

Matthias C. Hänselmann
Münster

Potenzierte Träume

Die Traumstaffelung als narratives Verfahren in Literatur und Film

Abstract: Mit dem Beginn der literarischen Romantik in Deutschland etablierte sich in mehreren Erzähltexten eine narrative Struktur, die die romantische Grundskepsis gegenüber der von der Aufklärung propagierten rationalistisch-optimistischen Weltsicht artikuliert: der Traum im Traum. Von Novalis zunächst als Erzählverfahren eingeführt, mit dem sich intradiegetisch Differenzierungen, Ordnungen und Relevanzhierarchien erstellen lassen, wurde die Erzählstruktur des Traums im Traum bald konträr funktionalisiert zur narrativen Destabilisierung, Desorientierung und Verunsicherung. Durch die Einbettung sowohl des Traums als auch des Träumenden in einen imaginär- bzw. fantastisch-fiktionalen Rahmen, wird nicht nur die Wahrnehmung und der Bewusstseinsinhalt, sondern auch der Wahrnehmende selbst samt seiner Umgebung als konkrete, reale, identitäre Entität problematisiert.

Matthias C. Hänselmann (Dr. phil.), Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Geschichte und Katholischen Religionslehre an der Universität Passau. 2015 Promotion zur Semiotik und Narratologie der Bildanimation (Zeichentrickfilm und verwandte Animationsformen). Arbeitsschwerpunkte im Bereich Literatur-, Film- und Hörspielsemiotik, Semiotik und Narratologie der Bildanimation, im Literatursystem der Frühen Neuzeit, den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und den Digital Humanities.

1. Einleitung

Der Traum – die unwillkürliche Entstehung von irrealen ungreifbaren Bildern, Gedanken und Gefühlen im von Schlaf, Rausch oder Ohnmacht betäubten Geist – bildet eine Grundkonstante menschlichen Lebens. Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass er bereits in den ältesten literarischen Überlieferungen thematisiert wird, im Gilgamesch-Epos,¹ in den Büchern des Alten Testaments,² in der Ilias.³ Jede Kultur entwickelte ganz eigene Vorstellungen über Wesen und Natur der Träume.

So dominiert in der Frühphase der literarischen Überlieferung das Konzept des *prophetischen* Traumes, der einer Person durch eine höhere Macht (Götter, Geister etc.) eingegeben wird, um ihr ein Vorwissen über die künftige Entwicklung des eigenen Lebens oder des gesamten Weltenlaufs zu vermitteln. Daneben kennt bereits das Altertum eine weitere, im Grunde gegenläufige Traumvorstellung, nämlich die des Traums als Täuschung der Sinne. Diese Form des Traums wird – statt durch eine metaphysische Kraft – als durch körperliche Überreizung verursacht angesehen und daher auch als *natürlicher* Traum bezeichnet.⁴

Diese beiden Auffassungen vom Traum bilden über die Jahrhunderte hinweg die zentralen Modelle sowohl im wissenschaftlich-theoretischen als auch im literarisch-narrativen Bereich, wobei hier wie dort immer wieder das Problem ihrer prinzipiellen Ununterscheidbarkeit thematisiert wird.⁵ Spätestens mit Descartes tritt zu dieser Problematik eine weitere, deutlich fundamentalere hinzu, denn durch dessen skeptizistische These, „dass das Wachen durch kein sicheres Kennzeichen von dem Traume unterschieden werden kann“,⁶ stand nicht mehr so sehr die Bewertung der Träume nach den Kategorien prophetisch bzw. natürlich, sondern viel grundsätzlicher überhaupt „der Status der Wachwelt zur Debatte“⁷. Nach verschiedenen vergeblichen Bemühungen während der Aufklärung auf das Problem der epistemologischen Trennung zwischen realitätsursächlicher und traumverursachter Wahrnehmung eine befriedigende Lösung zu finden, nahm sich die literarische Romantik dieser Frage an und gestaltete sie zu einem ihrer zentralen Grundthemen. In diesem Zusammenhang und unter der Zielsetzung, die Problematik in ihrer ganzen Komplexität erfassbar zu machen und darzustellen, entstand dann eine Erzählstruktur, die in der abendländischen Literaturgeschichte

¹ Siehe ausführlich Zgoll 2006.

² Siehe Ehrlich 1953 und Behrens 2002.

³ Zur asiatischen Tradition siehe etwa Lackner 1985.

⁴ Siehe ausführlich Binswanger 1928: 1–21 und Alt 2002a: 21–55.

⁵ Vgl. dazu schon Homer: Ilias II, 80f.

⁶ Descartes 1870: 21.

⁷ Gerok-Reiter 2012: 15.

in dieser Form hier zum ersten Mal in Erscheinung trat: der *potenzierte* Traum, das heißt: der Traum im Traum.⁸

2. Gestaltung und Funktionalisierung der Traumstaffelung in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

Gleich zu Beginn eines der Kerntexte der Frühromantik, in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*,⁹ findet sich diese Erzählstruktur.

Es ist Nacht und nur der jugendliche Titelheld liegt noch in Gedanken wach, während seine Eltern bereits schlafen. Schließlich aber heißt es: „Der Jüngling verlor sich allmählich in süßen Fantasien und entschlummerte“ (9). Der Traum, in den er eintaucht, ist ein buntes Durcheinander aus abenteuerlichen Raum- und Zeitsprüngen und erst „gegen Morgen, wie draußen die Dämmerung anbrach, wurde es stiller in seiner Seele, klarer und bleibender wurden die Bilder“ (10). Heinrich träumt nun, wie er aus einem dunkeln Wald heraus in das Innere eines Berges geht und zu einem Becken mit Springquelle kommt. Darin badet er sich und eine „Art von süßem Schlummer befiel ihn, in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, und woraus ihn eine andere Erleuchtung weckte“ (13). Heinrich ist also im Traum erneut eingeschlafen, hat Traumbilder gesehen, die so „unbeschreiblich“ sind, dass sich auch der Text selbst darüber ausschweigt, und ist dann wieder aus dem Traum im Traum erwacht, sodass er sich erneut im Traum erster Stufe befindet. Allerdings ist er nun an einem anderen Ort: Auf einem Rasen neben einem Springquell, in dessen unmittelbarer Nähe eine blaue Blume wächst, aus deren Blüte sich ein zartes Gesicht entfaltet. Heinrich ist vom Staunen über diesen Anblick wie betäubt, „als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte, und er sich in der elterlichen Stube fand“ (14). Damit endet auch der Traum erster Stufe und Heinrich ist in die diegetische Realität, oder besser: in die Wachwelt zurückgekehrt.

⁸ Tatsächlich kennt, wie Heinrich Otto Schröder in seinem Kommentar zu Aristides (1986: 137, Anm. 101) festhält, bereits die antike Traumtheorie den sogenannten „Doppeltraum“ (ὄνειρος διπλούς), doch ist dieser anders konzipiert und funktionalisiert; siehe auch Schmitz 2013, besonders S. 102–105. Den „Traum in einem Traum“ als Nichtigkeitsmetapher, die allerdings narrativ nicht weiter ausgebildet wird, kennt auch schon die japanische Lyrik des 16. Jahrhunderts; vgl. dazu exemplarisch Müller-Michaelis 2005: 39. Siehe diesbezüglich auch Cohn 2012, die auf das narratologische Verhältnis von *Mise-en-abyme* und *Metalepse* eingeht und nach deren terminologischer Differenzierung ein Spezialfall der Traum-im-Traum-Konstruktion, wie er etwa in Gogols *Porträt* (siehe dazu im Folgenden) auftaucht, als intern-metaleptische *Mise-en-abyme* begriffen werden kann. Es sei betont, dass nach Ansicht von Cohn, die interne *Metalepse* und damit auch die Gogol'sche Traum-im-Traum-Konstruktion „appears to belong only to modernity, not having – to my knowledge – an earlier history“ (Cohn 2012: 108).

⁹ Zitiert wird im Folgenden nach der Erstausgabe von 1802.

Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* ist als Bildungsroman angelegt.¹⁰ Der Traum wird in diesem Text als zentrales Motiv immer wieder verwendet¹¹ und in „seiner bildenden Funktion“¹² thematisiert. Gerade die eigene Ausrichtung Heinrichs an seinen Träumen führt zur „Selbstentfaltung der Innerlichkeit des Helden“¹³. In seinem Traum nämlich – und es scheint Heinrich gleich nach dem Aufwachen so, „als sey es mehr als bloßer Traum gewesen“ (15) – erhält der junge Mann Einblick in seine Bestimmung; der Traum „spult bereits das komplette Programm der Romanhandlung ab“¹⁴. Dadurch erkennt Heinrich, was in ihm angelegt und was das Ziel seines Lebens ist: Sein unbeirrter Glaube an die Bedeutsamkeit seines Traumes führt letztlich zu seiner geglückten Entwicklung zum Dichter und zum Ehemann von Mathilde, deren Gesicht er in der blauen Blume sah.

Die Staffelung der Traumebenen hat hier vor allem zwei Funktionen: Einerseits erfüllt sie eine gliedernde Funktion (Abb. 1). Zwei verschiedene Traumtexte ähnlicher Struktur werden durch eine quasi-diegetische Grenze voneinander getrennt. Heinrich schläft ein, durchlebt eine erste Hinleitungsphase, ehe der Traum „klarer und bleibender“ (10) wird und er den Weg zum und das Bad im unterirdischen Wasserbecken träumt. Daran schließt sich das zweite Traumsegment an, der Traum im Traum mit seinen „unbeschreibliche[n] Begebenheiten“ (13) wiederum als Hinleitungsphase, aus der heraus Heinrich in die Rasenebene mit der blauen Blume gelangt. Beide Hinleitungsphasen zeichnen sich dadurch aus, dass sie kaum oder gar keine Informationen dazu liefern, was Heinrich sieht. Die beiden eigentlichen Traumsegmente (mit dem Weg zum Quellbad sowie der Begegnung mit der blauen Blume) unterscheiden sich jeweils klar davon, indem sie linear und kohärent gestaltet sind und im Detailreichtum ihrer Schilderung einen ganz anderen Grad an Wirklichkeit besitzen. Beide bieten (trotz ihrer Trennung durch den Traum im Traum) zudem zusammengenommen einen einzigen stringenten Geschehensverlauf dar.

¹⁰ Bekanntlich verzichtete Goethe in seinem *Wilhelm Meister*, an dessen Konzept Novalis seinen Roman orientierte, fast gänzlich auf die Darstellung von Träumen, damit der Titelheld „seine gesellschaftliche Disziplinierung nicht verschläft“ (Alt 2002a: 200).

¹¹ Die Bedeutung des Traummotivs für diesen Roman lässt sich allein schon quantitativ dadurch erkennen, dass „nicht von ungefähr das Wort Traum oder eine seiner Variationen [...] mehr als siebzigmal“ (Binswanger 1928: 40) darin vorkommt.

¹² Müller-Michaels 2005: 53.

¹³ Janz 1980: 150.

¹⁴ Alt 2002b: 154. Ein prognostisches Potenzial spricht Novalis (1907: 97) dem Traum allgemein zu: „So ist auch der Traum prophetisch – Karikatur einer wunderbaren Zukunft.“

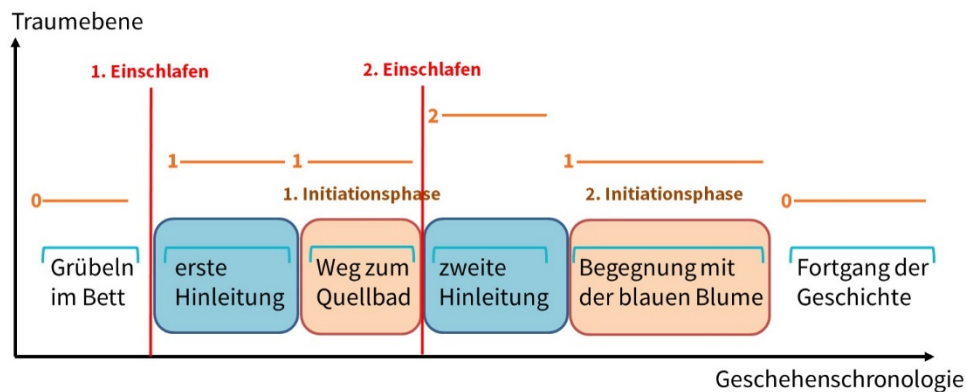


Abb. 1: Die Traumstaffelung in Novalis *Heinrich von Ofterdingen*

Durch die ungewöhnliche Schachtelung wird andererseits auf die Ungewöhnlichkeit des Traum Inhaltes hingewiesen; die Traumstaffelung wirkt also zudem als *Relevanzmarker*. Dies wird auch schon in der zunächst allgemein gehaltenen Apologie Heinrichs deutlich, zu der er sich nach seinem Erwachen im Gespräch mit seinen Eltern einlässt und in der er den „Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freie Erholung der gebundenen Fantasie“ (18f.) nennt. Zudem ist der Traum für ihn „kein unwirksamer Zufall in meinem Leben“ (19), sondern eine prognostische Wegweisung über sein Lebenslos. Dass die formale Gliederung und transdiegetische Schichtung zugleich mit einer qualitativen Hierarchisierung einhergeht, der gemäß der Inhalt des zweiten Traumsegments eine höhere Relevanz besitzt als das erste, lässt sich im Weiteren auch durch den Vergleich der jeweils mitgeteilten Begebenheit im ersten und zweiten Traumsegment plausibilisieren. Wirken beide Segmente wie Bestandteile eines Initiationsprozesses,¹⁵ so beinhaltet das erste Segment lediglich die Aufnahmephase, in der Heinrich sein altes Ich im Wasserbecken abwäscht;¹⁶ eingeweiht in das geheime Wissen seines Schicksals wird er erst im zweiten Traumsegment durch die Begegnung mit der blauen Blume, sodass erst das vom Traum im Traum eingeleitete Geschehen einen bedeutsamen Ausblick auf das zukünftige Schicksal des Helden eröffnet.

¹⁵ Zum „Traum als Initiation in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*“ vgl. exemplarisch Zeuch 2000: 271–273.

¹⁶ Vgl. auch bereits den Hinweis in der ersten Hinleitungsphase, in der von Heinrich gesagt wird, er „starb und kam wieder“ (10), womit der Roman dem jedem Initiationsritual eigenen „Schema von symbolischem Tod und Neugeburt [folgt], d. h., der Kandidat stirbt dabei symbolisch und kehrt als neuer, erwachsener Mensch zurück“ (Peters 2008: 123).

3. Gestaltung und Funktionalisierung der Traumstaffelung in Gogols *Das Porträt*

Der Optimismus der Frühromantik, der sich speziell im *Ofterdingen*-Roman am geglückten Bildungsweg des Protagonisten erkennen lässt, verlor sich in der Hochromantik weitgehend. Zugleich geriet „die Entfaltung der Individualität – einer der höchsten Werte der Frühromantik – in Mißkredit“.¹⁷ Die große Popularität des Schauerromans tat das Ihrige, um in das dominante Literatursystem immer stärker irrationale, nihilistische Züge einfließen zu lassen, bis sich als Subströmung das formierte, was man als ‚Schwarze Romantik‘¹⁸ bezeichnet hat. Gegen die betont rationalistisch optierende Literatur der Klassik wird nun

in der Literatur der *Romantik* [...] ein Nicht-Bewusstes als entscheidende Instanz in der Person konstruiert“ und mit „einer sich auflösenden inneren Realität experimentiert: d. h. mit dem Zulassen eines Nicht-Bewussten und eines psychologisch begründeten Wahnsinns.¹⁹

Der Traum wird zum Kerntopos bei der Darstellung der *Unzuverlässigkeit* der individuellen Wahrnehmung und zum Ausgangspunkt einer epistemologischen Grundskepsis, die die eigene Erkenntnisfähigkeit unterminiert und damit zum „Kampf des Ich mit sich selbst“²⁰ führt. Für diese Verwendung des Traums stehen besonders die Namen Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann. Mit ihren Texten übten sie großen Einfluss auch auf die russische Romantik aus und dort speziell auf Nikolai Gogol, dessen Novelle *Das Porträt* ebenfalls mit einer Traum-im-Traum-Struktur arbeitet.²¹

In dieser Geschichte kauft der junge mittellose Maler Andrej Tschartkow mit seinem letzten Geld in einem Antiquariat ein altes Portrait eines Mannes. Er trägt es nach Hause, wo ihm sein Hausbursche erzählt, dass der Vermieter wieder da war, um die ausstehende Miete einzutreiben. In depressiver Stimmung zieht sich Tschartkow in sein Zimmer zurück und reinigt das mitgebrachte Bild, hängt es an die Wand und hüllt es – weil dessen stechender Blick ihn stört – in ein Laken. Dann legt er sich auf sein Bett und versinkt in bittere Gedanken über seine trotz seines Talents gegebene Armut. Im Licht des Mondes hat Tschartkow plötzlich den Eindruck, als schimmerten die Augen des Portraitierten durch das verhüllende Leintuch hindurch – dann, als er näher hinsieht, ist das Leintuch gar nicht mehr vorhanden – und dann „sieht er mit einem Male, wie der Greis sich bewegt, sich plötzlich mit beiden Händen auf den Rahmen stützt, sich emporreckt, beide Beine herausstreckt und aus dem Rahmen springt“ (105). Tschartkow ist bewegungsunfähig vor Entsetzen, als der Alte aus dem Bild langsam zu ihm ans Bett kommt, sich am

¹⁷ Engel 1997: 154.

¹⁸ Siehe dazu die namensgebende, noch immer grundlegende Arbeit von Praz 1970.

¹⁹ Decker 2007: 29, 34.

²⁰ Klein 1975: 375.

²¹ Vgl. Gogol 2001; diese Ausgabe des Textes bildet zugleich die Referenz für die im Folgenden im Text gemachten Seitenangaben.

Fußende hinsetzt und damit beginnt, Geld aus seiner Tasche zu holen und es zu zählen. Dabei kullert von ihm unbemerkt eine Dukatenrolle aus seinen Händen, die Tschartkow – der das Geld dringend nötig hat – reflexhaft ergreift. Der Alte ist schließlich mit seiner Verrichtung fertig, erhebt sich, entfernt sich ein Stück, scheint aber zuletzt das Fehlen der Dukaten zu bemerken und kehrt um. Tschartkow umklammert die Geldrolle verzweifelt, schreit und *erwacht*. Er ist schweißgebadet und aufgrund der furchtbaren Lebhaftigkeit der Erscheinung erst nicht sicher, ob es wirklich nur ein Traum war. Erst da bemerkt Tschartkow, dass er gar nicht in seinem Bett liegt, sondern vor dem Gemälde des Alten steht, der sich plötzlich belebt und seine Lippen nach ihm spitzt, als wolle er sich an ihm festsaugen. Tschartkow schreit und *erwacht*. Er liegt nun bebend auf seinem Bett und sieht das verhüllte Bildnis in einiger Entfernung an der Wand, und während er die schrecklichen Eindrücke zu begreifen versucht, verschiebt sich plötzlich das Leintuch am Bild, als regten sich Hände darunter im Versuch es herabzuziehen. Tschartkow „bekreuzigt sich und erwacht“ (108). Anschließend ist er „halb wahnsinnig, besinnungslos [...], unfähig, zu begreifen, was denn eigentlich mit ihm geschehen war“ (108).

Es dürfte deutlich geworden sein, dass Gogol die Traum-im-Traum-Struktur ganz anders verwendet als der Novalis-Text (Abb. 2). Statt wie dort eine gliedernde und qualitativ hierarchisierende Funktion zu erfüllen, d. h. statt Ordnung und Orientierung zu schaffen, erzeugt die Traumstaffelung bei Gogol im Gegenteil Desorientierung und Irritation. Ganze drei Mal muss die Hauptfigur erwachen und also einen Traum im Traum im Traum durchstehen, ehe sie in einen Bereich gelangt, der die diegetische Wirklichkeit sein *könnte*. Ob es sich tatsächlich um die Wirklichkeit handelt, ist kaum mit Sicherheit zu sagen. Indem der Einschlafmoment durch den Text nicht expliziert wird und das Erwachen nicht zu einer Rückkehr in die Wirklichkeit führt, sondern immer wieder in einen neuen Traumkontext mündet, wird jedes weitere Geschehen in seinem Realitätsstatus problematisiert, da es letztlich auch wieder nur als Traum entlarvt werden könnte.

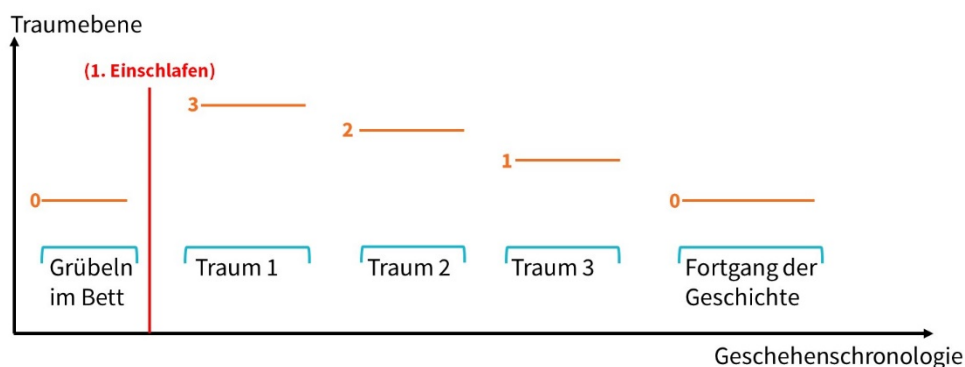


Abb. 2: Die Traumstaffelung in Nikolai Gogols *Das Porträt*

4. Die narrativen Kernfunktionen von Traumstaffelungen

Anhand der Analyse dieser beiden Beispiele lassen sich zwei dominante Formen der narrativen Traum-im-Traum-Struktur unterscheiden und hinsichtlich ihrer Funktionen näher bestimmen: eine linear geführte und eine nicht-lineare Traumstaffelung.

Die *lineare Traumstaffelung* besitzt, wie am Novalis-Roman gesehen, die primäre Funktion, eine Gliederung und damit Übersichtlichkeit in einen Trauminhalt einzuführen, wobei die daraus entstehenden verschiedenen Traumebenen zusätzlich inhaltlich nach einem qualitativ hierarchisierenden Prinzip gefüllt sein können. Dabei zeichnet sich die lineare Traumstaffelung dadurch aus, dass es einerseits einen definitiven Ausgangspunkt in der Wachwelt gibt und andererseits einen eindeutigen und explizit benannten Übergang von der Wachwelt in die Traumwelt sowie von einer der verschiedenen inneronirischen Stufen zur nächsten. Die Rückkehr in die Wachwelt erfolgt dabei entweder durch ein einmaliges Erwachen, das alle Träume gleichzeitig beendet, oder durch eine lineare Rückführung der einzelnen geöffneten Träume auf die jeweils niederrangige Traumstufe bis hin zur Ebene der diegetischen Wirklichkeit.

Das Resultat der *nicht-linearen Traumstaffelung* ist dagegen die Destabilisierung des gesamten narrativen Gefüges. Das mindestens zweimalige Erwachen einer Figur ohne ihr zwischenzeitliches Einschlafen ist dabei konstitutiv für diese Form der Traumstaffelung. Nach dem ersten Erwachen wird das anschließende Geschehen rezeptiv aufgrund der üblichen normalweltlichen einfachen Wachen-Träumen-Dichotomie als diegetisch real angesehen (häufig fingieren die Texte es zudem entsprechend). Durch das *zweite* Erwachen wird dann sowohl eine stabile, d. h. eine einfach dyadische Relation von Wachzustand und Traumzustand unterminiert als auch die Verlässlichkeit der Erzählerangaben infrage gestellt.²² Die Traum-im-Traum-Konstruktion reißt also abrupt ein Loch in die narrative Kohärenz und in die Planität der Diegese, stürzt Figur und Leser_in auf eine andere diegetische Ebene hinab und hält fortan die Potenzialität aktuell, dass jede weitere diegetische Ebene durch einen erneuten Bruch wiederum reflexiv auf eine andere als die ursprünglich eingenommene Erzählebene herabgestuft werden kann. Häufig ist die Folgehandlung zudem weder reiner Traum noch reines Wachen, sondern ein Amalgam aus beidem mit ganz neuer Qualität: Es ist ein unter dem Einfluss einer überweltlichen Kraft stehendes Gefüge.

²² Der Text erweist sich in dieser Hinsicht als „[m]imetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen“ im Sinne von Martinez/Scheffel 2005: 102f.

5. Traumstaffelungen im modernen Unterhaltungsfilm

Mit der linearen und der nicht-linearen Traumstaffelung hat die Romantik zwei neue Formen der narrativen Traumverwendung hervorgebracht, die fortan in der Literatur immer wieder genutzt und schließlich auch im Bereich des Films aufgegriffen wurden.

Besonders die nicht-lineare Traumstaffelung erfuhr hier starke Resonanz und zwar gleichsam in der Tradition des romantischen Schauerromans. Desorientierung, Verwirrung und Unbehagen stehen dabei im Zentrum. Einen relativ frühen Beleg liefert David Lynch in seinem Film *Eraserhead* von 1977. Dieser Film thematisiert bekanntlich in grotesk-metaphorisch überformender Weise das uneheliche Verhältnis zwischen dem Drucker Henry Spencer und der jungen Frau Mary, aus dem ein stark missgebildetes Kind hervorgeht. Gegen Filmende, nachdem ihn Mary aus Überforderung mit dem körperlich schwer fehlentwickelten gemeinsamen Kind alleingelassen hat, liegt der Protagonist Henry Spencer auf seinem Bett, blickt auf die Heizung und sieht plötzlich, wie durch die Rohre des Heizkörpers neben dem Bett Licht fällt. In den nächsten Einstellungen fährt die Kamera auf den Heizkörper zu, eine eiserne Schiebetüre öffnet sich und man findet sich vor einer kleinen Bühne wieder, auf der eine blonde junge Frau mit karikaturhaft vergrößerten Wangen steht und sich in kleinen Seitwärtsschritten über den karierten Bühnenboden hin und her bewegt, während von der Decke herab sich windende Lebewesen fallen, die wie Nabelschnüre mit Kopfenden bzw. armlange fleischige Spermatozoen aussehen. Die Frau zertritt bei ihrem Weitergehen diese organischen Strukturen offensichtlich geflissentlich und verschwindet dann rückwärtsgehend im Dunkeln. Henry erwacht daraufhin in seinem Bett – anscheinend, weil seine neben ihm liegende Frau sich unruhig hin und her windet. Mit steigendem Entsetzen zieht er dann offenbar aus dem Unterleib seiner weiterhin schlafenden Frau mehrere der Lebensformen, die er bereits im Traum gesehen hat heraus, und schleudert diese an die Wand. Das dort hängende Holzschrankchen öffnet sich daraufhin und ein kleines Lebewesen kriecht heraus und über die Wände. Nach einer Kamerafahrt in den Schlund dieses Wesens sehen wir Henry, der – scheinbar eben erneut erwacht – im Morgenmantel allein auf dem Bett sitzt. Da klopft es an der Türe und seine Nachbarin, die vorgibt, sich ausgesperrt zu haben, tritt ein und nähert sich Henry mit eindeutig sexuellem Interesse. Die beiden schlafen schließlich miteinander in dem Bett, das nun wie ein mit trübem Wasser gefüllter Krater aussieht, in dem die beiden zuletzt ganz versinken. Nach einigen achronen Einstellungen tritt die blonde Frau von vorhin auf der Bühne aus dem Dunkeln und singt ein Lied. Als sie damit fertig ist, tritt Henry auf die Bühne, stellt sich vor die Frau und berührt sie an den Händen, worauf die Szenerie in gleißendem Licht verschwindet, bis die Figuren die Hände wieder voneinander lösen. Es folgt eine multiple POV-Struktur, ehe die blonde Frau verschwunden ist. Dann schiebt sich ein Rollwagen, auf dem ein kahler Baum steht, auf die Bühne, und Henry flieht hinter eine Art Rednerpult. Plötzlich wird sein Kopf von innen her vom Hals gestoßen und in die Bühnenmitte geschleudert. Während eine dunkle Flüssigkeit vom Pflanzenwagen herabfließt und den Kopf langsam

umspült, schiebt sich aus Henrys Rumpf der unförmige schreiende Kopf seines Babys. Sein eigentlicher, auf dem Bühnenboden liegender Kopf fällt schließlich in die Flüssigkeit hinein, als hätte diese den Bühnenboden in ein Gewässer verwandelt, fällt hindurch, durch die Luft und schlägt auf einer Straße auf, wo ein Junge den Kopf ergreift und damit in ein Büro läuft. Dort wird im Beisein des Jungen von zwei Männern eine Bohrprobe aus dem Kopf genommen und in eine Maschine gelegt, die aus der Bohrprobe Radiergummis für Bleistifte fertigt. Einer der Männer prüft die Qualität der Radiergummis und befindet sie für gut, worauf der Junge vom anderen Mann ausbezahlt wird. Der erste Mann fegt dann die Radiergummispäne vom Tisch und wir sehen, wie Henry auf seinem Bett und in der diegetischen Wirklichkeit erwacht.

Es dürfte ersichtlich geworden sein, dass diese Sequenz, was die narrative Organisation anbelangt, ähnlich aufgebaut ist, wie die entsprechende Erzählfolge in Gogols *Porträt* (Abb. 3). Hier wie dort gleitet der Protagonist unbemerkt in einen Traumzustand über und sieht etwas Fantastisches. Auf ein *erstes* Erwachen folgt eine Sequenz mit verstörendem Inhalt (der Entbindungshorror), daraufhin ein *zweites* Erwachen, dem sich ein abermals verunsicherndes Geschehen anschließt (der Sex mit der Nachbarin, die Begegnung mit der blonden Frau, die Enthauptung, die Radiergummiherstellung), ehe Henry ein *drittes* Mal erwacht. Und wie bei Gogol erscheint die Folgehandlung wie ein Geflecht aus Traum- und Realitätssträngen, ein Zustand, in dem Aspekte aus den Träumen in der diegetischen Wirklichkeit auftauchen und diese in ein surreales Gebilde verwandeln. Die Desorientierung des Zuschauers wird gerade durch die mehrfache *Potenziierung* der Träume erreicht, durch den *Bruch* in der Wachen-Träumen-Dichotomie und durch die fortgesetzte *Onirisierung* des scheinbar Realen.

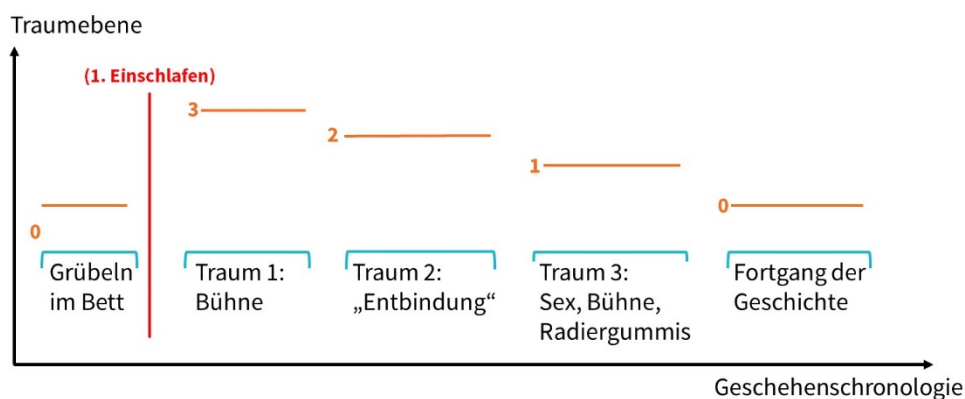


Abb. 3: Die Traumstaffelung in David Lynchs *Eraserhead*

Mittlerweile hat sich die *nicht-lineare* Traumstaffelung zu einem recht gängigen Topos in der Thriller- und Horrorfilmtradition entwickelt. Besondere Bekanntheit erfuhr diese Erzählstruktur vor allem auch durch die *Nightmare on Elm Street*-Filme,

in denen der Geist des Kindermörders Freddy Krueger Jugendlichen in ihren Träumen erscheint und diese darin tötet. Der Final-Plot-Twist dieser Filme besteht seit dem ersten Film von 1984 häufig darin, dass den Zuschauer_innen der Eindruck vermittelt wird, eine Figur sei aufgewacht und deshalb in der diegetischen Realität angekommen, wo Freddy keinen Einfluss mehr besitzt. Plötzlich stellt sich aber heraus, dass die Figur nur aus einem *Traum im Traum* erwacht ist, was nicht nur bedeutet, dass Freddy weiterhin seine tödliche Macht ausüben kann, sondern auch aufgrund der Traum-im-Traum-Konstruktion zu einer verwirrenden Surprise-Wirkung bei den Zuschauer_innen führt. Mustergültig wurde dieses Verfahren schon am Ende des ersten *Nightmare*-Films von 1984 in Szene gesetzt, wo sich die jugendliche Protagonistin Nancy Thompson in der Annahme, sie habe ihren Peiniger Freddy Krueger ein für alle Mal vernichtet, am frühen Morgen (und damit implizit nach dem Aufwachen) von ihrer Mutter verabschiedet und zu ihren Freunden in ein Auto steigt. Während das Auto, dessen Dach bezeichnenderweise im selben rot-grünen Streifenmuster gehalten ist wie Freddys Pullover, zum eskalierenden Entsetzen der darin eingeschlossenen Jugendlichen von selbst die Türen verriegelt und losfährt, wird Nancys Mutter brutal durch den Briefschlitz der Haustüre ins Innere des Hauses gezerrt. Erst da wird dem_der Zuschauer_in bewusst, dass der Sieg über Freddy Krueger nur geträumt und die Protagonistin selbst noch immer in einem Traum gefangen ist.

Entsprechende Traumstaffelungen finden sich seither vor allem in Horrorfilmen immer wieder, um punktuell eine Desorientierung bei den Zuschauer_innen herbeizuführen. Noch im selben Jahr wie der erste *Nightmare*-Film kam auch Kenneth Bertons *The Devil's Gift* (1984) in die Kinos, ein Film, in dem sich ein Dämon in einem Plüschaffen niedergelassen hat und fortan die Familie terrorisiert, die dieses Spielzeug für ihren Jungen gekauft hat. Die Familienmitglieder haben zunehmend Alpträume, die Mutter versucht unter dem Einfluss des Dämons, ihren eigenen Sohn in der Badewanne zu ertränken, und kann gerade noch rechtzeitig von ihrem Mann David daran gehindert werden. Am Ende dieses Tages, zu Beginn des letzten Filmdrittels, bringt der Familienvater schließlich seinen Sohn zu Bett und setzt sich erschöpft vor den Fernseher. Dann erfolgt scheinbar ein Zeitsprung, denn David tritt schwer bepackt mit Einkaufstüten zur Haustüre herein und trägt die Einkäufe in die Küche. Dort findet er seinen blutüberströmten Sohn und wird selbst von einem affenartigen Monster angefallen, das ihm mit seiner Pranke das Gesicht zerfleischt. Mit einem Schrei des Entsetzens erwacht David nun zum *ersten* Mal in seinem Bett, wischt sich den Schweiß vom Gesicht und greift nach der Uhr auf seinem Nachtkästchen – da packt von unter dem Bett her die Pranke des Affenmonsters seinen Arm und David erwacht ein *zweites* Mal auf dem Sofa vor dem Fernseher.

Um denselben Schockeffekt bei einem Publikum bewirken zu können, das sich allmählich an das Verfahren der nicht-linearen Traumstaffelung gewöhnt hat, wurde seither immer wieder auf mehrfache Traumstaffelungen zurückgegriffen. Einen Extremfall in dieser Hinsicht stellt sicher die unter der Regie von Paul Shapiro entstandene *Twilight Zone*-Folge *The Pool Guy* (2002) dar. Diese Episode ist eine einzige Reihung aus nicht-linearen Traum-Staffelungen. Der Poolreiniger Ritchie

hat hier nicht weniger als sechs ineinander verschachtelte Träume, die *explizit* dargestellt werden, ohne dass jemals auch ein Einschlafmoment gezeigt werden würde. Immer wieder begegnet er einem Mann im Anzug, der plötzlich eine Pistole zieht, zu ihm sagt, er solle aufwachen, und ihn anschließend erschießt, woraufhin Ritchie entsetzt erwacht. Da er körperliche Spuren in Form einer Narbe davonträgt, sucht er seine Hausärztin auf, die zur Konsultation einen Kollegen ins Sprechzimmer hereinholt, wobei es sich abermals um den Mann im Anzug handelt, der Ritchie auch diesmal wieder erschießt. Das Grauen, das Ritchie durchlebt, steigert sich mit jedem Mal, da er ab einem gewissen Punkt vorausahnt, dass er unweigerlich auch nach seinem aktuellen Erwachen erneut von dem Mann im Anzug erschossen werden wird. Zuletzt wechselt die filmische Erzählinstanz dann sowohl aus der personalen Fokalisierung Ritchies in die externe Fokalisierung als auch aus der an Ritchies Bewusstsein geknüpften Perpetuierung von fortgesetzt intradiegetisch geschichteten Ebenen zu einem diesbezüglich extradiegetischen Wahrnehmungsstandpunkt. So wird Ritchie gezeigt, wie er mit Elektroden verkabelt und in unruhigem Schlaf hin und her zuckend auf einem Untersuchungstisch liegt, während ein Projektor über seinem Kopf scheinbar seine Albträume in sein Bewusstsein einspeist. Durch eine Unterhaltung zweier anderer Figuren, einer Frau in Arzt- und einer Frau in gewöhnlicher Kleidung, die in einem Kontrollraum hinter einer Glasscheibe den Titelhelden in seinem offensichtlich künstlichen Schlafzustand beobachten, wird der die Zuschauer_in schließlich darüber informiert, dass Ritchie selbst ein Mörder ist, der in einem neuen Sanktionierungsprogramm der Regierung bestraft wird, mit dem Gefängnisse überflüssig gemacht werden sollen. Da Ritchie den Mann im Anzug, der ihm im Traum immer wieder so schreckensvoll begegnet und bei dem es sich um den Ehemann der Frau in gewöhnlicher Kleidung handelt, erschossen hat, wird ihm zur Strafe und mit dem Ziel moralischer Läuterung in Form von Träumen sein eigenes Verbrechen als verstörendes Traumerlebnis am eigenen Leib und in kontrafaktischer Konstellation immer wieder bewusstgemacht. Siebenundvierzig Tode, so die betreuende Ärztin, habe er noch vor sich, „jeder von ihnen traumatisierender als der vorherige“.²³

Dass die nicht-lineare Traumstaffelung durch ihre doch recht häufige Verwendung in Film und Fernsehen inzwischen den Status eines Klischees innehat, zeigt etwa die 12. Folge der 4. Staffel der Fernsehserie *Malcolm in the Middle* (*Malcolm Mittendrin*). Nachdem seine Frau zur Erholung zu ihrer Schwester gefahren ist, verliert der Familienvater Hal in dieser Episode allmählich die Nerven mit seinen anstrengenden Kindern. Nachts fantasiert er dann einmal, dass er von seinen Kindern in der Küche seines Hauses an einen Pfahl auf einem Scheiterhaufen angebunden ist, den diese mit Benzin übergießen und in Brand setzen – worauf Hal ein *erstes* Mal entsetzt aufwacht. Noch schweißüberströmt legt er seine Hand auf die Schulter seiner abgewandt neben ihm liegenden Frau und klagt ihr sein Leid. Daraufhin dreht sich diese zu ihm um und entpuppt sich als der unattraktive Arbeitskollege seiner Frau, der deren Platz in der Familie eingenommen hat – worauf Hal ein *zweites* Mal, diesmal aber im sonst leeren Bett erwacht. Das grundsätzlich destabilisierende

²³ *The Twilight Zone*, „The Pool Guy“ („Höllengalen“): 00:20:36–00:20:38.

Potenzial der nicht-linearen Traumstaffelung wird hier jedoch – anders als sonst – durch den humoristischen Inhalt, die völlige Folgenlosigkeit sowie die narrative Ausklammerung durch eine Nichtaktualisierung im weiteren Handlungsverlauf wieder neutralisiert.

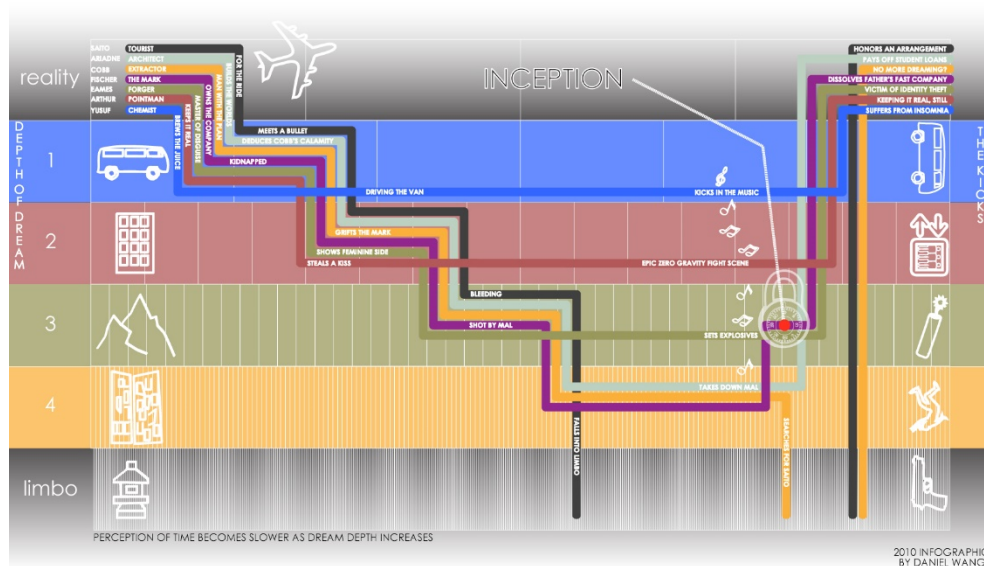


Abb. 4: Die Traumstaffelung in Christopher Nolans *Inception* nach Daniel Wang

Im Vergleich zur nicht-linearen Traumstaffelung kommen *lineare Traumstaffelungen* eher selten vor. Ein prominentes Beispiel ist jedoch Christopher Nolans *Inception* (2010). Dieser Film ist ebenfalls eine einzige Traumstaffelung. Wie in der Erzählung von Novalis sind hier jedoch die Übergangphasen von Wachwelt zu Traumwelt respektive von einer Traumstufe zur nächsten explizit ausgewiesen und als scharf abgegrenzte Traumebenen voneinander abgegrenzt. Dadurch werden eine klare Organisation und eine Übersichtlichkeit über die diegetischen Ebenen erzielt, was für die Figuren eine im Grunde völlige Kontrolle bedeutet. Rezeptive Desorientierung wird hier gerade unterbunden. Diese orientierende Linearität ist in der Infografik, die Daniel Wang zu diesem Film erstellt hat, sehr gut erkennbar (Abb. 4), besonders auch was die abschließende stufenweise Rückführung der einzelnen Traumebenen auf die unterste, diegetisch-reale Ebene anbelangt. Zudem wird auch in *Inception* in analoger Weise wie bei Novalis den verschiedenen Traumstufen eine unterschiedliche Qualität und Relevanz zugesprochen. Die am tiefsten gestaffelte Traumschicht, der sogenannte „Limbus“, nimmt dabei die höchste hierarchische Position ein. Dabei wird die Potenzierung auch dadurch hervorgehoben, dass absteigend in der Traumebenenreihenfolge die Zeit immer langsamer vergeht. Interessant ist dieses Beispiel überdies dadurch, dass am Ende des Filmes, als die Figuren nach ihrem Erwachen aus vier gestaffelten Träumen auf der Ebene der diegetischen Realität anlangen, diese Ebene selbst problematisiert wird: Die Protagonist_innen des Films nutzen sogenannte „Totems“, um zu überprüfen, ob

sie sich in einem (fremdkonstruierten) Traum befinden. Indem dem Publikum durch einen vorschnellen Schnitt zum Nachspann das Ergebnis der letzten „Totembefragung“ der Hauptfigur vorenthalten wird, lässt der Film offen, ob eventuell die aktuell erreichte, scheinbare Wachwelt selbst auch wieder nur ein Traum ist.

6. Resümee

Wie gesehen besitzt der Traum als theoretisches aber auch ästhetisches Konzept in der abendländischen Denkgeschichte eine beträchtliche Tradition. Bereits die frühesten literarischen Zeugnisse treffen eine Unterscheidung zwischen prognostisch-überirdischen Träumen und täuschend-natürlichen Träumen und kennen auch das Problem der Ununterscheidbarkeit zwischen beiden Phänomenen. Die Romantik entwickelt diese Dichotomie weiter, indem sie potenzierte Träume erstmals in großem Umfang narrativ verwendet und dabei stärker an die Individualität und psychische Konstitution der Romanfiguren anbindet. Hinsichtlich der Traumstaffelungen lassen sich zwei dominante Formen unterscheiden: 1) die *lineare Traumstaffelung*, die aufgrund ihrer ausgewiesenen Ebenenübergänge Gliederung, Übersichtlichkeit und qualitative Hierarchisierung erzeugt und damit rezeptiv orientierend wirkt; und 2) die *nicht-lineare Traumstaffelung*, die aufgrund einer progressiven reflexiven Onirisierung Brüche hinsichtlich einer klaren Wachen-Träumen-Dichotomie erzeugt und auf den Rezipienten desorientierend und verunsichernd wirkt. Wegen dieser Wirkung wurde insbesondere die nicht-lineare Traumstaffelung auch außerhalb der Literatur, speziell im Film zu einem Topos des Unheimlichen und dort letztlich sogar zu einem Klischee.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André (2002a): *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: C. H. Beck.
- Alt, Peter-André (2002b): „Der Text der Imagination. Modelle des Traums in der Literatur um 1800“. In: Behrens, Rudolf (Hrsg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*. Hamburg: Meiner, S. 141–163.
- Behrens, Achim (2002): *Prophetische Visionsschilderungen im Alten Testament. Sprachliche Eigenheiten, Funktion und Geschichte einer Gattung*. Münster: Ugarit.
- Binswanger, Ludwig (1928): *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*. Berlin: Springer.
- Cohn, Dorrit (2012): „Metalepsis and Mise en Abyme“. In: *Narrative* 20.1, S. 105–114.
- Decker, Jan-Oliver (2007): „Literaturgeschichtsschreibung und deutsche Literaturgeschichte. Ein Überblick“. In: Wunsch, Marianne (Hrsg.): *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel: Ludwig, S. 13–39.
- Descartes, René (1870): *Philosophische Werke*. Hrsg. von Julius Hermann von Kirchmann. Berlin: Heimann.
- Ehrlich, Ernst Ludwig (1953): *Der Traum im Alten Testament*. Berlin: Töpelmann.

- Engel, Manfred (1997): „Träumen und Nichtträumen zugleich‘. Novalis‘ Theorie und Poetik des Traumes zwischen Aufklärung und Hochromantik“. In: Uerlings, Herbert (Hrsg.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer, S. 143–168.
- Gerok-Reiter, Annette (2012): „Zwischen den Welten“. In: Dies./Walde, Christine (Hrsg.): *Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*. Berlin: Akademie, S. 7–17.
- Gogol, Nikolaj (2001): *Phantastische Novellen*. Köln: Könnemann.
- Homer (2000): *Ilias und Odyssee*. Altgriechisch und Deutsch. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. Frankfurt a. M.: Zweitausendein.
- Janz, Rolf-Peter (1980): „Bildungsroman“. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte. Bd. V: Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik (1786-1815)*. Reinbek: Rowohlt, S. 144–163.
- Klein, Jürgen (1975): *Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt: wbg.
- Lackner, Michael (1985): *Der chinesische Traumwald. Traditionelle Theorien des Traumes und seiner Deutung im Spiegel der ming-zeitlichen Anthologie Meng-lin hsüan-chieh*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2005): *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Aufl., München: C. H. Beck.
- Müller-Michaels, Harro (2005): „Von der Notwendigkeit der Träume für die Bildung des Menschen“. In: Alt, Peter-André/Leiteritz, Christiane (Hrsg.): *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin: De Gruyter, S. 48–76.
- Novalis; d. i. Friedrich von Hardenberg (1802): *Heinrich von Ofterdingen. Ein nachgelassener Roman*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Novalis; d. i. Friedrich von Hardenberg (1907): *Fragmente*. Hrsg. von Jakob Minor. Jena: Diederichs.
- Peters, Ulrike (2008): *Großes Wörterbuch Religion. Grundwissen von A–Z*. München: Compact.
- Praz, Mario (1970): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 2 Bde. München: dtv.
- Schmitz, Thomas A. (2013): „Aelius Aristides: Der Sophist und sein Gott“. In: Baumann, Uwe/Neuhausen, Karl August (Hrsg.): *Autobiographie: Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation*. Göttingen: Bonn University Press, S. 95–106.
- Schröder, Heinrich Otto (1986): *Publius Aelius Aristides. Heilige Berichte*. Heidelberg: Winter.
- Zeuch, Ulrike (2000): *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Zgoll, Annette (2006): *Traum und Welterleben im antiken Mesopotamien. Traumtheorie und Traumpraxis im 3.–1. Jahrtausend v. Chr. als Horizont einer Kulturgeschichte des Träumens*. Münster: Ugarit-Verlag.

Medienverzeichnis

- A Nightmare on Elm Street*. USA 1984, Wes Craven, 91 Min.
- Eraserhead*. USA 1977, David Lynch, 89 Min.
- Inception*. USA 2010, Christopher Nolan, 148 Min.
- Malcolm in the Middle (Malcolm mittendrin)*. Staffel 4, Episode 12, „Kicked Out“ („Der Rauswurf“), Fox (Erstausstrahlung 9.3.2003).
- The Devil’s Gift*. USA 1984, Kenneth J. Berton, 112 Min.

The Twilight Zone. Staffel 1, Episode 9, „The Pool Guy“ („Höllengalen“), UPN
(Erstausstrahlung 16.10.2002).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die Traumstaffelung in Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (Matthias C. Häselmann 2018).

Abb. 2: Die Traumstaffelung in Nikolai Gogols *Das Porträt* (Matthias C. Häselmann 2018).

Abb. 3: Die Traumstaffelung in David Lynchs *Eraserhead* (Matthias C. Häselmann 2018).

Abb. 4: Die Traumstaffelung in Christopher Nolans *Inception* (Daniel Wang 2010:
<http://www.inceptionending.com/theory/2010-inception-infographic-by-daniel-wang>,
27.02.2019).