



universität
wien

MASTERARBEIT

„Zur Poetik des Traums bei Franz Kafka und Sigmund Freud“

Clemens Bruno Gatzmaga B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini

Meinen Eltern



Katharina Fritsch, Mann und Maus, 1991
Polyester, Farbe, Stahl
240 x 130 x 225 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
Foto: Nic Tenwiggenhorn, Berlin 2010

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	5
1. Textgrundlage	6
2. Einleitung	9
3. Die Traumautoren	10
4. Genese der Traumlücken	15
4.1. <i>Logik des Rätsels</i>	15
4.2. <i>Agenten der Traumzensur</i>	17
4.3. <i>Ohne Erzählung kein Traum</i>	19
5. Traumerzählungen – eine Annäherung	22
5.1. <i>Traumdeutung und Traumprotokoll</i>	22
5.1.1. <i>Auf der via regia</i>	22
5.1.2. <i>Traum-Erzählungen</i>	25
5.2. <i>Träume lesen</i>	27
6. Im Traum gehen	29
6.1. <i>Zu Weg und Raum</i>	29
6.2. <i>Kafkas „Bordelltraum“</i>	33
6.2.1. <i>Biographisierung des Traums</i>	33
6.2.2. <i>Auf dem Weg ins Bordell</i>	36
6.2.3. <i>Die Bühne des Bordells</i>	40
6.2.4. <i>Die komische Szene</i>	44
6.3. <i>Freuds „Zugtraum“</i>	47
6.3.1. <i>Einleitung</i>	47
6.3.2. <i>Der Tagesrest</i>	49
6.3.3. <i>Im Traum aufwachen</i>	51
6.3.4. <i>Die Deutschen</i>	54
6.3.5. <i>Die Flucht</i>	57
6.3.6. <i>Zurück im Stillstand</i>	62
7. Im Traum sehen	65
7.1. <i>Zu Sichtbarem und Unsichtbarem</i>	65
7.2. <i>Kafkas schreckliche Erscheinung</i>	68
7.3. <i>Am Tisch mit Freud</i>	70
7.4. <i>Verhandlung des Sehens</i>	72
7.4.1. <i>Unsichtbares am Table d’hôte</i>	72
7.4.2. <i>Sehhilfe der Erscheinung</i>	75
7.5. <i>Ödipus-Diskurse</i>	78
8. Erkenntnisse	80
9. Fazit	86
Literaturverzeichnis	88
Erklärung	91
Wissenschaftlicher Lebenslauf	92
Kurzfassung	93

1. Textgrundlage

1a) Franz Kafka: „Bordelltraum“

„Traum von heute nacht, den ich selbst früh noch nicht für schön hielt abgesehen von einer kleinen aus zwei Gegenbemerkungen bestehenden komischen Scene, die jenes ungeheuerliche Traumwohlgefallen zur Folge hatte, die ich aber vergessen habe. Ich gieng – ob gleich am Anfang Max dabei war weiß ich nicht – durch eine lange Häuserreihe in der Höhe des ersten bis 2ten Stockwerkes, so wie man in Durchgangszügen von einem Waggon zum andern geht. Ich gieng sehr rasch vielleicht auch weil manchmal das Haus so gebrechlich war, daß man schon deshalb eilte. Die Türen zwischen den Häusern fielen mir gar nicht auf, es war eben eine riesige Zimmerflucht und doch war nicht nur die Verschiedenheit der einzelnen Wohnungen sondern auch der Häuser zu erkennen. Es waren vielleicht lauter Zimmer mit Betten, durch die ich kam. Es ist mir ein typisches Bett in der Erinnerung geblieben, das seitwärts links von mir an der dunklen oder schmutzige vielleicht dachbodenartig schiefen Wand steht, einen niedrigen Aufbau von Bettwäsche hat und dessen Decke, eigentlich nur ein grobes Leintuch, zusammengetreten von den Füßen dessen, der hier geschlafen hat in einem Zipfel hinunterhängt. Ich fühlte mich beschämt, zu einer Zeit, wo noch viele Leute in den Betten lagen, durch ihre Zimmer zu gehn, gieng daher auf den Fußspitzen mit großen Schritten, durch die ich irgendwie zu zeigen hoffte, daß ich nur gezwungen durchgehe, alles möglichst schone und schwach auftrete, daß mein Durchgehn förmlich gar nicht gelte. Deshalb drehte ich auch im gleichen Zimmer niemals den Kopf und sah nur entweder das was rechts zur Gasse zu, oder was links zur Rückwand zu lag. Die Reihe von Wohnungen war öfters von Bordellen unterbrochen, durch die ich aber, trotzdem ich scheinbar ihretwegen diesen Weg' machte, besonders rasch gieng, so daß ich mir nichts als ihr Dasein gemerkt habe. Das letzte Zimmer aller Wohnungen war aber wieder ein Bordell und hier blieb ich. Die der Tür durch die ich eintrat gegenüberliegende Wand, also die letzte Wand der Häuserreihe war entweder aus Glas oder überhaupt durchbrochen und ich wäre beim Weitergehn hinuntergefallen. Es ist sogar wahrscheinlicher, daß sie durchbrochen war, denn es lagen gegen den Rand des Fußbodens die Dirnen, klar waren mir zwei, auf der Erde, der einen hieng der Kopf ein wenig über die Kante hinaus in die freie Luft hinunter. Links war eine feste Wand, dagegen war die Wand rechts nicht vollkommen, man sah in den Hof hinunter wenn auch nicht bis auf seinen Grund und eine auffällige graue Treppe führte in mehreren Abteilungen hinunter. Nach dem Licht im Zimmer zu schließen, war der Plafond so wie in den andern Zimmern. Ich hatte hauptsächlich mit der Dirne zu tun, deren Kopfherabhieng, Max mit der links neben ihr liegenden. Ich betastete ihre Beine und blieb dann dabei, ihre Oberschenkel regelmäßig zu drücken. Mein Vergnügen dabei war so groß, daß ich mich wunderte, daß man für diese Unterhaltung, welche doch gerade die schönste war, noch nichts zahlen müsse. Ich war überzeugt daß ich und ich allein die Welt betrüge. Dann erhob die Dirne bei ruhenden Beinen ihren Oberleib und wandte mir den Rücken zu, der zu meinem Schrecken mit großen siegellackroten Kreisen mit erblassenden Rändern und dazwischen versprengten roten Spritzern bedeckt war. Jetzt bemerkte ich, daß ihr ganzer Körper davon voll war, daß ich meinen Daumen auf ihren Schenkeln in solchen Flecken hielt und daß auch auf meinen Fingern diese roten Partikelchen wie von einem zerschlagenen Siegel lagen. Ich trat zurück unter eine Anzahl Männer die an der Wand nahe der Mündung der Treppe, auf der ein kleiner Verkehr stattfand, zu warten schienen. Sie warteten so, wie Männer auf dem Land am Sonntagmorgen auf dem Markt zusammenstehen. Deshalb war auch Sonntag. Hier spielte sich auch die komische Szene ab, indem ein Mann, vor dem ich und Max Grund hatten sich zu fürchten, weggieng, dann die Treppe heraufkam, zu mir trat und während ich und Max mit Angst irgend eine schreckliche Drohung von ihm erwarteten, eine lächerlich einfältige Frage an mich stellte. Dann stand ich dort und

sah besorgt zu wie Max ohne Angst in diesem Lokal irgendwo links auf der Erde saß und eine dicke Kartoffelsuppe aß, aus der die Kartoffeln als große Kugeln herausahen, hauptsächlich eine. Er drückte sie mit dem Löffel, vielleicht mit 2 Löffeln in die Suppe hinein oder wälzte sie bloß.“¹

1b) Sigmund Freud: „Zugtraum“

„Menschenmenge, Studentenversammlung. – Ein Graf (Thun oder Taaffe) redet. Aufgefordert, etwas über die Deutschen zu sagen, erklärt er mit höhnischer Gebärde für ihre Lieblingsblume den Huflattich und steckt dann etwas wie ein zerfetztes Blatt, eigentlich ein zusammengeknülltes Blattgerippe ins Knopfloch. Ich fahre auf, fahre also auf [Fußnote²], wundere mich aber doch über diese meine Gesinnung. Dann undeutlicher: Als ob es die Aula wäre, die Zugänge besetzt, und man müßte fliehen. Ich bahne mir den Weg durch eine Reihe von schön eingerichteten Zimmern, offenbar Regierungszimmern, mit Möbeln in einer Farbe zwischen braun und violett, und komme endlich in einen Gang, in dem eine Haushälterin, ein älteres dickes Frauenzimmer, sitzt. Ich vermeide es, mit ihr zu sprechen; sie hält mich aber offenbar für berechtigt, hier zu passieren, denn sie fragt, ob sie mit der Lampe mitgehen soll. Ich deute oder sage ihr, sie soll auf der Treppe stehenbleiben, und komme mir dabei sehr schlau vor, daß ich die Kontrolle am Ende vermeide. So bin ich drunten und finde einen schmalen, steil aufsteigenden Weg, den ich gehe.

Wieder undeutlich... Als ob jetzt die zweite Aufgabe käme, aus der Stadt wegzukommen, wie früher aus dem Haus. Ich fahre in einem Einspänner und gebe ihm Auftrag, zu einem Bahnhof zu fahren. »Auf der Bahnstrecke selbst kann ich nicht mit Ihnen fahren«, sage ich, nachdem er einen Einwand gemacht hat, als ob ich ihn übermüdet hätte. Dabei ist es, als wäre ich schon eine Strecke mit ihm gefahren, die man sonst mit der Bahn fährt. Die Bahnhöfe sind besetzt; ich überlege, ob ich nach Krems oder Znaim soll, denke aber, dort wird der Hof sein, und entscheide mich für Graz oder so etwas. Nun sitze ich im Waggon, der ähnlich einem Stadtbahnwagen ist, und habe im Knopfloch ein eigentümlich geflochtenes, langes Ding, daran violettbraune Veilchen aus starrem Stoff, was den Leuten sehr auffällt. Hier bricht die Szene ab.

Ich bin wieder vor dem Bahnhofs, aber zu zweit mit einem älteren Herrn, erfinde einen Plan, um unerkant zu bleiben, sehe diesen Plan aber auch schon ausgeführt. Denken und Erleben ist gleichsam eins. Er stellt sich blind, wenigstens auf einem Auge, und ich halte ihm ein männliches Uringlas vor (das wir in der Stadt kaufen mußten oder gekauft haben). Ich bin also ein Krankenpfleger und muß ihm das Glas geben, weil er blind ist. Wenn der Kondukteur uns so sieht, muß er uns als unauffällig entkommen lassen. Dabei ist die Stellung des Betreffenden und sein urinierendes Glied plastisch gesehen. Darauf das Erwachen mit Harndrang.“³

¹ Kafka, Franz: Tagebücher, in: Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. 1990. S. 70-73. Im Folgenden werden die Zitate aus der Gesamtausgabe zusätzlich mit den ihnen zugehörigen und in der Forschung üblichen Sigeln gekennzeichnet: Tagebücher (KKAT), Nachgelassene Schriften und Fragmente (KKAN I und II), die Briefe an Felice Bauer (F) und die Briefe an Max Brod (BKB).

² „Diese Wiederholung hat sich, scheinbar aus Zerstreuung, in den Text des Traumes eingeschlichen und wird von mir belassen, das die Analyse zeigt, daß sie ihre Bedeutung hat.“ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, in: Gesammelte Werke, Band 2, hg. v. Anna Freud, London 2008. S. 214.

³ Ebd., S. 214 f.

2a) Franz Kafka: „Die schreckliche Erscheinung“

„Eine schreckliche Erscheinung war heute in der Nacht ein blindes Kind, scheinbar die Tochter meiner Leitmeritzer Tante, die übrigens keine Tochter hat, sondern nur Söhne, von denen einer einmal den Fuß gebrochen hatte. Dagegen waren zwischen diesem Kind und der Tochter Dr. Ms. Beziehungen, die, wie ich letzthin gesehen habe, auf dem Wege ist, aus einem hübschen Kind ein dickes, steif angezogenes kleines Mädchen zu werden. Dieses blinde oder schwachsichtige Kind hatte beide Augen von einer Brille bedeckt, das linke unter dem ziemlich weitentfernten Augenglas war milchgrau und rund vortretend, das andere trat zurück und war von einem anliegenden Augenglas verdeckt. Damit dieses Augenglas optisch richtig eingesetzt sei, war es nötig, statt des gewöhnlichen über das Ohr zurückgehenden Halters, einen Hebel anzuwenden, dessen Kopf nicht anders befestigt werden konnte als am Wangenknochen, so daß von diesem Augenglas ein Stäbchen zur Wange hinunterging, dort im durchlöchernten Fleisch verschwand und am Knochen endete, während ein neues Drahtstäbchen heraustrat und über das Ohr zurückging.“⁴

2b) Sigmund Freud: Traum vom „Table d'hôte“

„Eine Gesellschaft, Tisch oder Table d'hôte... Es wird Spinat gegessen... Frau E. L. sitzt neben mir, wendet sich ganz mir zu und legt vertraulich die Hand auf mein Knie. Ich entferne die Hand abwehrend. Sie sagt dann: Sie haben aber immer so schöne Augen gehabt... Ich sehe dann undeutlich etwas wie zwei Augen als Zeichnung oder wie die Kontur eines Brillenglasses...“⁵

⁴ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 50 f.

⁵ Freud, Sigmund: Über den Traum, in: Gesammelte Werke, Band 3, hg. v. Anna Freud, London 2008. S. 648. Da über die Jahreszahl nicht identifizierbar, wird diese Ausgabe im Folgenden zusätzlich mit der Bandangabe zitiert.

2. Einleitung

„Momente gibt es im Traum,
deren Erinnerung wir im Le-
ben nie vergessen können.“⁶

Jeder Mensch kennt es – das Moment aus der Sphäre des Traumes, welches uns nicht mehr loslässt. Scheinbar ungreifbar und doch eingebrannt in das Gedächtnis, erinnern wir uns an das, was selbst an Erinnerung gemahnt. In seiner Fragwürdigkeit fordert es uns heraus, manchmal ein Leben lang; der Versuch sprachlich sichtbar zu machen, wo sich Fragezeichen die Hand geben – er beschäftigt Regisseure, Künstler oder Dichter gleichermaßen.

So sind der Anziehungskraft von Träumen schon viele erlegen und nicht erst der populäre Diskurs – man denke nur an Filme wie *Inception* oder die Bestseller eines *Haruki Murakami* – nimmt sich des Themas an und greift auf Traumbilder jeglicher Art zurück. In der Literatur wurde der Traum bekanntlich schon seit dem 18. Jahrhundert als ästhetisches Phänomen begriffen. Die Romantik lieferte einen frühen Beitrag in der Poetologisierung des Traumes, meist in seiner Konstruktion als Sehnsuchtsutopie. Die Jünger der blauen Blume besetzten die unbewusste Einbildungskraft positiv, sahen in ihr einen Schlüssel zur Produktivität. Auf der Suche nach Organisationsformen lieferte später Sigmund Freud mit seiner im Jahre 1900 publizierten Traumdeutung das Modell des Traums als Wunscherfüllung. Vielfach machte sich danach die Literatur auf, um dem Traum auf narrative Bahnen zu geleiten.

So versuchten die Surrealisten später, Freuds Unterscheidung zwischen Unterbewusstsein und Bewusstsein aufzuheben. Sie versprachen die Verfügbarkeit des Traums in ihrer Zersetzung des Symbolischen. Ihre „écriture automatique“ versuchte, Unfassbares fassbar zu machen. Doch wo genau liegt das Unfassbare im Traum? Wie wird es sprachlich vermittelt? Um sich diesen Fragen zu widmen, möchten wir zurückgehen, zu den Träumen Freuds und zu denen seines jüngeren aber ebenso traumgefangenen Zeitgenossen: Franz Kafka. Die Auswahl der jeweils zwei Träume pro Autor im Hauptteil dieser Arbeit legt ihren inhaltlichen Fokus auf das Gehen (Kapitel sechs) und das Sehen (Kapitel sieben) im Traum.

Der Erkundung der Poetik des Traums geht ein theoretischer Teil voraus. Er gliedert sich in zwei Teile: Zeichnet sich die Charakteristik der Traumerzählung – so wollen wir zunächst im vierten Kapitel prüfen – nicht durch Lücken aus? Werden diese Lücken oder auch Leerstellen, wie sie im Folgenden in Anlehnung an Wolfgang Iser genannt werden sollen, nicht auf semantischer wie syntaktischer Ebene wirksam? Anschließend fragt das fünfte Kapitel nach den Lesarten der Traumpoetik. Wie organisiert sich der Traum, wie organisiert sich die Erzäh-

⁶ Walser, Robert: Das Theater, ein Traum, in: Das Gesamtwerk, Band 8, hg. v. Jochen Greven, Zürich u.a. 1978, S. 7-11. S. 10

lung? Hat der Traum eine Handlungsfolge? Und was macht die Traumlektüre aus der Traum-
erzählung? Und um eine letzte These voranzustellen, die im Folgenden auf die Probe gestellt
werden soll, sind nicht alle Träume gleichsam Erzeugnis einer Einbildungskraft, die sich jeder
eindeutigen Interpretation entziehen muss?

Bevor wir mit der Vorstellung der beiden Autoren und vor allem ihren hier verwandten
Traumkorpi beginnen wollen, sei noch auf den Rahmen dieser Arbeit hingewiesen, in dem
nicht alle Schüler Freuds, beziehungsweise deren Traumdefinitionen nach Freud angeführt
werden können. Wo es hilfreich erscheint, werden jüngere Forscher aus dem Dunstkreis der
Traumdeutung herangezogen – den psychologischen Traumdiskurs in seiner Gänze darzustel-
len, kann und soll hier nicht das Anliegen sein.

3. Die Traumautoren

„I don't know about
my dreams [...] I
don't know about my
love.“ (*James Blake*
„*Wilhelms Scream*“)

Dass etwas „kafkaesk“ anmutet, ist schnell gesagt. Wer sich mit dem Werk des Prager Autors
näher beschäftigt hat, hört auch schon ein Zitat in den Ohren klingen, welches zur Beschrei-
bung dieser Wortschöpfung unermüdlich angeführt wird. Es mag müßig erscheinen und doch,
möchte man sich der Auseinandersetzung um Kafkas Literatur stellen, führt kein Weg an die-
sem Tagebucheintrag vom 6. August 1914 vorbei. Zumal, wie wir im Folgenden sehen wer-
den, der Aussagewert der Worte Kafkas bisher noch nicht ausreichend Beachtung fand.

„Von der Litteratur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung
meines traumhaften inneren Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt und es ist in
einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf zu verkümmern. Nichts anderes
kann mich jemals zufrieden stellen.“⁷

Kafka erhebt also „die Darstellung [s]eines traumhaften inneren Lebens“ zum ultimativen
Ziel seiner literarischen Arbeit. Und nicht nur das, er sieht darüber hinaus darin das „Schick-
sal“, welches sein Leben bestimmt. Es lohnt sich, Kafkas Beschreibung näher unter die
sprachkritische Lupe zu nehmen. Welche Implikationen trägt die Bezeichnung der Darstel-
lungen des „traumhaften inneren Lebens“?

Zunächst geht es dem Prager Autor um die „Darstellung“; seine Traumaufzeichnungen stam-
men entweder aus den Briefen oder seinen Tagebüchern – sie sind Ausdruck der Selbstbeob-
achtungen des „Lebens“ des Autors, die nach Mitteilung verlangen. Es geht zunächst also

⁷ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 546.

schlicht um die Darstellung des Lebens. Das Leben wird nun aber durch die beiden gleichgestellten Linksattribute „traumhaften“ und „inneren“ näher bestimmt.⁸ Häufig wird nun davon ausgegangen, Kafka, ausgehend von Freud, ordne seine Literatur dem Traum zu, beziehe das Theorem des Traums auf seine schriftstellerische Produktion. Das „traumhafte“ Leben Kafkas muss aber gar nichts mit dem Traum, wie Freud ihn versteht, gemein haben. Kafka sieht sich vom Traumhaften durchdrungen, sieht sein inneres Leben organisiert nach Mustern des Traumes.

Vielfach wurde auch mit dieser Belegstelle auf die Affinitäten zwischen Träumen und Literatur Kafkas hingewiesen.⁹ Wie beides in Beziehung zu setzen sei, muss an dieser Stelle allerdings nicht ausführlich besprochen werden.¹⁰ Dass sich Kafka das Paradigma des Traumes in seiner literarischen Produktion zu Eigen machte, kann als bewiesen gelten – ebenso wie seine Vernetzung im Diskurs rund um die Publikationen Freuds.¹¹ Die Erörterung, welchen Einfluss Freud auf Kafka hatte, ist müßig. Die häufig propagierte „Strukturhomologie“ Freuds und Kafkas jedoch hat ein größeres Augenmerk verdient.¹²

Aus Kafkas literarischen Oeuvre mögen sich traumäquivalente Strukturen zitieren lassen, das Heranziehen von Texten, die Kafka explizit als Träume definierte, erscheint jedoch fruchtbarer. Den Traum als Ausgangspunkt nehmend, lassen sich Spezifika der Traumpoetik Kafkas ablesen, die schließlich durch ihre Verstrickung im Gesamtwerk des Autors möglicherweise

⁸ In der Traumsammlung Kafkas aus dem Fischer-Verlag wird diese Stelle von Michael Müller mit „traumhaft innern Lebens“ falsch zitiert. Mit diesem Ausdruck wäre den beiden Linksattributen die Gleichstellung genommen. „Traumhaft“ bezöge sich auf „innern Lebens“, während nur „inneren“ dem Substantiv durch Kongruenz zugeordnet wäre. Das „innere Leben“ gewönne so eine positive Komponente, ganz so wie überwältigende Landschaften traumhaft sind. Kafka, Franz: Träume. „Ringkämpfe jede Nacht“. Frankfurt a. Main 1993. S. 10.

⁹ Friedrich Altenhöner fasst drei maßgebliche Elemente der Traumstruktur Kafkas zusammen; seine Traumerzählungen seien fast immer von einem Traumbild oder Traumgegenstand geprägt, die Form der Erzählung hänge vom Traum selbst ab und das Absurde des Traumes werde fast teilnahmslos geschildert. Die Zusammenfassung dient nicht zuletzt dem Schluss: „Die Traumstruktur ist es also, die Kafkas Welt so verfremdet erscheinen läßt“. Hier ausgehend von Kafka allgemeine Schlüsse zu einer Traumstruktur abzuleiten, um schließlich aus dem Toto seiner Traumnotate wieder zum Pars (allerdings der literarischen Produktion) zurückzukehren, erscheint fragwürdig. Vgl.: Altenhöner, Friedrich: Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas. Münster 1964. S. 119 f.

¹⁰ Die Parallelen drängen sich teilweise geradezu auf; so sind Traumerzählungen häufig – und das über den von Kafka notierten Korpus hinaus – unabgeschlossen. Die formellen Übereinstimmungen mit Kafkas Romanen benötigen in diesem Punkt beispielsweise keine Argumentation. Siehe dazu: Ebd., S. 23.

¹¹ So heißt es etwa in einem Tagebucheintrag des Autors zur Textgenese der Geschichte „Das Urteil“ vom 23. September 1912: „Viele während des Schreibens mitgeführte Gefühle: z.B. die Freude daß ich etwas Schönes für Maxens Arcadia haben werde, Gedanken an Freud natürlich [...]“. Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 461. Nichtsdestotrotz wollen wir dieser Aussage nicht zu viel Bedeutung beimessen und somit keine Überlegungen anstellen, wie Kafka etwa Freuds Traumtheorie bewertete.

¹² Liebrand, Claudia: „Deconstructing Freud“, in: Psychoanalyse in der modernen Literatur, hg. v. Thomas Anz, Würzburg 1999, S. 135-144. S. 136.

erst in einem weiteren Schritt verifiziert werden können. Jener Ausgangspunkt erscheint vielversprechend, wird doch meist von Kafkas größeren Werken ausgegangen, um Assoziationen zu Freuds Theoremen anzuführen. Die Gegenüberstellung von Traumerzählungen beider bietet hingegen einen weitaus tieferen Einblick in ihre Poetik des Traums.

Die Bestimmung, was aus Kafkas Traum-Aufzeichnungen, die entweder aus den Tagebüchern oder den Briefen stammen, wirkliche Traumbeschreibungen seien, fällt nicht immer leicht. Der Autor notiert auch halluzinative Wachträume oder ganz kurze Traumfetzen – meistens aber gibt er dezidiert an, dass es sich bei der Aufzeichnung um einen Traum handelt. In dem Band „Franz Kafka – Träume. „Ringkämpfe jede Nacht““ wurde von Gaspare Giudice und Michael Müller eine Zusammenstellung aller Traumbeschreibungen Kafkas versucht. Ihr Kapitel „Nacht- und Tagträume“ fasst 61 Träume Kafkas, notiert zwischen den Jahren 1909 und 1922 (wobei eine Vielzahl der Traumnotate zwischen 1911 und 1912 festgehalten wurden). Darunter stammen 33 aus den Tagebüchern und 28 aus den Briefen (zehn an Felice Bauer, sieben an Milena Jesenká, sechs an Max Brod, drei an Ottla Kafka und zwei an Felix Weltsch). Als einzige Begründung ihrer Einteilung ist im Vorwort die Abgrenzung von „Traumaufzeichnungen“ und „Kunstträumen“ vorgenommen. Unter Letztere würden demnach jene literarisierten Texte wie etwa „Die Verwandlung“ fallen.

Jener Abgrenzung wollen wir uns (aus Gründen der Einfachheit) zunächst anschließen, den Korpus der Traumaufzeichnungen jedoch hinterfragen. Von den insgesamt 61 Träumen lassen sich einige abziehen, die Kafka selbst nicht als Träume definiert, sondern meist als „Vorstellungen“, die ihn „vor dem Einschlafen“ erreichen.¹³ Insgesamt fünf Aufzeichnungen fallen unter diese Definition, drei weitere stehen an der Grenze zwischen Traum- und Wacherleben und sind daher nicht eindeutig zuzuordnen.¹⁴ Blieben demnach noch 53 Traumaufzeichnungen aus dem „Ringkämpfe“-Korpus, die sich eindeutig zuordnen lassen. Wie sich bei genauerer Untersuchung zeigt, wurden jedoch drei weitere Träume (zwei aus den Tagebüchern, einer

¹³ Warum ist eine solche Unterscheidung überhaupt nötig? Im Gebiet des Onirischen lässt sich der Traum von zahlreichen artverwandten Formen (Vorstellungen, Tagträume, Halluzinationen etc.) abgrenzen. Die von Kafka verwendete Bezeichnung der „Vorstellung“ ließe sich demnach als „Quasi-Wahrnehmung ohne Präsenz eines Wahrnehmungsobjektes“ definieren. Freilich ist es Kafka, als sehe er wirkliche Erscheinungen eines faktisch abwesenden Gegenstandes, was in unserem Verständnis eher eine Halluzination gleichen würde. Reck, Hans Ulrich: Traum. Enzyklopädie. 2010 München. S. 76 f.

¹⁴ Folgende Aufzeichnungen sind bei Kafka als „Vorstellungen“ oder Phantasien „vor dem Einschlafen“ definiert: Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 251, S. 296f., S. 520, S. 585. Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Frankfurt a. Main 1967. S. 436. Unklar zuzuordnen sind: Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 289, S. 433 und Kafka, Franz (1967, F), S. 347.

aus einem Brief an Max Brod) hier gar nicht berücksichtigt.¹⁵ Der Gesamtkorpus der Träume Kafkas muss somit 56 Traumaufzeichnungen umfassen, aus denen hier zwei Beispiele zur Untersuchung herangezogen werden.

Eine weitere Besonderheit, die in Zusammenhang mit Kafkas Traumnotaten steht, muss an dieser Stelle angeführt werden: Kafkas Zeichnungen. Neben den häufig als Umschlagillustrationen verwandten „Schwarzen Marionetten an unsichtbaren Faden“ (Betitelung nach Max Brod) sind noch zahlreiche weitere Zeichnungen Kafkas bekannt, oder befinden sich – weil von der Erbin zurückgehalten – noch unentdeckt in seinem Nachlass. Aus den erschienenen Bildern jedoch ergibt sich in Hinblick auf Kafkas Träume ein interessantes Bild: insgesamt sind vier der 41 Zeichnungen mit Träumen oder Vorstellungen des Autors in Beziehung zu setzen („Mann zwischen Gittern“, „Mann mit Kopf auf Tisch“, „Die Tänzerin Eduardowa“, „Eingehängtsein“).¹⁶ Kafka suchte offensichtlich eine Zeit lang nach dem Medium, das ihm das Festhalten seiner Traumgedanken bestmöglich erlaubte.¹⁷

Falls es verwundern mag, dass nun der Psychoanalytiker Sigmund Freud in einer Reihe mit einem Romanautor genannt und auch dementsprechend (und eben nicht ausschließlich als Wissenschaftler) analysiert werden soll, sei an dieser Stelle Überzeugungsarbeit geleistet: Freuds „Traumdeutung“ liest sich nicht nur als gravierender Beitrag zur Wissenschaft der Psychoanalyse, sondern auch als literarischer Ansatz, dem eigenen Leben und Erleben einen erzählerischen Ausdruck zu verleihen. In ihrem subjektiven Charakter erinnert die Traumdeutung in Teilen an ein Tagebuch oder gar einen Roman über das Leben und die Abenteuer seines Verfassers.¹⁸

„*The Interpretation of Dreams* is both theory and autobiography, then. It is Freud's ‚sacred story‘ of himself as an author and a critic as well as a prophet and a scientist“.¹⁹ Freuds wissenschaftlicher Durchbruch war zugleich intimes Zeugnis seines individuellen Lebens. Mit ihren wiederkehrenden Figuren und dem tiefen Einblick in das Seelenleben des Autors erzählen die Träume Freuds ihre eigene Geschichte innerhalb der Geschichte der Traumdeutung.

¹⁵ Bei den in den „Ringkämpfen“ nicht aufgenommenen Träumen handelt es sich um: Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 284, Kafka, Franz (1992, KKAN I), S. 406. Kafka, Franz: Briefe 1902 - 1924. Frankfurt a. Main 1958. S. 250 f.

¹⁶ Vgl.: Bokhove, Nils u.a.: ‚Einmal ein großer Zeichner‘ – Franz Kafka als bildender Künstler. Furth im Wald 2006.

¹⁷ So heißt es in der Traumerzählung, auf die das Bild „Eingehängtsein“ folgt: „Wie soll ich es also nur beschreiben, wie wir im Traum gegangen sind! [...] Aber warte, ich zeichne es auf“. Kafka, Franz (1967, F), S. 294.

¹⁸ Ronald Thomas etwa bringt Freuds Traumdeutung in einen Zusammenhang mit der fiktiven Autobiographie *Robinson Crusoe*, mit dessen Erzähler sich Freud selbst zu Beginn seines Buches vergleicht. Vgl.: Thomas, Ronald: Traumdeutung as Bildungsroman: Freud's dream interpretation and the novel of his life, in: Michigan Germanic Studies 13/2, Michigan 1987, S. 182-205. S. 182.

¹⁹ Ebd., S. 185.

Auch schreckt Freud an keiner Stelle zurück, seine wissenschaftlichen Diskurse mit Anekdoten seines Lebens zu begleiten. So erfahren wir von ihm, dass er nach seinen Wunschträumen tatsächlich zu einem eifrigen Rompilger wurde, dass er sich viel zu häufig als nicht ehrgeizig beschreibt, um wirklich als gleichmütig gelten zu können und dass er als Zweijähriger noch manchmal ins Bett gemacht hat.

Freud hat zahlreiche Träume in zahlreichen Schriften behandelt. Da uns nicht nur der Psychoanalytiker sondern auch der Geschichtenerzähler Freud interessiert, werden hier nur Träume des Autors selbst herangezogen und auch nur jene, die in der Traumdeutung und in seiner kurz darauf erschienenen Schrift „Über den Traum“ (1901) vorkommen (womit beispielsweise sechs Träume ausgeschlossen sind, die sich nur in den Briefen an Freuds Freund Fließ befinden).²⁰ In der Traumdeutung finden sich insgesamt 43 Träume Freuds. Sie alle werden analysiert und sind häufig nur als Beleg für seine Thesen angeführt; so belegt er etwa die Annahme, dass Träume an Erlebnisse des letztabgelaufenen Tages anknüpfen, mit sechs kurzen nacheinander angeführten Träumen. In den Ausführungen aus „Über den Traum“ hat sich Freud mit vier weiteren eigenen Träumen selbstbiographischen Ausdruck verschafft. Wenn wir also im Folgenden davon sprechen, dass etwas typisch für die Traumerzählungen Freuds sei, ist diese Erkenntnis dem Fundus dieser 47 Träume entnommen.

Dem Reiz der Gegenüberstellung von Traumnotaten Freuds und Kafkas wurde nicht zuletzt deshalb erlegen, weil Freuds Traumnotizen viel zu selten unter dem Eindruck einer literarischen Selbstbeobachtung – und Kafkas Dichtungen viel zu oft nach Freudschen Theoremen gelesen wurden. Zudem fallen die hier zusammengestellten Erzählungen in einen ähnlichen historischen und kulturellen Diskurs. Zwischen der Notiz der beiden im Folgenden vorgestellten Träume Freuds („Traum von Graf Thun“, August 1898 und „Traum vom Table d’hôte“, Oktober 1900) und den beiden Träumen Kafkas („Bordelltraum“ und „Die schreckliche Erscheinung“, beide Oktober 1911) liegen in etwa dreizehn Jahre. Sie alle gehören in den Kontext der Jahrhundertwende, wurden aber vor Beginn des ersten Weltkriegs verfasst. Welche Traumdiskurse die beiden Autoren sich möglicherweise teilen und in welcher Hinsicht sich ihre Traumpoetik unterscheidet, wird sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen.

²⁰ Eine Übersicht der ansonsten ausgeschlossenen Träume sowie ein Blick auf den Gesamtkorpus von Freuds Träumen findet sich unter anderem bei Didier Anzieu. Vgl.: Anzieu, Didier: Freud Selbstanalyse und die Entdeckung der Psychoanalyse, Band I. München u.a. 1990. S. XIV f.

4. Genese der Traumlücken

4.1. Logik des Rätsels

„Verblüffend ist, dass die Sprache des Traums, die Art, wie man Träume mitteilt, [...], seit Freuds ingeniosen Beobachtungen zur Traumsprache wissenschaftliches Neuland geblieben ist.“²¹

Es ist immer wieder zu lesen, die Sprache des Traumes habe hohes poetogenes Potential.²² Ansatzpunkte für die Annahme, Dichtung und Traum seien einander verwandt, lieferte schon Freud, der Shakespeare, Sophokles oder andere Dichter als Staffagen in seinen Schriften zum Traum auftreten ließ. So sehr sich Kongruenzen auch aufdrängen, der Versuch einer konkreten Bestimmung der Traumpoetik wurde nur selten vorgenommen.

Woran liegt das? Zunächst einmal ist der Traum anders.²³ Er scheint uns fremd zu sein, obwohl wir doch seine eigenen Produzenten sind. In der Logik des Traums gibt es Lücken, wir haben kein vollständiges Gerüst, das unserem Verständnis genügt. Es ist wie eine Kette von umkippenden Domino-Steinen, in der man Teile um- oder aufeinander stellt, sodass diese Unterbrechungen keinen Fluss gewährleisten. Überall bleiben neue Anfänge und neue Enden stehen, die scheinbar nicht miteinander in Beziehung zu setzen sind.

„Ich habe etwa ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir“, heißt es bei Freud, wenn er die Lückenhaftigkeit des Trauminhalts zu beschreiben versucht.²⁴ Verschiedene Teile also, zwischen denen ein Zusammenhang besteht, der auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. Doch ein gelöstes Bilderrätsel, so möchte man meinen, hat keine Lücken mehr. Kann man die Traumpoetik also auch lückenlos enträtseln? Die Beantwortung dieser Frage möchten wir noch ein wenig aufschieben und zunächst den zweiten hier untersuchten Autor nach seinem Traumverständnis befragen.

²¹ Boothe, Brigitte: Die Authentizität von Traummitteilungen, in: Das Authentische, hg. v. Ursula Amrein, Zürich 2009, S. 175-195. S. 176.

²² Zugespißt heißt es bei Manfred Engel: „Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakespeare sehr elaborierte, kunstvolle Träume geträumt hat. Denn die Qualität von Träumen hängt wohl entscheidend vom Phantasiepotential und der Phantasiestruktur des Träumers ab.“ Engel, Manfred: Jeder Träumer ein Shakespeare?, in: Anthropologie der Literatur, hg. v. Rüdiger Zymner u.a., Paderborn 2004, S. 102-117. S. 114.

²³ Zur Abgrenzung zu anderen traumverwandten Formen siehe auch Hans Ulrich Reck: „Phantasie, Traum, Halluzination und Vision können bezüglich der Formleistung als aufeinander bezogene betrachtet werden, sind doch die psychischen Mechanismen der Entstellung und Entschärfung tabuisierter Wunschregungen identisch.“ Reck, Hans Ulrich (2010), S. 69.

²⁴ Freud, Sigmund (2008), S. 283.

„Warum vergleichst Du das innere Gebot mit einem Traum? Scheint es wie dieser sinnlos, ohne Zusammenhang, unvermeidlich, einmalig, grundlos beglückend oder ängstigend [...]“?, heißt es in einem Schriften-Fragment Kafkas und wieder treffen wir auf den fehlenden Zusammenhang.²⁵ Und wieder ist jenes Fehlen in Frage gestellt, hier etwas subtiler durch die Wahl des Verbs „scheinen“. Der Traum *ist* also nicht ohne Zusammenhang, sondern er scheint uns nur so?

Bevor wir die verschiedenen Lesarten des Traums analysieren wollen, möchten wir noch bei dem scheinbar fehlenden Zusammenhang verweilen und uns fragen, wie jene Logik des Rätsels, die Logik der Inkohärenz im Traum entsteht. Wie sich zeigen wird, wird jene Wirkung durch mehrere Umformungsprozesse hervorgerufen: Erinnernte Situationen, wir möchten sie in Anlehnung an Freud im Folgenden *Präoriginal* nennen, werden zu latenten Traumbildern, dem *Original*. Das Original unterliegt durch die Traumzensur den zentralen Faktoren der Traumarbeit und die *Übersetzung* entsteht. In einem letzten Prozess wird die Übersetzung durch den Akt der Verschriftlichung ins Wachleben transportiert.

Bevor wir uns mit der weiteren Übersetzung auseinander setzen wollen, beginnen wir mit der frühesten: Der Umformung von erinnerten Situationen in Traumbilder. Der Traum, so wird von Freud mehrfach angeführt, stammt von einem vergangenen Erlebnis ab, er „reproduziert“ das Gewesene.²⁶ Das heißt, dass der Traum die Erlebnisse unserer Vergangenheit nicht einfach aufgreift. Wo ein Ansatz besteht, der diesen Gedanken nahe legt, wird dieser nicht weiter verfolgt. Die folgenden Glieder bleiben aus, treten verfremdet auf, das Werk der Traumarbeit wird wirksam. Zudem ist unsere Erinnerung womöglich schon einer Umformung unterworfen, in der Vergangenheit und Phantasien in einer Wechselwirkung stehen.

„Unsere Kindheitserinnerungen zeigen uns die ersten Lebensjahre nicht wie sie waren, sondern wie sie späteren Erweckungsjahren erschienen sind. Zu diesen Zeiten der Erweckung sind die Kindheitserinnerungen [...] gebildet worden.“²⁷

Nicht die Erinnerung fließt hier in die Reproduktion ein, sondern eine Erinnerungsphantasie – nicht die Erinnerung an die Kindheit wie sie war, sondern wie sie uns später erschien, wird im Traum verarbeitet. Ein erster Baustein in der Andersartigkeit des Traums wäre somit gefunden.

²⁵ Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, in: Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. 1992 (KKAN II). S. 86.

²⁶ Daß alles Material, das den Trauminhalt zusammensetzt, auf irgend eine Weise vom Erlebten abstammt, also im Traum reproduziert, erinnert wird, dies wenigstens darf uns als unbestrittene Erkenntnis gelten.“ Freud, Sigmund (2008), S. 9.

²⁷ Freud, Sigmund: Über Deckerinnerungen, in: Gesammelte Werke, Band 1, hg. v. Anna Freud, London 1991. S. 552f.

4.2. Agenten der Traumzensur

Dass die Entstellung des Traumes während des Traumes nicht durch das „Unvermögen [ent]stehe, den Traumgedanken einen entsprechenden Ausdruck zu schaffen“, legt Freud dar.²⁸ Es muss also andere Gründe geben, die Freud in seiner vor mehr als hundert Jahren gegebenen Traum-Definition zu entschlüsseln versuchte und somit vorgab, wie die Leerstellen zu füllen seien.

„[Der Traum] ist ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunschvorstellung.“²⁹ Nach dem Verzehr salziger Speisen am Abend beispielsweise, träumt man in der Nacht vom Trinken köstlichen Wassers. Doch durch die *Traumentstellung* ergeben sich nicht alle Träume dieser einen sicheren Deutung. So ändert Freud seine Traumdefinition abschließend: „Der Traum ist die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches“.³⁰ Freuds zentrale Traumthese macht selbst Lücken auf, welche die eingeklammerten Einschübe und die sich darauf beziehenden Ausführungen über die drei zentralen Funktionen der Traumarbeit *Verdichtung*, *Verschiebung* und *Rücksicht auf Darstellbarkeit* zu füllen versuchen.

Die Verkleidung beziehungsweise Traumentstellung ist die Folge der Traumzensur, die zwischen latenter und manifester Sprache steht. Während eine psychische Macht den durch den Traum zum Ausdruck gebrachten Wunsch abbildet, „entstellt“ die psychische Macht der Zensur die Äußerung desselben;³¹ die Leerstellen entstehen dort, wo Übersetzungen von Sprachformen in andere, von dem „Original“ in die „Übersetzung“ vorgenommen werden müssen.³² Die Übersetzung muss die Schranke der zweiten psychischen Macht, der Zensur passiert haben. Was unbewusst vorliegt, nicht aber zum Bewusstsein zugelassen wird, unterliegt dieser Instanz und wird entstellt.

Die Zensur ist dabei ein Akt der Abwehr gegenüber dem eigentlich Gewünschten, dessen Sinn sich erst nach der vollständigen Deutung des Traumes erschließt. Je stärker die Abwehr gegenüber dem Wunsch ist, desto stärker waltet die Zensur und desto weiter reicht die Verkleidung des Wunsches. Der Semantik des Wunsches verpflichtet, kann der Traum seine Erzählung nur unter der Bedingung der Zensur vorbringen. Die Leerstellen dienen somit dem *Selbsterhaltungstrieb* des Traumes. Innerhalb dieses zweiten Übersetzungsvorgangs agieren

²⁸ Vgl.: Freud, Sigmund (2008), S. 140.

²⁹ Ebd., S. 126.

³⁰ Ebd., S. 165.

³¹ Ebd., S. 146.

³² Ebd., S. 282.

Leerstellen als Agenten der Traumzensur, die als Bedingung der meisten Träume jenen erst ihr Bewusstsein schafft.

Auch muss klar gestellt werden, dass bei den Prozessen infolge der Zensur nicht Lücken im Sinne von Auslassungen entstehen. Bei der Traumentstellung durch die Methoden der Traumarbeit werden Elemente beispielsweise verdichtet, nicht aber gelöscht. Im genannten Beispiel (und nicht nur hier) geht Freuds Ansatz im Gegenteil von einer Überdeterminiertheit aus, in der „jedes der Elemente des Trauminhalts [...] mehrfach in den Traumgedanken vertreten“ ist.³³ Lücken entstehen durch die *Umorganisationen* in Folge der Umformung von latenten Traumgedanken zu manifestem Trauminhalt. Dabei können mehrere Komponenten in einem Bild *verdichtet*, oder verschiedene Inhalte in ihrer Wertigkeit *verschoben* werden, so dass „der Trauminhalt dem Kern der Traumgedanken nicht mehr gleichsieht“.³⁴ Diese Entstellung jedoch eröffnet Lücken im Verständnis.

Freud war sich jener Lücken bewusst, widmete ihnen gar ein eigenes Kapitel seiner Traumdeutung. Die *sekundäre Bearbeitung*, das vierte bei der Traumbildung beteiligte Moment, beschreibt eine Vermehrung von Trauminhalten. Diese Einschübe bezeichnet Freud auch als „Kittgedanken“, weil sie zur Anbahnung eines Zusammenhangs zweier Traumpartien dienen können.³⁵ Mittels der Phantasie gestaltet die sekundäre Bearbeitung den Traum wie einen Tagtraum.³⁶ Dabei greift sie auf vorhandenes Traummaterial zurück, zu „Neuschöpfungen“ kommt es daher „nur im äußersten Falle“.³⁷ Zugunsten des Anspruchs auf Verständlichkeit wird derart versucht, die Lücken in der absurden Logik des Traums zu stopfen.³⁸ Je nach Schwere der Einwirkung dieser vierten Bedingung für den Traum kann so schon ein vom latenten Trauminhalt wegführender, lückenfüllender Zusammenhang hergestellt werden.³⁹

Dass die sekundäre Bearbeitung außerdem ebenso ein Akt der Traumarbeit ist und somit in die Übersetzungsproblematik von latent zu manifest fallen muss, weiß Freud zu betonen. Die Annahme, die Reorganisation zugunsten geglätteter Übergänge zwischen den Traumteilen würde erst nachträglich stattfinden, verwirft er: „Dies ist kaum wahrscheinlich. Man muß eher annehmen, daß die Anforderungen dieser Instanz *von allem Anfang an* eine der Bedingungen

³³ Ebd., S. 288.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 493.

³⁶ Ebd., S. 494.

³⁷ Ebd., S. 493.

³⁸ Vgl.: Stockreiter, Karl: Traumrede, in: Die Lesbarkeit der Träume, hg. v. Lydia Marinelli, Frankfurt a. Main 2000, S. 251-275. S. 255f.

³⁹ Die Traumdeutung reißt diese Lücken wieder auf, indem sie den Traum in seine Einzelteile zerlegt – wo Zusammenhang auftaucht, wird die Psychoanalyse misstrauisch.

abgeben, denen der Traum genügen soll [...]“.⁴⁰ Bis zur Traumerzählung wurde demnach schon ein Prozess des Lückenfüllens vollzogen, der aber „unter den vier Bedingungen der Traumbildung [...] für den Traum am wenigsten zwingend“ erscheint.⁴¹

4.3. Ohne Erzählung kein Traum

Wie sieht es jedoch mit dem Übergang des Originals, des manifesten Traumgehalts in die Wachwelt aus?

„[Der Traum] ist meist überhaupt nicht zu erzählen. Wenn jemand einen Traum erzählt, hat er eine Garantie, daß er ihn richtig erzählt hat und nicht vielmehr während der Erzählung verändert, etwas dazu erfindet, durch die Unbestimmtheit seiner Erinnerung gezwungen?“⁴²

Sigmund Freud öffnet an dieser Stelle jene nach, die den Traum für die wissenschaftliche Psychologie nicht für wert befinden. Die Macht des Traummaterials für die Forschung noch verteidigen müssend, weiß er natürlich um eine Angriffsstelle seiner Theorie: das Problem der Authentizität der Traummitteilung. Unterscheidet er im freien Zitat seiner Kollegen noch zwischen Traum und Traumerzählung, begegnet er schließlich seinen Kritikern, indem er die Traumerzählung absolut setzt: „was der Träumer erzählt, ha[t] als sein Traum zu gelten, ohne Rücksicht auf alles, was er vergessen oder in der Erinnerung verändert haben mag“.⁴³

Was vergessen wurde, gehört nach Freud demnach nicht zum Traum, was dazu erfunden wurde hingegen schon. Alles was uns vom Traum bleibt, ist die Traumerzählung. Das muss im Umkehrschluss heißen: ohne Erzählung kein Traum. Der Vorgang auf den Freud hier eingeht, bezieht sich auf die Zeit nach dem Aufwachen. Dem Transport des Traums in die Wachwelt durch die Deutung gilt sein Hauptaugenmerk, dem Akt der sprachlichen Vergewärtigung eher weniger: Die Veränderungen des Traumes durch die „Redaktion des Wachens“, soviel aber erfahren wir, „bleiben in assoziativer Verknüpfung mit dem Inhalt, an dessen Stelle sie sich setzen“.⁴⁴ Freud verstärkt derart seine These der Absolutsetzung der Traumerzählung, indem er gar Veränderungen nach dem Aufwachen als durch die Traumarbeit motiviert interpretiert. Nicht willkürlich verfährt die Redaktion des Wachens, auch das Traumvergessen kongruiert mit dem Trauminhalt, ist demnach auf die Zensur zurückzuführen.

⁴⁰ Die Kursivierung steht nicht im Original. Freud, Sigmund (2008), S. 493.

⁴¹ Ebd., S. 502.

⁴² Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Gesammelte Werke, Band 11, hg. v. Anna Freud, London 1998. S. 79.

⁴³ Ebd., S. 80.

⁴⁴ Freud, Sigmund (2008), S. 518.

In der Analyse weiß die Traumdeutung verlorene Teile des Traumgeschehens schließlich wieder zurückzuholen.⁴⁵ Die Frage, *wie* die nachträgliche sprachliche Inszenierung des Traumgeschehens auf die Form der Traumerzählung konkret einwirken kann, bleibt jedoch unbeantwortet. Bei der Untersuchung ihrer Poetik wollen wir diesen Aspekt allerdings nicht entbehren. Auch weil wir glauben, dass Freud – aufgrund fehlender Akzentuierung dieser Vorgänge – es bei der Herleitung des Traumvergessens aus der Traumzensur beließ und somit weitere Faktoren unbeleuchtet blieben. Schlagen wir also zunächst diesen Seitenweg der Traumdeutung ein, ohne jedoch neu verhandeln zu wollen, was des Erzählten als Traum zu gelten hat. Freuds Definition erscheint durchaus passend, zumal sich keine sinnvolle Alternative anböte.

Der Träumer ist Rezipient seines eigenen Traums. Wenn er seinen Traum erzählt, muss er den Möglichkeiten der narrativen Ordnungsprinzipien des kulturellen Diskurses folgen. Der Appellcharakter jedes Sprechens setzt voraus, dass die Traumsprache sich in einem Diskurs der Zeitgenossen bewegt und darüber hinaus jenen Diskurs der Gegenwart miteinschließt.⁴⁶ Durch die zentralen Momente der Traumarbeit leistet der Traum aber keine Vorarbeit, entspricht nicht den Formen gewohnter Narration. Zudem steht der Träumer vor dem Problem, dass sein Traum im Wachleben mental und kommunikativ nicht anschlussfähig ist, weil nur sein eigener Erlebnishorizont den Traum erklärbar machen könnte.⁴⁷ Unsere Erfahrung, unsere Logik entstammt dem Verständnis des Wachlebens, gegenüber dem sich der Traum nicht mimetisch verhält. Die Selbstmitteilung aber, sie erscheint dem Träumer unabdingbar, es entsteht ein Paradoxon, in dem der Traum „nicht zur Gänze mitteilbar und zur Mitteilung drängend“ zugleich ist.⁴⁸ Der Appellcharakter des Sprechens muss ein Gleichgewicht finden, das dem Traumcharakter treu bleibend, Ausdruck für das schafft, was nicht ausdrückbar zu sein scheint.

Weil es ganz einfach nahe liegt, könnte man annehmen, die Traumerzählung kranke an der Erinnerung, die Rätselhaftigkeit von Träumen liege am Vergessen einzelner Traumpassagen. Dass die Traumpoetik zentral von fehlender Erinnerung beeinflusst wird, ist nicht weit genug gedacht. Kommen wir noch einmal auf Freuds Anfangszitat zurück, so zeigt sich, dass auch er diesen Standpunkt ablehnt. Die Unbestimmtheit der Erinnerung muss nicht dazu führen, dass etwas weggelassen wird: Freud geht gar nicht darauf ein, er spricht von Veränderungen die

⁴⁵ „Alles, was das Vergessen am Trauminhalt gekostet hat, kann man oft durch die Analyse wieder hereinbringen“. Ebd., S. 521.

⁴⁶ Vgl.: Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Berlin 1996, S. 71-171. S. 84 ff.

⁴⁷ Vgl.: Boothe, Brigitte (2009), S. 180.

⁴⁸ Kafka, Franz (1992, KKAN II), S. 86.

entstehen können, weil der Träumer „etwas dazu erfindet“. Es ginge also auch anders herum.⁴⁹

Freud erkannte, dass nicht ausschließlich das Erinnern (oder Dazuerfinden) die sprachliche Form des Traumes ausmacht, sondern vielmehr die Umformung von visuellen Bildern der Traumszenerie in Worte des Wachlebens.⁵⁰ Dabei behält der Traum seine Rätselhaftigkeit, ganz gleich, „ob uns die Rückübersetzung [der Traumsituation in die Wachsituation] ganz oder nur teilweise gelingt“.⁵¹ Und doch, es liegt immer ein „Abstand zwischen dem in Bilder gefaßten und dem in Worte umgesetzten“ Traum.⁵² Der Träumer, der erzählen möchte, weiß um diese Klippe und – so wird sich in der späteren Untersuchung der vier Traumnotate zeigen – macht sie sprachlich wirksam.

Ein Faktor, den Freud nicht notiert, der aber im Zusammenhang einer literaturwissenschaftlich angesiedelten Untersuchung noch an Bedeutung gewinnt, ist jener der Selektion des Traumnotats. Welcher Traum wird für Wert befunden, ihm sprachlichen Ausdruck zu geben? Auf der Couch des Psychoanalytikers dürfte die Auswahl anders ausfallen, als am Schreibtisch des literarischen Traumerzählers. Seine Auslese erfährt damit die Bedeutung einer weiteren Bearbeitung im Prozess der Übertragung in das Wachleben. Der Traumbericht stellt somit schon eine Selbstfestlegung des Trämers dar, kann er seine Erzählung doch nicht an einer verbindlichen Bedeutung überprüfen.⁵³

Hintergründe können dabei vielfältiger Färbung sein; bietet das Traummaterial genug literarischen Anreiz, lässt es sich gut weiterverarbeiten, trägt es Kennzeichen eines wertvollen Selbstausdrucks, oder passt es gut in die eigens vorgestellte Theorie der Traumdeutung?⁵⁴ Es braucht keine Bewertung der Traumauswahl, jedoch muss bei der Untersuchung der Traumpoetik eins mitgedacht werden: der Träumer hat sich bewusst für die Verschriftlichung des Traumes entschieden – und damit gegen die Verschriftlichung anderer Träume. Aus welchem Grund auch immer.

⁴⁹ Die Traumpoetik Franz Kafkas ist wie wir später sehen werden für die Überdeterminiertheit von Träumen ein gutes Beispiel.

⁵⁰ „Die seelischen Vorgänge im Schlaf haben auch einen ganz anderen Charakter als die des Wachens. [...] Ein Teil der Schwierigkeit des Traumerzählens kommt daher, daß wir d[ie] Bilder in Worte zu übersetzen haben. Ich könnte es zeichnen, sagt uns der Träumer oft, aber ich weiß nicht, wie ich es sagen soll“. Vgl.: Freud, Sigmund (1998), S. 85.

⁵¹ Vgl.: Freud, Sigmund (2008), S. 55.

⁵² Pontalis, Jean Bertrand: Zwischen Traum und Schmerz. Gießen 2003. S. 31

⁵³ Vgl.: Bartels, Martin: Ist der Traum eine Wunscherfüllung?, in: Psyche 33/ 1979, S. 97-131. S. 109.

⁵⁴ So äußert sich Freud beispielsweise, er habe „der Versuchung nicht widerstehen können, durch Auslassungen und Ersetzungen manchen Indiskretionen die Spitze abzubrechen“. Freud, Sigmund (2008), S. 7.

5. Traumerzählungen – eine Annäherung

5.1. Traumdeutung und Traumprotokoll

5.1.1. Auf der *via regia*

Dass der Traum an sich eine Erzählung darstellt, wurde dargestellt und doch: das Freudsche Unternehmen der Traumdeutung geht weit über die Traumerzählung hinaus. Denn bei seiner Erkundung des Latenten, mag für den Psychoanalytiker das Verharren auf der Ebene des Textes, des Manifesten müßig gewesen sein.

„Man wolle bloß beachten, daß unsere Lehre nicht auf der Würdigung des manifesten Traum-inhalts beruht, sondern sich auf den Gedankeninhalt bezieht, welcher durch die Deutungsarbeit hinter dem Traume erkannt wird.“⁵⁵

Die Traumdeutung möchte die Traumarbeit sichtbar machen und somit zum latenten Inhalt des Traumes vordringen. Leerstellen im Verständnis sollen gefüllt werden, indem das Unbewusste ans Licht, auf die Ebene des Bewussten geholt wird. Freuds Obsession gilt nicht dem Manifesten, er sucht nach der tieferen, latenten Ebene des Traums. Das Traumprotokoll alleine kann für ihn somit nicht die volle Bedeutung des Traumes hervorbringen; der Traumtext bringt seiner Forschung erst dann den gewünschten Gewinn, wenn er der Traumdeutung und somit auch dem Analysegespräch unterzogen wird. Fehlt ihm doch der Kontext des subjektiven Wachlebens, da die Traumszenarien ihren Ausgangspunkt in einer erinnerten Wachsituation haben.

Im Analysegespräch der Traumdeutung gibt der Mitteilende seinen Erlebnishorizont wieder. Dem Traumtext wird ein aus dem Analysegespräch mit dem Patienten (oder sich selbst) gewonnener Wachttext gegenüber gestellt, ganz der Devise folgend: „So soll uns [...] der Träumer selbst sagen, was sein Traum bedeutet“.⁵⁶ Ohne diese zweite Ebene bleibt der Psychoanalyse der Einblick in das Unbewusste verwehrt. Sie setzt beide Ebenen in Beziehung, um die Lücken im manifesten Traumgehalt zu schließen und damit zum Unbewussten, zum latenten Traumgedanken vorzudringen.⁵⁷

Die Traumdeutung vollzieht im Analysegespräch eine kleine Zeitreise. Nur zunächst gilt ihr Interesse ausschließlich der Traumerzählung, von der aus sie dann im Gespräch mit dem Träumer schrittweise zurück in die Zeit vor dem Traum geht: nur durch die Vergangenheit des Träumers können Zusammenhänge hergestellt werden, die den Weg zum latenten Trauminhalt ebnen. Die Poetik des Traums kennt jedoch nur die Gegenwart des Lesens, nicht die

⁵⁵ Vgl.: Ebd., S. 139. In diesem Zusammenhang steht auch Freuds in der Kapitelüberschrift angeführtes Zitat der Traumdeutung als „via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben.“ Ebd., S. 612.

⁵⁶ Freud, Sigmund (1998), S. 97.

⁵⁷ „Unsere Technik besteht darin, durch freie Assoziationen zu diesen Elementen andere Ersatzbildungen auftauchen zu lassen, aus denen wir das Verborgene erraten können“. Ebd., S. 110.

Vergangenheit des Schreibers. Der Zugang zur Traumpoetik liegt somit nicht in der Beschäftigung mit dem Leben des Autors, beziehungsweise in den Verknüpfungen des Traumtextes zu seiner Vergangenheit, sondern ausschließlich im Leben des Textes.

Ist jedoch dem Traumtext nichts enthalten, was den eigentlichen Sinn der Traumgedanken mitteilt? Eine solche Leseweise Freuds würde die Strukturmerkmale seiner Traumarbeit verleugnen – beweisen sie doch, dass der bewussten Traumerzählung immer der unbewusste Traumgedanke miteingeschrieben sein muss. Auch der Traumtext selbst kann somit eine Mehrzeitlichkeit enthalten, die es gilt, in der Untersuchung seiner Poetik offen zu legen. Das Geheimnis des Traums: es bewegt sich wie bereits erkannt zwischen den Sprachen des Latenten und Manifesten. Doch wie kann man den Traum einer sprachlichen Untersuchung unterziehen, die den vermittelnden Code zwischen den Sprachen offen legt?

Den entscheidenden Bezugspunkt zwischen Freuds Struktur der Traumarbeit und Topoi der Rhetorik setzte unlängst Jacques Lacan. Mit dem linguistischen Werkzeug eines Saussures und Jakobsons vollzog er mit seinem Credo „das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache“ den Schritt zu einer sprachmotivierten Konstituierung der Freudschen Terminologie.⁵⁸ Auf der syntagmatischen Ebene ordnete er Jakobsons Metonymie der Verschiebung zu, dem „Umstellen der Bedeutung“ also „das am besten geeignet ist, die Zensur zu umgehen“.⁵⁹ Der Signifikant im manifesten Traumgehalt verweist auf seinen latenten und durch die Schranke der Traumzensur ausgesperrten Signifikaten. Weil die Metapher „die Überlagerungsstruktur der Signifikanten“ abbildet, beziehungsweise jene mit ihr durch andere ersetzt werden können, beschreibt Lacan mit diesem „Mechanismus [...] der Poesie“ die Verdichtung.⁶⁰ Die Metapher ist so als Agent der Traumarbeit zu sehen, wobei das Verdrängte zwar abwesend aber latent präsent bleibt.

Die Untersuchung des Traums darf somit als eine Interpretation seines Textes gelesen werden, der sich auf dem „Gebiet der doppelsinnigen Ausdrücke“ befindet.⁶¹ Jener Doppelsinn verbirgt sich in einer symbolischen Lesart des Traumes, wobei der Interpret in der Suche nach den semantischen Kriterien des Symbols ihre Entzifferung anstrebt.⁶² Die Zweiseitigkeit erfährt ihre Abbildung in rhetorischen Figuren, die einen Teil des psychoanalytischen Zugangs zur Traumpoesie illustriert.

⁵⁸ Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan, Band 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten u.a. 1978. S. 26.

⁵⁹ Beide Zitate sind aus: Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, in: Schriften II, hg. v. Norbert Haas, Freiburg 1975, S. 15-61. S. 36

⁶⁰ Beide: Ebd., S. 36.

⁶¹ Ricoeur, Paul: Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Frankfurt a. Main 1976. S. 20.

⁶² Vgl.: Ebd. S. 21

Die „Übersetzung des Textes“ gelingt somit über die Anwesenheit des Wortes, welche auf Abwesenheit gründet.⁶³ An der Analyse ist es, ihre „kombinatorische Fähigkeit“ zu entfalten, welche die „Zweideutigkeit der Sprache ordnet“.⁶⁴ Anwesend ist das Symbol als Abbildung der Zweideutigkeit aber nicht unbedingt in der Traumpoetik, vielfach muss es erst in der (Gesprächs-)Analyse hervorgerufen werden. Lacan gibt unter anderem in seinem Bericht „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“ Auskunft über das Hervorbringen des „wahren Sprechens“.⁶⁵ So obliegt es auch bei dem psycholinguistisch fundierten Ansatz der Traumanalyse durch ihr Einwirken auf den Träumer, Zusammenhänge herzustellen.

Im Gegensatz zum poetischen Text ist der Traumtext somit kein abgeschlossenes Gebilde. Ihm fehlt der Kontext der literarischen Narration, weil er den Sinnhorizont des Träumer beziehungsweise Autors nicht miterzählt.⁶⁶ Die Reorganisation des Traumes durch die Traumdeutung kann eine sprachliche Analyse des Traumtextes nicht immer leisten. Mehr noch, Freuds Theorie des Traums als Wunscherfüllung schränkt den Interpreten in seiner Suche nach Leerstellen ein: in der Deutung gilt es nach Wünschen zu suchen, die sich der Träumer nicht eingesteht. Der Sinn jedes Traumes ist somit vorherbestimmt, dabei wurde Freuds These der Wunscherfüllung schon früh und mehrfach energisch angefochten.⁶⁷ Die Semantik des Wunsches wird außerdem durch die Zensur einer Entstellung unterzogen, sodass sie in vielen Träumen auf der manifesten Ebene der Erzählung gar nicht wirksam wird. Häufiger Einwand gegen eine psychoanalytische Leseweise von Träumen ist außerdem ihre historische Relativität. Gründen doch Freuds Grundkategorien auf bestimmten Annahmen seiner Zeit über die menschliche Psyche.⁶⁸

⁶³ Gewohnt wortgewandt heißt es dazu bei Lacan: „Durch das Wort, das bereits eine Anwesenheit darstellt, die auf Abwesenheit gründet, erhält in einem besonderen Augenblick die Abwesenheit selbst einen Namen.“ Lacan, Jacques (1996), S. 116.

⁶⁴ Ebd., S. 109.

⁶⁵ Ebd., S. 145.

⁶⁶ Vgl.: Bartels, Martin (1979), S. 107.

⁶⁷ Vgl.: Ebd., S. 115. So heißt es etwa auch bei C.G. Jung: „Die weiteren Prozeduren, denen Freud die Traum Inhalte unterzieht, muß ich allerdings ablehnen, denn sie stehen zu sehr unter der vorgefaßten Meinung, daß die Träume Erfüllungen ‚verdrängter Wünsche‘ seien. [...] Es besteht gar kein Grund zur Annahme, daß die dem Traum zugrunde liegenden unbewußten Vorgänge in Form und Inhalt beschränkter seien als die Bewußtseinsvorgänge.“ Jung, Carl G.: Über psychische Energetik und das Wesen der Träume. Olten 1971. S. 157f. Friedrich Altenhöner kritisiert, der Traum sei durch Freuds Wunscherfüllungstheorie „in eine verhängnisvolle Zwangsjacke gepreßt“, die dazu führe, dass Träume, die ihr nicht entsprechen „gewalttätig“ behandelt würden. Altenhöner, Friedrich (1964), S. 7.

⁶⁸ So benennt es etwa Manfred Engel, der nur die Verdichtung als empirisch beschreibbares und somit weiterhin gültiges „Oberflächenphänomen“ anerkennt. Vgl.: Engel, Manfred: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka, in: Träumungen, hg. v. Bernard Dieterle, Mainz 2002, S. 233-262. S. 233f.

Freuds Verankerung des Wunsches im menschlichen Triebdenken, verführt ferner zu überbordenden Symbolismus. Werden Phallus-Symbole zahlreich auf ödipale Grundstrukturen zurückgeführt (was nicht widerlegt werden muss), enthebt man sie womöglich zu leichtfüßig ihrer sprachlichen Qualität. Freud zeigt auch, wie es anders geht und führt beispielsweise einen Traum des französischen Psychologen Alfred Maury an, in dem „der bloße Gleichklang der Worte die Verknüpfung der Traumvorstellungen vermittelt“.⁶⁹ Es ist also nach einer Lesart von Träumen zu suchen, die sich (auch) der Ebene der Traumerzählung widmet.

5.1.2. Traum-Erzählungen

„Ich habe niemals gewußt,
wie man eine Geschichte erzählt.“⁷⁰

Während sich der *Traum* seit jeher als nicht ontologisierbar erweist, streiten sich die Gelehrten ebenso darüber, was denn eine *Erzählung* genau ausmache. Mit der ihm eigenen Einfachheit stellt das Kompositum *Traumerzählung* zusammen, was nicht recht zusammen passen mag und es bleibt die Frage: Was macht eine Erzählung aus?

Erzählungen sind komplexe Gebilde, die sich in ein engmaschiges Netz kleinster Teile zerlegen lassen, deren Abhängigkeiten und Zusammenhang ein gemeinsames Bild ergeben. Jede Einheit, auch die noch so bedeutungslos erscheinende, erfüllt eine Funktion in der Erzählung.⁷¹ Nicht alle Teile wiegen jedoch gleich schwer, so spricht etwa Roland Barthes von einer Klassifizierung, einer „Hierarchie von Instanzen“.⁷²

Die Sequenz „Telefonanruf“ beispielsweise kann aus den Kernen Klingeln, Abheben, Sprechen, und Auflegen bestehen.⁷³ Jene Handlungsfolgen sind dem „Selbsterhaltungstrieb der Erzählung“⁷⁴ geschuldet: die Anordnung der Scharniere der Geschichte steht in einer logisch-temporalen Folge. Ihre Homogenität ist durch den „proairetischen Code“ gewährleistet.⁷⁵ Was in dem Narrativ wiederum chronologische Funktionen erfüllt, nennt Barthes *Katalysen*: Sie verbinden die zwei, oder mehrere *Kardinalfunktionen* beziehungsweise *Kerne* – die zentral

⁶⁹ Freud, Sigmund (2008), S. 61.

⁷⁰ Derrida, Jacques: *Mémoires*. Für Paul de Man. Wien 1988 (Edition Passagen, Band 18). S. 17.

⁷¹ Vgl.: Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: *Das semiologische Abenteuer*, hg. v. ders., Frankfurt a. Main 2007, S. 102-144. S. 109

⁷² Ebd., S. 107.

⁷³ Vgl.: Ebd., S. 118.

⁷⁴ Barthes, Roland: Die Handlungsfolgen, in: *Das semiologische Abenteuer*, hg. v. ders., Frankfurt a. Main 2007, S. 144-159. S. 147.

⁷⁵ Barthes schränkt seine Aussage bekanntlich auf klassische, „vor dem Bruch der Moderne“ liegende Texte ein. Ebd., S. 146.

sinngebenden Momente oder Achsen einer Erzählung – in einer logischen Aufeinanderfolge.⁷⁶

Bleibt man der strukturalen Analyse eines Barthes treu, so stößt man in der dritten Beschreibungsebene auf die der Narration. Jede Erzählung, so schließt er hier an, ist ein Gegenstand der Kommunikation; der Kommunikationsakt braucht sowohl einen Erzähler, als auch einen Zuhörer beziehungsweise Leser.⁷⁷ Diesem Muster folgt auch der Traum. Die Psychoanalyse beispielsweise erklärt sich aus dem Gespräch zwischen dem Träumer und dem Traumdeuter. Wenn in diesem Fall beide Teile des Kompositums den gleichen Bedingungen entsprechen, scheint eine Untersuchung der Traumerzählung vom Standpunkt des Sprechaktes sinnvoll. Um sich der Traumstruktur sprachwissenschaftlich zu nähern, bedarf es daher eines Werkzeugs, welches die Vielschichtigkeiten sprachlicher Ausdrücke zu greifen vermag. Hier erweist sich Roman Jakobsons sechsgliedriges Modell als kraftvoll, welches sprachliches Verhalten auf seine Funktionen untersucht.

Jakobson erweiterte Bühlers Organon-Modell um drei weitere Funktionen, unter denen die „poetische Funktion“ den Mittelpunkt einnimmt und die sprachliche Äußerung zu ihrer Selbstreferentialität befragt. Nach Jakobson projiziert die poetische Funktion „das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“.⁷⁸ Damit erhebt er die Wiederkehr äquivalenter Einheiten zum zentralen Moment der Dichtung und der sprachlichen Mitteilungen im Gesamten. Eine Poetik des Traumes muss sich daher auch mit den Äquivalenzen der sprachlichen Traumstruktur befassen.

Die verbale Botschaft jedoch nur auf die poetische Funktion zu reduzieren, so warnt Jakobson im Folgenden, gleiche einer „trügerische[n] Vereinfachung“.⁷⁹ Daher muss eine Untersuchung der Traumpoetik auf der Ebene der Traumerzählung zwar zentral die poetische Funktion untersuchen, allerdings ebenso ein Augenmerk auf alle weiteren fünf Jakobsonischen Funktionen legen, die im Sprechakt verschiedenartig akzentuiert werden.⁸⁰ So lässt sich aus der Genese des Traums, des Bezugs zu erinnerten Situationen schon vermuten, dass die Traumstruktur ebenso von ihrer Einstellung gegenüber der referentiellen Funktion, der dem Kontext zugeordneten Funktion, abhängig ist.

⁷⁶ Ebd., S. 113 f.

⁷⁷ Ebd., S. 125.

⁷⁸ Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. ders., Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121. S. 94.

⁷⁹ Ebd., S. 92.

⁸⁰ „Die Vielfalt beruht nicht auf der getrennten Verwirklichung der einzelnen Funktionen, sondern auf ihrer unterschiedlichen hierarchischen Anordnung. Die jeweils dominierende Funktion bestimmt die Struktur der Mitteilung.“ Ebd., S. 88

Denn während die Erzählung einem roten Faden verpflichtet bleibt, erhebt der Traum Inkohärenz zu seinem Programm, die den Weg der sprachlichen Botschaft zum Empfänger erschwert; sich der logisch-temporalen Ordnung entziehend, eröffnet das Traumprotokoll semantische und syntaktische Lücken in seiner Handlungsfolge. Freud verneint zwar durchaus nicht, dass der Traum eine Handlungsfolge habe. Dem latenten Stadium der Traumgedanken spricht er eine solche zu, durch die Traumarbeit jedoch wird sie verschoben, verdichtet oder verbildlicht.⁸¹ Der manifeste Traum schließlich habe keinen Zusammenhang. Freud vergleicht die im Traum vorgenommenen Handlungen und Aussagen mit jenen eines Schwachsinnigen im Wachzustand: nur ihre Widersprüchlichkeit eint sie.⁸²

Es gibt also Bedingungen der Narration, die der Traum nicht unbedingt erfüllt. Klassische Rahmenmarker etwa wie die eines Märchens (es war einmal.../ Und wenn sie nicht gestorben sind), oder logische Struktureinheiten (der Engel erscheint/ der Engel verschwindet) werden nicht eingehalten. Zwar könnte man versuchen, jene Brüche gegenüber einem Realitätsbegriff – welchem die Wach- im Gegensatz zur Traumlogik verpflichtet ist – abzugrenzen.⁸³ Da hier aber sprachstrukturelle Einheiten verhandelt werden, kann die Frage nicht sein, was Realität ist, sondern wie sie oder wie sie nicht vermittelt wird.

Verneinen wollen wir nicht, dass jede Traumpoetik schon in ihrer Semantik Ausdruck individueller Entwicklung ist. Vorrat und Verwendung des eigenen Vokabulars beschreiben ein eigenes Kapitel der subjektiven Geschichte des Unbewussten.⁸⁴ Dem Traum sind somit Zeiten eingeschrieben, deren Entzifferung, vom Traumprotokoll weg führend, auf eine mehrzeitlich-analytische Ebene verweist.

5.2. Träume lesen

Die Untersuchung des Traumprotokolls eröffnet den Weg zur sprachlichen Qualität der Traum-Äußerung. Sie macht Leerstellen und Bedeutungsinseln auf der hierarchischen Ebene sprachlicher Funktionen sichtbar und kann Organisationen des Traumgeschehens durch Offenlegung der Äquivalenzen in der Sprachstruktur ermöglichen. Der psychoanalytische Leseansatz der Traumpoetik stellt in der Traumdeutung und dem zugehörigen Analysegespräch

⁸¹ Natürlich gibt es auch kohärente Träume, wie Freud anführt. Vgl. dazu: Freud, Sigmund (1998), S. 86.

⁸² Vgl.: Freud, Sigmund (2008). S. 57.

⁸³ Marianne Wünsch definierte hierzu „fundamental-ontologische Basispostulate“, zu deren Kriterien *formale Basispostulate* wie Annahmen über Raum und Zeit, *theologische Basispostulate*, wie Realitätsbehauptungen aller Religionssysteme und *naturwissenschaftliche Basispostulate*, wie Annahmen über den physikalischen Objektbereich gehören. Vgl.: Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 - 1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991. S. 20f.

⁸⁴ Vgl.: Lacan, Jacques (1996), S. 98.

Zusammenhänge her, setzt Wach- und Traumleben in Beziehung und versucht derart die Lücken zu schließen, die auf der Ebene des Traumprotokolls für ihn entstehen.

Der Leser hingegen – sofern er kein psychoanalytisches, sondern literarisches Interesse hat, wovon wir in der Analyse einer Traumpoetik ausgehen wollen – versucht, Leerstellen durch Symbolisierungen und Syntaktisierungen aufzufüllen. Er hat nicht die Möglichkeit zum Autor vorzudringen, ihn in ein Analysegespräch zu verwickeln. Was er aus Tagebüchern erfahren könnte, wird in den meisten Fällen kaum einem teleologischen Verfahren einer Psychoanalyse dienen können. Doch dem Empfänger obliegt auch gar nicht die Rolle, den Autor zu seinem „Patienten“ zu machen. Vielmehr ist er selbst Patient, ein Träumer, und so ist das Traumlesen für ihn – ganz im Sinne des Bartheschen Credo „Lesen heißt benennen“ – ein Akt selbstbiographischer Rezeption.⁸⁵ Die Traumpoetik hat im Nichtsagen, im Auslassen, eine Aussage, die beim Leser liegt – was auch heißt, dass jeder Empfänger, jeder Leser anders liest, anders benennt.

Wir gehen davon aus, dass der Traumpoetik eine ganz eigene Struktur zugesprochen werden kann, die ihren Ausgang im Akt der Traumzensur nimmt. Sie unterscheidet latenten und manifesten Trauminhalt durch einen partiellen Informationsentzug, welcher die Suggestivwirkung des Traumtextes verstärkt. Wenn auch das Formulierte den latenten Beitrag in sich trägt, bleibt die Intention des Textes ohne die Ebene der Traumdeutung nicht ausgeschöpft. Der Unbestimmtheitsbetrag des Traums gewährt Einlassmöglichkeiten für den Leser. Die Sinnkonfiguration obliegt seiner eigenen Vorstellungswelt.⁸⁶ „Durch das Generieren von Bedeutung im Leseakt“, so Wolfgang Iser, finde eine „Privatisierung von Fremderfahrung“ statt, in der das bisher Unbekannte an die eigene Erfahrungsgeschichte angeschlossen wird.⁸⁷

Wenn Iser mit Susan Sontag die „erotics of art“ propagiert, müsste man ihm mit Freud jedoch entgegenhalten: der Traum ist keine Kunst.⁸⁸ Im Gegensatz zum literarischen Text, bei dem Iser Rezeptionsästhetik angesiedelt ist, kann die Traumdeutung (so behauptet sie es jedenfalls) der Traumerzählung *eine* ihr zugeschriebene Bedeutung restlos bestätigen. Doch auch dieses Missverständnis löst sich in der Zweideutigkeit des Traumtextes auf: „Ich bin vielmehr gefasst darauf, daß derselbe Trauminhalt bei verschiedenen Personen und in verschiedenen Zusammenhängen auch einen anderen Sinn verbergen mag“, heißt es bei Freud, der damit die Tore für Interpretationsspielraum weit öffnet.⁸⁹ Der Zusammenhang, der hier angesprochen

⁸⁵ Barthes, Roland (2007), S. 149.

⁸⁶ Vgl.: Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 1971 Konstanz (Konstanzer Universitätsreden, Band 28). S. 30.

⁸⁷ Ebd., S. 34.

⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 5.

⁸⁹ Vgl.: Freud, Sigmund (2008), S. 108.

wird, ergibt sich wiederum aus dem Analysegespräch, welches dem Traumrezipienten nicht vorliegt.

Mit Jakobson gesprochen, bezieht sich der Traumtext seines Senders auf den Kontext, den Sinnzusammenhang, welchen der Empfänger nicht kennt. Die Mitteilung bietet dem Leser Leerstellen, die als Anknüpfungspunkte für das eigene Bewusstseinsleben dienen. Hier fügt sich der Empfänger der Logik des Traumes, wird eingesogen in die Ebene der Symbolisierungen. Die Mehrzeitlichkeit, die dem Traum emailliert ist, findet ihre Resonanz beim Leser. Indem der Leser so Sinnzusammenhänge zu entziffern sucht, wird das Traumlesen zu einer eigenen Form, welche die beiden zuvor genannten miteinschließt.

Das vorgeschlagene Paradigma zur Analyse der Traumpoetik impliziert mit Einvernehmen auch die Strategien der Traumdeutung, da jene die Lese- und Schreibvorgänge von Träumen seit ihrer Erscheinung beeinflusst und somit selbst Teil der Traumpoetik wird. Derart gibt die Traumdeutung Dichter sowie Leser neue Techniken an die Hand, erweitert ihr Repertoire und Blickfeld auf Schreib- und Lesestrategien.⁹⁰ „Meine Einfälle zum Traume stellen Verbindungen her, die im Traume selbst nicht ersichtlich sind“, heißt es bei Freud.⁹¹ Es hat sich gezeigt, dass es bestimmte Symbole gibt, die Bedeutungsverweise aufmachen, die verschiedene Leser verschieden benennen. Die Traumlektüre eignet sich die Ebenen des Traumprotokolls und der Traumdeutung an, sie kann Ebenen zusammenführen und Ebenen tauschen. Das Traumnotat soll in dieser vielschichtigen Herangehensweise wieder die „Gipfelhöhe [seiner] eigenen Realität“ erklimmen können, und in seinem unbestrittenen Facettenreichtum gewürdigt werden.⁹²

6. Im Traum gehen

6.1. Zu Weg und Raum

„Das Theater, ein Traum“⁹³

Wenn ich von einem Spaziergang erzähle, beginne ich wohlmöglich bei dem Verlassen meiner Wohnung, beschreibe den Weg, die Räume durch die ich mich bewege, bevor ich schließlich wieder nach Hause gelange. Start- und Endpunkt von Reisen sind manchmal identisch, meistens aber klar identifizierbar. Sie bieten die Grenzen des Geschehens, wie sie auch die Erzählung instrumentalisieren kann, wenn sie von ihnen erzählt. Sie nimmt uns mit ihren ersten Worten mit auf ihre Reise, bevor sie uns an ihrem Zielpunkt wieder absetzt; ihr roter Faden ist maßgeblich von ihrem Anfang und ihrem Ende bestimmt.

⁹⁰ Vgl.: Dettmering, Peter: Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. Eschborn 1995. S. 11.

⁹¹ Freud, Sigmund (2008, Bd. 3), S. 650.

⁹² Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt a. M. u.a. 1975 (Ullstein Buch Nr. 3136). S. 25.

⁹³ Walser, Robert (1978), S. 7.

Sprechen wir also von einer Chronologie des Gehens findet diese maßgeblich zwischen diesen Punkten statt, die der Traum jedoch in Frage stellt; denn jener gibt „logischen Zusammenhang wieder als Gleichzeitigkeit“.⁹⁴ Der Zusammenhang zwischen den Etappen der Reise wird also hergestellt, indem das jeweilige Material in einer Situation oder einem Vorgang vereinigt wird.⁹⁵ Das Nacheinander des Wegs wird so konterkariert. Neben der inhaltlichen (um beispielsweise Gegensätze darzustellen), spricht Freud auch von einer zeitlichen Umkehrung.⁹⁶ Die Zensur kann so ein Vertauschen von Anfang und Schluss eines Gedankengangs bewirken, um den Traum zu entstellen.

Doch legen wir unseren Fokus zunächst noch einmal auf die Struktur des Gehens. In einer Sequenz „Flucht vor der Polizei“ kann der Text Bewegungsmuster beispielsweise wie im Folgenden abbilden:

„Karl wich noch unwillkürlich ein wenig zurück, fühlte den freien Raum, [...], wandte sich um und setzte sich unter einigen großen Anfangssprüngen in den Lauf. [...]. [Er] lief mitten in der Fahrbahn, weil er dort die wenigsten Hindernisse hatte [...].“⁹⁷

Karl aus Kafkas Roman „Der Verschollene“ zieht es in den „freien Raum“, der sich ihm eröffnet. Der Raum korrespondiert mit der Fortbewegung: wo kein Raum ist, da eröffnet sich auch kein Weg.⁹⁸ Die Fortbewegung Karls wird als „Laufen“ definiert, ein Stadium in das ihn erst „große Anfangssprünge“ versetzen können. Die Abfolge „freier Raum“ – „einige große Anfangssprünge“ – „laufen“ entspricht somit einer logisch-temporalen Ordnung der Fortbewegung. Doch das ist nicht alles; das Setzen eines Schritts nach dem nächsten, die Chronologie des Gehens – sie wird vom Text dupliziert. In der Abfolge der Phoneme zeichnet die Textbewegung die Fortbewegung nach. So wie man einen Text beginnt und bis zum Ende liest, legt auch die Textlektüre einen Weg hinter sich, der die Affinitäten von Textstruktur und Gehen offen legt. Der Linearität des Textes folgt Karl in einen Raum „mitten in der Fahrbahn“, wo ihn die „wenigsten Hindernisse“ an seiner Flucht hindern.

Bis hierhin gewinnen wir einen typischen Einblick in ein Paradigma der Flucht. Damit diese funktioniert, greifen die Schritte nach möglichst viel Raum, um ihn schneller durchqueren zu können. Was dann aber folgt, führt uns zum Kern des Gehens im Traum und liefert gleichzei-

⁹⁴ Freud, Sigmund (2008, Bd. 3), S. 318

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl.: Ebd., S. 331.

⁹⁷ Kafka, Franz: Der Verschollene, in Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. Main 2002. S. 283 f.

⁹⁸ Im Fußball-Jargon, dieser Vergleich sei an dieser Stelle erlaubt, heißt es so schön: „der Laufweg bestimmt den Pass“. Das von Menschen des Fachs oft gepriesene „Spiel ohne Ball“ ermöglicht Räume, welche den Weg des Balls definieren. So gilt auch hier: ohne Raum, keine Spielmöglichkeit.

tig ein Argument für die Behauptung, Kafkas Prosa hielte sich implizit an eine Poetik des Traums.

„Karls Vorteil war lediglich seine leichte Kleidung, er flog oder besser stürzte die sich immer senkende Straße herab, nur machte er zerstreut infolge seiner Verschlafenheit oft zu hohe, zeitraubende und nutzlose Sprünge.“⁹⁹

Das Laufen wird in Folge der „sich immer senkende[n] Straße“ beschleunigt zu einem Fliegen oder Stürzen, doch kehrt Karls Fortbewegung dann wieder zu den „Sprüngen“ des Anfangs zurück. Dies ist nicht Hindernissen des Raums geschuldet, sondern passiert „infolge seiner Verschlafenheit“. In einer Fluchtsequenz, die nur einige Zeilen andauert, muss man sich über Verschlafenheit doch recht wundern: Karl ist nicht mehr Herr seines Flüchtens, die Chronologie der Flucht wird unterbrochen; die Erzählung konterkariert das Paradigma der Bewegung. In einen Ablauf gezwungen werden, dem man nicht entkommen kann – ist das nicht vielfaches Schicksal der „Helden“ Kafkas? Und überstülpt das Traumgeschehen das jeweilige Traum-Ich nicht auf die gleiche Weise?

Zur Art und Weise des Gehens im Traum hält Freud zu einem Treppentraum fest:

„Ferner ist diese Art, die Treppe zu gehen, ein wirksamer Gegensatz zu der Hemmung in der zweiten Hälfte des Traums. Sie zeigt mir – was des Beweises nicht bedurfte –, daß der Traum keine Schwierigkeit hat, sich motorische Aktionen in aller Vollkommenheit ausgeführt vorzustellen; man denke an das Fliegen im Traum!“¹⁰⁰

Nun hat Freud dem Traum einen Wunschcharakter zugesprochen, dem bestimmte Handlungen oder auch Bewegungen zugrunde liegen, die das Wachleben nicht erlaubt. Ihr Ausmaß kommt dabei womöglich an Grenzen, welche die Traumzensur setzt. Die Traumarbeit formiert somit Hindernisse, die den Weg zum Unbewussten erschwert. Der manifeste Trauminhalt verfehlt sein Ziel, die Zielerreichung wird unterdrückt und der Weg verkleidet. Könnte man daher den Akt der Verschiebung nicht als Verhandlung der Richtung lesen, in dem Teile oder Wege von einem Ort zu einem anderen geschoben werden? Teile, die in Bewegung sind, deren Bewegung sich – wie wir angesprochen haben – gegen eine Chronologie ausspricht. Der Hindernisgedanke bleibt dieser Operation inhärent: ich sage etwas *über* etwas anderes. So sind die Hürden, denen sich das Traum-Ich gegenüber sieht, Ausdruck der Traumarbeit und ihrer Dekonstruktion des Wegs.

Der Zusammenhang von Gehen und Raum konnte in den bisherigen Ausführungen schon anklingen, wir wollen ihn jetzt vertiefen. Denken wir an Traumszenarien, assoziieren wir sie häufig mit dem Theatralischen. Doch wie kommen wir dazu? In seiner „Poetik des Raumes“ entwarf Gaston Bachelard ein Szenario, in dem er im Raum, mehr noch in Häusern, „charak-

⁹⁹ Kafka, Franz (2002), S. 284.

¹⁰⁰ Freud, Sigmund (2008), S. 243.

teristische Zufluchtsorte“ unserer Erinnerungen lokalisierte.¹⁰¹ Der Psychoanalyse stellt er somit die „Topo-Analyse“ anbei, die sich dem „Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens zu widmen habe“.¹⁰² Um den Ort des inneren Lebens zu präzisieren, um ihm eine Sprache zu geben, greift er auf eine Theatermetapher zurück:

„In diesem Theater der Vergangenheit, das unser Gedächtnis ist, gibt die Bühnenausstattung den handelnden Personen ihre Stichworte. [...] In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da.“¹⁰³

Raum und Traumerzählung tragen demnach gemeinsam eine Referenz in sich, sie sind verbunden in ihrer Funktion als Speicher- und Abrufmedium der Vergangenheit. Der Rückgriff auf Raumkategorien im Traum erschöpft sich aber nicht in ihrer Archivfunktion. Vielmehr erhebt Bachelard die „Einbildungskraft“ zum „erstrangige[n] Vermögen der menschlichen Natur“.¹⁰⁴ Durch diese wird unsere Vergangenheit zum Theater, das die Bühne ausstattet, auf der wir träumen.

Das Traum-Ich spielt also nur eine Rolle, geht nur auf Wegen und in Räumen, die der Traum bestimmt? Denkt man die Zusammenstellung von Theater und Traum weiter, gewinnt diese Lesart an Reiz:

„Das Theater gleicht einem Traum. [...] Man tritt hinein, tritt nach ein paar Stunden wie aus einem merkwürdigen Schlaf wieder heraus, an die Natur, in das wirkliche Leben, und ist dann dem Traum entflohen.“¹⁰⁵

Robert Walsers Essay, dessen Name als Zitat vorangestellt diesen Abschnitt zieren darf, bildet einen Baukasten von Traumerzählungen, der seine Werkzeuge aus dem Theater geriert. Sei es die „ideale dramatische Verkürzung“¹⁰⁶ oder „das wahre Unwahre“¹⁰⁷ – „O, wie der Traum göttlich schauspielert!“¹⁰⁸ Indem Walser den Traum selbst zum Schauspiel erhebt, macht er das Traum-Ich nur zu einem Akteur der Traumregie. Als Herr des Traumes regiert sie über den Weg und die Schauspieler – allein, das erzählte Ich gehört als Mitstreiter oder Zuseher zum festen Ensemble.

¹⁰¹ Bachelard, Gaston(1975), S. 40.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 28.

¹⁰⁵ Walser, Robert (1978), S. 7.

¹⁰⁶ Ebd. Das Freudsche Vokabular einer Verdichtung beispielsweise wird man in Walsers Ausführungen indes vergeblich suchen. Sein weites Trauminteresse – und ein solches kann Walser unbestritten zugesprochen werden – legt die Kenntnis Freuds bei seiner im Jahr 1907 veröffentlichten Betrachtung dennoch nahe.

¹⁰⁷ Ebd., S. 10.

¹⁰⁸ Ebd., S. 9.

6.2. Kafkas „Bordelltraum“

6.2.1. Biographisierung des Traums

„Ich gieng an dem Bordell
vorüber, wie an dem Haus ei-
ner Geliebten.“¹⁰⁹

Dem Tagebucheintrag Kafkas, welches diesen Traum festhält, ist nicht direkt ein Datum zugewiesen. Die Datierung auf den 09. Oktober des Jahres 1911 ergibt sich nur aus der Chronologie der Einträge: das Traumnotat steht zwischen den datierten Abschnitten des 09. und 10. Oktobers. Der Traum sieht sich also einer Tageslogik unterzogen, die ihn in ein vorbestimmtes Muster drängt, ihm eine Zeit gibt.

So ist der Traum durchaus mit den Erlebnissen Kafkas in Verbindung zu bringen, die sich auf seiner Reise mit Max Brod durch Oberitalien und Paris ereigneten. Kafka hielt seine Eindrücke in seinem Reisetagebuch schlagwortartig fest, darunter finden sich auch Einträge zu zwei gemeinsamen Bordell-Besuchen.¹¹⁰ Neben den im Folgenden festgehaltenen inhaltlichen Kohärenzen stehen die Einträge im Reisetagebuch auch in einer zeitlichen Nähe zum Traumnotat; jene die Reisen betreffenden Abschnitte sind zwar nicht immer datiert oder chronologisch, das Zitierte steht aber zwischen Einträgen vom 01. und dem 05. (Mailand) und dem 20. und 11. September 1911 (Paris). Zwischen dem Traum und seinen eventuellen vorher liegenden Referenzen lägen somit etwa zwischen fünf und drei Wochen – die spätere Rückkehr von der Reise könnte die Eindrücke vergegenwärtigt und somit den Verarbeitungsprozess neu angeregt haben.

„Transparente Überschrift in der Tiefe des Flurs über dem Bordell“, hält Kafka zu Beginn seines den Mailänder Bordellbesuch beschreibenden Reisetagebuchs fest und man fühlt sich an die „Zimmerflucht“ im Traum erinnert.¹¹¹ Darauf folgt die detaillierte Beschreibung einzelner Mädchen, deren Körper in einem Fall als „unförmlich“ und deren Knie in einem anderen wie eine „Süßigkeit“ auf den Betrachter wirkt.¹¹² Der Abschnitt findet sein Ende in der Bemerkung, „Entschuldigung bei Max wegen des Bordells“, die freilich zahlreiche Spekulationen offen lässt.¹¹³ Dass das Erlebnis eine Entschuldigung seitens Kafka nötig machte, unterstützt jedoch die These, dass sich Kafka weder im Bordell noch in Mailand wohl fühlte –

¹⁰⁹ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 13.

¹¹⁰ Ein möglicher weiterer Bordellbesuch ereignet sich auf der Reise von Weimar nach Jungborn, wo von einer „Unentschlossenheit in den Bordellgäßchen“ die Rede ist. Diese Erwähnung ist allerdings auf den 28. Juni 1912 datiert und liegt somit zeitlich gesehen nach dem Traum. Dementsprechend finden sich hier auch keine inhaltlichen Kohärenzen. Ebd., S. 1022.

¹¹¹ Ebd., S. 968.

¹¹² Ebd., S. 968 f.

¹¹³ Ebd., S. 970.

zu Letzterem heißt es außerdem weiter: „Der Dom belästigt mit seinen vielen Spitzen. – Entwicklung des Entschlusses nach Paris zu fahren“. ¹¹⁴ Somit würde sich auch das zentrale Thema des Traumes, das Wegwollen, das Entfliehen, in diesen Erlebnissen wiederfinden.

Der Besuch des Bordells „Al vero Eden“ könnte bezüglich der Raumkonzeption des Traumes noch zwei weitere Implikationen beinhalten, die sich aus dem Reisetagebuch nicht direkt erschließen; so besuchten Kafka und Brod unmittelbar vor dem Bordellbesuch das Theater, von dem sie womöglich extra früher aufbrachen, um ihre weitere Abendplanung nicht zu gefährden. Zum einen schlossen die Bordelle gemäß italienischen Gesetzes um ein Uhr, zum anderen war es ihnen so möglich, auf erschwinglicherem Weg zum Domplatz zurückzufahren: mit der Straßenbahn. ¹¹⁵ Behalten wir die örtliche Abfolge Theater – Straßenbahn – Bordell im Hinterkopf, ließe sich auch eine biographische Erklärungsstruktur für die im folgenden Teil untersuchte Raumkonzeption anführen.

Mehr noch als die Bordellszene des Wacherlebens sind es die zur Mailänder Reise wiederholt zu findenden Bemerkungen zur Cholera, die diesem Thema sowohl im Allgemeingefühl Kafkas, als auch im Traum ihre Basis gegeben haben mögen. In einem Eintrag vom 04. September heißt es:

„Cholerainformationen: Verkehrsbureau, Corriere della Sera, Norddeutscher Lloyd, Berliner Tageblatt, Stubenmädchen bringt Informationen eines Berliner Arztes, je nach Gruppierung und dem eigenen körperlichen Zustand ändert sich der durchschnittliche Charakter dieser Nachrichten“. ¹¹⁶

Danach folgte die Reise „von Mailand nach Paris aus Angst vor der Cholera“. ¹¹⁷ Die Beziehungen zu den Hautverfärbungen des Mädchens im Traum, die sie an das Traum-Ich weitergibt, liegen auf der Hand.

In Paris angekommen, führen Kafkas Aufzeichnungen erneut einen Bordellbesuch aus und hier weisen Teile noch bemerkenswertere Äquivalenzen zur Traumerzählung auf: „Zwei ehrbahr[e] Frauen“ sind es, welche die beiden empfangen und Kafka fragt sich „warum zwei?“. ¹¹⁸ Auch im Traum sind es zwei Dirnen, denen sich Traum-Ich und Max annehmen. Die Zahl wird im Traum außerdem an weiteren Stellen auftreten; die anfangs angesprochene „komisch[e] Scene“ besteht aus „zwei Gegenbemerkungen“, die Häuserreihe befindet sich im „ersten bis 2ten Stockwerk“ und Max drückt abschließend die Kartoffeln „mit 2 Löffeln in die

¹¹⁴ Ebd., S. 966.

¹¹⁵ Vgl.: Binder, Hartmut: Mit Kafka in den Süden. Eine historische Bilderreise in die Schweiz und zu den oberitalienischen Seen. Mitterfels 2007. S. 348.

¹¹⁶ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 963.

¹¹⁷ Ebd., S. 967.

¹¹⁸ Beide Zitate: Ebd., S. 1006.

Suppe hinein“. Nicht zuletzt sind es mit Max und dem Traum-Ich auch zwei Personen, die sich gemeinsam den Dirnen zuwenden.

Die Dirnen treten in der Pariser Szene aus einer Mehrzahl von „unbeschäftigten Mädchen“ auf, die „im Dunkel oder Halbdunkel saßen“.¹¹⁹ Das Nichterkennen der anderen Mädchen im Traum, ihre Gesichterlosigkeit, wird zudem ein weiteres Mal in der Bemerkung gespiegelt, dass es schwer war, „die Mädchen dort genauer anzusehen, weil sie zu viele sind“.¹²⁰ Im Traumnotat findet sich die gleiche Figurenkonstellation wieder: Während mehrere Dirnen „gegen den Rand des Fußbodens“ liegen, sind es nur zwei, die dem Traum-Ich „klar waren“. Gesichter der Dirnen indes, werden im Traum ebenfalls an keiner Stelle deutlich – vielmehr hängt der Kopf der einen vom Zimmerrand herab und fällt so ganz aus dem Blickfeld des Traum-Ichs.

Die durch die zahlreichen Äquivalenzen gestützte Annahme, diese Erlebnisse gälten als Referenz der Traumerzählung, lässt sich außerdem an einer weiteren Stelle verfestigen; Kafka spricht von einem „3/4 Kreis (wir ergänzten ihn zum Kreis)“, in dem die Mädchen die beiden Besucher umringen.¹²¹ Jene Form findet sich im Traum ebenfalls wieder, wenn das Traum-Ich die Dirne beschreibt; ihr Rücken ist mit „siegellackroten Kreisen“ bedeckt, während auch das zweifach vorkommende Siegel jene Form andeutet. Zum Ende der Traumerzählung sind es dann die Kartoffeln, die wie „große Kugeln“ die Kreisform wieder aufnehmen.

Das hohe Maß an (auch wortwörtlichen) Äquivalenzen wird in der weiteren Schilderung im Reisetagebuch Kafkas deutlich. Er beschreibt wie „Gäste *die Treppe* herabkommen“, den „*große[n] Schritt*, mit dem die Erwählte vortritt“, wie sie sich „*in die Höhe* streckt“, er sich „zum Ausgang gezogen“ fühlt und die Flucht: „Unmöglich mir vorzustellen wie ich auf *die Gasse* kam, so *rasch* war es“.¹²² Bereits angesprochenes Verlangen nach Flucht beim ersten Bordellbesuch wird bei diesem zweiten „Versuch“ in der neuen Stadt vermutlich nicht etwa gewendet, sondern verfestigt. Die wortwörtlichen Übereinstimmungen mit der Szenenausgestaltung im Traum – auch wenn es im Traum das Traum-Ich selbst ist, welches die „großen Schritte“ macht – sind mit Einvernehmen zu zahlreich, als dass ein bloßer Zufall angenommen werden könnte: Was uns hier im Reisetagebuch vorliegt, darf als „Tagesrest“ des Traumnotats behauptet werden.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Die Kursivierungen stehen nicht im Original, sie sollen hier der Markierung der Äquivalenzen zum Traumtext dienen. Ebd.

6.2.2. Auf dem Weg ins Bordell

„In den Träumen durchdringen einander die verschiedenen Wohnungen unseres Lebens und hüten die Schätze der alten Tage.“¹²³

Nun wäre es vorschnell, den Bordelltraum Kafkas allein mit den Erlebnissen seiner Reise abzutun. Mögen auch die Tagesreste aus Mailand und Paris einzelne Komponenten der Traumgedanken erklären, ihre Anordnung und die Gesamtkonzeption des Traumgeschehens – so wird eine nähere Betrachtung zeigen – lassen gerade mit Blick auf die Räume und Bewegung im Traum zahlreiche weitere Erkenntnisse zu.

Nachdem zu Beginn der Traumerzählung das erzählende Ich im ersten Satz einen Traumkommentar vornimmt, auf den später noch einzugehen sein wird, tritt ab dem zweiten Satz das Traum-Ich in Aktion. Aus den Traumerzählungen Kafkas eher weniger, aus klassischen Erzählungen schon mehr gewohnt, markiert den Beginn der Erzählung das Subjekt-Ich. Der Leser wird auf diese Weise schnell in eine Ego-Perspektive gezogen; denn nachdem das erzählende Ich noch einmal unterbricht, um klarzustellen, dass man sich „am Anfang“ befinde und Max wohlmöglich noch nicht „dabei war“, wird es im Folgetext kaum noch in Erscheinung treten. Das erzählte Ich übernimmt die Führung des Lesers durch die Traumräume, dabei wird es aber selbst geführt – durch die Räume, die es zu durchqueren gilt.

Unter Gesichtspunkten einer logisch-temporalen Ordnung muss dieser „Anfang“ den Leser aber verwundern, befindet sich das erzählte Ich doch „in der Höhe des ersten bis 2ten Stockwerks“. Wie also ist es dort hoch gelangt? Vor dem Anfang muss es nach genannten Gesichtspunkten einen Weg gegeben haben, der dem Leser nicht nur hier verschlossen ist; der Weg nach oben wird unter Richtungsgesichtspunkten ein Vakuum bleiben. Die Bewegung des Traum-Ichs ist im ersten Teil des Traumes (der dadurch auch definiert sei) durch das Wortfeld des (horizontalen) „Gehens“ bestimmt: Bis das Traum-Ich den letzten Raum erreicht, folgen acht dieser Ausdrücke aufeinander („gieng“, „geht“, „gieng“, „gehn“, „gieng“, „durchgehe“, „Durchgehn“, „gieng“). Hier bewegt sich also jemand – und das ganz klar nach vorne gewandt, denn der Rückenansicht widmet sich erst der zweite Teil des Traums (der sich im abschließenden Raum abspielt). Der Wechsel der Tempi im Wortfeld Gehen deutet auch einen Wechsel des Tempos im Gehen des Traum-Ichs an. Zunächst „eil[t]“ das erzählte Ich „rasch“ durch die Wohnungen. Die Häuser sind „gebrechlich“, sodass der – heute zahlreich kinematographisch eingesetzte – Eindruck entsteht, ein Verweilen könnte zum Einsturz füh-

¹²³ Bachelard, Gaston (1975), S. 37.

ren. Das Gehen erhält so eine starke Beschleunigung, das Ich steht unter dem ständigen Zwang, sich weiter fortzubewegen, weshalb es „schon deshalb eilte“.

Die Korrespondenz von Gehen und Raum betont somit auch das Traumgeschehen, in dem die Türen zwischen den Häusern dem Traum-Ich gar nicht auffallen. Das Türe öffnen, dieses Moment der Entschleunigung, passt nicht in sein Eilen. Hier ergibt sich ein weiterer interessanter Einblick in das Traumgeschehen: Geschwindigkeit der Fortbewegung und Deutlichkeit der Wahrnehmung bedingen einander. Ein Unsicherheitsmarker wie „vielleicht“, der in diesem Abschnitt dreimal aufeinander folgt und typischer Weise vom erzählenden Ich eingeworfen wird, ist Zeuge dessen. Das erzählende Ich weiß sich die Traumszenarien nicht zu vergegenwärtigen und macht seine Unsicherheit sprachlich wirksam. Es ist, als ob die Traumszenarien an dem erzählten Ich in großer Geschwindigkeit vorbei fliegen, sodass ein genaueres Taxieren der Traumumgebung unmöglich wird. Das visuelle Feld des Traum-Ichs schrumpft mit der zunehmenden Geschwindigkeit der Fortbewegung oder anders herum: umso geringer der Erzählrahmen des Raumes, umso enger der visuelle Fokus, umso stärker der Effekt der Beschleunigung.¹²⁴

In dieser Phase der Traumerzählung wird dieses Empfinden durch einen fließenden Wechsel der Räume verstärkt. Als Ortsangaben wechseln sich in dieser Reihenfolge die „Häuserreihe“, „Durchgangszüge“, ein „Waggon“, das „Haus“, die „Häuser“, eine „Zimmerflucht“, „Wohnungen“, „Häuser“ und „Zimmer mit Betten“ ab.¹²⁵ Dass Türen in dieser Abfolge nicht gelten, lässt die Übergänge zwischen den Räumen noch weiter verschwimmen.¹²⁶ Die Räume werden darüber hinaus von der Häuserreihe über die Zimmerflucht bis zum Zimmer tendenziell immer kleiner, immer enger. Die Verschachtelung innerhalb der Beschreibungen der Raumarten deutet eine Inkorporierung der kleiner werdenden Räume durch die größeren an – doch wie passt dann das Bild des Durchgangszugs in die Lexie der Wohnräume?

Der Durchgangszug deutet eine Linearität an, in deren Schablone die Wohnräume nicht recht passen mögen. Doch bietet der Text seine eigene Lösung an: Der Wechsel der Räume findet statt, als ob man „von einem Waggon zum andern geht“. Die einzelnen Orte sind wie unterschiedliche Waggon aneinander gereiht, sodass „nicht nur die Verschiedenheit der einzelnen Wohnungen sondern auch der Häuser“ erkennbar bleibt – der Eindruck ihrer Linearität (der auch in der „Häuserreihe“ oder der „Zimmerflucht“ Entsprechungen findet) aber nicht unterbrochen wird. Gleichzeitig ist es die Textstruktur, die ihrem Charakter gemäß eine Chronolo-

¹²⁴ Eine genauere Untersuchung der Visualität im Traum folgt im nächsten Kapitel.

¹²⁵ Man fühlt sich an Milieuschilderungen aus dem „Prozeß“-Roman erinnert. Wahrscheinlich finden hier die Durchhäuser der Prager Altstadt ihre Abbildung. Vgl.: Altenhöner, Friedrich (1964), S. 20f.

¹²⁶ Das ist auch ein Faktor der abnehmenden Intimität. Die Räume sind offen, sie bieten keinen Schutz.

gie der Räume aufstellt; das Nacheinander des Textes impliziert auch ein Nacheinander der Räume. Nicht zuletzt ist es die Bewegung, die ebenfalls auf dieses Paradigma verweist – repräsentiert nicht ausschließlich durch das Traum-Ich, sondern auch durch den Zug, der eine zweite Ebene des Nachvorne aufmacht.

Der bereits angesprochene Tempo-Wechsel im Gehen des erzählten Ichs findet seine Repräsentation im Verweilen des visuellen Feldes bei einem „typische[n] Bett“. In der Kette des Gehens entsteht eine Lücke und die Raumabfolge hat ihren ersten Endpunkt erreicht; jene Szene wirkt an dieser Stelle wie ein eingefrorener Moment, denn nun sehen wir das erste Mal einen Raum auch von innen.¹²⁷ Das Verweilen des erzählten Ichs hat zur Folge, dass erstmals einer Raumbeschreibung ein Ort gegeben werden kann, weil er dem erzählenden Ich „in der Erinnerung geblieben“ ist. In der Redundanz „lauter Zimmer mit Betten“ kann jenes dennoch nur als „typisch“ gelten, wenn sein Wiedererkennungswert in den anderen Zimmern ebenfalls abgebildet wird. Ohne in den anderen Zimmern verweilt zu haben, schwingt für den Leser mit, dass sie dem hier beschriebenen ähnlich sein müssen. Der Raum ist menschenleer, bis hierhin bleibt das Traum-Ich – nehmen wir den möglicherweise anwesenden Max mal aus – der einzige Akteur der Traumerzählung. Das Bett selbst hat eine Decke (man beachte in Beziehung zu dem fehlenden Blick nach oben die Duplizität der Ausdrucksseite), „zusammengetreten von den Füßen dessen, der hier geschlafen hat“. Passiv tritt hier also eine männliche Person in Erscheinung, die allerdings nicht mehr anwesend ist. In vielerlei Hinsicht verweist die Beschreibung des Raums auf den zweiten im Traum an späterer Stelle vorkommenden, sodass wir später noch einmal darauf zurückkommen möchten.

Nach diesem kurzen Einschub wird das Paradigma des Gehens wieder aufgegriffen, doch es ist kein rasches mehr. Das Traum-Ich ändert seine Fortbewegung zu einem Gehen „auf den Fußspitzen mit großen Schritten“ einem „schwach[en] Auftrete[n]“. Das Fortschreiten mutet nun wie das Gehen einer Ballerina an, die stets in der Lage wäre, auch in dieser Form der Fortbewegung ein hohes Tempo beizubehalten. Dem steht die nähere Beschreibung der Zimmer entgegen, die zumindest ein partielles Verweilen andeutet, dem sich das Traum-Ich allerdings entziehen will. Wieder und an dieser Stelle noch deutlicher koppelt sich das Verweilen mit einer Verhandlung des visuellen Felds; die Kategorien links und rechts werden zwar benannt, jedoch als Möglichkeiten der Richtung negiert: Das Traum-Ich sieht „nur entweder das was rechts zur Gasse zu, oder was links zur Rückwand lag“, weil es „niemals den Kopf“ dreht, wenn es sich in einem Zimmer befindet. Es rückt nicht von der Linearität ab. Was im

¹²⁷ Dass außer diesem nur noch einen weiteren Raum gibt, denen sich das Traumnotat näher widmet, verweist erneut auf die bereits erwähnte Zahl zwei.

Rücken des Traum-Ichs liegt, wird nicht benannt, weil es nicht im visuellen Feld der geradlinig blickenden Ego-Perspektive liegt, die hier ausgestaltet wird. So ist es die *Rückwand*, welche links (und nicht etwa im Rücken des Traum-Ichs) liegt, wie auch das „typische Bett“ im ersten länger beschriebenen Zimmer.

Das Gefühl des Weitermüssens bleibt stetig, da das erzählte Ich durch das Eindringen in die – jetzt im Gegensatz zu bisher mit schlafenden Menschen besetzten – Zimmer „beschämt“ ist und durchgeht, als ob es „förmlich gar nicht gelte“.¹²⁸ Sein Gehen versucht es einer Unsichtbarkeit anzunähern, die seiner Anwesenheit in diesen Räumen das Moment der Scham entziehen soll.¹²⁹ Mit dem Verletzen der Intimsphäre der Bewohner geht auch der Wunsch nach der Wahrung der eigenen Intimsphäre einher; die Wohnungen sind „öfters von Bordellen unterbrochen“, durch die das Traum-Ich wiederum „besonders rasch“ geht, obwohl es „ihretwegen diesen Weg mach[t]“. Der Wunsch, in einem Bordell zu verweilen, ist greifbar, das Ziel bestimmt. Die Bewegung jedoch hintergeht den Optativ, weicht vom Pfad der Zielerreichung zunächst ab, als sei das erzählte Ich nicht Herr seines Gehens. Die Beschreibung der Fortbewegung als „rasch“ wird also nicht nur wieder aufgegriffen, sondern gar noch gesteigert. Dementsprechend ist an dieser Stelle auch die Wahrnehmung beziehungsweise die Weite der Raumbeschreibung wieder gemindert, das Traum-Ich hat sich von den Bordellen „nichts als ihr Dasein gemerkt“.

Im letzten Zimmer aber heißt es vom erzählten Ich – und mit diesem dem Gehen konträr gegenüberstehenden Verbum bricht das Traumgeschehen mit seiner bisherigen Bewegungsstruktur – „blieb ich“. Dieses letzte Zimmer ist „wieder ein Bordell“, erneut wird die Raumabfolge durch die redundante Struktur typisiert. Wie bei dem Zimmer mit dem „typischen Bett“ hat das zur Folge, dass die Fortbewegung entschleunigt wird. Das Traum-Ich mag ein Zimmer durchqueren, findet sich danach aber wieder in dem gleichen Raum wieder – der Fortschritt lässt sich durch das visuelle Feld nicht verifizieren. Der Stillstand der erzählten Ichs im letzten Zimmer wird durch die Hinderung des Weiterkommens derart weiter versinnbildlicht.

¹²⁸ Beide Zitate: Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 71.

¹²⁹ Wie bereits angesprochen (und später noch vertiefend untersucht) lohnt bei bestimmten Traumthemen Kafkas ein Blick in seine Zeichnungen. So ist es auch bei den verschiedenen Formen des Gehens; Die Zeichnungen 3 „Mann mit Spazierstock“, 8 „Läufer“, 9 „Drei Läufer“ und 11 „Mann auf Händen und Füßen gehend“ visualisieren unterschiedliche Geher. Während die Läufer-Zeichnungen nahezu ungehemmte, schwungvolle Striche setzen und der Mann mit Spazierstock fast fliegend anmutig daher kommt, zeigt die Zeichnung des Manns auf Händen und Füßen eine beschwerliche, fast schmerzvolle Art der Fortbewegung. Die verschiedenen Aggregatzustände des Gehens, auf die auch dieses Traumnotat zurückgreift, werden auch auf der Ebene des Zeichners Kafka greifbar. Vgl.: Bokhove, Nils (2006).

6.2.3. Die Bühne des Bordells

„Darum lobe ich das Theater.
Die Phantasie erlöst uns, und
der Traum ins unser Befrei-
er.“¹³⁰

„Das letzte Zimmer aller Wohnungen“, ist nun erreicht. In ihm wird sich mehr als die Hälfte der Traumerzählung abspielen, was seinen Status als Zielpunkt unterstreicht. Durch die ange-deutete Linearität der Zimmerflucht scheint das abschließende Bordellzimmer als Fixpunkt der Raumkonfiguration antizipiert – die nicht vorhandenen Türen zwischen den Häusern er-öffneten früh einen Blick auf das Ziel des erzählten Ichs, dessen Vorhang durch den Eintritt nun gänzlich geöffnet wird: die Bühne des Bordells.

Die Vorwärtsbewegung verliert ihren Antrieb, gleichsam begrenzt der Raum die Option des Weitergehens; das Traum-Ich hat sich auf eine Sackgasse zu bewegt – auch der Zugvergleich zu Beginn implizierte eine Begrenzung des Raums nicht nur zu den Seiten, sondern auch nach vorne. Jedoch ist es weder die Lokomotive oder der letzte Waggon noch eine Zimmerwand, die den Weg abschließt, sondern eine Wand, die „entweder aus Glas oder überhaupt durchbrochen“ ist.¹³¹ Das Traum-Ich wäre im Falle des Weitergehens „hinuntergefallen“ – was überhaupt nur möglich sein kann, wenn es sich wie zu Beginn des Traums weiterhin „in der Höhe des ersten bis 2ten Stockwerks“ befindet. Das horizontale Gehen des ersten Teils bestä-tigt dies. Nach den Optionen „links“ und „rechts“ wird nun eine dritte Richtung (nach unten) gleichzeitig angedeutet und negiert: Das Traum-Ich ist gefangen, wenn auch die Suche nach einem Ausweg vorerst der bewussten Entscheidung, „hier blieb ich“ weicht.

Eine Lücke im Raumgefüge bleibt weiterhin der Blick nach oben. Zwar erfahren wir das erste Mal etwas zur Decke des Raumgefüges, dass das der „Plafond so wie in den andern Zim-mern“ zu sein scheint, erschließt sich allerdings nur aus dem „Licht im Zimmer“. An dieser Stelle scheint ein Rückblick auf das Zimmer mit dem „typischen Bett“ ratsam. Auf jenes könnte schließlich die Traumerzählung an dieser Stelle referieren, wenn sie auf die „anderen Zimmer“ verweist. Jenes Zimmer hat ebenfalls keine abschließende Wand, da es an ein weite-res angrenzt. Näher beschrieben wird die Wand, welche zur linken Seite des erzählten Ichs liegt; sie sei „dunkel“, „schmutzig“ (wir denken zwangsläufig an die Cholera des möglichen Tagesrests und das ansteckende Mal der Dirne) oder „dachbodenartig“ – dennoch, wie auch im abschließenden Raum, „eine feste Wand“. Bemerkenswert ist, dass sich zu dem Bordell-

¹³⁰ Walser, Robert: Träumen. Frankfurt a. Main 1985. S. 38.

¹³¹ Wie auch die vorherigen Zimmer „von Bordellen unterbrochen“ sind. Das Aufbrechen der Wände beziehungsweise Räume, ließe sich derart mit dem Auftreten des eigentlichen Wunschorts in Verbin-dung bringen. Das Gehen wird dadurch gehemmt und in seiner Ziel-Gerichtetheit betrogen.

zimmer keine Hinweise zu der Einrichtung des Raums finden. Wer sich in diesem Raum befindet, steht, liegt oder sitzt auf dem Boden – ein Bett gibt es im Gegensatz zu den vorher durchquerten Räumen nicht.

Im abschließenden Raum wird darüber hinaus die rechte, wiederum „nicht vollkommene“ Wand beschrieben. Die Inszenierung der zentralen Szene um die Begegnung mit der Dirne wird räumlich vorbereitet; nur dieses Zimmer hat drei (definierte) Wände wie bei der Bühne eines Theaters. Damit kann dieser Traum in einer Reihe mit weiteren Theater-Träumen Kafkas gestellt werden, die am 9. und 20. November des gleichen Jahres – also etwa einen Monat später – im Tagebuch notiert sind. Die Diskurse ähneln sich an mehreren Stellen; in ersterem hier angeführten Theater-Traum tritt beispielsweise ebenfalls ein Mädchen (mit „biegsamen Körper“) auf, welchem das Traum-Ich, wiederum von einer männlichen Person begleitet, auf die Bühne folgt.¹³² Auch ist hier die Rede von „langsame[n] Schwankungen des Bühnenbodens“, welcher uns an den unsicheren Untergrund dieses Traumes erinnern.¹³³

Der Blick nach rechts erlaubt dem erzählten Ich erstmals einen Blick zum Hof nach unten, „wenn auch nicht bis auf seinen Grund“. Es eröffnet sich ein Raum außerhalb der Zimmerflucht, des Durchgangszugs. Den Weg dorthin antizipiert „eine baufällige graue Treppe“, die in „mehreren Abteilungen“ hinunter führt. Was hier als „baufällig“ beschrieben wird, kongruiert mit dem „gebrechlichen“ Untergrund der Häuser zu Anfang der Traumerzählung. Ebenso erinnern die „Abteilungen“ der Treppe an die Waggon (Abteile) des Durchgangszugs. Der Ausweg wird nicht nur durch eine vierfache Häufung des „hinunter“, sondern auch durch einen visuellen Fokus auf „den Hof“ zur rechten Seite hin angedeutet.

Der Fokus auf den Raum außerhalb des Zimmers verliert sich nun aber, da es zu einem Kontakt des erzählten Ich mit der Dirne kommt. Das Traum-Ich hat mit jener „zu tun“, deren Kopf am gegenüberliegenden Zimmerrand „über die Kante hinaus in die freie Luft hinunter“ hängt.¹³⁴ Die Beschreibung verweist erneut auf das andere näher betrachtete Zimmer, in dem von dem Bett die Decke in einem Zipfel hinunter hängt. Wie auch die unordentlich zurückgelassene Decke auf etwas abwesendes Anwesendes verweist, ist die Dirne anwesend und abwesend zugleich; ihre Person ist zerteilt, ihr Körper zwar anwesend, ihr Kopf aber befindet sich nicht mehr im Zimmer, wird auch weder für das erzählte Ich noch für den Leser sichtbar.

¹³² Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 239 ff.

¹³³ In der Traumszenerie – man beachte auch die Pluralität der Räume und den Szenenwechsel gleich zu Beginn – des ersten Theater-Traumes heißt es im Zusammenhang: „lauter Theater, ich einmal oben auf der Gallerie, einmal auf der Bühne, ein Mädchen, die ich vor paar Monaten gern gehabt hatte spielte mit, spannte ihren biegsamen Körper [...] meinem Begleiter gefiel sie nicht. Ebd., S. 239.

¹³⁴ Die Dirne „lässt den Kopf hängen“. Ihr Elend hätte sich in dieser Lesart schon in eine Resignation gewandelt, die ihrem sozialen Status geschuldet ist.

Das Verstecken des Gesichts, es kann auch als Zeichen der Scham gelesen werden. Wird das Schamempfinden des Traum-Ichs hier also gedoppelt? An späterer Stelle lohnt es sich, auf diesen Diskurs zurückzukommen.

Wer befindet sich also außerdem in dem Bordellzimmer? Max – von dem sich das Traum-Ich zu Beginn noch nicht sicher war, ob er dabei war – tritt hier zum ersten Mal aktiv in Erscheinung. Das korrespondiert mit der späteren Wendung, er sei „ohne Angst“; dem gehetzten erzählten Ich steht ein männlicher Bergleiter zur Seite, der, wie es scheint, schon die ganze Zeit über im abschließenden Raum bei den Dirnen verweilte. Auch ihm wird eine Dirne zuteil, die links derer des Traum-Ichs liegt; wieder wird eine Richtungskategorie aufgerufen – jene mit der wir einen festen Halt verbinden, grenzt hier doch die einzige vollkommene, also feste, Sicherheit und Schutz bietende Wand des Raumes an.

Die Dirnen jedoch liegen „gegen den Rand des Fußbodens“ – eine Bestimmung die in Abhängigkeit zu der gegenüberliegenden Wand steht, die daher „sogar wahrscheinlicher“ (als nur aus Glas) durchbrochen sein muss. Wenn durch die Lage der Dirnen die Wand als durchbrochen angenommen wird, – wie es in diesem Satzgefüge der Fall ist – müssten auch diese Dirnen zum Teil über den Rand hinaus liegen, was die Verortung „gegen den Rand“ nicht ausschließen muss. Außer dem Plural gibt es keinen Hinweis, der eine nähere Bestimmung der Anzahl der Dirnen zuließe. In Erscheinung treten aus dem unklaren Pulk von Frauen ausschließlich die zwei Dirnen, mit denen die beiden Besucher verkehren. Nur sie sind es, die dem erzählten Ich „klar waren“; undeutliches Sehen haben wir bisher an der Schnelligkeit der Bewegung des erzählten Ichs festgemacht. In diesem Stadium, in dem das Traum-Ich zwar keine weitere Fortbewegung forciert, sich aber anderen Akteuren des Traumgeschehens widmet, bleibt es bei der Fokussierung des Blicks auf Einzelheiten der Szenerie. So bleiben zunächst auch weitere Personen im Zimmer unentdeckt, auf die an späterer Stelle einzugehen sein wird.

Der schmale Fokus beflügelt den folgenden Kontakt zwischen dem erzählten Ich und der Dirne (Max wird nun ausgeblendet und tritt vorerst nicht mehr in Erscheinung). Das Traum-Ich „betastete ihre Beine“ und drückt dann „ihre Oberschenkel regelmäßig“. Bevor man verlangt ist, sich der Symbolik dieser Szene zu widmen, sei zunächst festgehalten: Die Traumerzählung ist zunächst durch das Wortfeld des Gehens bestimmt, die Arten des Gehens werden verhandelt, in einem Zimmer wurde das Leintuch des Betts von den Füßen des dort Schlafenden zusammengetreten und im abschließenden Bordellzimmer (wo kein Gehen mehr stattfinden kann) sind es die Beine der Dirne, die Anziehung auf das erzählte Ich ausüben. Die Eroti-

sierung der Beine parallelisiert das Fortschreiten des Textes, das Gehen als Weg zur Wunschvorstellung.

Die Freudsche Leseweise der Begegnung von Traum-Ich und Dirne liegt auf der Hand. Mit dem Werkzeug der Verschiebung ließe sich das regelmäßige Drücken, diese komische Art der Zuneigung als zensierter Sexualakt entlarven.¹³⁵ Aber ist es wirklich nur der Freud-Diskurs, der uns zu einer solchen Lesart einlädt? Kämen wir noch einmal zu den Handlungsfolgen eines Roland Barthes zurück, würden wir verstehen, warum es den Leser außerdem zu einem solchen Verständnis drängt: die logisch-temporale Ordnung eines Bordellbesuchs eröffnet unserem kollektiv eingeübten Paradigma der Erzählung eine Sequenzabfolge wie diese: 1. zum Bordell gelangen, 2. das Bordell betreten, 3. eine Dirne aussuchen und 4. den Geschlechtsakt vollziehen. Von der Handlungsfolge „Bordellbesuch“ weicht Kafkas Traum Erzählung jedoch an dieser Stelle ab. Seine Handlungsfolge, so benennt es das Traumnotat schließlich, ist die einer „Unterhaltung“. Jene löst beim Traum-Ich „großes Vergnügen“ aus, sodass es sich wundert, dass man für das Gespräch, „welche[s] doch gerade d[as] schönste war, noch nichts zahlen müsse“. Auch die Unterhaltung, so deutet es das erzählte Ich an, löst Freude aus und hat einen Gegenwert – was wiederum dem Paradigma des Bordellbesuchs entspricht. Neben dem fehlenden Sexualakt ist es demnach die Benennung, ob der sich der Leser wundern muss; Barthes Grundsatz, „die geschlossene Logik, die eine Sequenz strukturiert“ sei „untrennbar mit ihrem Namen verbunden“, wird vom Traumgeschehen konterkariert.¹³⁶

Der folgende Satz beschreibt das Gefühl des erzählten Ichs: „Ich war überzeugt daß ich und ich allein die Welt betrüge“. Die Pluralität der Ichs in diesem Satz verdoppelt die Erzählsituation des Traumnotats. Der Blick auf das Innenleben des Traum-Ichs verweist auf die erzählende Instanz, welche auf den Autor verweisen kann aber nicht muss. Die Ausnahmestellung dieses Satzes unterstreicht sein fehlender Bezug zu einer Handlung eines Traumakteurs – das Traumnotat kennt dieses Stadium nur aus der Erzählsituation des Traumkommentars zu Beginn.

Die Dirne bewegt sich nun zum ersten Mal, erhebt „ihren Oberleib und wandte mir den Rücken zu“. Sie bleibt indes kopflos, obwohl die Unterhaltung (dessen Verbindung durch das

¹³⁵ Manfred Engel weist auf diese Lesart hin, nicht ohne sich elegant einer eigenen Festlegung zu entziehen: „Mit all dem ist schwer zu rechten – man ist gläubiger Freudianer oder ist es nicht“. Vgl.: Engel, Manfred (2002), S. 241. Man könnte die Ödipalisierung des Traumstoffs noch sehr viel mehr Raum geben, als es Engel tut; so ließe sich der Fluchtgedanke, der hier wirksam wird, als Flucht aus der „ödipalen Falle“ lesen, die Dirne als Mutter und Max als Vaterimago deuten.

¹³⁶ Beide Zitate: Barthes, Roland (2007), S. 109.

Wegdrehen zudem unterbrochen ist) auf ihre Teilnahme und auch auf ihren Mund verweist.¹³⁷ Der Hinweis auf den Kopf des Traum-Ichs war ungleich ausführlicher, was es von der Dirne eindeutig als Sehender, als aktiver Part unterscheidet. Es folgt zum „Schrecken“ des erzählten Ichs die Schilderung des Mals der Dirne, welches ihren Rücken bedeckt und aus „großen siegellackroten Kreisen mit erblassenden Rändern und dazwischen versprengten roten Spritzern“ besteht.¹³⁸ Auch das Siegel (mehr noch der Stempel als Phallus-Symbol, der es prägt) ermöglicht eine Hindeutung auf den Geschlechtsverkehr, zumal es in seiner zweiten Erwähnung in Zusammenhang mit dem Traum-Ich „zerschlagen“ also geöffnet ist. Das Mal geht auf das erzählte Ich über, weil es seinen „Daumen auf ihren Schenkeln in solchen Flecken“ hält und – wie es „jetzt bemerkt“ – auch mit „roten Partikelchen“ gezeichnet ist.¹³⁹ Deuteten wir schon an, dass das Schamempfinden von Dirne und Traum-Ich parallelisiert wird, teilen sie nun beide auch ein Mal, das sie in ihrer Schuld eint.

6.2.4. Die komische Szene

Dem eigentlichen Traumnotat ist die Beschreibung „einer kleinen aus zwei Gegenbemerkungen bestehenden komischen Szene“ vorangestellt, die das erzählende Ich – wie es heißt – „aber vergessen“ habe. Ohne also den genauen Inhalt der Szene beschreiben zu können, löste sie bei dem Träumer „jenes ungeheuerliche Traumwohlgefallen“ aus, das – typisch für traumähnliche Beschreibungen Kafkas – noch in das Wachen hinüberwirkt.¹⁴⁰ Seine Traumerzählung hielt das erzählende Ich „selbst früh noch nicht für schön“, abgesehen eben von jener vergessenen Szene. Gegenüberstellung sowie Wortwahl lassen aufhorchen – das Schöne wurde vergessen, das nicht als schön Empfundene erzählt und, so deutet die Wortwahl „selbst früh“ an, Kafka betrachtet seine Träume mit dem Abstand des Aufwachens anscheinend anders, kennt den Umformungsprozess des Traumes der nach dem Aufwachen einsetzt.

¹³⁷ Gleichsam wird der auf einer Unterhaltung zwischen Träumer und Psychologen beruhende Vorgang der Psychoanalyse in den Traum hineingetragen. Wir erinnern uns daran, dass die Dirne (in diesem Fall die Patientin) bei „ruhenden Beinen“ liegt.

¹³⁸ Das Darstellen von Wunden oder Geschwüren ist auch Bestandteil der literarischen Produktion von Kafka. Siehe dazu: Altenhöner, Friedrich (1964), S. 21.

¹³⁹ Dass sich die Beschreibung von entstellten Körpern und Körperteilen in den Traumbeschreibungen Kafkas durchaus häuft, hat unlängst Friedrich Altenhöner feststellen können. Beziehungen stellt er zum einen zu dem „Engländertraum“ her, zum anderen führt er den Traum von der „Tochter des Chefs“ an. Da Letzterer noch zu besprechen ist, wird auf diese Entdeckung noch einzugehen sein – zumal wir in weiteren Traumnotaten jenes Motiv wiederfinden werden. Vgl.: Ebd., S. 19f.

¹⁴⁰ Besonders eindrucksvoll verdeutlicht das ein Tagebucheintrag Kafkas vom 13. Dezember 1911: „Ein Hund lag mir auf dem Leib, eine Pfote nahe beim Gesicht, ich erwachte davon, aber hatte noch ein Weilchen Furcht, die Augen aufzumachen und ihn anzusehn“. Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 289.

Eine mitgeträumte aber scheinbar nicht miterzählte Traumszene wird zudem als „klein“, „komisch“ und „aus zwei Gegenbemerkungen“ bestehend, beschrieben. Eine „komische Szene“ gibt es auch zu Ende der Traumerzählung und ihre mit dem bestimmten Artikel versehene Einleitung deutet auf eine Identifikation mit dem Traumkommentar des Anfangs hin: „Hier spielte sich auch *die* komische Szene ab [...]“.¹⁴¹ Nähme man an, beide Teile entsprächen einander, müsste man davon ausgehen, dass das erzählende Ich nur Teile, nicht aber die ganze Szene vergessen hat. Die Schlussfolgerung liegt gar nicht fern, da der Erzähler auch noch weiß, welche Gefühle die Szene zur Folge hatte. Bei diesem Gedanken wollen wir vorerst bleiben, um die Szene weiter zu verfolgen.

„Hier“, das ist immer noch das abschließende Bordellzimmer – wenn auch ein Szenenwechsel angedeutet ist, der die bisher behauptete Zweiteiligkeit des Traumes in Frage stellt. Der Fokus des erzählten Ichs auf die Dirne, beziehungsweise ihr gemeinsames Mal verliert sich, indem es „zurück unter eine Anzahl Männer“ tritt, die „nahe der Mündung der Treppe“ stehen.¹⁴² Der Text setzt keinen neuen Absatz (wie er auch generell keine setzt), um den Schnitt deutlich zu machen. Auch korrespondiert das erstmalige Zurückgehen des Traum-Ichs mit der Rückenansicht der Dirne zuvor. Allein, Fokus und Figurenkonstellation deuten keine Kongruenz an und es ist zudem bemerkenswert, dass das Traum-Ich nun zum ersten Mal den Weg zurück einschlägt (der freilich entgegen der Wachlogik eine neue Szenerie eröffnet, anstatt eine alte zu wiederholen).

Die Treppe ist derweil besetzt, weil auf ihr „ein kleiner Verkehr“ stattfindet.¹⁴³ Die Männer sind somit verpflichtet, zu warten und tun dies „wie Männer [die] auf dem Land am Sonntagmorgen auf dem Markt zusammenstehen“. Von einem Bordellzimmer bleibt nach dieser Beschreibung wenig. Zum einen, weil mit dem Landleben eine gänzlich differente Szenerie akzentuiert wird, zum anderen, weil die Sünde des Bordellbesuchs mit dem christlichen Sonntag tauscht. Der Markt stellt – wenn man so will – das Bühnenbild um, verwandelt den intimen in einen gesellschaftlichen Raum. Er repräsentiert aber auch den Umschlagplatz für Ge-

¹⁴¹ Dagegen ließe sich einwenden, dass die beiden Szenen vom Träumer unterschiedlich phonetisiert wurden. Eingangs erwähnt wird eine „Scene“, am Schluss heißt es „Szene“. Auf dieser Ebene wäre eine Identifikation der beiden Teile nur schwer haltbar.

¹⁴² Treppen sind nach Freud ein typisches Traumsymbol, das auf den Geschlechtsakt verweist: „Stiegen, Leitern, Treppen, respektive das Steigen auf ihnen, und zwar sowohl aufwärts als abwärts, sind symbolische Darstellungen des Geschlechtsaktes.“ Freud, Sigmund (2008), S. 349.

¹⁴³ Man mag sich an den „Verkehr“ aus dem letzten Satz der rund ein Jahr später entstandenen Erzählung „Das Urteil“ erinnern fühlen – dort heißt es kurz nachdem sich Georg auf Befehl seines Vaters von der Brücke stürzt: „In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr“. Kafka, Franz: Das Urteil, in: Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. Main 2002. S. 61.

rüchte und neue Geschichten, einen Raum also, in dem wiederum das schuldbehaftete Traum-Ich seine Intimsphäre in Gefahr sieht.

Klingt auch der Vergleich des Wartens wie eine Aussage des erzählenden Ichs, macht die anschließende Aussage „deshalb war auch Sonntag“ die Verortung zur Realität des erzählten Ichs. In der nun beschriebenen „komischen Szene“ kommt ein Mann, vor dem Max und das Traum-Ich „Grund hatten sich zu fürchten“, auf die beiden zu. Seine Bewegung wird jedoch präzisiert; zunächst geht er weg, um „dann die Treppe herauf[zukommen]“ und schließlich zu dem erzählten Ich zu treten. Der Sphäre des Furchteinflößens entspricht dieses graduelle, Unheil ankündigende Näherkommen des Mannes. Allein, der Grund der Furcht bleibt unklar. Hier schließt der bisherige Traumvorgang an, in dem das Traum-Ich mehrfach und exponiert auf seine Schuld verweist (die durch das Mal jetzt auch sichtbar gemacht wurde), die nun durch den Raum des Marktes gesellschaftlicher Ächtung unterworfen ist.

Zwar sind es Max und das erzählte Ich, die „mit Angst irgend eine schreckliche Drohung von ihm“ erwarten, der Mann geht aber nur auf das erzählte Ich („zu mir“) zu. Auch stellt er die „lächerlich einfältige Frage“ nur an das Traum-Ich. Dass die Frage „lächerlich“ ist, mag wieder darauf rekurren, dass es sich hier um die eingangs erwähnte komische Szene handelt. „Zwei Gegenbemerkungen“ lassen sich aber nicht ausmachen, was nur in der These eines partiellen Vergessens Auflösung fände.

Eine weitere Episode folgt, deren Eigenständigkeit durch das einleitende „Dann“ behauptet werden könnte. Neben seiner Funktion in der traditionellen Syntax fungiert dieser Anschluss im Traum häufig über seine zeitliche Komponente hinaus. In der raschen Szenenfolge ist man an eine Diashow erinnert, in der man ein neues Bild eingelegt hat, oder um in der Theater-Metapher zu bleiben: die Lücke zwischen den Traumabschnitten wird markiert und ein neuer Aufzug startet. In diesem sind die Protagonisten weiterhin Max und das Traum-Ich, der drohende Mann jedoch scheint verschwunden. Mit ihm ist es auch die sonntägliche Marktgesellschaft, die keinen Platz mehr „in diesem Lokal“ hat. Gingen wir im ersten Teil der Traumerzählung von einer Bewegung durch ein Nacheinander der Räume aus, nehmen wir im zweiten Teil weiterhin eine Gleichzeitigkeit der Räume an. Das Lokal, so die These, gleicht einem erneuten Wechsel des Bühnenbildes (Markt – Lokal). Bisher wurden Raumwechsel verbal motiviert, nach dem Eintritt in das abschließende Bordellzimmer kommt das erzählte Ich zum Stillstand oder tritt höchstens zurück. Nun könnte man einwenden, es brauche keine Akzentuierung der Ich-Bewegung, um einen Ortwechsel zu behaupten. Der Traum arbeitet jedoch weiterhin mit bereits eingeführten Richtungskategorien; so ist die Mündung der Treppe rechts zu finden, während Max im Lokal „irgendwo links auf der Erde“ sitzt. Jene Bühnenbilder

sind demnach vom Bordellzimmer inkorporiert, wobei jenes mit jedem Szenenwechsel gleichzeitig an Größe und Umfang gewinnt. Die abschließende Grenze bleibt bestehen und ist mit dem Bordellzimmer markiert. Darüber hinaus korrespondiert das Sitzen auf dem Boden (wie auch das Stehen des Traum-Ichs), mit dem fehlenden Interieur im Bordellzimmer.

Die Ungleichheit des männlichen Traumpaars bleibt bestehen, das Traum-Ich steht, Max sitzt, das Traum-Ich ist „besorgt“ und Max ist „ohne Angst“. Letzterem – und insofern gleichen sich Anfang und Ende der Traumbewegung – gehört der durchaus kuriose Abschluss des Traumnotats. Max isst eine „dicke Kartoffelsuppe“, aus der „die Kartoffeln als große Kugeln heraussahen, hauptsächlich eine“. Max drückt „mit dem Löffel, vielleicht mit 2 Löffeln“ die Kugel „in die Suppe hinein oder wälzte sie bloß“.¹⁴⁴ Wir können diese Beschreibung mit Einvernehmen als Duplikat der Dirnen-Szene lesen – die Kugeln mit der weiblichen Brust, das Wälzen mit dem Drücken (das hier zusätzlich gedoppelt wird), das in die Suppe hinein Stoßen mit dem Geschlechtsakt gleichsetzen.

Dem Text kommt man noch näher, wenn man den verbalen Terminus heranzieht, der den Kartoffeln beziehungsweise Kugeln als Subjekt zugeordnet ist. Sie sind es, welche aus der Suppe „heraussahen“. Denken wir uns die Kugeln als Augen: „Hauptsächlich“ ist es ein Auge, dem noch der Blick aus der Suppe hinaus gelingt, bis Max auch dies hineindrückt. So wäre auch der Traumabschluss als Verhandlung des Sehens zu lesen. Mit dem Schließen des Auges, verschwindet das visuelle Feld des Traumes, seine Szenerie. Der Vorhang fällt, der Traum endet.

6.3. Freuds „Zugtraum“

6.3.1. Einleitung

Freuds mehrszeniger Traum, den er im Unterkapitel „Das Infantile als Traumquelle“ seiner Traumdeutung notiert, erreicht in der Traumdeutung ein derartig elaboriertes Ausmaß, dass das Ziel seiner Untersuchung in der Gänze einem Wunschtraum gleichen muss. Neben dem Traumnotat gibt es zunächst wie bei den anderen Träumen Freuds auch einen Vorbericht und die Analyse. Letztere nimmt schon ähnlich viel Platz ein, wie die des Traums von „Irmas Injektion“. Freud kommt außerdem an drei weiteren Stellen der Traumdeutung auf dieses Traumnotat zurück. Zuletzt sind es die zahlreichen literarischen Verweise, welche die Freud-Forschung für dieses Traumnotat interessierte.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Neben der erneuten Erwähnung der Zahl zwei (hier nicht ausgeschrieben), bildet das „vielleicht“ ebenfalls einen Anschluss zu dem Traumbeginn.

¹⁴⁵ Vgl. dazu: Grinstein, Alexander: On Sigmund Freud's Dreams. Detroit 1968.

In kaum einer seiner Traumdeutungen belässt es der Autor bei den Schritten der freien Assoziation wie hier – ohne etwa zielführende Stränge herauszuheben, beziehungsweise eine ganzheitliche Ordnung zu schaffen. An mehreren Stellen geht er außerdem auf die Lückenhaftigkeit seiner Analyse ein. So heißt es nach der Deutung der ersten Traumsituation: „Von der zweiten Szene des Traumes kann ich eine so ausführliche Auflösung nicht geben, und zwar aus Rücksichten der Zensur“ und „auch die detaillierte Analyse der beiden übrigen Traumstücke muß ich zurückhalten“.¹⁴⁶ Die Lücken des Traumes spiegeln sich in den Lücken der Analyse, der Grund dafür ist in beiden Fällen ein ähnlicher: Es handelt sich „um Motive der inneren Zensur, welche den eigentlichen Inhalt des Traums“ für Freud verstecken, dabei wird man „mit Recht vermuten, daß es sexuelles Material ist“, welches zur Unterdrückung führt.¹⁴⁷ Wenn man nun aber annimmt, Vorbericht und Analyse würden das Traumnotat nur geringfügig begleiten, schlägt man fehl. Was Freud hier in seiner Analyse vornimmt, ist in seiner Tiefe und Vielgliedrigkeit von kaum einer seiner anderen Analysen erreicht.

Vorbericht und Analysetext des Freudschen „Zugtraums“ geben zahlreiche und sehr ausführliche Anhaltspunkte über die biographische und psychoanalytische Lesart des Traums. Zudem sind es zahlreiche sprachliche Äquivalenzen im Analysetext, die Freud anführt, um zum Kern des Traumes vorzudringen. Die Eigenständigkeit des Wachtexsts ist nahezu überraschend und Beweis genug für Freuds sprachlich – und nicht nur literarisch – motiviertes Denken im Zuge seiner Traumdeutung. Das macht den Versuch einer Zusammenführung der einzelnen Teile aber nicht einfacher. Bewegen wir uns außerhalb des Traumtexts, geraten wir in ein immer tiefer führendes Netz, in dem Zusammenhänge erkennbar sind, die weit über Freuds eigene Entschlüsselung hinaus gehen.

Wo also kann eine strukturierte Untersuchung ansetzen? Der Text schlägt durch seine Absätze eine Möglichkeit der Ordnung vor. Die Dreiteilung verwirft Freud allerdings in seiner Analyse selbst; er grenzt die erste Szene nicht etwa mit dem Absatz ein, sondern unterteilt den ersten Abschnitt in zwei Szenen. Mit „Dann undeutlicher:“ beginnt nach seiner Angabe ein neuer Teil. So bezieht sich auch seine Analyse auf insgesamt vier Szenen, zu denen er einzelne Deutungsstränge anbietet. Wir wollen dieser Einteilung hier folgen, auch wenn die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen verschwimmen werden.

¹⁴⁶ Beide: Freud, Sigmund (2008), S. 219.

¹⁴⁷ Beide: Ebd.

6.3.2. Der Tagesrest

Beginnen wir mit dem Tagesrest im Traum. Im Vorbericht erfahren wir, dass Freud am Vortag tatsächlich auf Graf Thun traf. Freud befindet sich am Westbahnhof, wo er zu einer Ferienreise nach Aussee aufbrechen will. Auf dem Bahnsteig, den er zu früh betritt, beobachtet er die Ankunft des Grafen, der zum Kaiser nach Ischl abfahren wird. Bahnhof, Wagen, Zug und schließlich die Regierungszimmer (man denke zudem an den Regierungsvertreter an späterer Stelle des Vorberichts) sind auch Orte der verschiedenen Traumszenerien. Mit Aussee und Ischl sind außerdem Orte benannt, die in der dritten Traumscene in Krems, Znaim und Graz Partner bekommen.

Trotz des Regens war der Graf in einem offenen Wagen am Westbahnhof angekommen und hatte den Türhüter „mit einer kurzen Handbewegung ohne Erklärung von sich gewiesen“.¹⁴⁸ Auftretende Person, Gefährt und Geste, die dem Hohn in ihrer Abwertung des damit belegten Gegenübers in nichts nachsteht, finden sich derart oder ähnlich in der ersten Szene des Traumnotats wieder. Die passive Beobachterrolle, die Freud hier einnimmt, wird sich zu Beginn des Traums im erzählten Ich doppeln.

Freud wird nun angewiesen, den Bahnsteig zu verlassen, widersetzt sich aber – wie auch er zuvor schon Kutscher und Kellner „gefrozzelt“ hatte: Er ist „den ganzen Abend in übermütiger, streitlustiger Stimmung“.¹⁴⁹ Auch das Traum-Ich ist, wenn man so will, streitlustig: es widersetzt sich zwei Mal der (ebenfalls aus dem Bild des Bahnhofs stammenden) Kontrolle: in der zweiten Traumscene umgeht es die Haushälterin, die es wie ein *Türhüter* „für berechtigt [hält], hier zu passieren“. In der Abschlusszene ist es der Kondukteur, von dem das erzählte Ich nicht entdeckt werden will. Am Vortag reflektiert Freud seine „freche[n] und revolutionäre[n] Gedanken“ in der Arie aus Figaros Hochzeit („Herr Graf“), um dann wieder auf den Grafen Thun zurückzukommen; jener wird von den „oppositionellen Tagschreiber[n]“ als „Graf Nichtsthun“ verhöhnt, während Freud ihn gedanklich in Schutz nimmt und sich mit ihm vertauscht. Er, der in den Urlaub fahre, sei doch „der eigentliche Graf Nichtsthun“.¹⁵⁰ Die Zweiseitigkeit des Namens wird sich im Traumnotat niederschlagen, wo der Graf Thun „oder Taaffe“ heißt.

Die aufgeheizte Stimmung, das Sicherheben über Anweisungen, die Opposition gegenüber der Autorität – im Kern haben wir es hier mit einem Träumer zu tun, der sich vor seiner

¹⁴⁸ Ebd., S. 213. Der Türhüter des Vorberichts hat seine Parallele im Kondukteur der letzten Szene des Traumnotats.

¹⁴⁹ Beide Zitate: Ebd.

¹⁵⁰ Ebd., S. 214. Dass in der ersten Traumszenerie Dinge *in Opposition* treten, wird sich außerdem zeigen.

Nachtruhe über andere stellt und allerhand nicht ernst nimmt. So ist die Assoziation Freuds zur „Komödie von Beaumarchais, die [er] in der *Comédie française*“ sah, nicht weit.¹⁵¹ Sie zieht ihren Kreis zu den „Scherzen“ der angesprochenen Tagschreiber und führt schließlich zu „allerlei lustigen Ferienvorsätzen“ Freuds.¹⁵² Das Theatralische der Komödie findet Eingang in den Traumbeginn, ebenso wie das ältere „dicke Frauenzimmer“ und der ältere halbblinde Mann in den weiteren Szenen des Traums Handicaps besitzen, die das Traum-Ich sich über ihre Autorität hinweg setzen lässt.¹⁵³

Freud setzt zwar schließlich seinen Willen durch, darf auf dem Bahnsteig verweilen – bekommt aber keinen „durchgehenden Wagen“, weshalb er auf einen Toiletten-Zugang verzichten muss;¹⁵⁴ der Weg zur Toilette ist besetzt, wie auch in der zweiten Traumszene die Zugänge zur Aula. Aus diesem Wissen und dem Hinweis, dass er aus dem Traum tatsächlich am Morgen mit Harndrang erwacht, lassen sich verschiedene Verbindungslinien zu dem Kern seiner Analysearbeit ziehen. Im Traumnotat ist es vor allem die letzte Szene, die hier anknüpft. Sie stellt dem Traum-Ich einen Begleiter anbei, der urinieren will, dazu aber eine Hilfestellung benötigt. Ganz wie im Vorbericht das Urinieren nur möglich ist, wenn ein Zweiter es erlaubt – spricht der Bahnangestellte (im Traumnotat tritt ein Kondukteur auf) einen durchgehenden Wagen und somit den Zugang zu einer Toilette für Freud vorgesehen hätte. Freud schlägt dem Beamten aus Rache einen eigenen Lösungsentwurf vor, „indem [er] ihm den Vorschlag mach[t], in diesem Coupé wenigstens ein Loch im Boden anbringen zu lassen, für etwaige Bedürfnisse der Reisenden“.¹⁵⁵ Auch diese Komponente kann man im Traumnotat wiederfinden; hier sind es jeweils die Knopflöcher des Grafen (in der ersten Szene) und des Traum-Ichs (in der dritten Szene), die an Freuds Erlebnisse des Vortages erinnern.

Freud wird außerdem an anderer Stelle in der Traumdeutung (nämlich in dem Abschnitt über die Absurdität der Träume) Bezug auf den Tagesrest dieses Traumnotats, vor allem der dritten Szene, nehmen. Hier eröffnet er uns, dass er am Vortag mit der Kutsche nach Dornbach gefahren war, der Kutscher aber den Weg nicht fand und sich unter dem Spotte Freuds ihn sich zeigen lassen musste.¹⁵⁶ Der Spott über den ahnungslosen Kutscher findet sich in der Hohnmotivik des Traumtexts wieder. Freud zieht nun weitere Parallelen von seinem Kutscher zum

¹⁵¹ Ebd., S. 213.

¹⁵² Beide Zitate: Ebd., S. 214.

¹⁵³ Ist der Mann wirklich blind oder gibt er es nur vor? Zu der Diskussion um diese Traumfigur an späterer Stelle mehr.

¹⁵⁴ Freud, Sigmund (2008), S. 214.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Vollständig heißt es dazu bei Freud: „Ich hatte am Tage einen Einspänner genommen, der mich nach Dornbach in eine entlegene Straße führen sollte. Er kannte aber den Weg nicht und fuhr nach Art dieser guten Leute immer weiter, bis ich es merkte und ihm den Weg zeigte, wobei ich ihm einige spöttische Bemerkungen nicht ersparte.“ Ebd., S. 433.

Lenker des „Staatswagen[s] von Österreich“ Thun.¹⁵⁷ Von Kutscher und Grafen führt außerdem ein Strang zu Freuds Bruder;¹⁵⁸ diesem hatte Freud eine Italienfahrt abgesagt, woraus er den Teil „auf der Bahnstrecke selbst kann ich mit Ihnen nicht fahren“ ableitet. Die Absage wiederum geht mit der sonstigen Klage des Bruders Alexander einher, dass Freud ihn „auf diesen Reisen zu übermüden pflege“, was wiederum in der dritten Traumszene wörtliche Übernehmung findet.¹⁵⁹ Zuletzt heißt es an dieser Stelle, der Bruder habe abgelehnt, mit Freud ein Stück zusammen in der Westbahn zu fahren (obwohl er auch so sein Ziel hätte erreichen können) und sei stattdessen am Westbahnhof auf die Stadtbahn umgestiegen. Aus diesem Teil erklärt Freud die Bemerkung des Traumnotats, das Traum-Ich sei eine Strecke gefahren, „die man sonst mit der Bahn fährt“.

Nun sieht sich Freud allerdings immer noch einer „Traumverwirrung“ gegenüber und dringt noch tiefer, um zum eigentlichen Kern dieser Traumszene vorzudringen;¹⁶⁰ Dazu kehrt er zu einem Erinnerungsstück zurück, in dem er bei der Haushälterin zu Gast war, die ebenfalls im Traum, nämlich in der zweiten Szene, auftaucht. Dort hörte er zwei Rätsel, bei deren Lösungsversuchen er in der Gesellschaft „eine etwas lächerliche Figur“ (wiederum das Hohnmotiv) machte.¹⁶¹ Das Lösungspaar „Vorfahren/ Nachkommen“ führt Freud nun auf den Grafen Thun und die schon beschriebene Bahnhofsszene zurück. Dort sah er den Graf „vorfahren“ – wieder bezieht sich Freud auf die Duplizität der Ausdrucksseite eines Begriffs. Damit in Figaro-Stimmung versetzt, ist somit auch das Traumrätsel gelöst;¹⁶² „mit dem Kutscher schon vorher gefahren“ zu sein, geht in „mit ihm schon vorgefahren“ (beziehungsweise den Vorfahren) auf.¹⁶³

6.3.3. Im Traum aufwachen

Wenn wir bei der ersten Szene des Freudschen Traumnotats fern des biographischen Hintergrunds beginnen wollen, drängt sich ein Sprachbild geradezu auf; jenes der Doppelung. Der Graf („Thun oder Taaffe“) wird als Doppelperson beschrieben, die Duplizität tragen außer-

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Das Übereinanderlegen von Kutscher und Bruder wird außerdem möglich, weil „man dem Kutscher früher einmal in unseren Landen ‚Herr Schwager‘ zu sagen pflegte“. Freud sieht hier offensichtlich die Verdichtungsarbeit am Werk. Ebd., S. 435.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 434.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² „Als ich nun den Grafen Thun so großmächtig vorfahren sah, in die Figaro-Stimmung geriet, die das Verdienst der hohen Herren darin findet, daß sie sich die Mühe gegeben haben, geboren zu werden (Nachkommen zu sein), wurden diese beiden Rätsel zu Zwischengedanken für die Traumarbeit.“ Ebd., S. 434f.

¹⁶³ Ebd., S. 435.

dem Doppelvokal und Doppelkonsonant in seinem Zweitnamen sowie das zweifache „T“ zu Beginn der einzelnen Namen. Einen Doppelkonsonant trägt auch der Huflattich in sich – der außerdem dem Grafen zuzuordnen ist, weil das doppelte „t“ in den beiden Namen oder besser deren Anfangsbuchstaben aufgeht. Der Huflattich bildet zudem ein Paar mit dem in einer späteren Szene genannten Veilchen. Als weitere Personen(gruppen) treten die Menschenmenge und die Studentenversammlung auf, wobei ihnen ebenfalls der Charakter einer Zweisamkeit zugesprochen wird; in „Menschenmenge, Studentenversammlung.“ trennt sie zwar das Komma, der anschließende Punkt aber eint sie.

Man könnte also meinen, mit „ich fahre auf“ sei das Traum-Ich erstmals eingeführt, bevor die erste Traumszenerie durch einen neuen Aufzug gewechselt wird. Nun tragen aber schon vorher zwei Worte das „ich“ phonetisch in sich: Der Huflattich und ein eigentlich. Wieder wird also ein Paar zusammengestellt, zudem erhält das spätere Auffahren eine wortwörtliche Wiederholung. Nehmen wir noch das Objektpaar „ein zerfetztes Blatt“ und „ein zusammengeknülltes Blattgerippe“ hinzu, setzt sich fast das gesamte Sprachmaterial der Anfangsszene aus Äquivalenzpaaren zusammen. Durch diese Dualitäten entstehen Austauschmöglichkeiten, die Festlegungen erschweren. Welcher der beiden Grafen redet denn nun? Graf Thun? Graf Taaffe? Beide? Spricht er vor einer Menschenmenge, oder einer Studentenversammlung? Oder handelt es sich um eine Menge von Menschen, die studieren? Ganz spielerisch ließe sich diese Fragenreihe auf alle Sprachpaare der ersten Szene erweitern – sodass auch das, was „Ich“ ist, verschwimmt.¹⁶⁴

Ein kurzer Exkurs weiß hier eine Lösung anzubieten. Wie wir im ersten Teil dieser Arbeit gesehen haben, besteht Freuds Traumdeutung auf der These einer Zweiseitigkeit, wenn man so will einer Doppelung des Traums in latente Traumgedanken und manifesten Trauminhalt, der im Traumnotat Abbildung erfährt. Für jedes manifeste Wort – und das wird in Freuds Analysen ganz deutlich – lässt sich ein latentes Äquivalent anbieten. Die Logik der Duplizität ließe sich zudem auf das Paar von Tagesrest und Trauminhalt nach der Traumarbeit anwenden. Wer im Traum vorkommt, ist möglicherweise auch Person des Wachlebens. Wie es hier beispielsweise zwei Grafen gibt: einen, dem Freud am Vorabend begegnet und einen der im Traum auftritt.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Am Ende unserer Untersuchung über Freuds Traum vom Graf Thun wird sich darüber hinaus zeigen, dass die Szenenstruktur die Doppelungen in einem Schema von *a-bb-a* ebenfalls mitführt; nachdem wir zu Beginn vier „Strophen“ ausgemacht haben, lassen sich diese in Stillstand (*a*) und Bewegung (*b*) einteilen. Die Äquivalenzen der einzelnen Szenenpaare liegen im (Zu)sehen der zuerst genannten und im Gehen/Fahren der letztgenannten Bedeutungseinheiten.

¹⁶⁵ Obwohl auffällig geht die Deutung Freuds nicht auf die zahlreichen (Gegensatz-)Pärchen ein, die sie außerdem in der Untersuchung der ersten Traumszene aufstellt. Es seien nur ein paar einzelne ge-

Verhandelt der Traum hier also in seiner Sprache, was seine Deutung entwickelt? Inkludiert er schon im Traumnotat die interpretatorischen Partner der Deutung? In der ersten Traumszene ließe sich ein weiterer Hinweis für diese Annahme finden; sie wird beschlossen, indem es heißt, „ich fahre auf, fahre also auf, wundere mich aber doch über diese meine Gesinnung“ – eine Wendung die zunächst Rätsel aufgeben mag. Die Doppellung des Auffahrens mal unter dem gegebenem Gedanken der Duplizität übergehend, bleibt der Terminus an sich ungeklärt. Handelt es sich um ein Auffahren im Sinne eines Protests, was uns Freuds Analyse nahe legen mag (und ihm in der Folge Schwierigkeiten macht¹⁶⁶)? Oder ist es nicht vielmehr ein Auffahren wie aus einem Traum, einen Körper aufstellen, ein Aufwachen in Folge eines intensiven Traums? Die sprachliche Verarbeitung des Traumprozesses fände in dieser Lesart hier ihre logische Fortsetzung.

Darüber hinaus ist es eine Änderung der Textstruktur, konkreter der Erzählperspektive, die auf unsere Deutung einzahlt. Bis zu dem Punkt des Auffahrens trat noch kein aktives Subjekt-Ich auf, die Szenerie um den Grafen wurde beobachtend, passivisch erlebt; wie ein Traum, der einem widerfährt. Das Aufwachen ändert diese Konstellation durch seine Markierung der Aktivität des Traum-Ichs: „Ich fahre auf“. Mehr noch ist es die darauf folgende Wendung, die den Eindruck verstärkt, hier würde im Traum der Prozess des Träumens reflektiert.¹⁶⁷ Nach dem Auffahren fragt das erzählte Ich nach seiner „Gesinnung“, es fragt nach dem Sinn des zuvor Geschehenen. Der Deutungswunsch nach dem Aufwachen (oder Auffahren) wird thematisiert. Hier wird im Traum die Wachwelt thematisiert, in der noch kein Anschluss an das Traumgeschehen gefunden wurde. Was nach dem Auffahren beschrieben wird, ist Ausdruck

nannt, um das zu verdeutlichen: die Jahreszahlen 1848 und 1898, der Gedichttitel und sein fälschliches Zitat, die Schriftsteller Lord Tennyson und Shakespeare, die Nelken und die Rosen, die Farben rot und weiß, die Antisemiten und die Sozialdemokraten, die Philosophie und die Naturwissenschaften.

¹⁶⁶ Freud leitet die Wendung auf zwei Wegen her; Aus drei Bedeutungsinseln, die er der ersten Traumszene zuweist, befasst sich die letzte fast ausschließlich mit der Deutung der Auffahren-Szene. Sie referiert auf die Zeit aus einem deutschen Studentenverein (man denke auch an die Studentenversammlung zu Beginn des Traumtexts). Hier setzte sich Freud mit einem älteren Studenten über das Verhältnis von Philosophie und Naturwissenschaften auseinander. Dieser ist ihm überlegen und trägt zudem ebenfalls, wie Graf Thun, einen Namen aus dem Tierreich. Aus der herausfordernden Reaktion des jungen Freud, der *saugrob auffährt* und sich nicht über den Ton seines Gegenüber *wundern* mag, ergibt sich nach dieser Analyse fast der gesamte Wortlaut des Traumszenen-Endes. Freud führt darüber hinaus aus „im Traum wundere [er] [s]ich über [s]eine deutschnationale Gesinnung“. Hier wird, wie oben angemerkt, impliziert, es handele sich um ein Auffahren aus Protest. Freud, Sigmund (2008), S. 217.

¹⁶⁷ In der neueren Traumforschung nennt man dieses Phänomen „Gegenübertragungsträume“. Der bekannteste Gegenübertragungstraum Freuds ist der von Irmas Injektion, in dem er seine Patientin im Traum auf einer Gesellschaft trifft. Im Traum vom Graf Thun tritt keine Analysandin in diesem Sinne auf – vielmehr werden Aspekte der analytischen Situation reflektiert. Vgl.: Zwiebel, Ralf: Die Träume des Analytikers, in: Träume, Spielräume, hg. v. ders., Göttingen 2003, S. 110-133. S. 110.

der uns bekannten und schon beschriebenen Diskrepanz zwischen dem Unbekannten des Traums und dem Bekannten des Wachens.

6.3.4. Die Deutschen

Wenn wir unseren Fokus im ersten Abschnitt auf die Sprachpäpchen der ersten Traumszene verlegt haben, wollen wir eine alleinstehende Personengruppe nicht übersehen. In diesem ersten Teil des Freudschen Traumnotats treten auch die nicht näher spezifizierten „Deutschen“ auf. Findet sich ihr *Sch*-Laut auch in der „Menschenmenge“ und in der „höhnischen Gebärde“ wieder, kann ihnen dennoch kein Partner eindeutig zugeordnet werden. Gehen wir mit Jakobson davon aus, dass Bedeutung auch durch die Verweigerung von Äquivalenz ausgedrückt wird, müssen wir uns dieser Markierung stellen. Was bedeutet diese Isolierung des Terminus „die Deutschen“? Wieso gibt es zu Beginn des Traumnotats „Blatt“ und „Blattgerippe“, Graf Thun und Graf Taaffe, eine Menschenmenge und eine Studentenversammlung, aber keine Deutschen und beispielsweise Österreicher?

Die Analyse Freuds legt uns das nicht unbedingt nahe. Die zentralen Traumgedanken, die hier ausgemacht sind, findet Freud bekanntlich in zwei „Urinierszenen aus der Kindheit“.¹⁶⁸ Aus den drei Bedeutungsinseln (Gymnasiums-, Eisenbahn- und Studentenzeitszene), den drei Referenzen, die er anführt, um die erste Traumszene herzuleiten, sticht allerdings eine heraus, die in diese Richtung weist. An dieser Stelle wollen wir eine Abzweigung nehmen und uns diesem Weg widmen. Es handelt sich um die zweite Bedeutungsinsel, in der Freud seine Assoziationen rund um eine Eisenbahnfahrt¹⁶⁹ „im schönen Sachsenlande“ beschreibt.¹⁷⁰ Aus den drei geschilderten Referenzen ist diese freilich jene, die am kürzesten kommt. Konkret ist nur von einer „Erinnerung an eine antisemitische Herausforderung während einer Eisenbahnfahrt“ die Rede.¹⁷¹ Worin genau die „Herausforderung“ bestand, erfährt der Leser nicht. Freud sieht allerdings auch eine andere Symbolik im Vordergrund, die (nicht) geschilderte Erinnerung stehe nur „dahinter“.¹⁷²

¹⁶⁸ Freud, Sigmund (2008). S. 222.

¹⁶⁹ In dem Motiv der (Eisen-)Bahn legt sich zudem ein Assoziationsstück über das Traumnotat. Die im Folgenden aufgeführten zahlreichen Verknüpfungen haben in der im Traum angesprochenen Lieblingsblume, die Freud durch letzthin erfahrene Erlebnisse mit der Orchidee und einer Rose von Jericho assoziiert, außerdem ihre Fortsetzung.

¹⁷⁰ Freud, Sigmund (2008), S. 217.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

Mit einem literarischen Verweis auf Shakespeare führt Freud hier vom Huflattich¹⁷³ des Traumnotats zu den *Rosenkriegen* der Adelshäuser York und Lancaster. In ihrem politischen Gegensatz fällt dann der Blick in die österreichische Welt der Politik; hier sind es die roten und weißen Nelken, die in einem berühmten Reim ebenso wie die Rosen welken und somit Freud zu einem Zusammenhang verleiten, der überdies in der Erwähnung der vielfach (Bruder, Lehrer, Heinrich VIII., Shakespeare, Kernszene der Eisenbahnfahrt) verknüpften Angelsachsen Untergrund findet. So steht noch vor der „antisemitischen Herausforderung“ die Aufklärung über die Symbolik: „Die weißen Nelken sind bei uns in Wien das Abzeichen der Antisemiten, die roten das der Sozialdemokraten geworden“.¹⁷⁴

Freud spricht hier von der Entwicklung einer Symbolik für etwas, was noch gar nicht lange derart auf den Begriff gebracht wurde; Wien zum Ende der Jahrhundertwende war eben nicht nur „Walzer und Schlagobers“, sondern auch „Szene des militanten Antisemitismus, der mühsam unterdrückten Klassengegensätze und eines hysterischen, chauvinistischen Nationalismus“.¹⁷⁵ In Schnitzlers „Jugend in Wien“ heißt es beispielsweise zu seinem Jahr als Freiwilliger beim Militär:

„Auch unter den militärärztlichen Eleven, wie beinahe in allen Freiwilligenabteilungen – und wo nicht sonst! – fand eine – sagen wir auch hier »reinliche Scheidung« zwischen christlichen und jüdischen oder, da das nationale Moment immer stärker betont wurde, zwischen arischen und semitischen Elementen statt [...]. Von den Chefärzten war kaum einer den Juden wohlgesinnt;“¹⁷⁶

Nun kann an dieser Stelle weder Freuds vielfach wissenschaftlich behandeltes Verhältnis zur jüdischen Identität beleuchtet noch ein allgemeingültiges Bild zur Assimilation der Juden in Wien wiedergegeben werden.¹⁷⁷ Zudem muss dahingestellt bleiben, ob ein solches Vorgehen

¹⁷³ Der Erwähnung des Huflattichs widmet Freud eine ganz eigene Assoziationsreihe, die hier noch nicht ausgeführt wurde. Sie führt zu den Tierbezeichnungen, die er seinem Vorrat an Schimpfwörtern entnimmt. So könne sich das Motiv des Ehrgeizes im „Salathund“ wiederfinden, „der anderen nicht gönnt, was er doch selber nicht friß“. Hier kommt er auch auf das Motiv des Hohns auf einen akademischen Lehrer (im Traum auf die Deutschen) zurück, in dem er eine Verknüpfung zur diffamierenden Wirkung des Wortes „Esel“ herstellt. Zudem übersetzt sich Freud den Huflattich in „pisse-en-lit“, womit wieder ein Weg zu der abschließenden Urinierszene gelegt wäre. Ebd., S. 217. Das Deutsche Wort für „pissenlit“ ist Löwenzahn. Dessen hohlen Stiel liest Didier Anzieu als Analogie zur Harnröhre. Vgl.: Anzieu, Didier (1990), S. 296.

¹⁷⁴ Freud, Sigmund (2008). S. 217.

¹⁷⁵ Beide Zitate: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens 1867 – 1914. Assimilation und Identität. Wien u.a. 1989. S. 7.

¹⁷⁶ Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Wien u.a. 1968. S. 158. Auch Schnitzlers erster Roman „Der Weg ins Freie (1902) befasst sich mit dem Leben der Juden in Wien.

¹⁷⁷ Zu ersterem vgl. u.a.: Jones, Ernest: Sigmund Freud: Das Leben und Werk von Sigmund Freud, Bd. 1: Die Entwicklung zur Persönlichkeit und die großen Entdeckungen. Bern u.a. 1982. Zu Letzterem vgl. u.a.: Boyer, John: Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement 1848-1897. London u.a. 1981. Als Zeitzeuge und in bitterböser Satire lässt sich hier auch Karl Kraus heranziehen: Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Wien 1920.

zielführend wäre. Vielmehr sind es weitere Verweise aus Traumnotat und Analyse, die den hier angerissenen soziopolitischen Kontext noch verschärfen.

Mit der lebhaften Erinnerung an die brutal unterdrückten 1848er-Revolutionen¹⁷⁸ träumt Freud von Graf Thun und Graf Taaffe. Beide nicht nur in seinen Träumen existierenden Premierminister (Graf Taaffe zwischen 1870 - 1871 und 1879 - 1893, Graf Thun amtierend ab März 1898) waren gezwungen, dem Eifer einer nationalistischen Bewegung politisch zu begegnen. Wenn auch sie antisemitische Strömungen teilweise zuließen, waren ihre Handlungen einem liberalen Denken verpflichtet.¹⁷⁹ Auch im Traumnotat ist die Doppelfigur des Grafen „aufgefordert“, zu den Deutschen Stellung zu beziehen. Traum- und Wachsituation gleichen sich in diesem Punkt, im Traum besteht die Reaktion jedoch darin, sich über sie lustig zu machen.

Die hier durch den Spott abgeschwächte Abwehr gegenüber den Deutschen (und den womöglich darin mitgemeinten aufbrechenden nationalistischen Tendenzen), erfährt in der Analyse noch an anderer Stelle Markierung; In der ersten Bedeutungsinsel, aus der heraus Freud die erste Traumszene aufarbeitet, führt er in seine Gymnasialzeit. Freud nimmt hier die Stellung eines Revolutionsführers ein – gegen seinen hochmütigen Lehrer, den Professor der deutschen Sprache. Seine eindeutige Positionierung und somit teilweise Gleichsetzung mit der Motivik des Grafen im Traum endet in der „Führung des Hauptschlags“.¹⁸⁰ Nimmt man – wie es in dieser Figurenkonstellation durchaus nahe liegt – den Lehrer als inhaltlichen Repräsentanten der Deutschen im Traum an, entzieht die militante Wortwahl im Analysetext der Haltung gegenüber den Deutschen ein wenig die humoristische Leichtigkeit. Eine Schwere, sie legt sich auch über das Traumnotat, in dem mehrere Angstbilder das Traum-Ich vor sich her-treiben.

¹⁷⁸ Durch die Traumszenerie zu Beginn sieht sich Freud in das Revolutionsjahr 1848 zurückversetzt, hierbei denkt er vor allem an den Studentenführer Adolf Fischhof, dessen Ruhesitz in der Wachau er besucht hatte. Doch hier stoppt die Assoziationskette nicht, ganz im Gegenteil: Von der fünfzig Jahre zurückliegenden Revolution führt er zu dem Gedicht „Fifty years ago“ von Lord (eine erste Beziehung des Wachtexts zum im Traum vorkommenden Grafen) Tennyson, das die Kinder seines Bruders in England wiederum fälschlicherweise „fifteen years ago“ rezitiert hätten. Die Erinnerung wird von Freud in diesem Assoziationsstrang zeitlich modelliert – rückt näher an die Gegenwart heran. Freud, Sigmund (2008), S. 216 f.

¹⁷⁹ Vgl.: Anzieu, Didier (1990), S. 286. Anzieu spricht von einer „liberalen Gesinnung“, die er Graf Taaffe zuspricht, weil dieser den Tschechen Konzessionen machte und ebenso Graf Thun, da dieser in seiner Zeit als Gouverneur von Böhmen versuchte, Tschechen und Deutsche zu versöhnen.

¹⁸⁰ Freud, Sigmund (2008), S. 216. Wobei der Auslöser eine Diskussion über die Bedeutung der Donau für Österreich war und somit auch der Kreis zum Freudschen Ausflug in die Wachau geschlossen ist, der sich wiederum mit dem Tagesrest deckt, in dem Freud auf dem Weg in die Ferien ist.

6.3.5. Die Flucht

Die im vorigen Abschnitt aufgestellte These, Freuds Traum von Graf Thun erhebe für den Autor einen (nicht nur im Sachsenlande) spürbaren Antisemitismus zur zentralen Referenz, möchte im Traumtext Verifikation finden. Die Frage wird sein, ob und wo die Konfrontation mit dem Antisemitismus über die erste Szene hinaus im Traumnotat sprachlich sichtbar gemacht wird; gibt der Traum in seiner Struktur und Motivik Hinweise auf den sozialpolitischen Hintergrund, auf die „Herausforderung“ oder vielmehr Bedrohung, die sich Freud durch wachsende nationalistische Tendenzen in Wien zeigte?

Ähnlich des Kafkaschen „Bordelltraums“ glauben wir, in der Untersuchung von Raum und Weg die interessanten Charakteristika des Traumnotats offen legen zu können. Verfolgen wir das Itinerarium des Traum-Ichs, lassen sich in den einzelnen Traumsequenzen Äquivalenzen und Abweichungen ausmachen. Kommen wir also noch einmal auf die Anfangsstation des Traumes zurück; was hier die Szene des vor einer Menschenmenge und/ oder Studentenversammlung redenden Grafen ist, bezeichnet die Ausgangssituation des Traums. Beginn des Traums ist gleich Beginn des Gehens – zumindest in der Schrift, die fortschreitet. Die verbale Kennzeichnung der ersten Szene gibt uns aber ein anderes Bild; das Subjekt „redet“ und „erklärt“ zunächst, Verbalisierungen die eine Bewegung des Sprachapparates aber nicht – wie etwa im vorher beschriebenen Traum Kafkas – eine Bewegung der Beine bezeichnen. Zudem tritt das Traum-Ich zunächst nicht aktiv auf. Der Leser sieht sich nicht in eine Ego-Perspektive des erzählenden Ichs hineingezogen.

Stattdessen ist der Graf jener (Doppel-)Akteur einer Szene, in der die Ego-Perspektive zwar in der Szenenbeschreibung, quasi als beobachtende Instanz eingeführt, aber dennoch nicht in Bewegung gesetzt wird. Das Auffahren des Traum-Ichs markiert wie bereits angesprochen einen Schnitt, seine Bewegungsstruktur findet nun eine neue Qualität aus der Ego-Perspektive heraus. „Ich fahre auf“ trägt noch weitere Bedeutungsmöglichkeiten in sich, die mit Blick auf den vorangestellten Untersuchungsrahmen zu erläutern sind; aus einem Traum fährt man häufig dann auf, wenn dem ein wenig wohlthuender Traumvorgang vorausging; hier wird die Reaktion auf ein Angstbild thematisiert. Jene Angst evozierte der vor einer Gruppe redende Regierungsvertreter, der die Deutschen mit Hohn überschüttet und den Huflattich zu ihrer Lieblingsblume erklärt.

Zudem wird ein räumlicher Eindruck vermittelt. „Ich fahre auf“ kann auch heißen, dass das Ich sich nach oben bewegt, in erweitertem Verständnis: auf etwas hinauf. Als wenn es sich einem Hindernis gegenüber sähe, das es zu überwinden gilt. Unsere Sprache kennt Dimensionen wie „oben“ und „unten“, weil sie uns bekannte, unserem Diskurs entstammende Organi-

sationsstrukturen des Raumes bezeichnen. Jene Organisationsstrukturen kann der Traum – und somit auch seine Poetik – in Bildern nachvollziehen. Das Bild des Auffahrens, welches der Traum hier hervorbringt, ließe sich der Dimension „oben“ zuordnen. Mehr noch kommt die Art der Bewegung im „Fahren“ zum Ausdruck. Die Pluralität der Fortbewegungsmittel (meist der Bahn) in Traum-, Analyse- und Vorberichtstext wurde bereits angesprochen und ist auch hier impliziert – die Bewegung nach oben muss hier nicht über die eigenen Beine geschehen.

Bleiben wir beim Raum, fällt auf, dass die erste Traumszenerie zunächst nicht verortet wird. Die eröffnende „Studentenversammlung“ jedoch korrespondiert mit der später notierten Aula, in der sich das Ich nach dem Auffahren befindet. Man könnte hier durchaus einen Höhenunterschied ausmachen, in dem das Traum-Ich durch das Auffahren eine höhere Ebene erreicht hat. Beide Szenerien, die der Studentenversammlung und die der Aula, können wir als miteinander verwoben annehmen. Abgrenzung zu Vorherigem wird durch das schon bei Kafka auftretende Schnittwerkzeug „Dann“ erreicht, wobei hier dazugesetzt wird, dass die Sicht auf die Szenerie „undeutlicher“ wird. Dementsprechend knüpft in der Folge der Unsicherheitsmarker „als ob“ auf, um den Szenenwechsel einzuleiten. Das unbestimmte Subjekt „man“ ergibt mit dem Unsicherheitsmarker zusammen das Bild eines Traumkommentars, welcher den Leser im Sinne einer narrativen Logik in die neue Szenerie hineinführen soll.

In der Aula sind „die Zugänge besetzt“, woran „man müßte fliehen“ anknüpft. Hier wird ein erstes Angstbild suggeriert, das der vorhergehenden Grundausrichtung folgt. Die innertraumliche Referenz jedoch fehlt, die Frage nach dem „Warum“ der Flucht wird nicht beantwortet. Was in den einleitenden Worten noch als Traumkommentar anmutete, verschwindet nun durch die Zurückdrängung des Konjunktivs. Das Traumnotat ist zurück beim Ich, welches nun – der narrativen Chronologie einer Flucht folgend – in Bewegung gesetzt wird; es „bahnt sich den Weg“ und „kommt in einen Gang“. Dazwischen stehen „schön eingerichtete Zimmer, offenbar Regierungszimmer“ und ein „endlich“, was in seiner Zusammenstellung die Überbrückung oder Durchquerung von Raum vermittelt. In der Raumabfolge müssen wir uns außerdem an den Bordelltraum von Kafka erinnert fühlen, auch einer der Analysestränge Freuds diesbezüglich verweist auf „Frauenzimmer“.¹⁸¹ Jene sind hier jedoch nicht als Wunsch-, sondern – durch den Zusatz als „Regierungszimmer“ – als polit-historischer Angst-

¹⁸¹ Ebd., S. 219. In der gesammelten Herleitung heißt es an dieser Stelle aus der Analyse: „Die Reihe von Zimmern im Traum verdankt ihre Anregung dem Salonwagen Seiner Exzellenz, in den ich einen Moment hineinblicken konnte; sie bedeutet aber, wie so häufig im Traum Frauenzimmer (ärarische Frauenzimmer).“ Die erneute Verknüpfung von Wagen und Zimmern ließe sich ebenfalls mit dem Traum Kafkas in Verbindung bringen.

raum gekennzeichnet.¹⁸² Die Möbel, welche die Zimmer zieren, sind „in einer Farbe zwischen braun und violett“, die sich in der folgenden Szene doppeln wird und auch dort Unheil ankündet. Im Zusammenhang mit der Regierung kann hier der Huflattich Aufschluss geben; die länglichen Knospen der Lieblingsblume der Deutschen hat eine violettbraune Farbe, die somit für das erzählte Ich Gefahr ausstrahlt.¹⁸³ Das Traum-Ich hat keine Befugnis, sich in diesen Räumen aufzuhalten – sie speichern Werte, die das erzählte Ich nicht teilt. Das anschließende „endlich“ greift die zeitliche Abfolge auf, und zusätzlich wird die Erleichterung des erzählten Ichs angedeutet, die Räume nun verlassen zu haben.

Im Gang trifft das Traum-Ich nun ein „älteres, dickes Frauenzimmer“ an. Ihr kommt die Rolle einer Kontrollperson zu, denn das erzählte Ich „vermeidet es, mit ihr zu sprechen“. Die Rollenzuweisung geschieht unausgesprochen, die Frau verstellt weder den Weg, noch äußert sie sich zu Beginn, allein sie „sitzt“. Als sie darauf fragt (ohne wörtliche Rede), „ob sie mit der Lampe mitgehen“ solle, deutet das Ich, es sei „offenbar“ berechtigt, zu „passieren“. Das Paradigma der Flucht beziehungsweise Verfolgung bleibt bestehen, indem der Vorgang abschließend unter die Lexie der „Kontrolle“ gestellt wird, ohne dass es zu einer derartigen Handlung käme. Ausgesprochenes und Gedeutetes verschwimmen in der Schilderung des erzählten Ichs, das dementsprechend reagiert, indem es dem Frauenzimmer „deutet oder sagt“, auf der Treppe stehen zu bleiben. So wird die Kontrolle vermieden und das Traum-Ich kommt sich „sehr schlau vor“.

Kommen wir an dieser Stelle noch einmal auf die Höhenunterschiede zurück; mit dem Aufahren haben wir eine Tendenz nach oben ausgemacht, die versperrte Zugänge der Aula zur Folge hatte. Die Verhinderung der Flucht liegt im Beschwerlichen des Wegs nach oben. Erst der Weg nach unten ermöglicht Freiheit. Die Zimmerreihe beziehungsweise die Regierungszimmer lassen zunächst keinen Schluss auf eine vertikale Verschiebung zu, zu der es dann mit der Erwähnung der Treppe kommt. Die Kontrollperson am Fuße der Treppe, muss in der Struktur der Horizontalität den Zugang nach unten, den Weg ins Freie bewachen;¹⁸⁴ diese

¹⁸² Der Regierende ist jener, der sich in seiner Stellung gegenüber anderen exponiert. Seine Privilegien – und seien es nur Bevorzugungen bei Bahnfahrten – stellen ihn über seine Mitmenschen. Jene Vertikalität, das Höher stehen, sprechen wir hier an.

¹⁸³ Anzieu, Didier (1990), S. 296.

¹⁸⁴ Eine Treppe und eine Haushälterin finden sich in dieser Zusammenstellung in einem anderen Traum Freuds wieder, zu dem durchaus Parallelen gezogen werden können. Dort heißt es in der Analyse: „Die Treppe, über die ich gehe, ist aber nicht die meines Hauses; [...] erst die mir entgegenkommende Person klärt mich über die gemeinte Örtlichkeit auf. Diese Person ist das Dienstmädchen der alten Dame [...], die Treppe ist auch ganz ähnlich jener, die ich zweimal im Tage dort zu ersteigen habe.“ Und bezüglich der alten Dame wird erwähnt: „Die Hausmeisterin, eine gleichfalls ältliche und mürrische Person, aber von reinlichen Instinkten, wie ich ihr zuzugestehen bereit bin, nimmt in dieser

Aufgabe ist dem Frauenzimmer zugesprochen, ohne dass sie wirksam würde. Die Haushälterin wird in eine logische Ordnung eingegliedert, zu der sie selbst nichts beitragen muss.

Zum Abschluss der zweiten Traumszene heißt es: „So bin ich *drunten* und finde einen schmalen, steil *aufsteigenden* Weg, den ich gehe“.¹⁸⁵ Dass auf das „drunten“, dem Entkommen des Hauses, wieder ein „aufsteigender“ Weg folgt, kann erst den Narrativ der Flucht am Leben erhalten. „Fein raus“ ist das Traum-Ich sicher noch nicht und so beginnt die dritte Traumszenarie „wieder undeutlich“ – mit den gleichen Symptomen, wenn man so will, wie die Vorszene. So bemüht auch die Textstruktur die Referenz – wieder mimt der Konjunktiv die Unwissenheit des fluchtauslösenden Moments; die Bezugnahme geht in einer „zweiten Aufgabe“ auf, diesmal um „aus der Stadt wegzukommen, wie früher aus dem Haus“. Erneut „fährt“ das Traum-Ich, mit dem Unterschied, dass diesmal auch das Gefährt klar benannt wird. Dementsprechend tritt hier eine zweite Person auf, welche an der Flucht beteiligt ist – beziehungsweise diese wie die ältere Dame zuvor in Frage stellt; der „Einspanner“, dem das erzählte Ich den Auftrag (eine Aufforderung also, wie sie zu Beginn auch an den Grafen gestellt wird) gibt, „zu einem Bahnhof zu fahren“. Doch auch das Traum-Ich sieht sich einer Herausforderung gegenüber. In der einzigen auch derart gekennzeichneten wörtlichen Rede reagiert es auf „einen Einwand“ des Einspanners; „’Auf der Bahnstrecke selbst kann ich nicht mit ihnen fahren““. Wiederum sieht sich das Traum-Ich also einer Verhinderung des Weges gegenüber.

Das Ziel der Flucht ist indes ein neues: Dem Paradigma des Vertikalen wird nun ein anderes, horizontales gegenübergestellt. Nicht das „Drunten“ gilt es zu erreichen, wie in einem Haus – der Stadt der dritten Szene gilt es, über einen Bahnhof zu entkommen. Der Bahnhof ist der Ort zwischen dem Hier und dem Anderswo. Innerhalb dieser Zielstruktur führt die „Bahnstrecke“ fort von dem Geschehen, die allerdings nur mit einem passenden Gefährt (abgehend von einem Bahnhof) benutzt werden kann. Der Einwand des Einspanners zielt auf dieses Hindernis, als dessen Agent er – wie zuvor die Haushälterin – zudem inszeniert wird. So äußert er sich, „als ob [das Traum]ich ihn übermüdet hätte“ – das Ich gerät in eine Deutung, die durch den erneuten Konjunktiv markiert ist.¹⁸⁶ Wieder wird die Nebenperson als Bedrohung

Angelegenheit einen anderen Standpunkt ein. Sie lauert mir auf, ob ich mir wieder die besagte Freiheit erlauben werde [...]“ Freud, Sigmund (2008), S. 244.

¹⁸⁵ Die Kursivierungen sind zur Deutlichmachung nachträglich eingefügt.

¹⁸⁶ Auch wird das Träumen erneut innerhalb des Traums thematisiert. Man mag sich hier an den Vorbericht erinnern fühlen. Nicht ohne Neid beobachtet Freud dort, wie ein Regierungsvertreter (der wie der Autor im medizinischen Umfeld bekannt ist) die erste Klasse zugewiesen bekommt, während Freud seine erste Klasse ganz zahlen muss. Leicht fällt es ihm da, die Verhöhnung um den „schmeicheilhaften Beinamen“ des Vertreters als „Regierungsbeischläfer“ aufzugreifen. Auch im Traumnotat handelt es sich um einen Übermüdeten, einen Schläfer. Freud, Sigmund (2008), S. 214.

angesehen, die den Weg versperrt. Denn ein Fortkommen scheint nicht möglich, es ist „als wäre [das Traum]ich schon eine Strecke mit ihm gefahren, die man sonst mit der Bahn fährt“. Der Weg führt im Kreis, in der zur Zielerreichung auserkorenen Bahnstrecke sieht sich das Traum-Ich wieder zurückversetzt, denn die Sequenz schließt erneut am Bahnhof ab. Der Einspänner ist so seinem Auftrag nachgekommen, hat sich, wie die Haushälterin, nicht aktiv dem Traum-Ich entgegen gestellt.

Das abrupte Ende der Szene um den Einspänner eröffnet eine Lücke. Es heißt abschließend, „die Bahnhöfe sind besetzt“ – der Weg zum Bahnhof wird nicht beschrieben, der Ortswechsel geschieht, ohne dass eine Überbrückung des Raums ausgesprochen wird. Der Einspänner erfüllt durch die Ankunft keinen Zweck mehr, worin seine Abwesenheit in der weiteren Szene begründet liegt. Wie zuvor die Zugänge der Aula, sind es nun die Bahnhöfe, die „besetzt“ sind. Der Kontext – und auch das abschließende Semikolon – suggerieren jedoch, dass es sich nicht um ein Hindernis, sondern um Züge handelt, die den Bahnhof besetzen; so ergeben sich dem Traum-Ich verschiedene Möglichkeiten, der Stadt zu entkommen, allein bei den Zielorten handelt es sich um Städte: Krems, Znaim und Graz. Die beiden Ersteren scheiden für das Traum-Ich aus, denn „dort wird der Hof sein“ – wieder ist es also eine Instanz der Regierung, die es zu umgehen gilt. Die Entscheidung fällt auf Graz, „oder so etwas“ – die gleichgültige Haltung bringt die eigentliche Ziellosigkeit zum Ausdruck.

Endlich befindet sich das erzählte Ich zum Abschluss der dritten Szene in einem „Waggon“, das Wegkommen aus der Stadt scheint nah, doch schon die Präzisierung des Gefährts macht diese Annahme nichtig; jenes ist „ähnlich einem Stadtbahnwagen“ – das Paradigma der Flucht (die Bahn) wird mit dem Paradigma des Gefangenseins (der Stadt) zusammengestellt. Mit der Stadtbahn wird das Traum-Ich der Stadt nicht entfliehen können. Zudem „sitzt“ es, wie zuvor die Haushälterin, und einer Bewegung des Gefährts wird verbal kein Ausdruck verliehen. Das zuvor mehrfach aufeinander folgende „Fahren“ findet mit der Aufzählung der Städtenamen keinen Anschluss mehr.

Der Wunsch der unbemerkten Flucht wird karikiert, denn das Traum-Ich hat nun im „Knopfloch ein eigentümlich geflochtenes, langes Ding, daran violettbraune Veilchen aus starrem Stoff“. Nun ist die Farbe im Traumverständnis an dieser Stelle so besetzt¹⁸⁷, dass sie „den Leuten sehr auffällt“ – wie in der Szene zuvor repräsentiert sie eine Instanz, die gegen das Traum-Ich arbeitet. Der Versuch der Flucht ist so bemerkt, die Kontrolle droht. In diesem

¹⁸⁷ Freud hatte für die Reise eigens einen neuen Koffer in eben jenem Braunviolett erstanden. In der Analyse heißt es dazu: „Daß man mit etwas Neuem den Leuten auffällt, ist ein bekannter Kinderglaube“. Daran knüpft er eine Kinderszene an, die im Folgenden noch Betrachtung finden wird. Ebd., S. 220.

Zustand der Angst „bricht die Szene ab“. Wenn auch der Szenenübergang im bisherigen Traumnotat sprung- beziehungsweise lückenhaft geschah (beispielsweise: „schmalere aufsteigender Weg, den ich gehe“ – „Ich fahre in einem Einspänner“), muss diese explizite Markierung des Schnitts besonders auffallen. Mit der Szene bricht der Weg ab, hier steht das erzählte Ich in einem Nichts, es geht nicht weiter. Dass die abschließende Szene inkongruent zu den beiden vorherigen Szenenübergängen anschließt, scheint nur plausibel.

6.3.6. Zurück im Stillstand

Das Traum-Ich befindet sich abschließend „wieder vor dem Bahnhofe“. Der Einsatz des bestimmten Artikels an dieser Stelle lässt vermuten, dass es sich erneut um den Bahnhof der Vorszene handelt.¹⁸⁸ Mit dem abrupten Abbrechen der Vorszene ist der Rahmen des Raums definiert – das Traum-Ich kann nur zurück (wie es hier auch schon nicht mehr im Waggon, sondern „vor dem Bahnhofe“ verweilt). Die Referenz zur vorherigen Szene ist gesetzt, weniger gleicht die Einleitung den Szenen zwei und drei. Weder wird die Szenerie als undeutlich beschrieben, noch folgt darauf der Konjunktiv. Auch finden sich in diesem abschließenden Absatz keine Verbalisierungen, die der Bedeutungsinsel des Auffahrens, des Wegkommens, zuzuordnen wären. Die strukturellen Merkmale der bisherigen Flucht greifen in diesem Punkt demnach nicht, ein fliegender Ortswechsel wie wir ihn bis hierhin mehrfach bemerken konnten, lässt sich nicht nachvollziehen. Die Grundangst aber, entdeckt zu werden, sich einer Kontrolle aussetzen zu müssen – sie bleibt, so wird sich zeigen, bestehen.

Das Traum-Ich ist nun „zu zweit“, wobei der Gegensatz zu dem bisherigen Geschehen mit einem einleitenden „aber“ gekennzeichnet wird. Waren zuvor schon Figurenkonstellationen zu bemerken, in denen das Traum-Ich in den einzelnen Szenen jeweils auf eine Person traf (den Graf, die Haushälterin, den Einspänner), haben wir es hier mit einem anderen Pärchen zu tun. Es handelt sich um einen „älteren Herrn“, der beispielsweise im Gegensatz zu dem „älteren Frauenzimmer“ nicht als Bedrohung wahrgenommen wird. Das „zu zweit“ liest sich zunächst als gemeinsames Erleben, indem das Traum-Ich die Führung in dem „Plan“ übernimmt, „unerkant zu bleiben“. Den Leuten aufzufallen, wie in der Vorszene, soll also vermieden werden. Da die Flucht hier nicht über das Gehen (und dessen Verbalisierungen oder Ortswechsel) funktioniert, wechselt das Narrativ zu einem des Sehens.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Die Zielorientierung zum Bahnhof, über den das Traum-Ich aus der Stadt „wegzukommen“ glaubt, wird durch den die Regierung repräsentierenden *Hof*, den der Bahnhof schon phonetisch realisiert, karikiert. Dass es zu dem Stillstand kommt und auch abschließend keine „Unauffälligkeit“ erreicht werden kann, scheint derart schon angekündigt.

¹⁸⁹ Wir werden uns im folgenden Kapitel mit Träumen befassen, die sich ausschließlich der Verhandlung des Sehens widmen.

So „sieht“ das Traum-Ich seinen Plan, von dem der Leser nichts Näheres erfährt, ausgeführt. Als Erklärung, oder Traumkommentar (denn der Perspektivwechsel vom erzählten zum erzählenden Ich scheint vollzogen) heißt es dazu, „Denken und Erleben ist gleichsam eins“. Das Erleben braucht also kein gehendes oder handelndes Traum-Ich, das evokative Moment liegt in seinem – dem Sehen näher liegenden – Denken. Zurück in der Ego-Perspektive des erzählten Ichs fällt der Fokus auf dessen Begleitung. Der Herr „stellt sich blind“ und das „wenigstens auf einem Auge“.¹⁹⁰ Sich auf einem Auge blind stellen, erinnert an den Ausspruch „auf dem rechten Auge blind sein“, den man heute häufig in Verbindung mit der Politik der Weimarer Republik in Verbindung bringt; er bezeichnet die Milde gegenüber rechtsextremen Taten. In unserem Kontext ist dieser erneute Verweis auf das Thema des Antisemitismus durchaus plausibel, zumal er sich – wie wir sehen werden – im weiteren Szenenverlauf in die Fluchtstruktur eingliedert.

Im Folgenden wird das Vorgeben der Blindheit vermischt mit der Feststellung eines tatsächlichen Handicaps. Das erzählte Ich hält „ihm ein männliches Uringlas vor“, dazu wird die zweite Klammerstellung¹⁹¹ des Traumnotats (neben der mit den Grafnamen) angeführt, die wiederum auf die Stadt verweist, in der „wir“ das Glas „kaufen mußten oder gekauft haben“. Erneut zeichnet sich hier ein Weg ab, den das erzählte Ich schon gegangen ist; der Stadt galt es in der Vorszene, zu entfliehen – in diesem Verständnis wurde hier ein Rückschritt vollzogen. Über das Personalpronomen wird die bereits angesprochene Zusammengehörigkeit von Traum-Ich und älterem Herrn gefestigt. Es liegt eine Figurenkonstellation vor, in der das erzählte Ich als „Krankenpfleger“ inszeniert wird, der dem Herrn hilft, „weil er blind ist“.¹⁹² Handicap (Blindheit) und Hilfestellung (Inkontinenz) sind derart verschoben, dass sie einander nicht eindeutig entsprechen. Die logisch-temporale Ordnung von Hilfe bedürfen/ Hilfe leisten jedoch bleibt bestehen, wodurch die Hilfestellung des Traum-Ichs das Moment des „auf dem rechten Auge blind Seins“ entkräftet. Die Gegenwirkung auf das Blindsein, ist das

¹⁹⁰ In einer der Kernszenen, die Freud zur zentralen Referenz des Traumnotats erhebt, macht der Autor im Alter von zwei Jahren ins Bett „was seinen Vater zu einer Strafrede nötigte: „Aus dem Buben wird nichts werden“. Die „furchtbare Kränkung“ für den Ehrgeiz Freuds scheint nach seiner Analyse in dem Traum an mehreren Stellen durch. So tauscht das Traumnotat aus Rache hier nun die Rollen, indem es den Vater zeigt (der „ältere Herr“ ist auf einem Auge blind, wie auch Freuds Vater an Glaukom erkrankt war), wie er vor dem Sohn uriniert. Freud, Sigmund (2008), S. 220 f.

¹⁹¹ In dieser Verwendung darf den eingeklammerten Passagen der Status eines Traumkommentars zugewiesen werden, den Freud einschleibt, um die Narration seines Traumes zu gewährleisten.

¹⁹² In einer anderen Lesart ließe sich „das Glas geben“ auch als Reichen einer Sehhilfe interpretieren. Der abschließende Fokus auf das „urinierende Glied“ legt dies aber weniger nahe.

Augenöffnen; der wissende Arzt hilft dem die Augen verschließenden Patienten, den Blick dem aufkommenden rechten Flügel zuzuwenden.¹⁹³

Dass dieser Vorgang – einerseits durch seine politische Aussagekraft, andererseits durch sein exhibitionistisches Moment – Gefahr heraufbeschwört, wird im Folgenden deutlich. Erneut tritt eine Kontrollperson auf, allein hier gilt es nicht, ihr über einen Gang, oder einen Bahnhof zu entkommen. Durch den abschließenden Stillstand liegt die Gefahr im Auffallen, im Gesehenwerden, denn eine topographische Flucht steht nicht mehr zur Wahl. So ist es die Angst des Traum-Ichs, dass „der Kondukteur uns so sieht“. Der Kondukteur, ein heute in der Schweiz noch gebräuchlicher Ausdruck für Schaffner, lässt sich eindeutig weiter dem Bahnhofsumfeld zuordnen, welches zu Szenenbeginn verortet wurde. Sollte aber der Kondukteur eingreifen, so „muß er uns unauffällig entkommen lassen“ – muss sich also zum Agenten des Nichtgesehenwerdens machen. Das Changieren zwischen Optativ und Zwang führt uns zurück zu dem bereits angesprochenen Plan des Traum-Ichs. Dessen Ziel – das jetzt auch eindeutig benannt ist – soll entweder durch bereits stattgefundene Einweihung des Kondukteurs, oder den Wunsch erzwingende Hoffnung erreicht werden.

Den Anschluss herbeiführend ist „dabei“, – was ein „während“ des zuvorgehenden Vorgangs meint – „die Stellung des Betreffenden und sein urinierendes Glied plastisch gesehen“.¹⁹⁴ Der „Betreffende“ muss auf den älteren Herrn referieren. Aus der Ego-Perspektive heraus wird im „ist gesehen“ ein allgemein wirksamer Blickwinkel entwickelt, der eine Sichtbarkeit herstellt, nach dessen Verhinderung das Traum-Ich trachtete.¹⁹⁵ Wie auch in der dritten Szene das Angstbild im Auffallen aufging und somit jene begrenzte, ist auch hier das Szenenende mit der Sichtbarkeit verknüpft, weshalb „darauf das Erwachen mit Harndrang“ folgt. Sich diesem Abschluss des Traumnotats zu widmen, soll nicht nur zur Diskussion dienen, ob dieser abschließende Satz dem Traumnotat zugerechnet werden muss; wir erinnern uns an die bereits besprochene Szene des Auffahrens, in welcher das Aufwachen innerhalb des Traums themati-

¹⁹³ Diese Figurenkonstellation spiegelt Freuds Verständnis wieder, er habe die Augenoperation seines Vaters durch die Entdeckung des Kokains beflügelt, ihm quasi dabei geholfen, die Augen zu öffnen. So heißt es in der Analyse: „Mit dem Glaukom mahne ich ihn an das Kokain, daß ihm bei der Operation zugute kam [...]“. Freud, Sigmund (2008), S. 221.

¹⁹⁴ Durchaus wäre es möglich, sich hier dem Diskurs einer Sexualisierung zu öffnen. Didier Anzieu sieht beispielsweise die „wesentliche Reminiszenz“ der Abschlusszene in Freuds Hinweis auf das 1895 veröffentlichte Buchdrama von Oskar Panizza, in dem der Teufel ein infiziertes Geschöpf erfindet, das die Sterblichen – zuerst den Papst – ansteckt. Freud, so Anzieu, ziehe hier Parallelen zum elterlichen Verbot (und gleichsam zur elterlichen Übertragung) schuldhafter Wünsche. Sein Pochen auf das Unrecht des weiteren Urteils, dass nichts aus ihm werde, sehe er in der abschließenden Szene bestätigt; der urinierende Penis funktioniert weiterhin unversehrt. Anzieu, Didier (1990), S. 298 f.

¹⁹⁵ „Plastisch gesehen“ erinnert an die Kunst, an ein geformtes Kunstwerk. Zum einen sehen wir darin den Stillstand der letzten Szene repräsentiert. Zum anderen wird der persönlich-exhibitionistische Akt, den es zu verstecken gilt, in einen allgemeinen-künstlerischen verschoben.

siert wurde. Erkennbar ist hier die Parallele der erneuten Zusammenstellung von „Erwachen“ und „auf“, die unsere bisherigen Annahmen sowohl in der Synonymität von „Auffahren“ und „Erwachen“, als auch die implizierte Vertikalität des Vorgangs bestätigt. Letztere wird in diesem Satzgefüge außerdem auch phonetisch im a-Laut getragen. Jener „höchste unter den Vocalen“ erinnert an die angesprochene Horizontalität des Vorgangs und folgt hier unmittelbar fünfmal aufeinander.¹⁹⁶

7. Im Traum sehen

7.1. Zu Sichtbarem und Unsichtbarem

„Ich sah den Freund gehen
[...]. Aber es war doch ein unsichtbares Gehen. Ich wußte nicht, ob ich das Gehen sah oder nicht. Der Freund ging vor mir die Stufe hinab, aber zart ging er, zarter als das Sehen.“¹⁹⁷

Wie wir beschrieben haben, kann das Traumnotat, kann die Schrift, einen Weg bilden, kann der Traum zumindest partiell einer Chronologie des Schreibens nicht entkommen. Die Schrift legt einen Weg zurück, den der Leser sieht – wie auch im Traum ein Weg liegen kann, den der Träumende sieht. Aber ist der Träumende selbst nicht blind, wenn er mit geschlossenen Augen in die Tiefe seiner Traumwelten fällt? Und ist der Traum nicht für den Zuseher des Träumenden unsichtbar? Ist es nicht erst die Schrift, die den Traum aus dem Dunkel der Blindheit befreit? Und gibt es nicht vielleicht Traumwelten, welche die Schrift nicht sieht, weil sie unnahbarer, fragiler, *zarter* sind, als dass sie dem Licht der Buchstaben ausgesetzt werden könnten? Wo genau liegt die Schwelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem im Traum?

Mit Freud ließe sich argumentieren, jener Übergang liege zwischen Manifestem und Latentem. Erkennt er die Struktur des Manifesten als „Rebus“, sieht er in der Traumerzählung etwas Sinnlich-Verifizierbares. Nicht das Gemeinte, sondern das Gegenwärtige der Traumbilder transportiert die Traumerzählung in den Wachkontext. Das Traumnotat geht somit von den erträumten Bildern aus und versucht, sie sichtbar zu machen – es ist an der Macht der

¹⁹⁶ Grimm, Jacob u.a.: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 10, Leipzig 1889. S. 2003.

¹⁹⁷ Waterhouse, Peter: Der Honigverkäufer im Palastgarten und das Auditorium Maximum. Wien u.a. 2010. S. 29.

Sprache, den Akt des Sehens mit Leben zu füllen.¹⁹⁸ Was aber, wenn die Bilder rätselhaft bleiben, sodass ihnen selbst eine Unsichtbarkeit innewohnt? In Kafkas Bordelltraum war nicht ersichtlich, ob die abschließende Wand des Zimmers „aus Glas oder durchbrochen“ ist. In Freuds Traum von Graf Thun beginnen die Szenen „undeutlich“ – in beiden Fällen scheint der Blick gehemmt zu sein.

Der Traum bildet nicht ab, er dekonstruiert. Es muss demnach auch Unsichtbares im Manifesten geben. So kann die Traumpoetik Bilder hervorbringen, die dem uns geläufigen Sprachdiskurs unbekannt sind. Zwischen Sprach- und Traumdiskurs entsteht eine Diskrepanz. In der Wachwelt fehlen dem Träumer die Worte, um sein Traumerlebnis zu erzählen. Nicht aber allein die Rätselhaftigkeit hemmt den Blick, vielmehr sind es die von uns bereits beschriebenen Lücken in der Traumstruktur, die das Unsichtbare in sich tragen. Das Eindeutige verschwindet, wenn alles verschoben und verdichtet ist – es bleiben die Lücken, das Unsichtbare. Mehr noch, die Zensur karikiert das Hinschauen. Sie besteht auf Bereiche im Traum, die im Dunkeln bleiben sollen, auf Bereiche, die über das Sehen hinausgehen.

Umgekehrt ließe sich aber nicht nur nach der Unsichtbarkeit im Traum fragen, sondern auch nach dem, was sichtbar ist. Denn der Traum, so die These, steht auch zu dem Sichtbaren in einem bemerkenswerten Verhältnis. In dem letzten Traum, den Walter Benjamin notierte, mit dem Titel des 11./12. Oktobers 1939 überschrieb und in Briefform an Gretel Adorno sandte, gibt es eine Szene, die uns dem Kern unserer Fragestellung näher bringen soll:

„Ich bin ganz sicher, daß die Dame diese Bewegung zu mir hin gemacht hat. Aber daß ich dies wußte, beruhte auf einer Vision, einer Art zweiter Wahrnehmung. Denn meine Augen blickten anderswohin, und ich sah nichts von dem, was das für mich so flüchtig aufgedeckte Bettlaken hätte zeigen können.“¹⁹⁹

Was Benjamin hier beschreibt, diese „zweite Wahrnehmung“, sie geht über den visuellen Fokus hinaus. Die Beweisführung des Sehens wird nicht über die Augen vollzogen. Daher rührt der Verlust einer Gegenwärtigkeit, die das erzählende Ich in seiner Nachbetrachtung verdeutlicht. Dem Sehen des erzählten Ichs, der ersten Wahrnehmung wenn man so will, wird eine zweite Ebene anbei gestellt, die das erzählende Ich realisiert.

Wir geraten in eine Pluralität des Sehens, die sich zeitlich abbilden ließe; das erzählte Ich sieht anders, als das erzählende Ich. Bachelard spricht von dem Bild, welches „vor dem Den-

¹⁹⁸ „Indem Texte von Bildern ihren Ausgang nehmen, schaffen sie Schwellen von Gegenwärtigen ins Andere, vom Sinnlich-Verifizierbaren ins Imaginäre. Gerade in ihrer Sichtbarkeit stellen Bilder eine Einladung an die Sprache dar, nach dem Unsichtbaren zu fragen und dabei die Macht der Texte zu erproben.“ Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 7). S. 48.

¹⁹⁹ Benjamin, Walter: Träume. Frankfurt a. Main 2008. S. 66.

ken liegt“, einem Dokument „träumenden Bewußtsein[s]“. ²⁰⁰ Innerhalb der Traumwelt gibt es nur ganz selten ein Außen. ²⁰¹ Der Blick im Innern ist durch seine Gegenwärtigkeit bestimmt, während der Blick von außen eine Vergangenheit kennt, die nach dem Denken liegt. Das Rezeptive des Äußeren führt in manchen Fällen zu einer Erkenntnis, die sich in das Traumnotat einmischt. ²⁰² Wir haben ein Sinnverlangen, dass die Traumbilder nicht befriedigen. Den nachträglichen Blick auf das Traumgeschehen verlangt es, das Vergangene zu kommentieren, weil ihn der Wunsch nach Deutung drängt.

Der Traum liest sich als eine Verhandlung des Sehens, als ein Sehen mehrerer Instanzen. ²⁰³ Der Diskurs des Sehens im Traum, er wurde von Freud um die Mythologie bereichert. Mit seinem Rückgriff auf den „uralten Traumstoff“ ²⁰⁴, der Sage von König Ödipus vergegenwärtigte er das Schicksal des erblindenden Protagonisten, das uns deshalb ergreife, „weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn“. ²⁰⁵ Natürlich ist der Ödipuskomplex gemeint, den wir an dieser Stelle nicht weiter erörtern müssen. Sehen wir von der Sexualisierung des Stoffs einmal ab, ergibt sich aus den Erörterungen Freuds eine Urszene des Sehens im Traum. Und auch sie verhandelt, zumindest in der Bearbeitung des Mythos durch Sophokles, verschiedene Stadien des Sehens; Ödipus, der sehend war und sich mit den goldenen Spangen Iokastes blendet, Teiresias der blind und doch ein Seher ist. Wenn sich der Traum dem Ödipusstoff verwandt verhält, könnten dann nicht auch seine Mechanismen des Sehens greifen? Könnte also ein Seher ein Mensch mit „zweiter Wahrnehmung“ sein? Ein Ausschnitt aus einem weiteren Benjamin-Traum mag uns diese Überlegung abschließend verdeutlichen:

„In den Händen, die er erhebt, hält er ein Stäbchen, und [...] zerbricht [...] es über meinem Haupt. In diesem Augenblick wurde ich blind. [Ein Gespenst] ging durch alle Mauern und blieb immer auf gleicher Höhe mit uns. Ich sah das, trotzdem ich blind war.“ ²⁰⁶

²⁰⁰ Bachelard, Gaston (1967), S. 13.

²⁰¹ Das Moment einer Selbstreflexion, einer Bewusstwerdungen des Träumens im Traum selbst, konnten wir beispielsweise im „Auffahren“ in Freuds Traum von Graf Thun beobachten.

²⁰² Freud weist mehrfach auf den Egoismus des Träumens hin, auf das ganz und gar Selbstbezogene im Traum. Ähnlich ließe es sich mit dem Sehen halten, denn wer etwas sieht, braucht niemand anderen. Doch ist die Beschreibung des Sehens als ausschließlich solistischer Akt unzureichend; darüber hinaus ist Sehen ein kulturell eingeübter Mechanismus, der „mit jeder Lenkung visueller Aufmerksamkeit“ von Erwachsenem zu Kind, von Mensch zu Mensch gelehrt wurde. Vgl.: Pape, Helmut: Wir können nur gemeinsam sehen, in: Sehen und Handeln, hg. v. Horst Bredekamp u.a., Berlin 2011, S. 117-141. S. 141.

²⁰³ Man denke hier auch an die Mischpersonen in Folge der Verdichtung.

²⁰⁴ Freud, Sigmund (2008), S. 269.

²⁰⁵ Ebd., S. 268.

²⁰⁶ Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Band IV. Frankfurt a. Main 1972. S. 421f. Hier sind alle Stadien des Sehens aus dem Mythos versammelt; der Sehende, der sich blendet und dann zum Seher wird.

7.2. Kafkas schreckliche Erscheinung

In den Tagebüchern Kafkas nimmt die im Folgenden untersuchte Beschreibung der Erscheinung des blinden Kindes in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein, durch die der Autor in ein traumdeuterisches Selbstgespräch tritt, das – wenn auch sehr viel kürzer und weniger analytisch – mit den Traumdeutungen Freuds verglichen werden kann. Die Textstelle ist eingebettet in einen längeren Eintrag vom 2. Oktober 1911, welcher sich der Schlaflosigkeit des Autors widmet. Nicht der Traum ist Ausgangspunkt des Eintrags, vielmehr gilt er der Verdeutlichung der oft angeführten Schlafstörungen des Autors:

„Und von jetzt an bleibt es die ganze Nacht bis gegen 5 so, daß ich zwar schlafe daß aber starke Träume mich gleichzeitig wach halten. Neben mir schlafe ich förmlich, während ich selbst mit Träumen mich herumschlagen muß. [...], ich träume nur, was anstrengender ist als Wachen.“²⁰⁷

Kafka stellt hier – wie auch an anderen Stellen seines Tagebuchs – Träumen und Schlafen einander gegenüber. Weder schläft noch wacht er – er träumt: eine Tätigkeit, die ihm mehr Anstrengung als etwa das Wachleben bereitet. Die Beschreibung des blinden Kindes wird wiederum nicht (wie in vielen seiner anderen Traumbeschreibungen) damit eingeleitet, dass es sich um einen Traum handle, sondern eine „schreckliche[n] Erscheinung“ während der Nacht.²⁰⁸ Von einer Traumbeschreibung spricht er im Tagebuch dennoch an späterer Stelle, wo explizit von der Brille „im Traum“ die Rede ist.²⁰⁹

Kafkas Beschreibung des blinden Kindes nimmt mehrere Operationen vor, um Leerstellen geradezu entgegen zu wirken. Der Eindruck entsteht vor allem durch die vielen Parenthesen im ersten Teil des Traumes, die Form und Inhalt der Erzählung zunächst bestimmen. Die Traumerzählung zählt insgesamt jedoch nur vier Sätze. Dabei muss sofort auffallen, dass die frühen Einschübe einer näheren Erläuterung des Geträumten dienen, dem sich der Autor ausschließlich erst in der zweiten Hälfte des Textes widmet. Den Beginn des Traumes charakterisiert somit, dass in der Erzählung zunächst das erzählende Ich die Führung übernimmt, was im Satzgefüge Markierung findet.

Demgemäß beginnt die Traumerzählung auch nicht mit der Traumszenerie, sondern mit einem erläuternden – wenn man so will – einleitenden Satz.²¹⁰ Die bis zum ersten Einschub beschriebene Szenerie verrät jedoch keinen Ort, keinen Zusammenhang des Auftauchens des blinden Kindes. Damit korrespondiert die Definierung der Situation als „schreckliche Er-

²⁰⁷ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 49 f.

²⁰⁸ Meist heißt es zu Beginn der Traumnotiz „ich träumte“ oder „ein Traum:“.

²⁰⁹ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 52. Die Beschreibung lässt sich somit eindeutig den Träumen Kafkas und nicht etwa seinen Ausführungen *über* den Traum zuordnen.

²¹⁰ Dass der Traum innerhalb einer größeren Tagebuchsequenz (dazu später mehr) eingebettet ist, mag hier seinen Teil beitragen.

scheinung“. Jene nimmt im Satz die Stellung des Subjekts ein, der Leser kann das erzählte Ich noch nicht verorten; Traum-Ich und Kind treffen nicht aufeinander, es handelt sich nicht um eine Situation des Gehens, worauf an späterer Stelle noch einzugehen sein wird.

Der erste Einschub führt mit dem Unsicherheits-Marker „scheinbar“ eine erste Erklärung für das Traumgeschehen „von außen“ ein. Hier kommentiert das erzählende Ich, bestimmt das blinde Kind vorerst näher als Tochter „meiner“ Leitmeritzer Tante. Durch das Pronomen wird das Subjekt-Ich das erste Mal benannt – im zweiten Teil der Traumerzählung wird es gar nicht mehr aktiv in Erscheinung treten. Der zweite Einschub bestimmt wiederum die Tante näher, die „nur Söhne“ hat. Das stellt die Bestimmung des blinden Kindes als weiblich in Frage. Der letzte Satzteil widmet sich nun wieder den Söhnen, beziehungsweise einem von ihnen, der „einmal den Fuß gebrochen hatte“. Von der schrecklichen Erscheinung des blinden Kindes führt der Kommentar derart weg – zuerst zu einem Mädchen, dann zu einem Jungen mit einem gebrochenen Fuß.

Der zweite Satz greift nun diese scheinbare Tochter auf, will sich aber mit der adversativen Einleitung „dagegen“ als Widerspruch verstanden wissen (und soll in seiner klaren Bezugnahme damit zum Beginn des Traumes gezählt werden). Was bisher in der Schwebelage stand, wird also mit Folgendem erneut in Frage gestellt. Das Kind hat „Beziehungen“ zu der Tochter – jetzt also wieder einer weiblichen Figur – des Dr. Ms. Der bisherigen Figurenkonstellation wird demnach nun eine weitere gegenübergestellt.²¹¹ Wieder folgen Einschübe, die nun das – wenn man so will – zweite blinde Kind näher bestimmen sollen. Das Paradigma einer Figurengenese wird erneut aufgegriffen: jene Tochter war mal ein „hübsches Kind“, ist nun aber „auf dem Wege“, ein „dickes, steif angezogenes kleines Mädchen“ zu werden.

Der Charakter der Beschreibung als ein Kommentar des Ich-Erzählers, der sich „außerhalb“ des Traumes befindet, wird verstärkt durch die einleitende Bemerkung „wie ich letztthin gesehen habe“. „Letztthin“ verweist dabei auf eine andere Zeitebene, ein Geschehen, das sich vor dem Traum abgespielt haben muss. Dabei wird nicht erläutert, ob sich die Aussage auf die Traum- oder Wachwelt bezieht. Vermuten lässt sich aber, dass der Autor Erfahrungen der Wachwelt heranzieht, um den Traum näher zu beschreiben. Auch das in der Traumerzählung nur bei den Einschüben verwandte Präsens verstärkt den Eindruck einer Gegenwartswelt.

Die Beziehungen der Traumfiguren zu Kafkas Wachleben lassen sich leicht bestätigen: Bei dem beschriebenen Kind handelt es sich um die Tochter seiner Leitmeritzer Tante, also Karoline Kohn, die in Leitmeritz ein Geschäft besaß. „Beziehungen“ bestehen zwischen diesem

²¹¹ Was Kafka hier mit den „Beziehungen“ benennt, kommt der Freudschen Traumverdichtung gleich, bei der sich mehrere Personen zu „Sammelpersonen“ im Traum vereinigen können. Freud, Sigmund (2008), S. 300.

Kind und der Tochter Direktor Marschners (im Text abgekürzt: Dr. Ms.), dem Leiter der Arbeit-Unfall-Versicherung, die Kafka seit dem Jahr 1908 beschäftigte. Es lässt sich also ein Inventar aus Personen zusammenstellen, denen Kafka im Wachleben begegnete und die jetzt in seinem Traum wieder auftauchen.

7.3. Am Tisch mit Freud

Wie bereits angemerkt geht Freud von einer generellen Überdeterminiertheit des Traumes aus. Das Traummaterial ist mehrfach mit Bedeutung besetzt, wie sich meist in der freien Assoziation im Anschluss an den Traum zeigt. Auf der Ebene des Traumprotokolls muss jene Überdeterminiertheit aber keinen sprachlichen Ausdruck haben, da nur wenige manifeste für viele latente Elemente stehen können. Freuds erster Teil des Traums vom Table d'hôte ist dafür ein gutes Beispiel.

So findet die Lückenhaftigkeit dieses Traumes ihren graphemischen Ausdruck in den Auslassungszeichen. Die drei Punkte signalisieren, dass hier etwas fehlt, dass es nicht weitergeht oder etwas keinen Anfang hat. Gleichzeitig dienen die Auslassungszeichen einer Verbindung der verschiedenen Teile. Das Fehlen wird markiert, dem Leser somit Sicherheit gegeben; sein Lesefluss wird nicht gestoppt, die Zeichenfolge hat keinen Abbruch. Mehr noch, der Leser wird in den Text hineingezogen. Die Signifikate der Auslassungszeichen müssen durch die „Performanz von Leseoperationen“ erst gebildet werden.²¹² So befindet sich der Leser alles andere als in einem leeren Raum, oder um es mit Lacan zu sagen: die Abwesenheit wird durch eine Anwesenheit vertreten.

Ferner nehmen die Auslassungszeichen eine Einteilung der Traumbeschreibung in vier Textpassagen vor. Es lohnt sich, der vom Autor bewusst gesetzten Einteilung vorerst zu folgen und mit dem ersten Teil zu beginnen: er informiert über den gesellschaftlichen Anlass der Traumscene. So beginnt die Traumerzählung nicht mit Auslassungszeichen (obwohl sie mit ihnen endet), sondern, so könnte man meinen, mit einem klassischen Rahmenmarker. Der Charakter einer im klassischen Narrativ vorgenommenen Einleitung wird allerdings durch das Fehlen eines Prädikats beziehungsweise Subjekts karikiert – die Parallelen zum Traum von Graf Thun drängen sich nahezu auf. Der Traum beginnt mit einem unvollständigen Satz, was den Leser automatisch dazu verleitet, die fehlenden Satzteile einzufügen, um die Lücke im Verständnis zu schließen. Ermöglicht wird dies durch die Erzählsituation des Traumes: Der Sender ist präsent nicht als Subjekt des Satzes, sondern als Sender der Mitteilung. Wir denken

²¹² Siegert, Bernard: [...] Auslassungspunkte. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Leipzig 2003 (Alaphbed, Band 8). S. 7.

ihn uns also mit an den „Tisch“ oder „Table d'hôte“, sehen die Beschreibung des Ortes durch seine Augen.

Geteilt werden die beiden Ortsangaben durch ein „oder“. Letzteres korrespondiert mit dem „oder“ im abschließenden Teil, wo es zwischen „zwei Augen als Zeichnung“ und „Kontur eines Brillenglases“ steht. Die Äquivalenzen im Schriftbild spiegeln sich in ihrem semantischen Gehalt; zwei (oder im ersten Fall möglicherweise gar drei) Satzteile werden als Möglichkeiten des Bezeichneten aufgeführt, der Entscheidungswille des Textes bricht an der durch das jeweilige „oder“ ausgedrückten Unsicherheit. Es könnte sich um einen Tisch handeln, vielleicht aber auch um einen Table d'hôte – der Sender legt sich nicht fest. Die Leerstelle im Kontext verhindert eine deutliche Einstellung sowohl des Senders als auch des Empfängers auf die Referenz. Das hat zur Folge, dass mit dem Ort eine wichtige Organisationsform des Narrativs nicht wirksam werden kann.

Dem fehlenden Subjekt ist geschuldet, dass im Fall des ersten „oder“ nicht einmal entschieden werden kann, wer hier überhaupt der Sender ist. Ist es das im Traum an späterer Stelle präsente Ich, dessen Sicht wie im letzten Abschnitt „undeutlich“ ist, oder spricht hier ein erzählendes Ich, das keinen klaren Blick auf die Traumszenerie zu haben scheint? Oder sehen wir den Beginn der Szene gar durch die Augen der Frau E.L.? Somit bietet auch die Figurenbeziehungsweise Erzählkonstruktion eine Leerstelle in der Textorganisation an, welche der Leser miteinkalkulieren muss.

Erfährt man auch vorerst nichts über den Sprecher oder seine Haltung zum Gesagten, ist dem ersten Teil des Traumes doch eine Information über seine Figuren miteingeschrieben. Mit den zwei durch das „oder“ getrennten Satzgliedern vermengt sich mit „eine Gesellschaft“ ein weiteres gleichwertiges, welches im Gegensatz zu den anschließenden impliziert, dass weitere Figuren neben der Erzählenden am Tisch sitzen. Es handelt sich demnach um einen Platz der Gemeinschaft, einen Ort, der womöglich unter Beobachtung steht, an dem soziale Konventionen zu beachten sind. Zudem lässt sich die Vermutung anstellen, dass es sich um ein Geschehen am Abend handelt, zu dem jene Gasttafeln üblicherweise stattfinden.

Verlassen wir nun kurz die Ebene des Traumprotokolls und widmen uns der Selbstanalyse Freuds. So ist das Anführen der Table d'hôte mit einem Wacherlebnis aus dem Vorabend des Traums verknüpft, konkreter mit einer Taxifahrt und dem darin befindlichen Taxameter. Freud zitiert im Weiteren sich selbst:

„Mich erinnert der Taxameterwagen immer an die Table d'hôte [...] indem er mich unausgesetzt an meine Schuld mahnt. Es kommt mir vor, daß diese zu schnell wächst, und ich fürchte mich, zu kurz zu kommen, [...] gerade wie auch an der Table d'hôte [...].“²¹³

²¹³ Freud, Sigmund (2008, Bd. 3), S. 649.

Taxameter wie auch Table d'hôte mahnen den Träumer also an seine Schuld. Neben der uns vorliegenden Erzählung wird damit ein Subtext eingeleitet, von dessen Zentrum, dem Schuldempfinden, weitere Stränge weiterführen. Zunächst aber bricht die Traumerzählung ab, die Auslassungszeichen führen zu einem weiteren, neuen Teil des Textes.

Vergleicht man die Anfänge der beiden Träume fällt auf, dass Kafka im Gegensatz zu Freud eine Art der eigenen Traumanalyse mit in den Traumtext zieht. Während Freud über den Table d'hôte dem Traumtext unmerklich einen Wach-Diskurs gegenüberstellt, schreibt Kafka seinen im unterschiedlichen Tempus markierten Wach-Kommentar der Traumerzählung ein. Ferner setzen die beiden Traumerzählungen unvermittelt ein. Bei Freud fehlen ein Subjekt sowie eine eindeutige Ortsbezeichnung und auch bei Kafka wird statt eines klassischen Ich-Erzählers zunächst die „schreckliche Erscheinung“ als Subjekt benannt. Ein Ort hat Kafkas Traum indes zu keiner Zeit.

7.4. Verhandlung des Sehens

7.4.1. Unsichtbares am Table d'hôte

Die Untersuchung der Traumanfänge hat gezeigt, dass die Sicht auf die jeweilige Traumszenarie Unklarheiten birgt, die auf der einen Seite graphemischen Ausdruck finden (Freud) und auf der anderen Seite durch einen Kommentar des erzählenden Ichs (Kafka) versucht werden auszugleichen. Im weiteren Verlauf der Träume wird das undeutliche Verstehen beziehungsweise Sehen des Empfängers in der Mitteilung reflektiert und somit in den Träumen selbst verhandelt.

Nehmen wir uns den zweiten Teil der Freudschen Traumerzählung vom Table d'hôte vor, fällt auf, dass weiterhin kein Subjekt eingeführt wird. Nicht ein Ich isst Spinat, sondern „es wird Spinat gegessen“. Hiermit wird die bereits eingeführte Gesellschaft aufgegriffen, die Abfolge der beiden bisher untersuchten Sätze folgt damit einer gewissen Chronologie. Auch ein weiteres Auseinanderstehen der beiden Teile würde die Herstellung eines wechselseitigen Bezugs zulassen.

Wieder ist hier ein großer Spielraum für Symbolisierungen gegeben: Das Menü wird kaum nur aus Spinat bestehen. Warum wählt die Traumerzählung also gerade diesen noch dazu eher unwichtigen Menü-Teil aus und weist dort Leerstellen auf, wo weitere Teile des Menüs erwartbar wären? Der Leser mag sich an seine eigene Kindheit erinnert fühlen, auch Freud führt die Erwähnung des Spinats darauf zurück. Und, man ahnt es, ihm fällt dazu eine erst kurz vor

dem Traum vorgefallene Episode ein, bei dem sich ein Kind am Familientisch weigerte, Spinat zu essen.

Nach den zweiten Auslassungsteilen folgt der Mittelteil des Traumes, der mehrere Sätze umfasst. Die vorkommenden Subjekte sind ganz auf den – nun eingeführten – Ich-Erzähler und Frau E.L. konzentriert. Der Blickwinkel der Erzählung ist deutlich vom Erzähler auf das Geschehen gerichtet. Auffällig im ersten Satz ist die Häufung an Pronomina „neben mir“, „ganz mir“ und „mein Knie“. Neben der Passivität, welche die Pronomina-Trias ausdrückt (es heißt beispielsweise nicht, „neben ihr“), wird durch ihre jeweiligen Positionen eine sich steigernde Intimität angedeutet. Frau E.L., die Agierende, sitzt erst nur neben dem Erzähler, wendet sich dann ganz ihm zu und legt schließlich ihre Hand auf sein Knie. Letzteres wird noch durch das Adjektiv „vertraulich“ verstärkt.

Das im Rahmen der symbolischen Lesart durch Freuds Eigenanalyse angeführte Gefühl des Zukurzkommens am Table d'hôte wird mit einem weiteren Erlebnis aus dem Wachleben verknüpft, bei dem Freud gegenüber seiner Frau ein ähnliches Gefühl beschlich. So kann er das Verhalten der Frau E.L. in seinem Traum, die sich ihm ganz zuwendet, als Wunschopposition markieren. Da Frau E.L. zudem die Tochter eines Mannes ist, dem Freud Geld schuldet (wir erinnern uns an den bereits angesprochenen Sub-Diskurs der Schuld), kann er den Tausch der Frauenfiguren leicht erklären. Worauf Freud interessanter Weise in seiner Analyse nicht eingeht, ist die Korrespondenz der Auslassungszeichen mit den Abkürzungspunkten im Frauennamen. Wenn wir davon ausgehen, dass die Abkürzung des Namens ein Akt nachträglicher Zensur ist – Freud möchte nicht preisgeben, um welche Person seines Wachlebens es sich handelt – wieso wählt er dann im Traumnotat jene Schreibweise und ändert den Namen nicht vollends?

Ein Erklärungsmodell bietet die zunehmende Sexualisierung der Szene. Jene Implikation erhält die Schilderung durch den Tisch, an dem die Figuren sitzen: Während sich alles Sichtbare oberhalb des Tisches befindet, agiert die Hand von E.L. unterhalb dessen. Die Sichtbarkeit gehört in das Paradigma der Gesellschaft, die mit am Tisch sitzt und ab dem dritten Teil der Traumerzählung wie ausgeblendet erscheint. Ihre bloße Erwähnung zu Beginn weist die Szene zwischen den beiden Figuren jedoch als von anderen Tischgästen beobachtet und möglicherweise nicht gebilligt aus. Die Gesellschaft weist zudem in ihrer Lautfolge als einziges Wort eine Äquivalenz zu E.L. auf. Die Verbindung der beiden Akteure verdeutlicht den Zusammenhang von (Un)Sichtbarkeit der Handlungen von Frau E.L. und Beobachtung durch die Gesellschaft am Tisch. Der Oben/Unten-Gegensatz impliziert die Sexualisierung, weil die Handlung unterhalb des Tisches für die Gesellschaft nicht sichtbar ist und sich Frau E.L. so-

mit eine besondere Intimität zu Eigen macht. Der vorläufige Höhepunkt der Nähe der beiden Figuren ist erreicht.

Doch das Traum-Ich, nun zum ersten Mal als solches und damit aktiv werdend benannt, interveniert; es entfernt die Hand. Mit „entfernen“ wurde hier ein starkes Verb für diesen Vorgang, der noch mit „abwehrend“ spezifiziert ist, gewählt. Der Fokus fällt im folgenden Satz wieder auf die Frau, die „dann“ etwas sagt. Die grundlegende Kohärenz des Traums ist weiterhin gegeben und wird durch das Adverb zusätzlich zeitlich gerahmt. Es handelt sich in diesem Fall nicht um ein „dann“, welches wie in den vorherigen Träumen als Schnittwerkzeug funktioniert, sondern um die Formulierung einer Handlungsabfolge, die unserer Wachlogik bis dahin keineswegs entgegen laufen muss.

Das ändert sich allerdings im letzten Teil des Abschnitts. Wir ordnen durch die Sprachlogik die Aussage der Frau als Reaktion auf das Entfernen der Hand ein. Erwartbar wäre eine Entschuldigung aufgrund der Indiskretion. Stattdessen stolpern wir über ihre wörtliche Rede (die als solche ohne Anführungszeichen erneut nicht gekennzeichnet ist), welche sich nur schwer in das bisherige Geschehen integrieren lässt: „Sie haben aber immer so schöne Augen gehabt“. Das „immer“ referiert auf eine Gewohnheit, auf eine Zeit, die vor dem Traum liegen muss. Diese Zeit ist weder dem Erzähler noch dem Leser greifbar, was die Aussage ihrer Wachlogik entzieht und somit ihre referentielle Funktion blockiert. Hinzu kommt das „aber“, welches, um seinem adversativen Charakter gerecht zu werden, einen inhaltlichen Gegensatz zu den „schönen Augen haben“ in der Traumerzählung bräuchte. Dieser ließe sich nur in der Entfernung der Hand finden, doch wirkt der Anschluss verschoben (Hand abwehren/ aber schöne Augen haben). Logisch wäre das Gegensatzpaar „Hand abwehren“/ „aber schöne Augen machen“, die Verbalkonstruktion bleibt so jedoch unpassend.

Die Wendung des „schöne Augen habens“ im Traum dreht Freud in seiner Wachanalyse zu der Phrase „um ihrer schöner Augen willen“ um, was seiner Meinung nach soviel bedeutet wie „etwas umsonst bekommen“.²¹⁴ So zahlte auch die schon angesprochen Taxifahrt nicht Freud selbst (Stichwort: Schuld), sondern sein Mitfahrer. Ebenso umsonst war das Essen bei dem Freund, zu dem Freud am Vorabend eingeladen war. Es handelte sich um einen Augenarzt, an den Freud eine Patientin weiterempfohlen hatte und dem er mal eine antike Schale schenkte, die mit Augenbemalungen verziert war. So kann der Autor der Traumdeutung auch die den Traum abschließende Augenszenerie in einen Zusammenhang eingliedern.

Diese führt scheinbar weg von der dialogisch aufgebauten Sequenz um den Ich-Erzähler und Frau E.L. Wiederum wird der vorherige Erzählstrang durch ein „dann“ aufgegriffen – die

²¹⁴ Freud, Sigmund (2008, Bd. 3), S. 650.

hiermit transportierte Chronologie würde implizieren, dass der vierte Teil des Traums aus dem dritten folgert, die Idee der Augen weitergeführt wird. Doch wie kann der Erzähler seine eigenen Augen sehen? Nur „als Zeichnung“, wie es heißt. Diese greift wiederum das Paradigma der Hände auf. Es deutet sich derart ein weiterer Versuch der Intimisierung seitens E.L. an, die das Ich hier wahrnimmt. Der taktile Kontakt wurde (möglicherweise aufgrund des gesellschaftlichen Tabus) abgewiesen, die bleibende Distanz versucht E.L., nun durch den Verweis auf einen anderen Sinn, auf die Augen zu überbrücken. Mit der semantischen Kategorie der Sinneswahrnehmung wurde schon zu Beginn, wir erinnern uns an den Spinat, eine Formel eröffnet, die abschließend lautet: Die Nähe der beiden Protagonisten wird ausgehend von der gustatorischen, über die taktile bis hin zur visuellen Wahrnehmung repräsentiert.

Das zweite „Dann“ des Traums liest sich demnach ebenso als logisch-temporaler Anschluss und dennoch: es formuliert auch hier wieder als Schnittwerkzeug. E.L. tritt abschließend nicht mehr agierend in Erscheinung – es ist das Traum-Ich, das etwas „undeutlich“ sieht. Die Handlung zwischen den beiden Protagonisten der Traumerzählung wird überführt in eine Verhandlung des Visuellen.²¹⁵ Die Unsicherheit des Sichtbaren wird durch die Marker „etwas wie“ und das schon angesprochene „oder“ thematisiert. Die Möglichkeiten des Erkennens liegen zwischen „zwei Augen als Zeichnung“ und der „Kontur eines Brillenglases“. Die Gegenüberstellung des undeutlichen Sehens mit der Sehhilfe ist offensichtlich. Ebenso korrespondiert das unklare Sehen im Traum mit dem unklaren Sehen auf den Traum, das in den Auslassungspunkten repräsentiert wird.

7.4.2. Sehhilfe der Erscheinung

Fassen wir noch einmal zusammen, was die Analyse des Traumbeginns der „schrecklichen Erscheinung“ ergab, zeigt sich, dass beide angeführten Figurenkonstruktionen sich in ihrer Beschreibung zu einer Mangelercheinung entwickeln (Tochter → Sohn mit gebrochenem Fuß/ hübsche Tochter → dick und steif angezogenes Mädchen). Die Parallelität ihrer körperlichen Benachteiligung geht in dem blinden Kind auf, als dessen Mischform sie angeführt werden.

²¹⁵ Das ist für Freuds Träume alles andere als unüblich. Typisch für diesen Übergang darf der Traum vom Onkel mit dem gelben Bart gelten; „(Er bestand aus zwei Gedanken und zwei Bildern, so daß ein Gedanke und ein Bild einander ablösten. Ich setze aber nur die erste Hälfte des Traumes hierhin..)

’I ... Freund R. ist mein Onkel. – Ich empfinde große Zärtlichkeit für ihn.

II. Ich sehe sein Gesicht etwas verändert vor mir. Es ist wie in die Länge gezogen, ein gelber Bart, der es umrahmt, ist besonders deutlich hervorgehoben’.“ Freud, Sigmund (2008), S. 142.

An dieser Stelle ließe sich der Traum in eine neue Bedeutungsinsel einteilen, folgt doch nun die unkommentierte Beschreibung der Erscheinung. Beginnend mit einem erneuten Aufgreifen des Kindes wird es nun als blind „oder“ schwachsichtig beschrieben; ein auch schon im Freud-Traum zweifach auftretender Unsicherheitsmarker, der – wäre man der Wachlogik verpflichtet – dem weiteren Verlauf der Traumerzählung geschuldet sein mag: wozu braucht das Kind eine Brille, wenn es gänzlich blind wäre? Beide Augen, so heißt es weiter, sind von einer Brille „bedeckt“. Das klingt zunächst so, als seien die Augen hinter der Brille nicht mehr sichtbar – was der näheren Erläuterung entgegen läuft. Denn nicht die Brille wird in den weiteren Teilsätzen als Subjekt gewählt, sondern die Augen. Das linke Auge ist „milchgrau“, was für eine Erblindung spräche und „rund vortretend“. Das darüber liegende „Augenglas“, fortan wird nicht mehr von der Brille gesprochen, ist „ziemlich weitentfernt“. Das andere Auge hingegen tritt zurück und ist von einem anliegenden Augenglas „verdeckt“.²¹⁶ Die Gegeneinanderstellung der doppelten Figurenkonstellation spiegelt sich in der Verschiedenartigkeit der Augenbeschreibung; weder Figuren- noch Augenpaar sind synchron, verdichten sich aber schließlich in einer Erscheinung.

Neben den im Traum auftretenden Personen zieht Kafka selbst in einem Nachsatz zu dem Traum Parallelen zu seinem Wachleben. Als er den Traum seinem direkten Vorgesetzten erzählt, baut er zu der Brille des Kindes im Traum eine assoziative Verkettung zu seiner Mutter auf:

„Jetzt erinnerte ich mich, dass die Brille im Traum von meiner Mutter stammt, die am Abend neben mir sitzt und unter ihrem Zwicker während des Kartenspiels nicht sehr angenehm zu mir herüberschaut. Ihr Zwicker hat sogar, was ich früher bemerkt zu haben mich nicht erinnere das rechte Glas näher dem Auge als das linke“.²¹⁷

In einer psychoanalytischen Lesart wären die beiden Ebenen miteinander zu verknüpfen; Kafka tut mit dem Verweis auf die Mutter eben dies und deutet seinen eigenen Traum; er legt dem Traumprotokoll eine weitere Ebene zu Grunde, die uns in anderen Fällen verborgen bleibt.

Zurückkehrend auf die Ebene des Traumprotokolls, fallen Brüche in der Kohärenz bezüglich der Sehhilfe auf: denn dass es sich um zwei unterschiedlich liegende Augengläser handelt, wird im letzten längeren Satz nicht mehr beachtet. Mit der ersten Beschreibung der Sehhilfe als Brille wird gebrochen, mit der dualen Augenglas-Konzeption ebenfalls. Wenn nur noch

²¹⁶ Bezüglich der Augenstellung des hier beschriebenen Kindes lässt sich ein Vergleich zu einem Traum Freuds ziehen: „Mein Freund Otto schaut schlecht aus, ist braun im Gesicht und hat vortretende Augen“. Auf Freuds Analyse des Traumes muss nicht weiter eingegangen werden – an dieser Stelle gewinnbringend ist aber sein Verweis auf die Basedowsche Krankheit, die vortretende Augen bedingen kann und womöglich auch Kafkas Traum inspiriert haben könnte. Ebd., S. 277.

²¹⁷ Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 52.

von „diesem Augenglas“ die Rede ist, bleibt eine Leerstelle in der Bezugnahme, eine Unklarheit in der Referenz. Denn auf welches Augenglas wird Bezug genommen? Oder gibt es nur *ein* Augenglas, welches vertikal derart verschoben ist, dass es beide Augen im beschriebenen Maße bedeckt? Zieht man den Beitext erneut zu Rate, ließe sich Letzteres vermuten, da Kafka dort von einer Brille spricht. Auch ist eine von Kafka angefertigte Zeichnung der Mutter überliefert, indem sie jene Brille trägt. Die Stellung der einzelnen Gläser ist allerdings nur mit einigem Wohlwollen zu bemerken.²¹⁸

Die Traumerzählung geht indes nicht weiter auf die Gläserstellung ein, sondern beschreibt die Vorrichtung, durch die das Augenglas „richtig eingesetzt sei“. Bei der Beschreibung der abnormalen Konstruktion zur Einsetzung des Augenglases, fehlen nicht nur die Marker, welche die Abweichungen kennzeichnen. Es kommen Wortwendungen wie die obige hinzu, welche die Zwangsläufigkeit des Abnormalen unterstreichen: „Den gewöhnlichen über das Ohr zurückgehenden“ Halter gibt es im Traum nicht, denn der Hebel „war [...] nötig“, dessen Kopf „nicht anders befestigt werden konnte“ als am Wangenknochen. Nichts ist hier noch „schrecklich“, wie es einleitend hieß. Es gibt keine Antwort auf die Frage nach dem Warum. Es fehlt auch der Hinweis, dass hier eine andere Logik, als die des Wachlebens wirksam sein könnte. Kafka verhält sich gemeinhin gegenüber dem Traumgeschehen so, dass er auf „den blinden Stellen“ beharrt, wie es Adorno treffend bezeichnete.²¹⁹

Der zweite Teil der Traumerzählung Kafkas wirkt, das wurde schon angedeutet, nicht wie eine bewegte Szene, sondern eher wie eine Bildbeschreibung. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das zumeist verwandte Präteritum. Das Kind scheint dabei wie eingefroren und das erzählte Ich als Rezipient wie jemand, dessen Sehen über einen einzelnen Blickwinkel hinaus führt. So kann es die Augen näher beschreiben, obwohl sie „verdeckt“ sind, kann von dem Stäbchen, das „im durchlöcherten Fleisch verschwand“, sagen, es ende am Knochen. Dabei ließe sich hier erneut das Paradigma der späteren Narration eines erzählenden Ichs anwenden, die in der Erzählzeit sichtbar gemacht wird. Die Kongruenz zwischen nicht eindeutigen Blickwinkel des Erzählers und beschriebener Figur, die nicht richtig sehen kann, drängt sich auf.

²¹⁸ Vgl.: Bokhove, Nils (2006), S. 86.

²¹⁹ „Weil alles ausgeschieden ist, was nicht dem Traum und seiner prälogischen Logik gliche, ist der Traum selber ausgeschieden. Nicht das Ungeheuerliche schockiert, sondern dessen Selbstverständlichkeit“. Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka, in: Gesammelte Schriften, Band 8, hg. v. Rolf Tiedemann, Berlin 2003, S. 254-287. S. 258. In ihrer Einzigartigkeit setzt sie sich die Poetik Kafkas von jeglicher anderer Traumpoetik in einer Weise ab: Sie erhebt das Abnormale zur sprachlichen Normalität.

Deformationen oder Verletzungen von menschlichen Körpern oder Körperteilen gehören fest zu Kafkas Traum-Inventar.²²⁰ Jene Verwandlungen betreffen häufig das Gesicht der Traumfigur, wie wir an späterer Stelle noch sehen werden. Hier erreicht die Befestigung eine lebendige Eigendynamik, die verbal akzentuiert wird; es ist das Stäbchen, das „hinuntergeht“, dann „verschwindet“ und am Knochen „endet“, während ein weiteres „heraustritt“ und abschließend hinter dem Ohr „zurückgeht“. Das Gesicht der Erscheinung wird zum Bauobjekt, indem sich die einzelnen Teile der Vorrichtung frei bewegen. Sie wachsen und schlagen Wurzeln – zwar fügen sie dem Gesicht damit Verletzungen zu, welche für die „richtige“ Einsetzung des Augenglases jedoch hingenommen werden müssen.

7.5. Ödipus-Diskurse

Da es bei beiden Träumen möglich ist, dem Traumtext einen Wachtext gegenüberzustellen, könnte man von *einer* richtigen Lesart ausgehen. Sie würde die Verwendung der einzelnen Traumteile in beschriebenem Maße rechtfertigen, würde Gründe für die Auswahl der sprachlichen Traumpräsenz offen legen. Die Traumpoetik wird jedoch als Genese in der Traumlektüre verstanden. Das heißt nicht, dass bisher Gesagtes keine Gültigkeit beanspruchen dürfte. Doch ist es ein Leichtes, jener Lesart weitere gegenüberzustellen, für die sich nicht weniger Indizien finden lassen.

Bleiben wir zunächst bei Freuds Traum. Der Autor unterzieht sich der Eigenanalyse, indem er ihn „in seine Elemente“ zerlegt und die entsprechenden Empfindungen des Wachlebens miteinbezieht.²²¹ Sein Selbstgespräch, so stellt er es zumindest dar, führt in frei-assoziativen Schritten zu den semantischen Kernen seines Traumes. Das zentrale Element, der traumdeutische Kleber zwischen den scheinbar nicht passenden Scharnieren seiner Traumerzählung, ist das Schuldempfinden des Träumers. Neben dem Table d'hôte lassen sich die symbolträchtigen Elemente wie die Figur E.L. (Tochter eines Mannes, dem er Geld schuldet), die Wendung „schöne Augen haben“ (Phrase des Umsonsthabens) und jegliches Anführen der Augen (Schuld bei Freund, der Augenarzt ist) auf das Motiv der Schuld zurückführen. Innerhalb der Sphäre der Traumdeutung bietet die Zusammenstellung der Motive Schuld und Augen beziehungsweise des Nichtsehenkönnens so viel Zündstoff, dass sich die Frage stellt, warum Freud

²²⁰ Nicht nur der zuvor behandelte „Bordelltraum“ ist dafür ein Beispiel. So heißt es in einem zeitlich nahe liegenden Traum (29.10.1911) von einem Engländer: „Sein Gesicht war gleichfalls mit einem grauen Stoff bedeckt, der sehr geschickte Ausschnitte für Mund, Augen, wahrscheinlich auch für die Nase hatte“. Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 206. Wird hier nur das Gesicht mit Stoff bedeckt, beschreibt ein weiterer späterer Theatertraum wiederum eine Körperverletzung: „Nun kommt ein Mädchen an [...] die Haut nicht sehr rein über der rechten Hüfte ist sogar eine aufgekratzte, blutunterlaufene Stelle, in der Größe eines Türknopfes“. Ebd., S. 256.

²²¹ Freud, Sigmund (2008, Bd. 3), S. 649.

selbst nicht den Ödipus-Diskurs seines Traums anspricht. Setzt die Tragödie des Sophokles nicht dort ein, wo sich die Pest in Theben aufgrund einer „alten Schuld“ ausbreitet?²²² Zitiert Freud nicht jenen Bezugspunkt in seiner Traumdeutung, welcher „der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar“ schrittweise mit der Schuld des Ödipus enthüllt wird?²²³ Und ist die Annäherung an Frau E.L. nicht auch eine gesellschaftlich verbotene?

Mag der Versuch, den Psychoanalytiker mit seinen eigenen Waffen schlagen zu wollen vermessen anmuten, lässt sich der Ödipus-Diskurs im Traum Kafkas leichter nachvollziehen. Denn auch das Abnormale könnte einem „normalen“ Traumerreger geschuldet sein. Auf welche Inspiration geht das Traumbild der schrecklichen Erscheinung also zurück? Zur Beantwortung dieser Frage braucht es keine ödipale Lesart Kafkas und erst recht nicht eine Untersuchung seiner elterlichen Beziehungen.²²⁴ Die Traumdeutung gab den Diskurs vor, Kafka verarbeitete die Freudschen Restposten; seine schreckliche Erscheinung ist zwar weiblich, jedoch assoziiert mit den Söhnen der Tante, „von denen einer einmal den Fuß gebrochen hatte“. Von der Verletzung beziehungsweise dem ödipalen Makel am Fuß, wird die Gestalt weiter entwickelt zu einem blinden Kind. Zuletzt erinnert auch das in das Fleisch eintretende Stäbchen an die Kleiderspangen der Iokaste, mit denen sich Ödipus in Sophokles Drama die Augen aussticht.

Auch in weiteren Träumen Kafkas finden wir das Thema des Erblindens, beziehungsweise der angesprochenen Deformation von Gesichtern wieder. Im Traum von einem Mann auf dem Dreirad (17.11.1913) ist dieser „wie ohne Augen zumindest sahen seine Augen wie verwischte Löcher aus“.²²⁵ Und unserem Traumnotat noch nahe liegender ist die Beschreibung eines Traums, den Kafka in einem Brief an Felice Bauer schilderte. „Im zweiten Traum warst Du blind. Ein Berliner Blindeninstitut hatte einen gemeinsamen Ausflug in ein Dorf gemacht [...]“.²²⁶ Darunter befindet sich ein Mädchen „mit rundem Gesicht, dessen eine Wange aber derartig tiefgehend vernarbt war, als wäre sie einmal völlig zerfleischt worden“.²²⁷ Kafkas Traum weist das Erblinden von Felice als Wunschphantasie aus, da sein eigenes „Aussehen

²²² Freud, Sigmund (2008), S. 267.

²²³ Ebd.

²²⁴ Das vieluntersuchte Verhältnis Kafkas zu seinem Vater offenbart sich auch in seinen Träumen, in denen der Vater – ganz unzensuriert – auftritt. So sieht sich das Traum-Ich im Traum von der Elektrischen in Berlin (06.05.1912) mit seinem Unterlegenheitsgefühl (das wiederum über das Feld des Gehens markiert wird) gegenüber der Vaterfigur konfrontiert. Unter anderem heißt es dort: „Hinter dem Tor stieg eine sehr steile Wand aufwärts, die mein Vater fast tanzend erstieg, die Beine flogen ihm dabei so leicht war es ihm. Es lag sicher auch einige Rücksichtslosigkeit darin, daß er mir gar nicht half, denn ich kam nur mit der äußersten Mühe, auf allen Vieren, häufig wieder zurückrutschend hinauf“. Kafka, Franz (1990, KKAT), S. 419.

²²⁵ Ebd., S. 592.

²²⁶ Kafka, Franz (1967, F), S. 166.

²²⁷ Ebd.

und äußerliches Benehmen“ so den Verlauf des Aufeinandertreffens „glücklicherweise nicht beeinflussen könne“, die blinde Felice dem Traum-Ich also seine Scham nehme.²²⁸

Zwei weitere Ansätze ließen sich über das Motiv der Augen von Freud ausgehend verfolgen. In dessen Analyse seines berühmten Traums von der botanischen Monographie ist ein Tagtraum eingeflochten, in dem Freud imaginiert, nach Berlin zu reisen und sich dort von einem fremden Augenarzt operieren zu lassen. Hier spielt seine Wunschphantasie eine Rolle, als unbemerkter Mitentdecker der anästhesierenden Eigenschaft der Cocapflanze, unter ihrem Einfluss operiert und für die Möglichkeit ihres Einsatzes, gerühmt zu werden. Warum er auch hier die Augen als Motiv auswählt, hat – wie er selbst im Folgenden beschreibt – seinen Ausgangspunkt in einer Erinnerung aus dem Wachleben:

„Nachdem dieser Tagtraum mir in den Sinn gekommen, merkte ich erst, daß sich die Erinnerung an ein bestimmtes Erlebnis hinter ihm verbirgt. Kurz nach der Entdeckung Kollers war nämlich mein Vater an Glaukom erkrankt; er wurde von meinem Freunde, dem Augenarzt Dr. Königstein, operiert [...]“²²⁹

Die typische Angst von Kindern, das Augenlicht zu verlieren, wird auch in einer späteren Publikation Freuds erneut eine Rolle spielen. Wieder die Dichtung als Ausgangspunkt nehmend, diesmal E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“, setzt er in seinem Aufsatz „Das Unheimliche“ jene Kindesangst parallel zur Kastrationsangst. „Auch die Selbstblendung des mythischen Verbrechers Oedipus ist nur eine Ermäßigung für die Strafe der Kastration, die ihm nach der Regel der Talion allein angemessen wäre“ führt er aus und schließt den Kreis zu seinem Ödipuskonzept wieder.²³⁰

8. Erkenntnisse

„Der Verfasser [hat] versucht, die unzusammenhängende, aber scheinbar logische Form des Traums nachzubilden. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht.“²³¹

Abschließend möchten wir erörtern, was sich zusammenfassend über das „Sorgenkind“ Traum und seine sprachliche Inszenierung festhalten lässt.²³² In der Rekurrenz auf die hier noch einmal aufgegriffenen Fragestellungen, wollen wir unsere Erkenntnisse akzentuieren. Ist

²²⁸ Beide: Ebd.

²²⁹ Freud, Sigmund (2008), S. 175.

²³⁰ Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in Imago 5/ 1919, S. 297-324. S. 307.

²³¹ Strindberg, August: Dramen, in: Werke, Band 2, hg. v. Willi Reich, München 1955, S. 299.

²³² Jung, Carl G. (1970), S. 153.

in der sprachlichen Inszenierung des Traums tatsächlich „alles möglich“, wie August Strindberg im Vorwort seines „Traumspiels“ behauptete? Immerhin wagte er den Versuch, den Traum sprachlich „nachzubilden“, seine Grenzenlosigkeit zu bannen.

Zunächst haben wir uns auf die Suche nach dem Unfassbaren im Traum begeben. Die theoretische Ergründung führte zu einer Genese von Traumlücken, der die verschiedenen Umformungsprozesse des Traums in verschiedene Aggregatzustände zu Grunde liegt. Wir sind dabei von einer Umformung des Präoriginals (erinnerte Situation) in ein Original (latenter Traumgedanke), in eine Übersetzung (manifeste Trauminhalt) ausgegangen, die in einem letzten Schritt verschriftlicht wird. Innerhalb dieser Umformungsprozesse ist die Bedingung der Zensur zwischen Latentem und Manifestem zentral. Die verschiedenen Operationen ihrer Traumarbeit (und nicht etwa die fehlenden Erinnerungen) führen zu Leerstellen in dem abschließenden Produkt, der Traumerzählung.

Der Selbsterhaltungstrieb des Traums würde ohne die Leerstelle nicht befriedigt. In den Lücken des Traumnotats verliert sich die Form der gewohnten Narration, in welcher der Traum keine Sprache fände. Jenem Traumtypischen steht ein Appellcharakter des Sprechens entgegen, ebenso wie die Sphäre des Wachens um Anschluss in der Sphäre des Schlafens ersucht. Der Abstand zwischen den Bildern des Traumes und den Worten des Aufgewachten sucht nach einem Gleichgewicht. Denn eine sprachliche Repräsentation des Traumes braucht es, in der Wachwelt kann der Traum keine andere Form der Präsenz als die der Erzählung annehmen; die Traumerzählung ist absolut.

Wenn wir von Leerstellen in der Traumerzählung ausgehen, so fragten wir uns weiter, gehorcht der Traum dann überhaupt einer Handlungsfolge? Sind Träume einer eindeutigen Lesart unterzuordnen? Von Freud und der Übertragung seiner Thesen ins Rhetorische durch Lacan ausgehend, müssten wir diese Frage positiv beantworten. Der manifesten Traumerzählung ist der latente Traumgedanke miteingeschrieben. Den Schlüssel zu der Zweideutigkeit der Sprache sieht die Traumdeutung in den freien Assoziationen des Träumers. Die Interpretationshilfe, welche beide Ebenen eindeutig miteinander verwebt, ist mit dem Verständnis des Traumes als Wunschvorstellung zur Hand.

Wenn Freud in seiner Wunschtraum-These jedoch „das Begehren zum Hausherrn der Welt des Bildhaften macht“, dann „übersieht er die eigentliche Bildhaftigkeit der Sinndarstellung“.²³³ Der Mangel der Freudschen Gedanken liegt in einer fehlenden „Grammatik der Bildhaftigkeit“ begründet, wie auch die Suche nach einer „Analyse des Ausdruckaktes“ in der

²³³ Foucault, Michel: Einleitung, in: Traum und Existenz, hg. v. Ludwig Binswanger, Bern u.a. 1992, S. 7-93. S. 15.

Traumdeutung vergeblich bleiben muss.²³⁴ Die Öffnung gegenüber dem Sprechakt des Traumes hielten wir mit der poetischen Funktion Roman Jakobsons für möglich; auf der Suche nach Äquivalenzen in der Sprachstruktur des Traums wurden derart Bedeutunginseln aufgedeckt. Die These war aber nicht, die Inkohärenz des Traums in eine Handlungsfolge überführen, oder sie gar ganz überwinden zu können. Vielmehr soll die Autorität der Leerstellen des Traums gewahrt werden. Ihr Unbestimmtheitsbetrag eröffnet dem Leser Einlassmöglichkeiten, denen er in Akten selbstbiographischer Rezeptionen nachgeht – getreu dem Motto „Lesen heißt benennen“. Dem Facettenreichtum der schöpferischen Einbildungskraft des Traums können so weder Traumdeutung, noch Traumpoetik vollends gerecht werden. Die Traumlektüre hingegen wechselt spielend ihre Ebenen und gibt der Pluralität der Traumwelt einen Raum.

Mit den ersten beiden hier untersuchten Träumen der ausgewählten Traumautoren ließ sich dann der theoretische Ansatz in einem Austausch von biographischen und traumpoetischen Lektüreverständnissen anwenden. Zunächst fanden sich – das wird nicht verwundern – in allen Träumen eindeutige biographische Referenzen (Kafkas Bordellbesuch, die Brille seiner Mutter, Freuds Erlebnisse am Bahnhof, sein Schuldiskurs rund um die entsprechenden Freunde). Dabei fiel auf, dass die Traumerzählung in beiden Fällen bei Freud und auch bei Kafkas Bordellbesuch nicht nur Motive oder Themen aufgriff, sondern dass gar wortwörtliche Übereinstimmungen zwischen Tagesrest und Traumtext zu verzeichnen sind. Gerade bei Freud lässt sich dieses Phänomen häufiger beobachten – vereindeutlichen doch derlei Äquivalenzen womöglich seine Thesen in der Analyse.

Die Zweiseitigkeit von manifest und latent, die Duplizität von Traum und Tagesrest, die Parallelität von erzähltem und erzählendem Ich – all dies reflektiert außerdem die Traumerzählung; Seien es die „zwei Gegenbemerkungen“, die „zwei Löffel“, die zwei Grafen („Thun oder Taaffe“), die „beiden“ oder die „zwei“ Augen: das Muster der Dopplung tragen alle untersuchten Traumtexte. Und noch in einem weiteren Punkt finden sich alle Traumerzählungen wieder und man ist hier verlangt, diesen als generelles Phänomen von erzählen Träumen auszumachen: alle Texte weisen Unsicherheitsmarker auf. Die Varianz dieser Markierung ist dabei groß. Zum Grundinventar gehört „vielleicht“, oder auch die Anwendung des Konjunktivs. Häufig ist auch die fehlende Festlegung auf ein Objekt, die durch ein „oder“ erreicht wird (was wiederum mit dem zuvor genannten Punkt korrespondiert).

Der Analysekontext des Gehens im Traum stieß die Tür zu einer zentralen Fragestellung auf: Gibt es in der Traumerzählung eine Erfahrung des Raums und somit auch des Gehens die

²³⁴ Ebd., S. 18.

Grenzen kennt? Die bejahende und der Traumlektürevorangestellte These einer über den Raum herrschenden Traumregie, die als Agent der Zensur dem Traum-Ich Wege aufzwingt oder Hürden einbaut, konnte im „Bordelltraum“ Kafkas und in Freuds Traum von Graf Thun Bestätigung finden.

Einer gewissen Grenzenlosigkeit ergaben sich noch die beiden Traumanfänge. Sei es das zweite Stockwerk im Bordelltraum oder die Studentenversammlung im Traum von Graf Thun – es ist kein Aufbruchsort des erzählten Ichs lokalisierbar. Wo kommt es her? Warum befindet es sich dort? Das Traum-Ich befindet sich unvermittelt und unmotiviert in einer Situation, die keinen Zugang braucht. Auch schien der fließende Übergang von Räumen ineinander (bei Kafka vor allem im ersten Teil, bei Freud im zweiten Teil des Gehen-Traums) keine Grenzen zuzulassen. Neigten sich die Traumerzählungen jedoch ihrem Ende zu, sahen sich die Protagonisten beider Träume einer Sackgasse gegenüber. Bei „Graf Thun“ ist es der Bahnhof, in Kafkas Traum das abschließende Bordellzimmer, das die Bewegung der erzählten Ichs begrenzt. In beiden Träumen finden sich Tendenzen der Rückwärtsbewegung – oder die Lokalisierung wird verdoppelt, sodass Fortschritt und Bewegung karikiert werden. Schließlich beendet das Schriftbild den Traum (oder der Autor verweist wie in Freuds Fall auf das Aufwachen), ohne dass dabei das Geschehen in narrativen Techniken auf ein Traumende hinweisen würde.

Wir haben das Gehen als Weg zum Unbewussten begriffen, den die Operationen der Traumarbeit zu verschieben beziehungsweise zu boykottieren suchen. Die eigentlichen Ziele des Traum-Ichs – bei Kafka das Bordellzimmer, bei Freud fern des Hauses/ der Stadt/ des Auffallens – werden nicht (stringent) erreicht, obwohl das Traumnotat in beiden Fällen benennen kann, was seine „Aufgabe“ ist. Das Gehen im Traum ist nicht dem Traum-Ich, sondern der Logik der Lücke unterworfen. Wo ein Schritt auf den letzten folgen soll, wo Handlungsfolge Bedingung ist, bleibt eine Leerstelle; das Erreichen wird karikiert.

Eine verbale Motivierung der Bewegung, die in den Träumen durch ein „Gehen“ oder „Fahren“ wiederkehrend vollzogen wurde, fand in den Räumen des Stillstands weniger oder nicht mehr statt. Dennoch war die Verbalisierung der Fortbewegung des erzählten Ichs in den untersuchten Traumnotaten nicht die einzige sprachliche Markierung für die Überbrückung von Raum. Ganz den Traumlücken verpflichtet, konnten Szenen und somit auch Orte durch das Wort „Dann“ gewechselt werden, sodass sich der Vergleich mit einer Diashow geradezu aufdrängt. Mit dem Unvermittelten des Traumanfangs vergleichbar, setzt das Traumnotat neue Anfänge oder Abschnitte, wo sie sich eine klassische Handlungsfolge verböte. Hier war bei Freuds Traum vom Graf Thun beobachtbar, dass sich der Autor an einer Erzählbarmachung

versuchte – die Schnitte in der Handlung motivierte, indem er Referenzen zu Vorszenen aufbaute.

Auch in anderen zentralen Aspekten des Gehens haben sich eindeutige Unterschiede zwischen den beiden Traumautoren aufgetan. Im „Bordelltraum“ befindet sich das Traum-Ich ausschließlich auf einer Ebene, bleibt dem Paradigma des Horizontalen gar so weit verpflichtet, dass sich dem erzählten Ich an keiner Stelle ein Blick nach oben erlaubt. Ganz anders hält es der Traum von Graf Thun. In seinen ersten beiden Szenen wechselte das Traum-Ich in kurzer Abfolge zwischen einem Auffahren, einem „Drunten“ und einem „aufsteigenden“ Weg. Die Vertikalität des Gehens wird in den folgenden Szenen wieder aufgehoben, dennoch bleibt hier die Treppe (wie im Traum Kafkas) nicht nur eine angedeutete Option – sondern auch Technik der Fortbewegung.

Im Anschluss untersuchten wir zwei weitere Träume Freud und Kafkas, um uns der sprachlichen (Un)Sichtbarmachung in Traumnotaten zu widmen. Wie unterscheidet sich das Sehen im Traum vom Sehen in der Wachwelt? Wie thematisiert der Traum diese Unterscheidung und ließe sich dazu im Ödipus-Mythos eine Urfassung der Verhandlung des Sehens ausmachen?

Der Diskurs des Sehens im Traum kann – so zeigte sich in Freuds Traumerzählung – Formen der Nähe erörtern. Der *Table d'hôte* unterteilt den Raum in einen sichtbaren und unsichtbaren Bereich. Das Tabuisierte drängt es in Letzteren, wo das Paradigma der Undeutlichkeit herrscht. Ist der Traumfigur das Taktile genommen, sucht sie die Distanz über Visuelles zu überbrücken. Anders verfährt Kafkas Traumerzählung; in ihr verharret das Traum-Ich in Distanz und belässt das Beobachtbare im Medium des Bildlichen. Doch die „schreckliche Erscheinung“ ist selber einem Prozess der Sichtbarmachung unterzogen, indem die Seh-Vorrichtung durch Verbalisierungen zum Leben erweckt ist.

Was wir in der Untersuchung der Traumnotate mehrfach festhalten konnten, waren Einschübe, welche die Erzählhaltung unterbrachen. An diesen Stellen wechselt die Perspektive von erzähltem zu erzählendem Ich und somit auch das Sehen von einem, das gegenwärtig zu einem, das rezeptiv ist. Die verschiedenen Zeitfokus differieren in ihrer referentiellen Funktion, wobei die unsichere Stellung des Kontexts das Pendel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem parallelisiert. Sichtbarkeit bleibt dabei keiner Erzählhaltung vorbehalten. Vielmehr gleichen sich beide Ichs in ihrem Blick auf die Leerstelle. Das Traumgeschehen „als Imagination [d]er Erzählung“ liefert ebenso wenig ein deutliches Bild, wie die narrative Ebene es lückenlos zu inszenieren weiß.²³⁵

²³⁵ Reck, Hans Ulrich (2010), S. 207.

Werden Stadien des Sehens verhandelt, wie in den hier analysierten Träumen, war verbalisierte Fortbewegung des Traum-Ichs selten. Wo Bewegung eintritt, sprich ein Raum eröffnet wird, das zeigte auch Kafkas Bordelltraum, muss ein visueller Fokus abbildbar sein. Das Statische der Sehen-Träume wiederum, verweist auf die Augen als Ausgangspunkt, macht den Blick selbst zum Raum des Traums. In ihm ist das Changieren von Sehen, Nicht-Sehen, und einem Sehen, das über seine Gegenwärtigkeit hinaus geht, verhandelt. Hier findet der ödipale Diskurs seinen gedanklichen Anknüpfungspunkt.

Unsichtbarem wird ein sprachliches Sinnverlangen entgegengesetzt – in beiden Träumen parallelisiert der Diskurs des Sehens (am Table d'hôte angestoßen durch die Frau und den Ebenen des Tisches, im Traum der schrecklichen Erscheinung vorgegeben durch die Vermischung der Figuren) das Aufkommen einer Sehhilfe. Der „gefährlich[e] ästhetisch[e] Überschuss der Traum-Imagination“ verlangt das erzählte Ich nach einer Brille – die Sehhilfe des erzählenden Ichs ist der Text, indem Undeutliches narrativ sichtbar gemacht wird.²³⁶ Dabei deuten Unsicherheitsmarker Übergänge an, das Geschehen wird „undeutlich“, oder Unsichtbares wird wie in Freuds Traum vom Table d'hôte durch Sichtbares graphemisch ersetzt.

In einer weiteren Ausarbeitung der Ansätze zur Traumlektüre böte sich die Untersuchung weiterer Träume der beiden Autoren an, um bisher Erarbeitetes in Frage zu stellen und möglicherweise verifizieren zu können. Auch ließe sich der Traumdiskurs um weitere literarische Zeitgenossen wie Robert Walser oder Arthur Schnitzler erweitern. Neben einer quantitativen Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes, würde dieser noch weitere Fragestellungen zulassen: hier wäre unter anderem eine tiefschichtige Untersuchung der narrativen Zeitstrukturen in den Träumen interessant, die wir in diesem Rahmen im Themenfeld des Gehens nur anreißen konnten.

²³⁶ Ebd., S. 210.

9. Fazit

„Traum wird Leben, Leben
Traum.“²³⁷

Die Beschäftigung mit dem Traum kann schnell zur „Lebensarbeit“ werden.²³⁸ Die Suche nach Organisationsformen von Traumerzählungen organisierte beim Autor dieser Zeilen gar zuweilen seine Träume selbst. Vielleicht ist die Rede von der Grenzenlosigkeit des Traums eher diesem Umstand geschuldet: dass sich der Traum alles anzueignen weiß, was Raum unseres Erlebens ist.

Denn dass die Traumerzählung selbst Grenzen verpflichtet ist, konnte diese Arbeit zeigen. Die Handlungsfolge mag dabei lückenhaft vollzogen sein, doch sind es erst die Lücken selbst – die stilbildend für den Traum – jede Eindeutigkeit in ihre Grenzen weisen. Lücken machen den Traum aus; die Traumerzählung ist nicht zu verstehen, weil sie nicht lückenlos aufklärt, was sie bedeutet. Die offenen Stellen sind Kern der Rätselhaftigkeit des Traums, die Forscher seit jeher zu entzaubern versuchen. Ein Paradoxon: würde man dem Traum seine Lücken nehmen, nähme man ihm auch sein zentrales Charakteristikum – der Traum wäre nicht mehr Traum.

Die Übersetzungsformen, die bis zur sprachlichen Verfasstheit des Traumes wirksam werden, prägen die Gestalt der Traumerzählung. Das Unfassbare liegt in der rätselhaften Traumlogik, die somit durch Erinnerungsphantasien, Traumarbeit, sprachliche Vergegenwärtigung und Traumauswahl entsteht. Die Freudschen Organisationsformen des Traumes, die Muster der Traumarbeit wirken auf den Ebenen des Gehens und Sehens bis in die sprachliche Struktur der Traumerzählungen. Sie eröffnen Leerstellen, deren Unbestimmtheitsbeitrag den Rezipient nach Deutung verlangt. Dem Germanisten muss dabei die Psychoanalyse als wichtiges Hilfsmittel dienen – auf der Ebene des Narrativs ist die Suche nach Strukturmerkmalen und Äquivalenzebenen jedoch am fruchtbarsten.

Denn die Annahme von nur einer richtigen Lesart des Traumes, sie lässt sich im Fokus auf die sprachliche Vermittlung nicht nachvollziehen; nicht der Träumer, sondern seine Erzählung wird untersucht. Durch die Traumerzählung öffnet sich der Traum dem Rezipienten und somit auch verschiedenen Diskursen. Dabei sind seine Leerstellen im Gegensatz zu denen einer klassischen literarischen Erzählung womöglich noch zahlreicher, was die Lesart der *Traumlektüre* geradezu prädestiniert. Sie ist in der Lage, der Mehrzeitlichkeit des Traumes eine ge-

²³⁷ Schnitzler, Arthur: Träume. Das Traumtagebuch 1875 – 1931. Göttingen 2012. S. 22.

²³⁸ Jung, Carl G. (1970), S. 154.

eignete Entsprechung auf Seiten des Lesers zu geben und Ansätze der Traumdeutung und strukturalistischer Textanalyse zu verbinden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in Imago 5/ 1919, S. 297-324.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, in: Gesammelte Werke, Band 2, hg. v. Anna Freud, London 2008.

Freud, Sigmund: Über den Traum, in: Gesammelte Werke, Band 3, hg. v. Anna Freud, London 2008.

Freud, Sigmund: Über Deckerinnerungen, in: Gesammelte Werke, Band 1, hg. v. Anna Freud, London 1991.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Gesammelte Werke, Band 11, hg. v. Anna Freud, London 1998.

Kafka, Franz: Briefe 1902 - 1924. Frankfurt a. Main 1958.

Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Frankfurt a. Main 1967.

Kafka, Franz: Das Urteil, in: Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. Main 2002.

Kafka, Franz: Der Verschollene, in: Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. Main 2002.

Kafka, Franz: Tagebücher, in: Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. Main 1990.

Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, in: Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born u.a., Frankfurt a. Main 1992.

Kafka, Franz: Träume. „Ringkämpfe jede Nacht“. Frankfurt a. Main 1993.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka, in: Gesammelte Schriften, Band 8, hg. v. Rolf Tiedemann, Berlin 2003, S. 254-287.

Altenhöner, Friedrich: Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas. Münster 1964.

Anzieu, Didier: Freud Selbstanalyse und die Entdeckung der Psychoanalyse, Band I. München u.a. 1990.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt a. M. u.a. 1975 (Ullstein Buch Nr. 3136). S. 37.

Bachmann, Ingeborg: Ein Geschäft mit Träumen, in: Die Hörspiele, hg. v. ders., München 1976, S. 5-45.

- Bartels, Martin: Ist der Traum eine Wunscherfüllung?, in: *Psyche* 33/ 1979, S. 97-131.
- Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: *Das semiologische Abenteuer*, hg. v. ders., Frankfurt a. Main 2007, S. 102-1044.
- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. Main 2007.
- Benjamin, Walter: *Träume*. Frankfurt a. Main 2008.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Band IV*. Frankfurt a. Main 1972.
- Binder, Hartmut: *Mit Kafka in den Süden. Eine historische Bilderreise in die Schweiz und zu den oberitalienischen Seen*. Mitterfels 2007.
- Bokhove, Nils u.a.: ‚Einmal ein großer Zeichner‘ – Franz Kafka als bildender Künstler. Furth im Wald 2006.
- Boothe, Brigitte: Die Authentizität von Traummitteilungen, in: *Das Authentische*, hg. v. Ursula Amrein, Zürich 2009, S. 175-195.
- Boyer, John: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement 1848-1897*. London u.a. 1981.
- Derrida, Jacques: *Mémoires*. Für Paul de Man. Wien 1988 (Edition Passagen, Band 18).
- Dettmering, Peter: *Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft*. Eschborn 1995.
- Engel, Manfred: Jeder Träumer ein Shakespeare?, in: *Anthropologie der Literatur*, hg. v. Rüdiger Zymner u.a., Paderborn 2004, S. 102-117.
- Engel, Manfred: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka, in: *Träumungen*, hg. v. Bernard Dieterle, Mainz 2002, S. 233-262.
- Foucault, Michel: Einleitung, in: *Traum und Existenz*, hg. v. Ludwig Binswanger, Bern u.a. 1992, S. 7-93.
- Grimm, Jacob u.a.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 10, Leipzig 1889.
- Grinstein, Alexander: *On Sigmund Freud's Dreams*. Detroit 1968
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 1971 Konstanz (Konstanzer Universitätsreden, Band 28).
- Jung, Carl G.: *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*. Olten 1971.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. ders., Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121.
- Jones, Ernest: *Sigmund Freud: Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, Bd. 1: *Die Entwicklung zur Persönlichkeit und die großen Entdeckungen*. Bern u.a. 1982.
- Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*. Wien 1920.
- Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, in: *Schriften II*, hg. v. Norbert Haas, Freiburg 1975, S. 15-61.

Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Berlin 1996, S. 71-171.

Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan, Band 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten u.a. 1978.

Liebrand, Claudia: ‚Deconstructing Freud‘, in: Psychoanalyse in der modernen Literatur, hg. v. Thomas Anz, Würzburg 1999, S. 135-144.

Pape, Helmut: Wir können nur gemeinsam sehen, in: Sehen und Handeln, hg. v. Horst Bredekamp u.a., Berlin 2011, S. 117-141.

Pontalis, Jean Bertrand: Zwischen Traum und Schmerz. Gießen 2003.

Reck, Hans Ulrich: Traum. Enzyklopädie. 2010 München.

Ricoeur, Paul: Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Frankfurt a. Main 1976.

Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens 1867 – 1914. Assimilation und Identität. Wien u.a. 1989.

Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 7).

Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Wien u.a. 1968.

Schnitzler, Arthur: Träume. Das Traumtagebuch 1875 – 1931. Göttingen 2012.

Siebert, Bernard: [...] Auslassungspunkte. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Leipzig 2003 (Alaphbed, Band 8).

Stockreiter, Karl: Traumrede, in: Die Lesbarkeit der Träume, hg. v. Lydia Marinelli, Frankfurt a. Main 2000, S. 251-275.

Strindberg, August: Dramen, in: Werke, Band 2, hg. v. Willi Reich, München 1955.

Thomas, Ronald: Traumdeutung as Bildungsroman: Freud's dream interpretation and the novel of his life, in: Michigan Germanic Studies 13/ 1987, S. 182-205.

Walser, Robert: Das Theater, ein Traum, in: Das Gesamtwerk, Band 8, hg. v. Jochen Greven, Zürich u.a. 1978, S. 7-11.

Walser, Robert: Träumen. Frankfurt a. Main 1985.

Waterhouse, Peter: Der Honigverkäufer im Palastgarten und das Auditorium Maximum. Wien u.a. 2010.

Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 - 1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991.

Zwiebel, Ralf: Die Träume des Analytikers, in: Träume, Spielräume, hg. v. ders., Göttingen 2003, S. 110-133.

Erklärung

Ich versichere:

- dass ich die Masterarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- dass ich dieses Masterarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Wissenschaftlicher Lebenslauf²³⁹Persönliche Daten

Name	Clemens Bruno Gatzmaga
Geburtsort/Geburtsdatum	Düsseldorf/ 25.04.1985
Email	clemens.gatzmaga@me.com

Schulbildung

1996 - 2005	Schüler des Luisen-Gymnasiums, Düsseldorf, Abitur
15.10.2006 – 1.03.2010	Studium an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 2-Fach Bachelor-Abschluss: Germanistik (Note: 1,4) Geschichte (Note: 1,9) Latinum
05.10.2008 – 10.10.2008	Besuch der „Summer School Of Creative Writing“ in Köln
02.03.2009 – 06.03.2009	Konzipierung und Moderation der „Frühlingsschule für Kreatives Schreiben“ in Münster
01.10.2010 – heute	Studium an der Universität Wien Masterstudium Deutsche Philologie

²³⁹ „Ich werde nicht einmal die Zeit für den kleinen Traum haben. Beschwörend. Ich würde Ihnen viel, vielleicht sogar alle meine Ersparnisse dafür geben. Aber ich muss arbeiten, und meine Arbeit geht meiner Zeit vor, und die wenigen Tage, die ich im Winter für mich haben werde, will ich in den Bergen verbringen. Und selbst wenn ich auf diese Erholung verzichtete, reicht meine Zeit nicht, um diesen teuren Traum zu bezahlen.“ Bachmann, Ingeborg: Ein Geschäft mit Träumen, in: Die Hörspiele, hg. v. ders., München 1976, S. 5-45. S. 42

Kurzfassung

Rotkäppchen geht in den Wald, der böse Wolf frisst die Großmutter, am Ende sitzen alle friedlich zusammen – die narrative Form von Einleitung, Hauptteil, Schluss begleitet uns von dem ersten Vorlesen eines Märchens an. Die Überspitzung sei an dieser Stelle erlaubt, denn Geschichten haben einen Handlungsbogen, den wir alle kennen. Doch wenden wir uns dem Traum zu, fällt es uns schwer zu sagen, was seine Handlungsfolge ist. Welche Sprache spricht der Traum?

Widmet sich der Germanist diesem Phänomen, begibt er sich auf die Suche nach Organisationsformen seiner Erzählung kommt auch er nicht an Sigmund Freud vorbei. Die von ihm in der Traumdeutung eingeführten Strukturmerkmale um „Verdichtung“, „Verschiebung“ und „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ bestimmen heute noch den Diskurs der Traumforscher. Die Hürde der Zensur wirkt unbestritten auch auf die sprachliche Inszenierung des Traums – so setzt sich diese Arbeit zunächst mit der Genese der Lücken auseinander, die in dem zentralen Transformationsprozess der Traumarbeit entstehen.

Das Lückenhafte können noch die meisten als Träumer als Stilmittel ausmachen. Doch wo sich Lücken aufmachen, hat die klassische Handlungsfolge keinen Platz mehr. Die Diskussion um den Widerstreit von Narration und Traum schließt den theoretischen Teil mit der These ab: die Leerstellen in der Traumerzählung eröffnen einen Unbestimmtheitsbeitrag, den die Lektüre schließt. Die Lektüre prägt auch den Hauptteil dieser Arbeit; vier Traumerzählungen werden dazu untersucht und einander gegenübergestellt, jeweils zwei von Franz Kafka und Sigmund Freud. Die beiden Autoren beschäftigten sich um die Jahrhundertwende ausgiebig mit dem Traum – der eine begründete mit seiner Deutung die Psychoanalyse, der andere schuf Literatur, die sich der Darstellung seines „traumhaften inneren Lebens“ widmete.

Wie ihre Traum-Protagonisten gehen und sehen, wie sie Raum durchqueren und wie Visualität verhandelt wird, beantworten die zwei zentralen Kapitel zur Poetik des Traums. Die vermutete Grenzenlosigkeit der Traumwelten fand in der Untersuchung des Gehens keine Bestätigung; die Traumfiguren mögen wie in einer Dia-Show Orte wechseln können – doch setzen sie sich nicht ausschließlich über sprachliche Markierungen von Raumgrenzen hinweg. Auch kennt das Sehen im Traum nicht weniger als im Wachen eine Unterscheidung von Sichtbarem und Unsichtbarem. Die Leerstellen der Traumerzählung führen jedoch darüber hinaus zu einer Verhandlung des Sehens. Die verschiedenen Stadien der Visualität führen schließlich zurück bis zu seiner „Urfassung“ des Traums im Mythos, welche diese Arbeit ebenfalls in Betracht zieht.

