Martin Schredl: Traum. München: UTB Ernst Reinhard 2008. S. 9.

57. Ebd.

58. Stefan Klein: Träume. Eine Reise in unsere innere Wirklichkeit. Frankfurt: Fischer 2014. S. 31.

59. Hürter: Du bist, was du schläfst (2011). S. 136.

60. Schredl: Traum (2008). S. 31.

61. Brigitte Boothe: „Die Authentizität von Traummitteilungen“. In: Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen. Hrsg. von Ursula Amrein. Zürich: Chronos 2009. S. 175–195. Hier S. 181.

62. Ebd., S. 179.

63. Thomas Metzinger: Der Ego-Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst. Von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik. Berlin: Berlin Verlag 2009. S. 31.

„Alles-oder-Nichts“-Phänomen ist“, sondern „ein graduell auftretendes Phänomen“,⁶⁴ das in vielen verschiedenen Abstufungen auftreten kann. Keinesfalls ist der Schlaf also durchgängig ein bewusstloser Zustand, vielmehr sollte von einer Vielzahl von Bewusstseinszuständen in unterschiedlichen Schattierungen gesprochen werden.

Während des Träumens befindet sich das Bewusstsein sogar in einem Status besonderer Lebendigkeit, wie neurowissenschaftliche Studien belegen:⁶⁵ Das Sehzentrum ist besonders aktiv. Dies korrespondiert mit traumpsychologischen Studienergebnissen, die das Visuelle als dominierende Sinneswahrnehmung nachgewiesen haben.⁶⁶ Ebenfalls aktiv ist das limbische System, das für die Entstehung von Emotionen verantwortlich ist. Ungewöhnlich ruhig geht es hingegen in jenen Bereichen des präfrontalen Cortex zu, die das raumzeitliche Erleben steuern. Außerdem ist das logisch-analytische Denken eingeschränkt. Somit ist der „Kontrast zwischen einer Desaktivierung der mit kognitiver Kontrolle assoziierten exekutiven Teile des frontalen Cortex und einer deutlichen Aktivierung cerebraler Strukturen, die an der Regulation von Gefühlen beteiligt sind“, der auffälligste und entscheidendste Befund.⁶⁷ Passend zu den im Traum empfundenen Emotionen werden in der Sehrinde Erinnerungsbilder reaktiviert und kombiniert, ohne dass diese als solche identifiziert werden könnten – im Traum erscheint jede Vorstellung sofort als real.

Zusammengenommen erklären sich somit die Dominanz von Traumbildern in Kombination mit Erinnerungsbildern, von starken und intensiven Gefühlen, das Fehlen räumlicher und zeitlicher Orientierung sowie die starke Assoziativität der Gedanken. Das Denken im Traum ist im höchsten Maße frei, spontan und unreglementiert.

Dennoch ist als interessanter Aspekt festzuhalten, dass nach empirischen Studien die meisten Träume in sich größtenteils stimmig verlaufen – nur wenige sind extrem widersprüchlich oder hochgradig affektbesetzt.⁶⁸

64. Ebd., S. 36.

65. Im Folgenden nach Hürter: *Du bist, was du schläfst* (2011). S. 141, 142.

66. Schredl: *Traum* (2008). S. 34.

67. Wiegand: „Neurologie des Träumens“ (2006). S. 24.

68. Dieser Befund wird gestützt durch die Befunde des US-Amerikaners George Domhoffs. Vgl. dazu Frank Thadeusz: „Im Reich der Träume“. In: *Der Spiegel* (2/2015). S. 104–111. Hier S. 106.

Für die Bewusstseins-Problematik besonders relevant ist die Beobachtung, dass der dorso-laterale Teil des präfrontalen Cortex während des Träumens deutlich weniger aktiv ist als im Wachen.⁶⁹ Dieser ist normalerweise verantwortlich für die Fähigkeit des reflexiven bzw. sekundären Bewusstseins, also des Bewusstseins darüber, ein Bewusstsein zu besitzen. Diese Tatsache erklärt, warum wir uns während des Träumens nicht dessen bewusst sind, dass wir träumen. Durch den Ruhezustand des dorsolateralen Teils ist ein Ordnen oder Auswerten während des Träumens kaum möglich. Ohne „Plausibilitätskontrolle“ regiert die Vorstellungskraft in ihrer Sprunghaftigkeit und Impulsivität.⁷⁰ Der Träumer unterliegt der von ihm selbst geschaffenen Illusion, agiert in seiner Traumwelt ausschließlich im Hier und Jetzt.

Einen Sonderfall stellt das neurophysiologische Phänomen des luziden Träumens bzw. des Klartraums dar, der seit einigen Jahren als interdisziplinäres Forschungsfeld bearbeitet wird, da es fundamentale neue Erkenntnisse über das Bewusstsein zu liefern verspricht: Bei dieser Traumform ist sich der Träumer während des Schlafens bewusst, dass er träumt. Bei Luzidträumen ist der Präfrontalkortex reaktiviert, daneben auch der Precuneus, der mit selbstbezüglichen Kognitionen verbunden wird. Wie experimentell nachgewiesen werden konnte, lassen sich Luzidträume über Elektrostimulation mit schwachem Wechselstrom im Bereich von 40 Hz hervorrufen – das ist der Gammawellenbereich, der mit dem Wachsein verknüpft ist.⁷¹ Luzides Träumen kann auch erlernt und trainiert werden, um die Fähigkeit zu erlangen, Träume zu steuern. Diese Technik wird beispielsweise therapeutisch bei häufig wiederkehrenden Albträumen angewandt.

69. Wiegand: „Neurologie des Träumens“ (2006). S. 24.

70. Stefan Klein: Träume. Eine Reise in unsere innere Wirklichkeit. Frankfurt: Fischer 2014. S. 113.

71. Ursula Voss u.a.: „Induction of self awareness in dreams through frontal low current stimulation of gamma activity“. In: Nature Neuroscience 17 (2014). S. 810–812. <http://www.nature.com/neuro/journal/v17/n6/full/nn.3719.html> (Abrufdatum: 15.6.2016).

2 Schwellenabgrenzungen: Vom Natur- zum Kulturphänomen Traum

2.1. Kategorialer Abstand und ontologischer Traumdiskurs

Eine besondere Herausforderung im Umgang mit dem Traum ergibt sich dadurch, dass kein direkter Zugang zum Traum besteht. Er ist nur mit dem inneren Auge während des Träumens sichtbar, systematisch ist er nicht zu erfassen. Trotz fortgeschrittener neurobiologischer Forschungen sind im Schlaflabor zwar Herzfrequenzen, Gehirnströme und Augenbewegungen genau messbar und Traumphasen differenzierbar; aber der Trauminhalt und das Traumgeschehen selbst lassen sich bisher nicht in allen Details aufzeichnen oder abbilden – es wird jedoch fieberhaft daran gearbeitet: Die neurobiologische Forschung dringt immer weiter an die Grenzlinie vor, ja hat diese schon stellenweise deutlich perforiert: 2012 wurde im Zentrum für Neuroinformatik in Kyoto annäherungsweise der Inhalt von Träumen in Echtzeit in Bilder übersetzt.⁷² Während die Probanden im Kernspintomographen schlafen, können die Gehirnaktivitäten mit vorher gesammeltem Datenmaterial abgeglichen und Übereinstimmungen zugeordnet werden.

Im Alltagsleben ist jedoch lediglich ein mittelbarer Zugang möglich, bei dem zwei Schwellen überwunden werden müssen: Zunächst muss der Bewusstseinszustand wechseln, der Träumer muss erwachen. In einem zweiten Schritt muss sich der Träumer an den Traum erinnern; ein anderer Zugang ist nicht möglich, d.h., der nicht erinnerte Traum ist nicht mehr greifbar.⁷³

Durch diese doppelte Schwellenabgrenzung entsteht ein kategorialer Abstand; der Traum erscheint nur sehr schwer zugänglich und kaum objektivierbar. Die „repräsentationelle Inkommensurabilität des Traumes“⁷⁴ kommt dadurch zustande, dass sich die einzelnen über die Schwelle des Erwachens hinübergeretteten Erinnerungsfragmente rasch verflüchtigen, („Elusivität“) und nicht mehr überprüfbar sind („Validierungsproblem“).⁷⁵ Brigitte Boothe

72. Als kurze Videoclips online verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=inaH_i_TjV4 (Abrufdatum: 15.6.2016).

73. Vgl. Schredl: Traum (2008). S. 39.

74. Martina Wagner-Egelhaaf: „Traum – Text – Kultur. Zur literarischen Anthropologie des Traumes“. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart: Metzler 1997 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 18). S. 123–144. Hier S. 140.

75. Boothe: „Authentizität von Traummitteilungen“ (2009). S. 181.

definiert den Traum als „schwer beschreibbares Fundstück unzuverlässigen Erinnerns“.⁷⁶

Während des Aufwachens entgleitet der Traum förmlich dem Bewusstsein, ein Festhalten und Fixieren des Traumes scheint schwer möglich. Jeder Versuch, den Inhalt eines Traumes ins Wachbewusstsein zu übertragen, ist an mehrere Prämissen geknüpft:

(1) Die Beschreibung des Traumereignisses verläuft stets rückblickend aus der Erinnerung. Da sich mit dem Wachbewusstsein automatisch das logische, kohärenzstiftende Denken einschaltet, wird die Authentizität des Traumerlebnisses dadurch geprägt und überformt. Durch das Verschmelzen von authentischem Traumerleben und reflektierender, auswertender Erinnerung wird eine objektive Einschätzung bzw. klare Differenzierung unmöglich. Es wird damit jedoch auch deutlich, dass das Erwachen und die rekapitulierende Reflexion untrennbar mit dem Traumphänomen verbunden sind; erst über diese Prozesse konstituieren sich die Traumeindrücke für das wache Bewusstsein.

(2) Jeder Versuch eines Transports in die Wachwelt ist notwendigerweise an ein Kommunikationsmedium gebunden: Da sich der Traum selbst der direkten, unmittelbaren Abbildung entzieht, muss eine kommunizierbare, manifeste Form gefunden werden, um ihn in der Wachwelt anschaulich zu machen bzw. zu teilen. Den dadurch entstehenden „Abstand“ bezeichnet Martina Wagner-Egelhaaf als „Symbolisierungsphänomen, insofern als die lebensweltliche Erfahrung des Traumes an ihre sprachlich-symbolische Vergegenwärtigung gebunden ist“.⁷⁷ Erst in seiner versprachlichten Form wird der Traum zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Betrachtung. Die Traumaufzeichnung ist dann die in Sprache transformierte Artikulation innerpsychischer Wahrnehmung.

Bei Versuchen, die Traumeindrücke sprachlich zu schildern bzw. zu verschriftlichen – beispielsweise in Form eines Traumberichts, eines Traumprotokolls oder Traumtagebuchs – werden „Authentizitätsanspruch“ und „Authentizitätsproblem“⁷⁸ offenbar. Schütz und Luckmann beschreiben in *Strukturen der Lebenswelt* dieses Dilemma im Umgang mit dem Traum: Als Grundproblem formulieren sie, dass allein der Wachende dazu in der Lage sei, sich zu

76. Ebd., S. 174.

77. Wagner-Egelhaaf: „Traum – Text – Kultur“ (1997). S. 128.

78. Boothe: „Authentizität von Traummitteilungen“ (2009). S. 175.

verständigen, daher sei auch eine Auseinandersetzung mit dem Geträumten nur im wachen Zustand möglich. Dann jedoch bediene jeder sich „der Begriffe und Kategorien – vor allem jener der Sprachkultur – der alltäglichen Lebenswelt, die den Grundsätzen der Verträglichkeit dieses Sinngiebts unterworfen sind“. ⁷⁹ Damit könnten alle Äußerungen über den Traum nur „in ihrer Verschiedenheit von den Sinnstrukturen der Alltagserlebnisse mitgeteilt werden“. ⁸⁰ Schütz/ Luckmann kommen zu dem Schluss, dass

[d]er Dichter, der Künstler [...] einer sinngerechten Beschreibung der Traumwelt weitaus näher [sei] als der Wissenschaftler und Philosoph, da seine Kommunikationsmittel ohnehin die Sinnstruktur des Alltags und der Alltagssprache zu transzendieren versuchen. ⁸¹

Wird ein Traum versprachlicht, gelangt er zudem automatisch in die Abhängigkeit „historisch und kulturell variabler Sprech- und Textformen“, ⁸² wie Schmidt-Hannisa betont:

Gerade weil der Traum für den Träumer selbst ein Phänomen ist, von dem ihm nur Spuren bleiben, ein Phänomen, dessen er sich selbst nie gewiß sein kann, dominieren bei seiner Artikulation kulturelle Muster. ⁸³

Aus der Tatsache, dass sich der Traum wie eine „black box“ ⁸⁴ der Offenlegung entzieht und nur aus der wachen Perspektive zum Gegenstand für Reflexionen, Deutungen und Wertungen werden kann, zieht Manfred Engel den Schluss, „dass die anthropologische Urszene des Traumphänomens – das Erwachen ist“, ⁸⁵ der Übergang vom Traumereignis in die Wachwelt. An das Erwachen knüpft sich die Erfahrung, sich zeitweilig in einer anderen Erlebenswelt bewegt zu haben, ohne währenddessen um den Traumstatus und dessen Irrealität gewusst zu haben: „Dieses Zwei-Welten-Erlebnis ist die Urerfahrung des ins Wachen gespiegelten Traumes und zugleich sein zentrales Skandalon“. ⁸⁶ Dieses Erlebnis, speziell die Verunsicherung über das Vermögen zur Realitätseinschätzung, kommt im *Schmetterlings- Traum* von Tschuang Tse aus dem 4. Jh. v. Chr. zum Ausdruck:

79. Alfred Schütz u. Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UTB 2003. S. 68.

80. Ebd.

81. Ebd.

82. Schmidt-Hannisa: *Traumaufzeichnung* (2000). S. 1.

83. Ebd., S. 1–2.

84. Manfred Engel: „Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes“. In: *KulturPoetik* 10 (2010). S. 153–177. Hier S. 156.

85. Ebd., S. 157.

86. Engel: „Kulturgeschichte/n?“ (2010). S. 157.

Einst träumte mir, Tschuang Tschou, ich sei ein Schmetterling. Ein schwebender Schmetterling, der sich wohl und wunschlos fühlte und nichts wußte von Tschuang Tschou.

Plötzlich erwachte ich und merkte, daß ich wieder Tschuang Tschou war. Nun weiß ich nicht, bin ich Tschuang Tschou, der träumte, ein Schmetterling zu sein, oder bin ich ein Schmetterling, dem träumt, er sei Tschuang Tschou.⁸⁷

Auch für Schopenhauer ist die

Täuschung, die der Traum erzeugt, so stark, daß die Wirklichkeit selbst, welche beim Erwachen vor uns steht, oft erst zu kämpfen hat und Zeit gebraucht, ehe sie zum Worte kommen kann, um uns von der Trüglichkeit des schon nicht mehr vorhandenen, sondern bloß dagewesenen Traumes zu überzeugen.⁸⁸

Anthropologisch betrachtet ist die Konfrontation mit dem Dualismus von Traum- und Wachwelt eine der ältesten und allgemeingültigsten Erfahrungen. Es ist jedoch eine der verwirrendsten und rätselhaftesten Erlebnisse: Durch die Erfahrung, dass wir etwas für real halten, was sich im Nachhinein als nur geträumt herausstellt, entsteht ein Moment elementarer Verunsicherung: Wenn wir während des Träumens nicht bemerkt haben, dass all das Erlebte pure Einbildung war, wenn wir empfunden, gefühlt, gelitten haben wie bei wachem Bewusstsein; wie können wir dann sicher sein, dass nicht ebenso das, was wir für die reale Welt halten, eine Illusion auf einer anderen, höheren ontologischen Stufe darstellt? Was, wenn wir in einer einzigen Täuschung leben, aus der wir womöglich nie erwachen?

Die Unsicherheit darüber, wie überhaupt entschieden werden kann, was real und was geträumt ist, bildet als ontologischer Traumdiskurs ein großes Thema in der kulturellen Auseinandersetzung mit dem Traum und berührt darüber hinaus eine Grundfrage der philosophischen Erkenntnistheorie:⁸⁹

Die Erfahrung, sich im Traum in einem eigenen, niemand anderem zugänglichen Kosmos zu bewegen, drückt sich bereits in dem durch Plotin überlieferten Satz des Heraklit (um 520 v. Chr. – um 460 v. Chr.) aus: „Die Wachen haben eine einzige gemeinsame Welt; im Schlaf

87. Tschuang Tse: „Der Schmetterlingstraum“. Aus dem Chinesischen übersetzt von Hans O. Stange. In: Träume in der Weltliteratur. Hrsg. von Manfred Gsteiger. Zürich: Manesse 1999. S. 5.

88. Arthur Schopenhauer: „Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt“. In: Parerga und Paralipomena I/1: Kleinere philosophische Schriften. Zürich: Diogenes 1977 (= Zürcher Ausgabe. Werke in Zehn Bänden. Bd. 7). S. 249–335. Hier S. 253.

89. Vgl. ausführlich dazu Petra Gehring: Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung. Frankfurt: Campus 2008; Stefan Niessen: Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

wendet sich jeder der eigenen zu“.⁹⁰ Während die mit allen Menschen geteilte Welt des Wachzustandes eine Konstante darstellt, existiert die Traumwelt nur dann, wenn sie sich dem Einzelnen im Traum eröffnet. Der Traum bildet neben der Welt der Wachwahrnehmung einen eigenen *kósmos* mit frappierenden Parallelen zur Wachwelt.

Die Schwierigkeit der Differenzbestimmung zwischen den beiden Welten wird im platonischen Dialog *Theaitetos* erstmals explizit angesprochen. Die Figur des Sokrates argumentiert darin mit Geisteskrankheiten und Wahrnehmungstäuschungen und vor allem mit dem Traum gegen Theaitetos‘ These, jede Wahrnehmung sei wahr:

Du weißt doch wohl, daß bei alledem nach übereinstimmender Meinung die These widerlegt scheint [...]; denn unsere Wahrnehmungen wären in diesen Fällen durchaus falsch, und es würde dann bei weitem nicht zutreffen, daß das, was jedem erscheint, auch *ist*, sondern ganz im Gegenteil: nicht ist, was erscheint.⁹¹

Die Sokrates-Figur führt noch keine konkreten Kennzeichen zur Unterscheidung beider Bereiche an, sondern stellt fest, dass man „sogar darüber streiten kann, ob wir wachen oder träumen“.⁹² Bei Aristoteles, dem es hauptsächlich um die Physiologie der Träume geht, wird die Trennung zwischen Traum und Wachwahrnehmung nicht weiter problematisiert und ganz pragmatisch mit den unterschiedlichen Zuständen von Schlafen und Wachen angegeben.⁹³

Den folgenschweren Schritt, ein dezidiertes Kriterium zur Differenzierung anzugeben, vollzieht erst René Descartes 1641 in den *Meditationes de prima philosophia*. Descartes steht als „Denker des Neubeginns“ auch hinsichtlich seiner neuen Sichtweise auf den Traum an der Wegscheide zwischen Mittelalter und Neuzeit.⁹⁴ Ihm zufolge täusche der Traum vor, wirklich und authentisch zu sein, sein Material und seine Vorstellungen schöpfe er aus dem Wachen. Tatsächlich jedoch stehe der Traum der Klarheit der Vernunft und des Denkens diametral

90. Heraklit: Fragmente. Hrsg. von Bruno Snell. München: Heimeran 1976. S. 28, 29. (B 89).

91. Platon: Spätdialoge I, Theaitetos, Der Sophist, Der Staatsmann, Kratylos. Übertr. von Rudolf Rufener. Zürich u.a.: Artemis 1974 (= Sämtliche Werke Bd. 5). Hier speziell S. 30, 31 (157e–158e); Weiterführend zu dieser Textstelle: Gustav Adolf Seeck: Platons Theaitetos. Ein kritischer Kommentar. München: Beck 2010 (= Zetemata 137). S. 59, 60.

92. Ebd., S. 31 (158c-e).

93. Aristoteles: De insomniis de divinatione per somum. Übersetzt und erläutert von Philip J. van der Eijk. Berlin: Akademie Verlag 1994 (= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung Bd. 14, Teil 3). Hier S. 18–24. (458b–462b 10).

94. Christian Wohlers: „Einleitung“. In: René Descartes. *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Meiner 2008. S. XXVII, XXVIII.

gegenüber, und das macht Descartes an einem bestimmten Unterscheidungsmerkmal fest: In der 6. Meditation erläutert er,

daß zwischen Traum und Wachzustand darin ein sehr großer Kontrast besteht, daß die Traumbilder niemals mit allen übrigen Aktionen des Lebens so durch das Gedächtnis verbunden werden, wie die, die sich den Wachenden darbieten.⁹⁵

Durch den sinnvollen, kontinuierlichen Zusammenhang der Wachwelt sei diese also von dem unverbundenen Chaos der Träume zu unterscheiden:

Wenn sich mir [...] Dinge darbieten, von denen ich deutlich feststelle, von woher, wo und wann sie mir erscheinen, und deren Erfassung ich ohne irgendeinen Bruch mit dem übrigen Leben verknüpfe, bin ich völlig sicher, daß sie sich nicht in Träumen, sondern dem Wachenden darbieten.⁹⁶

Das neu etablierte Kohärenzkriterium als Grundlage zur Unterscheidung von Traum und Wachen wird in der Folgezeit jedoch sehr wohl hinterfragt: Thomas Hobbes Einwand lautet, ob „ein Träumender, der zweifelt, ob er träumt oder nicht, nicht träumen könnte, daß sein Traum mit den Ideen vergangener Ereignisse in einer langen Reihe zusammenhängt“.⁹⁷ Das Problem, das damit angesprochen ist, lautet:

Von *jedem* Kriterium, das mir gewährleisten soll, daß ich jetzt wache, könnte ich auch träumen, es sei erfüllt. Ich bräuchte ein weiteres Kriterium, um zwischen einer wahrhaften und einer geträumten Erfüllung meines ersten Kriteriums zu unterscheiden, und es entstünde [...] ein unendlicher Kriterienregreß.⁹⁸

Eine rationale Prüfung der Weltbaugesetze setzt zwangsläufig das vorhandene Bewusstsein und somit das Wachsein voraus. Und: Nur nach dem Erwachen ist retrospektiv die Täuschung durch den Traum erkennbar, nicht aber während des Träumens selbst – das ist das bleibende Dilemma der Zwei-Welten-Erfahrung, jeder Versuch einer Auflösung bewegt sich in dieser aporetischen Situation zwangsläufig im Kreis.

95. René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Ausgabe Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Meiner 2008. S. 181. (AT 89,9).

96. Ebd.

97. Thomas Hobbes in deutscher Übersetzung zitiert nach Ralf Grötter: „Traum I“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1998. Sp. 1461–1465. Hier Sp. 1462. Originalstelle: Thomas Hobbes u. William Molesworth: *Malmesburiensis opera philosophica quae latine scripsit omnia*. Bd. 5. London: Longman, Brown, Green 1845. S. 274. „Quaero utrum sit hoc certum, quod quis somnians se dubitare an somniet necne, non possit somniare cohaerere suum somnium cum ideis rerum longa serie praeteritarum.“

98. Niessen: *Traum und Realität* (1993). S. 199. Hervorhebung im Original.

Diese Vexierfrage, wie Traum und Realität zu unterscheiden sind, findet ihr Echo in berühmten literarischen Werken des frühen 17. Jahrhunderts, in Miguel de Cervantes' *Don Quixote* oder Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*, da hier unter anderem Irrtümer und Verwirrspiele rund um die Unterscheidung von Traum und Wachen verhandelt werden. Auch im 18. Jahrhundert prägt die Abgrenzungsproblematik zwischen Traum und Realität sowohl philosophische Debatten als auch die Literatur. Für Kant beispielsweise ist der Traum eine Täuschung, die jedoch mit dem Erwachen – und damit der Rückkehr in die einzige und eindeutige Wahrheit der Wachwelt – als solche enttarnt ist.⁹⁹

Die durch diese elementare Differenzenerfahrung hervorgerufene Verunsicherung lässt sich offenbar nicht so leicht wegrationalisieren – sie bleibt bestehen und feuert die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Thema kontinuierlich an. Wie Christiane Solte-Gresser resümiert, „fordert der Traum unser in den Gesetzen der symbolischen Ordnung verankertes Denken auf produktive Weise heraus“.¹⁰⁰ Für Manfred Engel strebt „das Skandalon der Zwei-Welten-Erfahrung“¹⁰¹ dringlich nach Klärung, Kultivierung und Auflösung. Dabei werden zu unterschiedlichen Zeiten und Epochen diverse Erklärungsansätze verfolgt und verteidigt. Somit kommt Engel zu der einleuchtenden Feststellung, „dass alle kulturelle Arbeit am Traum zugleich Arbeit an der Auflösung dieses Skandalons ist“ und dass die dabei verwendeten „Werkzeuge“ die „weltanschaulichen Grundkategorien“¹⁰² sind oder die „Episteme, die bestimmten Zeiten und Kulturen bereitstehen“.¹⁰³ Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung bildet die Vielfalt der Traumtheorien ab, die zusammengenommen den Traumdiskurs darstellen.

99. Gehring: Traum und Wirklichkeit (2008). S. 93. Am Rande erkennt Kant den Träumen jedoch einen nicht unerheblichen Zweck zu, in dem sie seiner Auffassung nach durch die innere Bewegung der Organe während des Schlafes eine lebenserhaltende Funktion haben, wie Gehring ausführt (S. 95, 96).

100. Christiane Solte-Gresser: „Alptraum mit Aufschub“. Ansätze zur Analyse literarischer Traumerzählungen“. In: Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart. Hrsg. von Susanne Goumegou u. Marie Guthmüller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 239–262. Hier S. 243.

101. Engel: „Kulturgeschichte/n?“ (2010). S. 158.

102. Ebd.

103. Manfred Engel: „Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes“. In: Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Hrsg. von Rüdiger Zymner u. Manfred Engel. Paderborn: Mentis 2004 (= Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur 2). S. 102–117. Hier S. 110.

2.2 Traum – Literatur: Analogiebildungen und Schnittpunkte

Wenn die kulturelle Arbeit am Traum zu wesentlichen Teilen auf das Skandalon der Zwei-Welten-Erfahrung zurückzuführen ist, wie unter Berufung auf Manfred Engel festgehalten werden kann, dann ist danach zu fragen, wie sich diese kulturelle Auseinandersetzung im Bereich der Literatur manifestiert. Dieses Interesse konzentriert sich im Folgenden auf den literaturspezifischen Beitrag durch Gestaltungen des fiktiven Traumerlebens:

Im Gegensatz zum simulierten *Traumerleben* ist bei einem *Traumbericht* in einem Erzähltext oder einem Damentext die Situation des Erzählens klar von der eigentlichen Traumsituation getrennt durch die Schwellen (1) des Erwachens, (2) des Erinnerns und (3) der Versprachlichung im Kommunikationsvorgang. Die zwei verschiedenen Wahrnehmungswelten von Traum und Wachen liegen weit auseinander. Während beim Traumbericht als typischer, am häufigsten verwendeter Form der Traumdarstellung der kategoriale Abstand zwischen Traumerlebnis und Moment der Versprachlichung aufrechterhalten bleibt, wird dieser bei geschildertem *Traumerleben* versucht einzuebnen: Traumerleben, Fixierung und Vermittlung des Traumes fallen im Text scheinbar zusammen.

Diese inszenierte Aufhebung der kategorialen Differenz führt zu weiterreichenden Implikationen und zu einer der zentralen Hypothesen der Arbeit: Indem die Diversität der Wahrnehmungssphären nivelliert scheint, präsentiert sich literarisch gestaltetes simuliertes Traumerleben als eine Strategie zur Überwindung der problematischen Zwei-Welten-Erfahrung.

Der Versuch, Traumereignisse in ein kommunikationsfähiges Medium zu übertragen, um sie mitteilbar zu machen, führt notwendigerweise zur Frage nach den essentiellen Eigenschaften, nach der Beschaffenheit des Traums. Dazu wurden diverse Zuschreibungen vorgenommen, die je diskursgeschichtlich bedingt sind. Ansätze, den Traum auf eine Sprachähnlichkeit zurückzuführen, klingen erstmals in der Epoche der Romantik, u.a. bei Gotthilf Heinrich Schubert an, werden jedoch nicht systematisch ausgeführt.¹⁰⁴ Sigmund Freud beschreibt den

104. Wie Peter-André Alt ausführt, stellt im romantischen Verständnis die „Zeichensprache der Natur, die im somnambulen Stadium und im magnetischen Heilschlaf intuitiv verstanden werden kann, [...] für Mesmer und Schubert ein geschlossenes Elementar-Alphabet bereit, das nur in seiner Totalität, nicht in seinen bedeutungstragenden Einzelaspekten interessiert.“ Insofern sei die „mikrostrukturelle Semantik des Traumes [...] weitgehend *terra incognita*.“ Peter-André Alt: „Romantische Traumtexte und das Wissen der Literatur“. In: Traum-Diskurse der Romantik (2005). S. 3–29. Hier S. 17. Hervorhebung im Original.

Traum in der *Traumdeutung* in vielerlei Hinsicht unter dem Aspekt der Sprachlichkeit. Erst später wird Jacques Lacan in seiner strukturalistischen Weiterentwicklung der Schriften Freuds im Detail erklären, inwiefern das Unbewusste im Traum „strukturiert wie eine Sprache“¹⁰⁵ sei: Freuds Theorie der Traumarbeit funktioniere, so Lacan, sprachanalog, da Verschiebung und Verdichtung mit den rhetorischen Figuren der Metonymie und Metapher gleichzusetzen seien. Nach dieser das psychoanalytische Modell Freuds modifizierenden Auffassung werden Träume lesbar, da sie sprachlich konstituiert und auf eine bestimmte bedeutsame Art und Weise zusammengesetzt seien. Freud selbst ist in seinen Vergleichen jedoch schwankend; einmal vergleicht er die visuellen Eindrücke der Träume mit Bildern, dann wieder bedient er sich der Schriftanalogie.¹⁰⁶ Wie Gehring in Hinblick auf Derrida bemerkt, kann der Traum jedoch wesentliche Voraussetzungen nicht erfüllen, um als „Schrift“ verstanden zu werden, da er keine festgelegten, wiederholbaren Bedeutungen oder Codes besitzt und somit nicht lesbar werden kann.¹⁰⁷ Auch der Vergleich mit Bildern oder Bilderfolgen, der auch Detlef Kremer folgt, wenn er meint, bei einem verschriftlichten Traum finde ein „Medienwechsel [...] von Bildern und Bewegtbildern in Schrift“¹⁰⁸ statt, ist problematisch.

Träume besitzen als rein psychische, imaginäre Erlebnisse eine sehr komplexe, unzugängliche und ungegenständliche Struktur – jeder Versuch einer einfachen Zuschreibung greift damit zu kurz. Michel Foucault schreibt, „der Traum ist zweifellos allein schon deshalb etwas anderes als eine Rhapsodie von Bildern, weil er eine imaginäre Erfahrung ist“.¹⁰⁹ Genau dies, so die Überlegung der vorliegenden Studie, macht die kulturelle, und speziell die literarische Auseinandersetzung mit dem Traum so herausfordernd und reizvoll.

Topoi der Analogie zwischen Traum und Literatur

Heute ist die über Lacan vermittelte Erklärung von einer Sprachstruktur des Traumes sehr

105. Jacques Laquan: Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Hrsg. von Norbert Haas. Olten: Quadriga 1978. S. 26.

106. Gehring: Traum und Wirklichkeit (2008). S. 214, 215.

107. Ebd., S. 215.

108. Detlef Kremer: „Traum als Präfiguration, topologische Schwelle und Verdichtung des romantischen Textes“. In: Traum-Diskurse der Romantik (2005). S. 113–128. Hier S. 115.

109. Michel Foucault: „Einführung zu ‚Traum und Existenz‘ von L. Binswanger“. In: Dits et Écrits. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt: Suhrkamp 2001 (= Schriften Bd. 1). S. 107–174. Hier S. 126.

verbreitet und darum vertraut; Sprache erscheint daher im Allgemeinen als besonders geeignet, um Träume darzustellen. Stefanie Kreuzer vermutet, dass „Sprache offenkundig [...] zum subtilen Ausdruck vager Inhalte“ besonders prädestiniert sei.¹¹⁰ Davon ausgehend wird plausibel, dass der Literatur eine „medienspezifisch[e] Eignung“¹¹¹ zur Traumdarstellung zugesprochen wird. Daraus ergibt sich die besondere „topische Nähe“¹¹² zum Traum.

Nicht nur wird die Literatur oft als prädestiniert angesehen, um Träume mitteilbar zu machen – auffällig oft treten im Laufe der kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Traum Formulierungen und Vergleiche auf, die eine Wesensverwandtschaft¹¹³ zwischen Traum und Literatur suggerieren oder feststellen. Diese Vergleichsbildungen drücken verschiedene Aspekte der kulturellen Arbeit am Traum aus und lassen sich in unterschiedliche Kategorien und ästhetische Bereiche differenzieren:

(1) *Rezeptionsästhetik*: In rezeptionsästhetischer Hinsicht beziehen sich die Vergleiche zum Traum insbesondere auf das dramatische Genre. Es ist ein beliebtes Bild, vom Traum metaphorisch als einem Theater zu sprechen, also die szenische Darstellungsform auf jene des Traumes zu übertragen.¹¹⁴ Grundlage sind dabei zum einen die Unmittelbarkeit und visuelle Präsenz der Erscheinungen auf der Theaterbühne. Zum anderen weist diese Übertragung auf den Effekt hin, in eine Welt abseits der allen gemeinsamen empirischen Realität abzutauchen. Als *Tertium comparationis* kann somit in der Theatermetapher zum Traum die Illusionswirkung bestimmt werden. Indem Joseph Addison 1712 im *Spectator* schreibt, die Seele „converses with numberless Beings of her own Creation, and is transported into ten thousand Scenes of her own raising. She is herself the Theatre, the Actors, and the Beholder“,¹¹⁵ interpretiert er die Traumproduktion als einen autark funktionierenden Theaterkos-

110. Kreuzer: Traum und Erzählen (2014). S. 154.

111. Ebd.

112. Wagner-Egelhaaf: „Traum – Text – Kultur“ (1997). S. 128.

113. Christine Steinhoff begründet diese „vielfach konstatierte Verwandtschaft“ wiederum strukturell mit „den Verfahren der metaphorischen Verdichtung und der metonymischen Verschiebung“. Christine Steinhoff: Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Würzburger wissenschaftliche Schriften 645). S. 21.

114. Ausführlich dazu: Birkenhauer: „Repräsentationen von Träumen“ (2008).

115. Joseph Addison: „Cum prostrata sopore / Urget membra quies, & mens sine pondere ludit. – Petr.“ (Erstveröffentlichung: *The Spectator* Nr. 487, 18.09.1712). In: *The Spectator in four Volumes*. Bd. 4. Hrsg. von Gregory Smith. London: Dent & Sons 1958. S. 42–45. Hier S. 44.

mos. Mit diesem Bild verdeutlicht er einige zentrale Eigenarten des Traumerlebens: Zum Beispiel, dass Traumablauf, -aktion und -wahrnehmung allesamt vom Träumenden selbst ausgehen bzw. der Traum ausschließlich von ihm rezipiert wird. Auf einen ähnlichen Aspekt zielt Johann Gottlob Krügers einige Jahrzehnte später entstandene Formulierung:

Die Seele ist also in dem Traume einer Marionettenspielerin ähnlich, die ihre eigenen Puppen bewegt, und dieses thut sie, ohne zu wissen, daß sie es thut: indem sie sich einbildet die Zuschauerin eines Schauspiels zu seyn, davon sie die Werckmeisterin ist.¹¹⁶

Auch in Freuds und Breuers *Studien zur Hysterie* an der Schwelle zum 20. Jahrhundert heißt es, für Anna O. seien ihre Träumereien ihr „Privattheater“.¹¹⁷

(2) *Produktionsästhetik*: Bei den auf Aspekten der Produktion beruhenden Analogiesetzungen wird der Schaffensprozess des Dichtens mit dem Vorgang des Träumens in Zusammenhang gebracht. Besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verselbstständigt sich die Auffassung von Träumen als Analogon der Dichtung zum beliebten Topos. In Hinblick auf das produktive Vermögen der Einbildungskraft werden Traum und Dichtung gleichgesetzt: Bei Ludwig H. Jakob heißt es 1791, „Der Traum ist nichts als ein unwillkürliches Dichten“.¹¹⁸ Auch Jean Paul formuliert beinahe identisch: „Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst“¹¹⁹ – doch wird der Traum bei ihm darüber hinaus zum bedeutungsvollen Ursprungsort, zum „Tempe-Thal und Mutterland der Phantasie“.¹²⁰ Schmidt-Hannisa erläutert, wie Jean Paul „eine regelrechte Oneiropoetik [entwickelt], indem er den Traum [...]

116. Johann Gottlob Krüger: Versuch einer Experimental-Seelenlehre. Halle: Hemmerde 1756. S. 197. Krüger definiert den Traum als einen „mitlern [sic] Zustand zwischen Schlafen und Wachen“: „Ein träumender wachet nicht, denn er hat keine Empfindung von gegenwärtigen Dingen; er schläft aber auch nicht, denn sonst müßte er gar keine Vorstellungen haben“ (S. 197). Zur Frage, wie genau dieser von der Seele gesteuerte Vorgang des Träumens vor sich gehe, so will er „nur so viel davon anführen, als man anführen kann, die Grenzen nicht zu überschreiten, welche zu Überschreiten eine Unmöglichkeit ist“ (S. 198).

117. Joseph Breuer u. Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Leipzig, Wien: Deuticke 1895. S. 33.

118. Ludwig Heinrich Jakob: Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre. Halle: Hemmerde & Swetschke 1791. S. 291. Ausführlicher heißt es: „Die Organe der Phantasie sind rege; es erfolgt also das Bewußtseyn der mit ihren Bewegungen verknüpften Vorstellungen, und das Dichtungsvermögen spielt mit diesen rege gemachten Vorstellungen, verknüpft sie, trennt sie, fügt sie zusammen, schafft neue Bilder u.s.w.“ (ebd.).

119. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Hrsg. von Florian Bambeck. Berlin u.a.: De Gruyter 2015 (= Jean Paul. Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. V/2). S. 77.

120. Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Mustheil und einigen Jus de Tablette. Hrsg. von Sabine Straub u. Barabara Hunfeld. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (= Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. VI/1). S. 129.

als Modell dichterischer Produktivität präsentiert“.¹²¹ In der Romantik wird die Auffassung vom Traum als Herkunftsort der Einbildungskraft und Quelle der Dichtung schließlich zum *common sense*,¹²² so dass beispielsweise Herder formuliert:

Überhaupt sind bei allen Phantasiereichen Völkern die Träume wunderbar mächtig; ja wahrscheinlich waren auch Träume die ersten Musen, die Mütter der eigentlichen Fiction und Dichtkunst. Sie brachten die Menschen auf Gestalten und Dinge, die kein Auge gesehen hatte, deren Wunsch aber in der menschlichen Seele lag.¹²³

In seiner *Symbolik des Traums* personifiziert Gotthilf Heinrich Schubert den Traum als „versteckten Poeten in unserem Inneren“ und schreibt ihm damit eine gesteigerte Phantasieleistung sowie das Vermögen poetischer Schöpfung zu. In die gleiche Richtung weist die Äußerung Schopenhauers, „daß Jeder, während er träumt, ein Shakespeare sei“.¹²⁴

Diese in der Romantik besonders beliebte Auffassung legt E. T. A. Hoffmann der Figur des Malers Bickert in den Mund, der in der Kaminrunde von seinen Träumen erzählt, und dabei gleichermaßen rezeptions- und produktionsästhetische Vergleiche zum Theater zieht:

da gibt mir denn Nachts meine Fantasie [...] das ergötzlichste Schauspiel von der Welt. Es ist als habe ich mir Abends vorher nur den Cannevas, die Skizze des Stücks gegeben, und im Traum würde denn alles mit Feuer und Leben nach des Dichters Willen improvisiert. Ich trage die ganze Sachische Truppe in mir, die das Gozzische Märchen mit allen aus dem Leben gegriffenen Nuancen, so lebendig darstellt, daß das Publikum, welches ich auch wieder selbst repräsentiere, daran als an etwas Wahrhaftiges glaubt.¹²⁵

Bei Wilhelm Dilthey werden die während des Einschlafens entstehenden visuellen Eindrücke „als Urphänomene des dichterischen Schaffens“ bezeichnet.¹²⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beginnt mit Freud schließlich die Auseinandersetzung mit der kreativen Produktivität des Dichtens unter gänzlich neuen, psychoanalytischen Gesichtspunkten zum „poetogenen

121. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 189.

122. Dazu ausführlich Engel: „Jeder Träumer ein Shakespeare“ (2004).

123. Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Hrsg. Wolfgang Pross. München, Wien: Hanser 2002 (= Werke. Bd. 3). S. 275.

124. Arthur Schopenhauer: „Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt“. In: Parerga und Paralipomena I/1: Kleinere philosophische Schriften. Zürich: Diogenes 1977 (= Zürcher Ausgabe. Werke in Zehn Bänden. Bd. 7). S. 249–335. Hier S. 253.

125. E. T. A. Hoffmann: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (= Sämtliche Werke. Bd. 2/1). S. 188.

126. Wilhelm Dilthey: „Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik“. In: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik. Stuttgart: Teubner 1994 (= Gesammelte Schriften. Bd. 6). S. 103–241. Hier S. 179.

Potential des Traumes“:¹²⁷ Als wegweisend sind hierbei Freuds Aufsätze *Der Dichter und das Phantasieren*¹²⁸ sowie *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘* (1907)¹²⁹ anzusehen. Diese Texte bilden Gründungsdokumente der autorzentrierten psychoanalytischen Literaturwissenschaft, bei der die hermeneutische Methode der Traumdeutung auf die Textinterpretation übertragen wird.

(3) *Werkästhetik*: Werden Natur und Beschaffenheit des Traumes als poetogen bewertet, und wird der Traum, wie bereits bei Jean Paul, zu einer erstrebenswerten ästhetischen Kategorie, so gehen produktionsästhetische in werkästhetische Gesichtspunkte über; der Traum wird dann zu Modell und Vorbild für Erzählliteratur.

Beinahe exemplarisch für diese enge Verknüpfung steht das Schaffen Franz Kafkas. Seine Schreibpraxis ist aufs Engste mit dem Traum verknüpft: Viele seiner literarischen Einfälle sind auf Halbschlafphantasien zurückzuführen, denen Kafka sich nachmittags auf dem Kanafee hingab – ein Zustand des halb-kontrollierten Wachträumens, in dem er seine Phantasie fließen lassen konnte; ein produktiver, offenbar mitunter auch „consciously induced process“.¹³⁰ Peter-André Alt konstatiert in Bezug auf Kafkas Texte, sie „verallgemeinern den Traum zum Modell des Erzählens schlechthin“, da „Kafkas Werk [...] die perfekte Nachahmung des Traums [bietet], insofern es dessen Assoziationslogik reproduziert“¹³¹ und „dessen narrative Muster [...] imitiert“,¹³² wohingegen Engel bewusst zurückhaltend formuliert, dass der Traum für Kafka jedenfalls „Modell amimetischer und gleichnishafter Rede“¹³³ sei.

127.Engel: „Jeder Träumer ein Shakespeare“ (2004). S. 104.

128.Freud hielt diesen Vortrag im Dezember 1907 im *Hellerschen Kunstsalon* in Wien, als überarbeitete Fassung erschien er als Aufsatz in der Zeitschrift *Neue Revue* (10, S. 716–724). Freud stellt eine Verknüpfung her zwischen dem kindlichen Spiel und dem Tagtraum bzw. dem Phantasieren im Erwachsenenleben als Ersatzbildung, bei dem die Erfüllung unbefriedigter Wünsche imaginiert bzw. die als ungenügend empfundene Wirklichkeit korrigiert werde. Die Phantasietätigkeit im Tagtraum entspreche jener im Schlaftraum und jener in der Produktion einer Dichtung. Hier wie dort sei die Wunscherfüllung als ausschlaggebende Triebkraft wirksam.

129.Grundsätzlich geht es in diesem Aufsatz um die Anwendung der Theorie der Psychoanalyse als Deutungsmodell für Literatur. In Freuds Interpretation der Novelle Jensens geht es u.a. um den Nachweis, der Dichter habe intuitiv psychoanalytische Einsichten literarisch umgesetzt.

130.Albert Peter Foulkes: „Dream Pictures in Kafka’s Writings“. In: *The Germanic Review* 40 (1965). S. 17–30. Hier S. 27.

131.Alt: *Schlaf der Vernunft* (2002). S. 362.

132.Ebd., S. 355. Diese Aussagen Alts sind problematisch, weil sie phänomenologische Vorannahmen zum Traum beinhalten, deren methodischer Nachweis jedoch ausbleibt.

133.Manfred Engel: „Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur

Die Verwendung des Traums als Modell für eine fast automatische, weitgehend unkontrollierte Schreibweise verweist bereits in Richtung der französischen Surrealisten und ihrer *écriture automatique*.¹³⁴ André Breton strebte in seinem *Manifeste du surréalisme* (1924) an, die schöpferische Kraft der Träume für das künstlerische Schaffen fruchtbar zu machen.¹³⁵ Dahinter steht ein – letztlich aporetisches – literarisches Programm, dass es sich zum Ziel setzt, Träume ungefiltert in eine manifeste Form zu übertragen.

Überblickt man die kulturgeschichtliche Auseinandersetzung speziell in Hinblick auf die Analogiebildungen zwischen Traum und Literatur, so fällt auf, dass ab der Zeit um 1750 zunächst der Aspekt des Produktionsästhetischen immer populärer wird und der Traum schließlich als poetologisches Modell für die Literatur interessant wird. Wenn sich im Laufe der Zeit die Aufmerksamkeit für die auf die Literatur übertragbaren Traumprozesse und Traumcharakteristika richtet, wird dadurch die Grundlage für die Ausprägung traummimetischer Schreibweisen geschaffen.

Nach der Erläuterung verschiedener Analogiebildungen von Traum und Literatur stellt sich die Frage nach den Überschneidungsmomenten bei fiktional gestalteten simulierten Traumerlebnissen. Dadurch soll eine nähere Bestimmung dieser speziellen textuellen Präsentationsform gelingen. Bei fiktionaler Traummimesis, so die Überlegung der vorliegenden Arbeit, überlagern sich durch die Nachbildung der imaginären Traumvorgänge der Traum und seine Literarisierung: Anders als bei einem Traumbericht scheint die Distanz zum Erleben des Traumes weitestgehend aufgehoben, und im Unterschied zum faktualen Traumprotokoll ist die gestaltende Kraft der Fiktion wirksam. Die Konsequenzen, die sich ergeben, wenn fiktives Traumerleben literarisiert wird, sollen im Folgenden systematisch anhand der Überbegriffe Imagination, Fiktion und Illusion aufeinander aufbauend aufgeschlüsselt werden.

(1) Das Naturphänomen Traum ist ein Produkt der *Imagination*: formlos, nicht greifbar, nur

Oneiropoetik der Moderne“. In: Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. Hrsg. von Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez 1998 (= Filmstudien 9). S. 233–262. Hier S. 253.

134. Dazu Alt: Schlaf der Vernunft (2002). S. 363. „Kafkas Traumpoetik nähert sich damit den Positionen des französischen Surrealismus [...]“.

135. Ausführlich dazu Susanne Goumevou: Traumtext und Traumdiskurs. Nerval, Breton, Leiris. München: Fink 2007 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 114). Siehe insb. S. 259–373. Für einen zusammenfassenden Überblick sei verwiesen auf Kaltwasser: Zwischen Traum und Alptraum (2000). Hier Kapitel „Surrealismus und Traum: André Breton“. S. 57–90.

in der Einbildung des Träumenden bestehend. Der Ursprung der Literatur ist ebenso das Imaginäre, der Vorstellungswelt eines Autors entspringend. Wird ein Traumerlebnis in ein literarisches Werk integriert, kommt es demnach zu einer Kopplung zweier Ebenen der Imagination: Der Traum als ein imaginäres Produkt der menschlichen Psyche wird in den Kontext der Fiktion als Produkt dichterischer Imagination eingebettet. Dadurch gewinnt der Traum „eine imaginäre Struktur zweiter Potenz“.¹³⁶

(2) Durch die Übertragung in eine literarische Form wird der Traum Teil eines sprachlich gestalteten Ordnungssystems. Somit wird der Traum, als etwas Imaginäres, Amorphes, manifest: Er wird beobachtbar, beliebig oft wiederhol- und konsumierbar.

Da ein Traum durch Unzugänglichkeit gekennzeichnet ist und nur ein vages Abbild von ihm bleibt, „dominieren bei seiner Artikulation kulturelle Muster“.¹³⁷ Besteht Anspruch auf eine möglichst authentische Form der Traumdarstellung, stellt sich automatisch die „Frage nach der besonderen stilistischen Physiognomie“, da der literarisierte Traum in diesem Falle „als Sprachgebilde Ausdruck einer poetisch bewussten und stilisierenden Überformung“¹³⁸ ist. Somit ist der Traum „zugleich auch Ausdruck des Entwicklungsstandes und des Repertoires der poetischen Techniken insgesamt, über die eine Epoche verfügt“.¹³⁹

Geht der Traum in einer literarischen Struktur auf, so unterliegt er einem Transformationsprozess durch die Mittel der *Fiktion*. Dabei wird die Struktur zwar vorgegeben durch das Imaginäre des Traums; die Fiktion jedoch wirkt, wie Peter-André Alt unter Berufung auf Wolfgang Iser formuliert, als „ästhetisch[e] Gliederungsinstanz [...], die den Traum als Objekt der poetischen Phantasie organisiert und modelliert“.¹⁴⁰ Durch das Fingieren erlangt das Imaginäre des Traums eine konkrete, greifbare Form, die es „vom Diffusen zum Bestimmten führt“.¹⁴¹ Erst mit der Instanz des Fiktiven werde das Imaginäre „erfahrbar [...], ohne von dessen ‚Entfesselung‘ überschwemmt zu werden, wie etwa im Traum oder in

136. Alt: *Schlaf der Vernunft* (2002). S. 10.

137. Schmidt-Hannisa: *Traumaufzeichnung* (2000). S. 2.

138. Berger, Lennartz: *Der träumende Held* (2000). S. 15.

139. Ebd.

140. Peter-André Alt: „Romantische Traumtexte und das Wissen der Literatur“. In: *Traum-Diskurse der Romantik* (2005). S. 3–29. Hier S. 8.

141. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 381.

Halluzinationen“.¹⁴² Der Akt des Fingierens und der Transformationsprozess durch die Mittel der Fiktion führen so nach Iser zu einer Regulation und setzen das Imaginäre unter „Formzwang“,¹⁴³ verleihen ihm sogleich eine Intentionalität. Diese Prozesse, die mit der Fiktion¹⁴⁴ einhergehen, führen besonders eindrücklich die Unterschiede zum Naturphänomen Traum vor Augen. Zwar ist jeder Traum aufgrund seines erfundenen, imaginären Charakters fiktiv, jedoch ist es nicht sinnvoll, darum auch vom Traum als einer Fiktion zu sprechen.¹⁴⁵

Literarische Traumdarstellungen stehen zugleich für das charakteristische Merkmal von Fiktion, fremde subjektive Innenwelten unmittelbar darzustellen.¹⁴⁶ Genauer gesagt, stellt literarische Traummimesis eine besondere Ausprägung und Ausreizung dieses Fiktionsmerkmals dar, da Traumerleben eine Extremform subjektiven Erlebens darstellt. Wenn Wolf Schmid unter Berufung auf Käte Hamburger formuliert, „[d]ie natürliche Inszenierung fremder Innenwelt ist gewiss einer der Gründe für die anthropologische und kulturelle

142.Ebd.

143.Ebd., S. 393.

144.Grundlage ist hier ein Fiktionsbegriff, der über den allgemein-verkürzenden Begriff von Fiktion als Bezeichnung für den erfundenen, d. h. imaginären Charakter der in literarischen Texten dargestellten Welt hinausgeht.

145.Dem Akt des Hervorbringens einer Fiktion ist eine Bewusstheit und Intentionalität eingeschrieben, auf die auch die etymologische Begriffsherkunft von fictio (Substantivierung von lat. fingere = machen, erdichten, vorgeben) verweist. Dem Traum fehlt genau jene zielgerichtete Intentionalität. Daher versteht Schmidt-Hannisa den Traum „als nicht-fiktionale (weil nicht-intentionale) Fiktion, oder, um es mit einem anderen Paradoxon zu sagen, als Quasi-Kunstprodukt, das auf ‚natürlichem‘ Weg – in einem ‚genialischen‘ Produktionsmodus – empfangen wird oder sich von selbst einstellt“ (Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 227). Besonders, wenn man Fiktion wie Frank Zipfel als „soziale Praxis“ versteht, „in der Texte fiktiven Inhalts unter den Konventionen und Regeln von make-believe-Spielen produziert und rezipiert werden“, wird die Differenz sehr deutlich (Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2001. S. 321). Fiktion stellt sich in dieser Perspektive als eine Kulturtechnik dar, deren unausgesprochene Regeln geläufig sind und in die jeder eingeweihte Teilnehmer ganz selbstverständlich einwilligt.

In eine ähnliche Richtung weist das Konzept des make-believe, ursprünglich von Kendall L. Walton entwickelt, allerdings unter einer vorrangig rezeptionstheoretischen Perspektive. In diesem Sinne meint make-believe, sich freiwillig auf eine Vorstellungswelt einzulassen – und die Frage nach dem Realitätstatus in diesem Moment willentlich auszublenden. G. Currie wandelte das Konzept dahingehend ab, dass die „fiktionsspezifische Autorintention“ dahinterstehe, „dass der Leser den Text in der Haltung des make-believe rezipiere“, (Zipfel: Fiktion (2001). S. 227) und es somit die Intention des Autors sei, der Leser möge jene benannte Einstellung zum fiktionalen Text einnehmen. Erst durch die Integration in ein literarisches Gefüge wird aus dem Traum eine Fiktion, die mit make-believe-Mechanismen operiert. Dem Traum fehlt als rein imaginärem Gebilde jegliche Intentionalität, seine Wahrnehmung erfolgt in einem bewusstseinsfernen Zustand, wodurch kein willentliches bzw. freiwilliges Einlassen möglich ist, d.h., dass die Fiktivität der Traumsequenzen nicht erkannt werden kann, die Spielregeln der Fiktion gelten hier nicht.

146.Hamburger: Logik der Dichtung (1994). S. 73.

Bedeutung der Fiktion“,¹⁴⁷ so birgt diese Feststellung sogleich die exzeptionelle Eignung der Fiktion für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Zwei-Welten-Skandalon: Während in der Alltagsrealität der Zugang zum Traum verschlossen ist, ermöglicht die ästhetische Instanz der Fiktion stellvertretend einen simulierten Zugang zur Unmittelbarkeit eines fiktiven Traumerlebens.

(3) Geht das versprachlichte Gebilde eines imaginierten Traumes in der Gliederungsinstanz der Fiktion auf, so ist bei einer unmittelbaren Darstellungsweise die *Illusion* deren Effekt. Es besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen narrativer und dramatischer Illusion, wie im Folgenden in Umrissen skizziert werden soll:

Narrative Illusion konstituiert sich ausschließlich über die Abstraktion und Synthetisierung der sprachlich kodierten Zeichen eines Textes. Dadurch ergibt sich ein reiches Spektrum an Möglichkeiten, um Vorstellungsgehalte unterschiedlicher Art zu vermitteln. Im Drama hingegen werden Handlungen szenisch-multimedial präsentiert, womit die dramatische Illusion stets an den vorgegebenen Rahmen der Bühnensituation gebunden ist. Wegen der sinnlich-unmittelbaren, leibhaftigen Vergegenwärtigung des dramatischen Geschehens vor Publikum steht dramatische Illusion in enger Verbindung zu lebensweltlicher Wahrnehmung. Sie ist, wie mit Asmuth zu betonen ist, nicht Wahrnehmungsillusion, sondern Identitätsillusion.¹⁴⁸ Da in der szenischen Realisation des Dramas zum Text viele weitere Komponenten hinzutreten, haben nicht nur die Gestaltung des Bühnenraums, die Kostüme, das Licht und diverse technische Effekte Einfluss auf die Illusionsbildung, sondern auch der Regie- und Schauspielstil sowie nicht zuletzt das gruppenspezifische Verhalten des Publikums und seiner Interaktion mit den Akteuren auf der Bühne. Es wird damit deutlich, dass hinter narrativer und dramatischer Illusion völlig unterschiedliche Wirkungstheorien stehen, solange man sich nicht auf das Lesedrama als rein textuelles Zeichensystem beschränkt.

Dieser grundlegende Unterschied zwischen dramatischer und narrativer Illusion wird am Beispiel fiktional-vergegenwärtigenden Traumerlebens besonders deutlich: Im Kontrast zur unbewusst „mitschöpfenden [oder: mitträumenden] Tätigkeit“ des Lesers (W. Iser) in narrativ

147. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. 3. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2014. S. 39.

148. Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. 6. Aufl. Stuttgart: Metzler 1994. S. 199.

gestalteten Träumen, in denen die gattungsbedingten Freiräume in gewisser Weise auf die phänomenologische Unfassbarkeit des Traumes rekurrieren, sind dramatisch inszenierte Träume vor den Augen des Publikums geradezu entblößt; alle Unbestimmtheitsstellen entfallen weitgehend durch die unmittelbare sinnliche Darstellung. So entsteht eine eigentümlich oszillierende Ambivalenz zwischen der szenischen Präsenz des Bühnengeschehens und ihrer gleichzeitigen Irrealität. Diese unter Umständen als problematisch zu wertende Gattungseigenschaft erklärt auch, warum im Drama meist der Weg über narrativ vermittelte Traumberichte gegangen wird, um Träume funktional einzubinden.

Werner Wolf definiert ästhetische Illusion in Erzählwerken als „das genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit“.¹⁴⁹ Bei dieser Rezeptionsform wird ein „Schein des Erlebens von Wirklichkeit“ erzeugt, das „zum Gefühl des Hineinversetzt-Werdens in diese (Fiktions-)Welt“ führt.¹⁵⁰ Charakteristisch für die ästhetische Illusion ist die Unmöglichkeit, sie empirisch zu beobachten: In dem Moment, in dem der Illudierte beginnt, über das Empfundene nachzudenken oder es zu verschriftlichen, tritt die Reflexion an die Stelle des Illusionserlebens.¹⁵¹ Die ästhetische Illusion lässt sich nicht fixieren, nicht objektiv abbilden. Im Unterschied zur Täuschung ist die ästhetische Illusion nie vollständig: Sie ist zwischen den Extrempunkten absoluter Immersion und absoluter Distanz zu verorten.

Im Gegensatz zur Referenzillusion versetzt die Erlebnisillusion den Rezipienten in eine durch die Textwelt erschaffene Schein-Wirklichkeit, die ganz unabhängig von der Realität existiert. Lässt dieser sich ästhetisch unvoreingenommen auf ein Werk ein, so ist die Erlebnisillusion

die Folge der persuasio-Strategie des Werks, die in diesem Fall im Sinne eines an die Vorstellungsfähigkeit und meist auch an die Gefühle appellierenden *movere* (als ‚Überredung‘) zu verstehen ist. Erlebnisillusion ist das quasi sinnliche Eintreten in die Textrealität [...], und die ‚Teilnahme‘ an ihr.¹⁵²

Laut Wolf erfasst die Erlebnisillusion somit als wesentlich für ästhetische Illusion.

Konstitutive Bedingung für die ästhetische Illusion ist die Bereitschaft des Rezipienten, sich

149. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer 1993. S. XI.

150. Ebd., S. 31.

151. Ebd., S. 12.

152. Ebd., S. 57.

ästhetisch auf ein Werk einzulassen. Die Vorstellungen konstituieren sich dabei in Abhängigkeit von den sprachlichen Korrelaten, die sich der Rezipient aktiv aneignen muss. Zahlreiche sogenannte Unbestimmtheitsstellen werden, geleitet durch konkrete Vorgaben und Suggestionen, unbemerkt aus dem persönlichen Erfahrungsschatz ausgefüllt, eigene Vorstellungen und Gehalte synthetisieren sich mit den Vorgaben der Textwelt. Die Vorstellungsbildung entsteht demnach in der Regel „aus der Synthese zwischen leserseitiger Projektion und den autorseitigen Textvorgaben“.¹⁵³

Wie anfangs gezeigt wurde, ist der Effekt der Illusion die Grundlage für Analogiebildungen zwischen Literatur und Traum unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten. Zwischen ästhetischer Illusion und Traumillusion bestehen jedoch elementare Unterschiede: Zwar ist beiden Phänomenen der vorübergehende Schein des Erlebens von Wirklichkeit gemeinsam; das Gefühl des Hineinversetztwerdens in eine Erlebenswelt mit einer hohen sinnlichen Qualität. Während jedoch eine ästhetische Illusion durch werkseitige Auslöser hervorgerufen und gesteuert wird und der Rezipient auf diese suggestiven, mediengelenkten Textvorgaben mit eigenen Vorstellungen reagiert, entstehen Träume einzig aus der Psyche des Träumers. Die Scheinwelt konstituiert sich einzig aus der Imagination des Träumers, ohne dass er sich dessen bewusst wäre. Als weitere Divergenz zur Traumillusion ist das Fiktionsbewusstsein während der ästhetischen Illusion zu nennen: Während der sich einer ästhetischen Illusion hingebende Rezipient einen aktiven Beitrag leisten muss, dabei jedoch stets eine unterschwellige Distanz zum Geschehen beibehält, erlebt der Träumer seinen Traum so, als wäre er real. Der Träumer kann seine Vorstellungen nicht beeinflussen.

Einen Sonderfall stellt jedoch das bereits erwähnte Phänomen des luziden Träumens dar, weil der Träumer sich dabei bewusst ist, dass er träumt. Luzides Träumen steht demnach ästhetischer Erlebnisillusion näher: Zwar folgt auch hier der Traum der freien und ungebundenen Phantasie, jedoch kann sich der Träumer bei entsprechender Übung frei in seiner selbstgeschaffenen Traumwelt bewegen, dabei eine Distanz aufrecht erhaltend. Die Erfahrung, sich kontrolliert in den imaginierten Traumwelten zu bewegen, den Weg selbst zu bestimmen und das Geschehen auch zum Teil beeinflussen und steuern zu können, haben

153.Ebd., S. 91.

Autoren wie beispielsweise Jean Paul immer wieder auch produktionsästhetisch nutzbar gemacht als Quelle für literarische Inspiration.

Zusammengefasst und definiert: Phänomenkomplex Traumerleben

Aus den Untersuchungen zum Phänomenkomplex des Traumerlebens ergibt sich folgende Schlussfolgerung: Nicht der Traum an sich ist durch eine nebulöse Verschwommen- und Verzerrtheit gekennzeichnet – vielmehr sind es die kategoriale Differenz zwischen Wach- und Traumzustand und die wesenhafte Zugriffsbeschränkung auf den Traum, die diesen Eindruck hervorrufen. Die Zuschreibungen zum Traum ergeben sich vielmehr durch die zwangsläufig fragmentarische und schemenhafte *Erinnerung* an ihn.

Die vorliegende Arbeit geht ferner von der Prämisse aus, dass Kategorien wie bizarr, phantastisch, grotesk oder wunderbar nicht ausreichen, um damit die Erscheinungsweise von Träumen wesenhaft zu erfassen, denn „[k]eines dieser Phänomene ist in toto traumhaft; jedes von ihnen kann aber ein Konstitutionselement von Traumhaftigkeit sein bzw. nach oder in Analogie zu Traumerfahrungen gebildet werden“.¹⁵⁴

Mit den Studienergebnissen aus dem Bereich der Neurophysiologie und der empirischen Psychologie liegt eine objektive, wissenschaftlich fundierte, historisch invariante Definitionsgrundlage vor. Daraus lassen sich mehrere Merkmale des Traumerlebens destillieren:

- Ein essentielles Charakteristikum des Traumerlebens ist das ganzheitliche Erleben mit Gedanken, Sinneseindrücken und Emotionen bei gleichzeitiger Realitätsillusion.
- Es dominieren vor allem starke visuelle Sinneseindrücke.
- Als ein selbstverständlich scheinendes Merkmal ist hervorzuheben, dass in Träumen fast immer der Träumer als Traum-Ich agiert.
- Die Vorstellungswelt im Traum zeigt sich als Produkt eines freien, unreglementierten und daher impulsiv-sprunghaften Denkens. Dies kann sich u.a. in Unstimmigkeiten oder Brüchen in der Kohärenz und Kontinuität von Zeit und Raum äußern.
- Eine logische und analytisch-gedankliche Durchdringung ist für den Träumer während des

154.Engel: „Jeder Träumer ein Shakespeare“ (2004). S. 112.

Träumens nicht möglich. Er erkennt den Traum nicht als solchen, kann darin auftauchende Erinnerungsbilder nicht als solche identifizieren, und er stellt darin auftauchende Inkohärenzen meistens nicht in Frage.

- Der Träumer kann die Geschehnisse nicht steuern und kontrollieren; der Traum wird vielmehr passiv als ein Widerfahrnis erlebt.
- Dies geht einher mit intensiven Emotionen.

Aus der interdisziplinären Überschau der mit dem Phänomen des Traumerlebens kontextualisierten Fragestellungen ließen sich Aspekte aufzeigen, die für die Untersuchung von Erscheinungsformen literarischer Traumimimesis als Grundlage dienen. Ein zentraler Kristallisationspunkt ist das Phänomen, dass das geträumte Geschehen als real empfunden und besonders intensiv erlebt wird. Für die Untersuchung der literarischen Darstellung ergibt sich daraus die Frage, inwiefern dieses Täuschungsmoment erzähltechnisch umgesetzt und produktiv gemacht wird, insbesondere hinsichtlich der Ausgestaltung der Erzählperspektive. Inwiefern wird die Zwei-Welten-Erfahrung konstitutiv für die Erzählstrategie? Generell ist dabei zu untersuchen, wie das Wissen über den ontologischen Status zwischen Erzähler, Figur und Leser verteilt ist und in welcher Weise dieser Wissensunterschied funktionalisiert wird. Bezüglich der literarischen Traumtexte ist zu fragen, ob und mit welchen sprachlich-ästhetischen Mitteln einzelne der oben genannten Traumkriterien umgesetzt werden. Wie wird dabei das Erleben im speziellen Bewusstseinszustand während des Träumens inszeniert?

II Historischer Teil: Ästhetische Entdeckung des Traumes seit dem 18. Jahrhundert

Als eines der elementarsten anthropologischen Phänomene ist der Traum bereits seit der Antike ein häufiger Darstellungsgegenstand literarischer Werke. Bis ins 18. Jahrhundert ist er jedoch nicht in seiner besonderen ästhetischen Erscheinung relevant, sondern beinahe ausschließlich unter funktionalen, vorrangig handlungsbeeinflussenden, strukturbildenden oder atmosphärischen Aspekten: Der Traum ist in der Literatur ein Mittel der Spannungserzeugung, ein Symbol der Täuschung oder wird zur allegorischen Einkleidung genutzt.¹⁵⁵

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Topos des vorausdeutenden Traums, der seit der Antike¹⁵⁶ – gemäß dem damals geltenden Traumverständnis vom Traum als Medium göttlicher Offenbarung und Prophezeiung – in einer Vielzahl literarischer Werke integriert ist. Der vorausdeutende Traum bildet eine die Jahrhunderte überdauernde Konstante in der literarischen Behandlung, auch wenn die Auffassung der von Göttern gesandten Träume bereits von Aristoteles problematisiert und später von Cicero polemisch kritisiert wurde. Prognostische Träume dienen mit ihrer charakteristischen Symbolhaftigkeit und Deutungsoffenheit in zahlreichen griechischen Tragödien als Mittel der Spannungserzeugung und erfüllen damit eine elementare dramaturgische Aufgabe. Als Beispiel lässt sich der Traumbericht in Aischylos' *Die Perser* (472 v. Chr.) anführen. Ein noch früheres Beispiel ist der berühmte Traumbericht Penelopes im Epos *Odyssee*: Nach seiner Rückkehr aus Troja deutet Odysseus diesen als erfüllte Prophezeiung.

Das Gegenstück zu den bedeutungsvollen, sich bewahrheitenden Träumen sind nach Homer die trügerischen Träume.¹⁵⁷ Aufbauend auf diesen Dualismus wird im Mittelalter generell

155.Frenzel: „Weissagung, Vision, voraussagender Traum“ (1999).

156.Einen Überblick liefert Laura Hermes: Traum und Traumdeutung in der Antike. Zürich, Düsseldorf: Artemis und Winkler 1996.

157.Im 19. Gesang der *Odyssee* kategorisiert Penelope die Träume mit folgendem Bild: Gehen die Träume aus einer Pforte bestehend aus glattem Horn hervor, so deuten sie auf zukünftige Geschehnisse hin; kommen sie aus der elfenbeinernen Pforte, so sind diese Träume täuschend. Homer, *Odyssee* XIX, Z. 562–567.

zwischen göttlich eingegebenen und teuflischen Täuschungen unterschieden.¹⁵⁸ Die wohl charakteristischste Form literarisch gestalteter Träume im Mittelalter sind die als Traumvision gestalteten profanen oder christlichen Jenseitsreisen, die sich im Aufbau ähneln, eine meist allegorische Bildersprache verwenden und vorwiegend belehrende Absichten verfolgen.¹⁵⁹

In der Renaissance- und Barockliteratur setzt sich die allegorische Einkleidung der Träume weiter fort. Die Vorgänge der Handlung werden nur vordergründig als Traum stilisiert, während dahinter meist kritisch-satirische, moralische, religiöse oder didaktische Absichten stehen.¹⁶⁰ Der Traum entwickelt sich daneben zu einem Symbol des typisch barocken Themas des *memento mori* sowie der *vanitas*, der Täuschung und Vergeblichkeit alles Irdischen.

Bis ins 18. Jahrhundert waren beinahe ausschließlich übernatürliche Träume berichtenswert und in der Literatur vertreten.¹⁶¹ Die Inhalte und die Bedeutung besonderer, von einer äußeren Instanz eingegebener Träume standen im Fokus der Aufmerksamkeit; weniger die Art und Weise der Traumdarstellung und erst recht nicht das Zusammenspiel von Traum und individueller Psyche. Erst das literarische System späterer Epochen nutzt den Traum als ästhetisches Darstellungsmodell und greift dabei auf Beobachtungen zu Merkmalen des Traumerlebens zurück. Eine Geschichte des literarisch simulierten, fiktiven Traumerlebens kann frühestens im 18. Jahrhundert beginnen, als die ersten Fundamente zu einem völlig neuartigen Zugang zum Traum gelegt wurden.

Seit der Zeit um 1750 prägen sich neue Blickrichtungen auf den Menschen und auf die Literatur aus, die sich wiederum auf den Umgang mit dem Traum und die Art seiner Darstellung auswirken. Diese neuen Tendenzen zu einer ganzheitlichen Sicht auf den Menschen, aus dem Bereich der Anthropologie und Erfahrungsseelenkunde kommend, wecken gemeinsam mit den Anschauungen der spätaufklärerischen Literatur ein neues Beobachtungsinter-

158.Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „Traum“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a. 3. Aufl. Berlin: De Gruyter 2003. S. 676–679. Hier S. 677.

159.Klaus Speckenbach: „Jenseitsreisen in Traumvisionen der deutschen Literatur bis ins ausgehende 15. Jahrhundert“. In: Archiv für Kulturgeschichte 73 (1991). S. 25–59. Hier S. 56, 57.

160.Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „Traum“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a. 3. Aufl. Berlin: De Gruyter 2003. S. 676–679. S. 677.

161.Manfred Engel: „The Dream in Eighteenth-Century Encyclopaedias“. In: The dream and the enlightenment – Le rêve et les lumières. Hrsg. von Bernard Dieterle u. Manfred Engel. Paris: Champion 2003 (= Études internationales sur le dix-huitième siècle – International Eighteenth-century Studies 7). S. 21–51. Hier S. 28.

se bezüglich des Traumerlebens. Parallel dazu entstehen Ansätze zu einer ästhetischen Entdeckung des Traumphänomens, die auch die Art seiner literarischen Darstellung beeinflussen.

1 Der Traum im Zeitalter der Aufklärung

1.1 Zwischen Desinteresse, Faszination und Gefahr: Philosophischer Traumdiskurs, Popularaufklärung, Anthropologie, Erfahrungsseelenkunde

Das Zeitalter des Rationalismus ist als eine Epoche des Lichts, der Vernunft und der Klarheit des Denkens nicht *per se* eine den Traum gänzlich abwertende oder ignorierende geistesgeschichtliche Epoche, wie insbesondere die Forschungsbeiträge zur aufklärerischen Anthropologie belegen konnten. Gerade an den Überlegungen und neu aufkommenden Theorien zum Traum lassen sich in dieser Zeit „Widersprüche und Spannungen aufgeklärten Denkens“ ablesen.¹⁶² Neben allen Vorbehalten gegen den Traum wächst auch das Interesse an ihm. Dies ist nur scheinbar paradox, weil er gerade durch das Fremde und Andere, das er verkörpert, einen reizvollen Gegenstand darstellt. Das aufklärerische Idealkonstrukt der Souveränität des Ichs, das vernunftgesteuert und rational handelt, kommt durch den Traum ins Wanken, da nicht bestimmt werden kann, wer oder was da träumt, woher die Traumgebilde stammen, wie und warum sie entstehen. Es ist für die Aufklärer eine elementar verunsichernde Überlegung, dass das Bewusstsein an seinen äußersten Rändern über Bereiche verfügt, auf die der Mensch offenbar keinen Zugriff hat, die nicht kontrollierbar sind und die darüber hinaus gefährlich nah an den Abgründen zu liegen scheinen, die zu Rauschzuständen und zum Wahnsinn führen. Mit der drohenden „Dezentrierung des Subjekts“¹⁶³ beginnen sich die Aufklärer mehr und mehr auseinanderzusetzen.

Philosophischer Traumdiskurs

Die philosophische Auseinandersetzung mit dem Traum findet zunächst am Rande der Debatte um einen eigenständigen Wirklichkeitsbegriff der Rationalisten statt.¹⁶⁴ Descartes

162. Alt: Schlaf der Vernunft (2002). S. 129.

163. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 5.

164. Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 144.

führt in diesem Kontext seine Überlegungen zum Traum in die Argumentation ein: In seinen *meditationes* bildet die problematische Unterscheidung zwischen Traum- und Wachzustand die Ausgangsbasis seines methodologischen Zweifels. Sein Lösungsvorschlag eines Kohärenzkriteriums soll zur Sicherheit des denkenden Subjekts zurückführen.¹⁶⁵

Christian Wolff entwickelt in dieser Debatte um die Grundstrukturen der Wirklichkeit ein weiteres Unterscheidungskonzept: Es beruht auf der Feststellung, dass dem Traum die Ordnung (*ordo*) fehle und dass u.a. der Satz vom zureichenden Grund im Traum unerfüllt bleibe.¹⁶⁶ In Wolffs ausführlichen Beispielen deutet sich ein geschärfter „Blick für eine Phänomenologie des spezifisch Traumhaften“¹⁶⁷ an, eine Beobachtung, die bestätigt, dass auf der Ebene der philosophischen Traumdiskurse die Aufmerksamkeit gegenüber Charakteristika des Traumerlebens wächst.

In den Argumentationsmustern von Descartes und Wolff muss die Bewertung des Traums zwangsläufig negativ ausfallen: Wachsein bildet in diesen aufklärerischen Konzepten einen Regelkreis mit den Begriffen Licht, Wirklichkeit, Kontrolle und Zusammenhang, der Traum hingegen steht für Dunkelheit, Täuschung und Willkür. Mit Descartes verselbstständigt sich der Täuschungsaspekt des Traumes zu einem eigenen *Topos*,¹⁶⁸ der in der kulturellen Auseinandersetzung tiefe Spuren hinterlässt. Während Descartes und Wolff dem Traum einen Mangel an Kohärenz bzw. *ordo* bescheinigen, ist David Hume mit seinem *Essay on Consciousness* (1728) der Erste, der dem Traum ein fehlendes Bewusstsein attestiert.¹⁶⁹

Durch die Aufklärung zieht sich der Grundtenor eines klaren neuzeitlichen Postulats für eine einzige und eindeutige Wahrheit – die der Wachwelt als ewig gültig bleibende Konstante. Wachsein wird nun definiert „als eine lückenlose rationale Organisation, aus der auch alles

165.Ebd.

166.Ebd., S. 145.

167.Ebd., S. 146.

168.Ralf Grötzer: „Traum I“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1998. Sp. 1461–1465. Hier Sp. 1462.

169.Pseudo-Mayne: Über das Bewußtsein (1728). Englisch-deutsch übersetzt. Hrsg. von Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner 1983. „[T]here needs only to show that a Man, when he dreams, is not Conscious; and consequently, in dreaming, cannot know that he dreams, as, when awake, he knows himself to be awake“ (a 183). „‘Tis manifest that, in Dreaming, a Man is not Conscious“ (a 184).

im weiteren Sinne Traumhaft-Phantastische und Wunderbare als unwirklich herausfällt“.¹⁷⁰

Populäraufklärung

Dieser Bewertung folgen ebenso die Populäraufklärer in ihrem Kampf gegen den Aberglauben und den Glauben an Mythen und Wunder. Besonders die seit der Antike weit verbreitete Auffassung vom Traum als Medium für göttliche Botschaften und Prophezeiungen wird fortan bekämpft, indem man sich stattdessen auf natürliche, vorrangig physiologische Erklärungen beruft. In dem als repräsentativ zu erachtenden Traum-Artikel in *Zedlers Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* aus dem Jahr 1745 wird systematisch zwischen natürlichen und übernatürlichen Träumen unterschieden. Natürliche Träume entstünden entweder durch die „Natur unsers Körpers“ – hervorgerufen durch Sinneseindrücke oder „von der im Schläffe schwachen Empfindung her[rührend]“ – oder durch die „Natur der Seele“.¹⁷¹ Bei den übernatürlichen Träumen sei zwischen göttlich und teuflisch eingegebenen Träumen zu unterscheiden. Die natürlichen Träume werden in diesem Lexikon-Artikel an erster Stelle genannt und quantitativ in einem ausgewogenen Verhältnis zu den übernatürlichen Träumen behandelt. Dies ist bemerkenswert, da in den Jahrhunderten zuvor ausschließlich übernatürliche Träume als relevanter Reflexionsgegenstand galten – natürliche Träume hingegen wurden allenfalls in medizinischer Hinsicht als Krankheitsindikatoren für diagnostische Zwecke berücksichtigt.¹⁷² In den Ausführungen klingt der deutliche Anspruch durch, die Entstehung und die Ursache von Träumen erklärbar machen zu wollen und sie nicht länger als das obscure Fremde, das undurchschaubare Andere der Vernunft abzutun.

Anthropologie

Nach der Abkehr von metaphysischen Erklärungsmodellen für den Traum mussten neue Argumentationsgrundlagen gefunden werden. Harald Neumeyer spricht daher von einer „Säkularisierung der Traumforschung“.¹⁷³ Wie P.-A. Alt unter Berufung auf Luhmann

170.Niessen: Traum und Realität (1993). S. 2.

171.Johann Heinrich Zedler (Hrsg.): „Traum“. In: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 45. Leipzig 1745. Sp. 173–208.

172.Engel: „The Dream“ (2003). S. 28.

173.Harald Neumeyer: „Traum-Literatur um 1800. Körperreize, Psychenbilder und die Macht des Wortes“. In: Leib/Seele – Geist/ Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900. Hrsg. von Markus Dauss u. Ralf Haekel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Stiftung für Romantikforschung

konstatiert, beruht die „Konzeption der Individualität, wie sie die Aufklärung vorantreibt, [...] auf Selbstbezug und, damit verbunden, auf de[m] Aufbau eines endogenen psychischen Apparates“. ¹⁷⁴ Daher haben in diesem Erklärungsmodell von außen kommende, oktroyierende Bestimmungen keinen Platz mehr. Fortan wird versucht, ausschließlich immanente, d. h. in der Natur des Menschen liegende Begründungen zu finden, an denen sich zugleich der Wechsel vom Rationalismus zum Empirismus ablesen lässt, da zunehmend sinnliche Wahrnehmung und empirische Erfahrung einen wichtigen Platz einnehmen.

Damit verbunden ist eine Abkehr des cartesianischen Leib-Seele-Dualismus, in dem Geist und Materie zwei verschiedene Entitäten darstellen. Stattdessen etabliert sich ein ganzheitlicher Blick auf Körper und Seele (*commercium mentis et corporis*), der das Zusammenspiel beider Elemente erkunden will. So kann auch die Vorstellung Descartes‘ von einer Abwesenheit der seelischen Aktivität während des Schlafens nicht länger ihre Gültigkeit behalten. Es setzt sich die Auffassung durch, dass seelische Vorgänge nachts durchaus stattfinden, lediglich in einer abgeschwächten Form. Maßgeblich beteiligt ist an diesem Projekt die Anthropologie. Das Ziel dieser sich etablierenden interdisziplinär agierenden Wissenschaft mit empirischer Ausrichtung ist es, die Ganzheitlichkeit des Menschen mit physiologischen und psychologischen Aspekten zu erfassen. Repräsentativ für die systematische Vorgehensweise ist Ernst Platners *Anthropologie für Ärzte und Weltweise* (1772). ¹⁷⁵

Der Traum ist für die Anthropologen ein beliebtes Untersuchungsobjekt, weil er exemplarisch für psychophysische Interaktionen ist. Vorrangig konzentriert man sich dabei darauf, Erklärungen für dessen Ursache und Entstehung zu finden, während Charakteristika des Traumerlebens nicht näher berücksichtigt werden. Einen frühen Vorstoß in diese neue Denkrichtung erbringen die philosophisch beeinflussten Hallenser Ärzte in den 40er und 50er Jahren ¹⁷⁶ um Johann Gottlob Krüger. Die Mediziner beobachten, dass externe, sinnlich

Bd. 41). S. 59–80. Hier S. 60.

174. Peter-André Alt: „Der Schlaf der Vernunft. Traum und Traumtheorie in der europäischen Aufklärung“. In: *Das Achtzehnte Jahrhundert* 25 (2001). S. 55–82. Hier S. 58.

175. Platner verortet das Anliegen der Anthropologie darin, „Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen“ zu analysieren (Ernst Platner: *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*. Leipzig 1772. S. XVII).

176. Forschungen dazu insbesondere im Band: Carsten Zelle (Hrsg.): *Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Tübingen: Niemeyer 2001.

wahrgenommene Reize anregend auf den Trauminhalt wirken und geben damit erste Hinweise für ein „Modell der psychophysisch stimulierten Imagination“, das auf ein „Zusammenspiel von Einbildungskraft und seelischer Tätigkeit“ schließen lassen kann.¹⁷⁷

Johann August Unzer, einer der wichtigsten Vertreter des *influxus-physicus*-Prinzips, das die Wechselwirkung natürlicher Kräfte zwischen Körper und Seele zu erhellen versucht, schlussfolgert aus den unkontrollierten Körperbewegungen des Träumers, dass es während des Schlafes aufgrund des abwesenden Bewusstseins „dunckle Vorstellungen“ gebe.¹⁷⁸ In Unzers Erklärungsmodell des psychophysischen Zusammenhangs nehmen die „Nervensäfte“ eine wichtige Mittlerrolle ein: Es nehme die Konzentration an Nervensaft im Laufe des Tages immer weiter ab und werde dann während des Schlafes neu gebildet.¹⁷⁹ Ist der Nervensaft verbraucht, so folgt ein traumloser, „vollkommener Schlaf“; ist noch eine gewisse Menge Nervensaft vorhanden, so entstehen Träume, mithin eine seelische Aktivität. Zwar geht Unzer nicht näher darauf ein, jedoch lässt sich aus diesem Konzept ableiten, dass ein Zusammenhang bestehe zwischen körperlichen Vorgängen, der seelischen Aktivität und der Imaginationsfähigkeit im Schlaf.

Erfahrungsseelenkunde

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts etabliert sich die Erfahrungsseelenkunde mit ihrem radikal empirischen, beobachtenden Zugang zur Psyche. Inspiriert durch Johann Gottlob Krügers *Versuch einer Experimental-Seelenlehre* (1756) ist Karl Philipp Moritz' zwischen 1783 und 1793 erschienenes *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte das zentrale Publikationsorgan. In dem offenen, ständig erweiterten Kompendium werden vor allem Selbstbeobachtungen als Quellenmaterial gesammelt, die ein starkes Interesse am Individuum offenbaren. Dabei stellt der Traum ein interessantes Phänomen dar, das es zu dokumentieren und zu beschreiben gilt. Die offene Publikationsform

177.Alt: „Traum in der europäischen Aufklärung“ (2001). S. 68.

178.Johann August Unzer: *Gedancken vom Schlafen und denen Träumen*. Hrsg. Tanja van Hoorn. St. Ingbert: Röhrig 2004 (= Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts 43). „Zu jeder willkührlichen Bewegung gehören Vorstellungen: Im Schlafe haben wir willkührliche Bewegungen: Also auch Vorstellungen. Je weniger ich mir einer Vorstellung bewusst bin; desto dunckler ist sie. Nun bin ich mir meiner im Schlafe sehr wenig bewusst: Also habe ich darin dunckle Vorstellungen“ (§ 10, S. 21.).

179.Peter-André Alt weist darauf hin, dass dieses Modell keine eigene Erfindung Unzers ist, sondern sich an bekannten Vorbildern orientiert. Alt: *Schlaf der Vernunft* (2002). S. 162.

des Magazins führt zu einer Mehrstimmigkeit der Herangehensweisen und Auffassungen bezüglich des Traumes, fortschrittliche Denkweisen stehen neben konservativ geprägten Erklärungsmustern. Auch die Erfahrungsseelenkundler arbeiten an der Demontage des Traumaberglaubens, ihre Werkzeuge sind dabei die rationale Argumentation vor der Folie psychologischer Vorgänge.

In den Äußerungen zum Traum zeigt sich mitunter eine Faszination, die sich unmittelbar an die Zwei-Welten-Erfahrung knüpft, weil das Traumerleben mit den intensiven Sinneswahrnehmungen eine so frappierende Realitätsillusion erschafft:

Daß ein Mensch, wenn sein Körper in völliger Unthätigkeit da liegt, und alle Zugänge der Sinne verschlossen sind, wodurch uns sonst die immerwährende Fluth von Ideen zuströmt, dennoch sieht, und hört, und schmeckt, und fühlt, ohne doch wirklich zu sehen, zu hören, zu schmecken, und zu fühlen, ist gewiß eins der sonderbarsten Phänomene in der menschlichen Natur, und der, welchem es unter allen Sterblichen zum erstenmale begegnet wäre, hätte es nothwendig für ein unbegreifliches Wunder halten müssen.¹⁸⁰

Während in der frühaufklärerischen Auseinandersetzung noch Erklärungsmodelle dominieren, die Ursachenforschung vorrangig im Bereich der Physis betreiben, wenden sich die Spätaufklärer zunehmend den psychischen Prozessen zu: Der Traum wird immer mehr „als ein ausschließlich innerpsychischer Prozess“¹⁸¹ gedacht.

1.2 Siegeszug der Einbildungskraft: Traumdarstellungen von Johann Gottlob Krüger und Georg Christoph Lichtenberg

Der neue Zugang zum Traum ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wird besonders deutlich durch die Rolle, die dem Imaginationsvermögen fortan in der Auseinandersetzung mit dem Traum eingeräumt wird. Es ist ein Novum dieser Zeit, „Träume als Produkt der psychologisch erfaßbaren und individuell geprägten Einbildungskraft anzusehen“.¹⁸² Zum Konsens wird die Vorstellung, die Einbildungskraft sei die den Traum produzierende Kraft, sie sei Impulsgeberin und Auslöserin des Traumgeschehens. So stellt Johann Gottlob Krüger in *Träume*

180. Carl Ludwig Bauer: „Ueber einen Aufsatz im ersten Stück des dritten Bandes dieses Magazins mit der Ueberschrift: Eine Unglücksweissagung“. In: Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde 4, St. 1 (1786). S. 17–23. Hier S. 22, 23.

181. Neumeyer: „Traum-Literatur um 1800“ (2009). S. 66.

182. Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung (1998). S. 229.

(1754) fest, es sei „wohl wahr, daß die Träume ein Werk der Einbildungskraft sind“.¹⁸³

Maßgebliche Argumentationsmuster diesbezüglich lieferte v.a. Christian Wolff in seiner einflussreichen *Deutschen Metaphysik*. So wie die Einbildungskraft Empfindungen und Vorstellungen lebhaft reproduziere und dabei aus erfahrenen Sinneseindrücken usw. schöpfe, sei auch die Funktionsweise des Traumes zu verstehen. Wolff erkennt darin die „analoge Arbeitsweise von Traum und Imagination“.¹⁸⁴ Beide eine das Vermögen, Abwesendes zu vergegenwärtigen, auch wenn der Traum dabei besonders sprunghaft und willkürlich verfare. Diese Vorstellung findet sich ebenso bei Krüger in seiner metaphorischen Beschreibung vom Traum als „Fricaße“, in das alle vorrätigen Zutaten aus dem Seelenhaushalt bunt durcheinander gewürfelt werden:

Denn der Traum ist nichts anders als eine Fricaße, welches die Seele aus ihrer Vorrathskammer bereitet, da sie, ohne auf eine vernünftige Wahl zu sehen, eines nach den andern nimmt, wie es ihr zuerst vorkömmt. Ein Eßen von dieser Art wird sauer oder süße, nachden die Sachen sind, welche dazu genommen werden [sic].¹⁸⁵

Problematisch wird die Einbildungskraft für die Wolffianer dann, wenn sie nicht nach vernünftigen, planhaften Prinzipien operiert, sondern daraus regellose Ideenverknüpfungen und Phantasiegeschöpfe entstehen. Wenn die imaginierten Vorstellungen so real und lebendig wirken, dass eine Verwechslungsgefahr mit der Realität besteht, wird die Nähe zu Schwärmerei, Wahnsinn oder Rausch spürbar. Bei dieser Denkweise birgt die Zwei-Welten-Erfahrung eine überaus große Bedrohung. Die Aufklärer verweisen immer wieder auf das entfesselnde Potential, das die Einbildungskraft freizusetzen vermag, wenn die Kontrolle durch das wache Bewusstsein und den Verstand fehlt. Es wird damit auch deutlich, dass die Vertreter der psychophysischen Forschungsperspektive den Träumen eine ganz eigene, vom Verstand losgelöste Traumlogik zuschreiben¹⁸⁶ – diese Entdeckung ist zugleich eine wesentliche Voraus-

183. Johann Gottlob Krüger: *Träume*. Halle: Hemmerde 1754. S. 654.

184. Alt: „Traum in der europäischen Aufklärung“ (2001). S. 61.

185. Johann Gottlob Krüger: *Versuch einer Experimental-Seelenlehre*. Halle: Hemmerde 1756. § 61. S. 201. Krüger weist darauf hin, dass sich die „Vorstellungen der Einbildungskraft nach den Empfindungen richten“ und daher nur jene Dinge im Traum erscheinen, „welche man ehemals empfunden, oder sich bereits vorgestellt hat“ (S. 200). „Daher träumet dem Bauer vom Miste, Pflügen, und Erndten, dem Arzte von Pulver und Pillen, dem Rechtsgelehrten von Protestationen und Appellationen, dem Geistlichen von seinen Beichtkindern und Zehnden, dem Philosophen von einer möglichen Welt, die nicht ist, und niemahls sein wird [...]“ (S. 201).

186. Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung* (1998). S. 254.

setzung zur Fruchtbarmachung einer spezifisch traumhaften Ästhetik für literarische Traumdarstellungen.

Gemessen an den neuen wissenschaftlichen Zugängen zum Traum ist demgegenüber ein Großteil der literarischen Auseinandersetzungen mit dem Traum weitaus konventioneller. Typische Formen der Traumdichtung zur Zeit der Aufklärung sind Traumallegorien, Traumasatiren und Traumreisen, „in denen die Traumfiktion als bloßer Rahmen für kritisch-satirische oder moralisch-didaktische Darstellungen fungiert“¹⁸⁷ bzw. als Signal zur Markierung uneigentlicher Rede. Dementsprechend ist das Traumerleben nicht als Modell relevant für die Darstellungsweise. Nach wie vor ist der prophetische oder übernatürlich eingegebene Traum ein beliebtes literarisches Motiv, das jedoch einem zunehmenden Rechtfertigungsdruck ausgesetzt ist, da die Aufklärer auf rationale Erklärungen drängen.¹⁸⁸

Doch prägen sich in dieser Zeit grundlegende Verschiebungen aus, die nach und nach ein Repertoire an Techniken für eine differenziertere Art der Traumdarstellung bereitstellen. Nach Rolf Tarot gibt es eine allgemeine Tendenz in der Entwicklungsgeschichte der Erzählliteratur, die sich etwa ab der Hälfte des 18. Jahrhunderts bemerkbar macht: Die Unmittelbarkeit des Erzählens nimmt zu, ebenso wie die Darstellung von Innerlichkeit.¹⁸⁹ Es handelt sich dabei lediglich um eine Tendenz, die nicht stringent, sondern wellenförmig verläuft.

Ein wesentlicher Einflussfaktor für diesen Entwicklungsschub im literarischen System ist offenbar die Anthropologie. Die Anthropologen wollen mit der „Literatur als eine Art zweites Erfahrungsmedium die Welt- und Menschenkenntnis des Lesers erweitern“.¹⁹⁰ Um dieses Ziel zu erreichen, verwenden insbesondere Autoren der Spätaufklärung häufiger die Darstellung im szenisch-dramatischen Modus. Das Bedürfnis nach einer überzeugenden psychologischen Motivierung, nach authentischer Darstellung und einer einnehmenden Illusionswirkung wird beobachtbar. Vor diesem Hintergrund ist auch die Neuerfindung der Gattung Roman seit etwa

187.Ebd., S. 193.

188.Vgl. Engel: „Traumtheorie im 18. Jahrhundert“ (1998). S. 110. So lassen sich Parallelaktionen beobachten, indem beispielsweise Lessing in *Miß Sara Sampson* einen prophetischen Traum integriert, diesen jedoch zusätzlich psychologisch motiviert (ebd., S. 110).

189.Rolf Tarot: *Narratio Viva. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Bern u.a.: Lang 1995 (= *Narratio* 8). S. 4, 5.

190.Engel: „Traumtheorie im 18. Jahrhundert“ (1998). S. 109.

1750 zu sehen. Der Roman wurde zum „vorrangigen Ausdrucksmedium für Leib- und Seelenerfahrungen“, zur „Ausdrucks- und Experimentierform“ und besitzt die „Möglichkeit zur Konzentration auf das individuelle Erleben, die er aus seiner spezifischen Sprach- und Erzählstruktur gewinnt“.¹⁹¹

Mit diesen Entwicklungsimpulsen der Literatur der Aufklärung sind wesentliche Voraussetzungen geschaffen, die einer erlebensnahen Schilderung des Traumgeschehens entgegenkommen. Wie das Werk Johann Gottlob Krügers und Georg Christoph Lichtenbergs zeigt, konnte das Traumphänomen durchaus auch als Anregung für literarisches Schreiben im Zeichen der Anthropologie wirken: Bei beiden finden sich traumpoetologische Reflexionen, die erkennbar auf das anthropologisch geprägte Literaturideal der Spätaufklärung bezogen sind. Wie auch Müller-Tamm feststellt, ist in ihren Werken „die aufklärerische Konjunktion von Anthropologie, Traumwissen und Literatur mit Händen zu greifen“.¹⁹²

In Johann Gottlob Krügers Werk *Träume* (1754) äußert sich diese Allianz rein formal dadurch, dass dem Hauptteil, den 165 fiktionalen Traumschilderungen, eine wissenschaftliche Vorrede zu Schlaf und Traum vorangestellt ist. Offenbar ist der Traum für Krüger Erkenntnismedium in seelischer und körperlicher Hinsicht: In *Versuch einer Experimental-Seelenlehre* schreibt er, „daß man von der Beschaffenheit der Träume eines Menschen auf die Beschaffenheit seiner Seele und seines Leibes einen wahrscheinlichen Schluß machen [...] könne“.¹⁹³ Im Appendix der *Träume* gibt er vor, dass es sich um authentische Traumberichte handele. Diese „Authentizitätsfiktion“ fungiert zwar traditionell als Distanzierungsstrategie, dient hier jedoch laut Schmidt-Hannisa „einer verschlungenen, ironischen Diskussion um die Frage, wie eine Poetik der literarischen Gattung Traum auszusehen habe“.¹⁹⁴ Er sieht die Traumdichtungen als „eine kritisch-satirische Gattung, die für sich die Freiheit in Anspruch

191. Julia Schreiner: *Jenseits von Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg 2003. S. 62.

192. Jutta Müller-Tamm: „Lichtenbergs Träume. Anthropologie und Poetik des Traums in der Spätaufklärung“. In: *Begrenzte Literatur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004 (= Rombach Wissenschaften. Litterae 119) S. 245–263. Hier S. 245.

193. Johann Gottlob Krüger: *Versuch einer Experimental-Seelenlehre*. Halle: Hemmerde 1756. S. 206.

194. Schmidt-Hannisa: „Johann Gottlob Krügers geträumte Anthropologie“. In: *Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Hrsg. von Carsten Zelle. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 156–171. Hier S. 163.

nimmt, mit gewöhnlichen Ordnungen, Erhabenheiten und ‚edlen Zwängen‘ zu brechen“.¹⁹⁵ Krüger behandelt in *Träume* ein Spektrum von aufklärerischen Themen in einer außerordentlich variablen formalen Breite. Besonders bemerkenswert ist Krügers *Traum über das Träumen* (Nr. 157), ein Metatraum, der wie die ideale Experimentieranordnung eines Anthropologen erscheint, da es hier möglich ist, einen Traum während des Träumens zu beobachten – wachend und träumend zugleich:

Ich hatte, ehe ich einschlief, meine Betrachtung über das Träumen. [...] Wenn es nur angienge, daß man zugleich wachte und träumte, so könnte man doch vielleicht einmahl hinter die Schliche der Seele kommen.¹⁹⁶

Im Folgenden veranschaulicht die anthropologische Phantasie die Überwindung der Zwei-Welten-Erfahrung im Medium der Literatur. Dabei befindet sich der Berichtende in einem Zustand des luziden Träumens. Im weiteren Verlauf vermag der wachende Träumer die Seele bei der Produktion der Traumbilder zu beobachten:

Kaum war ich in diesen Gedanken eingeschlafen, als ich zu träumen anfieng, und zugleich wuste [sic] daß ich träumte. Ich nahm mir vor genau auf meine Seele Achtung zu geben [...]. Die Bilder [...] sahen fast aus, als wie die Kupferstiche, von denen man sagt, daß sie durch die schwarze Kunst gemacht sind. Sie schienen aus dem Innersten der Seele so zu sagen hervor zuquellen.¹⁹⁷

In Georg Christoph Lichtenbergs Aphorismen der *Sudelbücher* beschreibt der Autor Träume als wesentlichen Bestandteil des Menschseins, der bislang noch zu wenig Beachtung gefunden habe:

Ich empfehle Träume nochmals; wir leben und empfinden so gut im Traum als im Wachen und sind jenes so gut als dieses, es gehört mit unter die Vorzüge des Menschen, daß er träumt *und es weiß*. Man hat schwerlich noch den rechten Gebrauch davon gemacht. Der Traum ist ein Leben, das, mit unserm übrigen zusammengesetzt, das wird, was wir menschliches Leben nennen. Die Träume verlieren sich in unser Wachen allmählich hinein, man kann nicht sagen, wo das Wachen eines Menschen anfängt.¹⁹⁸

Zwar ist Lichtenbergs Traumverständnis noch vom zeitgenössischen Diskurs und der Defizit-Vorstellung geprägt,¹⁹⁹ jedoch betont er in seinen Aphorismen, in seinen zahlreichen Traum-

195.Ebd., S. 164.

196.Johann Gottlob Krüger: *Träume*. Halle: Hemmerde 1754. S. 653, 654.

197.Ebd., S. 654, S. 655.

198.Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher*. Hrsg. Franz H. Mautner. Frankfurt: Insel 1984. F 737 Leitzmann/ F 743 Promies. Im Folgenden werden beide Literaturstellen-Angaben nacheinander in Kurzform angegeben, wobei Promies durch ein nachgestelltes P angezeigt wird.

199.Ebd., „Im Traum sind wir Narren, der Szepter fehlt“. F 602, F 607 P.

protokollen und literarischen Traumerzählungen deutlich die Aspekte, die als Folge der aufgehobenen Verstandestätigkeit aktiviert werden: der Gefühlshaushalt, die seelische Konstitution, emotionale und psychische Befindlichkeiten.²⁰⁰ Die Lebhaftigkeit der imaginierten Vorstellungen sowie die Eindringlichkeit und Präsenz der Emotionen besitzen für Lichtenberg offenbar ein großes individuelles Erkenntnispotential.²⁰¹ In ihrer detailreichen Anschaulichkeit sind sie dokumentationswürdig und bilden eigene Vorstellungswelten.²⁰²

Meine Hand im Schlaf auf eine Falte eines seidenen Vorhangs geschlagen, diese Empfindung kann zu einem Traum aufwachsen und blühen dessen Beschreibung ein Buch erfordert.²⁰³

Lichtenberg hat die – an die Theater-Metapher anknüpfende – Beobachtung festgehalten, dass sich das träumende Subjekt im Traum offenbar seine Dialogpartner selber schafft, dass sowohl Frage als auch Antwort von ihm selbst stammen und somit verschiedene Facetten des Subjekts offenbart werden:

Wenn ich im Traum mit jemandem disputiere und der mich widerlegt und belehrt, so bin ich es der sich selbst belehrt, *also nachdenkt*. Dieses Nachdenken wird also unter der Form von Gespräch angeschaut.²⁰⁴

Somit stellt das Dialogische im Traum eine Form der Reflexion dar. Durch „die sinnlichen-szenische Vergegenwärtigung und das Dialogische, die Personifikation der Gedanken zu handelnden und disputierenden Figuren“²⁰⁵ gleicht die Darstellungsform des Traums für Lichtenberg der des Dramas. Dementsprechend bezeichnet er den Vorgang, „im Traum von einem Dritten belehrt“ zu werden, „als dramatisiertes Besinnen“.²⁰⁶ Ein bekanntes Beispiel für diese Form der dialogischen Traumszenarie ist ein Text mit dem schlichten Titel *Ein*

200.Ebd., „Ich bin nicht sehr hartherzig, allein das Mitleid, das ich in meinen Träumen oft empfinde, ist mit dem bei wachendem Kopf nicht zu vergleichen, das erstere ist in mir ein nah an Schmerz grenzendes Vergnügen“. F 915 L, F 923 P; „Ich bin sehr viel mitleidiger in meinen Träumen, als im Wachen“. F 870 L, F 878 P.

201.Ebd., „Ich weiß aus unleugbarer Erfahrung daß Träume zu Selbsterkenntnis führen. Alle Empfindung, die von der Vernunft nicht gedeutet wird, ist stärker. Beweis ist das Brausen in den Ohren während des Schlafs, das bei Erwachen nur sehr schwach befunden wurde“. F 679, F 684 P.

„Aus den Träumen der Menschen, wenn sie dieselben genau [sic] anzeigten, ließe sich vielleicht vieles auf ihren Charakter schließen. Es gehörte aber dazu nicht etwa einer sondern eine ziemliche Menge“. A 33 L, A 33 P.

202.Ebd., „Vorstellungen sind auch ein Leben und eine Welt“. F 537, F 542 P.

203.Ebd., F 496, F 492 P.

204.Ebd., J 156, J171 P.

205.Müller-Tamm: „Lichtenbergs Träume“ (2004). S. 256.

206.Georg Christoph Lichtenberg: Sudelbücher. Hrsg. Franz H. Mautner. Frankfurt: Insel 1984. L 584, L 587 P.

Traum, erschienen im *Göttinger Taschen Calender Für das Jahr* (1794):

Mir war als schwebte ich, weit über der Erde, einem verklärten Alten gegenüber, dessen Ansehen mich mit etwas viel höherem als bloßem Respekt erfüllte.²⁰⁷

Dieser Beginn im Konjunktiv, kombiniert mit dem subordinierenden, modal-vergleichenden *Als*, markiert die Irrealität der Traumsituation und gleichzeitig deren real wirkende Erscheinung. Dem Träumer wird von dem gottähnlichen alten Mann die Aufgabe übertragen, eine kleine Kugel zu untersuchen, kommt aber zu keinem Ergebnis, bis er bestürzt erfährt, dass es sich bei der Kugel um den Erdball gehandelt hat, den er jedoch durch die Strapazen seiner eingehenden Prüfung chemisch zerstört hat. Als Nächstes verzweifelt der Träumer bei der seltsam anmutenden Aufgabe, ein Buch chemisch zu prüfen. Erst zum Schluss kommt er plötzlich zu einer Erkenntnis, die dem Rezipienten jedoch verschlossen bleibt; er erwacht in großer Bewegung.

Charakteristisch für diesen Text sind Formulierungen, die das Andersartige, Unbeschreibliche des Traumerlebnisses hervorheben (z.B. „Stimme von unbeschreiblicher Sanftheit“ und „ein unwiderstehliches Gefühl von Andacht und Vertrauen“²⁰⁸), außerdem detailreiche Beschreibungen sowie ausführliche Schilderungen seiner Gedanken und Kindheitserinnerungen. Besonders fällt die Verwendung der wörtlichen Rede auf: Zunächst wird direkte Rede nicht durch Satzzeichen gekennzeichnet, dann kursiv gesetzt, und in einem dritten Schritt schließlich im Schriftbild szenisch eingerichtet wie in einem Damentext.

Für Lichtenberg stellt der Traum offenbar ein Vorbild für das neue anthropologisch orientierte Literaturideal dar, da dieser es vermag, Charaktere individualisierend nachzuzeichnen sowie Situationen und Geschehnisse nach allen Regeln der Illusionsbildung überzeugend zu evozieren und anschaulich zu machen.²⁰⁹ Lichtenberg erkennt damit Aspekte eines poetologischen Potentials des Traums, ohne dieser Spur jedoch im Detail weiter zu folgen.

Zusammenfassung und Ausblick

Die in der Aufklärung bestimmenden Vorstellungen umreißen in weiten Teilen eine „Defizit-

207. Anonym [Lichtenberg]: „Einige Betrachtungen über vorstehenden Aufsatz, nebst einem Traum“. In: *Göttinger Taschen Calender Für das Jahr*. Göttingen: Joh. C. Dieterich 1794. S. 134–145. Hier S. 138.

208. Ebd., S. 138.

209. Müller-Tamm: „Lichtenbergs Träume“ (2004). S. 257.

theorie des Traums“, da „wesentliche Vermögen des wachen Menschen – die Sinne, der Verstand, das Bewußtsein, der Wille – gar nicht oder nur in abgeschwächter Form wirksam sind“,²¹⁰ oder auf eine einfache Formel gebracht: „dream = waking - x“.²¹¹ Nichtsdestoweniger bleibt keine Leerstelle zurück: Stattdessen herrscht im Traum die Einbildungskraft.

In dieser Sichtweise ist der Traum nicht nur ein defizitärer Zustand, er bringt auch produktiv etwas hervor. Harald Neumeyer spricht vom „Kontext eines auszubalancierenden Kräftehaushalts, wonach eine Minderung der Wirkmacht des einen Vermögens stets eine Mehrung der Wirkkraft anderer Vermögen zur Folge hat“.²¹² Das Fehlen von Kontrolle und Ratio führt zu einer regeren Phantasietätigkeit, dazu kommen „die Lebhaftigkeit der Ideen, eine erhöhte Aufmerksamkeit, eine erstarkte Kombinations- wie Assoziationsfähigkeit und die fortgesetzte Produktion neuer Bilder“.²¹³

Während Peter-André Alt die noch fehlenden Erkenntnisse des aufklärerischen Traumdiskurses im Vergleich zu späteren Etappen der Traumforschung bemängelt,²¹⁴ unterstreicht Neumeyer die Leistungen, die bis 1800 zum Thema Traum erbracht wurden. So betont auch Manfred Engel, dass nach damaligem Verständnis der Traum „einen Einblick in Charakter und Leitideen des Träumers gewähren“ könne.²¹⁵ Wenn insbesondere von den Medizinern die Inkongruenzen und Widersprüche im Traum akzeptiert werden, schärft sich so der Blick für die spezifischen Abläufe des Traumgeschehens. Nicht nur macht der Traum Mechanismen des Einbildungsvermögens erfahrbar – es ebnet sich darüber hinaus bereits hier der Weg zu einer „Psychologisierung und Individualisierung des Traumgeschehens“.²¹⁶ Außerdem lassen die lebensecht wirkenden Traumereignisse auf einen Vorgang mit kreativem Potential schließen. Andeutungen, „daß zwischen dem Prozeß des Träumens und der poetisch-ästhetischen Produktion Verbindungen bestehen, gehören zu den Gemeinplätzen des psychologischen

210.Engel: „Traumtheorie im 18. Jahrhundert“ (1998). Hier S. 105.

211.Engel: „The Dream“ (2003). S. 44.

212.Neumeyer: „Traum-Literatur um 1800“ (2009). S. 67.

213.Ebd., S. 68.

214.Alt spricht vom „Bannkreis des Absenz-Paradigmas“ (Alt: „Traum in der europäischen Aufklärung“ (2001). S. 138) oder von der „Selbstblockierung der Theorie“, die „noch keine zureichende Differenzierung des Individualitätskonzepts“ leisten könne (Alt: Schlaf der Vernunft (2002). S. 138.

215.Engel: „Traumtheorie im 18. Jahrhundert“ (1998). S. 106.

216.Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung (1998). S. 249.

Diskurses im 18. Jahrhundert“;²¹⁷ wenngleich diese nicht weiter vertieft und erst von Jean Paul, Herder und den Romantikern intensiver reflektiert werden.

2 Traumdiskurse seit den 1790er Jahren

2.1 Jean Paul und die poetologische Entdeckung des Traumes

Die 1790er Jahre fungieren „als eine Art Achsenzeit“, da der Traum in diesen Jahren vielfach in ästhetischen, philosophischen und literarischen Zusammenhängen neu verhandelt wird. Die sich in dieser Zeit formierende romantische Epoche ist deshalb so bedeutsam für die literaturhistorische Entwicklung des fiktional simulierten Traumerlebens, „weil zum erstenmal ein wirklicher Neuanfang in der literarischen Gestaltung des Traums zu erkennen ist“.²¹⁸ Es geht dabei um einen grundlegenden Paradigmenwechsel, einen veränderten Umgang mit dem Traum, von Schmidt-Hannisa bewertet als „den letzten radikalen Bruch [...], den die Geschichte der oneirologischen Diskurse vor dem Aufkommen der Psychoanalyse aufweist“.²¹⁹ Maßgeblich ist dabei die Rehabilitierung der freien Phantasie jenseits rationaler Kontrolle. Da sie laut allgemeiner Auffassung im Traum in reinster Ausprägung auftritt, scheint der Traum geeignet, um mehr über diese geheimnisvolle kreative Kraft zu erfahren, wie August Wilhelm Schlegel anmerkt:

Sie [die Vertreter der Aufklärung] verkannten durchaus die Rechte der Fantasie und hätten, wo möglich, die Menschen gern ganz von ihr geheilt. – Diese scheint z. B. in Träumen, wo sie von allem Zwange entbunden spielt, manche ihrer Geheimnisse zu verraten.²²⁰

Unter diesen geänderten Vorzeichen gerät der Traum in den Aufmerksamkeitsfokus, er wird schließlich zum Beobachtungsgebiet für Gesetze der Einbildungskraft und der Poesie. Der Traum wird zu einem wichtigen Reflexionsgegenstand der Epoche, er wird aus verschiedenen Perspektiven erforscht und auch seine Gestaltungsweise gerät von nun an genauer in den Blick. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts lässt sich vor allem in Texten von Herder, Jean

217. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 158.

218. Berger, Lennartz: Der träumende Held (2000). S. 76.

219. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 196.

220. August Wilhelm Schlegel: Geschichte der klassischen Literatur. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer 1964 (= Kritische Schriften und Briefe. Bd. 3). S. 67.

Paul und Novalis „nicht nur eine Aufwertung unbewußter Vorgänge im Menschen, sondern auch eine Korrelation von Traum, Einbildungskraft und Dichtung feststellen“.²²¹

Ein wichtiger Vorreiter für die romantische Auseinandersetzung mit dem Traum ist Jean Paul. Sein Werk, zu verorten zwischen Klassik und Romantik, ist bestimmt vom Ausdruck inneren Erlebens. Dabei wird der Traum funktional eingebunden, besonders die beim Einschlafen entstehenden Eindrücke werden zum „Motor seines immer neu ansetzenden, nie eine endgültige Gestalt findenden Schreibens“.²²² Dieses Prinzip manifestiert sich in zahlreichen literarischen Träumen und Traumphantasien Jean Pauls. In Béguins Monografie über den Traum in der Romantik wird Jean Paul als der „unbestritten[e] Meister der Traumwelt“ bezeichnet, dessen „gesamtes Werk [...] ein einziger unermeßlicher Traum“²²³ sei.

Jean Paul hat sich intensiv mit dem Naturphänomen Traum beschäftigt, er hat seine eigenen Träume in Notizen festzuhalten versucht. Seine Traum-Beobachtungen dokumentierte Jean Paul in seinem *Vita-Buch*. Aus ihnen lässt sich ableiten, dass er offenbar die Fähigkeit besaß, den Verlauf seiner Träume zu beeinflussen und seine Handlungen im Traum zu steuern. Auch in *Blicke in die Traumwelt*²²⁴ werden Jean Pauls luzide Träume zum Thema:

Die Gewißheit, zu träumen, erweis' ich mir sogleich, wenn ich zu fliegen versuche und es vermag [...]. Dieses Fliegen [...] ist ein wahres wollustreiches stärkendes Luft- und Ätherbad des Gehirns (JPSW II/2, S. 1035).

Diese Fähigkeit machte sich Jean Paul zunutze, um in seinen halbwachen Träumen oneirologische Experimente anzustellen, vor allem, um mehr über den Bewusstseinszustand während des Träumens zu erfahren. Diese Traumphase, angesiedelt in den Übergängen zwischen Wachen und Schlaf, wird Gegenstand der Jean Paulschen Versuchsanordnung, die es ihm zu ermöglichen scheint, die Kontrolle über die Träume teilweise zurückzuerobern. Dies

221. Walter Hinderer: „Wege zum Unbewußten. Die transzendente Naturphilosophie und der Traumdiskurs um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“. In: Passagen. Literatur – Theorie – Medien. Festschrift für Peter Uwe Hohendahl. Hrsg. von Manuel Köppen u. Rüdiger Steinlein. Berlin: Weidler 2001. S. 75–91. Hier S. 87.

222. Helmut Pfotenhauer: „Unbändige Sinnenwelt. Halbschlafbilder bei Jean Paul“. In: Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften. Hrsg. von Roger Paulin u. Helmut Pfotenhauer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 43–52. Hier S. 43.

223. Albert Béguin: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. Hrsg. von Peter Grotzer. Bern, München: Francke 1972 (zuerst 1937). S. 206.

224. Später veröffentlicht in *Museum*. Jean Paul: Blicke in die Traumwelt. In: Jugendwerke II. Vermischte Schriften I. Hrsg. von Norbert Miller u. Wilhelm Schmidt-Biggemann. München: Carl Hanser 1976 (= Sämtliche Werke Abt. II. Bd. 2). S. 1017–1048. Im Folgenden zitiert als JPSW II/2.

führt in Jean Pauls Träumen stellenweise zu einer Metareflexion über das Träumen selbst.²²⁵

Jean Paul nutzte seine Klarträume offenbar auch dazu, um Thesen der Traumtheorie am Exempel zu erproben, zum Beispiel zur Frage der Sinneswahrnehmungen:

In solchen Halb- oder Wahlträumen denk' ich immer an diese Traum-Theorie, und koste Speisen, um zu prüfen, ob im Traum wirklich der Geschmack so leer und luftartig ausfalle, als ich nach ihr annehme (JPSW II/2, S. 1035).

Daneben erkannte Jean Paul das veränderte Zeitempfinden während des Träumens:

Wenn der längste Traum vielleicht in einer Viertelstunde zu erzählen ist: so muß er ja mit seinen geistigen Gestalten in kürzerer Zeit durch die Seele gezogen sein als die schleichenden Worte in das Ohr. Eine verträumte Nacht erforderte [sic] mehr als einen erzählenden Tag (JPSW II/2, S. 1039).

Jean Paul entwickelte darauf aufbauend eine eigene, auf zeitgenössisch-naturwissenschaftlichem Wissen über Nervenphysiologie und Magnetismus fundierende Traumtheorie, die er ebenfalls in *Blicke in die Traumwelt* darlegt. Das Gehirn ist für ihn als „das Organ des Traums“ (JPSW II/2, S. 1040) maßgeblich an der Traumentstehung beteiligt. Es produziere einerseits „Vorstellbilder“, andererseits „Empfindbilder“ (JPSW II/2, S. 1020). Als Vorstellbilder bezeichnet Jean Paul jene der – auch dichterischen – Phantasie, die wie ein „durchsichtiger Schattenriß“, bzw. wie „ein wallends [sic] Bild im bewegten Wasser“ wirken (ebd.). Die Bilder des Traumes hingegen bezeichnet er als „Gehirn- oder Empfindbilder“ (JPSW II/2, S. 1025). Eine Vorstellung im Traum stelle sich als „festes und reines Wachsbild“ dar, was zum Eindruck einer „festen lichten Wirklichkeit und der farbigen Traumwelt“ führe (JPSW II/2, S. 1020). Auf diese Weise kontrastiert Jean Paul die Flüchtigkeit der Phantasie im Wachzustand mit der großen Präsenz der Eindrücke im Traum.

Etwas widersprüchlich erscheinen vor dieser Gegenüberstellung seine Ausführungen zur ständigen metamorphischen Wandelbarkeit der Eindrücke im Traum: Jean Paul registriert das „Luftartige, diese wankenden Spiegelungen, wodurch der Traum sich dem bleibenden Gestein der Wirklichkeit entgensetzt (JPSW II/2, S. 1040) und versucht, dieser Beobachtung durch eines seiner luziden Traumexperimente sogleich auf den Grund zu gehen:

225. Helmut Pfotenhauser: „Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu“. In: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Hrsg. von Helmut Pfotenhauser und Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 7–36. Hier S. 20.

Denn die Traumgestalten halten als Empfindbilder so wenig vor dem Geiste eine Minute lang still und standhaft als irgendeine Vorstellung, die sich unter dem Beschauen zugleich zerteilt, zergliedert und paart; daher im Traume Gesichter in Gesichter überfließen, Zimmer und Städte sich auf der innern Bühne ineinander schieben und jede Gestalt sich unter dem Auge neu gebiert. Der Verfasser dieses hielt oft in in seinen Wahlträumen ein Titelblatt sich mit dem Bewußtsein vor das Auge, daß die Buchstaben nicht bleiben könnten – und sie blieben auch nicht, und er konnte nicht dasselbe zweimal lesen (JPSW II/2, S. 1039, 1040).

Von der vorhergehenden Generation der Aufklärer hebt sich Jean Paul unter anderem durch seine Aufwertung der Phantasie und der Einbildungskraft ab. Schmidt-Hannisa erläutert dazu, dass Jean Paul „[d]ie Magie, die die Einbildungskraft entfaltet [...] [als] eine natürliche, mit Naturnotwendigkeit in Gang kommende Reaktion auf die Transzendenzbedürfnisse des Menschen“ neu bewertet.²²⁶ Da sich im Traum die Phantasie schrankenlos und in höchster Intensität entfalten kann, bezeichnet Jean Paul ihn als

Tempe-Thal und Mutterland der Phantasie: die Konzerte, die in diesem dämmernden Arkadien ertönen, die elysischen Felder, die es bedecken, die himmlischen Gestalten, die es bewohnen, leiden keine Vergleichung mit irgend etwas, das die Erde giebt.²²⁷

Durch das verbindende Glied der Einbildungskraft ergibt sich eine enge Verknüpfung zwischen Traum und Poesie bzw. der Entstehung der Traumeindrücke und dem Prozess der dichterischen Produktion. So wird der Traum bei Jean Paul zum produktionsästhetischen Modell:

Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst; und zeigt, daß der Dichter mit dem körperlichen Gehirne mehr arbeite als ein anderer Mensch. Warum hat sich noch niemand darüber verwundert, daß er in den Scènes detachées des Traums den spielenden Personen wie ein Shakespeare die eigenthümlichste Sprache, die schärfsten Merkworte ihrer Natur eingiebt [sic], oder vielmehr daß sie es ihm soufflieren, nicht er ihnen? Der ächte Dichter ist ebenso im Schreiben nur der Zuhörer, nicht der Sprachlehrer seiner Charaktere, d.h. er flickt nicht ihr Gespräch nach einem mühsam gehörten Stilistikum der Menschenkenntniß zusammen, sondern er schauet sie, wie ihm Traume, lebendig an und dann hört er sie.²²⁸

Mit dem Verweis auf „Scènes“, „spielende Personen“, „Shakespeare“ und „soufflieren“ verwendet Jean Paul den Topos, der die Imaginationsfähigkeit im Traum über eine Analogie mit dem Theater verbindet. Monika Schmitz-Emans bemerkt, es „verbindet sich auch die Jean Paulsche Version mit dem zeitspezifischen Interesse an den kreativen Kräften des

226. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 188.

227. Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Mustheil und einigen Jus de Tablette. Hrsg. von Sabine Straub u. Barabara Hunfeld. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (= Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. VI/1). S. 129.

228. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Hrsg. von Florian Bambeck. Berlin u.a.: De Gruyter 2015 (= Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. V/2). S. 77.

Unbewußten“ – wie dies später in Schuberts *Ansichten* („versteckter Poet“) und bei E. T. A. Hoffmann wieder begegnen wird.²²⁹

Neben der produktionsästhetischen Ausrichtung des Traum-Dichtungs-Vergleichs finden sich bei Jean Paul auch Hinweise darauf, dass er den Vorgang der Rezeption ebenso unter den Vorzeichen des Traumhaften betrachtet.²³⁰ Dies zusammengenommen lässt darauf schließen, dass der Traum die „zentrale poetologische Metapher Jean Pauls“²³¹ darstellt. Der Traum dient demnach als übertragenes Modell, mit dem „Vorstellungen von Dichtung kognitive Struktur gewinnen und sprachlich vermittelt werden – Vorstellungen, die sinn-, funktions- und identitätsstiftend wirken“.²³²

Literarische Traumdarstellungen bei Jean Paul

Die literarischen Träume Jean Pauls sind überaus facettenreich und verweigern sich einer einheitlichen Zuordnung. Sie gelten als weitgehend unabhängig von Vorbildern, als innovativ und eigenständig und entsprechen, um mit Ursula Gauhe zu sprechen, in ihrer „Form der freiesten Phantasie“.²³³ Sie sind einzigartige Exempel für illusionsreich inszeniertes Traum-erleben in der Erzählliteratur um 1800. Schmidt-Hannisa sieht mit den Jean Paulschen Traumtexten eine „literarische Form sui generis“ dargestellt, mit einer „Schreibweise, die – wenn auch nur in Teilaspekten – reale Träume simuliert“.²³⁴ Béguin nennt zur Untermauerung der Traumähnlichkeit allerdings recht allgemeine Kriterien wie „das Geheimnisvolle, die Verwandlungsfähigkeit, die Intensität des Empfindens, der Angst und des Wonnegefühls“.²³⁵ Manifestiert sich aber in Jean Pauls Traumtexten tatsächlich spezifisch Traumhaftes?

Ein Überblick über elaborierte Traumtexte wie dem „Traum Emanuels, daß alle Seelen Eine

229. Monika Schmitz-Emans: „Beobachtungen zu Jean Pauls Poetik des Dramas“. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 41 (2008). S. 41–64. Hier S. 48.

230. Vgl. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 191 Schmitz-Emans: „Redselige Träume“ (2005). S. 81.

231. Schmitz-Emans: „Redselige Träume“ (2005). S. 77.

232. Katrin Kohl: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur. Berlin: De Gruyter 2007. S. 3.

233. Ursula Gauhe: Jean Pauls Traumdichtungen. Bonn: Scheur 1936. S. 35.

234. Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 193.

235. Albert Béguin: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. Hrsg. von Peter Grotzer. Bern, München: Francke 1972 (zuerst 1937). S. 226.

Wonne vernichte“ aus *Hesperus oder 45 Hundsposttage* oder dem Traum Walts in „Nr. 64. Mondmilch vom Pilatusberg“ aus *Flegeljahre* veranschaulichen die hervorstechendsten Charakteristika der Jean Paulschen Traumwelten: Sie evozieren überbordende Bilderwelten vor einer mächtigen Allkulisse, mit fliegenden Abendsonnen und Monden, kreisenden Sternen, einem sich dem Himmel entgegen wölbenden Meer, spektakulären Himmels- und bunten Wolkenbildern mit farbenprächtigen Regenbögen, Blitzen, Stürmen und mächtigem Donnerrollen. Die Traumwelten in den Romanen sind überwuchert von Rosen und riesigen Tulpenkelchen; sie verströmen Blumenduft und Blütennebel und sind bevölkert von Äthergestalten, Engeln und Schmetterlingen. Diese wuchtigen Szenerien werden häufig belebt von mythologischen und göttlichen Gestalten und sind unterlegt mit metaphysischen Konzepten. „Visionen der ewigen Vernichtung“ stehen „Visionen einer ‚elysischen‘ Geisterwelt“ gegenüber.²³⁶ Sei es der Traum Gustavs in *Die unsichtbare Loge* (1793) oder Albanos Traum in *Titan* (1800–03) – Jean Pauls Traumszenarien bringen regelmäßig existenzielle Grenzerfahrungen hervor, die Traum und Tod in eine metaphysisch-konzeptionelle Nähe rücken.

Die Träume stellen spektakuläre, übernatürliche und kosmische Szenarien dar: Den „Traum im Traum“ in *Siebenkäs* prägen „hochrote Wälder“, „durchsichtige Berge voll Goldadern“, „Morgenrot, von perlenden Regenbogen umhangen“, „niedergefallene Sonnen“ und „Nebelsterne“ die Traumszenerie.²³⁷ In Walts Traum zu Beginn der *Flegeljahre* sind es „Wolken, als reißende Tiere gestaltet“,²³⁸ die Teile des Himmels fressen, eine Biene saugt an den weißen Blüten eines Sterns, bis sich schließlich „alles [...] verändert; denn die Blumen, die Sterne, die Töne, die Tauben waren nur schlummernde Kinder gewesen“, von denen eines um die Wolken umherflattert und sich immer weiter entfernt, erst „ein kleines Abendrot, dann ein Abendsternchen, dann [...] nur ein Mondschrimer ohne Mond“ ist und am Ende „in einen Flöten- oder Philomelenton“ übergeht.²³⁹ Wie das letzte Zitat bereits andeutet, sind in Jean Pauls Traumtexten fließende Gestaltverwandlungen und Metamorphosen integriert. Dass

236. Ursula Gauhe: Jean Pauls Traumdichtungen. Bonn: Scheur 1936. S. 36.

237. Jean Paul: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. Hrsg. von Norbert Miller. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2000 (= Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 2). „Traum im Traum“ S. 276–280. Hier S. 276.

238. Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. Hrsg. Gustav Lohmann. München: Carl Hanser 1959 (= Werke. Abt. I. Bd. 2). S. 1062.

239. Ebd., S. 1064.

„jede Gestalt sich unter dem Auge neu gebiert“ (JPSW II/2, S. 1040) hatte Jean Paul in seinen traumtheoretischen Reflexionen bereits vermerkt. In seinen literarischen Traumtexten lässt er diese Beobachtung einfließen, so auch in Walts Traum:

[w]ie ein Chaos wollte die unsichtbare Welt auf einmal alles gebären, eine Gestalt keimte auf der anderen, aus Blumen wuchsen Bäume, daraus Wolkensäulen, aus welchen oben Gesichter und Blumen brachen.²⁴⁰

Davon abgesehen, lassen sich schwerlich über das Phantastische hinausgehende dezidiert traumhafte Elemente in der ästhetischen Gestaltung nachweisen. Helmut Pfotenhauer sieht hingegen durch die Verwendung von Allegorien vielmehr die Tendenz, die Traumgebilde „im Prozeß ihrer Versprachlichung zu biederer Sinnbildern [erstarren]“ zu lassen.²⁴¹

Sehr nah am Erleben ist der Traum jedoch in der berühmten „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“. Die Traumwelt, die hier Traum in erster Linie als *Uneigentlichkeitssignal* für ein ungeheuerliches Gedankenexperiment dient, wird detailliert geschildert – und zwar nicht nur auf visueller Ebene: Es werden auch die Temperaturwahrnehmungen des Träumers sowie akustische Wahrnehmungen wiedergegeben. Speziell die sich dissonant aneinander reibenden und das gesamte Geschehen grundierenden Töne sind von beeindruckender Intensität, die das Traumerleben nah zum Leser bringen:

Über mir hört' ich den fernen Fall der Lauwinen [sic], unter mir den ersten Tritt eines unermesslichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohlklang zusammenfließen wollten.²⁴²

Zum Eindruck der Unmittelbarkeit trägt zudem mit dem Auftreten der Christus-Gestalt die Verwendung der wörtlichen Rede bei.²⁴³ Nach der Verkündung, dass kein Gott sei, werden die nachfolgenden Vorgänge mithilfe einer langen, atemlos wirkenden syndetischen Satz-

240.Ebd., S. 1060.

241.Helmut Pfotenhauer: „Unbändige Sinnenwelt. Halbschlafbilder bei Jean Paul“. In: Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften. Hrsg. von Roger Paulin u. Helmut Pfotenhauer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 43–52. S. 48.

242.Jean Paul: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. Hrsg. von Norbert Miller. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2000 (= Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 2). S. 272.

243.Schmitz-Emans konstatiert sowohl in Jean Pauls Aufzeichnungen eigener Träume als auch in den fiktiven Traumvisionen eine „enge Bindung an die Sprache; sie sind vielfach Träume von Rede, von Aussagen und Dialogen, sprachlichen Handlungen und Interaktionen“ (Schmitz-Emans: „Redselige Träume“ (2005). S. 84.

reihung²⁴⁴ in merklich gesteigerter Dynamik und Intensität vermittelt.

Dieses Schreckensszenario des Atheismus, für Alt die „Urszene der poetischen Traumschilderung“,²⁴⁵ hat, wie J. W. Smeed in seinem Vergleich der Fassungen nachweisen konnte, mehrfache Umarbeitungen erfahren, bevor es, angereichert und geordnet durch symbolische und mythische Bilder, seine endgültigen Gestalt erlangte.²⁴⁶ Obwohl sich Jean Paul durch den Konsum anregender Getränke oder auch durch die freie Improvisation am Klavier auf das Schreiben vorbereitet und somit ein „psychotechnisches Arrangement der Produktionssituation“²⁴⁷ geschaffen haben soll, bleibt letzten Endes die bewusste Gestaltung und Formung oberste Priorität.

Zusammenfassung

Es ist somit zu resümieren, dass Jean Pauls Traumszenarien kunstvolle Ausgestaltungen des dichterischen Phantasierens darstellen, die hinsichtlich ihrer sinnlichen Intensität und Unmittelbarkeit eine Ausnahmestellung innerhalb des literarischen Systems ihrer Zeit einnehmen. Die Traumwelten sind maßgeblich charakterisiert durch die Gestaltung der prachtvollen, überbordenden Phantastik. Die große Unmittelbarkeit lässt schnell vergessen, dass die meisten der Träume jeweils als Traumbericht beginnen. Sie entwickeln sich zu wirkungsmächtigen Darstellungen des intensiven Traumerlebens. So stellt auch Jianming Zhou fest, dass für den Leser der Eindruck entsteht, „als ob die Traumbilder nicht erzählt würden, sondern sich im Augenblick entfalteten“.²⁴⁸ Jean Paul ist mit seinen Äußerungen, in denen er das Traumerleben unter produktionsästhetischer Weise betrachtet und somit eine Nähe zur Dichtung darstellt, richtungweisend für die Frühromantiker und Romantiker, bei denen die sich im Traum entfaltende Einbildungskraft zur „produktiven Grundkraft“²⁴⁹ schlechthin auf-

244. Die Sätze und Teilsätze werden nicht mehr durch Kommata und Punkte voneinander getrennt, sondern in fünffacher Abfolge mit der Konjunktion „– und“ mit vorangestelltem Gedankenstrich. Auch beim fulminanten Endes des Traumes, als der Träumer die „Riesenschlange der Ewigkeit“ das „Welten-All“ aneinander drücken sieht, wird die durch Gedankenstriche in die Länge gedehnte, pausenlos wirkende Satzkonstruktion wiederverwendet, die in drei Auslassungspunkten mündet, woran sich das Erwachen anschließt.

245. Alt: *Schlaf der Vernunft* (2002). S. 234.

246. John William Smeed: *Jean Paul's Dreams*. London: Oxford University Press 1966. S. 54.

247. Schmidt-Hannisa: *Traumaufzeichnung* (2000). S. 193.

248. Jianming Zhou: *Erzählstrategie in der Traumdarstellung der deutschen Romantik und der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie. Eine literarisch-kulturelle Untersuchung*. Göttingen: V & R unipress 2006. S. 256.

249. Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 152.

gewertet wird. Vor allem mit seinen ästhetischen Reflexionen zum Traumphänomen und seiner Neugier gegenüber dem ästhetischen Potential des Bewusstseinszustands an der Schwelle zum Einschlafen²⁵⁰ setzt er einen wichtigen Auftakt für den romantischen Traumdiskurs.

2.2 Diskursives Umfeld: Naturphilosophie, Traum als Natursprache und animalischer Magnetismus

Der Traum fällt in der Romantik – wie bereits in der Aufklärung – in das Arbeits- und Interessengebiet der Anthropologen an der Schnittstelle von Philosophie und Medizin, die jedoch nun vor einem neuen, naturphilosophisch bestimmten konzeptuell-theoretischen Hintergrund agieren, in dem der Traum völlig neu bewertet wird.²⁵¹ Der Hintergrund ist zunächst ein grundlegender Wandel der vorherrschenden philosophischen Grundströmung, der Rückzug des Empirismus der Spätaufklärer zugunsten des Idealismus. Im Rahmen dessen entwickelt sich eine von Hegel und Schelling geprägte Naturphilosophie, die eine ganzheitliche und zum Teil organistische Wirklichkeitsauffassung vertritt, bei der die Natur bzw. Materie und Geist als eine Einheit angesehen werden.

Eine Grundannahme der romantischen Naturphilosophen lautet, dass es eine allumfassende metaphysische Kraft gebe, die Geist und Materie, Mensch und Natur verbinde und eine allgemein harmonische kosmische Ordnung herstelle. Nach dieser Anschauung bestehen zwischen belebter und unbelebter Natur vielfältige Verknüpfungen, alles scheint mit allem untergründig verwoben zu sein. Ursprünglich habe es einmal ein Absolutes gegeben, diese Ur-Einheit sei jedoch verloren gegangen. Schellings Konzept von einer Weltseele prägt auch zahlreiche naturwissenschaftliche Schriften, besonders diejenigen seines Schülers Gotthilf Heinrich Schubert,²⁵² der sich sehr intensiv mit dem Traum beschäftigt und von zahlreichen

250. Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts“. In: Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Beiträge zur Geschichte des Schlafs in der Moderne. Hrsg. von Hannah Ahlheim. Frankfurt: Campus New York 2014. S. 51–72. Hier S. 60.

251. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 70.

252. Bei ihm heißt es: „In dem Organischen ist es die inwohnende Lebensursache, die Seele, welche, indem sie in allen einzelnen Theilen ihr eigenthümliches Wesen, ihr eignes inneres Leben ausspricht, jene Harmonie des Lebens aller Einzelnen, und die tiefe Sympathie desselben möglich macht. In der äußeren Natur ist es nicht minder jener allgemeine höhere Einfluß, welcher bald mehr bald minder mittelbar das Leben der Einzelnen hervorruft, und in jedem Moment erhält. Dieser ist das unsichtbare Band, welches um alle Besonderen geschlungen, den Uebergang von einem Daseyn zu einem andern, und das ewig harmonisch Zusammenwirken des Weltalls in allen seinen Theilen möglich macht. Er ist die Lebensseele, welche von oben ausgehend, alle

Autoren, darunter E. T. A. Hoffmann und Heinrich von Kleist, rezipiert worden ist.

Ein paradigmatisches Phänomen der untergründigen Verwobenheit ist der Traum, für dessen Entstehung eine vor allem durch Johann Christian Reil bekannt gewordene physiologische Erklärungsgrundlage gefunden wird: Im Nervensystem des Menschen gebe es zwei Bereiche, zum einen das Cerebralsystem, zuständig für alle Bewusstseinsakte, und zum anderen das netzartig verflochtene Gangliensystem, das vollkommen entkoppelt sei vom Bewusstsein und stattdessen alle unwillkürlichen körperlichen Reproduktionsprozesse wie etwa die Atmung steuere. Nur im Traum, der nach Auffassung der Romantiker zwischen Wachen und Tiefschlaf stehe, interagieren diese beiden ansonsten völlig unabhängigen Systeme miteinander.

Durch dieses neue nervenphysiologische Konzept bekommt nun auch der romantische Begriff vom Unbewussten, keinesfalls mit dem später entwickelten Freudschen Konzept des Unbewussten gleichzusetzen, mit dem Gangliensystem einen Ort zugewiesen. Ausführlich wird der Begriff des Unbewussten in Carl Gustav Carus' Werk *Psyche – Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* behandelt und findet seine Verbreitung insbesondere durch Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* (1869). Der Begriff war nicht neu – bereits im Zeitalter der Aufklärung war schon einmal die Rede vom *Unbewußtseyn*²⁵³ und Sulzer beschrieb „dunkle Empfindungen“, die sich seltsam den Reflexionen des Wachbewusstseins entziehen.²⁵⁴ Doch erst die Romantiker entwickeln einen theoretischen Rahmen um dieses Phänomen und beginnen, dieses „wahre innere Afrika“,²⁵⁵ wie Jean Paul es bezeichnet hat, zu erforschen. Dass sich dieser Erkundungsdrang zwischen Faszination und Bedrohung abspielt, wird dabei im Laufe der Epoche besonders paradigmatisch.

Nach Manfred Engel umfasst der romantische Begriff unterschiedliche Bereiche: Vor allem meine man damit die körperlichen Reproduktionsvorgänge, die Emotionen hervorrufen und

Natur bis in das Aeußerste und Kleinste durchdringt.“ (Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1967. S. 371, 372).

253. Ernst Platner verwendet den Begriff in seinen *Philosophischen Aphorismen*: Ernst Platner: *Ernst Platners Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte*. Leipzig 1776.

254. Ludger Lütkehaus (Hrsg.): *Tiefenpsychologie. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud*. Hamburg: Europ. Verl.-Anstalt 1995. S. 22.

255. Jean Paul: *Schmelzles Reise nach Flätz. Dr. Katzenbergers Badereise* [u. a.]. Hrsg. von Norbert Miller. 4. Aufl. München: Carl Hanser 1987 (= *Sämtliche Werke*. Abt. I. Bd. 6). S. 1182.

somit mit dem Bewusstsein interagieren.²⁵⁶ Daneben sei es auch „das allgemeine Naturleben als Basis aller physischen und geistigen Produktionsakte“ und zum Dritten sei es „identisch mit dem Absoluten, der [...] bewußtseinstranszendenten ursprünglichen Einheit von Subjekt und Objekt“.²⁵⁷ Zusammenfassend formuliert Alt, das romantische Unbewusste sei kein „Raum individueller Erfahrung (wie später Freuds ‚Unbewußtes‘), sondern ein allgemeines Medium [...], das den Menschen an den dunklen, überpersönlichen Grund seiner Erscheinungen führt“.²⁵⁸

Das Konzept des romantischen Unbewussten gibt Aufschluss über die neue Bewertung und theoretische Einbettung des Traumes. Im Traum artikuliere sich wegen der Aktivität des Gangliensystems das Unbewusste, während gleichzeitig das Cerebralsystem untergründig auf einer niedrigeren Stufe aktiv bleibe. Durch diese gedankliche Konstruktion werde der Traum zur „Kontaktstelle zwischen den zwei Seiten der Existenz – dem Bewußten und Unbewußten, dem Individuellen und dem Universellen“ und schließt damit einen neuen „Erfahrungsraum“²⁵⁹ auf, in dem „wir den kreatürlichen Grund unserer Existenz“ erleben.²⁶⁰ Dadurch wird der Traum nicht länger als rein defizitärer Zustand gesehen – im Gegenteil: Die Romantiker schreiben dem Traum ein ganz besonderes Erkenntnispotential zu. Schubert betont darüber hinausgehend, dass „überhaupt die ganze Welt der Träume in der Bildungs- und Entwicklungsgeschichte unsers [sic] Geistes eine wichtige Rolle spielt“.²⁶¹

Auf diesem naturphilosophischen Nährboden konnte die Theorie des animalischen Magnetismus bzw. Mesmerismus in Deutschland besonders gut fruchten und schließlich zum absoluten Modethema werden: Franz Anton Mesmers Theorie eines omnipräsenten kosmischen Fluidums, das das gesamte Universum durchströme, den Zusammenhang zwischen den Dingen und den Planeten stifte und im menschlichen Körper möglichst im Gleichgewicht sein sollte, geht Hand in Hand mit der romantischen Vorstellung von der unterschwellig

256.Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 72.

257.Ebd.

258.Alt: Schlaf der Vernunft (2002). S. 273, 274.

259.Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 74.

260.Ebd., S. 75.

261.Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe 1814. Heidelberg: L. Schneider 1968. S. 12.

Verbindung des Einzelnen mit dem Ganzen der Natur und wurde unter diesen Vorzeichen auch gelesen und dementsprechend kontextualisiert.

Gotthilf Heinrich von Schubert behandelt dieses Thema vorrangig in der 13. Vorlesung seiner *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, worin er diverse unbewusste Phänomene beschreibt, bei denen „sich der Mensch als Teil einer ordnenden und schaffenden Weltseele erleben würde, die alles von der Sternen- und Planetenwelt bis zur Physiologie organisiert und in Gang halte“.²⁶² In seinen Ausführungen konzentriert sich Schubert auf die von Puységur weiterentwickelte Variante des Magnetismus, in der der magnetische Rapport mit dem Zustand der Hypnose gekoppelt wurde, um mithilfe dieses künstlich hergestellten Somnambulismus zu den unzugänglichen Strukturen des Unbewussten durch praktische Erforschung einen Zugang zu finden. Schubert schildert ausführliche Fallbeispiele, in denen Menschen im magnetisierten Zustand über „die Eigenschaft [verfügen,] äußere Gegenstände zu bemerken, ohne sie zu sehen“²⁶³ oder es vermögen, „in das Innre ihres eignen Körpers zu sehen“.²⁶⁴ Als „nicht minder wunderbar“ bezeichnet Schubert „jene merkwürdige [Eigenschaft] des Vorhersagens aller körperlichen Veränderungen, welche auf die Krankheit Beziehung haben, und das Selberverordnen von Arzneien“²⁶⁵ sowie „jene tiefe Sympathie der Somnambule [sic] mit dem Magnetiseur und andern mit ihr und ihm im Rapport stehenden Personen“.²⁶⁶

In Schuberts Argumentationsgang verbindet sich die Theorie des Magnetismus und des romantischen Unbewussten mit dem naturphilosophischen triadischen Denken: Es habe ursprünglich eine Einheit der Natur und des menschlichen Bewusstseins gegeben, die durch die Spaltung in Bewusstsein und Unbewusstsein verloren gegangen sei und nun in einem dritten Schritt wiedergefunden werden soll; dies sei nur möglich, wenn der Mensch den Grund seiner Existenz in der Natur erkenne.²⁶⁷ Indem Schubert diesen Idealzustand als Goldenes Zeitalter

262.Heike Petermann: Gotthilf Heinrich Schubert. Die Naturgeschichte als bestimmendes Element. Erlangen u.a.: Palm & Enke 2008. S. 198, 199.

263.Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1967. S. 337, 338.

264.Ebd., S. 339.

265.Ebd., S. 340.

266.Ebd., S. 344.

267.Martin Schneider: *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard*

interpretiert, integriert er zusätzlich geschichtsphilosophische Ideen.²⁶⁸ Im magnetisierten Zustand lasse sich diese harmonische ursprüngliche Einheit zwischen Mensch und Natur erahnen. Dass eine echte Wiedervereinigung von bewusster und unbewusster Tätigkeit nur in Form eines künstlerischen Produktes realisierbar sei, wurde in Schellings *System des transzendentalen Idealismus* bereits proklamiert und von den Romantikern rezipiert.²⁶⁹

Zusammenfassung: Konsequenzen für literarische Darstellungen des Traumerlebens

Aus diesen theoretischen Konzeptionen zum romantischen Unbewussten und zum Traum ergeben sich interessante Konsequenzen in Hinblick auf die literarische Textform der fiktionalen Traummimesis: Wie die Ausführungen unterstrichen haben, ist das Unbewusste für die Romantiker ein Faszinosum par Excellence; sie versuchen es zu erforschen – auch, weil es für sie der Schlüssel zur uralten Einheit zwischen Mensch und Natur ist. Schnell stößt man dabei an seine Grenzen, da doch bewusste Reflexion und der Zustand des Unbewussten sich gegenseitig ausschließen. Lediglich der Traum und die mit ihm verwandten Phänomene bilden eine Schnittstelle, über die ein Zugang möglich scheint. Auf diese Weise nähert man sich mit oneirologischen Experimenten wie dem luziden Träumen, durch Somnambulismus und animalischen Magnetismus dem Phänomen. Die Romantiker erkennen letztlich die Kunst als das einzige Medium, in dem die Einheit von Bewusstsein und Unbewusstsein zu erreichen sei. Aufgrund dieser Faktoren avanciert die Textform des inszenierten Traumerlebens explizit in der Romantik zum Erkenntnismedium. Durch fiktionale Traumreisen ist es nach Auffassung der Romantiker potentiell möglich, den Weg zum kreatürlichen Urgrund des Daseins mitzuerleben.

Hinzu kommen weitere Faktoren, die die Literatur dazu prädestinieren, den Traumwelten nachzuspüren: Einer davon sei der gemeinsame Nenner von Literatur und Traum, die Sprache, wie Schubert ausführt: In der 1814 erschienenen *Symbolik des Traumes* konzentriert sich Schubert auf die These, die Seele während des Träumens scheine „eine ganz andre Sprache zu sprechen“.²⁷⁰ Seine Betrachtungen zur Traumsprache schließen Aussagen über

Wagners. Berlin u.a.: De Gruyter 2013. S. 30.

268.Ebd., S. 41.

269.Ebd., S. 30.

270.Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe 1814.

seine spezifische Erscheinungsweise im Unterschied zu den Eindrücken des Wachlebens ein:
Offenbar

folgen ihre Ideen einem andern Gesetz der Association als gewöhnlich, und es ist nicht zu läugnen [sic], daß jene neue Ideenverbindung einen viel rapideren, geisterhafteren und kürzeren Gang oder Flug nimmt, als die des wachen Zustandes, wo wir mehr mit unsern Worten denken.²⁷¹

Für Schubert ist diese eigentümliche Traumsprache charakterisiert durch „seltsam aneinander gefügte Bilder, die wir uns entweder schnell nacheinander oder auch nebeneinander und auf einmal vorstellen“:²⁷² eine „Abkürzungen- und Hieroglyphensprache“, die im Vergleich zur Alltagssprache „unendlich viel ausdrucksvoller, umfassender“, der Zeit enthoben und zudem „angeboren“ zu sein scheint.²⁷³ Im Traum bekunde sich ein chiffrierter, verdichteter Subtext der Natursprache mit Offenbarungscharakter, die der Mensch intuitiv entschlüssele und dadurch einen Zugang zur untergründigen sinnlich-geistigen Einheit des Schöpfungssystems zu erlangen vermöge. Schubert führt in diesem Zusammenhang die berühmte Formel von der Seele als „versteckte[m] Poeten in unserm Innern“ in seine Ausführungen ein; nur jener wisse mit dieser „höheren Art von Algebra“ umzugehen.²⁷⁴ So gelangen die produktiven Kräfte des romantischen Unbewussten in Überlegungen zur romantischen Poetik, was dazu führt, dass der Traum immer stärker als Modell dichterischer Imagination wahrgenommen wird.

Sein Gedankengang mündet in der Feststellung, dass jene ursprüngliche, symbolisch-bildhafte Sprache des Traumes und der Offenbarungen verwandt sei mit der „Sprache der Poesie“.²⁷⁵ Ähnliche Formulierungen, die eine Nähe von Traum und Dichtung suggerieren, lassen sich seit 1750 nachweisen und sind besonders durch Herder und Jean Paul bekannt geworden. So heißt es auch bei A. W. Schlegel, „der Traum [ist] ein sehr poetisches Element,

Heidelberg: L. Schneider 1968. S. 1.

271.Ebd.

272.Ebd.

273.Ebd., S. 2.

274.Ebd., S. 3.

275.Ebd., S. 14. Schubert erläutert die Symbolsprache nicht im Detail und verfolgt seine Gedanken dazu nicht weiter – entsprechend seiner Ankündigung, „keine eigentliche Theorie des Traumes“ entwickeln zu wollen (Vorrede, S. V). Alt betont daher, Schubert gehe es bei der Auseinandersetzung mit dem Traum „nicht um die Mikrostruktur seiner Bildsprache, sondern um die Ergründung der allgemeinen Ordnung, in der er ruht“. (Alt: Schlaf der Vernunft (2002). S. 265) Wesentlich bedeutsamer ist der Einfluss, den Schubert durch sein Werk, das wesentliche Gedanken der zeitgenössischen Traumforschung gebündelt darstellt, auf die Literatur seiner Zeit hatte.

und die Poesie, wohl eingedenk, daß sie selbst nur ein schöner Traum sei, hegt und liebt ihn“.²⁷⁶ Wenn dem Traum eine derart bild- und symbolhafte Sprache zugeschrieben wird und somit zur „Naturform der Poesie“²⁷⁷ erklärt wird, untermauert dies die besondere substantielle Verwandtschaft zwischen Traum und Literatur und unterstreicht die spezielle mediale Eignung der Literatur, Träume nachzuformen.

Das Erkundungsinteresse am Traum hat da seine Grenzen, wo die Kontrolle gefährdet ist. August Wilhelm Schlegel definiert Poesie als „ein freiwilliges und waches Träumen“²⁷⁸ und umschreibt damit das Ideal der bewussten, überformend-gestaltenden Kraft des dichterischen Schaffens. Der von unbewussten Naturmächten dominierte Traum ist ausdrücklich nicht Teil der frühromantischen Forschungsexkursionen. In letzter Konsequenz bedeutet diese Präferenz eine Aufwertung des literarischen Traums gegenüber dem Naturphänomen.²⁷⁹

276. August Wilhelm Schlegel: Geschichte der klassischen Literatur. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer 1964 (= Kritische Schriften und Briefe. Bd. 3). S. 67.

277. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 80.

278. August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer 1963 (= Kritische Schriften und Briefe. Bd 2). S. 283.

279. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 89.

3 Vom „wachen Träumen“ zum Kontrollverlust und zurück: Literarische Darstellungen des Traumerlebens aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

3.1 Novalis' Traum von der blauen Blume in *Heinrich von Ofterdingen* (1802)

Novalis unvollendeter Roman *Heinrich von Ofterdingen* schildert den Weg des Protagonisten zur Welt der Imagination und der Poesie, verbunden mit dem „Entwurf einer universalen Erlösungsutopie“.²⁸⁰ Die Reise des Jünglings wird strukturiert durch ein reiches Bezugssystem von Liedern, Erzählungen, Märchen und Träumen. Mit einem besonders bedeutsamen Traum setzt die Handlung ein, genauer gesagt mit einem Traumerlebnis, in dem der Protagonist der blauen Blume begegnet; berühmtes Sinnbild, das in seiner „Rezeptionsgeschichte zu einer Art pars pro toto der gesamten Romantik“²⁸¹ wurde und im Allgemeinen gedeutet wird als Symbol unbestimmter Sehnsucht bzw. als Verweis „auf einen Zustand bewußtloser Natur-einheit“.²⁸² Daran knüpft sich eine Traumdiskussion mit den Eltern an, die wiederum in eine Traumerzählung des Vaters mündet, die mit dem Traum Heinrichs in Verbindung zu stehen, diesem vorgestaltet zu sein scheint. Allein diese hervorgehobene Stellung lässt die Vermutung zu, dass Träume in diesem Roman „elementare Bestandteile eines poetologischen Programms“²⁸³ sind.

Besonders interessant ist der Traum im Eingangskapitel des *Heinrich von Ofterdingen* nicht nur aufgrund seiner literaturgeschichtlichen Prominenz als einflussreiches Beispiel für literarisch inszeniertes Traumerleben in der Frühromantik und wegen seiner symbolischen Aufladung; Ausgangspunkt für die Betrachtungen ist die Gegenüberstellung der Darstellungsweise von Heinrichs *geschildertem* Traum einerseits und dem *Traumbericht* des Vaters andererseits. Während Heinrichs Traum als simuliertes Traumerleben mit größter Intensität vermittelt wird, stellt sich der Vatertraum in Form einer nachträglichen Traumerzählung aus

280. Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart: Metzler 1991. S. 451.

281. Detlef Kremer: „Traum als Präfiguration, topologische Schwelle und Verdichtung des romantischen Textes“. In: Traum-Diskurse der Romantik. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christiane Leiteritz. Berlin u.a.: De Gruyter 2005. S. 113–128. Hier S. 121.

282. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 83.

283. Berger, Lennartz: Der träumende Held (2000). S. 82.

der Erinnerung dar. Der Vergleich wird umso relevanter, als beide Träume motivisch aufeinander bezogen sind. Die beiden Träume von Vater und Sohn laden zu einer Gegenüberstellung ein, gerade weil sie „in Opposition aufeinander hin komponiert“ sind und „im Widerspruch gegenseitig erhellend“.²⁸⁴ Die nachfolgende Untersuchung steht unter der Prämisse, dass die unterschiedliche ästhetische Darstellungsweise des Traumes zwei verschiedene Traum-Typen und Arten des Umgangs mit dem Traum veranschaulicht, die eine differierende Bewertung in Bezug auf diesen mit sich bringt.

Erzählperspektive und Einschlafsituation

Heinrichs Traum von der blauen Blume wird aus narratorialer Perspektive in der dritten Person und im erzählerischen Präteritum durch Introspektion in das innere Traumerleben des Protagonisten geschildert. Diese Innensicht ist so direkt und ausführlich gestaltet, dass Poncin feststellt, die Figur des Protagonisten verliere „nach und nach ihre Objektstatur [...] und [werde] gewissermassen identisch [...] mit dem erzählenden Ich“.²⁸⁵ Wenige Seiten später wird der Vater selbst wiederum zum Erzähler seines eigenen Traumes. Leroy/ Pastor differenzieren die Erzählperspektive nach der klassischen Erzähltheorie über die grammatische Person und stellen daher verwundert fest, der Traum werde „durch die Er-Form in eine gewisse Distanz gerückt, wogegen der Traum des Vaters, dem sicher die Sympathien des Erzählers weit weniger gehören, in der Ich-Form berichtet wird“.²⁸⁶ Dem ist zu entgegen, dass nicht die grammatische Person hier entscheidend ist, denn wie bereits Käte Hamburger dargelegt hat, ist „die epische Fiktion der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann“.²⁸⁷ Der relevante Unterschied liegt vielmehr im Modus des Erzählens: Unter diesem Aspekt betrachtet, ist die Schilderung des Vatertraums von einer weitaus größeren Distanz gekennzeichnet. Er rekapituliert seinen viele Jahre zurückliegenden Traum aus der Er-

284. Robert Leroy u. Eckart Pastor: „Die Initiation des romantischen Dichters. Der Anfang von Novalis‘ Heinrich von Ofterdingen“. In: Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hrsg. von Ernst Ribbat. Königstein i. Taunus: Athenäum 1979. S. 38–57. Hier S. 45, 46.

285. Daniel Poncin: „Un exemple d‘ explication textuelle libre: Novalis, Der Traum von der blauen Blume“. In: Nouveau cahiers d‘ allemand 3 (1985). S. 173–192. Hier S. 179.

286. Leroy, Pastor: „Initiation“ (1979). S. 52, 53.

287. Hamburger: Logik der Dichtung (1994). S. 73.

innerung, während Heinrichs Traum im Moment des Erlebtwerdens sprachlich vergegenwärtigt wird. Anhand dessen lässt sich auf paradigmatische Weise die besondere Leistungsfähigkeit des vergegenwärtigend erzählten Traumerlebens veranschaulichen.

Zu Beginn des ersten Kapitels schildert der Erzähler aus narratorialer Perspektive zunächst die räumlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen der Einschlafsituation in der spätabendlichen Stube. Der Wind lässt die Fenster klappern, die Stube wird wechselnd erhellt und verdunkelt durch die am Mond vorbeiziehenden Wolken. Die dadurch angedeutete wild bewegte Naturkulisse bereitet atmosphärisch auf die nun folgenden lebhaften Traumeindrücke vor.²⁸⁸ Der zweite Satz richtet den Fokus auf den Protagonisten Heinrich und führt in seine Gedankenwelt ein. Darauf beginnt die direkt zitierte Gedankenrede, in der die Eindrücke der zuvor gehörten Erzählungen des Fremden – näher wird diese Figur nicht bestimmt – rekapituliert werden. Dabei wird die traumähnliche Wirkung der Erzählung betont: „es ist, als hätt‘ ich vorhin geträumt, oder wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert“ (NW 1, 240). Insbesondere die Faszination durch die blaue Blume weist auf ihre große Bedeutung in der Traumhandlung voraus, wenn es beispielsweise heißt, „nur dann, wenn ich die Blume nicht recht gegenwärtig habe, befällt mich so ein tiefes, inniges Treiben“ (ebd.). Dabei wird in Formulierungen wie „So ist mir noch nie zu Muthe gewesen“; „hab‘ ich [...] nie gehört“; „Keiner von uns hat je“; „Keinem ist so etwas begegnet“; „das kann und wird Keiner verstehn“ (ebd.); häufig eine verneinende, „negativische Ausdrucksweise“ verwendet, die Ehrensperger als „sprachliche Übergangsformeln von der Wirklichkeit zur Traumwelt“ bezeichnet: „Sie nennen zwar Wirkliches, aber in negierender Weise, und führen so von ihm weg“.²⁸⁹

Darüber hinaus deutet Heinrich an, dass ihm die Worte fehlen, um mit der Natur in einen Austausch treten zu können: „Es muß noch viel Worte geben, die ich nicht weiß: wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles begreifen“ (NW 1, 240, 241).²⁹⁰ Im Anschluss daran ergreift erneut der Erzähler das Wort und kündigt mit einem knappen Gedankenbericht

288.Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Das dichterische Werk. Tagebücher und Briefe. Hrsg. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Werke, Tagebücher und Briefe. Bd. 1). S. 240. Im Folgenden zitiert als NW 1.

289.Oskar Serge Ehrensperger: Die epische Struktur in Novalis‘ ‚Heinrich von Ofterdingen‘. Eine Interpretation des Romans. Winterthur: Schellenberg 1965. S. 5.

290.Hier deutet sich die romantische Sprachskepsis an, laut der Sprache nur eingeschränkt als Verständigungsmedium taugt, um das breite Spektrum individuellen Empfindens vermitteln zu können.

Heinrichs Einschlafen an: „Der Jüngling verlor sich allmählich in süßen Fantasien und entschlummerte“ (NW 1, 241). Der Wechsel zum Traum findet im laufenden Fließtext statt.

(1) Nächtliches Traumgeschehen in starker Raffung

Zunächst fasst der Erzähler in dominant narratorialer Perspektive das nächtliche Traumgeschehen in starker Raffung zusammen. Es handelt sich dabei um ein Erlebnisspektrum von überaus weiten räumlichen („unabsehlichen Fernen“) und zeitlichen („unendlich“) Ausmaßen. Das denkbar größte Spektrum eines Menschenlebens wird ausgelotet („Noth“ und „Leichtigkeit“, „Getümmel“, „stillen Hütten“, „Kriege“, „Leidenschaft“), und darüber hinaus erfährt der Träumer eine Wiedergeburt („starb und kam wieder“) (NW 1, 241). Das extreme Erleben wird durch den Erzähler veranschaulicht durch u.a. negativische Adjektive oder auch Superlative: „unbekannt“, „unbegreiflicher“, „wunderliche“, „mannichfaltigen“, „niegekannten“, „höchsten“ (ebd.) All diese Eigenschaftsworte deuten hin auf etwas Fremdes, Unermessliches, mit der Wirklichkeit nicht zu Vereinbares. In dieser Häufung drücken sie eine Überforderung und Überwältigung des Träumers aus – aber auch des Erzählers, denn es ist dessen sprachliche Perspektive, durch die das Geschehen vermittelt wird. Durch den vierfach anaphorischen und dadurch rhythmisierten Beginn „[e]r wanderte“/ „er lebte“ / „er gerieth“ / „[e]r durchlebte“ (ebd.) wirkt der Abschnitt eindringlich und wird dadurch gleichzeitig in unterschiedliche inhaltliche Sequenzen gegliedert.

Hier ist die Erzählerstimme auch durch das hohe Erzähltempo noch überaus präsent als ordnende und vermittelnde Instanz. Zum Traumgeschehen ist ein sehr großer Abstand wie aus weiter Ferne bzw. großer Höhe spürbar. Diese Gestaltung deutet auf die vielen, rauschhaften und daher kaum greifbaren Traumeindrücke während des nächtlichen Schlafes hin, die sich schnell verflüchtigen und in der Erinnerung des Träumers nur bruchstückhaft zurückbleiben.

(2) Fokussierung am Morgen

Der zweite Traumabschnitt, ebenfalls beginnend im laufenden Fließtext, wird vom Erzähler eingeleitet mit der tageszeitlichen Einordnung „gegen Morgen, wie draußen die Dämmerung anbrach“ (NW 1, 241). Damit bricht der vorherige Traumbericht ab, der Fokus des Erzählers wechselt zunächst auf die Umgebung des schlafenden Jünglings, um in der zweiten Satzhälfte zurück in das Innenleben einzutauchen, wenn es heißt, es „wurde stiller in seiner Seele, klarer

und bleibender wurden die Bilder“ (ebd.). Mit dieser auf die Traumwahrnehmung bezogenen Formulierung wird zum einen die mediale Beschaffenheit des Traums als visuell bestimmt und zum anderen wird bereits Bezug auf die Fähigkeit zur Traumerinnerung genommen.

Auffallend ist die nun folgende starke Drosselung des Erzähltempos, das im Kontrast zum vorher gerafften Abschnitt steht. Der Erzähler zoomt sich geradezu an das momentane Traumerleben heran, rückt somit näher an die perzeptive, räumliche und zeitliche Perspektive Heinrichs und begleitet den Protagonisten durch seinen Traum. So beginnt das intern fokalisierte, detailliert geschilderte Traumerleben mit dem im Konjunktiv mündenden Vergleichssatz „[e]s kam ihm vor, als“ (ebd.), wodurch die Irrealität und Illusion der Traumerscheinungen signalisiert wird. Diese Art der Reflexivkonstruktion wird auch im Folgenden auffällig häufig verwendet, um das Traumerleben zu schildern. Dadurch steht „im Vordergrund der Aussage [...] nicht die Darstellung des Geschehens, der Handlung selbst, sondern ihre Widerspiegelung im Gemüt des Helden“.²⁹¹

Der nun folgende Teil beschreibt mit einfachen Worten den Weg des Helden durch eine ansteigende Naturlandschaft. Beinahe monoton wirkt die nun fast direkt aufeinanderfolgende Reihe von Relativsatzkonstruktionen. Bis Heinrich den Felsengang betritt, findet sich kein Merkmal traumhafter Gestaltung oder ein Hinweis auf die Irrealität der Situation. Erst als er zur Weitung im Inneren des Felsens gelangt und dort auf einen imposanten, hoch aufsteigenden und zerstäubenden Strahl trifft, weist die Wortwahl einige Besonderheiten auf; durch Formulierungen, die das Unfassbare betonen („unzählige“, „unendlichen“, ebd.) und das Feierliche und Erhabene der Situation verdeutlichen. Es wird doppelt betont, dass diese Situation vollkommen frei sei von akustischen Eindrücken, mithin ein erster eindeutiger Hinweis auf eine Unvereinbarkeit mit der Lebenswirklichkeit: „nicht das mindeste Geräusch war zu hören, eine heilige Stille umgab das herrliche Schauspiel“ (ebd.). Darüber hinaus interpretiert Pikulik die Lautlosigkeit als Hinweis „auf die Unerwecktheit der Musik, die in vollen Akkorden im goldenen Zeitalter erklingen soll [...]. Die Stummheit bezeichnet also einen Zustand, der der Erlösung harrt“.²⁹² Wenn die Stille als „heilig“ und die gesamte

291.Eberhard Haufe: „Die Aufhebung der Zeit im ‚Heinrich von Ofterdingen‘“. In: Gestaltung Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Horff. Hrsg. von Joachim Müller. Leipzig: Koehler & Amelang 1957. S. 178–188. Hier S. 183.

292.Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2000. S. 226.

Situation als „herrlich“ bezeichnet wird, so scheint es, als komme hier Sprache und Urteil des Erzählers zum Vorschein, während die perzeptive und räumliche Perspektive nach wie vor figural geprägt ist.

Der Detailreichtum in den Erläuterungen der Farb-, Licht- und Temperaturverhältnisse trägt zum Effekt der Unmittelbarkeit bei. Die Beschreibung, dass das Becken „mit unendlichen Farben wogte und zitterte“ (ebd.), erzeugt eine Spannung und Erwartungshaltung beim Leser, die ihren vorläufigen Höhepunkt erfährt, wenn Heinrich seine Lippen mit der Flüssigkeit aus dem Becken benetzt. Daraufhin werden die aufwühlenden Empfindungen Heinrichs mit Vergleichs-Konjunktivkonstruktionen geschildert, die eine mögliche Irrealität andeuten und sich auf das Innenleben Heinrichs konzentrieren: „Es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch“ (ebd.); „Es dünkte ihn, als umflösse ihn eine Wolke des Abendroths; eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres“ (NW 1, 242). Auffallend sind in diesem Passus die vielfältigen auf Fluidität bezogenen und mit der Kulisse des Wasserbeckens korrespondierenden Vorgangsverben, die intensiv auf den Protagonisten und „sein Inneres“ einwirken, in Kombination mit den hervorgerufenen spirituell-religiös-ätherischen Assoziationen. Auf diese Weise wird das grenzenlose Vermischen und Fließen zwischen Körperlichem, Gedanklichem und Übersinnlichem betont und deren intensive Wirkung auf die Figur veranschaulicht. In diese Fließbewegung reihen sich „unzählbare Gedanken“ ein, „Bilder“ schwimmen ineinander und vergegenständlichen sich „zu sichtbaren Wesen“, bis die Wogen und Wellen mit den Bewegungen weiblicher Körper assoziiert werden (ebd.). In dieser Passage drückt sich laut Engel auch durch den Kontakt mit dem Wasser „die kreativ-bildende Grundkraft allen Seins“ aus.²⁹³ Heinrich erlebt somit „die transzendente Vergangenheit seines Ich, die unbewußte Tiefendimension, die ihn mit dem Ganzen der Schöpfung verbindet“.²⁹⁴ Neumeyer sieht in dem Ineinanderfließen jedoch auch die „kreative Kompetenz der Imagination“ verbildlicht, was auf den inneren Zusammenhang von Träumen und Dichten verweist.²⁹⁵ Stellenweise wird im Text die Möglichkeitsform verwendet; ein Hinweis auf die vermittelnde Erzählerstimme, die eine gewisse Distanz zum Traumgeschehen wahr.

293. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 83.

294. Ebd., S. 84.

295. Neumeyer: „Traum-Literatur um 1800“ (2009). Hier S. 78.

(3) Traum im Traum

Der erste und einzige Zeilenumbruch der gesamten Traumdarstellung weist nun auf einen neuen Abschnitt hin, der mit einer für ein Traumgeschehen paradox anmutenden Formulierung beginnt: „*Berauscht* von Entzücken und doch jedes Eindrucks *bewußt* [...]“ (NW 1, 242, eigene Hervorhebung). Während Heinrich in Flussrichtung des Stroms weiter in den Felsen hineinschwimmt, greift der Erzähler summarisch vor auf das folgende Geschehen, in dem Heinrich „[e]ine Art von süßem Schlummer befiel [...], in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, und woraus ihn eine andere Erleuchtung weckte“ (ebd.). Was hier geschildert wird, ist ein Traum im Traum, ein Traum auf einer weiteren, tiefer liegenden Ebene. Da diese Begebenheiten „unbeschreiblich“ sind, liegen sie für den Erzähler offenbar jenseits der Grenze dessen, was mit Worten adäquat auszudrücken ist.

Anschließend heißt es, dass sich Heinrich neben einer Quelle wiederfand, eine Formulierung, durch die die Passivität des Protagonisten im Traum ausgedrückt wird – der Grund des Ortswechsels bleibt unklar. Auffällig sind im folgenden Abschnitt die unreal, da widersprüchlich scheinenden Lichtverhältnisse mit dem ungewöhnlich hellen Tageslicht bei einem Himmel, der „schwarzblau und völlig rein“ ist (ebd.). Während der Erzähler auf die umstehenden Blumen und deren Duft eingeht, die perzeptive Perspektive also kurzzeitig verlässt, richtet sich Heinrichs ausschließliche Aufmerksamkeit auf die blaue Blume, die ihn „mit voller Macht anzog“ (ebd.). Das extreme Erleben dieser besonderen Begegnung wird durch Begriffe des Unfassbaren („unzählige“), durch den Superlativ („köstlichste“), durch die absolute Fokussierung des Blickes („Er sah nichts als die blaue Blume“) sowie durch zeitliche Ausdehntheit („lange“) untermauert (ebd.). Mit der Formulierung „mit unnennbarer Zärtlichkeit“ (ebd.) kehrt erneut der Hinweis auf die Unzulänglichkeit der Sprache zurück, Gefühle von derart hoher Intensität begreiflich zu machen. Laut Poncin ist „das intellektuelle und sprachliche Fassungsvermögen“ aufgehoben „zugunsten einer *unio mystica* besonderer Prägung, einer restlosen Einfühlung in das Betrachtete und Ersehnte“.²⁹⁶ „Endlich“ – nach Ablauf einer unbestimmten Zeit – möchte sich Heinrich der Blume nähern, worauf eine Metamorphose beginnt: die Anthropomorphisierung der Blume, die sich zu bewegen beginnt, die wächst, sich ihm zuneigt und in deren Innerem sich nun ein „zartes Gesicht“ zeigt, das er später

296. Poncin: „Un exemple“ (1985). S. 185, 186.

Mathilde zuordnen wird. So wird die Empfindung Heinrichs als wachsendes „süßes Staunen“ bezeichnet (ebd.). Mit dem Staunen wird, wie Stefan Matuschek dargelegt hat, in der Philosophiegeschichte seit Platon und Aristoteles „der Anstoß zur Erkenntnis“²⁹⁷ verbunden: Hier ist es diese neuartige und unerhörte Erfahrung Heinrichs, die Begegnung mit der blauen Blume, die mit großer Wucht „in die Selbstverständlichkeit des Gewohnten bricht und die Aufmerksamkeit fesselt“,²⁹⁸ die seine Wissbegierde weckt und ihn danach streben lässt, diesem Eindruck weiter nachzuspüren, was ihn schließlich zu seiner Berufung als Dichter führt. Dieses auslösende Moment passiert bemerkenswerterweise nach dem Erwachen aus einem Traum im Traum, und zwar bei höchster emotionaler Intensität bei gleichzeitigem Bewusstsein und der Fähigkeit zur Reflexion. Auf diese Weise „gelangt Heinrich in der simultanen Erfahrung von Vision und Erleuchtung, von Erleben des Unbewußten und reflektierender Durchdringung zu einem höheren Bewußtsein“.²⁹⁹

Heinrichs Weg im Traum führte über drei Stufen, in denen Engel Novalis' Triade „Directes Träumen – reflectirtes Träumen – potenziertes Träumen“³⁰⁰ aus dem physikalischen Studienheft erkennt:³⁰¹ Angefangen bei der unbestimmt-undefinierten Fülle und Weite des ersten Teils über die „klareren und bleibenderen“ Eindrücke von der Felsenquelle im zweiten Teil bis zur absoluten Fokussierung auf die blaue Blume im dritten Traumteil.

(4) Erwachen und Gespräch über den Traum

Genau wie das Eintauchen in den Traum erfolgt auch das Erwachen, hier als Wecken durch die Mutter, mitten im Satzfluss, und zwar auf der Klimax des Traumgeschehens. So ist diese Unterbrechung zwar unerwartet und „plötzlich“, jedoch kein harter Bruch: „Er war zu entzückt, um unwillig über diese Störung zu seyn“ (NW 1, 242). Das Bild und die Stimme der Mutter schließen sich somit harmonisch an die Eindrücke des Traumes. Erst nach dem Erwachen und dem mütterlichen Morgengruß ist der zweite Absatz in diesem Kapitel eingerückt und damit ein Einschnitt deutlich markiert: Es beginnt die Traumdiskussion mit

297. Stefan Matuschek: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen: Niemeyer 1991. S. 8.
298. Ebd.

299. Leroy, Pastor: „Initiation“ (1979). S. 51.

300. Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe. Bd. 2). S. 448.

301. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 83.

den Eltern.

Insgesamt ist der Wiedereintritt in die Wachwelt mit zahlreichen kontrastierenden Elementen im Vergleich zur Traumwelt gekennzeichnet: Heinrich findet sich in der von der Morgensonne erleuchteten Wohnstube der Eltern wieder, umgeben von Gegenständen des Alltags. Charakteristisch ist zu Beginn der direkten Rede „[d]er abgehackte Rhythmus der auffallend kurzen, parataktisch angeordneten Sätze beim Vater“.³⁰² Der Vater spricht zunächst ausschließlich über das Thema Arbeit, von alltäglichen Bedürfnissen, von Fleiß und von Pflichten. Heinrich dagegen erzählt von seinem Traum. Für ihn war es „ein anmuthiger Traum“ und er vermutet sogleich, es sei „mehr als bloßer Traum gewesen“, der ihm „erschien“; als ob eine wie auch immer geartete übergeordnete Instanz ihm diesen Traum eingegeben habe (NW 1, 243). Dementsprechend formuliert Heinrich später: „so kann man den Traum, wenn auch nicht als unmittelbar von oben gegeben, doch als eine göttliche Mitgabe [...] betrachten“ (NW 1, 244).

Zunächst werden verschiedene Traumauffassungen ausgetauscht, wobei die Mutter eine rational-physiologische Erklärung vertritt und der Vater besonders seine Ablehnung jeglichen Traum-Aberglaubens betont, bezugnehmend auf frühere Zeiten, in denen es noch göttlich gesandte Träume, Prophezeiungs- und Bibelträume gegeben habe. Aus diesen Äußerungen bekunden sich gängige Positionen der Aufklärung. Es folgt Heinrichs leidenschaftliches und vielzitiertes Plädoyer für die Träume, das in der Forschung häufig als Hinweis auf Novalis' eigene Traumauffassung gelesen wird. Er fragt seinen Vater, was er gegen Träume habe,

deren seltsame Verwandlungen und leichte zarte Natur doch unser Nachdenken gewißlich rege machen müssen? Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, eine sonderliche Erscheinung, die auch ohne noch an göttliche Schickung dabey zu denken, ein bedeutsamer Riß in den geheimnißvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt?“ [...] „Mich dünkt der Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freye Erholung der gebundenen Fantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinanderwirft, und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht (NW 1, 244).

Erneut betont Heinrich seine zur Gewissheit gewordene Vermutung, sein Traum sei „kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift, und sie in mächtigem Schwunge fortreibt“ (ebd.). Diese Äußerung legt nahe, dass der Traum „den Motor [bildet], der zur Verwirklichung des eigenen

302. Poncin: „Un exemple“ (1985). S. 189.

noch nicht-bewussten Telos antreibt“.³⁰³

Der Vater reagiert nun wohlwollend, besinnt sich auf sein früheres, ganz anderes Wesen. Die Mutter animiert ihn dazu, jenen Traum zu erzählen, der ihn als jungen Mann dazu bewog, von Rom zurückzukehren und um ihre Hand anzuhalten. Von diesem Traum sagt der Vater, dass er lange in ihm nachgewirkt habe, dass er sich noch genau an ihn erinnere und dass es „unmöglich [sei,] einen geordneteren und helleren zu haben“ (NW 1, 245). Mit dieser Zuschreibung wird dem Traum in höchstem Grade Struktur und Klarheit beigemessen, Ratio und Licht, den aufklärerischen Leitidealen, denen sich der Vater verpflichtet fühlt. Durch die Betonung der Ordnung des Traumes hebt er sich trennscharf von den ungeordneten, also gewöhnlichen und damit bedeutungslosen Träumen ab.

Vergleich: Die Traumerzählung des Vaters

In direkt zitierter Rede schildert der Vater ausführlich die Einschlafsituation: In dem Landhaus des alten Mannes, in das er eingekehrt ist, führt er ein anregendes Gespräch „von alten Zeiten, von Malern, Bildhauern und Dichtern“, begleitet durch „eine Flasche Wein“ und viele „Bücher und Alterthümer“ (ebd.) – allesamt Elemente, die zur Traumentstehung beigetragen haben. Der Vater verspürt ein „bunte[s] Gewüh[l] der wunderlichen Gedanken und Empfindungen“ (NW 1, 246), das auf den Traum vorbereitet.

Der Traumbeginn ist markiert und dessen Irrealität durch den Konjunktiv signalisiert. Auch indirekte und reflexive Konjunktiv-Konstruktionen wie „[d]a dünkte michs ich sey“; „[e]s war mir, als müßte“; „es gedäuchte mir, als sey“ (ebd.) und „es schien mir“ (NW 1, 247) kennzeichnen den Abstand des Vaters zum Traum durch den rückblickenden Bericht. Der Vater versucht stets, sich räumlich zu verorten und mit ihm bekannten Gegenden in Verbindung zu bringen: „da dünkte michs ich sey in meiner Vaterstadt“; „[i]ch ging nach dem Harze“; „sah ich die goldne Aue vor mir, und überschaute Thüringen weit und breit“ (NW 1, 246).

Die Naturerscheinungen in diesem Traum, die stellenweise mit Heinrichs Traumerlebnissen korrespondieren, werden vom Vater mit weitaus schlichteren Begriffen und nur vage beschrieben: Gibt es in Heinrichs Traum eine „hohe Klippe, an deren Fuß er eine Oefnung

303. Neumeyer: „Traum-Literatur um 1800“ (2009). S. 78.

erblickte, die der Anfang eines in den Felsen gehauenen Ganges zu seyn schien“ (NW 1, 241), so heißt es im Vatertraum recht simpel „eine Stiege, die in den Berg hineinging“ (NW 1, 246). Während bei Heinrich der „Gang [...] ihn gemächlich eine Zeitlang eben fort-[führte]“ (NW 1, 241), sagt der Vater lapidar, „ich machte mich hinunter“ (NW 1, 246). Neben der stark differierenden Beschreibungsgenauigkeit der Traumkulisse ist der Kontrast besonders groß bezüglich der Äußerungen emotionalen Empfindens, dem Vater fehlen offenbar die Worte, um jene Emotionen artikulieren zu können. Er erinnert sich nur, dass ihm „ganz unaussprechlich zu Muthe war“ (NW 1, 247).

Daneben dringen die während des Vorabends aufgenommenen Eindrücke in den Traum ein: Der Greis, dem er in der Höhle begegnet, erinnert den Vater an einen Mann, den er am Vorabend gesehen habe, und schließlich begleitet ihn auch sein Gastgeber im Traum, der ihm schließlich einen bedeutsamen Rat erteilt. Zum Schluss sieht er seine zukünftige Frau vor sich mit einem Kind, das sich mit beiden über die Erde erhebt. Wie der Vater schildert, zog er aus dem Traum die Konsequenz, Rom zu verlassen und voller Sehnsucht zu seiner Zukünftigen zurückzureisen (NW 1, 247, 248).

Der direkte Vergleich zwischen den Träumen des Vaters und des Sohnes, die offenbar miteinander im Verhältnis der Präfiguration stehen, gibt Aufschluss über einige eklatante Unterschiede, die mit dem Gegensatzpaar von Geschlossenheit und Offenheit zusammenfasst werden können.³⁰⁴ Während im Vater das Heimweh erwacht und er den Traum zum Anlass nimmt, in seine Heimat zurückzukehren, ist bei Heinrich die gegenläufige Tendenz beobachtbar, nämlich der Ausbruch aus dem Bekannten. Nichts in Heinrichs Traum erinnert an Vertrautes, er träumt von „wildem, unbekanntem Gegenden“ (NW 1, 241). Getrieben von der Sehnsucht nach etwas Unbestimmbarem begibt sich Heinrich auf eine Suche ohne klar definiertes Ziel. Erneut macht sich die unterschiedliche Erzählposition bemerkbar: Da der Vater von einem weit zurückliegenden Traum spricht, ist sein Erzählerstandpunkt vom wachen Bewusstsein bestimmt, er kann seine Eindrücke bewerten und logische Verbindungen knüpfen. Wegen des großen zeitlichen Abstands zum Traum scheint er emotional abgeklärt zu sein. Die unterschiedlichen Standpunkte, von denen die Träume von Vater und Sohn

304. Leroy, Pastor: „Initiation“ (1979). S. 46.

geschildert werden, unterstreichen somit den Gegensatz zwischen Kontrolle, Pragmatik und Ratio beim Vater und unbestimmter Sehnsucht und fortschreitender Suche beim Sohn.

Am frappierendsten treten die Abweichungen im Umgang mit der blauen Blume zutage. Heinrich wird „mit voller Macht“ von ihr angezogen, sieht „nichts als die blaue Blume“ und betrachtet sie „mit unnennbarer Zärtlichkeit“ (NW 1, 242), während dem Vater lediglich eine Blume besonders „gefiel“ (NW 1, 247), ohne sich auch nur an die Farbe erinnern zu können. Auch das jeweilige Ende der Träume weicht signifikant voneinander ab. Während der Vatertraum zu einem rund anmutenden Schluss findet, reißt der Traum Heinrichs an seinem von größter emotionaler Gespanntheit gezeichneten Höhepunkt ab – jedoch wird dies sanft abgefedert und mitten in den ruhig und regelmäßig alternierenden Satzrhythmus integriert. Statt des erwarteten Gesichts der blauen Blume begrüßt ihn freundlich seine Mutter. Hier scheint es, als sei der Traum noch lange nicht zuende, als werde er „in die Wachwelt hinübergezogen“³⁰⁵ und als stünde ein Aufbruch bevor. Im Gegensatz zu seinem Vater ist Heinrich dazu befähigt, die besondere Bedeutung seines Traumes zu erkennen und zu seiner Bestimmung als Dichter zu finden.

Märchen

Die inhaltliche Ebene von Heinrichs Traum ist nicht durchgehend als phantastisch zu bewerten, sondern weicht lediglich stellenweise von den Regeln der Alltagsrealität ab, vorrangig betreffend der zeitlichen und räumlichen Ausdehnungen. Zur Einordnung eignet sich die allgemeine Kategorie des Wunderbaren, die, wie W. R. Berger betont, die Traumschilderung in seiner Struktur in die Nähe des Märchens rücken lässt.³⁰⁶

Als Indikator dafür lassen sich Novalis' Worte anführen: „Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B. eine *musicalische Fantasie* – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst*“.³⁰⁷ Dadurch, dass Novalis Traum und Märchen als natürliche Äußerungsformen

305.Ulrich Stadler: „Der Traum bei Friedrich von Hardenberg (Novalis)“. In: „farbige Träume aus den durchsichtigen Gedanken“. Romantik-Symposium 1994 in Mariastein. Neue Beiträge zur Romantikforschung, zur Diskussion gestellt von Lehrenden und Lernenden der Universitäten Basel, Trier und Zürich. Hrsg. von Urs Viktor Kamber. Solothurn: Zentralbibliothek 1996. S. 127–135. Hier S. 129.

306.Berger, Lennartz: Der träumende Held (2000). S. 90.

307.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 696/ Nr. 986. Hervorhebungen im Original.

der Ursprünglichkeit begreift, versteht er beide als „archaisch-anarchisches Naturprodukt“, das „auf einen historischen Ur- und Naturzustand [verweist], der gemäß der triadischen Struktur romantischen Geschichtsdenkens zugleich Antizipation des kommenden Goldenen Zeitalters ist“.³⁰⁸ Auf diese Weise wird das Märchen Teil der geschichtsphilosophischen Überlegungen der Frühromantiker. Das freie Kombinieren und Arrangieren wird zum gemeinsamen Prinzip erhoben. Ergänzend dazu heißt es im *Allgemeinen Brouillon*, das Märchen sei „gleichsam der *Canon* der *Poesie* – alles poetische muß märchenhaft seyn. Der Dichter betet den Zufall an“.³⁰⁹ Damit erklärt Novalis die strukturellen Merkmale des Märchens, u.a. die Lösung von den Gesetzen der Kausalität, zum Maßstab romantischer Dichtung. Ferner zählen hierzu „eine Aufhebung der alltäglichen, rationalistischen Logik, die zu Raumverschränkungen, Zeitverschiebungen, Aufhebung von Figurenidentitäten, Metamorphosen, Mensch-Tier-Kreuzungen, belebter Dingwelt, Sprachfähigkeit der nichtmenschlichen Natur etc. führt“.³¹⁰ Einige dieser Merkmale treffen zweifellos auf Heinrichs Traumerlebnis zu, was belegt, wie eng benachbart in der romantischen Perspektive Traum und Märchen sind.³¹¹ Engel schlussfolgert daraus, dass für Novalis „Traum und Märchen [...] zu naturpoetischen Modellen [werden], aus denen sich eine Poetik romantischen Dichtens ableiten läßt“.³¹² Als ideales Ergebnis resultieren aus diesen Kategorien „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie *Träume*“.³¹³

Raumgestaltung

Die Feststellung, dass die Symbolik in der Romantik und so auch bei Novalis als „poetisches Verfahren“ fungiert, dem wiederum „ein ontologischer Befund zugrunde liegt“, nämlich „die

308.Schmidt-Hannisa: Traumaufzeichnung (2000). S. 203, 204.

309.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 691. Hervorhebungen im Original.

310.Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart: Metzler 1997. S. 52, 53.

311.Helmut Pfotenhauer betont darüber hinaus wegen des strukturellen Charakteristikums der „Wiederkehr des Gleichen“ die mögliche Vergleichbarkeit mit dem Mythos: Er rekurriert dabei auch auf das „Fehlen der Unterscheidbarkeit von Früher und Später; oder aber [...] die mangelnde Trennung von Schein und Wesen, Irrtum und Wahrheit, Traum oder Imagination und Wirklichkeit“. Dieses Prinzip führt Pfotenhauer wiederum ebenfalls zurück zur Märchentheorie. Helmut Pfotenhauer: „Aspekte der Modernität bei Novalis. Überlegungen zu Erzählformen des 19. Jahrhunderts, ausgehend von Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen“. In: Zur Modernität der Romantik. Hrsg. von Dieter Bänisch. Stuttgart: Metzler 1977 (= Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 8). S. 111–142. Hier S. 119.

312.Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 164, 165.

313.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 768/ Nr. 113. Hervorhebungen im Original.

Auffassung der Welt als durchaus symbolisch“;³¹⁴ wird dem Leser exemplarisch durch die Raumgestaltung vor Augen geführt. Ganz offensichtlich ist die Kulisse des Traumgeschehens, wie der Gang in den Felsen oder auch das Gewölbe innerhalb des Berges, nicht nach dem Vorbild einer authentisch anmutenden Landschaft gestaltet, sondern durch konventionalisierte Nebenbedeutungen bestimmt und damit symbolisch besetzt. In der hier vorliegenden Konstellation wird ein geradezu mythischer Raum geschaffen. Definiert sind mythische Raumanordnungen durch den „archetypischen Charakter“.³¹⁵ So beschreibt Poncin das Bild mit Rasen und Wasserbecken als „etwas dunkel Vertrautes, Urwüchsiges, Fundamentales“ und auch als „etwas Magisch-Mystisches“.³¹⁶ Detlef Kremer identifiziert die Quelle als „eine Raummetapher des Unbewußten, die jedoch mit Bewegung und vor allem Metamorphose konnotiert ist“;³¹⁷ während die Höhle „bei Novalis und zahlreichen anderen Romantikern als Chiffre des Unbewußten mit einer ‚Traumwelt‘ assoziiert wird, in der sich Vergangenheit und Zukunft in einer sinnlich-poetischen Imagination vergegenwärtigen und damit verbinden“.³¹⁸ Auf diese Weise wird insbesondere im Umgang mit einem verdichteten symbolischen Verweissystem zur Veranschaulichung eines beginnenden Initiationsprozesses der Brückenschlag sichtbar, den Novalis zwischen mythischer Raumordnung und der Poetik von Märchen und Traum herstellt.

Novalis‘ Traumverständnis im Spannungsfeld von Aufklärung und frühromantischer Naturphilosophie

Novalis hat sein Programm für eine romantische Poetik mit der berühmten Formel der „qualit[ativen] Potenzierung“³¹⁹ zu fassen versucht. Dies verweist auf „Transzendierung des

314. Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2000. S. 221.

315. Birgit Haupt: „Zur Analyse des Raums“. In: Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Hrsg. von Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004. S. 83.

316. Poncin: „Un exemple“ (1985). S. 182.

317. Detlef Kremer: „Traum als Präfiguration, topologische Schwelle und Verdichtung des romantischen Textes“. In: Traum-Diskurse der Romantik. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christiane Leiteritz. Berlin u.a.: De Gruyter 2005. S. 113–128. S. 124.

318. Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart: Metzler 1997. S. 127.

319. Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 334. S. 334/Nr. 105. Diese „Operation“, so Novalis, funktioniere, „[i]ndem ich dem Geheimen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe“ und umgekehrt (ebd.).

Endlichen und Wiederfinden des ursprünglichen hohen Sinns, mit dem sich die verschütteten Welträtsel wieder offenbaren“.³²⁰ Zu Beginn des *Heinrich von Ofterdingen* erweist sich der Traum als Instrument zur Verwirklichung dieses romantischen Programms: Durch den Traum wird Heinrich ein prägendes, lebensveränderndes Erlebnis zuteil, ihm eröffnet sich eine neue Sicht auf die Welt und auf die Rolle, die er selbst in ihr einnimmt. Mit diesem antizipatorischen Traum beginnt der Roman als „Akt der Berufung und der Einweihung, einer Initiation“,³²¹ zum Dasein als Dichter. Dies lässt sich in Bezug bringen zur romantischen Traumtheorie vor dem Hintergrund der naturphilosophischen Vorstellung einer „vorübergehende[n] Rückkehr in einen ursprünglichen Einheitszustand“.³²² Bündig benennt dies Johann Wilhelm Ritter in den *Fragmenten aus dem Nachlaß eines jungen Physikers* (1806/1810): „Im Schlafe sinkt der Mensch in den allgemeinen Organismus zurück. Hier ist sein Wille unmittelbar der der Natur, und umgekehrt“.³²³ So tritt auch Heinrich in seinem Initiationstraum in Kontakt mit einem Ursprünglichen, durch ihn wird er integriert in die Allnatur.

Durch die Traumdiskussion mit den Eltern, in der gängige Positionen aufgerufen werden, wird klar, dass Novalis offensichtlich vertraut war mit den traumtheoretischen Diskursen der Aufklärung. Engel hat darauf hingewiesen, dass anhand des Gesprächs mit den Eltern und der Rolle, die dem Traum im Verlauf des Romans zukommt, die Wandlung von Novalis' eigener Traumanschauung exemplarisch nachgezeichnet ist. Wie bei vielen Zeitgenossen löste er sich erst allmählich von einer durch die Aufklärer negativ geprägten Traumauffassung – und auch dies nie vollständig:³²⁴ Novalis' Vorbehalte gegenüber dem Traum beziehen sich auf den Verlust der Kontrolle und der bewussten Entscheidungsgewalt im Traum. Dies führt bei Novalis zunächst zu einer allgemeinen Abwertung des Schlafs, in dem er z.B. feststellt: „Je weniger Schlaf man braucht – desto vollkommener ist man“³²⁵ oder die Frage stellt: „Soll d[er]

320.Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2000. S. 219.

321.Ebd., S. 222.

322.Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 159.

323.Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810. Heidelberg: Lambert Schneider 1969. S. 79.

324.Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 161. Novalis verstreute Äußerungen zum Traum entstanden v.a. zwischen 1798 und 1799 in den *Freiberger naturwissenschaftlichen Studien* und im *Allgemeinen Brouillon*.

325.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 411/Nr. 442.

Schlaf nicht allmählich abgeschafft werden?“.³²⁶ Noch deutlicher wird der negative Unterton, wenn er vom Schlafen als einem „Verdauen der Sinneseindrücke“ spricht – was die Träume zu deren „Excremente[n]“ macht.³²⁷ Auch in einem Brief an Caroline Schlegel vom 27. Februar 1799 wird der Schlafzustand gegenüber dem Wachen geringer bewertet:

[D]er Schlaf [gehört] zum Leben – der Edelste Theil ist es nicht – und der rüstige Mensch wird immer lieber wachen, als schlafen. Auch ich kann den *Schlaf* nicht vermeiden – aber ich freue mich doch des Wachens und wünschte *heimlich* immer zu *wachen*.³²⁸

Die Präferenz für den Zustand des Wachens wird auch im *Heinrich von Ofterdingen* deutlich, wenn der Traumzustand dadurch erhöht – potenziert – wird, da der Protagonist innerhalb des Traumes aus einem weiteren Traum erwacht und in diesem Zustand der blauen Blume begegnet. Wie der Roman im Allgemeinen, so bedeutet der Traum von der blauen Blume im Speziellen Erhöhung – weit über die gewohnte Wirklichkeit hinaus.

Das Träumen im Traum sei ein Zeichen des baldigen Erwachens: „Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen“.³²⁹ Die Nähe zum Erwachen oder auch die Nähe zum Wachbewusstsein wird in Novalis' Verständnis positiv bewertet. Für Novalis gilt: „*Waches Träumen* – seeliger Zustand“.³³⁰ Er notiert sich in seinen Teplitzer Fragmenten auch: „Halbes B[ewußt]S[eyn] im Schlafe“.³³¹ Die wichtigen Morgenträume im *Ofterdingen*, in denen sich Heinrich „jedes Eindrucks bewußt“ ist, wirken so als „Schwellenphänomene, die Traumwelt und Wachwelt verbinden“.³³² Mit der bedeutungsvollen Aufwertung des Traumes vermag Novalis auch die traditionell kritisch bewertete „ontologische Substanzlosigkeit“³³³ positiv umzudeuten, und zwar indem er mit dem Traum „die Substantialität dieser geistigen

326.Ebd. S. 679/ Nr. 879.

327.Novalis: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mühl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Schriften. Bd. 3). S. 89.

328.Novalis: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mühl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (= Schriften. Bd. 4). S. 280.

329.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 232/ Nr. 16.

330.Novalis: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mühl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Schriften. Bd. 3). S. 89.

331.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 411/Nr. 442.

332.Christiane Leiteritz: „Zur poetischen Funktion des Traums bei Coleridge, Novalis und Nodier“. In: Traum-Diskurse der Romantik (2005). S. 148–175. Hier S. 163.

333.Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 162.

Welt, ihre Gleichrangigkeit oder sogar Priorität gegenüber jeder vermeintlich eigenständigen, bloß materiellen Objektivität“³³⁴ veranschaulicht.

Der Kern der Traumauffassung Novalis‘ besteht in der Überführung der naturhaft-unbewussten Poesie des echten Traumes „in die Bewußtheit und bewußtlose Spontaneität verbindende Kunstpoesie“.³³⁵ In dieser Transformation ist die ideale Repräsentationsform des Traumes zu finden, wie sie Novalis‘ Diktum vom „Träumen und *Nichträumen* zugleich“³³⁶ in seinem *Physikalischen Studienheft* formuliert. Überträgt man nämlich dieses Diktum auf die Textgestalt, so kommt im sprachlich fixierten, literarisch gestalteten Traum beides zusammen: Traum und Reflexion, das durch die Einbildungskraft ermöglichte Versinken in einen tiefen Naturzustand und die bewusste Wahrnehmung dessen – möglich durch die Überwindung der Unzugänglichkeit des Traumes im Medium der Literatur. Im literarischen Traum soll erreicht werden, was in der Realität unmöglich bleiben muss, einen Traum in höchster Aufmerksamkeit mitzuerleben und zu erfassen.

Zusammenfassung

Novalis‘ Ideal vom „wachen Träumen“³³⁷ oder vom „Träumen und *Nichträumen* zugleich“³³⁸ findet seine Entsprechung in der literarischen Präsentationsform des fiktionalen Traum-erlebens. Zwar schreibt Novalis in einem Brief an Caroline Schlegel, „[d]er Traum und die Fantasie sind zum Vergessen – Man darf sich nicht dabey aufhalten – am wenigsten ihn *verewigen* – Nur seine Flüchtigkeit macht die Frechheit seines Daseyns gut“.³³⁹ Dennoch ist in seinem *Ofterdingen*-Fragment der Moment des Träumens durch die sprachliche Form organisiert und fixiert – und mit wachem Bewusstsein rezipierbar. Gleichzeitig setzt er die im Brief als wesenhaft identifizierte Flüchtigkeit im ersten Teil des Traumes stilistisch um. Wie die Analyse und insbesondere der Vergleich zum Vater-Traum ergeben haben, unterstützt die

334.Ebd., S. 163.

335.Ebd., S. 164.

336.Novalis: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Schriften. Bd. 3). S. 63.

337.Ebd., S. 89.

338.Ebd., S. 63.

339.Novalis: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (= Schriften Bd. 4). S. 280.

ästhetische Gestaltungsweise maßgeblich die inhaltliche Bedeutsamkeit des Traumes: Dass Heinrichs Traum im Moment des Erlebtwerdens vermittelt wird, also unmittelbar im Moment des Eintauchens in den ursprünglichen Organismus, und nicht wie jener des Vaters nachträglich rational rekapitulierend, unterstreicht den Unterschied.

Auch in der Präsentationsweise von Heinrichs Traum ist Novalis' Ideal des wachen Träumens angelegt. Maßgeblich ist dabei die Anlage der Erzählperspektive: Der rote Faden, der die Richtung des Traumgeschehens vorgibt, ist Heinrichs Wahrnehmung im Traum, es liegt eine grundsätzliche Orientierung an der perzeptiven Perspektive der Figur vor. Doch der Erzähler, der die Fähigkeit zur Mitsicht besitzt, ist der Arrangeur, der das Traummaterial aufbereitet, ordnet und strukturiert. Dies zeigt sich beispielsweise in der Passage kurz vor dem Erblicken der blauen Blume, in der der Erzähler seinen Blick zwischendurch eigenständig schweifen lässt – und damit kurzzeitig Heinrichs Prisma der Wahrnehmung verlässt. Die Präsenz des Erzählers verändert sich im Verlauf des Traumes: Zu Beginn, wenn die flüchtigen Eindrücke des Nachtraums in Form eines stark raffenden Berichts zusammengefasst werden, tritt die Erzählerstimme deutlicher hervor. Sprachliche Besonderheiten wie die Verwendung des Superlativs, besonders aber die Konjunktivierungen verweisen zusätzlich auf die sprachliche Perspektive des Erzählers und stellen so einen Abstand zum figuralen Pol her. Im Mittelstück, wenn die Eindrücke „klarer und bleibender“ (NW 1, 241) werden, wird der Abstand geringer: Hier begleitet der Erzähler bei starker Drosselung des Erzähltempos Heinrich in seinem Traum. Beim Morgentraum, wenn sich Heinrich der blauen Blume nähert, ist die Perspektive noch stärker auf den figuralen Pol fokussiert. Es wird dadurch die Unmittelbarkeit des Geschehens hervorgehoben, das sich bereits an der Schwelle zum Wachen befindet.

Dies zeigt, wie sich die Gestaltung der Erzählperspektive hinsichtlich der Distanz an Novalis' Triade des Träumens, „Directes Träumen – reflectirtes Träumen – potenziertes Träumen“,³⁴⁰ orientiert. Insgesamt stellt sich der Traum nicht als ein anarchisches Produkt einer überbordenden Phantasie und Einbildungskraft dar, sondern ist stufenweise auf seinen bedeutsamen Höhepunkt hin organisiert. Kontrolle und Steuerung sind die Charakteristika dieses Traumes. Der End- und Höhepunkt des Traumes ist durch absolute Konzentration und

340.Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk (1978). S. 448.

Fokussierung gekennzeichnet.

Auch wenn einzelne Gestaltungselemente wie Gestaltmetamorphosen darauf hindeuten, dass dezidiert von der Realität Abweichendes konzipiert worden ist, so überwiegt bei weitem der Eindruck, dass hier kein authentischer Traum und auch keine Individualpsychologie dargestellt ist. So stellt schließlich auch W. R. Berger am Ende fest, „dass es sich um einen nicht-authentischen, vielmehr um einen hochsymbolischen, artifiziellen Traum handelt“.³⁴¹ Ein weiterer Hinweis dafür ist, dass sowohl Heinrichs Traum als auch jener des Vaters durch Erzählungen angeregt sind, beide demnach in einer Verbindungskette mit „kulturellen Überlieferungen“ stehen und damit auch „Ergebnis der kulturellen Prägung“ seien.³⁴² Der Traum ist an hervorgehobener Stellung zu Beginn des Romans genau daraufhin kalkuliert, ein lebensveränderndes Erlebnis zu schildern, das den Weg des Protagonisten vorspiegelt. Damit besitzt der Traum außerdem prophetischen Charakter. Dieser Kunsttraum operiert mit einem dichten Netz von Symbolen vor dem Hintergrund naturphilosophischer Postulate. Dadurch wird „der für literarische Träume geradezu charakteristische Konflikt zwischen fingierter Traumhaftigkeit und intendierter Semantik [...] in der Frühromantik besonders virulent“.³⁴³

Novalis liefert mit seinem Romanfragment und seinen verstreuten Äußerungen zu Märchen und Traum nach Jean Paul weitere wichtige Schlüsselbegriffe für die Entdeckung des Traums als Modell, dem eine neue, freie Schreibweise abgelauscht werden kann. Doch ein wirklich märchenhaft-traumhafter Stil deutet sich erst im weiteren Verlauf der Romanhandlung im zweiten, unvollendet gebliebenen Teil an. Die Konsequenz daraus wäre, dass „traumhafte“ Züge aus der Enklave einer klar vom Kontext abgegrenzten Traumerzählung ausbrechen und in den Haupttext einwandern“.³⁴⁴ Was Novalis in Umrissen vorskizziert, werden die ihm nachfolgenden Vertreter der Romantik beginnen, umzusetzen.

341. Berger, Lennartz: Der träumende Held (2000). S. 85.

342. Shih Yen Huang: Literatur und Performanz im deutschen Roman um 1800. Frankfurt a. M.: Lang 2007 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur). S. 179.

343. Engel: „Träumen und Nichtträumen zugleich“ (1997). S. 166.

344. Ebd., S. 167.

3.2 Kreatürliche Abgründe in E. T. A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* (1819)

Besonders in seinen Märchen und Nachtstücken wird E. T. A. Hoffmann zum „Entdecker weiter Rand- und Dunkelzonen zwischen erklärter Wirklichkeit und den Nachtseiten des menschlichen Lebens“³⁴⁵ und spürt deren untergründigen Wechselverhältnissen nach. In vielen dieser Werke Hoffmanns zeigt sich, „the profound effect of dream upon the inner life of man is for Hoffmann evidence of a more meaningful realm beyond empirical reality“.³⁴⁶ Dementsprechend vermutet der Erzähler zu Beginn der *Elixiere des Teufels*, es „könne das, was wir insgeheim Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht“.³⁴⁷

Bei Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun*³⁴⁸ scheint dies insofern umgesetzt zu sein, als dass die Handlung von Traumhaftigkeit durchzogen ist. Wie in Novalis' *Ofterdingen*-Fragment sind es auch in E.T.A. Hoffmanns Ende 1818 entstandener Erzählung aus der Sammlung *Die Serapionsbrüder* (1819–1821) die Nachwirkungen aus einem Gespräch mit einem Fremden, die einen nächtlichen Traum hervorrufen, der im Folgenden zunehmend das Wachleben infiltriert und einen umwälzenden Lebenswandel initiiert. Durch die Art der Gestaltung der Traumsequenz und dem Bergwerks-Kontext liegen starke intertextuelle Bezüge zum *Ofterdingen*-Romanfragment vor.³⁴⁹

Einschlafsituation

Sowohl im *Ofterdingen* als auch in den *Bergwerken* ist das gesprochene Wort der Auslöser für die Imaginationskraft im Traum. Doch anders als bei Novalis ist die Vorbereitung der

345. Norbert Miller: „E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen“. In: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin: De Gruyter 1975. S. 357–373. Hier S. 358.

346. Diana Stone Peters: „The dream as a bridge in the works of E. T. A. Hoffmann“. In: *Oxford German Studies* 8 (1973–74). S. 60–85. Hier S. 61.

347. E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*. Werke 1814–1816. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1988 (= Sämtliche Werke. Bd. 2/2). S. 12.

348. Hoffmann verarbeitet hier eine historische Fallgeschichte aus Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtsichten der Naturwissenschaft* (1808). Eine frühere bekannte Bearbeitung des Stoffes findet sich in Johann Peter Hebels *Kalendergeschichte Unverhofftes Wiedersehen* (1811).

349. Deutliche Spuren hat außerdem die Venusberggeschichte von Ludwig Tieck, *Runenberg* (1802), hinterlassen. Weiteres zur Entstehung, den Quellen und Einflüssen siehe Alexandra Heimes: „Die Bergwerke zu Falun“. In: E. T. A. Hoffmann: *Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin, New York: De Gruyter 2010. S. 276–286. Hier S. 276, 277.

Einschlafsituation, hier die Begegnung mit dem alten Bergmann, Teil der erzählerischen Vermittlung: In einer Situation größter Verzweiflung und Haltlosigkeit gibt sich der junge Seemann Elis abseits der fröhlichen abendlichen Matrosengesellschaft trübsinnigen Gedanken hin. Bereits dieser Ausgangszustand des einsamen Sinnierens wird explizit als traumhaft bezeichnet: Als er angesprochen wird, reagiert Elis erst „wie aus tiefem Traum erwachend“³⁵⁰ und setzt kurz darauf „seine düstre Träumerei“ (HSW 4, 211) fort.

Das danach einsetzende Gespräch mit dem alten Bergmann wird zwischenzeitlich in indirekter, geraffter Weise, dann in direkt zitierter Figurenrede wiedergegeben. Der Alte rät Elis, Bergmann in Falun zu werden und schildert ihm das Bergmannsleben. Dieser szenische bzw. dramatische Darstellungsmodus bewirkt einen Unmittelbarkeitseffekt, bis der nicht-diegetische Erzähler in erzählter Figurenrede die Äußerungen des Alten zusammenfasst, wodurch die Mittlerrolle des Erzählers wieder in Erscheinung tritt. Der Erzähler betont, wie die Rede des Alten „lebendiger und lebendiger wurde“ und „immer glühender sein Blick“ (HWS 4, 215) – wie überaus anschaulich und eindringlich er seine Darstellung gestaltet. Wenn der Erzähler weiter ausführt, „[d]as Gestein lebte auf, die Fossile regten sich, [...] die Bergkristalle leuchteten und flimmerten durcheinander“, gestaltet sich die intensive, vereinnehmende Wirkung auf den Jüngling so, „als sei er schon hinabgefahren mit dem Alten in die Tiefe“ (ebd.). Die Rede „erfaßte sein ganzes Ich“ (ebd.). An dieser Stelle wird Elis‘ Bewusstsein zum Objekt der Wahrnehmung: Eine Ambivalenz entsteht zwischen großer Beklemmung einerseits, und andererseits „war ihm wieder, als habe ihm der Alte eine neue unbekannte Welt erschlossen, in die er hineingehöre“ (HSW 4, 215, 216). Diese typisch romantische, in den Konjunktiv mündende Als-ob-Formel „initiiert [...] den Wechsel der Erzählerstandpunkte und leitet die erzählte Welt von der empirischen Realität zur inneren Wirklichkeit über“.³⁵¹ An speziell dieser Textstelle verdeutlicht sich die außerordentlich hohe Suggestivkraft des Alten auf Elis. Das Bildmaterial und die Gedankenwelt des Traumes werden in die Psyche Elis‘ eingeschleust und dort verankert.³⁵² Um diesen Prozess zu

350.E. T. A. Hoffmann: Die Bergwerke zu Falun. In: Die Serapionsbrüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 2001 (= Sämtliche Werke. Bd. 4). S. 208–241. Hier S. 210. Im Folgenden zitiert als HSW 4.

351.Jianming Zhou: Erzählstrategie in der Traumdarstellung der deutschen Romantik und der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie. Eine literarisch-kulturelle Untersuchung. Göttingen: V & R unipress 2006. S. 93.

352.Mit der starken psychisch-emotionalen Macht, die der alte Mann auf Elis auszuüben und seine

veranschaulichen, wird das den Traum entscheidend prägende Gespräch in die erzählerische Vermittlung integriert. Schließlich beendet der alte Mann seine Ausführungen über das Bergmannsleben mit dem Imperativ: „Geht nur mit Euch selbst zu Rate, und tut dann, wie Euer Sinn es Euch eingibt!“ (HSW 4, 216). Somit ist das Programm des folgenden Traumes vorgegeben.³⁵³

Gleichzeitig spiegelt diese Redekonstellation auf einer Metaebene das narrative Modell zwischen Erzähler und Rezipient bei einem hohen Illusionierungsgrad: Was Elis durch die Worte des Alten imaginiert, wird kurz darauf in der erlebensnahen Traumschilderung an den Leser weitergereicht. In beiden Fällen geht es um Imaginationsfähigkeit, eine der vielen Facetten des komplexen serapiontischen Prinzips.

Traum

Durch einen Absatz wird der Beginn des Traumes deutlich. Mit der Formulierung „als der Traum über ihm seine Fittige rührte“ (HSW 4, 216) erscheint der Traum verlebendigt, als ein geflügeltes Wesen, das über dem Schlaflager des Protagonisten schwebt.³⁵⁴ Der nächste Satz versetzt den Protagonisten mit der noch wie unter Vorbehalt wirkenden, in den Konjunktiv leitenden Initialfloskel „es war ihm, als“ direkt ins Traumgeschehen: Eröffnet wird eine zunächst positiv besetzte Kulisse auf „einem schönen Schiff mit vollen Segeln auf dem

Gedankenwelt zu infiltrieren vermag, besteht eine Parallele zur Rolle des Magnetiseurs, die Hoffmann in diversen Werken (v.a. *Der Magnetiseur*) verarbeitet hat.

353. Eine weitere Beigabe, die auf ein rauschhaftes Traumerleben hinwirkt, ist der Genuss des „Aehls“ und „Brantweins“ (HSW 4, 216) – ebenfalls ein typisches Hoffmann-Motiv (Vgl. *Der goldne Topf*).

354. Entsprechend der bereits im Alten Testament (Psalm 61,5 und Psalm 91,4) belegten und ins Umgangssprachliche gewanderten Verwendung von Fittichen bzw. Flügeln wäre eine behütende Funktion, eine Schutzfunktion denkbar: Elis befindet sich *unter* den Fittichen des Traumes. Vorrangig jedoch ist es die Metaphorik vom Erleben des Traumes als einem Flug in das Reich der Phantasie und Imagination, eine Metaphorik von Luftigkeit und Leichtigkeit, die bei Hoffmann häufig begegnet:

Ottmar wendet in *Der Magnetiseur* die Redensart „Träume sind Schäume“ ins Positive und entwickelt daraus eine Lobrede auf den Traum: „[...] und so lebt und webt im Schaum das höhere geistige Prinzip, das frei von dem Drange des Materiellen frisch die Fittige regend in dem fernen uns allen verheißenen himmlischen Reiche sich zu dem verwandten höheren Geistigen freudig gesellt und alle wundervollen Erscheinungen in ihrer tiefsten Bedeutung wie das Bekannteste aufnimmt und erkennt. Es mag daher auch der Traum von *dem* Schaum, in welchem unsere Lebensgeister, wenn der Schlaf unser extensives Leben befängt, froh und frei aufsprudeln, erzeugt werden und ein höheres intensives Leben beginnen, in dem wir alle Erscheinungen der uns fernen Geisterwelt nicht nur ahnden, sondern wirklich erkennen, ja in dem wir über Raum und Zeit schweben“. E. T. A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (= Sämtliche Werke. Bd. 2/1). S. 179.

spiegelblanken Meer“ – jedoch kündigt ein „dunkler Wolkenhimmel“ (ebd.) bereits eine kommende Bedrohung an. Es folgt nun eine für E. T. A. Hoffmann charakteristische, das vorher evozierte Bild relativierende Wendung

Doch wie er nun in die Wellen hinabschaute, erkannte er bald, daß das, was er für das Meer gehalten, eine feste durchsichtige funkelnde Masse war, in deren Schimmer das ganze Schiff zerfloß, so daß er auf dem Kristallboden stand, und über sich ein Gewölbe von schwarz flimmerndem Gestein erblickte. (ebd.)

Diese Raummetamorphose, die Inge Stegmann „an surrealistische Filmtechnik“³⁵⁵ erinnert, symbolisiert mit dem Effekt der Überblendung den Wandel von der Welt des Meeres und der bisher bekannten Lebenssphäre zur geheimnisvoll unbekanntem Sphäre des Bergbaus.

Der Konjunktiv als Signal für eine Wahrnehmung wie unter Vorbehalt ist nun verschwunden. Die Formulierung schließt auch nicht aus, dass Elis‘ Wahrnehmung im Traum unzuverlässig ist. Der nachgeschobene Satz – „Gestein war das nämlich, was er erst für den Wolkenhimmel gehalten“ (HSW 4, 216) – wirkt daher wie der Versuch Elis‘ zur Selbstvergewisserung, die Wahrnehmungskontrolle zurückerobert zu haben. Auch in seiner Handlungsautonomie scheint der Protagonist stark eingeschränkt, denn er ist „[v]on unbekannter Macht fortgetrieben“ (ebd.). Der Erzähler zieht sich zunehmend aus seiner Vermittlerrolle zurück und gibt die Vorgänge ausschließlich via Introspektion in die perzeptive Traumwahrnehmung Elis‘ wieder. Erneut finden plötzliche metamorphische Raumveränderungen statt, und aus dem Gestein erblühen „wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall“ (ebd.), eine phantastisch anmutende Verquickung von organischer Natur und anorganischem Material. Durch den Vergleich „wie kräuselnde Wogen“ (ebd.) wird der Bezug zur vorherigen Meereskulisse hergestellt, nun mit der steinernen Materialität des Bergwerks überschrieben. Den Blick in die Tiefe und in den durchsichtigen Boden richtend, erblickt Elis Jungfrauen, aus deren Herzen die Wurzeln der metallenen Pflanzen entspringen. Der Gedankenstrich mitten im Satz markiert einen Moment des Innehaltens und kurzen Hinauszögerns, bevor erkannt, realisiert und benannt werden kann, welches Bild sich dem Träumer beim Blick in die Tiefe darbietet. An dieser Stelle fehlen jegliche relativierende, die Irrealität der Situation andeutende Satzkonstruktionen, erzähltechnisch ist hier kein Unterschied zu Beschreibungen realen Geschehens.

355. Inge Stegmann: Deutung und Funktion des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Univ. Bonn 1973. S. 273.

Die Vermittlung des Geschehens ist erzähltechnisch gänzlich am figuralen Pol ausgerichtet, wobei das Traumbewusstsein Elis' vollkommen in der Illusion des Geschehens aufgeht.

Wie in der Traumszenerie in Novalis' *Ofterdingen* ist der Protagonist beim Anblick der Jungfrauen überwältigt von starker Emotion. Doch hier wird dies als höchst ambivalentes, „unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust“ bezeichnet und ist weitaus stärker sexuell konnotiert als „eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen“ (HSW 4, 217). Insgesamt ist dieser Traumabschnitt positiv besetzt durch Adjektive und Adverbien wie „wunderbare“, „anmutige“, „klar“, „holde“, „süßer“ oder „freudiger“ (HSW 4, 216, 217). Als sich Elis in die Tiefe stürzen will, findet erneut eine Raumverschiebung statt und er findet sich schwebend „wie in schimmerndem Äther“ (HSW 4, 217) wieder.

Die nun einsetzende direkte Rede intensiviert den Eindruck der Unmittelbarkeit. Es erscheint der alte Bergmann, der via Gestaltmetamorphose zu einem erzenen Riesen wird, und ein ernst blickendes Frauengesicht wird erkennbar. Elis' „Entzücken“ wandelt sich „zur zermalmenden Angst“ (ebd.) – der bis dahin beglückende Traum schlägt um zum Albtraum. Nach mehrmaliger Warnung durch den Bergmann und Elis' Wunsch, doch wieder „der Oberwelt und ihrem freundlichen Himmel“ anzugehören, schaut er erneut hinab in das Gesicht der Königin und fühlt, wie „sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein“ (HSW 4, 217, 218). Damit tritt erneut das Element Wasser in Erscheinung, diesmal im dissoziierenden Kontext mit Ich-Verlust und Tod. Die Unfähigkeit zur klaren räumlichen Orientierung und der Verlust räumlicher Grenzen greift zum End- und Höhepunkt des Traumes mit der Auflösung der Konturen des Ich ineinander.³⁵⁶

Übergreifen von traumhaften Elementen in die fiktionsinterne Realität

Mit dem Überborden der Furcht endet der Traum: „Er kreischte auf in namenloser Angst und erwachte aus dem wunderbaren Traum, dessen Wonne und Entsetzen tief in seinem Innern wiederklang“ (HSW 4, 218). Auffällig an diesem Schlusssatz ist nicht nur die scharfe emotionale Kontrastierung. Durch die Formulierung, dass das benannte Gefühl „tief in seinem Innern wiederklang“, wird hinsichtlich der topographischen Verortung die Analogie

356. Ausführlich dazu: Vera Bachmann: *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2013. S. 165.

deutlich zwischen den Tiefen des Bergwerks und untergründigen, tief verankerten seelischen Regungen. Dem entspricht die mit dem Traum verbundene Metaphorik der Tiefe. In Hoffmanns Erzählung richtet sich der Blick „durch dunkle Schächte in die unerforschten Tiefenschichten der eigenen Psyche“.³⁵⁷ Mit der Verwendung des Klang-Begriffs zum Schluss wird die Vorstellung evoziert, das im Traum Erlebte versetze die ‚Saiten seiner Seele‘ in Schwingung, wodurch dessen Wirkung ins Wachleben hinüberreiche.

Dieser aufwendig vor dem inneren Auge des Rezipienten inszenierte Traum, in dem das vom alten Bergmann eingegebene Bildmaterial mit Elis‘ inneren Regungen fusioniert und sich gegenseitig potenziert, gibt das Programm, den zentralen Konflikt und greift – wie eine *self-fulfilling prophecy* – schließlich das tragische Ende der Erzählung vor. Der Traum ist das wirkungsmächtige erste Glied einer Kette sich wiederholender traumhafter und visionärer Erscheinungen.

Im Anschluss an das Erwachen setzt die direkt zitierte Gedankenrede des Protagonisten ein, der sich um eine rationale Erklärung des Zustandekommens des Traumes bemüht. Dass die Sphäre des Traumes damit endgültig verlassen worden ist, wird bereits fraglich, wenn Elis die Möglichkeit in Betracht zieht: „ – Vielleicht träume ich noch fort“ (HSW 4, 218). Der Versuch, kurz darauf die Traumgedanken mit einem Gang zum Hafen von sich abzuschütteln, misslingt. Elis bemerkt, „wie Ahnungen, Wünsche die er nicht zu nennen vermochte, sein Inneres durchkreuzten“ (ebd.). Als er in das Wasser blickt, erlangt die Traumwelt erneut die Kontrolle über ihn, zugleich flankiert durch die im Konjunktiv mündenden Als-ob-Konstruktionen. Es scheint Elis, als „erstarrten“ die fließenden Wellen und als würden sich die Wolken am Himmel „verdichten zum steinernen Gewölbe“ (ebd.). Auf diese Weise wiederholt sich die mit einem Wechsel des Aggregatzustands verbundene Metamorphose von der beweglichen Fluidität des Meeres zum festen Berggestein. Auch in den nächsten Tagen verfolgen Elis kontinuierlich die Stimme und die Bilder des Traumes, sodass die Grenzen zwischen Traum und Wachwelt permeabel werden: Auf dem Weg nach Falun, hin- und hergerissen zwischen Verlockung und dunkler Vorahnung, erscheint ihm mehrmals die

357. Thorsten Valk: „Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde“. In: E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Hrsg. von Günter Saße. Stuttgart: Reclam 2004. S. 168–181. Hier S. 172.

Gestalt des Alten, um ihm den Weg zu weisen. An anderer Stelle erinnert er sich an die Traumerzählung eines alten Steuermannes, dessen eigene Deutung – der baldige Tod – sich später bewahrheiten sollte. So spiegelt auch diese kurze eingeschobene Binnengeschichte einer wahrgewordenen Prophezeiung im Traum das Ende der Handlung vor. Unter dem Eindruck dieser erinnerten Traumerzählung „war ihm als zögen unsichtbare Hände ihn hinab in den Schlund“ (HSW 4, 221) – erneut greift die Sphäre des Traumes auf Elis über.

Ein ähnlicher Effekt des Wiedererlebens von Traumempfindungen tritt ein, als er Ulla das erste Mal sieht: Dabei „war es ihm, als schlüge ein Blitz durch sein Innres und entflamme alle Himmelslust, allen Liebesschmerz“ (HSW 4, 223) und plötzlich meint er, die Bedeutung seines Traumes zu kennen. Auch die auf Ulla bezogenen Glücksmomente werden mit der Sphäre des Traumes assoziiert: Nach der Begegnung mit ihr „war es [Elis], als läge er in dem wonnigen Paradiese eines herrlichen Traums, aus dem er gleich erwachen [...] werde“ (HSW 4, 224). Als er später erfährt, dass er sie entgegen aller Erwartung doch zur Frau nehmen darf, „mußte es ihm beinahe bedünken, er stehe abermals im süßen Traum!“ (HSW 4, 233). In Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* präsentiert sich der Traum demnach als extrem emotionales und vergegenwärtigendes Erleben, wobei die diametral entgegengesetzten Pole des überbordenden Glücksgefühls und des entsetzlichsten Schreckens- und Albtraums kontrastieren.

An zwei Stellen treten die Eindrücke des Traumes lebhaft in Elis' Leben, ergreifen also offenbar im Status des Wachseins Besitz von ihm: Einmal heißt es explizit „[j]ener verhängnisvolle Traum, den er in Götaborg geträumt kam zurück“ (HSW 4, 232) anschließend werden die Eindrücke in erzählter Gedankenrede dargestellt. An anderer Stelle wird die Sphäre des Traumes unmittelbar im dramatischen Modus präsent, als Elis allein im Bergwerk arbeitet. Zunächst vernimmt Elis ein Klopferäusch, kurz darauf „erkannte [er], da eben ein schneidender Luftstrom den Schwefeldampf verblies, den alten Bergmann von Götaborg, der ihm zur Seite stand“ (HSW 4, 228). In direkter Rede wird dargestellt, wie dieser ihn warnt und mit kommendem Unheil droht. In dieser Passage fehlen weitestgehend Konjunktive bzw. hypothetische Formulierungen, da via Introspektion in das Traumbewusstsein Elis' erzählt wird, scheinbar ohne Vermittlung durch den Erzähler. Durch die Art der erzählerischen Präsentation wird das endgültige Übergreifen des Imaginären auf die Wahrnehmungswelt Elis' erfahrbar – auch für den Leser, dem keine verlässlichen Kategorien zur Verfügung gestellt

werden, um eine rationale Einordnung der dargestellten Geschehnisse vornehmen zu können.

Kurz darauf erfährt Elis von der sagemumwobenen Gestalt des Bergmanns Torbern, der vor über 100 Jahren in Falun gewirkt haben soll, dann zunächst als verschwunden galt, aber in unregelmäßigen Abständen immer wieder in Erscheinung tritt. Spätestens hier wird deutlich, dass sich die Sphären zwischen Realität, Vergangenheit, Sagenstoff und Traum vermischen und nicht mehr trennscharf voneinander abgegrenzt werden können. Es ließe sich argumentieren, dass Elis eine Vision hat, hervorgerufen durch den ihn einhüllenden Schwefeldampf. Eine Auflösung dieser Frage ist jedoch nicht vorgesehen, denn gerade diese Unschärfe und Ununterscheidbarkeit ist Programm. Dass diese Begegnung „in der tiefsten Teufe“ (HSW 4, 227) stattfindet, weist außerdem umso deutlicher auf die topographische Analogie zum romantischen Unbewussten hin, denn „[d]ie tiefen, labyrinthischen Bergschächte stellen ein topologisches Formular bereit, das sich geradezu anbietet, die verworrenen Bahnen der Psyche narrativ in sich auszumessen“.³⁵⁸

Zusammenfassung

Wie Heinrichs Traum ist auch dieser im Detail vor dem Hintergrund naturphilosophischer Konzepte ausdeutbar. Bei Hoffmann geht es um „eine Regression in seine unbewußte Kreativität wie in die Frühzeit der Naturgeschichte“.³⁵⁹ Bündig formuliert, der Traum beschreibt den Konflikt zwischen dem Leben eines Seefahrers als „Inbegriff einer bindings- und bodenlosen Existenzform [...] ohne Wissen um den Grund und Zusammenhang der Dinge“³⁶⁰ und der Welt im Inneren des Berges, die in der Kombination aus Anorganischem und belebter Vegetation das „All-Leben der Natur“³⁶¹ verkörpert.

Die ehemals universalistischen frühromantischen Vorstellungen zum Bergwerk stehen bei Hoffmann im Gegensatz zu Novalis unter negativen Vorzeichen, sie sind „nächtlich“ unterminiert“ und besitzen im Gegensatz zur Klarheit der menschlichen Wachwelt auf der

358. Alexandra Heimes: „Die Bergwerke zu Falun“. In: E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin, New York: De Gruyter 2010. S. 276–286. Hier S. 278.

359. Engel: „Naturphilosophisches Wissen“ (2002). S. 87.

360. Für eine detaillierte Interpretation vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge siehe Engel: „Kulturgeschichte/n?“ (2010). Hier S. 168.

361. Ebd.

Erdoberfläche ein Bedrohungspotential.³⁶² Hier werden nicht mehr nur bereichernde Erkenntnisse über den inneren Zusammenhang der Dinge gewonnen, sondern Elis begibt sich auf „eine solipsistische Reise in das eigene Innere, die schließlich zum völligen Realitäts- und Selbstverlust führen wird“.³⁶³ So endet Elis' Wahn schließlich tödlich. Inhaltlich besteht der Unterschied zwischen Hoffmann und Novalis somit darin, dass die Tiefe der Seele „nicht mehr geheimnisvoll und unergründlich hinter einer sichtbaren Oberfläche verborgen ist, sondern die Oberfläche durchsichtig ist hin auf eine Tiefendimension, die mehr Schrecken und Grauen als Geheimnisse bietet“.³⁶⁴

Wie im Vergleich besonders deutlich wird, handelt es sich in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* um einen Kunsttraum mit hochsymbolischem Verweissystem, in dem die Verbindung mit den Urkräften des Kreatürlichen als friedvolle Einheit erfahren wird. Die Präsenz eines organisierenden Erzählers, der sich an das Geschehen heran- und wieder herauszoomen kann, bleibt bestehen, während bei E. T. A. Hoffmann diese Vermittlerrolle deutlich zurücktritt und die subjektive Wahrnehmung Elis' ohne Kommentare oder nachträgliche Erläuterungen oder Relativierungen wiedergegeben wird. Der Traum, der in den *Bergwerken zu Falun* schließlich übergeht zu Wahn und Selbstverlust, infiltriert im Verlauf der Handlung die fiktioninterne Realität – zunehmend ohne Markierung oder eine klare Abgrenzung von der Realitätssphäre.

Die haltlose Entgrenzung drückt sich somit wesentlich in der Gestaltung der Erzählperspektive aus, die sich in der Traumpassage und im weiteren Verlauf der Erzählung zunehmend am Blick des Erlebenden ausrichtet. Durch Hoffmanns Prinzip der perspektivischen Unschärfe und Überblendung und seine Konzentration auf den figuralen Pol wird der Traum vollständig entfaltet in seiner Wirkmacht auf die Psyche des Protagonisten; Abgründe, Kontrollverlust und Wahn eröffnen eine kritische Distanz zu der im Traum erfahrbaren Teilhabe des Individuums am Naturzusammenhang und den labyrinthischen Tiefen des eigenen Ich.

362.Hartmut Steinecke: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Reclam 1997. S. 123.

363.Alexandra Heimes: „Die Bergwerke zu Falun“. In: E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin, New York: De Gruyter 2010. S. 276–286.

364.Vera Bachmann: Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2013. S. 157.

3.3 Die Heimkehrträume in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1854/55)

Bevor im nächsten Kapitel fiktiv simulierte Traumerlebnisse der Moderne behandelt werden, ist auf ein herausragendes literarisches Beispiel eines Traumes aus der Epoche des Realismus einzugehen, um damit zugleich eine zeitliche Brücke zwischen den Träumen der Romantik und jenen der Moderne zu schlagen.

Mit dem Beispiel der Traumsequenz aus Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich*³⁶⁵ lässt sich veranschaulichen, wie weit literarischer und extraliterarischer Diskurs einer Zeit miteinander abzuweichen vermögen. Wäre die realistische Literatur dem wissenschaftlichen Tenor der Zeit bezüglich der Beurteilung der Träume gefolgt, so hätte sie sich einer depotenzierenden Bewertung angeschlossen und sich ebenfalls hauptsächlich auf Träume konzentriert, die durch körperliche Wahrnehmungen während des Schlafes verursacht sind und aus dem Bildervorrat der Erinnerung dazu adäquates Material aufrufen und zu Bilderserien verarbeiten. In der Terminologie der Zeit heißen diese Träume „Leibreizträume“ bzw. „Nervenreizträume“.

Die Träume von der verhinderten Heimkehr im 7. Kapitel des *Grünen Heinrich* gehen jedoch weit über diese Vorgabe hinaus und gehören damit zu den beeindruckendsten literarischen Zeugnissen für eine erlebensnahe Schilderung eines Figurentraumes, nicht nur hinsichtlich ihrer Ausführlichkeit, sondern ebenso wegen ihres Bilder- und Ideenreichtums sowie ihrer Detailliertheit und Komplexität. Heinrich hat mehrere Träume in diesem Roman, erlebt schon zuvor Nächte, in denen „Traum und Wachen [...] oft und heftig wechselten“,³⁶⁶ in denen er „von Traum zu Traum [sinkt], farbig und blitzend, dunkel und schwül, dann wieder sich erhellend aus dunkelblauer Finsterniß zu blumendurchwogeter Klarheit“ (HKKA 11, 305). Auch sonst ist in diesem Roman viel von Träumen die Rede: von den Träumen der Mutter, die in ihnen nach tieferen Bedeutungen sucht; von Träumen, die Prophezeiungen

365. Als Grundlage der Untersuchung dient die 1. Fassung von 1854/55, auf die Umarbeitung zur 2. Fassung und die daraus resultierenden Konsequenzen für die Traumgestaltung wird im Folgenden hingewiesen. Es wird zitiert nach: Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* 1854/55. Erster und zweiter Band. Hrsg. Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2005 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. B/ Bd. 11). Im Folgenden (HKKA 11).

366. Dies ist der erste Traum Heinrichs, in dem verschiedene Frauen jeweils ein typisches Kleidungsstück Annas tragen: HKKA 11, S. 305.

beinhalten;³⁶⁷ an zahlreichen Stellen von der Traumhaftigkeit der Wirklichkeit, wie etwa bei der Fährfahrt mit Anna, bei der es ihnen war, „als ob [sie] im Traume in einen geträumten Traum träten“ und sich auf der anderen Uferseite „in einen andern Traum versetzt [glaubten]“ (HKKA 11, 444); und schließlich auch von der Vertauschung von Realität und Traum an der Schwelle zum Erwachen. (HKKA 12, 379, 380). Nicht zuletzt sind die ausführlichen Festbeschreibungen „als kollektive Träume ausgewiesen“.³⁶⁸

Von Gottfried Keller sind vereinzelte allgemeine Äußerungen zum Thema Traum sowie die Beschäftigung mit eigenen Träumen nachweisbar. Die Notate stammen aus dem Tagebuch und Traumtagebuch Kellers, aufgezeichnet zwischen September 1847 und Februar 1848, also kurz vor Beginn der Arbeit an seinem Roman. Zusammen mit vereinzelten Erzählerkommentaren zum Traum aus dem *Grünen Heinrich* lässt sich somit in Umrissen die persönliche Traumanschauung Kellers skizzieren, die anschließend mit dem Traumbeispiel abgeglichen werden soll. Dies dient als Grundlage, um darauf aufbauend die erzähltechnische Gestaltung der Traumpassage bewerten zu können.

Aus seinen eigenen Träumen leitet Keller ab, dass es die Phantasie sei, die „auch im Schläfe schafft und wirtschaftet“ und „einen wohlorganisierten Traum, der einen ordentlichen Verlauf und schöne künstlerische Anschauungen hat“, ermöglichen kann.³⁶⁹ In einer weiteren Notiz betont Keller die Eigenständigkeit der Phantasie im Schläfe, und zwar besonders bei Untätigkeit bei Tage, sowie die schnelle Verflüchtigung der Traumgebilde, denn „das neckische liebe Gespenst nimmt seine Schöpfungen mit sich hinweg und verwischt sorgfältig alle Spuren seines spukhaften Wirkens“.³⁷⁰ Auffallend scheint ihm daneben die offenbar kompensatorische Funktion des Traumes, wenn er notiert, er habe „hauptsächlich, ja fast ausschließlich, in traurigen Zeiten, wo ich den Tag über in kummervollem Brüten dahinlebe,

367. Judith erzählt Heinrich davon, dass die schwer erkrankte Anna „Träume und Ahnungen habe, daß sie schon ein paar Dinge vorausgesagt, die wirklich eingetroffen, daß manchmal im Traume, wie im Wachen sie plötzlich eine Art Vorstellung und Ahnung von dem bekomme, was entfernte Personen, die ihr lieb sind, jetzt thun oder lassen oder wie sie sich befinden [...]“, in: Gottfried Keller: Der grüne Heinrich 1854/55. Dritter und vierter Band. Hrsg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2005 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. B/ Bd. 12). S. 46. Im Folgenden HKKA 12.

368. Wagner-Egelhaaf: „Traum – Text – Kultur“ (1997). S. 136–144.

369. Traumbucheintrag vom 15.9.1847. In: Gottfried Keller: Aufsätze, Dramen, Tagebücher. Hrsg. von Dominik Müller. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1996 (= Sämtliche Werke. Bd. 7). S. 665.

370. Traumbuch 15.1.1848. In: Ebd., S. 680.

solch‘ heitere und einfach liebliche Träume [...]“.³⁷¹ Diese Kontrastierung zwischen der Trostlosigkeit der realen Lebenssituation und der zunächst überwältigend positiv gezeichneten Traumwelt trifft auch auf Heinrich Lees Traum im 7. Kapitel zu.

Verstreute Bemerkungen zum allgemeinen Charakter und Wesen des Traumes finden sich außerdem im Traumkapitel des Romans, meist in Form von Erzählerkommentaren. So kündigt der Erzähler zu Beginn der Traumepisode an, dass

eine schöpferische Traumwelt lebendig wurde und durch die glühendsten Farben, durch den reichsten Gestaltenwechsel und durch die seligsten, mit dem allerausgezeichnetsten Leide gepaarten Empfindungen den Schlafenden beglückte (HKKA 12, 327).

Der Traum wird damit bezeichnet als eine eigene lebendige Welt der Superlative, die von Verwandlungen geprägt ist sowie durch die scharfe Kontrastierung der Emotionen. Auch nennt der Erzähler als traumhaftes Element das „kindisch Komisch[e]“ (ebd., 328). Ausschließlich in der zweiten Fassung findet sich eine Charakterisierung von Träumen, die – über 20 Jahre nach Verschriftlichung der Erstfassung hinzugefügt – einen deutlich ablehnenderen Tonfall anschlägt:

Diese verkehrte Welt, in welcher das im Wachen müßige Gehirn bei nachtschlafender Zeit auf eigene Faust zusammenhängende Märchen und buchgerechte Allegorieen nach irgendwo gelesenen Mustern, mit Schulwörtern und satirischen Beziehungen ausheckte und fortspann, begann mich zu ängstigen, wie der Vorbote einer schweren Krankheit; ja es beschlich mich sogar wie ein Gespenst die Furcht, auf diese Art könnten meine dienstbaren Organe mich, d. h. meinen Verstand, zuletzt ganz vor die Thüre setzen und eine tolle Dienstbotenwirtschaft führen.³⁷²

Im Unterschied zu den Aufzeichnungen aus dem Traumbuch ist es hier nicht mehr die Phantasie, die sich verselbstständigt, sondern – weitaus prosaischer – das Gehirn. Die Traumsphäre wird als „verkehrte Welt“ bezeichnet, und es ist kein neckendes, liebenswertes Geschöpf mehr am Werke, wie es noch im Traumbuch hieß, sondern ein Element, das die Traumbilder „ausheckt“, indem es nach aufgeschnappten Mustern einzelne Mosaiksteinchen oder Puzzleteilchen zu literarischen Formen wie „Märchen“ bzw. „Allegorien“ neu zusammensetzt und dabei Angst auslöst bis hin zur Furcht, den Verstand zu verlieren, falls das Eigenleben der Traumwelt die Herrschaft über den Geist übernehmen sollte.

371.Ebd., S. 679 (Traumbuch 10.01.1848).

372.Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Vierter Band. Hrsg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2006 (= Historisch-Kritische Keller-Ausgabe. Abt. A. Bd. 3). S. 119.

Bevor die Merkmale der Traumgestaltung überblickshaft vorgestellt werden – von einer Zusammenfassung des episodischen Traumgeschehens wird abgesehen – ist auf die grundlegende Überarbeitung der ersten Fassung einzugehen, da dies Konsequenzen für die Erzählsituation mit sich bringt: Da Keller beschloss, in der zweiten Fassung auf eine rahmende Einbettung der Jugendgeschichte zu verzichten und stattdessen die Handlung durchgängig chronologisch zu verfassen, veränderte er in diesem Zuge ebenso die Erzählerposition zu einer konstant autodiegetischen. In der ersten Fassung wurden jene die Jugendgeschichte rahmenden Teile, darunter das Traumkapitel, von einer heterodiegetischen Erzählinstanz geschildert. Der Wechsel von der Er- zur Ich-Form bedeutet mehr als nur den Wechsel der grammatischen Person, denn zwischen dem erzählenden und erlebenden Ich der zweiten Fassung liegt durch die ontologische Verschiebung zwangsläufig ein zeitlicher Abstand: Das Ich schildert einen lange zurückliegenden Traum aus der Erinnerung. Die Einschätzung Groddecks, dass der Traum durch die Ich-Form „unmittelbarer, ja authentischer“³⁷³ werde, kann so nicht bestätigt werden. Wegen dieser Neuausrichtung mussten einige, eindeutig nicht intern fokalisierte Textpassagen gestrichen werden, nämlich die über Heinrichs Figurenhorizont hinausreichenden Reflexionen und Kommentare, die detailreiche Beschreibung der Malereien im Inneren der geträumten Säulenhalle und daneben auch der Dialog mit dem philosophierenden Pferd. Stattdessen gibt es eine neue Kapitelunterteilung mit Zwischenüberschriften; der zweite, längere Traum wird durch ein weiteres Erwachen nochmals unterteilt. Für die folgenden Ausführungen über die Gestaltungsmerkmale des Traumes dient die ursprüngliche Fassung als Grundlage.

Gestaltungsmerkmale und Erzählperspektive

Stark vernehmbar in diesem realistischen Traum ist ein heterodiegetischer Erzähler als eine das Geschehen ordnende und strukturierende Instanz, die zunächst nur beschränkt Einblick in Heinrichs Wahrnehmung und geträumtes Innenleben gibt, aber mehr zu wissen scheint als dieser selbst und auch schon vorab die Nachwirkung des Traumes auf Heinrich kennt.

In den raffenden und überblickshaften ersten Sätzen über den Traum ist die gestaltende Kraft

373. Wolfram Groddeck: „Traumcomposition‘ – Erzählung, Verdichtung, Gedicht“. In: Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch neu gelesen. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos 2009. S. 221–244. Hier S. 223.

des Narrativen stark ausgebildet, bis sich schließlich ein Wechsel von der Panorama-Schau zur Naheinstellung vollzieht. Die Annäherung an die Szenerie des Traumes geht einher mit einer Verlangsamung des Tempos. Der Blickpunkt des Erzählers rückt räumlich an den Protagonisten heran und er geht dazu über, die Kulisse der Traumwelt detailreich zu beschreiben: die auf Wellen schwimmenden Rosenstöcke; die goldenen Körner, die, aus der Ackerfurche geschöpft, als Goldregen über Heinrich herabfallen und dabei zu Goldmünzen werden und schließlich, abermals in die Luft geworfen, sich in einen Goldfuchs verwandeln (HKKA 12, 328).³⁷⁴ Präzise wird ebenfalls beschrieben, wie jedes der vielen Haferkörner in ein rot-goldenes Päckchen gewickelt ist, bestehend aus süßem Mandelkern, getrockneter Weinbeere und einem Stück kitzelnder Tierborste (ebd.). Mit dem eine Redewendung bildlich umsetzenden, anthropomorphisierenden Ausruf des Pferdes „der Hafer sticht mich!“ (ebd.) findet die erste direkte Rede im Traum statt, wodurch sich die Unmittelbarkeit erhöht.

Aus dieser Fülle an Details wird deutlich, dass der Erzähler die Traumwelt jedoch nicht nur durch die Augen Heinrichs wahrnimmt, der unmöglich all diese Dinge gleichzeitig aufnehmen kann, sondern dass punktuell eine Nullfokalisierung durchschimmert: Im zweiten Traum wird z.B. beschrieben, wie sich Heinrichs Goldmünzen in einer unüberschaubaren räumlichen Dimension über das ganze Land verbreiten (HKKA 12, 345). Was die Figur selbst sieht oder empfindet, wird zu Beginn nur rudimentär erahnbar. Dadurch besteht zunächst ein spürbarer Abstand zum Protagonisten. Es scheint, als ginge der Erzähler an Heinrichs Seite durch die Traumlandschaft und schildere all jene für die Handlung nicht notwendigen und teilweise komplexen Details, um eine Traumwelt zu evozieren und die Illusion der Traumsphäre realistisch nachzubilden. Darüber hinaus setzen sich mithilfe der reichen Beschreibungen nach und nach die Regeln und spezifischen Gesetze zusammen, nach denen diese Traumwelt funktioniert.

Neben den zahlreichen wunderlichen und durchaus komischen Details geht neben der Simultaneität von Vorgängen, die mittels Adjektiven und Adverbien zusätzlich ausgeschmückt werden, die kontinuierlich fließende Verwandlung als wesentliches Charakteristikum des Traumes hervor: Aus goldenen Körnern werden erst Goldmünzen, dann ein Gold-

374. Aus den Münzen geht ein „Goldfuchs“ hervor – ein Begriff mit mehrfacher Bedeutung, da er sowohl eine alte Goldmünze als auch eine Pferderasse sowie einen Fuchs bezeichnen kann.

fuchs, der im zweiten Traum zu einem fliegenden Bienenpferd wird; ein Pflug wird zum Schiff; aus einem Kuss wird ein Apfelkuchen. Das bruchlose Gefüge auseinander hervorgehender Metamorphosen wird stilistisch durch einen ausgedehnten Satzbau unterstrichen, durch eine hypotaktische, durch viele Semikola und Konjunktionen angereicherte Syntax.

Erst als mit dem Dorf des Oheims die zweite räumliche Station des ersten Traumes erreicht wird, findet eine deutlichere Verlagerung auf die perzeptive Perspektive der Figur statt: Wo bislang die reine Beschreibung des umgebenden Geschehens dominierte, werden nun auch Eindrücke Heinrichs wiedergegeben und seine Blickrichtung verfolgt („er sah sich aufathmend um“, HKKA 12, 331) sowie seine Reaktionen auf das Geschehene; auch Regungen des Innenlebens werden nun kundgetan. Dazu gehört auch die Erwähnung seines Hungergefühls, vom Erzähler sogleich dazu genutzt, um zu erklären, dass Heinrich ein sich aus einem Kuss verwandelndes „Apfelküchlein [...] begierig aß, da er im Schlafe mächtigen Hunger empfand“ (HKKA 12, 330). Damit wird die für den extraliterarischen Traumdiskurs der Zeit tonangebende Theorie des Leibreizes in die Traumgestaltung integriert. Zugleich wird ein kurzer Moment der Luzidität im Traum eingeblendet, wenn Heinrich „überlegte, daß er ja träume, daß aber der Apfelkuchen von jenen Aepfeln herkomme, welche er einst küssend mit Judith zusammen gegessen“ (ebd.), er also das Motiv mit einem realen Erlebnis aus seinem Wachleben verbindet.

Im Folgenden konzentrieren sich die Ausführungen zunehmend auf Heinrichs emotionale Verfassung: Er empfindet Angst, Verzweiflung, Scham, Beklemmung und Verwirrung ob der sich vervielfältigenden Kleider aus seinem Mantelsack (HKKA 12, 331). Hier wie schon bei den Goldmünzen tritt die unkontrollierbare Vervielfältigung vom Überfluss zum Überdruß als Gestaltungselement des Traumes hervor, ebenso wie das ergebnis- und effektlose Handeln, wenn Heinrich vergeblich versucht, seine alten Kleider zu versenken. Nach dem kurzen Erwachen (HKKA 12, 333) treten im zweiten Traum als Charakteristika das erschwerte Vorwärtskommen hinzu sowie die Unmöglichkeit, am Ziel seiner Traumreise das Haus der Mutter zu betreten, da das Innere nach Außen gekehrt zu sein scheint (HKKA 12, 347). Weitere Merkmale des Traumes sind plötzliche Erscheinungen ohne kausale Hinführung („und Anna stand vor ihm“, HKKA 12, 331) sowie das Außerkraftsetzen von Naturgesetzen; beispielsweise, wenn der Bauer mit einem Wasserstrahl ein Schwert schmiedet, Tote im

Traum wiederbelebt sind oder Figuren aus der Zweidimensionalität von Wandmalereien lebendig hervortreten. Das seltsame Verhalten und die geheimnisvolle Choreographie der Gruppe aus verstorbenen und lebendigen Menschen sowie Tieren im Haus des Onkels, die starren, unpersönlichen Äußerungen mit Gruppenimitation, die merkwürdigen Gesänge, der pyramidenhafte Aufbau der Pfeifen – all dies bewirkt den Eindruck des Rätselhaften und des fremden Zaubers, der diesen Traum umgibt und sich einer eindeutigen Erklärung entzieht.

Mit einem akustischen und visuellen Effekt kündigt sich das Erwachen aus dem ersten Traum an, indem der Gruppengesang verrauscht und das Traumbild „blässer und blässer werdend sich in einen wirren Nebel auflöste“ (HKKA 12, 333). Diese Technik erinnert stark an das Ein- und Ausblenden von Traumsequenzen, wie es später für den Film typisch werden sollte.

Der kurz darauf einsetzende zweite Traum sticht heraus durch einen ausführlichen, in direkter Rede wiedergegebenen Dialog mit dem philosophierenden Pferd, das Heinrich daran erinnert zu träumen, und ihm vor Augen führt, dass damit alle Erscheinungen – wie auch das Gespräch – von ihm selbst erschaffen sind. Dabei behandelt der Goldfuchs auch Gesetze der Traumentstehung, spricht von der Diskrepanz zwischen der Länge der Traumhandlung und der tatsächlich verträumten Zeit mit einer „Dauer von kaum zwei Sekunden“ (HKKA 12, 340, 341) und erklärt, dass ein Nervenreiz – ein Hufschlag auf der Straße nämlich – zur Entstehung seiner eigenen Gestalt im Traume geführt hatte.

Zwar nähert sich diese Textpassage durch die wörtliche Rede dem szenischen Modus, dennoch wird der Traum aufgrund dieser Abschweifung in die Metareflexion und Heinrichs klar wirkendes Bewusstsein nicht authentischer, sondern es entsteht vielmehr eine große ironische Distanz mit komischem Effekt. Natürlich kann dieses Spiel mit dem Traum auch noch weiter gedacht werden: So, wie das Pferd von Heinrich selbst geträumt und damit frei erfunden wird, ist Heinrich wiederum eine fiktive Ausgeburt des Autors, der hier augenzwinkernd einen Gaul seine Kenntnisse über die Gesetze der Traumentstehung referieren lässt. Die Thematisierung des Auseinanderklaffens von geträumter Zeit und tatsächlicher Traumzeit spannt außerdem den Bogen zur übergeordneten Frage der doppelten Zeitlichkeit des Erzählens, zu *histoire* und *discours*, der sich hier eine dritte Zeitlichkeit hinzugesellt; neben erzählter Zeit des Traumes und Erzählzeit die Zeit auf der fiktionsinternen Realitätsebene, die während des Träumens vergangen ist. Da der Goldfuchs um seine eigene Fiktivität

weiß, damit die Erzähl- und Vermittlungssituation thematisiert und dadurch ein indirektes Fiktionalitätssignal aussendet, wird diese Traumpassage zur narrativen Metalepse.

Zu den Besonderheiten des Traumes gehört daneben die Einbindung von lyrischen Elementen.³⁷⁵ Dabei lassen sich drei verschiedene Formen ausmachen, die sich hinsichtlich ihrer Entstehungsbedingungen unterscheiden und zugleich verschiedene Stationen des dichterischen Vermögens zwischen Traumbewusstsein und Wachbewusstsein darstellen: Erstens gibt es in den Träumen drei Fälle von Traumlyrik, die von geträumten Figuren – dem Bauer, der versammelten Runde beim Oheim und der Mutter – als Lied gesungen werden. Die zweite Form betrifft das Gedicht, das hervorgeht aus im Traum gesprochenen Worten und liedhaften Klängen, die Heinrich ins Wachsein hinüberrettet und dann erst in ein metrisches Schema und in Versform zu Papier bringt. Schließlich entsteht außerdem, als dritte zu nennende Form, ein Gedicht über den Jugendfeind Meierlein, das unter dem Eindruck des Traumes entsteht, demnach nur vage vom Traum inspiriert ist. Davon ausgehend, fühlt sich Heinrich in der nachfolgenden Zeit auch unabhängig von Träumen zu weiteren Dichtungen inspiriert.

Besonders die erstgenannte Form ist einer näheren Betrachtung wert, da sie eingesetzt wird, als sei sie vom Traumbewusstsein Heinrichs imaginiert und den Traumfiguren in den Mund gelegt. Diese Traumlyrik inszeniert damit in Ansätzen ein Dichtungsvermögen in einem bewusstseinsfernen Zustand, als wirke die Phantasie unkontrolliert vom Verstand. Sie unterscheidet sich deutlich von der ausgefeilten Lyrik des Wachzustands und ist gekennzeichnet durch formale und inhaltliche Simplizität, Wortwiederholungen und Ausrufe. Von einer modernen Auflösung der Grammatik, der Satzstrukturen oder einer Zersetzung der Form ist hier gewiss nicht zu sprechen; die Traumgedichte folgen streng dem Paarreim und zeigen einen erkennbaren Formwillen. Die besonders auffallende „Traumcomposition“ (HKKA 12, 333) im Haus des Oheims ist klanglich sehr assonanzenreich, durch ihr Spiel mit dem Gleichklang der Worte in Drehungen, Windungen und Umstellungen entsteht in den anaphorischen Wiederholungen und Binnenreimen inhaltlich Paradoxes: „Wir träumen, träumen, träumen, / Wir säumen, träumen, säumen, / Wir eilen und wir weilen, / Wir weilen und wir eilen, / Sind da

375. Vgl. dazu auch Groddeck: „Traumcomposition“ (2009). S. 239–242.

und sind doch dort, / Wir gehen bleibend fort“ (ebd). Die letzten beiden Zeilen³⁷⁶ unterscheiden sich prägnant vom vorhergehenden Teil und stellen eine wortgetreue Wiedergabe aus Wilhelm Müllers Gedicht *Jägers Lust* dar.³⁷⁷ Damit setzt sich hier jener bereits erwähnte Erzählerkommentar zur Traumentstehung um, dass der Traum einzelne aufgeschnappte Muster aus der Erinnerung in den Traum einfließen lasse.

Zusammenfassung

Die Traumsequenz im *Grünen Heinrich* wird von einer um Objektivität bemühten Erzählinstanz präsentiert, wobei im Vordergrund des realistischen Erzählverfahrens die Evokation einer reichen Traumwelt voller Details und eigenen, die Alltagsrealität übersteigenden Gesetzmäßigkeiten steht, die sich am augenscheinlichsten in Metamorphosen, endlos scheidenden Vervielfältigungen und dem Auftritt von Verstorbenen manifestieren.

Der am Tiefpunkt der Existenzkrise Heinrich Lees eingefügte Traum von der „immer aufgeschobenen und am Ende auch nicht gelingenden Heimkehr“³⁷⁸ ist auch psychologisch plausibel vorbereitet. Dementsprechend kehrt im Traum nach anfänglichen Wunschphantasien das emotional bestimmende Geflecht aus Ängsten, Schuld- und Schamgefühlen wieder, es werden in vielen Details wesentliche Personen, Orte und Motive aus dem Romangeschehen integriert,³⁷⁹ sodass von einem „starken motivischen Konnex“ gesprochen werden kann.³⁸⁰ Zweifellos ist dies als Sensibilität für psychologische Vorgänge und für den Zusammenhang mit der persönlichen Konstitution zu werten, ohne deshalb jedoch gleich von „Vorwegnahmen späterer tiefenpsychologischer Einsichten“³⁸¹ sprechen oder gar eine „psy-

376. „Es lebe was auf Erden stolzirt in grüner Tracht, / Die Wälder und die Felder, die Jäger und die Jagd!“ (HKKA 12, 333).

377. Auf die Herkunft der Zeilen hat bereits Wolfram Groddeck hingewiesen: Groddeck: „Traumcomposition“ (2009). S. 239.

378. Wagner-Egelhaaf: „Traum – Text – Kultur“ (1997). S. 141.

379. U.a. die Mutter und deren Haus, der Oheim und dessen Haus, Anna, Judith (Erwähnung), Jugendfeind Meierlein, als Motive beispielsweise die prägende Erinnerung an das Wilhelm-Tell-Fest, der Liebesbrief oder die Leinwand (zu Letzterem ausführlich Groddeck: „Traumcomposition“ (2009). S. 227–229), als Themen v.a. Geldproblematik, Fragen der Malerei und Partnerschaft mit einer Frau.

380. Berger, Lennartz: *Der träumende Held* (2000). S. 111.

381. Heidi Gidion: *Phantastische Nächte. Traumerfahrungen in Poesie und Prosa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S. 97; ebenso schreibt Berger, Lennartz: *Der träumende Held* (2000), dass Keller „intuitiv Freudsche Erkenntnisse vorwegnimmt“, S. 105 bei Groddeck: „Traumcomposition“ (2009). heißt es immerhin etwas vorsichtiger, Heidi Gidions These sei „nicht abwegig“ und es gebe in den Traumsequenzen „eine Reihe von präzisen Bemerkungen zur Entstehung von Träumen, die späteren tiefenpsychologischen Erklärungen

choanalytische Untersuchung der latenten Inhalte der Träume Gottfried Kellers³⁸² vornehmen zu müssen. Es ist anzunehmen, dass in dem Bestreben Kellers, einige traumtypische Charakteristika abzubilden, die Aufmerksamkeit gegenüber seinen eigenen Träumen zum Tragen kommt, wie es in seinem Traumbuch dokumentiert ist. Dies betrifft auch die aus der Empirie abgeleitete Gestaltung der Nacht als einer Reihe von Schlafphasen mit zwischenzeitlichem Erwachen, wieder Einschlafen und Weiterträumen.

Mit dieser Orientierung an den empirischen Gegebenheiten kommt Keller durchaus den Bedürfnissen und Forderungen seiner Epoche nach Mimesis entgegen. In das individuell ausgebildete Traumwissen werden zeitgenössische Konzepte, die physiologische Reize als Ursache zur Entstehung von Traumbildern favorisieren, ergänzend integriert. Wichtig ist jedoch festzuhalten, dass diese Hinwendung zu Aspekten der Traumempirie die für die Epoche gesetzten Grenzen nicht überschreitet. Der Anspruch des Realismus nach authentischer Wirklichkeitsdarstellung, hier umgesetzt in der Erschaffung einer reich komponierten Traumwelt, verbindet sich mit dichterischer Ausgestaltung, künstlerischer Formung bis zur überhöhenden Ästhetisierung. Das ideenreiche Spiel mit dem Traum fungiert somit auch als Rahmen zur Entfaltung dichterischen Vermögens und der Fabulierkunst. Zu dieser Virtuosität im Erfinden und der sprachlichen Evokation gesellt sich daneben die Integration philosophischer und traumtheoretischer Exkurse – unter dem Deckmantel der Irrealität den Abstand zu einer authentischen Traumdarstellung abermals vergrößernd.

Dieser dialogische Einschub thematisiert Fragen der Traumbeeinflussung und -entstehung und sensibilisiert für den besonderen Bewusstseinszustand während des Träumens. Angesprochen wird dabei auch das im Traum unbewusste Imaginationsvermögen, das freie Schalten und Walten der Phantasie, die Fähigkeit, Geschichten, Figuren und Gespräche im Traum zu fingieren; die produktionsästhetische Analogie zum Vorgang des Dichtens liegt somit auf der Hand. Besonders anschaulich wird dieser Aspekt in den drei Beispielen für

durchaus nahe stehen“ S. 229.

382. So vorzufinden in der Arbeit von Uwe Lemm: Die literarische Verarbeitung der Träume Gottfried Kellers in seinem Werk. Bern u.a.: Lang 1982. Lemm attestiert Keller „starke Impotenz- und Kastrationsängste [...], starke auf Mutter und Schwester gerichtete unbewusste inzestuöse Wünsche, eine ambivalente Einstellung gegenüber der Vaterimago sowie ausgeprägte Anzeichen von Liebeshemmungen gegenüber nicht inzestuös determinierten Frauengestalten“ (Abstract, o. S.).

Traumlyrik, in denen die Fähigkeit des Traumbewusstseins zur freien Imagination ansatzweise formal umgesetzt wird.

Die erzähltechnische Analyse zeigt, dass der Weg durch den Traum über die ordnende Erzählinstanz vermittelt wird, ein Versenken ins Traumbewusstsein der Figur findet nicht statt. Im Traum gibt es keinen vollständigen Kontrollverlust über das Bewusstsein, die Figur zeigt in mehreren luziden Momenten Anzeichen von klarer Ratio. Die Sphäre des Traumes ermöglicht das Fließenlassen einer phantastischen Traumwelt – doch die Virtuosität der freien Entfaltung wird bald darauf in ihre Schranken gewiesen: Nach dieser Traumerfahrung lernt Heinrich Lee, seine Träume zu steuern, indem er sich „sogar während des Traumes jene unmäßigen Geld- und Gutphantasien abgewöhnen konnte mit ihren närrischen Täuschungen und sich auf einfach artige Bilder beschränkte“ (HKKA 12, 350). Angestrebt wird eine Veränderung seiner Träume hin zu „einfache[r] Schönheit und Wahrheit“, sodass die nächsten Träume „folgerichtig“ werden (HKKA 12, 349). Es eröffnet sich Heinrich „die Notwendigkeit der Bindung an Heimat und Gemeinwesen, hier zeigt sich ihm die Existenz, die er als nützliches Glied der Gemeinschaft hätte führen können und sollen“.³⁸³ Ganz im Sinne realistischer Programmatik fungiert der Heimkehrtraum somit als „Gewissenstraum“.³⁸⁴ So wird „das neckische liebe Gespenst“³⁸⁵ schließlich einem Umerziehungsprogramm unterworfen – das realistische Bewusstsein erobert sich die vollständige Kontrolle über seine Träume zurück.

383. Manfred Engel: „Der literarische Traum im Spätrealismus am Beispiel Conrad Ferdinand Meyers“. In: Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst. Hrsg. von Monika Ritzer. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 73–92. Hier S. 81.

384. Ebd.

385. Gottfried Keller: Aufsätze, Dramen, Tagebücher. Hrsg. von Dominik Müller. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1996 (= Sämtliche Werke. Bd. 7). S. 680.

III Fiktionale Simulationen des Träumens in Erzähltexten von 1890 bis 1930

1 Wien um 1900: Diskursives Umfeld und Verschiebungen des literarischen Systems

1.1 Durchdringung von Traum und Wirklichkeit, Psychologisierung und Traumdiskurs

Im Wien zur Zeit um 1900 mit seiner spezifischen kultur- und geistesgeschichtlichen Konstellation und vor dem Hintergrund spezieller politischer und sozialer Phänomene wird die Auseinandersetzung mit dem Traum zu einem verbindenden Signum. Zu den allgemeinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen zählen der „Verlust sinnstiftender Begriffe und Werte“³⁸⁶ und das omnipräsente Gefühl der Instabilität, wie es Hermann Broch beschreibt:

[E]in Minimum an ethischen Werten sollte durch ein Maximum an ästhetischen, die keine mehr waren, überdeckt werden [...]. Und als Metropole des Kitsches wurde Wien auch die des Wert-Vakuums der Epoche.³⁸⁷

Dieses geistesgeschichtliche Umfeld führt unter anderem zu einem veränderten Umgang mit dem Traumphänomen. Die durch eine allgemeine Orientierungslosigkeit geprägte Situation des modernen Individuums resultiert speziell in Wien in einem Rückzug nach Innen. Worbs erkennt die „genuine Innenschau und Psychologisierung des Daseins“³⁸⁸ als ein zeitgenössisches Charakteristikum. Diese beobachtete „Tendenz zur Introversion und Seelenkundigkeit“,³⁸⁹ zur isolierenden Selbstbeobachtung, findet sich in Hofmannsthals früher kritischer und essayistischer Prosa, in der er sich mit dem Lebensgefühl und dem intellektuellen Klima im Wien der Jahrhundertwende und mit dem Gefühl der Traumverlorenheit seiner Generation auseinandersetzt. In seiner Arbeit zu *Gabriele D'Annunzio* (1893) registriert er die Tendenz

386. Iris Paetzke: *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen: Francke 1992. S. 21.

387. Hermann Broch: „Hofmannsthal und seine Zeit“. In: *Schriften zur Literatur* 1. Kritik. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (= Kommentierte Werkausgabe Bd. 9/1). S. 111–284. Hier S. 175.

388. Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M.: Europ. Verlags-Anstalt 1983. S. 7.

389. Ebd., S. 9.

zur zergliedernden, vereinzelnden Analyse einerseits und der Flucht in träumerische Zustände andererseits.

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, an Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am wilhelm-meisterlichen Lebenlernen und am shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt.³⁹⁰

Der Zustand des Träumens erscheint in diesen Äußerungen als naheliegende eskapistische Reaktion auf die äußeren Umstände im „Traum-Österreich“.³⁹¹ Aber sowohl die rein zersetzende Analyse als auch die Träumerei werden in ihrer Lebensabgewandtheit kritisch betrachtet, da sie vom Leben entfremden und die Anforderungen der Wirklichkeit negieren. Auffällig ist, dass der Traum hier als Produkt einer weitschweifigen, gedankenverlorenen Phantasie und damit geradezu als Gegenstück zur psychologisch zergliedernden Seelenanalyse gesehen wird. Freud wird diesen Gegensatz aufheben, indem er dem Traum eine hochpotenzierte Bedeutungsdichte zuschreibt, die es analytisch zu entschlüsseln gilt. Wie anhand des Traumes im *Andreas*-Fragment zu zeigen sein wird, ändert sich unter diesem Einfluss auch Hofmannsthals Traumauffassung grundlegend.

Nicht zuletzt ist es auch die „Schönheit der Träume“ (HKA 32, 107) nach der man sich sehnt. Um ins Träumen zu kommen und diese angenehme Schönheit zu erfahren, umgibt man sich mit Antiquitäten; Requisiten, die von vergangenen Jahrhunderten, Kulturen und Mythen erzählen, „incarnirte Traumschönheit“ (HKA 32, 106, 107) die – und das ist die Kehrseite – konserviert und künstlich ist. In diesem Kontext formuliert Hofmannsthal den Bezug und den Unterschied zur Traumbegeisterung der Romantiker: „[W]ie andere Generationen sich in den Urwald hinaus-, in’s goldene Zeitalter zurückgeträumt haben, so träumen wir uns auf gemalte Fächer“ (HKA 32, 107).

Auf welche Weise Hofmannsthal zwischen dem Traumumgang seiner eigenen Epoche und jener der Romantiker differenziert, wird außerdem in folgender Stelle aus einem Brief an

390.Hugo von Hofmannsthal: „Gabriele D’ Annunzio (1)“. In: Reden und Aufsätze 1. 1891–1901. Hrsg. von Hans-Georg Dewitz u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 2015 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 32). S. 99–107. Hier S. 100, 101. Im Folgenden zitiert als HKA 32.

391.Broch: „Hofmannsthal und seine Zeit“ (1975). S. 210.

Richard Beer-Hofmann deutlich:

Ich glaub immer noch, daß ich im Stand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen. Wir sind zu kritisch um in einer Traumwelt zu leben, wie die Romantiker; mit unseren schweren Köpfen brechen wir immer durch das dünne Medium, wie schwere Reiter auf Moorboden. Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selber glaubt.³⁹²

Die zeittypische Tendenz zur analytischen Zergliederung mache es unmöglich, sich leichthin einer Traumwelt hinzugeben, wie die Romantiker es konnten – dafür seien die Köpfe „zu schwer“, die Traumgebilde wiederum zu fragil. Dennoch, und das führt zu den charakteristischen Ambivalenzen in frühen Werken Hofmannsthals, bleibe das Bedürfnis nach einer organisierten Selbsttäuschung, um sich kleine Fluchten zu erlauben; auch wenn dies selbst erschaffene Truggebilde mit äußerlicher Fassade – eben potemkinsche Dörfer, reine Vor Spiegelungen – seien.

Wenn in dieser Zeit die Konzentration auf die inneren Vorgänge des Subjekts, auf die Psychologisierung eine so starke Ausprägung erfährt, so wird ergibt sich daraus gleichzeitig eine Interessenfokussierung auf den Traum, da dieser als Ausdruck extremen Subjektivismus paradigmatisch für diesen Phänomenkomplex steht. Diese Vorliebe für den Traum und traumhafte Zustände hängt auch mit dem intensiven Wunsch nach Weltflucht zusammen, der sich in bestimmten literarischen Bewegungen manifestiert: Diese aktuelle moderne Literatur, von Hermann Bahr *Décadence* genannt, ist eine Strömung, „die das Leben flieht und den Traum wünscht“.³⁹³ Dementsprechend konstatiert Bahr, dass der Naturalismus das Wirklichkeitsproblem zu lösen versuchte, „indem er von der Kunst verlangte, Wirklichkeit, nichts als Wirklichkeit und die ganze Wirklichkeit zu sein.“ Die *Décadence* stelle sich dieser Problematik, „indem sie von der Kunst verlangt, unwirklich, Traum und nichts als Traum zu sein“.³⁹⁴

Um 1900 wird der Traum Untersuchungsgegenstand unterschiedlichster wissenschaftlicher Disziplinen. Auch in Folge der sich immer weiter differenzierenden und spezialisierenden Wissenschaftszweige arbeitet man sich von gänzlich unterschiedlichen Richtungen kommend

392. Brief von Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann vom 13. und 15. Mai 1895. In: Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M.: Fischer 1972. S. 47.

393. Hermann Bahr: „Décadence“. In: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne. Hrsg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2008 (= Kritische Schriften 5). S. 11–18. Hier S. 17.

394. Ebd., S. 16.

an dem Thema ab oder behandelt es am Rande. Oft bietet der Traum eine geeignete Oberfläche, um Theorien oder auch Fragestellungen von grundsätzlicher Relevanz zu exemplifizieren. In dem besonderen geistesgeschichtlichen Klima gerät die bis dahin als zuverlässig geltende Wahrnehmung unter Verdacht. In einem weiteren Schritt wird die Wirklichkeit an sich als fragwürdig erklärt. Nach den vorhergehenden Generationen, die sich in einer stabilen, gefestigten und rationalistisch geprägten Wirklichkeit bewegten, setzt sich das Junge Wien mit der Krise des Subjekts auseinander, da die Selbstgewissheit des Individuums existenziell bedroht zu sein scheint. Dies resultiert schließlich auch in der Frage, ob Sprache überhaupt dazu in der Lage sei, subjektive Wahrnehmungen und die feinsten Nuancen unterschiedlicher Empfindungen adäquat abzubilden. Ergebnis ist eine Sprachkrise, für die der berühmte *Lord-Chandos-Brief* Hugo von Hofmannsthal sowie die theoretischen Überlegungen Fritz Mauthners und Ludwig Wittgensteins symptomatisch werden. Wenn die Leistungsfähigkeit der Sprache also bereits für die Empfindungen des Wachlebens infrage gestellt wird, wie soll sie dann bei einem derart komplexen und ungreifbaren Phänomen wie dem Traum fähig sein, das Unsagbare auszudrücken? In literarischen Träumen wird genau dies auf die Probe gestellt.

Mit diesen Krisenerfahrungen der Zeit korrespondiert in vielen Punkten das theoretische Fundament der *Populärwissenschaftlichen Vorlesungen* des Physikers Ernst Mach: In seinen Ausführungen an der Schnittstelle von Physik und Wahrnehmungspsychologie ist das Ich nur noch eine gedachte Einheit, die Grenzen seien unbestimmt, verschiebbar und unbeständig.³⁹⁵ Folglich setzen sich Subjekt- und Objektwelt gleichermaßen aus einem Bündel von Empfindungskomplexen zusammen. Durch Hermann Bahrs Vermittlung bezogen sich viele Schriftsteller auf Machs Werke, da „er ein Problem zu formulieren verstand, das in der Luft lag“.³⁹⁶ So „zeugen die Affinitäten, Kongruenzen und Parallelen [...] von allgemeinen Denkstrukturen der Epoche“.³⁹⁷ Hermann Bahr beispielsweise machte die empiriokritizistischen

395. Auszüge aus Machs Schriften u.a. in: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam 1981. S. 137–145. Ausführlich zur Rolle von Machs Empiriokritizismus für die literarische Ästhetik um 1900 siehe Manfred Diersch: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin: Rütten & Loening 1977 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 36).

396. Rainer Hank: Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1984. S. 204.

397. Dorothee Kimmich u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wiss.

Theorieentwürfe Machs fruchtbar für seine ästhetischen Überlegungen. Wenn Bahr aus Machs Theoremen ableitet: „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet“,³⁹⁸ so äußert sich darin der Verlust einer einzigen allgemeingültigen Wahrheit, eine Relativierung von Wahrheit zugunsten einer höchst subjektiven, die in letzter Konsequenz zur empfundenen Vereinzelung des Individuums führen kann. Auch von diesem Punkt aus ist eine Verbindungslinie zum Phänomen des Träumens zu ziehen, denn der Traum ist dazu prädestiniert, genau diese Empfindung der isolierenden Vereinzelung darzustellen. Jene uralte Feststellung Heraklits, dass im Traum jeder in seiner eigenen Welt lebt, wird in diesem Geflecht von Infragestellungen und der Suche nach Bewältigung besonders virulent. Der Traum, respektive die Problematik des Zwei-Welten-Skandalons, bietet sich an, um diese beschriebenen Verunsicherungen darzustellen: Es vermittelt den Eindruck, dass nicht nur eine Welt existiert, sondern dass sich jedes Subjekt im Traum seine eigene Welt kreiert.

Wenn sich in Machs Konzeption in letzter Konsequenz die Grenzen zwischen Außenwelt und Innenwelt auflösen und Reales den gleichen Status zugesprochen bekommt wie rein Imaginiertes und Geträumtes, so relativiert sich auf radikale Weise die rationalistisch geprägte naive Vorstellung von Wahrheit. Es ist das Außerkraft-Setzen der Grenzen zwischen Traum und Realität, das in unzähligen Variationen die Literatur der Wiener Moderne prägt. Die empfundene gegenseitige Durchdringung von Traum und Wirklichkeit, die die Grenzwände zwischen diesen Sphären porös werden lässt, ist in der Literatur um und nach 1900 in Wien immer wieder als Spiel mit der Auflösung dieser Grenzen beobachtbar. Es werden Bewusstseinszustände geschildert, die diese Unterscheidung nicht mehr treffen können.

Mit der „gegenseitigen Durchdringung“, mit dem „Verfließen“ oder „Zusammenfließen“ von Traum und Leben sind die Stichworte benannt, die die Auseinandersetzung mit dem Traum um 1900 prägen. Sie bieten ein mögliches literarisches Gestaltungsprogramm des Zusammenwirkens von Traum und Wirklichkeit.

Wesentlich für den Umgang mit der Traumthematik ist speziell in Wien daneben die Wiederentdeckung des barocken Motivs der allgemeinen Traumhaftigkeit des Lebens, vermittelt

Buchgesellschaft 2006. S. 67.

398.Hermann Bahr: „Die Moderne“. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hrsg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004 (= Kritische Schriften 2). S. 11–15. Hier S. 14.

durch den Nationaldichter Grillparzer. In der speziellen geistesgeschichtlichen Verfassung Wiens um 1900 geht dieser Stoff in einem neuen Verständnis von Traum und Wirklichkeit auf: In seiner Bearbeitung des Stoffes von *La vida es sueño* von Pedro Calderón de la Barca hatte Grillparzer 1834 das barocke Motiv vom Spiel mit dem Traum als belehrende Täuschung aufgegriffen. In der berühmten Vorlage werden Traum und Realität verwechselt, am Ende geht die „domestizierende Funktion des Traums“³⁹⁹ mit der lehrhaften Wirkung für den Protagonisten Sigismund einher. Analog dazu steht die Rückkehr zur Vernunft am Ende von Grillparzers Bearbeitung *Der Traum ein Leben*, allerdings träumt der Protagonist Rustan tatsächlich, während dem Helden der barocken Vorlage der Traum nur vorgetäuscht worden ist.

Angeregt durch Grillparzer beschäftigt sich auch Hofmannsthal mit dem barocken Stoff und konzipiert daraus das Trauerspiel *Der Turm*. Hermann Brochs Beschreibung der Wirkung einer Aufführung von Grillparzers *Der Traum ein Leben* auf den jungen Hofmannsthal unterstreicht die zeitgenössische Relevanz des Themas:

[D]ie gegenseitige Durchtränkung von Lebensrealität und Traumrealität und ihre gemeinsame Erhebung zu märchenhaft entrückter, höherer Realitätsqualität. Doch damit hatte sich, wohl auch schon damals, desgleichen die Gefahr der Entrücktheit nachhaltig angemeldet: immerzu verfließen Traum und Leben ineinander, immerzu ist solches Zusammenfließen undurchschaubare Verlockung, immerzu heißt es den Traum festzuhalten, um damit das Leben festhalten zu können, und immerzu droht damit die Gefahr, daß das Leben sich zu Traum verwandle.⁴⁰⁰

Sigmund Freud und die Psychoanalyse

Der Diskurs, der den Traumbegriff nachhaltig prägt, ist jener der Psychoanalyse. Trotz einiger Berührungspunkte weicht das Grundkonzept Freuds insofern von Machs Theorie ab, als sich „die Psyche für Mach in ein einziges Kontinuum gleichartiger Elemente auf[löst]“, während „Freud, bei aller Kritik am Begriff des selbstmächtigen Subjekts, doch ein festes und gegliedertes Gefüge psychischer Instanzen und Kräfte annimmt“.⁴⁰¹

Die Ideen Freuds wurden in den ersten Jahren vornehmlich über Artikel und Rezensionen in Wiener Zeitungen wahrgenommen, sowie über den Austausch in den Wiener Kaffeehäusern

399.Gehring: Traum und Wirklichkeit (2008). S. 79.

400.Broch: „Hofmannsthal und seine Zeit“ (1975). S. 190.

401.Dorothee Kimmich u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2006. S. 42.

und Salons. Für die Verbreitung spielen insbesondere die Freud-Schüler eine herausragende Rolle, sowie die Zusammenkünfte bei Prof. Freud im Rahmen der „Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft“, ab 1908 „Wiener Psychologische Vereinigung“ genannt. Nach den *Studien über Hysterie* (1895) erregten die *Traumdeutung* (erschienen 1899, vordatiert auf 1900), anschließend die *Psychopathologie des Alltagslebens* (1902) bei den Wiener Autoren erste Aufmerksamkeit. Wie Worbs darlegt, wirkte der Kunstsalon des Verlegers und Freud-Anhangers Hugo Heller, ebenfalls Mitglied der Mittwoch-Gesellschaft, als wesentliches Forum, das vermittelnd zwischen der literarischen und der psychoanalytischen Szene Wiens wirkte.⁴⁰² Freud selbst hielt dort 1907 den aufsehenerregenden Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren*, in dem er darlegt, dass literarische Texte – analog zum Traum – als Äußerungen des Seelenlebens der Autoren aufzufassen seien.

Das spektakulär Neuartige ist Freuds Behauptung, dass jeder Traum ein sinnvolles psychisches Gebilde sei, das durch die in der *Traumdeutung* vorgestellte systematische Entschlüsselung einen Zugang zum psychischen Innenleben bieten kann. Auf diese Weise wird die „Strukturierung des psychischen Raums im Sinne eines bedeutungserzeugenden Apparates“⁴⁰³ etabliert. Zwischen dem latenten Trauminhalt und seiner manifesten Gestalt sind die Prozesse der Verdichtung und Verschiebung zwischengeschaltet. Hinter jedem Traum verberge sich im Ursprung ein unterdrückter, verdrängter Wunsch, der durch die Traumarbeit verkleidet werde. Der Traum erscheint somit nicht länger irrational und wirr, sondern bedeutungsvoll: Seine Entschlüsselung eröffne innere, unterdrückte Triebregungen, über die sich der Mensch während des Wachens nicht bewusst sei, weil dabei die Zensur des Bewusstseins tätig sei, als Folge der menschlichen Anpassung an soziokulturelle Konvention und Norm. Auf diese Weise öffne der Traum das Eingangstor zum Unbewussten – und damit auch zu einem ursprünglichen und ungeformten Zustand. Für Freud ist das Unbewusste „der größere Kreis, der den kleineren des Bewußten in sich schließt“.⁴⁰⁴ Es sei

das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die

402. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 143.

403. Alt: *Schlaf der Vernunft* (2002). S. 322.

404. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Hrsg. Anna Freud. 8. Aufl. London, Frankfurt a. M.: Fischer 1998 (= *Gesammelte Werke* 2/3). S. 617.

Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.⁴⁰⁵

Die Wiener Autoren sind Freud gegenüber insgesamt zurückhaltend und oftmals sehr ambivalent eingestellt. Missverständnisse und Idiosynkrasien herrschten vor, beispielsweise bei Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Freud. Auch Skepsis, Abwehr und Spott rufen Freuds Schriften hervor, dafür steht vor allem Karl Kraus mit seinen Traumstück-Parodien. Gleichzeitig trug dies auch zur weiteren Verbreitung der Ideen bei. Ab etwa 1910 wurden Sigmund Freuds Theorien in breiteren Kreisen bekannt. Dass hinter Freuds Traum-Konzept die Idee eines therapeutischen Verfahrens steht, rückte für die Zeitgenossen zunächst offenbar in den Hintergrund, da die Vorstellung von im Inneren herrschenden Triebkräften, von einem unbekanntem Unbewussten vielmehr als destabilisierend empfunden wurde. Freud bezeichnet den Angriff der Psychoanalyse auf das selbstbestimmte Individuum selbst als dritte Kränkung der Menschheit nach Kopernikus und Darwin. Auch dieser destruktive Anteil psychoanalytischen Wissens hat Spuren in literarischen Werken hinterlassen. Durch Freuds neue analytische Sichtweise wird der Traum auch als Schlüssel zur destruktiven und abgründigen Seite des Ichs empfunden, die auf verborgene Triebregungen und verdrängte Wünsche hindeutet.

1.2 Konsequenzen für das Erzählen

Auf das veränderte Lebensgefühl folgt teilweise eine Neuausrichtung der literarischen Themengebiete und Darstellungsweisen, die die Ausprägung innovativer ästhetischer Schreibweisen befördert: Hermann Bahr weist 1890 in *Die neue Psychologie* auf den Bedarf nach veränderten Erzählverfahren hin und fordert eine postnaturalistische Ästhetik, die sich statt den „états de choses“ endlich den „états d'âme“, den „Seelenständen“ zuwenden und somit den Bedürfnissen der Zeit entgegenkommen solle.⁴⁰⁶ Hatte sich der Naturalismus mit der Abbildung äußerer Wahrheiten befasst, so wird nun die Forderung nach der Auseinandersetzung innerer, psychischer Welten immer dringlicher. Durch unverfälschte und unmittelbare Abbildung soll es gelingen, die Innenwelt des Subjekts adäquat darzustellen. Von Interesse seien daher „die Erscheinungen auf den Nerven und Sinnen, noch bevor sie in das

405.Ebd. S. 617, 618 (im Original z.T. gesperrte Schreibweise).

406.Hermann Bahr: „Die neue Psychologie (1890)“. In: Hermann Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Hrsg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004 (= Kritische Schriften 2). S. 89–101. Hier S. 90.

Bewußtsein gelangt sind, in dem rohen und unverarbeiteten Zustande“.⁴⁰⁷ Weiter führt Bahr dazu aus: „die neue Psychologie wird die Gefühle in dem sensualen Zustande vor jener Prägung aufsuchen. Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt [...]“.⁴⁰⁸ Die Ich-Erzählung klammert Bahr dabei als ungeeignet aus, „weil sie das Nervöse gerade wegläßt“; Ziel müsse es hingegen sein, „das Unbewußte auf den Nerven, in den Sinnen, vor dem Verstande, zu objektivieren“.⁴⁰⁹

Für diese Neuorientierung auf dem Gebiet der ästhetischen Darstellung wird ein weiterer zeitgenössischer Paradigmenwechsel relevant, nämlich die sich bereits seit dem 19. Jahrhundert ausprägende neue Leitfunktion der Naturwissenschaften. Das Ideal des wissenschaftlich unbestechlichen Blickes färbt auch auf die Literatur ab. Mit dem wachsenden Interesse an Vorgängen der subjektiven Innenwelt wird nun der „Anspruch der naturalistischen Generation, den Fortschritten der Wissenschaften mit literarischen Mitteln Rechnung zu tragen, auf die Erkenntnis und Darstellung psychischer Prozesse“ transferiert.⁴¹⁰

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bekommen Theorien und Unternehmungen Aufwind, die mentale und kognitive Vorgänge abbilden. Mit der „Vision eines ‚gläsernen Schädels‘“⁴¹¹ sollen bisher nicht einsehbare gedankliche Vorgänge des menschlichen Gehirns sichtbar gemacht werden. So entwirft Eduard Albert, ein Professor Arthur Schnitzlers, das Projekt für ein Enkephaloskop, das durch ein bildgebendes Verfahren neurologische Vorgänge zeigen und perspektivisch auch Gedanken lesbar machen sollte.⁴¹² Um 1900 werden auch wahrnehmungspsychologische Forschungen zum Phänomen des Inneren Sehens virulent.⁴¹³

407.Ebd., S. 97.

408.Ebd., S. 94.

409.Ebd., S. 97.

410.Thomas Anz: „Psychoanalyse und literarische Moderne. Beschreibung eines Kampfes“. In: Einleitung und Wiener Moderne. Hrsg. von Thomas Anz u. Oliver Pfohlmann. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2006 (= Psychoanalyse in der literarischen Moderne Bd. 1). S. 11–43. Hier S. 21.

411.Ursula Renner: „Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers ‚Lieutenant Gustl‘“. In: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 31–52. Hier S. 34.

412.Ebd.

413.Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts“. In: Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Beiträge zur Geschichte des Schlafs in der Moderne. Hrsg. von Hannah Ahlheim. Frankfurt: Campus New York 2014. S. 51–72. Hier S. 64, 65.

Diese zeitgenössischen Visionen, von Ursula Renner in Zusammenhang gebracht mit dem inneren Monolog, lassen sich auf die neuen Darstellungsweisen der literarischen fiktionalen Traumimimesis übertragen. Dahinter steht die gleiche Vision – Einblick in die menschliche Psyche und in gedankliche Vorgänge zu erlangen und diese abzubilden. Wenn in der naturwissenschaftlichen Forschung versuchsweise radiologische Verfahrenstechniken angewandt oder Fotoplatten belichtet werden, ist es im Falle des literarischen Traumerlebens die ästhetische Sprachgestaltung, die ein Vordringen in bisher unzugängliche psychische Innenwelten fingiert. Mit Horst Thomé ist festzustellen, dass die „Mimesis der seelischen Prozessualität [...] von der Literatur der Jahrhundertwende entdeckt“ wird und angenommen werden kann, „daß die Elaborierung der psychologisierenden Schreibweise und die Radikalisierung der literarischen Diskontinuitätserfahrungen in engem Zusammenhang stehen“.⁴¹⁴

In der Zeit um 1900 werden weitere, allgemeine Voraussetzungen des literarischen Systems geschaffen, um nicht nur die inhaltlichen Dimensionen des Themas Traum auszuloten, sondern dabei auch die Illusion eines intensiv und unmittelbar erlebten Traumerlebnisses zu kreieren. Elisabeth Lenk spricht von einer „Wiedergeburt des Traumes aus der Kunst“ und setzt den „Beginn der traumartigen Literatur [...] um das Jahr 1870“ an.⁴¹⁵

Einige Veränderungen des literarischen Systems haben die Ausbildung mimetischer Traumdarstellungen besonders begünstigt: Die Neubewertung von subjektiver Wahrnehmung und Wirklichkeit, das Bedürfnis nach Verinnerung und die empfundene Krise des Subjekts befördern in der Erzählliteratur die Entwicklung narrativer Verfahren, in dramatischer Literatur einen Wandel der Formen. Die Suche nach innovativer Ausdrucksformen trifft dabei auf die bereits seit vielen Jahrzehnten andauernde tendenzielle „Wandlung von diegetisch-fiktionalen zu mimetisch-fiktionalen Formen des Erzählens“,⁴¹⁶ die einhergeht mit einer stärker ausgeprägten Unmittelbarkeit. Daneben ist ein deutlicher Rückgang der souverän

414. Horst Thomé: *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*. Tübingen: Niemeyer 1993. S. 398, 399.

415. Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München: Matthes & Seitz 1983. S. 255.

416. Rolf Tarot: *Narratio Viva. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Bern u.a.: Lang 1995 (= Narratio 8). S. 141.

überblickenden auktorialen Erzählinstanz zu verzeichnen. Lenk spricht vom „Zusammenbruch der Zentralperspektive“.⁴¹⁷ Statt des allwissenden Erzählers treten in erzähltechnischer Hinsicht nun die Figuren selbst auf den Plan. Stanzel hat die immense Bedeutungssteigerung personalen Erzählens auf eine prägnante Formel gebracht. Maßgeblich förderlich gewirkt haben für ihn: „ein philosophisches Prinzip (die Forderung nach Objektivität); eine erzähltechnische Neuerung (die strenge und konsequente Einhaltung einer bestimmten Perspektive); und ein neues Thema (das Bewußtsein und das Unterbewußtsein des Menschen)“.⁴¹⁸

Diese aufeinandertreffenden Tendenzen bilden die geeignete Voraussetzung dafür, eine eigenständige subjektive Sicht auf die Welt literarisch abzubilden. Mit der Einnahme der perzeptiven Perspektive einer Figur findet die Konzentration auf die Empfindung und Wahrnehmung eines einzelnen Subjekts statt, und durch den mimetischen Modus erscheint dies unmittelbar. Das Ergebnis ist die „Subjektivierung als Erzählverfahren“.⁴¹⁹

Nach Jürgen Zenke sind es die zwei oben beschriebenen verallgemeinerbaren Tendenzen – das „Streben nach einer spezifischen Form von Objektivität in der Erzählkunst und nach ihrer radikalen Verinnerung“ – die schließlich diese besondere Präsentationsform hervorgebracht haben.⁴²⁰ Dieses Streben nach geeigneten Darstellungsmitteln, um psychische Vorgänge möglichst unmittelbar, quasi im Rohzustand, abzubilden in Kombination mit der perzeptiven Perspektive der personalen Erzählweise und der eine Unmittelbarkeitsillusion hervorrufenden Erzählweise findet sich in prototypischer Weise in den Texten wieder, die eine Mimesis des Traumerlebens entfalten. Diese Texte vereinen damit die Tendenzen, die maßgebliche für die Entwicklungen des literarischen Systems dieser Zeit stehen.

Die gestiegene Aufmerksamkeit gegenüber den verschiedenen Bewusstseinsvorgängen und speziell dem Traum widerspiegelt sich auch in der sich verbreitenden Praxis der Traumtagebücher. Paradigmatisch für diese Zeit des Stilpluralismus und der unterschiedlichen Zugänge zum Traumphänomen ist dabei das breite Spektrum von Schreibweisen sowie die große

417. Elisabeth Lenk: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München: Matthes & Seitz 1983. S. 255.

418. Franz Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964. S. 39.

419. Paetzke: Wiener Moderne (1992). S. 139.

420. Jürgen Zenke: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert. Köln u.a.: Böhlau 1976. S. 4.

Darstellungsvielfalt von Träumen:

Ein Zeugnis für das Interesse an den imaginierten Geschehnissen während des Schlafes ist beispielsweise Friedrich Huchs Pseudo-Traumtagebuch, 1904 im S. Fischer Verlag unter dem Titel *Träume* veröffentlicht: In Huchs Traumtexten wird der Wunsch nach der authentischen Wiedergabe des Traumes, wie es in der Vorrede heißt, durch die stark stilisierende Schreibpraxis unfreiwillig konterkariert. Dem Zeitgeschmack entsprechend sind die Träume überaus prunkvoll mit Décadence-Interieur wie „Marmorböden und Perlmuttertüren“⁴²¹ ausgestattet. Auch jugendstilhafte ornamentale Details, Schmuck und Antiquitäten werden beschrieben. In Huchs geträumten Parks gibt es „amphitheatralisch gebaute, ungeheure, blau schimmernde Terrassen aus weißem Marmor und in Marmorbecken Tausende purpurner Rosen“.⁴²²

Der Traum steht in fiktionalen literarischen Texten zum einen paradigmatisch für einen Zeitgeist, in dem Wahrheit, Wirklichkeit und Wahrnehmung zunehmend hinterfragt und erkenntnistheoretisch problematisiert werden. Die Sphären von Realem und Geträumten können in der Literatur als austauschbar und als subjektiv gleichwertig empfunden dargestellt werden. Darin liegen Analogien zu Ernst Machs Theoremen. Beschrieben wird diese Lebensweise eindrucksvoll in Leopold von Andrians *Der Garten der Erkenntnis*:

sein Körper und seine Seele lebten ein fast zweifaches Leben geheimnisvoll in einander; die Dinge der äußeren Welt hatten ihm den Wert, den sie im Traume haben; sie waren Worte einer Sprache, welche zufällig die seine war, aber erst durch seinen Willen erhielten sie Bedeutung, Stellung und Farbe.⁴²³

Der Traum kann zu einem Sinnbild für die Flucht vor der Realität werden, auch außerhalb des Kosmos der Wiener Moderne. In diesem Sinne zieht sich das Traum-Motiv wie ein roter Faden durch das Werk Eduard von Keyserlings: In der Novelle *Schwüle Tage* (1906) sprechen die Figuren stets wie aus einem Traum heraus und befinden sich in traumhaften Zuständen, was eine durchgehend unwirkliche Atmosphäre erzeugt. Besonders präsent ist das Traummotiv im Roman *Wellen* (1911), in dem der Traum in einigen Passagen greifbarer wirkt als die fiktionsinterne Realitätsebene. Der Traum wird anfangs als Mittel der Rückblende eingesetzt, weil er in Erinnerungssequenzen in die Vorgeschichte und das Seelenleben der

421.Friedrich Huch: *Träume – Neue Träume*. Berlin: Der Morgen 1983. S. 15.

422.Ebd., S. 34.

423.Leopold von Andrian: *Der Garten der Erkenntnis und andere Erzählungen*. Hrsg. von Dieter Sudhoff. Hamburg: Igel-Verlag 2011. S. 13, 14.

Hauptfigur Doralice einführt. Im zwölften Kapitel wechselt eine Kusszene beinahe bruchlos von der Traum- in die Realitätsebene. Zum Schluss lebt Doralice nur noch in ihrer selbstgeschaffenen Traumwelt – weil die Wirklichkeit für sie zum Albtraum geworden ist.

Bei Kubin präsentiert sich der Traum als Ausgeburt einer die Gesetze der Realität außer Kraft setzenden, an Hieronymus Bosch geschulten Phantasie. Die Beschäftigung mit dem Traum wurde offenbar auch angeregt durch Friedrich Huchs *Träume*. In seinem Traum-Roman *Die andere Seite*, erstmals erschienen 1909, dann 1920/21 als Ausgabe mit insgesamt 20 Lithographien und Illustrationen des Künstlers und Autors, werden Bezüge zu Gustav Meyrink, zu E. T. A. Hoffmann,⁴²⁴ Gérard de Nerval und Edgar Allan Poe vermutet.⁴²⁵ Innerhalb der in einem rätselhaften Traumreich spielenden Handlung fügt sich wiederum ein klar markierter Traum in Form einer Erzählung des homodiegetischen Erzählers ein. Unter der Überschrift „Die Verwirrung des Traumes“ ist eine großformatige Illustration abgebildet, die die im Traum geschilderten Eindrücke mit dem Anschein der Simultaneität abbildet.⁴²⁶ Im Text hingegen fügen sich die einzelnen Traumerscheinungen zwangsläufig linear aneinander. Dabei entsteht der Eindruck, dass das Träumer-Ich „passiv die Ereignisse wahr[nimmt], die wie eine Bilderflut“⁴²⁷ vorbeiziehen. Das bestimmende Prinzip ästhetischer Gestaltung ist bei der Traumerzählung die Aneinanderreihung grotesker Erscheinungen: Das betrifft zu Beginn die Ansicht der Stadt Perle aus der Ferne, bei der „alles ineinander eingeschachtelt und miteinander verbunden [war] wie eine Luftspiegelung“ (KubAS, 154). Das Bein des Träumers wird so groß, dass er „ohne Anstrengung in das Gewimmel auf dem andern Ufer treten konnte. Tickende Uhren laufen auf kurzen Beinen umher, ein auf einem Baum sitzender Mann fängt Fische aus der Luft und dörrt sie kurzerhand an den Ästen (ebd.). Ein Mann mit großen Oberkörper hat „zwei lange senkrechte Reihen von Brustwarzen“ (KubAS, 155); auf denen er „die schönsten Harmonikastücke“ spielt (KubAS, 156), Schweine werden während

424. Parallelen zum Medardus-Traum in *Elexiere des Teufels* entdeckt Andreas Geyer: Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien u.a.: Böhlau 1995. S. 120.

425. Vgl. Hein Lippuner: Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘. Bern: Francke 1977. S. 8.

426. Alfred Kubin: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009. Traum hier S. 154–157. Im Folgenden zitiert als KubAS.

427. Wolfgang Martynkewicz: „Zerstörerische Dualitäten. Destruktionstrieb, Traum- und Wachbewusstsein in Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘“. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hrsg. von Peter-André Alt u. Thomas Anz. Berlin: De Gruyter 2008 (= Spectrum Literaturwissenschaft 16). S. 137–156. Hier S. 151.

des Davonlaufens klein wie Mäuse und Züge fahren in Eingeweiden herum. Das Erwachen ist inmitten eines Satzes durch die siebenfache Aneinanderreihung von Gedankenstrichen dargestellt (KubAS, 157); ein auffälliges Element im Satzbild, das die „Traum-im-Traum“-Funktion⁴²⁸ des Erzählabschnittes abermals verdeutlicht.

Kubins überlieferte Äußerungen belegen eine Skepsis gegenüber Deutungsansätzen der Psychoanalyse; vielmehr betont er, dass der Traum viel eindrücklicher für sich stehen solle:

Die einzelnen Erscheinungen werden wir uns aber hüten zu zergliedern etwa nach irgendeinem interessanten moralischen oder psychologisierenden System, um hinter das Geheimnis ihrer Deutbarkeit zu kommen; lassen wir lieber ihre echte, ungebrochene Symbolkraft bestehen. Ich halte die unmittelbare schöpferische Vision für weit stärker und tragender als ihre weitschweifige Analyse.⁴²⁹

In Gustav Meyrinks *Golem*, zunächst 1913/14 als Fortsetzungsroman in *Die Weißen Blätter*, dann 1915 im Kurt Wolff Verlag in Buchform publiziert, bildet ein einziger Traum des anonymen homodiegetischen Erzählers die sich als Binnenhandlung entfaltende und sich über viele Monate erstreckende Geschichte des Athanasius Pernath.⁴³⁰ Dergestalt wird der kabbalistisch-magisch aufgeladene Traum zum Medium eines Identitätswechsels. Das phantastische Element dieser Konstruktion entsteht durch den beschließenden Rahmenteil nach dem überraschenden Erwachen: Denn der Traum wird rückwirkend insofern beglaubigt, da die Erzählerfigur schließlich der Person, deren Identität sie im Traum nach dem Doppelgänger-Prinzip annahm, begegnet. Das elementare Irritationsmoment infiltriert also über das Erwachen hinaus die fiktionsinterne Realität.

Verbunden mit Momenten der Diskontinuität sowie Auflösungserscheinungen ist der Traum schließlich in Heinrich von Doderers *Die Bresche* (1924): Auf den Verlust der räumlichen Konturen wird eine Ich-Auflösung beschrieben: Zunächst heißt es: „er löst sich ganz auf, verteilt sich, ist überall“, und schließlich: „Jan ist ganz dünn geworden, wie Luft. Er hat sich völlig verteilt, überallhin. Es zieht ihn immer weiter auseinander. Er bekommt Angst, wie vor

428. Siehe dazu Gabriele Brandstetter: „Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘“. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrsg. von Christian Thomsen u. Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. S. 255–267. Hier S. 258.

429. Alfred Kubin: „Über mein Traumerleben“. In: Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen. Hrsg. von Ulrich Riemerschmidt. München: Dt. Taschenbuch Verl. 1976. S. 8.

430. Gustav Meyrink: *Der Golem*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2015.

dem Sterben; so weit will er sich doch nicht verteilen...“⁴³¹

Hinter allen neu sich entwickelnden zeitgenössischen Tendenzen bleibt die Traditionslinie der toposhaften Traumverwendung bestehen: Neben dem neuen wissenschaftlichen Zugang zum Traum existiert der populäre Volksglaube vom Traum als Gefäß für übersinnliche Botschaften, als Organ der Prophezeiung, als Organ der Wahrheit fort, insbesondere in der Literatur. Diese uralte Tradition lebt fort und wird nicht gänzlich überwunden.

431. Heimito von Doderer: Frühe Prosa. München: Beck 1995. S. 160.

2 Der Traum als Bewusstseinslabyrinth in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900)

Richard Beer-Hofmanns Prosatext⁴³² *Der Tod Georgs* enthält eine der ersten ausführlichen Traumschilderungen der Wiener Moderne. Er erschien 1900 in Buchform, nachdem zwei Jahre zuvor im *Pan*⁴³³ vorab ein kurzer Auszug aus dem dritten Kapitel abgedruckt wurde. Durch eine auffällige Zurücknahme äußerer Handlungsereignisse zugunsten einer weit-schweifigen Innenweltdarstellung gekennzeichnet, führt *Der Tod Georgs* anhand der Hauptfigur Paul die „Selbstbespiegelung des Ästheten an der von ihm projektiv anverwandelten Natur“⁴³⁴ vor. Ausgelöst durch das unerwartete Ableben seines Freundes Georg, das jedoch nur in der Rückschau vermittelt wird, setzt sich ein Reflexionsprozess in Gang, der diese Haltung zum Leben zunehmend problematisch erscheinen lässt und an dessen Ende eine neue Sinngebung steht; die „Eingliederung in den immensen Überlieferungszusammenhang des jüdischen Volkes“.⁴³⁵

Essentieller Bestandteil der ausführlichen Innenweltdarstellung und Impulsgeber der Gedankenkaskaden ist die das gesamte zweite Kapitel füllende Traumdarstellung, die damit quantitativ mehr als ein Drittel des Gesamttextes einnimmt. Dieser Erzählabschnitt, zu Beginn nicht als Traum erkennbar, scheint zunächst einen entscheidenden Lebensabschnitt Pauls zu entfalten, bevor sich dieser als reine Imagination während des Schlafes herausstellt. Nicht nur der Traum, sondern die gesamte Erzählung scheint dem Innenraum Pauls zu entstammen, wobei die verschiedenen Bewusstseinszustände zwischen Traum und Wachen im Rahmen einer dem Ornament verpflichteten stilistisch-ästhetischen Gestaltung wechseln. Dieses Gestaltungsmerkmal führte unter den zeitgenössischen Rezensionen zu dem Eindruck, dass *Der Tod Georgs* „wie ein freies ungehemmtes Phantasieren“⁴³⁶ wirke. Ernst Bertram

432.Zur Diskussion zur Gattungszugehörigkeit des Textes Vgl. Stefan Scherer: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen: Niemeyer 1993 (= *Conditio Judaica* 6). S. 322. Gemeinhin wird der Text als Erzählung bezeichnet, Scherer plädiert für eine Zuordnung zur Gattung Roman.

433.Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan*, erschienen von 1895 bis 1900 in Berlin. Hier: Jg. 4 (1898), Heft 2.

434.Scherer: Beer-Hofmann (1993).

435.Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978. S. 202.

436.Dies schreibt Ernst Bertram am 27.02.1909 in seinem Artikel, der zuerst im 4. Band der Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn veröffentlicht wurde, S. 17–42): Ernst Bertram: „Über den Wiener Roman II“. In: *Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren. Rezensionen, Porträts,*

beschreibt das Buch als „überaus reich, ja überladen an kostbaren Schönheiten, aber ohne Komposition, ohne Gestalt, ganz zerfließend, ganz traumhaft“.^{437 438}

Ausgangspunkt der Überlegungen zur Rolle des Traumes im *Tod Georgs* ist der Zusammenhang zwischen der Verfasstheit des Textes und der behandelten Problematik des Ästhetizismus auf der Inhaltsebene: Die erzähltechnische Gestaltung, geprägt von ineinandergreifenden Spielarten der Innenweltdarstellung, die Pauls Assoziationen und Gedankengänge als Bewusstseinslabyrinth wiedergeben, ist gekoppelt an die dargestellte problematische ästhetizistische Existenzweise, bei der die Außenwelt lediglich als Projektionsfläche gebraucht wird.⁴³⁹ Paetzke beschreibt Paul als „selbstbezogenen Ästheteten, der die äußere Wirklichkeit auf sein Bild von ihr reduziert“.⁴⁴⁰ Die solipsistische, um sich selbst kreisende und nach außen abschirmende Daseinsweise geht hier Hand in Hand mit Textpassagen einer dezidiert internen Fokalisierung.

Ausgehend von der Überlegung, dass ein wesentlicher Aspekt der Erzählung – sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch des *discours* – den Rückzug Pauls in einen Innenraum darstellt, ist im Folgenden der Frage nachzugehen, welche Rolle die quantitativ umfangreiche Traumdarstellung in diesem Geflecht einnimmt und welche Implikationen die Darstellungsweise mit sich bringt. Die Frage des Verhältnisses zwischen Traum und Wirklichkeit führt damit gleichzeitig zu einem zentralen zeitgeschichtlichen Themenkomplex um 1900.

Erinnerungen, Studien von 1894–1994. Hrsg. von Sören Eberhardt u. Charis Goer. Paderborn: Igel-Verlag 1996 (= Reihe Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 46; = Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende 8). S. 47.

437.Ebd.

438.Die Forschungsdiskussion im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts lässt sich, wie Scherer veranschaulicht, in zwei grundsätzliche Argumentationslinien unterscheiden: Zum einen lassen sich Positionen wie diejenige Bertrams bündeln, die eine Formaflösung beobachten, was schließlich unter dem Begriff des Impressionismus subsumiert worden ist. Die zweite Argumentationsrichtung spricht aufgrund der „Betonung des Pflanzenhaft-Vegetativen und seine Verwendung im Ornament“ von einer Zuordnung zum literarischen Jugendstil: Jens Malte Fischer: „Richard Beer-Hofmann ‚Der Tod Georgs‘. Sprachstil, Leitmotive und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende“. In: Sprachkunst 2 (1971). S. 211–227. Hier S. 224. Der Zuordnung entweder zum Impressionismus oder zum Jugendstil ist ein eklatanter Widerspruch inhärent, da doch ersterer zur Formaflösung tendiert, während zweiterer einen klaren Formwillen beansprucht. Dadurch wird die Problematik dieser stilgeschichtlichen Kategorisierungen deutlich. Ausführlich dazu Scherer: Beer-Hofmann (1993). S. 185–187.

439.Vgl. dazu auch Daniel Hoh: Todeserfahrungen und Vitalisierungsstrategien im frühen Erzählwerk Richard Beer-Hofmanns. Oldenbourg: Igel-Verlag 2006 (= Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 103). S. 56.

440.Paetzke: Wiener Moderne (1992). S. 75.

Analyse des Traumkapitels

Eine erste Auffälligkeit besteht in der Art der Integration des Traumes in den Gesamttext: Mit dem Beginn des zweiten Kapitels präsentiert sich das Geschehen, das sich sowohl für den Leser als auch für die Figur erst im Nachhinein als Traum herausstellt, als fiktionsintern real. Dabei ist jedoch die Einschlafsituation im ersten Kapitel eindeutig markiert: So beginnt der Text mit der Mitteilung Pauls an einen Bekannten, dass er müde sei; am Ende des Kapitels begibt sich Paul ins Bett. Letzte Eindrücke sind taktiler, optischer und olfaktorischer Art, – so, als ob das Bewusstsein noch einmal möglichst viele und reichhaltige Sinneseindrücke für den Schlaf in sich aufnimmt. Das Kapitel schließt dann mit den Worten des Erzählers als Fokalisierungsinstanz: „– Er schlief“.⁴⁴¹

Dass zu Beginn des zweiten Kapitels der Traum nicht erkennbar ist, liegt zunächst daran, dass in den ersten Zeilen der Erzählfaden – scheinbar nach dem Erwachen Pauls – wieder aufgenommen wird. Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch das Aufgreifen von Bildmotiven aus der Einschlafsituation: Erwähnt wird erneut das „Fenster“ (BHA, 15, 16) und die Linde, der durch das Laub entstehende Eindruck vom „Gitter dunkler Herzen“ (ebd.) sowie auch der „weidengeflochten[e] Lehnstuhl“ (BHA, 8, 16).

Doch noch im ersten Absatz wird deutlich, dass eine neuartige Situation *in medias res* geschildert wird; so setzt die Handlung tageszeitlich nicht am Morgen ein, sondern am Nachmittag; und auch wenn die Bildeindrücke am Fenster die gleichen wie die der Einschlafsituation sind, so ist doch die Rede von „dem fremden Garten“ (BHA, 16). Nach der einführenden Beschreibung der räumlichen Gegebenheiten wird en passant die vorgebliche neue Lebenssituation Pauls eingeflochten, indem beschrieben wird, dass „er wie schamloses Unrecht an ihr [empfand], die unten seit Wochen sterbend lag“ (ebd.). Dass Paul nun anscheinend um eine totkranke Frau bangt, führt umgehend zu der Schlussfolgerung, dass zwischen dem Ende des ersten und dem Beginn des zweiten Kapitels eine große zeitliche Distanz liegen muss. Im Folgenden werden in analeptischen Rückblicken einzelne Phasen der Traum-Vorgeschichte präzise zeitlich bestimmt. Die partiellen Analepsen folgen stufenweise aufeinander in immer weiter zurückliegende zeitliche Distanzen:

441. Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs. Hrsg. von Günter Helmes u.a. Paderborn: Igel-Verlag 1994 (= Große Richard-Beer-Hofmann-Ausgabe. Bd. 3). S. 15. Im Folgenden zitiert als BHA.

Zunächst heißt es, dass mehrere „Wochen [...] vergangen“ seien, seit „die quälend heißen Tage kamen“ (BHA, 17) und die Kranke in die kühlen Räume des Untergeschosses gebracht worden war. Die nächste Rückblende greift noch weiter zurück und bezieht sich auf die ersten Märztag in Abbazia, womit der Zeitpunkt und Ort der Erkrankung benannt sind. Diese (Pseudo)-Erinnerung wird durch außerordentlich präzise Details vermittelt, die als Realitätsbeglaubigung fungieren. Wenig später schildert ein weiterer analeptischer Einschub Ort und Zeitpunkt der ersten Begegnung : „[e]ine Augustnacht in Ischl“ vor „mehr als acht [Jahren]“ (BHA, 20). An diesem Punkt wird die Illusion, hier handele es sich um fiktionsintern reales Geschehen, für Figur und Leser vollständig, da mit dieser Begegnung auf das Erlebnis des ersten Kapitels rekurriert wird: Dieses im Traum erinnerte Ereignis ist fiktionsintern real. Der Rezipient kann nun rekonstruieren, dass die junge, schwer erkrankte Lebensgefährtin⁴⁴² die gleiche Person sein muss, die Paul im ersten Kapitel nur flüchtig im Vorbeigehen gesehen hat. Es kann somit eindeutig bestimmt werden, dass zwischen dem Ende des ersten und dem Beginn des zweiten Kapitels acht Jahre vergangen sein müssen.

Die Rückgriffe gehen noch weiter zurück: In einer externen Anachronie werden Kindheitseindrücke Pauls wiedergegeben, die veranschaulichen, „[w]ie extreme Individuation mit unmittlerbarem Lebensverlust einhergeht“.⁴⁴³ Anknüpfend an die geradewegs auf Paul wirkenden Lektüreeindrücke schaltet sich eine Passage ein, die das ausschweifende Tempelfest im syrischen Hierapolis zu Ehren der Fruchtbarkeitsgöttin Astarte ausführlich darstellt (BHA, 27–41). Jeder neue Bildbereich scheint assoziativ aus dem Vorangegangenen hervorzugehen.

Überblickt man die Reflexionsschübe bis zu dieser Stelle, ergibt sich zunächst eine immer tiefer führende Stufenfolge von Erinnerungen verschiedener Zeitebenen. Mit dem nachträglich erworbenen Wissen, dass das zweite Kapitel ein Traum ist, ergibt sich die Struktur einer komplexen mehrfachen Schichtung: Zur Tempel-Passage führt die Erzählung über zwei Schwellen; über die des Traumes und über die der geträumten Erinnerung an ein sich in der Phantasie verselbstständigendes Lektüre-Erlebnis. Bei dieser kompositorischen Verschach-

442. Zur Figur der *femme fragile* und insb. zur Weiblichkeitskonstruktion in *Der Tod Georgs* vgl. Elke Surmann: ‚Ein dichtes Gitter dunkler Herzen‘. Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der ‚Anderen‘. Oldenbourg: Igel-Verlag 2002. S. 34–66.

443. Alo Allkemper: ‚Nachwort‘. In: Richard Beer-Hofmann. *Der Tod Georgs*. Hrsg. von Günter Helmes u.a. Paderborn: Igel-Verlag 1994 (= Große Richard Beer-Hofmann Ausgabe Bd. 3). S. 137–152. Hier S. 142.

telung wird die Tempel-Episode – dieser erinnerte, über Lektüre vermittelte imaginierte Tagtraum im Schlaftraum – zum tiefsten Punkt in Pauls Bewusstsein, gleichzeitig Höhepunkt der Demonstration ästhetizistischer Wahrnehmung und Imagination und Kern der Traum-Erzählung. Interpretiert wird diese Passage, die eine orgiastische Ausschweifung beschreibt, vor der Folie von Nietzsches Konzept des Dionysischen, als Moment der Entindividualisierung des Einzelnen in der Menge.⁴⁴⁴

Die unmittelbare Präsenz, die durch die Lektüre für Paul entsteht, wird hervorgehoben: „Nicht wie ein Wissen von Geschehenem empfand er es; es war sein Eigen wie seine Träume, und wie diese, mehr sein wahres Leben, als das, das er lebte“ (BHA, 26). Damit wird die Status-Vertauschung zwischen rein Imaginiertem und der lebensweltlichen Realität akzentuiert. Transportiert wird dabei ebenfalls die Denkweise Pauls, sich die Wirklichkeit durch seine Vorstellung zu erschaffen, wenn es abschließend heißt: „So sah er den Tempel; und nicht den Tempel bloß. Denn allen Dingen von denen er wußte, hatte er Leben gegeben“ (BHA, 41). Auf diese Weise veranschaulicht sich auch anhand dieser Passage Pauls Denkweise, bei der „nur das zu sein legitimiert ist, das durch Sinnlichkeit und Bewußtsein des hypertrophierten Ich ins Leben gesetzt wird“.⁴⁴⁵

Arabeske, Ornament und Tausendundeine Nacht

Paul empfindet eine vielfältige Verkettung mit allen umgebenden Dingen; ein Eindruck, der mit der Metapher des Netzes wiedergegeben wird, das zugleich die Empfindung der Einengung transportiert:

So flocht sich wundervoll und beängstigend ein Netz um ihn, engmaschig und alle Freiheit ihm nehmend. Alles war mit Allem unlösbar verknotet; Gewesenes stand neben ihm aufrecht wie Lebendiges, und er lebte wie in dumpfen menschenüberfüllten Räumen (BHA, 42).

Die Metapher der Verflechtung findet außerdem seine stilistisch-ästhetische Umsetzung in der Erzählung; in dem sich über den gesamten Text erstreckenden Gewebe von nur leicht modifizierten, arabeskenhaften Motiv-Wiederholungen.⁴⁴⁶ Häufig drücken diese Bilder

444.Hank: *Mortifikation und Beschwörung* (1984). S. 133; ausführlich Scherer: *Beer-Hofmann* (1993). S. 377–383; Hoh: *Todeserfahrungen* (2006). S. 100, 101;.

445.Allkemper: „Nachwort“. In: *BHA 3* (1994). S. 142.

446.Jens Malte Fischer hat eine quantitative Erhebung vorgenommen und ist dabei auf „die Zahl von 70 mindestens einmal wiederholten Motiven, sprachlichen Wendungen etc.“ gekommen. Fischer: *Fin de siècle*

ihrerseits das Prinzip der Verflechtung aus, so „der Schatten des Fensterkreuzes“ (BHA, 15; 49; 63; 114), der „weidengeflochtenen Lehnstuhl“ (BHA, 8; 15; 52; 106) und vor allem das Bild der Wurzeln, „die weitverästelt tief sich in die Erde bohrten“ (BHA, 42; 49; 57). Nach Rainer Hank liegt „[d]ie syntaktische, formale Logik des Ornaments [...] als poetisches Prinzip [...] zugrunde“.⁴⁴⁷ In großer Variantenvielfalt wird dadurch immer wieder die Weltanschauung ausgedrückt, alles sei schicksalhaft miteinander verwoben.

Mehrmals wird ein intertextueller Bezug zu *Tausendundeine Nacht* hergestellt als „das einzige, das er zu lesen vermochte“ (BHA, 18). Mit diesem dezidierten Verweis auf die morgenländische Geschichtensammlung wird eine im Kreis der Jung-Wiener bestehende Lektürevorliebe aufgegriffen. Hofmannsthals Einleitung zur deutschen Ausgabe ist Zeugnis für die Faszination unter den Zeitgenossen, wenn er über die prägende Lektüre schreibt:

Wir hatten dieses Buch in den Händen, da wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren, und meinten weit zu sein von der Kinderzeit, nahmen wir es wieder in die Hand, und wieder hielt es uns, wie sehr hielt es uns wieder! [...] [W]ie die lebendigen Zeichen dieser Schicksale verschlungen ineinanderspielten, tat sich in unserem Inneren ein Abgrund von Gestalten und Ahnungen, von Sehnsucht und Wollust auf. Nun sind wir Männer, und dieses Buch kommt und zum dritten Male entgegen, und nun sollen wirs erst wirklich besitzen.⁴⁴⁸

Ebenso wie Hofmannsthal bei dieser Sammlung, die er als „Gewebe“⁴⁴⁹ bezeichnet, auf das Prinzip der Verflechtung eingeht, wird in *Der Tod Georgs* die ornamentale Verwicklung als charakteristisch für die Geschichten aus *Tausendundeine Nacht* hervorgehoben.⁴⁵⁰ Die Sammlung *Tausendundeine Nacht* wird dreifach in der Erzählung sowohl innerhalb als auch außerhalb des Traumkapitels erwähnt, wobei ein deutlicher inhaltlicher Verweis zwischen der Geschichte der 72. Nacht und dem geträumten Schicksal von der sterbenden Lebensgefährtin Pauls hergestellt wird (BHA, 54–56).⁴⁵¹ Indem *Tausendundeine Nacht* damit selbst zum Teil

(1978). S. 200.

447.Hank: *Mortifikation und Beschwörung* (1984). S. 226.

448.Hugo von Hofmannsthal: „Tausendundeine Nacht“. In: *Reden und Aufsätze I. 1891–1913*. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: Fischer 1979 (= *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*). S. 362–369. Hier S. 362.

449.Ebd., S. 365.

450.„In gewundenen labyrinthischen Wegen lief ihr Leben, mit dem Anderer seltsam verkettet. Was einem Irrweg glich, führte ans Ziel; was sich planlos launenhaft zu winden schien, fügte sich in weise entworfene vielverschlungene Formen, wie die künstlich erdachten, goldgewirkten Arabesken auf der weißen Seide der Gebetsvorhänge“ (BHA, 18, 19).

451.Expliciter Verweis durch das Zitat: „Mit der ganzen Last der Sehnsucht hast Du mich beladen, und ich trage kaum meine Gewande“ (BHA, 55, 56).

des Motivgeflechts wird, ist das Prinzip der Verflechtung in potenziert Form dargestellt. Dadurch, dass die Motiv-Arabesken gleichermaßen in der Realitäts- wie in der Traumsphäre Verwendung finden, die sprachlichen Versatzstücke also unterschiedslos in allen Bewusstseinszuständen vorkommen, bewirkt dies eine Verschleierung und Einebnung der verschiedenen mentalen Zustände. Nach Kawalec veranschauliche dies „die Unfähigkeit des Subjekts, verschiedene Wahrnehmungsbereiche auseinanderzuhalten“.⁴⁵² Dieser Aspekt ist durchaus mit Ernst Machs empiriokritizistischer Theorie „von der prinzipiellen Gleichwertigkeit aller Erfahrungsbereiche“ übereinzubringen.⁴⁵³ Darüber hinaus wird über diese verbindungs-knüpfernden ornamentalen Gestaltungselemente ein Bezugssystem suggeriert, das „die Sehnsucht Pauls nach Zusammenhang“⁴⁵⁴ ausdrücke, die im Verständnis vieler Interpreten jedoch eine negative Kehrseite besitzt, da „der sich mit Wiederholungen, Leitmotiven, Analogien vollsaugende Text in die Tiefe gezogen zu werden [droht] wie ein Schwimmer von seinen nassen Kleidern“, und da der „Eindruck [...] größter Künstlichkeit, ja Manieriertheit“ entstehe.⁴⁵⁵ Analog dazu sieht Hank durch diese Gewebe-Überlagerung eine Auflösung der inhaltlichen Bedeutung.⁴⁵⁶ Dieses System wiederkehrender Motive besitzt außerdem die Funktion, „die bei der Entstehung von assoziativen Denk- und Vorstellungsverknüpfungen wirkenden psychischen Mechanismen im Text detailliert“⁴⁵⁷ darzustellen: Die Erinnerung an den Traum wird schließlich zunächst durch die Wiederkehr besagter Bildmotive eingeleitet.

Erzählperspektive

Anknüpfend an den Erzählmodus des ersten Kapitels wird im zweiten Kapitel die interne Fokalisierung fortgeführt, in der Erzählhaltung besteht somit kein erkennbarer Unterschied zum Geträumtem: Das Geschehen wird vom heterodiegetischen Erzähler aus der perzeptiven, räumlichen und ideologischen Wahrnehmungsperspektive Pauls erzählt. Paetzke bezeichnet

452. Urszula Kawalec: Das Weltbild im Werk von Richard Beer-Hofmann. Stuttgart: Heinz 2005 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 411). S. 102.

453. Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler 1998. S. 125.

454. Hank: Mortifikation und Beschwörung (1984). S. 227.

455. Fischer: Fin de siècle (1978). S. 200.

456. Hank: Mortifikation und Beschwörung (1984). S. 229.

457. Olaf Schwarz: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900. Kiel: Ludwig 2001. S. 158.

den Text als einen der „ersten konsequent personal perspektivierten Text[e] im deutschen Sprachraum“.⁴⁵⁸ Im Wechsel zwischen der Hier-Jetzt-Situation des Traumes und den deutlich überwiegenden Erinnerungs- und Reflexionspassagen fügen sich Erzählerbericht, Gedanken- bzw. Erinnerungsbericht, Bewusstseinsbericht und erlebte Rede bruchlos zusammen.

Wenn Geschehen aus großer zeitlicher Distanz geschildert wird, dominiert die summarische Erzählweise im narrativen Modus. Mit diesen exkursorischen Episoden wird die *in medias res* eingesetzte Handlung nachträglich mit den nötigen Informationen unterfüttert, daneben werden Grundaussagen zu Pauls Persönlichkeitsstruktur indirekt geliefert. Die Konsequenz dabei ist, dass die Analepsen stark dominieren und die Hier-Jetzt-Ebene des Traumes und damit die Unmittelbarkeit deutlich in den Hintergrund rücken. Wahrnehmung und Empfindung werden stets gefiltert durch Erinnerung, Reflexion oder Lektüre. Auch die intensiv nachgezeichnete Tempel-Episode, die mit detaillierten Beschreibungen sowie akustischen und olfaktorischen Sinneseindrücken eine besonders lebendige Präsenz erlangt, ist kein unmittelbares Traumerlebnis, sondern die Erinnerung an eine durch Lektüre angeregte Tagesphantasie im Traum. Bei dieser imaginierten Szenerie bleibt die Erzählerposition seltsam undefiniert, oder „ich-los“;⁴⁵⁹ gleichsam, als eröffne der Imaginationsraum Pauls eine nullfokalisierte Erzähldimension.

Daneben enthalten die Traumkapitel kurze Passagen, die die perzeptive Perspektive Pauls überschreiten, da beispielsweise Empfindungen seiner Lebensgefährtin benannt werden (BHA, 43). Vereinzelt wird angedeutet, Paul verfüge über mehr Einblick in ihre Innenwelt, als die namenlose junge Frau selbst.⁴⁶⁰ Mit dieser punktuellen Perspektivüberschreitung im Traum drückt sich die vereinnahmende Haltung und psychische Übergriffigkeit Pauls aus: „Aber je mehr er ihr nahm, desto mehr ward sie sein. Leer und haltlos sank sie ihm zu [...]“ (BHA, 23).⁴⁶¹

458.Paetzke: Wiener Moderne (1992). S. 74.

459.Hank: Mortifikation und Beschwörung (1984). S. 121.

460.„Von den Bildern von Frauen, deren große Schönheit fast quälende Unruhe gab, war unbewußt auf ihre Lippen das fremde Lächeln Jener geglitten. Sie ahnte auch nicht, daß eine vorher nicht gekannte Sehnsucht nach ernstem feierlichem Insichsinnen ihr von Bildern kam, auf denen blaugrün dämmerndes Wipfellaub, im feuchten Winde rauschend, über den Bach sich neigte [...]“ (BHA, 24).

461.Der Verlust des Eigenlebens der Frau ist am anschaulichsten in der Passage illustriert, in der beschrieben wird, wie sich hinter ihrer Gestalt ein Wiesenhang „steil wie eine Wand hinter ihr emporstieg“, sodass sich ihr eigenes Bild „von den Blüten und Stengelgewirr der narzissenübersäten Tapete hob“ (BHA, 21, 22), sie also aus

Zum Zeitpunkt des Erzählens besteht eine Distanz zur Vergangenheitsebene der imaginierten Erinnerungen im Traum: Pauls Traum-Ich wird zum Erzähler eines Traumbewusstseins, das das Hier und Jetzt verlässt und stattdessen in summarischer Form rein imaginierte Bewusstseinsvorgänge Revue passieren lässt und daraus eine fiktive Vorgeschichte konstruiert, mit dem Effekt einer Pseudo-Erzählung. Aus dieser Form der erzählerischen Präsentation ergibt sich die stark divergierende Proportionierung von drei Zeitebenen. Dazu gehört die tatsächlich vergangene, die verträumte Zeit, die im eklatanten Kontrast zum im Traum abgehandelten Zeitumfang steht. Nach dem Erwachen wird Paul beim Blick auf die Uhr selbst auf die frappierende Diskrepanz aufmerksam: „Dreiviertel eins vorbei. Er erschrak; das war ja nicht möglich! Vierteleins hatte er noch vor dem Einschlafen schlagen gehört [...]“ (BHA, 63). Während der Traum also eine halbe Stunde dauerte, wurden im Traum weitaus größere Zeiträume abgehandelt, rechnet man die Erinnerungsepisoden hinzu, die acht Jahre umfassen. Dementsprechend ist auch die Erzählzeit relativ umfangreich. Auf der Gegenwartsebene des Traumes vergeht etwa eine Stunde, in der lediglich der semantisch besetzte Weg Pauls durch das Haus nachgezeichnet wird: Aus dem Zimmer aus der oberen Etage gelangt er zum Treppenabsatz, wo er für eine ausgedehnte Reflexions- und Erinnerungsepisode pausiert, bis zum kühlen, fast kellerartigen Raum der Kranken.

Erwachen und Bewertung des Traumes

Erst gegen Ende des Kapitels verlagert sich das Geschehen auf die Gegenwart des Traumes. Zum ersten Mal findet eine Aktion statt, sodass sich nun der Fokus auf die Unmittelbarkeit des Traumes verlagert: Nachdem plötzlich am Fenster des Krankenzimmers das Schreien und Lachen von Kindern vernehmlich wird, entsteht ein Aufruhr, woraufhin die Kranke einen tödlichen Anfall erleidet. Mehrere einfache sowie doppelte Gedankenstriche in Kombination mit Satzeinschüben und syntaktischen Brüchen zeigen die Gespanntheit der Situation an. Registriert wird außerdem im Wechsel zwischen Erzählerbericht und erlebter Rede eine stark eingeschränkte Handlungsfähigkeit Pauls: „Er wollte zu ihr hin, aber er konnte nicht vom Boden weg; die Wärterin wollte er anrufen – warum stand sie denn untätig da – aber seine

der Dreidimensionalität einer facettenreichen Persönlichkeit zur entkörperlichten Projektionsfläche für Pauls Empfindungen wird. Zu dieser Textstelle ausführlich Rainer Hank: *Mortifikation und Beschwörung* (1984). S. 103, 104.

Stimme erstickte in seiner Kehle. Nur hinsehen mußte er“ (BHA, 62). Der Tod der *femme fragile* fällt mit dem Ende des Traumes zusammen. Der Moment des Erwachens ist mit drei aufeinanderfolgenden Gedankenstrichen im Satzbild markiert:

Ihr Oberkörper glitt über den Bettrand, und, überfallen von Haaren, schlug ihr Kopf dumpf auf dem Boden auf. Paul schrie auf, aber er hörte seine Stimme nicht, sie erstickte in ihm; und nochmals schrie er, und nun fühlte er daß etwas riß. Seine eigene Stimme stieg gellend auf – – – und er war wach. Schweratmend saß er in seinem Bett aufrecht (BHA, 62).

Mit dem zweiten Versuch des Aufschreiens wird das Erwachen herbeigeführt, wobei der Wechsel zwischen den Bewusstseinsphären als „Riß“, als Abbrechen einer Verbindung, beschrieben wird. Für den Rezipienten bedeutet dies einen Überraschungseffekt, da erst in diesem Moment das gesamte Geschehen des zweiten Kapitels als Traum enttarnt ist und somit rückwirkend umgedeutet werden muss.⁴⁶² Da Figur und Leser über den gleichen Wissensstand verfügen, findet auch für die Figur nach dem Traumende eine Phase der Neuorientierung statt. Dieser Prozess wird sprachlich mit rhetorischen Fragen und Exklamationen gestaltet. So sehr der Traum mit der Vergangenheit beschäftigt war, so ist der Moment des Erwachens mit größter Präsenz gestaltet; so geordnet und im stilistisch ruhigen Satzfluss der Traum wiedergegeben wurde, so stockend zeigt sich nun der Bewusstseinsablauf bei dem Versuch Pauls, sich des Traumes zu erinnern.⁴⁶³ Nachdem er den Trauminhalt im Wesentlichen erfasst hat, zeigt sich Paul bewegt über die Intensität der Gefühle gegenüber der Frau. Es ist dies der Moment elementarer Verunsicherung über die Gewissheit während des Träumens, etwas Reales zu erleben, was sich im Nachhinein als reine Imagination im Schlaf herausstellt.

Dieser stockende Prozess setzt sich fort bei der stückweisen Rekonstruktion des Vorabends, wiedergegeben als erlebte Gedankenrede in Form eines Frage-Antwort-Spiels im Selbstgespräch.⁴⁶⁴ Dieser Abschnitt fungiert auch im Hinblick auf den Leser als eine Hilfe-

462. Dieses Gestaltungselement stellte für Arthur Schnitzler ein Defizit dar: „Nicht überall scheint es mir geglückt, dass gegenwärtiges und erinnertes sich gegeneinander abhebt, wie es soll; dass man das Bedürfnis hat, das Buch wieder zu lesen ist ja sehr schön; aber dass man es entschieden 2-3 Mal lesen *muss*, ist vielleicht ein Fehler.“ Brief von Schnitzler an Richard-Beer Hoffmann vom 2. März 1900. In: Konstanze Fliedl (Hrsg.): Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891–1931. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1992. S. 144.

463. „Er starrte auf den Schatten des Fensterkreuzes; an was erinnerte ihn der nur? Er dachte angestrengt nach – – – jetzt hatte er es – – nein, jetzt war es wieder weit weg von ihm und schien immer tiefer zu versinken“ (BHA, 63).

stellung, um das nun umgedeutete Geschehen richtig einzuordnen und fiktionsintern Reales und Geträumtes neu zu sortieren. Nachdem sich Paul langsam wieder in der Realität zurechtfindet, endet das zweite Kapitel mit den beschwichtigenden Worten: „Das war ja nur ein Traum gewesen; und der war zu Ende; jetzt war er ja wach – ganz wach. – – Er schlief“ (BHA, 66). Erneut fällt das Kapitelende mit dem Einschlafen zusammen. Damit wird Pauls Gewissheit, wieder fest in der Realität verankert zu sein, durch die Erzähleranmerkung beinahe ironisch widerlegt; der Leser wird mit seinem Vorwissen nun Zweifel an dem Realitätsstatus des nun folgenden dritten Kapitels hegen. Die Verunsicherung über den Status des Erzählten wird somit zum Teil der Textstrategie.

Den äußerlichen Rahmen des dritten Kapitels bildet eine Zugfahrt. Es stellt sich für den Leser heraus, dass Georg in der Nacht des Traumes – quasi „in der temporalen Nullposition zwischen dem zweiten und dritten Kapitel“⁴⁶⁵ – gestorben ist und Paul nun dessen Leichnam in die Heimat überführen lässt. Erneut folgen Retrospektiven, die das Geschehen der vorhergehenden zwei Tage seit dem Besuch Georgs und dem Tod in der darauffolgenden Nacht Revue passieren lassen. Dominierende Themen der gedanklichen Exkursionen sind Kindheit, Alter und Tod. Im Fluss der Assoziationen und Motivarabesken wird eine weitere prägende Lektüreerfahrung eingeflochten, „[v]on den beiden Jünglingen aus Argos“ (BHA, 103), denen mit göttlichem Segen ein frühes Lebensende beschieden worden ist.⁴⁶⁶ Der frühe und reine Tod wird dadurch zum Idealbild verklärt. Durch diese Elemente wird der Erzählfaden vom Traumkapitel wieder aufgegriffen: Das Traumkapitel schloss mit dem Tod der Frau; nun wird diese Begebenheit mit der Überführung des Leichnams fortgesetzt – jedoch nicht im Traum, sondern in der fiktionsinternen Realität. Während im Traumkapitel ausführlich der Verfallsprozess der Frau thematisiert wurde, ist der titelgebende Tod Georgs ausgeblendet.

464. „Was war denn geschehen? Also: Er war am Abend den Fluß entlang gegangen — ja — aber vorher? — Vorher hatte er lange mit Georg geplaudert und war dann müde allein am Fenster gesessen. — Aber warum war er denn nur noch hinuntergegangen? — Ja — so war‘ s: Der Doktor hatte ihn von der Straße her angerufen und mit ihm gesprochen; das hatte ihm den Schlaf vertrieben, und er war dann noch allein unten den Fluß entlang gegangen. Und dann? — Dann hatte er sich schlafen gelegt und hatte lebhaft geträumt — und jetzt war er wach — das war Alles“ (BHA, 64).

465. Hoh: Todeserfahrungen (2006). S. 53.

466. Ursprünglich war für den Text der Titel *Der Götterliebbling* vorgesehen. Vgl. dazu Scherer: Beer-Hofmann (1993). S. 39 und Fußnote 46.

Erkenntnis durch den Traum

Analog zum Übergang vom ersten ins zweite Kapitel wirkt es zu Beginn des vierten Kapitels, als schließe sich das Geschehen bruchlos an die Reise Pauls an, da er an „der Endstation der Pferdebahn“ angelangt ist. Doch wie schon im zweiten Kapitel wird aufgrund äußerer Umstände – „Die Abende waren jetzt kalt“ (BHA, 105) – deutlich, dass ein längerer Zeitraum vergangen sein muss. Beim Gang durch den Schlosspark von Schönbrunn wird das Najadenbassin am östlichen Schnittpunkt der Alleesterne genau beschrieben:⁴⁶⁷ Der Anblick einer Frau löst die Erinnerung an den Traum aus: Zahlreiche bekannte Motive werden erneut aufgerufen, sodass Paul zunächst das Gefühl hat, ein Déjà-vu zu erleben (BHA, 113). Der Moment, in dem er sich plötzlich wieder an den Traum erinnert, ist eine sprachlich variierte Wiederholung der Textsequenz nach dem Erwachen: Die Erinnerung wird wie ein mehrmaliges Heran- und Zurückrollen einer Welle beschrieben (zuerst BHA, 63, hier BHA, 114), dann ist Paul der Traum wieder vollkommen präsent. Es setzt sich nun ein Erkenntnisprozess in Gang, in dem das Zwei-Welten-Erlebnis des Traumes eine entscheidende Rolle einnimmt.

Paul empfindet einen scharfen Kontrast zwischen Traum und realem Leben: „ein ganzes Leben lag dort, reicher als das, das er lebte, und erfüllt von unendlich vielem“ (BHA, 115). Der Traum wird für Paul zu einem zweiten,⁴⁶⁸ deutlich aufgewertetem Leben, das „[n]icht unterjocht [ist] von Zeit und Raum, freier als das Leben der Tage [...]; und reicher und süßer und grausamer und mit prunkenderer Macht als das Leben [...]“ (BHA, 130). Dagegen verblasst die Sphäre des Realen: „Fremd und sie nie erfassend, war er in die Welt geworfen in der er im Wachen lebte“ (BHA, 115).

Direkt nach dem Erwachen bewundert Paul noch das Imaginationsvermögen des Träumens, das er mit dem kreativen Schöpfungsprozess des Dichtens vergleicht: „Wie sonderbar doch der Traum dichtete!“ (BHA, 64). Nun betont Paul das Weltschöpfungspotential des Träumens, das Paul eine gottgleiche Omnipotenz empfinden lässt:

Aber aus ihm geboren, war die Welt in der er träumte; von ihm gesteckt, waren die Grenzen ihrer

467.(BHA, 112) Für J. M. Fischer sind die „Gärten und Parks, die Beer-Hofmann entwirft, mit ihren Seen und Teichen als Mittelpunkt, [...] Gleichnisse für den Rückzug des ästhetischen Ich in einen Innenraum, die Insel, auf der die narzißtische Existenz des Ästheten, wie Paul ihn verkörpert, Muße zur Selbstbespiegelung [...] findet [...]“: Fischer: *Fin de siècle* (1978). S. 202.

468.„Und über dem Leben seiner Tage war ein zweites – das seiner Nächte – gewölbt“ (BHA, 111).

Himmel und ihrer Erden. Allwissend war er in ihr, und Alles wußte von ihm (BHA, 115).

Dieses Gefühl der Kontrolle über die Welt bezieht sich bei Paul ebenso auf seinen Umgang mit der Wirklichkeit im Wachen:

wenn er [...] die Augen schloß, fühlte er seine Macht. [...] [Er] schuf [...] mit dem Senken seiner Lider tiefes Dunkel um sich, und zerstörte eine Welt, die er mit jedem Augenaufschlag von Neuem sich erschuf (BHA, 89, 90).

Paul empfindet die Traumwelt als selbsterschaffenen Kosmos, der nach selbstgesetzten Maßstäben existiert. Darin verdeutlicht sich „eine offenbar um 1900 allgemein herrschende Problematik von ‚Ich‘ und ‚Welt‘ und ein damit einhergehendes Bedürfnis nach Möglichkeiten einer Rückgewinnung subjektiver Kontrolle“,⁴⁶⁹ wie Olaf Schwarz betont. Die Wahrnehmung der gottgleichen Allwissenheit im Traum korrespondiert erzähltechnisch mit der Gestaltung der perzeptiven Perspektive Pauls, die wiederum frei über den Bewusstseinsraum verfügt, was sich insbesondere in der Gestaltung der Retrospektiven zeigt und in der Tendenz zur Nullfokalisierung. Auf diese Weise verwirklicht sich der Anspruch des Subjekts, aus sich selbst eine Welt zu erschaffen und zugleich zu beherrschen.⁴⁷⁰

Nach dem Erwachen hatte Paul außerdem die Anreicherung des Traumes mit lauter Bedeutungsvollem hervorgehoben (BHA, 65). Die Intensität der Traumeindrücke begleiten Paul nun über die erste Erinnerung nach dem Erwachen hinaus. Durch diesen *Flashback*, in dem der Traum erneut geballte Präsenz erlangt, hinterfragt der Ästhet Paul seine bisherige Wahrnehmungsweise: „in *Allem* hatte er nur *sich* gesucht und *sich* nur in *Allem* gefunden. *Sein* Schicksal allein erfüllte sich wirklich, und was sonst geschah, geschah weit von ihm weggerückt, wie auf Bühnen, Gespieltes, das, wenn es von Andern erzählte, nur von ihm zu reden schien [...]“ (BHA, 124, Hervorhebg. i. Orig.). Damit ist der bekannte Topos vom *Traum ein Leben*, wie ihn Grillparzer in seinem Drama gestaltete, und dem Leben als *theatrum mundi* aufgerufen. Die Einstellung, dass das Leben für den Ästheteten nur wie ein Theaterspiel erscheint, wird im Rahmen des Erkenntnisprozesses problematisiert. Der Topos fügt sich hier in einen neuen, unmittelbar im Krisenbewusstsein der Zeit verankerten

469.Olaf Schwarz: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900. Kiel: Ludwig 2001. S. 182.

470.Ebd., S. 185.

Zusammenhang zu einer ästhetizistischen, rein subjektiven Weltkonstruktion.

Die Erinnerung an den Traum unterstützt nun einen Bewusstseinswandel: Als Ursache für die zunehmende Entkräftung und den Tod der Frau erkennt Paul nun seine solipsistische Lebensweise, die den umgebenden Individuen ihre Selbstständigkeit abspricht. Die Liebe im Traum ist „egozentrisch-ästhetisch projiziert nicht lebensfähig“.⁴⁷¹ Auch der Traum, als selbstgeschaffener Kosmos, steht für das Prinzip der reinen Selbstbezogenheit. Nun gelingt es ihm, „aus seiner quälenden Isolation, seinem ‚Ich-Käfig‘, auszubrechen und dadurch sein metaphorisches ‚Nicht-Leben‘ zu überwinden“.⁴⁷² Der Zirkel des Um-sich-selbst-Kreisens löst sich nun auf durch die Konfrontation mit dem absolut Unvorstellbaren: dem Tod. Das „Verfahren der ästhetischen Anverwandlung der Dinge“⁴⁷³ muss beim Umgang mit dem Tod scheitern. Ästhetizistische Wahrnehmungsweise und Traum hängen in diesem textuellen Konzept zusammen: So geht die „Überwindung des Ästhetizismus“ zum Schluss mit der „Überwindung des Traumbewußtseins des Ästheten“ einher, wie es in den ersten beiden Kapiteln vorgeführt wurde.⁴⁷⁴ Das recht unvermittelt wirkende Ergebnis der Kritik an der bisherigen Existenz ist die Hinwendung zu den religiösen Wurzeln; die Eingliederung in den Traditions- und Überlieferungszusammenhang des Judentums.

Auf der discours-Ebene wird der Bewusstseinswandel durch eine veränderte erzählerische Vermittlungsfunktion unterstützt: Dominierte bis zum vierten Kapitel die interne Fokalisierung, wechselt die Darstellung nun vornehmlich in den Modus des Erzählerberichts.

Zusammenfassung

Das zweite Kapitel in *Der Tod Georgs* ist offensichtlich nicht in einer mimetisch authentischen Nachbildung des Traumhaften gestaltet. Eine Nachahmung der spezifischen Erlebnisform des Traumbewusstseins ist nur in wenigen Aspekten erkennbar – es scheint zur Textstrategie zu gehören, diese Episode voller Erinnerungen und Reflexionen fiktionsintern real erscheinen zu lassen, sowohl für den Leser als auch für die Figur. Die Gestaltung des

471. Allkemper: „Nachwort“. In: BHA 3 (1994). S. 142.

472. Hoh: Todeserfahrungen (2006). S. 65.

473. Scherer: Beer-Hofmann (1993). S. 213.

474. Ebd. S. 204.

Traumbewusstseins Pauls widerspricht daher sämtlichen Erfahrungswerten sowie heute wissenschaftlich bekannten Bedingungen des Träumens. An erster Stelle zu nennen ist dabei Pauls Fähigkeit zu ausführlicher Reflexion. Da der präfrontale Cortex während des Träumens weitestgehend inaktiv ist, ist es fast unmöglich, eine logische Handlungsfolge herzustellen. Paul ist im Traum jedoch dazu in der Lage, komplexe imaginierte Erinnerungen mit sämtlichen präzisen Details auf unterschiedlichen, aufeinander aufbauenden Zeitebenen zu rekonstruieren. Damit bleibt gleichzeitig ein weiteres empirisches Faktum unberücksichtigt: Tatsächlich speisen sich zwar Träume oftmals aus Bildern des Gedächtnisses – jedoch ist es während des Träumens nicht möglich, diese als Erinnerung zu identifizieren. In Träumen erscheinen Hervorbringungen der Innenwelt sofort als unmittelbar real – im *Tod Georgs* hingegen bringt Pauls Traum seinerseits fingierte Erinnerungen hervor, es schaltet sich eine Reflexionsstufe dazwischen. In der Empirie sind Träume dadurch gekennzeichnet, alles als Erlebnis im Hier und Jetzt wahrzunehmen. Doch diese Ebene spielt in Richard Beer-Hofmanns Traumkapitel eine weitgehend untergeordnete Rolle, erst ganz zum Schluss spielt sich die Handlung in der Gegenwart des Traumes ab. Paul scheint die Gestaltung seines eigenen Traumes zu beherrschen und zu lenken. Der Traum entspricht weitestgehend der Logik des Wachbewusstseins.

Trotz dieses Eindrucks der Kontrolle im Traum vermag es Paul im Traum nicht zu erkennen, dass er sich in seiner selbstgeschaffenen Imaginationswelt des Träumens befindet. Ihm fehlt die Möglichkeit, seinen Zustand kritisch auf ein Differenzkriterium zu hinterfragen. Zu diesem Befund lassen sich weitere hinzufügen, die als traumtypisch gelten können, etwa das Gefühl der Handlungsunfähig- und Sprachlosigkeit am Ende des Traumes. Nach dem Erwachen wird die Elusivität, die Verflüchtigung der Traumerinnerung, thematisiert.⁴⁷⁵ Daneben wurde in der Gestaltung auch der Kontrast zwischen der Menge des Traum inhalts und der nur geringfügigen vergangenen Zeit auf der Ebene der fiktionalen Realität beachtet.

Die zeitliche Nähe zum Erscheinen der *Traumdeutung* hat vor dem Hintergrund der langen Traumpassage in Beer-Hofmanns Werk zu Bezugnahmen auf Freuds innovative psycho-

475. „Jetzt schon schien Alles zu verblassen, und er mußte ein wenig nachdenken, wenn er sich an das Zimmer erinnern wollte, in dem er im Traum gewesen, bevor er hinab in das Krankenzimmer ging“ (BHA, 64).

analytische Vermessung der Traumhalte geführt.⁴⁷⁶ Die Belege für diese Position fallen jedoch notwendigerweise sehr vage aus, da Beer-Hofmann das Werk nicht kannte und keine Berührungspunkte mit der Entstehung der Psychoanalyse hatte – das einzige Verbindungsglied zu diesem neuen theoretischen Feld bestand in der Person Arthur Schnitzlers, mit dem Beer-Hofmann freundschaftlich verbunden war. Die Forschungsmeinung, die eine Übereinstimmung mit Freuds Ansichten erkennen will,⁴⁷⁷ kann daher nicht gestützt werden. Der Traum fungiert vielmehr auf einer übergeordneten, abstrakteren Ebene als wesentliches Instrument im Rahmen des Erkenntnisprozesses.

Nicht anders als der Traum wird in den ersten Kapiteln das Wachen als assoziatives Kontinuum psychischer Hervorbringungen gestaltet. Da konsequent die perzeptive Perspektive Pauls übernommen wird, sind jegliche Differenzen zwischen den Bewusstseinsniveaus nivelliert. Die Zweiweltenerfahrung ist für den Wandlungsprozess konstitutiv, da die im Traum erlebte Intensität der Emotionen zu einer tiefen Verunsicherung Pauls führt. Die Herkunft der Traumbilder ist mit Freuds Theorem einer verschlüsselten Wunscherfüllung nicht zu vereinbaren.⁴⁷⁸ Der Traum scheint sich nicht aus der Psyche Pauls zu speisen, sondern präsentiert sich bei Richard Beer-Hofmann als rätselhaft-imaginäres Gebilde unbestimmten Ursprungs, mit der Funktion, den Ästhetiker nachdrücklich auf die Grenzen seines Herrschaftsgebietes zu stoßen. Ergebnis des Erkenntnisprozesses ist im vierten Kapitel nach dem *Flashback* des Traumes das Ausbrechen aus dem Muster der permanenten ästhetizistischen Selbstumkreisung und ein revidiertes Verständnis von Wirklichkeit.

476. Erich von Kahler sah im Traumkapitel die erste klare Beschreibung des psychoanalytischen Vorgangs verwirklicht, da sich im Traum „seelische Entwicklungen anzeigen, die im wachen Bewußtsein noch blockiert sind“. Erich von Kahler: „Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘ [1984]“. In: Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren. Hrsg. von Sören Eberhardt u. Charis Goer. Paderborn: Igel-Verlag 1996. S. 69–81. Hier S. 73.

477. So auch Scherer: Beer-Hofmann (1993). S. 362.

478. Die Übernahme von Eindrücken des Vortages und der Rückbezug auf die Kindheit reichen in dieser Allgemeinheit für eine Identifikation nicht aus.

3 Träume im Werk Hugo von Hofmannsthals

3.1 Unentschiedenes, Unaufgelöstes, Uneindeutiges – Traumerleben bei Hofmannsthal

Die Auseinandersetzung mit Träumen und einem traumhaftem Lebensgefühl gestaltet sich in Hofmannsthals Werk auf überaus vielschichtige Weise. Häufig geht es um die Traumhaftigkeit des Daseins, um die Ununterscheidbarkeiten zwischen Traum und Realität. In Hofmannsthals Texten werden Träume thematisiert und erzählt, doch sein Werk weist nur wenige konkrete Schilderungen unmittelbaren Traumerlebens auf. Dabei sticht die fiktionale Simulation Traumerlebnisses im *Andreas*-Fragment heraus.

In seinen Frühwerken beschäftigen Hofmannsthal noch die Tendenzen von traumverlorener Weltflucht und zersetzender Betrachtung. Aus seinem schriftstellerischen Standpunkt heraus entwickelt er den Anspruch, sich sowohl von rein naturalistischer Nachahmung abzugrenzen als auch von einer ästhetizistischen Künstlichkeit. Gleichwohl umkreist er in seinen Werken die Versuchung dieser weltabgewandten Lebensweise – gerade weil sie dem Zeitgeist, dem Gefühlszustand und den Bedürfnissen seiner Generation so sehr entgegenkommt.

Im gleichen Jahr, in dem Hofmannsthal in seinem berühmten *Gabriele D'Annunzio*-Aufsatz die berühmte Zeitdiagnose vom „psychologischen Graswachsenhören“ stellt, thematisiert er die Spannungen, die sich aus dem Konflikt zwischen dem Rückzug in Ästhetizismus oder Traumverlorenheit und dem Bedürfnis nach aktiver Teilhabe am Leben ergeben, im lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893), in dem die Figur des Claudio in einer hermetisch abgeschlossenen Kunstwelt verharrt. Das Für und Wider beider Positionen wird bereits in *Der Tod des Tizian* (1892) vielschichtig ausgehandelt, wobei dem Traum hier eine wesentliche Funktion zukommt: Tizians Schüler Gianino berichtet von seinem rauschhaften Halbtraumerlebnis, in dem die intensive Wahrnehmung der Lebensenergie der Natur einen starken Eindruck auf ihn ausübt. So vermag dieses Erlebnis im traumähnlichen Zustand ihm die volle Pracht des Lebens zu vermitteln und dadurch auch eine Sehnsucht nach einem authentischen Leben außerhalb der reinen Kunstsphäre zu wecken. Die geschilderten nächtlichen Natureindrücke erinnern mit dem Glanz des Mondes, den schwirrenden Bienenvölkern und den duftenden roten Blumen und saftigen Früchten an eine Jean Paulsche Traumvision. Dass dieses wachtraumartige Naturbild Gianinos eine Idee von dem Gesamtzusammenhang des

Lebens zu geben vermag, dass er in diesem Moment der Träumerei den All-Zusammenhang aller Dinge erahnt, verweist wiederum auf die naturphilosophischen Konzepte der Romantik und die Rolle, die der Traum dabei als erkenntnisstiftendes Organ einnimmt. Noch stärker kommt in dem in Terzinen verfassten *Ein Traum von großer Magie* die „Vision einer kosmischen Allverbundenheit“⁴⁷⁹ zur Geltung.

Der Geiger vom Traunsee (1889), der früheste, noch in seiner Gymnasialzeit entstandene Prosatext Hofmannsthals mit dem Untertitel *Eine Vision zum St. Magdalenenstag*,⁴⁸⁰ ist eine Traumdarstellung in Form einer Ich-Erzählung. In dieser kurzen Erzählung wird das Träumer-Ich in einem Zustand der absoluten Entrücktheit präsentiert. Der Traum steht nur für sich selbst, verweist auf keinen übergeordneten Weltzusammenhang. Der Text verarbeitet offenbar literarische Traditionen und Vorbilder der Traumgestaltung; hier erprobt Hofmannsthal erstmals sein Repertoire zur Schilderung einer Traumwelt:

Der Protagonist dieser kurzen autodiegetischen Erzählung mit fixierter interner Fokalisierung versucht, ein Sonett Nikolaus Lenaus über Magdalena auf verwittertem hölzernen Untergrund zu entschlüsseln. Die Beschreibung von „ungebundenen Tonfluthen“⁴⁸¹ einer Geige wird zum Initialpunkt des Traumes und dessen handlungsstrukturierendes Motiv: Der Geigenton zieht den Protagonisten immer tiefer in die Traumsphäre hinab. Mit einem breiten onomatopoeischen Repertoire⁴⁸² wird die starke Wirkungsmacht der Töne beschrieben und ihre Fähigkeit, im Träumer Emotionen von größter Intensität hervorzurufen. Gleichzeitig wird dadurch der Versuch deutlich, Sprache zu musikalisieren, indem ihre rhythmischen und klanglichen Qualitäten vorgeführt werden.⁴⁸³ Die Stimmung modifiziert sich merklich ins Angstvoll-Bedrohliche. Dabei werden in atmosphärisch reichen Naturschilderungen „Bilder

479. Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993. S. 25.

480. Der St. Magdalenenstag (22. Juli), der Glück und Unglück in einer ambivalenten Mischung zugleich zu verheißen vermag, kommt in mehreren Werken Hofmannsthals vor. Vgl. dazu Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993. S. 40 sowie S. 129–130.

481. Hugo von Hofmannsthal: „Der Geiger vom Traunsee (Eine Vision zum St. Magdalenenstag)“. In: Erzählungen 2. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer 1978 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 29.). S. 9. Im Folgenden zitiert als HKA 29.

482. Die Geigentöne „schmetterten“ (HKA 29, S. 10); waren „klirrend“, oder „brausend“; sie „hallten“, „plauderten“, (ebd., S. 11) „flüsterten“, „knirschten, wühlten und wimmerten“.

483. Hertha Dengler-Bangsgaard sieht darin einen Hinweis auf Hofmannsthals Beschäftigung mit Dichtungstheorien Rimbauds und Verlaines: Hertha Dengler-Bangsgaard: Wirklichkeit als Aufgabe. Eine Untersuchung zu Themen und Motiven in Hugo von Hofmannsthals Erzählprosa. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1983. S. 60, 61.

und Landschaften [...] evoziert, die für verschiedene Epochen, Stile der literarischen Entwicklung [...] stehen und die das Bestreben des jungen Autors nach Positionierung in, zugleich aber auch jenseits der ihm vertrauten Tradition bezeugen“.⁴⁸⁴ So fällt z.B. auch das romantisch besetzte Stichwort der Waldeinsamkeit (HKA 29, 8). Auch die Art der Schilderung der Traumvision ist erkennbar literarischen Traditionen entlehnt. Im Text wird neben Lenau explizit Jean Paul (ebd.) benannt, der große Traumvirtuose, an dessen Stil besonders die Naturschilderungen erinnern und auf den sich vermutlich die Bezeichnung und Gestaltung als „Vision“ bezieht. Auch Helmut Pfotenhauer kommt zu der Annahme, dass Hofmannsthal in dieser „konventionelle[n] literarische[n] Fingerübung“ anknüpft „an die Tradition der Jean Paulschen allegorisierenden Angstvision [...], die aus dem Zweifel und Ich-Verlust ins erlösende Aufwachen mündet“.⁴⁸⁵

Neben der exaltierten emotionalen Verfassung sind die Passivität und die Unfähigkeit des Protagonisten sich zu verbalisieren, daneben Raummodifikationen und der Verlust des Zeitgefühls als Versuche zu deuten, dem Geschehen eine in Ansätzen traumhafte Charakteristik zu verleihen. Beim spannungsgeladenen Unwetter-Szenario am Abgrund der Felswand wechselt zur Steigerung der Unmittelbarkeitswirkung das Tempus mitten im Satz vom Präteritum ins Präsens, was im Kontext dieser retrospektiv angelegten Ich-Erzählung erzähltechnisch etwas eigentümlich wirkt (HKA 29, 11, 12). Dem Sturz in die Tiefe folgt unmittelbar das Erwachen und der Wechsel zurück in die Vergangenheitsform, wobei der Regen eine physiologische Beeinflussung der äußeren Sinne auf das Traumgeschehen plausibel macht: Ein Erklärungsmodell, das seit der aufklärerischen Leibreiztheorie besteht. Dieses Merkmal komplettiert den Eindruck des Rückgriffs auf ältere Vorbilder der Traumgestaltung und auf Traditionen der Traumtheorien. Dieser frühe, von Lektüremustern aufgesogene Stil ist noch weit entfernt von einer eigenen stilistisch-ästhetischen Handschrift zur Traumdarstellung.

Als Konsequenz der literarischen Beschäftigung mit Formen passiver Lebensabgewandtheit

484.Heike Grundmann: ‚Mein Leben zu erleben wie ein Buch‘. Hermeneutik des Erinnerns von Hugo von Hofmannsthal. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 65.

485.Helmut Pfotenhauer: „Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900“. In: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 87–104. Hier S. 103.

ist bei Hofmannsthal wiederholt die Schaffung von fiktionalen Welten der Traumhaftigkeit beobachtet worden.⁴⁸⁶ Insbesondere das vielfach interpretierte *Märchen der 672. Nacht* (1895) ist hierfür immer wieder exemplarisch in Anspruch genommen worden. Der Protagonist, ein junger Kaufmannssohn, führt ein untätiges, völlig abgeschottetes Leben, in dem er die Welt von einem distanzierten Beobachtungsposten aus wahrnimmt. Richard Alewyn sieht in dieser Erzählung Hinweise auf die „Sackgasse des Ästhetentums“.⁴⁸⁷ Alewyn resümiert, der Kaufmannssohn habe „wie im Traum gelebt, in dumpfen Empfindungen, die sich nie zu einem reinen Gefühle klärten, unter verworrenen Antrieben, die sich nie zu bestimmtem Handeln verdichteten“.⁴⁸⁸ Hierin mag auch Hofmannsthal selbst die Parallele zum Protagonisten des *Andreas*-Fragments gesehen haben, als er schrieb: „Andres [sic] ist, wie der Kaufmannssohn: der geometrische O r t fremder Geschicke“.⁴⁸⁹

Im Laufe des *Märchens* wird eine Atmosphäre des Unbestimmten etabliert: Alles bleibt ungewiss und seltsam unaufgelöst. Beim Gang in die Stadt entwickelt sich eine labyrinthische Raumsituation aus kompliziert strukturierten Gängen zwischen Hinterzimmern, Häuserwänden, Treppen, Glashäusern und Hinterhöfen, die einer Traumlogik zu gehorchen scheint. Aus einem Brief, den Arthur Schnitzler dem jüngeren Dichterkollegen im November 1895 schrieb, geht hervor, dass Schnitzler das *Märchen der 672. Nacht* als überaus traumhaft empfand, die Erzählung sogar als Traumdarstellung interpretierte bzw. die Empfehlung gibt, den Protagonist am Ende erwachen statt sterben zu lassen:

Lieber Hugo, eben habe ich den Kaufmannssohn gelesen. [...] [D]ie Geschichte hat nichts von der Wärme und dem Glanz eines Märchens, wohl aber in wunderbarer Weise das *fahle Licht des Traums*, dessen rätselhafte wie verwischte Übergänge und das eigene Gemisch von Deutlichkeit der geringen und Blässe der besondern Dinge, das eben dem Traum zukommt. Sobald ich mir die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum vorstelle, werden sie mir höchst ergreifend. [...] [D]ie Empfindungen des Kaufmannssohnes sind wie im Traum geschildert; die unsägliche Unheimlichkeit, die irgend ein Weg, ein Kindergesicht, eine Tür annehmen kann, wenn man sie träumt, finden kaum im wachen Leben ein Analogon. Ihre tiefere Bedeutung verliert die Geschichte durchaus nicht, wenn der Kaufmannssohn aus

486. Vgl. die frühe Dissertation von Olga Brand, die sich vorrangig mit der Traumhaftigkeit in Hofmannsthals Werk beschäftigt: Olga Brand: *Traum und Wirklichkeit bei Hugo von Hofmannsthal*. Bottrop: Postberg 1932.

487. Richard Alewyn: *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. S. 159.

488. Ebd., S. 149.

489. Hugo von Hofmannsthal: *Andreas*. Der Herzog von Reichstadt, Philipp II. und Don Juan d' Austria. Aus dem Nachlass hrsg. von Manfred Pape. Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. 30). RN 68 / S. 102 (durchnummerierte Notizen des Romanfragments *Andreas*). Im Folgenden zitiert als HKA.

ihr erwacht statt an ihr zu sterben. [...] Sie haben die Geschichte bestimmt als Traum erzählt.⁴⁹⁰

In seinem Brief schildert Schnitzler, er empfinde insbesondere die unklaren Übergänge, einerseits die Betonung des scheinbar Nebensächlichen und andererseits die Marginalisierung des Auffälligen sowie allgemein das Unheimliche als typisch für den Traum. Diese Zeilen geben somit vor allem Aufschluss über Schnitzlers eigene Vorstellungen zu einer traumhaften Gestaltungsweise. Was die Intention Hofmannsthals betrifft, hilft ein Brief an seinen Vater weiter, in dem sich die Gestaltungsabsicht des Traumhaften bestätigt findet. Doch es wird auch deutlich, dass er nicht zwischen Traum- und Märchenhaftigkeit unterscheidet:

[es] kommt einem eben die Märchenhaftigkeit des Alltäglichen zum Bewußtsein, das Absichtlich-Unabsichtliche, das Traumhafte. Das hab' ich einfach ausdrücken wollen und deswegen diese merkwürdige Unbestimmtheit gesucht, durch die man beim oberflächlichen Hinschauen glaubt, Tausendundeine Nacht zu sehen und, genauer betrachtet, wieder versucht wird, es auf den heutigen Tag zu verlegen.⁴⁹¹

Nicht nur der Tod am Ende führt vor Augen, dass gerade das Unentschiedene und Uneindeutige dieses Prosawerks das bestimmende ästhetische Prinzip ist. Es wird dadurch ein Wirklichkeitsentwurf skizziert, mit dem ein Lebensgefühl der Unsicherheit einhergeht.

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen Traum und Realität ist noch expliziter in Hofmannsthals Stoffbearbeitung vom Bergmann von Falun ausgeführt.⁴⁹² Es gilt heute als gesichert, dass Hofmannsthals Version auf E. T. A. Hoffmanns Vorlage beruht.⁴⁹³ Hofmannsthals Version des Falun-Stoffes tritt damit kurz vor der Verbreitung von Freuds bahnbrechenden Thesen zum Traum in einen Dialog mit der Tradition romantischer Traumdarstellung und ruft noch einmal bekannte Topoi des naturphilosophisch interpretierten All-Zusammenhangs hervor. 1899 entstanden, erschien 1900 der 1. Akt von *Das Bergwerk zu Falun*, den übrigen Teil hat der Autor als kompositorisch unvollendet angesehen.

Während in Hoffmanns Erzählung die virtuose und semantisch aufgeladene Beschreibung von Raummetamorphosen hervorsteicht, wird dies in Hofmannsthals dramatischer Bearbei-

490. Brief von Schnitzler an Hofmannsthal vom 26.11.1895. In: Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M.: Fischer 1964. S. 63, 64.

491. Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin: Fischer 1935. S. 170.

492. Damit reiht sich seine dramatische Anverwandlung ein in eine Kette von intertextuellen Bezugnahmen auf diesen Stoff. Vgl. dazu Kap. II.3.2 zu E. T. A. Hoffmanns Bearbeitung des Falun-Stoffes.

493. Siehe z.B. Abschnitt *Zeugnisse* der Kritischen Ausgabe des nachgelassenen *Andreas*-Teils, HKA, S. 261.

tung weitaus reduzierter durch Bühnenverwandlungen umgesetzt:⁴⁹⁴ Der Begegnung mit der Bergkönigin geht Elis' Versinken im Boden voraus. Dabei wird der Bewusstseinszustand, in dem sich Elis während der Bergwerks-Szene befindet, offen gelassen – ein explizites Einschlafen oder Aufwachen auf der Bühne wird nicht dargestellt. Die Gestaltungsweise eröffnet demnach mindestens zwei Verstehensmöglichkeiten, die einander nicht ausschließen: Einerseits kann das Geschehen als Elis' Traum verstanden werden – die Bühnenverwandlung bezöge sich dann auf Elis' Perspektive und seinen Bewusstseinszustand. Andererseits könnte der Vorgang als übernatürliche, rational nicht erklärbare Erscheinung angenommen werden, als ein unergründlicher Vorgang zwischen romantischer Allnatur und Menschenwelt.

Das changierende Spiel mit der Unklarheit der Sphären von Traum und Wachen ist konstitutiv für Hofmannsthal's Fassung und beginnt mit Elis' Nachdenken und seinen Grübeleien, die in der Regieanweisung als Versinken „in ein finsternes Hinträumen“⁴⁹⁵ beschrieben werden. Als sich Elis nach der Bühnenverwandlung im Inneren des Berges wiederfindet, denkt er zunächst, er habe geträumt, liege nun jedoch wach in der Kojen. Beim Auftritt der Bergkönigin meint Elis zu träumen, er sei wach, woraufhin die Bergkönigin erwidert, er träume nicht (HKA 6, 29). Nach einer erneuten Bühnenverwandlung taucht Elis wieder „aus dem Erdboden empor, liegend, mit geschlossenen Augen“ (HKA 6, 37) – was wiederum für die Traumthese spricht.

Als Emil Lorenz zu Beginn des Jahres 1913 in seinem Gastvortrag in der *Wiener Psychoanalytischen Vereinigung* über Hofmannsthal's Neubearbeitung des Stückes und die Verwendung von Motiven des Unbewussten referierte, behaupteten einige Diskutanten, dies sei sicher mit Hofmannsthal's Einblick in die Psychoanalyse zu begründen. Wie sich jedoch Lorenz brieflich von Hofmannsthal selbst bestätigen ließ, waren entsprechende Schriften Freuds zur Entstehungszeit von Hofmannsthal's *Bergwerk* noch gar nicht veröffentlicht. Lorenz gibt an, Hofmannsthal habe ihm seine größte Verwunderung gegenüber solchen Zuschreibungen zum Ausdruck gebracht.⁴⁹⁶ Hofmannsthal war stattdessen bei der Verwendung von Symbolik

494.Grundsätzlich zu den gattungsbedingten Darstellungsunterschieden von Träumen in Kap. IV.1.

495.Hugo von Hofmannsthal: Das Bergwerk zu Falun. In: Dramen 4. Hrsg. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M.: Fischer 1995 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 6). S. 21. Im Folgenden HKA 6.

496.Worbs: Nervenkunst (1983). S. 268. Worbs zitiert aus Emil Lorenz: „Als Freud noch Einlaßscheine ausgab“. In: Forum 3. S. 177–179.

in *Das Bergwerk zu Falun* vorrangig durch den Mythendeuter Johann Jakob Bachofen beeinflusst, wie Worbs ausführt.⁴⁹⁷ Dadurch lassen sich auch solche Querverbindungen erklären wie z.B. die, dass Elis zu Beginn davon spricht, „in die dunkle Erde“ zu wollen, „als kröch [er] in den Mutterleib zurück“ (HKA 6, 23) und sich dann tatsächlich kurze Zeit später „im Inneren des Berges“ (HKA 6, 28) in einer Höhle befindet – einem Muttersymbol, wie es schon bei Bachofen heißt. Die Verwendung dieser Art von Symbolik lud zeitgenössische Vertreter der Psychoanalyse offenbar zu einer psychoanalytischen Deutung ein.

Der Traum als Element zur authentischen Konstruktion von Wirklichkeit

Bereits Gianinos Traum in *Der Tod des Tizian* verweist darauf, dass der Traum ein Mittel sein kann, durch das sich übergeordnete Zusammenhänge eröffnen. Die Idee, dass der Traum als ein Teil des Ganzen, als ein Element am Grenzbereich der Wirklichkeit anzusehen und so auch von der Dichtung aufzunehmen und darzustellen sei, drückt sich insbesondere in Hofmannsthal's Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* aus dem Jahr 1906 aus und findet sich u. a. in vereinzelt Aphorismen der Hofmannsthal nahestehenden Dichter und Denker in der Sammlung *Buch der Freunde* wieder.

Hofmannsthal betont wiederholt den Zusammenhang aller Facetten der Wirklichkeit mit dem, was über die erfahrbare Wirklichkeit hinausgeht. Die Aufgabe des Dichters sei es, alles zunächst unterschiedslos wahrzunehmen:

Denn ihm [dem Dichter] sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt. [...] Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. [...] In ihm muß und will alles zusammenkommen.⁴⁹⁸

Hofmannsthal entwickelt ein Dichtungsverständnis, in dem es sich der Dichter zur Aufgabe machen soll, die Welt jenseits des empirisch Fassbaren anzunehmen, nicht strikt zwischen den Sphären zu trennen, sondern die Eindrücke als Elemente der Ganzheit zu empfinden. Es folgt daraus die Idee, dass in der Dichtung alles, darunter auch der Traum, miteinander in

497.Ebd., S. 268.

498.Hugo von Hofmannsthal: „Der Dichter und diese Zeit“. In: Reden und Aufsätze 2. Hrsg. von Konrad Heumann u. Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer 2009 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 33). S. 127–148. Hier S. 138. Im Folgenden HKA 33.

Verbindung stehe und sich daraus ein übergreifendes Netz der Bezüge spinne, denn der Dichter schaffe „aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge“.⁴⁹⁹ Der Traum wird somit zu einem Element zur Konstruktion von Wirklichkeit, zu einem Faktor zur Bestimmung der menschlichen Existenz. Überspitzt ergibt sich daraus die nur scheinbar paradoxe Formulierung im *Buch der Freunde*: „Wer die höchste Unwirklichkeit erfaßt, wird die höchste Wirklichkeit gestalten“.⁵⁰⁰ Kleinbürgerlich-engstirnige Menschen ließen die Wirklichkeit unhinterfragt als wahr gelten, wobei diese jedoch auch nur eine konstruierte Fiktion sei, wie es in der Formel „Wirklichkeit ist die fable convenue der Philister“⁵⁰¹ heißt. Der Tenor dieser Äußerungen über die Unsicherheit wachen Erlebens weist in Richtung des aus der barocken Tradition überlieferten Modells einer nur scheinbaren Wirklichkeit, das besonders in der österreichisch-ungarischen Monarchie um 1900 vor dem Hintergrund eines traumhaften Lebensgefühls wieder aktuell wurde. Die Idee des *theatrum mundi*, der Auffassung des Lebens als Traum oder als Spiel spiegelt sich zum Beispiel in Hofmannsthals alias Loris‘ Prolog von Schnitzlers „Anatol“:

Also spielen wir Theater,
 Spielen uns're eig'nen Stücke,
 Frühgereift und zart und traurig,
 Die Komödie uns'rer Seele [...] ⁵⁰²

Besonders offenbar wird Hofmannsthals Beschäftigung mit dem barocken Ideenkomplex in seiner freien Bearbeitung von Calderóns berühmten *La vida es sueño*, das er außerdem in der Version Grillparzers (*Der Traum ein Leben*, 1840) kennengelernt hat. Das berühmte spanische Versdrama aus dem 17. Jahrhundert enthält bekanntermaßen keinen Traum, sondern inszeniert die trügerischen Ununterscheidbarkeiten zwischen Schein und Sein, zwischen Traum und Wirklichkeit. Hofmannsthals eigene, gravierend modifizierende Verarbeitungen des Stoffes finden sich in *Das Leben ein Traum* wieder, dessen Konzeption ihn nachweislich

499.Ebd.

500.Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 3. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M.: Fischer 1980 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden). S. 262.

501.Ebd., S. 247.

502.Loris [Hofmannsthal]: „Prolog“. In: Arthur Schnitzler: Reigen. Die Einakter. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Frankfurt a. M.: Fischer 2000. S. 10.

seit 1901 beschäftigte,⁵⁰³ sowie später in dem Trauerspiel *Der Turm* (1925/27), das in mehreren Fassungen existiert. In *Das Leben ein Traum* geht es viel stärker als in der barocken Vorlage um die Täuschung Sigismunds bezüglich des tatsächlich Erlebten oder Geträumten. Wenn das, was Sigismund für die Realität gehalten hat, nur geträumt gewesen sein soll, kann er daraus nur schlussfolgern, dass das Erleben von Wirklichkeit immer traumhaft ist und eine Trennung beider Sphären unmöglich ist. Die Verschleierung der Traum- und Wirklichkeits-ebenen ist auch für den Zuschauer nicht von Beginn an gänzlich klar.

Des Weiteren unterlegt Hofmannsthal die Handlung mit einer psychologischeren Darstellung, wie er sie auch in einem Brief an Hermann Bahr im Sommer 1904 andeutet: „Es handelt sich [...] in dem ‚Leben ein Traum‘ ja darum, in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches ‚Ich‘ hinabzusteigen und dort das Nicht-mehr-ich o[der] die Welt zu finden.“⁵⁰⁴

Dass Hofmannsthal sich zur Entstehungszeit dieses Werks bereits mit Freud beschäftigt und sich Freuds und Breuers *Studien über Hysterie* geliehen hat, setzt neue Vorzeichen vor die psychologische Komponente. Die Einflechtung eines Vergil-Zitats aus der *Aeneis* in *Der Turm* gibt ein Beispiel für das Zusammenspiel zwischen Lektürespuren, intertextuellen Bezügen zu historischen Stoffen und Querverweisen bei Hofmannsthal: Dieses Zitat ist auch Freuds Erstausgabe der *Traumdeutung* als Motto vorangestellt. Der Einfluss Freuds und der Psychoanalyse ist besonders für Hofmannsthals Beschäftigung mit antiken Mythen geltend gemacht worden. *Ödipus und die Sphinx* bedeutet nicht nur eine Neuinterpretation des Mythos im Zeichen der Psychoanalyse, sondern auch eine Neu-Kontextualisierung des weissagenden oder vorausdeutenden Traumes als einem der ältesten Motive der Weltliteratur, das seit der antiken Tragödie, dem Gilgamesch-Epos und der Bibel bekannt ist.

Einfluss psychologischer und psychoanalytischer Theorien

Hofmannsthals Interesse für psychoanalytische Theorien war groß. In seiner Bibliothek finden sich die Erstausgaben einiger Hauptwerke Freuds, daneben auch konkurrierende Ansätze wie Bände von C. G. Jung, Alfred Adler und Herbert Silberer, in denen Anstreichungen und

503. Bernd Urban: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1978. S. 31.

504. Brief vom 16.8.1904. In: Hugo und Gerty Hofmannsthal an Hermann Bahr. Briefwechsel 1891–1934. Bd. 1. Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen: Wallstein 2013. S. 269.

Randbemerkungen seine intensive Lektüre bezeugen.⁵⁰⁵ Daneben hat Hofmannsthal offenbar wertvolle Impulse durch Gespräche und Briefe erhalten, besonders in den ersten Jahren durch Hermann Bahr. Pfohlmann ordnet Hofmannsthal's erste intensive Beschäftigung mit der Psychoanalyse in die Jahre 1902/1903 ein: Bekanntermaßen hat er in psychoanalytischen Theorien einen neuartigen Zugang zu den griechischen Mythen gesehen, für die konzeptionelle Anlage der *Elektra* (1904) wurde der Einfluss der *Studien über Hysterie* von Breuer und Freud hinreichend belegt.⁵⁰⁶

Zur Psychoanalyse Freuds nimmt Hofmannsthal eine durchweg ambivalente Haltung ein.⁵⁰⁷ Insbesondere gegenüber der Person Freud hat er sich zeitweise um Abgrenzung bemüht: „[...] Freud dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlicher Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediocrität voll bornierten, provinzmässigen Eigendünkels...“.⁵⁰⁸ Was die psychoanalytische Zunft als neue Erkenntnisgewinne zur menschlichen Psyche feiert, beansprucht Hofmannsthal als Kernkompetenz der Schriftsteller: „Das, was die wissen, das wußten oder wissen wir doch schon lange“⁵⁰⁹ – eine Haltung, die er im *Zweiten Brief aus Wien* aus dem Jahre 1922, Teil der Artikelreihe für *The Dial*, abermals bestätigt.⁵¹⁰ Im gleichen Artikel erkennt er wiederum die Bedeutung der Psychoanalyse an, womit er sich in seiner jeweiligen Positionierung durchaus der allgemein vorherrschenden Meinung anschließt.⁵¹¹ Worbs beurteilt Hofmannsthal als denjenigen Vertreter des Wiener Kreises, der „am kongenialsten die Psychoanalyse in sein Schaffen ein[be-

505.Thomas Anz u. Oliver Pfohlmann (Hrsg.): Einleitung und Wiener Moderne. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2006 (= Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Bd. 1). S. 101.

506.Dazu u.a. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 269–285.

507.Dies wird durch Rudolf Kassners Erinnerungen bestätigt: „Hofmannsthal sprach sich nicht dafür und nicht dagegen aus. Das wäre nicht seine Art gewesen: ein direktes Dafür oder Dawider.“ In: Thomas Anz: „Psychoanalyse und literarische Moderne. Beschreibung eines Kampfes“. In: Einleitung und Wiener Moderne. Hrsg. von Thomas Anz u. Oliver Pfohlmann. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2006 (= Psychoanalyse in der literarischen Moderne Bd. 1). S. 11–43. S. 105.

508.Hofmannsthal an Oscar A. H. Schmitz (22.01.1908): Zitiert nach Anz, Pfohlmann (Hrsg.): Einleitung und Wiener Moderne (2006). S. 109.

509.Zitiert nach Anz, Pfohlmann (Hrsg.): Einleitung und Wiener Moderne (2006). S. 105.

510.In einem Brief von Hofmannsthal an Willy Haas im Oktober 1922: zit. nach ebd., S. 113. Zwar bescheinigt Freud selbst in seiner *Gradiva*-Studie den Dichtern, dass sie „[i]n der Seelenkunde [...] uns Alltagsmenschen weit voraus [seien], weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben“; die Kenntnisse über die speziellen dabei zum Tragen kommenden psychischen Prozesse jedoch behauptet er als Errungenschaften der Psychoanalyse.

511.Urban: Hofmannsthal, Freud, Psychoanalyse (1978). S. 125. Anm. 79.

zog]“,⁵¹² wie insbesondere am Beispiel der Neukonzeption der *Elektra* ersichtlich sei.

Hofmannsthals Beschäftigung mit Freuds Theorien und insbesondere mit der *Traumdeutung* kann nur mittelbar und indirekt rekonstruiert werden. Direkte inhaltliche Bezugnahmen oder weiterführende Reflexionen zur Lektüre etwa der *Traumdeutung* sind nicht überliefert. Die verstreuten Äußerungen, die sich vorrangig um Abgrenzung bemühen, kontrastieren in mancherlei Hinsicht mit den übereinstimmenden Momenten und Gemeinsamkeiten zu psychoanalytischen Konzeptionen in Hofmannsthals Werk: Daran knüpft Urbans Erklärung an, dass diese gemeinsamen Schnittstellen von Hofmannsthal selbst offenbar unterschätzt bzw. gar nicht erkannt worden sind.⁵¹³ Der Umgang mit Theorien aus der *Traumdeutung* wurde in der Forschung bislang vorrangig anhand von *Ödipus und die Sphinx* (1906) erörtert. Auch daran orientiert, datiert Urban Hofmannsthals Lektüre der *Traumdeutung* auf die Jahre 1903 bis 1906.⁵¹⁴ Wie Worbs betont, ist Hofmannsthal mit diesem Werk zwar besonders nah an Freuds Ideen, dennoch zeigen sich klare Abweichungen und Unterschiede:⁵¹⁵ Während Freud aus seiner aufklärerischen Perspektive die Triebsublimierung als Voraussetzung für eine höhere Zivilisation und Kultur erachtet, ist Hofmannsthals Ödipus seinem Schicksal ausgeliefert, da hier die triebhaften Kräfte des Unbewussten als unbeherrschbar dargestellt werden.⁵¹⁶

Die Nähe zu Freuds Denkweise zeigt sich wiederum in der Integration des Traumes: Anstelle des Orakels ist es in Hofmannsthals Drama der Traum, der Ödipus‘ weiteres Schicksal vorzeichnet, und zwar ausgehend von seinem unbewussten Wunsch. Diese wichtige Funktion des Traums in *Ödipus und die Sphinx* äußert sich zwar nicht in einer besonders exponierten Präsentationsweise – Ödipus‘ Traum wird aus der Erinnerung zusammengefasst – ; aus diesem Traumbericht im ersten Aufzug lassen sich dennoch Elemente einer sinnstiftenden Gestaltung entnehmen: Nicht nur fällt die Häufung von Verben wie „jagte“, „hereinschoß“, „krampfte“, „schlug“⁵¹⁷ auf, die mit Kampf und Gewalt assoziiert werden. Diese Wortwahl verdeutlicht die passive Position, die Ödipus im Traum empfindet. Nicht er selbst *erschlug* im

512. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 10, 11.

513. Urban: Hofmannsthal, Freud, *Psychoanalyse* (1978). S. 16, 17.

514. Ebd., S. 39.

515. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 304.

516. Ebd., S. 303–320.

517. Hugo von Hofmannsthal: *Ödipus und die Sphinx*. In: *Dramen 6*. Hrsg. von Wolfgang Nehring u. Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a. M.: Fischer 1983 (= *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 8). S. 25.

Traum einen Mann, „[s]eine Hände“⁵¹⁸ sind es, als wären sie eigenständige, unkontrollierbare Teile seines Körpers. Indem der Traum ihn von einer Situation zur nächsten „riß“ und eine Erinnerung „jäh hereinschoß“, wird die Macht dieser sich scheinbar verselbstständigenden Kräfte demonstriert, das Selbst im Traum wird zum wehrlosen Objekt. Einmal mehr wird deutlich, dass es hier die unbewussten Triebkräfte sind, die herrschen, nicht etwa die freie Souveränität des Individuums. Die Identität der Personen, auf die Ödipus im Traum trifft, ist im Traum durch Tücher verhüllt. Der kundige Rezipient wird sie leicht als Vater und Mutter des Ödipus identifizieren können. Mit dieser Traum-Verschleierung im bildlichen und übertragenen Sinn ist der Mechanismus der Zensur als Element der Traumentstellung als wirkungsvolles Bild umgesetzt.⁵¹⁹

3.2 „Die Ökonomie der Träume“: *Andreas oder Die Vereinigten* (Fragment, 1912)

Hofmannsthals unabgeschlossenes Werk *Andreas* präsentiert zwei unmittelbar aufeinander bezogene Träume an exponierter Stelle.⁵²⁰ Während einige Stimmen innerhalb der Forschungsdiskussion die Träume in *Andreas* als Beleg für Hofmannsthals Beschäftigung mit der *Traumdeutung* sehen,⁵²¹ urteilen einige jüngere Forschungsbeiträge, Hofmannsthal hätte mit dem Werk nicht viel anfangen können.⁵²² Berger identifiziert den ersten Kärnten-Traum als Angsttraum, hinter dessen manifester Fassade sich zensierte und somit verschleierte Wünsche verbergen würden.⁵²³ Die offenbar traumatisierenden Kindheitserinnerungen, die in den Träumen zum Vorschein kommen, zeigten die „infantile Sexualität als eine mit traumatischen

518.Ebd.

519.Dies thematisiert sinngemäß bereits Otto Rank in der frühen Studie aus dem Jahr 1912: Otto Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Leipzig, Wien: Deuticke 1912. S. 244.

520.Wenn es in der Forschung um den Einfluss psychologischer bzw. psychiatrischer Literatur auf das *Andreas*-Fragment geht, ist zumeist von Morton Princes *The Dissociation of a Personality* (1906) die Rede. Nachdem Richard Alewyn 1955 belegen konnte, dass diese Untersuchung zum Phänomen der Ich-Dissoziation Relevanz für Hofmannsthals *Andreas*-Romans zeigte, wurde vor allem die Gestaltung der Doppelfigur Maria/Marquita vor der Folie dieser neuen Quelle neu ausgeleuchtet. Für die Konzeption der Traumpassagen ist diese psychiatrische Studie jedoch irrelevant und wird daher in den weiteren Ausführungen nicht berücksichtigt.

521.Z.B. in der neueren Forschung Katrin Scheffer: *Schwebende, webende Bilder. Strukturbildende Motive und Blickstrategien in Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften*. Zugl. Univ. Diss. Marburg: Tectum 2007.

522.Helmut Pfothner: „Hofmannsthal, die hypnagogischen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900“. In: *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helmut Pfothner und Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 87–104. S. 94.

523.Berger, Lennartz: *Der träumende Held* (2000). S. 118.

Belastungen, mit Verboten und Tabus und deren heimlichen Übertretungen besetzte Sphäre“,⁵²⁴ sodass Berger dem Protagonisten Andreas eine „infantil induzierte Sexual-Neurose“⁵²⁵ attestiert. Wiethölter geht in ihrer methodisch psychoanalytisch verfahrenen Untersuchung der These nach, der Text behandle die Inzestthematik, verbunden mit einem ödipalen Stigma und einer narzisstischen Störung. Aus den zahlreichen Notizen Hofmannsthals zum geplanten weiteren Verlauf rekonstruiert sie, es sollte um den „Regreß“ in frühe Vergangenheit gehen, um eine Konfrontation mit Unbewältigtem, sodass ein therapeutischer Prozess zur Persönlichkeitsreife einsetzt.⁵²⁶

Die folgende Analyse der Gestaltungsweise des ersten Traums in *Andreas* ist geleitet von der Annahme, dass nicht nur inhaltliche Bezüge zu psychoanalytischen Konzepten Freuds bestehen, sondern sich darüber hinaus einige Grundannahmen zu Bewusstseinsprozessen in der formalen Gestaltung widerspiegeln. Dazu zählt u. a. das Wechselspiel zwischen gegenwärtigen und verdrängten, an die Oberfläche dringenden Gedanken, die sich aus frühen Kindheitserinnerungen speisen.

Nach der Skizzierung der Grundlinien von Hofmannsthals literarischem Umgang mit dem Traum seit dem Frühwerk kann geschlussfolgert werden, dass Freuds neuartiger Zugang zum Traum Hofmannsthals Ansichten zu dem Thema nicht gänzlich neu begründeten, sondern dass Freuds Theorien in bestehende Anschauungen zum Traum integriert werden konnten. Die Beschäftigung mit dem Thema wurde auf einer neuen, psychoanalytisch inspirierten Ebene weitergeführt. Hofmannsthals eigene Reflexionen kreisten v.a. um den Traum als Teil eines ganzheitlichen Zusammenhangs sowie um die Rolle der Dichtung, den Traum und verwandte Phänomene jenseits des empirisch Wahrnehmbaren als einen Teil des Lebensspektrums zu erfassen und dieses Gefüge in mannigfaltigen Verbindungen anschaulich zu machen. Folgendes Zitat aus Freuds *Traumdeutung* dient als Grundlage, um daran zu veranschaulichen, inwieweit Grundaussagen Freuds mit Hofmannsthals bestehender Traumanschauung und der Gestaltungsweise des Traums im *Andreas*-Fragment korrelieren:

524.Ebd., 119.

525.Ebd., 129.

526.Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts: psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Niemeyer 1990. S. 131.

Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichterischen Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus dem Mycelium.⁵²⁷

Dieses hier angesprochene Weiterspinnen der Gedankenfäden im Traum und ihre komplexe Verknüpfung mit der Gesamtheit der Gedanken lässt sich in *Andreas* exemplarisch veranschaulichen. Es soll nachgewiesen werden, wie in diesem Prosawerk der Traum zum Fixpunkt wird, an dem die vorrangig unbewussten figuralen Imaginationsstränge zusammenlaufen. Auf dem Kulminationspunkt des Traumes ermöglicht die sinnstiftende Kombination der Traumbilder, die inneren Konflikte des Protagonisten zu verstehen, auch wenn sich ein Traumwunsch zunächst nicht deutlich vom Geschehen abhebt. Nach Freuds Lehre ist der Traumwunsch nicht immer offensichtlich und kann auch hier nur durch einen komplexen Dechiffrierungsprozess identifiziert werden.

Dass Hofmannsthal die Idee der Wunscherfüllung im Traum als Theorie akzeptierte und übernahm, darauf deuten einige seiner Notizen aus der Entstehungszeit von *Andreas*.⁵²⁸ Auch die bedeutende Rolle der Kindheit und deren Impulse für Wünsche in Träumen des Erwachsenenlebens haben Hofmannsthals Interesse geweckt, nach seinen Anstreichungen in der Erstausgabe der *Traumdeutung* zu urteilen. Dieser Aspekt leitet bei Freud über zu den verschiedenen Zeitebenen und ihrer Bedeutung für den dichterischen Schaffensprozess: Ähnlich wie beim Phantasieren erscheinen auch beim Dichten „Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges, wie an der Schnur des durchlaufendes Wunsches aneinandergereiht“.⁵²⁹ Diese Zeile, die sich Hofmannsthal ebenfalls markiert hat, wirft ein neues Licht auf eine Passage aus Hofmannsthals Rede *Dichter und diese Zeit*:

„In ihm [dem Dichter] muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart. [...] Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit.“ [...] Der Dichter schaffe „aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und

527.Freud: *Traumdeutung* (1998). S. 530.

528.Notiz zu *Erinnerung schöner Tage* (1906): „Die einzelnen Gestalten sind Traumgestalten – Wunscherfüllungen [...]“; „Die Liebe treibt vorwärts: sie bildet diese Tagträume aus wie der unterdrückte Wunsch die Träume der Nacht.“ In: Hugo von Hofmannsthal: *Erzählungen* 1. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer 1975 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 28), S. 228 (N 4).

529.Sigmund Freud: „Der Dichter und das Phantasieren“ [1908]. In: *Werke 1906–1909*. Hrsg. von Anna Freud u.a. Frankfurt am Main: Fischer 1999 (= Gesammelte Werke Bd. 7). S. 213–223. Hier S. 217, 218.

Nichtigem die Welt der Bezüge.⁵³⁰

Die Welt oder ein ganzer Komplex von Bezügen schafft wiederum Bedeutung. Erhellend ist daher umso mehr der in der Phase von Hofmannsthals intensiver, früher Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse entstandene Aufsatz *Die Bühne als Traumbild* (1903). In diesem Text, der die angestrebte Nähe von Bühne und Traum abhandelt, heißt es über den Traum:

Wer das Bühnenbild aufbaut, muß wissen, wie, er muß daran glauben, vollgesogen muß er damit sein, daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt. Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muß die Welt so sehen; die Kraft des Träumens muß groß in ihm sein und er muß ein Dichter unter den Dichtern sein. Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre. Ein Bild schaffen, auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist, das ist alles. Unbeschreiblich ist die Ökonomie der Träume: wer kann vergessen, wie sich in ihnen ungeheure Gewalt mit wundervoller Kahlheit, Nacktheit geltend macht?⁵³¹

Dieses Zitat gibt nicht nur Aufschluss über Hofmannsthals Vorstellungen hinsichtlich eines idealen Bühnenbilds, sondern umreißt seine Auffassung über die Beschaffenheit von Träumen. Hofmannsthal verbindet Träume mit kreativer Schaffenskraft, indem er das Dichten mit dem Träumen parallelisiert. Er schreibt Träumen eine enorme Bedeutungstiefe zu und weist ihnen damit einen verdichteten Sinn und Gehalt sowie eine große Tragweite zu. Ohne dass in diesen Zeilen ein expliziter Bezug zu Freud hergestellt wird, erhellt sich durch die Beschreibung von Träumen als komplex arrangierte Gebilde von höchster Bedeutungsdichte die gemeinsame Schnittmenge.

Unter diesen Prämissen ist zu erwarten, dass Träume in Hofmannsthals Werken als fiktionsinterne Sequenzen mit bedeutungspotenzierenden Eigenschaften fungieren. Folgende Fragen stellen sich für die weiteren Untersuchungen: Inwiefern ist die „netzartige Verstrickung der Gedankenwelt“ bezogen auf den Traum in *Andreas* konstruiert? Wie setzt sich die „Welt der Bezüge“ aus den verschiedenen Zeitebenen zusammen, welche „Ökonomie der Träume“ entsteht daraus, und wie ist dies erzähltechnisch umgesetzt?

Vorbereitung des Traumes und Einschlafsituation

Bemerkenswert ist die Art der Einbettung des Traumes im *Andreas*-Fragment. Die Handlung setzt mit der Ankunft Andreas' in Venedig ein, geht jedoch kurz darauf in eine ausgedehnte

530. Hugo von Hofmannsthal: „Der Dichter und diese Zeit“. In: HKA 33. S. 127–148. S. 138.

531. Hugo von Hofmannsthal: „Die Bühne als Traumbild“. In: Ebd. S. 40–43. Hier S. 40.

Erinnerungs-Episode über. Dieser Rückblick erscheint sehr vergegenwärtigt. So beginnt die Erinnerung mit der Formulierung: „Er war wieder in der Herberge zum ‚Schwert‘ in Villach [...]“.⁵³² Hier wie auch im Folgenden liegt sprachlich und erzähltechnisch kein Unterschied zur Präsentation der fiktion-internen Handlungsebene vor. Innerhalb dieser Erinnerungs-episode, die quantitativ mehr als die Hälfte des gesamten Fragments einnimmt, führen einzelne Erlebnisse wiederum zu frühen Kindheitserlebnissen, sodass dieser Text geradezu zu einem Erinnerungslabyrinth⁵³³ wird.

Die beiden vergegenwärtigend geschilderten Traumerlebnisse sind – in der Textversion, in der das Fragment überliefert ist – als Kern der Erzählung angelegt, von der Erinnerungs-reflexion gerahmt und eingeschachtelt, und führen somit sowohl formal als auch im übertragenen Sinne den Weg ins Innere der Persönlichkeit Andreas‘ vor Augen. Vor dem Hintergrund des unabgeschlossenen Status des Werkes kann dies jedoch nicht als kompositorische Strategie angesehen werden.⁵³⁴ Es sollte berücksichtigt werden, dass der im Fragment lediglich angedeutete Venedig-Teil mehr als nur säumendes Beiwerk, sondern als primäres Handlungsgeschehen deutlich mehr Raum einnehmen sollte.⁵³⁵

Andreas‘ Traum verhandelt den sich zuspitzenden Konflikt der ausgedehnten Kärnten-Episode, verklammert mit der problematischen Grundkonstitution seiner Persönlichkeit. Alles kreist dabei um zwei zwischenmenschliche Begegnungen von schärfstem Gegensatz, die Andreas in große Verwirrung stürzen; einerseits mit dem Reitknecht Gotthelf und andererseits mit Romana, der Tochter des Bauern des stattlichen Gehöfts in Kärnten.

532.Hugo von Hofmannsthal: *Andreas. Der Herzog von Reichstadt, Philipp II. und Don Juan d‘ Austria*. Aus dem Nachlass hrsg. von Manfred Pape. Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 30). S. 47. Im Folgenden zitiert als HKA.

533.Dazu Ingrid Haag: „Wo liegt der Hund begraben? Fragen zu Hofmannsthals ‚Andreas‘“. In: *Cahiers d‘Études Germaniques* 29 (1995). S. 83–94. Hier S. 85.

534.Eine Auseinandersetzung mit Hofmannsthals *Andreas* führt automatisch zu den Besonderheiten der unabgeschlossenen äußeren Form: Das schmale Fragment wird flankiert von einem umfangreichen Konvolut aus Skizzen und Notizen, das auch vereinzelte Hinweise zum geplanten weiteren Handlungsverlauf gibt. Die Entstehungsproblematik nimmt in der Forschungsdiskussion daher viel Raum ein: Zu diesem Thema u.a. Günter Schnitzler: „Quellendichte und Unabschließbarkeit. Zu Hofmannsthals *Andreas*-Roman“. In: *Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten*, Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ralf Bogner, Ralf Georg Czapla, u.a. Berlin: De Gruyter 2011. S. 447–462.

535.Richard Alewyn: *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. S. 134.

Zum Verständnis des Traumes ist eine kurze Einführung in die vorhergehende Handlung nötig: Auf dem Weg nach Italien lässt sich der 22-jährige Andreas auf den betrügerischen Gotthelf ein, der sich ihm als Diener aufdrängt. Gotthelf durchschaut schnell die Unsicherheit Andreas', reizt seine Grenzen immer weiter aus und verweigert ihm den Respekt. Andreas vermag ihn nicht zurechtzuweisen, entwickelt Aggressionen, für die er kein Ventil findet: „[D]em Andres [sic] war eine Hitze in der Brust und stieg gewaltsam die Kehle herauf, aber keine Rede löste sich ihm von der Zunge, er hätte dem mit der Faust ins Maul schlagen wollen, warum that er es nicht?“ (HKA, 60). Als der Diener bemerkt, dass Andreas für Romana Gefühle entwickelt, beschämt er Andreas mit derben Sprüchen. Andreas, aufgrund seiner fehlenden Erfahrung komplexbehaftet und den Spott Gotthelfs fürchtend, gerät zunehmend in einen Zustand der Verwirrung, vor Wut und Scham schlägt ihm „das Blut [...] gegen die Augen“ (HKA, 50). Immer wieder schweiften seine Gedanken ab, die Reden Gotthelfs rufen neue, verstörende Eindrücke in ihm hervor, oft ist ihm „wie einem Träumenden der aus dem Traum spricht“ (HKA, 60). Diese heftige Affektkontrolle und der Zustand der Irritation lassen erahnen, welche Wirkungsmacht Gotthelfs Worte auf Andreas ausüben. Diese Begegnungen bereiten einen sich immer weiter zuspitzenden inneren Konflikt vor, gespeist aus diffusen Triebregungen, unterdrückten Wünschen, auffallenden Ängsten aus unbearbeiteten Kindheitserinnerungen. Dies kulminiert in einer höchst angespannten psychischen Disposition, die zur Grundlage des kurz darauf einsetzenden Traumes wird.

Die am Vorabend des Traumes gesammelten Eindrücke – nach Freuds Terminologie *Tagesreste* – werden später im Traum modifiziert wieder auftauchen: die Gedanken an seine Eltern, der gescheiterte Versuch, in Romanas Zimmer zu gelangen, die Begegnung mit dem Hund, der wegen der Vergiftung durch Gotthelf leidet – ein Bild, das von Andreas unwillkürlich mit dem möglichen Tod des eigenen Vaters assoziiert wird und neue Interpretationsspielräume eröffnet. Die Tagesreste fungieren somit wie bei Freud als Anstoß, um damit assoziierte unbewusste Wünsche sowie Erinnerungen aus der Kindheit im Traum zu verhandeln.

Die Einschlafsituation ist bestimmt durch das imaginäre Verfassen eines Briefes an Andreas' Eltern – ein plötzlicher Emanzipationsversuch aus seiner Unmündigkeit. Die Gedanken kreisen um seine Reifung zum Mann und darum, sein Lebensglück mit Romana gefunden zu

haben. Mit zunehmender Müdigkeit verlieren die gedanklichen Formulierungen an Kontur, „die Müdigkeit [fing] an, ihm die schöne Kette auseinanderzulösen, andere Vorstellungen drängten sich dazwischen und lauter widerwärtige und ängstliche“ (HKA, 63). Mit diesem sprachlichen Bild der sich lösenden Kette wird veranschaulicht, wie in der Übergangsphase zum Schlaf die vom Wachbewusstsein gesteuerten Fixpunkte von „anderen Vorstellungen“ – jenen aus tieferliegenden Bewusstseinsschichten – unterlaufen werden.

Die nun beginnende Traumepisode lässt sich in vier Abschnitte untergliedern: (1) Zuerst liefert der Erzähler einen zusammenfassenden Ausblick auf das folgende Traumgeschehen. (2) Der zweite Abschnitt schildert die Flucht Romanas vor Andreas. (3) Daran anschließend werden drei Kindheitstraumata gegenwärtig. (4) Im traumausleitenden Teil, durch einen Weckreiz ausgelöst, versucht Andreas, sich durch die Kleidung seiner Eltern zu kämpfen.

Auffällig sind die beiden Bildkomplexe der Kleidung und des Gesichts bzw. der tierischen Miene und des menschlichen Blickes. Beide Bereiche determinieren die gesamte Traumepisode und haben dabei offenbar die Funktion, verschiedene emotionale Bildkomplexe assoziativ zu verknüpfen.

Analyse der Traumstruktur

(1) Der Traumbeginn wird unter der Zwischenüberschrift „Capitelanfang“ und der zeitlichen Markierung „[e]s mochte Mitternacht vorüber sein“ (HKA, 64) explizit benannt:

Er sank in einen wüsten Traum und aus einem in den andern; alle Demütigungen, die er je im Leben erfahren hatte, alles Peinliche und Ängstigende war zusammengekommen, durch alle schiefen und queren Situationen seines Kindes- und Knabenlebens mußte er wieder hindurch“ (ebd.)

Diese beiden einführenden Sätze charakterisieren zunächst aus der Distanz der narratorialen Perspektive den Traum, dann fassen sie in Form eines proleptischen Ausblicks die emotionale Qualität zusammen und bewerten sie; darüber hinaus benennen sie die Kindheit als Quelle der Traumbilder. Deutlich ist hier die Empathie der Erzählerinstanz vernehmbar. Zu den Auffälligkeiten der Wortwahl zählt zunächst das Verb „sinken“, wodurch der Traumbeginn mit einer senkrechten Abwärtsbewegung in Verbindung gebracht wird; der räumliche Topos der Tiefe zur Veranschaulichung des Unbewussten. Die Bezeichnung des Traumes als „wüst“ hat sowohl eine inhaltliche als auch formale Qualität: So bezeichnet das Adjektiv etwas

Lasterhaftes und moralisch Anstößiges.⁵³⁶ In formaler Hinsicht drückt das Wilde und Ungezügeltere, d. h. außer Kontrolle Geratene einen entsprechend regellosen strukturellen Ablauf des Traumes aus. Außerdem wird die Traumstruktur skizziert: Mehrere Träume folgen aufeinander bzw. gehen auseinander hervor. Beurteilt werden das Gefühlsspektrum und die emotionale Grundstimmung des Traumes, die Handlungselemente werden als eine Art Extrakt dementsprechend konnotierter Situationen aus der Kindheit und frühen Jugend Andreas' vorgestellt.

(2) Mit dem nächsten Satz wechselt die Perspektive vom narrativen zum figuralen Pol und damit in den Erlebnishorizont der träumenden Figur. Plötzlich ist der Leser mitten in die Traumszenarie versetzt, in der Andreas Romana verfolgt. Auffällig ist dabei die recht genaue Beschreibung der altertümlichen Kleider Romanas, die ihr im Laufe der Verfolgung „unordentlich vom Leibe gerissen“ (HKA, 64) sind, und die räumliche Verortung nahe dem Wiener Elternhaus, wodurch sogleich der Kindheitsbezug hergestellt ist. Andreas' Weg durch den Traum wird via Introspektion begleitet, sodass die Erzählinstanz seine „angstvolle“ bzw. „ängstliche“ Gestimmtheit registrieren kann. Unmittelbar anschließend richtet sich die Aufmerksamkeit auf den zweiten Motivbereich: das Gesicht, hier Romanas, das „hölzern und verzogen“ (ebd.) ist. Diese starke Verfremdung und Verdinglichung wird lediglich registriert, ohne jeglichen Kommentar. Dies kann als Verdeutlichung dessen gelesen werden, wie im Traum die skurrilsten Erscheinungen für keinerlei Verwunderung sorgen. Der Verfremdungseffekt führt daneben auch zu einer Entpersonalisierung Romanas. Durch eine plötzliche – ebenfalls vollkommen unkommentiert bleibende – Lähmung des linken Fußes ist Andreas gezwungen, seine Verfolgung zu verlangsamen – ein Detail, das von Wiethölter als Anspielung auf den Schwellfuß des Ödipus oder auch auf den Pferdefuß des Teufels gedeutet wird.⁵³⁷

(3) Es meldet sich die Erzählerstimme zurück, die ankündigt, ihm bliebe nun „keine schreckliche Begegnung erspart“ (ebd.). Ein unvermittelter, schneller Bildwechsel folgt und ein Kindheitstrauma, verkörpert in der Figur eines zudringlichen Religionslehrers, wird aufgerufen. Direkt darauffolgend wird das Bild eines weiteren Traumas einmontiert, ein Junge,

536. Berger, Lennartz: Der träumende Held (2000). S. 117.

537. Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts: psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Niemeyer 1990. S. 146.

„der ihm [...] erzählt hatte was er nicht hören wollte“ (ebd.). In beiden Bildausschnitten dominiert der Motivbereich des Blickes bzw. des Gesichtes, verbunden mit dem Eindruck von Macht und Gewalt. Da der Blick „schoß“ und das Gesicht sich gegen seine Wange „preßte“, wird dieser Eindruck verstärkt. Diese Bilder muss Andreas „mit Anstrengung zur Seite“ (ebd.) schieben, im wörtlichen Sinne also verdrängen. Beide Gestalten stehen in ihrer Aufdringlichkeit und Anzüglichkeit sehr wahrscheinlich in Verbindung mit Gotthelf. Die Konfrontation mit Gotthelf scheint die Erinnerungen an diese Gestalten aus der Vergangenheit im Traum reaktiviert zu haben.

Die nächste Traumbegegnung ist „die Katze der er einmal mit einer Wagendeichsel das Rückgrat abgeschlagen hat“ (ebd.), die also Opfer von Andreas' sadistischer, tierquälerischer Neigung in einer Phase seiner Kindheit war. Dieses dritte Kindheitstrauma geht einher mit einer Steigerung der Intensität des Traumerlebens, zunächst bewirkt durch den figuralen Ausruf in erlebter Rede: „So war sie noch nicht gestorben nach so vielen Jahren!“ (ebd.). Der darauffolgende Tempuswechsel in die Gegenwart verstärkt die Unmittelbarkeit der Traumsituation. Darüber hinaus markiert das Präsens den Eintritt in die nächste Traumphase, die noch tiefer in Andreas' Schichten des Unbewussten führt.

Offenbar bedingt durch den Fragmentcharakter ist nun ein anderer Bildkomplex eingeschoben, der kurz darauf mitten im Satz abbricht: der „Gang der Jahre“ (ebd.), der den Alterungsprozess des Vaters und des Gesichtes der Mutter radikal beschleunigt zur Anschauung bringt. Unvermittelt an den Satzabbruch schließt sich die Fortsetzung des Bildes der gequälten Katze an, die Andreas „[k]riechend mit gebrochenem Kreuz“ (ebd.) entgegenkommt und ihn ansieht, woraufhin ihn deren Miene mit großer Furcht erfüllt. Mit dem Höhepunkt dieses Traumes wird eine äußerst verdichtete Traumstelle erreicht, in der sich mehrere Bedeutungsebenen, Motive und Bilder miteinander vernetzen:

[D]en schweren linken Fuß hebt er mit unsäglicher Qual über das Tier dessen Rücken und Windungen unaufhörlich auf und nieder geht, da trifft ihn der Blick des verdrehten Katzenkopfes von unten, die Rundheit des Katzenkopfes aus einem zugleich katzenhaften und hündischen Gesicht, erfüllt mit Wollust und Todesqual in gräßlicher Vermischung [...] (ebd.).

Erneut wird hier, wie schon in der einmontierten Kindheitserinnerung an den Katecheten, die Wirkungsmacht des Blickes betont, der Andreas gewaltsam, wie eine Waffe, „trifft“. Damit entsteht eine erste unterschwellige Verbindung zwischen den erinnerten menschlichen und

den geträumten tierischen Blicken. Der von unten nach oben gerichtete Katzenblick unterstreicht die hierarchische Unterlegenheit des Tieres, die Andreas in seiner Kindheit zu sadistischen Handlungen animierte.

Nun wird aus dem Tier ein eigentümliches Mischwesen aus Katze und Hund. Das zum Verstehen notwendige Puzzleteil aus der Erinnerung, das das Motiv des tierequälenden Jungen ausführt, wird in der Chronologie der Ereignisse erst einige Seiten später nachgereicht: Dabei geht es um das demütige „Hündlein“, dem der zwölfjährige Andreas auf grausame Weise „mit dem Schuhabsatz“ das Kreuz brach, woraufhin es ihm dennoch nachkroch und „seinem Herrn nach[schob] wie eine Schlange“ (HKA, 70, 71).⁵³⁸ Das Hundemotiv führt zu Weiterverzweigungen, die sich in einzelnen Anspielungen über weite Teile des Fragments erstrecken: Zum Beispiel die in indirekter Rede wiedergegebene Passage, in der Gotthelf eine vor Eifersucht abgemagerte und hohläugige Frau mit einem kranken Hund vergleicht,⁵³⁹ wodurch die Mensch-Tier-Analogisierung erstmals auftritt.

Auch zu Romana sind mehrere Bezüge herstellbar: Dass der Katzenkopf verdreht ist, erinnert daran, dass Romana auf der geträumten Flucht ihr Gesicht Andreas zugewandt hat – wobei sie ihren Kopf in Anbetracht der Laufrichtung unnatürlich weit verdrehen musste. An anderer Stelle heißt es über Romanas Blick, er „konnte so fest sein wie eines Tieres [sic]“ (HKA, 55). Noch deutlicher wird der Bezug zu Romana dadurch, dass der hündische Anteil des Mischwesens auch auf den Hund als Teil in der Heraldik der Finazzer verweist. Auf die kunstvolle Machart des Hundes als Element des Familienwappens hat ihn Romana bei der Begehung der Familiengräber hingewiesen. Welche Rolle das Hundemotiv in der Konzeption des *Andreas*-Romans einnehmen sollte, darauf verweist der von Hofmannsthal zeitweilig für den Roman angedachte Titel *Die Dame mit dem Hündchen*.⁵⁴⁰ In dem Geflecht der Bezüge verbindet sich also das Kindheitstrauma des Tierequälens, in dem Andreas Täter war, immer fester mit der erotischen, offenbar schuldhaft empfundenen Zuneigung zu Romana. Dadurch bekommt

538.Einschränkend ist dazu zu bemerken, dass am Ende durch eine Konjunktiv-Konstruktion in der Schwebelage gehalten wird, ob dieser Vorfall tatsächlich stattgefunden hat, denn: „Ihm war unsicher ob er es gethan hatte ob nicht [sic]; aber es kommt aus ihm“ (HKA, 71).

539.HKA, S. 50. Der Vergleich des Blickes eines Tieres mit dem einer Frau gibt es übrigens bei Hofmannsthal mehrfach, u.a. auch in *Das Bergwerk zu Falun*.

540.Daneben verweist der Titel natürlich auf die wenige Jahre zuvor erschienene gleichnamige Erzählung von Anton Tschechow.

diese Konstellation den Beigeschmack des Sadistischen. Im Traum veranschaulicht der Ausdruck des hündischen Katzengesichts, „erfüllt mit Wollust und Todesqual in gräßlicher Vermischung“, diese verstörende Kombination aus Sexualität und Gewalt.

(4) Andreas versucht zu schreien und im gleichen Moment vernimmt er, noch immer träumend, das Schreien einer Frau und ordnet es dem Zimmer zu, in dem er Romana verschwinden sah. Im Nachhinein wird sich herausstellen, dass der Schrei auf der Ebene der fiktionsinternen Realität von der Magd stammt, die von Gottfried überwältigt worden war. In der Traumkomposition wird dieser akustische Eindruck als Sinnesreiz verarbeitet, bevor er kurz darauf zum Erwachen führt. Daher kann von einem Weckreiz gesprochen werden – ein Phänomen, das in Freuds *Traumdeutung* im rekapitulierenden Kapitel über die wissenschaftliche Traumliteratur unter der Zwischenüberschrift „Traumreize und Traumquellen“ mit diversen Beispielen aus älteren Abhandlungen behandelt wird.⁵⁴¹

Doch zuvor muss Andreas im Traum durch einen Wandschrank hindurch, der voller abgetragener alter Kleidung seiner Eltern ist, sodass er Romana nicht erreicht, die in Todesangst zu sein scheint. Die exponierte Kleiderthematik, am Beginn des Traumes an Romanas Auftritt geknüpft, verbindet sich nun mit dem Kontext der Eltern und der Kindheit. Das Kleidermotiv versinnbildlicht die Präsenz der Vergangenheit, die nicht einfach wie Kleidung abgelegt werden kann. Mit einer Aposiopese und unvermitteltem Gedankenstrich wird das plötzliche Erwachen Andreas‘ markiert. Sogleich wechselt das Tempus vom Präsens zurück ins epische Präteritum.

Ein Netz von Bezügen oder Die Ökonomie der Träume

Schon beim Erwachen fühlt Andreas sich schuldig, denn es „war ihm zumut wie einem Verurteilten [...], ihm war als habe er etwas Schweres begangen und nun komme alles ans Licht“ (HKA, 65). Nachdem er von Gotthelfs Tat erfährt, verlässt er „[t]raumartig als hätte er nun hier gesehen was er wollte“ (HKA, 66) den Tatort.

Der Traum verdeutlicht, dass Andreas im Konflikt mit zwei Seiten ist, die er in sich trägt:

541.Freud: *Traumdeutung* (1998). S. 23–32. Freud kommt natürlich zu dem Schluss, die äußeren Sinnesreize reichten als Erklärungsgrundlage für die Entstehung der Traumbilder nicht aus. Er vermutet vielmehr, „daß die im Schlaf angreifende objektive Sinnesreizung als Traumquelle nur eine bescheidene Rolle spielt, und daß andere Momente die Auswahl der wachzurufenden Erinnerungsbilder determinieren“ (ebd, S. 31).

Zum einen die eigene Opferrolle, verbunden mit dem Gefühl der Wehrlosigkeit, die Gotthelf in Erinnerung ruft und die im Traum in konkreten Bildern aus der Kindheit hervorbricht; zum anderen korreliert die zeitgleich zum Traum verübte Gewalttat Gotthelfs, der seine dunklen Triebe gewaltvoll in die Tat umsetzt, untergründig mit der Verfolgung Romanas im Traum. Das fiktionsintern tatsächlich Stattfindende wird durch die Simultaneität mit dem Geträumten gespiegelt und rekurriert auf Andreas' eigene Kindergrausamkeiten und damit auf seine Täterrolle. Andreas fällt daher auch „[d]as Sprichwort wie der Herr so der Knecht [...] ein und blitzschnell die Umkehrung“ (HKA, 67). Er sieht eine untergründige Verbindung zwischen sich selbst und Gotthelf, erkennt darin seinen eigenen, unterdrückten Persönlichkeitsanteil, der ein Schuldgefühl hinterlässt. Auch die Tiere sind Teile dieses Beziehungsnetzes:

Zwischen ihm und dem toten Hund war was, er wußte nur nicht was, so auch zwischen ihm und Gotthelf, der schuld an dem Tod des Thieres war – andererseits zwischen dem Hofhund und jenem andern das lief alles so hin und her, daraus spann sich eine Welt, die hinter der Wirklichen war und nicht so leer und öd wie die (HKA, 72).

In einer *Andreas*-Notiz schreibt Hofmannsthal, Andreas sei „der geometrische Ort fremder Geschieke“,⁵⁴² laut Definition dieses mathematischen Begriffs vereint sich also in seiner Person eine Menge von Punkten, die bestimmte Eigenschaften erfüllen. Diese etwas sperrig klingende Konstruktion vermag ein Licht auf das gesamte Beziehungsgeflecht zu werfen, das in der Traumanalyse skizziert wurde und in ihren einzelnen Komponenten bzw. Punkten ein Muster, vielleicht sogar eine Symmetrie erkennen lässt. Andreas, als Mittelpunkt der Konstellation, trägt zu gleichen Teilen Opfer- und Täteranteile in sich, zwei Täterfiguren der Kindheitstraumata werden gespiegelt mit zwei Opfern seiner eigenen imaginierten bzw. erinnerten sadistischen Handlungen. Diese wiederum stehen in Verbindung mit Gotthelfs Gewalttaten – so ergibt sich eine untergründige Kette von Bezügen zwischen Hofhund, Wappenhund, Hündchen aus der Kindheit, hündischem Gesicht der Katze im Traum, der Magd und Romana:

Romana ist durch das Hündchen repräsentiert, und die Schuld, die Andreas einst auf sich geladen hat, wird in seiner Psyche deswegen reaktualisiert, weil er auch sein sexuelles Verlangen nach Romana als Schuld empfindet, als einen Akt verbotener Aggression wie den sadistischen Tritt nach dem Hündchen.⁵⁴³

542. Hofmannsthal: *Andreas* (1982). RN 68, S. 102.

543. Berger, Lennartz: *Der träumende Held* (2000). S. 126.

Die Verbindung zwischen Andreas, Gotthelf und dem Tod des Hundes ist das bestimmende Thema des sich kurz darauf anschließenden zweiten Traums,⁵⁴⁴ der die obige Konstellation nochmals bestätigt. Darüber hinaus enthält dieser zweite Traum das auffällige Element einer Redewendung in wörtlich wiedergegebener Rede: „[w]eißt Du ich weiß nicht wo der Hund begraben liegt“ (HKA, 72, 73). Da dieser Satz Andreas im Traum „so witzig schien“ (HKA, 73), dass er lachen muss – das einzige Mal im gesamten Handlungsverlauf überhaupt – kann dies als ein Wortwitz im Traum verstanden werden. Hier treffen die bildliche und konkrete Wortbedeutung mit der abstrakten bzw. übertragenen Wortbedeutung zusammen, wie Freud im Kapitel „Die Rücksicht auf Darstellbarkeit“ in der *Traumdeutung* beschreibt.⁵⁴⁵ Es kann somit geschlussfolgert werden, dass auch für die Gestaltung des zweiten Traums Hofmannsthals Lektüre von Freuds *Traumdeutung* entscheidende Anregungen geliefert hat.

Zusammenfassung: Der Traum als Fenster zum psychodynamischen Subtext

In *Das Wagnis der Sprache* betont Fritz Martini, dass der Erzählstil in Hofmannsthals *Andreas*-Roman im Kontext zu betrachten sei mit der „zeittypischen impressionistischen Welterfahrung“.⁵⁴⁶ Darunter versteht er den „Sinn für das Flüchtig-Momentane, Schwebend-Andeutende, für die gleitende Bewegtheit und Reizempfindlichkeit des Augenblicks“,⁵⁴⁷ der sich auch im *Andreas*-Fragment ausdrücke. Die Prosa Hofmannsthals gewinne über eine „Entzeitlichung durch die alles verknüpfende Bewegung [...] durch die Plastizität der Oberfläche hindurch den Zugang zur Tiefe in und hinter den Dingen“.⁵⁴⁸ Wie im obigen Kapitel belegt wurde, geht es mehr als um einen, wie Martini vage formuliert, „geheimen harmonischen Zusammenhang allen Lebens“, und auch um mehr als das „Zauberische“, das

544.Vgl. zu diesem Traum den Aufsatz von Ingrid Ingrid Haag: „Wo liegt der Hund begraben? Fragen zu Hofmannsthals ‚Andreas‘“. In: Cahiers d'Études Germaniques 29 (1995). S. 83–94.

545.Freud: *Traumdeutung* (1998). „Die Rücksicht auf Darstellbarkeit“, S. 344–354; In seinem Aufsatz „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) geht Freud ausführlich auf die Funktionsweise und Bedeutung von Witzen ein, auch im Zusammenhang mit den Mechanismen der Verdichtung und Verschiebung.

546.Fritz Martini: „Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder Die Vereinigten“. In: Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Sibylle Bauer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 311–351. Hier S. 327. Abdruck nach: Fritz Martini: *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. 5. Aufl. Stuttgart: Klett 1964. S. 225–257.

547.Fritz Martini: „Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder Die Vereinigten“. In: Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Sibylle Bauer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 311–351. S. 325.

548.Ebd.

„in der magischen Verwobenheit, in der ‚Vereinigung‘ der Dinge, Menschen und Regungen“ liege.⁵⁴⁹

Durch die Textanalyse der Traumpassage ist deutlich geworden, dass das allmählich im Romanfragment etablierte Bezugsnetz einen zu entschlüsselnden Sinn ergibt, dass sich in ihm Muster, ja sogar Symmetrien abzeichnen. Nach Katrin Scheffer entstehe parallel zur eigentlichen Handlung eine Art „Hypertext“, und zwar durch „das Auftauchen zentraler Motive an verschiedenen Stellen des Textes, aus denen sich Querbezüge und Neustrukturierungen herstellen lassen“.⁵⁵⁰ Der Traum veranschaulicht exemplarisch die „netzartige Verstrickung [der] Gedankenwelt“,⁵⁵¹ denn in ihm kommen unterschiedliche motivische Stränge zusammen, zusätzlich begleitet und vorbereitet durch Tagesreste, die emotionale Gestimmtheit des Protagonisten und die sich aufbauende innere Konfliktsituation. Somit präsentiert der Traum einen Ausschnitt aus einer komplexen gedanklichen Welt, die zusammengesetzt ist aus bewussten, unbewussten, verdrängten und erinnerten Versatzstücken. Dieses Geflecht durchzieht den gesamten Roman. So entsteht der Eindruck, dass die Imaginationen und vielfältigen Bezüge ohne Anfang und Ende, in einem beständigen Fluss sind. Der Traum bietet für den Augenblick des Träumens Einblick in dieses Verknüpfungsgeflecht: Hier berühren sich die einzelnen Gedankenfäden, sie treffen in bedeutsamer Kombination aufeinander, und aus der Stelle mit der höchsten Verdichtung der eindringlichsten Traumotive lassen sich Rückschlüsse ziehen zum Ursprung innerer Konflikte und uneingestandener Bedürfnisse des Protagonisten. Konform zur Grundaussage von Freuds *Traumdeutung* ist hinter der Fassade der manifesten Traumgestalt ein Wunsch als Erklärungsansatz zu decodieren.

Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die Verwobenheit und der innewohnende Zusammenhang im Gegensatz zu Martinis Behauptung nicht mehr „geheim“ ist, denn es lassen sich – auch vor dem Hintergrund von Freuds Traumdeutungstheorie – Bezüge rekontextualisieren. Damit lässt der Traum auch Rückschlüsse zu über das Innenleben des Protagonisten, seine Sehnsüchte und destruktiven Traumata. Die im Traum etablierten

549.Ebd., S. 327.

550.Katrin Scheffer: Schwebende, webende Bilder. Strukturbildende Motive und Blickstrategien in Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften. Zugl. Univ. Diss. Marburg: Tectum 2007. S. 35.

551.Freud: Traumdeutung (1998). S. 530.

Bildbereiche, die sich hauptsächlich den Motivgruppen des Blickes und der Kleidung zuordnen lassen, geben differenzierte Hinweise auf Andreas' Persönlichkeitsprofil, das gezeichnet ist vom Schwanken zwischen Täter- und Opferrolle, zwischen Schuld- und Schamgefühlen, zwischen Untätigkeit, Unerfahrenheit, dem unterdrückten Wunsch nach Sexualität und freier, vom Elternhaus emanzipierter Lebensgestaltung.

Am Beispiel des *Andreas*-Traums wird die besondere Leistungsfähigkeit des erzähltechnischen Modells der Präsentation unmittelbaren Traumerlebens ersichtlich: Das Material des – in Freuds Terminologie – manifesten Traums breitet sich vor dem Leser aus. Dabei sticht die übergangslose Montage des zum Teil fetzenhaften Bildmaterials aus unterschiedlichsten Zeitebenen in schnellen, unvorbereiteten Wechseln hervor. Zur Steigerung der Unmittelbarkeitswirkung wird erlebte Rede eingesetzt und das Tempus wechselt ins Präsens. Daraus resultiert insgesamt eine spezielle Ästhetik, die das Konturlose, Ungreifbare imaginierter Vorgänge zum Ausdruck bringt.

Eine deutlich vernehmbare Erzählerstimme vermittelt dem Leser den Erlebnishorizont der Figur via Introspektion. Der Erzähler bewertet anfangs noch die emotionale Qualität, zieht sich dann aber weiter hinter den figuralen Pol zurück, arrangiert das Material des Traumes ohne Erklärung, ohne die Beigabe von Hintergrundwissen. Aus dem Traum Schlussfolgerungen zu ziehen, die untergründigen Verbindungen zu entdecken, Motive miteinander in Verbindung zu bringen – all das wird dem Leser überlassen. Der Traum bietet ihm ein Fenster in die träumende Seele der Figur. Dass der Protagonist selbst nicht die Klarheit besitzt, seine inneren Beweggründe zu durchschauen, ergibt sich aus seinem permanent traumhaften Bewusstseinszustand im Wachen: Zum Beispiel, wenn ihm seine eigene Stimme so fremd erscheint „wie einem Träumenden der aus dem Traum spricht“ (HKA, 60), wenn er schon am Vorabend des eigentlichen Traumes „wie träumend“ (HKA, 62) in seine Stube geht, wenn er „[t]raumartig“ (HKA, 66) den Schauplatz des Verbrechens verlässt, und auch noch in Venedig, wo er sich „wie im Traum“ (HKA, 97) bewegt.

In Hofmannsthals Aufsätzen und Reden, die zeitlich parallel zum *Andreas*-Roman entstanden sind, findet sich der Passus, im Traum sei „nicht fußbreit ohne Bedeutung“,⁵⁵² und dass sich

552. Hugo von Hofmannsthal: „Die Bühne als Traumbild“. In: HKA 33. S. 40.

die Aufmerksamkeit des Dichters den nicht-empirischen Erscheinungen der Imagination und der Einbildung nicht verschließen dürfe, da nur so ein Gesamtzusammenhang von Welt und Leben entworfen werden könne. Im *Andreas*-Roman zeigt sich, wie Hofmannsthal diesen selbstauferlegten Anspruch erfüllt hat. Dabei konnte sich Freuds Theorie zur Traumdeutung in ein bestehendes Anschauungssystem integrieren und zur Etablierung eines komplexen Bezugssystems, das sich speziell im Traum offenbart, beitragen.

Gleichwohl ist der Traum des Andreas nicht auf die Umsetzung von Freuds Theorien zu reduzieren: Der Traum ist, um mit Peter-André Alt zu reden, ein ästhetisches Ereignis „von autonomem Rang und eigentümlicher Polyvalenz“.⁵⁵³ Er entwickelt eine eigene literarische Logik der Bezüge und ein dichtes innerliterarisches Verweissystem mit einer Fülle von Anspielungen und weitreichenden Konnotationen, was exemplarisch anhand der Mensch-Tier-Bezüge nachgewiesen wurde. „[A]us Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge“⁵⁵⁴ zu schaffen, wird hier umgesetzt, und dabei nimmt der Traum eine Schlüsselstellung ein.

553.Alt: *Schlaf der Vernunft* (2002). S. 332.

554.Hugo von Hofmannsthal: „Der Dichter und diese Zeit“. In: HKA 33. S. 68.

4 Facetten des Traumerlebens im Erzählwerk Arthur Schnitzlers

4.1 Schnitzlers kritische Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse

Kaum ein anderer Autor wird so eng mit dem Zeitgeist und der Traumauffassung der Wiener Moderne in Verbindung gebracht wie Arthur Schnitzler, und bei keinem Autor wird dies so unmittelbar in Bezug auf dessen Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse und Sigmund Freud diskutiert. Nicht zuletzt wegen Freuds berühmten Gratulationsbriefs anlässlich des 60. Geburtstags Schnitzlers, in dem Freud seine „Doppelgängerscheu“⁵⁵⁵ offenbart, wurden die Verbindungslinien zwischen den Zeitgenossen eingehend untersucht. Besonders in Schnitzlers intensiver Beschäftigung mit eigenen Träumen sowie der häufigen Integration von Träumen in sein Werk, bis hin zur Wahl des Titels bei der *Traumnovelle*, werden die Bezüge zu Freud gesucht und diskutiert.

In der Forschung wird das distanziert gebliebene Verhältnis zwischen Freud und Schnitzler von unterschiedlichen Seiten ausgeleuchtet, wobei verschiedene Positionen bezogen werden: Diese variieren zwischen der Auffassung, Schnitzler habe wesentliche Aspekte der Freudschen Traumdeutung *avant la lettre* vorweggenommen⁵⁵⁶ und der Umkehrung dessen, nämlich Freud habe Schnitzler maßgeblich beeinflusst. Zwischen diesen Meinungspolen ordnet sich die Auffassung ein, beide hätten in Parallelaktion in ihrem jeweiligen Metier ähnliche Erkenntnisse über die menschliche Psyche gesammelt.⁵⁵⁷ Auch wird das Einflussmodell insgesamt infrage gestellt.⁵⁵⁸

Bekanntermaßen ist Freud und Schnitzler nicht nur „derselbe soziale, kulturelle und konfes-

555. Brief von Sigmund Freud an Arthur Schnitzler vom 14. Mai 1922. In: Sigmund Freud: Briefe 1873–1939. Hrsg. von Ernst und Lucie Freud. Frankfurt a.M.: Fischer 1960. S. 339. Explizit zu diesem Brief der Aufsatz von Michael Worbs: „Der Doppelgänger. Anmerkungen zum Glückwunschsreiben Sigmund Freuds anlässlich Arthur Schnitzlers 60. Geburtstags“. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 38–50.

556. Frederick J. Beharriell: „Schnitzler’s anticipation of Freud’s dream theory“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 45 (1953). S. 81–89.

557. Beispielsweise schlägt Jacques Le Rider vor, „von einer Gleichzeitigkeit der Freudschen Theorie und der Schnitzlerschen Texte zu sprechen als vom ‚Einfluß‘ Freuds auf Schnitzler“. In: Jacques Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen 2007. S. 58.

558. Vgl. dazu Michael Rohrwasser: „Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells“. In: Arthur Schnitzler im Zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 67–90.

sionelle Hintergrund⁵⁵⁹ gemeinsam, auch durch ihr Medizinstudium bei teilweise gleichen Dozenten, in ihrem gemeinsamen frühen Interesse für Psychopathologie, Hypnose- und Hysterieforschung liegen unübersehbare Parallelen. Diese beiden letzteren Themen spiegeln sich beispielsweise in Schnitzlers frühen Einaktern *Frage an das Schicksal* aus dem *Anatol-Zyklus* (1893) und *Paracelsus* (1898). In seiner Eigenschaft als medizinischer Journalist besprach Schnitzler Neuerscheinungen aus dem Gebiet der Nervenkrankheiten, rezensierte Freuds Übersetzungen der Arbeiten Jean Martin Charcots und Hippolyte Bernheims und „nahm – von Freud kaum bemerkt – am Entstehungsprozeß der Analyse teil“.⁵⁶⁰

Schnitzler las viele Publikationen Freuds, wobei sich die Rezeption in drei Phasen unterteilen lässt: Nach Beschäftigung mit der *Traumdeutung* (1899) und den *Studien über Hysterie* (1895) folgt in der zweiten Phase 1912/13 die Lektüre der *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) und *Totem und Tabu* (1912/13). Ab 1922 setzt eine dritte Phase intensiver Beschäftigung ein, an deren Beginn u.a. die Rezeption von *Jenseits des Lustprinzips* (1920) und *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916/17) stehen. Schnitzler gehörte somit zum durchaus überschaubaren Kreis der Erstleser der Traumdeutung, die zunächst in einer Auflage von 600 Stück erschien und sich nur schleppend verkaufte.⁵⁶¹ Aus seiner Doppelperspektive als studierter Mediziner und Schriftsteller hielt sich Schnitzler über die Entwicklungen auf dem Gebiet der Psychoanalyse auf dem Laufenden und tauschte sich über diese Themen mit Mitgliedern der *Psychologischen Mittwochs-Gesellschaft* aus (ab 1908 *Wiener Psychologische Vereinigung*). Bei diesen Gelegenheiten ging es häufig um Träume bzw. um Freuds *Traumdeutung*.⁵⁶² Zum wichtigen Verbindungsglied im Kreis um Freud wurde ab 1912 der Psychoanalytiker Theodor Reik, der sich in seinen Aufsätzen und seiner

559. Michaela Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987. S. 21.

560. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 210. Siehe speziell zu den Verbindungslinien zwischen Schnitzler und Freud S. 203–224.

561. Worbs unter Berufung auf Ernest Jones u. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 210.

562. Dies belegen u.a. folgende Passagen aus Schnitzlers Tagebüchern: „Baron Winterstein zu Besuch [...] Über Freud, Traumdeutung [...]“, 08.03.1909, S. 55; „Baron Winterstein besucht mich. [...] Über Freud (Psychoanalyse) [...]“, 17.03.1910, S. 134; „Mit [Alfred von Berger] sehr viel gesprochen – vom Solipsismus – Freud – Träumen [...]“, 01.07.1910, S. 158; „Gespräch mit Dr. Kaufmann über Beziehungen zu Kindern, über Freud, Traumdeutung“, 07.09.1911, S. 261; „[...] mit Ella [Frankfurter, geb. Guttmann] über Traumdeutung, Freud etc. –“, 14.05.1912, S. 326. In: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909–1912*. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981. Im Folgenden zitiert als STb (1981).

Monografie *Arthur Schnitzler als Psycholog* (1913) mit psychoanalytischer Methodik mit dem Werk Schnitzlers und insbesondere mit den enthaltenen Träumen auseinandersetzte.

Trotz vielfacher Verbindungspunkte über gemeinsame Bekannte sollte sich trotz der räumlichen Nähe kein regelmäßiger Kontakt zu Freud entspinnen. Zu vereinzelt Zusammenreffen kam es erst nach Freuds „Doppelgänger-Brief“ 1922 und erneut 1926. Zum Gesamteindruck des Verhältnisses von Schnitzler und Freud stellt Le Rider fest, dass Schnitzler ein

ehrliches, jedoch kritisches Interesse gegenüber der Psychoanalyse zeigte und eine treue Sympathie gegenüber Sigmund Freud bekundete. Die Bewunderungsbezeugungen und Versuche der Annäherung gingen jedoch von Freud und dessen Kreis aus.⁵⁶³

Dass die Lektüre der Freudschen Schriften über das reine Interesse hinausgehend auch Spuren in seinem Werk hinterlassen hat, darauf weist u.a. ein relativ spät entdeckter Brief an Freud hin: Zum 50. Geburtstag Freuds gratulierte ihm Schnitzler mit den Worten:

Ich danke Ihren Schriften so mannigfache starke und tiefe Anregungen, und Ihr fünfzigster Geburtstag darf mir wohl Gelegenheit bieten, es Ihnen zu sagen und Ihnen die Versicherung meiner aufrichtigsten wärmsten Verehrung darzubringen.⁵⁶⁴

Eine Veränderung der literarischen Konzeptionen Schnitzlers ist z.B. im Zusammenhang mit der neuartigen Präsentationstechnik des inneren Monologs in *Lieutenant Gustl* gesehen worden, da die „Parallelität des Bewusstseinsstroms, der die Sprunghaftigkeit der Gedankenassoziationen wiedergibt, zum psychologischen Diskurs“⁵⁶⁵ ausgemacht worden ist. Es ist darüber hinaus gemeinhin Konsens, dass die Lektüre der *Traumdeutung* Veränderungen in Schnitzlers Traumkonzeption angeregt hat.

Wertet man Schnitzlers Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Aphorismen und Notizen über einen längeren Zeitraum aus, so entsteht ein Eindruck von Schnitzlers kritisch hinterfragender Position gegenüber der Psychoanalyse.

Seit Schnitzlers zweiter Phase der Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse häufen sich kritische Vermerke im Tagebuch, in dem die Rede ist von „fixen psychoanalytischen Ideen“ (STb 1981, 27.6.1912, S. 339), sowie „Einseitigkeiten und Übertreibungen Freuds und seiner

563. Jacques Le Rider: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. Wien: Passagen 2007. S. 49.

564. Dieser Brief wurde erst 1992 im Cambridge-Archiv entdeckt. Abgedruckt in: Ulrich Weinzierl: *Arthur Schnitzler. Lieben – Träumen – Sterben*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994. S. 64.

565. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 238.

Schüler“ (ebd., 5.7.1912, S. 341). Besonders der Kontakt zu Theodor Reik führte bei Schnitzler zu einer Phase kritischer Anteilnahme: Nach einem Gespräch mit ihm hält Schnitzler seinen Standpunkt von der „Überschätzung des ‚Oedipuscomplexes‘ von Seiten der Freud Schule“ (ebd., 17.09.1912, S. 354) in seinem Tagebuch fest.

Schnitzlers Rückmeldung zu Theodor Reiks Buch *Arthur Schnitzler als Psycholog*, in dem Reik die psychoanalytische Methode auf einige Werke des Autors anwendet, enthält neben lobenden auch durchaus sehr kritische Töne: Er habe das Buch „mit wirklich starkem Interesse, gar nicht selten auch mit sachlicher Zustimmung natürlich keineswegs ohne lebhaften Einwand gelesen [...]“.⁵⁶⁶ Schnitzlers weitere Anmerkungen geben Aufschluss über die Grunddiskrepanz zwischen seinen Ansichten und jenen der psychoanalytischen Zunft:

Sie haben insbesondere Beziehungswerte in meinen Arbeiten gesehen, geschaut, erkannt, an denen die meisten Berufskritiker achtlos vorbeigegangen sind; und wo Sie innerhalb des Bewussten bleiben, gehe ich oft mit Ihnen. Über mein Unbewusstes, mein halb Bewusstes wollen wir lieber sagen –, weiss ich aber noch immer mehr als Sie, und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen. Und gar oft führt ein Pfad noch mitten durch die erhellte Innenwelt, wo sie – und Sie – allzufrüh ins Schattenreich abbiegen zu müssen glauben.⁵⁶⁷

Im Laufe der Jahre steigert sich Schnitzlers Aversion gegen die, wie er später formuliert, „Immoralität ja Verbrecherhaftigkeit psychoanalytischer Seelenaufwühlerei“.⁵⁶⁸ Schnitzler wird auch seine deutliche Relativierung der Bedeutung des Unbewussten zeitlebens beibehalten. Unter dem Stichwort *Psychoanalyse* hat Schnitzler verschiedene Überlegungen zu diesem Thema gesammelt, wollte sie jedoch wohl aufgrund der enthaltenen negativen Wertung nicht zu Lebzeiten veröffentlicht wissen.⁵⁶⁹

Ein Vorbehalt Schnitzlers, den er in diesen Aufzeichnungen ausführt, ist jener gegenüber der Verallgemeinerung von Komplextheorien, wobei er insbesondere den Ödipuskomplex be-

566. Brief von Arthur Schnitzler an Theodor Reik vom 31.12.1913, abgedruckt in: Bernd Urban: „Vier unveröffentlichte Briefe Arthur Schnitzlers an den Psychoanalytiker Theodor Reik“. In: *Modern Austrian Literatur* 8 (1975). S. 236–247. Hier S. 240.

567. Ebd., S. 240, 241.

568. Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1920–1922*. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1993. Hier Eintrag vom 6.1.1920, S. 11. Im Folgenden zitiert als STb (1993).

569. Diese Aufzeichnungen fehlen im Band *Aphorismen und Betrachtungen* (1967) und stehen erst seit der Veröffentlichung 1976 durch Reinhard Urbach zur Verfügung: „[Arthur Schnitzler]. Über Psychoanalyse“. Hrsg. von Reinhard Urbach. In: *Protokolle* (1976). S. 277–284. Im Folgenden zitiert als ÜP.

nennt (ÜP, 278). Er bedauert in Bezug auf Reik, dieser habe „den Complexen-Complex wie alle Psychoanalytiker“.⁵⁷⁰ Generell stehen bei Schnitzler anders als bei Freud als Ursache für psychische Störungen nicht deren Wurzeln im frühkindlichen Alter im Vordergrund. Ferner lehnt Schnitzler eine zu starke Konzentration auf die Libido ab, da er damit lediglich „eine[n] Teil unseres Wesens in seinen Haupttrieben bezeichnet“ (ÜP, 279) sieht. Als „Fehlerquellen der Psychoanalyse“ verurteilt Schnitzler „ein hemmungsloses, zuweilen auch zwanghaftes Determinieren“ und die Willkürlichkeit des Deutungsvorgangs (ÜP, 282). Er positioniert sich gegen eine „Überschätzung und Verallgemeinerung der sogenannten Traumsymbole“ (ÜP, 281). „Wasserträume als Geburtsträume zu deuten lehren“, hält er für „eine Irrlehre“ (ebd.). Außerdem entwickelt Schnitzler eine Theorie, die dem Unbewussten eine weniger große Rolle einräumt⁵⁷¹ und stattdessen der Kategorie des „Mittelbewußtseins“ mehr Bedeutung zumisst, das er als „eine Art fluktuierendes Zwischenland zwischen Bewußtem und Unbewußtem“⁵⁷² und als „das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens“ (ÜP, 283) verstanden wissen will:

[V]on da aus steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab. Das Mittelbewußtsein steht ununterbrochen zu Verfügung. Auf seine Fülle, seine Reaktionsfähigkeit kommt es vor allem an. [...]

Das Mittelbewußtsein verhält sich zum Unbewußtsein wie der Schlummer zum Scheintod. Der Schlummernde läßt sich immer ohne Mühe erwecken, der Scheintote nicht [...]. Die Psychoanalyse wirkt viel öfter auf das Mittelbewußtsein als (wie sie glaubt) auf das Unterbewußtsein. Manches, vielleicht des [sic] Meiste, was sie in das Unterbewußtsein verlegt, ist im Mittelbewußtsein zu suchen. [...] Es wird viel öfter ins Mittelbewußte verdrängt als ins Unbewußte. Und die Psychoanalyse gräbt in den seltensten Fällen so tief, als sie glaubt (ÜP, 283, 284).

Es darf bei all den kritischen Tönen jedoch nicht übersehen werden, dass Schnitzler trotz der demonstrativen Umgewichtung das Grundprinzip von Freuds neuem Ordnungssystem der Psyche sowie auch die darin enthaltene Metaphorik der vertikalen räumlichen Einteilung nicht nur stillschweigend akzeptiert, sondern auch übernimmt.⁵⁷³ Auch die Wunscherfüllungs-

570. Brief Arthur Schnitzler an Olga Schnitzler vom 9.12.1923. In: Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin u.a. Frankfurt a.M.: Fischer 1984. S. 333, 334.

571. Vgl. „Das völlig Bewußte ist selten, aber auch das gänzlich Unbewußte – in dem Sinn nämlich, daß es wirklich des psychoanalytischen Zaubers bedürfe, um es bewußt zu machen, ist viel seltener, als man jetzt glaubt“. In: ÜP, S. 281, 282.

572. Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a. M.: Fischer 1967 (= Gesammelte Werke). S. 455. Im Folgenden zitiert als AuB.

573. Horst Thomé: „Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud“. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 51–66. Hier S. 60.

theorie zweifelt Schnitzler im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen nicht an. In Notizen zu Alltagssituationen bestätigt er weitere Aspekte von Freuds Theorie.⁵⁷⁴ Ebenso ist hervorzuheben, dass Schnitzler – trotz aller Einwände und Bedenken – viele Aspekte in Reiks Monografie schätzt, sie gegenüber Kritikern⁵⁷⁵ verteidigt und dem Verfasser nach der Veröffentlichung in freundlicher Gesinnung verbunden bleibt. Offenbar haben viele empörte Zeitgenossen angenommen, Schnitzler würde das Buch ablehnen.⁵⁷⁶ Auch wenn Reik für Schnitzler nicht immer zufriedenstellende Schlussfolgerungen gezogen hatte und Schnitzler „psychoanalytisch doch ziemlich verbohrte“⁵⁷⁷ vorkam – zumindest hatte er den Finger an die richtige Stelle gelegt, da er auf die komplexen zwischenmenschlichen Zusammenhänge in Schnitzlers Werk hingewiesen hatte.

Aus den verstreuten Äußerungen Schnitzlers zu Fragen der Psychoanalyse liest sich insgesamt immer wieder die Abwehr gegen Verallgemeinerung und Festlegung heraus – eine Ablehnung, die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit und den tiefgründigen Facettenreichtum der individuellen Psyche des Einzelnen in ein Systemdenken zu zwingen. An Freuds 1923 in *Das Ich und das Es* entwickelte Topik vom „Ich“, „Es“ und „Über-Ich“ bemängelte Schnitzler dementsprechend die Entfernung von „psychische[n] Realitäten“, da diese Systematisierung ihm „geistreich, aber künstlich“ schien (ÜP, 283).

Für Schnitzlers Schreiben und die Konstruktion seiner literarischen Charaktere ist es essentiell, an einer individuellen Verantwortung, an einen Rest Willensfreiheit und Bewusstseinsfähigkeit festhalten zu können und sie nicht als Marionetten ihrer Triebe zu zeigen. Schnitzlers Bewertungen deuten an, dass er seinem eigenen Metier, der Literatur, eher die

574.Z.B. Tagebucheintrag vom 25.2.1921: „Bei Helene Binder: Charakteristisch: ich frage die Hausmeisterin ‚Wo wohnt Frau Helene Herz‘ – so hieß sie vor 35 Jahren, als ich daran dachte – sie zu heiraten. (Freudsche Erklärung des Versprechens! Wie stark ist das unbewußte [sic]?“. In: STb (1993), S. 149.

575.Z.B. schreibt Hans Henning, Redakteur der *Zeitschrift für Psychologie* am 31.3.1914 an Schnitzler: „An und für sich hätte ich den Unsinn, der in dem Buche steht, nicht besprochen, allein da dieses Buch ein Präzedenzfall ist, lebende Dichter in pseudowissenschaftlicher Manier zur sexuellen Neurose umzudichten, liegt mir viel daran, Ihnen Gerechtigkeit zukommen zu lassen. [...] Hätten Sie gewissermaßen nur als Illustration und nach dem Rezept der Freud‘ schen sexuellen Theorie gedichtet, so wären Sie selbst doch der Nächste gewesen, der uns das hätte im einzelnen schildern können.“ In: Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin u.a. Frankfurt a.M.: Fischer 1984. S. 845.

576.Z.B. Tagebucheintrag vom 9.1.1914: „Mit O. Concert Maria Freund [...] Über das Reik‘ sche Buch wurde viel gesprochen (feindselig)“. In: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1913–1916. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1983. S. 90, 91. Im Folgenden zitiert als STb (1983).

577.Tagebucheintrag vom 7.12.1914. In: Ebd., S. 156.

Fähigkeit zuspricht, authentischen psychischen Phänomenen nachzuspüren. Er nimmt darüber hinaus an, dass grundsätzliche Erkenntnisse schon vor Freud intuitiv bekannt waren:

Nicht die Psychoanalyse ist neu, sondern Freud. Sowie nicht Amerika neu war, sondern Columbus. Psychoanalyse gab es immer; jeder Arzt, jeder Dichter, jeder Staatsmann, jeder Menschenkenner mußte es sein, war es unbewußt oder automatisch (ÜP, 280).

Gegenüber dem amerikanischen Journalisten George Sylvester Viereck soll Schnitzler 1930 sogar geäußert haben, er hätte Freuds Traumtheorie in seinen Dramenstücken antizipiert.⁵⁷⁸ Schnitzler hebt somit grundsätzlich die Fähigkeit des Schriftstellers hervor, Annahmen über Erscheinungen der menschlichen Psyche literarisch umzusetzen.

4.2 Das Traumtagebuch

Schnitzler notiert seit 1875 vereinzelt Träume in seinem Tagebuch, ab 1891 regelmäßig, in den Jahren 1913, 1917 und besonders 1922 ausnehmend viele. In den zwanziger Jahren diktiert er die Träume noch einmal gesondert, sodass ein über 428 Seiten umfassendes Typoskript *Träume* entsteht, das 2012 erstmals veröffentlicht wurde.⁵⁷⁹ Das Traumtagebuch zeugt nicht nur von der großen Bedeutsamkeit, die Schnitzler Träumen im Gefüge der Psyche beimisst; im Vergleich zu den sonstigen kryptischen Tagebucheinträgen im Notizstil besticht allein der Umfang einiger Träume. Daneben zeigt sich Schnitzler darum bemüht, offenbar möglichst alles, woran er sich bei einem Traum erinnern kann, festzuhalten, auch grotesk oder nebensächlich scheinende Details.

Nach der Lektüre von Freuds *Traumdeutung* bzw. Gesprächen über dieses Buch träumt Schnitzler häufiger, wie er auch Jahre später feststellt.⁵⁸⁰ Dieser Effekt wird sich zwanzig Jahre später nach einem Treffen mit Freud, bei dem ihm dieser seine *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* überreicht, wiederholen.⁵⁸¹ Auch den Inhalt einiger Träume

578. Worbs: *Nervenkunst* (1983). S. 211.

579. Arthur Schnitzler: *Träume. Das Traumtagebuch 1875–1931*. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth und Leo A. Lensing. Göttingen: Wallstein 2012. Im Folgenden zitiert als STTb. Statt der Seitenzahlen werden die Daten angegeben. Einzelne Daten werden im Fließtext angegeben, mehrere Daten werden in den Fußnoten erfasst.

580. „Ich erinnere mich, dass ich, als ich Freuds ‚Traumdeutung‘ las, 1900, auffallend viel und lebhaft träumte und selbst im Traum deutete“ STTb 23.3.1912; „Wie schon manchmal nach Beschäftigung und Gesprächen, die auf Traumdeutung bezüglich sind, sehr lebhaft Träume“ STTb 6.7.1912.

581. Zusammentreffen vermerkt in STTb am 16.6.1922, zum veränderten Traumverhalten 23.06.1922.

führt Schnitzler auf die Lektüre von Freuds Werken zurück.⁵⁸² Dies legt eine Korrelation zwischen der Beschäftigung mit der *Traumdeutung* und mit eigenen Träumen nahe und könnte ebenfalls die Produktion literarischer Träume angeregt haben.

Schnitzlers Traumaufzeichnungen sind ein hochinteressantes Zeitdokument: In ihnen spiegeln sich die Eindrücke seiner täglichen Lebenswelt in den Straßen und Gassen von Wien. Es treten Familienmitglieder auf, Weggefährten wie Felix Salten,⁵⁸³ Hermann Bahr⁵⁸⁴ und Hugo von Hofmannsthal (STTb, 24.3.1912), Zeitgenossen wie Gustav Mahler⁵⁸⁵ oder auch Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth,⁵⁸⁶ historische Künstlerkoryphäen wie Beethoven,⁵⁸⁷ Mozart⁵⁸⁸ und Goethe (ebd., 20.9.1900) sowie fiktive Traumfiguren. Die Antisemitismus-Debatte bzw. Antisemitismus-Erfahrungen⁵⁸⁹ spielen genauso in die Träume hinein wie das weltpolitische Geschehen zum Ersten Weltkrieg (ebd., 14.8.1917). Viele Träume spielen im Theaterkosmos,⁵⁹⁰ vor allem Proben von Stücken Schnitzlers kommen häufig vor. Schnitzler träumt viel von seiner literarischen Arbeit oder führt viele Traumelemente auf Werke zurück, an denen er arbeitet – häufig enthalten diese ihrerseits Traumpassagen.⁵⁹¹ Nach der Lektüre eines Beitrags „über Paul Apels Traumspiel ‚Sonnenstösser‘“ verarbeitet Schnitzler im Schlaf Handlungselemente aus dem Bühnenstück.⁵⁹²

Einige Aspekte lassen darauf schließen, dass Schnitzler auch in umgekehrter Richtung vereinzelt Eindrücke aus seinen Träumen literarisch verarbeitet hat. Dabei werden in der Regel

582.Zur *Traumdeutung* Siehe STTb 26.3.1900, 5.4.1900; zu den *Studien* Siehe 6.2.1903, weitere Lektüreeinflüsse Siehe 3.7.1903, 12.1.1905.

583.STTb, z. B. 3.3.1900; 28.4.1908; 31.5.1910.

584.Ebd., 30.9.1904; 2.1.1913; 18.11.1916; 23.3.1931.

585.Ebd., 17.7.1910; 28.08.1913: „St. Moritz. Traum. Olga singt Mahler seine Lieder vor.“; 7.10.1913: „Traum. Olga beim Zahnarzt, der aber eigentlich Mahler ist und sehr freundlich“.

586.Ebd., 15.1.1909; 8.3.1913; 23.7.1917.

587.Ebd., 23.8.1913, 8.4.1915.

588.Ebd., 28.6.1908, 8.7.1920.

589.Traumbegegnung mit Theodor Herzl Siehe ebd. 10.12.1916; vgl. auch 11.8.1918.

590.Ebd., 10.12.1916, 11.8.1918.

591.Träume zu einzelnen Werken: *Der Weg ins Freie* STTb 27.9.1906, 1.1.1908, 28.6.1908; *Die Frau mit dem Dolche* 6.7.12; *Flucht in die Finsternis* 22.1.1915, 4.4.1915, 3.11.1916; *Casanovas Heimfahrt* 1.9.1915, 25.1.1916; *Fräulein Else* 6.1.1923, 25.1.1916, *Traumnovelle* 16.12.1924, 24.11.1925.

592.Paul Apels Traumspiel *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt* (1911). Ausführlich dazu Kap. IV.3.4.3.

keine komplexen Handlungsabläufe übernommen, sondern lediglich einzelne Motive.⁵⁹³ In Schnitzlers Träumen tritt überaus häufig das Themenfeld Tod in unterschiedlichsten Facetten auf: Er träumt von Beerdigungen, von Mordanschuldigungen, und nach dem plötzlichen Tod Marie Reinhardts 1899 von ihr als der „Entschwundenen“,⁵⁹⁴ und von lebendigen Toten im Traum. Dieses Motivfeld kommt auch in mehreren literarischen Träumen vor: Beerdigungen, Leichenwagen oder die Verlebendigung von Verstorbenen in *Berta Garlan*, *Fräulein Else*, in *Der Weg ins Freie* und *Der Sekundant*.

Ebenso wie die Figuren in seinen Werken träumt Schnitzler sehr häufig während oder von Zugfahrten, wie er selbst feststellt: „Häufige Reise- und Eisenbahnträume“.⁵⁹⁵ Der Traum vom Fliegen, den Freud zu den typischen Träumen zählt, ist sowohl in Schnitzlers Traumtagebuch zu finden als auch in seinem literarischen Werk.⁵⁹⁶ Einige nebensächlich wirkende Details aus Georgs Traum in *Der Weg ins Freie* tauchen zuerst in Schnitzlers eigenen Träumen auf.⁵⁹⁷ Sehr häufige Traumeindrücke Schnitzlers, wie die Träume von Hunden, haben hingegen keine Spuren im literarischen Werk hinterlassen.

Komplexere Zusammenhänge zwischen eigenen und den literarischen Träumen Schnitzlers sind in Bezug auf seine *Traumnovelle* festzustellen: Konzeptionell bedeutsam ist die untergründige Verbindung zwischen dem Traum Albertines und den nächtlichen Erlebnissen Fridolins. Dazu fällt auf, dass Schnitzler mit Interesse die Träume seiner Frau notiert hat, und vor allem auf Korrespondenzen zwischen in der gleichen Nacht geträumten Träumen des Ehepaars geachtet hat. Am 30.12.1917 notiert er eine dementsprechende Traumparallele zwischen ihm und seiner Frau und kommentiert dies mit dem Vermerk: „Tief zu deuten“. Hervorzuheben ist ein Traum Olgas, in dem sie „ihre bevorstehende Guillotiniierung“ erwartet

593. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 31.

594. Z.B. STTb 30.6.1899: „Traum Nachts von der Entschwundenen“; 1.4.1900: „Ragusa. Verwirrte Träume. Träume auffallend oft von der Toten [...]“; 22.5.1903: „Träume von zwei Toten“; 9.12.1906: „Unglaublich lebhafter Traum von der Toten“.

595. Ebd., z. B. 12.9.1913; 7.3.1916; 19.10.1916, 28.3.1917, 13.4.1917; 27.2.1920; [...] 11.11.1930; 24.2.1931. Im literarischen Werk vgl. Traum während einer Zugfahrt ins *Weg ins Freie* und *Berta Garlan*, Traum von einer Zugfahrt in *Der Sekundant*, *Berta Garlan*, von Bahnhofsumgebung und Bahngleisen *Flucht in die Finsternis*.

596. Ebd., am 23.1.1904 sowie am 8.10.1921 notiert er „Fliegetraum (wie manchmal in letzter Zeit). Im literarischen Werk vgl. den Traum in *Casanovas Heimfahrt*, den Traumbericht Albertines in *Traumnovelle* sowie den Schluss von *Fräulein Else*.

597. Neben dem aufgetragenen Spargel (ebd., 14.5.1983) erscheint die Gestalt Franz Grillparzers (3.9.1903).

und dabei erlebt, wie ihren Mann dies nicht weiter bekümmert. Er notiert dazu, dass es nach dem Erwachen „charakteristisch war [...], dass sie mir doch ein wenig übel nahm, dass ich mich im Traum so gleichgültig benommen“ (ebd., 9.1.1921). In vertauschten Geschlechterrollen wird diese Konstellation im Traum Albertines in der *Traumnovelle*, deren Arbeitstitel zunächst *Doppelnovelle* lautete, wieder erscheinen. In diesem Fall kann also von einer Anregung durch Schnitzlers eigene Träume gesprochen werden.

Besonders bedeutsam für eine Einschätzung von Schnitzlers Traumverständnis sind die Kommentare zu seinen Träumen. Erstmals 1891 und 1894 vermerkt er bei zwei Träumen, durch welches Erlebnis der Traum beeinflusst war. Im März 1900 führt er den Inhalt eines Traumes direkt auf die Lektüre der *Traumdeutung* zurück: „Traum, dass ich in Uniform mit Zivilhosen (wie im Traumdeutungsbuch von Freud gelesen) aber doch unentdeckt von Kaiser Wilhelm II., dem ich begegne, von einem Tor unter den Linden ins andere gehe“ (ebd., 26.3.1900). Seit 1906 bezeichnet Schnitzler seine Anmerkungen regelmäßig als Deutungen. Doch sind dies keine psychoanalytischen Interpretationen, sondern es werden die Eindrücke, Begebenheiten, Gesprächsinhalte benannt, die Schnitzler als Quellen für die Träume identifiziert.⁵⁹⁸ Dass Schnitzler diese Spuren nun deutlicher verfolgt, kann durchaus mit der Kenntnis der Freudschen Tagesreste-Theorie in Zusammenhang gebracht werden. Schnitzler bemerkt jedoch häufig Bezüge, die lange zurückliegen: „So führen die Träume immer weiter zurück in die Vergangenheit“ (ebd., 12.2.1918). Schnitzlers besondere Aufmerksamkeit für die Quellen seiner eigenen Träume wird in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit in Beziehung gesetzt zur Gestaltung seiner literarischen Träume, in denen Erinnerungssplitter, Situationen und Eindrücke aus diversen Kapiteln zusammengeführt und neu arrangiert werden.

In einem der längsten Träume weist Schnitzler über die Tagesreste hinaus jedoch auch auf andere, dezidiert freudianische Traummerkmale hin: Hier beschreibt er eine Traumfigur als Mischperson, die nach Freud ein Ergebnis der Verdichtungsarbeit im Traum ist: „Ich gehe mit Frau Nandow fort, die ein wenig Olga Waissnix, ein wenig Olga [Schnitzler] und, wie mir jetzt erst einfällt, Madame Desprès (die in Paris die ‚Liebelei‘ spielen sollte) ist“ (ebd.,

598. Vgl. als besonders prägnante Beispiele STTb 13.7.1909, 24.3.1912.

13.7.1909). In einem weiteren Traumnotat stellt er fest, wie unterschiedlichste Quellen im Traum verdichtend kombiniert werden: „Olgas Angina, Poliklinik und Gymnasium als Jugendeindrücke schieben sich zusammen“ (ebd., 8.12.1916). Auch direkte Rede kommt in diesem Traum vor, von der Schnitzler einen Satz in seiner Deutung als „[u]nbewusstes verkehrtes Zitat aus ‚Medardus‘“ (ebd.) – dem dramatischen Historienstück, an dem er zu der Zeit arbeitete – bezeichnet, sich also beeinflusst von Freuds Ausführungen über wörtliche Rede im Traum zeigt. Einen weiteren Traum deutet Schnitzler auf Basis von Freuds Wunsch-erfüllungs-Theorie: „Dass jener fast fremde Kohn an Olgas Bett schreibend sitzt, ist ein maskierter Wunschtraum: sie soll leidend sein, weil sie (wie wir neulich festgestellt) nie liebenswürdiger ist als zur Zeit ihrer Unpässlichkeit“ (ebd., 8.7.1913).

Obwohl einige Aspekte wie z.B. die Verdichtungsarbeit von der Theorie Freuds übernommen und in der Auseinandersetzung mit den eigenen Träumen angewandt werden, zeugt derselbe Traum von einem starken Abgrenzungsbedürfnis zur Psychoanalyse: In der Zudringlichkeit Theodor Reiks im Traum, die Schnitzler erbost ablehnt, sieht er die „Eigenheit der Psychoanalytiker in die intimsten Details zu forschen“ (ebd.). Zudem fordert er im Traum, der Psychoanalyse klar ihre Grenzen zu zeigen. Im Kommentar zu einem weiteren Traum äußert sich Schnitzler ironisch gegenüber psychoanalytischer Deutungsmuster: „Traum, dass die Russen vollständig umklammert seien. (Freud würde zweifeln, dass ich die Russen gemeint habe)“ (ebd., 18.8.1915.). Schnitzler teilt nicht die Auffassung von fixen Bedeutungszuschreibungen durch Symbole; stattdessen interpretiert er bestimmte Situationen und Bildelemente je nach Situation und Kontext: Ein Luftschiff in seinem Zimmer, das an die Decke stößt, deutet er als „Symbol für Arbeitsschwierigkeit“ (ebd., 8.4.1919).

Ausgehend von eigenen Traumnotaten räumt Schnitzler vom Körper ausgehenden Reizen eine große Rolle bei der Entstehung von Traumbildern ein: Wenn er im Traum mit Stefan Zweig in einem Kahn sitzt und dann ins Wasser springt, führt er das auf die defekte Wärmflasche im Bett zurück (ebd., 23.11.1915). Als Ursache eines Traumes „von ungeheurem Lärm; Wortwechsel (zwischen fremden Leuten) in der Tram“, von dem er erwacht, erweist sich das quälende Ohrengeräusch, unter dem Schnitzler lange Jahre litt (ebd., 19.9.1921). Die Berücksichtigung physischer Traumquellen für die Traumentstehung basiert auf der Leibreiztheorie, deren Bedeutung Schnitzler weit höher einschätzte als Freud. Damit stimmt Schnitz-

lers Auffassung weitgehend mit jener von Havelock Ellis überein, bei dem psychische und physische Eindrücke gleichermaßen für die Traumproduktion verantwortlich zeichnen.⁵⁹⁹ In Schnitzlers Träumen sind verschiedene Traumeindrücke regelmäßig „Umsetzungen von physischen Sensationen ins Psychische“.⁶⁰⁰

Aus einigen Anmerkungen Schnitzlers lassen sich weitere Aspekte seiner Traumauffassung ergänzen: Er bemerkt die „Fähigkeit des Traums sowohl Glücks- als Unglücksgefühle quasi chemisch rein darzustellen“ (ebd., 23.4.1911), also die extreme Ausprägung von Emotionen in Träumen. Damit im Zusammenhang steht für ihn die starke Fokussiertheit im Traum:

Die ungeheure Intensität unserer Eindrücke im Traum kommt wohl daher, daß wir im Traum niemals zerstreut sind. Im Leben sind wir es immer und müssen es sein. So wie in unser Gesichtsfeld nicht nur das Geschaute fällt, sondern auch das Gesehene ringsum, allmählich der Peripherie zu verblassend, so ist in unserem Bewußtsein nicht nur das augenblickliche Erlebnis, sondern virtuell auch alle unsere Erinnerungen, Erfahrungen und Voraussichten. Im Traum wissen wir nur von dem, wovon wir träumen (AuB, 74).

Diese ausschließliche Konzentration auf das Jetzt des Erlebens liefert Schnitzler die Erklärung für die Unfähigkeit, sich über Unerwartetes im Traum zu verwundern:

Darum staunen wir nicht im Traume, daß wir fliegen, in unserem Traumbewußtsein ist ja die Schwerkraft nicht enthalten; staunen nicht, daß Gestorbene wiederkommen, denn für den Träumenden gibt es kein Naturgesetz des Werdens und Vergehens (AuB, 74, 75).

Daneben betont Schnitzler mehrmals die Nähe der Träume zur Wahrheit:

Wie wir im Traum zu letzten Gefühlswahrheiten kommen, deren sich im Wachsein unsere Eitelkeit schämt, die für das Wachleben kaum wahr sind (STTb, 23.7.1919).

Aus diesen Äußerungen lassen sich wesentliche Funktionen, die Schnitzler den literarischen Träumen zuschreibt, ableiten. Seine Faszination für die Details und für das Empfindungsspektrum im Traum resultiert in zahlreichen miterlebbaren literarischen Träumen. Das Traumtagebuch Schnitzlers lässt darauf schließen, dass für den Autor nicht nur die rein inhaltliche Ebene eines Traumes relevant ist, sondern dass er sich für die Darstellbarkeit des Traumerlebens mit literarischen Mitteln interessiert und neue Präsentationsmöglichkeiten für Vorgänge jenseits des Wachbewusstseins erprobt.

599.Permann: Traum in der Moderne (1987). S. 52. Sie bezieht sich auf Havelock Ellis: The World of Dreams. 1911.

600.Ebd. S. 126.

4.3 Rhetorik der Traumarbeit in *Frau Berta Garlan* (1900)

In Arthur Schnitzlers im Jahr 1900 entstandener Erzählung *Frau Berta Garlan* wird der Traum der Protagonistin nicht wiedergegeben als herkömmlicher Traumbericht, sondern als eine mimetische Traumpräsentation, die vom Leser quasi in actu miterlebt werden kann. Somit liegt der Traum dem Leser als sprachlich aufbereitete Materialbasis vor. Der Rezipient wird zum Eingeweihten eines Traumes – während die träumende Figur den Traum offenbar rational nicht erfassen kann, denn ihr selbst gelingt es nicht, die Details des Traums aus der Erinnerung zu rekonstruieren.

Die Geschichte von der jungen Witwe Berta Garlan, die nach Jahren der Zurückgezogenheit in der Provinz den Kontakt zu ihrem nunmehr als Violinvirtuosen erfolgreichen Jugendfreund Emil Lindbach wiederzubeleben versucht, in ihren Hoffnungen jedoch bitter enttäuscht wird, beruht bekanntermaßen auf einer autobiografischen Begebenheit Schnitzlers: Auf Initiative seiner verflorenen Jugendliebe Franziska Reich kam es in Wien zu einer erneuten Begegnung, die er jedoch nach einer gemeinsam verbrachten Nacht recht lapidar beendete. In seinem Tagebuch steht dazu der Vermerk „Fännchen abgeschrieben“ (27.05.1899).⁶⁰¹ Diese lebensgeschichtliche Quelle ist nach Horst Thomé „über das Anekdotische hinaus von Bedeutung, da aus der Transformation der Vorlage die Intentionen der Darstellung erschlossen werden könnten“.⁶⁰² So ist denn auch die Verarbeitung dieses Ereignisses als Schnitzlers „literarische Abbitte“⁶⁰³ gelesen worden.

Mit einem weitgehend verborgen bleibenden heterodiegetischen Erzähler werden die Geschehnisse aus der Sicht Berta Garlans im Präteritum vermittelt. Die verwendeten Zeit- und Ortsadverbien markieren deutlich die Unmittelbarkeit der Hier-und-Jetzt-Diexis, die wiederholt durch einen kurzzeitigen Tempuswechsel ins Präsens punktuell intensiviert wird. Im Mittelpunkt dieser mimetischen Darstellungsweise stehen Bertas Gedanken, Erinnerungen,

601. Arthur Schnitzler: *Frau Bertha Garlan*. Hrsg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe 5). S. 299.

602. Thomé: *Autonomes Ich* (1993). S. 646. Fußnote 151. Weiter führt er dazu aus: „So wählt Schnitzler statt der männlichen Perspektive die weibliche, erweitert das Geschehen mit der Parallelhandlung um das Ehepaar Rupius und betreibt damit die Aufwertung der banalen Vorfälle“ (ebd.)

603. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005. S. 127.

Vermutungen, Wünsche und Assoziationen, die in erlebter Rede oder mit Verben innerer Vorgänge im Rahmen des Bewusstseinsberichts formuliert sind.⁶⁰⁴ Die Grenze zum inneren Monolog ist bei gewissen Passagen, in denen Assoziationen der Bewusstseinsinhalte durch häufige Auslassungspunkte veranschaulicht werden, nicht mehr weit. Es ist daher plausibel, „*Frau Berta Garlan* auch erzähltechnisch als unmittelbare Vorgängerin des *Lieutenant Gustl*“⁶⁰⁵ anzusehen.

Je mehr der Leser Einblick in die Gedankengänge Bertas erhält, umso deutlicher entsteht mittels der am Rande eingeflochtenen Informationen eine eigentümliche Diskrepanz zwischen den ersten, noch unverfälschten und auffällig vagen Erinnerungen an Emil Lindbach und Bertas späterer geschönter Version, in die sie sich immer weiter hineinsteigert. Es kristallisiert sich heraus, dass hinter der zurechtgezimmerten Idee von einer tragisch verhinderten Liebesgeschichte, die Berta nun vordergründig fortzuführen bestrebt ist, auch der Wunsch nach erotischer Erfüllung steht. Dass Berta sich ihre Vergangenheit mit Emil in der Retrospektive immer bunter und reicher ausmalt, versteht Horst Thomé als notwendige „Legitimation, durch die Triebwunsch und internalisierte Rollenklischees wenigstens scheinbar zur Deckung gebracht werden“.⁶⁰⁶

Offenbar geht es der Protagonistin gar nicht um die Anknüpfung an eine individualisierte Liebesbeziehung, sondern um die Wiedergewinnung einer Lebensphase, die für das Erotische offen war. [...] Beispielsweise weckt die Erinnerung an die Höhepunkte der Beziehung zu Lindbach zunächst nur den Wunsch, einen solchen Erregungszustand noch einmal zu erleben, ohne daß ein Liebesobjekt imaginiert würde. Erst ein zweiter korrigierender Einfall setzt den Jugendfreund in diese Lücke ein und fälscht damit den verpönten sexuellen Impuls in einen Liebeswunsch um.⁶⁰⁷

Somit wird der sich hochschaukelnde Prozess dieser sich gedanklich konstituierenden Illusion zur eigentlichen Haupthandlung der Erzählung. Bertas Gedankenwelt entsteht vor dem Leser als changierendes Geflecht aus widerstrebenden Elementen zwischen Bewusstsein und dem „Mittelbewusstsein“ nach Schnitzlers Terminologie. Dabei geht es dem Autor nach

604. Zu einer Kategorisierung der erzählerischen Darstellungsmittel, darunter auch die Elemente der Innerlichkeitsdarstellung vgl. Silvia Jud: „Arthur Schnitzler. *Frau Berta Garlan* (1901)“. In: *Erzählkunst der Vormoderne*. Hrsg. von Rolf Tarot. Bern: Lang 1996. S. 417–447.

605. Konstanze Fliedl: „Nachwort“. In: Arthur Schnitzler. *Frau Bertha Garlan*. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Stuttgart: Reclam 2006. S. 181–214. Hier S. 193.

606. Thomé: *Autonomes Ich* (1993). S. 653.

607. Ebd., S. 654.

Beverley Driver nicht darum, „to render unconscious patterns directly, but that he is depicting the intrusion of unsuspected truths into conscious patterns of reasoning“.⁶⁰⁸

Für das Verständnis und die richtige Einordnung von Bertas Selbstbetrug nimmt der Traum für den Rezipienten eine Schlüsselstellung ein. Nach dem 20 Jahre zuvor entstandenen Text *Frühlingsnacht im Seziersaal* enthält *Berta Garlan* die erste längere explizite Traumdarstellung – allerdings formal und funktional völlig neuartig konzipiert. Dies ist auch durch die Beschäftigung mit Psychologie und Psychoanalyse zu erklären: Für die Entstehung von *Berta Garlan* ist dezidiert die Lektüre der kurz zuvor erschienenen *Traumdeutung* von Sigmund Freud geltend gemacht worden, die der fachlich vorgebildete Schnitzler als einer der ersten interessierten Zeitgenossen aufmerksam studierte. Vor diesem Hintergrund wurde Bertas Traum als literarische Umsetzung der Freudschen Gesetze der Traumarbeit verstanden.⁶⁰⁹ Noch pointierter konstatiert Konstanze Fliedl, dass *Berta Garlan* „der erste psychoanalytisch konzipierte Text der Weltliteratur genannt werden kann“.⁶¹⁰

Vorbereitung der Traumsituation

Als Vorbote der sich kurz darauf in Gang setzenden Geschehnisse kündigt sich am Anfang der Erzählung in Bertas bisher so gleichmäßig verlaufendem Alltag eine veränderte psychische Verfassung, eine wachsende innere Unruhe an, die mit Beginn des Frühjahrs und einem veränderten Traumleben kontextualisiert wird, denn

sie schlief nicht mehr so ruhig und traumlos als [sic] früher, sie hatte zuweilen eine Empfindung der Langeweile, die sie nie gekannt, und das Sonderbarste war eine plötzliche Ermattung [...], in der sie das Kreisen des Blutes in ihrem ganzen Körper zu verspüren meinte, und die sie an eine ganz frühe Epoche ihrer Mädchenzeit erinnerte.⁶¹¹

Bis zum Einsetzen des Traumes kann nachvollzogen werden, wie sich Bertas Erinnerung an Emil sukzessive modifiziert:⁶¹² In einer längeren Erinnerungssequenz, in der Berta über den

608. Beverley R. Driver: „Schnitzler's ‚Frau Berta Garlan‘. A Study in Form“. In: *The Germanic Review* 46/4 (1971). S. 285–298.

609. Theodor Reik: *Arthur Schnitzler als Psycholog*. Hrsg. von Bernd Urban. Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

610. Konstanze Fliedl: „Nachwort“. In: *Arthur Schnitzler. Frau Bertha Garlan*. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Stuttgart: Reclam 2006. S. 181–214. S. 194. Hervorhebung im Original.

611. Arthur Schnitzler: *Die Erzählenden Schriften I*. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= *Gesammelte Werke* 3). S. 395. Im Folgenden zitiert als ES I.

612. Vgl. dazu Konstanze Fliedl: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1997.

bisherigen Verlauf ihres Lebens sinniert, erinnert sie sich ihrer Jugendliebe noch als der „längstvergangenen aussichtslosen Geschichte mit dem Violinspieler“ (ES I, 393). Nachdem sie seinen Namen in einer Zeitung entdeckt, werden ihre Erinnerungen offenbar reaktiviert (ES I, 399). Als sie nach Jahren wieder einen Tagesausflug nach Wien unternimmt und aus dem Wagenfenster einen Mann erblickt, der eine Ähnlichkeit mit Emil Lindbach zu haben scheint (ES I, 413), dann in einem Schaufenster ein illustriertes Zeitungsbild Emils erblickt, regt sich bereits „ein ganz leichter Stolz in ihr, daß der Mann dessen Bild hier in der Auslage hing, als ganz junger Mensch in sie verliebt gewesen war und sie geküßt hatte“ (ES I, 415). Ihr Gang durch Wien wird dann unversehens zur einem Spaziergang auf Emil Lindbachs Spuren, wobei sich frappierende Erinnerungslücken auftun. Ihr selbst entgeht dabei nicht, „daß sie die ganze Zeit gelächelt hatte wie in einem schönen Traum“ (ES I, 420). In einer Art Tagtraum imaginiert sie Lindbach „in allerlei Abenteuern [...], in die wirre Erinnerungen aus gelesenen Romanen und unklare Vorstellungen von seinen Kunstreisen im Ausland seltsam hineinspielten“ (ES I, 420, 421).⁶¹³

In diesem Moment fühlt sie den harten Kontrast zu ihrem eigenen Leben, „wie sie sich immer an ihrem Schicksal hatte genügen lassen, wie sie ohne Hoffnung, ja ohne Sehnsucht in einer Dumpfheit, die ihr in diesem Augenblick unerklärlich erschien, ihr ganzes Dasein hingebracht“ (ES I, 421). Als sie ein Mann auf der Straße kokett anspricht, nimmt sie sogleich Abstand von den sich regenden Wünschen nach einem freieren Lebensstil und vergewissert sich: „Nein, nein, sie ist eine anständige Frau, alles Freche ist ihr im Grund ihrer Seele zuwider“ (ES I, 422). In dieser emotionalen Verfassung, voller bruchstückhafter Erinnerungen und einem sich regenden schlechten Gewissen, tritt sie kurz darauf gemeinsam mit Frau Rupius die Rückfahrt im Zug an, wo sie einschläft und zu träumen beginnt.

Traumanalyse

Der fließende Übergang in den Schlaftraum vollzieht sich in mehreren Stufen.⁶¹⁴ Dass Berta einschlafen wird, signalisiert bereits ihre Ermüdung. Aus der unbehaglichen Rekapitulation

S. 175–179.

613. Die Bedeutung von Mustern trivialer Liebesromane für die Verweisstruktur der vorliegenden Erzählung betont Iris Paetzke: Wiener Moderne (1992). S. 98, 99.

614. Im Textauszug durch die Verfasserin hervorgehoben durch die Zahlen in eckigen Klammern.

des Tagesverlaufs wird ein Gedankenspiel: Sie stellt sich vor, sie hätte einen Mann, der Emil Lindbach ähnlich sah, auf der Straße angesprochen:

Als der Zug sich in Bewegung setzte, lehnte sie sich zurück und schloß die Augen, Berta sah zum Fenster hinaus; sie fühlte sich recht müde von dem vielen Herumgehen, ein leichtes Unbehagen stieg in ihr auf, sie hätte diesen Tag anders verbringen können, ruhiger, vergnügter. Die kühle Aufnahme und das langweilige Mittagessen bei ihrer Cousine fiel ihr ein. [1] Es war doch recht traurig, daß sie gar keine Bekannten mehr in Wien hatte. Wie eine Fremde war sie in dieser Stadt herumgeirrt, in der sie sechsundzwanzig Jahre gelebt hatte. [2] Warum? Und warum hatte sie heute früh den Wagen nicht halten lassen, als sie jene Gestalt gesehen, die Ähnlichkeit mit Emil Lindbach zu haben schien? Freilich sie hätte nicht nachlaufen können, nicht nachrufen, – aber wenn er es wirklich gewesen wäre, wenn er sie erkannt, wenn er sich gefreut hätte, sie wiederzusehen? [3] (ES I, 423)

Dabei wechselt der Erzählerbericht im Präteritum und interner Fokalisierung (1) zur erlebten Rede. (2) Das Gedankenspiel wird danach als erlebte Rede mit drei rhetorischen Fragen gestaltet, von denen die letzte im Konjunktiv formuliert ist. (3) Mit den rhetorischen Fragen fokussieren sich Bertas Gedanken auf Emil. In der nächsten Stufe, dem Tagtraum als Übergang in den Schlaf, malt sich Berta – zunächst weiterhin im Konjunktiv – die Situation aus, die der spontanen Wiederbegegnung mit Emil gefolgt wäre. (4) Ihre Phantasien gewinnen an dieser Stelle deutlich an Prägnanz. Dabei bewirkt die fünffache Verwendung der Konjunktion „und“ eine Verlängerung des Satzes und setzt mit sprachlichen Mitteln den Effekt des sanften Hinübergleitens in den Traum um:

Und sie wären miteinander herumspaziert und hätten einander von der langen Zeit erzählt, die sie durchlebt, ohne voneinander zu wissen, und sie wären miteinander in ein vornehmes Restaurant gegangen, zu Mittag speisen, und einige hätten ihn natürlich gekannt, [4] und sie hörte ganz genau, wie sich die Leute darüber unterhielten, wer ‚sie‘ eigentlich wäre [5] (ES I, 423).

Daran anschließend ist die psychische Aufmerksamkeit gänzlich auf das Traumbewusstsein konzentriert. Der Beginn des Schlaftraums kann aufgrund der Grammatik genau bestimmt werden, als mitten im Satz die erlebte Rede vom Konjunktiv plötzlich in den Indikativ wechselt und Berta bereits akustische Sinneseindrücke imaginiert (5).

Die erzähltechnische Präsentationsweise des nun folgenden Schlaftraumes setzt sich zusammen aus erlebter Rede, Traumbewusstseinsbericht und direkter Rede. Ein wesentliches Gestaltungsmerkmal ist die Verarbeitung von bekannten Personen, Orten, Situationen und Ereignissen der jüngsten Vergangenheit. Zu zahlreichen Elementen des Traumes finden sich Bezüge aus dem vorherigen Erzählverlauf. Der Traum wirkt damit in hohem Maße verdichtet. Zuvor lediglich am Rande erwähnte Personen, auch scheinbar nebensächliche Details, wer-

den nun in den Traum integriert und dadurch neu kontextualisiert. Es wird die Funktion des eingefügten Traumes erkennbar, die vom Wachbewusstsein verdrängten bzw. nicht weiter verfolgten Eindrücke zu thematisieren und durch die Neukontextualisierung auf Zusammenhänge und Bezüge hinzuweisen, die allein aus Bertas Gedankengängen im Wachbewusstsein nicht ersichtlich würden. Mit der Verarbeitung von Tagesresten und der Aufbereitung der verdrängten gedanklichen Gehalte zu verdichteten Traumsequenzen setzt der Traum Grundideen Freuds zur Traumarbeit um. Die verdrängten Gedanken Bertas können nur durch die Auflösung von Analogien erschlossen werden. Somit veranschaulicht der Traum mit dem Mechanismus der Traumzensur ein weiteres von Freud definiertes Prinzip der Traumarbeit.

Die erste Traumszenerie, die Berta, gutaussehend in ihrem neuen Kleid, mit Emil im Restaurant zeigt, knüpft an die zuvor etablierte Wiedersehens-Phantasie an und malt deren idealen Verlauf aus. Das Auftreten einer Mischperson aus einem kleinen Jungen, einem Kellner und ihrem Neffen verweist auf das Prinzip der Verdichtungsarbeit, laut Freud ist „[d]ie Herstellung von Sammel- und Mischpersonen [...] eines der Hauptarbeitsmittel der Traumverdichtung“.⁶¹⁵ Nach dem ersten Eindruck, es sei ein kleiner Junge, der sie bediene, bricht der Satz ab, und nach dem Anakoluth in Form des Gedankenstrichs korrigiert Berta die Personenzuschreibung. Dass Berta diese changierende Personenidentität im Traum nicht überrascht, betont das Adjektiv „selbstverständlich“ (ES I, 423). Ebendiese Funktion erfüllen im weiteren Verlauf das mehrfach auftauchende „nämlich“, äquivalent dazu „natürlich“ – allesamt Hinweise auf das fehlende kritische Bewusstsein im Traum. Unvermittelt („plötzlich“) tritt das Ehepaar Martin aus Bertas Nachbarschaft ein, und „sie hielten einander so innig umschlungen, als wenn sie ganz allein wären“ (ebd.). Dieser Traumeindruck bezieht sich offenbar auf Bertas missbilligende Beobachtung der Zärtlichkeitsbekundungen des Paares bei einem Abendessen. Wenn Emil im Traum mit einem „gebieterisch“ erhobenen Geigenbogen veranlasst, die Martins des Ortes zu verweisen, drückt sich Bertas Genugtuung darüber durch ihr Lachen aus.

Danach tritt der Traumverlauf in eine neue Phase, die zunächst durch eine Bemerkung über Bertas Fehlverhalten eingeleitet wird: „denn sie hatte schon ganz verlernt, wie man sich in einem vornehmen Restaurant benimmt“ (ES I, 424). Es folgt zunächst ein Wechsel des

615.Freud: Traumdeutung (1998). S. 299.

Traumschauplatzes zur schlichten Gaststube ihres Wohnortes. Dies wird im Traum registriert, als hätte sich Berta zuvor lediglich im Ort getäuscht; gemäß des fehlenden kritischen Bewusstseins wird auch dieser Traumeindruck von Berta nicht hinterfragt: „Aber es ist ja gar nicht vornehm, es ist einfach die Gaststube ‚Zum roten Apfel‘“ (ebd.). Dass damit gleichzeitig eine tiefere Traumphase erreicht wird, veranschaulicht der Tempuswechsel ins Präsens. In den folgenden Sätzen werden durch das Ortsadverb „hier“ und das Zeitadverb „jetzt“ die Unmittelbarkeit der perceptiven Perspektive der Träumerin zusätzlich unterstrichen.

Wie bereits Reik in seiner frühen Studie zu diesem Traum plausibel erläutert hat, verknüpft sich im Traum der Themenbereich des unterdrückten bzw. nicht gesellschaftskonformen erotischen Begehrens motivisch mit dem Bereich des Musikalischen: Eine vorangegangene Schlüsselstelle der Erzählung ist ein Gespräch zwischen Berta und Klingemann, als dieser seinen Eindruck mitteilte, dass ihr „die Musik alles ersetzen muß.“ Er wiederholte: ‚Alles‘ und sah sie dabei an, daß sie rot wurde“ (ES I, 397), wobei Bertas unwillkürliche Reaktion zeigt, dass sie seine anzügliche Anspielung durchaus versteht. Sie wird sich auch später noch einmal daran erinnern (ES I, 401). Da Berta sich im Traum dem Klavierspiel entzieht, wird die Rückkopplung an dieses Gespräch wirksam: Sie verweigert sich im Traum dieser Form von Ersatzbefriedigung – und schreckt gleichzeitig vor dem Erwachen ihrer erotischen Wünsche zurück.⁶¹⁶ Klingemanns Anspielung, in Bertas Gedächtnis verankert, liefert demnach die Vorlage für die Verschiebungsarbeit des Traumes im Sinne Freuds, um anstößige Inhalte nur verschlüsselt passieren zu lassen: Klingemanns Doppeldeutigkeit ist der Code zur Dechiffrierung des eigentlich Gemeinten.

Alle im Traum auftretenden Personen haben entweder mit dem Spektrum von Möglichkeiten frei gelebter Sexualität (Herr Klingemann, Frau Rupius, Ehepaar Martin) zu tun bzw. mit Bertas positiv bestätigter Eigenwahrnehmung als Frau. Analog zum Verschiebungsmuster erotischer Trieb – Musik ist im weiteren Verlauf des Traumes des Herrn Rupius‘ Fähigkeit, Militärkapellen spielen zu lassen, „ohne daß man sie sieht“ (ES I, 424), als zensierter Hinweis auf die Affäre seiner Frau gelesen worden. Dass das Gasthaus *Zum roten Apfel*, in dem die Musik spielt, ausgerechnet nach der Frucht des biblischen Sündenfalls benannt ist, fügt sich als weiteres Detail stimmig in diesen Motivdualismus ein.

616. Dies entspricht der psychoanalytischen Deutung bei Reik: Schnitzler als Psycholog (1993). S. 183.

Kurz darauf tritt Frau Rupius im Traum auf. Bündig formuliert, verkörpert Anna Rupius, die im Laufe der Erzählung zu einer Art Identifikationsfigur für Berta wird, eine mögliche Form sexueller Selbstbestimmung. Frau Rupius' Integration in den Traum ist verbunden mit einem weiteren, völlig unvermittelten Ortswechsel zum Bahnhof – ein Bruch der räumlichen Logik, überspielt mit einer in den Satz einleitenden Konjunktion („Und gleich ist sie auf dem Bahnhof“, ebd.). Diese Traumsituation schließt an jene direkt vor dem Einschlafen an, kann also als „Tagesrest“ nach Freuds Terminologie identifiziert werden. Als neues erzähltechnisches Gestaltungsmittel des Traumes zur Verstärkung des Vergegenwärtigungseffektes wird direkte Rede verwendet; ohne Anführungszeichen, wodurch deutlich wird, dass sich die gesprochene Rede nur im Kopf der Träumerin abspielt. Während Anna Rupius am Tage bei Bertas Ankunft gesagt hat, „[w]ir haben noch zehn Minuten Zeit“ (ES I, 423), sagt sie im Traum geradezu gegenteilig „[e]s ist höchste Zeit“ (ES I, 424). Dass diese Traumrede eine veränderte Rede aus der Vergangenheit ist, deckt sich mit der Aussage zu gesprochener Rede im Traum in Freuds *Traumdeutung*. Der sich daran anschließende Passus bei Freud, dass „[d]ie Rede [...] oft nur eine Anspielung auf ein in den Traumgedanken enthaltenes Ereignis; der Sinn des Traumes ein ganz anderer“⁶¹⁷ sei, könnte hier zu der Deutung führen, dass mit dem Hinweis auf die knapp bemessene Zeit nicht die Abfahrtszeit des Zuges gemeint ist – vielmehr wird subtil darauf angespielt, dass Berta meint, die Chancen für erotische Abenteuer nutzen zu müssen, solange es ihr noch möglich ist.

Auch das Kirschenessen der Frau Rupius ist ein Tagesrest, der hier modifiziert wird: Wenn Frau Rupius die Kerne auf den Stationschef spuckt, drückt sich in diesem Bild ihre Haltung aus, sich um die Meinung und moralischen Grundsätze der Kleinstadtbewohner nicht weiter zu kümmern.⁶¹⁸

Als weitere Person aus Bertas Bekanntenkreis wird Herr Klingemann in den Traum integriert. Der Verehrer Bertas von zweifelhaftem Ruf wirkt bereits im ersten Abschnitt der Erzählung verstärkend auf Bertas Entwicklung: Durch seine Annäherungsversuche wird sich Berta wieder ihrer Attraktivität bewusst. Berta, die sich in der Erzählung sonst ablehnend Klinge-

617.Freud: Traumdeutung (1998). S. 318.

618.Dies kann in Beziehung gesetzt werden zu einem Gespräch mit Frau Rupius, in dem diese sagte: „Ich habe gar nichts geglaubt, überhaupt denk' ich über gewissen Dinge nicht weiter nach“, woraufhin Herr Rupius zu Bertas Verwunderung „mit einem beinah entsetzten Blick in die Ecke des Zimmers [schaute]“ (ES I, S. 410).

mann gegenüber verhält, ist im Traum froh ihn zu sehen – ein Hinweis darauf, dass ihr seine Avancen besser gefallen, als sie sich selbst eingestehen kann. Dass ihr Klingemann am Ende des Traums auf die Augen pustet, ist dementsprechend als „Traumäquivalent eines Kusses“ interpretiert worden.⁶¹⁹

Im Wechsel der Traumschauplätze und der auftretenden Verehrer ist im Verlauf des Traumes deutlich ein Abstieg zu erkennen: Während der Traum mit der Idealkonstellation – vornehmes Restaurant und Wunschpartner – einsetzte, wirkt der Wechsel zum anspruchslosen Vorort-Gasthaus und Klingemann degradierend. Dies bewirkt ebenfalls eine Veränderung der emotionalen Ausrichtung: Das anfängliche Gefühl von Stolz und Überlegenheit weicht zuerst aufsteigender Verunsicherung, dann einem Fluchtimpuls.

Einer klaren Deutung entzieht sich Klingemanns in direkter Rede wiedergegebene Hinweis auf den „Leichenzug“ (ES I, 424) auf dem Gleis, anlässlich des – nur im Traum verstorbenen – Hauptmanns. Mit diesem hatte die Geliebte Klingemanns ihn betrogen. Mehrere Textstellen legen nahe, dass dieser Traumteil darauf verweist, wie Klingemann auf Berta eingewirkt hat, ihr zurückgezogenes Witwendasein zu hinterfragen.⁶²⁰ Restlos überzeugt hier weder die Deutung Reiks, der in diesem Traum „Sterben für höchsten Lebensgenuß, für Liebe“⁶²¹ setzt, noch diejenige Perlmanns, die hier abermals einen Hinweis auf Bertas Bedürfnis nach Erotik sieht,⁶²² denn schwerlich von der Hand zu weisen ist, dass mit der Thematisierung von Tod und Beerdigung ein düsteres Stimmungselement in den Traum Einzug nimmt – auch wenn Berta selbst dies im Traum nicht so empfinden mag. Es bietet sich vielmehr daneben eine Lesart an, die untergründig eine Bestrafung für das Ausleben der Bedürfnisse nach körperlicher Nähe jenseits von Moral und Konvention folgen lässt. Diese Bestrafungsinstanz entstammt Bertas Normvorstellungen, die sie auch im Traum nicht

619.Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 105.

620.Auffällig ist, dass die Umgebung des Friedhofs bzw. das Grab von Bertas Ehemann im Laufe der Erzählung immer wieder mit Herrn Klingemann verbunden wird: Die Erzählung eröffnet, als Berta von einem ihrer regelmäßigen Gänge zum Friedhof zurückkehrt und dann von Herrn Klingemann angesprochen wird. Bei diesem Gespräch fällt jene oben besprochene Bemerkung zur Musik als Ersatz für „alles“. Kurz vor ihrem Wiedersehen mit Emil gesteht ihr Klingemann am Grab ihres Mannes seine Verehrung für sie. Diese Konstellationen unterstreichen abermals Klingemanns Funktion, Berta ihr zurückgezogenes Witwendasein nicht länger als zufriedenstellend empfinden zu lassen.

621.Reik: Schnitzler als Psycholog (1993). S. 185.

622.Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 104.

ablegen kann. Der Traum veranschaulicht demnach Bertas inneren Widerstreit zwischen nicht eingestandenen Wünschen und tief verinnerlichten Konventionen.

Mit diesem Element wird ebenfalls dezent auf den traditionellen literarischen Topos des prophezeienden Traumes verwiesen: Am Ende der Erzählung stirbt Anna Rupius schließlich an den Folgen eines Schwangerschaftsabbruchs, also als Folge eines außerehelichen Verhältnisses. Auf diesen tragischen Ausgang wirft der Traum untergründig seine Schatten voraus.

Analog zum Einschlafen wacht Berta mitten im Satz auf: „Plötzlich bläst ihr Herr Klingemann auf die Augen, lacht, daß es dröhnt, Berta schlägt die Augen auf – da saust eben ein Zug am Fenster vorbei“ (ES I, 424). Allerdings ist der Übergang hier nicht fließend, sondern punktgenau; kein Überblenden, wie noch beim Einschlafen, sondern ein scharfer Schnitt, wie man es in der Terminologie des Films nennen würde, angezeigt durch einen Gedankenstrich. Die Ursache für das Erwachen sind zwei sinnliche Reize, die sich aus der realen Umgebung der Zugfahrt ergeben: zunächst der taktile Sinnesreiz eines starken Windzugs, dann der akustische Reiz des lauten Dröhnens – beides hervorgerufen durch einen entgegenkommenden Zug. Hier wird veranschaulicht, wie der Traum in dem Moment sogleich ein passendes Bild für den Reiz kreiert, das sich auch inhaltlich nahtlos in das Motivgeflecht einfügt.

Nach dem Erwachen „schüttelt sich“ Berta unwillkürlich – so, als ob sie den Traum körperlich von sich abstreift. Nach dem zweiten Gedankenstrich bei „– was für wirre Träume!“ (ebd.) diskreditiert sie den Traum sofort als wirr, als ungeordnet und damit als unbedeutend. Tatsächlich hat sie kurz darauf die nicht bewussteinfähigen Traum Inhalte bereits vergessen und ahnt nur noch, dass der Anfang wohl „schön“ war, und dass „Emil eine Rolle [spielte] ... aber sie weiß nicht mehr, welche“ (ebd.). Auch nach dem Erwachen bleibt das Tempus bis zum Beginn des nächsten Erzählabschnitts im Präsens. Durch die Vergegenwärtigung wird ihre innere Bewegung signalisiert.⁶²³

Die Bedürfnisse, die der Traum verschlüsselt dargestellt hat, wirken in Berta weiter und wecken die Sehnsucht in ihr, „auch etwas [zu] erleben“ und „glücklich [zu] sein“ (ebd.): Schon am nächsten Tag nimmt Berta Kontakt zu Emil auf. Über ihre Tagträume drängen ihre

623. Silvia Jud: „Arthur Schnitzler. Frau Berta Garlan (1901)“. In: *Erzählkunst der Vormoderne*. Hrsg. von Rolf Tarot. Bern: Lang 1996. S. 417–447. S. 431.

Wünsche immer stärker an die Bewusstseinsoberfläche: „Sie schämte sich vor sich selbst, aber immer wieder träumte sie sich in Emils Armen“ (ES I, 442). Berta versucht diese Tagträume zunächst noch abzuwehren, doch ihre Phantasien gewinnen die Oberhand: „Immer zudringlicher kamen ihre Träume, und endlich gab sie den Kampf auf, lehnte träg in der Ecke des Diwans, ließ das heruntergeglittene Buch auf dem Boden liegen und schloß die Augen“ (ebd.). Diese Passage verdeutlicht, dass die bis dahin unterdrückten Wünsche die Enklave des Schlaftraums verlassen und auf Bertas Wachbewusstsein übergreifen. Die innere Barriere hält gegenüber den immer drängenderen Bedürfnissen nicht mehr stand. Sie unterwandern das Wachleben zunehmend und finden über Tagträume geeignete Kanäle, um auf das Wachleben überzugreifen. Kurze Zeit später vereinbaren Berta und Emil ein Wiedersehen – damit wird die äußere Handlungsebene der Erzählung in Gang gesetzt.

Zusammenfassung

Mit *Frau Berta Garlan* ist in Schnitzlers Werk der Beginn einer ganzen Reihe literarisch vergegenwärtigender Träume mit einer formal völlig neuen Gestaltungsweise markiert.

Die Versenkung ins Traumbewusstsein wird in dominant figuraler Perspektive wahrgenommen; hinsichtlich Perzeption, Raum und Zeit, erkennbar durch die Betonung der Hier-Jetzt-Deixis und der Sprache, da Bertas Redeweise im „dual voice“-Modus erlebter Rede wiedergegeben wird – in der zwar grammatikalisch die dritte Person steht, aber Redeweisen der Figur übernommen werden („aber das war ja eigentlich“; „es ist ja gar nicht“; „das ist nämlich“; „sie hat ja gewiß“, ES I, 423, 424). Somit erfolgt die Rezeption ganz nah am Erleben der Figur. Es ist daher nur konsequent, dass Berta selbst sich nicht im Klaren darüber ist, dass sie träumt. Obwohl es im Text also nicht explizit benannt wird, ist es für den Rezipienten aus dem Kontext leicht zu erschließen, dass ihre Gedanken in einen Schlaftraum übergehen.

Indem der Traum für Berta nach dem Erwachen nicht nur sofort als unreal deklassiert, sondern auch gelöscht wird, entsteht ein elementarer Wissensunterschied zwischen Figur und Leser. Durch die Regeln der Fiktion ist es dem Leser möglich, über den Traum Einblick in den komplexen, extrem subjektiven Traumvorgang zu erhalten und die Zwei-Welten-Schwelle leichten Fußes zu überspringen. Das heißt: Er kann selbst seine Schlussfolgerungen ziehen, indem er die Verknüpfungen und subtile Bezugnahmen durchschaut. Der Grund für die

Zensur im Traum ist auch außerliterarisch in der Zensurpraxis der Zeit zu suchen, mit der Schnitzler ja mehrfach in Konflikt geriet. Der Leser hat nun Einblick in den inneren Konflikt zwischen nicht eingestandenen Wünschen und den entgegenwirkenden gesellschaftlichen Konventionen. Berta wird diese auch weiterhin erfolgreich verdrängen und an ihrer romantischen Liebesgeschichte festhalten, bis ihr Emil schließlich ziemlich unverhohlen zu verstehen gibt, dass sie für ihn nur für gelegentliche unverbindliche tête-à-têtes von Interesse sei. Aus der Art der Gestaltung wird die Absicht ersichtlich, den charakteristischen Modus des Erlebens im Traum sprachlich-ästhetisch nachzuvollziehen. Der Traum bildet einen eigenen Erzählmikrokosmos mit speziellen Weltbaugesetzen: Er ist gekennzeichnet durch den Effekt der Unvermitteltheit, durch kontinuierlich sich intensivierende Eindrücke, eine starke Fokussiertheit, daneben unklare Personenidentitäten, räumliche Modifikationen und plötzliche Stimmungsumschwünge. Besonders auffällig ist Bertas fehlendes kritisches Reflexionsvermögen. Zu dieser mimetischen Traumpräsentation gehört auch die differenzierte sprachliche Gestaltung des Einschlafens und Aufwachens. Diese Gestaltungsparameter, die die Charakteristika des authentischen Träumens mimetisch abbilden und für den Leser erfahrbar machen, treten mit diesem Werk erstmals bei Schnitzler in Erscheinung.

Schnitzlers intensive Beschäftigung mit Fragen der psychoanalytischen Traumforschung, namentlich durch die Lektüre der *Traumdeutung*, wird dadurch erkennbar, dass wesentliche Aspekte der Freudschen Traumarbeit im Traum der Berta Garlan realisiert sind: Verschiebung und Verdichtung als Mechanismen der Traumzensur. Jedoch bleibt Freud nicht die einzige Inspirationsquelle für diesen literarischen Traum:

Zum Ende des Traumes gibt es eine subtile Bezugnahme auf den prophetischen Traum als ältesten und populärsten Topos literarischer Traumgestaltung. Mit dem Weckreiz rekurriert Schnitzler auf die ältere Theorie des Nervenreizes. Auch hinsichtlich der Gestaltung der verschiedenen Bewusstseinschichten setzt Schnitzler andere Schwerpunkte: Wenn sich Bertas erotische Wünsche im Laufe der Erzählung – mittlerweile behelfsmäßig legitimiert durch die Vorstellung einer verspäteten schicksalhaften Liebeserfüllung – auch in ihren Tagträumen immer stärker vernehmen lassen, ja eine Verdrängung des Wachbewusstseins schließlich scheitert, deutet sich bereits hier die Auffassung an, die Schnitzler später in theoretischer Form ausarbeiten wird: Dass nämlich die meisten psychischen Gehalte nicht in den unzugänglichen Tiefen des Unbewussten eingekapselt sind, sondern in einer Art

„Mittelbewusstsein“ angelegt seien, zu dem permanente Austauschprozesse zwischen Wach- und Unbewusstsein bestünden. Es ist also nicht zutreffend, dass in *Berta Garlan* sowohl „die angsterzeugenden gesellschaftlichen Zwänge wie die sexuellen Wünsche, die – weil sie verdrängt werden – *nur* in dieser entstellten Form und *nur* unbewußt erfahrbar sind“.⁶²⁴ Bei Schnitzler finden diese psychischen Impulse immer wieder eigene Kanäle, um an die Bewusstseinsoberfläche zu dringen. Die Symbiose von Mechanismen der Traumarbeit nach Freud mit davon abweichenden Vorstellungen zu den Entstehungsmechanismen von Träumen wird für die meisten von Schnitzlers Traumgestaltungen charakteristisch.

4.4 *Der Weg ins Freie* (1908)

In Schnitzlers erstem Roman *Der Weg ins Freie* erlebt die Hauptfigur Georg von Wergenthin während einer Zugfahrt einen Traum, der sich mimetisch vor dem Leser ausbreitet, gefolgt von einem weiteren kürzeren Traum. Da dies die einzige Traumfolge innerhalb eines Schnitzler-Romans ist und somit aufgrund der Gattungseigenschaften eine ausführlichere, vertiefende Auseinandersetzung mit den individuellen Eigenschaften des Helden im Kontext mit den gesellschaftlichen Umständen stattfindet, ist zu erwarten, dass dem Traum hier eine besondere strukturelle Funktion zukommt.

Dieser Roman, zunächst 1908 als Fortsetzungsroman in der *Neuen Rundschau* erschienen, verfügt über eine eigentümliche Zweisträngigkeit aus privater Liebesgeschichte und gesellschaftspolitischer, speziell auf die Problematik des Antisemitismus bezogener Reflexion. Diese auf den ersten Blick wenig zusammenhängende Doppelstruktur wurde von der zeitgenössischen Kritik sehr negativ beurteilt. Nachdem Hofmannsthal dem Autor mitteilte, er habe das Buch „halb zufällig halb absichtlich“⁶²⁵ im Zug liegen lassen, und dies auch noch im Nachhinein damit erklärte, dies geschah in einem „jener Schwebestände des Willens, zwischen Bewußt und Unbewußt, aber doch ziemlich tief im Unbewußten“,⁶²⁶ fühlte sich Schnitzler empfindlich getroffen. Schließlich erachtete er selbst den Roman in der Phase der

624. Paetzke: Wiener Moderne (1992). S. 105.

625. Brief von Hofmannsthal an Schnitzler vom 29.10.1910. In: Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M.: Fischer 1964. S. 256.

626. Brief von Hofmannsthal an Schnitzler vom 7.11.1910. In: Ebd., S. 258.

Konzeption als zentrales Werk innerhalb seines Schaffens und verband mit ihm große Ambitionen, wollte ihn sogar in „der großen Linie der deutschen Romane, Meister, Heinrich, Buddenbrooks“⁶²⁷ sehen, hatte jedoch auch immer wieder mit Zweifeln zu kämpfen.

Georg von Wergenthin, die Hauptfigur, führt ein Leben der „Ziel- und Bindungslosigkeit“⁶²⁸ und hängt an einer vagen Vorstellung persönlicher Freiheit. Weder meint er, sich bei den zahlreichen politischen Diskussionen auf eine Position festlegen zu müssen, noch sich zur Verantwortung für seine Geliebte Anna Rosner und das Kind, das sie von ihm erwartet, zu bekennen. Mit „seiner Lebens- und Entscheidungsschwäche“ ist Georg für Michaela L. Perlmann „der moderne Held schlechthin“.⁶²⁹ Der von seiner Umwelt als komponierender Dilettant adeliger Abstammung angesehene Georg nährt sich stets von den Vorsätzen, diverse Kompositionen endlich abzuschließen, sodass sich diese Phase der Unproduktivität bis auf wenige Lichtblicke über die gesamte Romanlänge erstreckt, ohne dass er sich sein Prokrastinieren eingesteht. Georg beschwört beständig die Stimmung und Atmosphäre vergangener Erlebnisse, er „lebt aus dem Halbbewußten heraus, dämmert vor sich hin als ein Gleitender“.⁶³⁰

Vor dem Hintergrund dieser Eigenschaften tritt zunächst die allgemeine Funktion des Traums zum Vorschein: Da der meist verborgen bleibende, außerhalb des Geschehens stehende Erzähler kaum eigene Erklärungen zum Innenleben Georgs liefert und der Protagonist selbst zu klarer Analyse nicht fähig ist, vermag es der detailliert dargestellte Traum zu Beginn des 7. Kapitels, Einblick in die psychische Innenwelt der Figur zu geben. Dabei wird die Absicht deutlich, diesen Traum in hohem Grade unmittelbar und authentisch zu gestalten.

Maßgeblich beeinflusst wurde die Interpretationsgeschichte des Traums durch die Deutung des Zeitgenossen und Psychoanalytikers Theodor Reik. Dieser war seit Ende 1911 Mitglied der Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft und spezialisierte sich in seinen Vorträgen darauf, seine Ausführungen mit literarischen Beispielen, u. a. von Schnitzler, zu unterlegen.

627. Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903–1908. Hrsg. von Werner Welzig. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1991. S. 177. Im Folgenden zitiert als STb (1991).

628. Corinna Schlicht: Arthur Schnitzler. Marburg: Tectum 2013. S. 155.

629. Michaela Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987. S. 169.

630. Ebd., S. 171.

Im September 1912 besuchte Reik den Autor, wobei sich ein „[a]nregendes Gespräch über Traumdeutung und Psychoanalyse“ entspann und sie gemeinsam den Traum Georgs aus dem Roman analysierten.⁶³¹ Im Jahr darauf folgte Reiks Vortrag *Psychologische Bemerkungen zu Schnitzlers Dichtung*, der wiederum als Grundlage eines Aufsatzes für die Zeitschrift *Imago* diente, den Schnitzler beurteilte als „sehr erfreulich von dem üblichen Literatengeschwätz unterscheidend, ins tiefere deutend“ (STb 1983, 22.6.1913, S. 45). Dieser Aufsatz wurde schließlich Teil des Buches *Arthur Schnitzler als Psycholog* (1913), das neben Besprechungen der Träume aus *Der Schleier der Beatrice* und *Frau Berta Garlan* eine ausführliche Analyse des Georg-Traumes enthält.

Reik geht es in seinem methodisch rein psychoanalytischen Ansatz darum, „Träume, die nur erdichtet wurden, so der Analyse [zu] unterz[iehen], als wären sie in Wahrheit und von lebenden Personen geträumt worden“.⁶³² Er erachtet es als Tatsache, dass jeder Traum „Sinn und Absicht besitzt“.⁶³³ Reik bringt zahlreiche Bildelemente und Einzelheiten des Traums aus *Der Weg ins Freie* mit vorangegangenen Situationen der Romanhandlung in Zusammenhang. In aller Kürze zusammengefasst, ergibt sich dabei folgende Deutung: Ausgehend von der Annahme, dass sich das Schiff, auf dem sich Georg im Traum wiederfindet, mit dem Handlungsort der geplanten Oper in Verbindung zu bringen ist, die Hermann zuvor skizzierte, stehe dieses hier wie dort für eine „zwanghafte Unheilserwartung“.⁶³⁴ Da Georg einen Treuebruch gegenüber Anna beging und seinem Kind den Tod gewünscht habe, fürchte er sich nun – ebenso wie Ägidius in der Oper – vor Strafe.⁶³⁵ Mehrere der im Traum auftretenden Figuren fließen mit der „Vater-Imago“ zusammen, hinter der letztlich „das Sträuben und die Angst vor jeder Rechtfertigung über seine Plan- und Berufslosigkeit“ stünden.⁶³⁶ Als Gegenreaktion dazu will Reik im Traum den Wunsch Georgs erkennen: „Ich bin ein großer

631. Bernd Urban: „Einleitung“. In: Reik: *Schnitzler als Psycholog* (1993). S. 7–25. Hier S. 7.

632. Reik: *Schnitzler als Psycholog* (1993). S. 205.

633. Ebd.

634. Ebd., S. 187.

635. Ebd., S. 188, 189. Dies bezeichnet Reik später als „seelische[n] Mechanismus der Zwangsneurose“ (S. 197).

636. Ebd., S. 190, 191.

Künstler, mir ist es erlaubt, viele Geliebte zu haben und die Treue zu brechen“.⁶³⁷

Rudolf Lantin, der mit seiner Dissertation aus dem Jahr 1958 die erste Monografie zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in den Erzählwerken Schnitzlers vorgelegt hat, prangert zwar an, dass Reik zum Teil „ohne Rücksicht auf den Text“ interpretiere, orientiert sich aber grundsätzlich an dessen Herangehensweise.⁶³⁸ Die Arbeiten von Valeria Hinck, Michaela L. Perlmann und der Aufsatz Ewa Grzesiuks, jeweils publiziert zwischen Mitte der 80er und Mitte der 90er Jahre, ähneln sich in ihrem Zugang zum Text, den Traum als psychologischen Vorgang mit den Themen des Romans wechselseitig zu reflektieren.⁶³⁹

Reiks Zugang zum Traum in *Der Weg ins Freie* hat die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung offensichtlich sehr stark geprägt. Diesen rein auf das Inhaltliche bezogenen, sich in vielerlei Hinsicht wiederholenden Interpretationsansätzen der Forschung sollen hier einige bisher vernachlässigte Gesichtspunkte aus neuem Blickwinkel hinzugefügt werden: Offen geblieben ist bislang die detaillierte Klärung der literarischen Strategien zur Veranschaulichung der Vorgänge des Traumbewusstseins. Wo die Behauptung aufgestellt wird, Schnitzler

637.Ebd., S. 196.

638.Rudolf Lantin: Traum und Wirklichkeit in der Prosadichtung Arthur Schnitzlers. Köln 1958. S. 11. „In ähnlicher Weise, wie es die Psychoanalyse tut, versuchen wir die Träume aus dem Werk zu erklären“, S. 53. Außerdem gibt es in seiner Interpretation starke Parallelen zu Reik: Auch bei ihm ist „Georg [...] der Ägidius seines Traums“ (S. 55 / Vgl. Reik, S. 193: „Georg-Ägidius“); er „fährt auf seinem Lebensschiff“ (ebd. / Vgl. Reik, S. 188: „Das Bild vom Lebensschiff [...] schwebt vor“); der Traum sei „eine Art Biographie des Träumers im Sinne von Freud“ (ebd. / Vgl. Reik, S. 188: „Wir erwarten von dem Traum eine Art Biographie des Träumers“).

639.Besonders Valeria Hincks Ausführungen stehen in Herangehensweise und Methodik in einer Linie mit Reik und Lantin. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Betonung, dass Thema des Traums Georgs Lebensproblematik sei, also der Mangel an Produktivität und Zielstrebigkeit. Von den Zusammenhängen, die Reik zwischen dem Ödipus-Komplex und der infantilen Problematik zieht, grenzt sie sich ab. Hinck: Träume bei Schnitzler (1986).

Perlmann verweist auf den autobiografischen Bezug: Schnitzler habe selbst die im Roman verhandelte Situation – verheimlichte Schwangerschaft der Geliebten und Tod des Kindes kurz nach der Geburt – durchlebt. Es handelte sich dabei bei um Marie Reinhardt, Schnitzlers langjährige Geliebte (S. 133). Singulär ist Perlmanns Betonung des im Traum unmittelbar angewendeten „symbolische[n] Verfahren[s], das am ehesten mit C. G. Jungs Deutung auf der Subjektstufe zu entschlüsseln“ sei (S. 149) sowie die Hervorhebung, dass in den Traum die Nervenreiztheorie eingebaut worden sei. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 143.

Grzesiuk betont in ihrem Aufsatz, der Traum thematisiere als zweite Schicht das problematische Verhältnis zur Geliebten Anna, was zur These führt, der Traum gebe „die Geschichte mit Anna in komprimierter Form wieder, und zwar vom ersten Treffen bis zum Wunsch, Anna möge aus seinem Leben verschwinden“ (S. 20). Wenig überzeugend klingt ihre Behauptung, Schnitzler vollziehe mit diesem Traum „einen Bruch mit der literarischen Tradition“ (S. 25), da der Traum „keine Verbindung zum Zukünftigen auf[weise]“ und nicht prophetisch sei, sondern lediglich „die seelische Gegenwart Georgs darbiet[e]“ (S. 24). Ewa Grzesiuk: „Der Traumdichter. Zur Darstellbarkeit und Funktion des Traumes in Arthur Schnitzlers ‚Der Weg ins Freie‘“. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen (1995). S. 9–28.

habe dabei „[m]eisterhaft [...] Mechanismen der Traumgestaltung künstlerisch nachvollzogen“,⁶⁴⁰ bleibt die konkrete Nennung jener Mechanismen und der Nachweis im Text aus. Die außergewöhnliche Präsentationsweise des Traums wurde zwar vereinzelt bemerkt, jedoch nicht im Detail weiterer Betrachtungen unterzogen.⁶⁴¹ Im nun folgenden Kapitel soll mithilfe narratologischer Methoden diesem vernachlässigten Aspekt nachgegangen werden.

Erzähltechnik und Perspektive

Der heterodiegetische Erzähler des Romans bleibt meist verborgen und die Perspektive des Romans ist vorwiegend intern fokalisiert: Die fiktive Welt des Romans breitet sich vor dem Leser aus der Sicht Georgs aus, der Gang der Handlung orientiert sich an seinen Wegen, es werden seine Eindrücke und Empfindungen geschildert. Georg ist demnach zu weiten Teilen Reflektorfigur einer personalen Erzählsituation in der Terminologie nach Stanzel. Es gibt jedoch auch vereinzelt bemerkenswerte Abweichungen von der internen Fokalisierung, sie erweist sich somit nicht als durchgehend fixiert, sondern als punktuell variabel. Dies passiert bereits im ersten Kapitel, wenn Georg mit Anna bei den Rosners zu musizieren beginnt, der Erzähler jedoch dazu überwechselt, das parallel im Nebenzimmer stattfindende Gespräch der Familie wiederzugeben.⁶⁴² Besonders kunstvoll arrangiert ist unter diesem Aspekt das zweite Kapitel: Nachdem zunächst vorrangig aus Georgs Sicht erzählt wurde, wird das Geschehen nun in den Wohnräumen der Familie Ehrenberg eröffnet und präsentiert ein Gespräch in direkt zitierter Rede. Nach und nach treten die Teilnehmer der geladenen Abendgesellschaft ein. Die Perspektive präsentiert sich hier als anonym narratorial und changiert räumlich geschickt zwischen den einzelnen Grüppchen. Mal ist Georg involviert, mal nimmt der Leser nur an einem Zwiegespräch zwischen Nürnberger und Heinrich teil, mal kehrt die Aufmerksamkeit zur Familie Ehrenberg zurück. Wie ein unbeteiligter Beobachter scheint der

640.Hinck: *Träume bei Schnitzler* (1986). S. 161.

641.Z.B. stellt Grzesiuk fest: „Schnitzlers Interesse scheint der Möglichkeit zu gelten, dem Traum als solchem literarische Gestalt zu verleihen. Der Dichter unternimmt die mühevollen Arbeit, die üblicherweise nur das Unbewusste leistet, den Traum so zu gestalten, daß er den Anschein erweckt, Nachdichtung eines wirklich geträumten Traums zu sein.“ Ewa Grzesiuk: „Der Traumdichter. Zur Darstellbarkeit und Funktion des Traumes in Arthur Schnitzlers ‚Der Weg ins Freie‘“. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (1995). S. 9–28. S. 13.

642.Dies wird eingeleitet durch einen geschickten Kunstgriff: Georg und Anna nehmen beim Musizieren die Gesprächsgeräusche aus dem Nebenzimmer wahr, daraufhin lehnt Anna die Verbindungstür an. Nun scheint es durch den Wechsel der räumlichen Perspektive, als wäre der wahrnehmende Erzähler im Nebenzimmer bei der Familie verblieben und schildert infolgedessen deren Wortwechsel. Nur noch gedämpft klingt die Musik hinein.

stets unsichtbar bleibende Erzähler zwischen den Grüppchen hin und her zu flanieren, je nachdem, wo es gerade die interessantesten Gesprächshäppchen aufzuschnappen gibt. Erst als Georg die Abendgesellschaft verlässt, schließt sich der Erzähler wieder seiner perzeptiven und räumlichen Perspektive an, und es vollzieht sich der Wechsel zurück in die relativ konstante interne Fokalisierung. Wie sich ebenfalls exemplarisch an diesen Passagen zeigen lässt, ist der Roman durch häufig eingesetzte direkt zitierte Rede gekennzeichnet. Die Wiedergabe zahlreicher Dialoge, Wortwechsel und Gesprächsrunden, beinahe gänzlich ohne Kommentare oder Wertungen des Erzählers, bewirkt den Anschein einer gewissen Objektivität. Dieser mimetische Darstellungsmodus führt zu einer Aktivierung des Lesers.

Vielfach wird im Romanverlauf Georgs Neigung zu traumhafter Wahrnehmung im Wachzustand geschildert, mit der doppelten Funktion, dass sowohl über seine Vorgeschichte als auch über seinen Gemütszustand und seine Denkweise informiert wird: Erinnerungen an Landschaften erscheinen ihm „in einer traumhaften Weise“, er gerät „ins Weiterträumen“, „Gestalten schwebten vorbei, manche vollkommen deutlich“ (ES I, 638) und „Erinnerungen tauchen bildhaft vor ihm auf“ (ES I, 639). Hin und wieder überkommt Georg zudem „[e]in Gefühl von Traumhaftigkeit und Zwecklosigkeit des Daseins“ (ES I, 677). Dies bezeichnet sein ständiges Verhaftetsein in der Vergangenheit und in Stimmungsbildern. Durch diese auf Georgs Sicht beschränkte Perspektive wird gleichzeitig klar, dass diese Eindrücke gegenwärtige innere Konflikte verdrängen, dass Georg „ständig ausblendet, vergißt und verleugnet, was er nicht sehen will“.⁶⁴³

Der große Schiffstraum Georgs zu Beginn des kurzen 7. Kapitels ist die erste echte Traumsituation des Romans. Beim wachen Tagträumen oder halbbewussten Dahindämmern besteht immer noch die Möglichkeit, Unerwünschtes von sich zu schieben. Hier im Traum wird es offenbar. Dies vor allem begründet die besondere Funktion des Traumes innerhalb des Romans. Dass es sich jedoch überhaupt um einen Traum handelt, wird weder explizit angekündigt noch durch eine Einschlafsituation vorbereitet. So ist es zu Beginn nicht klar, dass Georg träumt. Dadurch, dass im gesamten Roman fast durchgängig aus Georgs perzeptiver Perspektive erzählt wird, also „das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen

643.Fliedl: Schnitzler (2005). S. 181.

wird“;⁶⁴⁴ dasjenige Georgs ist, ist diese Gestaltung im Rahmen der etablierten Erzählsituation überaus konsequent: Da Georg nicht wissen kann, dass er träumt und ihm das Geschehen im Traum also real vorkommen muss, wird eben jener Eindruck dem Leser vermittelt. Der Erzähler bleibt im Traum verborgen. Dadurch entsteht der Eindruck des völligen Eintauchens in das Traumbewusstsein Georgs.

Nach dem Erwachen werden durch einen nüchternen Erzählerbericht nebenbei die Informationen geliefert, die andeuten, dass die äußeren Bedingungen – Geräusche während der Zugfahrt, das Plaid, das grüne Licht – als Elemente in den Traum integriert wurden bzw. auf diesen eingewirkt haben. Nachdem Georg wieder zu sich gekommen ist, werden die ersten Reaktionen auf den Traum geschildert: „Was war das für ein seltsam wirrer Traum? Die weißen Möwen fielen ihm zuerst wieder ein. Ob die irgend etwas zu bedeuten hatten? [...]“ (ES I, 858).⁶⁴⁵ Freud beschreibt zur Methode der Traumdeutung, dass es zum Verstehen der Träume notwendig sei, „daß [der Patient] alles beachtet und mitteilt, was ihm durch den Sinn geht, und nicht etwa sich verleiten läßt, den einen Einfall zu unterdrücken, weil er ihm unwichtig oder nicht zum Thema gehörig, den anderen weil er ihm unsinnig erscheint“.⁶⁴⁶ Analog zur therapeutischen Situation liefert die Introspektion in Georgs spontane Gedanken und Assoziationen zum Traum erste Hinweise zum nötigen Verstehen, sie zeigen jedoch auch, wie fragmentiert und lückenhaft die Erinnerung an den Traum bereits kurz nach dem Erwachen ist. Hier liegt der Traum Georgs in fixierter Form vor. Während der Träumer selbst nur noch beschränkten Zugang zum Traum hat (und der Psychoanalytiker nur über die Befragung Einblick gewinnen kann), ist es dem Leser möglich, beliebig oft darauf zuzugreifen und eigene Schlussfolgerungen zu ziehen. Nach Georgs erstem Rückblick auf den Traum vermischen sich seine Gedanken mit den Erinnerungen der vergangenen Tage. Auf diese Weise werden in einer figural motivierten Analepse die Geschehnisse der Reise Georgs retrospektiv vermittelt: Er hatte eine Affäre mit einer unbekanntem Frau. Wie der Leser also erst im Nachhinein rekonstruieren kann, befindet sich Georg im Moment des

644. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. 3. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2014. S. 126.

645. Mit der Frage nach der Bedeutung des einzelnen Bildes werden tradierte Formen volkstümlicher symbolischer Traumdeutung aufgerufen.

646. Freud: Traumdeutung (1998). S. 105.

Traumes nach zehntägiger Abwesenheit auf der Rückreise nach Wien .

Traumanalyse

Mit dem ersten Satz des 7. Kapitels wird der Leser mitten in die Traumszenerie versetzt:

Langsam stieg Georg aus dem untern Schiffsraum empor, auf schmaler, teppichbelegter Treppe, zwischen langgedehnten, schiefen Spiegeln; und in einen langen, dunkelgrünen Plaid gehüllt, der nachschleppte, wandelte er unter dem Sternenhimmel auf dem menschenleeren Verdeck auf und ab (ES I, 857).

Zugleich findet mit diesem knappen Erzählerbericht eine Verortung der Traumkulisse statt: Georg befindet sich auf einem Schiff, das Georg später selbst mit demjenigen in Verbindung bringt, „auf dem Ägidius seinem düstern Schicksal entgegen fuhr“ (ES I, 858).⁶⁴⁷ Durch die Anordnung der Spiegel im Treppenaufgang zum Schiffsdeck entsteht ein eindrucksvoller Effekt unendlicher Reflexion, wodurch Georg im Nachhinein „seine eigene Gestalt [...] so gespenstisch erschie[n], wie sie zu beiden Seiten neben ihm in den langgedehnten, schiefen Spiegeln, hundertmal vervielfacht einhergeschlichen war“ (ebd.). Er erkennt demnach dieses Traumbild selbst als besonders bedeutungsvoll und es scheint plausibel, dies als „Selbstdarstellung seiner inneren Spaltung“⁶⁴⁸ bzw. als Anspielung auf seine „innere[n] Zerrissenheit und Unfertigkeit“⁶⁴⁹ zu verstehen.

Dass er in einen Plaid gehüllt ist, über den er im Laufe des Traums stürzen und stolpern wird, „erinnert [...] an den zögernden Fortgang von Georgs Entwicklung“.⁶⁵⁰ Zugleich ist der Plaid auch mit der realen Umgebung verknüpft, in der sich Georg im Schlaf befindet, nämlich im Zug, gehüllt in einen „Reiseplaid“ (ebd.). Hinzu kommt, dass der Plaid mit seiner dunkelgrünen Farbe sich mit den (dunkel-)grünen Gegenständen und Umgebungen verkettet, die wiederkehrende Motive des Romans sind. Darauf wird später zurückzukommen sein. So kommen in dem zunächst scheinbar nebensächlichen Traumkulissen-Requisit drei verschie-

647. In dieser geplanten Oper von Georgs Freund Bermann geht es um Ägidius, dem das Attentat auf den König misslingt. Wider Erwarten wird Ägidius auf ein Schiff geleitet, die Prinzessin wird ihm zur Seite gestellt, er befindet sich in bester Gesellschaft. Ein Fremder eröffnet ihm dann jedoch, dass das Schiff zu einem unbestimmten Zeitpunkt ein Ufer mit einer marmornen Halle erreichen wird, auf dem dann das Todesurteil über ihn vollstreckt werden wird. Vgl. ES I, 850–854.

648. Reik: Schnitzler als Psycholog (1993). S. 195.

649. Hinck: Träume bei Schnitzler (1986). S. 166.

650. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 146.

dene Ebenen zusammen: Die übertragene Symbol-Ebene (Lebens-Verschleppung), die reale Umgebungs-Ebene (Reiseplaid im Zug) und die Gesamthandlungs-Ebene (Farbe grün). Anhand dieses Beispiels deutet sich somit an, wie Schnitzlers überaus dicht konstruierte und mit individueller Symbolik besetzte Traumwelt funktioniert.

Während es zu Beginn nicht klar ist, dass Georg träumt, wird ein aufmerksamer Leser jedoch bereits im zweiten Satz stutzig darüber, dass ein Verstorbener, Labinski, erscheint. Von einem „Überraschungseffekt“⁶⁵¹ erst beim Erwachen kann also kaum die Rede sein. Wie bereits ausgeführt wurde, sind Tote im Traum ein häufiges Element in Schnitzlers eigenen Träumen. Ergänzend zu den Spekulationen der Forschung über die Bedeutung des Auftretens Labinskis⁶⁵² bietet sich auch eine allgemein symbolische Lesart an, vor dem Hintergrund, dass ein Toter Steuermann des Schiffes ist. Auch im Kontext des Ägidius-Stoffes ist es schlüssig, von einer Reise zu sprechen, die vom Tod gesteuert wird und von Todesahnung bestimmt ist.

Anschließend setzen Darstellungsweisen der Gedankenrede im Traum ein: Ein Gedankenzeitat – „Welche Karriere! dachte Georg“ (ES I, 857) – leitet direkt über in ein autonomes Gedankenzeitat: „Zuerst Toter, dann Minister, dann ein kleiner Bub mit einem Muff und heute schon ein Steuermann. Wenn er wüßte, daß ich auf diesem Schiff bin, so würde er sicher appellieren“ (ebd.). Eine völlig akasale Entwicklungsreihenfolge in Bezug auf Labinski wird im Traum mit der größten Selbstverständlichkeit angenommen. Weder der Einsatz des inneren Monologs ist neu im Roman noch der „Gebrauch der Ich-Form“:⁶⁵³ Dementsprechende Passagen tauchen bereits vor dem 7. Kapitel mehrmals auf und geben Aufschluss über Georgs Verdrängungsimpulse.⁶⁵⁴ Danach ist mit der gleichzeitig von „zwei blauen

651. Vgl. ebd.

652. Vgl. dazu Reik: Schnitzler als Psycholog (1993). S. 188 Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 141.

653. Damit muss Michaela Perlmann widersprochen werden, bei der es heißt, dass sich „[g]erade darin [...] [der Traum] von Erinnerungsbildern und Tagträumen, die ausnahmslos in der Er-Form wiedergegeben sind“, unterscheiden würde. Siehe Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 146.

654. In diesen Passagen des inneren Monologs wird deutlich, dass Georg es nicht schafft, sich mit der bevorstehenden Geburt seines Kindes auseinanderzusetzen. Stattdessen phantasiert er davon, mit anderen Frauen zusammenzusein. Diese Abschnitte weisen auf Georgs Bedürfnis hin, sich der Verantwortung zu entziehen:

Ehrenbergscher Salonabend, Georg begleitet Elses Gesang am Klavier: „Wer steht denn so nah hinter mir, dachte Georg weiter, daß ich den Atem über dem Haar spüre? ... Sissy vielleicht...? Wenn morgen früh die Welt unterginge, Sissy wäre es, die ich mir für heute nacht erwählte. Ja, das ist sicher. Ah, da kommt Anna mit Frau Ehrenberg... [...]. Ich grüße sie mit den Augen... Ja, ich grüße dich, Mutter meines Kindes... Wie sonderbar ist das Leben...“ (ES I, 745).

Mädeln“ vergeblich ausgesprochenen Warnung „Geben Sie acht“ (ES I, 857) eine kurze direkte Rede eingeschoben. Wie einige Seiten später klar wird, sind die Mädchen in Georgs Erinnerung an die erste Annäherung mit der Urlaubsaffäre geknüpft.⁶⁵⁵

Ohne eine Markierung durch einen Absatz findet ein plötzlicher Orts- und Situationswechsel statt: „Gleich darauf saß er unten im Salon an der Tafel, die so lang war, daß die Leute am Ende ganz klein aussahen“ (ES I, 857). Eingeleitet durch ein Zeitadverb, das verdeutlicht, dass das „Jetzt“ an die zeitliche Perspektive der Figur gebunden ist, wird hier abermals die geringe Distanz zum Geschehen deutlich. Warum Georg sich plötzlich nicht mehr an Deck, sondern „unten im Salon“ befindet, wird nicht infrage gestellt. Abermals entsteht durch die Länge der Tafel der Eindruck einer eigentümlichen perspektivischen Verzerrung, wodurch die Gesetze räumlicher Logik außer Kraft gesetzt scheinen.

Einem Mann, der „dem alten Grillparzer ähnlich“ (ebd.) sieht, ein Verweis auf das erste Kapitel des Romans, in dem Georg einem Mann mit eben jenen äußerlichen Merkmalen begegnet, werden die Worte in den Mund gelegt: „Immer hat dieses Schiff Verspätung, schon längst sollten wir in Boston sein“ (ebd.). Die Stadt Boston wiederum ist mit dem Gespräch mit Dr. Stauber im vorangegangenen Kapitel in Verbindung zu bringen, in dem der Arzt von einem Vetter berichtet, der als Violinist in Boston ein hohes Gehalt verdient (ES I, 846). Die Frage des beruflichen Erfolges berührt einen wunden Punkt bei Georg. Im Traum löst dieser Satz „große Angst“ (ES I, 857) aus, wie nun in Form eines Bewusstseinsberichts vermittelt wird:

denn wenn er beim Aussteigen die drei Partituren im grünen Einband nicht vorweisen konnte, so wurde er unbedingt wegen Hochverrats verhaftet (ebd.).

In diesem Satz verdichten sich mehrere Motive und Elemente des vorangegangenen

Auszug aus dem längeren inneren Monolog am Ende des 5. Kapitels: „[...] Wird diese Fahrt auf dem dunkeln See auch einmal eine Erinnerung an vollkommen Entschwundenes sein, so wie die Fahrt auf dem Veldeser See mit dem Bauernmädchel, die mir jetzt seit Jahren zum erstenmal wieder einfällt... wie die Reise mit Grace übers Meer? Wie seltsam. Anna hält meine Hand, ich drücke sie, und wer weiß, ob sie nicht in diesem Augenblick ganz ähnliches in Hinsicht auf Demeter empfindet, wie ich in Hinsicht auf Therese? Nein, doch nicht... sie trägt ein Kind unter ihrem Herzen, das sich sogar schon regt... Deswegen... ach Gott... Auch *mein* Kind ist es ja... [...] (ES I, 819).

655. Während Georg am Klavier phantasierte, hatten „[d]ie zwei Mädeln in den blauen Kleidern [...] durchs Fenster hereingeguckt und waren gleich wieder verschwunden“ (ES I, 864).

Romangeschehens: Eine grüne Mappe mit Kompositionsskizzen aus seiner frühen Jugend gibt es im 1. Kapitel, sie schien für Georg „Versprechungen zu enthalten, die er vielleicht niemals erfüllen sollte“ (ES I, 638). Dieser Zusammenhang ist ein Hinweis auf Georgs Versagensängste. Eine wegen der fehlenden Mappe drohende Verhaftung wegen Hochverrats verweist außerdem auf die Figur Therese Golowski, die „wegen Majestätsbeleidigung“ inhaftiert worden war (ES I, 695).⁶⁵⁶ Es schließt sich im Traum die Bemerkung über den Prinzen an, „der den ganzen Tag auf dem Verdeck mit dem Rad hin und herraste“ (ES I, 857)⁶⁵⁷ – ein Bild, das dem Traum abermals eine groteske Note verleiht. Auffällig ist in diesem Abschnitt des Bewusstseinsberichts die sprachliche Gestaltung durch Zeitadverbien, die die Gegenwärtigkeit des Geschehens betonen, die Häufung konditionaler Konjunktionen und kausaler Adverbien, welche zum Ausdruck bringen, wie im Traum verschiedene Sachverhalte vom Traumbewusstsein zu einer selbstverständlich wirkenden Logik verknüpft werden. Zum Beispiel, dass die Verspätung des Schiffes und die fehlenden Partituren zu einer Verhaftung wegen Hochverrats führen, wobei die Blicke des Prinzen als Indiz dafür gewertet werden. Der Einschub, dass „sämtliche Herren, wie immer auf Schiffen, Generalsuniformen und alle Damen rote Samttoiletten trugen“ (ebd.), etabliert weitere unhinterfragte Schein-Selbstverständlichkeiten.

Es schließt sich die direkte Rede des heiseren Stewards⁶⁵⁸ an, der paradoxerweise bei dieser Schiffsreise übers Meer von einer „Station“ (ebd.) spricht, was wiederum von der realen Umgebung der Zugfahrt abgeleitet ist. Der Spargel, der serviert wird, – von Perlmann und Hinck als phallisches Motiv verstanden⁶⁵⁹ – ist ein weiteres Element, das in Schnitzlers Traumtagebuch vorkommt, und zwar hier wie dort verbunden mit dem Detail des räumlichen Wechsels in „ein Stockwerk tiefer“ (ebd.).⁶⁶⁰ Eingeleitet von einem *verbum credendi*

656. Später berichtet Heinrich Bermanns in einem Brief an Georg, dass Nürnberger mit dem für ihn typischen Sarkasmus Therese gefragt habe, „ob sie zu ihrem nächsten Hochverratsprozeß hohe Frisur oder aufgesteckte Zöpfe tragen werde“ (ES I, 806).

657. Gemeint ist der Prinz von Guastalla, der im Roman als Vertreter des Fortschritts erscheint, was hier jedoch bis ins Lächerliche verzerrt wird. Vgl. zur Rolle des Prinzen Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 142.

658. Dass der heisere Steward mit Willy Eißler identifiziert werden kann, hat Lantin bemerkt. Lantin: Traum und Wirklichkeit (1958). S. 58.

659. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 140 Hinck: Träume bei Schnitzler (1986). S. 171.

660. STTb, 14.05.1893: „Ich gehe ein Stockwerk tiefer in Felix' Wohnung, Speisezimmer. Man legt Spargel auf,

vermittelt ein Gedankenzeit, dass Georg sich verpflichtet fühlt, ins Theater zu schwimmen – ein weiteres groteskes Element.

Danach werden wiederum in einem kurzen Erzählerbericht die Eindrücke Georgs mitgeteilt:
Beim Blick in den

großen Spiegel ihm gegenüber erschien die Küste: lauter Häuser ohne Dächer, die terrassenartig immer höher hinaufstiegen; und ganz oben in einem weißen Kiosk mit durchbrochener Steinkuppel, ungeduldig, wartete die Musikkapelle (ebd.).

Erneut erscheint das Spiegel-Motiv, als Objekt der optischen Reflexion ein Sinnbild für das Licht, das der Traum auf die Psyche zu werfen vermag. Georg erblickt die in der vorherigen Handlung erwähnte „dächerlose Stadt, die nach zweitausendjähriger Nacht dem Licht entgegengrängte“ (ES I, 849): Im Roman taucht diese gemeinsame Erkundung Pompejis mit Anna lediglich in einer Heraufbeschwörung aus der Erinnerung auf, ebenso erblickt Georg die Häuser im Traum nicht direkt, sondern erst über die Widerspiegelung.

Es gehört zu den antirealistischen Gestaltungselementen dieses Traums, dass Georg meint, an Bord des Schiffes im Spiegel sehen zu können, dass die Musikkapelle an der weit entfernten Küste „ungeduldig [...] wartete“ (ES I, 857), wodurch räumliche Distanzen negiert scheinen. Eine Musikkapelle im Kiosk gibt es bereits im 1. Kapitel beim gemeinsamen Spaziergang mit Heinrich Bermann im Prater (ES I, 666). Von Georg selbst wird der Kiosk mit der Halle in Verbindung gebracht, „wo den Ägidius der Tod erwartete“ (ES I, 858).⁶⁶¹

Auf das akustische Signal einer Glocke hin – deren Herkunft ein äußerer Reiz der fiktion internen realen Umgebung im Zug ist – „stolperte [Georg] mit seinem grünen Plaid und zwei Handtaschen die Treppe hinauf zum Garten. Aber man hatte den unrichtigen hertransportiert; es war nämlich der Stadtpark“ (ES I, 857). Erneut scheint mit dieser plötzlichen Raummodifikation die Kontinuität von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt. Während sich der Garten auf Grundstück und Haus auf dem Lande bezieht, in das Anna für die Zeit vor der Niederkunft einquartiert ist, gehört der Stadtpark der Sphäre der elterlichen Wohnung an, die Georg mit dem Bruder bewohnt. Eine bekannte Gestalt aus jenem Stadtpark ist die „alte

die halten mich da, dann Fisolen, die treiben mich weg [...]“.

661. Vgl. dazu die Erläuterung der Opernhandlung ES I, 850–854.

Dame mit der Mantille“ (ES I, 857).⁶⁶² Gegen Ende des Traumes werden die zunehmenden Geräusche aus der realen Umgebung eingebaut, in der Form, dass die Dame im Traum pfeift und der daneben auf der Bank sitzende Felician mit veränderter, tieferer Stimme „Kemmelbach-Ybs“ (ES I, 858) sagt, wodurch eine gewisse Komik entsteht. Nachdem er sich über die Worte seines Bruders wundert – und somit das bewusste Hinterfragen zurückkehrt – „rieb er sich die Augen und erwachte“ (ebd.).

Zusammenführung der Motive und Bildverknüpfungen

Aus dem ersten Überblick wird ersichtlich, wie verdichtet der Traum Georgs ist und wie sich die verschiedenen Elemente aus diversen Quellen speisen, die unterschiedlichen Zeitebenen der Romanhandlung entstammen. Dadurch wird der in Freuds *Traumdeutung* beschriebene Mechanismus der Verdichtung zu einem essentiellen Gestaltungselement der Gesamtkomposition. Maßgeblichen Einfluss auf die Traumgestaltung besitzt zum einen die Zugfahrt, deren akustische und taktile Stimuli (Glocke, Pfiff, Durchsage, Reiseplaid) im Traum verarbeitet werden. Die zweite Quelle der Traumeinfälle ist in den Gesprächen des Abends vor der Abreise zu sehen: die erzählte Handlung von der Schiffsreise des Ägidius, der Bericht über den erfolgreichen Vetter in Boston, Georgs Erinnerung an Pompeji. Weitere Bildelemente entstammen dem Beginn der Romanhandlung und damit dem Kapitel, in dem in die Lebenssituation und familiären Hintergründe Georgs eingeführt wurden: Darunter der Herr, der Grillparzer ähnlich sieht,⁶⁶³ der Stadtpark, die Arbeiten in der grünen Mappe. Daneben fließt mit den zwei blauen Mädchen auch ein Eindruck der kurzen Reise mit ein.

Georg befindet sich auf einer Schiffsreise, die im übertragenen Sinne als Veranschaulichung seines Lebensweges verstanden werden kann. Direkt nach dem ersten Zusammensein mit Anna phantasierte Georg schon einmal von einer Schiffsreise, damals

flog durch [seine Seele] ein sehnsuchtsvoller Traum von Fahrten über ein schimmerndes Meer, von Küsten [...], von blauen Fernen, Ungebundenheit und Alleinsein (ES I, 712).

Dieses Bild des Reisens, verbunden mit der Sehnsucht nach einem Leben ohne Verpflich-

662. Der Blick von der Wohnung in den Stadtpark wird im ersten Kapitel beschrieben, z.B.: ES I, 636, 639. Ebenfalls im ersten Kapitel sieht Georg im Stadtpark eine „alte Frau mit der Mantille auf der Bank“: ES I, 640.

663. Dieses Motiv ist gleichzeitig als Referenz an den Österreichischen Nationaldichter und Autor des berühmten Traumdramas *Der Traum ein Leben* zu verstehen.

tungen, wird im Traum wieder aufgegriffen – allerdings unter negativen Vorzeichen: Vor die Schiffsreise schiebt sich die Folie des schuldbeladenen Ägidius-Schicksals. Die Empfindungen und Gedanken, im Wachbewusstsein verdrängt und überlagert, kommen hier zum Vorschein: Die Schuld wegen des begangenen Treuebruchs gegenüber Anna und der Ablehnung des ungeborenen Kindes.⁶⁶⁴ Das Wunschbild eines sorgenfreien Daseins kippt auch in weiterer Hinsicht, denn mit dem Verkünden des Ziels der Schiffsreise wächst die Sorge, Georg könne die Erwartungen hinsichtlich seiner beruflichen Zukunft nicht erfüllen. Dafür steht das Fehlen der Partituren, eine Reminiszenz an die „grüne Mappe“ seiner Jugend.

Eine ähnliche Verschiebung deutet die Modifikation des Raumes im letzten Teil des Traumes an: Statt des erwarteten Gartens, der im Roman mit Anna kontextualisiert ist, erscheint beim Weg auf dem Schiff fälschlicherweise der Stadtpark, der im Roman immer im Zusammenhang mit der Wohnung der Wergenthins erwähnt wird, also verbunden ist mit familiären Erwartungen, mit den Ordnungen und Regeln gesellschaftlicher Konvention.

Die Betonung von Garten und Park führt unmittelbar zu der auffälligen Farbgestaltung in Roman und Traum. Das Grün des Gartens, das für Natur und Harmonie steht, taucht auch dann auf, wenn es um Georgs Liebschaften geht: Sissy erscheint in der Rolle der Verführerin, sie „bewegte sich in ihrem dunkelgrünen schillernden Kleid wie eine Schlange“ (ES I, 691). Später hat Georg mit ihr „unter der dunkelgrünen Schwüle des Parks, im warmen Duft von Moos und Tannen“ (ES I, 862) ein Liebesintermezzo, an das sich Georg später nochmals mit genau jener farblichen Hervorhebung erinnert.⁶⁶⁵ Außerdem trägt die Frau, mit der Georg im Urlaub eine kurze Liaison eingeht, einen „grünseidenen Schal“ (ES I, 862). Im Traum hingegen ist das Grün negativ konnotiert, es steht für enttäuschte Hoffnung, für Unreife, für eine noch ausstehende Entwicklung, nämlich bezogen auf die grüne Partitur und Georgs grün

664. Dies wird besonders am Ende des Romans immer deutlicher: „Wir müssen einen Dolch blitzen sehen, um zu begreifen, daß ein Mord geschehen ist“. Georg fühlte, daß vom Sinn dieser Worte eine gleichsam unterirdische, aber längst geahnte Beziehung zu einem dumpfen Unbehagen hinging, das er manchmal in seiner Seele verspürte. Er dachte einer Stunde, da ihm gewesen war, als ginge in den Wolken ein Spiel um sein ungeborenes Kind [...] Sie kann mir doch die Schuld nicht geben...?“ (ES I, 944). Und später, gegenüber Heinrich: „Halten Sie es für möglich, daß ein ungeborenes Kind daran sterben kann, daß man es nicht so herbeisehnt, wie man sollte: an zu wenig Liebe gewissermaßen?“ (ES I, 956).

665. „Ob sie noch manchmal jener wunderbaren Nachmittagsstunde im Park dachte, in der dunkelgrünen Schwüle des Parks, im warmen Duft von Moos und Tannen?“ (ES I, 920).

ausgestattetes Zimmer.⁶⁶⁶ So ist auch der grüne Plaid zu erklären, welcher hier sein Vorankommen hemmt, ihn stolpern und stürzen lässt, also für eine verhinderte Entwicklung steht. Hierbei ist daran zu erinnern, dass Schnitzler im Tagebuch zu den Vorbildern für den Roman auch den *Grünen Heinrich* von Gottfried Keller zählte (STb 1991, 6.1.1906, S. 177).

Räumliche Gestaltung: Der Weg durch den Traum

Hinsichtlich der räumlichen Gestaltung des Traumes ist eine Dreiteilung festzustellen: Der erste Teil spielt auf dem Schiffsdeck, der zweite an der Salontafel, der dritte Teil im Oberdeck-Stadtpark. Der Übergang von einer Szenerie zur anderen ist jeweils durch akausale Modifikationen und plötzliche Raumverschiebungen verursacht. Doch auch Georg legt innerhalb des Traumes einen Weg zurück. So stellt der Traum im doppelten Sinne einen Weg dar: nicht nur den Weg der Schiffsreise, sondern auch den konsequent aufwärts gerichteten Weg Georgs an Bord des Schiffes.⁶⁶⁷ Georg steigt zu Beginn des Traumes eine Treppe empor, die zum Verdeck führt. Nach der Raummodifikation befindet er sich im unteren Teil des Schiffes, jedoch ohne dass er den Weg dorthin zurückgelegt hätte. Beim Spiegelblick auf die Küste nimmt er Häuser wahr, „die terrassenartig immer höher hinaufstiegen“ (ES I, 857). Im dritten Teil des Traums steigt er die Treppe ein weiteres Mal nach oben.

Räumlich komplexer gestaltet ist der zweite, kürzere Traum. Dieser ist in sieben räumliche Stationen zu untergliedern: Zunächst auf dem Sommerhaidenweg gehend, der sich in unmittelbarer Nähe des Landhauses, in dem Anna untergebracht ist, befindet, steht Georg plötzlich auf einer Wiese, auf der er Heinrich Bermann trifft (ES I, 864, 865). Gemeinsam steigen sie „eine Wendeltreppe hinauf“ (ES I, 865). Oben angelangt, befindet sich dort eine große Terrasse. Georg trifft auf Anna und das Kind. Beim Verlassen ist auf einmal nicht mehr von einer Terrasse, sondern von einem Konzertsaal die Rede. Die anschließende Wagenfahrt mit Anna endet vor einem Haus, in dem sie verschwindet.

Zwei Mal geht Georg im Schiffstraum die gleiche Treppe nach oben, im zweiten Traum besteigt er hinter Hermann eine Wendeltreppe. Eine Abwärtsbewegung kommt in beiden

666. „Der alte Schreibtisch mit dem grünen Tuch überzogen [...], die schlanke Lampe mit dem breiten, grünen Milchglasschirm, [...], der hohe Bücherschrank mit den olivfarbigen Vorhängen“ (ES I, 866).

667. In Freuds Theorie symbolisieren „die Stiege und das Stiegensteigen im Traume fast regelmäßig den Koitus“. Otto Rank: „Ein Stiegentraum“. In: Freud: Traumdeutung (1998). S. 375.

Träumen nicht vor – wider jegliche räumliche Logik geht es konsequent nach oben. Dies ist mit dem Titel und der Wegmetapher des Romans zu kontextualisieren: Das erinnerte „Wohin, wohin?“ des Vaters zu Beginn des Romans, an das „der Vater mit dem Sohn ein Gespräch über dessen Zukunft“ (ES I, 636) geknüpft hatte, grundiert die gesamte Romanhandlung: Das Thema der Ziellosigkeit des Lebens wird, angefangen von Georgs sich in ziellosen Modulationen verlierender Improvisation am Klavier, in vielen Variationen durchgespielt. Besonders die Spiralförmigkeit der Wendeltreppe unterstreicht diese Tendenz, sich in Kreisen um sich selbst drehend fortzubewegen. Georg scheint ständig nach Freiheit und Selbstbestimmtheit zu suchen: Subtil ist bereits direkt nach dem Tod des Kindes angedeutet, dass sich Georgs Weg von Anna entfernen wird, zwei Mal lockt es ihn aus den Räumlichkeiten im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinne „ins Freie“.⁶⁶⁸

Als Heinrich einmal mit Georg über das Thema der Selbstfindung spricht, sagt er:

Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg zu finden. Dazu ist es natürlich notwendig, möglichst klar in sich zu sehen, in seine verborgensten Winkel hineinzuleuchten! Den Mut seiner eigenen Natur zu haben. Sich nicht beirren lassen (ES I, 833).

Georg reagiert darauf mit starker innerer Ablehnung: „Georg dachte: Wo ist er nun schon wieder? Er ist in seiner Art genau so krank, wie sein Vater es war“ (ES I, ebd.). Bezeichnenderweise stellt Georg am Ende des Romans in Bezug auf Heinrich fest,

daß diesem Menschen nicht zu helfen war. Irgend einmal war ihm wohl bestimmt, von einer Turmspitze, auf die er in Spiralen hinaufgeringelt war, hinabzustürzen ins Leere; und das würde sein Ende sein. Georg aber war es gut und frei zumut (ES I, 958).

Während Georg im Wachbewusstsein seine Probleme verdrängt und auf Heinrich überträgt, deutet der Traum durch die klare Aufwärtsbewegung an, dass Georg selbst Opfer seiner Ziellosigkeit ist, die er für sich als Weg zu selbstbestimmter Freiheit, als *Weg ins Freie* definiert.

Zusammenfassung

In der Traumsequenz des Romans hebt sich nicht nur die strukturelle Funktion hervor, den Traum mit seinen bedeutungsvollen Bildverknüpfungen zu einer Schlüsselstelle des Romans

668. „Das Spiel dort oben war für ihn verloren, sein Kind war tot. Da erhob er langsam das Haupt und wandte sich fort. Die Gartenhelle lockte ihn ins Freie“ (ES I, 876). „[e]r verließ den unwirtlichen Raum und trat ins Freie“ (ES I, 877).

mit weitreichenden Deutungsimplicationen zu machen. Der Traum verdichtet dabei kunstvoll teilweise weit zurückliegende Bilder und Motive des vorangegangenen Romangeschehens mit starken, individuell geprägten Symbolen. Daneben wird die Gestaltungsabsicht deutlich, eine Nachbildung des Bewusstseinszustands während des Träumens ästhetisch erfahrbar zu machen. Durch die häufige Integration unvorbereiteter und rational nicht erklärbarer Raumverschiebungen, durch die Kombination eigentümlicher Bildeindrücke, skurriler Situationen und Scheingewissheiten bei gleichzeitig offensichtlicher Akausalität entwickelt sich eine Traumwelt mit eigenen Weltbaugesetzen von eigentümlicher ästhetischer Qualität.

Der spezielle Bewusstseinszustand während des Träumens ist gekennzeichnet durch das ausbleibende Infragestellen von Inkohärenzen sowie ein insgesamt fehlendes kritisches Denkvermögen. Gleichzeitig geht das Ich des Träumers völlig in der Traumwelt auf, handelt in der Gegenwart des Erlebens. Dieses unmittelbare Erleben wird durch die Übernahme der perzeptiven Perspektive des Träumers und die Betonung der Hier-Jetzt-Deixis unterstrichen. Die Gedankengänge des Träumers werden für den Leser durch die Verwendung des Bewusstseinsberichts und des inneren Monologs miterlebbar. So wird er zum Eingeweihten der enigmatisch wirkenden Traumbilder und kann eigene Schlussfolgerungen aus den zum Teil symbolischen Bildverknüpfungen ziehen.

4.5 Traum und Wahn in *Flucht in die Finsternis* (1912–17/1931)

In *Flucht in die Finsternis* ist die Thematisierung und erlebensnahe Darstellung von Träumen verschränkt mit dem Verlauf einer psychischen Krankheit der Hauptfigur Robert. Schnitzler hatte sich seit 1912 mit diesem Stoff befasst, den er im Jahr darauf zu Papier brachte; in der Phase seiner intensiven und kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Psychoanalyse, als er mit gesteigertem Interesse eigene Träume dokumentierte. 1917 lag die endgültige Fassung vor, die jedoch wegen konzeptueller Bedenken erst 1931 erschien.

In der Sekundärliteratur wurde das Werk bisher vorrangig in Bezug auf die Ätiologie der Erkrankung diskutiert, wobei die Positionen dahingehend divergieren, ob Familie und Gesellschaft als Krankheitsverursacher gesehen werden⁶⁶⁹ oder ob es sich „um eine endogen auf

669.Vgl. Heide Seidel: „Wahn als Selbstbehauptung? Die Identitätsproblematik in ‚Flucht in die Finsternis‘“. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hrsg. von Hartmut Scheible. München: Fink 1981. S. 216–240. Heide Seidel legt ihren Ausführungen Forschungsergebnisse der „neueren Schizophrenie- und Kommunikationsfor-

eine Individualdisposition angelegte Entwicklung handelt, die nicht erst durch exogene Einflüsse in Gang gesetzt worden ist“.⁶⁷⁰ Ferner sind mögliche Quellen aus der zeitgenössischen Fachliteratur ausfindig gemacht worden, die Schnitzlers Konzeption der Erzählung geprägt haben könnten. Horst Thomé bemerkt, dass die Erzählung den „Übergang von der ‚neuropathischen Constitution zur ‚Paranoia persecutoria‘“ gestaltet, wie ihn Richard von Krafft-Ebing in seinem *Lehrbuch der Psychiatrie* ausführlich beschreibt.⁶⁷¹

Parallelen bestehen auch zum Fall Daniel Paul Schrebers, der seine psychische Erkrankung in einem autobiografischen Bericht festgehalten hat, der wiederum durch Freuds Analyse in den *Psychoanalytischen Bemerkungen* (1911) bekannt wurde.⁶⁷² Freud erachtet es in seiner Analyse des Berichts Schrebers als relevant, wie sich der Traum in der Inkubationszeit der Krankheit artikuliert.⁶⁷³ Diese Beobachtung lässt sich auf die Funktion der Träume in *Flucht in die Finsternis* übertragen: Sie werden an verschiedenen Etappen des sich immer weiter zuspitzenden Verfolgungswahns integriert und lassen dadurch Rückschlüsse auf die psychische Verfassung der Hauptfigur zu. In Schnitzlers Werk ist die funktionale Kombination von Träumen mit dem Verlauf einer psychischen Wahnidee in dieser Ausprägung singulär.

Erzählerische Vermittlung und literarische Konzeption

Mit wechselnder Distanz wird vorrangig aus figuraler Perspektive in der dritten Person Präteritum erzählt, wobei Gedankenberichte abwechseln mit Passagen von erlebter Rede und punktuell eingeschobenem inneren Monolog.⁶⁷⁴ Das figurale Denken des 43-jährigen Sektionsrates verweist im Verlauf auf eine zunehmende Verstörung sowie eine unzuverlässige Wirklichkeitserfahrung. Grundprinzip der erzählerischen Vermittlung ist hier, „die Grenze

schung“ zugrunde, „welche nicht mehr das Individuum, sondern die Familie als Kern psychischer Krankheit begreift und die spezifische Funktion der Symptome des Einzelnen innerhalb seines sozialen Systems zu erkennen sucht“. Ebd., S. 216.

670.Hans-Ulrich Lindken: „Zur Ätiologie und Semiotik des ‚Wahns‘ in Schnitzlers ‚Flucht in die Finsternis‘“. In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Themaheft: Arthur Schnitzler. H. 10 (1982). S. 344–354. Hier S. 347.

671.Thomé: *Autonomes Ich* (1993). S. 696–698. Zitat S. 698.

672.Perlmann: *Traum in der Moderne* (1987). S. 169, 170.

673.Ebd., S. 170.

674.Arthur Schnitzler: *Die Erzählenden Schriften II*. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= *Gesammelte Werke* 4). Hier z. B. S. 936, 953, 975. Im Folgenden zitiert als ES II.

zwischen der narratorischen Beglaubigung und der figuralen Illusion nicht zu ziehen“.⁶⁷⁵ Der Leser muss aus den verschiedenen Bruchstücken verzerrter Wahrnehmung zu einer eigenen Einschätzung gelangen.

Für die Konzeption schien es Schnitzler wesentlich, die Erzählung nicht allein auf die Schilderung eines pathologischen Falles zu reduzieren: „Das rein pathologische [sic] ist nun einmal für die Kunst verloren“,⁶⁷⁶ notierte er in seinem Tagebuch, da ein Kranker für seine Taten und Handlungen nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann. Kenneth Segar stellt fest, „we are dealing not with a patient in the later stages of mental disturbance but with a human being struggling not to go mad“.⁶⁷⁷ Daher bemühte sich Schnitzler zu veranschaulichen, dass es zu Beginn des schleichenden Krankheitsprozesses durchaus um Willensentscheidungen gehe, und konstruiert immer wieder Situationen, die um die Verantwortlichkeit des Handelns kreisen.⁶⁷⁸ Schnitzler ist bestrebt, die Existenz eines freien Willens zu demonstrieren – nur so ist für ihn die Darstellung einer psychischen Disposition im Übergang zum Pathologischen literarisch vertretbar:

Ohne unseren Glauben an den freien Willen wäre die Erde nicht nur der Schauplatz der grauenhaftesten Unsinnigkeit, sondern auch der unerträglichsten Langeweile. Verantwortungslosigkeit hebt jede ethische Forderung [...] auf; das Ich ohne das Gefühl der Verantwortung wäre überhaupt kein Ich mehr, die Erde kein Schauplatz von Tragödien und Komödien, die sich zwischen Individuen abspielen, sondern ein [...] Possenspiel zwischen freiwaltenden Trieben, die sich zufällig in dem einen oder andern Individuum verkörpern.⁶⁷⁹

Zur Konzeption von *Flucht in die Finsternis* gehört daher, keinen geradlinigen Weg in den Wahnsinn zu skizzieren, sondern einen diskontinuierlichen Prozess mit retardierenden Momenten, in denen Robert zu vernünftigen Einsichten und äußerlich zur Ruhe kommt. Wesentliches Element literarischer Gestaltung ist der Einsatz einer Hell-Dunkel-Dichotomie, die sich an der aufklärerischen Metaphorik orientiert: Während sich die Dunkelheit entsprechend dem

675.Thomé: *Autonomes Ich* (1993). S. 717.

676.Tagebucheintrag vom 28.11.1913. In: STb (1983).

677.Kenneth Segar: „Narrative Strategy and Resonance in Schnitzler’s ‚Flucht in die Finsternis‘“. In: *Oxford German Studies* 17 (1988). S. 97–117. Hier S. 99.

678.So fragt sich Robert: „War mir mein Dasein von Beginn an vorgezeichnet? Oder hab‘ ich irgendeinmal die Wahl gehabt – die Wahl zwischen Schwäche und Stärke, zwischen Gesundheit und Kranksein, zwischen Krankheit und Verwirrung? Aber war denn schon etwas entschieden? Nein. Untrüglich wußte er‘ s mit einemal, daß ihm die Wahl noch immer in die Hand gegeben war; aber freilich nicht mehr für lange...“ (ES II, 933).

679.AuB (1967). S. 32.

Titel der Erzählung auf den Bereich jenseits rationaler Kontrolle bezieht, steht die Helligkeit für geistige Klarheit und gesunde Ratio.⁶⁸⁰ Der Unterschied zwischen Hell und Dunkel wird in dieser Erzählung zum Kampf zwischen dem klaren Verstand eines wachen Bewusstseins und aus dem Unbewussten stammenden dunklen und destruktiven Kräften. Den Bereich des gesunden Bewusstseins verkörpert die Figur der Paula Rolf. Sie wird in auffallender Weise mit Attributen der Helligkeit und des Lichts umschrieben⁶⁸¹ und Robert hofft auf ihren positiven Einfluss. Die Hell-Dunkel-Metaphorik wird ebenso durch den Handlungszeitraum aufgegriffen. Die Erzählung beginnt in warmen „Spätoktobertagen“ (ES II, 903) und endet schließlich tragisch inmitten einer der dunkelsten, längsten Nächte des Jahres eines ohnehin früh dunkelnden „grauumzogenen Dezembertage[s]“ (ES II, 976), vollzieht also die jahreszeitliche Verdunkelung bis zur sonnenärmsten Zeit des Jahres nach.

Problematische Wirklichkeits- und Traumwahrnehmung als Teil der Symptomatik

Bereits zu Beginn der Erzählung weist Roberts gestörte Wirklichkeitswahrnehmung als erstes Anzeichen auf eine problematische psychische Verfassung hin: „Allmählich kam ihm das Gefühl, als wäre der Moment, den er eben durchlebte, in Wirklichkeit längst vergangen und er selbst, so wie er eben dastand [...] ein verschwimmendes Bild seiner eigenen Erinnerung“ (ES II, 903). Einige Zeit später erfährt Robert einen Moment der Selbstentfremdung, wenn er überlegt, „[v]ielleicht ist es gar nicht meine Stimme [...], vielleicht bin ich es überhaupt gar nicht selber?“ (ES II, 916), und den Realitätsstatus des Erlebten anzweifelt, wenn er sich fragt „[v]ielleicht träume ich? Vielleicht ist es mein letzter Traum, den ich träume, der Traum auf dem Sterbebett?“ (ES II, 917). Ganz zum Schluss wird erneut der traumhafte Erlebensmodus Roberts aufgegriffen: „Seit ich heute mittag von ihr Abschied nahm, ist doch alles wie ein Traum gewesen – mein ganzes Leben habe ich indes durchgeträumt, und darum scheint es

680. Bereits in *Sterben* (1894) hatte Schnitzler mit der Lichtmetaphorik in Verbindung mit der Darstellung einer Krankheit – in dem Fall einer Lungentuberkulose – gearbeitet: Während der erkrankte Felix dem Bereich der Dunkelheit zugeordnet wird, ist die gesunde und dem Leben zugeneigte Marie mit Attributen des Lichts gekennzeichnet.

681. Robert erblickt sie „in einer weißen Wolljacke“ (ES II, 929) oder mit einem „weißen Schal dicht um den Hals geschlungen“ (ebd., 951). Sie wird beschrieben als „klaräugiges, kluges Wesen“ (ebd., 930). An anderer Stelle heißt es, „Paula trat ein, in hellem Kleid, klaräugig und heiter“ (ebd., 946). Auch die Räume, die Paula bewohnt, stehen im Zeichen des Lichts: „in Paulas anmutigem, ganz in Weiß gehaltenem Mädchenzimmer“ (ebd., 967) „ihr helles Zimmer“ (ebd., 972).

mir auch so unendlich lange her, daß ich Paula verlassen habe“ (ES II, 979).

Als weiteres Symptom des zunehmend destabilisierenden psychopathologischen Prozesses kommt Roberts unzuverlässige Erinnerung an das Ende der Beziehung zu seiner ehemaligen Geliebten Alberta hinzu, die zur zwanghaften Idee führt, er habe sie aus Eifersucht getötet und die Erinnerung daran verdrängt (ES II, 921). Roberts Erklärung lässt auf ein zumindest oberflächliches psychologisches Wissen schließen,⁶⁸² denn er ist umgeben von fachkundigen Personen⁶⁸³ – neben seinem Bruder Otto, ein „hochgeschätzter Nervenarzt“ (ES II, 957), auch sein guter Bekannter Leinbach. Dennoch hilft ihm dies nicht, im Gegenteil: Subtil ist angedeutet, wie das Fachwissen und sein geschultes Umfeld seine zwanghaften Gedanken sogar zusätzlich nähren. Auch verkennen beide Ärzte den wahren psychischen Zustand Roberts, weil bei Leinbach der nötige Scharfblick und bei Otto die nötige Distanz fehlen.

Als die Phantasie, er könne Alberta tatsächlich getötet haben, besonders präsent wird, entwickelt sich daraus ein Tagtraum von starker Intensität und beinahe halluzinogener Wirkung, wobei Robert sinnliche Reize wahrzunehmen meint und die gesprochene Rede seiner Ankläger vor Gericht imaginiert (ES II, 934, 935). Anhand dieser Passagen wird deutlich, dass Robert sich immer weiter von einer plausiblen Einschätzung der Realität entfernt. Er wird sich im Laufe der Erzählung in die verquere Idee hineinsteigern, dass nicht er, sondern sein Bruder Otto dem Wahnsinn verfallen sei und ihn umbringen wolle. Deshalb erschießt Robert seinen Bruder zum Schluss aus vermeintlicher Notwehr und stürzt hinaus in die Winternacht, aus der er nie zurückkehren wird.

Prodromale Träume

Zu Roberts gewissenhafter Selbstbeobachtung gehört auch die Beschäftigung mit seinen Träumen. So erzählt er Paula und ihrer Mutter,

682. Roberts Überlegung: „Denn wie anders war die unfassbare Lücke seines Gedächtnisses zu begreifen, die sich von jener abendlichen Scheidestunde bis zu seiner Abreise am nächsten Morgen erstreckte, als aus dem unbewußten und bisher wohlgeglückten Bemühen, das Ungeheure zu vergessen, dessen Erinnerung zu ertragen er nicht stark genug gewesen wäre“ (ES II, 927).

683. So ist Ottos fachliche Einschätzung zu Zwangsstörungen in den Text integriert, in dem er auf den großen Unterschied zwischen einem noch kontrollierbaren Zwangsimpuls und der ausgeführter Zwangshandlung hinweist (ES II, 943). Er attestiert Robert keinen „Wahnsinn“, sondern das „unanständige Bestreben, vom wirklichen Ernst des Lebens abzurücken und unbequeme Verantwortlichkeiten abzulehnen“ (ES II, 944). Erneut wird damit die Rolle des Willens und der Verantwortlichkeit aufgegriffen.

daß er in der Höhe nicht nur mehr, sondern auch ganz anders träume als daheim. Diese Träume zeichneten sich nämlich dadurch aus, daß die Menschen oder Dinge sich nicht selbst, sondern irgend etwas anderes, ganz weit davon Abliegendes, ja, gar nichts Wirkliches, sondern gewissermaßen Begriffliches vorstellten (ES II, 932).

In dem Traum, den er beispielhaft anführt, stellt seiner Empfindung nach ein verhangener Lüster die darunter stattfindende Schlacht „in trüb-fahlem Lichte“ (ES II, 932) begrifflich dar. Inhaltlich die Lichtmetaphorik aufgreifend und mit einem kriegerischen Getümmel verbindend, stellt sich der Traum als Roberts innerer Kampf mit der Krankheit dar. Schnitzler notierte sich zur Konzeption dieser Erzählung: „[S]o rett ich mich, resp. den Helden in einen *Grenzzustand*, einen Kampf, in dem er unterliegt“.⁶⁸⁴

Ein weiterer Traum Roberts wird als Bericht wiedergegeben: Den Traum vom Gang auf dem Waldpfad mit der verarmten Klavierlehrerin, mit der Robert eine kurzes tête-à-tête hatte, und die im Traum „völlig unverständliche Worte ins Leere“ spricht, versteht Robert ebenfalls symbolisch, nämlich als „seinen eigenen Lebensweg, ja, sein allmählich zur Neige gehendes Dasein“ (ES II, 932). Wenn Robert sich im Laufe der Erzählung nochmals an die Klavierlehrerin erinnert, versteht er ihr Erscheinen in seinem Leben dementsprechend als „Warnung“ und „Mahnung“ (ES II, 961). Noch einmal versucht Robert seine Träume zu thematisieren, diesmal gegenüber Leinbach, und erzählt, er habe „ausnehmend viel geträumt, die ganzen Nächte durch, tolles Zeug wahrhaftig!“ (ES II, 936). Leinbach wiederum geht darauf nicht ein – er erkennt Roberts kritischen Zustand nicht, obwohl Roberts lebhaftes Traumleben seine instabile Psyche demonstriert.

Diese Berichte über Roberts Traumerleben aus der ersten Hälfte der Erzählung zeigen, dass er in diesem Stadium der Krankheit durch seine Träume einen Zugang zu tiefer liegenden Bewusstseinschichten besitzt. Seine eigenen Deutungen zu den Träumen ordnen sich plausibel in seine psychische Gesamtkonstitution ein. Darin spiegelt sich erneut Schnitzlers Konzept des Mittelbewusstseins, nach dem psychische Impulse an die Bewusstseinsoberfläche gelangen. Er zieht jedoch aus der „Mahnung“, die ihm der Traum mit der Klavierlehrerin sein könnte, keine Konsequenzen für sein Handeln – vertraut sich auch nicht seinem Bruder an. In dem Sinne verweisen die Träume auf das System aus Willensentscheidungen,

684. Tagebucheintrag vom 28.11.1913. In: STb (1983). S. 78.

das für Schnitzler essentiell ist, um die Verantwortlichkeit des Individuums zu Beginn des Krankheitsverlaufs herauszuarbeiten. Da sich seine Mitmenschen gegenüber seinen Mitteilungen verschließen oder Robert bestimmte Informationen bewusst vorenthält, führt die Signalwirkung der Träume ins Leere.

Roberts letzter Traum

Auf dem Höhepunkt des Wahns, kurz vor dem tragischen Ende der Erzählung, träumt Robert seinen letzten Traum. Wesentliche Figuren und Situationen, die Robert auf dem Weg in den Wahn begleiten, werden in komprimierter Form in diesem Traum zusammengeführt.

Nachdem Robert vor seinem Bruder in einen weit von Wien entfernten Ort geflohen ist und sein Leben schriftlich skizziert, Paula dann jedoch nicht wie verabredet mit dem Abendzug eingetroffen ist, will er nach Mitternacht für eine Stunde ruhen, um dann erneut zum Bahnhof zu gehen. Beim Blick aus dem Fenster sieht er in die dunkle Nacht und erblickt „eine einsame Felsenspitze, über der ein Stern schimmerte“ (ES II, 982) – damit wird die Finsternismetaphorik wieder aufgerufen und subtil auf den Absturzort Roberts vorverwiesen.

Weder das Einschlafen noch der Beginn des Traumes werden wörtlich angekündigt. Der Erzähler vermittelt die Traumeindrücke aus der perzeptiven Perspektive der Hauptfigur, bleibt dabei jedoch durchgängig als gestaltende Instanz präsent. Der fließende Übergang in den Traum wird über einen Sinnesreiz realisiert – ein Mittel, das Schnitzler häufig für das Erwachen einsetzt. Hier formiert sich aus lang andauernden Glockenklängen schließlich der Traumeindruck eines voluminösen Orgelklangs: „Vom Kirchturm schlug es halb eins, und die Klänge tönnten lange fort, als wollte die Nacht sie nicht wieder herausgeben; sie wurden lauter, voller und endlich dröhnend wie Orgelklang“ (ES II, 982). Der Klang wird somit zum verbindenden Glied zwischen Traum und Realität, wobei das Semikolon im Satz den Beginn des Schlaftraums markiert.

(1) Der nächste Satz eröffnet im Indikativ Präteritum die zu den Orgelklängen passende Traumszenerie: einen riesigen, leeren Kircheninnenraum. Darin befinden sich neben Robert drei Personen aus dessen Bekanntenkreis.

In einer riesigen, völlig leeren Kirche wandelte Robert mit Doktor Leinbach umher, und an der Orgel, ungesehen, aber Robert doch bewußt, saß der Pianist aus dem Nachtlokal, während Höhnburg die Register trat und dabei wie ein Hanswurst den Kopf weit über die Brüstung des Chors streckte und

immer wieder zurückzog (ES II, 982).

Den Kontext für diesen ersten Teil des Traumes liefert das dritte Kapitel der Erzählung, in dem es um Höhnburg und dessen Weg in den Wahnsinn ging.⁶⁸⁵ Auch wenn Robert anhand des Krankheitsverlaufs Höhnburgs die Anzeichen für den Wahnsinn kennt und diese vermeiden will, wird er schließlich genau dessen Verhaltensauffälligkeiten selbst annehmen: Beim Kaffeehausbesuch im vierten Kapitel lacht er „so laut und schrill, daß etliche Blicke sich nach ihm wandten“, er verhält „sich mit humoristischer Übertriebenheit“ und gibt dem Pianisten ein Trinkgeld in unüblicher Höhe (ES II, 916). Im nächsten Augenblick erinnert sich Robert an einen Theaterabend, an dem ihm ein Komiker seiner Empfindung nach „von der Bühne her zugenickt“ (ebd.) hatte.

Auf diesen Teil der Vorgeschichte verweist die erste Traumszene in verdichteter Form, indem der Pianist erscheint und eine Mischfigur aus Höhnburg mit Anteilen des Komikers gebildet wird. Das Spielerische und Komödiantenhafte ist auch mit Robert verbunden – die Schlüssel-szene hierzu ist die Aussage seines Bruders, dass hinter noch kontrollierbaren Zwangsvorstellungen wie bei Robert „eine Neigung zur Verspieltheit, zur Unwahrheit, zur Komödianterei [stecke], kurz, ein unanständiges Bestreben, vom wirklichen Ernst des Lebens abzurücken und unbequeme Verantwortlichkeiten abzulehnen“ (ES II, 943, 944). Auf Roberts Zug „zur Komödianterei“ basiert jedoch auch die fatale Fehleinschätzung Ottos, der die sich abzeichnende Geisteskrankheit verkennt.⁶⁸⁶ Auffallend ist die Kombination von Sakral-Feierlichem und dem Verulkenden und Komödiantenhaften. Leinbach, der in der Erzählung

685. Es wird darin Höhnburgs Weg in den Wahnsinn rekapituliert: „Höhnburg war unter ihnen allen der Lauteste und Lustigste gewesen, noch lauter und übermütiger, als er sonst zu sein pflegte, und es war nicht sonderlich aufgefallen, als er dem Kellner ein Trinkgeld in ungewöhnlicher Höhe überreichte. Auf dem Heimweg aber hatte Otto den Bruder beiseitegenommen und ihm anvertraut, daß ihr gemeinsamer Freund Höhnburg [...] unheilbarem Wahnsinn verfallen sei und in spätestens drei Jahren unter der Erde liegen würde. [...] Schon wenige Tage darauf erlitt Höhnburg einen Tobsuchtsanfall und mußte einer Anstalt übergeben werden“ (ES II, 909). Daraufhin erteilte Robert seinem Bruder die verhängnisvolle schriftliche Vollmacht, „dieser möge, wenn er irgendeinmal, sei es morgen oder in ferner Zukunft, die Vorzeichen einer Geisteskrankheit an ihm entdecke, ihn ohne weiteres auf rasche und schmerzlose Weise, wie sie dem Arzte ja immer zu Gebote stünde, vom Leben zum Tode befördern“ (ES II, 910).

686. Vgl. dazu Schnitzlers Äußerungen in *Über Psychoanalyse*: „Jede wirkliche Geisteskrankheit findet ihr verblaßtes Abbild beim Psychastheniker. Die fixe Idee wird zur Zwangsvorstellung, die Melancholie zur Verstimmung usw. Doch eine scharf gezogene Grenze besteht, sie heißt Krankheitseinsicht. Verwirrt wird das Bild häufig durch hysterische oder sogenannte hysterische Momente, Neigung zum Interessantmachen, zum Komödientenspiel usw. Die Hysterie gehört zu den Seelenkrankheiten, nicht zu den Geisteskrankheiten“ (ÜP, 1922. S. 280).

mehrmals durch haltloses philosophierendes „Gefasel“ (ES II, 917) charakterisiert wird, erklärt im Traum, wiedergegeben in indirekter Rede, dass der Pianist „Lebensgeschichten in Musik setze, wie das bekanntlich alle begabten Pianisten tun“ (ES II, 982).⁶⁸⁷ Damals im Kaffeehaus hatte der Klavierspieler „über Themen aus Wagnerschen Opern in parodistischem Walzertempo [phantasiert]“ (ES II, 915). Im Traum lässt er in eben dieser Weise Roberts Lebensweg in den Wahnsinn tragikomisch musikalisch Revue passieren.

(2) War Robert im ersten Teil des Traums noch passiver Beobachter, wird er nach dem unvermittelten Situations- und Szenenwechsel zum zentralen Traumakteur. Nun wandert er

zwischen Bahngleisen hin, einer offenen Landschaft zu, mit einer roten Fahne in der Hand, die er ununterbrochen schwenkte und endlich auf einen Erdhügel pflanzte, unter dem Alberta begraben lag (ES II, 982).

Diese zweite, bildmächtige Traumszenerie rekuriert auf Roberts Phantasie von der verdrängten Ermordung seiner ehemaligen Geliebten Alberta; eine Vorstellung, die sich im Krankheitsverlauf zu einer der quälendsten Wahnideen verfestigte.⁶⁸⁸ Die Bildlichkeit ist aus Eindrücken seiner Zugfahrt gespeist. Aus diesem Kontext stammt auch die rote Fahne, die im Traum nochmals die Wahnidee unterstreicht bzw. auch als „Siegerpose“ und als „Zeichen der Anerkennung seines Mordwunsches“⁶⁸⁹ interpretiert worden ist.

(3) Mit dem nächsten Satz findet ein weiterer plötzlicher Bildwechsel statt: Beschrieben wird, wie Robert „auf einem schmalen Gebirgskamm hin[schritt], Abgründe zu beiden Seiten, mitten durch eine wundervolle, blaue Winternacht“ (ES II, 982). Die Situierung des Träumers inmitten dieser Traumlandschaft trägt symbolische und zugleich prophetische Züge: War zuvor von musikalischen Lebensgeschichten die Rede, ist hier der Lebensweg Roberts als

687.Zum Schluss wird noch einmal Bezug genommen auf eine Äußerung Leinbachs, der im Kaffeehaus die Theorie aufgestellt hatte, „daß für alle Sterbenden im letzten Augenblick das ganze Leben [...] noch einmal sich abrolle. Da nun dieses erinnerte Leben natürlich auch wieder einen letzten Augenblick habe und dieser letzte Augenblick wieder einen letzten [...]: so bedeute das Sterben im Grund nichts anderes als die Ewigkeit“ (ES II, 917). Wenn Robert am Ende in die Winternacht läuft, ruft er diese Theorie Leinbachs noch einmal ab, denn er tut es in dem Wissen, „daß er diesen gleichen Weg schon tausende Male dahingerast und daß es ihm bestimmt war, ihn noch tausende Mal bis in alle Ewigkeit durch klingende blaue Nächte hinzuflihen“ (ES II, 984). Laut Rey weist dies auf eine „totale Verinnerlichung“ und eine „immer höher potenzierte Entwirklichung“ hin: William Rey: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin: E. Schmidt 1968. S. 165.

688.Auch der für die Flucht ausgewählte Ort steht in Bezug zu Alberta: Robert hatte ihn „in der Erinnerung einiger mit Alberta hier verbrachter Sommertage als vorläufigen Aufenthaltsort gewählt“ (ES II, 977).

689.Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 176.

„Grenzzustand“⁶⁹⁰ bildlich in einer Naturkulisse umgesetzt, als Weg auf einem schmalen Grat, der stets das Risiko in sich birgt, abzustürzen. Nur wenige Stunden später wird Robert auf genau diese Weise ums Leben kommen.

(4) Erneut geht mit dem nächsten Satz zugleich ein Szeneriewechsel einher: Als sei er durch den Weg auf dem Gebirgskamm noch „erfrischt“, sitzt Robert, „mit kühlen Wangen und sich der Arbeit entgegenfreudend, in seinem Büro“ (ES II, 982). Ein lautes Klopfen, das, wie sich im Nachhinein herausstellt, bereits ein in den Traum integrierter fiktionsintern realer akustischer Sinnesreiz ist, animiert Robert dazu, den Raum schnell zu verlassen, da er sich von Albertas Ehemann verfolgt fühlt – eine erneute Anknüpfung zu seiner Wahnidee. Adäquat zum Fluchtimpuls modifiziert sich die Raumsituation zu einer Architektur der Zimmerfluchten. Es scheint, als formiere sich diese Traumsituation aus dem Angsteffekt:

Er „verließ [...] den Raum durch die gegenüberliegende Tür und stürmte weiter durch eine ganze Reihe von Zimmern; in jedem standen Tische, an jedem saßen Schreiber, deren Federn mit ungeheurer Eile über das Papier führen, mit der freien Hand aber warfen sie die Bogen in offene Reisetaschen, die sich immer selbsttätig auf- und zuschlossen, schnappend wie Krokodilmäuler“ (ES II, 982, 983).

Ebenso wie die Bildelemente aus dem Kontext der Bahnfahrt gehen die Papierbögen, die in eine Reisetasche gesteckt werden, auf einen Tagesrest zurück: Robert hatte am Abend sein Leben schriftlich skizziert und zu seiner Verteidigung seine Sicht auf das Verhältnis zum Bruder dargelegt. Die Fluchtbewegung setzt die gehetzte Atmosphäre der geschilderten Situation in Gang, die den Traum zu einem Angst- und Verfolgungstraum werden lässt. Nachdem das Klopfgeräusch immer stärker vernehmbar wird, wechselt der nächste Satz unangekündigt wieder zur fiktionsinternen Realität, wobei beschrieben wird, wie Robert „[u]nwillkürlich“ (ES II, 983) nach seiner Schusswaffe greift. Dass Robert „wußte, daß er erwacht war“ (ebd.), wird beiläufig im Laufe des Satzes erwähnt, und zwar erst, nachdem er sich erhoben hat. Auf diese Weise gehen bei Robert Traum und Wachen bruchlos ineinander über – ein weiteres Anzeichen für seine Unfähigkeit, zwischen Traum und Realität bzw. zwischen Hirngespinnst und Wirklichkeit zu unterscheiden. Aufgewühlt vom Traum sieht er sich plötzlich mit seinem Bruder konfrontiert – es folgt die Katastrophe.

690. Aus dem bereits zitierten Tagebucheintrag vom 28.11.1913. In: STb (1983), S. 78.

Zusammenfassung: Träume als Ankündigungen des Abschieds aus dem Leben

Die Träume in *Flucht in die Finsternis* sind für den Leser ein Teil des Mosaiks, um die Komplexität Roberts psychischen Problems in seinen Grundzügen erfassen zu können. Die Träume sind dabei nicht explizit nach den Gesetzen der Freudschen Traumarbeit verschlüsselt, sondern verweisen in schlichter Bildlichkeit auf den inneren Zustand Roberts. Wenn sich der Mahnungs-Charakter am Ende bestätigt, so verweisen die Träume daneben auf die literarische Tradition des Vorausdeutung.

Roberts Traum kurz vor dem Ende der Erzählung ist ein Extrakt der vorher exponierten Erzählung und des Verlaufs des Wahns; die Essenzen sind die Personen und Situationen, die damit in Beziehung stehen. Da Robert am Abend sein Leben in Textform zusammengefasst, sich alle Zusammenhänge aus seiner Sicht noch einmal vor Augen geführt hat, ist Robert mental vorbereitet auf diesen Traum, das psychische Material ist nun präsent. Direkt nach dem Schreiben meint er, „mein ganzes Leben habe ich indes durchgeträumt“ (ES II, 979).

Der letzte Schlaftraum bekommt mit seinen vier klar voneinander getrennten Szenerien einen symbolischen Charakter – er ist zugleich der Lebens- und der Todestraum Roberts.⁶⁹¹ Auf die übergeordnete Ebene des Traums, der zugleich ein Rückblick auf die Genese des Wahns und eine Vorausschau auf das düstere Ende ist, verweist die sakrale Kulisse des ersten Teils, das Orgelspiel, das Roberts Leben vertont, die metaphorische Seelenlandschaft auf dem Gebirgskamm und sein Weg durch die als beglückend empfundene dunkle Winternacht. Nach diesem Traum besteht für den Leser kein Zweifel mehr, dass Roberts Lebensende bevorsteht.

In der Schilderung des Traums ist durchaus eine gewisse Distanz durch die vernehmbare erzählerische Vermittlung spürbar. Leinbachs Worte und Roberts Gedanken werden im Traum in indirekter Rede bzw. Gedankenrede wiedergegeben. Besonders die beiden mittleren Teile des Traums werden in resümierender Weise geschildert. Hinzu kommt der zeitliche Aspekt: Es lässt sich aus Hinweisen im Text rekonstruieren, dass zwischen dem Einschlafen und dem Erwachen etwa zwei Stunden vergangen sind.⁶⁹² Die Erzählzeit, der *discours* des Traumes

691. Auch William Rey spricht von einem „Lebenstraum“ Roberts. William Rey: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin: E. Schmidt 1968. S. 155–189, speziell zu diesem Traum S. 179–181.

692. Beim Einschlafen schlägt es vom Kirchturm halb eins, nach dem Erwachen erfährt Robert, dass er verschlafen hat, da er ja eigentlich vorhatte, um zwei Uhr auf dem Bahnsteig zu sein (ES II, 982, 983).

jedoch, ist mit zwei Dritteln einer Seite dagegen recht knapp. Mit dem durch die Raffung gesteigerten Erzähltempo, rhythmisiert durch die drei schnellen Szenenwechsel, vergrößert sich daher auch die Distanz zum Geschehen. Auf den letzten Seiten löst sich der Erzähler nach und nach von der Perspektive der Figur, entlässt sie, als ob ihr nicht mehr zu folgen sei, endgültig in die Dunkelheit.

4.6 Traumdarstellung im Kontinuum des inneren Monologs in *Fräulein Else* (1924)

Unter den Verfahrensweisen zur Integration von Träumen in Erzählwerke nimmt die Monologerzählung *Fräulein Else* eine Sonderstellung ein. Diese Erzählung funktioniert nach der „Fiktion des ‚Sich-selbst-Erzählens‘“⁶⁹³ und „strebt die unmittelbarste Annäherung an die Fiktion eines authentischen Psychostenogramms an“,⁶⁹⁴ indem eine gestaltende Erzählerinstanz gänzlich verborgen bleibt. Mit dem Erzählverfahren des autonomen inneren Monologs in der ersten Person Präsens wird der Eindruck erzeugt, der Text entstehe aus dem Bewusstsein der titelgebenden Protagonistin, als gebe Elses Psyche den Takt vor. In der positiven Besprechung in der *Neuen Freien Presse* lobt der mit Schnitzler freundschaftlich verbundene Felix Salten die „fiebrige Spannung“ der Erzählung und würdigt jene besondere Darstellungsweise:

Die ganze Begebenheit [...] wird nicht erzählt. [...] Was hier geschieht, wird erlebt. [...] Immer ist nur Elses Stimme zu hören, nur ihre unhörbare, lautlose Gedankenstimme. Hie und da ein paar Reden oder Redensarten der anderen; ein paar Worte, die Else zu den anderen sagt. Trotzdem ..., nein: gerade deshalb wird alles so unmittelbar lebendig in dem Buch. Die ganze Existenz des jungen Mädchens nimmt man viel intensiver in sich auf, weil, scheinbar, niemand zwischen ihr und uns steht.⁶⁹⁵

Hinsichtlich der Konsequenz, mit der psychische Vorgänge, darunter Träume, hier vergegenwärtigt werden, unterscheidet sich dieser Text von allen anderen Texten des Autors.

Bereits im Jahr 1900 führt Schnitzler mit *Leutnant Gustl* das Prinzip des Schreibens im inneren Monolog in die deutschsprachige Literatur ein, orientiert an Edouard Dujardins Roman *Les lauriers sont coupés* (1888). An einer Stelle jedoch setzt der innere Monolog aus,

693. Zenke: Monologerzählung (1976). S. 24.

694. Diersch: Empiriekritizismus und Impressionismus (1977). S. 96.

695. Felix Salten: „Fräulein Else“. In: Neue Freie Presse. Morgenblatt. Nr. 21623. 23.9.1924 (1924). S. 1–3. Hier S. 1.

und zwar nachdem Gustl auf einer Bank im Prater einschläft. Erst nach dem Erwachen bemerkt er, dass er geträumt haben muss, was zum Symptom seiner Orientierungslosigkeit wird. Bezeichnenderweise ist nach dem Einschlafen der einzige Absatz im gesamten Text eingefügt – in der Originalhandschrift bleibt das restliche Blatt unbeschrieben.⁶⁹⁶ So bildet das Auslassen des Traums in *Leutnant Gustl* eine Lücke im Erzählverlauf, eine eklatante Leerstelle. Das Pausieren erscheint hier noch als eine erzählerische Konsequenz dessen, dass die Reflektorfigur während des Träumens nicht mitteilungsfähig ist – während in der nur wenige Monate zuvor entstandenen Erzählung *Frau Berta Garlan* das Traumgeschehen aus figuraler Sicht mithilfe einer zwischengeschalteten Erzählinstanz vermittelt wird. In *Fräulein Else* werden Träume und traumähnliche Zustände nicht ausgespart, sondern reihen sich ein in ein fließendes psychisches Kontinuum verschiedener Bewusstseinsstufen. Aurnhammer vermutet, dass „das Erzählexperiment, einen Traum im Inneren Monolog wiederzugeben, das formalästhetische Problem gewesen sein [könnte], das Schnitzler in der späteren Novelle lösen wollte“.⁶⁹⁷

In die ein Vierteljahrhundert später entstandene „Monolognovelle“⁶⁹⁸ *Fräulein Else* sind offenbar Schnitzlers intensive Auseinandersetzungen mit Fragen der Psychologie sowie seine eigene Systematik zu den Stufen zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein eingeschrieben. Die Technik des inneren Monologs wird weiterentwickelt: Während im *Leutnant Gustl* noch eher die Sprunghaftigkeit der Assoziationen demonstriert wird, steht in *Fräulein Else* nicht zuletzt durch die Inklusion von Träumen stärker das Fluktuieren zwischen verschiedenen Schichten des Bewusstseins im Fokus, das keine Pausen und Einschnitte kennt. Mit dem inneren Monolog werden auch solche psychischen Regungen dargestellt, die im Bewusstsein der Figur noch gar nicht angekommen sind.

696.Arthur Schnitzler: *Lieutenant Gustl*. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Berlin: De Gruyter 2011 (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1). In der Handschrift bleibt das übrige Blatt frei (H 153, Fliedl S. 334). Gustl stellt dann fest, dass er eingeschlafen ist und auch das Zeitgefühl verloren hat. S. 356.

697.Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (= *Linguae & litterae* 22). S. 167. Das Kapitel zu *Fräulein Else* trägt den gleichen Titel wie der 1983 im *Euphorion* erschienene Aufsatz, enthält jedoch eine Auswertung der Forschungsgeschichte zur Erzählung und ist insgesamt als eine vertiefende Ergänzung der früheren Ergebnisse anzusehen, wobei auch eine textgenetische Betrachtung integriert ist.

698.Zenke: *Monolog Erzählung* (1976).

In beiden Erzählungen sind zwar die für den inneren Monolog typischen stilistischen Merkmale „mündlicher und emphatischer [...] Rede“ zu beobachten; „Telegrammstil“, parataktischer Satzbau mit Ellipsen, Anakoluth, Exclamatio und Rhetorische Fragen; Interjektionen, Füllwörter, Wortverkürzungen usw.⁶⁹⁹ Im Unterschied zum Satzbild in *Leutnant Gustl* ist in *Fräulein Else* jedoch ein deutlich reduzierter Umgang mit Auslassungspunkten und Gedankenstrichen festzustellen, wodurch der Eindruck des splitterhaft Dissoziierten zurückgenommen ist. Im Vergleich zum Leutnant ist Else zu zusammenhängender Reflexion fähig und ihm auch intellektuell weit überlegen. Im insgesamt ruhigeren Satzbild⁷⁰⁰ gibt es jedoch zwei weitere Neuerungen: Am auffälligsten und innovativsten sind direkte Musikzitate in Gestalt von Notentext.⁷⁰¹ Daneben ist die Kursivierung sämtlicher gesprochener Rede zu benennen, die an Else herangetragen wird. Dies ist als die typographische Umsetzung dessen zu verstehen, dass sich das Geschehen konsequent auf das Innenleben der Protagonistin konzentriert. Dementsprechend wird alles von außen Kommende kenntlich gemacht und in subjektiver Reflexion vermittelt: „[H]ere the dominant scene is internal, and dialogue intrudes on thought, rather than thought on dialogue“.⁷⁰²

Das Hauptgeschehen ist Elses mit einer überfordernden Krisensituation konfrontierte Psyche. Veranschaulicht wird der Versuch einer Bewältigungsarbeit auf allen denkbaren Zwischenstufen von teilweise scheinbar überwacher Wahrnehmung,⁷⁰³ bewusster Reflexion, Erinnerung, Gedankenspiel, Phantasie, Tagtraum, Schlaftraum bis hin zur Todesvision bzw. -halluzi-

699. Peter Stocker: „Innerer Monolog“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 148, 149. Hier S. 148.

700. Tagebucheintragen lassen darauf schließen, dass Schnitzler dem Druckbild des Textes große Relevanz beimisst: „In den Verlag Zsolnay. Hr. Costa und der Druckerei Direktor, – wegen des Satzes ‚Else‘–“. Arthur Schnitzler: Tagebuch 1923–1926. Hrsg. von Werner Welzig. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1995. S. 189.

701. Vgl. dazu ausführlich Martin Huber: „Optische Musikzitate als Psychogramm in Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else‘“. In: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Erzählzusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Lang 1992 (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 12). S. 78–91.

702. Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: University Press 1978. S. 239.

703. Else glaubt mehrmals, ihre Umgebung eigentümlich geschärft wahrzunehmen bzw. ist sich sicher, über Dinge jenseits der sinnlichen Wahrnehmung Bescheid zu wissen: „Frau Winawer geht jetzt hinauf in ihr Zimmer. Wieso weiß ich denn das? Telepathie“ (ebd., S. 339); Nach dem Gespräch mit Dorsday glaubt sie zu wissen, worüber ihre Eltern sich in diesem Augenblick unterhalten: „Wahrhaftig. – Ich höre ihn sprechen. Telepathie! Merkwürdig“ (ebd., S. 351).

nation. Für die Übergänge zwischen den diversen psychischen Sphären, wie u.a. zum Traum, ist kein Wechsel der Präsentationsweise nötig, alle Zustände werden im inneren Monolog dargestellt. Die „Ineinanderverzahnung der Bewältigungsarbeit auf den verschiedenen Bewußtseinsebenen“⁷⁰⁴ ist schließlich das Ergebnis eines „sehr genau kalkulierte[n] erzählerische[n] Arrangement[s]“.⁷⁰⁵ Durch dieses Erzählverfahren, in dem das gesamte Geschehen subjektiv gespiegelt wird, gibt es in *Fräulein Else* keine objektive fiktionsinterne Handlungsrealität, insofern besteht auch keine klare Unterscheidung zwischen dem Erleben im Wachen oder im Traum, alles ist gleichermaßen Bestandteil der Psyche der Figur.

Träume, Tagträume und der halluzinatorische Traumzustand im Übergang zur Agonie nehmen eine Sonderfunktion ein: Zum einen veranschaulichen sie die Zuspitzung des inneren Konfliktes. Als psychische Produkte, die dem Wachbewusstsein der Figur größtenteils verborgen bleiben, sind die Träume für den Rezipienten wertvolle Hinweise auf Elses seelische Konflikte. Unter dem Druck der Krisensituation kommen unterschwellig wirkende innere Widersprüche ihrer Wunschvorstellungen hinsichtlich eines erstrebenswerten Lebensentwurfes und ihrer Rolle als Frau zum Vorschein. Zum anderen führt insbesondere Elses erster Schlaftraum auf einer Parkbank sehr eindringlich zwei zentrale Motivstränge zusammen, die die gesamte Erzählung durchziehen. Manfred Diersch bezeichnet es als erzählerische Notwendigkeit, innerhalb der literarischen Darstellung eines psychischen Kontinuums eine verdichtende Auswahl in Form von „charakteristischen Assoziationsketten“⁷⁰⁶ zu treffen. Daran anknüpfend, erkennt Jürgen Zenke innerhalb dieser Motivstränge pointiert eingesetzte „Leitmotive“, die er als „Kristallisationspunkte des inneren Vorgangs“ bezeichnet, die

zu einem vor- und rückverweisenden Beziehungsgeflecht organisiert sind, das hinter allen unübersichtlichen Verästelungen von Elses Eindrücken, Erinnerungen, Wünschen und Ängsten als Grundmuster erschlossen werden kann, vor allem wo es die Form von Wort- und Satzmotiven, Bildern oder Traumsymbolen annimmt.⁷⁰⁷

Dabei definiert Zenke den Bereich des Todes als „komplementären Motivpol“⁷⁰⁸ zum Bereich

704. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 120.

705. Fliedl: Schnitzler (2005). S. 217.

706. Diersch: Empiriekritizismus und Impressionismus (1977). S. 104.

707. Zenke: Monolog Erzählung (1976). S. 59.

708. Ebd.

der Erotik. Indem der Traum die Motivstränge verknüpft, gibt er Aufschluss über Elses psychologische Verfassung und ihre intrinsischen Beweggründe. Die beiden Träume scheinen außerdem komplementär komponiert: Während Else zunächst vom Tod träumt, findet später ihr Übergang in den Tod im Traum statt.

Die erste Motivkette⁷⁰⁹ setzt ein mit Elses Phantasie von der „Villa an der Riviera“: Die Vorstellung „Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor“ (ES II, 324) wird im Verlauf der Erzählung immer wieder aufgegriffen und ergänzt durch Phantasien, Reminiszenzen und Wünsche. In ihren Vorstellungen von einem luxuriösen und freizügigen Lebensstil fernab der Konvention zeigt sie sich beeinflusst durch diverse Lektüremuster und

709. Rekonstruktion der Motivkette erotische Erfüllung: Diese Motivkette setzt ein mit Elses diffusen Wünschen hinsichtlich ihres zukünftigen Ehegatten und führt zu der Marmorstufen-Phantasie (ES II, 324). Kurz darauf reflektiert sie darüber, in wen sie einmal verliebt gewesen ist, dabei hebt sie die Hauptdarsteller einer *Manon Lescaut*-Aufführung hervor und erwähnt am Rande Fred (ES II, 325). Dann erinnert sie sich an den „Marinefährlich Brandel“, der sie einmal zum Haschischkonsum einladen wollte, und den sie als „[f]reche[n] Kerl. Aber hübsch“ bezeichnet (ES II, 327, 334). Nebenbei bemerkt sie, dass ihr ein „Italiener [...] gefährlich werden“ könnte (ES II 327), dann bedauert sie, dass „der schöne Schwarze mit dem Römerkopf“ bereits abgereist ist – was sich am Ende als Irrtum erweist – und stellt ihre Vorliebe für „Filous“ fest (ES II, 328). Sie denkt an ihr „jungfräuliches Bett“, kurz darauf wieder an Paul und schließlich an einen Annäherungsversuch eines Mannes, der sie an die Marmorstatue des „Apoll vom Belvedere“ erinnert hat. Kurz reflektiert sie über diverse Liebeleien ihres Bruders Rudi (ES II, 328).

Nachdem sie den Brief ihrer Mutter gelesen hat, überlegt sie, wie es wäre, den geforderten Geldbetrag von Paul zu erbitten und rekurriert dabei wieder auf ein Manon-Lescaut-haftes Lebensmodell: „Paul, wenn du mir die dreißigtausend verschaffst, kannst du von mir haben, was du willst. Das ist ja schon wieder aus einem Roman. [...] Pfui Teufel! Nein, Paul, auch für dreißigtausend kannst du von mir nichts haben. Niemand. Aber für eine Million? – Für ein Palais? Für eine Perlenschnur?“ (ES II, 333). Else denkt an die Affären ihrer Bekannten Bertha und postuliert: „Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht?“ (ES II, 334). Bei der Überlegung, den Vorhang zu schließen, bedauert es Else nur scheinbar ironisch, dass „keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr [steht]“ (ebd.). Erneut meint sie, eine Schwäche für „Filous“ zu haben und in der Ehe später „nicht treu“ zu sein (ES II, 335). Sie stellt sich vor, von einem „Milliardär“ auserkoren zu werden oder einen „Gutsbesitzer“ zu heiraten (ES II, 336). Sie denkt an „Doktor Froriep“ (ebd.) und zum wiederholten Mal an Fred (ES II, 335, 337, 344). Nach den ablehnenden Gedanken gegenüber Cissy und deren Zusammensein mit Paul heißt es, sie „werde kein gemeinsames Schlafzimmer haben mit meinem Mann und mit meinen tausend Geliebten“ (ES II, 337), lehnt also ein körperliches Zusammensein ab.

Nach dem unmoralischem Angebot von Dorsday kreisen ihre panischen Gedanken unaufhörlich darum, wie es wäre, sich vor ihm oder anderen entblößen zu müssen. Sie geht dann dazu über, ihre Vornehmheit infrage zu stellen. Else stellt sich vor, wie man ihr „einen gewissen Traum“ (ES II, 348) vorhalten könnte, und ruft den Moment hervor, als sie nur wenig bekleidet auf dem Balkon stand: „und vor mir selber hab‘ ich getan, als wüßte ich nicht, daß man mich sieht. [...] Ja, so bin ich, so bin ich. Ein Luder, ja“ (ES II, 349). Diese Gedanken spinnen sich bis zum Beginn des Traumes auf der Bank immer weiter fort. dem Traum taucht noch zwei Mal die Marmorstufen-Phantasie auf (ES II, 355, 364) und sie stellt sich vor, wie es wäre, zwischen vielen verschiedenen Liebhabern wählen zu können. Sie erinnert sich an den „Direktor Wilomitzer“, den sie des Geldes wegen hätte heiraten sollen (ES II, 355). Ihre Phantasien tendieren zum Ende hin immer stärker dazu, von sich ein Bild als „Geliebte von fremden Männern“ zu zeichnen, der man vorwirft, sich „für schöne Kleider, für eine Villa am Meer [...] zu verkaufen“ (ebd.).

Theatererlebnisse – hervorzuheben ist dabei die Anspielung auf den Stoff der *Manon Lescaut* – eine Oper, die Else offenbar nachhaltig beeindruckt hat.⁷¹⁰ Diese Vorstellungen stehen im scharfen Kontrast zum verinnerlichten Wertesystem ihrer Lebenswirklichkeit. Dadurch werden ihre von Unerfahrenheit zeugenden erotischen Wunschphantasien und ihre Selbsteinschätzung, exhibitionistisch veranlagt zu sein, wiederholt flankiert durch selbstentwertende Vorwürfe. Wie Perlmann ausführt, ist es „dieser sich im Laufe des Geschehens intensivierende Konflikt zwischen Wunsch und moralischer Restriktion, der dann die Todesphantasien immer intensiver werden läßt“.⁷¹¹ Dementsprechend spielt die zweite zentrale Motivkette das Thema Tod in vielfältigen Variationen durch.⁷¹² Die beiden assoziativen

710. Der Hinweis ist rekonstruierbar aus der Erwähnung des „Abbé Des Grioux“ bzw. der Sänger der Wiener Vorstellung: „Van Dyck“ und „die Renard“ (ES II, 325). Zu den zahlreichen Anspielungen auf Lektüre- und Theatererlebnisse sowie Elses Bedürfnis, darin vorfindliche Lebensmuster nachzuerleben. Zuerst in: Achim Aurnhammer: „„Selig, wer in Träumen stirbt“. Das literarisierte Leben und Sterben von Fräulein Else“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 77, H. 3 (1983). S. 500–510. Und anschließend überarbeitet veröffentlicht in Aurnhammers Monographie: Schnitzlers intertextuelles Erzählen (2013). S. 166–214.

711. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 119.

712. Rekonstruktion der Motivkette Tod: Zum ersten Mal klingt das Thema Tod bei der Überlegung an, wo sie im Alter von 45 Jahren sein wird: „Vielleicht schon tot. Hoffentlich“ (ES II, 327). Als sie sich zum Lesen des Briefes auf das Fensterbrett setzen will, formuliert sie gedanklich die Schlagzeilen, die im Falle eines Sturzes erscheinen würden: „Wie uns aus San Marino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet“ (ES II, 328). Bereits hier verbindet sich die Motivkette Tod mit der Motivkette Liebesabenteuer: „Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht aus unglücklicher Liebe oder weil ich in der Hoffnung war“ (ES II, 328). Bei der Vorstellung, mit Dorsday sprechen zu müssen, heißt es: „Zu Tod‘ würde ich mich schämen“ (ES II, 332), kurz darauf: „Grabesnacht. Am liebsten möcht‘ ich tot sein“ (ES II, 333).

Als Dorsday nach ihrer Bitte zunächst schweigt, formuliert sie Todeswünsche, die sich auch auf ihren Vater beziehen: „Ich lasse mich nicht so behandeln. Papa soll sich umbringen. Ich werde mich auch umbringen. Eine Schande dieses Leben. Am besten wär‘ s, sich dort von dem Felsen hinunterzustürzen und aus wär‘ s. Geschähe euch recht, allen“ (ES II, 344). Im Nachfolgenden wechseln diese Todeswünsche sprunghaft zwischen ihrem Vater, sich selbst und Dorsday: „Bring‘ dich um, Papa!“ [...] „Ich bin halbtot“ [...] „Paul soll ihn [Dorsday] fordern und totschießen. [...] Es wird dir nichts anderes übrig bleiben, Papa, du mußt dich umbringen“ (ES II, 347, 348). Zum Ausdruck kommt wenig später wiederum die Furcht vor dem Tod ihres Vaters: „Und wenn das Geld nicht kommt, so bringt er sich um. Natürlich bringt er sich um“ (ES II, 351), „[...] und ich bin Schuld gewesen“.

Der erste Traum exponiert die positiven Gedanken in Bezug auf ihre eigene Beerdigung: „Wer wird weinen, wenn ich tot bin? O, wie schön wäre das tot zu sein“ (ES II, 352). Nach diesem Traum konzentrieren sich ihre Vorstellungen stärker auf ihren eigenen Tod: „Und wenn ich morgen früh zufällig tot sein sollte, so wundern sie sich weiter nicht“ (ES II, 358); „Ich weiß doch schon lange, daß es so mit mir enden wird“; „Für unsere Familie wäre es sowieso das Beste, sie stürbe aus“ (ebd.). Bei dem Gedanken an ihren Onkel, der in jungen Jahren und aus unbekanntem Gründen Suizid begangen hat, folgert sie: „Und von mir wird es auch keiner wissen“ (ebd.). Sie denkt über ihre „testamentarische Verfügung“ nach (ES II, 358, 359) und versucht sich vorzustellen, dass sie „morgen um die Zeit, während die andern beim Diner sitzen, schon tot [sein wird]“ (ES II, 359). Wenig später werden diese Gedanken wieder kurzzeitig abgewehrt: „Ich werde mich überhaupt gar nicht umbringen, ich bin ja viel zu feig. [...] Und vielleicht habe ich nicht einmal genug Veronal. Wieviel Pulver braucht man denn?“ (ebd.). Ab diesem Moment wird das hypnotisch wirkende Schlafmittel in den folgenden Seiten bis zum Konsum kontinuierlich erwähnt (ES II, 361–367, 369, 372, 375, 377–379), bildet somit eine gedankliche Konstante: Nach dem Erhalt des zweiten Telegramms äußert sie spontan die Hoffnung, ihr Vater möge sich getötet haben,

Motivstränge stehen demnach in einem unmittelbaren Zusammenhang, der im ersten Traum an Kontur gewinnt.

Traum vom Tod

Nach der Unterredung mit Dorsday befindet sich Else in großer innerer Unruhe und versucht, während die übrigen Hotelgäste beim Diner versammelt sind, ihre Gedanken zu ordnen. Sie setzt sich auf eine Bank am Rande des Waldes mit Blick auf das Hotel und beginnt offenbar unwillkürlich zu weinen (ES II, 352). Das Weinen erinnert sie an Todesfälle, an eine Aufführung der „Kameliendame“ und führt schließlich zur positiv konnotierten Vorstellung ihres eigenen Todes: „Wer wird weinen, wenn ich tot bin? O, wie schön wäre das tot zu sein“ (ebd.). Über diese Assoziationen leitet der Motivbereich Tod in den ersten Traum ein und bildet gleichzeitig seinen Handlungsrahmen, in dem die bis dahin nur vereinzelt Andeutungen zum Thema Tod erstmals in einer eindrücklichen Szenerie gebündelt werden.

Wie bereits im Traum Georgs in *Der Weg ins Freie* ist es auch hier erzähllogisch konsequent, dass der Augenblick des Einschlafens nicht eindeutig bestimmt wird, da sich das Erzählen am psychischen Erleben orientiert und sich für Else selbst das Einschlafen und damit ihr Eintreten in die Traumwelt unbemerkt vollziehen. Hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung sind keine gravierenden Abweichungen gegenüber den übrigen Teilen der Erzählung erkennbar. Indizien für den Traumstatus sind lediglich die Alogik des dargestellten Geschehens (vor allem, da Else als lebendige Tote agiert) sowie ihr späteres Erwachen.

korrigiert sich jedoch sofort und beruhigt sich nach dem Lesen mit dem Wissen: „Das Veronal liegt unter der Wäsche, für alle Fälle“ (ES II, 361). Im Folgenden wechselt es immer wieder hin und her zwischen der Beruhigung, durch die Vergiftung den Folgen der Demütigung entgehen zu können und der Angst vor der Tat: „Aber ich werde mich nicht umbringen [...] Nein, nicht das Veronal“ (ES II, 364). Auch andere Todesursachen imaginiert sie: „Die Luft ist kalt, ich bekomme eine Lungenentzündung und sterbe...“ (ES II, 368).

Als sie im Musiksalon Dorsday erblickt, heißt es: „ – Dorsday! Ich falle um. [...] – ich werde verrückt – ich bin tot –“ (ES II, 371), als wäre in dem Moment ihr Todesurteil gesprochen. Nach der öffentlichen Entblößung fühlt sie ihren Zustand, als sei sie bereits gestorben: „Vielleicht bin ich schon tot?“ (ES II, 373). In Erinnerung an den Traum auf der Bank überlegt sie: „Bin ich nicht heute schon auf einer Bahre gelegen? War ich nicht schon tot? Muß ich denn noch einmal sterben?“ (ES II, 374). Den Transport auf ihr Zimmer empfindet sie als „Trauerzug“: „Man trägt mich, man trägt mich, man trägt mich zu Grabe“ (ES II, 375). Kurz vor dem Augenblick, in dem sie das Mittel konsumiert, formuliert sie für sich die Anklage: „Ihr habt mich umgebracht, Ihr Alle, Ihr Alle!“ (ES II, 378). Bis zum Einsatz der in die Agonie überleitenden halluzinatorischen Traumgebilde wechseln ihre Gedanken noch einmal zum Wunsch, doch noch gerettet zu werden: „Ich will nicht sterben. Du sollst mich retten, Paul“ (ES II, 379).

Else malt sich im Übergang in den Traum ihre Aufbahrung aus und auch die Gespräche, die bei diesem Anlass geführt werden würden. Imaginierte Gesprächsfetzen, die ohne Anführungszeichen integriert sind, thematisieren zunächst Hintergrund und Art des Todes, als Letztes wird dabei das Vergiften durch Rauschmittel (hier „Haschisch“, ES II, 353) genannt. Diese Nähe zur späteren Todesursache ist ein Hinweis darauf, dass die Option, sich der Krisensituation durch Selbstvergiftung zu entziehen, bereits in Elses Bewusstsein angelegt ist.

In diesem Traum sind wesentliche Motive der Erzählung verarbeitet: Es taucht die Unterschlagung als Anlass der Krisensituation auf, deren Folge („Papa ist im Zuchthaus“, ES II, 352), die horrend potenzierte benötigte Geldsumme „dreißig Millionen“ und Dorsday, der mit einem auffallendem roten Monokel auftritt, das als sinnfälliges Bild für den gefürchteten bohrenden Blick⁷¹³ gelesen werden kann. Wenn es im Traum heißt, sie sei „vom Cimone heruntergestürzt“ (ES II, 352), so wird nicht nur auf die reale Umgebung angespielt, sondern auch der bildliche Transfer eines Absturzes im Sinne einer plötzlichen gesellschaftlichen Degradierung impliziert.

Der Traum zeigt Dorsdays Forderung als bereits erfüllt, und der gesellschaftlichen Konfrontation ist Else durch den Tod entzogen. Hier sind es die anderen, die sich nicht der Konvention entsprechend verhalten und darüber hinaus Else zu Unrecht beschuldigen. Zum Regelverstoß wird das ungebührliche Sich-Zeigen der Damen, das auf die Passage in der Erzählung verweist, als Else selbst sich wenig bekleidet auf dem Balkon zeigt.⁷¹⁴ Hier ist die Situation umgekehrt: „Ich stehe lieber auf und schaue zum Fenster hinaus [...]. Die Damen sind im Schwimmkostüm. Das ist unanständig. Sie bilden sich ein, ich bin nackt. Wie dumm sie sind. Ich habe ja schwarze Trauerkleider an, weil ich tot bin“ (ES II, 353). Else verkehrt die Situation im Traum, um das Schamgefühl von sich auf andere abzustreifen. Dies entspricht dem von Freud beschriebenen Mechanismus der sogenannten Umkehrung im Traum als Extremfall der Verschiebung.

Dass in diese Traumkulisse, die vom Thema Beerdigung dominiert ist, die diffuse Sehnsucht nach einem Liebesabenteuer impliziert ist, zeigt sich in mehreren Details: Neben dem speku-

713. Wenige Seiten später heißt es: „Wie seine Augen stechen und bohren werden. Mit dem Monokel wird der dastehen und grinsen“ (ES II, 357).

714. Vgl. ES II, 348. Vgl. dazu außerdem die Motivkette erotische Erfüllung.

lierten Grund für Elses Suizid („Aus unglücklicher Liebe zu einem Filou“) deutet auch der von Paul gereichte „Veilchenkranz“ darauf hin – sowohl als „Hochzeitsmotiv“ als auch „als Sinnbild eines zu frühen Todes“. ⁷¹⁵ Die Erwähnungen des „Haschisch“ und der Spalier stehenden „Marineoffiziere“ verweisen direkt auf den „Marineoffizier Brandel“ (ES II 327). ⁷¹⁶ „[P]rachtvolle Visionen“ hat Brandel ihr versprochen – dass sie sich dies im Traum als Weg in den Tod ausmalt, deutet auf eine euphemistische Todesauffassung hin; ebenso wie die Vorstellung, am Ende doch nicht begraben werden zu müssen, umgesetzt durch die Raummodifikation, wodurch sich Else nicht auf dem Friedhof, sondern im Park von Mentone befindet. Elses Ausruf: „Öffnen Sie das Tor, Herr Matador“ ist in freudscher Manier als Symbol für Elses Deflorationswunsch gedeutet worden, ⁷¹⁷ kann aber auch als ihr Ersuchen um den Eintritt ins Totenreich verstanden werden. Ebenfalls zu benennen ist der im Laufe der Erzählung immer wiederkehrende Begriff „Matador“ als Sinnbild für die traditionell als besonders männlich empfundenen Eigenschaften wie Stärke und Mut, aber auch für die Nähe zum Tod. Ambig ist auch der Biss durch die Schlange, die häufig als typisches Phallussymbol verstanden wird, jedoch ebenso eine Anspielung auf den Tod Eurydikes sein könnte. ⁷¹⁸ Besonders aus diesen doppeldeutigen Motiven wird ersichtlich, wie der Traum zum Kristallisationspunkt der zwei zentralen Assoziationsketten bzw. Motivstränge wird, die bereits zuvor in den Gedankengängen der Protagonistin angelegt waren und hier sehr pointiert gekoppelt erscheinen.

Mit der sich zuspitzenden Krisensituation offenbart der Traum, wie sich der Suizid als Fluchtweg innerlich zu einer ernsthaften Option entwickelt. Allerdings ist Elses Vorstellung vom Tod euphemistisch geprägt und romantisiert durch ihre Lektüre- und Theatererlebnisse; Else erwähnt kurz vor dem Traumbeginn ihre Ergriffenheit bei einer Aufführung der Kame-liendame. ⁷¹⁹ Else identifiziert sich hier möglicherweise halb-bewusst mit der Hauptfigur, der

715. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 122.

716. Vgl. Motivkette erotische Erfüllung.

717. Rudolf Lantin versteht den gesamten Traum als „einen reinen Sexualtraum“ und verzichtet daher aus Gründen des Anstands auf den „Nachweis des Symbolgehalts“. Lantin: Traum und Wirklichkeit (1958). S. 146.

718. Vgl. Aurnhammer: „Selig, wer in Träumen stirbt“ (1983). S. 506. Bzw. Aurnhammer: Schnitzlers intertextuelles Erzählen (2013). S. 207.

719. Der Roman unter dem Originaltitel *La dame aux camélias* von Alexandre Dumas d. J. erschien 1848, im Jahr 1852 wurde die Bühnenfassung in Paris uraufgeführt. Gemeint ist hier jedoch wohl die Oper *La Traviata*

tuberkulosekranken Marguerite Gautier (Dumas) bzw. hier Violetta Valéry (Verdi), die sich als Kurtisane in den Augen der Gesellschaft versündigt hat, jedoch zum Schutz der Familie ihres Geliebten seiner Liebe entsagt und am Ende stirbt. Diese intertextuelle Referenz wird durch zwei weitere Details verstärkt: Erstens kommt in der Oper eine Stierkämpfer-Maske-
rade vor, womit sich Elses Vorliebe für den „Matador“ erklärt. Zweitens stirbt Violetta, während durch die Fenster Karnevalsklänge dringen – analog dazu wird Elses Entblößung, die ihrem Tod unmittelbar vorausgeht, von den Klängen von Schumanns *Carnaval*, op. 9 eingeleitet.⁷²⁰ Bei den Vorbildern, die Elses Vorstellungen von ihrer Rolle als Frau prägen, verbindet sich stets das Konventionen sprengende Liebesabenteuer mit dem tragischen Tod, der dadurch aufgewertet erscheint. All dies wird noch von ihren Phantasien hinsichtlich einer Wiedergeburt übertroffen: „Alle, alle sollen sie mich sehen! – Dann gibt es kein Zurück [...]; alle hab‘ ich sie so zum Narren; – den Schuften Dorsday vor allem – und komme zum zweitenmal auf die Welt ...“ (ES II, 364). Dies zeigt deutlich, dass sich Else innerlich immer weiter von der realen Problematik ihrer Situation entfernt und als Ausweg den Tod sucht, der für sie „die Steigerung einer rauschhaften Entrückung aus dem Alltag verbürgt“.⁷²¹

Durch einen physischen Weckreiz erwachend, befindet sich Else kurzzeitig in einem Zustand der Desorientierung und Verwirrung. Sie kann sich nur an wenige Elemente des Traumes erinnern, besonders prägnant aber ist ihre Erinnerung an den Matador, dessen Bedeutung sie mehrmals zu entschlüsseln versucht.⁷²² Es ist unwahrscheinlich, dass der Matador tatsächlich als übergeordnetes symbolisches Element zu verstehen ist, abgesehen von der oben erläuterten allgemeinen Doppelbedeutung von Leidenschaft und Todesnähe.

Nach ihrem geträumten Tod fühlt sich Else deutlich gefasster; ein weiterer Hinweis darauf, dass der Suizid als vermeintlicher Ausweg in ihrem Unbewussten an Kontur gewinnt:

Was hab ich denn geträumt? Ich glaube ich war schon tot. Und keine Sorgen habe ich gehabt und mir

von Giuseppe Verdi nach der Romanvorlage (UA 1853).

720. Aurnhammer: „Selig, wer in Träumen stirbt“ (1983). S. 508. Bzw. Aurnhammer: Schnitzlers intertextuelles Erzählen (2013). S. 209.

721. Zenke: Monolog Erzählung (1976). S. 60.

722. Was habe ich denn nur geträumt? Von einem Matador? Was war denn das für ein Matador?“ (ES II, 354); „Matador – wenn ich nur drauf käm, was – eine Regatta war es, richtig und ich habe vom Fenster aus zugesehen. Aber wer war der Matador?“ (ES II, 356).

nicht den Kopf zerbrechen müssen“ (ES II, 353, 354).⁷²³ „Sonderbar, es ist mir wohler als vorher. Es hat sich doch gar nichts geändert und mir ist wohler (ES II, 354).

Wie die Aufschlüsselung der Motivkette Tod zeigt, häufen sich nach diesem Traum die Gedanken an Suizid, und auch das Veronal als Tötungsmethode zeichnet sich immer deutlicher in Elses assoziativen Gedankengängen ab.

Tod im Traum

Die traumähnlichen Eindrücke gegen Ende der Erzählung sind Nachwirkungen des hysterischen Anfalls und stehen zusätzlich unter dem Eindruck einer Überdosis des hypnoid wirkenden Barbitals unter dem Markennamen Veronal. Das heißt, dass die Entstehung der Traumbilder unter den speziellen Bedingungen der exaltierten psychischen Situation und der bewusstseinsverändernden Wirkmechanismen des überdosierten Schlafmittels zu betrachten ist:

Nachdem Else sich im Musikzimmer nackt gezeigt hat, bricht sie zusammen und verfällt in einen Zustand einer „Hypnoidhysterie“:⁷²⁴ Else muss zunächst unkontrolliert lachen, dann schreien, scheint anschließend ohnmächtig zu sein, nimmt das Geschehen um sich herum jedoch akustisch wahr. Eine Einschätzung dazu liefert der Mediziner Paul: „*In diesem Zustand sind die Sinne manchmal unheimlich geschärft*“ (ES II, 377, kursiv i.O.) Später befindet sie sich in einer Art Lähmungszustand, in dem sie unfähig wird, sich zu äußern (ES II, 377, 378). Else selbst empfindet ihr Bewusstsein anfangs sogar als um ein Vielfaches gesteigert: „Die Leute halten mich für ohnmächtig. Nein, ich bin nicht ohnmächtig. Ich bin bei vollem Bewußtsein. Ich bin hundertmal wach, ich bin tausendmal wach“ (ES II, 373).

Dass Else nicht völlig das Bewusstsein verliert, ist auch als erzählerische Notwendigkeit einer Monolognovelle zu sehen, in der das Geschehen perspektivisch nur durch den Spiegel der Psyche reflektiert wird. Im Handlungskontext ergibt sich dieser halbbewusste bzw. in der damaligen Terminologie hysterische Ohnmachtszustand aus der kulminierenden Paradoxie ihrer inneren Strebungen und Wertmaßstäbe. Dadurch wird die offenbar psychosomatische Passivität zur Möglichkeit, sich dem Geschehen zu entziehen: „Ich bin glücklich. Der Filou hat mich nackt gesehen. O, ich schäme mich so. Was habe ich getan? Nie wieder werde ich

723.Hier verstärkt die Formulierung „schon tot“ den Eindruck, der Entschluss sei bereits innerlich gefasst.

724.Aurnhammer: „Selig, wer in Träumen stirbt“ (1983). S. 508.

die Augen öffnen“ (ES II, 374). Elses Zustand ist für sie selbst nicht mehr einzuordnen, erste Halluzinationen mischen sich in ihre stark assoziativen Gedankengänge.⁷²⁵

Die Krankentrage, die Else wie eine Totenbahre vorkommt, ruft Eindrücke des ersten Traumes hervor und versetzt sie zunehmend in einen traumähnlichen Zustand: „Bahre? Bin ich nicht heute schon auf einer Bahre gelegen? War ich nicht schon tot? Muß ich denn noch einmal sterben?“ (ebd.). Von da an erfährt Else ihren Transport innerhalb des Hotels wie den Weg zur eigenen Beerdigung: „Man trägt mich, man trägt mich, man trägt mich zu Grabe.“ – „Sie tragen mich, sie tragen mich. Trauerzug.“ – „Ich schwebe, ich schwebe“ (ES II, 375). Die kurzatmigen Wortwiederholungen illustrieren dabei die zunehmende innere Erregung ihres exaltierten Zustands. In einem wachen Augenblick trinkt Else unbemerkt das Glas mit dem Veronal. Nach einem letzten Aufbegehren des Lebenswillens⁷²⁶ beginnt kurz darauf der traumhafte, halluzinogene Zustand, der in Agonie übergeht.

Dieser letzte Traum beginnt mit dem Wunsch und der Vorstellung von einem Ausflug auf den Cimone. Alle wesentlichen Personen der Erzählung werden aufgerufen: Cissy, Paul, der Filou, ihre Familie, Fred, die Freundin Bertha und Dorsday. Auch das Vergehen des Vaters spielt hinein, denn die Geldsumme und die drohende Haftstrafe werden erwähnt. Insgesamt setzen sich die Eindrücke dieses Traumes zu großen Teilen aus einzelnen Versatzstücken imaginerter und erinnelter gesprochener Rede⁷²⁷ zusammen, wobei Sender und Empfänger sprunghaft wechseln. Hier rufen diese Bruchstücke gesprochener Rede viele Eindrücke aus Elses Leben noch einmal punktuell ab. Dabei rückt die Sphäre der Kindheit zunehmend in den Fokus. Auch Elses Aussage „Meine Augen sind zu. Niemand kann mich sehen“ (ES II, 374) entspricht der naiven Logik kleiner Kinder. Im Traum erinnert sich Else an ihre Klavierstunden, kurz darauf ist die Rede von Puppen.⁷²⁸ Dass es 30 000 sind, bezieht sich

725. „Wie weit sie alle weg sind. Sie sprechen alle vom Cimone herunter“. – „Cissy. Wie kommt den Cissy auf die Wiese. Ach, es ist ja nicht die Wiese“ (ES II, 374).

726. „Rette mich, Paul. Ich beschwöre dich, Laß mich doch nicht sterben. [...] Ich will nicht sterben. So rette mich doch“ (ES II, 379). Gerade hier fehlen die Ausrufezeichen, wodurch dieser Lebenswunsch weniger nachdrücklich wirkt.

727. „[...] [D]aß alle Reden, die in Träumen vorkommen [...], unveränderte oder nur wenig modifizierte Nachbildungen von Reden sind, die sich ebenso in den Erinnerungen des Traummaterials vorfinden“. Freud: Traumdeutung (1998). S. 318.

728. Aurnhammer sieht hier einen Bezug zur Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim*. Aurnhammer: Schnitzlers

wiederum auf den zuerst geforderten Betrag, verknüpft sich also mit der finanziellen Notlage der Familie. Die Kindheitsmotive geben dem Traum eine grotesk-scurrile Note, wenn sie Paul fragt, warum er auf der Giraffe im Karussell sitze und ihn auffordert, ihr nicht davonzureiten. Es schließt sich eine kurze Verfolgungsjagd Dorsdays an, der beschuldigt wird, den Vater getötet zu haben. Die tatsächlichen Sachverhalte werden im Traum vertauscht.

Nur aus Elses Äußerungen ergibt sich, dass sich ihre Traumwelt daraufhin stark modifiziert und sie sich allein in einer Wüste wiederfindet. Else bildet sich ein zu fliegen. Der Übergang zum Tod wird durch sakral wirkenden, orgelbegleiteten Chorgesang und eine erhabene, an romantische Topoi erinnernde Naturkulisse aus Wäldern und Bergen unter einer hellen, sternenklaren Nacht untermalt.

Dass Else im Traum mit ihrem Vater Hand in Hand zu fliegen glaubt, seinen Handkuss jedoch mit den Worten abwehrt „Ich bin ja dein Kind, Papa“ (ES II, 381), hat diverse Interpretationen angeregt.⁷²⁹ Die enge Verknüpfung des Flugerlebnisses im Traum mit der Sphäre der Kindheit legt jedoch eher einen Vergleich mit der Textstelle in der *Traumdeutung* nahe, in der Freud vermutet, dass Träume,

in denen man mit Behagen fliegt [...], Eindrücke der Kinderzeit wiederholen, nämlich sich auf Bewegungsspiele beziehen, die für das Kind so eine außerordentliche Anziehung haben. Welcher Onkel hat nicht schon ein Kind fliegen lassen, indem er, die Arme ausstreckend durchs Zimmer mit ihm eilte.⁷³⁰

Das kurz zuvor im Traum erwähnte Ringelspiel (Karussell), das bei erhöhtem Tempo eine Schaukelbewegung erzeugt, verstärkt die Vermutung, dass Schnitzler diese Textstelle im Sinn

intertextuelles Erzählen (2013). S. 211, 212.

729. Während Barbara Lersch-Schumacher diese Sentenz als Beleg dafür liest, „daß es Elses inzestuöse Vater-Imago ist, die den überhöhten Maßstab ihres Liebesbegehrens vorgibt und sich Elses Suche nach einer lebberen weiblichen Identität in den Weg stellt“ (Barbara Lersch-Schumacher: „Ich bin nicht mütterlich“. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘“. In: Arthur Schnitzler. Sonderheft Text und Kritik, H. 138/139 (1998). S. 76–88. Hier S. 81), deutet Astrid Lange-Kirchheim den Passus ausdrücklich nicht als ödipal-inzestuös, sondern als einen Hinweis für einen begangenen Kindesmissbrauch an Else durch den Vater und glaubt, dafür noch weitere Indizien im Text zu finden (Astrid Lange-Kirchheim: „Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle Fräulein Else im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie“. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hrsg. von Thomas Anz u. Christine Kanz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 111–134. Hier S. 116–122). Plausibler wäre es, die Zeilen weniger verfänglich als Ausdruck für Elses Sehnsucht nach einer „Rückkehr in die Kindheit und der Suche nach der verlorenen Harmonie“ bzw. als „Suche nach Wiederherstellung des ursprünglich harmonischen Verhältnisses zum Vater“ (Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 127) zu verstehen, die jedoch auch im Traum nicht erfüllt werden kann.

730. Freud: Traumdeutung (1998). S. 278. Vgl. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 127.

gehabt haben könnte. Es resultiert daraus der Eindruck, dass Else „den Tod als Rückkehr in die kindliche Traumwelt [erlebt]“.⁷³¹ Wie Aurnhammer darlegt, kann sich die Reihenfolge der Verben „[i]ch schlafe [...], träume und fliege [...] nicht wecken“ (ES II, 381) auf die Zeile „Schlafe, träume, flieg, ich wecke“ des Liedes *Säusle, liebe Myrte* von Clemens Brentano beziehen, in dem auch die Zeile „Selig, wer in Träumen stirbt“ erscheint.⁷³² Auch die zuvor genannten musikalischen Termini Chor, Orgel und Lied sind Hinweise darauf. Dies könnte einerseits darauf hinweisen, dass Else im Übergang zum Tod „ihrer romantischen Traumwelt verhaftet bleibt“,⁷³³ nicht wahrhaben will, dass es kein „morgen früh“ (ES II, 381) mehr geben wird und ferner ihre euphemistische Auffassung vom Tod als Bruder des Schlafes bestätigen. Sie meint, lediglich in Träume abzudriften, obwohl es tatsächlich um ihr Sterben geht. So stellt dieser Traum Elses Eskapismus dar: Die zuvor in der Erzählung etablierten gegenläufigen Assoziationsketten Libido und Todestrieb erscheinen durch die Flucht in die Kindheitserinnerungen aufgehoben. Das Fliegen ermöglicht Else die Illusion, sich von ihrer einengenden Lebenssituation frei zu machen. Berücksichtigt man andererseits die Parallelen zur Gestaltung des Abschiedstraums in *Flucht in die Finsternis*, spielt noch ein anderer Aspekt hinein: Da in beiden Werken der Abschied vom Leben im Traum durch sakrale Orgelmusik und eine nächtlich-erhabene Naturkulisse illustriert wird, erscheint ihr tragisches Ende im religiösen Sinne erlösend.

Dass Else durch das Schlafmittel zunehmend den Kontakt zur Außenwelt verliert und von den Menschen nicht mehr erreicht werden kann, wird durch die unerwiderten „Else!“-Rufe veranschaulicht. So wie Else sich mit fortschreitender Traumvision von der äußeren Realität entfernt, verliert auch der Rezipient konsequent den Zugang zum Geschehen. Die fragmentierte Syntax, die Auflösung der Satzstruktur des inneren Monologs, dessen einzelne Glieder nur noch durch Auslassungspunkte assoziativ aneinandergereiht werden, sowie das nicht mehr ausgeschriebene letzte Wort, zeigen den endgültigen Verlust jeglicher, sowohl bewusster als auch unbewusster psychischer Aktivität an und markieren den physischen Tod. Die Auflösung der Sprache korrespondiert mit dem Verlust des Reflektors als subjektivem

731.Aurnhammer: „Selig, wer in Träumen stirbt“ (1983). S. 508.

732.Ebd., S. 509.

733.Ebd., S. 510.

Spiegel des Geschehens und führt damit zwangsläufig zum Zusammenbruch der fiktionalen Welt:

Sie rufen von so weit! Was wollt ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege ... fliege ... fliege ... schlafe und träume ... und fliege ... nicht wecken ... morgen früh ...

„El...“

Ich fliege... ich träume ... ich schlafe ... ich trä ... träu – ich flie (ES II, 381).

Zusammenfassung

Die Erzählung *Fräulein Else* ist in der dritten Phase einer intensiven Auseinandersetzung Schnitzlers mit Themen der Psychoanalyse entstanden, was sich u. a. darin spiegelt, dass die Anzahl der privaten Traumaufzeichnungen ihren Höhepunkt erreicht. Schnitzler vermerkt, wie Motive der Erzählung, vor allem das Fliegen, in seinen eigenen Träumen auftauchen.⁷³⁴

Anhand der Konzeption der Erzählung erschließt sich, wie Schnitzler Ideen der Psychoanalyse und abweichende Ansichten in Form von eigenen Konzepten systematisiert: Wie in allen früheren literarischen Träumen arbeitet Schnitzler auch hier die Nervenreiztheorie ein. Nach älteren Traumtheorien, auf die Freud in seinem ausführlichen Einführungskapitel eingeht, gibt es auch für den typischen Traum vom Fliegen eine körperliche Ursache, nämlich nach Ludwig Strümpell die Auf- und Abbewegung der Lungenflügel während der Atmung,⁷³⁵ bzw. nach Havellock Ellis „Atmungs- und Herzstörungen“.⁷³⁶ Bei Else korreliert das Fliegen im Traum mit der psychophysischen Krise.

Dies hängt auch zusammen mit Schnitzlers Distanzierung von überdeterminierten Traumsymbolen. Stattdessen etabliert er eine individuelle Bildhaftigkeit, bei der viele Motive sich auf die beiden zentralen Assoziationsketten beziehen. Deren enge Kopplung verweist auf „das Zusammenwirken von Eros und Thanatos, von Libido und Todestrieb, das schon Freud im Einklang mit anderen Zeitgenossen als bestimmendes Thema in Schnitzler Werk hervor-

734. STTb 30.4.1923 „Zu bemerken die häufigen Fliegeträume der letzten Zeit“ (S. 188); außerdem taucht das Motiv der Vergiftung durch Veronal auf: 28.11.1924; sowie das Champagnermotiv 5.1.1923. Beim Traum vom 6.1.1924 bemerkt Schnitzler „(Dtg.: Lauter Else-Motive“).

735. Freud: Traumdeutung (1998). S. 40.

736. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 127.

hebt“⁷³⁷ und das Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) vertiefend abhandelt; dort verwendet Freud noch die Begriffe Lebenstrieb und Todestrieb. In Abgrenzung dazu zweifelt Schnitzler 1922 – dem Jahr, in dem er mit der Niederschrift von *Fräulein Else* begann – an der Auffassung, der „Gegensatz der Libido wäre [...] Sehnsucht nach Schmerz, nach Selbstvernichtung, nach Tod“ (ÜP, S. 279). Seine Hypothese lautet vielmehr, dass „[d]er Gegensatz von Sehnsucht nach Lusterfüllung“ nicht „Sehnsucht nach Schmerz, sondern Sehnsucht irgendjemand andern Übles zuzufügen“ sei (ebd.). Diese Überzeugung Schnitzlers drückt sich darin aus, dass Else mehrmals in kurzen Momenten ihrem Vater (bzw. Dorsday) den Tod wünscht, kurz darauf jedoch dieses moralisch unzulässige Ansinnen zurücknimmt.

Das Verdichtungsprinzip der Traumarbeit, das Schnitzler hier wie auch in den früheren Traumdarstellungen literarisch umsetzt, ist in *Fräulein Else* Bestandteil einer besonderen Konstruktion: Durch den Einsatz des inneren Monologs entsteht der Eindruck eines ungefilterten gedanklichen Kontinuums. Natürlich ist die exakte Abbildung gedanklicher Vorgänge in der Literatur eine Illusion; jede Verschriftlichung bringt zwangsläufig eine gestaltende Auswahl mit sich. Schnitzler äußert dazu die Ansicht von einem „Grundirrtum [...], daß alle Gedanken und Eindrücke von dem Denkenden und Empfindenden als gleichwertig gedacht und empfunden werden“.⁷³⁸ Tatsächlich verbirgt sich hinter Elses Eindrücken ein subtil konstruiertes System aus Assoziationsketten, wodurch hinter den Gedankengängen ein psychisches Grundmuster erkennbar wird. Die Motivketten fungieren hier als ein semantisierendes Ordnungssystem.

Dieser durch Assoziationsketten arrangierte innere Monolog führt vor Augen, wie die vorrangig vom „Mittelbewusstsein“⁷³⁹ ausgehenden Bewusstseinsprozesse nach Schnitzlers Auffassung arbeiten: Ununterbrochen steigen Ideensplitter und blitzen Wunschphantasien auf, ebenso wie gedankliche Impulse durch Verdrängung ins Unbewusste absteigen. Der koordinierte Assoziationsstrom in *Fräulein Else* stellt genau dieses Fluktuieren dar. Elses

737.Zenke: Monolog Erzählung (1976). S. 60.

738.Tagebucheintrag vom 18.11.1927. Arthur Schnitzler: Tagebuch 1927–1930. Hrsg. von Werner Welzig. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1997. S. 108, 109.

739.Die Aufzeichnungen zum „Mittelbewusstsein“ in *Über Psychoanalyse* sind im direkten zeitlichen Umfeld von der Niederschrift von *Fräulein Else* entstanden.

Grundkonflikt zeigt sich ansatzweise in ihren sprunghaften Gedankengängen im Wachbewusstsein; in den Träumen treten diese gedanklichen Impulse in stark verdichteter Form exponiert hervor – ohne, dass das Wachbewusstsein interveniert. Die Träume bilden insofern in ihrer Unverfälschtheit Höhepunkte der Darstellung innerer Vorgänge. Somit erweist sich Schnitzlers Erzähltechnik des inneren Monologs mithilfe der Motivketten als adäquates Gestaltungsmittel zur Veranschaulichung seines Konzepts des Mittelbewusstseins.

In dieser Darstellungsweise ist das „paradoxe Streben nach Objektivität in der totalen Subjektivität als ein Merkmal allen personalen Erzählens“⁷⁴⁰ umgesetzt, denn Schnitzler erfüllt Hermann Bahrs Forderung nach einer Objektivierung der Seelenzustände, indem er „die Fiktion eines authentischen Psychostenogramms“⁷⁴¹ entwirft, der „im Sekundenstil seismographisch genau die Seelenströmungen Elses“⁷⁴² aufzeichnet, ohne dazwischengeschaltete Erzählerinstanz.

4.7 Traumerleben eines Ich-Erzählers in *Der Sekundant* (1927/1931)

In *Der Sekundant* schildert ein Ich-Erzähler in der Rückschau seine Verwicklung in ein Duell, bei dem er als Sekundant des tödlich Getroffenen der nichtsahnenden Ehefrau die Nachricht überbringen soll, stattdessen aber ein kurzes Tête-à-Tête mit ihr eingeht. Daran schließt sich eine umfangreiche Traumpassage an. Die Konzeption der von der Forschung bisher wenig besprochenen Erzählung reicht bis ins Jahr 1911 zurück.⁷⁴³ Perlmann bewertet die Erzählung eindeutig als „unvollendet“,⁷⁴⁴ da Schnitzler nur wenige Wochen vor seinem Tod im Jahr 1931 begann, den Text grundlegend zu überarbeiten.

Besonderheiten in der Anlage der Erzählerposition

Auffallend in der autodiegetisch und retrospektiv angelegten Erzählung ist zu Beginn die

740.Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 127.

741.Diersch: Empiriekritizismus und Impressionismus (1977). S. 96. Hervorhebung im Original.

742.Zenke: Monologerzählung (1976). S. 67.

743.Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974. S. 196.

744.Michaela Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987. S. 3 bzw. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 202.

direkte Leseransprache „[I]ächeln Sie meinetwegen“ (ES II, 882), da der Erzähler von einer Missbilligung des Duellwesens seitens des Adressaten ausgeht. Der *overt narrator* spricht den *overt narratee* zwar als „junge[n] Mann“ an, stellt aber im gleichen Atemzug fest, dass dieser „ja in Wirklichkeit gar nicht existier[e]“ (ES II, 883). Mit dieser expliziten Darstellung der Erzählsituation wird zugleich spielerisch der Realitäts- bzw. Fiktionalitätsstatus verhandelt. Hinzu kommt, dass der Erzähler bei der Schilderung der zurückliegenden Episode aus seinem Leben mit literarischen Begriffen operiert, indem er bemerkt, dass „aus der Episodenfigur eine Hauptperson wurde“ (ebd.). Das Duell erlebt er „beinahe wie ein Marionettenspiel“ (ES II, 886), also als fiktiv, wodurch auch der Tod Eduard Loibergers als nicht real und beinahe veralbernd erfahren wird.

Indem die Erzähl- und Vermittlungssituation besonders konturiert und reflektiert wird, wird das Erzählen selbst zum Thema. So wird auch kurz darüber räsoniert, wo die Erzählung beginnen und in welcher Reihenfolge erzählt werden soll:

So ist es auch ziemlich gleichgültig, wie und wo ich anfangen. Ich erzähle die Geschichte, wie sie mir in den Sinn kommt, und beginne bei dem Augenblick, der mir zuerst in den Sinn kommt [...] (ES II, 883).

Spätestens wenn der Erzähler anmerkt, dass er nur noch rudimentäre Erinnerungen an den Vorabend des Duells besitzt, den Traum, der sich bekanntermaßen am schnellsten aus dem Gedächtnis verflüchtigt, dann jedoch in großer Ausführlichkeit mit sämtlichen Details wiedergibt, stellt sich aufgrund dieser äußerst unausgewogenen Erinnerungsleistung die Frage nach der Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit des Erzählers.

Das Irritierende an dieser homodiegetisch angelegten Erzählerposition ist, dass der Erzähler, der ja zuvor offen in Erscheinung getreten ist und die Unterscheidung zwischen der Hier-Jetzt- und der Damals-Dort-Deixis betont hat, in dem vergegenwärtigend geschilderten Traum völlig zu verschwinden scheint, da nun das erlebende und erzählende Ich auf derselben zeitlichen Ebene, nämlich im augenblicklichen Traumerleben, angesiedelt werden. Während des Traumerlebens besteht keine kritische und rationale Distanz eines Erzählers, der aus der Retrospektive berichtet. Diese erzähltechnische Schiefelage der Traumvergegenwärtigung innerhalb einer Ich-Erzählung, von Perlmann als „Stilbruch“⁷⁴⁵ bewertet, ist möglicherweise einer der Gründe, warum Schnitzler wenige Wochen vor seinem Tod damit begann, den

745.Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 205.

Text noch einmal grundlegend als heterodiegetische Erzählung umzuarbeiten.⁷⁴⁶

Traumanalyse

Der Sekundant Eißler ist in dem Vorsatz, die Todesnachricht an die unwissende Gattin Loibergers zu überbringen, zunächst um die Erfüllung seiner „Pflicht“ bemüht, um Wahrung von „Haltung“ und „Form“ (ES II, 889) und stützt sich dabei auf die gesellschaftliche Konvention, fühlt sich dann in der Situation jedoch unfähig und empfindet die Aufgabe schließlich als „undurchführbar“ (ebd.). Erinnerungen an vergangene Abende in der Loiberger-Villa und an bisher wenig Bedeutung beigemessenen Begegnungen mit Agathe Loiberger erlangen starke Präsenz. Agathe und Eißler wechseln zum Mittagmahl in das Boudoir. Der sich daran anschließende Liebesakt wird dezent ausgeblendet, es heißt nach einem Absatz: „Und später, von ihrem Arm umschlungen, glitt ich in tausend Träume“ (ES II, 893).

Der aus der Wahrnehmungs- und Empfindungsperspektive des Traum-Ichs wiedergegebene Traum nimmt allein aufgrund seiner Ausdehnung in Relation zum Gesamttext eine proportional übergeordnete Stellung ein. Hinsichtlich des Gesamtverlaufes des Traumes mit seinen wechselnden räumlichen Stationen, die größtenteils mit Orten aus der Vorgeschichte in Verbindung stehen, können grundsätzlich zwei Teile unterschieden werden:

Der erste Teil des Traums, der inhaltlich ein Fluchtszenario durchspielt, ist geprägt durch kurz aufeinanderfolgende, unvermittelte Bildsprünge und Wechsel der Szenerie. Dessen Tempo verlangsamt sich schließlich. Der zweite Teil hingegen ist gekennzeichnet durch eine Intensivierung und durch fließende Ortswechsel auf kleinem Raum, die sich alle innerhalb des Hauses Loibergers und der Umgebung vollziehen und kausal motiviert sind. Zwei unterschiedliche Traumphasen werden offenbar abgebildet: Zunächst die hektische Phase der Traumproduktion kurz nach dem Einschlafen, vorübergehend ein kurzer Tiefschlaf und schließlich die Phase kurz vor dem Erwachen, die eine besondere Klarheit besitzt.

Bereits im zweiten Satz des Traumes wechselt das Tempus ins Präsens und damit in die Darstellung unmittelbaren Erlebens. Der Fluchtimpuls, dessen Ursache dem Träumer zu

746. Lorna Martens weist darauf hin, dass eine dementsprechende Skizze im Schnitzler-Archiv Cambridge (Box 26) vorliegt: Lorna Martens: „A Dream Narrative: Schnitzler's ‚Der Sekundant‘“. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 23/1 (1990). S. 1–17. Hier S. 16, Fußnote 5.

Beginn unklar bleibt, ist thematisch umgesetzt durch das Grundmotiv einer Eisenbahnfahrt. In dieser für Schnitzler typischen „Bewegungsmotivik“⁷⁴⁷ drückt sich die Angst aus, verfolgt bzw. eingeholt zu werden; konkret, dass jemand Loibergers Gattin die Todesnachricht überbringt. So gibt es in diesem Traum mehrere Verfolger, die nacheinander auftreten, sobald der vorherige abgehängt worden ist – der Telegraphenbote, Agathes Freundin Aline, ein unbekannter Mann am Zugfenster und schließlich Loiberger selbst. Durch die Unmöglichkeit zu entkommen nimmt der Traum einen albraumartigen Charakter an. Während der Zugfahrt werden die Eindrücke der vorbeiziehenden Landschaft in ihren einzelnen Elementen so wiedergegeben, dass der Blick aus dem Zugfenster im Traum als Versinnbildlichung der für den Traum charakteristischen fragmentierten visuellen Eindrücke gelten kann:

zerissene Bilder wechselnder Landschaften rasen vorbei, Wälder, Wiesen, Zäune, Felsen, Kirchen, vereinzelte Bäume, unbegreiflich schnell und ohne jeden Zusammenhang (ES II, 893, 894).

Die dabei vor dem Fenster flatternden Vorhänge intensivieren den hektischen Eindruck.

Ein ausdrucksstarkes Bild für die besondere Traumlogik ist die paradoxe Annahme, aufgrund der Schnelligkeit des Zuges die Verfolger abschütteln zu können, die im gleichen Zug sitzen. Der Kommentar „es ist unfassbar, aber doch ist es so“ (ES II, 894) drückt jene typische Selbstverständlichkeit aus, mit der die absurden Weltbaugesetze im Traum fraglos hingenommen werden.

Im Wechsel der Traumschauplätze ist das zwei Mal in den Traum integrierte Zugcoupé und mit ihm der Fluchtcharakter bestimmend. Auch der Spielsaal von Monte Carlo taucht noch einmal auf: Kurz vor Beginn des zweiten Traumabschnitts blättert Agathe in einem Journal, in dem eine Abbildung von ihr und Eißler aus der vorangegangenen Traumszenerie des Spielsaals eingefügt ist (ebd.). Dadurch wird im Traum mithilfe eines Mediums ein Bild wiederholend eingefügt, der Traum also in sich selbst gespiegelt, ähnlich einer *mise en abyme*. Hier verstärkt diese schnelle Verbreitung der Nachrichten beim Träumer die Angst vor dem Eingeholtwerden.

In mehreren Passagen wird die Schnelligkeit der Fluchtsituation durch besonders rhythmische Satzkonstruktionen unterstrichen. Dazu zählen zum einen Aufzählungen, die fast liedhafte Wiederholung „Wir reisen, ja, wir reisen – wir reisen immerfort“ (ES II, 894), die

747. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 206.

parallelistische Ablaufbeschreibung „sie ist ganz ruhig, sie spielt, sie verliert, sie gewinnt“ (ebd.) und jenes den Fluchtimpuls ausdrückende „ – Also fort, fort“ (ebd.). Auffallend ist außerdem die ausdrucksstarke Interpunktion mit zahlreichen Gedankenstrichen, Fragezeichen, Semikola und Auslassungspunkten. Viele rhetorische Fragen drücken im Verlauf aus, wie das Träumer-Ich die Geschehnisse und Gegebenheiten der Traumwelt einzuordnen versucht, wie es einen Sinn in den Traumerscheinungen verstehen will. Dieses Stilmittel ist Bestandteil des inneren Monologes, der die Traumpassage durchgehend begleitet und wodurch Traumwahrnehmungen und Denkvorgänge unmittelbar und scheinbar ungefiltert wiedergegeben werden.

Der zweite Traumteil ist markiert durch den Wechsel der Traumszenerie zum Ort der fiktion-internen Realität, dem Zimmer Agathe Loibergers. Eine Intensivierung, Beschleunigung und Spannungssteigerung wird zunächst hervorgerufen durch sieben aufeinander folgende, zunehmend kürzer werdende Sätze mit anaphorischem „Ich“... (ES II, 894, 895). Das Geschehen konzentriert sich mehr als zuvor auf die Situation des Traum-Ichs und die Bedrängnis, die es empfindet. Im weiteren Verlauf des Traumes kommt es zur Begegnung von Eißler, Loiberger und seiner Frau auf dem See des Urlaubsortes. Während Agathe auf einem Boot davontreibt, versuchen die Männer, sich gegenseitig unterzutauchen. Das letzte Auftauchen ist synchron mit dem Erwachen des Träumers, zusätzlich markiert durch einen Gedankenstrich (ES II, 896). So wird das Bild der Tiefe bzw. des Auf- und Abtauchen bildlich umgesetzt als Wechsel zwischen den Bewusstseinsphären.

Abstufungen zwischen Traum und Realität

In diesem Traum kommt besonders deutlich die eigentümliche Wechselhaftigkeit der Bewusstseinszustände während des Träumens zum Ausdruck, vor allem die fehlende rationale Klarsicht. Es lassen sich dabei diverse Phasen unterscheiden: Zunächst weiß Eißler nur, dass etwas Furchtbares geschehen ist, jedoch nicht, was. Auf einmal ist es selbstverständlich, dass Loiberger tot ist. Dann wird Loiberger plötzlich als Bedrohung empfunden. In der nächsten Phase erst kommt der richtige Sachverhalt, nämlich dass Loiberger den Rittmeister erschossen hat, ins Bewusstsein. Doch auch dieser kurze Moment der Klarheit verflüchtigt sich wieder. Während des gesamten Traumes geht es immer wieder durcheinander, wer wen erschossen hat oder erschießen will; dadurch wird auch auf groteske Weise vertauscht, wer

tot und wer lebendig ist. In diesem Traum ist daher der Aspekt der ständig wechselnden Annahmen und die Betonung von Scheingewissheiten ein wesentliches Gestaltungselement, wodurch Eißlers Verwirrungszustand deutlich wird.

Dies gibt dem Traum auch eine grotesk-humoristische Note, wodurch Eißler selbst im Traum lachen muss: Er denkt, er müsse Loiberger „ins Haus hineinbegleiten, damit ihm kein anderer sagt, daß er tot ist; er würde es nicht überleben“ (ES II, 895). Die skurrile Traumlogik diktiert ihm hier gewissermaßen einen Witz, der ihn selbst zum Lachen bringt. Da der Witz in Freuds Verständnis ähnlich wie der Traum aus Prozessen des Unbewussten entstammt,⁷⁴⁸ vereint Schnitzler in dieser Pointe zwei nach Freud verwandte Mechanismen unbewusster Denkprozesse.

Ein weiterer Schwerpunkt dieses Textes liegt auf der Thematisierung unterschiedlicher Abstufungen zwischen Wachen und Träumen: Wie bereits erwähnt, relativiert der Erzähler den Realitätsstatus des Erlebten, wenn ihm das Duell wie ein fiktives Marionettenspiel im Gedächtnis bleibt. In Agathes Boudoir schließlich empfindet Eißler die Gesamtsituation und

das leise Flattern der Fenstervorhänge, das schweigsame Erscheinen und Verschwinden des Dieners keineswegs als traumhaft, sondern eher als eine andere, geringere Art von Wirklichkeit (ES II, 893).

Dahingegen wirkt die nonverbale Kommunikation, das „Verlangen“ zwischen ihm und Agathe „[w]irklicher als all das“ (ebd.).

Auch im Traum selbst wird zwischen verschiedenen Bewusstseinszuständen differenziert: Mit dem Eintritt in die zweite Traumphase registriert Eißler die Umgebung in der Loiberger-Villa als den Ort,

wo ich wirklich bin. Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum. Ich träume, daß ich wach bin, ich träume, daß meine Augen offen sind und riesengroß zu den flatternden Gardinen starren (ES II, 894).

Mit diesem eigentümlichen Zwischenzustand zwischen Wachen und Träumen wird zugleich der letzte Traumabschnitt vor dem Erwachen eingeleitet. Der Ich-Erzähler betont nach dem Erwachen, dass er „wach – vollkommen wach“ sei, um jedoch nur wenige Sätze später zu zweifeln: „War dies auch noch ein Traum?“, sich dann aber sogleich seines Wachseins zu

748. In der Abhandlung „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) führt Freud aus, inwiefern sowohl der Traum als auch der Witz Prozessen des Unbewussten entstammen und insofern ähnlichen Gesetzen der Entstehung unterliegen.

vergewissern (ES II, 896). Agathe wiederum nimmt Eißler nach dem Erwachen „gewiß nicht anders als wie [sic] ein entschwindendes Traumbild“ (ES II, 896) wahr und sagt zum Zusammensein im Nachhinein „[e]s war nur ein Traum“ (ES II, 897).

In diesen Variationen wird auf vielfältige Weise demonstriert, dass zwischen den Polen von Träumen und Wachen diverse Zwischenstadien und Abstufungen existieren, dass es mehr als nur ein einfaches Entweder-oder gibt. Dementsprechend ist auch die Anordnung von Innenräumen und Außenschauplätzen des Handlungsortes semantisch konzipiert, die auch in der Gestaltung der Lichtverhältnisse zwischen vollem Tageslicht, Schatten und halbem Dämmerlicht diverse Abstufungen zulässt.⁷⁴⁹

Dies führt schließlich zurück zum Beginn der Erzählung und der Ankündigung des Ich-Erzählers, in dieser Begebenheit eine Hauptrolle einzunehmen, was nach der Lektüre hinterfragt werden muss. Auffällig ist die permanente Passivität des Protagonisten, angefangen bei seinem Unbeteiligtsein beim Duell, seiner Zurückgenommenheit in Gegenwart anderer und seiner Unfähigkeit, sich adäquat zu artikulieren: „Ich aber blieb wie angewurzelt stehen, völlig unfähig, ihr zu sagen, was ich sagen mußte, ja unfähig, überhaupt ein Wort zu reden“ (ES II, 897). Aufgerufen wird damit bezeichnenderweise ein typisches Charakteristikum von Träumen. Letztlich ist es Agathe, die die Initiative ergreift und den Sekundanten verführt. Im Wachleben seltsam blass und konturlos bleibend, ist Eißlers Verhalten in Traum ebenfalls von Passivität determiniert: Er flieht, er entzieht sich der Konfrontation, er wehrt ab. Aktionen im Traum übernimmt ebenfalls Agathe, sie spielt und verliert in Monte Carlo, sie rudert das Boot, nicht er.

Zur Einordnung in Schnitzlers eigene Traumtheorie

In Lorna Martens Besprechung des Traumes in *Der Sekundant* geht sie von der Prämisse aus, „of all the dreams in Schnitzler’s literary work, this is the one that most invites Freudian interpretation“.⁷⁵⁰ Sie bestätigt damit die Grundaussage Lantins, der annimmt, die Traumbilder des Sekundantentraums „symbolisieren die unbewußten Traumgedanken“.⁷⁵¹ Die Merk-

749. Darauf weist dezidiert Lorna Martens hin: Martens: „A Dream Narrative“ (1990). S. 5–10.

750. Martens: „A Dream Narrative“ (1990). S. 6.

751. Lantin: Traum und Wirklichkeit (1958). S. 144.

male, die Martens als Beweis für die Einbeziehung der Traumdeutungs-Theorien aufzählt, sind jedoch, abgesehen vom Mechanismus der Umkehrung, größtenteils nicht als spezifisch freudianisch zu erkennen: „References to recent material“ und „the representation of external sensory stimuli“⁷⁵² sind altbekannte Traumcharakteristika und lassen sich in zahlreichen Traumschilderungen des 19. Jahrhunderts nachweisen. Auch was Martens als Wunsch-erfüllung interpretiert, nämlich die Fortsetzung der Affäre, das Nichtbekanntwerden der Nachricht sowie die Ungestraftheit Eißlers, wirkt sehr vage vor dem Hintergrund, dass ja der stärkste Wunsch, nämlich die Liebesstunde mit Agathe, zuvor bereits erfüllt worden ist. Davon abgesehen, liegt der innovative Anteil in Freuds Theorie ja vielmehr in der These, dass speziell die unbewussten Wünsche im Traum in verkleideter Weise erscheinen, wodurch zugleich die Unzugänglichkeit und Verschwommenheit der Traumbilder plausibel werden. Die Wünsche, die Martens aufzählt, liegen jedoch relativ offen vor und bedürfen keiner Verschlüsselung. Vielmehr ist die emotionale Gestimmtheit leicht zu rekonstruieren: Der Wunsch eines Zusammenseins mit Agathe ist zum Zeitpunkt des Traumes erfüllt, nun dominieren die Angst vor dem Eintreffen der Nachricht sowie die Schuldgefühle gegenüber Loiberger. Nicht das Unbewusste wird im Traum des Sekundanten vorgeführt, sondern das Mittelbewusste nach Schnitzlers eigener Terminologie. Der Traum veranschaulicht die Verunsicherung Eißlers, der als Sekundant im wörtlichen Sinne der ewige Zweite bleibt.

Zusammenfassung

Indem ein wesentlicher Teil der Erzählung Eißlers aus einem Traum besteht, der durch die erlebensnahe Schilderung eine unmittelbare Präsenz erlangt, wird der Traum zum Teil der Geschichte, wird Teil des Abenteuers des Sekundanten. Dahingegen verlieren die tatsächlichen Geschehnisse der fiktionsinternen Realität an Prägnanz, wirken traumhaft oder aufgrund der lückenhaften Erinnerung nicht mehr greifbar. Hinter diesem Konzept steht mehr als das Aufgreifen des Lebensgefühls von Jung-Wien, mehr als die Veranschaulichung des Lebensgefühls von Traumhaftigkeit, rein subjektiver Empfindung äußerer Realität und der Lebendigkeit und dem Realitätsanspruch von Traumwelten. In den Verwischungen und Verschleierungen spiegeln sich, das ist als Nebeneffekt zu begreifen, auch handfeste

752.Martens: „A Dream Narrative“ (1990). S. 6.

Interessen des Protagonisten: Eißler schwächt die Tragik des tödlichen Ausgangs des Duells durch den Vergleich mit einem Marionettenspiel ab und überdeckt das eigene Grauen durch das Festhalten an einer regelhaften Duellabwicklung. Umgekehrt ist es offensichtlich Agathes Anliegen, das Tête-à-Tête mit dem Sekundanten zu behandeln, als sei es nie geschehen.

Es wirkt darüber hinaus unterschwellig ironisch, dass erstens den Großteil der Erzählung ein Traum einnimmt – und damit fiktionsintern nicht real ist – und dass zweitens das eigentlich Unerhörte, nämlich die Kurzaffäre mit Agathe Loiberger, von der einzigen wissenden Person behandelt wird, als sei sie nie geschehen: Am Ende ist von Agathes Blick die Rede, „so erinnerungslos, so unschuldsvoll“ (ES II, 901). Niemand außer dem Sekundanten selbst weiß nun von dieser Episode, da Agathe sie aus dem Gedächtnis gelöscht zu haben scheint.

Nicht zuletzt durch den Titel der Erzählung, der durch die lateinische Wortherkunft von „secundus“ mit „der Zweite“ übersetzt werden kann, wird das Thema des an zweiter Stelle-Stehens, der Nachrangigkeit inszeniert – was eine zusätzliche Bedeutung erhält, indem zu Beginn dezent auf Eißlers jüdische Identität angespielt wird.⁷⁵³ Eißler mag zwar den getöteten Duellanten post mortem hintergangen haben, im Traum jedoch wird das Kräfteverhältnis zugunsten Loibergers wieder hergestellt, was auch durch den Rückzug Agathes von Eißler unterstrichen wird.

Damit erlangt der Sekundant ausschließlich durch den Akt des Erzählens die Aufmerksamkeit, die ihm ansonsten versagt bleibt. Doch auch dieser Anspruch wird durch ihn selbst widerlegt, indem er der Erzählung vorausschickt, dass der Leser „ja in Wirklichkeit gar nicht existier[e]“ (ES II, 883). Der durchaus reale Rezipient wiederum ist sich durchaus im Klaren über den Fiktionsstatus der gesamten Erzählung und der Erzählerfigur. Auf diese Weise setzt sich das Spiel mit Realität und Vorstellung, mit tatsächlich Erlebtem und Fiktivem auf allen Ebenen der Erzählung bis zur letzten Konsequenz fort.

753. Das erklärt auch, warum Eißler stets als Sekundant Duellen bewohnt, selbst jedoch noch nie gefordert worden ist: Nach damaligem Verständnis (vgl. sog. „Waidhofener Prinzip“) ist er als Jude nicht „satisfaktionsfähig“.

5 Aspekte der Traumgestaltung bei Thomas Mann

5.1 Auseinandersetzung mit traditionellen Traum-Topoi in frühen Prosastücken:

Der Kleiderschrank (1899)

Im Schaffen Thomas Manns werden Traumerlebnisse zu synkretistisch aufgeladenen Textelementen, in die philosophische Ideen und Mythoskonzeptionen, aber auch Mechanismen der Traumarbeit einfließen. Die Träume nehmen eine Schlüsselfunktion ein, da sie in besonders nachdrücklicher Weise Einblick in die den Werken übergeordneten Ideen bieten und damit zu Kristallisationspunkten der Gesamtkonzeption werden. Im Unterschied zu Jean Paul, Novalis oder Arthur Schnitzler zählt Thomas Mann nicht zu den Autoren, bei denen sich eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem Naturphänomen Traum bzw. der Traumforschung in den Traumgestaltungen widerspiegelt. Nicht das Naturphänomen Traum weckt das Interesse Manns, sondern die Implikationen zu weiterreichenden Ideen.

Anfänglich steht bei Thomas Mann vor allen Dingen die Auseinandersetzung mit den traditionellen Topoi des Traummotivs in der Literatur. So wird in frühen Prosastücken Manns der Traum noch durchaus typisch als Mittel eingesetzt, um den Realitätsstatus des Erzählten in der Schweben zu halten. Der Beginn des ersten überlieferten Texts von Thomas Mann, die kurze Hermann Bahr gewidmete Prosa-Skizze *Vision* von 1893, etabliert einen schwankenden Zustand zwischen Wachen und Traum:

Wie ich mir mechanisch eine neue Cigarette drehe und die braunen Stäubchen mit feinem Prickeln auf das weißgelbe Löschpapier der Schreibmappe niedertaumeln, will es mir unwahrscheinlich werden, daß ich noch wache. Und wie die feuchtwarne Abendluft, die durch das offene Fenster neben mir hereingeht, die Rauchwölkchen so seltsam formt und aus dem Bereich der grünbeschilderten Lampe ins Mattschwarze trägt, steht es mir fest, daß ich schon träume.⁷⁵⁴

Das in der Zeit um 1900 beliebte Mittel, die Ungewissheit des Traumzustands und das mit ihm verbundene A-Kausale dazustellen, findet eine noch explizitere Ausarbeitung in der 1899 erschienenen Erzählung *Der Kleiderschrank*.⁷⁵⁵ Ausgangspunkt für den träumerischen Zustand, in dem sich die Figur mit dem sprechenden Namen Albrecht van der Qualen

754. Thomas Mann: „Vision“. In: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd. 2.1). S. 11–13. Hier S. 11. Im Folgenden zitiert als GKFA 2.1.

755. Thomas Mann: „Der Kleiderschrank“. In: GKFA 2.1. S. 193–203.

befindet, ist das – am Ende der Erzählung infrage gestellte – Erwachen während einer langen Zugreise. Damit begegnet hier in der Kombination aus Traumzustand und Zugfahrt ein Motivbereich, der in Arthur Schnitzlers Prosawerken häufig vorkommt – und daneben beispielsweise auch in Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie. Die einschläfernde Wirkung einer langen Fahrt, die den Reisenden in einen Zustand zwischen Wachen und Träumen versetzt, angereichert durch diverse Sinneseindrücke wie die stampfenden Zugmaschinen im monotonen Rhythmus, Rufe, Piffe und Durchsagen sowie wechselnde Lichtverhältnisse, dazu die zeitliche und räumliche Desorientierung – dies alles sind den Zeitgenossen um 1900 offenbar vertraute Erfahrungswerte, die sich als plausible Rahmenbedingungen für eine Verschleierung der Bewusstseinszustände in der Prosa besonders eignen und daher so häufig in literarischen Texten dieser Zeit erscheinen.

In Thomas Manns Erzählung beschränkt sich die raumzeitliche Verwirrung und Benommenheit jedoch nicht nur auf den Moment nach dem Erwachen „aus dem dumpfen Reiseschlaf“ (GKFA 2.1, 193) an einem Bahnhof, sondern prägt als Grundstimmung den gesamten Text. Die Orientierungslosigkeit des Reisenden führt bei van der Qualen „zu einem freudigen Entsetzen“ (GKFA 2.1, 195), sodass er schließlich spontan den Zug verlässt. Das *Contradictio in Adjecto* vermittelt ebenso wie das tageszeitlich indifferente Zwielficht der Dämmerung, durch die van Qualen zunächst nicht weiß, ob es morgens oder abends ist, ein diffuses Grundgefühl, das konstitutiv für die Erzählung ist. Dass van der Qualen den Namen der Station nicht kennt, weil er beim Einfahren in den Bahnhof „nicht das Bild eines Buchstabens“ kognitiv erfassen konnte und darüber hinaus „die Schaffner zwei oder drei Mal den Namen rufen“ (ebd.) hörte, aber nichts davon verstand, gibt erste Hinweise darauf, dass sich das Figurenbewusstsein in einem traumhaften Zustand befindet. Der heterodiegetische Erzähler ist nah an der perzeptiven Perspektive und dem Wissenshorizont der Figur orientiert und gibt kaum Erklärungen, scheint aber mehr zu wissen als die Figur.

In der sich nun etablierenden textuellen Strategie, in der Elemente des Phantastischen in die bis dahin alltäglich scheinende fiktionsinterne Realität einbrechen, wird die Bedeutung E.T.A. Hoffmanns für das Werk Manns deutlich,⁷⁵⁶ über den Mann in einem Brief schrieb,

756. Von der Forschung wurden Parallelen mit Hoffmanns *Don Juan* dargestellt: Claudia Lieb u. Arno Meteling: „E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des ‚Don Juan‘“. In: Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003). S.

Hoffmann sei der „uns Verfallsmenschen verwandter[e] Geiste [...]“, sodass er von „diesem sonderbaren und kranken Menschen mit der Phantasie eines hysterischen Kindes [...] Alles [...] Erreichbare gelesen habe“.⁷⁵⁷

Neben dem intertextuellen Verweis bei der Beschreibung der Gastwirtin in der direkten Gedankenrede – „Sie sind ja wie ein Alp, wie eine Figur von Hoffmann, gnädige Frau...“ (GKFA 2.1, 198) – deuten auf E. T. A. Hoffmann Elemente der topographischen Ordnung wie der titelgebende Kleiderschrank in der Türnische, dessen Rückwand aus Stoff besteht und somit wie die Tapetentür in Hoffmanns *Don Juan*-Erzählung als Schwellenmotiv erscheint, bzw. wie in *Nußknacker und Mausekönig*, wo ebenfalls ein großer Schrank als „Einfallstor“⁷⁵⁸ zwischen der fiktionsinternen Realität und den darin einbrechenden phantastischen Elementen fungiert. An Hoffmann erinnert ebenfalls der Einsatz von Fenstern, optischen Geräten oder Spiegeln als Medien der Perspektivierung und verzerrten Wahrnehmung.⁷⁵⁹ Der konsumierte Alkohol – bei Hoffmann meist Punsch, hier Wein und Kognak – deutet an, dass die Erscheinung des nackten geisterhaften Mädchens im Kleiderschrank halluziniert sein könnte.

Im Zentrum der textuellen Verrätselungsstrategie, die die Geschichte mit ihrem Untertitel ankündigt, stehen Bezüge zum Traum sowie Hinweise darauf, dass die Erlebnisse der Figur lediglich imaginiert sein könnten. In dieser Hinsicht präsentieren sich Rausch, Wahn und Traum als benachbarte Bewusstseinsphänomene: Schon kurz nach dem Erwachen von der Qualens wird mit dem Hinweis auf dessen kuriose Fähigkeit, mitunter 24 Stunden durchzuschlafen (GKFA 2.1, 194) auf die Möglichkeit angespielt, er könne sich womöglich noch immer im Schlafzustand befinden. Bei der Beschreibung des wie aus dem Nichts im Kleiderschrank auftauchenden namenlosen Mädchens rekurren die Vergleiche andeutungsreich auf den Schlaf: Sein Mund ist „von einem Ausdruck, so süß, wie die Lippen des Schlafes“ (GKFA 2.1, 201). Die Geschichten in Balladenform, die es fortan allabendlich erzählt, und

34–59.

757. Brief Thomas Manns an Otto Grautoff am 21.07.1897. In: Thomas Mann: Briefe I. 1889–1913. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe 21). S. 94–96. Hier S. 95.

758. Claudia Lieb u. Arno Meteling: „E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des ‚Don Juan‘“. In: Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003). S. 34–59. S. 54.

759. Van der Qualens Herberge hat von außen „völlig undurchsichtige und sehr stark gewölbte Spiegel-Fensterscheiben“ (GKFA 2.1, 197).

die auf die Scheherazade verweisen,⁷⁶⁰ „[reimten] sich auf so unvergleichlich leichte und süße Art [...], wie es uns hie und da in Fiebernächten im Halbschlaf geschieht“ (GKFA 2.1, 202).

Die Lesart, das Erzählte – paradoxerweise beginnend beim Moment des (Schein-) Erwachens – als einen einzigen langen Traum zu verstehen, wird zum Schluss deutlich vom nun offen hervortretenden Erzähler mit einer rhetorischen Frage formuliert, die zugleich die Pointe der Geschichte darstellt:

Wer weiß auch nur, ob überhaupt Albrecht van der Qualen an jenem Nachmittage wirklich erwachte und sich in die unbekannt Stadt begab; ob er nicht vielmehr schlafend in seinem Coupé erster Klasse verblieb und von dem Schnellzuge Berlin–Rom mit ungeheurer Geschwindigkeit über alle Berge getragen ward? Wer unter uns möchte sich unterfangen, eine Antwort auf diese Frage mit Bestimmtheit und auf seine Verantwortung hin zu vertreten? (GKFA 2.1, 203).

Indem nicht aufgeklärt wird, welche Seinsordnung sich zum Schluss behauptet, entspricht der Text mit dieser aufrecht erhaltenen Ungewissheit und Unschlüssigkeit der engeren Phantastik-Definition nach Todorov.⁷⁶¹ Der Leser wird mit dem offenen Ende zugleich mit dem Problem des Zwei-Welten-Skandalons zurückgelassen: Der Status des Erlebten bleibt mit diesem rezeptionsästhetischen Kalkül durch Techniken der Informationsauslassung unaufgelöst. Indem der Erzähler mit der beschließenden ironischen Leseransprache den Erlebenshorizont der Figur verlässt, wird die Geschichte zum Exempel mit beinahe didaktischem Effekt: Die Unmöglichkeit, während des Träumens die Irrealität des Erlebten zu erkennen, dient hier auch als Mittel, um die grundsätzlichen Möglichkeiten des Erzählens vorzuführen. Indirekt angedeutet wird damit die Erzählillusion – und damit der Fiktionsstatus der gesamten erzählten Textwelt, nicht nur die Fiktivität des Traums. Somit ist die Leseransprache automatisch auch erzählerische Selbstreflexion und erinnert darin an die ästhetische Technik der romantischen Ironie, wie sie E.T.A. Hoffmann in seinen Erzähltexten immer wieder eingesetzt hat. Auf diese Weise präsentiert *Der Kleiderschrank* eine an das phantastische Wunderbare der Romantiker anknüpfende Erzählstrategie, für die der Zustand des Träumens exemplarisch ist „für eine völlig subjektive Realität [...], welche eine scheinbare Objektivität besitzt“.⁷⁶²

760.Darauf verweist auch Elisabeth Galvan: „Der Kleiderschrank und seine Folgen“. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011). S. 119–132. Hier S. 124, 125. Galvan leitet daraus Überlegungen zur Verschachtelungs- und Rahmentchnik ab.

761.Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil 1976.

762.Luca Crescenzi: „Traummystik und Romantik. Eine Vision im Zauberberg“. In: Thomas Mann Jahrbuch 24

5.2 Träume in *Der Tod in Venedig* (1911) und *Der Zauberberg* (1924)

Spätestens seit *Der Tod in Venedig* sind in Thomas Manns Werken Mythoskonzeptionen sowie psychoanalytische Ideen integriert. Schon bevor Mann sich mit Konzepten der Psychoanalyse intensiv befasst hat und anfängt, Schriften und Aufsätze Freuds zu studieren, sind ihm die grundsätzlichen Annahmen und Ideen gemeinhin bekannt. Die Jahre zwischen 1910 und 1915 gelten als Zeitraum, in dem sich die Psychoanalyse „zumindest zum gruppen-spezifischen kulturellen Wissen eines Teils der Intellektuellen“ konstituiert⁷⁶³ und für Menschen, die sich in diesen Kreisen bewegen, mit ihr zwangsläufig in Kontakt kommen.

Thomas Mann hat 1911 Freuds *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* gelesen und auf diesem Weg grundlegende Kenntnisse der Psychoanalyse erlangt.⁷⁶⁴ Im Rahmen eines Interviews im Jahr 1925 mit der italienischen Zeitung *La Stampa* erläutert Mann, dass Freuds Theorie maßgeblichen Einfluss auf die Konzeption von *Der Tod in Venedig* gehabt habe:

was mich betrifft, so ist mindestens eine meiner Arbeiten, die Novelle der Tod in Venedig, unter dem unmittelbaren Einfluss Freuds entstanden. Ich hätte ohne Freud niemals daran gedacht, dieses erotische Motiv zu behandeln oder hätte es wenigstens ganz anders gestaltet.⁷⁶⁵

Das übergeordnete Thema von der Wiederkehr des Verdrängten kann sehr wahrscheinlich als wichtige Anregung auf *Der Tod in Venedig* bewertet werden. Im Unterschied zu Schnitzler scheinen für Mann nicht die einzelnen Prinzipien der Traumarbeit relevant für die literarische Aneignung zu sein, sondern „ein genaueres Verständnis des Aufbaus und der seelenökonomischen ‚Absicht‘ des Traums“.⁷⁶⁶ Aus der Anregung durch Freud bzw. Jensen ist zugleich die Einbeziehung des Themenkreises Antike und Mythos gegeben, die auf der Formel

(2011). S. 105–118. Hier S. 105.

763. Michael Titzmann: „Psychoanalytisches Wissen und literarische Darstellungsformen des Unbewußten in der Frühen Moderne“. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hrsg. von Thomas Anz u. Christine Kanz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 183–217. Hier S. 202.

764. Manfred Dierks: „Der Wahn und die Träume im ‚Tod in Venedig‘. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911“. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 44 (1990). S. 240–268. Laut Dierks lässt sich bei Thomas Mann ab 1911 eine intensive Freud-Lektüre feststellen. Dierks konstatiert im literarischen Werk eine produktive Aneignung wesentlicher psychoanalytischer Konzepte (ebd., S. 263–264).

765. Interview mit der Zeitschrift *La Stampa*, zitiert nach Bernd Urban (Hrsg.): Thomas Mann. Freud und die Psychoanalyse. Reden, Briefe, Notizen, Betrachtungen. Frankfurt: Fischer 1991. S. 21.

766. Manfred Dierks: „Der Wahn und die Träume im ‚Tod in Venedig‘. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911“. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 44 (1990). S. 240–268. Hier S. 259.

„,menschheitgeschichtliche = persönliche Archäologie der Seele“⁷⁶⁷ beruht und die Basis für die spezielle Verknüpfung von Mythos und Traum bei Thomas Mann bildet.

Der Traum des orgiastischen Kultfestes im 5. Kapitel in *Tod in Venedig* ist von der Forschung ausführlich und plausibel gedeutet worden als Ausdruck des dionysischen Prinzips, das sich mit einem großen Ausbruch Geltung verschafft. Der Widerstreit des Apollinischen und Dionysischen, in dem deutliche Lektürespuren aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* auszumachen sind, bietet zugleich eine Psychologie an, die bei Thomas Mann mit Freuds Konzept der Wiederkehr des Verdrängten zur Deckung gebracht wird.⁷⁶⁸

Dem großen Traum im letzten Drittel des fünften Kapitels vorausgehend, gibt es im *Tod in Venedig* mehrere Passagen, die Träume oder traumhaftes Erleben inszenieren: Als erstes hat Aschenbach nach dem Anblick des Fremden am Nördlichen Friedhof die Vision einer tropischen Sumpflandschaft, bei der über eine halbe Buchseite hinweg in einem einzigen hypotaktischen Satz detailreich und mithilfe einer Vielzahl von Adverbien, Adjektiven und dem Partizip Präsens eine üppig wuchernde Dschungelszenerie evoziert wird.⁷⁶⁹ Die verschlungene Vielfalt von Flora und Fauna spiegelt sich stilistisch im langgestreckten Satzgeflecht wider. Das Vokabular ist dabei erotisch konnotiert. Die emotionale Wirkung auf Aschenbach – er „fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen“ (GKFA 2.1, 504) – weist auf den bevorstehenden inneren Umbruch hin.

Gleichzeitig liefert die Vision das motivisch mit dem Prinzip des Dionysischen verknüpfte Bildmaterial, das den weiteren Handlungsverlauf infiltriert. Die Szenerie des indischen Tropenwalds verweist außerdem auf den Seuchenherd der Cholera. Diese Dschungelvision ist mit dem großen Traum zum Schluss eng verklammert: Das gleichzeitig Lockende und Bedrohliche der anfänglichen Vision wird sich am Ende, wenn alle inneren Widerstände Aschenbachs fallen, extatisch entfalten.

Auf der Schiffsfahrt nach Venedig, kurz nach der Begegnung mit dem schrullig gekleideten und geschminkten Geck, ist ihm, „als beginne eine träumerische Entfremdung“ (GKFA 2.1,

767. Ebd., S. 264.

768. Vgl. Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 2001. S. 303, 304.

769. Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“. In: GKFA 2.1. S. 501–592. Hier S. 504.

519); vor dem Einschlafen imaginiert Aschenbach Halbschlafbilder in Form einer Collage aus den gesammelten Eindrücken: „Schattenhaft sonderbare Gestalten, der greise Geck, der Ziegenbart aus dem Schiffsinnern, gingen mit unbestimmten Gebärden, mit verwirrten Traumworten durch den Geist des Ruhenden“ (GKFA 2.1, 520). Hier präsentiert sich der Traum in einer unkonzisen Darstellung und deutet auf den verwirrten und zunehmend spannungsgeladenen Zustand hin, in dem sich Aschenbach zu dem Zeitpunkt befindet. Nachdem er Tadzio zum ersten Mal sieht, verbringt Aschenbach „die Nacht in anhaltend tiefem, aber von Traumbildern verschiedentlich belebtem Schlaf“ (GKFA 2.1, 533). Später folgen kontrollierte, dem Kunsttrieb des Apollinischen verpflichtete Tagträume, die die Eindrücke von der Schönheit des Jungen durch die mythologische Übertragung zu kultivieren versuchen; dabei wird Tadzio für Aschenbach zum „Hyakinthos“ (GKFA 2.1, 560). Bei den Tagträumen, besonders im antikisierenden 4. Kapitel, wird im stilisierten Sprachduktus der Zwang zu kontrollierter Form und Gestaltung offenbar.

Ausgelöst durch die Konfrontation mit einem Todesboten, dem grotesken musikalischen Spaßmacher, gerät Aschenbach in einen „Traumbann, der unzerreißbar und unentrinnbar sein Haupt, seinen Sinn umfassen hielt“ (GKFA 2.1, 576). Im Folgenden realisiert Aschenbach die mit der Cholera verbreitenden Momente der „Ermutigung lichtscheuer und antisozialer Triebe“, der „Entsittlichung“, der „Unmäßigkeit, Schamlosigkeit und wachsender Kriminalität“ (GKFA 2.1, 580). Direkt vor dem letzten großen Traum schlägt Aschenbach endgültig die Möglichkeit für „eine reinigende und anständige Haltung“ (GKFA 2.1, 581) aus, indem er sich dagegen entscheidet, die Familie Tadzios über den Cholera-Befall aufzuklären. Es ist eine Entscheidung für das Chaos, für die Uniform, für Rausch und das dionysische Prinzip, das der nun einsetzende Traum bildgewaltig umsetzt.

Im einleitenden Absatz werden Charakter, Wirkung und die besondere Qualität des Traumes vorab zusammengefasst. Es handelt sich bei Aschenbachs Traum zwar eindeutig um einen Schlaftraum, aber dieser wird als „körperhaft-geistiges Erlebnis“ (GKFA 2.1, 582) bezeichnet, bei welchem der „Schauplatz [...] vielmehr seine Seele selbst“ sei, und dessen Ergebnis durch den endgültig gebrochenen Widerstand die Vernichtung seiner Existenz sei (ebd.). Dann wird der Traum von Beginn an detailreich aus der perzeptiven und räumlichen Perspektive Aschenbachs geschildert, es dominieren intern fokalisierte, figurale Wahrneh-

mungs- und Wissensmöglichkeiten. Obwohl die Erzählerstimme vernehmbar bleibt, präsentiert sich der Traum mit den Schilderungen des wilden und hemmungslosen Treibens sehr erlebensnah. Durch die umfangreiche und fast zeitdeckende Erzählweise entsteht der Gesamteindruck eines inszenierten Traumerlebens.

Bedeutungsvoll ist der dreistufige Aufbau der Szenerie: Vor jeglichem Bildeindruck werden zunächst ausschließlich starke Emotionen in einer komplexen Kombination aus „Angst und Lust und eine[r] entsetzte[n] Neugier“ (ebd.) geschildert. Auf der zweiten Stufe folgt eine differenzierte Beschreibung vielfältigster akustischer Klangeindrücke, schließlich auch der „Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich“ (GKFA 2.1, 583), welchen der Leser als den im dritten Kapitel identisch beschriebenen Tadzium-Ruf erkennen wird.⁷⁷⁰ Durch die Kombination aus Alliterationen, Onomatopoesien, zahlreichen klangvollen Adjektiven und dem Partizip Präsens in rhythmisierten Aufzählungsketten sowie hypotaktischen Satzverschachtelungen bewirkt dies eine akustische Eigendynamik, die die Intensität des orgiastischen Ereignisses sinnlich nachzubilden sucht. Die klanglich-rhythmischen Mittel kreieren ihrerseits ein rauschhaftes Lektüreerlebnis. Erst auf der dritten Stufe kommen visuelle Eindrücke hinzu. Später ergänzen olfaktorische Wahrnehmungen das reiche Spektrum von Sinnesreizen. Dadurch entsteht insgesamt ein starker, die Wucht und Vehemenz des Traumerlebnisses unterstreichender Vergegenwärtigungseffekt. Diese Stufenfolge erzeugt eine große Spannung und vollzieht effektiv einen Wahrnehmungsprozess von innen nach außen nach: Wie in der *Geburt der Tragödie* dargestellt, ist der Ausgangspunkt zunächst die reine Emotion sowie das berauschend Naturhafte und Zügellose der Musik. Die rhythmische Dynamik der Erzáhlersprache scheint das Schrankenlose und Ausufernde nachzubilden und verstärkt die sich aufbauende Spannungsdynamik in der Rezeption.

Aus distanziert-narratorischer Perspektive wird dann geschildert, wie der Widerstand des Träumers Aschenbach gegen das Dargebotene schließlich bricht, er sich innerlich dem dionysischen Reigen anschließt, so dass er „nun dem fremden Gotte gehörig“ (GKFA 2.1, 584) sei. Der Erzähler liefert somit auch die Erklärung, die entindividualisierte Masse sei Ausdruck von Aschenbachs Seele, wenn er „mit ihnen, in ihnen“ sei (ebd.).

770. Vgl. GKFA 2.1, 539.

Im Unterschied zum Frühwerk Manns spielt bei der Integration und Präsentation des Traumes die Zwei-Welten Verwirrung konzeptionell keine Rolle; ob Aschenbach die Geschehnisse für real hält oder nicht, wird nicht thematisiert. Es wird jedoch deutlich, dass er das Traumgeschehen mit größter Intensität erlebt. Ausschlaggebend ist die eindringliche, rauschhaft-extatische und damit geradezu physische Atmosphäre, die in diesem Traum mit virtuos arrangierten sprachlich-ästhetischen Mitteln transportiert wird. Da aus der Rückschau erzählt wird und der Erzähler seine eigene Wertungshaltung einfließen lässt, sind die ideologische, sprachliche und zeitliche Perspektive narratorial geprägt, wodurch sich das Gesamtbild einer distributiven Perspektive ergibt: An der atmosphärischen Nachempfindung des Traumerlebens Aschenbachs ist die Erzähler-Instanz maßgeblich beteiligt.

Strukturell ist der Traum so bedeutsam, weil er den symbolmächtigen, endgültigen Bruch des inneren Widerstands Aschenbachs markiert; einen Wechsel auf die dionysische Seite von Rausch und Trieb. Erst der Zustand des unkontrollierten Träumens bringt dieses Verlangen hervor. In Zusammenhang mit der Vision, den Halbschlafbildern und Tagträumen ergibt sich so eine funktionale Verknüpfung: Während die Dschungel-Vision des ersten Kapitels den Anfangspunkt des Wegs zum Dionysischen markiert, gestaltet der letzte Traum – den Sprachduktus der Dschungel-Vision aufgreifend und noch ausschweifender gestaltend – den Ausbruch rauschhafter Triebentfaltung. Die exzesshafte Entäußerung, der Triumph des Chaos, finden im Traum statt, dem somit als strukturellem Element essentielle Bedeutung zukommt. Der Traum „markiert [...] seinen Aufbruch in eine neue, entgrenzte Welt jenseits von Raum und Zeit“.⁷⁷¹

Für diesen Traum ist der Einfluss von Erwin Rohdes Werk *Psyche* bereits seit langem bekannt.⁷⁷² Offensichtlich hat sich Thomas Mann außerdem von einer Traumgestaltung eines damals berühmten Zeitgenossen inspirieren lassen: Gemeint ist Beer-Hofmanns Tempeltraum in *Der Tod Georgs* aus dem Jahr 1900, mit dem Manns Traum nicht nur stilistische Details und bestimmte Vokabeln, sondern vor allem den Phalluskult und die Sexualisierung

771. Andreas Blödorn: „Tödliche Verschiebungen der Perspektiven. Das Unheimliche im Tod in Venedig“. In: *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns Tod in Venedig*. Hrsg. von Kerstin Klein u. Holger Pils. Göttingen: Wallstein 2012. S. 22–28. Hier S. 23.

772. Erstmals bei Wolfgang F. Michael: „Stoff und Idee im Tod in Venedig“. In: *Vierteljahrsschrift* 33 (1959). S. 13–19.

gemeinsam hat – Elemente, die in der Festbeschreibung in Rohdes *Psyche* fehlen.⁷⁷³ Während in seinem frühen Prosawerk *Der Kleiderschrank* die Rezeption E. T. A. Hoffmanns stilprägend auf die Gestaltung des Traumbereichs wirkte, wird nun das Werk eines Zeitgenossen zur Anregung. Daraus ist zu folgern, dass die Rezeption bekannter Traumtexte für Manns eigene literarische Produktion von Traumdarstellungen eine große Rolle gespielt haben muss.

Im Roman *Der Zauberberg* nehmen die Träume der Hauptfigur eine bedeutende Rolle ein. Vereinzelt wurde sogar die Hypothese aufgestellt, dass nicht nur die *Walpurgisnacht* eine somnambule Phantasie im Sinne der *Philosophie der Mystik* von Carl du Prel sei, sondern der gesamte Roman ein einziger langer Traum Hans Castorps.⁷⁷⁴ Ausschließlich Hans Castorps Träume werden erzählt, und zwar stets aus narratorial geprägter Perspektive. Mit dem Verlauf des Romans nehmen die Träume deutlich an Länge und Komplexität zu, bis sie mit dem Schneetraum im sechsten Kapitel ihren Gipfelpunkt erreichen.

In der Nacht nach der Ankunft Castorps im Sanatorium präsentiert sich der erste Traum in der Zusammenfassung des Erzählers als skurrile Collage von Tageseindrücken.⁷⁷⁵ Damit steht das Gestaltungsmerkmal der assoziativen Montage im Vordergrund. Jedoch findet sich auch ein Anklang an das Motiv des prophezeienden Traumes: Dass Castorps Vetter Joachim Ziemßen im Traum – ähnlich, wie es Castorp über jene im Sanatorium Verstorbenen erfährt – mit bleichem Gesicht auf einem Bobschlitten ins Tal hinabfährt, liest sich durchaus als Vorwegnahme des späteren Todes Ziemßens.

Weitaus ausführlicher und detaillierter stellt sich der zweite Traum am Ende des dritten

773. Dieser relativ junge Befund wurde erstmals von Ernst A. Schmidt publiziert: Ernst A. Schmidt: „Thomas Mann und Richard Beer-Hofmann. Eine neue ‚Quelle‘ zu Aschenbachs Traum in der Novelle *Der Tod in Venedig*“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006). S. 349–354.

774. Luca Crescenzi: „Wer ist der Erzähler des ‚Zauberbergs‘? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp?“. In: Thomas Mann. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 31). S. 167–182. Hier S. 169–173. Zuvor bereits in: Luca Crescenzi: „Traummystik und Romantik. Eine Vision im *Zauberberg*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011). S. 105–118. S. 113, 114. Nach du Prel gebe es zwei menschliche Naturen, eine empirische und eine transzendente, wobei letztere nur im Traum in Erscheinung trete. Crescenzi erklärt mit dieser speziellen Somnambulismus-Theorie einige Besonderheiten der *Walpurgisnacht*-Szene, wie etwa die französische Konversation sowie das Duzen.

775. Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Hrsg. Michael Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* 5.1). S. 33. Im Folgenden zitiert als GKFA 5.1.

Kapitels mit seinen „krausen Traumbilder[n]“ (GKFA 5.1, 139) dar. Durch mehrmaliges Erwachen Castorps unterteilt sich diese unruhige Traumnacht in verschiedene Traumepisoden. In Eindrücke aus dem Leben im Davoser Sanatorium mischt sich zum ersten Mal eine Andeutung an die Kindheitserinnerung der Bleistift-Ausleihe auf dem Schulhof, die später als Schlüsselszene Aufschluss geben wird über Castorps Identifikation Madame Chauchats⁷⁷⁶ mit dem Jungen Pribislav Hippe, dem Schwarm seiner Schulzeit. In dieser Traumepisode ist es Madame Chauchat, die den Bleistift leiht – für Dierks realisiert sich damit eine Mischfigur nach dem Prinzip der Verdichtung im Sinne der Traumlehre Freuds.⁷⁷⁷ Hans erkennt nun, „woran und an wen sie [Chauchat] ihn eigentlich so lebhaft erinnerte“ und reißt „sich gewaltsam aus dem Traum empor“ (GKFA 5.1, 140), um diesen lichten Moment festzuhalten. Doch Hans wird seinen Erkenntnismoment wieder vergessen, denn gleich darauf schläft er wieder ein. Er sucht in der darauffolgenden Traumepisode „Zuflucht vor Dr. Krokowski“, der „Seelenzergliederung mit ihm vornehmen“ will, „wovor Hans Castorp eine tolle, eine wahrhaft unsinnige Angst empfand“ (ebd.). Castorp versucht, sich den Praktiken der Psychoanalyse zu entziehen – ein starkes Sinnbild für seine Verdrängung. Hans‘ Flucht vor einer Ausdeutung seines psychischen Erlebens und die Figur Krokowskis sind dabei überdeutlich als komische Elemente integriert.⁷⁷⁸ Thomas Mann führte dazu an, dass diese Komik „vielleicht nur eine Schadloshaltung für tiefere Zugeständnisse [sei], die der Autor im Inneren seiner Werke der Psychoanalyse macht“.⁷⁷⁹

Nachdem der zweite Traum die Vorbereitungsarbeit geleistet hat, bringt der nächste Traum im

776. Madame Chauchat verkörpert mit ihrer schlaffen, formlos-nachlässigen Art und ihrer asiatisch-russischen Schönheit das dionysische Prinzip und die Verlockungen des Eros. Mit ihrer unheilbaren Krankheit bedient sie jedoch daneben auch die Thanatos-Faszination. Beiden Prinzipien verfällt Castorp auf dem Zauberberg.

777. Manfred Dierks: „Traumzeit und Verdichtung. Der Einfluß der Psychoanalyse auf Thomas Manns Erzählweise“. In: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling. Hrsg. von Eckhard Heftrich u. Helmut Koopmann. Frankfurt a. M.: Klostermann 1991. S. 111–137. Hier S. 126.

778. Erwähnenswert ist außerdem, dass Hans „behinderten Fußes“ (GKFA 5.1, 140) vor Dr. Krokowski flieht – genau dieses Detail findet sich ebenfalls in Andreas‘ Traum in *Andreas oder Die Vereinigten* von Hofmannsthals, Vgl. Kap. III.3.2. An dieser Stelle liegt die Vermutung nahe, dass in diesem Abschnitt eine ironische Anspielung auf den Ödipus-Komplex gegeben wird. Diese Lesart würde sich in die übrigen mit der Psychoanalyse kontextualisierbaren Eindrücke stimmig einfügen (Dr. Krokowski, „Seelenzergliederung“, die unschwer als Phallussymbol zu deutende „rotbraune Flaggenstange“, die Hans zu erklettern versucht).

779. Ein Jahr nach Erscheinen des *Zauberbergs* konstatiert Thomas Mann: „Längst spielt die Psychoanalyse in die Dichtung unseres ganzen Kulturkreises hinein, hat auf sie abgefärbt und wird sie möglicherweise in steigendem Grade beeinflussen. Auch in meinem eben herausgegebenen Zeitroman ‚Der Zauberberg‘ spielt sie ihre Rolle.“ Thomas Mann: „Mein Verhältnis zur Psychoanalyse“. In: GKFA, 5.1, 991.

Kapitel „Hippe“ die Schulhof-Szene mit dem Bleistift in ausführlicher Breite in einer tagtraumartigen vergegenwärtigenden Erinnerungssequenz zur Darstellung. Zur Erklärung wird angeführt, dass dies „das Urbild“ (GKFA 5.1, 183) des Traumes aus dem dritten Kapitel sei. Im Unterschied zu den vorhergehenden, bunt arrangierten Nachtraumgebilden ist dieser Tagtraum völlig klar und geordnet und präsentiert sich als Flashback in die Kindheit. Konstitutiv dabei ist die gesamte situative und räumliche Einbettung der Einschlafsituation: Hans pausiert nach einem Spaziergang, der ihn körperlich verausgabt hat, auf einer Ruhebänk in einer idyllischen Naturszenerie. Der *locus amoenus* mit dem Bergbach, den beschriebenen Anhöhen und der Anmerkung, der „Grund war blau von den Glockenblüten einer staudenartigen Pflanze, die überall wucherte“ (GKFA 5.1, 182) ruft intertextuelle Parallelen zur Traum-situation in Novalis' *Oferdingen*-Fragment auf. Das Überschreiten des Bergbaches kann mit mythologischen Motiven parallelisiert werden und lässt an eine *Nekyia* vom Acheron zum Hades denken.⁷⁸⁰ Nicht nur kann Hans' Nasenbluten im Kontext der Hadesfahrt gesehen werden, bei der durch das Blut die Schatten der Vergangenheit temporär zum Leben erweckt werden; es führt auch im Zusammenhang mit seiner plötzlichen körperlichen Schwäche zu „einem Zustande sonderbar herabgesetzter Lebenstätigkeit“ (GKFA 5.1, 183). Auf diese Weise stellt sich die Situation dar, als wäre das Absinken aller Körperfunktionen, die sauerstoffarme Höhenluft und der dadurch entstehende meditative Zustand die Voraussetzung dafür, dass das nochmalige Erleben der Schulhof-Situation als „Urbild“ (ebd.) stattfinden kann. Hans ist dabei „so stark, so restlos, so bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit [...] ins Dort und Damals entrückt“ (ebd.), dass das kurze Gespräch zwischen Hippe und ihm – nach einer ausführlichen zur Situation hinführenden Analepse – in allen Details sowie mit direkter wörtlicher Rede wiedergegeben werden kann. Mit diesen „Erfahrungen des Ewigkeitsaugenblicks“,⁷⁸¹ die weit über einen gewöhnlichen Schlaftraum hinausgehen, lässt sich die Erfahrung des Urtypus sowohl mythisch (in Schopenhauerscher Prägung) als auch nach Freuds

780. Manfred Dierks: „Ein schöner Unsinn.' Hans Castorps Träume im ‚Zauberberg‘“. In: *Dream Images in German, Austrian and Swiss literature and culture*. Hrsg. von Hanne Castein. München: Iudicum 2002. S. 112–127. Hier S. 119.

781. Ulrich Karthaus: „Der Zauberberg'. Ein Zeitroman. Zeit, Geschichte, Mythos“. In: *DVjs* 44 (1970). S. 269–305. Hier S. 283.

Modell des Unbewussten im Sinne einer „Wiederkehr des Verdrängten“⁷⁸² zurückführen.

Die Rahmensituation unterstreicht deutlich den Unterschied dieser trancehaften Tagtraumvision zu den zuvor beschriebenen, in schnellen Bildwechseln arrangierten nächtlichen Schlafträumen, die Hans in seinem Ruhebett träumt. Die ersten Schlafträume im *Zauberberg* sorgen durch ihr buntes Kombinieren von Personen und Situationen und durch ironische Anspielungen auf psychoanalytische Konzepte eher für komische Momente. Tiefe Einsichten und Bedeutungen bis hin zu „Erfahrungen des Ewigkeitsaugenblicks“⁷⁸³ halten im *Zauberberg* jedoch nicht die gewöhnlichen nächtlichen Schlafträume bereit, sondern nur diejenigen, die in außergewöhnlichen Situationen, in einem Zustand herabgesetzter körperlicher Tätigkeit und in höchstgelegenen Regionen der freien Natur geträumt werden.

Dies trifft in besonderem Maße auf den berühmten Schnee-Traum zu, dessen Interpretation als „Crux der Thomas-Mann-Forschung“⁷⁸⁴ gilt und eine Vielzahl von Deutungspositionen hervorgebracht hat.⁷⁸⁵ Viele Forscher stimmen darin überein, in Castorps enigmatisch wirkendem Schneetraum-Erlebnis eine Schlüsselsentenz des gesamten Romans zu vermuten. Castorp gerät auf seiner Skiwanderung in einen Schneesturm, verliert die Orientierung und kauert sich hinter einen verlassenen Holzschuppen. Nachdem er einige Schlucke von seinem Kulmbacher Bier genommen hat, lehnt er sich an die Schuppenwand. Ausgehend von den Eindrücken, die die Holzbalken in ihm hervorrufen („diskrete Eigenwärme des Holzes, möglicherweise mehr Stimmungssache, subjektiv...“, GKFA 5.1, 738) entsteht das Anfangsbild seiner elaborierten Traumvision. Nach einem Absatz wird eine sich unter Castorp ausbreitende Parklandschaft beschrieben. Da der Traum aus der Introspektion in die figurale Perspektive Castorps vermittelt wird, fehlt konsequenterweise eine explizite Traummarkierung. Gleichermäßen fehlen Konjunktive und jegliche Als-ob-Formulierungen. Erzähltechnisch gestaltet sich das Geschehen wie fiktionsinterne Realität. Nur mit dem Adverb „wohl“ ist zu

782. So lautet die Grundthese Dierks in den meisten seiner Aufsätze zu Thomas Mann.

783. Ulrich Karthaus: „Der Zauberberg“. Ein Zeitroman. Zeit, Geschichte, Mythos“. In: DVjS 44 (1970). S. 269–305. S. 283.

784. Hans Wysling: „Der Zauberberg“. In: Thomas-Mann-Handbuch (2001). S. 397–422. Hier S. 411.

785. Die Interpretationsrichtungen des Schnee-Traumes stehen in unmittelbarer Relation zur Deutung des Gesamtkonzept des Romans – ob als Zeitroman, als Schopenhauer-Roman, als anspielungsreicher Gelehrtenroman, als Bildungs- oder auch als Entbildungsroman. Eine bündige Zusammenfassung der diesbezüglichen Forschungsdiskussion bei Daniela Langer: Thomas Mann. Der Zauberberg. Stuttgart: Reclam 2009.

Beginn noch ein Vorbehalt angedeutet: „Es war ein Park, der unter ihm lag, unter dem Balkon, auf dem er wohl stand“ (GKFA 5.1, 738).

Castorp nimmt von seinem hochgelegenen Standpunkt, der ihm einen weiten Überblick ermöglicht, die Rolle eines teilnahmslosen Beobachters ein. Er betrachtet eine imaginierte, fiktive Welt – ohne jeglichen Bezug zu seinen eigenen Lebensumständen. Zunächst werden seine intensiven Sinneswahrnehmungen beschrieben: bezüglich der Luft, der Vogellaute, der satten Farben eines Regenbogens,⁷⁸⁶ die synästhetisch mit Musik assoziiert werden (GKFA 5.1, 738, 739). Durch diese unmittelbar wahrnehmungsbezogenen Gestaltungsmerkmale entsteht der Eindruck des quasi körperlichen Hineinversetztwerdens in die Traumsituation. Eingebettet in eine arkadisch-idyllische Naturlandschaft erblickt Castorp das Bild eines friedlich-harmonischen Menschendaseins, eines „sonnig-gesitteten Glückes“ (GKFA 5.1, 743); eine „verständig-heitere, schöne junge Menschheit“ (GKFA 5.1, 740), die wiederholt mit Attributen der Liebe umschrieben wird. Nach dem Durchschreiten eines Tempeltors und einer Säulenreihe erblickt Castorp als Gegensatz zur Idylle die Schreckensvision zweier Hexen, die ein Menschenkind zerreißen. Hans träumt die menschlichen Urbilder von paradiesisch-friedlicher Gemeinschaft und höllischer Zerstörung. In dieser Kontrastierung steckt zugleich Nietzsches Gegensatz von apollinischer Form und Schönheit und dionysisch-rauschhaftem Urgrund des Seins.⁷⁸⁷ Am Ende des Traumes ist Hans, von Grauen gepackt, bewegungsunfähig und wie gelähmt – ein typisches Merkmal des Alptrausms: „Er wollte die Hände vor die Augen schlagen und konnte nicht. Er wollte fliehen und konnte nicht“ (GKFA 5.1, 745). Mit einem Gedankenstrich als Aposiopese im Satz wird kurz darauf sein Erwachen gekennzeichnet. Genau in der gleichen Körperhaltung, die er zuletzt im Traum eingenommen hatte, findet er sich nun an den Holzschuppen gelehnt wieder.

Eine Besonderheit besteht darin, dass der Traum mit diesem vorläufigen Erwachen noch nicht beendet ist. Hans „träumt gewissermaßen fort, – nicht mehr in Bildern, sondern gedanken-

786. Der Regenbogen gehört auch zum typischen Bildrepertoire der Jean Paulschen Traumvisionen und ist ein in vielen Mythologien bekanntes Bild für die Verbindung zwischen der Menschen- und der Götterwelt. Außerdem kann der Regenbogen als atmosphärisch-optisches Phänomen, das durch die Kombination von Regen und Sonne entsteht, als Symbol für Gegensatzvereinigung verstanden werden. In der Tat könnte die sich im Folgenden entfaltete Engführung zwischen den Sonnenmenschen und den Höllenweibern kaum kontrastreicher sein.

787. In diesem Sinne interpretieren u.a. Daniela Langer: Thomas Mann. Der Zauberberg. Stuttgart: Reclam 2009. S. 337; Hans Wysling: „Der Zauberberg“. In: Thomas-Mann-Handbuch (2001). S. 414.

weise, aber darum nicht weniger gewagt und kraus“ (ebd.). Da dieser Gedankentraum die zuvor evozierten Bilder auslegt, sieht Kurzke mit dem Aufeinanderfolgen von *pictura* und *subscriptio* eine allegorische Struktur realisiert.⁷⁸⁸ Castorp hat nie das Mittelmeer gesehen, war niemals zuvor in Südeuropa, auf das die Traumwelt verweist – und „[d]ennoch *erinnerte* er sich“ (GKFA 5.1, 740). Im Reflexionsteil überlegt er: „Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möchte ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art“ (GKFA 5.1, 746). Damit stellen sich die geträumten Vorstellungen als überindividuelle Ur-Erinnerung dar. Laut Dierks setzt dieser Traum damit „das individuelle Unbewusste in einen Bereich des Unbewussten fort, dessen Begründung metaphysisch ist“.⁷⁸⁹

Dieser Bezug zum Metaphysischen verweist sehr deutlich auf Arthur Schopenhauer, dessen Schriften, wie von der Forschung hinreichend belegt, maßgeblichen Einfluss auf Manns Metaphysik-Konzeption ausübten.⁷⁹⁰ Essentiell dabei sind Schopenhauers Vorstellungen zum Traumzustand aus seiner Schrift *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt*: „Das ‚Traumorgan‘ wird hier als diejenige Instanz bestimmt, die dem Menschen Zugang zu dem bewußtseinstranszendenten Willensbereich verschafft“.⁷⁹¹ Für das Verständnis des Schneetraumes wird zudem Schopenhauers Auffassung relevant, der tiefe Schlafzustand gehe mit einer Aufhebung der subjektiven Psyche einher.

Vor dem Hintergrund der Schopenhauer-Lektüre gestaltet sich der Schneetraum als „zeit- und raumenthobene[r] Erkenntniszustand“, bei der „Castorp die Grundbedingungen menschlicher Existenz, Kultur und Geschichte“ erblickt: Die „menschlich[e] Kultur und Formwelt“ steht dabei den „dämonischen Mächte[n] des Seins“ diametral gegenüber.⁷⁹² Vor diesem Hintergrund bekommt auch das in den Traum eingefügte Bild des Regenbogens eine tiefere Bedeutungsdimension: Schopenhauer benutzt in seiner Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung*

788.Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2010. S. 210.

789.Manfred Dierks: „Spukhaft, was?‘ Über Traum und Hypnose im Zaubenberg“. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011). S. 73–84. Hier S. 80.

790.Kurzke definiert den *Zaubenberg* zusammenfassend als metaphysischen Roman, der im Zeichen der Philosophie Schopenhauers stehe, da „die Gesamtanordnung der Leitmotive auf Schopenhauers Gegensatz der Welt als Wille und der Welt als Vorstellung bezogen werden kann“. Kurzke: Thomas Mann (2010). S. 217.

791.Børge Kristiansen: Thomas Manns Zaubenberg und Schopenhauers Metaphysik. Bonn: Bouvier 1986. S. 171.

792.Ebd., S. 228.

das Bild der wild wechselnden zerstäubenden Wassertropfen bei einem gleichzeitig doch optisch scheinbar feststehenden Regenbogen an einem Wasserfall, um damit die Idee zu veranschaulichen, dass „jede Gattung lebender Wesen, ganz unberührt vom fortwährenden Wechsel ihrer Individuen“ bleibe. Darin manifestiere sich „der Wille zum Leben“.⁷⁹³

Am Ende von Hans' Reflexion steht die kursiv gesetzte Lehre: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (GKFA 5.1, 748). Hans gewinnt damit eine neue Erkenntnis für sein Leben, spricht von einer Eingebung (GKFA 5.1, 749). Und dennoch heißt es schon kurze Zeit später, „[w]as er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht“ (GKFA 5.1, 751). Da sich dieser Traum als eine Eingebung transportiert und dabei Vorstellungswelten aufgerufen werden, die – mit Ausnahme des Dialektes der Hexen – keinen Bezug zur Lebenswelt des Träumers haben, entsteht der Eindruck, als fungiere Castorp als eine Art Medium, wie es ganz ähnlich im Kapitel *Fragwürdigstes*⁷⁹⁴ beschrieben wird, um diese Gedankenwelten zu transportieren – zum Leser. Anders als Castorp selbst, der nur im Traum einen Zugang zum bewusstseinstranszendenten Willensbereich besitzt, ist der Traum für den Leser schriftlich fixiert und dokumentiert.

Wie bereits zuvor der Hippe-Traum grenzt sich auch die Rahmensituation von Castorps Schneevision eklatant von den ersten bunt zusammengesetzten Schlafträumen ab. Auch hier liegt ein körperlicher Ausnahmezustand vor: Castorp bewegt sich in großer Höhe, verausgabt sich bei geringem Sauerstoffgehalt der Luft und gleichzeitig großer Kälte – dazu kommt die

793. Arthur Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung II“. In: Werke. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans 1988 (= Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Bd. 2). S. 560.

794. Im Kapitel *Fragwürdigstes* werden okkultistische, von Krokowski geleitete Sitzungen geschildert. Die ausführlichen Beschreibungen beruhen bekanntermaßen auf Manns eigenen Erlebnissen, da er im Winter 1922/23 im Hause des Freiherrn von Schrenck-Notzing mehreren spiritualistischen Sitzungen mit einem Medium namens Willi beiwohnte und sich von den parapsychologischen, scheinbar magischen Vorgängen sehr fasziniert zeigte, wie auch das Essay *Okkulte Erlebnisse* belegt.

Darauf bezieht sich übrigens die erste nachweisbare authentische Thomas-Mann-Parodie aus dem Jahre 1925. Ein Unbekannter hat im Namen Manns ein gefälschtes Schreiben samt beigefügtem Traumbericht an die Zeitung *Neueste Nachrichten* geschickt, daraufhin wurde der Text am 23.04.1925 abgedruckt. Dieser Text bezog sich auf ein Attentat am 16.04.1925 in Sofia, bei dem durch Sprengbomben eine Kathedrale zerstört und viele Menschen getötet und verletzt wurden. In dem gefälschten Text geht es darum, dass Thomas Mann dieses Ereignis im Traum vorhergesehen hätte. Ausführlich dazu bei Dirk Heißerer: „Ein seltsamer Traum.‘ Die erste Parodie auf Thomas Mann (1925)“. In: Aus dem Antiquariat. Zeitschrift für Antiquare und Büchersammler 2 (2005).

Wirkung des konsumierten Alkohols. Für die exzeptionelle Stellung des Traumes wirkt diese besondere Konstellation aus körperlichem Zustand und äußeren Bedingungen konstitutiv. Bedeutsam ist das meteorologische Szenario: Castorp bewegt sich fernab der vertrauten Umgebung des Sanatoriums Berghof in einer Landschaft, die mit Beginn des starken Schneefalls zu einem undurchdringlichen Weiß wird, in dem er die Orientierung verliert.⁷⁹⁵ Unter diesen Bedingungen verfällt die Figur auf der Suche nach dem Weg in eine aporetische Kreisbewegung, im Weiß gehen die Dimensionen von Zeit und Raum verloren. Auch in dieser Hinsicht wird der Bezug zu Schopenhauer virulent, der in *Die Welt als Wille und Vorstellung* die Idee entwickelt, dass Raum und Zeit im eigentlichen Wesen der Welt aufgehoben seien. Die Schneekulisse präsentiert sich im *Zauberberg* daher als metaphysische Landschaft, aus der sich ein *nunc stans*, also ein stehendes Jetzt oder eine ausdehnungslose Gegenwart, etablieren kann.

Die Meer- und die Schneelandschaft bzw. eine Strand- und Schneewanderung empfindet Castorp als miteinander verwandt: Beiden sei die „Urmonotonie des Naturbildes“ (GKFA 5.1, 711) gemeinsam. Der Vergleich wird vor dem Hintergrund der Unmessbarkeit der räumlichen Ausdehnung im Kapitel *Strandspaziergang* und der darin ausgeführten essayistischen Reflexion über die Relativität der Zeitwahrnehmung erneut aufgegriffen.⁷⁹⁶ Wie das Meer in *Tod in Venedig* steht auch die Schneelandschaft im *Zauberberg* dabei für eine Tendenz „zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts“ (GKFA 2.1, 536).

Zusammenfassung

Die metaphysischen Landschafts-Betrachtungen fungieren sowohl im *Tod in Venedig* als auch im *Zauberberg* „als eine Metapher für die Überschreitung der Vorstellungswelt und ein Eintreten in unbewusste Phantasien, Träume [...]“ und irrationale Zustände.⁷⁹⁷ Träumerischer Zustand, Tagträumereien und mythologische Schwärmereien stehen bereits in der Novelle im

795. In der Beschreibung dieses weißen Nichts und vor allem der absoluten Stille sind intertextuelle Parallelen zu Adalbert Stifters Novelle *Bergkristall* identifiziert worden: Roman S. Struc: „The Threat of Chaos: Stifter’s *Bergkristall* and Thomas Mann’s ‚Schnee‘“. In: *Modern Language Quarterly* 24/4 (1963). S. 323–332. Hier S. 328.

796. Darin heißt es, dass Castorp „sich durch das Leben im Schnee an heimatliche Dünengefilde gern und dankbar erinnern ließ“ (GKFA 5.1, 824).

797. Gisela Bensch: *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder*. Göttingen: V & R unipress 2004. S. 69.

engen Zusammenhang mit dem metaphysisch kontextualisierten Meerblick: Bereits an Aschenbachs Halbschlafbilder auf dem Schiffsdeck auf dem Weg nach Venedig schließt sich beim Blick auf den nautischen Horizont unmittelbar die Überlegung an: „Aber im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen“ (GKFA 2.1, 520). Auch Aschenbachs mythologisch-inspirierte Tadzio-Phantasien gehen von dieser bildgewaltigen Hintergrundkulisse aus (GKFA 2.1, 539).

Weitergehenden Aufschluss über den Zusammenhang von Meer, Metaphysik und Traum gibt Thomas Manns Essay *Süßer Schlaf!* aus dem Jahr 1909: Es liest sich zunächst als Loblied auf den Schlaf, der „vielleicht der dem Menschen natürliche, ursprüngliche Zustand“ sei.⁷⁹⁸ Das Bett, „dies metaphysische Möbelstück, in dem die Mysterien der Geburt und des Todes sich vollziehen“ (GKFA 14.1, 205), sei wie ein „Zaubernachen“, ein magisches Boot, „in dem wir jeden Abend hinausschaukeln auf das Meer des Unbewußtseins und der Unendlichkeit“ (ebd.). Erneut liegt der metaphorische Zusammenhang zwischen dem Meer und der Sphäre von Traum und Schlaf im Begriffsumfeld des Grenzenlosen und der Auflösung. Im Ungegliederten und der Erlösung von den Begrenzungen des Ich haben das Meer, der Schlaf und der Traum für Thomas Mann ihre Verlockung und „ihre gemeinsame Wurzel“ (ebd.). Daraus entwickelt sich die Idee,

alles individuelle Dasein als Folge zu begreifen eines übersinnlichen Willensaktes und *Entschlusses zur Konzentration*, zur Begrenzung und Gestaltung, zur Sammlung aus dem Nichts, zur Absage an die Freiheit, die Unendlichkeit, an das Schlummern und Weben in raum- und zeitloser Nacht (ebd., S. 206).

Daraus ergibt sich für Mann als „Moral des Künstlers [...] die Kraft zur egoistischen Konzentration, der Entschluß zur Form, Gestalt, Begrenzung, Körperlichkeit, zur Absage an die Freiheit, die Unendlichkeit, an das Schlummern und Weben im unbegrenzten Reich der Empfindung – sie ist mit einem Wort der Wille zum Werk“ (ebd., S. 207).

Am Ende des Gedankentraumes entscheidet sich Hans ebenfalls dafür, sich der Zeit- und Grenzenlosigkeit des metaphysischen Schlummers zu entziehen – eine Entscheidung für das Leben. Eine Handlung, die auch Dierks als „Körpergeste der Individuation“ interpretiert: „Hier holt sich ein Ich aus dem Grenzenlosen zurück“.⁷⁹⁹

798. Thomas Mann: „Süßer Schlaf“. In: Essays I. 1893–1914. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe 14.1). S. 202–209. Hier S. 203. Im Folgenden zitiert als GKFA 14.1.

799. Manfred Dierks: „Ein schöner Unsinn.“ Hans Castorps Träume im ‚Zauberberg‘. In: Dream Images in German, Austrian and Swiss literature and culture. Hrsg. von Hanne Castein. München: Iudicum 2002. S. 112–

Träume fungieren in *Der Tod in Venedig* und in *Der Zauberberg* als wesentliche strukturelle Handlungselemente. Je bedeutsamer die Träume dabei sind, umso weniger sind sie durch Gestaltungselemente spezifisch traummimetischer Darstellungsverfahren wie beispielsweise Inkohärenz gekennzeichnet. Für Thomas Mann ist der Traum offenbar nicht in erster Linie als Naturphänomen interessant; das Akausale und Verzerrende, das gemeinhin als traumtypisch gilt, versucht er nicht nachzubilden. Lediglich die ersten Träume in *Der Zauberberg*, die Tageseindrücke auswerten, sind durch schnell wechselnde und bunt kombinierte Bildeindrücke gekennzeichnet und deuten auf erste psychische Verdrängungsmechanismen hin – vor allem mit komischem Effekt.

Die großen, ausführlichen Traumszenen des Romans wurden als Schlüsselszenen der Interpretation behandelt und bestechen durch ihre geordnete Erzählweise und ihren klar gegliederten Aufbau. Dabei nimmt die Erzählinstanz einen übergeordneten Standpunkt ein. Einerseits besitzt diese einen Zugang zur perzeptiven Perspektive des Träumenden, verfügt jedoch gleichzeitig über eine rationale, ordnende und strukturierende Distanz. Besonders der Schneetraum führt deutlich vor Augen, dass die Traumbilder den Rahmen der individuellen Psyche sprengen und stattdessen einen dem Wachbewusstsein verschlossenen, transzendentalen Bewusstsein entstammen. Kennzeichnend dafür ist die Integration von sogenannten Ur-Bildern, die in keinerlei Bezug zur Lebenswirklichkeit des Träumers stehen.

Der exemplarische Überblick über literarische Träume bei Thomas Mann zeigt, wie er dabei aus einem reichen Fundus an traditionellen Topoi und Motiven der kulturellen Auseinandersetzung mit dem Traum schöpft: Bei Traumpassagen kombiniert Mann verschiedene Traumdiskurse mit unterschiedlichen philosophischen Modellen und psychologischen Theorien.⁸⁰⁰ Dabei werden Elemente der Traumkonzeption Arthur Schopenhauers mit einbezogen. Im *Zauberberg*-Roman entwickelt sich „die Vorstellung des Traumes als eines mystischen intellektualen Erkenntniszustandes“,⁸⁰¹ frei von den Gesetzen von Zeit und Raum.

127. Hier S. 126.

800. Gisela Bensch: *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder.* Göttingen: V & R unipress 2004. S. 21, 22.

801. Børge Kristiansen: *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik.* Bonn: Bouvier 1986. S. 198.

IV Traum und Drama

1 Systematische Vorüberlegungen

Grundformen der Traumdarstellung im Drama

Im Drama können Träume grundsätzlich narrativ oder szenisch dargestellt werden. Welche Darstellungsweise gewählt wird, ist generell „nicht rein werk- oder autorenspezifisch, sondern auch epochentypisch“.⁸⁰² Traumberichte kommen seit dem antiken Drama außerordentlich häufig vor und erfüllen darin meistens die dem Orakel analoge Funktion der Prophezeiung als Mittel der dramatischen Spannungserzeugung. Dies trifft gleichermaßen auf Gryphius' Barockdrama wie auf Lessings bürgerliches Trauerspiel und die Dramen Kleists zu.⁸⁰³ Grundsätzlich besteht einerseits die Möglichkeit zur nachträglich-summarischen Darstellung oder andererseits die simultan-zeitdeckende Vermittlung als Traummonolog.

Träume werden traditionell vorrangig als verdeckte Handlung eingebunden. Die szenische Präsentationsform von Träumen, die den Schwerpunkt der folgenden Ausführungen bildet, ist in der Geschichte des deutschen Dramas ein relativ junges Phänomen, da sich das rein imaginierte Traumgeschehen einer szenischen Realisierung lange Zeit weitgehend entzog. Eine szenische Traumeinlage bedeutet „die physisch konkrete Präsentation einer imaginierten, innerpsychischen Realität“.⁸⁰⁴ Träume auf die Bühne zu bringen, stellt nicht nur unter bühnentechnischen und dramaturgischen Gesichtspunkten ein ambitioniertes Vorhaben dar. Die Entscheidung, einen Traum nicht nur narrativ einzubinden, sondern szenisch zu realisieren, ist auch als Moment der Betonung und der Gewichtung zu bewerten – in inhaltlicher, und unter Umständen auch ästhetischer Hinsicht.

Bei szenischer Traumpräsentation kann grundsätzlich unterschieden werden zwischen einer Traumdarstellung mit oder ohne Rahmen. Im ersten Fall handelt es sich um eine Traumeinlage, d.h. eine untergeordnete Sequenz, die den Traum einer Figur darstellt. Dieser Typus

802. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001. S. 277.

803. Pestalozzi: „Traum im deutschen Drama“ (1984).

804. Pfister: *Drama* (2001). S. 297.

der Traumdarstellung steht im Fokus der folgenden Ausführungen und soll zunächst systematisch untersucht werden.

Bei einem rahmenlosen Traumspiel ist der Traum nicht das imaginäre Produkt einer fiktiven Bühnenfigur – die Herkunft und der Ursprung des Traumes bleiben somit unbestimmt.

Typus	Traum-bericht	Traum-monolog	Traum-vision	Traum-einlage	Traum-spiel
Einbettung in fiktion-interne Realitaet	ja	ja	ja	ja	nein
Ontologischer Status des Dargestellten	R =real, fiktion-intern	R	R-T =Mischform	T =Traum	T
Modus	N =narrativ	N-Sz =Mischform	Sz =szenisch	Sz	Sz
Tempus	Rs =retrospektiv	S =simultan	S	S	S

Typologische Skala der Traumdarstellung im Drama

Die ästhetischen Wirkung von inszeniertem Traumgeschehen auf der Bühne

Methodisch ist die vorliegende Arbeit literaturwissenschaftlich-textbasiert: Arbeitsgrundlage und Untersuchungsgegenstand ist demnach der Dramentext, das sprachlich fixierte Textsubstrat. Auch wenn die einzelnen, stark variierenden Bühnenrealisierungen nicht Aspekt der Untersuchung sind, sind den Dramentextanalysen einige grundsätzliche Reflexionen über das mediale Potential, die Bedingungen und rezeptionsästhetischen Konsequenzen zur szenischen Realisierung und Aufführungssituation von Träumen in Dramentexten voranzustellen:

Im Unterschied zu einem verbalen Traumbericht in narrativer Vermittlung bedeutet die szenische Darstellung die Präsentation als offene Handlung. In der Realisierung des Dramentextes bedeutet dies, die Darstellung des Traumes erscheint als „physisch-konkrete Vergegen-

wärtigung“:⁸⁰⁵ Der Traum präsentiert sich sinnlich-leibhaftig auf der Bühne. Das multimediale theatrale Zeichensystem setzt sich dabei vor allem aus optischen sowie verbalen und nonverbalen akustischen Codes zusammen. Der zentrale Aspekt der leibhaftigen Vergegenwärtigung hat Konsequenzen für die Illusionswirkung. Wie Werner Wolf betont, steht

[d]ramatische Illusion [...] durch den partiell ikonischen Charakter ihrer multimedialen Zeichensysteme lebensweltlicher Wahrnehmung näher und ist damit als Hybrid aus sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen, phänomenologisch gesehen, deutlich von der narrativen Illusion abgesetzt.⁸⁰⁶

Diesen illusionstheoretischen Unterschied arbeitet Asmuth deutlich heraus: „In Bezug auf die Illusion ist das Drama nicht sprachlich vermittelnde *poesis*, sondern *pictura* im Sinne sinnlicher Darbietung“; die dramatische Illusion ist daher keine „Wahrnehmungsillusion“, wie sie die narrative Illusion darstellt, sondern „ausschließlich Identitätsillusion“.⁸⁰⁷

Wenn bei einer szenischen Traumdarstellung „die Bühne [...] zum Innenraum des Bewußtseins der träumenden Figur“⁸⁰⁸ wird, stellt sich der Traum absolut konkret und anschaulich dar. Dem Publikum wird damit der Effekt vorgeführt, dass die träumenden Figur den Traum als real erlebte Wirklichkeit wahrnimmt. Dieser Effekt kommt besonders bei den im Folgenden zu analysierenden Dramentextbeispielen zum Tragen, weil diese in theaterbaulicher Hinsicht für das Bühnenbild der Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts konzipiert sind, wo mit der Verdeckung der Theatermaschinerie, der Rampe und der Verdunkelung des Zuschauerraums ein hoher Illusionseffekt angestrebt und der „Bühnenraum [...] zum Projektionsraum für die Innerlichkeit der vereinzelter Zuschauer“ wird.⁸⁰⁹ Daraus ergibt sich eine eigentümlich schiefe und, wie die Rezeptionsgeschichte zeigt, durchaus als problematisch empfundene Kombination aus physisch-leibhaftiger Vergegenwärtigung und dem imaginär-irrealen und phänomenologisch ungreifbaren Wesen des Traumes. Wenn Asmuth feststellt, „[d]as Wunderbare, Unwahrscheinliche nimmt hier schwerer Gestalt an als in der Vorstellungskraft eines Romanlesers,“⁸¹⁰ so trifft dies uneingeschränkt auch auf den Traum zu.

805. Pfister: Drama (2001). S. 23.

806. Wolf: Illusion (1993). S. 17.

807. Asmuth: Dramenanalyse (1994). S. 199.

808. Pfister: Drama (2001). S. 295.

809. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988. S. 141.

810. Asmuth: Dramenanalyse (1994). S. 192.

Wie viele Beispiele zeigen, gehen Traumsequenzen häufig einher mit der typischen Struktur der *discrepant awareness*, also der diskrepanten Informiertheit zwischen Rezipient und Figur, hier meistens in Form des Wissensvorsprungs auf Seiten des Rezipienten. Dies ist unmittelbar an die Zweiweltenerfahrung geknüpft, sich während des Träumens nicht des irrealen Status des Erlebten bewusst sein zu können und im Nachhinein das Erlebte umdeuten zu müssen.

Inszeniertes Traumerleben, so ist in Bezug auf eine der Ausgangshypothesen der Arbeit festzustellen, stellt insofern den Versuch dar, einem Kernproblem des Zweiweltenskanalons – der Unmöglichkeit nämlich, einen Traum im Moment des Träumens mit vollem Bewusstsein wahrzunehmen und zu erfassen – mit einer leibhaftigen, unmittelbar vergegenwärtigenden Imitation des Traumes auf der Bühne zu begegnen.

Überlegungen zum Perspektivenwechsel bei szenischer Traumpräsentation

Die Besonderheit der szenischen Traumeinlage besteht darin, dass sich dabei ein perspektivischer Wechsel auf der Bühne vollzieht. Bei einem Traumbericht oder einem rahmenlosen Traumspiel bleibt die Fiktionsebene – im ersten Fall diejenige der gemeinsam geteilten Realität, im zweiten Fall diejenige eines Traumes – gleich, es findet kein Wechsel auf der Bühne statt.⁸¹¹ Nach der Definition von Pfister wäre eine Traumeinlage als eine Sequenz zu begreifen, insofern sie „ein in sich relativ geschlossenes System chronologischer und kausaler Reaktionen“⁸¹² darstellt. Eine in die Dramenhandlung integrierte Traumsequenz stellt „ein zusätzliches Fiktionsmoment“ dar, das „in der Irrealität des Traumes und in dessen konkreter Vergegenwärtigung auf der Bühne liegt“.⁸¹³ Traumsequenzen bündeln somit in sich die „Merkmalskomplexion von Fiktionalität und Imaginiertheit“.⁸¹⁴

Wie Schöpflin sowie Korthals in Abgrenzung zu Pfister jedoch trennscharf hervorheben, bleibt bei einer Traumeinlage die *Spielebene* – anders als beim Spiel im Spiel – gleich; schließlich wird nicht die theatrale Aufführungssituation verdoppelt. Es wechselt stattdessen

811. Nicht immer ganz trennscharf zu bestimmen ist dies beim simultan-zeitdeckenden Traummonolog: Kommen dabei bühnentechnische Mittel zum Einsatz, die einzelne Elemente aus der perzeptiven, imaginären Perspektive des Träumers abbilden, findet eine Vermischung der perspektivischen Ebenen auf der Bühne statt, sodass der Übergang zur szenischen Darstellungsweise fließend wird.

812. Pfister: Drama (2001). S. 285.

813. Ebd., S. S. 294, 295.

814. Ebd., S. 297.

die ontologische Fiktionsebene von *fiktionsintern real* zu *fiktionsintern imaginiert*. Insofern ist eine Traumeinlage in systematischer Hinsicht vom Spiel im Spiel zu unterscheiden.

Um den Wechsel der Ebenen zwischen Traum- und Wachwelt bei einer Traumeinlage zu beschreiben, verwenden Forschungstexte, die sich diesem Phänomen en passant widmen, wiederholt unterschiedliche Begrifflichkeiten aus dem Bereich der Erzähltextanalyse: Groff sieht mit einer Traumsequenz einen „limited point of view“ repräsentiert, „for what we see on the stage exists only in the consciousness of the dreamer“.⁸¹⁵ Spittler hingegen formuliert dies als „Wechsel von der autonomen zur personalen Perspektive“,⁸¹⁶ während für Korthals Träume auf der Bühne „ein potentiell einfallstör für interne Fokalisierung in der dramatischen Geschehensdarstellung“⁸¹⁷ darstellen.

Anhand der unterschiedlichen Terminologie lässt sich der Wandel der präferierten erzähltheoretischen Modelle ablesen, da die Texte jeweils im Abstand von rund 20 Jahren entstanden sind. Ihnen gemeinsam ist nichtsdestoweniger der Versuch, den sich vollziehenden Wechsel mit Termini zu erfassen, die ihren Ursprung in der Erzähltheorie haben. Der Wechsel der Perspektive ist eine Grundkategorie der Narratologie, zu der differenzierte Beschreibungsmodelle vorliegen. Diese Versuche zur terminologischen Erfassung des Phänomens zeigen, dass eine systematische Erschließung der szenischen Traumeinlage die Analysekategorien einer normativen Dramentheorie überschreitet.

Ursächlich begründet ist dies dadurch, dass gerade die Integration von Träumen in die Dramenhandlung regelmäßig über dezidiert narrative Phänomene geschieht: Dies betrifft nicht nur alle Formen des Traumberichts; auch die teilweise überaus elaborierten Nebentextpassagen, die detailliert die Umsetzung einer Traumverwandlung beschreiben, also die Änderung des Bühnenbilds bei meist geschlossenem Vorhang, stellen narrative und deskriptive Textinseln im dramatischen Gefüge dar.

Besonders scheint jedoch die perspektivische Verschiebung der von allen Figuren geteilten fiktionsinternen Realitätsebene zur fiktionsintern imaginierten, innerpsychischen Erlebens-

815. Edward Groff: „Point of view in modern Drama“. In: *Modern Drama* Vol. 2 (1959). S. 268–282. Hier S. 277.

816. Horst Spittler: *Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1979. S. 89.

817. Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Schmidt 2003. S. 287.

welt der träumenden Figur auf eine organisierende Instanz zu verweisen, die das normative Gattungsverständnis des Dramas überschreitet, das dezidiert durch die Abwesenheit einer vermittelnden Kommunikationsebene definiert worden ist.⁸¹⁸

Ausgehend von der Beobachtung, dass Träume im Drama häufig über narrative Gestaltungsweisen ins dramatische Geschehen integriert sind bzw. Traumszenen als solche zu den „narrative[n] Phänomene[n] im Drama“ gezählt werden,⁸¹⁹ bedarf es eines gattungsübergreifenden Analyse-Instrumentariums, um diese Aspekte rund um die Gestaltung differenzierter Vermittlungsebenen genau betrachten und beschreiben zu können. Methodisch greift die vorliegende Arbeit daher stellenweise auf die Ansätze einer transgenerischen Narratologie zurück. Vertreter dieser noch jungen Forschungsrichtung stellen die kategoriale Unterscheidung von dramatischen und narrativen Texten durch den Aspekt der Mittelbarkeit und der vermittelnden Kommunikationsebene infrage. Diese strikte, von normativer Gattungspoetik ausgehende Abgrenzung sei nicht haltbar, was vor allem in Bezug auf das Drama des 20. Jahrhunderts besonders deutlich werde.⁸²⁰

Für die systematische Untersuchung der perspektivischen Verschiebungsvorgänge bei Traum einlagen ist für die vorliegende Arbeit insbesondere die Annahme einer dramatischen Ordnungs- und Vermittlungsinstanz relevant. Hierfür hat Manfred Jahn in seiner Weiterentwicklung von Chatmanns Modell einer „narrative agency“⁸²¹ den entscheidenden Ansatz geliefert. Die Grundidee dabei ist, dass es diese unter Umständen völlig verdeckt agierende Instanz ist, „who manages the exposition, who decides what is to be told, how it is to be told (especially, from what point of view, and in what sequence), and what is to be left out“.⁸²² Auch ohne die Stimme einer personalisierten Erzählerinstanz sei von einer dramatischen Kommunikationsinstanz auszugehen. In diesem Sinne impliziere „die Selektion, Kombina-

818.Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995. S. 15.

819.Ansgar Nünning u. Roy Sommer: „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 2002. S. 105–128. Hier S. 122.

820.Peter Hühn u. Roy Sommer: „Narration in Poetry and Drama“. In: *The living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn u.a. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> (Abrufdatum: 12.6.2016). Siehe § 15–23.

821.Manfred Jahn: „Narrative voice and absency in drama. Aspects of a narratology of drama“. In: *New Literary History* 32 (2001). S. 659–679. Hier S. 670.

822.Ebd.

tion und Präsentation der Ereignisse innerhalb der fiktionalen Welt“⁸²³ „the existence of a superordinate mediating instance“.⁸²⁴ Tschauer entwickelt ausgehend von seinen Überlegungen zum Nebentext die Idee zu einer Instanz eines „fiktiven Protokollanten“, wobei er differenziert zwischen einem „fiktiven innerperspektivischen Protokollanten (fiP)“, „der Ereignisse seiner Welt protokolliert“, und einem „fiktiven außenperspektivischen Protokollanten (faP), „der ein Bühnengeschehen im Wissen um dessen Fiktivität aufzeichnet“.⁸²⁵

Die Integration von Träumen in das dramatische Geschehen erfolgt durch eine Organisation der perspektivischen Ebenen. Bei Traumeinlagen wechselt das auf der Bühne Dargestellte temporär von der allen Figuren gemeinsamen fiktionsinternen Realitätsebene zur rein imaginierten Welt einer einzigen Perspektivfigur. Für eine differenzierte Einordnung dieses Verschiebungsvorgangs zeigt sich jedoch, dass die Begrifflichkeiten eines „limited point of view“⁸²⁶ oder die Bezeichnung als „Wechsel von der autonomen zur personalen Perspektive“⁸²⁷ sowie auch die Terminologie „interne Fokalisierung“⁸²⁸ die besonderen Implikationen des Phänomens nicht adäquat zu erfassen vermögen. Träfen diese Zuschreibungen zu, so müsste das Traumgeschehen überwiegend „durch die Perspektive des Träumers geprägt oder getönt“ sein.⁸²⁹ Dies ist aber für die Traumsequenz in Gänze nicht zutreffend, denn *innerhalb* der Traumeinlage dominieren in den zu behandelnden Dramentextbeispielen die Figurenrede und der Figurendialog, sodass das „innere Kommunikationssystem“,⁸³⁰ also der Darstellungsmodus, vorherrscht.

823. Ansgar Nünig u. Roy Sommer: „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Vera Nünig. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 2002. S. 105–128. Hier S. 119.

824. Peter Hühn u. Roy Sommer: „Narration in Poetry and Drama“. In: *The living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn u.a. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> (Abrufdatum: 12.6.2016). § 4 bezogen auf Manfred Jahn: „Narrative voice“ (2001). S. 659–679.

825. Gerhard Tschauer: „Wer ‚erzählt‘ das Drama? Versuch einer Typologie des Nebentexts“. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 22 (1991). S. 50–67. Hier S. 59.

826. Groff: „Point of view in modern Drama, in: *Modern Drama* Vol. 2“ (1959). S. 277.

827. Spittler: *Darstellungsperspektiven* (1979). S. 89.

828. Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung* (2003). S. 287.

829. Tilmann Köppe u. Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014. S. 218.

830. Pfister: *Drama* (2001). S. 21.

Dieser Aspekt ist gerade in deutlicher Abgrenzung zu den Beispielen mimetischen Traum-erlebens in der epischen Fiktion hervorzuheben: Zwar stellt eine szenische Traumeinlage in inhaltlich-semantischer Hinsicht den figuralen Imaginationsraum dar; aber innerhalb dieser Sequenz besteht ein genuin dramatischer Darstellungsmodus, in dem sich das Geträumte gerade nicht durch das Prisma der träumenden Figur präsentiert. Zwar eignet sich der Begriff der internen Fokalisierung nicht dazu, die Traumeinlage als Ganzes unter dieser Bezeichnung zu erfassen; das auf die Narratologie des Dramas angewandte Fokalisierungskonzept sieht jedoch auf der Mikrostruktur der Darstellung mögliche Erscheinungsformen der internen Fokalisierung, die auch innerhalb einer Traumsequenz vorkommen können, nämlich durch „die monologische Darstellung über den Haupttext oder die Präsentation über den Nebentext“.⁸³¹ Liegen solche Elemente nicht vor, gibt es keinen privilegierten Einblick in die Innenwelt der Figur während des Träumens – in vielen Beispielen handelt die Figur, aus deren Traumbewusstsein das Geschehen entstammt, unterschiedslos als eine Person neben vielen anderen. Die Figur ist nicht Wahrnehmungssubjekt, sondern – neben anderen auftretenden Figuren – Wahrnehmungsobjekt in einem Modus, der es ermöglicht, das Geschehen von einem äußeren, neutralen Beobachterposten zu verfolgen. Unter den Fokalisierungstypen entspricht somit jener der externen Fokalisierung am ehesten der typischen, aus Figurenrede bestehenden dramatischen Darstellungspräsentation.⁸³² Insofern unterscheidet sich der Darstellungsmodus der Traumsequenz nicht zwangsläufig vom rahmenden fiktionsintern realen Geschehen.⁸³³

Eike Munny, der ein Konzept zur Erzählperspektive im Drama vorgelegt hat, verwendet für die Funktion der äußeren Beobachtung in Abgrenzung zum Fokalisierungsbegriff mit Kablitz

831.Eike Munny: Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. München: Iudicium-Verlag 2008. S. 124.

832.So auch Korthals: Zwischen Drama und Erzählung (2003). S. 273.

833.In Bezug auf die Aufführungssituation von Traumeinlagen kommt unter dem Aspekt der absoluten, räumlichen Perspektive eine weitere, systematische Kategorie hinzu, die nicht unerwähnt bleiben soll: Der Rezipient der Aufführung erlebt den Traum auf der Bühne nicht durch die perzeptive Perspektive des Träumers, da er den Träumer von außen in seinem Traum agieren sieht und auf der Bühne zum Teil auch Elemente wahrnimmt, die dem Träumer selbst entgehen. Im direkten, absolut räumlichen Sinne ist die Perspektive des Zuschauers ebenfalls eine völlig andere als diejenige der träumenden Figur. Anhand des Beispiels Grillparzers wird noch im Detail zu zeigen sein, wie sich sogar Dialoge innerhalb des Traumes Rustans abspielen, bei denen er selbst gar nicht anwesend ist.

(1988) stattdessen den Begriff der „*camera eye technique* bzw. *Kameratechnik*“,⁸³⁴ welcher den Regelfall und somit ein „dramatisches Strukturmerkmal“⁸³⁵ bilde. Hierbei wird die Handlung des Dramentextes quasi aus der Beobachtungsperspektive verfolgt. Bei der Aufführung werde dann „das *camera eye* vom realen Zuschauerauge besetzt“.⁸³⁶ Für Traumsequenzen wendet Munny den Begriff der dramatischen Fokussierung an, da dabei im Unterschied zur Fokalisierung nicht der figurale Erlebnisvorgang im strengen Sinne verfolgt werde, sondern „Informationen, die im Wissens- und Erlebnishorizont einer Figur liegen“,⁸³⁷ bzw. Informationen, die dem Erleben einer bestimmten Figur zuzuordnen sind, dargestellt werden. Munny räumt jedoch relativierend ein, dass die Zuordnung, ob eine Passage fokussierend sei oder nicht, vom inhaltlichen Kontext und der Einschätzung des Lesers abhängt.⁸³⁸

Dieser Aspekt bedarf einer genaueren Betrachtung: Solange eine Traumgestaltung nicht über weitere Besonderheiten in der Darstellung verfügt, die gezielt auf die Traumsphäre rekurrieren, ist es denkbar, dass sich eine Traumsequenz gar nicht von der genretypischen Kamera-technik-Darstellung unterscheidet. Die Krux besteht darin, dass lediglich das Wissen darum, dass es sich um einen Traum handeln soll, keine genuin neue dramatische Darstellungskategorie rechtfertigt. Als Fazit ist somit festzuhalten, dass eine szenische Traumsequenz nicht zwangsläufig über den Darstellungsmodus gekennzeichnet ist, sondern über die Implementierung einer sekundären Fiktionsebene, in der das Fiktionsmoment mit dem Merkmal der figuralen Imaginiertheit kombiniert ist. Die damit vollzogene perspektivische Verengung auf den psychischen Innenraum einer Figur ist abstrakt und nur transportierbar durch Vermittlungsleistungen einer dramatischen Organisationsinstanz.

Zum Nebentext

Von besonderem Interesse ist aus diesem Grund die Behandlung und Gestaltung der Ebenenwechsel im Nebentext:⁸³⁹ Die Übergänge zwischen Wachen und Träumen fungieren als

834.Eike Munny: *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. München: Iudicium-Verlag 2008. S. 107.

835.Ebd., S. 110.

836.Ebd., S. 109.

837.Ebd., S. 137.

838.Ebd., S. 147.

839.Zu diesem von Roman Ingarden in *Das literarische Kunstwerk* geprägten Begriff, der die Textschicht

Schaltstellen zwischen den Fiktionsebenen. Als grundsätzliche Annahme für die folgenden Dramentextanalysen wird der Nebentext wegen seines feststellenden Charakters nicht ausschließlich auf seine Funktion als Regieanweisung reduziert, da er gerade bei Traumverwandlungen teilweise über einen reinen auf die Aufführung bezogenen stenographischen Anweisungsstil⁸⁴⁰ hinausgeht. Tschauer hält daher für die Sprechaktsituation den „Kreis der Adressaten als Gruppe von Regisseuren [als] viel zu eng gefaßt“ – vielmehr sei, gerade im Hinblick auf den Drucktext, prinzipiell kein Unterschied zum Adressatenkreis von Erzähltexten erkennbar.⁸⁴¹

Diese Nebentext-Passagen sind daher als Elemente des Epischen im Drama aufzufassen, denn „durch die Ausweitung des kommentierenden, beschreibenden und narrativen Nebentextes [wird] ein vermittelndes Kommunikationssystem aufgebaut“, wodurch „wesentliche Differenzkriterien dramatischer Texte in Richtung auf narrative Texte hin durchbrechen“.⁸⁴² Besonders elaborierte Nebentexte können daher in einem auf den Dramentext ausgerichteten Ansatz auf ihren literarischen Eigenwert hin mit narratologischem Instrumentarium untersucht werden.

Bezogen auf die Funktion der Bühnenrealisierung bestehen die Herausforderungen des Nebentextes darin, die szenische Präsenz der fiktionsintern realen, von allen Bühnenfiguren geteilten Welt, von der szenischen Präsenz der fiktionsinternen imaginären Traumsphäre einer Figur abzugrenzen, um dem Rezipienten den Wechsel zur Traumeinlage zu verdeutlichen – sofern dies Ziel der dramatischen Darstellung ist. Dies vollzieht sich im Wesentlichen über den Einsatz diverser nonverbaler Zeichen. Diese die Traumverwandlung betreffenden Vorgaben haben instruktiven Charakter und stellen das Vermittlungssystem Bühne

jenseits der Figurenrede umfasst, liegen diverse Alternativvorschläge vor: Theresia Birkenhauer verwendet beispielsweise stattdessen den erweiterten Begriff des „szenischen Textes“: Dieser Subtext umfasst „alle Elemente des geschriebenen Textes, die die raumzeitliche Struktur der Darstellung betreffen“ (Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin: Vorwerk 8 2005. S. 102). Aufgrund der allgemeinen Verbreitung des Begriffes übernimmt die vorliegende Arbeit ebenfalls die Terminologie Nebentext.

840. Hingegen gibt Bayerdörfer zu bedenken, „[i]nwiefern der Nebentext [...] zum D[r]ama als literarischem Werk überhaupt gehört, [...] aufgrund der mangelnden ästhetischen Gestalt der stenogrammähnlich formulierten Anweisungen.“ (Hans-Peter Bayerdörfer: „Drama/Dramentheorie“. In: *Theaterlexikon*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. S. 72–80. Hier S. 77).

841. Gerhard Tschauer: „Wer ‚erzählt‘ das Drama? Versuch einer Typologie des Nebentextes“. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 22 (1991). S. 50–67. Hier S. 58.

842. Pfister: *Drama* (2001). S. 36.

mitunter vor große Herausforderungen.⁸⁴³ Als Text erreichen sie lediglich den Leser; für den Zuschauer jedoch werden die Nebentexte in die szenische Darbietung transferiert respektive „in die Kanäle des theatralen Zeichensystems umgelenkt“.⁸⁴⁴ Grundsätzlich ist eine Klassifizierung zwischen „schauspieler-bezogenen“ und „kontextbezogenen“ Bühnenanweisungen möglich.⁸⁴⁵ Im System der theatralischen Codes nach Erika Fischer-Lichte⁸⁴⁶ kommen bei Markierungen des Wechsels in die Traumsphäre verschiedene raumbezogene visuelle Zeichen wie Dekoration, Requisiten und Licht sowie raumbezogene akustische Zeichen wie Geräusche, konventionalisierte Klangeffekte und Musik zum Einsatz. Darüber hinaus sind auf die Traumdarstellung bezogene „Instruktionen „zu besonderen Theatereffekten wie Vernebelung, [...] Einsatz von Bühnenmaschinerie [...] und zur ‚Verwandlung‘ (Schauplatzwechsel auf offener Bühne)“⁸⁴⁷ zu erwarten.

2 Historischer Überblick über Ansätze für szenische Traumdarstellungen

Im frühneuzeitlichen bzw. elisabethanischen Drama finden sich Ansätze zu szenischen Traumdarstellungen, die ausschließlich auf den Auftritt von Traumfiguren am Schlaflager des Träumers beschränkt sind: Traumfiguren in Gestalt dreier Schicksalsfrauen treten beispielsweise am Ende des 2. Aktes in szenischer Darstellung einer reinen *Dumb Show* in J. Lylys *Endimion, The Man in the Moon* (1591) an das Bett der träumenden Figur Endymion.⁸⁴⁸ Ebenfalls im stummen Spiel erscheinen die Geister der durch Richard Ermordeten in Shakespeares *King Richard III* (ca. 1593) – sowohl am Schlaflager Richards wie auch am Bett seines Gegenspielers Richmonds, als „Symbol der obwaltenden geltenden Macht“,⁸⁴⁹ wodurch die Niederlage Richards im Traum angedeutet wird.

Aufschlussreich für die Anfänge der Traumdarstellung auf offener Bühne ist ebenfalls ein

843.Korthals: Zwischen Drama und Erzählung (2003). S. 108, 109.

844.Ebd., S. 129.

845.Pfister: Drama (2001). S. 36.

846.Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988. S. 24–30.

847.Pfister: Drama (2001). S. 37.

848.Hinweis darauf bei Frenzel: „Weissagung, Vision, voraussagender Traum“ (1999). S. 808.

849.Ebd., S. 809.

Seitenblick auf die Barockoper: Jean-Baptiste Lully gestaltete mit seinem Librettisten Philippe Quinault in der tragédie en musique *Atys* (UA 1676) Traumszenen, sogenannte *sommeils*.⁸⁵⁰ In der 4. Szene des 3. Aktes schläft Atys auf der Bühne ein, und es erscheint die allegorische Figur des Schlafgottes, Somnus bzw. Hypnos, gemeinsam mit den Somnia als Repräsentanten und Verursachern der Träume, seinen Söhnen Morpheus, Phobetor und Phantasos – entsprechend der Schilderung Ovids in den *Metamorphosen*. Chor- und Balletteinlagen stellen nun nacheinander die *Songes agréables* und – als Warnträume – die *Songes funestes* dar und führen Atys damit die möglichen Konsequenzen für die verschiedenen Handlungsvarianten in Bezug auf Cybele vor.

Durch den Einfluss in der Zusammenarbeit mit der französischen Choreographin Marie Sallé⁸⁵¹ tauchen Traumszenen auch in Georg Friedrich Händels Opern auf. Wenn in der Opera Seria *Ariodante* (UA 1735) die Königstochter Ginevra einschläft, nehmen auch ihre Träume personifizierte Gestalt an. Tänzer stellen die *Songes agréables* und *Songes funestes* dar, deren Widerstreit musikalisch untermalt wird. Als Tableau wird diese Traumszene am Aktende in *Alcina* (UA 1735) übernommen.

In all diesen Beispielen kommt die traditionelle Traumauffassung zum Ausdruck, laut der Träume übersinnlichen Ursprungs seien und von außen eingegeben werden; sie kennt keine individuell psychische Traumerscheinung, die der Phantasie oder der Einbildungskraft entspringt. Ob diese Darstellungen das Potential besitzen, die Träume insgesamt „sinnlich erfahrbar“⁸⁵² zu machen, sei dahingestellt – festzuhalten ist für die Opern-Traumszenen die Indirektheit dieser typisierenden Traumdarstellung: Nicht die Traum Inhalte selbst nehmen eine sinnlich-leibhaftige Gestalt auf der Bühne an, sondern deren allgemeiner Affekt wird in Übertragung dargestellt. Es treten zunächst mythologische Figuren auf, die den Traum repräsentieren. In den Opern-Traumszenen werden anschließend die Träume durch die *Songes* personifiziert und mithilfe von Musik und Tanz dargestellt. Im Unterschied dazu sind es bei Shakespeare die Geister der getöteten Figuren, die im Traum erscheinen; es sind die Traum-

850.Siehe dazu Jürg Stenzl: „Traum und Musik“. In: Musik und Traum. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn. München: Ed. Text + Kritik 1991 (= Musik-Konzepte 74). S. 8–102. Insbesondere S. 20.

851.Monika Woitas: „Getanzte Träume – Händel, Marie Sallé und die Verzauberung der Oper“. In: Göttinger Händel-Beiträge 14 (2012). S. 95–103.

852.Ebd., hier S. 102.

eindrücke selbst, die in unvermittelter Form auf der Bühne präsent werden. Da sich dabei die Fiktionssphären vermischen, ähnelt die Dumb Show in *King Richard III* einer Traumvision. Ein weiteres, bekanntes Beispiel für eine szenische Traumsequenz ist die Schlussgestaltung von Goethes *Egmont* (1788). In der Nacht vor seiner Hinrichtung erscheint Egmont Klärchen als Allegorie der Freiheit.⁸⁵³ Der umfangreiche Nebentext enthält Regie- und Bühnenanweisungen zur Verwandlung der Schauplatzgestaltung. In Hinblick auf die szenische Realisierung sind dafür diverse visuelle und nonverbale akustische Codes und Kanäle vorgesehen. Bei dieser Traumerscheinung schieben sich auf offener Bühne die Fiktionsebenen von fiktionstinterner Realität und imaginierter Traumsphäre Egmonts ineinander. Um diesen Perspektivwechsel plausibel zu machen, muss Egmont allein auf der Bühne sein: Nachdem Ferdinand sich entfernt hat, sieht die Regieanweisung dies auch explizit vor. Die Signale zum Einschlafen liefert nun Egmonts kurzer Monolog, in dem er beschreibt, wie die Gewissheit seiner bevorstehenden Exekution ihm die Sinne einschläfert. Diese Passage erfüllt die Funktion einer internen Fokalisierung im oben beschriebenen Sinne. Die Regieanweisung sieht dann vor, dass Egmont „sich auf’s Ruhebett [setzt]“⁸⁵⁴ und eine Musik zu spielen beginnt. Nach dem Ausruf „Süßer Schlaf!“ reflektiert Egmont über das Wesen des Traumes, der „die Knoten der strengen Gedanken“ aufzulösen vermag, sowie über die Eigenschaft verfügt, „alle Bilder der Freude und des Schmerzes“ zu mischen (GFA 5, 549). Das Träumen ist für Egmont ein angenehmer Zustand der Geistesverwirrung. Er gebraucht die topologische Metapher der Tiefe und setzt das Träumen sogar mit einem temporären Existenzverlust gleich – hier klingt noch deutlich die aufklärerische Defizitvorstellung an: „eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sein“ (ebd.). Nach dieser Vorbereitung folgt der ausführliche Nebentext, der Egmonts Einschlafen sowie die szenische Bühnengestaltung seiner Traumvision anweist.

Er entschläft, die Musik begleitet seinen Schlummer, hinter seinem Lager scheint sich die Mauer zu eröffnen, eine glänzende Erscheinung zeigt sich. Die Freiheit in Himmlischem Gewand, von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. Sie drückt eine bedauernde Empfindung aus, sie scheint ihn zu beklagen. Bald

853. Dieser Traum wurde von einem Freud-Schüler psychoanalytisch untersucht: Alfred Robitsek: „Die Analyse von Egmonts Traum“. In: Jahrbuch für psychoanalytische und psychologische Forschungen II. Bd. 1910. 2. Hälfte (1910). S. 451–464.

854. Johann Wolfgang Goethe: Dramen 1776–1790. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verlag 1988 (= Sämtliche Werke. Bd. 5). S. 549. Im Folgenden GFA 5.

faßt sie sich, und mit aufmunternder Gebärde zeigt sie ihm das Bündel Pfeile, dann den Stab mit dem Hute. Sie heißt ihn froh sein und indem sie ihm bedeutet daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkrantz. Wie sie sich mit dem Kranze dem Haupte naht macht Egmont eine Bewegung wie eines der sich im Schlafe rührt, dergestalt daß er mit dem Gesichte aufwärts gegen sie zu liegen kommt. Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend, man hört ganz von weitem eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen, bei dem leisesten Laut derselben verschwindet die Erscheinung. Der Schall wird stärker, Egmont erwacht, das Gefängnis wird vom Morgen mäßig erhellt. Seine erste Bewegung ist nach dem Haupte zu greifen, er steht auf und sieht sich um, indem er die Hand auf dem Haupte behält. (GFA 5, S. 549, 550)

Für die Markierung der perspektivischen Verschiebung kommt dem Beginn der Schauspielmusik eine wesentliche Funktion zu. Anschließend wechselt die Bühnendekoration in Form der sich eröffnenden Mauer; ein Vorgang, der nun wie alles Folgende der Traumvorstellung Egmonts entspringt. Dann erscheint eine personifizierte Allegorie der Freiheit – eine Figur, die überblendet wird mit der Gestalt von Egmonts Geliebter, Clärchen. Rein pantomimisch soll sie ihm mithilfe von teils symbolischen Bühnenrequisiten wie dem Lorbeerkrantz andeuten, dass sein Tod nicht sinnlos sein, seinem Volk Freiheit bringen und ihm zum Sieger machen wird.

Um das Ende des Traumes zu markieren, wird wiederum Musik funktional eingebunden: Die kriegerischen Trommel- und Pfeifenklänge lösen den Weckreiz und damit das Verschwinden der Erscheinung aus. Perspektivisch wird in diesem Moment der Wechsel zurück in die allgemeinperspektivische Ebene der fiktionsinternen Realität vollzogen; Egmont erwacht nun. Um die Eindrücklichkeit der Traumvision für Egmont zu verdeutlichen, greift er nach dem Erwachen nach dem – nun bereits verschwundenen – Kranz auf seinem Kopf.

Anhand dieser ausführlicheren Passage lässt sich exemplarisch veranschaulichen, wie ein Nebentext nicht ausschließlich auf die Funktion der Regie-Anweisung reduziert ist, sondern darüber hinaus als „maßgeblicher Faktor der dramatischen Geschehensvermittlung“⁸⁵⁵ dienen kann. Schon grammatikalisch realisiert sich dies durch die Wendung, es „scheint sich die Mauer zu eröffnen“ (GFA 5, 549). Indem mit dem Verbum offengelassen wird, ob sich tatsächlich die Mauer öffnet oder nur der Eindruck hervorgerufen wird, äußert sich die dramatische Instanz aus der Rolle eines Beobachters, der Schlussfolgerungen lediglich aus optischen Eindrücken ziehen kann. In diesem Sinne fügt sich auch die Formulierung „eine glänzende Erscheinung zeigt sich“ (ebd.) in diesen Nebentext ein. Keine rein funktionale

855.Korthals: Zwischen Drama und Erzählung (2003). S. 108.

Bühnenanweisung liegt hier vor, sondern das sich an einen Leser richtende Erzählen der Traumsequenz und ihrer Begleitumstände.

Von den Zeitgenossen wurde die szenische Präsentation des Traums Egmonts kritisch bewertet. Exemplarisch und besonders eindrücklich macht dies die berühmte Rezension Schillers deutlich, erschienen am 20. September 1788 in der *Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung*.⁸⁵⁶

Eine Musik läßt sich hören und hinter seinem Lager scheint sich die Mauer aufzuthun, eine glänzende Erscheinung, die Freyheit in Klärchens Gestalt, zeigt sich in einer Wolke. – Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum – zu *sehen*. Lächerlich würde es seyn, dem V[er]f[asser] darthun zu wollen, wie sehr er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe; das hat er so gut und besser gewußt, als wir, aber ihm schien die Idee, Klärchen und die Freyheit, Egmonts beide herrschende Gefühle, in Egmonts Kopf allegorisch zu verbinden, sinnreich genug, um diese Freyheit allenfalls zu entschuldigen. Gefalle dieser Gedanke, wem er will – Rec. gesteht, daß er gern einen *witzigen Einfall* entbehrt hätte, um eine *Empfindung* ungestört zu genießen.⁸⁵⁷

Eine derartige Form der Traumeinbindung wird offenbar als unpassend für das Drama empfunden und eher in die Welt von Melodrama und Oper eingeordnet – auch wenn der dahinterstehende Einfallsreichtum durchaus gewürdigt wird. Das Problem, das Schiller hier formuliert, betrifft die beeinträchtigte Vorstellungskraft des Zuschauers, als Folge der leibhaftigen Vergegenwärtigung der Traumerscheinungen auf der Bühne. Bezogen auf den Traum präferiert Schiller die Wahrnehmungsillusion vor der Identitätsillusion. Besonders das Bild des Salto mortale verdeutlicht die Heftigkeit des von Schiller problematisierten ästhetischen Störmoments. Konsequenterweise stellt er in seinen Dramen Träume nur in narrativer Vermittlung dar, wie beispielsweise der Traumbericht des Franz Moor zu Beginn des 5. Aktes in *Die Räuber* (Erstdr. 1781). Zu erklären ist die kritische Haltung der Zeitgenossen auch mit der noch immer prägenden älteren Dramentheorie, die szenisch-sinnlicher Darbietung gegenüber weniger aufgeschlossen war.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelt sich auf mehreren Ebenen ein Anschauungswandel, der allmählich die Voraussetzungen schafft, um Träume mit sinnlicher Präsenz auf die Bühne zu bringen: Besonders unter dem Einfluss der Anthropologie erfahren ganz allgemein

856. Dazu auch Peter-André Alt: „Der Text der Imagination. Modelle des Traums in der Literatur um 1800“. In: Theorien des Imaginären in funktionsgeschichtlicher Sicht. Hrsg. von Rudolf Behrens. Hamburg: Meiner 2002. S. 141–163. Hier S. 143, 144.

857. [Friedrich Schiller]: „Leipzig, bey Göschen. Göthe's Schriften. Fünfter Band. 1788“ [= Egmont-Rezension]. In: Allgemeine Literatur-Zeitung 228 (20.9.1788). Sp. 769–788. Hier Sp. 778. Hervorhebungen im Original.

Emotionen, Sinne und Affekte eine Bedeutungssteigerung für die Literatur, wodurch gleichzeitig eine Öffnung gegenüber dem szenischen Darstellungsmodus gelingt.⁸⁵⁸ Eine einnehmende Illusionswirkung wird zunehmend angestrebt, einhergehend mit authentischer Darstellung und plausibler psychologischer Motivierung.

Der traditionelle Topos des übersinnlichen, vorausdeutenden Traumes wird im Drama auch über die nachfolgenden Jahrzehnte aufgrund seiner „dramaturgischen Eignung“⁸⁵⁹ zwar nie gänzlich aufgegeben; aber es bildet sich im Rahmen der Abkehr von Aber- und Wunderglauben und im Zuge der Empfindsamkeit eine Tendenz heraus, den Traum mehr als psychologisches Phänomen zu betrachten und immer weniger ausschließlich als Übermittler göttlicher Zeichen, so dass von einer „Privatisierung des Mantischen“ seit dem 18. Jahrhundert gesprochen werden kann.⁸⁶⁰ Dieser Prozess lässt sich beispielhaft anhand der Traumbehandlung in Lessings Dramen nachverfolgen: Träume in Lessings Dramen erfahren häufig eine zusätzliche psychische Dimension.⁸⁶¹ So ist beispielsweise Saras Traum in *Miss Sara Sampson* (UA & EE 1755) „nicht nur Orakel, sondern zugleich Reflex psychischer Vorgänge“.⁸⁶² In *Emilia Galotti* (UA & EE 1772) verrät die unterschiedliche Auslegung des Traumes Emilias vor allem etwas über den Gefühlszustand der deutenden Figuren.

Schließlich reiht sich in der Romantik die psychologische Funktion als letzte in den Reigen traditioneller Motivmuster des literarischen Traumes ein.⁸⁶³ Nachdem sich etwa seit 1750 die Anschauung verbreitet, dass der Traum Produkt der individuellen Einbildungskraft sei,⁸⁶⁴ liegen die Voraussetzungen für eine offeneren, freiere Traumgestaltung vor. Der Traum wird zum Objekt der Faszination. Ihn szenisch zu präsentieren, bedeutet, auf der Bühne die Produktivkraft der Imagination beobachtbar zu machen.

858. Asmuth: Dramenanalyse (1994). S. 11.

859. Pestalozzi: „Traum im deutschen Drama“ (1984). Hier S. 82.

860. Asmuth: Dramenanalyse (1994). S. 119.

861. Zu Lessings Traumbehandlung siehe Pestalozzi: „Traum im deutschen Drama“ (1984). Hier S. 85–87.

862. Peter-André Alt: „Der Text der Imagination. Modelle des Traums in der Literatur um 1800“. In: Theorien des Imaginären in funktionsgeschichtlicher Sicht. Hrsg. von Rudolf Behrens. Hamburg: Meiner 2002. S. 141–163. Hier S. 151.

863. Frenzel: „Weissagung, Vision, voraussagender Traum“ (1999). S. 825.

864. Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung (1998). S. 229.

Sonderfälle der Traumdarstellung in den Dramen Heinrich von Kleists

Unter den dramatischen Traumdarstellungen des 19. Jahrhunderts nehmen diejenigen aus den Dramen Kleists einen Sonderstatus ein. Nicht der normale Schlaftraum wird in seinen Bühnenwerken zum Thema, sondern somnambule Zustände und traumhafte Visionen, also jene Phänomene, die im Fokus der romantischen Traumtheorie stehen. Die „Bühnenfiguren, die [...] sich eher traumwandlerisch in einer ihnen nicht immer faßbaren Grenzzone von Innenwelt und äußerer Wirklichkeit bewegen“,⁸⁶⁵ erfahren den Traum als einen erweiterten Bewusstseinszustand, der zu höherer, übernatürlicher Wahrnehmung befähigt. Kleist entwickelt zur Traumpräsentation in den Dramen *Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* eine Technik, in deren Zentrum die im somnambulen Zustand auf äußere, von anderen Figuren ausgehenden Einflüsse reagierende, sprechende und handelnde Figur steht. In innovativen dramaturgischen Umsetzungen, die im Folgenden vorgestellt werden, präsentieren sich die Träume im schwer definierbaren Graubereich zwischen Wach- und Traum-sphäre, dem strukturell der Verquickung von Innen- und Außenwelt entspricht.

In *Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe* (1807–1808, UA 1810) zentriert sich die Handlung um den Doppeltraum Käthchens und des Grafen, der lange vor dem Beginn der dramatischen Handlung geträumt wurde – also nicht szenisch auf der Bühne dargestellt, sondern als Analepse integriert wird. Der Inhalt des Doppeltraumes, der sich aus den zwei verschiedenen Perspektiven zusammensetzt, wird im Laufe des Dramas durch diverse kommunikative Vermittlungssituationen rekonstruiert. Der Traum des Grafen wird im zweiten Aufzug retrospektiv vermittelt über den zweiteiligen Bericht der Haushälterin Brigitte (II, 9). Zunächst schildert sie die somnambulen Handlungen und zitiert die direkte wörtliche Rede des Grafen gegenüber seiner Mutter während der Fiebertraum-Halluzinationen. Danach fasst Brigitte die nachträgliche Traumerzählung des Grafen in indirekter Rede zusammen.

Mit dieser doppelten Materialbasis wird einmal die Seite der äußerlichen Beobachtung wiedergegeben, und einmal erfährt der Rezipient, wie sich der Träumer selbst zu seinen Erlebnissen im Traum äußert. Auffällig an dieser Konstellation ist die mehrfache Schwellenabgrenzung, über die der Inhalt des Traums narrativ vermittelt wird: Über einen zeitlichen

865. Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. 19. Jahrhundert und Jahrhundertwende*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999 (= *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 3). S. 99.

Abstand von vielen Monaten; über die narrative Vermittlung einer außenstehenden Traumbeobachterin, die außerdem den Traumbericht des Träumers aus der Erinnerung in indirekter Rede wiedergibt.

Die zweite Hälfte des Doppeltraumes, die Perspektive Käthchens, liefert die Holunderbuschszene im 4. Aufzug (IV, 2). Bei dieser Form der Traumdarstellung wird erneut der Aspekt der Brechung relevant: Graf vom Strahl findet Käthchen unter dem Holunderbusch schlafend vor und nutzt dies für die Versuchsanordnung einer Befragung im Traum, in der er die Rolle des Magnetiseurs einnimmt, der Käthchen in magnetischen Schlaf versetzt. Er ist dabei weit mehr als nur ein Beobachter: Er gestaltet Käthchens Traum durch seine eigene Rede, schleust sich als Figur in Käthchens Traum ein. Dadurch entsteht eine Befragungssituation im Dialog zwischen dem Wachbewusstsein des Grafen und dem magnetischen, zur *clairvoyance* fähigen Traumbewusstsein Käthchens nach dem Verständnis der romantischen Traumtheoretiker.

Auch hier sei wiederum explizit auf die mehrfache Schwellenabgrenzung hingewiesen: Mit somnambuler Gewissheit erzählt Käthchen nach und nach von der mehr als ein Jahr zurückliegenden Prophezeiung der Magd nach dem silvesterlichen Bleigießen und der sich darauf beziehenden Traumerscheinung des Grafen in Begleitung des Cherubs. Es handelt sich also um einen im Dialog präsentierten Traumbericht, der in dem Moment abbricht, in dem der Graf sie loslässt. Es sei noch einmal betont: Die Information über den handlungsmovierenden Traum erlangt der Rezipient über einen nachträglichen Traumbericht von der im magnetischen Schlaf sprechenden Figur.

Daraufhin erkennt der Graf in Käthchens Traum ein logisches Komplementär zu seinem eigenen Traum und damit in ihr die ihm als Braut bestimmte Kaisertochter; der Traum nimmt reale Gestalt an. Beglaubigt wird der Wahrheitsgehalt der „okkult-metaphysische[n] Dimension“⁸⁶⁶ des historischen Ritterschauspiels durch den szenisch-leibhaftigen Auftritt des Cherubs im dritten Akt (III, 14), der durch die Rahmung von zwei kurzen Pausen vom übrigen Geschehen entrückt und in seinem Sonderstatus gekennzeichnet wird.

866. Christiane Leiteritz: „Die bewusstseins- und wirklichkeitsmodellierende Funktion des Traums in Kleists Dramen ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ und ‚Prinz Friedrich von Homburg‘“. In: Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004. Hrsg. von Peter Csobádi. Salzburg: Mueller-Speiser 2006. S. 189–200. Hier S. 195.

Die von Kleist entwickelte spezielle Form der Traumvermittlung durch den beeinflussenden Dialog mit einer im Traumzustand handelnden und sprechenden Figur findet sich auch in der Exposition von *Prinz Friedrich von Homburg oder Die Schlacht bei Fehrbellin* (1809–1810). Statt einer magnetischen Befragungssituation findet hier eine Versuchsanordnung mit einem somnambul im Wachschlaf Agierenden statt.

Das Requisit des Lorbeerkranzes legt die Vermutung nahe, Kleist beziehe sich damit auf die Traumszene in Goethes *Egmont*.⁸⁶⁷ Im Unterschied zur Egmont-Szene ist das Requisit hier jedoch fiktionsintern real, wodurch das ontologische Verwirrungsmoment konstitutiv wird. Der Prinz sitzt, wie es in der Regieanweisung heißt, „mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend, halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz“.⁸⁶⁸ Die Figuren um den Kurfürsten beobachten zunächst die Handlungen des Prinzen, wobei sich durch die räumliche Position auf der Rampe und die Fackelbeleuchtung durchaus eine Spiel-im-Spiel-Situation andeutet, wie Birkenhauer bemerkt.⁸⁶⁹ Dadurch fusioniert die Fiktionalität der Spielsphäre mit dem Imaginären des Traumes – die Irrealität der Szene ist potenziert. Wenn der Kurfürst beschließt, den Zustand des Prinzen als Versuchsanordnung zu nutzen und seine Handlungen zu manipulieren, agiert er in dieser Meta-Konstruktion wie ein Regisseur.⁸⁷⁰ Indem die Bühnenfiguren ins Blickfeld des Prinzen rücken, werden sie Teil seiner somnambulen Traumwelt.⁸⁷¹

Durch das Agieren und Reagieren des Wachträumers bei geöffneten Augen entsteht eine Traumszenenerie unter geänderten Vorzeichen: Unter Zuhilfenahme von Bühnenrequisiten, die Symbolwert besitzen – der Lorbeerkranz als Symbol für Ruhm, der Handschuh als Symbol für die Gunst und Zuneigung Natalies – nimmt ein Abbild des Trauminhalts zeitlich simultan Gestalt auf der Bühne an und gibt Aufschluss über die inneren Bestrebungen der Figur. Im Unterschied zu einer Traumeinlage jedoch bleibt die Präsentationsebene die gemeinsam

867. Einen Vergleich in der Anlage und Charakteristik der Titelfiguren unternimmt Donald H. Crosby in seinem Aufsatz: Donald H. Crosby: „Kleist’s Prinz von Homburg – An intensified Egmont?“. In: *German Life and Letters* VI. 23/4 (1977). S. 315–322.

868. Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*. Hrsg. Roland Reuß u. Peter Staengle. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld 2006 (= *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. I/8*). S. 9. Im Folgenden zitiert als HKBA I.8.

869. Birkenhauer: „Repräsentationen von Träumen“ (2008). S. 198.

870. Ebd.

871. Leiteritz: „Funktion des Traums in Kleists Dramen“ (2006). S. 196.

geteilte fiktionsinterne Welt; die Handlungen des Träumers werden lediglich von außen betrachtet. Durch den Zustand des somnambulen Wachtraums ist die physische Präsenz des Traumes daher nur eine scheinbare, sie ist ein transformiertes Abbild, eine blasse Übersetzung des Traumes. Wie der Prinz sein somnambules Träumen erlebt und wahrgenommen hat und was bereits scheinbar dem Vergessen anheim gefallen ist, wird nachträglich in der dialogischen Auswertung mit Hohenzollern vermittelt.

Wenn der Träumer erwacht und sich mit dem versehentlich zurückbleibenden Requisit des Handschuhs ein Element des Traumes über die Schwelle des Erwachens erhält, führt dies für die Figur zu einer Aufweichung der Schwellenabgrenzung zwischen Traum- und Wachwelt. Ein real greifbares Überbleibsel aus der Traumsphäre befördert den Eindruck der Wahrscheinlichkeit des Traumes, negiert dessen Irrealität und lässt für die Figur im weiteren Handlungsverlauf die Verbindung zur Realität brüchig werden. Der beobachtende Rezipient kennt hingegen als Ursache für den Verwirrungszustand das Spiel mit dem Schlafwandler – hier liegt erneut ein Fall eines Informationsvorsprungs auf Rezipientenseite vor; er wird am Ende zum Zeugen dafür, dass sich die Träume des Prinzen schließlich genau erfüllen.

Die ontologische Verwirrung des Prinzen rührt, wie zusammenfassend festgestellt werden kann, von einem unaufgelöst bleibenden Zwei-Welten-Erlebnis. Die Schwellenauflösung zwischen Traum- und Wachwelt erweitert sich am Schluss, wenn für den Prinzen die Erfüllung seines Traumes inszeniert wird und er am Realitätsstatus des Erlebten zweifelt: „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ (HKBA I.8, 146).

In diesen beiden Dramen Kleists findet sich eine variantenreiche Vielfalt dafür, Träume in das Geschehen zu integrieren. Von allen Seiten werden der Traum und die mit ihm verwandten Phänomene, die einen Zugang zum romantischen Unbewussten ermöglichen, beleuchtet und mögliche Zugänge ausgelotet. Lediglich eine direkte szenische Präsentation von Träumen wird dabei ausgespart.

Letztlich wird in diesem großen Variantenreichtum immer wieder eines deutlich: Dass ein direkter Zugang zum Traum und eine Abbildung nicht möglich sind; notwendig ist stets eine Brücke über die – oft mehrstufige – narrative Vermittlung. Für *Käthchen von Heilbronn* wird es geradezu konstitutiv, dass der zeitlich lange zurückliegende, handlungsmovierende Doppeltraum den Rezipienten nur über die mehrfache Brechung in der narrativen Vermittlung

erreicht. Der Traum selbst bleibt unangetastet, er bleibt Mysterium – doch von ihm gehen untergründig die handlungsbestimmenden Impulse aus, die schließlich die Konstituenten der Wachwelt grundlegend verändern. Kleists dramaturgische Techniken der Traumdarstellung und -vermittlung inszenieren die Wirkung der Träume und ihr wirklichkeitsveränderndes Potential sowie die Aufweichung der Grundfeste einer vermeintlich standfesten Realität. Wie Leiteritz herausarbeitet, „skizziert [Kleist] damit auch die seiner Zeit entsprechende veränderte Auffassung von der Autonomie des Subjekts, die sich angesichts eines unauslotbaren und wirkungsmächtigen Unbewussten als Chimäre erweist“.⁸⁷²

Mit dieser inszenierten Unkenntlichmachung dessen, was fiktionsintern real, arrangiert oder geträumt ist, sowie der Undeutlichkeit von Ursache und Wirkung zwischen Wach- und Traumbewusstsein stieß Kleist an die Grenzen der Bühnenrealisierung seiner Zeit, denn „Kleists Dramaturgie erschütterte eine Theaterpraxis, die die szenische Fiktion ausschließlich der Illusion tatsächlicher Handlungen unterstellt“.⁸⁷³

Franz Grillparzer: Der Traum ein Leben

Berühmtes Vorbild, gewissermaßen der Urtypus aller Traumdramen, ist Franz Grillparzers *Der Traum ein Leben* (1831/ UA 1834). War der Traum zwar ein althergebrachtes Motiv, so stellte es ein Novum dar, einen Traum in umfassender Länge über mehrere Akte auf die Bühne zu bringen.⁸⁷⁴ Quantitativ überwiegt die Traumhandlung bei Weitem die Rahmenteile: Der gesamte zweite und dritte Aufzug sowie der Großteil des vierten Aufzugs stellen den Traum Rustans dar. Bei dieser Grundkonzeption einer ausgedehnten Traumeinlage besteht die Geschichte des Dramentextes fast ausschließlich aus der Traumhandlung.

Mit der Läuterungsgeschichte vom abenteuerlustigen Rustan, der im Traum die Konsequenzen seines Strebens nach Ruhm und Macht aufs Bitterste erfährt und sich aufgrund dessen nach dem Erwachen zu einem ruhigen und friedlichen Leben beim Landmann Massud

872. Leiteritz: „Funktion des Traums in Kleists Dramen“ (2006). S. 199.

873. Birkenhauer: „Repräsentationen von Träumen“ (2008). S. 200.

874. Grillparzers Tagebücher belegen, dass sich der Autor seiner dramatischen Innovation durchaus bewusst war. Wie er im Vergleich zu einem anderen Stück beschreibt, beruhe das Stück „auf einen Traum [...], der von dem Zuseher sich objektiviert und die Sinnesänderung des Helden bewirkt.“ Bis dahin sei „eine ähnliche Idee nie dramatisch behandelt worden“. Eintrag vom 4.10.1834. In: Franz Grillparzer: Tagebücher. Hrsg. von Wolfgang Zähle. Warendorf: Hoof 2005. S. 311.

und seiner Tochter Mirza bekehrt, knüpft Grillparzer aus verschiedenen Quellen schöpfend an verschiedene Traditionslinien an.⁸⁷⁵

Grillparzer war in frühen Jahren bereits mit Calderons *Das Leben ein Traum* in Kontakt gekommen: Seit 1816 war das Versdrama auf dem Spielplan des Wiener Burgtheaters;⁸⁷⁶ in seiner Zeit als Volontär der Hofbibliothek begann Grillparzer aus eigenem Antrieb und unter großen Mühen, Calderons Stück ins Deutsche zu übersetzen.⁸⁷⁷ In Grillparzers *Der Traum ein Leben* drückt sich die Referenz zu Calderon in der chiasmatischen Titelabwandlung aus. Durch die Vertauschung der Substantive wird sogleich der essentielle Unterschied in der Einbindung des Traumes deutlich: Während bei Calderon das fiktionsintern real Geschehene für die Hauptfigur Sigismund nachträglich als Traum ausgegeben wird, ist es bei Grillparzer ein tatsächlicher Traum, den die Figur für reales Leben hält. Die Gemeinsamkeit zwischen beiden Stücken liegt in inhaltlicher Hinsicht in der funktionalen Einbindung des Traumes „als Läuterungsinstrument“.⁸⁷⁸

In dieser Hinsicht fügt sich das Stück in die Reihe der für die Wiener Vorstadttheater typischen Besserungsstücke ein. Hinzu kommen bei Grillparzer Elemente, die auch aus den volkstümlichen Zauberstücken oder Zauberpossen bekannt sind.⁸⁷⁹ Charakteristisch für dieses Genre ist die „Lust am Phantastischen, Unheimlichen, am Spiel mit der Illusion und der Faszination durch das Raffinement bühnentechnischer Verwandlungseffekte“.⁸⁸⁰ In Grillparzers „dramatischem Märchen“ wird die Traumdarstellung mit großem Einfallsreichtum gestaltet, insbesondere die Übergänge zwischen Wach- und Traumwelt.

Der erste Aufzug bereitet auf die Einschlaf-Situation vor. Bereits im Anfangsmonolog Mirzas

875. Als stoffliche Quelle gilt Voltaires *Le Blanc et le Noir* (1764) als gesichert; auch hier stellt sich am Ende heraus, dass alles geträumt ist. Daneben ist Grillparzers Märchendrama laut Frenzel wahrscheinlich u.a. durch die *The Tales of the Genii* (1764) von Charles Morell (d.i. James K. Ridley) sowie durch weitere Quellen beeinflusst. Frenzel: „Weissagung, Vision, voraussagender Traum“ (1999). S. 818, 819.

876. Armin Gebhardt: Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk. Marburg: Tectum-Verlag 2002. S. 108.

877. Peter Dusek: „Grillparzers ‚Der Traum ein Leben‘ zwischen Calderón und Freud“. In: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘. Hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber u.a. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1992. S. 290–293.

878. Ebd., S. 293.

879. Politzer verweist auf Parallelen zu Mozarts *Zauberflöte*. Vgl. Heinz Politzer: Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier. Wien, Darmstadt: Zsolnay 1990. S. 230, S. 235.

880. Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. 19. Jahrhundert und Jahrhundertwende. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999 (= Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 3). S. 203.

wird nicht nur der Grundkonflikt des Stückes benannt, Rustans unstete Lebensweise, sondern sogleich mit der Abendstimmung die Ruhe des Nachtschlafes heraufbeschworen.⁸⁸¹ Kurz darauf charakterisiert Massud in seiner ersten längeren Figurenrede Rustan auch durch dessen Träume: „Ja, des Nachts, entschlummert kaum, / Spricht von Kämpfen selbst sein Traum.“ (GrW, 100). Nachdem Rustan verkündet, dass er am nächsten Morgen die ländlich-familiäre Idylle verlassen wird, um sich ins Abenteuer zu stürzen und den Fürsten von Samarkand in seinem Kampf gegen die Feinde zu unterstützen, wird die Einschlafsituation in mehreren Stufen ausgestaltet. In Hinblick auf den geplanten Aufbruch ins Ungewisse formuliert Rustan: „Und was lang als Wunsch geschlummert, / Tritt nun wachend vor mich hin. / Seid begrüßt, ihr holden Bilder, / Seid mit Jubel mir begrüßt!“ (GrW, 116). Dies fungiert als erste Andeutung auf die bevorstehende Vergegenwärtigung der Traumerlebnisse Rustans.

Wesentliche Anweisungen für die Umsetzung der Einschlafsituation auf der Bühne sind dem Nebentext zu entnehmen. Beim Schauplatzwechsel zur Hütte sieht die Bühnenanweisung explizit ein Bett im Hintergrund vor (GrW, 110). Nachdem am Ende des Aufzugs alle anderen Figuren abgetreten sind, äußert Rustan in seinem Monolog zunächst seine Müdigkeit und Mattigkeit, und der Nebentext liest sich als ergänzender Kommentar dazu. Es wird darauf hingewiesen, wie Rustan zunächst auf das Ruhelager blickt (1), sich dann mit dem Beginn der Harfenmusik darauf niedersetzt (2) und sich anschließend „[i]n halbliegender Stellung, mit dem Oberleibe aufgerichtet“, positioniert (3) (GrW, 116). Nachdem er der Harfenweise des Derwischs gelauscht hat, reagiert Rustan auf die sich regenden Traumeindrücke: „Andre Bilder/ Werden hier im Innern wach“ (GrW, 117). Schließlich legt er sich hin (4), und seine nun folgenden Exklamationen scheinen bereits dem Traume zu entstammen: „König! Zanga! Waffen! Waffen!“ (5) (ebd.). Direkt daran schließt zum Aktende die Traumverwandlung an:

Mehrstimmige leise Musik greift in die Harfentöne ein. Zu des Bettes Häupten und Füßen tauchen zwei Knaben auf. Der Eine, buntgekleidet, mit verlöschter Fackel, der Zweite in braunem Gewande mit brennender. Über Rustans Bette hin nähern sie einander die Fackeln. Die des Buntgekleideten entzündet sich, der Dunkle verlöscht die seine gegen die Erde. Da öffnet sich die Wand des Hintergrundes. Wolken verhüllen die Aussicht. Sie heben sich. Die Gegend, in der der zweite Akt spielt, wird sichtbar, von Schleiern bedeckt. Auch diese schwinden. Ein erster, ein zweiter. Die Gegend liegt offen da. Neben dem im Vorgrunde stehenden Palmbaum hebt sich in weiten Ringen eine große

881. Franz Grillparzer: Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen. In: Dramen 1828–1851. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1987 (= Werke in sechs Bänden. Bd. 3). S. 95–194. Hier S. 97–99. Im Folgenden zitiert als GrW.

goldglänzende Schlange, bis zu seinen untersten Blättern hinanstrebend nach und nach empor. Rustan macht eine Bewegung im Schlafe.

Der Vorhang fällt (GrW, 117).

Die aus dem Nebentext ableitbaren Instruktionen für die szenische Umsetzung betreffen verschiedene Kanäle des Zeichensystems Theater: Akustisch grundiert ist die gesamte Traumverwandlung von der sich mit handlungsbezogener, diegetischer Bühnenmusik vermischenden handlungsexternen und daher extradiegetischen Musik. Visuell schauspielerbezogen ist der Wechsel von Wach- und Traumwelt, versinnbildlichend umgesetzt durch zwei allegorische Figuren und deren Löschen bzw. Entzünden der Fackeln. Ihre Kostüme vermitteln dabei implizit eine Wertung: Während die Tagwelt mit dem braunen Kostüm als trist einfarbig präsentiert ist, kontrastiert dazu das bunte Kostüm der Traumfigur. Diese beiden Figuren sind weder der bisherigen Präsentationsebene der fiktionsinternen Realität zuzuordnen noch der sich vorbereitenden Traumwelt der Figur – sie sind nicht Teil der Darstellungswelt des Dramas, sondern als extradiegetische Implementierungen, d.h. als Elemente der dramatischen Vermittlungsebene aufzufassen; mit der Funktion, den abstrakten Wechsel der Fiktionsebenen bildhaft begreifbar zu machen.

Visuell raumbezogen sind die Veränderungen des Bühnenbilds: Mit der sich öffnenden hinteren Kulissenwand wird eine allmähliche Erweiterung des Raumes vollzogen, die nach dem Einschlafen Rustans den erweiterten Imaginationsraum seines Traumbewusstseins darstellt. Die räumliche Verwandlung von der fiktionsinternen Realität der Schlafstube zur fiktionspotenzierten Traumwelt soll dabei mit einer Schicht- und Schleiertechnik visuell erfahrbar gemacht werden. Dass die Sicht auf die Traumwelt nicht sofort freigegeben wird, sondern durch eine Wolkenwand und mehrere Schleier verhangen ist, die sich nacheinander heben, zeigt das Bemühen, die Unwirklichkeit der Traumsphäre anzudeuten; eine Technik der Verunklarung, die später mit entsprechenden erweiterten medialen Möglichkeiten typisch für den Film werden wird. Der sanfte Übergang in den Traum wird so angedeutet.

In der sich schließlich voll entfalteten Traumlandschaft verweist der Nebentext kurz vor dem Aktende explizit auf zwei auf das Programm des Traumes hindeutende Elemente der Bühnendekoration: Auf die Schlange als biblisches Symbol des Sündenfalls, sich um den Stamm einer Palme windend, die wiederum als Symbol des Sieges und Triumphes gilt.

Die folgenden Akte präsentieren bis kurz vor dem Ende des vierten Aktes den Traum physisch-konkret als offene Handlung. Der Modus der Darstellung ist ebenso wie im rahmenden Geschehen bestimmt durch Figurenrede, sodass zunächst kein offensichtlicher Wechsel der fiktion-internen Realitätsebenen vorliegt. Orientiert am Vorbild Calderon ist die Figurenrede weiterhin nach quantitativen Regeln im Versmaß des vierhebigen Trochäus gestaltet, wobei die Verse häufig im Paar- oder Kreuzreim miteinander verbunden sind. Der Rezipient verfolgt die Handlungen des Träumers Rustan aus der Beobachterposition. Somit kann die dramatische Gestaltung weitgehend als *camera eye technique* bestimmt werden.

Innerhalb der Traumhandlung kommen jedoch immer wieder Ortswechsel und Zeitsprünge bzw. Zeitaussparungen vor, wodurch sich die Annahme einer organisierenden Vermittlungsinstanz verfestigt. Zu Beginn des dritten Aktes übermittelt Zangas Monolog in ökonomisch geraffter Form das zwischenzeitlich Geschehene (GrW, 137, 138). Unter anderem in dieser Szene ist Rustan selbst gar nicht anwesend.⁸⁸² Im strengen Sinne ist hier von einem Bruch der perspektivischen Logik einer figuralen Traumsequenz zu sprechen. Es gibt hingegen lediglich eine längere Passage, die in der Terminologie der Dramennarratologie als interne Fokalisierung Rustans bezeichnet werden kann: Dies betrifft den ausführlicheren Monolog im dritten Aufzug, in dem die Figur mit ihren Entscheidungen hadert (GrW, 147, 148). Davon abgesehen handelt Rustan im Traum als eine Figur neben anderen, d.h. im Darstellungsmodus ist er Wahrnehmungsobjekt.

Bezogen auf die Aufführungssituation ist es erklärlich, dass in der dauerhaften physisch-leibhaftigen Vergegenwärtigung, die phänomenologisch dem imaginär-irrealen Wesen des Traumes geradezu entgegengesetzt ist, die potenzierte Fiktionsebene des Dargestellten für das Publikum in Vergessenheit gerät – so sorgfältig der Übergang in die Traumdarstellung zuvor auch vorbereitet worden ist.⁸⁸³ In der Gestaltung kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, der einer konstant auf den Traum eingestimmten Rezeptionshaltung zuwiderläuft: Die geträumten Figuren sprechen im Traum immer wieder ihrerseits von traumhaften Zuständen, sodass die Merkmalskomplexion von Fiktionalität und Imaginiertheit zusätzlich erweitert wird um fiktionale Imaginiertheit dritter Potenz. Thematisch knüpft sich dies zumeist an die Aus-

882. Zuvor gibt es im zweiten Akt eine kurze Passage, bei der Rustan nicht auf der Bühne ist (GrW, 130, 131).

883. Zu diesem Aspekt auch Spittler: Darstellungsperspektiven (1979). S. 44.

gangssituation des Traumes, in der sich Rustan an Stelle eines anderen als Retter des Königs ausgibt, was zur Grundlage seiner späteren Usurpation wird. Zunächst ist es der König, der in Bezug auf diese anfängliche Rettungsszene seine Wahrnehmung wiederholt mit dem Traum in Verbindung bringt.⁸⁸⁴ Durchaus doppeldeutig sind Rustans Worte „[m]eines Traums Gebäude sinkt“ (GrW, 132), nachdem der Mann vom Felsen als eigentlicher Held auftritt, sowie seine Äußerung „[e]s ist nichts Wirklichs, sag ich./ Truggestalten, Nachtgebilde“ (GrW, 177), als ihn der alte Kaleb als Hochstapler überführt: Während dem im Traum Handelnden das Bewusstsein dafür fehlt, dass das gesamte Geschehen geträumt ist, erinnern diese Textstellen den Rezipienten wie hinter vorgehaltener Hand an den tatsächlichen Status des Dargestellten. Hinsichtlich der Rezeptionshaltung ist es jedoch plausibel, dass die mehrfache Schichtung der Imaginationsebenen nicht konstant bewusst bedacht werden kann und stattdessen die Ebenen angeglichen werden, sodass die ursprüngliche Traumebene zunehmend als fiktionsintern real empfunden wird.

In Hinblick auf die Konstruktion der Wirklichkeitsebenen gibt es mehrere Auffälligkeiten: Als der König aus einer Schrift des ermordeten Mannes vom Felsen, Sohn des alten Kaleb, zu lesen beginnt, findet eine Verwandlung statt, so dass sich Traumsphäre und fiktionsinterne Realität auf offener Bühne vermischen: In dem Moment, als der vorgelesene Text Mirza und Rustan thematisiert, werden laut Bühnenanweisung *die hintern Vorhänge [...] durchsichtig*“ und legen *„in heller Beleuchtung*“ den Blick auf Mirza vor dem Haus ihres Vaters frei (GrW, 158). Die Traumdarstellung wird in diesen Passagen durchlässig.

In einem ähnlichen Kontext stehen die Erscheinungen des Mannes vom Felsen: Sobald der König im dritten Akt auf seine Rettung zu sprechen kommt, sieht der Nebentext eine akustische Einblendung vor, in der sich der eigentliche Königsretter – zwischenzeitlich von Rustan aus dem Weg geräumt – aus dem Off meldet: *„Man hört in der Ferne Gemurmel von Stimmen, dazwischen klagend ausgestoßene Laute*“ (GrW, 141). Während der Lektüre des Königs wird der Mann vom Felsen hinter transparenten Vorhängen mit einer Natter an seiner Brust sichtbar, wodurch ein Bezug zur Äsop-Fabel vom Bauern und der Schlange hergestellt

884. „In der Sinnenkraft Vergehen / Hab wie träumend ichs gesehen.“ (GrW, 130); Vgl. daneben Formulierungen, die auf ein nachlassendes Bewusstsein deuten: „In der Sinne wirrem Wanken, / Mehr ein Wahnbild der Gedanken“ (GrW, 141); „Es kommt näher, wächst im Raum, / Wie ein halbvergeßner Traum“ (GrW, 143).

ist, die davon handelt, wie eine zuvor gerettete Schlange sich als heimtückisch erweist – eine Anspielung auf Rustans betrügerischen Weg zum Ruhm (GrW, 159).

Durch diese „Erscheinung“ (ebd.), wie es im Nebentext heißt, kehrt sich für einen Moment um, was fiktionsintern real und was unreal ist. Dazu trägt bei, dass Rustan nach Verschwinden der Erscheinungen diese als „Zauberkünste“ bezeichnet und hinzufügt: „Und doch nur der Sinne Traum“ (ebd.), wodurch ein zusätzlicher Verunsicherungseffekt entsteht. Im vierten Akt schließlich tritt Mirza nach einem Schauplatzwechsel noch einmal in voller Präsenz auf (GrW, 180, 181). Diese kurzen Unterbrechungen⁸⁸⁵ oder „überraschenden szenischen Verwandlungseffekte“⁸⁸⁶ bzw. „kunstvollen Verschachtelungen“⁸⁸⁷ führen „Realität im Traum und Traum im Traum“⁸⁸⁸ und Übersinnliches im Traum aufs Engste zusammen. Im Moment der höchsten Bedrängnis Rustans findet die Rückverwandlung auf offener Bühne statt:

Eine Rustan ähnliche Gestalt stürzt sich in den Strom. In demselben Augenblicke bricht der Fels rechts im Vordergrunde zusammen. Rustan auf seinem Bett liegend wird sichtbar, die beiden Knaben, wie am Schlusse des ersten Aufzuges, ihm zur Seite. Ein Schleier zieht sich über die Gegend, ein zweiter, ein dritter. Die Gestalten werden undeutlich. Zanga versinkt, Wolken bedecken das Ganze.

RUSTAN *sich im Schlafe bewegend.*

Weh mir, weh! Ich bin verloren!

Der zu Füßen des Bettes stehende, dunkelgekleidete Knabe zündet seine Fackel an der brennenden des zu Häupten erhoben stehenden buntgekleideten an, der dafür die seine gegen den Boden auslöscht. Rustan erwacht. Die Knaben versinken. Die Wolken rückwärts verziehen sich. Das Innere der Hütte erscheint, wie im ersten Aufzuge (GrW, 187).

Diese theater-funktionale Bühnenanweisung sieht offenbar einen Statisten als Körperdouble bzw. eine Puppe in Lebensgröße vor, um den Übergang zwischen den beiden Fiktionssphären deutlich zu markieren. Der Abbruch eines Teils der Bühnenkulisse wird genutzt, um mit einem Überraschungseffekt Raum für die Ebene der fiktionsinternen Realität zu schaffen, die den echten Rustan-Darsteller in seinem Bett zeigt. Analog zur Traumverwandlung am Ende des ersten Aktes erscheinen die beiden Knaben, anschließend wird die Traumkulisse nacheinander mit Schleiern und Wolkenkulissen verhängt. Bis zu diesem Moment sind beide

885. Stern: „Dramaturgien des Träumens“ (2006). S. 16.

886. Armin Gebhardt: Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk. Marburg: Tectum 2002. S. 107.

887. Perlmann: Traum in der Moderne (1987). S. 74.

888. Ebd.

Sphären kurzzeitig parallel dargestellt und für den Zuschauer präsent.

In Bezug auf Rustan sind nun die Perspektiven getauscht: Es wird nicht mehr sein Traum aus der Innenperspektive dargestellt, sondern er ist von außen im Schlaf beobachtbar. Auch mit den Rufen im Schlaf wird hinsichtlich der Darstellungsweise die Symmetrie zur ersten Traumverwandlung beibehalten. Nachdem die Knaben das Licht ihrer Fackeln getauscht haben und keine Elemente des Traumes mehr sichtbar sind, bezieht sich die nachfolgende Handlung wieder auf die fiktionsinterne Realitätsebene. Anknüpfend an die Unmittelbarkeit der Traumpräsentation wird anschließend ausgiebig dargestellt, wie viel Zeit Rustan benötigt, um zu realisieren, dass es sich nur um einen Traum gehandelt hat und dementsprechend nicht Wochen und Monate vergangen sind, sondern lediglich eine einzige Nacht (GrW, 190). Mit der Thematisierung des subjektiven Zeitempfindens können hier drei Zeitebenen differenziert werden: (1) In Analogie zur Erzählzeit die Zeit, die benötigt wird, um den Damentext der Traumhandlung zu lesen bzw. die Aufführungsdauer (ca. zwei bis drei Stunden); (2) die Zeit, die auf der Ebene der fiktionalen Realität während des Schlafens vergangen ist (eine Nacht, also ca. acht Stunden); (3) die auf der Ebene der Traumhandlung erzählte Zeit (Wochen oder Monate). Mit der Erkenntnis tritt die Belehrung und Besserung ein, das Drama schließt nach einem letzten geheimnisvollen Auftritt des Derwischs mit einem glücklichen Ausgang.

In *Der Traum ein Leben* bietet die Darstellung eines Traumes den Rahmen für eine dem Zeitgeschmack angepasste Schau raffinierter Verwandlungen, in denen das Spiel mit dem Phantastischen zum Staunen anregen soll. Im Drama des Biedermeier bietet die Integration des Traum-Vorbehalts auch einen legitimen Rahmen, um auf der Theaterbühne Neues zu wagen. Wie Birkenhauer darlegt, wird der Traum dabei Mittel zum Zweck:

Die Instrumentalisierung des Traums (zu moralischen Zwecken) auf der Ebene der Handlung ermöglicht auf der Ebene der szenischen Realisierung den Bruch mit den dramaturgischen und moralischen Darstellungsnormen zugunsten von abgründiger Phantastik. Die szenische Darstellung erzeugt eine ästhetische Attraktion, die den moralischen Zweck unterläuft.⁸⁸⁹

In die Handlung sind mehrfach Erscheinungen des Übernatürlichen einbezogen. Anklänge an die bei Grillparzers Zeitgenossen so beliebten Zauberstücke entstehen durch den Auftritt der hexenhaften Alten, die Rustan einen Zaubertrank zukommen lässt, um den König zu vergiften

889. Birkenhauer: „Repräsentationen von Träumen“ (2008). S. 201.

(GrW, 149–151).⁸⁹⁰ Auch der musizierende Derwisch ist in diesen Kontext einzuordnen, dessen Harfenspiel die erste Traumverwandlung begleitet und am Ende des Stückes noch einmal wiederholt wird, wodurch in Hinblick auf den Traum ein untergründiger, übernatürlicher Einfluss ins Spiel kommt.

Diese Dimension des geheimnisvoll Phantastischen überwiegt dabei bei Weitem den Aspekt psychologischer Motivation, den Interpreten immer wieder in einer ahistorischen Übertragung der Theorien Freuds auf Grillparzers Drama herausgearbeitet haben.⁸⁹¹ So ist für Dusek

die Nähe zwischen Wiener Vorstadt-Märchenzauber und Symbolsprache der späteren Psychoanalyse zum Greifen. Zanga, der Verführer, das ist der Konflikt zwischen den Trieben und dem ‚Über-Ich‘, das ist der Konflikt zwischen Wollen und Sollen, wobei auch das Verdrängte eine Rolle spielt.⁸⁹²

Bachmeier sieht in dem Märchenspiel gar „Ich-Ideal und Größenselbst, ödipale Konstellation und obligate[n] Strafwunsch, Narzißmus und Suizid, Selbstwertgefühl und Kastrationskomplex, Ich-Verlust und Sprachverwirrung“⁸⁹³ thematisiert. Auch wenn in Grillparzers Stück die psychologische Dimension der Traumdarstellung noch nicht die Relevanz erfährt, die ihm später zugeschrieben worden ist, so stellt es doch für eine ganze Reihe nachfolgender Dramenwerke die Technik bereit, fiktionale Träume in ausführlicher Form szenisch zu realisieren. *Der Traum ein Leben* wurde allein zu Grillparzers Lebzeiten am Wiener Burgtheater, dessen Theaterdichter er seit 1818 war, 78 mal aufgeführt⁸⁹⁴ und übte eine große Wirkung auf nachfolgende Dichtergenerationen aus. So konnte das Stück zum Urtypus des Traumdramas werden und markiert damit den Beginn einer Vielzahl ähnlicher Stücke und Parodien, besonders in Wien.

890. An späterer Stelle erscheint die Alte erneut mit den Worten „Hi, hi, hi! / Lauf mein Rädchen, / Spinn dein Fädchen!“ (GrW, 160), wodurch der Eindruck erweckt wird, ihre Zauberkräfte beeinflussten den Verlauf des Geschehens.

891. Z. B. bei Heinz Politzer, der Verschiebungen und Verdichtungen als Mechanismen der Traumarbeit nach Freud bei Grillparzer realisiert sieht. In: Heinz Politzer: Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier. Wien, Darmstadt: Zsolnay 1990. S. 230–251.

892. Peter Dusek: „Grillparzers ‚Der Traum ein Leben‘ zwischen Calderón und Freud“. In: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘. Hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber u.a. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1992. S. 290–293. Hier S. 293.

893. Helmut Bachmeier: „Nachwort“. In: Franz Grillparzer. *Der Traum ein Leben*. Stuttgart: Reclam 1982. S. 94.

894. Perlmann: *Traum in der Moderne* (1987). S. 70.

3 Erscheinungsformen des Traumdramas (1890–1920)

3.1 Arthur Schnitzler: *Alkandis Lied* (1890), *Die Frau mit dem Dolche* (1902)

Schnitzlers erste szenische Traumdarstellung im frühen Einakter *Alkandis Lied* (1890)⁸⁹⁵ greift konzeptionell auf Grillparzers *Der Traum ein Leben* zurück. Auch in Schnitzlers Bühnenstück wird der Traum als Einlage auf der Bühne präsentiert und wirkt kathartisch auf die Hauptfigur: König Assad tritt im Traum einen Vernichtungszug gegen das kulturelle Erbe des von seiner Frau verehrten Musikers Alkandi an und tötet am Ende den Hofmusiker Irsil aus Eifersucht.⁸⁹⁶ Nachdem König Assad durch den Traum die Folgen einer hemmungslosen und unreglementierten Destruktivität erfahren hat, trifft er nach dem Erwachen die nötigen Vorkehrungen, um den Frieden in seinem Hause zu wahren.

Schnitzler kreiert in *Alkandis Lied* „eine ort- und zeitlose Exotik“ im „Stilgemisch eines griechisch-persisch-indischen Ambientes“.⁸⁹⁷ Da die Figurenrede außerdem durch die Versform eines fünfhebigen Jambus gestaltet ist, verbunden im Kreuz- bzw. Paarreim, entsteht ein traditionalistischer Gesamteindruck. Zwar ist die Konzeption als Stück mit Traumeinlage deutlich von Grillparzer inspiriert, jedoch entwickelt Schnitzler dazu eigene Wege der formalen Einbindung:

Wie in *Der Traum ein Leben* schläft in Schnitzlers Einakter die Hauptfigur auf der Bühne ein. Im Unterschied zum historischen Vorbild fällt dies jedoch nicht mit dem Aktende zusammen, sondern vollzieht sich im Handlungskontinuum – also ohne dass zwischendurch der Bühnenvorhang fällt. Stattdessen arbeitet Schnitzler mit einer Teilung der Bühne, um den Übergang in die Traumsphäre realisieren zu können. Die Bühnenanweisung zu Beginn des Stückes sieht „einen Saal vor, der durch einen Vorhang abgeteilt ist“, sowie den „*Diwan*“ (DW I, 8), auf dem der König einschlafen wird.

895. Der Einakter wurde im Wiener bürgerlichen Unterhaltungsblatt *An der schönen blauen Donau*, das als Beilage zu *Die Presse* erschien, im 5. Jahrgang, 1890, in zwei Teilen publiziert (H. 17, S. 398–400; H. 18, S. 424–426). Zu einer Aufführung kam es damals nicht. Zitiert wird aus der Gesamtausgabe: Arthur Schnitzler: *Alkandis Lied*. In: *Die dramatischen Werke I*. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= *Gesammelte Werke I*). Im Folgenden zitiert als DW I.

896. Zum inhaltlichen Vergleich zwischen den beiden Werken siehe Perlmann: *Traum in der Moderne* (1987). Insb. S. 71–72.

897. Fliedl: Schnitzler (2005).

Assad tritt als letzte Figur auf, kurz bevor die Königin Maja ein neu entdecktes Lied Alkandis erstmals erklingen lassen will. Assad entzieht sich dem musikalischen Beitrag und will sich stattdessen zur Ruhe legen. Um eine Vermischung der ontologischen Ebenen auf der Bühne zu vermeiden, da sonst eine perspektivische Verengung des folgenden Geschehens auf die psychische Innenwelt des Träumers nicht plausibel gemacht werden kann, soll nur Assad während der Einschlafszene auf der Bühne sichtbar sein. Dies wirkt jedoch handlungslogisch etwas bemüht. Er selbst argumentiert damit, „dass ein Sang verhallend, / Im letzten Hinklang leise mich umwallend, / Mit tieferer Rührung mein Gemüt umschlingt, / Als wenn er laut mir in die Seele dringt“ (DW I, 12). Die anderen Personen treten ab und „[d]er Mittelvorhang rauscht nieder“. Das folgende Geschehen wird durch den Nebentext vermittelt:

Er sinkt auf den Diwan nieder; hinter dem Vorhang hört man die Stimme der Königin, die ein Lied singt. Leise, süße Musik. Der König lauscht.

[Assad] Wie süß...

Pause.

Wie wohl das aus der Ferne tut...

Er streckt sich aus; die Musik klingt weiter, der König schläft ein. Nach einiger Zeit öffnet sich der Vorhang. Zoe und Irsil bleiben hinter dem Vorgang stehen, der sich rasch wieder senkt, wie die Königin herausgetreten. Sie wendet sich der Büste Alkandi's zu, streift im Vorbeigehen den König, der sich erhebt... Die Bühne wird ziemlich dunkel... das Lied klingt weiter (ebd).

Dass das folgende Geschehen dem inneren Traumerleben Assads entstammt, ist im Nebentext an dieser Stelle nicht gekennzeichnet und nur rückwirkend der Schlussgestaltung zu entnehmen. Dadurch wird deutlich, dass der Nebentext nicht primär eine anweisende Funktion hinsichtlich der Bühnenrealisierung besitzt, sondern auch als Lesedrama eine eigene textuelle Strategie der Spannungserzeugung verfolgt. Andeutungsweise weist die Interpunktion auf die Strategie der Verunklarung hin: So sind die Auslassungspunkte als stilistisches Mittel zu begreifen, die dezent auf den indifferenten Status des Dargestellten hindeuten. Hinzu kommt außerdem als raumbezogenes visuelles Zeichen die Veränderung der Beleuchtungssituation. Ähnlich wie bei Grillparzer wird beim Übergang in die Traumhandlung Musik funktional eingebunden. In Bezug auf die Rolle der Musik hebt Scherer hervor, dass sie wie in einigen frühen Kurzprosa-Werken Schnitzlers eine Atmosphäre hervorruft, in der „die Grenzen zwischen Wachbewusstsein und Träumen [zerfließen], sodass unbewusste Wünsche und Ängste

hervortreten können“.⁸⁹⁸ Diese Mittel sind jedoch nicht deutlich genug, um damit einen Wechsel in die Traumsphäre eindeutig anzuzeigen. Vielmehr ist der Übergang in die Traumhandlung weitestgehend verdeckt, da keine visuell sichtbare Traumverwandlung und daher auch keine Änderung des Bühnenbilds stattfindet. Es wird somit suggeriert, alles Weitere finde in der fiktionsinternen Realität statt.

Die im Folgenden wieder einsetzende Figurenrede steht weiterhin im Versmaß des fünfhebigen Jambus, allerdings ist das Satzbild nun durch zahlreiche Auslassungspunkte, Gedankenstriche, Frage- und Ausrufezeichen, sowie durch Antilaben gestaltet. Die gesteigerte Rededynamik entspricht der emotional höchst angespannten Konfliktsituation zwischen Assad und Maja, die nun darin kulminiert, dass sich Assad auf einen Zerstörungsfeldzug gegen alle Kulturgüter begibt, die mit Alkandi in Verbindung stehen.

Inmitten der Traumhandlung wird mithilfe einer Bühnenverwandlung ein Ortswechsel dargestellt (DW I, 18): Nach dem Senken des Vorhangs stellt das Bühnenbild eine Landstraßenszenerie mit dem Hintergrund zerstörter Kulturstätten dar. Assad tritt mit einem Monolog auf, unterlegt von der bereits bekannten Melodie, die leise vom Schauspielorchester gespielt wird. Die Worte, die „eintönig, wie traumverloren“ (ebd.) gesprochen werden sollen, fungieren nicht nur als Insel der internen Fokalisierung innerhalb des Traumes, sondern bieten auch eine Handlungszusammenfassung: Dass ein Zeitsprung von mehreren Monaten vorliegt, wird durch die Formulierung „...Seit ich vor Monden meine Burg verlassen“ (ebd.) deutlich.

Kurz darauf folgt die Rückverwandlung zur Anfangsszene. Assad kehrt in sein Schloss zurück, entdeckt die Untreue seiner Frau und stürzt ihren Liebhaber, den Musiker Irsil, aus dem Fenster.

Plötzlich Stille, Dunkelheit. Der König stürzt nach vorn, während die Königin fassungslos stehen bleibt, und sinkt auf den Diwan. Der Vorhang zum Musikgemach ist gefallen; im Orchester klingt jene Melodie.

*Der König liegt schwer atmend, unruhig schlafend, auf dem Diwan.
Pause. Königin, Zoe, Irsil treten heraus. (DW I, 22)*

Dass sich nun eine Schaltstelle zwischen fiktionsinternem Traum- und Wachsphäre einfügt,

898.Stefan Scherer: „Alkandi's Lied. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge (1890)“. In: Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas u. Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014. S. 125–127. Hier S. 126.

ist durch einen Moment der Lautlosigkeit und des Aussetzens der Beleuchtung als Signale der Unterbrechung angedeutet. Um den dramaturgischen Überraschungsmoment, nämlich die Deklaration des Geschehenen als Traum, folgen zu lassen, wird die Bühnensituation der Einschlafszene wieder aufgerufen: Auch wenn dies handlungslogisch etwas kurios wirkt, weist der Nebentext an, dass sich der König zum Diwan begibt, es wird die zweite Teilbühne verhangen und die Orchestermelodie setzt erneut ein. Die Szenerie zeigt König Assad nun im Schlafzustand, und spätestens wenn die anderen Figuren nun hervortreten und Maja ihren Mann fragt, wie ihm der Gesang gefallen habe, wird dem Erwachenden – und gleichzeitig mit ihm dem Rezipienten – nachträglich klar, dass sich der Zerstörungsfeldzug lediglich in Assads Träumen zugetragen haben muss. Anschließend wird die Diskrepanz zwischen der tatsächlich vergangenen Zeit von wenigen Minuten und der Träumer subjektiv erlebten Zeit von mehreren Monaten thematisiert (DW I, 23).

Kurz nach der Jahrhundertwende versucht sich Schnitzler ein weiteres Mal an einer dramatischen Traumeinlage. *Die Frau mit dem Dolche* ist Teil des Einakterzyklus *‘Lebendige Stunden’* (1902),⁸⁹⁹ in dem die einzelnen Stücke „nur thematisch über das Verhältnis von Kunst und Leben sowie über die Grenzsituation des Todes miteinander verbunden“⁹⁰⁰ sind. 1901 wurde der Zyklus fertiggestellt, Anfang 1902 in Berlin uraufgeführt und im gleichen Jahr im S. Fischer Verlag publiziert.

In diesem Stück wird kein Schlaftraum leibhaftig vergegenwärtigt, sondern eine Tagtraum-Vision in Form eines Déjà-vu-Erlebnisses inszeniert. Ausgehend von der Betrachtung eines italienischen Renaissance-Gemäldes⁹⁰¹ in einer Galerie wechselt die Traumeinlage in das Milieu des Entstehungskontextes des Werkes. Verbindungsglied ist das weibliche Portrait, das der Hauptfigur Pauline zum Verwechseln ähnlich sieht – ein typisches *fin de siècle*-Motiv,

899.Arthur Schnitzler: *Lebendige Stunden. Die Frau mit dem Dolche*. In: *Die dramatischen Werke I*. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= *Gesammelte Werke 1*). Im Folgenden zitiert als DW I.

900.Anke Detken: „*Lebendige Stunden. Vier Einakter*“. In: *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas u. Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014. S. 116–119. Hier S. 116.

901.Speziell das Motiv der träumerischen Versenkung in ein Bild, in dem ein Dolch dargestellt ist, dürfte Schnitzler aus Hofmannsthals Prolog zu *Tod des Tizian* aufgegriffen haben; Rolf-Peter Janz u. Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler 1977. S. 88, 89.

wie Fliedl anmerkt.⁹⁰² Die Traumvision, die zwei Drittel des Stückes einnimmt und somit auch quantitativ im Vordergrund steht, vergegenwärtigt die Entstehungsgeschichte des Gemäldes: Nachdem der Ehemann Paulines/ Paolas bei der Heimkehr dem Liebhaber Leonhard/ Leonardo begegnet und dieser wiederum schwört, den Künstler zu töten, erdolcht Paola ihren Liebhaber aus eigener Hand – aus Liebe zu ihrem Mann und da sie die Aufopferung für seine Kunst für ihre Bestimmung hält: Mit der Dolch-Pose liefert sie schließlich ihrem Mann das passende Motiv zur Vollendung seines künstlerischen Werkes.

Vor dem Wechsel zur Traumvision wird mit verschiedenen Mitteln das Déjà-vu-Erlebnis vorbereitet, zum Beispiel indem Pauline vor der Verwandlung meint, die auf den Gemälden abgebildeten Personen zu kennen und dabei auf ihre italienischen Wurzeln verweist (DW I, 341). Sie benennt gegenüber Leonhard außerdem die Möglichkeit, sich in einem früheren Leben gekannt zu haben (DW I, 342). Vor allem die auf die weibliche Protagonistin bezogenen Regieanweisungen bereiten mit den Formulierungen „*nachdenklich werdend*“ und „*wieder in der Gegenwart*“ (ebd.) bzw. „*[v]erloren*“ und dann wieder „*[a]llmählich erwachend*“ (DW I, 344) ihr mentales Abschweifen vor. Kurz vor der Verwandlung äußert Pauline bereits ihre Identifikation mit der dargestellten Frauenfigur. Damit ist der Zusammenhang der Traumeinlage mit dem rahmenden Geschehen eindeutig hergestellt. Indem sie Leonhard auffordert, sich mit ihr auf den Diwan zu setzen und das Bild zu betrachten, fungiert das Bild als Medium und Projektionsfläche des Perspektivwechsels. Der Übergang in die Traumvision wird durch einen kurzen Nebentext vermittelt, bei dem lediglich ein visuelles Signal der Verdunkelung und ein akustisches Signal in Form der Kirchenglocken aufgerufen werden. Währenddessen sollen die nötigen Bühnenumbauten realisiert werden:

Plötzliche Verdunkelung auf der Bühne. Sehr rasche Verwandlung. Bis es wieder licht wird, tönen die Glocken weiter, dann hören sie plötzlich auf.

Nach vollzogenem Kulissenwechsel folgt die Bühnen- und Regieanweisung für die Déjà-vu-Szenerie. Die danach einsetzende Figurenrede der Traumeinlage unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht vom rahmenden Geschehen: Erstens werden die italienischen Namensvarianten der zuvor aufgetretenen Figuren im Text verwendet. Ein Gestaltungsmittel, das dem

902.Fliedl: Schnitzler (2005). S. 94.

Leser des Dramentextes sofort auffällt, dem Zuschauer sich erst im weiteren Verlauf der Figurenrede erschließt. Gleichzeitig ist dies natürlich auch ein Mittel, um den Zusammenhang zum Rahmen sicherzustellen. Zweitens ist die Figurenrede der Traumeinlage nicht mehr in Alltagsprosa, sondern im Blankvers gestaltet, um damit das historisierende Ambiente stilistisch zu unterstreichen.

Nachdem Paola die vom Gemälde bekannte Pose eingenommen hat und damit die Handlung aufgelöst ist, findet die Rückverwandlung analog zur ersten Verwandlung statt:

Rasche Verwandlung. – Plötzlich tönen die Glocken wieder, wie am Schlusse der ersten Szene. – Der kleine Saal wie im Anfang.

Das akustische Signal fungiert nicht nur als Markierung des perspektivischen Wechsels, sondern auch als klare Zeitangabe. Auf der fiktionsinternen Realitätsebene des rahmenden Geschehens sind nur wenige Augenblicke vergangen; somit wird auch hier auf die Diskrepanz im Vergleich zur vergangenen Zeit auf der Ebene der Traumhandlung verwiesen.

Die Figurenrede, die wieder zurück zur Alltagsprosa wechselt, beinhaltet nun zahlreiche Gedankenstriche, Auslassungspunkte, Fragezeichen sowie Aposiopesen. Dadurch wird die innere Bewegung der Figuren nach Paulines Tagtraum deutlich. Das gesprochene Wort präsentiert sich hier als unzureichend, um das innere Erleben adäquat wiederzugeben. Paulines Verwirrung drücken auch die Regieanweisungen aus, laut derer sie „*noch wie im Traum*“ und kurz darauf „*wie erwachend*“ handeln und sprechen soll. Leonhard hingegen hat das Déjà-vu nicht miterlebt. In der Schlussgestaltung wird die Konsequenz, die Pauline aus dem erlebten Tagtraum für ihr Handeln zieht, völlig in die Vermittlungsebene des Nebentextes verlagert:

In ihren Zügen drückt sich allmählich die Überzeugung aus, daß ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht entrinnen kann. Sie reicht Leonhard die Hand, sieht ihm ernst und fest ins Auge und sagt, nicht mit dem Ausdruck der Liebe, sondern der Entschlossenheit Ich komme. – Dann geht sie rasch ab.

Zurück in der Gegenwart der Rahmenhandlung realisiert die Schriftstellergattin Pauline die Bedeutung des Gemäldes für ihr eigenes Schicksal. Der dadurch thematisierte Fatalismus bewirkt für Selling den Eindruck der Immobilität der Figuren sowie eine „innere Statik“ des Stückes.⁹⁰³ Vor allem jedoch entziehen sich in dieser Schlussgestaltung wesentliche Hand-

903. Gunter Selling: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam: Rodopi 1975 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 21). S. 139, 140.

lungselemente der unmittelbaren dramatischen Präsentation. Das Ausweichen ins Narrative verweist grundsätzlich auf die Schwierigkeit, Bewusstseinsvorgänge an der Schwelle zum Nichtbewussten dramatisch zu realisieren.

Zusammenfassung

Beide Einakter Schnitzlers sind durch eine an Konventionen orientierte traditionelle Gestaltungsweise charakterisiert. Weder die Déjà-vu-Einlage in *Die Frau mit dem Dolche* noch *Alkandis Lied* weisen Merkmale der Inkohärenz oder der Brüchigkeit auf, es lassen sich keine mit dem Traum assoziierbaren Gestaltungsmerkmale ausmachen. So ist Assad im Wach- wie im Traumzustand gleichermaßen der bewussten Reflexion fähig. Bis auf die Regieanweisung der Landstraßen-Szene, in der eine „wie traumverloren“ wirkende Sprechweise gefordert wird, gibt es keine Gestaltungselemente, die explizit Traumhaftes andeuten. Dennoch wird deutlich, dass Schnitzler hinsichtlich der formalen Einbettung des Traumes an einer individuellen Gestaltungsweise interessiert ist, die über eine reine Grillparzer-Adaption hinausgeht: Während Grillparzer mit hohem Aufwand eine symbolische Ikonographie implementiert, um die Schaltstelle zwischen Wachwelt und Traum möglichst deutlich zu machen, bemüht sich Schnitzler in *Alkandis Lied* zwar ebenfalls darum, die perspektivische Schaltstelle sauber anzulegen; er verzichtet jedoch auf eine Traumverwandlung – mit dem Ziel, den fiktion-intern imaginierten Traumstatus erst am Ende mit einem Überraschungseffekt offenzulegen. Anders als bei Grillparzer ist damit die Informationsvergabe im Vergleich zwischen Figur und Rezipient nicht als eine *discrepant awareness* ausgelegt, sondern vielmehr gleichwertig.

3.2 Gerhart Hauptmann: *Elga* (1896/1905) und *Hanneles Himmelfahrt* (1893)

Die Konzeption der Traumeinlage findet sich ebenfalls in Gerhart Hauptmanns Drama *Elga*, entstanden 1896, uraufgeführt durch die Vermittlung Otto Brahms am 4. März 1905 im Berliner Lessingtheater unter der Regie von Emil Lessing.⁹⁰⁴ Wie bei Schnitzlers *Alkandis Lied* ist

904. Das Drama *Elga* besteht aus sechs Szenen, frei nach der Novelle *Das Kloster bei Sandomir* von Franz Grillparzer, und ist 1905 im Fischer-Verlag in Berlin erschienen. UA 4.3.1905 Berlin (Lessingtheater; Regie: Emil Lessing; Dramaturgie: Otto Brahm; mit Rudolf Rittner [Starschenski], Irene Triesch [Elga]).

Zitiert werden sowohl *Elga* als auch *Hanneles Himmelfahrt* aus der Gesamtausgabe: Gerhart Hauptmann: Dramen. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt a.M., Berlin: Propyläen 1966 (= Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Bd. 1). Im Folgenden zitiert als HCA.

auch hier der Einfluss Grillparzers deutlich: Inhaltlich basiert das Stück auf Grillparzers Novelle *Das Kloster bei Sendomir* (1828); Vorbild für die strukturelle Umsetzung ist Grillparzers *Der Traum ein Leben*. Den quantitativ überwiegenden Teil, der in der narrativen Vorlage als Binnenerzählung realisiert ist, präsentiert Hauptmann in seiner dramatischen Bearbeitung als Traumeinlage.

Mit dieser Transformation ins dramatische Genre entfällt die etablierte Vermittlungssituation der Erzählgegenwart. Während sich in der Prosa-Vorlage die Geschichte des Mönches, der zum intradiegetischen Erzähler wird, aus einer anfänglichen Gesprächssituation mit Zwischenfragen entwickelt, entfällt bei Hauptmann diese Vermittlungsebene zugunsten einer direkten szenischen Präsentation.⁹⁰⁵ In der Sekundärliteratur wurde diese Veränderung Hauptmanns mitunter als überzeugender bewertet, da die Figurengestaltung des Mönches – zugleich schuldbeladen und redselig – als unstimmig empfunden wurde.⁹⁰⁶

Anstelle der Gesprächssituation steht bei Hauptmann die Vorbereitung der Einschlafsituation: Der Mönch begibt sich zur Totenmesse, deren Chorgesang bereits hörbar ist, und der Ritter legt sich zur Ruhe. Der sich daran anknüpfende Wechsel der präsentierten ontologischen Ebene wird dabei über den Nebentext am Ende der ersten Szene vermittelt:

Während des Gesanges wirft sich der Ritter müde aufs Bett, so wie es ist. Es wird dunkler sowie sein Bewußtsein erlischt, und hellt sich wieder auf in die Gebilde eines Traumes, darin sich ihm und den Zuschauenden alles verwandelt (HCA, 718).

Bis auf das bühnenbezogene visuelle Zeichen der temporären Verdunkelung liefert der Nebentext keine konkrete Anweisung, wie der Wechsel in den Traum für den Zuschauer deutlich gemacht werden soll. Die Traummarkierung – sowie speziell die Formulierung „sein Bewusstsein erlischt“ – steht im Zeichen narrativer Vermittlung und erreicht hier nur den Rezipienten des Dramentextes.

Der persönlich unbeteiligte Ritter träumt mit Beginn des zweiten Aktes die ihm völlig unbekannte Vorgeschichte des Mönches, dem ehemaligen Grafen Starschenski. Durch die Verän-

905. Auch einige inhaltliche Modifikationen nimmt Hauptmann bei seiner Bearbeitung vor: So verzichtet er auf große Teile der Vorgeschichte und verändert v.a. die Schlussgestaltung, bei der nicht Elga sondern Oginsky ums Leben kommt.

906. Walter A. Reichart: „Elga‘ und Gerhart Hauptmanns dramatische Kunst“. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein (1976). S. 1–17. Hier S. 5.

derung des Bühnenbilds steht der nun präsentierte große, erhellte Saal im denkbar großen Kontrast zum dunklen klösterlichen Zimmer, mit dem zuvor die erste Szene endete. Im Zuge der Vorbereitung zur Rückverwandlung spielt die letzte Szene der Traumeinlage im Raum des Wartturms. Das Bett, das zunächst mit dem Vorhang verhangen ist, wird in der Figurenrede als Ort des vollzogenen Ehebruchs thematisiert – kurz darauf wird hinter den Vorhängen der im Auftrag Starschenskis erdrosselte Oginski sichtbar. Daran schließt sich die Rückverwandlung und damit der Wechsel zur ontologischen Ebene der fiktionsinternen Realität an:

Eine tiefe Finsternis senkt sich über den Raum. Man hört leise den Chorgesang der Mönche, wie in der ersten Szene. Die Morgendämmerung dringt durch die Fenster. Man unterscheidet allmählich die Silhouette des deutschen Ritters gegen den sich langsam rötenden Morgenhimmel; sonst ist das Gemach leer. Die schwarzen Vorhänge des leeren Bettes sind geöffnet (HCA, 754).

Bei diesem Übergang mit Überblendungseffekt erweist sich der Ort als gemeinsame Schnittstelle zwischen Traumwelt und Realität. Indem erneut Chorgesang und eine vorübergehende Abdunkelung im Nebentext angewiesen werden, ist das restliche Geschehen in seiner Funktion als zweiter Rahmenteil markiert. Kurz darauf endet das Stück damit, dass der Ritter mit dem Verweis auf seinen Albtraum fluchtartig das Kloster verlässt.

In dieser schauerromantischen Konzeption ist der Ritter kein psychologisch beleuchtetes Individuum, sondern das Medium, über das sich die Vergangenheit des Mönches auf übernatürliche Weise vermittelt. Im Kern fungiert die Traumeinlage auch bei Hauptmann als Binnengeschichte. So ist es zu erklären, dass innerhalb des Traumes Starschenski wiederum von einem eigenen Traum, der aufs düstere Ende vorausweist, ausführlich berichtet (HCA, 747). In *Elga* zeigt sich sehr prägnant, dass der Traum lediglich funktionalisiert wird: als Mittel, um die düstere Vorgeschichte zu integrieren. Die Phänomenologie des Traumes wird jedoch in keiner Weise Teil der Darstellung.

Dass Hauptmann durchaus Interesse am Naturphänomen Traum hatte und dieses auch unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten in Bezug auf sein Schaffen reflektierte, darauf deuten die Äußerungen hin, die Chapiro in seinem Gesprächsband paraphrasierend wiedergibt:

Für mich sind die Stunden des Schlafes oder richtiger: des Traumes die wahrhaft schöpferischen – die übrige Zeit, die ich im Wachen mit der Gestaltung eines Werkes verbringe, ist eigentlich nur dazu da, um einen Schatten dessen festzuhalten, was ich im Traum gedacht und erfaßt habe. Der Wachzustand ist meistens nur ein Nachdenken über das im Traum Gedachte. Wenn für Sokrates das Wissen eine Wiedererinnerung war, womit er Erinnerung an vor der Geburt Erlebtes meinte, so ist mein Wissen dreifachen Ursprungs: das am Tage Erlebte, der Traum, der es gestaltet, und schließlich der Wach-

zustand, der das Gestaltete in Formen zwingt. Es genügt, daß ich die Augen schließe – noch ehe ich schlafe, beginnen sich die Horizonte meines Alltags zu erweitern. Es strömen Welten herzu, die zu schildern keine menschliche Feder imstande wäre. Der Zeitbegriff schwindet, als wäre die Zeit unbeweglich. [...] / Ich versenke mich in jedes Tierwesen, ich sehe die Pflanzen wachsen und höre die überirdische Stille ferner Welten. Das sind keine Phrasen – schon in meiner Kindheit erging es mir so, und dieses Zugehörigkeitsgefühl zum Traumreich hat mich nie verlassen.⁹⁰⁷

Zwar ist denkbar, dass Chapiro hier als paraphrasierender Protokollant dieser Hauptmann zugeschriebenen Worte den beliebten Topos des Traumes als Inspirationsquelle besonders ausschmückt – jedenfalls lässt sich in Hauptmanns Werk kaum eine ausgeprägte Traumästhetik ausmachen.

In *Hanneles Himmelfahrt* zeigt sich jedoch durchaus eine avancierte Form der dramaturgischen Traumbehandlung, die über den Prototyp Grillparzers weit hinausgeht. 1893 – also noch vor *Elga* – entstanden, wurde das Drama noch im gleichen Jahr, in dem auch *Die Weber* und *Der Biberpelz* Premiere feierten, in Berlin im Königlichen Schauspielhaus unter der Regie von Max Grube uraufgeführt. Nach verschiedenen Titelvarianten ist das Werk 1894 in der Neufassung als *Hanneles Himmelfahrt. Traumdichtung in zwei Teilen* erschienen.⁹⁰⁸

Im Zentrum des Stückes steht die aus prekären Verhältnissen stammende und unter der Gewalt ihres Stiefvaters leidende Hannele, die nach dem Versuch, sich im winterlichen Dorfteich zu ertränken, in Fieberträumen versinkt. Dabei gibt es keine einfache und einmalige Traumeinlage, sondern eine Reihe von Einschüben unterschiedlicher Länge und Ausprägung, die von kurzen Halluzinationen bis hin zu ausgedehnten Fiebertraumvisionen reichen.

Hauptmann war sich dessen bewusst, dass diese Gestaltungsweise für seine Zeit durchaus innovativ war, wie dem Brief zu entnehmen ist, den er im Zuge der geplanten Aufführung in Wien an Max Burckhard versandte. Hierin räumt er ein: „Manches daran und darin ist viel-

907. Joseph Chapiro: Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin: Fischer 1932. S. 42, 43. Zu berücksichtigen ist der Entstehungskontext dieses Hauptmann zugeschriebenen Zitates: Es handelt sich um nachträglich zusammengetragene Erinnerungen zu den mit Hauptmann geführten Gesprächen, wobei Chapiro die „Quintessenz eines jeden Gesprächs, zuweilen nur lose Gedanken, oft nur vereinzelte Worte, die für Hauptmanns Art des Redens typisch waren“, zu einem Textzusammenhang verdichtet. Die Äußerungen stellen weder Interview noch Diktat dar (17), sondern sind als fiktive Form zu begreifen, für die Chapiro Material aus verschiedenen Gesprächen unter dem Aspekt ihrer thematischen Zusammengehörigkeit montiert hat.

908. Von Beginn an war das Stück als Schauspiel mit Musik geplant, wobei die Kompositionen Max Marschalks dem Text entstehungsgeschichtlich klar untergeordnet waren. Vgl. Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München: Beck 2012. S. 235, 236.

leicht zu neu und außergewöhnlich, um gleich verstanden zu werden“.⁹⁰⁹ Konstitutiv für die Traumdarstellungen ist einerseits das Schöpfen aus Märchenstoffen und biblischen Motiven; gleichzeitig schien Hauptmann die rationale Begründung der Erscheinungen durch den fiebrigen Bewusstseinszustand wichtig zu sein. Daraus entsteht die das Stück prägende „Ambivalenz zwischen (psychologisch und pathologisch motiviertem) Traum und märchenhaft-legendärer Himmelfahrt“:⁹¹⁰

Ich habe darauf geachtet [...] dem Stück eine solide realistische Grundlage zu geben. Meine kleine Heldin [...] träumt Träume, hat Traumgesichte und kommt in den Himmel. Doch wie Ihnen die Ärzte bestätigen würden, lassen all ihre Visionen rein pathologische Erklärungen zu. Es können Halluzinationen sein.⁹¹¹

In Hinblick auf die formale Gestaltung der Traumsequenzen rückt Hans Christian Andersens Märchen *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1845) als wesentliche Quelle in den Vordergrund:⁹¹² Die Parallele beruht auf den einzelnen, länger werdenden Traumeinschüben, die den Übergang zum Tod begleiten und als Erlösungsvisionen im scharfen Kontrast zur Realität gestaltet sind. Bei Andersen sind diese an das Anzünden der letzten verbleibenden Zündhölzer gebunden, die das Mädchen besitzt und einen Augenblick des Lichts und der Wärme schenken; in Hauptmanns „naturalistic fairy tale“,⁹¹³ wie Nicholson es bezeichnet, betreffen die Vorgaben zur Bühnenrealisierung der Fiebertraumeinschübe ebenfalls in erster Linie die Lichtgestaltung.

Detaillierte Angaben zur Bühnengestaltung, die in der endgültigen Fassung, die Grundlage für die Gesamtausgabe ist, fehlen, liefert die erste, 1893 erschienene Ausgabe unter dem Titel *Hannele Matterns Himmelfahrt*.⁹¹⁴ Die folgenden Dramentext-Untersuchungen beziehen

909. Abgedruckt in: Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Eine Gedächtnisausstellung des Deutschen Literaturarchivs zum 100. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. vom 13. Mai bis 31. Oktober 1962. Hrsg. von Bernhard Zeller. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1962. S. 93.

910. Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München: Beck 2012. S. 238.

911. New York World, 18.02.1894. Charles Henry Meltzer: „Hauptmann, Der Naturalist. Der deutsche Autor, Dichter und Dramatiker, spricht von seinen Idealen und ihrer Verwirklichung“. In: Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894–1946). Hrsg. von Heinz Dieter Tschörtner. Berlin: Schmidt 1994. S. 13–21. Hier S. 19.

912. Ausführlicher zu den Quellen siehe David Nicholson: „Hauptmann’s ‚Hannele‘. Naturalistic Fairy Tale and Dream Play“. In: *Modern Drama* 24 (1981). S. 282–291. Hier S. 282.

913. Ebd., S. 288.

914. Gerhart Hauptmann: *Hannele Matterns Himmelfahrt*. Musik v. Max Marschalk. Berlin: Fischer 1893. Im

daher die in der frühen Fassung enthaltenen Nebentexte ergänzend mit ein.

Das strukturell prägende Element der Fiebertraum-Sequenz wird bereits im Nebentext des Personenverzeichnisses deutlich: Während die auftretenden Figuren der fiktionsinternen Realität in der standardisierten Liste aufgeführt sind, werden die im Fiebertraum erscheinenden Figuren grafisch abgesetzt darunter im Fließtext aufgezählt. Somit wird dem unterschiedlichen Fiktionsstatus der Personen Rechnung getragen.

Die Gestaltung der Fiebertraumvisionen baut strukturell auf vier Stufen auf. Ausgangspunkt ist das naturalistisch gezeichnete Armenhaus-Milieu im schlesischen Dorf als Handlungsort, bevor Hannele vom Lehrer Gottwald hineingetragen und damit Teil des Geschehens (HCA, 552) wird, dabei jedoch zunächst in einem Zustand nahe der Bewusstlosigkeit passiv bleibt. Über die Gespräche der beteiligten Figuren erfährt der Rezipient vom Vorgeschehen und den Umständen ihres kritischen Zustands.

(1) Die erste Stufe auf der Skala der Traumvisionen ist erreicht, als Hannele sich erstmals mit einer Äußerung zu Wort meldet, die über zwei Zeilen hinausgeht: Ihre Worte entstammen erkennbar einem entrückten Geisteszustand mit veränderter Wahrnehmung und entsprechen somit dem Typus des Traummonologs (HCA, 559): „Millionen Sternchen [...] Was ziehst du an meinen Knochen?“. Ihr Sprechen im Fiebertraum in Gegenwart der Umstehenden kombiniert Märchenmotive mit Erinnerungsfetzen ihrer sozialen Realität: „[...] Ich geh‘ nicht zu Hause. Ich muß – zu der Frau Holle – in den Brunnen gehn. Laß mich doch – Vater. Pfui, wie das stinkt! Du hast wieder Branntwein getrunken. [...]“ (ebd.). Ihre Rede vom Schneider, der aufgrund eines Bügeleisens nicht vom Baumwipfel geweht wird, verweisen eindeutig auf das Grimm-Märchen *Der Gläserne Sarg*, dessen Hauptmotiv später in der ausgedehnten Traumvision wiederkehren wird.

(2) In der nächsten Stufe wird erstmals der Imaginationsraum Hanneles dramatisch präsentiert. In dem Moment, als sich der Wechsel von der allgemeinen Darstellungsebene der dramatischen Fiktion zur Innenraumperspektive Hanneles vollzieht, ist zum ersten Mal ausschließlich eine Person, Hannele, auf der Bühne. Dieser Moment wird dramaturgisch als perspektivische Schaltstelle zum Bewusstseinsraum Hanneles genutzt. So vergegenwärtigt

Folgenden bei entsprechenden Textpassagen zitiert als HEA. Um die Orientierung im Text zu erleichtern, wird in eckigen Klammern ergänzend die Kontext-Textstelle in der Gesamtausgabe angegeben.

sich in dieser ersten kurzen Traumvision Hanneles Imagination des gefürchteten Stiefvaters. Der Nebentext erfüllt dabei mit den verwendeten Formulierungen eine erzählerische Vermittlungsfunktion, die über den reinen Anweisungscharakter hinausgeht. Zu Beginn „*erscheint am Fußende von Hanneles Bett die Gestalt des Maurers Mattern*“ (HCA, 562). Mit dieser Wortwahl wird die Perspektive des Wahrnehmungssubjekts eingenommen und für den Leser des Dramentextes der irrealer Status gekennzeichnet.

Die bühnenbezogenen Zeichen zur Kennzeichnung des ontologischen Ebenenwechsels sind explizit an die Gestaltung der Beleuchtung gebunden: Weil Schwester Martha beim Hinausgehen das Licht mitnimmt, ist es danach zunächst „*fast ganz dunkel*“. Daraufhin wird der Maurer Mattern durch den Einsatz von Bühnenbeleuchtung sichtbar, denn wie der Nebentext erläutert, geht „*[v]on der Erscheinung [...] ein fahles Licht aus, welches den Umkreis um Hanneles Bett erhellt*“ (HCA, 563). Sobald die Schwester mit dem Licht zurückkehrt, verschwindet auch die imaginierte Gestalt – die Sphäre der fiktion-internen Realität ist nun wieder am Zuge.

(3) Die dritte Stufe auf der Skala der Traumdarstellung beginnt zunächst mit Hanneles im Dialog mitgeteilter Halluzination, die akustische und olfaktorische Eindrücke beinhaltet. Durch das Hörbarmachen ihrer imaginierten Eindrücke werden dramaturgische Zugänge zu Hanneles Wahrnehmungswelt eröffnet: „*Es wird wie aus weiter Ferne eine süße Stimme hörbar*“ (HCA, 565). Auf diese Weise ist hier die Überlagerung von fiktion-interner realer und imaginierten Welt akustisch realisiert. Vor dem Beginn der szenischen Traumvision ist erneut eine Verdunkelung des Bühnenraums vorgesehen, während Hannele zum leisen Sprechgesang der Schwester offenbar einschläft. Es folgt der Dialog Hanneles mit der geisterhaften Erscheinung der Mutter. Auffallend ist hierbei, dass beide laut Regieanweisung mit geschlossenen Augen agieren und es einen eklatanten Kontrast gibt zwischen der laut Nebentext „*abgehärmt[en], ausgemergelt[en]*“ „*Frauengestalt*“ und Hanneles eigener Wahrnehmung: „*In deinem Gaumen wachsen Maiglöckchen*“, „*wie glänzt du doch in deiner Schöne*“ (HCA, 566). Das dargestellte und für den Rezipienten wahrnehmbare Geschehen erhält somit trotz seiner Irrealität den Anschein des Objektiven und ist damit in einem Zwischenbereich zwischen der fiktion-internen Realität und der Wahrnehmungswelt Hanneles zu verorten.

Es folgt eine temporäre Verdunkelung, bei der die zweite Strophe des zuvor von der Schwester angestimmten Schlafliedes von Knabenstimmen intoniert wird. Dies suggeriert

den Transfer von der realen akustischen Quelle zu Imaginationsebene in Hanneles Fieberschlaf. Dann tragen drei Engelsgestalten im „goldgrüne[n] Schein“ (HCA, 567) zur Musik ein Abschiedsgedicht für Hannele in zwei Mal drei Strophen à vier Zeilen im vorrangig daktylischen Versmaß vor.

(4) Die Musik dauert nach Beginn des zweiten Aktes fort, bis Hannele ihre Augen öffnet: Dadurch ist der musikalische Code eindeutig an ihre Imaginationssphäre gebunden. Bald danach beginnt die umfangreiche Traumvision Hanneles, sich bis kurz vor Ende des Stückes erstreckend. Der Übergang ist fließend: Während die Erscheinung des schweigenden schwarzen Engels sichtbar wird, ist Schwester Martha als Teil der fiktionsinternen Realität noch anwesend. Für diesen Moment vermischen sich somit die ontologischen Ebenen, bis mit dem Abgang der Schwester der Wechsel in die Traumbene vollständig vollzogen ist. In der ausgedehnten Traumvision bereitet ein ganzer Reigen von Personen Hannele auf ihre Totenhochzeit vor, bis sie zum Schluss nach einer Erlösungszeremonie ihre Himmelfahrt antritt. Eingebunden sind diverse Märchenmotive: Das Motiv der gläsernen Schuhe, die der Schneider für Hannele vorsieht, entstammt der französischen Version des Aschenputtel-Märchens von Charles Perrault (*Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*). Der gläserne Sarg bezieht sich auf das gleichnamige Märchen, von dem Hannele zuvor bereits phantasiert hatte. Dieser Glassarg soll laut Bühnenanweisung bei Erscheinen passenderweise von einem „märchenhafte[n] Licht“ (HEA 51/[HCA, 576]) umgeben sein – mit welchem Mittel diese Assoziation geweckt werden soll, bleibt dem Beleuchtungsmeister überlassen. Die christlichen Motive, am eindrücklichsten die Jesus-Figur (HCA, 578–582), stehen im scharfen Kontrast zu den aus der sozialen Realität Hanneles stammenden Figuren (Frauen; die Armenhüsler, Mattern). Die Kluft drückt sich insbesondere durch das Gefälle zwischen einer hochpoetischen, teils versifizierten Sprechweise und dem derben schlesischen Lokaldialekt aus.

Für die Kenntlichmachung des Übergangs zur Traumvision und deren Gestaltung enthält der Nebentext differenzierte Angaben zur Lichtgestaltung. Die Mehrzahl der Nebentext-Hinweise findet sich jedoch lediglich in der Erstausgabe: Darin sind insgesamt elf zusätzliche Asterisken integriert, die in den späteren Ausgaben nicht übernommen wurden. Der erste Asterisk markiert mit dem Erscheinen des schwarzen Engels den Traumbeginn. Der Fußnotentext dazu enthält ergänzend zu der Vorgabe, dass „[e]in weißes, traumhaftes Licht [...] den Raum [füllen]“ soll (HCA, 570), weitere Angaben zur Stimmung und zur Bühnenumsetzung:

Von hier an beginnt der Traum. Er endet auf Seite 61, mit dem Gesange der Engel. Auf der Bühne muß der Traum durch eine einheitliche magische Beleuchtung kenntlich gemacht werden. In einem blassen gespenstischen Licht müssen die Gestalten sich bewegen; lautlos, kein Schritt – außer wo es besonders angegeben ist – darf hörbar sein (HEA, 40 / [HCA, 570]).

Hanneles Sprechweise soll mit dem Traumbeginn – so weist der zweite Asterisk an – „etwas Fremdes, Nachtwandlerisches“ bekommen (ebd.). Insgesamt werden somit auf der Vermittlungsebene des Nebentextes mit dem charakterisierenden Vokabular „traumhaft“, „magisch“, „gespenstisch“, „fremd“ und „nachtwandlerisch“ eindeutige Assoziationen an den Leser des Dramentextes weitergereicht.

Im weiteren Verlauf der Traumvision verstärken die Angaben zur Licht-Situation die variierende Atmosphäre und etablieren eine geradezu moralische Bewertungsskala: Beim Auftritt positiv konnotierter Figuren ist warmes Licht vorgesehen (so beim Auftritt des Schneiders, HEA, 43 / [HCA, 571], Gottwalds, HEA, 47 / [HCA, 574], und der Jesus-Figur, HEA, 54 / [HCA, 578]), während die naturalistisch gezeichneten Figuren der sozialen Realität in einem kälteren Licht erscheinen sollen (HEA, 49 / [HCA, 575]; HEA, 53 / [HCA, 577]). Besonders deutlich wird der Kontrast, wenn es zum Text der Stimme Matterns „[p]lötzlich alles grau, düster“ sein soll und direkt darauf den nun erscheinenden Fremden (Jesus) „ein milder Lichtschein“ umgibt (HEA, 54 / [HCA, 578]).

Der Höhepunkt an Vorgaben für das Vermittlungssystem Bühne ist kurz vor dem Ende erreicht: „Schwacher bläulicher Blitz und fernes Donnerrollen“ fungieren als übersinnlicher Beweis für Matterns Schuld, während die Sphäre des Christlich-Übersinnlichen und Hanneles Erhebung als Heilige „gelblich-grün[n]“ (HCA, 580) bzw. als „helles Goldgrün“ (HCA, 581) gekennzeichnet sind. Während „der Fremde“ Verse im Paarreim spricht, wird er von erst sanfter, dann voller werdender und damit die Stimmung intensivierender Harfenmusik begleitet. Mit dem Engelschor (HCA, 584) endet die Traumvision. Die Rückverwandlung wird über die Verdunkelung und das akustische Ausblenden realisiert. Im krassen Bruch zur vorherigen Zelebrierung der Himmelfahrt wird in der Bühnenkulisse der Anfangsszene der Tod des Mädchens festgestellt.

Über dem Engelsgesang verdunkelt sich die Szene. Aus dem Dunkel heraus hört man schwächer und schwächer, ferner und ferner singen. Es wird nun wieder licht, und man hat den Blick in das Armenhauszimmer, wo alles so ist, wie es war, ehe die erste Erscheinung auftauchte. Hannele liegt wieder im Bett, ein armes, krankes Kind. Dr. Wachler hat sich mit dem Stethoskop über sie gebeugt; die Diakonissin, welche ihm das Licht hält, beobachtet ihn ängstlich. Nun erst schweigt der Gesang gänzlich“ (HCA, 584).

Zusammenfassung

Das Exzeptionelle von Hauptmanns Traumstück *Hannele* im Vergleich zu *Elga* beruht darauf, dass allein die mitgeteilten und unmittelbar dramatischen Vergegenwärtigungen der halluzinierten und geträumten Imaginationen einen Zugang zur titelgebenden Figur darstellen. Auf der Ebene der fiktionsinternen Realität ist die Hauptfigur nicht bei vollem Bewusstsein und in ihrer substantiellen Passivität beinahe gänzlich handlungsunfähig. Über die implementierte perspektivische Schaltstelle bekommen ihre Traumvisionen jedoch eine zunehmende Präsenz und werden zum Zentrum des Geschehens, das anstelle einer Handlung steht. Nicholson kommt daher zu dem Schluss, „[t]hus the play illustrates the transforming power of the imagination“.⁹¹⁵ Der pathologische Hintergrund liefert die rationale Begründung für die halluzinatorische Diffusion der Wirklichkeitsebenen. Je raumgreifender der Imaginationsraum Hanneles das dramatische Geschehen bestimmt, desto größer wird jedoch ihre Entfernung vom Leben, denn die Fiebertvisionen sind hier Symptomatik der Agonie.⁹¹⁶ Die Visionen vor dem Eintritt des Todes stellen eine Parallele dar zum Ende von Schnitzlers dreißig Jahre später entstandenem Erzähltext *Fräulein Else*. Aufgrund der Gestaltungsweise ist *Hanneles Himmelfahrt* in der Sekundärliteratur wiederholt als technisch avanciert in die Nähe von Strindberg und die Theaterkunst des Expressionismus gerückt worden.⁹¹⁷ So stellt Martin Stern fest, *Hanneles Himmelfahrt* „näherete sich bereits dem [...] Typus des reinen Traumspiels“.⁹¹⁸ Eine ausgeprägte Etablierung von Merkmalen des Traumhaften ist jedoch nicht erkennbar.

3.3 Ferdinand Bronner: *Neues Leben* (1902)

Ferdinand Bronners Drama *Neues Leben* ist ein weiteres Beispiel für die Variantenvielfalt in

915.Nicholson: „Naturalistic Fairy Tale“ (1981). S. 286.

916.Auf die Trauerthematik zielt die Anweisung des Nebentextes in der Erstausgabe, dass jeweils zum Aktbeginn und -ende eine schwarze Gardine sichtbar werden soll.

917.Nicholson: „[B]ecause the audience is drawn into Hannele's dreams, the play does mark a technical advance in the treatment of subjective material on the stage“. Nicholson: „Naturalistic Fairy Tale“ (1981). S. 288
Sprengel: „Indem jedenfalls streckenweise die Grenzen zwischen Traum und Realität verschwimmen [...], werden zugleich aber die Weichen in Richtung jener Traumdramaturgie gestellt, die Strindbergs Schaffen (ab *Nach Damaskus*, 1898–1901) ebenso wie das expressionistische Theater kennzeichnen wird.“ Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 2004 (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. IX/2). S. 507.

918.Stern: „Dramaturgien des Träumens“ (2006). S. 17.

der dramatischen Darstellung von Träumen um 1900. Bemerkenswert an diesem Stück, das 1902 als zweiter Teil des Dramenzyklus *Jahrhundertwende*⁹¹⁹ erschien, sind zum einen die parallele Sichtbarmachung von Realitäts- und Traumebene auf der Bühne und zum anderen die deutlich erkennbaren Bemühungen um eine Ästhetik des Irrealen innerhalb der Traumsequenzen. Bronner (1867–1948), der unter dem Pseudonym Franz Adamus publizierte, war nach seinem Studium der Germanistik und der Philosophie mit anschließender Promotion in Wien als Schriftsteller und Lehrer tätig.⁹²⁰

Die Handlung des Dramas kreist um den jungen Fred, der erfährt, dass er von seinen adligen Eltern nur adoptiert wurde und daraufhin in eine Identitätskrise gerät, die zum Teil versinnbildlichend in den sich daran anschließenden vergegenwärtigenden Traumsequenzen unterschiedlicher Länge dargestellt wird. Fred sucht seine leibliche Mutter auf und kehrt nach Monaten schließlich zu seinen Adoptiveltern zurück.

Zur Vorbereitung der Traumdarstellungen im zweiten Akt gehört das typische Motiv, denjenigen, aus dessen Perspektive die spätere Traumdarstellung stammt, zuvor bereits als intensiven Träumer zu charakterisieren.⁹²¹ Am Anfang des zweiten Aktes ist Fred allein in seinem Zimmer. Der Nebentext, dem eine Bühnenskizze beigelegt ist, sieht eine stimmungsvolle Atmosphäre vor, mit Mondschein, Klängen eines Chopin-Nocturnes und einer Äolsharfe (BronnerN, 401). Mit der Einbeziehung dieses Instruments, dessen Saiten durch natürliche Windverwirbelungen zum Klingen gebracht werden, ruft Bronner ein in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts beliebtes Motiv auf.⁹²²

919.Ferdinand Bronner: Neues Leben. In: *Jahrhundertwende*. Ein Dramenzyklus. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger. Innsbruck, Wien u.a.: StudienVerlag 2008. (In der Veröffentlichung unter dem Pseudonym Franz Adamus). Im Folgenden zitiert als BronnerN.

920.Die Familiengeschichte, speziell das Verhältnis zum ebenfalls als Schriftsteller tätigen Sohn Arnolt, der seinen Nachnamen in Bronnen umwandelte und einen Vaterschaftsprozess anstrebte, um sich von seiner jüdischen Herkunft abzugrenzen, ist 2012 mit dem Erscheinen des Roman der Enkelin Ferdinand Bronners und Tochter Arnolt Bronnens, *Meine Väter*, in den Feuilletons zu medialer Aufmerksamkeit gelangt.

921.Dr. Wilhelm sagt über Fred, er sei „träumerisch veranlagt und in sich gekehrt“ (BronnerN, 376). Außerdem habe er erlebt, wie Fred den am gleichen Tag bei einer Aufführung gehörten Faust-Monolog im Schlaf deklamierte (BronnerN, 377).

922.August Langen: „Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung“. In: Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Hrsg. Christoph-Hellmut Mahling. Kassel: Bärenreiter 1966 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1). S. 160–191. Im Zusammenhang mit dem Traum liegt dabei der Brückenschlag zu Novalis nahe, der in einer bekannten Äußerung einen poetologischen Zusammenhang zwischen dem Traum, dem Märchen und der Äolsharfe formuliert hat. Siehe Novalis: *Das philosophisch-theoretische Werk*

Nachdem Fred die Kerze gelöscht hat, schläft er, an seinem Schreibtisch sitzend, ein. Als konventionalisierte bühnenbezogene Codes, die den Übergang in die Traumsphäre begleiten, werden die temporäre Verdunkelung wie die musikalische Untermalung eingesetzt. Mithilfe der veränderten Lichtverhältnisse wird nun der hintere Bühnenbereich als neue Teilbühne eingeführt; somit wird ein klar abgegrenzter Bereich markiert, der ab sofort ausschließlich als Spielfläche für Freds Produkte der Imagination fungiert – während mit der Vorderbühne die Realitätsebene und der schlafende Fred nach wie vor präsent bleiben:

Durch die transparent gewordene Rückwand sieht man nun mit einemmale, wie durch seine grauen Schleier, eine hochgewölbte Brücke, auf der eine Gestalt, gleich der Freds, in dem hellen Alltagsanzug emporklimmt. Voran geht eine zweite Gestalt, die, mehr genienartig, nach Fred zurückgewendet, eine gewisse Ähnlichkeit mit Marietta v. Rantzow erkennen läßt. Plötzlich, sowie die zweite Gestalt sich dem Höhepunkte nähert, schwebt sie empor, die Brücke teilt sich und stürzt in sich zusammen, Freds Gestalt mit sich begrabend (BronnerN, 401).⁹²³

Durch den Einsatz der Doubles ist die Figur Freds gespalten: Neben der fiktionsintern leibhaftig realen Figur, jedoch aufgrund des Traumzustands äußerlich inaktiv, ist gleichzeitig Freds geträumtes Ich sichtbar.⁹²⁴

Auf diese erste kurze Traumsequenz folgt nach zwischenzeitlichem Erwachen ein weiterer, etwas längerer Traum, der ein für Fred überspitzt demütigendes Tischgespräch nach der Enthüllung seiner Herkunft darstellt. Das anschließende Entschweben der Mutter und Freds Unfähigkeit, ihr zu folgen, versinnbildlichen erneut den nun offengelegten Standesunterschied. Nach einem weiteren zwischenzeitlichen Erwachen folgt der dritte, diesmal ausführliche Traum, der sich in vier voneinander völlig unabhängigen Stationen bis zum Ende des zweiten Aktes erstreckt. Im ersten Teil tritt zunächst Fred erstmals selbst im Traum in Aktion. Seine Handlungen bestätigen die von Dr. Wilhelm im ersten Akt mitgeteilte Beobachtung, Fred deklamieren zuweilen während des Träumens: Der Traum eröffnet mit einem Bühnen-

(1978). S. 696/Nr. 986: „Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z.B. eine *musikalische Fantasie* – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst*.“

923. Auf inhaltlicher Ebene setzt diese kurze Traumsequenz mit einem symbolischen Bild des Fliegens Freds Sorge um, aufgrund seiner nicht-adeligen Herkunft nun kein standesgemäßer Partner für Marietta sein zu können.

924. Im Dramentext ist diese Dopplung im Druckbild deutlich durch den Wechsel zwischen der Figurenrede und den Handlungen von „Freds Gestalt“ im Traum und „Fred“, dessen emotionale Reaktionen darauf im Nebentext umschrieben sind.

monolog Traum-Freds in versifizierter Rede, der „wie ‚Hamlet‘ am Burgtheater“ gesprochen werden soll (BronnerN, 412). Dadurch wird die beliebte Metapher vom Traum als Theater aufgerufen: Bei diesem Monolog ist Fred Schauspieler, Regisseur und Zuschauer zugleich. Für die Dauer dieser Geschehenssequenz ist damit die Spiel-im-Spiel-Struktur aufgerufen, die einen Verweis auf die Kommunikationssituation des Dramas impliziert. In der zweiten Station begegnet Freds Traumgestalt dem alten Bopp. In der dritten und vierten Station hingegen nimmt Fred selbst nicht mehr aktiv teil: Zunächst treten eine weiße und eine schwarze Dame auf, dann folgt ein musikalisch unterlegtes Begräbnisgeleit für Freds Sarg, zu dem die Gestalt des sogenannten Ewigen Juden Ahasver⁹²⁵ hinzutritt. Zum Ende des Aktes erwacht Fred und entschließt sich offenbar zum Aufbruch. Der weitere Verlauf der Handlung wird ausschließlich in der fiktion-internen Realitätsebene dargestellt.

Die Darstellungsweise des Traumes kontrastiert deutlich mit jener der Realitätsebene und ist als Versuch zu deuten, Aspekte einer Phänomenologie des Traumes umzusetzen: Der Einsatz des transparenten Stoffes, der sich zwischen dem Zuschauer und der Spielfläche befindet, bewirkt eine optische Verunklarung, die die fiktion-interne Irrealität des Geschehens visualisieren soll. Auch die rein pantomimische Aktion und das Emporschweben in der ersten kurzen Traumsequenz sind Teile des Konzepts einer Ästhetik des Unwirklichen. Besonderheiten bestehen in der Raumgestaltung: Die Übergänge zwischen den einzelnen Bereichen sind schroff und unvermittelt. Beim ersten Wechsel wird darüber hinaus das Mittel der räumlichen Metamorphose eingesetzt, denn nachdem der Greis Bopp erscheint, sieht der Nebentext vor, dass „auch bald die heller gewordene Beleuchtung links die Front eines niedrigen Landhäuschen erscheinen [lässt]“, das zur Lebenswelt des Greises gehört (BronnerN, 413). Analog dazu verändert sich in der zweiten Traumstation die Beleuchtung dahingehend, dass „plötzlich eine ärmliche Einrichtung [zu] sehen“ ist, die dem Leben der Mutter zu entstammen scheint (BronnerN, 418). Daneben modifizieren sich auch die Figuren im Laufe des Traumgeschehens: Während des Gesprächs „[scheint] Bopps Gestalt [...] in die Höhe zu wachsen, sein Auge gewinnt dämonischen Ausdruck“ (BronnerN, 415). Dieser

925. In der Eingangsszene wird in der Salongesellschaft ein Auszug aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ vorgelesen und ansprechend diskutiert (S. 368–370); später wird Schuberts „Der Wanderer“ intoniert; im Traum wird auf den Ikarus-Mythos angespielt (S. 416–417) und zum Schluss auf die Figur von Ahasver, des Ewigen Juden (S. 422, 423). Alle Verweise stehen im Bezug zum übergeordneten Thema der endlosen Suche.

Effekt tritt erneut im Übergang zur dritten Traumstation auf, wenn

von rechts zwei Gestalten erscheinen [...], wobei die eine Frau v. Zossen, die andere Marietta v. Rantzow ähnlich [scheinen]. Sowie sie aber näher nach vorne kommen und das Transparent sich erhellt, sind es zwei ganz fremde Damen, die ältere schwarz, die jüngere weiß gekleidet (BronnerN, 417).

Im anschließenden Dialog offenbart sich die Identität der schwarzen Dame als Freds leibliche Mutter – ein Überblendungseffekt, der die Uneindeutigkeit der Identität versinnbildlichen soll. In besonderem Maße sollen offenbar die Möglichkeiten der Theatertechnik dazu dienen, den Eindruck des Irrealen und Fantastischen zu erzielen. In auffälliger Intensität konzentriert sich der Einsatz von Bühnentechnik und Theatereffekten ausschließlich auf die Traumpassagen innerhalb des zweiten Aktes. Zur Umsetzung des Schwebeeffekts kann die Hebemaschine eingesetzt werden; für das „dröhnend[e] Gewitter“ (BronnerN, 417) steht der Theaterdonner zu Verfügung – ein Effekt, für den um 1900 eine ausgeklügelte Technik zur Verfügung stand.⁹²⁶ Mehrfach sollen Stimmen zu hören sein, die „von oben“, „aus dem Hintergrunde“ (ebd.) oder von „hinter der Scene“ (BronnerN, 423) stammen. Nicht zuletzt erfordern die Bühnenanweisungen eine differenzierte und häufig wechselnde Beleuchtungstechnik.

Zusammenfassung

Bronners dramaturgische Einbindung der Traumeinlage weicht konzeptuell gravierend von der Traumbehandlung des Prototyps Grillparzers ab: Schließlich ist der Handlungsteil von Aktion und Belehrung hier gerade nicht als Traum gestaltet. In Bronners *Neues Leben* reift lediglich der Entschluss zum Aufbruch in seinen mehrfach unterbrochenen Einschlafträumen. Die anschließende Suche Freds nach seinen Wurzeln erfolgt auf der Handlungsebene der fiktion-internen Realität. Dem Traum kommt demnach keine handlungstragende oder -beeinflussende Rolle zu, er enthält keine Vorausschau und er wird nach dem Erwachen auch nicht noch einmal thematisiert. Stattdessen sind die Traumsequenzen in Bronners *Neues Leben* Versinnbildlichungen des emotionalen Zustands des Protagonisten. Diese Gestaltungsweise zeugt von einer Faszination für die Ausdrucksweise des Traumes. Auch die Verwendung von typischen Motiven wie dem Fliegen im Traum oder dem Beiwohnen der eigenen Beerdigung sind Hinweise darauf, dass Bronner offenbar Interesse am Naturphänomen Traum zeigte, die

926. Florian Nelle: „Theaterdonner – Geräusch und Illusion um 1800“. In: Stimmen – Klänge – Töne. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Gunter Narr 2002. S. 493–506.

jedoch nicht bis zur Integration von Mechanismen der Traumarbeit nach Freud reicht. Bronner präsentiert innerhalb der Traumsequenzen seines Dramas ein breites Repertoire an Einsatzmöglichkeiten der modernen Bühnentechnik um 1900, deren Effekte als Signale für die Sphäre des Irrealen fungieren. Daneben ist die Gestaltungsweise der Traumdarstellungen durch plötzliche Modifikationen des Raumes gekennzeichnet. In auffallender Weise fällt dem Nebentext eine wesentliche Rolle bei der Vermittlungsarbeit zu. Mehrere Passagen weisen seine Eigenschaft als narratives Gestaltungselement aus – besonders da, wo die praktische Bühnenrealisierung fraglich wird.⁹²⁷

3.4 Traumeinlagen in unterhaltend-populärer Dramatik

Um 1900 treten Traumeinlagen häufiger als Elemente in unterhaltend-populärer Dramatik wie Lustspielen, Komödien und Schwänken auf. Es ist als allgemeine Tendenz dieser Zeit zu beobachten, dass neben dem großen Erfolg des kommerziellen Unterhaltungstheaters bis zum Kriegsbeginn die einfachen, volkstümlichen Theaterformen zu neuer Beliebtheit gelangen und verstärkt auf die renommierten Theaterbühnen Deutschlands zurückkehren. Innerhalb dieser Genres besteht ein Repertoire an konventionalisierten dramaturgischen Techniken, um Träume szenisch einzubinden. Anhand von einigen Werkbeispielen sollen typische Prinzipien der Traumintegration innerhalb dieses Repertoires vorgestellt und gleichzeitig die jeweiligen Spezifika herausgearbeitet werden:

3.4.1 Ludwig Fulda: *Schlaraffenland* (1900), *Die Richtige* (1918)

Ein exemplarisches Beispiel für ein volkstümliches Stück mit Traumeinlage ist *Schlaraffenland*, ein als *Märchenschwank* bezeichnetes Stück in drei Aufzügen, in dem der Traum konventionell als Einlage integriert ist.⁹²⁸ Fuldas im Nürnberg des 16. Jahrhunderts spielender

927. So soll zu Beginn des zweiten Aktes durch das Fenster „der süßduftende Hauch einer linden Sommernacht [dringen]“ (BronnerN, 401). Diffizil in der praktischen Umsetzung auf der Bühne ist die bereits erwähnte Vorgabe, die Figur Bopp während des Gesprächs wachsen zu lassen und seinen Augen dabei einen „dämonischen Ausdruck“ zu verleihen (BronnerN, 415). Ähnlich schwierig lässt sich dem Zuschauer gleichermaßen wie dem Leser vermitteln, dass die zwei Damen im Traum von Weitem wie Frau von Zossen und Marrietta von Rantzow in grauer Kleidung, von Nahem jedoch zwei ganz fremde Damen in schwarzer und weißer Kleidung sein sollen (BronnerN, 417).

928. Ludwig Fulda: *Schlaraffenland*. Märchenschwank in drei Aufzügen. Stuttgart: Cotta 1900. Im Folgenden zitiert als: FuldaS.

Märchenschwank wurde am 18. November 1899 im Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt uraufgeführt und erschien 1900 in Stuttgart bei der Cotta'schen Buchhandlung.

Ludwig Fulda, geboren 1862 – im gleichen Jahr wie Schnitzler und Hauptmann – zählte um 1900 zu den erfolgreichsten Dramatikern im deutschsprachigen Raum.⁹²⁹ Nach seinem Studium der Philosophie und Germanistik mit anschließender Promotion lebte er vor der Entstehung von *Schlaraffenland* abwechselnd in Berlin und München. Er gehörte zum Mitgliederkreis des Vereins *Freie Bühne*, gegründet zum Zwecke der Aufführung sozialkritischer naturalistischer Werke. Wie auch seine Korrespondenzen belegen, stand er im Austausch mit den großen Dichtern seiner Zeit wie Hauptmann und Schnitzler. Schnitzler bekundete sogar in einem späten Brief an Fulda seine innige Freundschaft und Verbundenheit.⁹³⁰

Im Märchenschwank *Schlaraffenland* werden die Wunschphantasien der Hauptfigur bis zu deren Überdruß erfüllt, bis schließlich ein Sinneswandel einsetzt. Der unter dem harten Regiment seiner Vorgesetzten leidende und sich mehr für Dichtung als für sein Handwerk interessierende Bäckerlehrling Veit schläft am Ende des dreizehnten Auftritts auf seinem Lager ein, nachdem alle anderen Figuren den Raum verlassen haben. Vorbereitet ist die Einschlafsituation neben den obligatorischen Müdigkeitssignalen („Ich bin so schläfrig – und gar nicht satt...“ – „Ich bin so müd...“, FuldaS, 59) durch Veits Lektüre eines Textes über das *Schlaraffenland* von Hans Sachs: Dieser intertextuelle Verweis dient als Auslöser und Vorbild für die nun einsetzende Traumeinlage. Die „unmerkliche Verwandlung“ findet während einer temporären Verdunkelung statt und ist akustisch zunächst grundiert von Donnergrollen, dann von Musik. Es werden somit die konventionellen Bühnensignale aufgerufen, die während einer Aufführung den praktischen Nebeneffekt haben, die Umbaugeräusche zu überdecken.

Fuldas Konzept sieht vor, dass Veit während der allmählich sich erhellenden Bühnenbeleuchtung in seinem Traum in der üppigen *Schlaraffenland*-Welt erwacht, „in derselben Lage und an derselben Stelle wie zuvor“, nur „auf einem weichen Blumenlager“ (ebd.). Veits

929.Holger Dauer erklärt sich den heutzutage geringen Bekanntheitsgrad des Autors einerseits „aus dem Umstand totaler Suspendierung vom literarischen Leben durch die Nationalsozialisten“ und andererseits durch „Gründe, die im kulturimmanenten Regelsystem literarhistorischer Kanonbildung zu finden sind“. Holger Dauer: Ludwig Fulda. Erfolgsschriftsteller. Eine mentalitätsgeschichtlich orientierte Interpretation populär-dramatischer Texte. Tübingen: Niemeyer 1998. S. 1.

930.Ausführlich zum Verhältnis zu Arthur Schnitzler: Ebd., S. 44–47.

Traum erfüllt zunächst seine zuvor geäußerte Wunschphantasie (FuldaS, 43), bis ihn die Untätigkeit zu langweilen beginnt und er eine Revolution für das Arbeiten anzettelt. Das komische Grundkonzept beruht auf einer Umkehrung der Situation des Wachlebens und auf Veits mutwilliger Sabotage seiner eigenen Wunschvision: Die Figuren treten im Traum in neuer, konträr angelegter Gestalt mit humoristisch sprechenden Namen auf: So sind die barschen Bäckersleute nun König Leckermund und Königin Apfelsinia im Schlaraffenland, die Veit auffordern, „[s]tets müßig zu gehn, zu prassen, zu schlemmen, / Zu schlafen bis spät in den Tag hinein und keine deiner Begierden zu hemmen“ (FuldaS, 80). Konventionell ist die Traumdarstellung auch dahingehend, da es innerhalb des Traumes wirkt, als sei Veit bei wiedererlangtem vollen Bewusstsein in einer fremden Welt erwacht: Er reibt sich die Augen (FuldaS, 61), denkt angestrengt nach und sucht rationale Begründungen (FuldaS, 62). Ironischerweise wird festgestellt, er träume wohl (FuldaS, 61) bzw. er formuliert später selbst, „Mir ist’s wie ein Traum ... / Als hätt’ ich’s erlebt und wüßt’ es kaum...“ (FuldaS, 124). In diesem Gefälle der Informiertheit weiß nur der Rezipient, dass Veit sich tatsächlich in einem Traum befindet.

In vielen Details strebt die Traumeinlage eine ideenreiche und unterhaltsame Gestaltung der Welt der Schlaraffen an. Diese ist jedoch nicht im engeren Sinne als traumhaft, sondern allgemein als märchenhaft und kurios zu bezeichnen, wie der Untertitel „Märchenschwank“ bereits angekündigt. Das Vokabular des Nebentextes verwendet hierfür wiederholt die Adjektive „phantastisch“, „bizarrr“, „grotesk“ und „märchenhaft“,⁹³¹ verzichtet aber auf das Adjektiv traumhaft. Auch einige Details in der Gestaltungsweise unterstreichen das Klamaukhafte der phantastischen Einlage: So erklingt etwa „muntere Musik hinter der Bühne“, als der König seinen Zuckerhut, an dem er Veit zuvor zur Begrüßung schlecken ließ, versehentlich schräg trägt. Die Musik verstummt, sobald er ihn wieder gerade gerückt hat (FuldaS, 86).

Nach der ausgedehnten Traumeinlage, innerhalb derer mehrere Verwandlungen, räumliche Wechsel und Zeitsprünge enthalten sind, folgt die Rückverwandlung analog zur ersten Verwandlung: bei Dunkelheit und untermalt von Musik und Donnergeräuschen. Für einen

931. Der Begriff „phantastisch“ wird in Bezug auf die Vegetation der Landschaft verwendet (FuldaS, 59, 139) und in Bezug auf die Kostüme (ebd., 59). Als „bizarrr“ wird die Architektur bezeichnet (ebd., 75), „grotesk“ bezieht sich auf die Ornamentik in der Raumgestaltung (ebd., 82) und auf die Figuren im Schlaraffenland (ebd., 125). Mit dem Adjektiv „märchenhaft“ wird die Landschaft beschrieben (ebd., 109).

komischen Effekt sorgt, dass Veit nach dem Wecken noch immer glaubt, sich in der Welt der Schlaraffen zu befinden und dementsprechend mit den umstehenden Figuren interagiert. Der Moment, in dem er realisiert, dass es sich um eine Zwei-Welten-Erfahrung handelt, wird lange hinausgezögert. Nachdem er den Status des Erlebten schließlich richtig einordnet, folgen die Konsequenzen für sein Leben. Er folgt seiner Berufung zum Dichter und geht bei einem Meistersinger in die Lehre. Insofern fungiert der Traum nach dem Vorbild des Grillparzerschen Prototyps als Mittel zur Bekehrung. Nicht nur manifestieren sich Veits Imaginationskraft und Phantasie im Traum; das Stück führt darüber hinaus seine Dichterwerdung durch den Traum vor. Mit dieser Analogisierung des Vermögens zu träumen und zu dichten werden Muster des romantischen Traumdiskurses aufgerufen.

Geradezu umgekehrt bewirkt die Traumeinlage des komischen Stückes *Die Richtige*⁹³² aus dem Jahr 1918 eine Abkehr vom Streben nach einem Künstlerdasein. In diesem Werk, von Fulda dezidiert als Traumschwank untertitelt, leitet ein Traumkobold als narrative Vermittlungsfigur in eine Serie von drei aufeinander bezogenen Träumen ein und aus, die bekehrend auf die Hauptfigur Theophil wirken.

Theophil fühlt sich als Künstler berufen und sieht die Ehe mit seiner Frau Minna als Hindernis an, das seiner Entfaltung im Wege stehe, weil sie „hausbacken, durchschnittsmäßig, uninteressant“ sei und daher nicht zu seiner „Künstlernatur“ passe (FuldaR, 25). Da Theophil behauptet, seit der Eheschließung nicht mehr geträumt zu haben, wird ein Bett in sein Arbeitszimmer gestellt, das durch einen Wandschirm verdeckt wird (FuldaR, 27–29). Dadurch wird erstens ermöglicht, dass die Figur während des Einschlafens allein ist – so kann die perspektivische Schaltstelle zum Traumbewusstsein der Figur deutlicher herausgearbeitet werden. Zweitens dient ein auf den Wandschirm bezogener Beleuchtungseffekt dazu, die Aufmerksamkeit visuell auf den bevorstehenden Bewusstseinszustand des Schlafenden zu lenken: Nachdem sich Theophil zum Ende des ersten Aktes zur Bettruhe begibt, soll laut Bühnenanweisung erst Dunkelheit eintreten und dann das Mondlicht so den Wandschirm

932. Ludwig Fulda: *Die Richtige*. Traumschwank in vier Aufzügen. Stuttgart, Berlin: Cotta 1918. Im Folgenden zitiert als FuldaR.

beleuchten, dass dieser transparent wird und den Blick auf den schlafenden Theophil freigibt (FuldaR, 43). Der Wechsel in die Traumeinlage wird durch den Auftritt eines Traumkobolds „in silberschimmerndem Gewand“ (ebd.) vermittelt. In seinem gereimten Monolog erläutert der Kobold seine Rolle eines kreativen Impulsgebers für die Dauer des Traumes und bemüht die Theatermetapher zur Veranschaulichung der Imaginationskraft im Traum:

[...] euch Menschen mach' ich bloß zu Dichtern,
Auch wenn ihr's wachend ganz und gar nicht seid.
Von mir zu kurzer Schöpfermacht geweiht,
Führt eurem innern Aug' und Ohr
In einem selbstgeschaffnen Bühnenrahmen
Ihr selbstgeschaffne Possen oder Dramen
Mit selbstgeschaffnen Puppenspielern vor (FuldaR, 44).

Er hebt hervor, dass die Traumbilder der Einbildung des Träumers entstammen: „Urheber bist und bleibst ausschließlich du“ (ebd.). Schließlich wird mit dem Monolog des Traumkobolds das Programm der folgenden Traumeinlage angekündigt: „Des Traums erlebe, was nach deiner Meinung / Dein wahrer Lebenslauf dir schuldig blieb“. Der Kobold selbst will „[f]ür wiederholten Bildwechsel sorgen“ (ebd.). Es schließen sich die jeweils in einer Katastrophe endenden Träume an, die im zeitlich klar strukturierten Abstand von jeweils drei Stunden, signalisiert durch das Schlagen der Turmuhr, das Leben mit drei verschiedenen Frauenbildern präsentieren. Nach dem Erwachen, das wiederum durch den Traumkobold moderiert wird, ist Theophil aufgrund seiner Traumerfahrung dazu bereit, sich mit seinem bestehenden Lebensentwurf zu begnügen.

Die Traumszenen folgen dabei dem stets gleichbleibenden Muster: Situationseinführung, Besuchergruppe, Konflikt, Arztbesuch, Strafe. Alle auftretenden Figuren werden von den bereits vor der Traumhandlung eingeführten Darstellern gespielt, aber je nach Situation in wechselnder Gestalt und laut Regieanweisung „in Erscheinung und Benehmen verändert und umstiliert“ (FuldaR, 60). Der Portier, der zu Beginn das Bett hineinträgt und Theophil mit auffallend rauer Stimme erschreckt, taucht am Ende der Traumszenen jeweils in unterschiedlichen Kontexten als die Strafe vollziehende Person auf, z. B. als „Kriminalkommissär“ (FuldaR, 90). Daher stehen im Personenverzeichnis – abgesehen vom Traumkobold – ausschließlich die Figuren aus der Realitätssphäre des ersten Aktes. Das Wiederaufgreifen und Re-Arrangieren der Erlebnisse des Tagesgeschehens ist somit das hervorstechendste Gestal-

tungsprinzip der Traumserie, dem als Grundidee die Kombinationsfähigkeit als Merkmal des Traumes zugrunde liegt.

Der erste Traum stellt die Ehe mit der resoluten Ingeborg dar, die Theophil mit einem „festen, diktatorischen Ton“ (FuldaR, 47) zur Arbeit antreibt und erreicht, dass ihm diverse Würden verliehen werden, er jedoch schließlich unter dem Arbeitsdruck beinahe kollabiert und zudem der Hochstapelei überführt wird. Eine Parodie auf den Typus der emanzipierten Anhängerin der Lebensreform bietet der zweite Traum, dessen Regieanweisungen deutliche Wertungen zu entnehmen sind: „Sie hat jetzt einen Tituskopf, trägt einen Zwicker, steckt in einem schlampigen Reformkleid, sieht wie eine bessere Vogelscheuche aus“ (FuldaR, 97). Während die selbstbewusste Heloise Theophil in seinen künstlerischen Bestrebungen aussticht, wird Cleo, die Ehefrau des dritten Traumes, als „pikante Mondäne in raffiniert kokettem, stark ausgeschnittenem Gesellschaftskleid“ (FuldaR, 146) dargestellt, die Theophil mit ihrem luxuriösen und hedonistischen Lebensstil finanziell ruiniert und ihn am Ende in ein amerikanisches Duell mit tödlichem Ausgang verwickelt.

Zwischen die einzelnen Träume ist jeweils eine temporäre Rückkehr in die Sphäre der fiktion-internen Realität eingeblendet, die Theophil in seinem plötzlich wieder verdunkelten Zimmer schlafend und im Schlaf sprechend hinter dem Wandschirm zeigt. Jeweils zu Beginn des nächsten Traumes – und zum Schluss nach dem Erwachen – werden Theophils ontologische Orientierungslosigkeit dargestellt sowie seine Versuche, sich rational in der Situation zu verorten, als sei er plötzlich in eine andere Welt versetzt worden. Gleichzeitig dienen diese Wechsel dazu, dem Rezipienten in Erinnerung zu rufen, dass es sich um Träume handelt. Nur sehr zurückhaltend werden dabei irrealer Elemente um eines komischen Effektes willen eingesetzt: So meint Theophil, dem Hausmädchen einen Taler zu geben, obwohl seine Hand sichtbar leer ist (FuldaR, 47). In seinem letzten Traum spricht Theophil mit den umstehenden Personen, nachdem bei ihm schon der Tod durch Selbstvergiftung festgestellt worden ist (FuldaR, 174, 175). Hinsichtlich der Umsetzung des ontologischen Ebenenwechsels setzt Fulda in seinem Traumschwank zur expliziten Verdeutlichung die Figur des Traumkobolds ein. Dadurch ist das Binnengeschehen unmissverständlich als Traum einzuordnen. Das Element einer szenisch präsenten Vermittlungsfigur, die eine diegetische Ebene eröffnet, ist eine Alternative zur Vermittlung des Übergangs in die Traumsphäre über den Nebentext.

3.4.2 Richard Dehmel: *Michel Michael* (1911), *Fitzebutze* (1907)

Das Prinzip einer personifizierten narrativen Traumvermittlung mit Bühnenpräsenz wird ebenfalls bei Richard Dehmel verfolgt. Im Jahr 1863 in der Mark Brandenburg geboren, zählte Dehmel bis zum Ersten Weltkrieg zu den bedeutendsten Dichtern seiner Zeit. Heute ist er vor allem durch die zahlreichen Vertonungen seiner Gedichte u. a. durch Richard Strauss, Max Reger und Anton Webern sowie durch seine große Wirkung auf Arnold Schönberg bekannt, für dessen Streichsextett *Verklärte Nacht*, Op. 4, das gleichnamige Gedicht Dehmels als programmatische Vorlage diente.

In den Jahren zwischen 1907 und 1911 häufen sich in Dehmels Schaffen Werke mit Traumbezug. In der Komödie *Michel Michael*⁹³³ (1911) ist die Traumeinlage integriert in ein polymorphes Geflecht, bei dem sich in die Handlung mit sozialkritischem und politischem Bezug Anleihen aus der Tannhäuser- bzw. Venusbergsage – offenbar in der Rezeption Ludwig Tiecks⁹³⁴ – und aus den Legenden um Kaiser Barbarossa mischen. Neben den konventionellen Träumer-Charakterisierungen der Hauptfigur im Vorfeld, auch bezogen auf die ihm zugeschriebene Weltfremdheit,⁹³⁵ folgt das Einschlafsignal: Nach übermäßigem Alkoholkonsum schläft Michel Michael auf einem Volksfest ein, woraufhin man ihn auf eine Bank bettet.⁹³⁶

Statt einer Bühnenverwandlung, die den Wechsel in die Traumsphäre markiert, tritt nun die Figur des schalkhaften Till Eulenspiegel als Zwischenredner auf. Eulenspiegel, der mit seiner Rede auch das Stück ein- und ausleitet, fungiert nicht nur als Trägerfigur des vermittelnden Kommunikationssystems, sondern tritt auch in der Spielebene des inneren Kommunikationssystems als Nebenfigur auf.⁹³⁷ In seiner Zwischenrede zum Übergang in die Traumeinlage

933. Richard Dehmel: *Michel Michael*. In: *Lebensblätter. Betrachtungen. Die Menschenfreunde. Michel Michael*. Berlin: Fischer 1925 (= *Gesammelte Werke*. Bd. 3). Im Folgenden zitiert als DehmelM.

934. Bezüge liegen vor zu Ludwig Tiecks zweiteiliger Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* sowie zu *Der Runenberg*. Beide finden sich in der Sammlung *Phantastus* (1812).

935. Lise zu Michel: „O Michel, du bist ein Träumer – und bleibst es.“ (DehmelM, 277); Der rote Karl zu Michel: „Glaub mirs: du träumst! –,“; Der schwarze Karl zu Michel: „es scheint wirklich, Sie träumen“ (Ebd., S. 284).

936. Ebd., 317.

937. Terminologie nach Pfister: *Drama* (2001). S. 107–112. Im Übrigen treten auch weitere sagenhafte Gestalten, die im Traum vorkommen – Kaiser Rotbart und Eckart – auch auf der Ebene der fiktionsinternen Realität auf: Dort fallen sie aufgrund des Volksfestes, bei dem alle in Verkleidungen erscheinen, nicht weiter auf.

stellt dieser fest, dass Michel nun träume, daneben reflektiert er über das Träumen, respektive über die Leistung der Fiktion, einen Traum miterlebbar zu machen: „Wahrlich: einen Menschen im Traum belauschen, das heißt mitspielen mit einem höllisch lebenslustigen Geist“ (DehmelM, 319). Die Eulenspiegel-Figur äußert darauf aufbauend einen metafiktional-ironischen Hinweis auf die Person des Dichters, in dessen Gewalt er stehe: „Dieser Teufel! Nicht genug, daß wir wirklich leibhaftig erscheinen, / er läßt uns sogar noch als Hirngespinnste nun dienen“ (ebd.). Mit diesen illusionsdurchbrechenden Bemerkungen wird das Paradoxon der szenischen Vergegenwärtigung rein imaginärer Geschehensabläufe thematisiert bzw. fiktionsironisch in Erinnerung gerufen.

Daraufhin teilt er den Vorhang und eröffnet mit dem Beginn des dritten Aufzugs die Traumeinlage, die in einer Bergkristall-Höhle im Venusberg spielt und ein Beispiel für eine gezielt unpsychologische Gestaltungsweise ist, in der auch kaum Absichten erkennbar sind, Merkmale des Naturphänomens Traum ästhetisch darzustellen. Um die Figur der Frau Venus treten weitere Gestalten aus der Welt der Sagen, Märchen und Legenden. Michel kommt während des Traumes eine passive Rolle zu. Er ist auch nicht kontinuierlich präsent; sein Schicksal wird von den Sagengestalten verhandelt. Mit dem Wiederaufgreifen von Elementen des vorherigen Geschehens aus den ersten zwei Akten bietet der Traum den passenden Rahmen für Einfälle mit komischem Effekt: So treten die zuvor im Stück handelnden Amtspersonen und kirchlichen Würdenträger verfünffacht im Chor auf (DehmelM, 324). Zwischendurch erklingt Tanzmusik, ähnlich wie zuvor während des Volksfestes. Die märchenhaft-phantastische Sphäre der Traumeinlage soll neben der Bühnendekoration vor allem durch Nebel-Effekte erreicht werden.⁹³⁸

Zum Ende der Traumeinlage tritt erneut die Eulenspiegel-Figur mit einer Zwischenrede ein, womit gleichzeitig der Wechsel zur Ebene der fiktionsinternen Realität vermittelt wird, in der Michel infolge des Traumes eine grundlegende Neuausrichtung seines Handelns verfolgt. Insofern findet auch hier das bekannte Muster der Bekehrung Anwendung.

938. Bei folgenden Textstellen: „[H]in und wieder zieht rötlicher Hauch durch die Höhle“ (DehmelM, 319); Weitere Figuren tauchen „[a]us rötlichem Qualm auf“ (ebd., 324); später ist Frau Venus „von feurigem Rauch verhüllt“ (ebd., 326); beim Auftritt der Bergleute tritt „schwarzgrauer Dampf“ aus (ebd., 329).

Wenige Jahre vor *Michel Michael* hatte Dehmel bereits einen fiktiven Traum auf die Bühne gebracht, mit der Dramatisierung des Kinderbuchs *Fitzebutze*,⁹³⁹ das 1900 in Zusammenarbeit mit seiner damaligen Ehefrau Paula Dehmel erschien. Ein gleichnamiges Theaterstück war zuvor ein Misserfolg und wurde daher umgearbeitet zu diesem Traumspiel in fünf Aufzügen mit Musik von Herman Zilcher. Veröffentlicht im Jahr 1907 im S. Fischer Verlag,⁹⁴⁰ fand die Uraufführung im November desselben Jahres am Nationaltheater Mannheim statt. Auch in diesem Stück wird die Vermittlung des Traumes im Wesentlichen durch eine den Traum personifizierende Figur geleistet, allerdings ausschließlich im inneren Kommunikationssystem des dramatischen Textes: Für die Übergänge zwischen der ontologischen Ebene der fiktion-internen Realität und jener des Traumes kommt die allegorische Figur des in stahlblaue Seide gekleideten Traumgeistes Husch zum Einsatz, der mit der symbolischen, blau leuchtenden Zauberblume die Sphäre des Traumreiches markiert.

Der Dramentext des Traumspiels *Fitzebutze* enthält auffallend umfangreiche Nebentextpassagen, die bei Weitem den Anteil der Figurenrede bzw. der Gesangspassagen überwiegen. Die Ansicht des Drucksatzes erweckt daher eher den Anschein eines Prosatextes mit verstreuten lyrischen Einlagen. Der Nebentext beinhaltet ausführliche Regieanweisungen, Szenenanweisungen zur praktischen Umsetzung der angestrebten Effekte und detaillierte Vorgaben zu den Kostümen und zur Bühnendekoration. Um den Eindruck des Wunderbaren zu erzeugen, häufen sich Beleuchtungseffekte, vorrangig zur Inszenierung der blau leuchtenden Zauberblume sowie der Vergrößerung und Verkleinerung von Figuren. Für Letzteres sollen im passenden Augenblick unauffällig Puppen anstelle des Darstellers eingesetzt werden, wie zum Schluss des Texthefts in den „Anweisungen für die Regie“ vermerkt ist (DehmelF, 52).

Nachdem die Kinder Heinz und Detta zu Bett gegangen sind, betritt der Traumgeist Husch das Geschehen, der Spielzeug-Hampelmann „Fitzebutze“ erwacht zum Leben, und es beginnt

939. *Fitzebutze* von Paula und Richard Dehmel mit Bildern von Ernst Kreidolf gilt als „das erste moderne Kinderbuch“, „weil hier nicht Erwachsene zum Kind zu sprechen scheinen, sondern dem Kind das Wort gegeben wird – und dem Bild die Freiheit der kindlichen Phantasie.“ Ulrich Ott: „Vorwort“. In: *Fitzebutze*. 100 Jahre modernes Kinderbuch. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2000 (= Marbacher Kataloge 54). S. 5–6. Hier S. 5.

940. Richard Dehmel: *Fitzebutze*. Traumspiel in 5 Aufzügen. In Musik gesetzt von Hermann Zilcher. Berlin: Fischer 1907. Im Folgenden zitiert als DehmelF.

eine phantastische Abenteuerreise, bei der Fitzebutze wiederholt versucht, die Herrschaft über die Kinder zu erlangen, diese aber vom Traumgeist immer wieder beschützt und gerettet werden. In den vier Akten werden in der sich zu einem großen Fesselballon auswachsenden Seifenblase verschiedene Stationen bereist: ein Zauberwald mit Blumenelfen und singenden Schneemännern, eine mexikanische Steinwüste mit Tempeltrümmern und Kakteen, in der kurz darauf ein exotischer Zug verschiedener Volksgruppen erscheint, und schließlich ein Märchengarten mit einem von großen blauschillernden Schmetterlingen gezogenen Wagen, nebst glühenden Zauberblumen. Bereits dieses nur skizzierte Panorama macht deutlich, dass der Schwerpunkt dieses Traumspiels für Kinder auf einer möglichst ideenreich und effektiv gestalteten Phantasiereise mit einer Fülle von exotischen Begegnungen und Erscheinungen liegt, bei der eine spezifisch traummimetische Gestaltung nebensächlich ist.⁹⁴¹

Besonders auffällig sind intertextuelle Verweise auf die Traumbehandlung in der literarischen Romantik: Die Zauberblume, die dem Besitzer innerhalb des Traumes die Macht verleiht, das Geschehen zu steuern, taucht bei ihrem ersten Erscheinen „das Zimmer [...] mit einem Schläge ganz in bläuliche Helle“ (Dehmelf, 11). Der Bezug zur blauen Blume aus dem Traum in Novalis' *Ofterdingen*, einem Sinnbild der Romantik, liegt somit nahe. Dem Verhältnis zwischen Fitzebutze und den schlafenden Kindern liegt wiederum das Prinzip des animalischen Magnetismus zugrunde, das u.a. durch die Werke E. T. A. Hoffmanns literarisch verarbeitet wurde. Fitzebutze tritt als Magnetiseur auf, der die Kinder in einen hypnotisch-somnambulen Zustand versetzt:

Er „nähert sich mit grotesken Geberden [sic] [...] den mondbeleuchteten Betten [...]. Er streckt beschwörend, mit ruckhaften Armbewegungen, die Hände über die Kinder aus. Detta richtet sich langsam auf, mit geschlossenen Augen ‚Fitzebutze‘ stammelnd; hierauf Heinz ebenso“ (Dehmelf, 13).⁹⁴²

Der Weihnachts-Kontext, die Geschwister-Konstellation, der Kampf der kleinen Soldaten in Husaren-Uniform mit einem Schaukelpferd (Dehmelf, 42) gegen Fitzebutze und nicht zuletzt die Gestaltung des Schlusses, bei dem durch ein zerbrochenes Regal offen gelassen wird, inwiefern die Irrealität der Traumsphäre in die fiktionsinterne Wirklichkeit vorgedrungen ist,

941. Es bestehen lediglich punktuelle Bezugnahmen auf Elemente des Tagesgeschehens: Auffällig ist z.B., dass Heinz' Missgeschick mit einem Tintenfass im Traum wieder aufgegriffen wird.

942. Die Kombination vom Phänomen der Fremdsteuerung durch Hypnose mit dem Traum taucht ebenfalls in Fuldas *Die Richtige* auf. Hier verfügt die Traumfigur des Wärters über hypnotische Kräfte (FuldaR, 138–139).

stellen zudem deutliche intertextuelle Verweise zu E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Nussknacker und Mausekönig* dar. Insofern ist das Kinder-Traumspiel *Fitzebutze* auch ein Beispiel dafür, wie die szenische Gestaltung von Träumen auf der Bühne nach 1900 von romantischen Vorbildern geprägt ist.

3.4.3 Paul Apel: *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt* (1911)

In Paul Apels *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt, ein heiteres Traumspiel in fünf Szenen*, werden nach bereits bekanntem Muster die Konsequenzen eines beabsichtigten Handelns der Hauptfigur im Traum in überspitzter Form ausgeführt, woraufhin zunächst die Läuterung und dann die Revision erfolgt. Interessant ist die ausgedehnte Traumeinlage in Apels Stück, weil sie nicht nur als Uneigentlichkeitssignal fungiert, sondern weil deutlich die Absicht einer am Traum orientierten Gestaltungsweise erkennbar ist.

Der Autor Paul Apel, 1872 in Berlin geboren und ebendort 1946 verstorben, verfasste nach dem Studium der Philosophie mehrere populärphilosophische Schriften, trat zeitweise selbst als Schauspieler auf und verfasste neben *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt* noch einige weitere Dramen, *Gertrud* (1913) und *Hansjörgs Erwachen* (1918). Erfolgreich war Apel vor allem mit seinem lustspielhaften Traumstück, das 1911 im Druck und bis 1944 in mehreren Auflagen erschien.⁹⁴³ Nach der Premiere im Februar 1911 im Königlichen Schauspielhaus in Dresden fanden noch im gleichen Jahr weitere Aufführungen im Schauspielhaus Düsseldorf statt. Im Berliner Schiller-Theater beispielsweise stand laut der erhaltenen Theaterzettel *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt* seit Mitte April bis Ende Mai des Jahres 1918 mehrmals wöchentlich, von September 1918 bis Anfang 1919 mehrmals monatlich auf dem Spielplan. Weitere Bekanntheit kam dem Stück durch die Neufassung Gustav Gründgens' zuteil, die 1936 im Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt uraufgeführt wurde. 1937 wurde eine gleichnamige Hörspielfassung mit Gründgens als Hans Sonnenstößer in der gleichgeschalteten Reichsrundfunkgesellschaft gesendet.

Bereits anhand Apels Vorwortes wird ersichtlich, welch großen Stellenwert die Bühnen-

943. Zwischen den einzelnen Auflagen bestehen leichte Abweichungen, außerdem sind die Akte in der vierten Fassung zusätzlich in einzelne Szenen unterteilt. Zitiert wird im weiteren Verlauf, sofern nicht anderes angegeben, nach der vierten Auflage: Paul Apel: *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt. Ein heiteres Traumspiel in fünf Szenen*. 4. Aufl. Berlin: Oesterheld 1924. Im Folgenden zitiert als ApelH.

Realisierbarkeit der detaillierten auf den Traum bezogenen Gestaltungsmittel in der Konzeption einnimmt: Apel begründet und rechtfertigt die zahlreichen Regieanweisungen damit, dass das Traumspiel „größere Anforderungen an die Inszenierung stellt“.⁹⁴⁴ Daher hätten sie „unausgesetzt die rein technische Bühnen-Ausführbarkeit des ursprünglich rein dichterisch Geschauten im Auge“.⁹⁴⁵ Dass es ein wesentliches Gestaltungsprinzip ist, die Motive des Traumes aus dem zuvor im Wachen Erlebten zu schöpfen, darauf weisen die Asterisken als Fußnoten im ersten Akt hin, die betonen, dass bestimmte Stellen „wegen der Traum-Szenen“ nicht gestrichen werden dürfen (ApelH, 14). Ansonsten blieben die späteren Anspielungen ohne Bezug.

Grundlage der Handlung sind die Zweifel der Hauptfigur hinsichtlich der Wahl einer zukünftigen Ehefrau: Der Dichter und Bohémien Hans Sonnenstößer fühlt sich einerseits zur aufrichtig an seinem künstlerischen Tun interessierten Else hingezogen und ist andererseits kurz davor, die Verlobung mit dem gutaussehenden und ihm sehr zugeneigten Minchen einzugehen, das aus wohlhabendem Hause stammt und ihm damit den erhofften finanziellen Freiraum für ein sorgenfreies Künstlerdasein verschaffen könnte. Zweifel erregen jedoch Minchens Albernheit und Oberflächlichkeit sowie ihre spießbürgerliche Familie.

Der Traum in *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt* wird durch die Einschlafsituation im ersten Akt vorbereitet: Bevor Hans sich auf den Weg zu Minchens Familie macht, wo die Verlobung stattfinden soll, will er sich für einen Nachmittagsschlaf zur Ruhe legen. Mit der Hauswirtin vereinbart er, sich um acht Uhr von ihrer Nichte, jener besagten Else, wecken zu lassen. Deutlich wird seine Müdigkeit signalisiert:

[...] *Er kämpft plötzlich mit diskretem Gähnen*: Ja aber jetzt vor allem – – schlafen, schlafen, schlafen – (*Sich mit Humor selbst bemitleidend*) Himmel, bin ich müde – also vollständig gebrochen, zerschmettert, zerrieben – – – (*weinerlich entsetzt*) und heut abend, heut abend – – entsetzlich, entsetzlich – – (ApelH, 21).⁹⁴⁶

Der Übergang zur Ebene von Hans' Traumbewusstsein wird im Nebentext zunächst eingelei-

944. Paul Apel: *Hans Sonnenstößers Höllenfahrt*. Ein heiteres Traumspiel in fünf Szenen. 3. Aufl. Berlin: Oesterheld 1912. S. 5.

945. Ebd., S. 5.

946. Kursive Schreibweise, Schreibung in Großbuchstaben und gesperrte Schreibweise folgen in den folgenden Zitaten dem Original.

tet durch die Anweisung zur Verdunkelung. Unterstützt wird der Vorgang durch den Effekt des Ausblendens der intradiegetischen Bühnenmusik. In einer Asterisk-Fußnote wird auf die Kompositionen hingewiesen, die den Übergang in den Traum untermalen.⁹⁴⁷

Es ist undurchdringlich finster geworden. Ein schwarzer Schleiervorhang senkt sich. Der Leierkasten spielt weiter und verklingt erst allmählich. Ebenso allmählich wird er wieder hörbar und erklingt bei Beginn der ZWEITEN SCENE wieder in voller Stärke. Wenn der Vorhang sich wieder hebt, ist es noch undurchdringlich finster, wird dann urplötzlich blendend hell, so dass das Bühnenbild unvermittelt aus der Finsternis herausspringt [...] (ApelH, 22, 23).

Die Formulierungen gehen deutlich über eine sachlich-stenographische Anweisung zur Bühnenrealisierung hinaus. Erkennbar ist das Bestreben, durch die Wortwahl („undurchdringlich“; „urplötzlich“) und die rhetorische Figur der Personifizierung die Veränderungen im Übergang zur zweiten Szene wirkungsvoll deskriptiv zu vermitteln.

Die neue Szene eröffnet den Blick auf ein Zimmer, dessen Anordnung der vorherigen gleicht, in dem nun jedoch alles vornehm und überreich ausgestattet ist. Hans, elegant gekleidet, sitzt rauchend am Schreibtisch. Die Traumeinlage setzt in der Handlung *in medias res* ein und verhandelt in vielfältigen komischen Situationen Hans' neue Rolle als Minchens Ehemann. Dabei wird im weiteren Verlauf durch viele Gestaltungsdetails das Bestreben erkennbar, die Erscheinungsweisen des Traumes anzudeuten und für komische Effekte zu nutzen.

Auffallend sind die Regieanweisungen zur neuen Bühnendekoration in den Fußnoten, die Vorschläge unterbreiten, wie die Irrealität der nun sichtbar gewordenen Szenerie umgesetzt werden kann:

Die Dimensionen der Türen eventuell auch der Bilder und Spiegels [sic] usw., sind traumhaft verzerrt, z. B. unendlich hohe und schmale Flügeltüren; ein riesenhafter Wandspiegel usw. – (ApelH, 23).

Um den Auftritt und Abgang von Figuren akustisch unmerklich und eher automatisch wirken zu lassen, werden spezielle Türen für die Bühnenkulissen vorgeschlagen:

Die Türen öffnen und schließen sich beim Kommen und Gehen aller Personen während der Traum-Szenen lautlos und von selbst; es ist zu diesem Zweck ratsam, schmale, klinkenlose Flügel Türen zu wählen (ebd.).

947. Während Apel in der Ausgabe von 1912 noch auf die Kompositionen Arthur Rothers und Friedrich Beermanns verweist, steht in der Ausgabe von 1924 nur noch der Hinweis auf Beermann. Offenbar konnte sich im Laufe der ersten zehn Jahren der Aufführung des Stückes die Schauspielmusik Beermanns durchsetzen.

Auch geht Else an einer Stelle „gleichsam durch die Wand ab“, da die Tür unsichtbar in die Kulissen eingefügt sein soll (ApelH, 33).

Außerdem werden farbige Beleuchtungs- und Nebeneffekte eingesetzt: Wenn Minchen im Traum abgeht, „erblickt [man] bei ihrem Hinausgehen ein violett beleuchtetes, helles, indifferent-traumhaftes Nebel-Nichts“ (ApelH, 25). Auch zu Beginn der dritten Szene ist „ein mystisches, vielleicht violett Licht“ (ApelH, 49) gefordert. Im Übergang zur vierten Szene fordert der Nebentext nach einer temporären Verdunkelung „ein helles rotes Licht (in der Wirkung etwa derart, als blicke man durch rotes Glas)“ (ApelH, 56/57).

Zahlreiche Formulierungen im Nebentext lassen unmissverständlich auf eine am Traum orientierte Gestaltungsintention schließen: Wenn die Kinder aus Elses Kindergarten auftreten, soll ihr Jubeln „traumhaft unterdrückt“ sein. Sie sollen „ganz leise traumhaft mitsingen“ und „traumhaft beleuchtet werden“ (ApelH, 27). Kurz vor der Gerichtsszene heißt es zu den Vorgängen auf der Bühne, sie „huschen schnell, traumhaft vorüber“ (ApelH, 56). Immer wieder wird im Nebentext hervorgehoben, wie essentiell die Traumatmosphäre für die Wirkung des Stückes ist. Dies knüpft sich insbesondere an die musikalische Gestaltung: An die Schauspielmusik wird die Anforderung gestellt, dass sie die Zuschauer nach der Pause „von neuem in die Traumstimmung bannt“ (ApelH, 48). In Bezug auf die Verwandlung zwischen der dritten und vierten Szene sei die Musik so wichtig, weil laut Nebentext die Verwandlungspause ansonsten „als schwarzes, totes ‚Loch‘ wirkt und die Traumstimmung völlig zerreißt“ (ApelH, 56).

Aus dem Nebentext wird mitunter der Anspruch ersichtlich, die Gestaltung der Vorgänge mit der Phänomenologie des Traumes übereinstimmen zu lassen: Wenn Hans im Traum aus lauter Verzweiflung Minchen mit einem eleganten Falzbein ersticht und sein Schwager Gustav daraufhin nach einem Anfall stürzt, soll dies „nicht etwa ‚komisch‘ gestaltet“ werden, da dies „der Traumpsychologie nicht entsprechen [würde]“, wie es in der Regie-Anmerkung heißt. So wirkt die Tötungsszene, wenn auch nicht komisch, dann zumindest skurril, weil die Figuren wie Puppen „stumm und kerzengerade“ umfallen (ApelH, 47).

Neben der Tötungsszene gibt es noch weitere Passagen im Dramentext, in denen die Irrealität des Dargestellten durch kuriose Details angedeutet wird, weil gegen ontologische Basispostulate verstoßen wird: Beispielsweise tritt in der vierten Szene überraschend ein kleines

Orchester auf. Dies soll alles „im Moment“ geschehen; „das Orchester ist gleichsam ‚plötzlich da‘“ (ApelH, 60). Später erklingt Alberts Stimme, aber niemand außer Hans scheint sie zu registrieren (ApelH, 45). Übersinnlich geht es zu, wenn der Geist des zuvor verstorbenen Gustav „aus der Höhe herab[schwebt] und [...] dann in der Luft hängen [bleibt]“ (ApelH, 62) und kurz darauf Else in Gestalt eines Todesengels erscheint (ApelH, 62, 63).

Der Schwerpunkt der Gestaltung liegt unverkennbar in der modifizierenden Wiederaufbereitung von Eindrücken, die vor dem Einschlafen gesammelt wurden. Meist geht dies mit einem komischen Effekt einher. Wenn im Traum von einer Trompete intonierte kurze Wagnermotive als Türklingel erklingen (ApelH, 25, 32, 34), bezieht sich dies auf die im Wachzustand gehörten Übungen des trompetespielenden Nachbarn und auf Hans' geäußerten Wunsch, den Aufführungen des *Rings des Nibelungen* beizuwohnen (ApelH, 9–10) bzw. mit dem Leierkasten-Potpourri von Wagner-Motiven, das während Hans' Einschlafens ertönt (ApelH, 22). An einer späteren Stelle des Traumes spielt ein Orchester, in dem der Trompeter als führende Stimme deutlich hörbar ist: Er „entgleist mit dem gräßlichen Mißton an derselben Stelle“ (ApelH, 61) wie in der ersten Szene. Während im Wachen ein Dienstmann in Hans' Wohnung auftritt, taucht dieser im Traum verdoppelt wieder: Zwei Dienstmänner erscheinen, „in Gesicht und Haltung absolut identisch“ (ApelH, 32). Alberts scherzhafte Ankündigung, eine „Wellenschaukelbadewanne“ (ApelH, 14, 15) bestellt zu haben, wird im vierten Akt wieder aufgegriffen, da Hans nun bei seiner Verhandlung in einer ebensolchen sitzt. Um diese Bezugnahme zu verdeutlichen, soll die Wanne dieses Wort in einer gut erkennbaren Aufschrift tragen (ApelH, 57). Auch ein kuriose Bühnenrequisit aus der ersten Szene, ein Regenschirm mit hohem Griff, taucht nun stark modifiziert auf, denn „der Schirm [ist] jetzt ins Riesenhafte gewachsen und zeigt einen deutlich ausgeprägten kreuzartigen Schwertgriff“ (ApelH, 64). Daneben werden leblose Tiere und fiktive Gestalten zum Leben erweckt: Der ausgestopfte Papagei kann im Traum sprechen, und die von Hans fingierte Person der Tante Pauline, für ihn noch in der ersten Szene „das konzentrierte Symbol des bürgerlichen Philistertums“ (ApelH, 10), ist im Traum Teil des Geschehens (ab ApelH, 37).

Neben der modifizierenden Neu-Integration von Eindrücken gehört auch die Verwandlung und Vermischung von Figuren zu den herausstechenden gestalterischen Grundprinzipien. Entsprechend des Entscheidungskonflikts ist Hans' Ehefrau im Traum als Mischfigur ange-

legt: Nachdem zunächst Minchen als Ehefrau auftritt, geht sie ab und es kommt kurz darauf Else zurück, das zuvor mit Minchen geführte Gespräch bruchlos weiterführend, als handele es sich um die gleiche Person (ApelH, 25). Durch die Regieanmerkung wird klar, dass dies unzweideutig als Wechsel der Personenidentität verstanden werden soll: „[I]m selben Augenblick geht scheinbar die Gestalt des abgehenden Minchen in die der zurückkommenden Else über!“ (ebd.). Wenig später findet mit einer ähnlichen Tricktechnik der Wechsel zurück zu Minchen statt (ApelH, 29), während Else kurz darauf als Dienstmädchen auftritt (ApelH, 32). Auch Hans‘ Freund Albert wechselt im Traum mehrfach die Identität und tritt zunächst als Kellner auf (ApelH, 26), während er in der großen Gerichtsszene als Staatsanwalt erscheint (ApelH, 49). Die Szene vor Gericht ist in Hinblick auf die Neubesetzung der Figurenidentitäten sicherlich als Höhepunkt anzusehen, da hierbei mehrere Mitglieder der Familie Minchens als Vertreter des Gerichts bzw. der Verteidigung erscheinen (ebd.).

Daneben sticht die Gerichtsszene durch die darin etablierte Spiel-im-Spiel-Situation konzeptionell heraus: Für die Gestaltung der Verhandlungssituation wird eine Bühnensituation samt Zuschauerraum auf der Bühne installiert. Ausdrücklich sieht der Nebentext dafür den „Eindruck eines sehr tiefen Theatersaales“ vor, Teile des „Publikums“ haben „Operngläser“ (ApelH, 57). Nachdem sowohl in der Wach- wie auch in der Traumsphäre das Theater an verschiedenen Stellen Thema war (v. a. ApelH, S. 39–40), und Hans‘ Attentat auf Minchen ursächlich in deren exzessiver Vorliebe für triviale Ausstattungsrevuen begründet liegt, imaginiert Hans im Traum sein eigenes theatrales Tribunal – mit der Besonderheit jedoch, dass dieses Element nicht das Merkmal der zusätzlichen Fiktionalität mit sich bringt, da die Verhandlung innerhalb von Hans‘ Traumwahrnehmung real erscheint. Es wird jedoch „die Aufführungssituation des äußeren Kommunikationssystems wiederholt: Dem realen Publikum im Zuschauerraum entspricht ein fiktives auf der Bühne“.⁹⁴⁸ Nicht nur verweist diese integrierte Theatermetapher damit auf die Fiktionalität des Theaters, sondern – durch deren Einbettung in die Traumeinlage – insbesondere auch auf das rezeptionsästhetische Vergleichsmoment von Traum und Theater hinsichtlich der Imaginiert- bzw. Fingiertheit eines auf visueller Ebene vermittelten Geschehens mit Illusionswirkung.

948. Pfister: Drama (2001). S. 299.

Die Spannung zwischen Künstlerdasein und bürgerlichem Leben, gekoppelt an die Frage nach der adäquaten Lebensgefährtin, ist ein Modell, das Fuldas sieben Jahre später entstandene Komödie *Die Richtige* in der Traumeinlage mit umgekehrten Vorzeichen dramatisch durchspielen wird: Während Apels Hauptfigur tatsächlich mit Talent gesegnet ist und sich am Ende für eine Frau entscheidet, die ihn in seinem Künstlerdasein zur Seite steht, rückt Fuldas Theophil durch den Traum von seinen künstlerischen Bestrebungen ab und begnügt sich mit dem bürgerlichen Leben und einer lebenswürdigen und einfachen Partnerin. Dass auch einige Gestaltungsdetails, beispielsweise eine Wiederkehr des Dienstboten in neuer Gestalt im Traum, ebenfalls bei Fulda auftauchen, lässt vermuten, dass Apels populäres Traumstück eine anregende Quelle für Fulda darstellte. Andererseits erinnert der Titel von Apels Traumstück nicht nur mit der Alliteration auf den Buchstaben H so stark an Gerhart Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt*, dass hier möglicherweise eine Parodie im Sinne einer Hommage in der Titelgebung vorliegt. Hinsichtlich der dramatischen Grundform, Komödie statt Tragödie, und dem Ziel der Reise, Hölle statt Himmel, wird genau die jeweils konträre Position belegt.

Zusammenfassung

Gemeinsam ist allen vorgestellten unterhaltend-populären Stücken, den Traum mithilfe der Rahmen- bzw. Einlagentechnik einzubinden: Bei Fulda und Apel entsteht aus dem Prototyp nach Grillparzer ein breites Spektrum, wie das Grundprinzip – ein Traum stellt die Folgen des beabsichtigten Handelns dar – komisch genutzt werden kann. Typischerweise gestaltet sich das zuvor Erhoffte im Traum als wahrer Albtraum, sodass die Hauptfigur nach dem Erwachen bekehrt wird oder sich auf die richtige Entscheidung besinnt.

Insgesamt veranschaulichen diese Beispiele für unterhaltend-populäre Dramenwerke, wie in den Traumeinlagen der Unterhaltungswert des Traumes auf der Bühne entdeckt wird: Besonders beliebt ist dabei das Mittel, Versatzstücke aus zuvor Erlebtem im Traum mit komischem Effekt neu zu arrangieren oder Figuren aus der Welt des Wachlebens in der Traumeinlage mit neuen, teilweise konträr angelegten Rollen zu bekleiden. Auch wird die ontologische Verwirrung der Figur, die sich im Traum zurechtfinden muss und dabei oftmals Maßstäbe der Rationalität an die Traumwelt anlegt, für die Entstehung von Komik genutzt. Dies führt teilweise zu ironisch-metafiktionalen Anspielungen.

Speziell bei Paul Apel wird der Traum zur Basis eines Sinnenspektakels voller Einfallsreichtum bis hin zur absurden Überdrehtheit. Dabei wird das gestalterische Bemühen erkennbar, sich gezielt auf die Phänomenologie des Traumhaften zu beziehen: Die Gestaltung von Mischfiguren und die Verarbeitung von Details des am Vortag Erlebten verweisen zudem auf die zentralen Charakteristika der Traumarbeit nach Freud – zur Entstehungszeit von Apels Traumstück sind dessen Theorien zur Traumdeutung, die kurz nach 1900 lediglich einem Kreis von Experten bekannt waren, bereits ins allgemeinere kulturelle Gedankengut vorgebracht. Bei Apel zeigt sich exemplarisch, wie die bekannten Positionen des außerliterarischen Wissensdiskurses auf das literarische System ausstrahlen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der vorgestellten Stücke besteht in den zahlreichen Anspielungen und intertextuellen Verweisen. Alle Autoren haben einen geisteswissenschaftlich-akademischen Hintergrund, und Apel, dessen Stück sich deutlich von den beliebten seichten Lustspiel-Schwänken seiner Zeit distanziert, markiert auch einen gewissen Bildungsanspruch.⁹⁴⁹ Daraus resultieren schließlich auch die Bezüge zu bekannten Motiven der romantischen Traumdarstellung oder auch zum traditionellen Topos der Theatermetapher des Traumes.

4 Versuch zur Verabsolutierung des Traumes auf der Bühne: Traumspiel und expressionistisches Stationendrama

Mit wenigen Ausnahmen ist den bisher untersuchten Formen der szenischen Traumdarstellung das dramaturgische Prinzip der Einheit und Geschlossenheit der Handlung gemeinsam.⁹⁵⁰ Gestaltet als kausale Handlungskette mit einem klaren Beginn, einer Handlungssteigerung und meist einem als Katastrophe gestalteten Ende sind die Traumeinlagen funktional in die Gesamthandlung eingebunden – häufig als Instrument, mit dessen Einsatz

949. Bezüge bestehen zum damaligen Erfolgsstück *Das weiße Röß'l* von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg, das die Familienmitglieder Minchens für ein Stück Hofmannsthals halten. Der Lustspiel-Schwank *Das weiße Röß'l*, damals noch ohne die bekannte Musik, zählte zu der Zeit zu den meistgespielten Stücken in Berlin. (Dazu Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 2004 (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. IX/2). S. 447). Auch auf weitere zeitgenössische Operetten und Revuen wird verwiesen, deren bekannte Lieder und Melodien Paul schließlich zur Verzweiflungstat treiben. Zum Schluss wird im Nebentext auf die Quellenhingewiesen: Victor Holländer, „Ein tolles Jahr“, Paul Lincke, „Berliner Luft“ (ApelH, 73).

950. Zu den Ausnahmen zählen Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt* und Bronnens *Neues Leben*.

eine belehrende Wirkung erreicht werden kann.

Mit dem folgenden Kapitel gelangen solche Stücke in den Blickpunkt der Betrachtung, die mit dem Prinzip der kausalen Handlungsverkettung innerhalb wie außerhalb der Traumhandlung brechen. Mit der Loslösung von idealtypischen dramatischen Formen und regelhaften Bauprinzipien eröffnen sich fundamental neuartige Möglichkeiten zu dramatischen Gestaltungen fingierter Träume. Gleichzeitig stellt diese neue Formensprache bei Traumdarstellungen eine Reaktion auf die größere Aufmerksamkeit und Beobachtungsgenauigkeit gegenüber den angenommenen Charakteristika des Naturphänomens Traum dar.

4.1 August Strindberg: *Ein Traumspiel* (1902)

Schlüsselgestalt der dramentechnischen Neuerung ist der schwedische Autor August Strindberg, der vor allem in der Dekade ab 1915 zu den meistgespielten Dramatikern im deutschsprachigen Raum zählte⁹⁵¹ und enormen Einfluss auf die Entwicklung des dramatischen Expressionismus in Deutschland hatte. Strindbergs neue dramatische Formensprache wird in der Sekundärliteratur übereinstimmend stets in Zusammenhang gebracht mit der sogenannten Infernokrise des Autors, auf die eine weltanschauliche Neuausrichtung folgte, die eine grundsätzliche Relativierung der Kategorien des Realen und des Irrealen mit einschloss. Mit dem dreiteiligen Drama *Nach Damaskus* (Originaltitel *Till Damaskus*), erschienen zwischen 1898 und 1904, wurden die entscheidenden Innovationen eingeführt.

Nach Damaskus I handelt von einer spirituellen Suche, die schließlich in einer „synkretistischen Weltanschauung“ mündet, bestehend aus

einer von Swedenborg und französischen Okkultisten beeinflussten mystizistischen Theosophie, einer von Schopenhauer und pseudobuddhistischen Modeströmungen bestimmten Leidens- und Mitleidsideologie und einem magisch-zeremoniellen Katholizismus.⁹⁵²

Dies ist der Kontext für eine Darstellungsweise, in der fiktionsintern Irreales und Reales nicht mehr trennscharf voneinander abzugrenzen sind, auftretende Figuren keine Individuen,

951. Hans-Peter Bayerdörfer, Hans-Otto Horch u. Georg-Michael Schulz: Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890–1925). Neumünster: Wachholtz 1983 (= Skandinavische Studien 17). S. 14, 15. Höhepunkte sind laut Bayerdörfer et. al. in den Spielzeiten von 1915/16 mit 789 Aufführungen und 1922/1923 mit 1024 Aufführungen auszumachen.

952. Fritz Paul: August Strindberg. Stuttgart: Metzler 1979. S. 56.

sondern Typen, und die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung vollständig aufgelöst sind. Da alles Geschehen auf nur eine Hauptperson zentriert ist, „können die übrigen Rollen als Projektionen seines Unterbewußtseins, als Personifikationen widerstreitender Kräfte oder als Doppelgänger des Unbekannten gedeutet werden“.⁹⁵³

Diese Merkmalskomplexion legt Analogien und Vergleichsbildungen zum Traum nahe. Strindberg selbst hat die Diskussion um den Zusammenhang mit dem Traum eröffnet, in dem er in seiner berühmten *Traumspiel*-Vorbemerkung *Nach Damaskus* rückblickend als sein „früheres Traumspiel“⁹⁵⁴ bezeichnet. Bereits zur Entstehungszeit von *Nach Damaskus* beschrieb er den „traumlebensartigen Charakter des Stückes“⁹⁵⁵ und stellte fest: „Man sagte, *Nach Damaskus* seien Träume. Sicher, aber völlig naturalistische“.⁹⁵⁶

Tatsächlich befasste sich Strindberg in den Jahren vor der Entstehung von *Nach Damaskus* verschiedentlich mit Träumen, interessierte sich für deren Bedeutung und führte „Tagebuch (und Nachtbuch über die Träume)“.⁹⁵⁷ Es ist demnach naheliegend, anzunehmen, dass Strindberg in Hinblick auf die Gestaltung seiner neuartigen dramatischen Formensprache aus seinem Interesse und seinen Erinnerungen an eigene Traumerlebnisse schöpfte – und seine Sensibilität gegenüber der spezifischen ästhetischen Erscheinung des Traums auch anregend auf seine neue formale Dramenkonzeption wirkte. De facto sind jedoch die einzelnen Stationen in *Nach Damaskus* nach einer streng symmetrischen Spiegeltechnik angeordnet. Statt einer rein assoziativen Aneinanderreihung der Stationen liegt hier eine durchkomponierte formale Anlage vor, die einer authentischen Charakteristik des Träumens zuwiderläuft.

Zeitgenössische Kritiker wie Alfred Polgar prangerten dennoch die vermeintliche Un-Form dieser neuen dramatischen Technik an: „Als Kunstwerk ist ‚Nach Damaskus‘ nicht zu werten. Hier wird nichts gestaltet und nichts geformt. Hier stellt ein Kranker dem Arzt die Diagno-

953. Brief an Anders Eliasson vom 28.10.1896. In: August Strindberg: 1898–1900. Hrsg. von Wolfgang Pasche. Frankfurt a.M.: Insel 1992 (= Werke in zeitlicher Folge. Frankfurter Ausgabe. Bd. 8). S. 1089.

954. August Strindberg: Ein Traumspiel. In: Ausgewählte Dramen in drei Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Artur Bethke. Rostock: Hinstorff 1983. S. 267. Im Folgenden zitiert als StrindT.

955. In einem Brief vom 24.8.1899 an den deutschen Übersetzer seiner Stücke, Emil Schering. In: August Strindberg: 1898–1900 [Anhang]. Hrsg. von Wolfgang Pasche. Frankfurt a.M.: Insel 1992 (= Werke in zeitlicher Folge. Frankfurter Ausgabe. Bd. 8). S. 1080.

956. Brief an Emil Schering von März 1901, ebd. S. 1082.

957. So schreibt er in einem Brief an Anders Eliasson vom 28.10.1896, ebd., S. 1089.

se“.⁹⁵⁸ Als problematisch galt insbesondere, dass zwischen fiktionalem Realem und Irrealem keine saubere Unterscheidung mehr angestrebt wurde.

Die Gestaltungsprinzipien von *Nach Damaskus* kehren schließlich mit dem *Traumspiel* wieder. Darin begibt sich die indische Göttertochter Agnes auf die Erde, erlebt dort verschiedene Situationen des menschlichen Leidens und verabschiedet sich nach dem leitmotivisch wiederholten „Es ist schade um die Menschen“ endgültig.

Im *Traumspiel* rücken Traum und Traumhaftigkeit durch zwei Aspekte sehr viel stärker als zuvor bei *Nach Damaskus* in den Vordergrund: Erstens durch die Wahl des Stücktitels, der untypischerweise weder auf eine zentrale Figur noch auf ein Handlungsmoment verweist, sondern die innovative neue dramatische Form in den Fokus stellt; zweitens durch das Vorwort, das diesen Titel erläutert und gleichzeitig die Traummimesis als Gestaltungsprinzip erklärt:⁹⁵⁹

In diesem Traumspiel hat der Verfasser im Anschluß an sein früheres Traumspiel ‚Nach Damaskus‘ versucht, die unzusammenhängende, doch scheinbar logische Form des Traumes nachzubilden. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht. Auf einer geringfügigen Grundlage von Wirklichkeit entfaltet sich die Phantasie und webt neue Muster: eine Mischung aus Erinnerungen, Erlebnissen, freien Erfindungen, Ungereimtheiten und Improvisationen. Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, verflüchtigen sich, verdichten sich, zerfließen, nehmen wieder Gestalt an. Aber ein Bewußtsein steht über allem, das des Träumenden. Für dieses Bewußtsein gibt es keine Geheimnisse, keine Inkonsequenz, keine Skrupel, kein Gesetz. Es verurteilt nicht, es spricht nicht frei, es gibt nur wieder. Und weil der Traum meistens schmerzlich ist und selten heiter, geht ein Ton von Wehmut und Mitleid mit allem, was lebt, durch den voranschauenden Bericht. Der Schlaf, der Befreier, peinigt oft; doch wenn die Pein am stärksten ist, kommt das Erwachen und versöhnt den Leidenden mit der Wirklichkeit, die, so qualvoll sie auch sein kann, in diesem Augenblick, verglichen mit dem peinigenden Traum, doch eine Erleichterung ist (StrindT, 267).

Als Traummerkmale angekündigt werden somit Inkohärenz bei scheinbarer Logik, die Aufhebung der Kategorien von Zeit und Raum, Figurenmetamorphosen bzw. komplexe

958. Alfred Polgar: ‚Nach Damaskus.‘ In: Die Schaubühne 10, 1 (1914). S. 20–24. Hier S. 22. Abgedruckt in: Bayerdörfer, Horch u.a.: Strindberg auf der deutschen Bühne (1983). S. 220–224. Hier S. 222.

959. Bei Strindbergs *Traumspiel* besteht die Problematik einer verlässlichen Textfassung, da es gravierende Abweichungen zwischen dem Originalmanuskript, der Erstausgabe sowie späteren Fassungen und Übersetzungen gibt. Die Unterschiede bestehen zum Beispiel darin, dass teilweise auf eine Akteinteilung verzichtet wird und das Vorspiel in der Wolkenlandschaft entfällt. In der sogenannten Frankfurter Ausgabe ist der geplante Band mit dem *Traumspiel* bisher nicht erschienen. Zitiert wird daher aus der Ausgabe des Hinstorff-Verlags von 1983, die noch immer die deutschsprachige Referenzausgabe ist.

Gestaltenwechsel der Personen und eine tragisch-traurige Grundstimmung. Die Gestaltungshoheit und -freiheit liege bei der Phantasie, sodass freie Erfindung und Improvisation den Verlauf des Geschehens bestimmen würden. Ein besonderes Augenmerk gilt den Bemerkungen zur perspektivischen Grundanlage des Stückes: Das Träumer-Bewusstsein stehe „über allem“ und gebe das Traumgeschehen unverändert wieder. Somit könnte zunächst die Annahme naheliegen, dass das Stück als Produkt eines Traumbewusstseins oder als Traumprotokoll verstanden werden soll.

Die Besonderheit von Strindbergs *Traumspiel*, wodurch sich das Stück von allen bisher bekannten dramatischen Traumdarstellungen unterscheidet, liegt darin, dass eine Integration in eine außerhalb der Traumsphäre liegende ontologische Ebene der fiktionsinternen Realität gänzlich fehlt. Es ist ein „Drama, das vom ersten bis zum letzten Satz Traumdarstellung sein will“.⁹⁶⁰ Damit wird die Sphäre des Traumerlebens absolut gesetzt.

Eine Sichtung der zeitgenössischen Rezeptionen zeigt, dass die innovative Art der fiktiven Traumdarstellung von Beginn an Gegenstand der Besprechungen war und zur Verdeutlichung seiner Besonderheit von bekannten dramatischen Traumeinlagen abgegrenzt wurde: Gustav Landauer verglich das *Traumspiel* mit Grillparzers *Der Traum ein Leben*,

[d]a steht der Träumende in klassizistisch-romantischer Art rund und voll neben seinen Traumgestalten [...]. Bei Strindberg dagegen sind die Traumgestalten ganz unter sich; wir sind der Träumer, wir Zuschauer und zugleich auch, wie ein Traum im Traume, sind die Gestalten immer wieder wie zwischen Schlaf und Wachen.⁹⁶¹

Ludwig Marcuse betonte den Unterschied von Strindbergs neuer Technik zu Hauptmanns Traumstücken *Hanneles Himmelfahrt* und *Elga*, in denen der Traum noch „ein Außen“ oder eine reine Technik bleibe.⁹⁶² In Strindbergs Stück hingegen, so Marcuse, „durchtränkt [der Traum] alles mit seiner Eigenart“.⁹⁶³ Dass die „unbeschränkte Herrschaft der Phantasie“, bei der die Schranken der „äußeren Wirklichkeit“ aufgehoben sind, bei Strindberg zum gestalteri-

960. Spittler: Darstellungsperspektiven (1979). S. 92.

961. Gustav Landauer: Strindbergs Traumspiel. Zur Erstaufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus. Oktober 1918. In: Masken. Halbmonatsschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses 14 (1918/19). Heft 4. S. 49–64. Abgedruckt in: Bayerdörfer, Horch u.a.: Strindberg auf der deutschen Bühne (1983). S. 276–290. Hier S. 276.

962. Ludwig Marcuse: Pessimismus und Dichtung. Noten zu Strindbergs ‚Traumspiel‘. In: Marsyas 1, II (1917–19). S. 161–174. Abgedruckt in: Ebd., S. 270–275. Hier S. 270.

963. Ebd.

schen Leitprinzip werde, umschrieb der schwedische Schriftsteller und Theaterkritiker Bo Bergman.⁹⁶⁴ Er verstand Strindbergs *Traumspiel* als Versuch, „[d]iesen Seelenprozeß, der träumen heißt, außerhalb des Träumers selber zu bringen, ihn frei, das heißt: zum Gedicht zu machen“.⁹⁶⁵ In ähnlicher Weise formuliert Julius Bab, im *Traumspiel* regiere „die freie Verbindung, die der Traum zwischen den Dingen stiftet – frei von Raum und Zeit, von der Kausalität – sogar vom Grundgesetz unseres wachen Lebens: vom ‚Gesetz der Identität‘; der Gleichheit, Einheit und Unteilbarkeit jedes Individuums!“.⁹⁶⁶

Dramatische Gestaltungsmittel des Traumspiels

Strindbergs berühmte Vorbemerkung erklärt den Traum zum Gestaltungsprinzip; einige zeitgenössische Rezensionen heben genau diesen Aspekt als hervorstechende Besonderheit hervor. Welche Gestaltungselemente bewirken nun den Eindruck der Traummimesis und wo sind eindeutige Traumcharakteristika integriert? Ob und in welcher Form werden die Ankündigungen der Vorbemerkung umgesetzt?

(1) Raumgestaltung

Am ausgeprägtesten und die äußere Form in entschiedener Weise bestimmend ist die Gestaltung der Kategorie des Ortes. Sieht man von dem erst Jahre später von Strindberg hinzugefügten Vorspiel im Wolkenreich ab, so lassen sich 13 verschiedene räumliche Stationen ausmachen, drei davon wiederholen sich zum Schluss. Eine rationale Erklärung, wie die Figuren von einem Ort zum anderen Ort gelangen, wird nicht geliefert.

Im Nebentext sind die Vorgaben zur Bühnenrealisierung gegeben: Die Hintergrundbilder wechseln je nach Szene, während die „Seitenkulissen, die das ganze Stück hindurch stehenbleiben, [...] in stilisierter Form gleichzeitig Innenraum, Architektur und Landschaft dar[stellen]“ (StrindT, 271). Durch die Uneindeutigkeit der abstrakten visuellen Gestaltung werden die Seitenkulissen variabel einsetzbar. Ein weiteres Gestaltungsprinzip ist die Verwandlung bei offener Bühne, bei der die Dekorationen der vorhergehenden Szene jeweils

964.Bo Bergman: Strindbergs ‚Traumspiel‘. In: Die Schaubühne 3, 1 (1907). S. 513, 514. Abgedruckt in: Ebd., S. 179–181. Hier S. 179.

965.Ebd.

966.Julius Bab: ‚Strindberg, der Traumspieldichter‘. In: Der Freihafen 21, 1 (1919). S. 1–5. Abgedruckt in: Ebd., S. 291–294. Hier S. 292.

für den neuen Darstellungskontext umgedeutet werden:

Die Bühne verwandelt sich bei offenem Vorhang in das Büro des Advokaten: die Gittertür bleibt stehen und fungiert als Tür in der Barriere [...]. Die Pförtnerloge, jetzt vorn offen, ist das Schreibzimmer des Advokaten; die Linde, entlaubt, dient als Garderobenständer; [...] die Tür mit dem vierblättrigen Kleeblatt gehört jetzt zu einem Aktenschrank (StrindT, 286).

Kurz nach dieser Verwandlung vom Theaterkorridor zum Advokatenbüro wird während einer temporären Verdunkelung das Advokatenbüro zur Kirche verwandelt (StrindT, 288–289), die anschließend wiederum durch „[v]eränderte Beleuchtung“ zur „Fingalsgrotte“⁹⁶⁷ wird. Durch diese Technik wird die Absicht erkennbar, die räumlichen Veränderungen als fließende Modifikationen erscheinen zu lassen – ein phantastisches Element, wodurch ein deutlicher Abstand zur Wirklichkeitserfahrung entsteht. Daneben gibt es überraschende räumliche Veränderungen: Zum Beispiel, wenn „die Wand des gelben Hauses hochgezogen“ (StrindT, 308) und dadurch ein kleines Klassenzimmer Teil der sichtbaren Bühne wird.

Bemerkenswert ist außerdem ein angedeuteter Wechsel der räumlichen Perspektive: In der achten Station wird im Vordergrund der düster-triste Ort Schamsund, im Hintergrund der *locus amoenus* Schönbucht dargestellt; im Wechsel zur neunten Station kehren sich Vorder- und Hintergrund um, womit zugleich impliziert ist, dass die Figuren innerhalb kürzester Zeit eine große Entfernung zurückgelegt haben müssen (StrindT, 306). Gleichzeitig kommt ein eindeutig irrealer Moment in meteorologischer Hinsicht hinzu, denn die Landschaft des Sommer-Kurortes Schönbucht ist mit seiner prächtigen Landungsbrücke, den weißen Booten und den Menschen in Sommerkleidern von Schnee bedeckt und erscheint vollkommen „winterlich“ (StrindT, 307).

(2) Zeit

Neben der Kategorie des Raumes ist auch die Kategorie der Zeit gänzlich offen gestaltet: Aus den Aussagen der Figurenrede ist beispielsweise zu entnehmen, dass die Pförtnerin seit 26 Jahren an einer Sternendecke strickt (StrindT, 276), während der Offizier seit sieben Jahren vor der Gittertür auf seine Verlobte Victoria wartet (StrindT, 278).

967. Die Fingal's Cave, eine von Basaltformationen umgebene Höhle auf der schottischen Insel Staffa, war eine besonders im 19. Jahrhundert beliebte Sehenswürdigkeit, die beispielsweise von Carl Gustav Carus auf seinem Gemälde *Fingalshöhle* abgebildet wurde. Durch Carus' Gemälde wird die Assoziation zwischen Basaltsäulen und Orgelpfeifen, die bei Strindberg vorgesehen ist, besonders nachvollziehbar.

Doch auch auf der unmittelbaren dramatischen Darstellungsebene wird eine extreme Varianz der Zeit-Kategorie mithilfe von Beleuchtungstechnik angestrebt: So suggeriert ein zügiges Abdunkeln zunächst das schnelle Verstreichen der Stunden bis zum Einbruch der Dämmerung (StrindT, 280). Wenn die Bühne danach eine herbstliche Landschaft darstellt, und die Linde, die zuvor hellgrüne Blätter trug, nun kahl und der Offizier ergraut ist (StrindT, 281), wird dadurch ein vergangener Zeitraum von vielen Monaten bzw. Jahren visualisiert. Noch offensichtlicher wird die Zeitraffung durch den anschließenden rasanten hell-dunkel-Wechsel, der jeweils das Vergehen von ganzen Tagen und Nächten veranschaulichen soll: „Tag und Nacht, Tag und Nacht!“ (StrindT, 282). Nach einer erneuten temporären Verdunkelung wird das Bühnengeschehen anschließend in der warmen Jahreszeit präsentiert, der Offizier soll laut Nebentext „alt und weißhaarig, zerlumpt“ auftreten (StrindT, 283). Auf diese Weise wird auf zwei Seiten Dramentext das Vergehen von Jahrzehnten dargestellt.

(3) Handlungsebene

Ebenso offen gestaltet wie die Kategorien des Ortes und der Zeit ist jene der Handlung, die zwar nicht im strengen Sinn die Bedingung der schlüssigen intentionalen Situationsveränderung erfüllt, sondern eher einer lockeren Reihung von Geschehenssequenzen gleicht. Dennoch ist durch Anfang und Ende des Dramas ein übergeordneter Plot bestimmbar, nämlich der Weg der Göttertochter Agnes vom Himmel zu verschiedenen Stationen auf der Erde und am Ende wieder zurück in den Himmel.

Kurios auf der Inhaltsebene ist, dass sich keine der Figuren jemals über irgendetwas wundert, dass sich niemand an der Scheinlogik stößt, die oftmals auch einen Moment der Komik mit sich bringt,⁹⁶⁸ und sich alle Figuren auch beim ersten Zusammentreffen bereits zu kennen scheinen. Es gibt einige Textstellen, die darüber hinaus dezidiert Irreales thematisieren und sich somit deutlich von der Empirie der Lebenswirklichkeit abgrenzen. Beispielhaft auf der Ebene visueller Codes hervorzuheben sind der Nebentext zu den Bühnenbildern des Dramen- ein- und -ausgangs: Im ersten Bild ist „ein Wald aus riesigen blühenden Rosenstöcken“ zu sehen, „darüber das vergoldete Dach eines Schlosses mit einer Blüte an der Spitze, die einer Krone gleicht“ (StrindT, 271). Zum Schluss „erscheint“ der Hintergrund „wie ein Wandbild

968.Z.B. die scheinbar logische Diskussion in der Schule über das Phänomen Zeit (StrindT, S. 309–310).

aus fragenden, trauernden, verzweifelten Menschengesichtern“, und es „entfaltet sich die Blütenknospe auf dem Dach zu einer riesigen Chrysantheme“ (StrindT, 341). Die oben bereits erwähnte schneebedeckte sommerliche Kurbadlandschaft (StrindT, 307) vergrößert ebenfalls den Abstand zur Lebenswirklichkeit. Auch die Anweisungen zu bühnenbezogener Musik haben häufig ein irrales Moment: In der Kirche erklingen aus der Orgel Menschenstimmen (StrindT, 290–291), an späterer Stelle singt eine Boje einen Quint-Sext-Akkord (StrindT, 326).

Irreales oder Phantastisches werden zum Teil narrativ oder über Teichoskopien vermittelt: Dazu gehört das wachsende Schloss der Eingangsszenerie, von dem gesagt wird, es sei „zwei Ellen gewachsen [...], weil man es gedüngt hat“ und das „an der Sonnenseite ein Flügel ausgeschlagen hat“ (StrindT, 271).⁹⁶⁹ Später beschreibt die Figur des Dichters seine Sicht auf ein Schiff in Seenot. Doch dann glaubt er, es sei gar kein Schiff, sondern „ein zweistöckiges Haus, mit Bäumen davor..., und ein Telefonmast..., ein Mast, der bis in die Wolken reicht“ (StrindT, 327). Auch diesen Eindruck korrigiert er kurze Zeit später, woraufhin er eine rätselhaft-irreale Szenerie beschreibt, in der die ontologischen Basispostulate außer Kraft gesetzt sind, wenn Soldaten von einer schneebedeckten Heide auf eine Kirchturmspitze marschieren. In dieser Passage wirkt die Figurenrede wie eine Direktübertragung aus dem Traumbewusstsein:

Ich sehe eine Heide im Schnee, ein Exerzierfeld..., die Wintersonne scheint hinter eine Kirche auf dem Hügel, und der Turm wirft seinen langen Schatten auf den Schnee..., jetzt kommt ein Trupp Soldaten über die Heide marschiert, sie marschieren auf den Turm, die Spitze hinauf – jetzt sind sie beim Kreuz, aber mir ist, als wenn der erste, der auf den Wetterhahn tritt, sterben muß... jetzt nähern sie sich:, der Korporal, der an der Spitze geht... Haha! Eine Wolke kommt über die Heide gezogen, natürlich an der Sonne vorbei..., nun ist alles weg..., das Wasser der Wolke hat das Feuer der Sonne gelöscht! – Das Licht der Sonne hat das Schattenbild des Turmes erschaffen, aber das Schattenbild der Wolke hat das Schattenbild des Turmes erstickt... (StrindT, 328).

Diese Passagen verdeutlichen, dass im *Traumspiel* wesentliche Elemente des Irrealen aufgrund der begrenzten Möglichkeiten des Mediums Theater nicht szenisch vergegenwärtigt, sondern narrativ vermittelt werden. Das Irreale präsentiert sich somit nicht unmittelbar und leibhaftig, sondern über eine zwischengeschaltete Vermittlungsebene: In diesen Textstellen

969. Später wird das Wachsen des Schlosses noch einmal aufgegriffen: Es sei um „eine halbe Etage gewachsen... Es war ein ungewöhnlich gutes Jahr..., warm und feucht!“ (StrindT, 300).

beobachtet der Rezipient lediglich Figuren, die davon berichten, wie sie Irreales wahrnehmen.

Alle bisher genannten Passagen sind ohne Weiteres als Elemente des Phantastischen aufzufassen, jedoch nicht zwangsläufig als traumhaft zu bezeichnen. Anders steht es um die zahlreichen Bezüge zu Kindheitserinnerungen, ausnahmslos bezogen auf die Figur des Offiziers, die also auf eine Individualpsyche rekurren. Diese Textstellen sind im Kontext mit der Passage in Strindbergs Vorbemerkung zu sehen, in der er beschreibt, das Traumspiel beruhe punktuell auf tatsächlichen Erinnerungen, aus denen die Phantasie etwas Neues entstehen lasse. Im *Traumspiel* scheint es, als würden Situationen, Personen und räumliche Gegebenheiten aus der Kindheit der Figur in Form von detaillierten Erinnerungsfetzen ins Hier und Jetzt des Dramengeschehens montiert. So wundert sich der Offizier, „[d]aß dieser Schrank nach zwanzig Jahren noch immer dort steht ... Wir sind doch so oft umgezogen, und meine Mutter ist vor zehn Jahren gestorben!“ (StrindT, 275). Die bedeutsame Tür, vor der er so viele Jahre auf seine Verlobte wartet, sieht seinem Eindruck nach „aus wie eine Speisekammertür, die ich gesehen habe, als ich vier Jahre alt war und eines Sonntags am Nachmittag mit dem Dienstmädchen ausging!“ (StrindT, 279). Kurz darauf erinnert ihn der „blaue Sturmhut“, ein auffallendes Dekorationselement der Bühne,

an einen Pfarrhof, da war ich sieben Jahre alt..., zwei Tauben sitzen da, zwei Tauben unter diesem Sturmhut..., aber damals kam eine Biene und flog hinein..., da dachte ich, jetzt hab ich dich! Und ich preßte die Blüte zusammen, aber die Biene stach hindurch, und ich weinte..., da kam die Pfarrersfrau und kühlte mir den Stich mit feuchter Erde..., und dann bekamen wir Walderdbeeren mit Milch zum Abendbrot!... (StrindT, 279).

Diese narrativ vermittelten Kindheitserlebnisse erwecken den Eindruck, als speisten sich die Traumeindrücke zum Teil aus Assoziationen zu tief im Langzeitgedächtnis verankerten frühen Erinnerungen der Figur. Danach wirkt die Geschehensequenz im Klassenzimmer wie eine Form intensiver, unmittelbar vergegenwärtigter Erinnerung: Der Offizier sitzt neben einer Gruppe von Jungen in der Schulbank und versucht vergeblich, auf eine simple Frage des Lehrers eine Antwort zu finden. Schul- und Prüfungsträume gelten als eine typische Traumform. Keine andere Stelle im Damentext ruft den derart starken Eindruck eines szenisch vergegenwärtigten Traumes hervor. Daher wirkt diese Sequenz wie ein Traum im Traum. Charakteristisch ist dabei, dass der Offizier sich darum bemüht, durch scheinbar rationale Erklärungen die Kontrolle über die Situation zurückzugewinnen. Jedoch wird dadurch nur das Ver-

sagen des klaren Verstandes offensichtlich, wie es charakteristisch für das Traumerleben ist:

Ein großer Junge, ja, freilich bin ich groß, viel größer alle die anderen hier; ich bin erwachsen, habe die Schule abgeschlossen – *wie erwachend* –, ich bin ja promoviert! ... Warum sitze ich dann hier? Bin ich nicht promoviert?

[...] *greift sich an die Stirn* [...] Zwei mal zwei ..., ist zwei, und das werde ich mit einem Analogiebeweis demonstrieren, dem höchsten aller Beweise! Also, hören Sie zu! ... Ein mal ein ist eins, also ist zwei mal zwei zwei! Denn was für das eine gilt, gilt auf für das andere! (StrindT, 309).

(4) *Anlage der Perspektive*

Nimmt man Strindbergs Vorrede wörtlich, so führt spätestens die Geschehenssequenz in der Schule zu der Frage, wessen fiktives Traumbewusstsein überhaupt hinter dem *Traumspiel* steht, wer der fiktive Urheber der Traumerscheinungen ist. Während in der Schulsequenz nur der Offizier als Träumer infrage kommt, vermutet einige Zeit später die Tochter Indras, sie müsse das alles geträumt haben (StrindT, 322). Ist der Träumer hinter dem *Traumspiel* also die Göttertochter, wie einige Interpreten meinen⁹⁷⁰ oder ist „[t]he dreamer [...] the author himself, who for some time had been obsessed with the belief that his whole life was a dream?“⁹⁷¹ Schließlich behauptet auch noch die Figur des Dichters, er habe das bisher Geschehene, das Agnes geträumt zu haben glaubt, „einmal gedichtet!“ (StrindT, 322). Auf die Frage, was Dichtung sei, antwortet dieser: „Nicht Wirklichkeit, doch mehr als Wirklichkeit, nicht Traum, doch wache Träume...“ (ebd.).⁹⁷² Die hier thematisierte Parallelisierung von Dichtung, Traum und Wirklichkeit potenziert sich dadurch, dass der Dichter als fiktive Figur auftritt, die wiederum auf den realen Autor des Stückes, Strindberg selbst, verweist.

Dass eine Antwort auf die Frage nach dem Träumer offen bleiben muss, liegt in der formalen Anlage des Stückes begründet: Dadurch, dass es im Unterschied zu den bisher behandelten Traumdarstellungen beim *Traumspiel* kein Einschlafen, kein Erwachen und damit auch keinen Rahmen, keine ontologische Ebene außerhalb jener des Traumes selbst gibt, herrscht der Traum absolut autark, ohne eine Anbindung an eine fiktionsinterne Realität. Daher bleibt auch die Formulierung in der Vorbemerkung, dass eine geringfügige Basis des Traumes aus

970. So bei Spittler: *Darstellungsperspektiven* (1979). S. 36, 37. Spittler räumt jedoch ein, dass die Vermutung, Indras Tochter sei die Träumende, zwar naheliegend, aber nicht beweisbar sei.

971. Groff: „Point of view in modern Drama, in: *Modern Drama Vol. 2*“ (1959). Hier S. 277.

972. Diese Passage erinnert damit deutlich an Novalis Diktum vom „wachen Träumen“.

Erinnerungen und Erlebnissen des Wachlebens besteht, zwangsläufig ohne eindeutigen Bezug im *Traumspiel*. Bei den oben zitierten Passagen werden bei genauerer Betrachtung keine Figuren eines Traumes dargestellt, sondern Menschen, die ihrerseits träumen und Irreales imaginieren – so, als speise sich das Spiel aus dem Traumbewusstsein, den darin verwobenen Erinnerungen und Assoziationen der miteinander agierenden Figuren.

Gestaltungsmittel Traum

Eingangs wurde bereits darauf hingewiesen, dass Strindberg dem Naturphänomen Traum großes Interesse entgegenbrachte und Erinnerungen an eigene Träume notierte. Wie die Untersuchung des *Traumspiels* nahelegt, ist es durchaus plausibel, dass die dabei gewonnenen Kenntnisse über Traumcharakteristika in die Gestaltungsweise seines Dramas eingeflossen sind. Die Beschäftigung mit Träumen steht bei Strindberg jedoch offenbar nicht in erster Linie im Zeichen der Psychologie und der sich erst formierenden Psychoanalyse, sondern vorrangig im Kontext von Strindbergs spiritueller-religiöser Orientierungssuche, die okkultistische Bereiche und sogar eigene alchemistische Experimente mit einschloss. Nicht als Zeichen einer höchst subjektiven psychischen Innenwelt, sondern als bedeutsame Ausdrucksformen einer transzendenten Wirklichkeit besitzen dementsprechend Träume für Strindberg „einen hohen Grad an Realität“.⁹⁷³ Sie seien, wie er in einem Brief schreibt, „Phantasmagorien in der bewußten Absicht zu erschrecken, hervorgerufen durch Die [sic] Unsichtbaren, und besitzen alle eine symbolische Bedeutung“.⁹⁷⁴

Bei Strindberg erscheint der Traum in einem weltanschaulich-globalen Kontext. Speziell im *Traumspiel* wird neben diversen geistigen Strömungen der Zusammenhang mit hinduistischen Schöpfungsmythen besonders virulent: Durch den Dialog zwischen Tochter und Dichter wird eine Analogie zwischen der Entstehung des Traumes über die Urheberschaft des Dichtungswerks bis hin zur Entstehung der Welt geknüpft. Die Göttertochter thematisiert den hinduistischen Schöpfungsmythos und erklärt: „Die Welt, das Leben und die Menschen sind somit nur ein Phantom, ein Schein, ein Traumbild...“. Der Dichter wirft ein: „Mein Traum!“,

973. Brief an Thorsten Hedlund vom 18.07.1896. In: August Strindberg: 1898–1900 [Anhang]. Hrsg. von Wolfgang Pasche. Frankfurt a.M.: Insel 1992 (= Werke in zeitlicher Folge. Frankfurter Ausgabe. Bd. 8). S. 1089.

974. Brief an Gustav Frödling vom 5.6.1898, ebd.

worauf die Tochter ergänzt: „Ein Wahrtraum!“ (StrindT, 337).

Die dem Traum abgelauschten Darstellungselemente des *Traumspiels* stehen im Dienste eines weltanschaulichen Konzepts, in dem untergründige Zusammenhänge zwischen Dichtung, Traum und scheinhafter Wirklichkeit bestehen. Dieser Hintergrund vermag auch eine Erklärung dafür zu liefern, warum es verfehlt wäre, das *Traumspiel* insgesamt als einen einzigen Traum aufzufassen und warum auch die Frage ‚Wer träumt?‘ offen bleiben muss. Auch Szondi vermutet, dass Strindberg sein „*Traumspiel* nicht als szenischen Traum verstand, sondern im Titel nur den traumähnlichen Aufbau des Werkes andeuten wollte“.⁹⁷⁵ Für ihn ähnelt die Szenenfolge eher der mittelalterlichen Revue als einer „Vorstellung, die für jemanden erfolgt, der außerhalb ihrer steht“.⁹⁷⁶

Diese Beobachtung lässt sich durch den Hinweis ergänzen, dass die formale Struktur des *Traumspiels* nicht willkürlich ist, sondern – wie Müssener in seinen Struktur- und Stilstudien bereits herausgearbeitet hat – bei näherem Hinsehen in einigen Aspekten „abgewogen“ und „durchkonstruiert“⁹⁷⁷ erscheint. Eine tendenzielle spiegelbildliche Symmetrie im Arrangement der Stationen ergibt sich durch das erneute Bespielen der Fingalsgrotte, des Theaterkorridors und des Platzes vor dem Schloss. In seiner weniger häufig zitierten erweiterten Vorbemerkung weist Strindbergs dezidiert auf diese strukturelle Gestaltung hin:

Was die lose, unzusammenhängende Form des Dramas betrifft, so ist auch sie nur scheinbar. Denn bei näherem Betrachten erweist sich die Komposition als ziemlich fest – eine Symphonie, polyphon, hier und da fugiert mit dem immer wiederkehrenden Hauptthema, in allen Tonarten wiederholt und variiert von den mehr als dreißig Stimmen.⁹⁷⁸

Bühnenrealisierung

Speziell die im Nebentext beschriebenen Gestaltungsmittel, die eine extreme Varianz in der Zeitdarstellung oder schnelle und fließende Modifikationen des Raumes vorsehen, deuten auf die besondere Herausforderung hin, die das *Traumspiel* an die Theaterhäuser seiner Zeit

975. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1956. S. 42.

976. Ebd., 43.

977. Helmut Müssener: *August Strindberg. Ein Traumspiel. Struktur- und Stilstudien*. Meisenheim: Hain 1965. S. 72.

978. August Strindberg: „Anmerkung zum Traumspiel“. Übersetzt und abgedruckt in: August Strindberg. *Über Drama und Theater*. Hrsg. von Marianne Kesting und Verner Arpe. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1966 (= *Collection Theater Werkbücher*. Bd. 6). S. 139–141. Hier S. 140, 141.

stellte. In der Forschung führte dies mitunter zu der Überlegung, dass nicht das Theater, sondern erst die technischen Möglichkeiten des Films den Ansprüchen gerecht werden können.⁹⁷⁹

Strindbergs avancierte Gestaltungsweise im *Traumspiel* führt exemplarisch die Diskrepanz vor Augen, die zwischen dem Drama als Lesetext und der praktischen Bühnenaufführung besteht. Wie oben beschrieben wurde, sind einige Passagen im Drama nicht szenisch zu realisieren, da sie lediglich narrativ vermittelte geistige Bilder darstellen. Bei den Zeitgenossen wurde daher die Frage aufgeworfen, „soll ein Werk von der tiefen und empfindlichen Schönheit des ‚Traumspiels‘ auf die Bühne? Ein Experiment wird es immer [...]. Hat man es gelesen, so kann es in wesentlichen Punkten nur verlieren, wenn man es sieht“.⁹⁸⁰

Wie Dokumente der Rezeptionsgeschichte zeigen, war von Beginn an die Frage virulent, inwiefern solch neuartige dramatische Werke, deren Darstellungsmodus in der Schwebelage zwischen Realem und Irrealem gehalten wird, überhaupt aufführbar sind bzw. welche Bedingungen für die Bühnenrealisation geschaffen werden müssen. Wie ein Rezensent der *Wiener Rundschau* zu bedenken gibt, verlange

die ständig wechselnde Scenerie, die zwischen Traum und Wirklichkeit hallucinatorisch hin- und herschwebt, willfähigere Vorrichtungen und einen harmonisch umgrenzenden Rahmen, der die Bühnenvorgänge den Zuschauern perspectivisch zu entrücken und möglichst bildhaft - unwirklich zu gestalten hatte.⁹⁸¹

Auch Emil Schering, der als Übersetzer der Strindbergschen Werke ins Deutsche eine wesentliche Vermittlerrolle einnimmt, thematisiert die „zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit stehende Form“ sowie die Menge der Stationen als Herausforderung der Inszenierung und beschreibt als technischen Lösungsansatz den – von Strindberg selbst angeregten – dauerhaften Kulissenrahmen, während bei den Stationswechseln die perspektivisch gemalten Hintergrundbilder bei offener Bühne ausgetauscht werden konnten.⁹⁸² Den Herausforderungen an das Medium Bühne ist es offenbar geschuldet, dass erst im Frühjahr 1916 die

979.Ebd. S. 119. Vgl. dazu auch Bayerdörfer, Horch u.a.: Strindberg auf der deutschen Bühne (1983). S. 52.

980.Bo Bergman: Strindbergs ‚Traumspiel‘. In: Die Schaubühne 3,1 (1907). S. 513, 514. Abgedruckt in: Bayerdörfer, Horch u.a.: Strindberg auf der deutschen Bühne (1983). S. 179–181. Hier S. 180.

981.Anton Lindner: „Nach Damaskus“. In: Wiener Rundschau 5 (1901). S. 137–138. Abgedruckt in: Ebd., S. 136–137. Hier S. 136.

982.Emil Schering: „Strindberg ‚Nach Damaskus‘ auf der Bühne“. In: Die Umschau 4 (1900). S. 995. Abgedruckt in: Ebd., S. 134–135. Hier S. 134.

deutsche Erstaufführung in Berlin stattfand. Diese Inszenierung Rudolf Bernauers setzte Maßstäbe, fünf Jahre später präsentierte Max Reinhardt mit seiner expressionistisch getönten Inszenierung eine weitaus düsterere Bühnenversion.⁹⁸³

4.2 Traumspiel als Stationendrama. Ernst Toller: *Die Wandlung* (1919)

Strindberg wird „zu den Wegbereitern der neueren deutschen und europäischen Dramatik“⁹⁸⁴ gerechnet. *Nach Damaskus* gilt als „Urtyp der Ich-Dramatik Strindbergs und des deutschen Expressionismus“,⁹⁸⁵ denn die mit *Nach Damaskus* und dem *Traumspiel* realisierten neuen Gestaltungsprinzipien wurden später zu den wesentlichen Kennzeichen der expressionistischen Stationendramen.⁹⁸⁶ Neben der bereits erwähnten Verabschiedung der kausalen Handlungsfolge zählen zu den allgemeinen Merkmalen des Stationendramas die Auflösung des realistischen Begriffs von Zeit und Raum. Die Szenen „erscheinen als isolierte Steine, aufgereiht am Faden des fortschreitenden Ich“.⁹⁸⁷ Hinzu kommt eine Depersonalisierung der auftretenden Figuren, die nunmehr als Vertreter von Typen erscheinen. Davon abgehoben ist die zentrale Hauptfigur: Alle anderen Figuren erscheinen in der Perspektive der Zentralgestalt und treten nur in Bezug auf diese auf.⁹⁸⁸ Unverkennbar sind mit diesen Merkmalen starke Analogien zum Traum aufgerufen: Dass das Geschehen eher auf einer Reihung von Ereignissen beruht statt auf einer kausalen und einsträngigen Handlung, vor allem aber die Bezogenheit auf eine Zentralfigur ist als Parallele zum Naturphänomen Traum zu werten.

Einer der wichtigsten Dramatiker, der diese neue Technik einsetzt, und sie, ebenso wie Strindberg, mit dem Traum als Gestaltungsmittel verbindet, ist Ernst Toller. Wenige Wochen nach der deutschen Erstaufführung des *Traumspiels* mitten im Ersten Weltkrieg sollte Toller, der sich zu Kriegsbeginn als Freiwilliger gemeldet hatte, einen völligen psychophysischen Zusammenbruch erleiden. Seine traumatischen Kriegserfahrungen und seine anschließende

983. Zur Aufführungsgeschichte des Traumspiels vgl. Frederick J. Marker u. Lise-Lone Marker: *Strindberg and Modernist Theatre. Post-Inferno Drama on the Stage*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2002. S. 56–116.

984. Bayerdörfer, Horch u.a.: *Strindberg auf der deutschen Bühne* (1983). S. 10.

985. Fritz Paul: *August Strindberg*. Stuttgart: Metzler 1979. S. 53.

986. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler 2010. S. 188.

987. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1956. S. 39.

988. Ebd.

Wendung zum Pazifismus und Sozialismus gelten als maßgebliche Anstöße für die Entstehung seines ersten Dramas *Die Wandlung*.

Unter dem Einfluss der Erfahrungen des Ersten Weltkrieges entsteht in dieser Zeit eine eigene Kategorie von Traumstücken. Ernst Böhlichs Stück *Sonnenwende. Ein Traumspiel*,⁹⁸⁹ wie Tollers *Wandlung* im Jahr 1919 veröffentlicht, lässt sich als Beispiel für die Kategorie der formal konventionell angelegten Erbauungsstücke anführen, die Kriegsthematik und Traumdarstellung miteinander verbinden. In Böhlichs Stück versammeln sich Märchengestalten und Sagenfiguren in der heiligen Johannesnacht und berichten von den Kriegsgräueln im Lande (BöhlS 6). Die Figur des alten Eckart fordert einen desillusionierten Soldaten zum Schlafen auf, mit den Worten „In Wunsch und Traum/ Lebt alles auf und wirkt in heil'ger Kraft“ (BöhlS 14). Der Traum solle ihn nun trösten. In der Zwischenzeit tritt Friedrich Rotbart auf und hält vor seinen Rittern eine Erbauungsrede, er ruft „zur letzten Schlacht“ auf (BöhlS 17). Nachdem eine Grotte mit den drei Nornen erscheint, schließt das Stück noch vor dem Erwachen des Träumers mit den Worten „Träum dem heiligen Erwachen/ Still entgegen, deutsches Herz!“ (BöhlS 19). In Böhlichs *Sonnenwende*, in dem das Dramenpersonal auffallend demjenigen von Dehmels *Michel Michael* ähnelt, ist der Traum funktional als Mittel eingebunden, um kurz vor dem Ende dieses längst verlorenen Krieges Kraft zu sammeln und innere Stärke zurückzugewinnen. Ein Bezug zu einer Ästhetik des Traumhaften wird nicht hergestellt.

Kaum größer könnte der Kontrast zu Tollers zeitgleich erschienenem expressionistischen Stationendrama sein – sowohl inhaltlich als auch ästhetisch. Tollers *Die Wandlung*⁹⁹⁰ steht exemplarisch für die radikale Abkehr von der anfänglichen Kriegsbegeisterung. Auch hier wird der zeithistorische Kriegskontext dramentechnisch mit dem Traummotiv verknüpft. Doch hier wird der Traum eingesetzt als Mittel zur ästhetischen Auseinandersetzung mit den als traumatisch empfundenen Kriegserfahrungen; hier rekuriert das unfassbare Ausmaß von Leid und Elend mit der Ungreifbarkeit des Traumes.

989. Ernst Böhlich: *Sonnenwende. Ein Traumspiel*. Breslau: Schlesische Druckerei-Genossenschaft 1919. Im Folgenden zitiert als BöhlS.

990. Ernst Toller: *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen*. In: *Stücke 1919–1923*. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Dieter Distl u.a. Göttingen: Wallstein 2015 (= *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 1). S. 1–44. Im Folgenden zitiert als TKA.

In dem offenen Drama wird auf sechs Stationen mit insgesamt 13 Bildern, darunter sieben Traumbilder, die Wandlung der Zentralfigur Friedrich dargestellt und wie dieser nach dem Durchleben verschiedener Stationen des Krieges und des Leids zu einer mystischen Erlösungsutopie findet. Die zeithistorischen und damit auf engste verwobenen autobiographischen Zusammenhänge⁹⁹¹ treten deutlich zutage. Die kurze Vorbemerkung Tollers, die vor dem Prolog in das Stück einführt, unterstreicht diese Bezüge und verdeutlicht die persönliche Position des Autors: Die Entstehungszeit von 1917 bis Anfang 1918 wird umschrieben mit den Worten, dass das Drama „im dritten Jahr des Erdgemetzels“ entstand und „in der Haft des Militärgefängnisses“ (TKA, 2) fertiggestellt wurde. Tollers Wortkreation definiert den Krieg in deutlicher Abwertung als massenhaftes und willkürliches Morden, während sich durch die Erwähnung der Haft die Kriegsgegnerschaft des Autors unmissverständlich erschließt.

Die sechs Stationen in Tollers *Die Wandlung* beinhalten insgesamt 13 Bilder, von denen die Bilder Nr. 2, 4, 6, 8, 9, 10 und 12, wie unter dem Personenverzeichnis vermerkt, „schattenhaft wirklich, in innerlicher Traumferne“ (TKA, 4) auf der Hinterbühne zu spielen sind, während die übrigen Bilder auf der Vorderbühne gespielt werden sollen (lediglich für das Vorspiel und das 7. Bild ist kein Ort angegeben). Der Prolog liefert eine Art Sentenz des gesamten Stückes. Mit ihm wird ein erster Hinweis auf die funktionale Einbindung des Traumes bzw. des traumhaften Zustands gegeben: Die sogenannte „Aufrüttelung“ (TKA, 3) lässt sich inhaltlich in drei Abschnitte gliedern. Nachdem die ersten zwei Strophen voller Décadence-Motive eine „Dämmerwelt der Wunder“ evozieren, in der „Verträumte [...] Märchen [pflückten]“, bricht in diese schlummernde Idylle – im Satzbild durch Kursivschreibung herausstechend – ab dem zweiten Abschnitt der Krieg hinein: „Da! mordend krochen ekle Tiere / Flammenspritzend auf der Erde!“ (ebd.). Dieser Krieg führt dann zu einem Erwachen: „Wir blickten traumschwer blinzelnd auf“. Im dritten Teil rückt im typisch expressionistischen *O-Mensch-Pathos* („Es schrie ein Mensch“) ein „Bruder“ in den Fokus, der ein nicht näher benanntes „Wissen“ und einen großen „Willen“ (ebd.) in sich trägt und als Verkünder einer Erlösungsutopie

991. Toller meldete sich zunächst als Kriegsfreiwilliger, erlitt dann an der Front einen Zusammenbruch und kam ins Sanatorium. Toller vertrat danach pazifistische und sozialistische Meinungen, engagierte sich in der Antikriegsbewegung und verbüßte eine Haftstrafe wegen Befehlsverweigerung. Dazu u.a. bei Reinhard Müller: „Ernst Toller“. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Hrsg. von Konrad Feilchenfeldt u.a. Zürich u.a.: Saur 2003 (= Deutsches Literatur-Lexikon. Bd. 23). Sp. 168–190. Hier Sp. 168, 169.

präsentiert wird. Bezogen auf die Rolle des Traumes ergibt sich aus dem Prolog „Aufrüttelung“ folgende mögliche Interpretation: Die grausamen Kriegserfahrungen und -erlebnisse führen zum Erwachen aus dem allumfassenden traumverlorenen neoromantischen Zustand, der einer Betäubung gleichkommt. Dem Erwachen folgt die Erkenntnis, die in einer Vision eines besseren Daseins mündet, verbunden mit einem neuen Aktionismus. In diesem Sinne unterstreicht der Wechsel des Bewusstseinszustands den fundamentalen Wandlungsprozess.

Den nächsten Hinweis zur Rolle des Traumes im Stück liefert die oben bereits erwähnte Bemerkung unter dem Personenverzeichnis, in der die Bilder aufgezählt werden, die „schattenhaft wirklich, in innerlicher Traumferne gespielt zu denken“ seien (TKA, 4). Diese Formulierung bestätigt den Eindruck, dass es in dem Stück nicht um den Schlaftraum eines Individuums geht, sondern stattdessen um eine höhere Abstraktionsebene.

Im Nebentext finden sich jeweils im Übergang zwischen den Bildern die Vorgaben zur Bühnenrealisierung. Demnach geht einem Bild in Traumferne stets ein „Dunkel“ der Bühne voraus. Jede der Traumsequenzen spielt im Gegensatz zu den übrigen Bildern auf der hinteren Bühne. Durch die Verdunkelung und das Bespielen von Teilbühnen werden die verschiedenen Wirklichkeitsebenen markiert und voneinander abgegrenzt. Außerdem wird der vergrößerte Realitätsabstand dadurch räumlich verdeutlicht. In der Forschung ist man sich weitgehend einig, die Traumbilder hätten „die Funktion, Aspekte, die auf der Vorderbühne präsentiert werden, ins Allgemeinere zu abstrahieren und mit dramatischen Mitteln zu kommentieren“.⁹⁹² Denkler spricht von einer Abhebung „ins Symbolisch-Allegorische“ und Überindividuelle.⁹⁹³ Sokel sieht in ihnen die „bildhafte Darstellung seelischer Vorgänge“ realisiert sowie ein „plastisches Hervorheben des weltanschaulichen Gehalts der Handlung“.⁹⁹⁴

Zwar gibt es bei Toller keine Einschlafszene auf der Bühne, wodurch eine der Figuren eindeutig als Träumer ausgewiesen wäre, jedoch besteht eine klare Bezogenheit auf die

992.Thorsten Unger: „Die Wandlung – Textgeschichte, Überlieferung, Emendationen, Variantenverzeichnis, Stellenkommentar, Nachwort“. In: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Dieter Distl u.a. Göttingen: Wallstein 2015 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1). S. 282–327. Hier S. 312.

993.Horst Denkler: „Ernst Toller. Die Wandlung“. In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg: Buchner 1972. S. 52–63. Hier S. 58.

994.Walter Sokel: „Ernst Toller“. In: Gestalten. Hrsg. von Otto Man u. Wolfgang Rothe. Bern u.a.: Francke 1967 (= Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Bd. 2). S. 299–315. Hier S. 311.

Zentralfigur Friedrich. Mit Ausnahme des vierten Bildes taucht in jeder Traumsequenz mindestens eine Figur als Inkarnation Friedrichs auf (TKA, 11): Im zweiten Bild trägt ein Soldat das „Antlitz Friedrichs“ (ebd.), im sechsten Bild zunächst ein Hörer eines Professors im Lazarett (TKA, 18, 19), dann ein Pfarrer (TKA, 20), im achten Bild sieht ein Schlafbursche aus wie Friedrich (TKA, 27), im neunten Bild ein Gefangener, im zehnten Bild ein Wanderer (TKA, 32), im zwölften Bild ein Bergsteiger (TKA, 37, 38). In allen auf der Vorderbühne spielenden Bildern hingegen tritt Friedrich als er selbst auf.

Ausschließlich in den Traumsequenzen wird explizit Irreales präsentiert: So treten in den Bildern in Traumferne zahlreiche Figurationen des Todes auf: Der stumme Soldat in Bild 2 hat einen Totenschädel und wirkt laut Nebentext „schattenhaft wirklich“ (TKA, 11). In Bild 4 sind Skelette auf groteske Weise zum Leben erweckt. In Bild 6 hat auch der Medizinprofessor einen Totenschädel (TKA, 17) und lässt „sieben nackte Krüppel“ mit künstlichen Gliedmaßen wie fremdgesteuerte Automaten aufmarschieren, es sind seine „Musterexemplare“ (TKA, 18). Dabei sieht die Bühnenanweisung den Einsatz einer auf die Gesichter der Versehrten gerichtete Blendlampe vor. Auch im neunten Bild kommen Lichteffekte zum Einsatz, die die Wirklichkeitsferne betonen: Dort „[flackern] [p]hosphoreszierende Büschel [...] um den nächtlichen Besucher“ mit Totenschädel (TKA, 28). Im neunten Bild stirbt der Gefangene mit dem Antlitz Friedrichs und wird kurz darauf wiedergeboren – so legt es die Untertitelung der Sequenz mit „Tod und Auferstehung“ nahe. Der Schauplatz wird „von Sonnenlicht umleuchtet“, „[d]ie Decke wölbt sich zum unendlichen Himmel“. Diese Wiedergeburtsszene ist voller christlicher Motive, die sich in positiver Konnotation mit dem sich durch das gesamte Stück ziehenden Ahasver-Motiv verbinden, das auf die jüdische Herkunft Friedrichs verweist. Im Zeichen des Ewigen Juden Ahasver stehen auch das Wandern und Bergsteigen in den Bildern 10 und 12.

Ähnlich wie Strindbergs Agnes erfährt Friedrich das Leid der Menschen. Daraufhin beginnt die titelgebende Wandlung der Zentralfigur Friedrich, der nach Auferstehung und symbolischer Bergbesteigung zu einem Wegweiser der Menschheit wird, dessen Verkündungen auf einem „Platz vor der Kirche“ (TKA, 38) im letzten Bild auf der Vorderbühne präsentiert werden. Während in der ersten Hälfte des Stückes die Szenen zwischen Vor- und Hinterbühne alternieren und die Traumszenen vorrangig kommentierend sind, steht die Ballung der

Szenen in Traumferne bei den Bildern 8, 9 und 10 im Zeichen einer hoch symbolischen und stark religiös-synkretistischen Wandlung zu einem anderen Menschheits-Dasein. Renate Benson bemerkt, dass das Stück „fast mathematisch konstruiert“ erscheint, indem das 7. Bild wie eine Spiegelachse angelegt ist, um die sich die übrigen Bilder gruppieren.⁹⁹⁵

Zusammenfassung

Toller baut mit seiner konzeptionellen Anlage auf dem von Strindbergs Dramen bekannten Strukturmodell auf. In seiner autobiographischen Schrift *Eine Jugend in Deutschland* erklärt Toller, dass er bereits als Schüler mit Vorliebe die – in der Schule verbotenen – Autoren Hauptmann, Ibsen und Strindberg las.⁹⁹⁶ Unmissverständlich ist die Reminiszenz an Strindberg im ersten Bild der *Wandlung*, in der die Zentralgestalt Friedrich den Autor namentlich vier Mal erwähnt (TKA, 8). Auch für die Einbeziehung des Traumes in das Gesamtkonzept wirkt Strindbergs *Traumspiel* als Vorbild. Ähnlich wie bei Strindberg gibt es kein Einschlafen auf der Bühne, keine Trennung zwischen fiktionsintern realem Geschehen und dem geträumten Erleben einer eindeutig bestimmten Figur. Doch Toller entwickelt eine eigene innovative Darstellungstechnik zur Traum-Integration: Während das Stück bei Strindberg in Gänze als Produkt eines über allem stehenden Traumbewusstseins ausgegeben wird, liegt bei Toller eine ganz klar benannte Gruppierung der Bilder vor, die jeweils verschiedenen ontologischen Ebenen zugerechnet werden.

Wie die Analyse zeigt, unterscheiden sich dabei speziell die Traumbilder 2, 4, 6, 8 und 9 durch Elemente des Irrealen, in den letzteren drei Bildern zusätzlich unterstützt durch avancierte Lichteffekte, deutlich von den übrigen Bildern. Eine Phänomenologie des Traumhaften oder eine Orientierung an traumpsychologischem Wissen der Zeit lässt sich dabei nicht ausmachen. Vielmehr schaffen diese Bilder den Raum einer höheren Abstraktionsebene, die mit Elementen des Grotesken und Absurden operieren. Es lässt sich somit schlussfolgern, dass der Traum sich in Tollers *Die Wandlung* als Gestaltungsmittel vom psychischen Erleben während des Schlafes deutlich abhebt. Es gibt kein Einschlafen und kein Erwachen auf der Bühne, sodass eine perspektivische Schaltstelle von der von allen Figuren geteilten internen

995. Renate Benson: Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser. New York u.a.: Lang 1987. S. 35.

996. Ernst Toller: Eine Jugend in Deutschland. Amsterdam: Querido 1933. S. 46.

Realitätsebene in eine figurespezifische Traumbewusstseinssebene entfällt. Die Grundkonzeption des Stationendramas steht außerdem einer rahmenden Gestaltung mit dem Traum als Binnensequenz entgegen, wie sie von Grillparzer geprägt wurde. Der Begriff des Traumhaften bzw. der „unwirklichen Traumferne“ bietet bei Toller vielmehr einen Raum zur Entfaltung einer abstrakt-unwirklichen Darstellungsweise. Das Traumhafte steht bei Toller für einen Zustand der Unwissenheit vor dem Erwachen, der großen Wandlung, die in diesem expressionistischen Verkündigungsdrama⁹⁹⁷ perspektivisch mit dem Aufruf zur Revolution auf ein besseres Dasein vorausweist.

Dabei geht der Nebentext in den Passagen, in denen Unwirkliches beschrieben wird, weit über den reinen Anweisungscharakter hinaus und erfüllt eine kommunikative Vermittlungsfunktion, die das Drama auch als Lesetext ausweist: Dies zeigt sich nicht nur im typisch expressionistischen Sprachstil wie „Dämmerung weht Formen und Töne verwischend“ (TKA, 7) oder „Ölfunzel trânt flackerndes Licht“ (TKA, 9). Auch bleibt offen, inwiefern Anweisungen wie „schattenhaft wirklich“, das „Sonnenlicht“ (TKA, 31) und die „sich zum unendlichen Himmel“ wölbende Decke (TKA, 32) auf der Inszenierungsebene umzusetzen sind.

Bei der Uraufführung des Stückes am 30. September 1919 im Berliner Tribüne-Theater – zu der Zeit ein Podium für avantgardistische, expressionistische Dramatik – konnte wegen der begrenzten Möglichkeiten des Spielortes die im Damentext vorgesehene Unterteilung in Vor- und Hinterbühne nicht realisiert werden. Für das Bühnenbild wurden daher bunte Hintergrundbilder mit „kubistischen Versatzstücken“ entwickelt, was laut Benson „den Beginn des abstrakten Bühnenbildes“⁹⁹⁸ darstellt. Alo Allkemper sieht mit der Uraufführung der *Wandlung* den „Durchbruch des modern-abstrakten Theaters, der ‚Andeutungsbühne‘“, realisiert.⁹⁹⁹ Unter dem Einfluss dieser Aufführung wurden viele junge Theaterschaffende dazu animiert, vielfältige innovative Ausdrucksformen für die Bühne zu kreieren.¹⁰⁰⁰

997. Alo Allkemper: „Ernst Toller“. In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper u. Norbert Otto Eke. Berlin: E. Schmidt 2000. S. 216–233. Hier S. 216.

998. Benson: Deutsches expressionistisches Theater (1987). S. 12.

999. Alo Allkemper: „Ernst Toller“. In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper u. Norbert Otto Eke. Berlin: E. Schmidt 2000. S. 216–233. S. 219.

1000. Benson: Deutsches expressionistisches Theater (1987). S. 12.

Inszenierungen des Traumerlebens als fiktionale Weltentwürfe

Ausgangspunkt dieser Studie war die Identifikation des weitreichenden Potentials von fiktionalen Darstellungen des Traumerlebens: Miterlebbare literarische Träume öffnen ein Fenster in die totale Subjektivität eines fiktionalen Individuums. Die aporetische Situation im realen Leben, dass Vorgänge während des Träumens dem Wachbewusstsein verschlossen bleiben, wird in literarischen Inszenierungen des Traumerlebens mit der Kraft der Fiktion ausgehebelt. Mit dieser speziellen Darstellungsform wird das Überschreiten einer Schwelle inszeniert, die in der Empirie unüberwindbar ist. Der Traum, wesenhaft in seiner Ungreifbarkeit, ist in fiktionalen Darstellungen als literarischer Text fixiert und konserviert. Der Traum wird Teil der erzählerischen Realität. Die textuelle Materialbasis wiederum bildet eine objektive Grundlage zur Erschließung und Vermittlung eines Extremfalls fingierten subjektiven Erlebens. Auch eine genaue Beobachtung und Zergliederung wird möglich.

Diese Prämisse bildete zugleich den Arbeitsauftrag für die vorliegende Studie: Orientiert an den anfangs definierten Analysekrterien, die sich mit den Schlagworten Vermittlung, Interferenz, Dynamik, Struktur und Funktion umreißen lassen, wurden Darstellungen des Traumerlebens systematisch auf ihre bedeutungskonstituierende Gemachtheit hin durchleuchtet.

Die Studie eröffnete einen Einblick in einen Kosmos unterschiedlicher Möglichkeiten, die divergierende ontologische Verfasstheit im Traum literarisch zu gestalten. Anhand der Textanalysen konnte demonstriert werden, mit welcher hochgradiger Kreativität radikal subjektive Erlebniswelten mitunter dargestellt werden. Es sind Versuche, die Sphäre des Traumes als eine eigene, sich von der gemeinsam geteilten Realität abgrenzenden Erlebenswelt zu inszenieren. Als Ergebnis entfalten sich fiktionale Weltentwürfe mit eigenen Strukturen, einer eigenen Logik, einer eigenen Traumgrammatik.

Mit den Analysen konnte ein zweiter Aspekt herausgearbeitet werden: Die Darstellung von fiktionalen Träumen bedeutet immer auch eine literaturspezifische Form der kulturellen Auseinandersetzung mit dem diesem Phänomen. Vor dem analytisch angelegten Hauptteil der Arbeit wurden im historischen Querschnitt zunächst die Grundlagen und Voraussetzungen für unmittelbar wirkende Traumdarstellungen sowie für die Entstehung einer neuen am Traum

orientierten Ästhetik herausgearbeitet. Als Anfangspunkt der Entwicklung wurde die Zeit um 1800 identifiziert, als Autoren wie Jean Paul den Traum sowie traumhafte Zustände als ästhetischen Kategorien nicht nur entdecken und rehabilitieren, sondern auch als poetologisches Modell erkunden. In dieser Zeit wächst das Interesse an den speziellen Weltbaugesetzen in Träumen, weil diese zugleich auch Rückschlüsse auf Mechanismen der Einbildungskraft zulassen. Träume werden als Ursprung des kreativen Imaginationsvermögens entdeckt und schließlich auch mit individueller Psyche kontextualisiert.

Parallel dazu – dies kommt den erlebensnahen Schilderungen von Träumen in der Literatur entgegen – tendieren Erzählformen zunehmend zum unmittelbareren mimetisch-fiktionalen Darstellungsmodus. Unter besonderen Vorzeichen steht fiktionales Traumerleben nach Auffassung der Romantiker, da sie in den Träumen das Potential sehen, auf den kreatürlichen Urgrund des Daseins zu verweisen, auf elementare Kräfte und übergeordnete Zusammenhänge. Anhand des Textbeispiels von E. T. A. Hoffmann konnte veranschaulicht werden, wie die erzählperspektivische Konzentration auf den figuralen Pol die destruktive Macht des Traumes voll entfaltet und durch die haltlose Entgrenzung auf die labyrinthischen Abgründe des Tiefenreiches Ich verweist. Hierin liegt auch ein zentraler Unterschied zum Traum in *Heinrich von Ofterdingen*. Mit den Techniken der perspektivischen Unschärfe und Überblendung inszeniert Hoffmann das Moment des Kontrollverlusts und setzt damit wesentliche Vorzeichen für die Auseinandersetzung mit dem Traum in der Moderne.

Mit dem Traum in Kellers *Der grüne Heinrich* wurde ein herausragendes Beispiel für eine ideen- und detailreich konzipierte Traumwelt mit gänzlich eigenen, anti-realistischen Bauprinzipien einer näheren Betrachtung unterzogen. Keller gestaltet fließend ineinander übergehende metamorphische Traumverwandlungen, in denen Naturgesetze außer Kraft gesetzt sind, Tiere sprechen und Verstorbene verlebendigt werden. Heinrichs Traum ist eine Feier von Fantasie und Fabulierkunst. Die Analyse konnte nachzeichnen, wie der Traum überaus innovativ in seiner Instabilität und Fluidität inszeniert wird. Dass Kellers literarische Träume offensichtlich auch von der intensiven Auseinandersetzung mit seinem eigenen Traumerleben geschult sind, zeigt sich in der Intensität der Emotionen bei gleichzeitig erlebter Passivität, sodass die Ereignisse als unkontrollierbares Widerfahrnis erlebt werden.

Für den Zeitraum von 1890 bis 1930 konnte herausgearbeitet werden, inwieweit die

Veränderungen des literarischen Systems, die Auseinandersetzung mit innerpsychischen Prozessen sowie die Entwicklungen in der kulturgeschichtlichen Arbeit am Traum ineinandergreifen und die Beschäftigung mit Träumen immens ansteigt. Ein wesentlicher Faktor ist dabei die Entdeckung seelischer Vorgänge sowie das starke Interesse, diese sichtbar oder lesbar zu machen. Für die Literatur ergibt sich daraus der Anspruch, diese assoziativen Prozesse erlebensecht nachzubilden. In den literarischen Traumdarstellungen um und nach 1900 zeigt sich, dass die Sprache zum Teil gewissermaßen auch auf ihre Leistungsfähigkeit geprüft wird. Träume bieten sich damit potentiell als Versuchsanordnungen an, mit denen neue Möglichkeiten der ästhetischen Sprachgestaltung erprobt werden können. Dies spiegelt sich exemplarisch in Textformen des Traumerlebens wider.

Die literarischen Simulationen des Traumerlebens Arthur Schnitzlers standen im Fokus des Hauptteils. In seinen Werken konnte ein reiches Spektrum an sprachlichen Gestaltungsweisen ausdifferenziert werden, die eine eigene ästhetische Qualität evozieren. Schnitzler beleuchtet den Komplex Traum von unterschiedlichen Perspektiven. In vielgestaltigen individuell-psychologischen Kontexten lotet er die Darstellungsmöglichkeiten mit unterschiedlichen Erzähltechniken aus, von der homodiegetischen Erzählsituation über facettenreich eingesetzte erlebte Rede bis zum Kontinuum des inneren Monologs. Auch in *Berta Garlan* konnte eine Art Grammatik des Bewusstseinsübergangs nachgewiesen werden, die unter anderem durch den stufenweise eingesetzten Wechsel von Tempori und Verbmodi den Übergang vom Einschlafen bis zur Illusion des Traumerlebens sprachlich erfahrbar macht.

Schnitzlers fiktionale Traumwelten sind geprägt von einer anti-realistischen Gestaltungsweise, in der die Gesetze von Zeit und Raum oftmals außer Kraft gesetzt sind. Diese Traumpassagen vermitteln sich für den Rezipienten extrem nah am Erleben der träumenden Figur. Sie integrieren typische Traumcharakteristika, wie etwa das fraglose Hinnehmen von irrwitzigen Vorgängen sowie ein fehlendes kritisches Reflexionsvermögen. Besonders die frappierende Diskrepanz zwischen der Zeitwahrnehmung im Traum und der tatsächlich vergangenen Zeit während des Schlafes ist wiederholt Teil der Konzeption. Schnitzlers fiktionale Traumwelten nehmen insofern einen Sonderstatus ein, weil sich in ihnen nicht nur die intensive Beschäftigung des Autors mit Freuds Studien zur Traumdeutung spiegelt, sondern auch das Beobachtungsinteresse gegenüber eigenen Träumen, wie Schnitzlers Traumnotate

belegen. Einerseits lassen sich in seinen Traumdarstellungen eindeutig auf der Freuds Theorien beruhende Konstruktionsprinzipien erkennen, andererseits kommen auch Schnitzlers eigene Umgewichtungen und Einschränkungen zum Vorschein: Traumsymbole sind bei ihm nicht fest determiniert, sondern individuell geprägt. Der Schwerpunkt seines Interesses liegt in den Quellen aus dem Wachleben, die Spuren im Traum hinterlassen und dort neu kontextualisiert werden. Hierin unterscheiden sich Schnitzlers eigene Traumnotate von seinen literarischen Traumgestaltungen: In seinen fiktionalen Traumwelten sind die Träume durch ein deutlich höheres Maß an hoch komplexer und semantisch besetzter Verdichtung geprägt. Diese Arrangements sind reich unterfüttert mit Motiven und Bezügen zur Handlung auf der Ebene der fiktion-internen Realität und übernehmen somit signifikante strukturelle Funktionen innerhalb des gesamten Textgefüges. Dabei stellt der Traum das deutlich von Freud inspirierte Fluktuieren der Bewusstseinsregungen dar, bei dem jedoch vorrangig das Mittelbewusstsein laut seiner eigenen Vorstellung involviert ist – eine Relativierung der Macht des Unbewussten, die eine Verantwortung des Individuums sicherstellt.

Nicht nur in Schnitzlers Auseinandersetzung mit Freud hat sich herauskristallisiert, dass fiktionale Traumsimulationen nicht nur zeitgenössisches Traumwissen repräsentieren, sondern auch ein selbstständig angeeignetes Traumwissen transportieren. Das große Interesse von Autoren an ihrem eigenen Traumerleben, so konnte auch in Bezug auf Gottfried Keller konstatiert werden, schreibt sich in die literarischen Träume ein und komplettiert das Wissensmosaik der kulturellen Arbeit am Traum. Für zukünftige Forschungsvorhaben wäre beispielsweise genauer auszuleuchten, unter welchen Aspekten diese Traum-Schreibweisen das kulturelle Wissen über den Traum beeinflussen und inwiefern Wechselwirkungen zwischen literatur-spezifischer Arbeit am Traum und außerliterarischem Traumdiskurs nachzuweisen sind.

In Hofmannsthals *Andreas* wird der Traum zu einem dichten Verweissystem, dessen Bezüge auf alle übrigen Textteile des Werkes ausstrahlen. Dadurch nimmt der Traum die Funktion eines bedeutsamen Kristallisationspunktes ein, der Rückschlüsse auf komplexe psychische Prozesse in den Tiefendimensionen des fiktionalen Ich zulässt. Dabei etabliert sich eine von den übrigen fiktion-internen Passagen deutlich unterscheidende Ästhetik durch schnelle Bildwechsel, nach dem Montageprinzip, die durch große Unmittelbarkeit gekennzeichnet ist und

Freuds Mechanismen der Traumarbeit integriert.

In den Traumdarstellungen wurden jedoch wiederholt auch die Abgrenzungsbemühungen von Freud deutlich. Als ein Mittel der Distanzierung erweist sich dabei die Komik: In einigen Traumpassagen Schnitzlers sowie in den ersten Träumen in Thomas Manns *Zauberberg* wird das komische Potential, das die Gesetze der Traumarbeit nach Freud bergen, als Gestaltungsmittel eingesetzt.

Besonders der Ausflug zu Traumdarstellungen in unterhaltend-populären Dramen von Apel, Dehmel und Fulda konnte die Entdeckung des Unterhaltungswerts der Traumvorgänge vorführen – auch unabhängig von Freud. Komik entsteht durch die radikale Erfüllung der zuvor geäußerten Wunschvorstellungen – und immer wieder auch durch die Zwei-Welten-Verwirrung. Komische Traumdarstellungen sind häufig zugleich ein Spiel mit der diskrepanten Informiertheit zwischen Figur und Rezipient.

Die Träume im Werk Thomas Manns zeigten besonders nachdrücklich, wie der Umgang mit Träumen in der Moderne weit über den psychoanalytischen Kontext hinausgeht. Nach Anleihen bei der romantischen Verunklarungs-Strategie im Frühwerk werden die Traumpassagen in *Der Tod in Venedig* und in *Der Zauberberg* zu verdichteten Bedeutungszentren im Gesamtgefüge. Dabei schöpft Mann aus einem eklektizistisch arrangiertem Fundus aus Verdrängungstheorien der Psychoanalyse und an Schopenhauer geschulten metaphysischen Ideen, die den Traum mit der Idee vom Grenzenlosen hinter der allgemeinen Vorstellungswelt verbinden. Speziell jene die Realität überschreitenden Traumsequenzen sind geradezu durch eine Abwesenheit all jener stilistischer Merkmale des Verzerrten, Sprunghaften, Fragmentarischen gekennzeichnet und weisen keinerlei Spuren des Inkohärenten oder Alogischen auf. Vielmehr bestechen sie durch einen geordnet arrangierten erzählerischen Aufbau. Der Traum wird zu einem Fenster in Einsichten, die im alltäglichen Wachzustand hermetisch verschlossen sind – und für die Figur nach dem Erwachen auch wieder in Vergessenheit geraten.

In der Vielfalt der Möglichkeiten zur Traumdarstellung in der Moderne, so hat die Studie ergeben, wird nicht zwangsläufig die Simulation des Inkohärenten, Brüchigen, Verworrenen angestrebt. Stattdessen werden andere Aspekte bedeutsam, die unmittelbar mit dem Traumerleben verknüpft sind, so etwa der Aspekt der Kreation von Wirklichkeitswelten: Die

etablierten Traumsphären führen so immer auch vor Augen, wie es die Literatur vermag, mit den Mitteln der Fiktion neue Wirklichkeiten zu evozieren. In Aschenbachs hochexpressivem dionysischen Traum in *Der Tod in Venedig* erreicht das imaginierte Erleben durch die nun nachgewiesene subtil aufgebaute Stufenfolge von umfassenden Sinneseindrücken eine hochgradige Intensität. Die untersuchten Traumfingierungen frappieren immer wieder auch durch die Darstellung extremer Emotionen und Empfindungen. Werden durch Träume ganzheitliche Erlebenswelten kreiert, die einen hohen Grad an Illudierung erzeugen, wird das besondere Potential von literarischen Inszenierungen deutlich. Durch die etablierte Wahrnehmungssillusion wird auch der Aspekt der Täuschung und damit das Zwei-Welten-Erlebnis virulent. Die reichen Sinnenspektakel des Traumerlebens bergen somit immer auch die Möglichkeit, die Grundfesten der Wahrnehmung und der für allgemeingültig gehaltenen Realität infrage zu stellen.

Des Weiteren zeigen die Untersuchungen, dass vor allem in der besonderen geistesgeschichtlichen Konstellation um 1900 dieser Aspekt insbesondere in Richard Beer-Hofmanns elaborierter Traumdarstellung in *Der Tod Georgs* zum Tragen kommt: Die Darstellung eines eskapistischen Rückzugs in die selbstgeschaffene Traumwelt wird ein Mittel, um die Problematik der radikalen Selbstbezogenheit eines konsequenten Ästhetentums auszuleuchten. Die Hauptfigur schafft sich durch eine traumverhaftete Daseinsweise einen Kosmos, durch den sie Angelpunkt der Welt wird. Als sich ein ganzer Lebensabschnitt im Nachhinein als Traum entpuppt, führt der Schock des Zwei-Welten-Erlebnisses zu einer tiefen Verunsicherung und schließlich zu einem Persönlichkeitswandel der Hauptfigur. In der Gestaltung ist dies durch eine ontologisch hochkomplex konstruierte Erzählwelt implementiert, die zum Erzähllabyrinth wird: Die Identifikation der fiktionsinternen Realität ist als Vexierspiel angelegt.

Beer-Hofmann führt darin das Vermögen der Literatur vor Augen, in Textwelten neue Wirklichkeiten mit eigenen Vorstellungsräumen zu schaffen. Dieses Potential, Wahrnehmungssillusionen hervorzurufen, wird in Traumpassagen durch die zusätzliche Merkmalskomplexion von Fiktionalität und Imaginiertheit potenziert: Die Überschneidungsmomente und Schnittpunkte zwischen Traum und Fiktion, die im systematischen Auftaktkapitel ausgeleuchtet wurden, begegnen in Rahmen der Textanalysen immer wieder – zum Beispiel in Form von

fiktionsironischen Anspielungen: So fungiert der über die Entstehung von Träumen reflektierende Goldfuchs in *Der grüne Heinrich* darüber, selbst lediglich eine fiktive Ausgeburt des Träumers Heinrich zu sein und verweist damit indirekt auch auf die Fiktionalität der Erzählsituation selbst. In Schnitzlers *Der Sekundant* dreht sich der Spieß um, wenn der Ich-Erzähler behauptet, dass der Leser eigentlich nicht existieren würde. Als transgenerisches Phänomen präsentiert sich die Metalepse beim Auftritt eines Traumkobolds als Vermittlungsfigur in Richard Dehmels *Michel Michael*, der sich darüber beschwert, vom Dichter als reines Hirngespinnst dargestellt zu werden. Illusionsdurchbrechende Bemerkungen dieser Art verweisen damit darauf, dass sich die Überschneidungsmomente zwischen Traum und Fiktion auch als Folie für poetische Selbstreflexion anbieten.

In Bezug auf inszeniertes Traumerleben in Dramentexten galt es zunächst, ein Paradoxon zu beleuchten, stellen sie doch Versuche dar, das imaginär-irreal, phänomenologisch ungreifbare Wesen des Traumes plurimedial auf die Bühne zu bringen. Bei Grillparzers Urform dieses Dramentypus wurde deutlich, wie versucht wurde, die perspektivische Verschiebung von der von allen Figuren geteilten fiktionsinternen Realitätsebene zur fiktionsintern imaginierten, innerpsychischen Erlebenswelt der träumenden Figur dramaturgisch erkennbar zu implementieren.

Die Studie konnte herausarbeiten, welche Techniken und Tricks bei Traumstücken um und nach 1900 für diesen Ebenenwechsel eingesetzt werden – beispielsweise durch den Einsatz von Requisiten, lebensgroßen Double-Puppen, Unterteilungen der Bühne, Vorhängen, transparenten Schleiern, Licht-, Nebel- und Geräuscheffekten sowie durch Musik. Der Nebentext in Bronners *Neues Leben* führte vor Augen, wie die bühnentechnischen Möglichkeiten der Zeit als Signale des Imaginären ausgeschöpft werden. Anhand von Schnitzlers *Alkandis Lied* zeigte sich, dass der Übergang in die Traumsphäre mitunter auch gezielt verunkelt wird – um zum Schluss für Figur und Rezipient gleichermaßen das Erwachen als Überraschung zu präsentieren. Auf den Traumbühnen um und nach 1900 wird die Zwei-Welten-Verwirrung als gestalterische Leitidee vielfach durchgespielt.

In notwendiger Konzentration widmete sich die Studie ausschließlich eindeutig markierten Traumdarstellungen. Sie endete mit dem *Traumspiel* Strindbergs und dem Beispiel Tollers für ein expressionistisches Stationendrama, in dem der Traum nicht länger als eigene Ebene

implementiert ist. Bei Strindberg verlässt der Traum sein eigenes Herrschaftsgebiet und greift auf die gesamte Handlung über.

Die vorliegende Arbeit setzte dort den Schlusspunkt, wo die eigentliche literaturspezifische Arbeit am Traum in der Moderne beginnt: Wenn der Traum nicht länger klar markiert ist – und damit auch gezähmt, gebändigt, kontrolliert –, sondern regelrecht entfesselt wird und sich eine Traumpoetik auszubilden beginnt, die den gesamten Text infiltriert. Während vorhergehende Generationen um Klärung und Auflösung ringen, wird das Unaufgelöste Zwei-Welten-Skandalon zum künstlerischen Prinzip.

Zu einem poetischen Modell wird der Traum im Schaffen Franz Kafkas. Viele seiner literarischen Einfälle sind auf Halbschlafphantasien zurückzuführen – ein Zustand des halbkontrollierten Wachträumens. Als weiteres Beispiel wäre die traumhafte Passage in Brochs zweitem Teil seiner Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1931) zu nennen: Die Reise des Buchhalters Eschs nach Badenweiler wird in einer unaufgelöst-traumhaften Sphäre geschildert, in der die Wirklichkeit nicht mehr greifbar ist und Gesetze der Zeit unwirksam sind. Esch wird im übertragenen Sinne zum Schlafwandler, zu einem „überwach Träumenden“,¹⁰⁰¹ der in seiner Unfähigkeit zur Reflexion die Überforderung und elementare Orientierungslosigkeit seiner Zeit zum Ausdruck bringt.

Je mehr sich die Literatur für radikal anti-mimetische Schreibweisen öffnet, das onirische Schreiben entdeckt und das Fremde als Teil der Textwelten konzeptuell einbindet, desto mehr verabschiedet sie sich von markierten Traumdarstellungen.¹⁰⁰² Sobald das Traumhafte als Gefühl des Diffus-Unaufgelösten allgegenwärtig in den fiktionalen Wirklichkeitskonzeptionen wird, wird der Traum als Darstellungsgegenstand verabschiedet.

1001. Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (= Kommentierte Werkausgabe Bd. 1). S. 337.

1002. Engel: „Kulturgeschichte/n?“ (2010). S. 173.

Siglen-Verzeichnis

- ApelH Paul Apel: Hans Sonnenstössers Höllenfahrt. Ein heiteres Traumspiel in fünf Szenen. 4. Aufl. Berlin: Oesterheld 1924.
- AuB Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a. M.: Fischer 1967 (= Gesammelte Werke).
- BHA Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs. Hrsg. von Günter Helmes u.a. Paderborn: Igel-Verlag 1994 (= Große Richard-Beer-Hofmann-Ausgabe Bd. 3).
- BöhlS Ernst Böhlich: Sonnenwende. Ein Traumspiel. Breslau: Schlesische Druckerei-Genossenschaft 1919.
- BronnerN Ferdinand Bronner: Neues Leben. In: Jahrhundertwende. Ein Dramenzyklus. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger. Innsbruck, Wien u.a.: Studien Verlag 2008.
- Dehmelf Richard Dehmel: Fitzebutze. Traumspiel in 5 Aufzügen. In Musik gesetzt von Hermann Zilcher. Berlin: Fischer 1907.
- DehmelM Richard Dehmel: Michel Michael. In: Lebensblätter. Betrachtungen. Die Menschenfreunde. Michel Michael. Berlin: Fischer 1925 (= Gesammelte Werke. Bd. 3).
- ES I Arthur Schnitzler: Die Erzählenden Schriften I. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke. Bd. 3).
- ES II Arthur Schnitzler: Die Erzählenden Schriften II. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke. Bd. 4).
- DW I Arthur Schnitzler: Die dramatischen Werke I. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke. Bd. 1).
- FuldaR Ludwig Fulda: Die Richtige. Traumschwank in vier Aufzügen. Stuttgart, Berlin: Cotta 1918.
- FuldaS Ludwig Fulda: Schlaraffenland. Märchenschwank in drei Aufzügen. Stuttgart: Cotta 1900.
- GFA 5 Goethe, Johann Wolfgang: Dramen 1776–1790. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verlag 1988 (= Sämtliche Werke. Bd. 5).
- GKFA 2.1 Thomas Mann: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1).
- GKFA 5.1 Thomas Mann: Der Zauberberg. Hrsg. Michael Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 5.1).
- GKFA 14.1 Thomas Mann: Essays I. 1893–1914. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 14.1).

- GrW Franz Grillparzer: Dramen 1828–1851. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1987 (= Werke in sechs Bänden. Bd. 3).
- HCA Gerhart Hauptmann: Dramen. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt a.M., Berlin: Propyläen 1966 (= Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Bd. 1).
- HEA Gerhart Hauptmann: Hannele Matterns Himmelfahrt. Musik von Max Marschalk. Berlin: Fischer 1893 [= Erstausgabe].
- HKA Hugo von Hofmannsthal: Andreas. Der Herzog von Reichstadt, Philipp II. und Don Juan d' Austria, aus dem Nachlass hrsg. von Manfred Pape. Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 30).
- HKA 6 Hugo von Hofmannsthal: Dramen 4. Hrsg. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M.: Fischer 1995 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 6).
- HKA 29 Hugo von Hofmannsthal: Erzählungen 2. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer 1978 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 29).
- HKA 33 Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 2. Hrsg. von Konrad Heumann u. Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer 2009 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 33).
- HKBA I.8 Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Hrsg. Roland Reuß u. Peter Staengle. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld 2006 (= Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. I/8).
- HKKA 11 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich 1854/55. Erster und zweiter Band. Hrsg. Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2005 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. B/ Bd. 11).
- HKKA 12 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich 1854/55. Dritter und vierter Band. Hrsg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2005 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. B/ Bd. 12).
- HSW 4 E. T. A Hoffmann: Die Serapionsbrüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 2001 (= Sämtliche Werke. Bd. 4).
- JPSW II, 2 Jean Paul: Jugendwerke 2. Vermischte Schriften 1. Hrsg. von Norbert Miller u. Wilhelm Schmidt-Biggemann. München: Carl Hanser 1976 (= Sämtliche Werke Abt. II. Bd. 2).
- KubAS Alfred Kubin: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- NW 1 Novalis: Das dichterische Werk. Tagebücher und Briefe. Hrsg. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Werke, Tagebücher und Briefe. Bd. 1).
- STb (1991) Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903–1908. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1991.
- STb (1981) Arthur Schnitzler: Tagebuch 1909–1912. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie

- der Wissenschaften 1981.
- STb (1983) Arthur Schnitzler: Tagebuch 1913–1916. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung u.a. von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1983.
- STb (1993) Arthur Schnitzler: Tagebuch 1920–1922. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1993.
- STTb Arthur Schnitzler: Träume. Das Traumtagebuch 1875–1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth und Leo A. Lensing. Göttingen: Wallstein 2012.
- StrindT August Strindberg: Ausgewählte Dramen in drei Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Artur Bethke. Rostock: Hinstorff 1983.
- TKA Ernst Toller: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Dieter Distl u.a. Göttingen: Wallstein 2015 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1).

Bibliographie

Primärliteratur

- Andrian, Leopold von: Der Garten der Erkenntnis und andere Erzählungen. Hrsg. von Dieter Sudhoff. Hamburg: Igel-Verlag 2011.
- Apel, Paul: Hans Sonnenstössers Höllenfahrt. Ein heiteres Trauerspiel in fünf Szenen. 3. Aufl. Berlin: Oesterheld 1912.
- Apel, Paul: Hans Sonnenstössers Höllenfahrt. Ein heiteres Trauerspiel in fünf Szenen. 4. Aufl. Berlin: Oesterheld 1924.
- Beer-Hofmann, Richard: Der Tod Georgs. Hrsg. von Günter Helmes u.a. Paderborn: Igel-Verlag 1994 (= Große Richard-Beer-Hofmann-Ausgabe Bd. 3).
- Böhlich, Ernst: Sonnenwende. Ein Trauerspiel. Breslau: Schlesische Druckerei-Genossenschaft 1919.
- Broch, Hermann: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (= Kommentierte Werkausgabe Bd. 1).
- Bronner, Ferdinand: Neues Leben. In: Jahrhundertwende. Ein Dramenzyklus. Hrsg. von Friedbert Aspöckl. Innsbruck, Wien u.a.: StudienVerlag 2008.
- Dehmel, Richard: Fitzebutze. Trauerspiel in 5 Aufzügen. In Musik gesetzt von Hermann Zilcher. Berlin: Fischer 1907.

Dehmel, Richard: Michel Michael. In: Lebensblätter. Betrachtungen. Die Menschenfreunde. Michel Michael. Berlin: Fischer 1925 (= Gesammelte Werke. Bd. 3).

Doderer, Heimito von: Frühe Prosa. München: Beck 1995.

Fulda, Ludwig: Die Richtige. Traumschwank in vier Aufzügen. Stuttgart, Berlin: Cotta 1918.

Fulda, Ludwig: Schlaraffenland. Märchenschwank in drei Aufzügen. Stuttgart: Cotta 1900.

Goethe, Johann Wolfgang: Egmont. In: Dramen 1776–1790. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verlag 1988 (= Sämtliche Werke. Bd. 5).

Grillparzer, Franz: Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen. In: Dramen 1828–1851. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1987 (= Werke in sechs Bänden. Bd. 3). S. 95–194.

Hauptmann, Gerhart: Elga. In: Dramen. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt a.M., Berlin: Propyläen 1966 (= Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Bd. 1).

Hauptmann, Gerhart: Hanneles Himmelfahrt. In: Dramen. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt a.M., Berlin: Propyläen 1966 (= Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Bd. 1).

Hauptmann, Gerhart: Hannele Matterns Himmelfahrt. Musik von Max Marschalk. Berlin: Fischer 1893.

Hoffmann, E. T. A.: Die Elexiere des Teufels. Werke 1814–1816. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1988 (= Sämtliche Werke. Bd. 2/2).

Hoffmann, E. T. A.: Die Bergwerke zu Falun. In: Die Serapionsbrüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 2001 (= Sämtliche Werke. Bd. 4).

Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (= Sämtliche Werke. Bd. 2/1).

Hofmannsthal, Hugo von: Das Bergwerk zu Falun. In: Dramen 4. Hrsg. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M.: Fischer 1995 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 6).

Hofmannsthal, Hugo von: Ödipus und die Sphinx. In: Dramen 6. Hrsg. von Wolfgang Nehring u. Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a. M.: Fischer 1983 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 8).

Hugo von Hofmannsthal: Erzählungen 1. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer 1975 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 28).

Hofmannsthal, Hugo von: Der Geiger vom Traunsee (Eine Vision zum St. Magdalenenstag). In: Erzählungen 2. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer 1978 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 29).

Hofmannsthal, Hugo von: Andreas. Der Herzog von Reichstadt, Philipp II. und Don Juan d' Austria, aus dem Nachlass hrsg. von Manfred Pape. Frankfurt a. M.: Fischer 1982

(= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 30).

Huch, Friedrich: Träume – Neue Träume. Berlin: Der Morgen 1983.

Jean Paul: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. Hrsg. von Norbert Miller. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2000 (= Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 2).

Jean Paul: Schmelzles Reise nach Flätz. Dr. Katzenbergers Badereise [u. a.]. Hrsg. von Norbert Miller. 4. Aufl. München: Carl Hanser 1987 (= Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 6).

Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Mustheil und einigen Jus de Tablette. Hrsg. von Sabine Straub u. Barabara Hunfeld. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (= Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. VI/1).

Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. Hrsg. Gustav Lohmann. München: Carl Hanser 1959 (= Werke. Abt. I. Bd. 2).

Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich 1854/55. Erster und zweiter Band. Hrsg. Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2005 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. B/ Bd. 11).

Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich 1854/55. Dritter und vierter Band. Hrsg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2005 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. B/ Bd. 12).

Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich. Vierter Band. Hrsg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler u.a. Basel u.a.: Stroemfeld 2006 (= Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Abt. A/ Bd. 3).

Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Hrsg. Roland Reuß u. Peter Staengle. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld 2006 (= Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. I/8).

Krüger, Johann Gottlob: Träume. Halle: Hemmerde 1754.

Kubin, Alfred: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

Lichtenberg, Georg Christoph: Sudelbücher. Hrsg. Franz H. Mautner. Frankfurt: Insel 1984.

[Lichtenberg] Anonym: „Einige Betrachtungen über vorstehenden Aufsatz, nebst einem Traum“. In: Göttinger Taschen Calendar Für das Jahr. Göttingen: Joh. C. Dieterich 1794. S. 134–145.

Mann, Thomas: Vision. In: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1). S. 11–13.

Mann, Thomas: Der Kleiderschrank. In: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1). S. 193–203.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1). S. 501–592.

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Hrsg. Michael Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 5.1).

Meyrink, Gustav: Der Golem. Hamburg: Hoffmann und Campe 2015.

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Das dichterische Werk. Tagebücher und Briefe. Hrsg. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Werke, Tagebücher und Briefe. Bd. 1).

[Schiller, Friedrich]: „Leipzig, bey Göschen. Göthe's Schriften. Fünfter Band. 1788“ [= Egmont-Rezension] In: Allgemeine Literatur-Zeitung 228 (20.9.1788), Sp. 769–788. Hier Sp. 778. Hervorhebungen im Original.

Schnitzler, Arthur: Frau Bertha Garlan. Hrsg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 5).

Schnitzler, Arthur: Frau Berta Garlan. In: Die Erzählenden Schriften I. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 3).

Schnitzler, Arthur: Der Weg ins Freie. In: Die Erzählenden Schriften I. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 3).

Schnitzler, Arthur: Flucht in Die Finsternis. In: Die Erzählenden Schriften II. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 4).

Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. In: Die Erzählenden Schriften II. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 4).

Schnitzler, Arthur: Der Sekundant. In: Die Erzählenden Schriften II. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 4).

Schnitzler, Arthur: Alkandis Lied. In: Die dramatischen Werke I. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 1).

Schnitzler, Arthur: Lebendige Stunden. Die Frau mit dem Dolche. In: Die dramatischen Werke I. Frankfurt a.M.: Fischer 1961 (= Gesammelte Werke 1).

Schnitzler, Arthur: Reigen. Die Einakter. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Frankfurt a. M.: Fischer 2000.

Schnitzler, Arthur: Lieutenant Gustl. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Berlin: De Gruyter 2011 (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1)

Strindberg, August: 1898–1900. Hrsg. von Wolfgang Pasche. Frankfurt a.M.: Insel 1992 (= Werke in zeitlicher Folge. Frankfurter Ausgabe. Bd. 8).

Strindberg, August: Ausgewählte Dramen in drei Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Artur Bethke. Rostock: Hinstorff 1983.

Toller, Ernst: Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen. In: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Dieter Distl u.a. Göttingen: Wallstein 2015 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1).

Essays, Aufsätze, Betrachtungen

[Arthur Schnitzler]. Über Psychoanalyse. Hrsg. von Reinhard Urbach. In: Protokolle (1976). S. 277–284.

August Strindberg. Über Drama und Theater. Hrsg. von Marianne Kesting und Verner Arpe. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1966 (= Collection Theater Werkbücher. Bd. 6).

Bahr, Hermann: „Die Moderne“. In: Die Überwindung des Naturalismus. Hrsg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004 (= Kritische Schriften 2). S. 11–15.

Bahr, Hermann: „Die neue Psychologie (1890)“. In: Hermann Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Hrsg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004 (= Kritische Schriften 2). S. 89–101.

Bahr, Hermann: „Décadence“. In: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne. Hrsg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2008 (= Kritische Schriften 5). S. 11–18.

Broch, Hermann: „Hofmannsthal und seine Zeit“. In: Schriften zur Literatur 1. Kritik. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (= Kommentierte Werkausgabe Bd. 9/1). S. 111–284.

Dilthey, Wilhelm: „Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik“. In: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik. Stuttgart: Teubner 1994 (= Gesammelte Schriften. Bd. 6). S. 103–241.

Hofmannsthal, Hugo von: „Gabriele D' Annunzio (1)“. In: Reden und Aufsätze 1. 1891–1901. Hrsg. von Hans-Georg Dewitz u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 2015 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 32). S. 99–107.

Hofmannsthal, Hugo von: „Die Bühne als Traumbild“. In: Reden und Aufsätze 2. Hrsg. von Konrad Heumann u. Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer 2009 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 33). S. 40–43.

Hofmannsthal, Hugo von: „Der Dichter und diese Zeit“. In: Reden und Aufsätze 2. Hrsg. von Konrad Heumann u. Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer 2009 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 33). S. 127–148.

Hofmannsthal, Hugo von: „Tausendundeine Nacht“. In: Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: Fischer 1979 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden). S. 362–369.

Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze 3. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M.: Fischer 1980 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden).

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Hrsg. von Florian Bambeck. Berlin u.a.: De Gruyter 2015 (= Jean Paul. Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. V/2).

Kubin, Alfred: „Über mein Traumerleben“. In: Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen. Hrsg. von Ulrich Riemerschmidt. München: Dt. Taschenbuch Verl. 1976.

Mann, Thomas: „Süßer Schlaf“. In: Essays I. 1893–1914. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 14.1). S. 202–209.

Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk I. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Werke, Tagebücher und Briefe. Bd. 2).

Novalis: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Schriften. Bd. 3).

Novalis: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (= Schriften. Bd. 4).

Platner, Ernst: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Leipzig 1772.

[Schiller, Friedrich]: „Leipzig, bey Göschen. Göthe's Schriften. Fünfter Band. 1788“
[= Egmont-Rezension] In: Allgemeine Literatur-Zeitung 228 (20.9.1788), Sp. 769–788.

Schlegel, August Wilhelm: Geschichte der klassischen Literatur. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer 1964 (= Kritische Schriften und Briefe. Bd. 3).

Schlegel, August Wilhelm: Die Kunstlehre. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer 1963 (= Kritische Schriften und Briefe. Bd. 2).

Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a. M.: Fischer 1967 (= Gesammelte Werke).

Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung II“. In: Werke. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans 1988 (= Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Bd. 2).

Toller, Ernst: Eine Jugend in Deutschland. Amsterdam: Querido 1933.

Briefe, Tagebücher, Traumtagebücher

Sigmund Freud: Briefe 1873–1939. Hrsg. von Ernst und Lucie Freud. Frankfurt a.M.: Fischer 1960.

Franz Grillparzer: Tagebücher. Hrsg. von Wolfgang Zähle. Warendorf: Hoof 2005.

Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1890–1901 [o. Hrsg.]. Berlin: Fischer 1935.

Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler: Frankfurt a.M.: Fischer 1964.

Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel. Hrsg. von Eugene Weber, Frankfurt a. M.: Fischer 1972.

Hugo und Gerty Hofmannsthal an Hermann Bahr. Briefwechsel 1891–1934. Bd. 1. Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen: Wallstein 2013.

Gottfried Keller: Aufsätze, Dramen, Tagebücher. Hrsg. von Dominik Müller. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1996 (= Sämtliche Werke. Bd. 7).

Mann, Thomas: Briefe I. 1889–1913. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe 21).

Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin u.a. Frankfurt a.M.: Fischer 1984.

Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903–1908. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1991.

Arthur Schnitzler: Tagebuch 1909–1912. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981.

Arthur Schnitzler: Tagebuch 1913–1916. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung u.a. von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1983.

Arthur Schnitzler: Tagebuch 1920–1922. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1993.

Arthur Schnitzler: Tagebuch 1923–1926. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a.. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1995.

Arthur Schnitzler: Tagebuch 1927–1930. Hrsg. von Werner Welzig. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1997.

Arthur Schnitzler: Träume. Das Traumtagebuch 1875–1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth und Leo A. Lensing. Göttingen: Wallstein 2012.

Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891–1931. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1992.

Texte im Kontext des philosophischen Traumdiskurses und der wissenschaftlichen Traumtheorie

Addison, Joseph: „Cum prostrata sopore / Urget membra quies, & mens sine pondere ludit. – Petr.“ (Erstveröffentlichung: The Spectator Nr. 487, 18.09.1712). In: The Spectator in four

Volumes. Bd. 4. Hrsg. von Gregory Smith. London: Dent & Sons 1958. S. 42–45.

Aristoteles: De insomniis de divinatione per somum. Übersetzt und erläutert von Philip J. van der Eijk. Berlin: Akademie Verlag 1994 (= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung Bd. 14, Teil 3).

Bauer, Carl Ludwig: „Ueber einen Aufsatz im ersten Stück des dritten Bandes dieses Magazins mit der Ueberschrift: Eine Unglücksweissagung“. In: Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde 4, St. 1 (1786). S. 17–23.

Breuer, Joseph u. Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Leipzig, Wien: Deuticke 1895.

Descartes, René: Meditationes de prima philosophia. Ausgabe Lateinisch–Deutsch. Hamburg: Meiner 2008.

Freud, Sigmund : „Der Dichter und das Phantasieren“ [1908]. In: Werke 1906–1909. Hrsg. von Anna Freud u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (= Gesammelte Werke Bd. 7). S. 213–223.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Hrsg. Anna Freud. 8. Aufl. London, Frankfurt a. M.: Fischer 1998 (= Gesammelte Werke 2/3).

Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Hrsg. Wolfgang Pross. München, Wien: Hanser 2002 (= Werke. Bd. 3).

Hobbes, Thomas u. William Molesworth: Malmesburiensis opera philosophica quae latine scripsit omnia. Bd. 5. London: Longman, Brown, Green 1845.

Heraklit: Fragmente. Hrsg. von Bruno Snell. München: Heimeran 1976.

Hürter, Tobias: Du bist, was du schläfst. Was zwischen Wachen und Träumen alles geschieht. München: Piper 2011.

Jakob, Ludwig Heinrich: Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre. Halle: Hemmerde & Swetschke 1791.

Jean Paul: „Blicke in die Traumwelt“. In: Jugendwerke 2. Vermischte Schriften 1. Hrsg. von Norbert Miller u. Wilhelm Schmidt-Biggemann. München: Carl Hanser 1976 (= Sämtliche Werke Abt. II. Bd. 2). S. 1017–1048.

Klein, Stefan: Träume. Eine Reise in unsere innere Wirklichkeit. Frankfurt: Fischer 2014.

Krüger, Johann Gottlob: Träume. Halle: Hemmerde 1754.

Krüger, Johann Gottlob: Versuch einer Experimental-Seelenlehre. Halle: Hemmerde 1756.

Metzinger, Thomas: Der Ego-Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst. Von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik. Berlin: Berlin Verlag 2009.

Platon: Spätdialoge I. Theaitetos, Der Sophist, Der Staatsmann, Kratylos. Übertr. von Rudolf Rufener. Zürich u.a.: Artemis 1974 (= Sämtliche Werke Bd. 5).

Pseudo-Mayne: Über das Bewußtsein (1728). Englisch-deutsch übersetzt. Hrsg. von Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner 1983.

Ritter, Johann Wilhelm: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810. Heidelberg: Lambert Schneider 1969.

Schopenhauer, Arthur: „Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt“. In: Parerga und Paralipomena I/1: Kleinere philosophische Schriften. Zürich: Diogenes 1977 (= Zürcher Ausgabe. Werke in Zehn Bänden. Bd. 7). S. 249–335.

Schredl, Martin: Traum. München: UTB Ernst Reinhard 2008.

Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1967.

Schubert, Gotthilf Heinrich: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe 1814. Heidelberg: L. Schneider 1968.

Unzer, Johann August: Gedanken vom Schlafen und denen Träumen. Hrsg. Tanja van Hoorn. St. Ingbert: Röhrig 2004 (= Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts 43).

Voss, Ursula u.a.: „Induction of self awareness in dreams through frontal low current stimulation of gamma activity“. In: Nature Neuroscience 17 (2014). S. 810–812. <http://www.nature.com/neuro/journal/v17/n6/full/nn.3719.html> (Abrufdatum: 15.6.2016).

Wiegand, Michael H.: „Neurologie des Träumens“. In: Schlaf & Traum. Neurologie, Psychologie, Therapie. Hrsg. von Michael H. Wiegand, Flora von Spreiti u. Hans Förstl. Stuttgart: Schattauer 2006. S. 17–35.

Zedler, Johann Heinrich (Hrsg.): „Traum“. In: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 45. Leipzig 1745. Sp. 173–208.

Anthologien, Textsammlungen

Das Buch der Träume. Hrsg. von Ignaz Jezower. Berlin: Ullstein 1987.

Franz Kafka. Träume. ‚Ringkämpfe jede Nacht‘. Hrsg. von Giudice, Gasparo. Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

Geträumte Welten. Traumerzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfram Mauser. München: Winkler 1987.

Träume in der Weltliteratur. Hrsg. von Manfred Gsteiger. Zürich: Manesse 1999.

Walter Benjamin. Träume. Hrsg. von Burkhardt Lindner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam 1981.

Forschungsliteratur

- Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967.
- Allkemper, Alo: „Ernst Toller“. In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper u. Norbert Otto Eke. Berlin: E. Schmidt 2000. S. 216–233.
- Allkemper, Alo: „Nachwort“. In: Richard Beer-Hofmann. Der Tod Georgs. Hrsg. von Günter Helmes u.a. Paderborn: Igel-Verlag 1994 (= Große Richard Beer-Hofmann Ausgabe. Bd. 3). S. 137–152.
- Alt, Peter-André: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München: Beck 2002.
- Alt, Peter-André: „Der Schlaf der Vernunft. Traum und Traumtheorie in der europäischen Aufklärung“. In: Das Achtzehnte Jahrhundert 25 (2001). S. 55–82.
- Alt, Peter-André: „Der Text der Imagination. Modelle des Traums in der Literatur um 1800“. In: Theorien des Imaginären in funktionsgeschichtlicher Sicht. Hrsg. von Rudolf Behrens. Hamburg: Meiner 2002. S. 141–163.
- Alt, Peter-André: „Romantische Traumtexte und das Wissen der Literatur“. In: Traum-Diskurse der Romantik (2005). S. 3–29.
- Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2010.
- Anz, Thomas: „Psychoanalyse und literarische Moderne. Beschreibung eines Kampfes“. In: Einleitung und Wiener Moderne. Hrsg. von Thomas Anz u. Oliver Pfohlmann. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2006 (= Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Bd. 1). S. 11–43.
- Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 6. Aufl. Stuttgart: Metzler 1994.
- Aurnhammer, Achim: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (= Linguae & litterae 22).
- Aurnhammer, Achim: „„Selig, wer in Träumen stirbt“. Das literarisierte Leben und Sterben von Fräulein Else“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 77, H. 3 (1983). S. 500–510.
- Bachmann, Vera: Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2013.
- Bachmeier, Helmut: „Nachwort“. In: Franz Grillparzer. Der Traum ein Leben. Stuttgart: Reclam 1982.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, Hans-Otto Horch u. Georg-Michael Schulz: Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten

(1890–1925). Neumünster: Wachholtz 1983 (= Skandinavische Studien 17).

Bayerdörfer, Hans-Peter: „Drama/Dramentheorie“. In: Theaterlexikon. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. S. 72–80.

Beharriell, Frederick J.: „Schnitzler’s anticipation of Freud’s dream theory“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 45 (1953). S. 81–89.

Bensch, Gisela: Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder. Göttingen: V & R unipress 2004.

Benson, Renate: Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser. New York u.a.: Lang 1987.

Berger, Wilhelm Richard: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Hrsg. von Norbert Lennartz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren. Rezensionen, Porträts, Erinnerungen, Studien von 1894–1994. Hrsg. von Sören Eberhardt u. Charis Goer. Paderborn: Igel-Verlag 1996 (= Reihe Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 46; = Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende 8).

Birkenhauer, Theresia: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin: Vorwerk 8 2005.

Birkenhauer, Theresia: „Repräsentationen von Träumen, Repräsentationen des Theaters“. In: Theresia Birkenhauer. Theater/ Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn u. Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 2008. S. 190–205.

Blödorn, Andreas: „Tödliche Verschiebungen der Perspektiven. Das Unheimliche im Tod in Venedig“. In: Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns Tod in Venedig. Hrsg. von Kerstin Klein u. Holger Pils. Göttingen: Wallstein 2012. S. 22–28.

Boothe, Brigitte: „Die Authentizität von Traummitteilungen“. In: Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen. Hrsg. von Ursula Amrein. Zürich: Chronos 2009. S. 175–195.

Brand, Olga: Traum und Wirklichkeit bei Hugo von Hofmannsthal. Bottrop: Postberg 1932.

Brandstetter, Gabriele: „Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘“. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrsg. von Christian Thomsen u. Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. S. 255–267.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. 19. Jahrhundert und Jahrhundertwende. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999 (= Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 3).

Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv. Marburg: Schüren 2011 (= Zürcher Filmstudien 17).

Béguin, Albert: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. Hrsg. von Peter Grotzer. Bern, München: Francke 1972 (zuerst 1937).

Chapiro, Joseph: Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin: Fischer 1932.

Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: University Press 1978.

Crescenzi, Luca: „Traummystik und Romantik. Eine Vision im *Zauberberg*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011). S. 105–118.

Crescenzi, Luca: „Wer ist der Erzähler des ‚Zauberbergs‘? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp?“. In: *Thomas Mann*. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 31). S. 167–182.

Crosby, Donald H.: „Kleist’s *Prinz von Homburg* – An intensified *Egmont*?“. In: *German Life and Letters* VI. 23/4 (1977). S. 315–322.

Dauer, Holger: *Ludwig Fulda. Erfolgsschriftsteller. Eine mentalitätsgeschichtlich orientierte Interpretation populärdramatischer Texte*. Tübingen: Niemeyer 1998.

Dengler-Bangsgaard, Hertha: *Wirklichkeit als Aufgabe. Eine Untersuchung zu Themen und Motiven in Hugo von Hofmannsthals Erzählprosa*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1983.

Denkler, Horst: „Ernst Toller. Die *Wandlung*“. In: *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg: Buchner 1972. S. 52–63.

Detken, Anke: „*Lebendige Stunden. Vier Einakter*“. In: *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas u. Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014. S. 116–119.

Dierks, Manfred: „Der Wahn und die Träume im ‚*Tod in Venedig*‘. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 44 (1990). S. 240–268.

Dierks, Manfred: „Traumzeit und Verdichtung. Der Einfluß der Psychoanalyse auf Thomas Manns Erzählweise“. In: *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*. Hrsg. von Eckhard Heftrich u. Helmut Koopmann. Frankfurt a. M.: Klostermann 1991. S. 111–137.

Dierks, Manfred: „‚Ein schöner Unsinn.‘ Hans Castorps Träume im ‚*Zauberberg*‘“. In: *Dream Images in German, Austrian and Swiss literature and culture*. Hrsg. von Hanne Castein. München: Iudicum 2002. S. 112–127.

Dierks, Manfred: „‚Spukhaft, was?‘ Über Traum und Hypnose im *Zauberberg*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011). S. 73–84.

Diersch, Manfred: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening 1977 (= *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft* 36).

Dieterle, Bernard u. Manfred Engel (Hrsg.): *The Dream and the Enlightenment. Le Rêve et les Lumières*. Paris: Champion 2003 (= *Études internationales sur le dix-huitième siècle/ International Eigtheenth-Century Studies* 7).

Driver, Beverley R.: „Schnitzler's ‚Frau Berta Garlan‘. A Study in Form“. In: *The Germanic Review* 46/4 (1971). S. 285–298.

Dusek, Peter: „Grillparzers ‚Der Traum ein Leben‘ zwischen Calderón und Freud“. In: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘*. Hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber u.a. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1992. S. 290–293.

Dürbeck, Gabriele: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen: Niemeyer 1998.

Ehrensperger, Oskar Serge: *Die epische Struktur in Novalis' Heinrich von Ofterdingen. Eine Interpretation des Romans*. Winterthur: Schellenberg 1965.

Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Hrsg. von Peter Wenzel. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004.

Einleitung und Wiener Moderne. Hrsg. von Thomas Anz u. Oliver Pfohlmann. Marburg: *LiteraturWissenschaft.de* 2006 (= *Psychoanalyse in der literarischen Moderne*. Bd. 1).

Engel, Manfred: „Der literarische Traum im Spätrealismus am Beispiel Conrad Ferdinand Meyers“. In: *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Hrsg. von Monika Ritzer. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 73–92.

Engel, Manfred: „Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes“. In: *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Hrsg. von Rüdiger Zymner u. Manfred Engel. Paderborn: Mentis 2004 (= *Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur* 2). S. 102–117.

Engel, Manfred: „Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes“. In: *KulturPoetik* 10 (2010). S. 153–177.

Engel, Manfred: „Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne“. In: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. Hrsg. von Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez 1998 (= *Filmstudien* 9). S. 233–262.

Engel, Manfred: „Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur. Am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik“. In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt u.a. Tübingen: Niemeyer 2002. S. 65–91.

Engel, Manfred: „The Dream in Eighteenth-Century Encyclopaedias“. In: *The dream and the enlightenment – Le rêve et les lumières*. Hrsg. von Bernard Dieterle u. Manfred Engel. Paris: Champion 2003 (= *Études internationales sur le dix-huitième siècle – International Eighteenth-century Studies* 7). S. 21–51.

Engel, Manfred: „Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur“. In: *Scientia Poetica* 2 (1998). S. 97–128.

Engel, Manfred: „‚Träumen und Nichtträumen zugleich‘. Novalis' Theorie und Poetik des Traums zwischen Aufklärung und Hochromantik“. In: *Novalis und die Wissenschaften. Vorträge der 1. Fachtagung der Internationalen Novalis-Gesellschaft*. Hrsg. von Herbert

Uerlings. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 143–168.

Fischer, Jens Malte: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978.

Fischer, Jens Malte: „Richard Beer-Hofmann ‚Der Tod Georgs‘. Sprachstil, Leitmotive und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende”. In: *Sprachkunst 2* (1971). S. 211–227.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1. *Das System der theatralischen Zeichen*. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988.

Fitzebutze. *100 Jahre modernes Kinderbuch. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar*. Hrsg. von Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2000 (= *Marbacher Kataloge* 54).

Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1997.

Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam 2005.

Fliedl, Konstanze: „Nachwort”. In: *Arthur Schnitzler. Frau Bertha Garlan*. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Stuttgart: Reclam 2006. S. 181–214.

Foucault, Michel: „Einführung zu ‚Traum und Existenz‘ von L. Binswanger”. In: *Dits et Écrits*. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt: Suhrkamp 2001 (= *Schriften* Bd. 1). S. 107–174.

Foulkes, Albert Peter: „Dream Pictures in Kafka’s Writings”. In: *The Germanic Review* 40 (1965). S. 17–30.

Frenzel, Elisabeth: „Weissagung, Vision, voraussagender Traum”. In: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. Aufl. Stuttgart: Kröner 1999. S. 802–830.

Galvan, Elisabeth: „Der Kleiderschrank und seine Folgen”. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011). S. 119–132.

Gantet, Claire: *Der Traum in der frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin u.a.: De Gruyter 2010.

Gauhe, Ursula: *Jean Pauls Traumdichtungen*. Bonn: Scheur 1936.

Gebhardt, Armin: *Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk*. Marburg: Tectum 2002.

Gehring, Petra: *Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung*. Frankfurt: Campus 2008.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Fink 1998.

Gerhart Hauptmann. *Leben und Werk. Eine Gedächtnisausstellung des Deutschen Literaturarchivs zum 100. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. vom 13. Mai bis 31. Oktober 1962*. Hrsg. von Bernhard Zeller. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1962.

Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894–1946). Hrsg. von Heinz Dieter Tschörtner. Berlin: Schmidt 1994.

Geyer, Andreas: *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Wien u.a.: Böhlau 1995.

Gidion, Heidi: *Phantastische Nächte. Traumerfahrungen in Poesie und Prosa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Goumevou, Susanne: *Traumtext und Traumdiskurs. Nerval, Breton, Leiris*. München: Fink 2007 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 114).

Groddeck, Wolfram: „Traumcomposition‘ – Erzählung, Verdichtung, Gedicht“. In: *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch neu gelesen*. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos 2009. S. 221–244.

Groff, Edward: „Point of view in modern Drama“. In: *Modern Drama* Vol. 2 (1959). S. 268–282.

Grötzer, Ralf: „Traum I“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1998. Sp. 1461–1465.

Grundmann, Heike: *„Mein Leben zu erleben wie ein Buch‘. Hermeneutik des Erinnerns von Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Grzesiuk, Ewa: „Der Traumdichter. Zur Darstellbarkeit und Funktion des Traumes in Arthur Schnitzlers ‚Der Weg ins Freie‘“. In: *Convicium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (1995). S. 9–28.

Haag, Ingrid: „Wo liegt der Hund begraben? Fragen zu Hofmannsthals ‚Andreas‘“. In: *Cahiers d’Études Germaniques* 29 (1995). S. 83–94.

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 4. Aufl. Stuttgart: Klett 1994.

Hank, Rainer: *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1984.

Haufe, Eberhard: „Die Aufhebung der Zeit im ‚Heinrich von Ofterdingen‘“. In: *Gestaltung Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Horff*. Hrsg. von Joachim Müller. Leipzig: Koehler & Amelang 1957. S. 178–188.

Heißerer, Dirk: „‚Ein seltsamer Traum.‘ Die erste Parodie auf Thomas Mann (1925)“. In: *Aus dem Antiquariat. Zeitschrift für Antiquare und Büchersammler* 2 (2005).

Heimes, Alexandra: „Die Bergwerke zu Falun“. In: *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin, New York: De Gruyter 2010. S. 276–286.

Hermes, Laura: *Traum und Traumdeutung in der Antike*. Zürich, Düsseldorf: Artemis und Winkler 1996.

Hinck, Valeria: *Träume bei Arthur Schnitzler (1862 bis 1931)*. Diss. Köln 1986 (= *Kölner medizinhistorische Beiträge* 43).

Hinderer, Walter: „Wege zum Unbewußten. Die transzendente Naturphilosophie und der Traumdiskurs um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“. In: Passagen. Literatur – Theorie – Medien. Festschrift für Peter Uwe Hohendahl. Hrsg. von Manuel Köppen u. Rüdiger Steinlein. Berlin: Weidler 2001. S. 75–91.

Hoh, Daniel: Todeserfahrungen und Vitalisierungsstrategien im frühen Erzählwerk Richard Beer-Hofmanns. Oldenbourg: Igel-Verlag 2006 (= Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 103).

Huang, Shih Yen: Literatur und Performanz im deutschen Roman um 1800. Frankfurt a. M.: Lang 2007 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur).

Huber, Martin: „Optische Musikzitate als Psychogramm in Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else‘“. In: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Erzählzusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Lang 1992 (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 12). S. 78–91.

Hühn, Peter u. Roy Sommer: „Narration in Poetry and Drama“. In: The living handbook of narratology. Hrsg. von Peter Hühn u.a. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> (Abrufdatum: 12.6.2016).

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Jahn, Manfred: „Narrative voice and absence in drama. Aspects of a narratology of drama“. In: New Literary History 32 (2001). S. 659–679.

Janz, Rolf-Peter u. Klaus Laermann: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: Metzler 1977.

Jud, Silvia: „Arthur Schnitzler. Frau Berta Garlan (1901)“. In: Erzählkunst der Vormoderne. Hrsg. von Rolf Tarot. Bern: Lang 1996. S. 417–447.

Kaltwasser, Nadja: Zwischen Traum und Alptraum. Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verlag 2000.

Karthaus, Ulrich: „‚Der Zauberberg‘. Ein Zeitroman. Zeit, Geschichte, Mythos“. In: DVjS 44 (1970). S. 269–305.

Kawalec, Urszula: Das Weltbild im Werk von Richard Beer-Hofmann. Stuttgart: Heinz 2005 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 411).

Kimmich, Dorothee u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2006.

Kindler, Andrea: Die Wirklichkeit des Traumes in der Wiener Moderne. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Traumes in den Werken von Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal. Diss. masch. Los Angeles 2007.

Kohl, Katrin: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur. Berlin: De Gruyter 2007.

- Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin: Schmidt 2003.
- Kremer, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart: Metzler 1997.
- Kremer, Detlef: „Traum als Präfiguration, topologische Schwelle und Verdichtung des romantischen Textes“. In: Traum-Diskurse der Romantik. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christiane Leiteritz. Berlin u.a.: De Gruyter 2005. S. 113–128.
- Kreuzer, Stefanie: Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst. Paderborn: Fink 2014.
- Kristiansen, Børge: Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik. Bonn: Bouvier 1986.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2010.
- Köppe, Tilmann u. Tom Kindt: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.
- Lange-Kirchheim, Astrid: „Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle Fräulein Else im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie“. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hrsg. von Thomas Anz u. Christine Kanz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 111–134.
- Langen, August: „Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung“. In: Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Hrsg. Christoph-Hellmut Mahling. Kassel: Bärenreiter 1966 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1). S. 160–191.
- Langer, Daniela: Thomas Mann. Der Zauberberg. Stuttgart: Reclam 2009.
- Lantin, Rudolf: Traum und Wirklichkeit in der Prosadichtung Arthur Schnitzlers. Köln: o.V. 1958.
- Laquan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Hrsg. von Norbert Haas. Olten: Quadriga 1978.
- Leiteritz, Christiane: „Die bewusstseins- und wirklichkeitsmodellierende Funktion des Traums in Kleists Dramen ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ und ‚Prinz Friedrich von Homburg‘“. In: Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004. Hrsg. von Peter Csobádi. Salzburg: Mueller-Speiser 2006. S. 189–200.
- Leiteritz, Christiane: „Zur poetischen Funktion des Traums bei Coleridge, Novalis und Nodier“. In: Traum-Diskurse der Romantik. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christine Leiteritz. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= Spectrum Literaturwissenschaft 4). S. 148–175.
- Lemm, Uwe: Die literarische Verarbeitung der Träume Gottfried Kellers in seinem Werk. Bern u.a.: Lang 1982.
- Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München: Matthes & Seitz 1983.
- Leroy, Robert u. Eckart Pastor: „Die Initiation des romantischen Dichters. Der Anfang von

- Novalis'Heinrich von Ofterdingen". In: Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hrsg. von Ernst Ribbat. Königstein i. Taunus: Athenäum 1979. S. 38–57.
- Lersch-Schumacher, Barbara: „Ich bin nicht mütterlich'. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘". In: Arthur Schnitzler. Sonderheft Text und Kritik, H. 138/139 (1998). S. 76–88.
- Lieb, Claudia u. Arno Meteling: „E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des ‚Don Juan‘". In: Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003). S. 34–59.
- Lindken, Hans-Ulrich: „Zur Ätiologie und Semiotik des ‚Wahns‘ in Schnitzlers ‚Flucht in die Finsternis‘". In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Themaheft: Arthur Schnitzler. H. 10 (1982). S. 344–354.
- Lippuner, Hein: Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘. Bern: Francke 1977.
- Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler 1998.
- Marker, Frederick J. u. Lise-Lone Marker: Strindberg and Modernist Theatre. Post-Inferno Drama on the Stage. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2002.
- Martens, Lorna: „A Dream Narrative: Schnitzler's ‚Der Sekundant‘". In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 23/1 (1990). S. 1–17.
- Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 5. Aufl. Stuttgart: Klett 1964.
- Martini, Fritz: „Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder Die Vereinigten". In: Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Sibylle Bauer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 311–351.
- Martynkewicz, Wolfgang: „Zerstörerische Dualitäten. Destruktionstrieb, Traum- und Wachbewusstsein in Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘". In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hrsg. von Peter-André Alt u. Thomas Anz. Berlin: De Gruyter 2008 (= Spectrum Literaturwissenschaft 16). S. 137–156.
- Matuschek, Stefan: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen: Niemeyer 1991.
- Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.
- Michael, Wolfgang: „Stoff und Idee im ‚Tod in Venedig‘". In: Vierteljahrsschrift 33 (1959). S. 13–19.
- Miller, Norbert: „E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen". In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin: De Gruyter 1975. S. 357–373.
- Muny, Eike: Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. München: Iudicium 2008.

Müller, Reinhard: „Ernst Toller“. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Hrsg. von Konrad Feilchenfeldt u.a. Zürich u.a.: Saur 2003 (= Deutsches Literatur-Lexikon. Bd. 23). Sp. 168–190.

Müller-Tamm, Jutta: „Lichtenbergs Träume. Anthropologie und Poetik des Traums in der Spätaufklärung“. In: Begrenzte Literatur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004 (= Rombach Wissenschaften. Litterae 119). S. 245–263.

Müssener, Helmut: August Stindberg. Ein Traumspiel. Struktur- und Stilstudien. Meisenheim: Hain 1965.

Nelle, Florian: „Theaterdonner – Geräusch und Illusion um 1800“. In: Stimmen – Klänge – Töne. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Gunter Narr 2002. S. 493–506.

Neumeyer, Harald: „Traum-Literatur um 1800. Körperreize, Psychenbilder und die Macht des Wortes“. In: Leib/Seele – Geist/ Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900. Hrsg. von Markus Dauss u. Ralf Haekel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Stiftung für Romantikforschung Bd. 41). S. 59–80.

Nicholson, David: „Hauptmann’s ‚Hannele‘. Naturalistic Fairy Tale and Dream Play“. In: Modern Drama 24 (1981). S. 282–291.

Niederhoff, Burkhard: „Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz“. In: Poetica 33 (2001). S. 1–21.

Niessen, Stefan: Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

Nünig, Ansgar u. Roy Sommer: „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“. In: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Hrsg. von Vera Nünig. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 2002. S. 105–128.

Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992.

Paul, Fritz: August Strindberg. Stuttgart: Metzler 1979.

Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1987 (= Münchner germanistische Beiträge 37).

Perlmann, Michaela: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987.

Pestalozzi, Karl: „Der Traum im deutschen Drama“. In: Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst. Hrsg. von Theresa Wagner-Simon u. Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. S. 81–101.

Petermann, Heike: Gotthilf Heinrich Schubert. Die Naturgeschichte als bestimmendes Element. Erlangen u.a.: Palm & Enke 2008.

Peters, Diana Stone: „The dream as a bridge in the works of E. T. A. Hoffmann“. In: Oxford German Studies 8 (1973–74). S. 60–85.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001.

Pfotenhauer, Helmut: „Aspekte der Modernität bei Novalis. Überlegungen zu Erzählformen des 19. Jahrhunderts, ausgehend von Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen“. In: Zur Modernität der Romantik. Hrsg. von Dieter Bäscht. Stuttgart: Metzler 1977 (= Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 8). S. 111–142.

Helmut Pfotenhauer: „Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu“. In: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 7–36.

Pfotenhauer, Helmut: „Gesichte an den Rändern des Traumes. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Halbschlafbilder“. In: Traum-Diskurse der Romantik. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christine Leiteritz. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= Spectrum Literaturwissenschaft 4). S. 197–216.

Pfotenhauer, Helmut: „Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900“. In: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 87–104.

Pfotenhauer, Helmut: „Unbändige Sinnenwelt. Halbschlafbilder bei Jean Paul“. In: Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften. Hrsg. von Roger Paulin u. Helmut Pfotenhauer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 43–52.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2000.

Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier. Wien, Darmstadt: Zsolnay 1990.

Poncin, Daniel: „Un exemple d' explication textuelle libre: Novalis, Der Traum von der blauen Blume“. In: Nouveau cahiers d' allemand 3 (1985). S. 173–192.

Rank, Otto: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Leipzig, Wien: Deuticke 1912.

Reichart, Walter A.: „„Elga“ und Gerhart Hauptmanns dramatische Kunst“. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein (1976). S. 1–17.

Reik, Theodor: Arthur Schnitzler als Psycholog. Hrsg. von Bernd Urban. Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

Renner, Ursula: „Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers ‚Lieutenant Gustl‘“. In: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 31–52.

Rey, William: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin: E. Schmidt 1968.

- Rider, Jacques Le: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen 2007.
- Ritzler, Paula: Der Traum in der deutschen Romantik. Bern: Paul Haupt 1943.
- Robitsek, Alfred: „Die Analyse von Egmonts Traum“. In: Jahrbuch für psychoanalytische und psychologische Forschungen II. Bd. 1910. 2. Hälfte (1910). S. 451–464.
- Rohrwasser, Michael: „Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells“. In: Arthur Schnitzler im Zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 67–90
- Salten, Felix: „Fräulein Else“. In: Neue Freie Presse. Morgenblatt. Nr. 21623. 23.9.1924 (1924). S. 1–3.
- Sartorius, Ella: Der Traum und das Drama. München: Max Hueber 1936 (= Wortkunst. Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte 11).
- Scheffer, Katrin: Schwebende, webende Bilder. Strukturbildende Motive und Blickstrategien in Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften. Zugl. Univ. Diss. Marburg: Tectum 2007.
- Scherer, Stefan: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen: Niemeyer 1993 (= Conditio Judaica 6).
- Scherer, Stefan: „Alkandi's Lied. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge (1890)“. In: Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas u. Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014. S. 125–127.
- Schlicht, Corinna: Arthur Schnitzler. Marburg: Tectum 2013.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2014.
- Schmidt, Ernst A.: „Thomas Mann und Richard Beer-Hofmann. Eine neue ‚Quelle‘ zu Aschenbachs Traum in der Novelle Der Tod in Venedig“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006). S. 349–354.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: Traumaufzeichnung und Traumtheorien in Pietismus, Aufklärung und Romantik. Habilitationsschrift im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Habil. masch. Bayreuth 2000.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: „Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts“. In: Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Beiträge zur Geschichte des Schlafs in der Moderne. Hrsg. von Hannah Ahlheim. Frankfurt: Campus New York 2014. S. 51–72.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: „Traum“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a. 3. Aufl. Berlin: De Gruyter 2003. S. 676–679.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: „‚Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst‘. Traumtheorie und Traumaufzeichnung bei Jean Paul“. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2000–01). S. 93–113.
- Schmidt-Hannisa: „Johann Gottlob Krügers geträumte Anthropologie“. In: Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der

deutschsprachigen Frühaufklärung. Hrsg. von Carsten Zelle. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 156–171.

Schmitz-Emans, Monika: „Beobachtungen zu Jean Pauls Poetik des Dramas“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 41 (2008). S. 41–64.

Schmitz-Emans, Monika: „Redselige Träume. Über Traum und Sprache bei Jean Paul im Kontext des europäischen Romans“. In: *Traum-Diskurse der Romantik*. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christiane Leiteritz. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 4). S. 77–110

Schneider, Martin: *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*. Berlin u.a.: De Gruyter 2013.

Schnitzler, Günter: „Quellendichte und Unabschließbarkeit. Zu Hofmannsthals *Andreas-Roman*“. In: *Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten, Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ralf Bogner, Ralf Georg Czapla, u.a. Berlin: De Gruyter 2011. S. 447–462.

Schreiner, Julia: *Jenseits von Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg 2003.

Schwarz, Olaf: *Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900*. Kiel: Ludwig 2001.

Schönau, Walter: „Erdichtete Träume. Zu ihrer Produktion, Interpretation und Rezeption“. In: *Literaturpsychologische Studien und Analysen*. Hrsg. von Walter Schönau. Amsterdam: Rodopi 1983 (= *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 17). S. 40–68.

Schütz, Alfred u. Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UTB 2003.

Seeck, Gustav Adolf: *Platons Theaitetos. Ein kritischer Kommentar*. München: Beck 2010 (= *Zetemata* 137).

Segar, Kenneth: „Narrative Strategy and Resonance in Schnitzler’s ‚Flucht in die Finsternis‘“. In: *Oxford German Studies* 17 (1988). S. 97–117.

Seidel, Heide: „Wahn als Selbstbehauptung? Die Identitätsproblematik in ‚Flucht in die Finsternis‘“. In: *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. Hrsg. von Hartmut Scheible. München: Fink 1981. S. 216–240.

Selling, Gunter: *Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers*. Amsterdam: Rodopi 1975 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 21).

Smeed, John William: *Jean Paul’s Dreams*. London: Oxford University Press 1966.

Sokel, Walter: „Ernst Toller“. In: *Gestalten*. Hrsg. von Otto Man u. Wolfgang Rothe. Bern u.a.: Francke 1967 (= *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Bd. 2). S. 299–315.

Solte-Gresser, Christiane: „‚Alptraum mit Aufschub‘. Ansätze zur Analyse literarischer Traumerzählungen“. In: *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Susanne Goumegou u. Marie Guthmüller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 239–262.

Speckenbach, Klaus: „Jenseitsreisen in Traumvisionen der deutschen Literatur bis ins ausgehende 15. Jahrhundert“. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 73 (1991). S. 25–59.

Spittler, Horst: *Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1979.

Sprecht, Benjamin: „Der Traum als Laboratorium. Traumerzählungen der Aufklärung zwischen Literatur und Experiment“. In: *Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*. Experiment und Literatur I. 1580–1790. Hrsg. von Michael Gamper, Martina Wernli u.a. Göttingen: Wallstein 2009. S. 393–414.

Sprengel, Peter: *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*. München: Beck 2012.

Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 2004 (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. IX/2).

Stadler, Ulrich: „Der Traum bei Friedrich von Hardenberg (Novalis)“. In: *farbige Träume aus den durchsichtigen Gedanken*. Romantik-Symposium 1994 in Mariastein. Neue Beiträge zur Romantikforschung, zur Diskussion gestellt von Lehrenden und Lernenden der Universitäten Basel, Trier und Zürich. Hrsg. von Urs Viktor Kamber. Solothurn: Zentralbibliothek 1996. S. 127–135.

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995.

Stanzel, Franz: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.

Stegmann, Inge: *Deutung und Funktion des Traumes bei E. T. A. Hoffmann*. Diss. Universität Bonn 1973.

Steinecke, Hartmut: *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Reclam 1997.

Steinhoff, Christine: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= *Würzburger wissenschaftliche Schriften* 645).

Stenzl, Jürg: „Traum und Musik“. In: *Musik und Traum*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn. München: Ed. Text + Kritik 1991 (= *Musik-Konzepte* 74). S. 8–102.

Stern, Martin: „Der Traum in der Dichtung des Expressionismus bei Strindberg, Trakl und Kafka“. In: *Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*. Hrsg. von Theresa Wagner-Simon u. Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. S. 113–132.

Stern, Martin: „Vom Traum im Spiel zum Traumspiel. Dramaturgien des Träumens zwischen Aeschylus und Brecht“. In: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004*. Hrsg. von Peter Csobádi. Salzburg: Müller-Speiser 2006. S. 13–21.

Stern, Robert: *Der Traum im modernen Drama*. Diss. masch. Wien 1950.

Stocker, Peter: „Innerer Monolog“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 148, 149.

Struc, Roman S.: „The Threat of Chaos: Stifter’s Bergkristall and Thomas Mann’s ‚Schnee‘”. In: *Modern Language Quarterly* 24/4 (1963). S. 323–332.

Surmann, Elke: ‚Ein dichtes Gitter dunkler Herzen‘. Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der ‚Anderen‘. Oldenbourg: Igel-Verlag 2002.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1956.

Tarot, Rolf: *Narratio Viva. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Bern u.a.: Lang 1995 (= *Narratio* 8).

Tempian, Monika: ‚Ein Traum, gar seltsam schauerlich‘. Romantikerbschaft und Experimentalpsychologie in der Traumdichtung Heinrich Heines. Göttingen: Wallstein 2005.

Thadeusz, Frank: ‚Im Reich der Träume‘. In: *Der Spiegel* (2/2015). S. 104–111.

Thomas Mann. Freud und die Psychoanalyse. Reden, Briefe, Notizen, Betrachtungen. Hrsg. von Bernd Urban. Frankfurt: Fischer 1991.

Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2001.

Thomé, Horst: *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*. Tübingen: Niemeyer 1993.

Thomé, Horst: ‚Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud‘. In: *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 51–66.

Tiefenpsychologie. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Hamburg: Europ. Verl.-Anstalt 1995.

Titzmann, Michael: ‚Psychoanalytisches Wissen und literarische Darstellungsformen des Unbewußten in der Frühen Moderne‘. In: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Hrsg. von Thomas Anz u. Christine Kanz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 183–217.

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil 1976.

Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Hrsg. von Rudolf Hiestand. Düsseldorf: Droste 1994.

Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004. Hrsg. von Peter Csobádi. Salzburg: Müller-Speiser 2006.

Traum-Diskurse der Romantik. Hrsg. von Peter-André Alt u. Christine Leiteritz. Berlin, New York: De Gruyter 2005 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 4).

Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart. Hrsg. von Susanne Goumevou u. Marie Guthmüller. Würzburg:

Königshausen & Neumann 2011.

Tschauder, Gerhard: „Wer ‚erzählt‘ das Drama? Versuch einer Typologie des Nebentexts“. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 22 (1991). S. 50–67.

Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart: Metzler 1991.

Unger, Thorsten: „Die Wandlung – Textgeschichte, Überlieferung, Emendationen, Variantenverzeichnis, Stellenkommentar, Nachwort“. In: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Dieter Distl u.a. Göttingen: Wallstein 2015 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1). S. 282–327.

Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974.

Urban, Bernd: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1978.

Urban, Bernd: „Vier unveröffentlichte Briefe Arthur Schnitzlers an den Psychoanalytiker Theodor Reik“. In: Modern Austrian Literatur 8 (1975). S. 236–247.

Valk, Thorsten: „Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde“. In: E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Hrsg. von Günter Saße. Stuttgart: Reclam 2004. S. 168–181.

Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfängender Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung. Hrsg. von Carsten Zelle. Tübingen: Niemeyer 2001.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Traum – Text – Kultur. Zur literarischen Anthropologie des Traumes“. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart: Metzler 1997 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 18). S. 123–144.

Weinzierl, Ulrich: Arthur Schnitzler. Lieben – Träumen – Sterben. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

Wiethölter, Waltraud: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts: psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Niemeyer 1990.

Wohlers, Christian: „Einleitung“. In: René Descartes. Meditationes de prima philosophia. Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Meiner 2008.

Woitás, Monika: „Getanzte Träume – Händel, Marie Sallé und die Verzauberung der Oper“. In: Göttinger Händel-Beiträge 14 (2012). S. 95–103.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1993.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M.: Europ. Verlags-Anstalt 1983.

Wysling, Hans: „Der Zauberberg”. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 200. S. 397–422.

Zenke, Jürgen: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert. Köln u.a.: Böhlau 1976.

Zhou, Jianming: Erzählstrategie in der Traumdarstellung der deutschen Romantik und der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie. Eine literarisch-kulturelle Untersuchung. Göttingen: V & R unipress 2006.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2001.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass mir die geltende Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist. Ferner erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbst, ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel, angefertigt habe. Ich habe keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen. Die Auswahl und Auswertung des Materials habe ich persönlich vorgenommen.

An der inhaltlich-materiellen Erstellung der Arbeit waren keine weiteren Personen beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Dissertation wurde von mir bisher nicht als Prüfungsarbeit für eine wissenschaftliche Prüfung eingereicht. Weder diese noch eine andere Abhandlung wurden bei einer anderen Hochschule in gleicher oder in wesentlichen Teilen ähnlicher Form als Dissertation eingereicht.

Ich versichere, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Freiburg im Breisgau, den 18. Juni 2016