Writing the Dream
Écrire le rêve

Edited by
Édité par

Bernard Dieterle
Manfred Engel

Königshausen & Neumann

A publication of the ICLA Research Committee

DreamCultures
The Cultural and Literary History of the Dream

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Robert William Buss (1804–1875), *Dickens' Dream* (1875)
Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-6120-2
www.koenigshausen-neumann.de
www.libri.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Contents / Table des matières

Preface / Préface 7

I. Systematic Considerations / Considérations générales

MANFRED ENGEL
Towards a Poetics of Dream Narration
(with examples by Homer, Aelius Aristides, Jean Paul, Heine and Trakl) 19

BERNARD DIETERLE
Rêve, sciences du rêve et poésie lyrique 45

RITCHIE ROBERTSON
Dreams as Literature: Heine, Dora, Freud 57

II. Historical Case-Studies / Études de cas

JÖRG LANCKAU
Dreams and Dream Narratives in the Hebrew Bible (Tanakh) 73

GERHARD LANGER
»Wer mit seiner Schwester im Traum schläft, hoffe auf Weisheit«:
Das talmudische ›Traumbuch‹ in *Berakhot* 95

ANGELIKA BRODERSEN
Die Grenzen überschreiten: Realitätsebenen in arabisch-islamischen
Traumberichten 111

ZHANG LONGXI
Dream in Chinese Literature: From a Cross-Cultural Perspective 137

KARLHEINZ STIERLE
Dantes Poetik des Traums 149

BERNARD DIETERLE
Traumgeschehen in Jean de la Fontaines Fabeln 159

MONIKA SCHMITZ-EMANS
Träume in Jean Pauls Roman *Der Komet* (1820/22) 171

MARIE GUTHMÜLLER
Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (1827): Le rêve de Don Rodrigo entre symptomatologie et prophétie 193

MANFRED ENGEL
Traumnotate in Dichter-Tagebüchern (Bräker, Keller, Schnitzler) 211

FRANZ HINTEREDER–EMDE
Literary Dreams in the Works of Natsume Sōseki at the Threshold of Japanese Modernity 239

SUSANNE GOUMEGOU
Surrealistische Traumtexte zwischen Protokoll und Prosagedicht am Beispiel Paul Éluards 259

JULIANE BLANK
Shaping the World – Dreams, Dreaming, and Dream-Worlds in Comics: *Dream of the Rarebit Fiend* (1904–1911), *Little Nemo* (1905–1911) and *The Sandman* (1989–1996) 277

YVONNE WÜBBEN
Dream Notes: Psychoanalytic Notation Techniques in the Work of Heinar Kipphardt (1922–1982) 305

TUMBA SHANGO LOKOHO
L'invention du rêve ou l'autre scène du récit africain: Autour du rêve dans *Le jeune homme de sable* (1979) de Williams Sassine, *Le cercle des Tropiques* (1972) de M.A. Fantouré et *L'étrange destin de Wangrin* (1973) d'Ahmadou Hampâté Bâ 313

ROSE HSIU-LI JUAN
Weaving the Dream, Weaving the World: Ethnopoetics of the Dream in Greg Sarris's *Mabel McKay: Weaving the Dream* (1994) 333

MICHAEL SCHREDL
Traumberichte als Gegenstand psychologischer Forschung 345

The Authors / Les auteurs 355

SUSANNE GOUMEGOU

Surrealistische Traumtexte zwischen Protokoll und Prosagedicht am Beispiel Paul Éluards

French Surrealism pays much attention to the notation of dreams. In the first part of my paper I will review the results of this activity as published in the section »Rêves« of *La révolution surréaliste* (1924–29). These texts try to elude the usual difficulties of writing down the dream and create a mode of dream-notation which could be called ›reported oneirism‹. In the second part, three texts by Paul Éluard (1895–1952), first published in *La révolution surréaliste* and then inserted in *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926), are examined. In different ways, they closely resemble prose-poems and share similar possibilities of reception.

Sowohl die Malerei als auch die Literatur des Surrealismus weisen eine hohe Affinität zum Traum auf. So sind etwa die Bilder von Max Ernst oder Salvador Dalí Beispiele dafür, wie Träume in Szene gesetzt oder die Mechanismen des Traums zum Prinzip der Bildgestaltung gemacht werden können. Den zeitlich und methodisch ersten Zugang zum Traum im Rahmen der surrealistischen Bewegung stellt allerdings das Aufschreiben von Träumen dar, und zwar vor allem im Rahmen der Versuche, den ›automatisme psychique‹ zu erfassen, den die Surrealisten als von den Zwängen der Logik freie Basis der Tätigkeit des Geistes betrachten. Mit der Rubrik *Rêves* in der Zeitschrift *La révolution surréaliste* (1924–29) verleihen die Surrealisten der Traumaufzeichnung dann sogar den Status einer literarischen Gattung, die den in den anderen Rubriken publizierten *Textes surréalistes* und *Poèmes* ebenbürtig ist.[1]

Der Gattungscharakter des ›récit de rêve‹ manifestiert sich im 20. Jahrhundert in Publikationen ganzer Serien von Traumtexten unterschiedlichster Autoren. Zu nennen wären etwa, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, Marguerite Yourcenar mit *Les songes et les sorts* (1938), Michel Leiris mit *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (1961), Georges Perec mit *La boutique obscure: 124 rêves* (1973), Michel Butors *Matière de rêves* (1975–85), die *Récits en rêve* von Yves Bonnefoy (1987), oder die Sammlung von Hélène Cixous *Rêve je te dis* (2003).[2] Ohne die surrealistischen Vorläufer wären diese Veröffentlichungen

---

1 Vgl. dazu umfassend Susanne Goumegou, *Traumtext und Traumdiskurs: Nerval, Breton, Leiris*. München: Fink 2006 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 114), 280–313.

2 Vgl. Susanne Goumegou, »Le Récit de rêve surréaliste et ses avatars«. In: Christian Vandendorpe (Hg.), *Le Récit de rêve: Fonctions, thèmes et symboles*. Québec: Nota bene 2005, 183–202.

ebenso wenig denkbar wie Raymond Queneaus fingierte Traumberichte, die er 1973 unter dem Titel *Des Récits de rêves à foison* veröffentlicht[3] und in denen er zeigt, dass sich Alltagserlebnissen durch den Einsatz bestimmter rhetorischer Mittel ein Traumcharakter verleihen lässt.

Wenn André Breton den ›récit de rêve‹ in die surrealistische Praxis einführt, so tut er das freilich keineswegs, um eine literarische Gattung zu begründen. Es geht ihm vielmehr darum, die Aktivität des Unbewussten zu erfassen,[4] den sogenannten »automatisme psychique pur«, den er im ersten *Manifeste du surréalisme* von 1924 auch als »fonctionnement réel de la pensée« bezeichnet.[5] Die in dieser Formulierung anzitierte Theorie des psychischen Automatismus stammt aus der Psychologie des 19. Jahrhunderts und bezeichnet einen Zustand der Passivität, in dem die unkontrolliert tätigen Seelenvermögen Erinnerung und Imagination ohne Einwirkung der kontrollierenden Vermögen wie Aufmerksamkeit und Willen die Tätigkeit des Geistes bestimmen.[6] Der von den Psychologen als defizitär erachtete Automatismus kann hingegen im Rahmen der von den Surrealisten propagierten Abkehr von Zwang und Logik und der damit einhergehenden emphatischen Aufwertung der Imagination als Mittel der Befreiung von Rationalismus und Positivismus erscheinen.

Als Mittel der Wahl zur Freilegung dieses ›automatisme psychique‹ dominiert in den ersten Jahren der Bewegung die ›écriture automatique‹, jene Technik also, die André Breton und Philippe Soupault mit *Les champs magnétiques* (1919) erstmals der Öffentlichkeit präsentieren. Zunehmend jedoch zeigt sich Breton enttäuscht von der sich dabei entwickelnden Schablonenhaftigkeit und glaubt eine Weile lang, mit dem ›récit de rêve‹ ein Verfahren gefunden zu haben, mit dem der ›automatisme psychique‹ direkter zu erfassen ist: »Dans le même ordre d'idées j'avais été conduit à donner toutes mes préférences à des *récits de rêves* que, pour leur épargner semblable stylisation, je voulais sténographiques«.[7]

Bereits in der ersten Nummer der zweiten Serie der Zeitschrift *Littérature* im März 1922 veröffentlicht Breton unter dem Titel *Récit de trois Rêves: Sténographie par Mlle OLLA* erste eigene Träume. Allerdings fällt auf, dass Bretons

---

3 In: *Les Cahiers du Chemin* 19 (1973), 11–14.

4 Im Oktober 1924 gründen die Surrealisten das »Bureau de recherches surréalistes«, das die »activité inconsciente de l'esprit« erforschen und dafür eine Art surrealistischer Archive schaffen will, für die unter anderem dazu aufgefordert wird, Traumerzählungen einzureichen. Vgl. André Breton, *Œuvres complètes* I. Hg. von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1988, 481 f.

5 Ebd., 328. Ohne eine Affinität zur Freud'schen Psychoanalyse leugnen zu wollen – Breton bezieht sich im *Manifeste* ganz eindeutig auf die *Psychopathologie des Alltagslebens* – sei hier betont, dass er im *Manifeste* den Begriff des Unbewussten nicht benutzt, sondern von der Imagination bzw. dem »fonctionnement réel de la pensée« spricht, also im Umfeld der vermögenspsychologisch grundierten Theorie von der Gedankenassoziation bleibt.

6 Vgl. S. Goumegou (Anm. 1), 83–128.

7 André Breton, »Entrée des médiums«. In: A. Breton (Anm. 4), 273–279, hier 275.

Niederschrift bei aller Orientierung am stenographischen Protokoll einen relativ hohen Grad an Organisiertheit aufweist, dass sie explizite erzählorganisatorische Hinweise für den Leser und komplizierte hypotaktische Konstruktionen enthält. Gerade im Vergleich zu den *Rêves*, die Desnos im Oktober in derselben Zeitschrift publiziert und die wesentlich weniger elaboriert erscheinen,[8] ist zu vermuten, dass Breton seinem Text eine Überarbeitung hat angedeihen lassen. Zudem sticht der programmatische Charakter ins Auge, da das Bretonsche Traum-Ich quasi dazu eingeladen wird, die Nachfolge der Avantgarden zu übernehmen.[9]

Zum eigentlichen Ort des surrealistischen ›récit de rêve‹ wird die Rubrik *Rêves* in *La révolution surréaliste* (1924–29), in der insgesamt 47 ›récits de rêves‹ von 15 unterschiedlichen Autoren erscheinen.[10] Die Traumtexte verteilen sich dabei ungleich auf den Erscheinungszeitraum der Zeitschrift. Während in den Jahren 1924/25 alle fünf erscheinenden Nummern Traumtexte enthalten, werden in den Nummern 6–12 nur noch vereinzelt insgesamt sechs ›récits de rêves‹ publiziert. Das Genre gehört also in erster Linie der frühen Phase des Surrealismus zu. Mit der zunehmenden Politisierung der Bewegung schwindet zunächst das breite Interesse am Traum.[11] Breton selbst veröffentlicht mit Ausnahme der ersten Nummer gar keine Texte in der Rubrik *Rêves* mehr, auch wenn *Les Vases communicants* (1933) von seinem andauernden Interesse am Traum zeugt. In diesem Versuch einer materialistisch-dialektischen Traumtheorie, mit der er zugleich Freud Konkurrenz machen will, wählt er allerdings einen interpretatorischen Zugang zum Traum, der von dem kontextlos publizierten Traumprotokoll, als welches der ›récit de rêve‹ in *La révolution surréaliste* konzipiert ist, erheblich abweicht. Es sind andere Autoren, die dieses Genre dominieren. Die kontinuierlichsten Beiträger innerhalb der Rubrik sind Michel Leiris (15 Beiträge) und Max Morise (6 Beiträge); hinzu kommt Paul Éluard, der, neben sechs Beiträgen für die Rubrik in der dritten, schwerpunktmäßig dem Traum gewidmeten Nummer, in den Nummern 6 und 8 weitere Traumtexte veröffentlicht, die allerdings nicht mehr in der in diesen Ausgaben ganz entfallenden Rubrik *Rêves* erscheinen. Éluard nimmt alle diese Texte in seinen Band *Les dessous d'une*

---

8 Robert Desnos, »Rêves«. In: *Littérature nouvelle* 5 (1922), 16.

9 Den Begriff des ›rêve-programme‹ für die ›récits de rêves‹ Bretons entwickelt Sarane Alexandrian in *Le Surréalisme et le rêve* (Paris: Gallimard 1974, 243–256) am Beispiel der später veröffentlichten Texte. Er bietet sich jedoch bereits für diese erste Traumveröffentlichung an, vgl. dazu S. Goumegou (Anm. 1), 263–266.

10 Alle Texte der Zeitschrift werden nach folgender Ausgabe unter der Sigle R.S. zitiert: *La Révolution surréaliste*. Reprint: Paris: Jean-Michel Place 1975.

11 Breton hat rückblickend das als Stellungnahme gegen die französische Position im Marokkokrieg zu lesende Pamphlet *La Révolution d'abord et toujours* (1925) zum Wendepunkt erklärt. Damit gehe die »époque purement intuitive« zu Ende, und es beginne die »époque raisonnante«; vgl. André Breton, »Qu'est-ce que le surréalisme« [1934]. In: A. B., *Œuvres complètes* II. Hg. von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1992, 223–262, hier 231.

vie ou la pyramide humaine (1926) auf, in dem er Gedichte, Produkte der ›écriture automatique‹ sowie Traumtexte zusammenstellt.

Der vorliegende Beitrag will in einem ersten Teil allgemeine Charakteristika des surrealistischen ›récit de rêve‹ unter Berücksichtigung der grundsätzlichen Problematik der Traumaufzeichnung vorstellen, um dann in einem zweiten Teil die Texte Paul Éluards im Spannungsfeld zwischen ›récit de rêve‹ und Prosagedicht zu diskutieren und die Frage nach ihrer Lesbarkeit aufzuwerfen.

1. Der surrealistische ›récit de rêve‹ in *La révolution surréaliste*

Der surrealistische ›récit de rêve‹ beruht auf dem Anspruch, einen zuvor geträumten Traum getreu wiederzugeben. Er beginnt in medias res, in der Regel ohne explizite Hinweise darauf, dass es sich um einen Traum handelt – diese Markierung wird paratextuell geleistet, indem die Texte in der Rubrik *Rêves* publiziert werden. Der Name des Autors wird dem Text, gefolgt von einem Doppelpunkt, vorangestellt, er wird also als Sprecher inszeniert – im Gegensatz zu der Positionierung des Autornamens am Ende der Texte in der Rubrik *Poèmes*.

Ich schlage für diese Form der Darstellung, die sich einzig auf die Traumwelt konzentriert, ohne die Realität des Wachlebens einzubeziehen oder die Grenzen zwischen beiden Zuständen in Frage zu stellen, den Begriff des ›protokollierten Onirismus‹ vor. Er unterscheidet sich von anderen möglichen Arten der Traumdarstellung, etwa einer Rhetorik der Unschärfe, wie sie beispielsweise bei Gérard de Nerval zu finden ist,[12] oder dem onirischen Realismus Frank Kafkas, der zur Verwischung der Grenzen zwischen Traum- und Wachwelt tendiert.[13]

Freilich bringt das Protokollieren des Traums eine Reihe von Problemen mit sich, die von den Surrealisten nur wenig reflektiert werden. Bereits die fehlende Differenzierung zwischen dem Begriff des ›récit de rêve‹ und dem Rubriktitel *Rêves* lässt dies erkennen. Die in der Rubrik publizierten Texte sind keine Träume, sondern schriftliche Nacherzählungen, die den geträumten Traum möglicherweise beträchtlich entstellen. Der Begriff ›récit de rêve‹, der sich im Französischen dafür eingebürgert hat, ist nicht ohne weiteres ins Deutsche zu übersetzen. Als Äquivalente bieten sich Traumerzählung und Traumbericht an, die allerdings beide in unterschiedlicher Hinsicht nicht ganz zutreffend sind und im

---

[12] Vgl. Michel Crouzet, »La Rhétorique du rêve dans *Aurélia*«. In: Jacques Huré/Joseph Jurt/Robert Kopp (Hg.), *Nerval: Une poétique du rêve*. Paris: Champion 1989, 183–207.

[13] Vgl. Susanne Goumegou, »Surrealistisch oder kafkaesk? Zur Traumpoetik Roger Caillois' und dem Problem literarischer Traumhaftigkeit im 20. Jahrhundert«. In: Susanne Goumegou/Marie Guthmüller (Hg.), *Traumwissen und Traumpoetik: Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, 195–225.

Vergleich zum französischen ›récit‹ sehr viel weniger als literarische Gattungsbezeichnung verwendbar sind. Ich bevorzuge deshalb den weniger präzisen Begriff des Traumtextes, der sich generell auf Texte beziehen soll, die vorgeben, die Wiedergabe eines geträumten Traums zu sein, ohne dabei auf die enge Form des Traumprotokolls, des Traumberichts oder der Traumaufzeichnung festgelegt zu sein. So lassen sich auch die eher prosagedichtartig angelegten Texte von Éluard, um die es im zweiten Teil dieses Beitrags gehen soll, unter diesen Begriff subsumieren.

Von den vielen Schwierigkeiten, die das Erzählen oder Aufschreiben des Traums begleiten, spricht Breton einzig die Problematik der Erinnerung an, wenn er deren Unzuverlässigkeit betont.[14] Auch die Hinweise, die im Zuge der Vorbereitung der dritten Nummer der Zeitschrift *La révolution surréaliste* erhalten sind, bieten wenig Aufschluss über die eingesetzten Techniken. Der Aufruf, der im Dezember 1924 von Breton und Aragon an alle Mitarbeiter der Zeitschrift ergeht, zeugt lediglich davon, dass die Aufzeichnung in erster Linie im Modus des Protokolls gedacht ist:

> En prévision du n° 3 de la R.S. consacré au rêve, nous prions instamment tous les collaborateurs de la revue de rédiger avec la plus grande exactitude et le plus grand soin les récits de leurs rêves, au fur et à mesure qu'ils se produisent et de les verser à la Centrale.[15]

Antonin Artaud, der Ende Januar 1925 die Verantwortung für die Gestaltung der Schwerpunktnummer zum Traum übernimmt, erteilt Ende März weitergehende Anweisungen:

> Artaud demande que chacun s'applique à isoler et noter dans ses rêves tout ce qui paraît y être soumis à un système, tout le systématique inconscient du rêve [...].
>
> Et aussi ce qui se présente comme une systématisation quelconque, d'une réalité vue à travers le sommeil, tout système vrai ou faux, mais obéissant à une certaine logique de l'inconscient ou du rêve [...].
>
> En un mot noter un système déjà apparu et complet qui serait amené au jour par des voies inhabituelles.[16]

Deutlicher als bei Breton zeigt sich bei Artaud ein Bewusstsein für die Eigengesetzlichkeiten des Traums, die es mittels der Notation zu erfassen und als Traumwelt mit einem vollständigen und der Realität gleichwertigen System darzustellen gilt. Obwohl der Begriff des Unbewussten fällt, interessiert sich

---

[14] »Le malheur était que cette nouvelle épreuve réclamât le secours de la mémoire, celle-ci profondément défaillante et, d'une façon générale, sujette à caution«; A. Breton (Anm. 4), 275.

[15] *Bureau de recherches surréalistes: Cahier de la permanence. Octobre 1924 – avril 1925*. Hg. von Paule Thévenin. Paris: Gallimard 1988 (Archives du surréalisme 1), 65.

[16] Ebd., 97.

Artaud nicht für die Freud'schen Unterscheidungen zwischen manifestem und latentem Trauminhalt, sondern richtet sein Interesse auf die Inhalte des Traums, insofern sie systematischen Charakter haben. Tatsächlich folgen seine Traumtexte einem solchen Interesse am Traum als einer eigenen Welt, deren Systematik und Notwendigkeit Artaud stets betont.[17]

Neben der Beschreibung der Eigengesetzlichkeiten der Traumwelt, die mit den Maßstäben der Wachwelt nur unzureichend zu gewährleisten ist, gibt es noch eine Reihe weiterer Probleme bei der Versprachlichung des Traums, die freilich weder Breton noch Artaud explizit reflektieren. Jean-Daniel Gollut hat in seiner auf literarischen Traumerzählungen beruhenden textlinguistischen Studie *Conter les rêves* als wesentliche Merkmale des Erzählens von Träumen die Widerständigkeit des Traums gegenüber der Narration sowie die daraus resultierende Thematisierung der Inadäquatheit der Sprache und die Imitation der Diskontinuität des Traumgeschehens herausgearbeitet.[18] Auch die narratologisch interessierte Psychoanalytikerin Brigitte Boothe beobachtet in der mündlichen Traumerzählung im Rahmen der psychoanalytischen Situation diese Schwierigkeiten, die sie als ›Rhetorik des Zu-Fassen-Bekommens‹ beschreibt.[19] Solche Merkmale, die sich etwa darin zeigen, dass Bizarrheiten des Traumgeschehens markiert und Hinweise auf Erinnerungslücken oder zur Erzählorganisation gegeben werden, die die Problematik des Traumberichts in Erinnerung rufen, finden sich auch in den surrealistischen ›récits de rêve‹, selbst wenn offenbar das Bestreben besteht, diese gering zu halten. Die regelmäßig vorhandenen absurden Elemente, die sicher einen wesentlichen Bestandteil des surrealistischen Interesses am Traum ausmachen, werden zumeist nicht eigens als solche markiert. Vielmehr tendieren die meisten Texte zu einem rein deskriptiven Bericht, in dem die Absurdität allenfalls über die Verwendung entsprechender Adjektive ausgestellt wird. Ferner zeichnen sich die surrealistischen Traumtexte durch einen weitgehenden Verzicht auf die Markierung des Traumcharakters aus – etwa durch Vergleiche mit der Realität oder durch die Problematisierung von Schwierigkeiten in der Erzählung. Jedoch ist vor allem in den längeren Texten deren gelegentliches Auftreten kaum zu vermeiden.

Aus dem Umstand, dass das Traumgeschehen selten den Anforderungen einer stringenten Handlungsfolge entspricht, ergeben sich außerdem Konsequenzen für die Textkohärenz. In den surrealistischen ›récits de rêves‹ entsteht diese,

---

17 »Une mécanique précise qui savait ce qu'elle faisait«, »Il nous fallait faire un tour«, »Il nous fallait éviter de marcher sur les ailes de la machine« (R.S. n° 3, 3). Aber auch der letzte Text enthält eine Aussage, die explizit auf die gewollte Anlage des Hintergrundes hinweist: »Le décor tout entier était une *analogie* volontaire et *créée*« (ebd.).

18 Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves: La Narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: Corti 1993.

19 Brigitte Boothe, »Traumkommunikation: Vom Ephemeren zur Motivierung«. In: Burkhard Schnepel (Hg.), *Hundert Jahre »Die Traumdeutung«: Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung*. Köln: Rüdiger Köppe 2001, 31–48, hier 31.

je nach Autor, unter Umständen sehr viel mehr auf assoziativer, thematischer oder lautlicher Ebene denn auf der Handlungsebene.

Eine weitere generelle Schwierigkeit der Traumerzählung resultiert aus der Diskrepanz, die zwischen träumendem und erzählendem Ich besteht. Beide können sehr unterschiedliche Einstellungen zum Traumgeschehen einnehmen: Was das eine selbstverständlich hinnimmt, erscheint dem anderen unlogisch oder bizarr und kann im Traumbericht durch entsprechende Distanznahmen markiert werden. Aus den unterschiedlichen Bewusstseinszuständen von Träumer und wachem Traumerzähler ergibt sich zudem eine Ambiguität in der Referentialisierung des Personalpronomens der ersten Person, die Gollut folgendermaßen schematisiert: »Je$_1$ raconte que j$_2$'ai rêvé que j$_3$'étais...«.[20] ›Je$_1$‹ ist dabei die Erzählinstanz des Textes, ›je$_2$‹ der Träumer und ›je$_3$‹ der Selbstentwurf des Träumers im Traum, den ich als Traum-Ich bezeichne. Die Referenz von ›je$_1$‹ liegt in der Realität, die von ›je$_3$‹, das eine Projektion von ›je$_2$‹ darstellt, im geträumten Traum. Das Wissen, das die Erzählinstanz ›je$_1$‹ von der Traumwelt und den Erlebnissen des Traum-Ich hat, ist über diesen Bewusstseinsbruch und die oft nur unzureichende Erinnerung vermittelt. Generell gibt es zwei Möglichkeiten, mit dieser Differenz umzugehen: Entweder kann sie markiert werden, beispielsweise durch Kommentare in der Traumerzählung, die zeigen, dass sich ›je$_1$‹ der Inkongruenzen und Bizarrheiten des Berichteten wohl bewusst ist. Oder aber es kann versucht werden, die Differenzen auszublenden und das Personalpronomen ausschließlich auf ›je$_3$‹ referieren zu lassen.

Die surrealistischen ›récits de rêves‹ in *La révolution surréaliste* tendieren mehrheitlich zu dieser zweiten Möglichkeit. In der Regel aber werden die Unterschiede zwischen Autor bzw. Erzählinstanz, Träumer und Traum-Ich weitgehend verwischt; das Personalpronomen der ersten Person referiert vorrangig auf das Traum-Ich. Dazu trägt neben dem Gebrauch der ersten Person Singular auch die Tempusform des Präsens bei, die die zeitliche Differenz eliminiert und sich bereits im späteren 19. Jahrhundert im Bereich der Psychologie als Standard für den Traumbericht herausgebildet hat, der dort als Beschreibung einer Bilderfolge konzipiert ist.

In jenen Beispielen, die konsequent die Traumperspektive einnehmen, erscheint das Traum-Ich als Teil einer Traumwelt, deren Gesetzmäßigkeiten es unterworfen ist und die es nicht hinterfragt. Dies betrifft vor allem die Beiträge von Artaud, Leiris und Éluard, die offensichtlich das Konzept des protokollierten Onirismus konsequent umsetzen, bewusst alle Hinweise auf Schwierigkeiten der Traumerinnerung eliminieren und auf die Thematisierung von Inkongruenzen verzichten, wie sie in den längeren, stärker am Modell der Erzählung orientierten Beiträgen (etwa denen von Morise oder Breton) immer wieder vorkommen. Damit aber nähern die Autoren ihre Traumtexte zugleich dem Prosagedicht an.

---

[20] J.-D. Gollut (Anm. 18), 206.

2. Grundsätzliche Überlegungen zu Traumtext und Prosagedicht

Die Annahme, dass es in *La révolution surréaliste* Normierungsversuche hinsichtlich des ›récit de rêve‹ gegeben hat, beruht auf mehreren Indizien. Zum einen zeigt der Vergleich mit der 1925 erschienenen Sondernummer *Des Rêves* der Zeitschrift *Le disque vert* der belgischen Surrealisten, dass dort die Ausgestaltung der ›récits de rêves‹ eine deutlich größere Variationsbreite aufweist.[21] Zum anderen gibt es auch in *La révolution surréaliste* Traumtexte, die außerhalb der Rubrik *Rêves* erscheinen. Dies betrifft etwa die Texte *La dame de carreau* (R.S. n° 6, 1) und *Les dessous d'une vie* (R.S. n° 8, 20 f.) von Éluard, die er später zusammen mit einigen ›récits de rêves‹ und ›textes surréalistes‹ in seine Gedichtbände *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926) und *Donner à voir* (1939) aufnimmt.

Offenbar achtet Breton, der von der vierten Nummer der Zeitschrift an die Herausgebertätigkeit übernimmt, stärker auf die Einheitlichkeit der in der Rubrik abgedruckten Texte, als das noch die Herausgeber der zweiten Nummer, Pierre Naville und Benjamin Péret, getan haben. Diese publizieren Leiris' *Le Pays de mes rêves* in der Rubrik *Rêves*, auch wenn die Texte den soeben vorgestellten formalen Kriterien des surrealistischen ›récit de rêve‹ nicht entsprechen. Leiris nimmt sie denn auch später nicht in seine Sammlung *Nuits sans nuit* (1945) auf, sondern in den Gedichtband *Haut mal* (1943). Rückblickend charakterisiert er diese Texte wie folgt:

> *Le Pays de mes rêves*, publié dans le numéro 2 de *La Révolution surréaliste* et qui marque le début de ma participation à ce mouvement, représente un intermédiaire entre le poème en prose voire le texte autobiographique – et le récit de rêve. Il s'agit de rêves réels, mais »réécrits« et soumis à une certaine mise en forme destinée à fournir, mieux que si l'on procédait par simple compte rendu, une manière d'équivalent de l'atmosphère onirique.[22]

Die »ré-écriture« dient also dazu, eine Traumatmosphäre zu schaffen, was Leiris zufolge dem Prosagedicht besser gelingt als dem »simple compte rendu«, d.h. dem Traumprotokoll. Für Éluards Prosagedicht *L'aube impossible* lässt sich sogar dank eines erhaltenen ersten Traumnotats[23] zeigen, was er bei der »ré-écriture« verändert. Aus einem chronologisch aufgebauten Traumprotokoll wird ein Gedicht, das die Zeitdimension transformiert und durch verschiedene intertextuelle Verweise (auf William Shakespeare, Edward Young und Arthur Rimbaud) an

---

[21] Vgl. *Le Disque vert* 1922–25. Reprint: Brüssel: J. Antoine 1970/71.

[22] Michel Leiris, »Note historiographique« [1943]. In: M. L., *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard 1996, 1409 f.

[23] Vgl. Jean Charles Gateau, »Avanies et framboises: Un rêve d'Éluard«. In: *Littératures* 4 (1981), 133–138.

Traditionen der Nachtdichtung anschließt. Außerdem schafft Éluard eine düstere Atmosphäre, wie sie in dem Traumnotat noch nicht zu erkennen ist.[24]

Es ist hier nicht der Ort, systematisch auf eine Gattungsdefinition des Prosagedichts einzugehen. Ein summarischer Überblick soll genügen, um eine generelle Affinität von Prosagedicht und Traumtext zu belegen. In der Regel wird das Prosagedicht mehr durch eine feste Kanonisierung bestimmt als durch eine theoretische Festlegung, die über selbst nicht zuverlässig definierbare Kriterien wie Kürze oder die Poetizität der Prosa kaum hinauskommt.[25] Der Ursprung des Genres wird übereinstimmend bei Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit* (1842) angesetzt, bevor Charles Baudelaires mit seinen *Petits Poèmes en prose* (1869) die eigentliche Gattungsbegründung vornimmt. Schließlich ist als maßgeblicher Autor des 19. Jahrhunderts noch Arthur Rimbaud mit den *Illuminations* (1886) zu nennen. Allen drei Autoren gemeinsam ist eine stark ausgeprägte visuelle Komponente,[26] die das Prosagedicht schon allein über das zeitgenössische Verständnis des Traums als ›série d'images‹ in dessen Nähe rückt. Tatsächlich lassen sich Affinitäten zum Traum noch auf weiteren Ebenen beobachten. Das Prosagedicht weist oft narrative Züge auf, ohne deshalb das Schema der Erzählung erfüllen zu müssen.[27] An die Stelle von logischer Verkettung und einer chronologisch ablaufenden Zeit können Bildsequenzen und Assoziationen treten, die auch zur Schaffung einer anderen Dimension von Zeitlichkeit führen: »C'est précisément cet enchaînement et cette durée, on l'a dit, qui se trouvent abolis ou du moins subvertis dans le poème en prose«.[28]

Auch thematisch sind Konvergenzen festzustellen. Bertrands gattungsbegründende Sammlung trägt bereits die Nacht im Titel und widmet sich im dritten Buch *La nuit et ses prestiges* ausdrücklich der Nacht und ihren (vielleicht dämonischen) Irrbildern. Baudelaire hat für die *Petits poèmes en prose* eine Sektion *Rêves* projektiert, die er zwar nicht ausgeführt hat, von der aber Entwürfe vorhanden sind, die darauf hinweisen, dass er sich am Traumbericht in Form des

---

[24] Vgl. Susanne Goumegou, »Vom Traum zum Text: Die Prozesse des Stillstellens und In-Gang-Setzens in Traumprotokoll und Prosagedicht des Surrealismus«. In: Andreas Gelhard/Ulf Schmidt/Tanja Schultz (Hg.), *Stillstellen: Medien – Aufzeichnung – Zeit*. Schliengen: Argus 2003, 140–151.

[25] Vgl. zum Prosagedicht die immer noch wichtige Studie von Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*. Paris: Nizet 1959. Weiterhin Michael Riffaterre, »The Semiotics of a Genre: The Prose Poem«. In: M. R., *Semiotics of Poetry*. Bloomington, London: Indiana UP 1978, 116–124; Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre (Hg.), *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. New York: Columbia UP 1983; Michel Sandras, *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod 1995; Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*. Paris: Belin 1996.

[26] Vgl. Renée Riese Hubert, »La technique de la peinture dans le poème en prose«. In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 18 (1966), 169–178.

[27] Vgl. Dominique Combe, *Poésie et récit: Une rhétorique des genres*. Paris: Corti 1989, hier 105–108.

[28] Y. Vadé (Anm. 25), 189.

Prosagedichts versucht hat.[29] Ähnliches gilt für Arthur Rimbaud, in dessen *Illuminations* Antoine Raybaud einen »onirisme non pas rapporté, mais opérant« ausgemacht hat, d.h. dass nicht die Bilder des Traums, sondern seine Verfahren reproduziert werden.[30] Außerdem ist von Rimbaud ein Entwurf mit dem Titel *Les Déserts de l'amour* überliefert, in dessen *Avertissement* er den Inhalt der Stücke als Träume eines jungen Mannes bezeichnet, die zum Teil im Bett und zum Teil auf der Straße stattgefunden hätten.[31]

Der Umstand, dass die Entwürfe von Baudelaire und Rimbaud nicht fertig gestellt wurden, verweist möglicherweise auf eine Problematik des kontextlosen Traumtextes, die noch zu erörtern ist. Denn im Gegensatz zur literarischen Traumerzählung, die eine Funktion innerhalb des Erzähltextes erfüllt, oder auch zur brieflichen Traummitteilung, die sich an ein Gegenüber wendet, stellt sich die Frage nach einer Rahmung des kontextlosen Traumtextes und damit auch nach seiner Lesbarkeit. Welcher Status kommt dem Enigma des Traums zu, wenn es keinen Kontext gibt, der Anhaltspunkte für die Enträtselung liefert?

Für den Bereich des mündlichen Erzählens von Träumen hat Boothe sehr deutlich die Appellfunktion der Traummitteilung herausgearbeitet:

> Der Traumkommunikator – also derjenige, der seinen Traum mitteilt – spricht im Modus der Verfremdung. Er präsentiert das Geträumte als etwas, das sich in ihm jenseits eigenen Zutuns als Fremdes und Nicht-Angeeignetes vollzogen hat, und er richtet sich an sein Gegenüber mit dem Appell, das Nicht-Angeeignete durch Sinngebung zu verwandeln.[32]

Wie aber kann der Leser eines ohne Kontext präsentierten Traumtextes mit dieser Form der Anheimstellung umgehen? Wie kann er das Fremde mit Sinn versehen, wenn ihm jeder Code dazu fehlt? Er wird auf Hindernisse stoßen, wie sie auch für das Prosagedicht immer wieder beschrieben worden sind: Die Heterogenität und Disparatheit der einzelnen Elemente schaffe Widerstände gegenüber einer konventionellen Lektüre, eröffne ein Potential multipler Perspektiven und

---

[29] Vgl. dazu Susanne Goumegou, »Traumästhetik und Traumaufzeichnung bei Baudelaire«. In: Marie Guthmüller/Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.), *Das nächtliche Selbst: Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie (1850–1950)*. Bd. I: 1850–1900. Göttingen: Wallstein 2016 (im Druck).

[30] Antoine Raybaud, *Fabrique d'»Illuminations«*. Paris: Seuil 1989, 64.

[31] Arthur Rimbaud, *Œuvres*. Hg. von Suzanne Bernard und André Guyaux. Paris: Garnier 1983, 183–189. Von diesem Projekt sind zwei Stücke erhalten, die jeweils sehr unvermittelt einsetzen und durch ihren Anfang einen Zusammenhang mit weiteren Träumen herstellen oder möglicherweise die Annahme einer unabhängig existierenden Traumwelt voraussetzen. In diesen Texten lassen sich zahlreiche Merkmale der Traumerzählung nach Gollut ausmachen. Die Anfänge lauten: »C'est, certes, la même campagne« und »Cette fois, c'est la Femme que j'ai vue dans la Ville, et à qui j'ai parlé et qui me parle« (ebd., 188, 189).

[32] B. Boothe (Anm. 19), 31–48, hier 31.

sich verändernder Grenzziehungen.[33] Welche Möglichkeiten der Rezeption gibt es also für den Leser eines ohne Kontext publizierten Traumtextes?

Für den surrealistischen ›récit de rêve‹ nennt Sarane Alexandrian in seiner Studie zum Traum im Surrealismus drei wesentliche Funktionen:

> ils [les surréalistes] trouvèrent un triple avantage dans cette activité de notation: d'abord, elle permit à chacun de pratiquer une auto-analyse constante, qui eut pour but non seulement de se connaître soi-même, mais aussi de construire la surréalité, état d'équilibre entre le monde diurne et le monde nocturne; ensuite, en se racontant mutuellement leurs rêves, les membres du groupe en faisaient une monnaie d'échange intellectuel, plaçant les relations humaines au niveau de l'inconscient et des désirs réels, non plus à celui du conscient et des travestissements du surmoi; enfin, ils fournissaient au public, en lui montrant ce qui se passait au-dedans du poète, le moyen de mieux comprendre la poésie surréaliste.[34]

Die ersten beiden Funktionen betreffen die individuelle Ebene bzw. die surrealistische Gemeinschaft. Auch wenn der 1927 geborene Alexandrian, der nach dem Krieg zur Gruppe um Breton gehörte, diese nur aus Erzählungen kennt, lässt sich gut vorstellen, dass das Erzählen von Träumen zum Austausch unter den Gruppenmitgliedern gehörte. Die dritte genannte Funktion hingegen zielt auf die Außenwirkung, wenn die Veröffentlichungen der Traumtexte in *La révolution surréaliste* einen Kontext für die anderen surrealistischen Publikationen herstellen sollen. Damit ergibt sich umgekehrt aber auch die Lesbarkeit des surrealistischen Traumtextes aus dem Zusammenhang der surrealistischen Publikationen überhaupt, die alle darauf zielen, mit hergebrachten Lesegewohnheiten zu brechen, vor allem mit den Prinzipien des literarischen Realismus. In Zusammenhang mit der Suche nach einer Definition des surrealistischen Prosagedichts hat Renée Riese Hubert auf die prinzipielle Ununterscheidbarkeit der surrealistischen Textsorten Prosagedicht, ›texte surréaliste‹ oder ›récit de rêve‹ hingewiesen, wobei sie allen die Funktion zuschreibt, die Traumwelt zu erforschen:

> the surrealist prose poem as such eludes definition. It has ceased to constitute a literary genre; its language becomes just another means of exploring the dream world.[35]

---

[33] Vgl. David Scott, »Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire: Hétérogénéité et déconstruction dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire«. In: *L'Esprit créateur* 39 (1999), 5–13, hier 11 f. und Mary Ann Caws, »The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge«. In: Caws/Riffaterre (Anm. 25), 180–197, hier 180.

[34] S. Alexandrian (Anm. 9), 241.

[35] Vgl. Renée Riese Hubert, »Characteristics of an Undefinable Genre: The Surrealist Prose Poem«. In: *Symposium* (1968), 25–34, hier 33 f. Eine nähere Bestimmung dessen, was unter ›Traumwelt‹ verstanden wird, unterbleibt allerdings.

3. Paul Éluards Traumtexte

Auch Éluard stellt in seinem 1926 erschienenen Gedichtband *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine* Texte zusammen, die zuvor überwiegend in den verschiedenen Rubriken von *La révolution surréaliste* veröffentlicht worden sind.[36] Obwohl er im *Prière d'insérer* Wert darauf legt, die unterschiedlichen Textsorten zu unterscheiden, entsprechen seine Kategorien offensichtlich nicht jenen, die in *La révolution surréaliste* angewandt werden. Er ordnet sowohl die in der Rubrik *Rêves* erschienenen Beiträge wie auch die deutlich elaborierteren Traumtexte *La dame de carreau*, *L'aube impossible* oder *Les cendres vivantes* der Kategorie ›rêve‹ zu. Entscheidend scheint für ihn weniger die Textstruktur zu sein als vielmehr die Frage, ob tatsächlich ein Traum zugrunde liegt.

Vor diesem Hintergrund werde ich im Folgenden drei mehr oder weniger willkürlich ausgewählte Traumtexte in Hinblick auf die Modi der Darstellung besprechen und danach fragen, welche Verstehensangebote sie dem Leser machen. Zwei sind sehr kurz und entstammen der Rubrik *Rêves*, der dritte Text mit dem Titel *La dame de carreau* erscheint im März 1926 in der sechsten Nummer außerhalb der Rubrik und entspricht nicht den formalen Kriterien des surrealistischen ›récit de rêve‹. Ich beginne mit jenem Text, der als dritter Beitrag von Éluard in der Rubrik *Rêves* erschienen ist und in *Les dessous d'une vie* an siebter Stelle steht:

> G... a été coquette avec son voisin ; elle a même été jusqu'à lui proposer sa photographie et son adresse – sur un ton méprisant il est vrai. Nous sommes alors devant la gare du Nord. Je tiens un pot de colle et, furieux, j'en barbouille le visage de G..., puis je lui enfonce le pinceau dans la bouche. Sa passivité augmente ma colère, je la jette en bas des escaliers, sa tête résonne sur la pierre. Je me précipite et constate qu'elle est morte. Je la prends alors dans mes bras et pars à la recherche d'une pharmacie. Mais je ne trouve qu'un bar qui est à la fois bar, boulangerie et pharmacie. Cet endroit est complètement désert. Je dépose G... sur un lit de camp et m'aperçois qu'elle est devenue toute petite. Elle sourit... Ma douleur ne vient pas de sa mort, mais de l'impossibilité de pouvoir la rendre à sa taille normale, idée qui m'affole complètement (R.S. n° 3, 4).

---

[36] Im *Prière d'insérer* heißt es: »Il est extrêmement souhaitable qu'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre; rêves, textes surréalistes et poèmes. Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé de merveilleux, la réalité vivante. Mais des poèmes, par lesquels l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir des enchantements, il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé«; Paul Éluard, *Œuvres complètes* I. Hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler. Paris: Gallimard 1968, 1387. Noch in *Donner à voir* (1939) insistiert Éluard bei leicht unterschiedlicher Akzentuierung auf der Notwendigkeit dieser Unterscheidung (ebd., 979 f.) Zu *Les dessous d'une vie* vgl. Anna Balakian, »Étude des poèmes en prose: *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine*«. In: *Europe* 51 (1973), 59–65.

Dieser Text ist durch eine stringente (wenngleich nicht immer den Gesetzen der Realität folgende) Handlungsfolge charakterisiert. Er besteht aus zehn fast ausschließlich parataktisch organisierten Sätzen und kommt fast ohne Adjektive aus, obwohl ein recht dramatisches Geschehen geschildert wird: ein heftiger Streit mit G. (hinter der wohl – auch wenn das wenig zur Sache tut – Éluards Frau Gala vermutet werden darf), der zu deren Tod führt. Zu Beginn erfolgt einerseits die Angabe von Vorinformationen, die das Geschehen plausibilisieren, andererseits eine Erklärung der genaueren örtlichen Umstände. Handlungsträger im ganzen Text ist das wütende Traum-Ich, das sehr aggressiv wird und G. die Treppe hinunterstößt. Von der Feststellung ihres Todes an wird eine Reihe von Handlungen geschildert, die wider Erwarten keinerlei emotionale Reaktion des Traum-Ich erkennen lassen. Dies gilt für die Suche nach Hilfe ebenso wie für die Feststellung, dass die Tote ganz klein geworden ist – ein Umstand, dessen Abweichung von den Gesetzen der Realität in keiner Weise thematisiert wird. Erst im letzten Satz ist dann von einem großen Schmerz die Rede, der freilich nicht auf den Tod der Frau zurückgeführt wird, sondern auf die Unmöglichkeit, ihr wieder ihre normale Größe zu geben.

Das Personalpronomen der ersten Person referiert in diesem sehr nah am Ideal des nüchternen Protokolls gehaltenen Text ausschließlich auf das Traum-Ich. Die von den Gesetzen der Realität abweichenden Elemente der Traumwelt – wie die Apotheke, die gleichzeitig Apotheke, Bäckerei und Kneipe ist, oder die plötzliche Schrumpfung von G. – werden weder als abweichend kommentiert noch eigens als bizarr ausgestellt. Schwierigkeiten in der Erinnerung oder der Textorganisation werden nicht erwähnt; lediglich die nachträgliche Nennung des Ortes des Geschehens, die erst im zweiten Satz erfolgt, verstößt gegen die übliche Hierarchie der Informationsvergabe.

Der Text enthält ein durchgehaltenes Thema, die Beziehung des Traum-Ich zu G., sowie eine damit zusammenhängende Veränderung, den Umschlag von Wut in Schmerz. Die Wirkung des Textes resultiert meines Erachtens weniger aus vereinzelt auftretenden bizarren Elementen als vielmehr aus der starken emotionalen Reaktion des Traum-Ich auf die kaum beschriebene Schrumpfung der Frau sowie aus dem Kontrast zwischen dem Lächeln der toten Frau und dem Schmerz, der das Traum-Ich fast wahnsinnig macht. Auf diese emotionale Komponente läuft der Text zu. Es gelingt ihm so, die eigene Logik des Traums zu etablieren und über die emotionale Veränderung ein Verstehensangebot zu machen.

Das zweite gewählte Beispiel ist ebenfalls sehr kurz und überwiegend parataktisch organisiert, wenn auch im Vergleich zu dem soeben besprochenen Text etwas mehr Hypotaxe und einige Adjektive mehr zu verzeichnen sind. Es handelt sich um den letzten ›récit de rêve‹ in der dritten Nummer der Zeitschrift *La révolution surréaliste*, der in *Les dessous d'une vie* an 18. Stelle steht.

> C'est sur un trottoir de Paris, dans une rue déserte, que je la rencontre. Le ciel, d'une couleur indécise, me donne le sentiment d'une grande liberté

> physique. Je ne vois pas le visage de la femme qui est de la couleur de l'heure, mais je trouve un grand plaisir à ne pas détacher mes regards de l'endroit où il est. Il me semble vraiment passer par les quatre saisons. Au bout d'un long moment, la femme défait lentement des nœuds de rubans multicolores qu'elle a sur la poitrine et sur le ventre. Son visage apparaît alors, il est blanc et dur comme le marbre (R.S. n° 3, 4).

Im Gegensatz zu dem handlungsreichen ersten Text ist dieser zweite durch die Wahrnehmung einer allmählichen Veränderung strukturiert. Éluard verzichtet wiederum völlig auf Hinweise, die den Traumcharakter thematisieren. Der sich nicht ändernde Ort des Geschehens, ein Pariser Bürgersteig, wird sofort genannt. Das Traum-Ich selbst bleibt passiv, es ist auf das Fühlen (»Le ciel [...] me donne le sentiment d'une grande liberté physique«), vor allem aber auf das Sehen reduziert. Die Nichtwahrnehmung des Gesichtes der Frau (»Je ne vois pas le visage de la femme«), die bereits im ersten Satz durch das definite Objektpronomen »la« eingeführt und damit als bekannt gesetzt wird, hindert das Traum-Ich nicht daran, seine Blicke stetig auf den Ort zu richten, wo es sein müsste (»je trouve un grand plaisir à ne pas détacher mes regards de l'endroit où il est«). Schließlich erscheint, nach dem Lösen vieler bunter Bänder an Brust und Bauch, das Gesicht: »blanc et dur comme le marbre«. Diese Erscheinung wird so zum Hauptereignis des Traums. Eine weitere Veränderung vollzieht sich ebenfalls im Bereich des Visuellen und betrifft die Farbgebung: Von der »couleur indécise« des Himmels über die »couleur de l'heure«, die dem Gesicht zugeschrieben wird, erfolgt der Übergang zu den bunten Bändern (»rubans multicolores«) und dann schließlich zu dem weißen, marmorhaften Gesicht.

Für das Thema dieses Traumtextes, die Begegnung mit einer unbekannten Frau auf einem Pariser Bürgersteig, gibt es eine berühmte literarische Vorlage in Baudelaires *À une passante*. Zieht man diese bei der Lektüre als Kontrastfolie heran, erhöht sich die Lesbarkeit des Textes.[37] Dieser erscheint dann als eine Abwandlung des Gedichtes aus den *Fleurs du Mal*, und zwar sowohl in Hinblick auf Ort und Atmosphäre der Begegnung wie auch auf die Dimension des Blicks. Findet die Begegnung bei Baudelaire auf einer lauten Straße (»La rue assourdissante autour de moi hurlait«) statt, so handelt es sich bei Éluard um eine »rue déserte«. Und während bei Baudelaire die Begegnung auf der Intensivität des raschen, gegenseitigen Blicks beruht (»Moi je buvais, crispé comme un extravagant,/ Dans son œil, [...]/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue«), muss bei Éluard das Gesicht erst allmählich enthüllt werden, und die Wechselseitigkeit des Blickkontakts bleibt aus. Beiden Texten gemeinsame Elemente finden sich beispielsweise über Éluards Charakterisierung des Gesichts als »blanc et dur comme le marbre«, womit es ebenso an eine Statue gemahnt, wie es die »jambe de statue« der Baudelaire'schen Passantin tut. Auch das Element des Himmels mit seiner

---

[37] Charles Baudelaire, *A une passante*. In: Ders., *Œuvres complètes*, Bd. I. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard 1961, 88 f.

unbestimmten Farbe in Éluards Traumtext hat ein Pendant im Baudelaire'schen Gedicht, in dem das Auge der Passantin zum »ciel livide« wird.

Insofern kann hier also von einer Transformation des Baudelaire'schen Gedichts gesprochen werden: Aus dem Pariser Straßenlärm wird einsame Stille, aus der plötzlichen und flüchtigen Begegnung wird die allmähliche Enthüllung eines statuenhaften Gesichts in einer quasi stillstehenden Zeit, denn das Traum-Ich hat den Eindruck, währenddessen alle vier Jahreszeiten zu durchlaufen. Eine weitere künstlerische Referenz drängt sich auf, erinnern die einsame Straße und das marmorhafte Gesicht doch an die von den Surrealisten sehr geschätzten Gemälde der ›pittura metafisica‹ Giorgio de Chiricos. Éluard gelingt es so, seinen Traumtext im Kontext von Kunst und Literatur zu verorten und einen Eindruck von Dauerhaftigkeit zu erzeugen, der der Flüchtigkeit des Traums entgegensteht.

Werfen wir abschließend einen Blick auf *La dame de carreau*, einen Text, der Bretons Vorstellungen von einem stenographischen Traumprotokoll offensichtlich nicht gehorcht. In *La révolution surréaliste* erscheint er auf der ersten Seite der sechsten Nummer, begleitet von dem Gemälde *L'après-midi d'Ariane* von de Chirico. In *Les dessous d'une vie* steht er an zweiter Stelle, nach einem Eingangstext, der, von Éluard als Gedicht eingeordnet, das lyrische Ich mit besonderen Seherqualitäten ausstattet: »Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes«.[38] Die besondere Inszenierung eines Sehens, das von üblicher Welterfahrung und Wahrnehmungsgewohnheiten befreit ist, gibt einen Duktus vor, der auch in *La dame de carreau* präsent ist:

La dame de carreau

Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber.

Aimant l'amour. En vérité, la lumière m'éblouit. J'en garde assez en moi pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits.

Toutes les vierges sont différentes. Je rêve toujours d'une vierge.

A l'école, elle est au banc devant moi, en tablier noir. Quand elle se retourne pour me demander la solution d'un problème, l'innocence de ses yeux me confond à un tel point que, prenant mon trouble en pitié, elle passe ses bras autour de mon cou.

Ailleurs, elle me quitte. Elle monte sur un bateau. Nous sommes presque étrangers l'un à l'autre, mais sa jeunesse est si grande que son baiser ne me surprend point.

Ou bien, quand elle est malade, c'est sa main que je garde dans les miennes, jusqu'à en mourir, jusqu'à m'éveiller.

---

[38] P. Éluard (Anm. 36), 202.

> Je cours d'autant plus vite à ses rendez-vous que j'ai peur de n'avoir pas le temps d'arriver avant que d'autres pensées me dérobent à moi-même.
>
> Une fois, le monde allait finir et nous ignorions tout de notre amour. Elle a cherché mes lèvres avec des mouvements de tête lents et caressants. J'ai bien cru, cette nuit-là, que je la ramènerais au jour. Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation.
>
> Mais ce n'est jamais la même femme.
>
> Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, *mais sans la reconnaître.*
>
> Aimant l'amour. (R.S. n° 6, 1)

Bereits durch den Titel unterscheidet sich dieser Traumtext von den üblichen ›récits de rêves‹. Er ist in hohem Maße enigmatisch und wird erst im vorletzten Satz durch den Verweis auf die Kunst des Kartenlegens ansatzweise expliziert. Inwiefern Éluard mit der im französischen Blatt als Rachel dargestellten Karodame eine bestimmte Bedeutung verbindet, lässt sich leider nicht erschließen.[39]

Im Gegensatz zu den ›récits de rêves‹ beginnt das Gedicht nicht mit dem Beginn des Traums, sondern inszeniert ein Ich, das zunächst über seine Vergangenheit sowie über sein Sehen in der Nacht spricht. Die vor allem in dieser Einleitung aufgebaute Opposition zwischen Traum und Wachleben, zwischen Tag und Nacht, Licht und Dunkel spielt eine zentrale Rolle im Text; im weiteren Verlauf wird eine Äquivalenz zwischen Sterben und Aufwachen hergestellt (»jusqu'à en mourir, jusqu'à m'éveiller«), die das Traumleben als eigentliches etabliert.

Nach der Einleitung, in der es sich als Seher in der Nacht inszeniert, berichtet das Ich des Textes dann fünf Träume, die einer einheitlichen Traumwelt zu entstammen scheinen, in starker Verkürzung referiert werden und keinerlei bizarre oder unlogische Elemente enthalten. Sie werden weder zeitlich noch örtlich verankert, sondern situieren sich in der Wiederkehr des Immergleichen. Erst am Ende erweist sich, dass die in allen Träumen wiederkehrende Jungfrau – im Gegensatz zum Liebesgeständnis, der Jugend, den reinen Augen, der Umarmung, der Liebkosung und der Offenbarung – keineswegs immer dieselbe ist: »Mais ce n'est jamais la même femme«. Trotz einer gewissen Sequentialität der Träume ist die Textstruktur, die in ihrer Pointe auf die immergleiche Liebe für unterschiedliche Frauen zielt, überwiegend durch eine a-chronologische Zeitstruktur be-

---

[39] Die Faszination der Surrealisten für das Tarot ist hinlänglich bekannt; Éluards Frau Gala soll selber Karten gelegt haben. Vgl. Simone Perks, »*Fatum* and *Fortuna*: André Masson, Surrealism and the Divinatory Arts«. In: *Papers of Surrealism* 3 (2005), 14; online: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/perks.pdf (31.12.15). Eine Konsultation verschiedener Internetseiten zur Tarot-Auslegung ergibt allerdings extrem widersprüchliche Bedeutungsmöglichkeiten, die keine Rückschlüsse auf Éluards Bewertung der Karodame zulassen. Eventuell ist auch an eine allusive Parallele zur Herzkönigin in Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* zu denken.

stimmt. Dies zeigt sich vor allem in der doppelten Verwendung des Adverbs ›toujours‹ in der Rahmung der Traumdarstellungen. Heißt es im Zusammenhang mit deren Einleitung »Je rêve toujours d'une vierge«, so wird am Ende resümiert: »Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse [etc.].« Die Traumwelt erscheint so als frei von Veränderungen und das überwiegend eingesetzte Präsens als eines der Dauer.

Textstrukturierend wirkt weiterhin die Wendung »Aimant l'amour«, die einmal zu Beginn des zweiten Absatzes steht und dann am Ende wiederkehrt. Sie entstammt der Liebesdichtung, ist aber auch bei Augustinus zu Beginn des dritten Buches der *Confessiones* zu finden im Kontext einer noch auf kein Objekt gerichteten Liebe, die vor allem das Erwachen der Sinnlichkeit markiert.[40] Sie erhebt die Liebe zum Absolutum, die letztlich auch unabhängig von den Erscheinungen der immer wechselnden Jungfrau ist. Die Liebe wird im Text sowohl in Begriffen von Reinheit und Unschuld als auch von erwachender Sinnlichkeit dargestellt. Vor allem aber scheint sie sich nur im Traum realisieren zu können und nicht in die Wirklichkeit des Wachlebens überführen zu lassen. Dies zeigt sich vor allem am Ende des vierten Traums, der durch die Einleitung mit »une fois« und die Benutzung der Tempora der Vergangenheit eine Einmaligkeit erhält, die darin besteht, dass das Traum-Ich meint, die geträumte Frau in die Wirklichkeit überführen zu können. Insofern wird der Traum zum Ort einer Erfüllung, die aber flüchtig bleibt und immer vom Erwachen bedroht ist.

Im Gegensatz zu den ›récits de rêves‹ ist die Sprache von *La dame de carreau* nicht die des nüchternen Protokolls, sondern weist vom ersten Satz an eine hohe Poetizität auf, etwa durch die Konkretisierung von Abstrakta: »Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté«. Sie referiert keine Fakten, sondern interpretiert Dinge im Rahmen semantischer Überdeterminierungen und Metaphern, die sich nicht referentiell auflösen lassen: »Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité«. Auch invokatorische Wiederholungen sind mehrfach zu verzeichnen, etwa »pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits« oder »Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation«. Éluard nimmt dem Traum in diesem Text alles Bizarre und Absurde und macht ihn zum Ort der Erfüllung dessen, was sich im Wachleben nicht erreichen lässt. Dabei löst er sich von den Vorgaben des ›récit de rêve‹ und findet eine Form, die den Text dem im Gedichtband vorangestellten ›poème‹ annähert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Éluard in keinem der gewählten Beispiele Inkongruenzen der Traumwelt oder Schwierigkeiten der Erinnerung thematisiert. Er vermeidet gänzlich die übliche Rhetorik des Zu-Fassen-Be-

---

[40] A. Balakian (Anm. 36, 62) verweist dafür auf Rimbaud; die Formulierung ist aber bereits in der Liebesdichtung der Renaissance präsent. Bei Augustinus lautet die entsprechende Passage: »Nondum amabam et amare amabam [...], Quaerebam quid amarem, amans amare« (*Confessiones* III, 1).

kommens, wie sie sich in den Texten von Breton oder Morise leicht nachweisen ließe. Stattdessen gibt er seinen Traumtexten eine thematische und formale Geschlossenheit, die es leichter macht, sie als literarische Texte zu rezipieren, als es bei Texten der Fall ist, die ihre Erinnerungslücken und die narrative Inkongruenz ausstellen. Gleichwohl bleiben auch Éluards Texte immer mit einem Problem der Lesbarkeit behaftet, das aus der weitgehenden Kontextlosigkeit der enigmatischen Traummitteilung resultiert.