

Kathrin Neis

›A DREAM
WITHIN A DREAM
WITHIN A DREAM ...‹?

Formen, Funktionen und
komparatistische Analysen von
Traum-im-Traum-Strukturen

BRILL | FINK

,A dream within a dream within a dream ...?

Traum – Wissen – Erzählen

Herausgegeben von

Stefanie Kreuzer, Christiane Solte-Gresser

Wissenschaftlicher Beirat

Andrea Allerkamp
Susanne Goumegou
Markus Kuhn
Hans-Walter Schmidt-Hannisa
Roland Spiller
Kerstin Thomas

Band 17

Kathrin Neis

„A dream within a dream within a dream ...“?

Formen, Funktionen und
komparatistische Analysen von
Traum-im-Traum-Strukturen



BRILL | FINK

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Publikationsfonds der
Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek unterstützt.
Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) –
245837858/GRK 2021.

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846768228>

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.

Zugl. Dissertation (2022) im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
an der Universität des Saarlandes.

© 2024 bei der Autorin. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönningh, Brill Fink, Brill mentis,
Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress.

www.brill.com

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Umschlagabbildung: Petar Milošević / CC BY-SA, Wikipedia
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2567-7993
ISBN 978-3-7705-6822-2 (paperback)
ISBN 978-3-8467-6822-8 (e-book)

Meinen Eltern;
H., R. und E.

The long and winding road ...
(The Beatles, *The Long and Winding Road*)

Sweet dreams till sunbeams find you
Sweet dreams that leave all worries behind you
But in your dreams whatever they be
Dream a little dream of me
(Andre/Schwandt/Kahn, *Dream a Little Dream of Me*)

Nicole und den anderen Kolleg:innen der 2. Generation des GRK.

Hold fast to dreams
(Langston Hughes, *Dreams*)

Inhalt

1 Einleitung	1
1.1 Hinführung: Poes Traum im Traum	1
1.2 Erkenntnisinteresse und Vorgehen	4
1.3 Definition und Eingrenzung	6
1.4 Komparatistik: Methodik und Korpus	7
1.5 Forschungsstand und Desiderat zum Traum im Traum	9
2 Instrumentarium zur Analyse von <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i>	13
2.1 Ebenenmodell fiktionalen Träumens	14
2.1.1 Narratologische Forschungspositionen zu Ebenendarstellung und Träumen	14
2.1.2 Traumebenen	22
2.2 Phantastiktheorie und Träumen	24
2.2.1 Dursts minimalistisches Theoriemodell.	24
Positionierung in der Phantastikforschung	24
Theoretische Grundlagen	26
Destabilisierungsverfahren anhand eines erfundenen Beispiels .	30
Notationen, ‚Systemsprünge‘ und ‚Sequenzlücken‘	32
2.2.2 Traum in der minimalistischen Phantastiktheorie	34
Traum als Ambivalenz, Traumhinweise und Destabilisierung	34
Erste Thesen zu Traumdarstellungen und Phantastik	37
Weitere Positionen zu Traum und Phantastik.	38
2.2.3 Komplexes Erzählen	43
Destabilisierung und/oder Unzuverlässigkeit? Matthias Brütschs Ansatz	43
Willem Stranks <i>twist endings</i> und Twist-Strukturen	49
Von komplexem Erzählen und Lektüretypen	51
2.2.4 Transfer: Phantastik im Film sowie in weiteren Medien	53
Filmisches Erzählen und filmische Erzählinstanz(en)	54
Wie destabilisieren?	55
Markierung.	59
Modell zur Destabilisierung von Erzählinstanzen und Phantastik im Film	60

Phantastik und TV; Comic	65
Weitere Position zu Phantastik und Film: Claudia Pinkas' Ansatz . .	67
2.3 Vorhandene Ansätze zu Traum im Traum	72
2.3.1 Matthias C. Hänselmanns Ansatz (2019)	72
2.3.2 Giuseppe Civitareses Ansatz (2014)	76
2.4 Einstiegsanalysen zu ‚einfachen‘ <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i>	79
2.4.1 <i>False awakenings</i>	80
2.4.2 <i>Traum im Traum</i>	85
3 Ausdifferenzierung der <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i> im ‚langen‘ 19. Jahrhundert	89
3.1 Vorüberlegungen	89
3.2 Analysen	91
3.2.1 Anfänge (?)	91
<i>Traum-im-Traum-Strukturen</i> im Zeitkontext	91
<i>Geschichte des Agathon</i> (1766f./73/94): Frühe Psychologisierung und zweigeteilte Warnung	91
<i>Die Räuber</i> (1781): Rahmen zur Traummotivierung im Drama. .	95
<i>Siebenkäs</i> (1796f./1818): Zwei Allegorien	98
<i>Vita-Buch: Allerlei Traum im Traum</i>	101
Tiecks <i>Die Freunde</i> (1797): Eine frühe Twist-Konstruktion.	102
Inhalt und Aufbau	102
Form und Ebenen des <i>Traum im Traum</i>	104
Traummarkierungen, Traumhinweise und -konzept	106
Traumquellen und Traumauffassung (inkl. Phantastik)	110
Besonderheit der Darstellung	112
Zwischenfazit I	114
3.2.2 Dazwischen: Dreimal <i>Unterwasser-Traum im Traum</i>	115
<i>Heinrich von Ofterdingen</i> (1799): Unterm (Traum-)Fluss das Jenseits?	115
<i>Undine</i> (1811): Im (Traum-)Meer der Tod?	117
<i>Die Bergwerke zu Falun</i> (1819): Traum unterm Meer im Traum unter der Erde	120
Zwischenfazit II	122
3.2.3 Ausblick: <i>Traum im Traum</i> in der sich entwickelnden Phantastik . .	122
<i>The Monk</i> (1796): Vorform des falschen Erwachens und Vorausdeutung	123

<i>Der Magnetiseur</i> (1814): Traummanipulation und Ambivalenz durch ungewisses Erwachen	126
<i>A Tale of the Ragged Mountains</i> (1844): Phantastik durch Traum im Traum.	132
<i>Der Kleiderschrank</i> (1899/1903): Traum-Twist?	137
3.3 Fazit	144
4 Ausprägungen der Traum-im-Traum-Struktur	147
4.1 Der Typus des <i>Immer-wieder-Erwachens</i>	148
4.1.1 Vorüberlegungen	148
4.1.2 Analysen	152
4.1.2.1 <i>Immer-wieder-Erwachen</i> in der Literatur	152
<i>Portrait</i> (1835/42): Hierarchisches <i>Immer-wieder-Erwachen</i> im 19. Jahrhundert	152
Inhalt und Aufbau	152
Struktur und Traummerkmale.	154
Ungewisse Markierungen und die Phantastik des belebten Bildes	156
Wieder-Träumen und <i>Objektmetalepse</i>	160
Wahrnehmungsdispositive als Aspekt von Traum und Phantastik	161
Position und weitere Phänomene im Text	162
<i>Mahlers Zeit</i> (1999): Serielles <i>Immer-wieder-Erwachen</i> in der Gegenwart	166
Kontext und Aufbau	166
Struktur und Traummerkmale.	168
Wissenschaftlerroman? Künstlerroman? – Ein kurzer Vergleich.	171
Der Wahn der Wissenschaft und das warnende Wunderbare: Phantastik	173
Weitere Träume im Text	175
Andere <i>Immer-wieder-Erwachen</i> und Phantastik	184
Die Träume von der Schwester	186
<i>Nemuri</i> (1989): <i>Immer-wieder-Erwachen</i> im Kontext eines japanischen Schlafphänomens	187
Inhalt und Aufbau	188
Struktur und Merkmale.	190
Nicht schlafen als Emanzipation?	194
Das japanische <i>kanashibari</i> -Phänomen und Transkulturalität	195

Objektmetalepsen	198
Fazit zum <i>Immer-wieder-Erwachen</i> in der Literatur	199
4.1.2.2 <i>Immer-wieder-Erwachen</i> als filmisches und serielles	
Genre-Stilmittel	200
<i>FALSE AWAKENING</i> (2017): Prototypisches filmisches	
<i>Immer-wieder-Erwachen</i>	201
Inhalt und Aufbau	201
Kurzanalyse	203
<i>A NIGHTMARE ON ELM STREET</i> (1984): <i>False awakenings</i> als	
Strukturprinzip im Supernatural Horror	208
Traum 1: <i>Falsches Wachsein</i> als Eingangsschreckeffekt (Tina)	209
Traum 3: <i>False awakening</i> als fließender Übergang im	
Tagtraum (Nancy)	211
Alle (markierten) Träume in <i>A NIGHTMARE ON ELM STREET</i>	
(1984)	214
Traum 9: Finale mit <i>Immer-wieder-Erwachen</i> und Twists	
(Nancy)	217
Traumwelt und Bedeutung der <i>false awakenings</i> im	
Verhältnis zur Phantastik	221
<i>False awakenings</i> als kleinere Horror-Elemente im	
übernatürlichen Horror-/Gruselgenre: <i>JENSEITS DES SPIEGELS</i> (2017)	226
... und anderen wunderbaren Genres	230
<i>Immer-wieder-Erwachen</i> eines Toten: <i>GHOST</i> (1990, Fantasy-	
Melodram)	230
Lizenz und Ambivalenz: <i>MARY REILLY</i> (1996, Gothic Horror).	235
Zwischenfazit I	238
Exkurs: <i>The Sandman. Preludes & Nocturnes: Immer-wieder-</i>	
<i>Erwachen</i> als ewiger Alptraum im Comic	238
<i>False awakenings</i> in vorwiegend realistischen Genres	
(Kriminalgenre)	240
<i>False awakenings</i> im realistischen Kontext (Kriminalserien)	
als potenziell wunderbares Element: <i>DIE PROTOKOLLANTIN,</i>	
„Andere Gesetze“ (2018, 1.01)	240
Zwischenfazit II	244
<i>False awakenings</i> im realistischen Kontext (Kriminalserien)	
als unheimliches Element: <i>Ungewisses Erwachen</i> in	
<i>POLIZEIRUF 110, „Aquarius“</i> (2010).	244
Zwischenfazit III.	249
Parodie des (Horror-)Elements in Comedy-Serien	250
Explizite Parodie des Wunderbaren im realistischen Kontext	
(Gruselelement): <i>THE BIG BANG THEORY</i>	251

Formen und Gegenstände der <i>false awakenings</i>	251
Filmische und serielle Darstellungsmittel	253
Funktionen	254
Auswirkungen der Parodie auf das Wunderbare	255
Implizite Parodie im realistischen Kontext (Lizenz): <i>HOW I MET YOUR MOTHER</i> , „We’re Not From Here“ (2007, 3.02). . .	256
Zwischenfazit IV	259
Fazit zum <i>Immer-wieder-Erwachen</i> in Film und TV	259
4.2 Der Typus: <i>Traum im Traum mit Twist-Struktur</i>	263
4.2.1 <i>Traum im Traum</i> im Koma – Komaträume	263
4.2.1.1 Vorüberlegungen	263
4.2.1.2 Analysen	266
4.2.1.2.1 <i>Komatraum im Traum</i> in der Literatur	266
<i>Sankt Petri-Schnee</i> (1933): <i>Komatraum im Traum</i> und literarische Phantastik	266
Inhalt und Aufbau	266
Zwei Realitäten und der destabilisierte Erzähler als Voraussetzung für die Phantastik	270
„Gelenkstelle“ und duale Motivierung mittels Unbestimmtheitsstellen	273
Traumkonzepte und die Dualität der (Traum-)Ebenen . . .	279
Mögliche Traumursachen und Traumhinweise in der <i>Komatraum-Lesart</i>	283
(Traum-)Intertextualität und -medialität	287
Traumauffassung	291
Phantastikauffassung, parahistorische Deutung und „Indizienromane“	292
4.2.1.2.2 <i>Komatraum im Traum mit Twist-Struktur</i> in Film und TV-Serie	295
<i>GHOST STORIES</i> (2017): <i>Komatraum im Traum</i> ohne Erwachen im übernatürlichen Horrorfilm	295
Inhalt und Aufbau	295
Form und Ebenen des <i>Traum im Traum</i>	298
Hinweise als Traumbestandteile	302
Verdeckende Horrortopoi und Betonung von Erzählen und Medialität	306
Psychologisierung und Weltkonzept	309
Hybrides Traumkonzept	310
Wunderbares und Funktion der Phantastik	312

<i>LA DOPPIA ORA</i> (2009): Komatraum-Episode im Traum im Kriminal- und Mysteryfilm	316
Inhalt und Aufbau	316
Form und Ebenen des <i>Traum im Traum</i>	320
Position des Komats im Film und ambivalente Markierungen	322
Hinweise zwischen Genremerkmal und Traumursprung.	324
Traum- und genrebezogene Intertextualität und Medialität	329
Traumkonzept und die Rolle der Traumphänomene.	331
Phantastik und bleibendes Geheimnis	334
<i>SCHNELL ERMITTELT</i> , Staffel 4 (2012): Komatraum-Staffel in Kriminalserie mit W-Elementen	338
Inhalt und Aufbau	338
Form und Ebenen des <i>Traum im Traum</i>	340
Serienspezifische Struktur und Traumkonzept.	342
Go ask Alice (or Lucy?)	345
Traum-Zettel? Phantastik und bleibendes Wunderbares.	346
‘Koma-Episoden’ in TV-Serien.	349
4.2.1.3 Fazit.	350
4.2.2 Der <i>Traum im Traum</i> zum Tode – Sterbeträume	353
4.2.2.1 Vorüberlegungen.	353
4.2.2.2 Analysen	355
4.2.2.2.1 <i>Sterbetraum im Traum mit Twist-Struktur</i> in der Literatur	355
<i>Zwischen neun und neun</i> (1918): <i>Sterbetraum im Traum</i> oder Unmöglichkeit des Erzählens?	335
Inhalt und Problemstellung	355
Ein <i>Traum im Traum</i> ?	356
„Traumunmöglichkeit“?	362
Genre und Intertextualität als Bloßlegungen des Erzählens	366
Phantastik durch die Hintertür?	370
<i>Beerholms Vorstellung</i> (1997): Zum Tode hin erzählen (und im Traum träumen?)	378
Inhalt und Aufbau	378
<i>Traum im Traum</i> im Erzählen? ‚Gelenkstellen‘ und Traumeigenschaften.	380
Weitere (phantastische) Ambivalenz und Traumphänomene.	386
Traum ist Erzählung ist Zauberei ist Lüge?	389

<i>Traum im Traum</i> zum Sterben	393
Kehlmann und Perutz	395
Zwischenfazit Literatur	397
4.2.2.2.2 <i>Sterbeträum im Traum mit Twist-Struktur</i> in Film und TV-Serie	398
<i>PASSION PLAY</i> (2010): Einen Film lang träumend sterben und danach ...?	399
Inhalt und Aufbau	399
Traum im Sterbeträum im Film?	400
Träume im Traum	407
Epilog im Himmel? Wunderbares	409
<i>SHERLOCK</i> , „His Last Vow“ (2014, 3.03): Nahtod im <i>Mind Palace</i> als Teil einer TV-Folge	412
Kontext der Folge	413
Aufbau des Nahtoderlebnisses	414
Traum-im-Traum-Architektur	418
Treppen-Twists	420
Traum-Figuren und ihre serielle Funktion	424
Serielle Funktion des Nahtod-Traums	426
4.2.2.3 Fazit	428
4.3 Der Traum im (T)Raum der anderen: <i>Geteilte Träume (shared dreams)</i> . . .	431
4.3.1 <i>Paralleltraum</i> und <i>Einander Träumen</i> vor dem und im 19. Jahrhundert	431
4.3.1.1 Vorüberlegungen	431
4.3.1.2 Analysen	433
4.3.1.2.1 Der <i>Paralleltraum</i> – Eine Vorform nicht nur im <i>Decameron</i> (IV.6).	433
Die beiden Träume	433
Traumfunktion und -konzepte	435
Parallele Träume – und Unterschiede	438
Der <i>Paralleltraum</i> im <i>Honglouloum</i>	441
Weitere <i>Parallelträume</i> im 19. Jahrhundert und danach . . .	444
4.3.1.2.2 <i>Einander Träumen: Through the Looking- Glass</i> (1871) – <i>Shared dreams</i> als Idee	446
Inhalt und Aufbau	446
Das Vorkommen <i>geteilten Träumens</i> in den <i>Alice</i> -Werken . .	448
Das Konzept des <i>geteilten Träumens</i> in <i>Through the Looking-Glass</i>	452
Beziehung zur Wachwelt (in der Lesart als <i>Alices Traum</i>). . .	454
Traumverweise	458

(T)Raumgestaltung	460
Besonderheiten des <i>geteilten Träumens</i> : Traumauffassung, Phantastik und Genre	461
4.3.2 Geteilte (T)Räume – <i>Shared dreams</i> in Science Fiction und Fantasy	467
4.3.2.1 Vorüberlegungen.	467
4.3.2.2 Analysen	470
4.3.2.2.1 <i>DREAMSCAPE</i> (1984): Wunderbare <i>Traummanipulation</i> im realistischen Erzählen.	470
Inhalt und Aufbau	470
Die <i>geteilten Träume</i> und ihre Entwicklung	471
Evolution der Technologie und Traumeinleitungen	477
Wunderbare <i>Traummanipulation</i> in realistischer Umgebung.	480
<i>Shared dreams</i> in <i>INCEPTION</i> (2010).	482
Inhalt	484
<i>Shared dream</i> -Technik	484
<i>Traum im Traum</i> und <i>false awakenings</i>	486
Wunderbares	487
Exkurs: <i>The Dream of a Lifetime</i> (2002) – <i>Traummanipulation</i> im Comic	488
Inhalt	488
Traumkonzept und mediale Besonderheiten	489
4.3.2.2.2 <i>DOCTOR WHO</i> , „Amy’s Choice“ (2010): R-Traumerklärung im SF-Wunderbaren mit Twist.	492
Inhalt und Aufbau	493
Das Konzept des <i>geteilten Träumens</i> : Einführung, Entwicklung und Traumeigenschaften.	495
Träumen: Übergänge, Markierungen, <i>red herrings</i>	501
Im Kontext der Folge	501
Im weiteren Kontext	506
Traumkonzepte	508
Traumfunktionen in der Folge (und der Serie).	510
Identität, Charakterisierung und Ambiguisierung	510
„Lösungstraum“ und Figurendynamik	516
Vorausdeutung	519
Das ‚banale‘ Träumen im allgegenwärtigen Wunderbaren	521
<i>Shared dreams</i> als Vehikel einer <i>Traum-im-Traum-Struktur</i> in <i>DOCTOR WHO</i> , „Last Christmas“ (2014)	525
Kombination von <i>shared dreams</i> mit weiteren <i>Traum-im-Traum-</i> <i>Strukturen</i>	528

Exkurs: Zwei kurze Beispiele komplexen gegenseitigen Träumens	530
Fazit zu Teil 4.3.1 und 4.3.2	531
5 Synthese und Fazit	535
5.1 Inhalt.	535
5.1.1 Herleitung und methodisches Instrumentarium	535
5.1.2 Die Formen	536
Historisch (<i>Traum im Traum</i>)	536
<i>False awakenings</i> und <i>Immer-wieder-Erwachen</i>	536
<i>Traum im Traum mit Twist-Struktur</i>	539
<i>Komatraum im Traum</i>	539
<i>Sterbetaum im Traum</i>	540
<i>Geteiltes Träumen</i>	541
<i>Paralleltraum</i>	541
<i>Einander Träumen</i>	541
<i>Traummanipulation</i>	542
Kombinationen	542
5.2 Aspekte	543
5.2.1 Überblick Gemeinsamkeiten und Unterschiede	543
5.2.2 Traumkonzepte und -auffassungen	547
5.2.3 Funktionen	549
5.2.4 <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i> und Phantastik	552
5.2.5 Die Rolle der Genres in <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i>	554
5.2.6 <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i> in verschiedenen Medien.	555
5.2.7 Historische Dimension.	556
6 Quellen- und Literaturverzeichnis	561
6.1 Primärwerke (Korpus).	561
6.1.1 Literarische Werke und Comics	561
6.1.2 Filme und Serienepisoden	563
6.2 Weitere zitierte Werke	564
6.2.1 Weitere zitierte Texte.	564

6.2.2 Weitere zitierte Medien (inkl. Comics)	569
6.3 Sekundärliteratur (Theorie, Einzelstudien, ergänzende Beiträge).	572
7 Verzeichnis von Tabellen und Abbildungen	609
7.1 Tabellenverzeichnis.	609
7.2 Abbildungsverzeichnis	609
Danksagung (ein geteilter Traum)	615
Register	617

1 Einleitung

1.1 Hinführung: Poes Traum im Traum

In Edgar Allan Poes Gedicht *A Dream Within a Dream* aus dem Jahr 1849, das dieser Arbeit den Titel gibt (Poe 1969; Sigle DwD),¹ finden sich vier für die Untersuchung bedeutende Verse; es sind jeweils die letzten beiden Verse der beiden Strophen. Am Ende der ersten Strophe, in der das lyrische Ich Abschied und Vergänglichkeit thematisiert und sein Leben mit einem Traum („That my days have been a dream“, DwD 5) und später einer „vision“ (DwD 8) gleichgesetzt hat, heißt es:

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.* (DwD 10f.)

Das Ich trifft also eine Aussage über Wahrnehmung und Zustand der Welt: Alles, was wir („we“) sehen, und alles, was wir zu sein scheinen, ist bloßer Traum im Traum. Damit reißt es ein grundlegendes menschliches Thema an, das in dieser Arbeit im Zusammenhang mit ihrem Untersuchungsgegenstand immer wieder zur Sprache kommen wird: die potenzielle Scheinhaftigkeit der Welt.

Diese kann unter unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet werden. Zu den bekanntesten zählt sicherlich die philosophische Perspektive. Aus Sicht des Skeptizismus müssen wir daran zweifeln, ob das Wahrgenommene überhaupt so beschaffen ist, wie wir es wahrzunehmen glauben. Wir können, wie Platon in seinem *Höhlengleichnis* andeutet, annehmen, dass uns die in der Welt existierenden ‚Ideen‘ nie direkt, sondern stets durch einen ‚Filter‘, nur als Abbild, vermittelt werden. Wir können, wie Descartes, bezweifeln, ob wir überhaupt so existieren, wie wir es wahrnehmen, oder ob wir von einem Dämon getäuscht werden bzw. – in einer moderneren Version – nur aus einem Gehirn bestehen, das in einer Nährlösung vegetiert, aber der Illusion unterliegt, als ganzer Mensch zu leben. Geht es nach Berkeley, so führt uns diese Frage zu Gott als ‚Trumendem‘ unserer Erfahrung zurück, und Zhuang Zi schuf schon etwa im 4. Jahrhundert v. Chr. ein Gleichnis von der unentscheidbaren Möglichkeit, ein träumender Schmetterling oder Zhuang Zi zu sein.

¹ Die Zahlen bezeichnen hier die Nummer des Verses.

All diese und ähnliche Ansätze beschreiben einen Gedanken, der in Anlehnung an Pedro Calderón de la Barcas Theaterstück *La vida es sueño* (1636) aus der spanischen Barockzeit ‚Welt-als-Traum‘-Gedanke genannt werden kann. Obwohl es in dieser Arbeit nicht vorrangig darum gehen soll, steht dieser Gedanke zumindest indirekt hinter vielen der zu untersuchenden Werke. Traum ist grundsätzlich ein möglicher Anlass, unsere Wahrnehmung in Frage zu stellen, wird er doch oft mit einer verminderten, zumindest aber veränderten Wahrnehmung in Verbindung gebracht.

In Poes Gedicht vollzieht sich darüber hinaus eine weitere ‚Zweifeloperation‘. Betont das Ich am Ende der ersten Strophe – wie es die Kursivierung im Original verdeutlicht –, dass seine Aussage für *alles* Gesehene und Scheinende gilt, so ist es immerhin noch eine Aussage. In der zweiten und zugleich letzten Strophe dagegen, nachdem das Ich die Vergänglichkeit noch stärker thematisiert hat, indem es eine Szene an einem Strand inmitten des Rauschens der Brandung beschreibt (vgl. DwD 12–15), wo ihm der Sand wie das Leben als Symbol der immerfort grausam fortschreitenden Zeit unaufhaltsam durch die Finger rinnt (vgl. DwD 16–22), heißt es am Ende:

Is *all* that we see or seem
But a dream within a dream? (DwD 23f.)

Wieder wird das „*all*“ betont, doch diesmal in einer Frage, die zudem am Ende des Gedichtes steht. Sie kann – wie angedeutet – einerseits einen tieferen Zweifel suggerieren, doch andererseits kann sie auch eine Bewegung zu größerer Gewissheit andeuten: Ist denn überhaupt *alles* nur ein Traum im Traum, oder einiges vielleicht doch ‚realer‘?

Poes Gedicht, und besonders die jeweils letzten beiden Verse, stehen damit Pate für die Konzeption der Arbeit: Sie deuten die anthropologische Grundfrage nach der Scheinhaftigkeit der umgebenden Welt an, die – wie ich behaupten möchte – allen Darstellungen von Traum im Traum in gewisser Weise angehört. Doch darüber hinaus haben die Verse den Zweifel an der Wahrnehmung zum Gegenstand. Auch jenseits von existenziellem Zweifel können uns die Sinne täuschen, und wir können meinen, vielleicht nur geträumt – uns etwas eingebildet – zu haben. Viele der in dieser Arbeit behandelten Werke weisen in Verbindung mit Formen von Traum im Traum einen potenzierten Zweifel auf. Dieser steht, wie zu sehen sein wird, oft in Verbindung mit der phantastischen Ungewissheit, die entsteht, wenn eine Figur sich über ein Ereignis nicht sicher ist. Hat sie eine ‚Erscheinung‘ wirklich gesehen? Oder hat sie vielleicht geträumt? Ist sie überhaupt wach? Wieso erwacht sie dann noch einmal? Diese Fragen behandle ich theoretisch in Kapitel 2.2 im Kontext der Phantastikforschung näher; darüber hinaus werden sie in allen Analysen von Bedeutung sein.

Was Poes Gedicht ebenfalls leistet: Der Traum im Traum ist zugleich eine Metapher für die oben beschriebene – zweifelnde – Welterfahrung. Die Traum-im-Traum-Metapher steht für die Steigerung des Gedankens, dass etwas zugleich so seltsam, ungewöhnlich, verschachtelt oder auch unwahrscheinlich ist, dass es ja gar nicht wahr sein kann. Deshalb tritt oft ein ‚wie‘ hinzu, und vielleicht sogar ein ‚fast‘: ‚Das war fast wie ein Traum im Traum‘. So sagt Gottfried Kellers Künstlerprotagonist im Roman *Der grüne Heinrich* (1854/55), um die Schönheit der erlebten Natur zu beschreiben (Kapitel II.8): „Aber es war uns nur, als ob wir im Traume in einen geträumten Traum träten“ (Keller 2013, 419), um kurz darauf zu bemerken: „Und wieder glaubten wir uns in einen anderen Traum versetzt“ (ebd., 420) und: „glaubte ich wieder zu träumen“ (ebd., 421). Später umschreibt der Erzähler den „Mummenschanz“ eines Festumzugs damit, „welcher recht eigentlich ein Traum im Traume genannt werden könnte“ (ebd., III.5, 557).

Die Metapher kann auf der anderen Seite auch für die Erfahrung stehen, dass selbst nach der Rückkehr aus dem Grauen dieses als ‚Traumschicht‘ weiterhin bestehen bleibt. Dann erscheint die nunmehr friedliche Wirklichkeit unreal und es besteht die Gefahr der Verwechslung beider Realitätsebenen. So nennt Primo Levi, Überlebender der Shoah, in seinem autobiografischen Text *La tregua* (Die Atempause, 1963) es „un sogno entro un altro sogno“ (Levi 1987, 200), dass ihm sein aktuelles Leben nach der Rückkehr aus Auschwitz als gefährdeter ‚innerer‘ Traum erscheint („sogno interno, il sogno de pace“, ebd., 200f.), eingebettet in die nicht endende Erfahrung des Lagers als „sogno esterno“ (ebd., 201). Er träumt, „dass das Erwachen aus dem Alptraum des Lagers nur geträumt sein könnte“ (Solte-Gresser 2016b, „Il risveglio“: Analyse und Interpretation).

Um diese Metaphern, die also nicht nur in Lyrik oder in neuerer Zeit in Populärmusik² vorkommen können,³ soll es in meiner Arbeit nicht vorrangig gehen, obgleich ich sie als ‚Kerne‘ des Traum im Traum betrachte, da sie sein Erfahrungspotenzial verdichtet in sich tragen. Mir geht es darum, zu zeigen, welche konkreten Formen von Traum im Traum es gibt. Dabei suche ich eine Balance zwischen einem Überblick über die Thematik und *close readings*, Einzelanalysen von Werken und ihren Besonderheiten im Zusammenhang mit Traum im Traum. Diese Ausrichtung bedingt eine möglichst diverse Zusammenstellung

2 Zu einem Grenzfall zwischen metaphorischem Gebrauch und Traum-(im-Traum-)Darstellung siehe meine Analyse des Beatles-Songs *A Day in the Life* (1967; vgl. Neis 2020a); außerdem etliche der Mottos.

3 Manfred Engel spricht in Bezug auf Traum von „*rhetorische[r] Traumverwendung*“: „Hier geht es in keiner Weise um die Fingierung authentischer Traumhaftigkeit. Der Traum wird vielmehr als bloße [sic, CH-Deutsch] Rahmenkonstruktion verwendet, die etwa dazu dient[,] uneigentliche Rede zu markieren oder eine Minimalkonzession an das Gebot der Wahrscheinlichkeit zu machen“ (Engel 2000, 28; vgl. Kreuzer 2014, 173). Siehe zu Grenzfällen auch im historischen Überblickskapitel 3.1 und 3.2.

des Korpus mit Werken aus verschiedenen Zeiten, Medien und mit Blick auf andere kulturelle Kontexte.

1.2 Erkenntnisinteresse und Vorgehen

Poe beschreibt somit in seinem Gedicht konzise eine verbreitete menschliche Erfahrung. Doch Traum im Traum ist nicht nur eine in eine Metapher gefasste Erkenntnis; in künstlerischen Werken begegnet er uns darüber hinaus in vielen Formen. Doch nicht alle dieser Formen sind auf den ersten Blick als Traum im Traum erkennbar. Nach meinem Verständnis handelt es sich stets um Strukturen, was sich in der Benennung meines zentralen Untersuchungsgegenstandes als *Traum-im-Traum-Strukturen* wiederfindet. Wichtig ist daher eine klar gefasste Definition; in Kapitel 1.3 werde ich mich näher damit auseinandersetzen.

So gesehen scheint der Begriff ‚Traum im Traum‘ zunächst eine umfangreiche Thematik zu umfassen, die zu präzisieren ist. Hinsichtlich des Untersuchungsgegenstands besteht, wie ich noch unten in Kapitel 1.5 aufzeigen werde, ein Forschungsdesiderat, das in dieser ersten Monografie zu Entwicklung, Formen und Funktionen von Traum im Traum umfassend bearbeitet werden soll.

Ziel dieser Arbeit ist eine systematische Darstellung des Phänomens ‚Traum im Traum‘ in Gestalt der *Traum-im-Traum-Strukturen*. Angesichts der Novität des Themas wird einerseits eine breitere Perspektive eingenommen, die sich andererseits auf eine eng gefasste Definition stützt. Die Strukturen sollen in unterschiedlichen Zeiten, Medien und kulturellen Kontexten untersucht werden, da der Arbeit die Auffassung zugrunde liegt, dass es sich um ein universelles Phänomen handelt. Dies schließt zugleich gestalterische Vielfalt ein. Gerade in dieser Variabilität liegt ein Erkenntnisinteresse: Wie unterscheiden sich *Traum-im-Traum-Strukturen* aus verschiedenen Zeiten voneinander? Lassen sich Epochen/Strömungen identifizieren, die dafür affin sind? Existieren mediale Gegebenheiten, die sich zur Darstellung bestimmter Formen oder Typen besonders eignen, und warum ist das so? Welche Traumfassungen und -theorien stehen hinter der Gestaltung in einem Werk und sind u. U. kulturspezifische Motivationen zu erkennen?

Verbunden mit der erwähnten Präzisierung des Untersuchungsgegenstands ist eine Kategorisierung, um eine genaue wissenschaftliche Beschreibung und Analyse zu gewährleisten. Das umfangreiche und diverse Korpus (dazu mehr in 1.4) wurde induktiv gesichtet und systematisiert, um deduktiv Typen bestimmen zu können, die dann anhand exemplarischer Analysen genauer betrachtet

werden, um potenzielle Eigenschaften eines Typus zu erkennen und zu vergleichen.⁴

Nachdem in einem ersten Teil theoretische Grundlagen dargestellt und zum Einstieg in die Thematik Kurzanalysen ‚einfacher‘, – d. h. in der Regel: kürzerer – *Traum-im-Traum-Strukturen* vorgestellt wurden (Kapitel 2), folgt ein historisches Kapitel (Kapitel 3). Dieses ist darauf ausgerichtet, nach Wurzeln gegenwärtiger *Traum-im-Traum-Strukturen*, die einen Großteil des Korpus ausmachen, zu suchen. Dabei zeigt sich das ‚lange‘ 19. Jahrhundert (nach Hobsbawm) als wichtige Zeit der Komplizierung und Ausdifferenzierung der Formen.

Den Kern der Arbeit bildet das nächste Kapitel (Kapitel 4). Darin stelle ich die von mir bei der Korpusichtung identifizierten Typen der *Traum-im-Traum-Strukturen* vor. Innerhalb der Unterkapitel gehe ich in der Regel chronologisch vor und behandle zunächst literarische und dann filmische und serielle Beispiele, die jeweils spezifische Schwerpunktsetzungen haben, sowie Exkurse zum Comic. Von Interesse ist insbesondere die mediale Spezifik auf der einen Seite gegenüber gemeinsamen Eigenschaften eines Typs auf der anderen. Als wichtiger Punkt in der Auswahl speziell filmischer und serieller Werke hat sich ihre Zuordnung zu Genres herausgestellt, die sich daher in den Binnengliederungen widerspiegelt. Jedem Kapitel gehen Vorüberlegungen zu Eigenschaften des Einzeltypus und/oder zur Verwandtschaft mit empirischer (Traum-)Forschung voraus.

Der erste Typus, der sich bereits in Kapitel 3 andeutet, ist das *Immer-wieder-Erwachen* (Kapitel 4.1). Hier liegt der Fokus auf der – vermeintlichen – Nähe zur Wachwelt sowie starken Schreckeffekten. Nähe zur Wachwelt ist auch, jedoch auf andere Weise, beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur* (Kapitel 4.2) relevant. Hier sind ausgreifende Narrative zu finden, die lange Zeit den Eindruck erwecken, der Wachwelt anzugehören, sich dann jedoch als Traumnarrative entpuppen. Der *Traum im Traum* hat dabei unterschiedliche Funktionen. Diese Form habe ich thematisch in Komaträume (4.2.1) und Sterbeträume (4.2.2) unterteilt.

Im letzten Analysekapitel zu *geteilten Träumen* (Kapitel 4.3) folgt auf eine stärkere historische Fundierung (4.3.1) eine genrespezifische Schwerpunktsetzung (4.3.2). Dieser außergewöhnliche Typus des Traum im Traum stützt sich auf eine ergänzte eigene Definition, erweist sich aber zugleich als Form, die mit anderen Typen von *Traum-im-Traum-Strukturen* Bindungen eingehen kann.

Innerhalb der einzelnen Kapitel finden sich Zwischenfazits und Fazits zu den einzelnen Typen, so dass ich im Fazit-Kapitel (Kapitel 5) darüber hinaus weiter reichende Schlüsse über *Traum-im-Traum-Strukturen* ziehe, u. a. zu

4 Vgl. ein ähnliches typologisches Vorgehen auch bei Strank (2014), Bumeder (2014); zum Teil bei Kreuzer (2014); Durst (2010a).

historischen, medialen, genrespezifischen Eigenschaften und der Einordnung im Sinne der Phantastiktheorie. Es folgen das Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein Verzeichnis der Tabellen und Abbildungen.

1.3 Definition und Eingrenzung

Wie erwähnt bildet eine präzise Definition das Gegengewicht zum umfangreichen Korpus dieser Arbeit. Sie gestattet es, den eingangs vorgestellten metaphorischen Gebrauch zu vernachlässigen und in Frage kommende Werke kritisch in Bezug auf ihre Übereinstimmung zu betrachten. Was verstehe ich nun unter einer *Traum-im-Traum-Struktur*? Ich definiere sie als *eine ästhetisch gestaltete Traumdarstellung, die weitere Träume enthält*. Dadurch wird es möglich, verschiedene Formen zu identifizieren, die nach weiteren Kriterien differenziert werden können.

Alle Formen haben gemeinsame Kernmerkmale:

- dass es sich um *mehr als einen* (mindestens einen enthaltenen) Traum bzw. mehr als eine Traumebene handeln muss

und,

- dass *eindeutig markierte* oder zumindest mit *deutlichen Hinweisen* versehene Traumdarstellungen vorhanden sind.

Die Kurzdefinition lautet nun also:

Traum-im-Traum-Struktur = ästhetisch gestaltete Traumdarstellung, die mindestens einen weiteren Traum bzw. eine weitere Ebene enthält.

„Ästhetisch gestaltet“ wurde deshalb gewählt, weil es den ästhetischen Eigenwert der einzelnen *Traum-im-Traum-Strukturen* betont und über fiktionale Werke hinaus auch faktuale Traum-im-Traum-Darstellungen (wie Traumnotate) umfasst. Das erste Kriterium – mehr als eine Ebene – ist erforderlich, um nur Werke auszuwählen, die tatsächlich mehrgliedrig sind; das zweite – eindeutige Markierung oder deutliche Hinweise – bedingt eine präzise Zusammenstellung des Korpus.

Wie sich innerhalb der Analysen zeigen wird, verstehe ich unter ‚Traum‘ grundsätzlich nicht nur den Nachtraum. In meinen Beispielen können auch Halluzinationen, ‚Erscheinungen‘ und andere so zu nennende ‚abweichende‘ Wahrnehmungen eine Rolle spielen. Jedoch muss entweder durch Benennung

oder Kontext deutlich sein, dass es sich um eine Art ‚Traum‘ handelt. Der Begriff ‚Traum im Traum‘ muss dagegen nicht fallen; jedoch muss Mehrstufigkeit gegeben sein.

Phänomene, die dem Traum im Traum im Aufbau ähneln, stehen nicht im Fokus des Untersuchungsinteresses. Dazu zählen serielle Träume, bei denen eine Figur eindeutig nach einem Traum erwacht und später wieder einschläft, um einen weiteren Traum zu träumen, was ebenfalls in Kellers *Grünem Heinrich* vorkommt (vgl. Keller 2013, IV.7, 750–774), wenngleich der Aspekt des Seriellen gerade im Zusammenhang mit TV-Serien in der Arbeit von Bedeutung sein wird. Ferner nicht gemeint sind Traumserien, in denen eine Figur einen bestimmten Traum in Variationen mit zeitlichem Abstand wiederholt träumt. Ebenfalls nicht näher betrachtet werden Phänomene, die strukturell ähnlich wie ein Traum im Traum erscheinen, etwa Zeitschleifen (Loops), in denen eine Figur gefangen ist, wenn sie – wie im populären Film *GROUNDHOG DAY* (1993) – jeden Morgen am selben Tag wieder erwacht.

1.4 Komparatistik: Methodik und Korpus

Nothing compares to you
(Sinéad O'Connor, *Nothing Compares 2 U*)

Methodische Grundlage meiner Arbeit ist ein komparatistischer Ansatz. Komparatistik ist in diesem Sinne zu verstehen als eine Wissenschaft des Vergleichens, die Gemeinsamkeiten untersucht, ohne jedoch die Differenzen und die Einzigartigkeit des Einzelwerks außer Acht zu lassen. „[Ä]sthetische Artefakte“ besitzen „Eigenarten, die eben nicht aus sich selbst heraus verstanden, sondern in Relation zu anderen gesetzt werden sollen“ (Solte-Gresser 2013, 25). Hinsichtlich des Themas besteht meine zugrunde liegende Überzeugung darin, dass durch ein großes und diverses Korpus die Basis für weitreichende Erkenntnisse zu funktionellen, traumtheoretischen und historischen Aspekten sowie Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen* gegeben ist – mittels der Hypothese, dass mehrere Typen oder ‚Ausprägungen‘ existieren.

Der präzisen Definition der *Traum-im-Traum-Struktur(en)* steht also eine recht umfangreiche Untersuchungsgrundlage gegenüber: Die Beispiele entstanden im ‚langen‘ 19. Jahrhundert, zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Gegenwart (etwa 1980 bis heute) und umfassen hauptsächlich erzählende Literatur, Filme und Episoden von TV-Serien sowie einzelne kurze Exkurse zum Comic. Ferner kommen sie aus verschiedenen Sprachräumen sowie kulturellen Kontexten. Die Mehrheit der Werke ist deutsch- oder englischsprachig sowie

italienisch oder französisch; einzelne stammen aus Russland, Japan und China; Verweise gibt es auch zur lateinamerikanischen Literatur.

Ich nehme die *Traum-im-Traum-Strukturen* als *tertium comparationis* zum Anlass, Darstellungen von Traum im Traum aus verschiedenen Zeiten, Medien, Genres und Sprachräumen miteinander zu vergleichen. Das Vorgehen, zunächst die Aufbauformen der Beispiele für *Traum-im-Traum-Strukturen* zu betrachten,⁵ ist dabei eine heuristische Konstruktion, um zu tieferen Analysen zu gelangen, die von der Struktur ausgehen und dann Kontext, Traumauffassung, Funktion im Werk, Zusammenhang zur Phantastik und Verbindungs- und Vergleichslinien zu anderen Werken aufzeigen. Sie sollen in gewissem Maße exemplarisch für andere Werke ähnlicher ‚Bauart‘ stehen, die ich am Rande ebenfalls erwähne.

Zum sensiblen Umgang mit Werken aus anderen kulturellen Kontexten als dem westmitteleuropäisch-nordamerikanischen reflektiere ich zusätzlich zur werkspezifischen Literatur den Traumbegriff in der Originalsprache unter Rückgriff auf entsprechende Wörterbücher und Sekundärliteratur. Universalität soll also nicht als Egalisierung und eurozentrisch verstanden werden. Das „Anerkennen einer solchen ‚Andersheit‘ bzw. Eigenständigkeit der Vergleichsglieder“ (Solte-Gresser 2013, 28), wie es Christiane Solte-Gresser mit Carsten Zelle ausdrückt, ist ein wichtiger Aspekt der Methodik. Es geht beim komparatistischen Arbeiten darum, „im Vergleich Konstruktionen zu bilden, die es ermöglichen, das Differente im Hinblick auf das Gemeinsame zu erkennen und eine nicht-hierarchische Beziehung zwischen den Gegenständen herzustellen“ (ebd., 30). Ich möchte in meinem Vorgehen Jonas Nesselhaufs Aussage folgen, der am Ende seiner Überlegungen zu einer ‚Europäischen Medienkomparatistik‘ in Anlehnung an seine didaktische Figur des komparatistisch – hier also umfassend – gebildeten ‚Fuchses‘ einen erweiterten Blick vorschlägt: „Und ohnehin sind ‚Ausflüge‘ über die Grenzen Europas nicht ausgeschlossen – und der Fuchs darf sich (ein fundiertes Verständnis vorausgesetzt) ebenso Hollywood oder Bollywood, Mangas oder Ghasele, Ndops oder Mimihis, der grupo Boedo oder dem K-pop widmen“ (Nesselhauf 2020, 56).

Außerdem ist das Korpus noch in anderer Hinsicht hybrid: Es beinhaltet kanonische wie populäre und bisweilen vernachlässigte oder vergessene Beispiele. So ist es einerseits möglich, die Verbreitung in ganz unterschiedlichen

5 Zu diesem Zweck stelle ich den meisten Analysen einen strukturierten Handlungsüberblick voran, konzentriert auf die jeweilige *Traum-im-Traum-Struktur*, in dem ich zugleich schon die Ebenen und Phasen der vorliegenden Konstruktion zu rekonstruieren versuche. Dieses Vorgehen soll das Verständnis unabhängig von der Kenntnis der einzelnen Werke ermöglichen. Diese Methode erscheint mir bei diesem oft komplex konstruierten Untersuchungsgegenstand erforderlich, da sie den Aufbau transparent macht, verhindert, Vorkommen von Traum im Traum zu übersehen – was in der Sekundärliteratur öfter geschieht – und es zugleich ermöglicht, Ambivalenzen abzubilden, auf die ich in den Analysen dann näher eingehe. An einigen Stellen illustriere ich die Struktur zusätzlich mit Grafiken.

Kontexten zu untersuchen, und andererseits, den Kanon aus einem anderen Blickwinkel, durch die ‚Linse‘ des Traum im Traum zu betrachten. Auch für die untersuchten Medien gilt, was Jonas Nesselhauf über „medienkomparatistische Transformationsanalyse“ schreibt: Der „Fokus auf die ‚ästhetischen Eigenwerte‘ der gleichberechtigt nebeneinanderstehenden Medien schärft überhaupt erst den Blick für die jeweiligen Darstellungsmittel“ (Nesselhauf 2020, 50).

Zu den theoretischen Grundlagen gehören auch strukturalistische Ansätze, dezidiert Narratologie und Phantastiktheorie. Sie ermöglichen eine analytische Vorauswahl und offerieren eine Terminologie zur genauen Beschreibung der relevanten Phänomene. Ein Eckpfeiler dieser Arbeit, die Phantastiktheorie in der Nachfolge Todorovs, namentlich mit Uwe Dursts theoretischen Präzisierungen, hat einen engen Bezug zur dargestellten Erfahrung der Verunsicherung und des Zweifels sowie dem Konstruktionscharakter vieler der untersuchten Werke. Sie gestattet es, Irritationsmomente und Ambivalenzen, die in Werken mit *Traum-im-Traum-Strukturen* häufig auftreten, genauer zu analysieren.

Somit vervollständigen sich in der Arbeit ein Überblick über die Typen der *Traum-im-Traum-Strukturen* und *close readings* der Einzeltexte, ergänzt um Verweise auf weitere Werke und Intertexte. Bei den Einzelanalysen steht über die genannten Kriterien hinaus oft ein spezifischer, auf die Besonderheiten der jeweiligen *Traum-im-Traum-Struktur* zugeschnittener Erkenntnisgegenstand im Fokus. Tiefere Analysen mehrerer Beispiele eines Typs zeigen zudem die Varianz in Ausgestaltung und Funktionalisierung sowie mediale Spezifika auf. Den Kern der Arbeit bilden dabei die Analysekapitel 3 und 4.

So soll die Arbeit bzw. jedes für sich rezipierbare Kapitel nicht nur als erste transmediale⁶ Monografie zum Thema Traum im Traum zu lesen sein, sondern auch an bestimmten Beispielen, Zeiten, Medien oder Aspekten Interessierten Aufschlüsse u. a. über Gestaltung, Funktion und Traumauffassung in den Einzelwerken geben.

1.5 Forschungsstand und Desiderat zum Traum im Traum

Zu künstlerischen Traumdarstellungen ist die Forschung in jüngerer Zeit angewachsen, was nicht zuletzt auf verschiedene Forschungsprojekte zurückzuführen ist. Genannt seien zum einen Manfred Engels und Bernard Dieterles

6 Vgl. zum Desiderat unter diesem Aspekt selbst hinsichtlich ‚einfacher‘ Traumdarstellungen Engel (2017, 21).

ICLA-Research Committee *Dream Cultures – Cultural and Literary History of the Dream* und zum anderen das DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“, an dem meine Arbeit entstanden ist. Nachzulesen sind Ergebnisse in der sehr hilfreichen Datenbank zur kulturwissenschaftlichen Traumforschung (vgl. Engel 2018a) bzw. der aktuellen Forschungsbibliografie (vgl. Mitglieder des GRK „Europäische Traumkulturen“ 2021b); außerdem liefert das weiterhin wachsende, von Manfred Engel und dem Kolleg ins Leben gerufene *Lexikon Traumkultur* konzise Einzelanalysen von Werken mit Traumbezug (vgl. Mitglieder des GRK „Europäische Traumkulturen“ 2021a).

Zum Traum im Traum dagegen sieht die Forschungslage ganz anders aus: Es existiert keine umfassende Monografie zur Thematik. Der vielsagende Titel *Dream within a dream* (2002) einer Dissertation an der Universität Istanbul entpuppt sich als irreführend, denn schon ihr Untertitel benennt ihr eigentliches Thema: „A psychoanalytic analysis on the 90s cinema“ (vgl. Tüzün 2002) – sie behandelt die „filmtheoretische Metapher“ des Traums (vgl. dazu ausführlich Brütisch 2011a, 21–90). Auch Elliot Wolfsons Buch *A Dream interpreted within a dream. Oneiropoiesis and the Prism of Imagination* (2011) betrachtet das Träumen an sich auf philosophisch-transzendentaler Ebene (vgl. Wolfson 2011). Auch hier existiert eine Vorliebe für den metaphorischen Gebrauch des Begriffs ‚Traum im Traum‘ in Arbeiten, die dann aber nicht das Phänomen als solches in den Blick nehmen.

Ähnlich ist es bei Aufsätzen, die entweder Poes Gedicht intertextuell referieren, aber inhaltlich eher Traum oder ähnliche Phänomene thematisieren (vgl. Fliedl 2005; Kritzmöller und Frankenberg 2008; Shachar 2018), oder aber es als Gleichnis nutzen (vgl. Robinson 2016) bzw. nicht literatur oder kulturwissenschaftlich, sondern psychoanalytisch und damit auf reale Träume ausgerichtet sind (vgl. Stekel 1927); außerdem existieren gleichnamige essayistische oder künstlerische Beiträge (vgl. Krasnyashykh 2012; Modi und Dave 2013). Eine Ausnahme bilden ein parallel zu und unabhängig von meiner Arbeit entstandener Aufsatz (vgl. Hänselmann 2019) und ein Buchkapitel (vgl. Civitarese 2014), auf die ich in Kapitel 2.3 näher eingehe.

Ansonsten ist in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung eine ausführliche oder systematische Behandlung dieses spezifischen Phänomens noch nicht zu finden, obgleich zwei herausstechende Formen, die ich untersuchen werde, „der Traum im Traum und das nur vermeintliche Erwachen“, „alte Themen der Philosophie und der schönen Literatur“ sind (Gehring 2017, 162). Es entsteht der Eindruck, dass von mir unterschiedene Formen oft gemeinsam behandelt und vermischt werden. Werden sie thematisiert, geschieht dies häufig nur *en passant*.

So geht Peter-André Alt neben einem Zitat von Poes gleichnamigem Gedicht in seiner umfangreichen Abhandlung *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit* (2002) lediglich knapp auf den Traum

im Traum ein (vgl. Alt 2002, 243; 235f.), wobei er darauf aufmerksam macht, dieser schaffe „die Möglichkeiten der Reflexion, Verdoppelung und Beobachtung. Im potenzierten Traum begegnen sich die Träumer selbst“ (ebd., 236); eine für die folgenden Analysen wichtige Erkenntnis. Christiane Solte-Gresser beschreibt die Verschachtelung von Traumebenen (vgl. Solte-Gresser 2011, 259), was später relevant sein wird. Diese Gedanken möchte ich zum Anlass nehmen, dem Phänomen der *Traum-im-Traum-Strukturen* diachron, transkulturell, transmedial, genreübergreifend und mit Berücksichtigung der Phantastiktheorie auf den Grund zu gehen.

Kehren wir kurz zum Anfang und Ausgangspunkt dieser Einleitung zurück: Die Frage, die Poes lyrisches Ich in *A Dream Within a Dream* am Ende der letzten Strophe stellt, kann nicht nur auf multiple ‚Zweifelooperationen‘ bezogen werden, sondern auch im methodischen Sinne als Leitfrage der Arbeit dienen. Schließlich ist sie eben auch Beschreibung übergreifender menschlicher Erfahrung und wird uns durch die Arbeit begleiten:

Is *all* that we see or seem
But a dream within a dream? (DwD 23f.)

2 Instrumentarium zur Analyse von *Traum-im-Traum-Strukturen*

Im folgenden Kapitel verfolge ich verschiedene Anliegen: Zum einen setze ich mich mit vorhandenen ‚klassischen‘ narratologischen Konzepten zur Analyse von geschichtetem Erzählen und Traum auseinander, überlege, inwiefern diese für die Arbeit anwendbar sein können, und versuche, sie für *Traum-im-Traum-Strukturen* an geeigneter Stelle zu präzisieren und ein knappes ‚Ebenenmodell‘ zu entwickeln, das in der Analyse gut anwendbar ist. Narratologische Kategorien können trotz ihrer naturgemäß allgemeinen Form bei der Analyse von Traumdarstellungen hilfreich sein (vgl. Solte-Gresser 2011, 252).

Zum anderen nutze ich Überlegungen aus der minimalistischen Phantastiktheorie⁷ Uwe Dursts, der Tzvetan Todorovs Modell entscheidend weiterentwickelt hat, und denke diese für den Zweck meiner Analysen zum Traum, *Traum-im-Traum-Strukturen* sowie zum Medium Film weiter, wobei ich existierende Ansätze kritisch berücksichtige. In diesem Zusammenhang gleiche ich auch die narratologische Kategorie der ‚Unzuverlässigkeit‘ mit dem phantastiktheoretischen Begriff der ‚Destabilisierung‘ ab und ergänze weitere Überlegungen zu Twist-Narrativen. Es schließt sich eine Diskussion der wenigen spezifischen Forschung zu *Traum-im-Traum-Strukturen* an. Abschließend führe ich grundlegende Parameter zu meinem Verständnis von *Traum-im-Traum-Strukturen* in dieser Arbeit anhand kurzer Beispielanalysen ein.

7 Auch Stefanie Kreuzer bezieht in ihrer Monografie diesen Begriff mit ein und setzt ihn wiederholt in Zusammenhang mit der Darstellung von Träumen und deren Auswirkungen auf den Realitätsstatus von Ereignissen (so bspw. Kreuzer 2014, 109, 144).

2.1 Ebenenmodell fiktionalen Träumens

2.1.1 Narratologische Forschungspositionen zu Ebenendarstellung und Träumen

Wer vorhat, sich mit einem Phänomen wie *Traum-im-Traum-Strukturen* zu beschäftigen, also der Darstellung von Träumen, die aus mehreren Ebenen bestehen, kommt nicht umhin, sich auch mit der Darstellung von Ebenen in literarischen Texten und anderen Medien auseinanderzusetzen. Als Grundlage mehrstufiger Erzählungen, auch losgelöst von Prosa, kann die ‚literarische Rahmung‘ (vgl. Wolf 2008b) oder ‚narrative Einbettung‘ (vgl. Nünning 2008) gelten.

Gérard Genettes außerhalb der französischen Literaturwissenschaft mittlerweile auch in der deutschsprachigen Germanistik zum Standard gewordene Erzähltheorie *Die Erzählung* (dt. 1994; original *Le discours du récit*, 1972/83) bietet erste Ansatzpunkte zur Analyse von Ebenen in Kapitel 5 „Stimme: Narrative Ebenen“. So benennt und beschreibt Genette die sukzessiven Erzählebenen bekanntermaßen als extradiegetisch, intradiegetisch, metadiegetisch, meta-metadiegetisch usw. (vgl. Genette 2010, 148).⁸ Voraussetzung ist aber eine Hierarchie dieser Ebenen; gekennzeichnet durch „eine Art Schwelle, die von der Narration selber gebildet wird, ein[en] Unterschied der *Ebene*“ (Genette 2010, 147):

Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst h heren⁹ diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist. (Genette 2010, 148; Kursivierung im Original)

Eine mehrfache (Ver-)Schachtelung von Binnenerzählungen als „Potenzierung des Prinzips des erzählten Erzählers“ (Mart nez und Scheffel 2016, 81) ist theoretisch unbegrenzt möglich, wie das Beispiel *Tausendundeine Nacht* zeigt (vgl. ebd.).

8 Im später verfassten ergänzenden Teil seiner Ausführungen (II. Neuer Diskurs der Erzählung) präzisiert er dies mit einer Zeichnung (vgl. Genette 2010, 225), die an das Kommunikationsmodell narrativer Texte angelehnt ist, wie es später auch Markus Kuhn anf hrt (vgl. Kuhn 2011, 104f.; vgl. zum grundlegenden Kommunikationsmodell narrativer Texte 2011, 81–85).

9 Genette legt Wert auf die Bezeichnung als ‚höhere‘ Ebenen: „Für mich ist die ‚Hierarchie‘ (ein Wort, das ich nicht sehr mag) der primären, sekundären usw. Ebenen eine aufsteigende, und auf der S. 148 habe ich gesagt, dass jede Erzählung auf der ‚nächsthöheren‘ Ebene zu der der Erzählung spielt, von der sie abhängt und die sie trägt“ (Genette 2010, 229), doch generell wird dies angesichts der ‚tieferen‘ Einbettung kritisch gesehen, u. a. von Mieke Bal (vgl. Bal 2004, 265f.), die als Alternative ‚hypodiegetisch‘ vorschlagt (vgl. Mahne 2007, 29f.; auch Kuhn 2011, 104).

Die *mise en abyme* ist für Genette eine „Extremform“ metadiegetischer Erzählungen, genauer gesagt seines Typs der „thematischen Beziehung“ – hier der Ähnlichkeit –, die „fast die Grenze zur Identität überschreitet“ (Genette 2010, 151 bzw. 230). Bis auf den Kommentar, dass sie „im ‚Nouveau Roman‘ der sechziger Jahre“ sehr beliebt gewesen sei (Genette 2010, 151), äußert er sich aber nicht weiter dazu.¹⁰ Ich werde gleich noch näher darauf eingehen.

Gleichermaßen ist es mit vorhandenen Kategorien möglich, Sprünge zwischen den Ebenen, „narrative Kurzschlüsse“ (Wolf 1993, 356), „Wechsel zwischen narrativen Ebenen, [die] auftr[eten], wenn zwischen diegetischer und extra- oder metadiegetischer Welt hin- und hergeschaltet wird“ (B. Müller 2008, 490), sogenannte *Metalepsen* (vgl. Genette 2010, 152–54), genauer zu beschreiben: „Man denke an die Personen, die plötzlich einem Gemälde, einem Buch, einem Zeitungsausschnitt, einer Photographie, einem Traum, einer Erinnerung, einem Phantasma usw. entspringen“ (Genette 2010, 153). Damit verweist Genette bereits auf einen wunderbaren Aspekt innerhalb von Traumdarstellungen, der in dieser Arbeit vorkommen wird, denn „[d]ie metaleptische Transgression besitzt ein komisches und phantastisches, auch illusionstörendes Wirkungspotential“ (B. Müller 2008, 490).

Noch präziser ist William Nelles' Unterscheidung nach Richtung und Ursprung von *Metalepsen*, wie Nicole Mahne zusammenfasst:

Ein extradiegetischer oder intradiegetischer Erzähler, der in die von ihm vermittelte Welt eingreift, wird in Anlehnung an William Nelles terminologischer [sic] Differenzierung als *intrametaleptic* bezeichnet. Eine entgegengesetzte Überschreitung, beispielsweise einer diegetischen Figur in die übergeordnete Welt des extradiegetischen Erzählers, subsumiert Nelles als *extrametaleptic*. Narrative Kurzschlüsse zwischen gleichgeordneten, d.h. parallelen Kommunikationssituationen, sollen in Erweiterung des Analyseinstrumentariums als *parataktische Metalepsen* definiert werden. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal metaleptischer Erzählstrategien betrifft die Ausdrucksform des Grenzverstoßes. Figuren, die sich als fiktives Produkt eines Erzählvorgangs begreifen, überschreiten die erzähllogische Grenze als Resultat eines Erkenntnisprozesses. Nelles spricht in diesem Fall von *epistemological metalepsis*. Greifen Figuren oder Erzähler physikalisch in die unter- bzw. übergeordnete Welt ein, indem sie beispielsweise als Akteure den Handlungsverlauf beeinflussen, liegt eine *ontological metalepsis* vor. (Mahne 2007, 32)

Bis dahin verfügen wir über ein gutes Beschreibungsinstrumentarium für Erzählungen in Erzählungen. Es eignet sich zum Beispiel zur Analyse von gerahmten Traumdarstellungen in Kinderbüchern mit einer inszenierten Erzählsituation

¹⁰ Vgl. zu einer ausführlichen typologischen Betrachtung Dällenbach (1977).

(vgl. Solte-Gresser 2017) oder von philosophischen Romanen, in denen Träumen ein Sinnbild für die Konstruktion der erzählten Welt ist (vgl. Neis 2019, 141–44).¹¹

Bezogen auf filmische Darstellungen ergibt sich aus Markus Kuhns *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (2011) eine weitere Präzisierung. Er weist auf die Schwierigkeit der Ebenensituierung im Film hin und nimmt diese in seine Definition auf:

Grundlegend gilt: Sprachliche Erzählungen, visualisierte Erinnerungen, Traumsequenzen, Film-im-Film-Sequenzen und visuell umgesetzte Geschichten werden als Metadiegesen [„Diegese innerhalb der Diegese“, „erzähltes Erzählen“] bezeichnet, wenn sie einer (intra)diegetischen Figur der Handlung oder einer (intra)diegetischen technisch-kommunikativen Apparatur/ einem (intra)diegetischen Medium zugeordnet werden können und *solange* der Ebenenstatus nicht durch weitere Instanzen oder Indikatoren in Frage gestellt wird. (Kuhn 2011, 103f.)

Kuhn berücksichtigt die Gegebenheiten filmischer Narration, v. a. die der Aufspaltung in oder Kombination von ‚visuelle[r] Erzählinstanz (VEI)‘ und ‚sprachliche[r] Erzählinstanz (SEI)‘,¹² doch setzt auch er hier das Vorhandensein einer – wie auch immer gearteten – Erzähl-,Instanz‘ voraus.

Doch welche Termini sind bei der Analyse zu wählen und wie ist analytisch vorzugehen, wenn es sich nicht um Ebenen im Genette’schen bzw. Kuhn’schen Sinne handelt? Wenn also keine zu identifizierende Erzählerfigur oder Erzählinstanz für die jeweilige Ebene gegeben ist? Es sollten doch keine Ebenen konstruiert werden, wo im Text keine angelegt sind. Wie ist die ‚Schwelle‘ (Genette), die Ebenengrenze, beschaffen? Markus Kuhn, der in seiner Arbeit Genettes Modell für die Filmanalyse transmedial erweitert und an vielen Stellen präzisiert hat, unterscheidet beim Film zunächst wie folgt:

Immer wenn durch Linsen, digitale Bildbearbeitung, technische Effekte, Farben, Lichtführung, etc. der innere Zustand einer Figur gezeigt wird, ohne dass ein Ebenenwechsel vollzogen wird, spreche ich also von *mentalen Projektionen*. *Mentale Metadiegesen* liegen dagegen vor, wenn eine Sequenz derart markiert ist, dass sie als ganzes [sic] einen *Traum, eine Einbildung, eine Halluzination* etc. einer Figur präsentiert und keine Ereignisse zeigt, die in der diegetischen Realität ‚tatsächlich‘ stattfinden. Als Oberbegriff verwende ich *Mindscreen*. (Kuhn 2011, 152; Hervorhebungen zum Traum von mir, K.N., andere im Original)

11 In einem Text, in dem Träume und diegetische Konstruktion parallel vorkommen, gilt der Ebenenunterschied (‚Schwelle‘), da Erzählen mehrheitlich mit Träumen gleichgesetzt wird und das diegetische Träumen dadurch zum erzählten Träumen wird (Näheres dazu gleich). Siehe Kapitel 3.1 und 4.2.2 (S. 90; Fußnote 366) für ähnliche Verknüpfungen.

12 Siehe Kuhn (2011, 75–80) zur Erörterung der Frage nach der kinematografischen Erzählinstanz, die aufgrund ihrer großen Anlehnung an die Literatur nicht unproblematisch ist (vgl. u. a. Thomson-Jones 2007; Nesselhauf und Schleich 2016, 96f.), und zum Entwurf der VEI und SEI (2011, 85–103).

Als weitere Unterdifferenzierungen für „Formen visueller Gedankenpräsentation“, die er ‚*Mindscreen*‘ nennt, offeriert er also (vgl. Kuhn 2011, 149–58; besonders die tabellarische Übersicht 191):

- *mentale Metadiegesen* (mit Ebenenwechsel),
- *mentale Projektionen* (ohne Ebenenwechsel, mittels visueller Mittel),
- *mentale Einblendungen* (im Filmbild) und
- *mentale Metalepsen* (szenische Inszenierung eigentlich mentaler Vorgänge).

Kuhn gibt zwar zu, dass die Entscheidung für einen Ebenenwechsel bezüglich filmischer Traumdarstellungen in Frage gestellt werden kann, entscheidet sich aber dennoch dafür:

Alle *figurengewundenen* Sequenzen und Episoden, die Träume, Erinnerungen oder Vorstellungen repräsentieren, werden als *Metadiegesen* eingeordnet. Diese Ebenenzuordnung könnte in Frage gestellt werden, denn eigentlich bildet die jeweilige Sequenz keine filmische Diegese innerhalb einer filmischen Diegese, weil sie keiner in der Diegese verankerten audiovisuellen Kommunikationsinstanz untersteht, sondern eine von einer unabhängigen VEI gezeigte Sequenz ist. [...] Entsprechende Sequenzen werden trotzdem als *Metadiegesen* eingeordnet, weil sie einer Figur zu- und untergeordnet sind, eine geträumte/ erzählte/ vorgestellte/ (un-)bewusst imaginierte Welt in der Welt der filmischen Diegese darstellen und Ereignisse abbilden, die nicht als ‚real‘ im aktuellen diegetischen Moment des Träumens, Erinnerns oder Vorstellens gelten. Ich spreche diesbezüglich auch von *mentalen Metadiegesen* (Kuhn 2011, 285f.)

Auch Genette sieht den eingebetteten Traum schon als untergeordnete Erzählung:

Doch ebenso wie die extradiegetische Narration kann auch die zweite Erzählung [die intradiegetische; Binnenerzählung] weder mündlich noch schriftlich sein und statt dessen, ob offen oder nicht, die Form eines inneren Monologs, einer inneren Erzählung annehmen: so der Traum von Jocabel in *Moyse sauvé* oder, häufiger und weniger übernatürlich, die erinnerten Erinnerungen einer (träumenden oder wachenden) Figur: Auf diese Weise (und man weiß, wie sehr Proust von diesem Detail beeindruckt war) präsentiert sich im zweiten Kapitel von Nervals *Sylvie* die Episode („halb geträumte Erinnerung“) mit dem Gesang Adriennes (Genette 2010, 149f.)

Eine Schwierigkeit bei dieser Aussage liegt darin, dass dies vielleicht für eine homodiegetische bzw. autodiegetische Erzählsituation behauptet werden kann, bei der oft zwischen erzählendem und erlebendem Ich unterschieden wird und das erzählende Ich mit zeitlichem Abstand als Erzähler:in des eigenen früheren Erlebens verstanden werden kann. Aber wie verhält es sich bei einer heterodiegetischen Erzählinstanz, die einen Traum (im Traum) subjektiv mit interner

Fokalisierung z. B. in Form erlebter Rede vermittelt? Können Interpretierende dann so weit gehen, den Traum als eine ‚tiefere‘ Ebene anzusehen?¹³

Matías Martínez und Michael Scheffel übernehmen in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* (1999) diese Auffassung und nennen Heinrichs ersten Traum in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* als Beispiel (vgl. Martínez und Scheffel 2016, 82). Genette wie Martínez/Scheffel stellen also eingelegte schriftliche (Herausgeberfiktionen, *manuscrits trouvés*) und mündliche Zeugnisse, die eine identifizierbare Erzählerfigur besitzen, mit solchen gleich, deren Ursprung aufgrund der Erzählsituation im Dunkeln bleibt. Genettes Ebenen-Definition ist zudem bei näherer Betrachtung ungenau („Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird“) – und hängt nicht zuletzt von der ‚Ereignis‘-Definition ab.¹⁴

Später in seiner Arbeit erkennt Markus Kuhn für bestimmte Situationen, v. a. komplexer konstruierte Filme mit ebenso komplexem Realitätsstatus, eine Differenzierung an und unterscheidet zwischen diegetischen Ebenen und „Fiktionsebene[n] zweiten Grades“ (Kuhn 2011, 287), zu denen er „sämtliche mentale und fiktionale Vorstellungswelten von Figuren“ zählt, „sowohl von diegetischen Figuren *imaginierte* Welten, als auch die durch fiktionale Produkte in der Diegese (Romane, Theaterstücke, Gesellschafts-/ Computerspiele) konstituierten *fiktiven* Welten“ (ebd., 287f.). Normalerweise bestehe eine Deckung dieser Ebenen.

Ansonsten sei ähnlich Manfred Pfisters Unterscheidung in der Dramenanalyse („Traumeinlage“ vs. „Spiel-im-Spiel“, Kuhn 2011, 287, Fußnote 23; Pfister 1997, 295–98; 299–307) eine weitere Differenzierung der „Fiktionsebene“ in „Fiktionalitätsgrad/-ebene“ und „Imaginationsgrad/-ebene“ möglich, „sodass ein Traum im Film dann als *imaginiert* in der Fiktionalität des Films und ein Film im Film als *fiktional* in der Fiktionalität des Films gelten würde“ (Kuhn 2011, 287, Fußnote 23), was wegen des Fiktionalitätsbegriffs aber nicht unproblematisch sei (vgl. ebd.). Eine ähnliche Unterscheidung beobachtet Kuhn bei Nelles (vgl. ebd., 288f.), der für die Erzählliteratur eine an der ‚Stimme‘ orientierte Kategorisierung entwickelt. Eine Mischform, bei der die Zuordnung „unterlaufen“ werde, nennt Kuhn „visuellen Ebenenkurzschluss“ oder – im Rückgriff auf Genette – „Pseudo-Metadiege“ (ebd., 288). Kuhns Kriterium ist also die Unterscheidung zwischen teils

13 Würde das nicht schon bedeuten, implizit ein Bewusstseinskonzept zu formulieren, das mehrere Bewusstseins Ebenen besitzt? Ähnliche Bedenken äußert Matthias Brütsch (vgl. 2011a, 248f., 251f.).

14 Zumal wenn – wie Genette es in der Einleitung tut – zusätzlich das Erzählen selbst als Ereignis begriffen wird (vgl. Genette 2010, 11; vgl. zum Ereignis allgemein Martínez und Scheffel 2016, 113f.). Genette ist dem Problem selbst auf der Spur, als er zu obigem Beispiel an anderer Stelle bezüglich der ‚Pseudo-Metadiege‘ sagt: „[D]och wenn der Held von *Sybie* im Traum einen Moment seiner Jugend nacherlebt, lässt sich nicht entscheiden, ob die Erzählung jetzt Erzählung dieses Traums ist oder, unmittelbar und unter Wegfall der Trauminstanz, Erzählung dieses Moments“ (Genette 2010, 154).

realem (z. B. Filmdreh im Film) und imaginiertem/fiktivem Geschehen. Ersteres bildet für ihn keine, letzteres eine untergeordnete diegetische Ebene.

Christian Bumeder, der sich in „*Mediale Inception*“. *Zu einer Erzähltheorie des Bewusstseinsfilms* (2014) eingehend mit ‚Bewusstseinsfilmen‘, gleichfalls komplexen filmischen Narrationen, beschäftigt hat, übernimmt in vielerlei Hinsicht Kuhns Narratologie (vgl. hierzu Bumeder 2014, 165–67).¹⁵ Zwar stimmt er Kuhn nicht bei der Halluzination zu – diese sei eine „mentale Metalepse“ –, doch Figurenräume sind für ihn gleichfalls „mentale Metadiegesen“ (Bumeder 2014, 260f.). Seine Konzeption geht gerade in Bezug auf Halluzinationen und ähnliche Phänomene im Film sogar noch weiter als Kuhn, indem er annimmt, „dass Halluzinationen, Erinnerungen, Träume etc. von den intradiegetischen Figuren nicht nur hervorgebracht (‚erzählt‘) werden [...], sondern dass diese auch von den Figuren wahrgenommen (‚gesehen‘ und ‚gehört‘) werden“ (ebd., 251). Obwohl dieser Bezug zum ‚Traumbewusstsein‘ und seinen Wahrnehmungen nicht abzustreiten ist, muss sich daraus zwangsläufig eine Erzählerfunktion der Figur ergeben?

Matthias Brütsch dagegen, der mit *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* (2011) eine Monografie zu Film und Traum vorgelegt hat, ist jedenfalls anderer Auffassung; so bringen „Traumsequenzen [...] in der Regel nicht einen Wechsel der Erzähl-, sondern lediglich der Realitäts-Ebene mit sich“ (Brütsch 2011a, 393; auch bei Kreuzer 2014, 192). Er beweist ausführlich die Problematik des Ebenenwechsels in Träumen auch bei Genette (vgl. Brütsch 2011a, 247–55) und sagt ganz deutlich:

Die Darstellung von Innenwelt führt also nur dann zur Etablierung einer neuen Erzählebene, wenn die Figur eine innere Wahrnehmung oder Vorstellung *tatsächlich (verbal) erzählt*. Trotzdem erscheinen viele Träume, Tagträume oder subjektiven Erinnerungen auch dort deutlich vom Rest der Erzählung abgehoben, wo dies nicht geschieht. Es stellt sich somit die Frage, ob der Sprung in die innere Vorstellungswelt nicht doch als *Ebenenwechsel* aufgefasst werden sollte. Das Problem der meisten Modelle, die die Strukturierung von Erzählungen auf unterschiedlichen Ebenen zu beschreiben versuchen, besteht darin, dass sie zu ausschließlich auf den Wechsel der Erzählinstanz fokussieren. Eine Erzählung kann ja nicht nur auf unterschiedliche Erzähl-, sondern auch auf unterschiedliche Realitatsebenen aufgeteilt sein, und zwar auch dann, wenn fur sie durchgehend dieselbe Instanz verantwortlich zeichnet. Nicht nur die Erzahlaktivitat, auch das Erzahlobjekt kann *mehrschichtig strukturiert sein*. (Brütsch 2011a, 255f.; Hervorhebungen von mir)

15 Dies erscheint insofern schlüssig, wenn bedacht wird, dass einer der beiden Hauptuntersuchungsgegenstände von Bumeders Analysen Christopher Nolans Film *INCEPTION* ist, in dem tatsächlich häufig einzelne Figuren als ‚Erzähler‘ (eigentlich eher ‚Autoren‘ im Sinne von ‚Architekten‘) eines Traumlevels fungieren, welches sie mental aufrechterhalten. Dies ist aber meiner Ansicht nach der Besonderheit der ‚Traum-Apparatur‘ in diesem Film geschuldet. Näheres zum Film in Kapitel 4.3.2.2.1 (S. 482–88) und in Neis (2023).

Dem schliesse ich mich an.

Ebenfalls überzeugend ist seine Argumentation zu Inkongruenzen bei Genette bezüglich der Erzählerdefinition und zur Vermischung von „Fragen der Distanz, der Erzähleridentität und der Erzählebenen“ (Brütsch 2011a, 253; vgl. 2011a, 250–54; siehe weiterhin Brütschs eigene Differenzierung als Modell in 2011a, 260–85). Bumeder zitiert zwar Brütsch, bleibt dann aber weitgehend bei Kuhns Auffassung (vgl. Bumeder 2014, 165–67). Neben diesen Erkenntnissen ist noch der Terminus der ‚internen Fokalisierung‘ wichtig (vgl. dazu Genette 2010, 121–24; Martínez und Scheffel 2016, 68–71), da viele Traumdarstellungen auf diese Weise vermittelt werden (vgl. auch Engel 2017, 25; kritische Differenzierungen dieser Kategorie speziell in Brütsch 2011a, 284).

Wichtig, aber nicht hinreichend präzise zur Analyse von *Traum-im-Traum-Strukturen* ist Stefanie Kreuzers Aussage zum Film in ihrer Monografie *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst* (2014): „Grundlegend für das Verständnis von filmischen Traumdar[s]tellungen ist die Differenzierung zwischen miteinander verschachtelten und verwirrend hierarchisierten diegetischen Ebenen“ (Kreuzer 2014, 192), bei der sie in einer Fußnote den Bezug zu Genette, Kuhn und Brütsch herstellt. Sie selbst bietet einen Anschluss an das Theoriemodell der *possible worlds* an (vgl. im Bezug zu Film und Traum auch Brütsch 2011a, 161–71). So seien „fiktionale Welten und Traumwelten als in sich geschlossene, autonome Weltkonzeptionen zu verstehen, die wiederum alternative Welten integrieren oder sich grundlegend durch einen Pluralismus von Welten auszeichnen können“ (Kreuzer 2014, 68). Bezogen auf den Rezeptionsprozess und die damit einhergehende Immersion werden diese Marie-Laure Ryan zufolge zu „Realitäten dritter Ordnung“ (ebd.). Was sie als „als eine Schachtelung oder auch Staffelung von Bezugsebenen“ beschreibt, stellt sich bei näherer Betrachtung allerdings als diegetische Schachtelung im Genette’schen Sinne heraus (vgl. ebd., 69f.); Metalepsen seien die einzigen Ausnahmen (vgl. ebd., 70).

Was ich als *Traumebenen* bezeichnen werde, wäre in Ryans Modell wohl eine weitere untergeordnete der ‚textual possible worlds‘ (vgl. ebd.), was von ihr aber nicht expliziert wird.¹⁶ Gegenüber einer Erzählsituation mit erzählendem gegenüber erlebendem Ich (vgl. ebd., 72) erzeuge ein Erzählen, welches meinem

16 Es seien „auch innerhalb der Textwelt mögliche Alternativwelten im Sinne von Träumen, Wunsch- oder Wahnvorstellungen und Phantasiewelten denkbar. Zudem können einzelne Figurenperspektiven mögliche Welten oder relative Weltsichten etablieren“ (Kreuzer 2014, 70f.). Innerhalb von Ryans Modell kann laut Kreuzer weiter zwischen Welten unterschieden werden, die aus Figurenperspektive „authentische („authentic“) oder scheinbare („pretended“) Welten“ sind. Dabei bilden „die Alternativ oder auch Phantasieuniversen, die sogenannten ‚F-Universes‘“, zu denen laut Ryan „mentale Konstrukte wie Träume, Halluzinationen, Phantasien ebenso wie fiktionale Geschichten, die von den Figuren erzählt respektive erlebt werden“ einen „Sonderfall der *textual actual worlds*“ (Kreuzer 2014, 79). In gewisser Weise ähnelt diese Unterscheidung Kuhns weiterer Differenzierung nach ‚Fiktionsebenen‘ bei den ‚mentalenen Metadiegesen‘.

Verständnis nach quasi nur über erlebende Ichs verfügt – heterodiegetisches Erzählen mit interner Fokalisierung – eine ‚textual actual world‘; Kreuzer betont selbst, dass „[i]n diesem Fall [...] sich grundsätzlich die Frage nach der Möglichkeit einer narrativisch vermittelten fiktionalen Realität, die unabhängig von einer konkreten Erzählerfigur auf der epischen Vermittlungsebene erzeugt wird“, stelle (ebd., 73), welche sie für multiperspektivisches Erzählen mit dem Modell einer Erzählerfunktion als Vermittlungsinstanz verschiedener Figurenwelten gegenüber – bei fehlender Erzählerfunktion – dem Nebeneinanderexistieren verschiedener Figurenperspektiven zu lösen versucht (vgl. ebd., 74).

Analog zum Film können Ebenen auch in TV-Serien-Episoden mit Traumdarstellungen vorkommen (siehe zu TV und Phantastik Kapitel 2.2.4, S. 65–67). Jonas Nesselhauf und Markus Schleich verweisen in ihrer Einführung *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration* (2016) auf komplexe zeitliche „Schachtelungen“ sowie eine „imaginierte Ebene“ (Nesselhauf und Schleich 2016, 107f.) am Beispiel einer Folge aus *HOW I MET YOUR MOTHER* (vgl. ebd.). In ihrem Beispiel sind allerdings eindeutige Erzählerfiguren auf unterschiedlichen Zeitebenen identifizierbar.

Ist nun die oben kurz angedeutete ‚mise en abyme‘,¹⁷ die Werner Wolf verdichtet als

eine Form v.a. literar. Rekursivität bzw. Ähnlichkeit und damit Selbstreferenz, die sich in einem isolierbaren Segment auf einer ontologisch oder textlogisch untergeordneten Ebene eines Textes oder Kunstwerks manifestiert, so dass auf dieser mindestens ein in der Regel signifikantes Element (inhaltlicher oder formaler Natur) einer übergeordneten Ebene ‚gespiegelt‘ erscheint (Wolf 2008a, 502),

definiert, nicht ein Grundmuster der eingebetteten Traumdarstellung? Immerhin liegt ja zwischen dargestellter Wachrealität und Traum oft eine Ähnlichkeitsrelation vor, die je nach Realismus der Traumwelt unterschiedlich groß sein kann, und auch Traumauffassungen, die mit der seit der Antike bekannten (vgl. dazu Engel 2019a, 159, Fußnote 23) Idee der Tagesreste arbeiten, integrieren diese Ansicht. Doch erfordert ein Phänomen, um als ‚mise en abyme‘ bezeichnet zu werden, eine klar abgegrenzte metadiegetische bzw. hypodiegetische Ebene, wie Wolf meint (vgl. Wolf 2008a, 502), oder genügt ein Wechsel der Realitätsebene? Spielt das Bewusstsein des Träumens eine Rolle bei der Bestimmung der Ebenen? Bei Endmarkierungen oder ungewissen Markierungen ist zudem ein verlässliches ‚Ebenenbild‘ erst nach Ende der Rezeption, ggf. sogar erst hermeneutisch, zu erstellen. Diese Fragen sind in den Analysen zu klären.

17 Ich werde in Zukunft ‚mise en abyme‘ dann gebrauchen, wenn es sich um eine ‚weite‘ Auffassung nach Wolf handelt, und *mise en abyme* bei der ‚engen‘ Auffassung nach Genette, die – wie gleich in Kapitel 2.2.1 noch erwähnt – zusätzlich eine paradoxe Anmutung hat.

Einen ähnlich orientierten Ansatz verfolgt Hans-Jürgen Wulff in seinem Aufsatz *Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum*, der den „Filmtraum“ allgemein „als eine[] Sequenzeinbettung, in der durch eine intentionale Klammer das Eingebettete an den Einbettungskontext rückgebunden ist“ (Wulff 1998, [1]) definiert. Er arbeitet mit dem auch von Ansgar Nünning angebrachten Konzept der syntaktischen Einbettung: „Der Filmtraum kann nicht für sich allein existieren, sondern wird durch seinen Kontext interpretiert“ (ebd.). Eine wichtige Beobachtung ist, dass es nötig ist, eine „scheinbare Paradoxie auf[zulösen], nach der der Film formal subjektive Bilder zeigt, die tatsächlich aber nicht allein auf Subjektives, sondern auch auf Konventionen und kollektive Imaginations-tatsachen verweisen“ (ebd.).

Meist ist es zudem so, dass Träume in Filmen *nicht* rein aus der subjektiven Perspektive der Träumenden erzählt werden (vgl. Brütsch 2011a, 176–85 zur Figurenperspektive im Film),¹⁸ sondern mit der träumenden Figur im Bild¹⁹ und ggf. sogar so, als ob es sich um die Wachrealität handelte. Eine primär an die Rezipierenden gerichtete Appellstruktur, die auf intertextuelle und Genrekonventionen baut, ist gerade im Zusammenhang mit einem ‚Wake-up Twist‘ (siehe Kapitel 2.2.3, S. 49–51) richtiggehend erforderlich, um die Illusion bei der Erstrezeption sicherzustellen. Wulffs Behauptung dagegen, „[e]rst dann, wenn der Traum wiederum gerahmt und *als Traum* erzählt ist, kann auch sein Wahrheitswert täuschen (weil man im Erzählen lügen kann, aber nicht im Träumen selbst)“ (Wulff 1998, [5]), kann vor der Folie von Twist-Narrativen hinterfragt werden, wie theoretisch im Kontext unzuverlässigen Erzählens (siehe Kapitel 2.2.3, S. 43–49) und konkret in den Analysen zu sehen sein wird.

2.1.2 Traumebenen

Für diese Arbeit, in der häufig Beispiele mit zusätzlichen (Traum-)Ebenen vorkommen, die im Regelfall nicht über jeweils unterscheidbare Erzählinstanzen verfügen,²⁰ kompliziert sich die Situation zusätzlich und die meisten der beschriebenen narratologischen Kriterien sind nicht ausreichend. Ich übernehme

18 Wir dürfen uns fragen, ob wir tatsächlich in einer *first person*-Perspektive träumen, deren filmisches Äquivalent die subjektive (Hand-)Kamera wäre, und, ob wir nicht vielleicht sogar durch Film- und Fernsehrezeption (vgl. dazu Engel 2017, 31) mittlerweile aus anderen Perspektiven träumen. Das wäre eine empirische Untersuchung wert und Linda Koncz führt in ihrer Traumdatenbank *dreampire.com* Beispiele für filmisch inspirierte Träume auf (vgl. Koncz 2021).

19 Diese an die bildende Kunst erinnernde Darstellungsweise war in der Stummfilmzeit noch mit der simultanen Darstellung des Traum inhalts kombiniert (vgl. Brütsch 2011a, 146–52).

20 Ein ‚erzähltes Erzählen‘ von Träumen nähert sich zwar der gängigen Praxis, Träume anderen Personen zu erzählen, nimmt aber dem Traum auch Unmittelbarkeit und erzeugt Distanz, im Gegensatz zu einem subjektiver erscheinenden Erzählen mit ungewisser ‚Stimme‘.

Matthias Brütschs Idee von einer Teilung in diegetische Ebenen und Realitätsebenen sowie das Kriterium, dass nur dann von einer diegetischen Ebene die Rede sein kann, wenn ein deutlicher Erzählakt vorliegt, wenn Träumende den Traum „tatsächlich verbal erzähl[en]“ (Brütsch 2011a, 255). Ansonsten werde ich zunächst eine ‚einfache‘ Traumdarstellung als Wechsel der *Realitätsebene* begreifen, der mit den Mitteln des jeweiligen Mediums gestaltet wird, so wie es auch Christiane Solte-Gresser in ihrem Aufsatz „*Alpträum mit Aufschub*“. *Ansätze zur Analyse literarischer Traumerzählungen* für komplexere literarische Traumdarstellungen tut, wenn sie von „Wirklichkeitsebenen“, „Fiktionsgraden“ und „Realitätsebenen“ schreibt (Solte-Gresser 2011, 245, 248, 256).

Der Unterschied zur Kategorie der diegetischen Ebene (Genette; Kuhn: ‚mentale Metadiegeese‘) für Traumdarstellungen besteht also darin, dass keine Unterscheidung in voneinander distinkte Erzählinstanzen erforderlich ist. Der Fokus liegt vielmehr auf den Möglichkeiten zur Darstellung von Innenwelten einer Figur, auch wenn diese wie im Film erzählerisch externalisiert sind und – wie in etlichen meiner Beispiele – nicht sofort erkennbar sein müssen, sondern oft erst retrospektiv – Brütsch nennt es ‚retroaktiver Modus‘ (vgl. Brütsch 2011a, 182–211; vgl. auch Kuhn 2011, 286) – erkannt werden können.²¹

Darüber hinaus schreibe ich von *Traumebenen*. Eine neue Traumebene in meinem Verständnis setzt dann ein, wenn durch – oft vermeintliches, falsches, ungewisses – Erwachen oder Einschlafen ein neuer Traumabschnitt einer *Traum-im-Traum-Struktur* beginnt (zu Markierungen siehe Kapitel 2.2.2). Bei einigen Formen der *Traum-im-Traum-Struktur* sind solche Erwachen ein wichtiger Bestandteil der Konstruktion. Der Unterschied zwischen verschiedenen Typen kann in der unterschiedlichen Nähe zur (vermeintlichen) Wachwelt bzw. genauer: in der Wahrnehmung der Abweichung der gerade erlebten Realität von der fiktionsinternen Wachwelt liegen. Ob bei mehreren Traumebenen zwangsläufig eine hierarchische Struktur – allerdings ohne zwingenden Wechsel der diegetischen Ebene – entstehen muss, wird in Kapitel 4.1 noch Gegenstand der Diskussion sein. Örtliche und szenische Wechsel bezeichne ich darüber hinaus als *Traumphasen*.

Meine Modellvorstellung sieht zusammengefasst demnach wie folgt aus: Es existieren gewiss Werke (Texte, Filme, Serienepisoden, Comics) mit Traumdarstellungen im Sinne dieser Arbeit – Träume mit mehr als einer Traumebene –, die auch mehrere *diegetische* Ebenen aufweisen, doch dies ist keine notwendige Bedingung. Wenn ein Traum dargestellt wird, ohne dass eine Figur den Traum

21 So in anderem Kontext Nicole Mahne: „Gegebenenfalls beginnt ein Roman auf der hypodiegetischen Ebene und erst im Verlauf der Lektüre wird die tatsächliche Kommunikationstiefe transparent“ (Mahne 2007, 30). Losgelöst von der hierarchischen narrativen Ebenenstruktur kann dies für *Traum-im-Traum-Strukturen* gelten, besonders für solche, in denen das Einschlafen vorerst nicht gezeigt wird, wie noch zu sehen sein wird.

explizit erzählt, erfolgt lediglich ein Wechsel der *Realitätsebene*. Weist dieser Traum mehrere Ebenen im Sinne einer *Traum-im-Traum-Struktur* auf, so spreche ich von und beschreibe unterschiedliche *Traumebenen*. Ich untersuche aber in den Einzelanalysen jeweils genauer, wie diese Ebenen aufgebaut sind – sozusagen die ‚Architektur‘ der Traumebenen –, um den individuellen Ausprägungen Rechnung zu tragen und die Generalisierung, es sei stets ein hierarchischer Aufbau vorhanden, zu vermeiden.

2.2 Phantastiktheorie und Träumen

HAMLET. There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy. But come.
(Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (I.5))

2.2.1 Dursts minimalistisches Theoriemodell

Positionierung in der Phantastikforschung

An dieser Stelle erscheint mir eine Reflexion des zugrunde gelegten Phantastikbegriffs wichtig. Wie noch zu sehen sein wird, spielen viele Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen* eine entscheidende Rolle im Zusammenhang mit der Entstehung ‚phantastischer Unschlüssigkeit‘ (nach Todorovs Terminus der ‚*hésitation*‘). Gerade Uwe Dursts sehr ausdifferenziertes Modell aus seiner Dissertationsschrift *Theorie der phantastischen Literatur* (2001; überarbeitete Neuausgabe 2010) ist erzählanalytisch gut anwendbar, da es über ein präzises Beschreibungsinstrumentarium verfügt, und bietet darüber hinaus Möglichkeiten, Werke, die mitunter allzu unreflektiert als ‚traumhaft‘ oder ‚traumaffin‘ betitelt werden, abzugrenzen und in ihrer Wirkungsweise einzuordnen.

Ein entscheidender Unterschied zu Todorov besteht neben der Präzisierung und Angabe eindeutiger Merkmale zur Bestimmung des Phantastischen darin, dass für Durst im Gegensatz zu Todorov nicht die vorhandene oder fehlende Übereinstimmung mit Naturgesetzen oder anderen außerfiktionalen Merkmalen Kriterium des Phantastischen ist, sondern das interne ‚Realitätssystem‘ des einzelnen Textes. Somit ist eine größere Unabhängigkeit von individuellen Auffassungen gegeben.

Da es sich bei meiner Arbeit nicht um eine allein phantastiktheoretische Forschungsarbeit handelt, wäre es dem Rahmen unangemessen, eine vollständige Rekapitulation der bisherigen Forschung in diesem Bereich auszuführen. Einen

umfassenden kritischen Überblick mitsamt Kategorisierung liefert Uwe Durst selbst (vgl. besonders Durst 2010a, 17–103; noch konziser in seiner Habilitation 2008, 55–74).²² Dabei entwickelt er u. a. eine Terminologie der verschiedenen Phantastikbegriffe in der Forschung und unterscheidet zunächst zwischen ‚maximalistischen‘ Auffassungen von Phantastik, die „alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt Naturgesetze verletzt werden“ (Durst 2010a, 29) als ‚phantastisch‘ bezeichnen, und ‚minimalistischen‘ Definitionen.

Die ‚maximalistischen‘ unterteilt Durst weiterhin in ‚historische‘ und ‚ahistorische‘. ‚Maximalistisch-ahistorische‘ Genredefinitionen verstehen alle Texte, „die nach heutiger naturwissenschaftlicher Sicht übernatürliche Elemente enthalten“ (ebd.) und somit auch Mythen und Märchen als phantastisch, ‚maximalistisch-historische‘ wie die von Caillois, Castex und Vax nur die, „in denen das Übernatürliche in die (mehr oder minder) *zeitgenössische* Wirklichkeit einbricht“ (Durst 2010a, 31), d. h. solche, die „nach der Entstehung des „narrativen Spektrums verfaßt worden sind“ (Durst 2008, 54, Fußnote 138). Der ‚Minimalismus‘, der noch vor Dursts Vorgänger Tzvetan Todorov Ursprünge bei den Russischen Formalisten hat (vgl. Durst 2010a, 39–47), geht dagegen von einer grundsätzlichen Duplizität der Erklärung eines potenziell wunderbaren Ereignisses aus (vgl. ebd., 40f.) und erhebt ab Todorov die Ungewissheit zu einem entscheidenden Kriterium (vgl. ebd., 41–44; Todorov 2013, 34).

In der (literaturwissenschaftlichen) Phantastikforschung herrscht oft vor, was Durst ‚maximalistische‘ Phantastikdefinition nennt (vgl. Durst 2010a, 17–69). Ein entscheidender Nachteil dieser weiten Auffassung des ‚Phantastischen‘ ist die geringere Praktikabilität. Wenn alles, was ‚wunderbar‘ ist oder in irgendeiner Weise gegen Naturgesetze verstößt, als ‚phantastisch‘ bezeichnet wird, ist es kaum möglich, eine Eingrenzung und Unterscheidung verschiedener in Frage kommender Phänomene vorzunehmen (vgl. auch Wörtche und Schröder in Durst 2010a, 31). Das im Volksmärchen meist unhinterfragte Wunderbare wird auf eine Stufe gestellt mit – im Extremfall – Wundererzählungen der Bibel und zugleich mit komplex konstruierten Werken, die mit der Wahrnehmung und Gewissheit über ein ‚übernatürliches‘ Ereignis spielen. Mit einem engeren (‚minimalistischen‘) Begriff dagegen ist eine Abgrenzung der Phänomene voneinander möglich, da er terminologisch präziser ist (so auch Durst 2008, 55) und eindeutige Kennzeichen zur Verfügung stellt.

22 Viele Arbeiten, die sich mit ‚Phantastik‘ unterschiedlicher Begriffsauffassung beschäftigen, leisten solche Rekapitulationen, darunter Jaffé (1986), Wörtche (1987), Lüth (1988), Berg (1991), Abraham (2012), Niepold (2016) und Reiss (2017). Einige beziehen sich auf Durst selbst (Kreuzer 2014; Niepold 2016) und setzen sich kritisch-affirmativ mit seiner Theorie auseinander (Spiegel 2015; Brütsch 2015); auf einige bezieht sich Durst (Wörtche 1987; Wünsch 1991); auch gibt es Aufsätze mit entsprechend konsequenter Anwendung (Frank und Schleich 2018).

Im Folgenden werde ich in knapper Form Kerngedanken des Durst'schen Modells zusammenfassen,²³ um dann zu dezidiert mit Träumen in Verbindung stehenden Überlegungen innerhalb der Theorie zu gelangen.

Theoretische Grundlagen

Uwe Durst geht in der Tradition des russischen Formalismus und des Strukturalismus von einem ‚Realitätssystem‘ innerhalb eines Textes aus, das über jeweils eigene ‚Gesetze‘ verfügt (vgl. 2010a, 92–94, 100). In literarischen Texten existiert – zumindest seit dem 18. Jahrhundert (vgl. 2010a, 124–27) – ein „Spektrum narrativer Realitätssysteme“, das sich vom „regulären System“ (von Durst stets mit R abgekürzt), von mir später auch als ‚Realismus‘ benannt,²⁴ bis zur „Abweichungsrealität“²⁵ des „wunderbaren Systems“ (W) erstreckt (ebd., 103). Genau in der Mitte des Spektrums befindet sich das „Nichtsystem“ (N), das dem Phantastischen entspricht (ebd.), da es eine unentscheidbare Position zwischen Realismus und Wunderbarem hält. Anders als die Mehrheit der Phantastikforschung und teils auch der sonst minimalistische Todorov, die meist außerliterarische Kriterien wie Übereinstimmung mit Naturgesetzen miteinbeziehen, plädiert Durst für eine rein fiktionsinterne Klassifikation potenziell abweichender Phänomene und die Eigengesetzlichkeit des literarischen Systems (vgl. 2010a, 90).

Grundsätzlich ist er der Auffassung, dass *alle* Literatur ‚immanent wunderbar‘, im Sinne einer Inkohärenz mit Gesetzen der außerliterarischen Wirklichkeit ist (vgl. 2010a, 86–88; 2008, 41), abhängig von der poetologischen Konzeption (z. B. dem Realitätsanspruch der Strömung des Realismus) jedoch unterschiedliche Grade der „Bloßlegung bzw. Verheimlichung immanenter Wunderbarkeit“ existieren (2008, 41). Als Belege dienen ihm die so gesehen ‚unnatürliche‘ Dar-

23 Bei den Nachweisen zitiere ich im Folgenden Dursts Schriften ohne Angaben des Verfasser Namens: Die Dissertation *Theorie der phantastischen Literatur* (Durst 2010a) als ‚2010a‘ und die Habilitationsschrift *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“* (Durst 2008) als ‚2008‘.

24 Zu verschiedenen Realismusbegriffen nach Jakobson siehe Durst (vgl. 2008, 30f.; 2010a, 105–12) und Kapitel 4.2.2 (S. 382).

25 ‚Abweichung‘ ist ein Kernbegriff des Formalismus, geprägt 1917 von Victor Sklovskij, der auf der Annahme beruht, dass Kunst als System einer Art ‚Evolution‘ unterliegt, da sich die Wahrnehmung vorhandener Bilder und Darstellungsmittel mit der Zeit ‚abnutzt‘, sie ‚stumpf‘ werden (Automatisierung). Durch Veränderungen werden neue Kombinationen geschaffen, deren ‚Fremdheit‘ (*ostranenie*) für Aufmerksamkeit gegenüber den Verfahren so lange sorgt (Entautomatisierung), bis sie sich wieder ‚abgenutzt‘ haben, etc. Skovskij analysiert diese Eigenschaft anhand des Gebrauchs sprachlicher Bilder und neuer Erzählverfahren in Lyrik und Prosa (siehe Shklovsky 1917; vgl. Durst 2010a, 351–54; Steiner 2014, 43; vgl. zur Anwendung des Begriffs im Zusammenhang mit Traumdarstellungen Engel 2017, 22–26).

stellung der Zeit in Erzählwerken mit Sprüngen und Auslassungen (vgl. 2010a, 79), der wundersam allwissende Erzähler (vgl. ebd., 80), Vorausdeutungen (vgl. ebd., 81–83) und mitunter als Schicksal inszenierte „magische Kausalität“ („Pan-Determinismus“, ebd., 84–85; vgl. 2008, 37–42). Während die traditionell realistische Literatur diese Wunderbarkeit zu verdecken versuche und sie als Wirklichkeitsabbild inszeniert, sei die wunderbare und phantastische eine „Bloßgelegtheit des Wunderbaren“ (2010a, 86f.); das Wunderbare basiere auf der „Bloßlegung der Verfahrensbedingtheit“ (2008, 42), also der Konstruktion von Literatur an sich.

Analog zu den oben genannten drei ‚Dominanten‘ bei Realitätssystemen (R, W, N) entwickelt Durst in seiner Habilitationsschrift Überlegungen zu ‚Subsystemen‘ (zur Definition vgl. 2008, 74–86). Wunderbare oder phantastische Subsysteme funktionieren ähnlich wie dominante, nehmen aber nicht den gleichen Rang innerhalb des Gesamtwerkes ein. Meist sind derartige Ereignisse eher singulär und auf einen begrenzten Raum beschränkt – ähnlich einer Episode. Im Unterschied zur Phantastik als Dominante (N), die Durst als „Provokation“ (2010a, 303) des Regulären (R) begreift, hat ein wunderbares oder phantastisches Subsystem, das i. d. R. in sogenannter realistischer Literatur (bzw. Genres, siehe dazu später) vorkommt, eher eine die eigene Wunderbarkeit verdeckende Funktion.

Das ‚reguläre‘ System R, in das die Subsysteme eingegliedert sind, nutze Strategien, um die wunderbaren – als R(w) bezeichnet – oder phantastischen – R(n) – Elemente zu begrenzen: Neben der Isolation des Ereignisses innerhalb des Gesamtwerkes (vgl. 2008, 101–22) zählen dazu die Betonung der übrigen realistischen Hauptidee (vgl. ebd., 122–27), Ignoranz des Wunderbaren durch die Erzählerfigur (vgl. ebd., 127–29) sowie ‚Komisierung‘, das Entwerten des Abweichenden (vgl. ebd., 157–65; zu den übrigen Verfahren zur Beschränkung 2008, 130–57, 165–68).²⁶

26 Als Kristallisationskern des Wunderbaren kann in Anlehnung an Sklovskijs Überlegungen die Trope, besonders die Metapher gelten, die – wörtlich genommen – ein wunderbares Ereignis beschreibt und Dursts Erkenntnis zufolge in wunderbaren und phantastischen Texten gehäuft auftritt; sie birgt als „flüchtiges Wunderbares“ das Potenzial zur Ausgestaltung (vgl. 2008, 84f.).

<i>Destabilisierung auf der Mikroebene: Figur</i>	<i>Destabilisierung auf der Makroebene: Perspektiven</i>
<p>„Modalisationen“ (2010a, 189f.): Konjunktiv und Wendungen wie ‚als ob‘, ‚es schien fast‘, die die Aussage unmittelbar in Zweifel ziehen und Unsicherheit erzeugen → <i>Destabilisierung der Wahrnehmung/ Einschätzung</i>²⁷</p>	<p>„wenn widersprüchliche Perspektiven eine gültige Durchdringung der erzählten Welt verhindern, insofern kein autoritatives Erzählerwort eine realitätssystemische Klärung bewirkt“ (2010a, 189) „Kreuzung und Relativierung verschiedener Perspektiven“ (ebd., 193) → <i>Destabilisierung durch entgegengesetzte Positionen</i> (regulär vs. wunderbar) zu einem potenziell wunderbaren Ereignis</p>
<p>„grammatische Zerrüttung“ (2010a, 191) der Erzählerrede, die die erzählende Figur unzurechnungsfähig erscheinen lassen kann, u. a. durch grammatische Auffälligkeiten wie häufige Anakoluthe, Emphasen, Gelächter → <i>Destabilisierung der Person</i></p>	
<p>zusätzlich: „ambivalente Behandlung von Tropen“ (2010a, 192)</p>	

Tabelle 1: Arten der Destabilisierung nach Wörtche und Durst mit Ergänzungen

Wichtigstes Kriterium zur Klassifikation von Texten als phantastisch (N, n) ist in Dursts Theorie die Erzählinstanz. Wird diese ‚destabilisiert‘ (Tabelle 1), kann sie nicht mehr Authentizität verbürgen; es entsteht realitätssystemische Ungewissheit beim ‚implizierten Leser‘.²⁸ Die Destabilisierung, womit Durst u. a. auf frühere Überlegungen von Thomas Wörtche zurückgreift, findet auf mikrostruktureller und/oder makrostruktureller Ebene statt (vgl. 2010a, 185–98; 2008, 62). Ersteres betrifft die erlebende Figur als solche – also die Figur, die entweder als Ich erzählt oder deren Perspektive eingenommen wird – und letzteres zeigt gegensätzliche Perspektiven zu einem potenziell wunderbaren Ereignis auf.

Vereinfacht gesagt geht es also darum, wie sich eine erlebende bzw. erzählende Figur zu einem möglicherweise wunderbaren Ereignis positioniert. Bei der mikrostrukturellen Destabilisierung drücken Unsicherheit vermittelnde relativierende Wendungen ihre ambivalente Position zu dem Ereignis aus. Ferner

27 Diese wie die anderen Ergänzungen stammen von mir, K.N.

28 Damit ist in Anlehnung an Todorov nicht eine individuelle lesende Person, sondern vielmehr die „Funktion“ linearer Lektüre gemeint (vgl. 2008, 60f.). Deshalb unterliegt die Entscheidung über den Status eines Textes als phantastisch in Durst Modell keinesfalls der Entscheidung der einzelnen Lesenden, ebenso wenig wie der emotionalen Involviertheit oder naturwissenschaftlichen Kriterien (vgl. 2010a, 100f.), sondern basiert auf der Konstruktion des Textes (vgl. allgemein Nünning 1993, der für den ‚impliziten Autor‘ argumentiert, dass er durch das Konzept einer dem Text eingeschriebenen Struktur ersetzbar ist).

können eine ‚zerrüttete‘ Sprache sowie widersprüchliche Äußerungen die Figur selbst als ‚Zeugin‘ unglaublich erscheinen lassen.²⁹ Bei der Destabilisierung auf makrostruktureller Ebene behaupten (mindestens) zwei Instanzen Widersprüchliches, nämlich jeweils reguläre gegenüber wunderbaren Erklärungen für ein Phänomen. Hierbei muss zusätzlich deren Gewichtung als Figuren beachtet werden (dazu später mehr), wenn z. B. eine der Figuren mikrostrukturell destabilisiert ist und die andere nicht. Außerdem kann der Eingriff einer Erzählinstanz die Lage verändern (dazu gleich).

Am ‚empfindlichsten‘ für die Entstehung des Phantastischen sind autodiegetische oder auf die Perspektive einer Figur konzentrierte (intern fokalisierte) Erzählinstanzen bzw. -figuren, da sie sich aufgrund der Subjektivität ihrer Perspektive am leichtesten destabilisieren lassen (vgl. 2010a, 189–93). Eine allwissende (nullfokalisierte) Erzählinstanz dagegen kann eben aufgrund ihrer Omniszienz nicht destabilisiert werden, da sie die Authentizität des Gesagten verbürgt (vgl. ebd., 193; Zusammenfassung 198). Es muss bei der Einschätzung stets der Gesamttext beachtet werden.

Ein Text bleibt nicht unbedingt über seine Gesamtlänge phantastisch. So kann es sein, dass, nachdem ein Text einmal den Status des Phantastischen erreicht hat, später eine ‚Restabilisierung‘ (vgl. dazu 2010a, 199; 2008, 62f.) stattfindet, die den bisher phantastischen Text von diesem ‚Dazwischen‘ aus auf eine Seite des realitätssystemischen Spektrums bringt, also entweder zu einem realistischen (R) oder eindeutig wunderbaren (W) Text macht. Dieser Aspekt ist wohl „von der Phantastikforschung bisher nicht behandelt worden“ (2010a, 199). Der „Eingriff eine[r] allwissenden Erzähl[instanz]“ (ebd.), die sich für eine der Seiten ausspricht, ist die einfachste Möglichkeit, diese Eindeutigkeit zu erreichen. Ansonsten müssen für eine Vereindeutigung Uwe Durst zufolge zwei Bedingungen erfüllt sein: Wenn

1. eine Seite, ein Realitätssystem, „sämtliche Details [ein]es Ereignisses“ (ebd.) erklären kann, das entgegengesetzte nicht und
2. „eine Gleichschaltung aller Instanzen“ (ebd.) durch Verschwinden oder Ändern einer der Positionen stattfindet, so dass nur noch eine Seite (regulär oder wunderbar) übrig bleibt.

Können nicht alle Details erklärt werden oder sind beide Positionen zur Erklärung eines Ereignisses geeignet, bleibt die phantastische Ambivalenz bestehen (vgl. ebd.). Dasselbe gilt, wenn nur die erste Bedingung erfüllt ist.³⁰

²⁹ Zum Abgleich mit erzählerischer Unzuverlässigkeit siehe Kapitel 2.2.3.

³⁰ Durst macht darauf aufmerksam, dass nicht unbedingt „das im Text zuletzt eingeführte Erklärungsangebot“ (2010a, 199) das letztgültige sein muss, da auch schon die „Grundlage eines früheren Erklärungsangebots“ (ebd.) Ursache für den endgültigen Status sein kann. So ist das bei Todorov „provisorisch in Klammern“ zu setzende „Ende“ (Todorov 2013, 57, vgl.

Wie wird das Wunderbare überhaupt markiert? Ehe ich die obigen Überlegungen in Dursts System noch einmal aufnehme, möchte ich auf diese wichtige Frage eingehen. Durst greift dabei auf ein Konzept Marianne Wünschs mit dem etwas umständlichen Namen des „*Klassifikator[s] der Realitätsinkompatibilität*“ zurück (2010a, 120; nach Wunsch 1991, 36), was vereinfacht gesagt eine Markierung ist. Diese kann „*explizit (intratextuell)*“ durch „Äußerungen des Erzählers bzw. einer Figur“ (ebd.) im Text geschehen oder „*implizit (intertextuell)*“ (ebd.) „als fundamentale Zuwiderhandlung gegen die bisher aktivierte realitätssystemische Tradition“ (ebd.). Aus einer solchen Markierung ergibt sich eine „Erklärungsbedürftigkeit“ des „Ereignisses“ (ebd.; nach Wunsch 1991, 43f.) im Text, die im Fall von Phantastik von den erwähnten gegensätzlichen Positionen verunmöglicht wird. In Werken, die von Beginn an ein wunderbares Realitätssystem haben, wie besonders Märchen, wird das Wunderbare dennoch implizit als solches klassifiziert (vgl. 2008, 120) gerade dadurch, dass die Texte die Inkongruenz mit realistischem Erzählen nicht thematisieren.³¹

Destabilisierungsverfahren anhand eines erfundenen Beispiels

Um die doch recht theoretischen Ausführungen zu illustrieren, sei folgender Exkurs eingefügt, worin ich den wichtigen Aspekt der Destabilisierung an einem fiktiven Beispiel durchspiele.

Figur A, die Hauptfigur einer Erzählung, geht eines Nachts durch einen dunklen Wald, tritt auf eine neblige Lichtung und meint, etwas zu sehen. Dann könnte es in etwa so lauten:

Ich glaubte fast, ein Wesen im Nebel zu erkennen, das mich mit glühenden Augen ansah. War das möglich? Ich hatte das Gefühl, nicht allein zu sein.

57f.) nur dann entscheidend, wenn es neue Informationen liefert bzw. die Phantastik aufrechterhält.

31 „[I]ndem der Text das realistische Gesetz verletzt, die sequentielle Lückenhaftigkeit des Erzählens auf der Handlungsebene zu verdeutlichen (beispielsweise durch sprechende Tiere, durch Zauberei usw.)“ (2008, 50). Ich komme darauf noch unten zu sprechen, aber Dursts Theorie beruht auf der Annahme, dass das Wunderbare auf ‚Sequenzlücken‘ basiert. Sprechende Tiere konstituieren eine solche Sequenzlücke (vgl. genauer 2008, 50, Fußnote 126). In regulären Realitätssystemen müsste diese Tatsache markiert werden. Indem Märchen oder dystopische Erzählungen wie Shirley Jacksons *The Lottery* (vgl. 2010a, 120; 2008, 50) diese explizite (‚intratextuelle‘) Markierung unterlassen, markieren sie sich intertextuell als normabweichend und damit wunderbar. Noch komplexer gestaltet sich das beim ‚Wunderbaren höherer Ordnung‘, welches gerade in Science Fiction gelegentlich vorkommt (vgl. 2010a, 280–89, 343–48; 2008, 68–72).

Hier ist die Wahrnehmung der Figur ungewiss, sie ist sich selbst nicht sicher, was durch die äußeren Umstände (Nacht, Nebel) noch erschwert wird.

Ebenso würde es auch mit einer intern fokalisierten heterodiegetischen Erzählinstanz funktionieren, die zu erlebter Rede wechselt:

Sie glaubte fast, ein Wesen im Nebel erkennen zu können, welches sie mit glühenden Augen ansah. War das möglich? Sie hatte das Gefühl, nicht allein zu sein.

Stellen wir uns nun die identische Situation vor, wenn wir zusätzlich über die Information verfügen, dass A zuvor einen Horrorfilm gesehen hat, in dem eine Person nachts in einen dunklen Wald geht:

„Ich weiß doch, dass es mir nicht guttut, wenn ich so etwas ansehe“, dachte A. „Aber das sieht doch wie ein Geist aus?“, sagte sie zu sich selbst. Sie glaubte fast, ein Wesen im Nebel erkennen zu können, welches sie mit glühenden Augen ansah. Oder – nein, das war doch nur ein Lichteffect gewesen.

Hier ist am Ende noch eine alternative, ‚reguläre‘ Erklärung hinzugefügt, die es weiter erschwert, das Wunderbare als gültig anzunehmen. Unser Wissen darum, dass A zuvor einen Film mit ähnlichem Setting gesehen hat, rückt eine ‚psychologische‘ Erklärung in den Vordergrund.

Wie wirkt folgende Passage, bei der A Figur B anruft, als sie im Wald ist?

„Du, ich bin gerade im Wald und es ist schon spät, ich wollte – oh – was war das? – Ich wollte nur – ich bin doch nicht verrückt, haha, ich weiß nicht, was gerade passiert, aber ich hab’ etwas gesehen, mich hat jemand – etwas – angesehen ... Nein!?! Da ist etwas, ich bin sicher, oh Gott, ich – Hilfe! Nein, ich bin mir völlig sicher ...“

Hier ist nicht nur A in sich selbst widersprüchlich, zugleich zeigen sich – zugegebenermaßen ziemlich plakativ – sprachliche Destabilisierungsmarker wie Gelächter, Anakoluthe und Emphasen.

Und wenn nun A und B nachts durch den Wald gehen:

Der Wald war sehr dicht und der Nebel schien diesen Eindruck noch zu verstärken. „Warte kurz, was siehst du da?“, fragte A. „Wo?“ – „Na, dort vor der großen Eiche, da leuchtet doch etwas. Ich glaub’s ja nicht. Das ist ein Geist! Wusste ich doch schon immer, dass es hier spukt!“ – „Ich sehe nichts. Ach so, das! Das sind doch eindeutig Glühwürmchen, die sieht man um diese Zeit öfter.“

Es sind zwei potenzielle Zeugen vorhanden, eine Person davon, B, vertritt – holzschnittartig – hier die reguläre, die andere, A, die wunderbare Position. Wenn beide gleichberechtigt sind, ist eine Pattsituation vorhanden; Phantastik entsteht. Anders würde es aussehen, wenn wir wüssten, dass A zuvor Alkohol

getrunken hat und B nicht. Oder es wird noch komplizierter: Wir erfahren am Ende, dass A immer einen sehr ähnlichen Traum hat. Oder A trifft B wieder und B behauptet, nie mit A im Wald gewesen zu sein ...

Notationen, ‚Systemsprünge‘ und ‚Sequenzlücken‘

Für die Realitätssysteme hat Durst Notationskonventionen entwickelt, welche mathematischen Formeln gleichen. Auf der linken Seite der ‚Formel‘ steht das endgültige Realitätssystem am Ende der Lektüre eines Textes, auf der rechten Seite die sich im linearen Rezeptionsprozess ergebenden realitätssystemischen Positionen. So lautet die Notation beispielsweise $R = R + N + R$, wenn ein zunächst regulärer Text durch eine destabilisierte Erzählerfigur phantastisch wird, am Ende aber deren Wahrnehmung durch eine allwissende Erzählinstanz als Traum gekennzeichnet und damit ‚restabilisiert‘ wird.

Einzelereignisse, Phänomene oder Äußerungen für eine der Seiten – regulär oder wunderbar – nennt Durst ‚Appelle‘ in eine Richtung ($\rightarrow R$, $\rightarrow W$, $\rightarrow R/W$ als unmittelbar ‚ambivalenter Appell‘). Ein erfundenes Beispiel: So kann das Wundern einer Figur über ein sich plötzlich bewegendes Möbelstück in Verbindung mit der Annahme, es handle sich um einen Poltergeist, in einem Text als wunderbarer Appell funktionieren. Eine realistische Erklärung dafür, z. B. eine Erderschütterung, wäre dagegen ein regulärer Appell. Ein ambivalenter Appell vereint zwei widersprüchliche Erklärungen, so etwa, wenn die erlebende Figur ihre Wahrnehmung sogleich wieder hinterfragt. ‚Modalisationen‘ sind ambivalente Appelle (vgl. 2010a, 190f.).

Zwischen den Positionen findet in Dursts Terminologie ein ‚Systemkampf‘ statt, in dem sich wie oben beschrieben die Deutungen gegenüberstehen und einander zu negieren versuchen, z. B., indem eine Figur eine R-, eine andere eine W-Position vertritt und jede die Position der anderen zu entkräften bemüht ist. Wechselt innerhalb eines Textes das Realitätssystem (z. B. von R zu W), so spricht Durst von einem ‚Systemsprung‘ und nennt die Texte ‚mobil‘. Werke, in denen eine Position von Beginn an bestehen bleibt, heißen ‚immobil‘. Das Volkszaubermärchen, in dem das Wunderbare von Anfang an selbstverständlich ist, ist z. B. als $W = W$ zu notieren (vgl. 2010a, 129–76; 2008, 63–74).

Uwe Dursts Theorie basiert ferner auf Roland Barthes‘ erzähltheoretischem Strukturmodell der Sequenzanalyse, wonach Texte aus ‚Sequenzen‘ mit ‚Kardinalfunktionen‘ und ‚Katalysen‘ bestehen. Dabei greift er auch auf einen Ansatz Hans Dieter Zimmermanns zurück (vgl. Durst 2010a, 239–70; 2008, 42–51; vgl. auch Barthes 1977, 20–25),³² denn er erklärt das ‚wunderbare thema-

32 Kardinalfunktionen („*fonctions cardinales* (ou *noyaux*)“) sind für den Fortgang der Handlung entscheidend, Katalysen („*catalyses*“) füllen die ‚Zwischenräume‘ der Glieder (vgl. Durst

tische Material' damit, dass es aus ‚Sequenzlücken‘ aufgebaut ist (siehe dazu sehr knapp Durst 2018). Dabei umfasst eine Sequenz eine logisch abgeschlossene Folge von Kardinalfunktionen. Gibt es für ein fehlendes Glied einer Sequenz keine ‚Realismus-kompatible‘ (‚R-kompatible‘) Erklärung, so handelt es sich um ein wunderbares Ereignis. Fehlt – so Dursts Beispiel (vgl. 2008, 44) – z. B. wie in Asturias *Hombres de maíz* (1949) der Sequenz ‚eine Zigarette rauchen‘ das Glied ‚anzünden‘, glimmt eine Flamme wunderbar auf. Eine Realismus-kompatible Erklärung dagegen ist, wenn beispielsweise in einem Erzähltext der Sequenz ‚Restaurantbesuch‘ das Glied ‚bezahlen‘ fehlt. Es entsteht die realistische Sequenz ‚Zechprellerei‘ (vgl. 2010a, 253, 257) und es gibt keine Wunderbarkeit.

Zusätzlich muss wie erwähnt diese Sequenzlücke allerdings noch ‚markiert‘ sein, versehen mit einem ‚Klassifikator der Realitätsinkompatibilität‘ (nach Wunsch), der entweder intratextuell sein kann – die Erzählinstanz oder eine Figur wundert sich – oder intertextuell – ein Ereignis entspricht nicht den Konventionen des bisher im Text entstandenen Realitätssystems wie in Shirley Jacksons *The Lottery*, wo sich in der scheinbaren Alltäglichkeit einer Tombola herausstellt, dass in diesem System die Gewinnerlose Todesurteilen gleichkommen (vgl. 2010a, 254–57; 2008, 49f.). Je nachdem, welche Form die Sequenzlücke besitzt, kann sie unterschiedlich bezeichnet werden.³³

Bei ‚syntagmatisch-subtraktiven‘ Lücken fehlt einer Sequenz ein Glied, wodurch sie wunderbar wird (also das obige Beispiel mit dem wunderbaren Aufglimmen der Zigarette), ‚syntagmatisch-additive‘ Lücken kombinieren zwei Sequenzen mit einem in der Mitte fehlenden Glied, wodurch eine Kausalität impliziert wird. Dies wird von Durst auch ‚pan-deterministisch‘ genannt, z. B. die Kombination von ‚ein Bild malen‘ und ‚Lebenszyklus‘ in der Binnenerzählung von Poes *The Oval Portrait*, wo analog zum Fortschritt eines Porträts die Porträtierte mit jedem Pinselstrich Lebenskraft verliert (vgl. 2010a, 249f.; 2008, 45). ‚Paradigmatisch-subtraktiven‘ Lücken fehlt ein ganzes Paradigma, wie es oft in utopischen Realitäten ohne ‚Krankheit‘ oder ‚Krieg‘ der Fall ist (vgl. 2010a, 257; 2008, 46).

2010a, 239f.; Barthes 1977, 21). An den Grenzen der Kardinalfunktionen liegt das ‚Risiko‘ der Erzählung, während die Katalysen funktionell Sicherheit geben (vgl. Barthes 1977, 22).

33 Wie an anderer Stelle erwähnt, ist alle Literatur ‚immanent wunderbar‘, gemessen an außerfiktionalen Kriterien. Dazu zählt auch ihre grundsätzliche Lückenhaftigkeit, die durch erzählerische Ökonomie bedingt ist, so z. B., wenn zwei Figuren sich plötzlich in ihrem Wohnzimmer befinden, nachdem sie eben noch auf der Straße unterwegs waren (vgl. 2010a, 260f.). In realistischer Literatur wird das akzeptiert, da es nicht als abweichend thematisiert wird. Im Wunderbaren könnte daraus z. B. das ‚Beamen‘ der Science Fiction werden. Ergänzend kann ein Beispiel aus dem Medium Film verdeutlichen, dass auch dort zunächst keine Wunderbarkeit vorliegt, wenn zwei Figuren beim Einsteigen in ein Auto gezeigt werden und nach einem Schnitt dann beim Aussteigen, solange das nicht als merkwürdig thematisiert wird (wie durch die Frage: „Wie sind wir denn nur hergekommen?“ – und selbst dann sind natürlich auch realistische Erklärungen wie Drogenkonsum denkbar, sie müssen aber gegeben werden).

Ich werde innerhalb der Arbeit Dursts Kategorien verwenden, auf die Formeln allerdings verzichten, da sie oft ein zu großes Wissen um die Theorie erfordern und komplizierend wirken können. Entscheidend für meine Arbeit sind die Positionen des Realitätssystems Realismus – Phantastik – Wunderbares, ihre Markierung sowie die Techniken zu ihrer Erzeugung und Umbewertung (Destabilisierung, Restabilisierung). Dabei ist vorrangig die Rolle des Traums und speziell der *Traum-im-Traum-Strukturen* von Interesse. In den Analysekapiteln werden daher die phantastiktheoretische Einordnung und Techniken zur Herstellung von Phantastik mittels Traum und gelegentlich anderer wunderbarer Phänomene eine wichtige Position einnehmen. Im Fazit werde ich die Rolle der Phantastik und des Wunderbaren bei den einzelnen Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen* reflektieren.

2.2.2 Traum in der minimalistischen Phantastiktheorie

Traum als Ambivalenz, Traumhinweise und Destabilisierung

Prinzipiell kann der dargestellte Phantastikbegriff mit einem narrativen Ebenenmodell wie oben angedeutet kombiniert werden, wie Durst ansatzweise in einem Aufsatz zeigt, der sich jedoch hauptsächlich mit erzähltem Erzählen bzw. Spiel im Spiel und Metalepsen beschäftigt und – mit Ausnahme einer *STAR TREK*-Holodeck-Episode – nicht mit Traum oder ähnlichen Phänomenen (vgl. besonders Durst 2010b, 500–506). Insgesamt besteht allerdings – neben Erweiterungen zum Film, die ich später vornehmen möchte – Ergänzungsbedarf an detaillierteren Überlegungen zur Rolle von Träumen und ihrer Funktion bei der Erzeugung von Phantastik,³⁴ denn auch Durst äußert sich nicht weiter zum Traum in der Phantastik.³⁵

Grundlegend äußerte sich schon Todorov wie folgt zu Träumen in der potenziell phantastischen Literatur:

Es ergeben sich offensichtlich zwei Gruppen von „Ausflüchten“, die den Gegensätzen real-imaginär und real-illusorisch entsprechen. In der ersten Gruppe *geschieht nichts Übernatürliches* [*Wunderbares*], denn es geschieht überhaupt nichts: was man zu sehen glaubte, war nur die *Frucht einer entgleisten Einbildungskraft* (*Traum*, Wahnsinn, Drogenrausch). In der zweiten hingegen haben die Ereignisse

34 Wenn ich im Folgenden schreibe ‚nach Durst‘, ‚Durst zufolge‘ o. ä. ohne Referenz, so bedeutet dies, dass das Ausgesagte im Rahmen seines Theoriemodells weitergedachte habe. Hat er sich selbst dezidiert dazu geäußert, gebe ich dies als Referenz an.

35 Zu Dursts streitbarer Analyse der komplexen (Traum?-)Konstruktion in Leo Perutz' *Zwischen neun und neun* siehe Kapitel 4.2.2 (S. 370–78).

wohl stattgefunden, lassen sich jedoch rational [im R] (als Zufälle, Betrug, Täuschungen) erklären. (Todorov 2013, 60; Ergänzungen von Durst 2010a, 202; meine Hervorhebungen)

Durst sieht dies ebenso und fügt unter Bezug auf Marianne Wünsch hinzu, dass es sich damit um eine „*Pathologisierung*“ des Phänomens handle (Durst 2010a, 202f.; nach Wünsch 1991, 47). Es sind mit der „Frucht einer entgleisten Einbildungskraft“ gleich weitere traumverwandte Phänomene gemeint („Wahnsinn, Drogenrausch“), die meiner Erkenntnis nach öfter miteinander verbunden sind, wenn es um die „*Ambivalentisierung*“ (Begriff u. a. Durst 2010a, 189 nach Wörtche) von Ereignissen geht. Wenn die Möglichkeit besteht, dass ein Ereignis nur geträumt oder halluziniert sein könnte, entsteht eine Mehrdeutigkeit.

Ich nenne im Folgenden ein mit Traum in Verbindung stehendes Erklärungsangebot *Traumverweis* oder *Traumhinweis*. Traumverweise implizieren eine Indizienstruktur, die bei einigen Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen* besonders wichtig ist. Ähnlich dem oben beschriebenen ‚Klassifikator der Realitätsinkompatibilität‘ in der Phantastik machen sie auf den Traum oder ein traumähnliches Phänomen als Deutungsoption aufmerksam.

Diese Marker und Hinweise auf einen Traumstatus, der nicht eindeutig geklärt ist – sei es *noch* nicht oder dauerhaft –, können meinen Beobachtungen nach wie folgt ausgestaltet sein, in absteigender Eindeutigkeit:

- direkte *Traumverweise* als Traumfragen („Oder habe ich das vielleicht nur geträumt?“) oder Aussagen („Das war also nur ein Traum gewesen!“)
- *Wachverweise* (Eine Figur denkt etwa: „Das kann doch nicht sein, schließlich bin ich doch schon ganz wach“, erwacht dann aber doch nochmals oder es ist unsicher)
- weniger aussagekräftig: *Schlafverweise* (sich schlafen legen, wieder aufstehen, noch nicht richtig wach sein; widersprüchliche Behauptungen zu Art, Tiefe, Dauer des Schlafes)
- logische Inkongruenzen und *Leer- bzw. Unbestimmtheitsstellen*,³⁶ besonders im Ablauf von Schlafen, Wachen, Träumen; z. B. steht eine Figur auf, geht an einen anderen Ort, erwacht dann aber wieder im Bett oder befindet sich plötzlich woanders
- *werkindividuelle Marker*, die sich wiederholen, wie z. B. die gehäufte Erwähnung von Öffnen und Schließen der Augen, Aufstehen, Sinnestests und -wahrnehmungen, die ‚Eindringungen‘ (Intrusionen) aus einer ande-

36 In seiner Rezeptionsästhetik weist Wolfgang Iser darauf hin, dass oft so bezeichnete ‚Leerstellen‘ eigentlich nach Roman Ingarden „Unbestimmtheitsstellen“ genannt werden müssten, wenn ein Text „Unbestimmtheitsbeiträge“ aufweist (vgl. Iser 1976, 284). In seinem Verständnis sind Leerstellen „vielmehr die Besetzung einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“ (ebd.). Somit ist ‚Unbestimmtheitsstelle‘ für diese Arbeit der angemessenere Begriff.

- ren Welt darstellen können, z. B. eine aus dem Nichts gehörte Stimme, während die erlebende Figur allein ist
- als traumtypisch angesehene Gestaltungsmittel des Mediums wie *Bizarrieren*
 - Einen Sonderfall bilden ergänzend *intertextuelle oder intermediale Traumhinweise*, also Verweise auf Werke mit einem deutlichen Traumbezug. So kann ein an der Wand hängender Druck zu Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* gemeinsam mit anderen Traumhinweisen funktionieren, ein Film die Traumszene eines anderen Films zitieren (z. B. aus Hitchcocks *VERTIGO*) oder ein Musikstück mit deutlichem Traumbezug gespielt werden (z. B. Liszts *Liebestraum*), wodurch ein Referenzrahmen ‚Traum‘ geschaffen wird.

Es gilt zu bedenken, dass es sich lediglich um Hinweise handelt und diese oft dazu beitragen, Eindeutigkeit gerade *nicht* herzustellen, sondern in (komplexeren) *Traum-im-Traum-Strukturen* Uneindeutigkeit zu erhalten. Die Hinweise müssen stets im werk- und szenenindividuellen Kontext unter Berücksichtigung ggf. späterer Re-Evaluationen innerhalb des Werks betrachtet werden (siehe u. a. Kapitel 2.2.4), denn nur dann kann eine Aussage über den endgültigen Realitätsstatus im konkreten Werk getroffen werden.

Die Verwendung von erlebter Rede (vgl. dazu Genette 2010, 110, 204–7, 211; differenzierter McHale 2004; Martínez und Scheffel 2016, 55f., 61–64), welche die ‚Stimmen‘ von Erzählinstanz und Figur miteinander vermengt, sie quasi zu einer „Doppelstimme“ macht (Martínez und Scheffel 2016, 62 nach Roy Pascal), kann den ‚Schwebezustand‘ zwischen zwei Realitätssystemen in der gleichfalls das Binäre überschreitenden Phantastik verstärken oder sogar herstellen. Laut Genette verweisen bei erlebter Rede „unentscheidbare Aussagen“ „auf eine unmögliche Wahl zwischen zwei *gleichwohl inkompatiblen* Deutungsmöglichkeiten, ganz so wie in den berühmten Vexierbildern“ (Genette 2010, 206), „erlebte Rede, innerer Monolog, multiple Fokalisierung“ „legen falsche Spuren, verleiten zu irrigen ‚Bewertungen‘“ (ebd., 269). Zudem greift die für Traumdarstellungen wie Phantastik gleichermaßen besonders geeignete interne Fokalisierung „mit großer Vorliebe auf das Instrument der erlebten Rede zurück“ (ebd., 205), wie einige der späteren Beispiele zeigen werden.

Gerade im Kontext der Destabilisierung wiederum spielen Träume ebenfalls eine Rolle. Eben habe ich Möglichkeiten aufgezeigt, wie Traum und ihm verwandte Phänomene indiziert werden können, ohne unbedingte Gültigkeit zu erlangen. Nun unterscheidet Uwe Durst mit Rückgriff auf Thomas Wörtche ja zwischen mikrostruktureller und makrostruktureller Destabilisierung. Da die Erzählinstanz der „Garant der erzählten Welt“ (Durst 2008, 62) ist, ist ihre Destabilisierung Voraussetzung für das Entstehen phantastischer Ambivalenz, weil eine instabile Erzählinstanz bzw. Erzählerfigur nicht die Authentizität potenziell wunderbarer Geschehnisse garantieren kann.

Zur Rekapitulation: Makrostrukturell wird eine Erzählinstanz oder -figur destabilisiert, indem sich zwei einander widersprechende Positionen gegenüberstehen: Realismus-Position (R) vs. Wunderbares (W). Aus einer temporären oder endgültigen Ungewissheit ergibt sich ein temporäres oder endgültiges Nichtsystem (N), also Phantastik. Der Traum kann hier ein Deutungsangebot für eine der Positionen sein. Generell würde – mit Ausnahme übernatürlicher, z. B. prophetischer Träume – der Traum der R-Seite zugerechnet und als R-Appell verstanden werden.

Mikrostrukturell wird die erlebende Figur in sich destabilisiert, ihre Wahrnehmung eines möglicherweise wunderbaren Ereignisses durch Verwendung von ‚Modalisationen‘ und ihre Person durch auffällige Sprache, Verdacht wahnhaften Verhaltens sowie widersprüchliche Aussagen in Zweifel gezogen. Auf dieser Ebene können der Traum und Traumhinweise eines von mehreren Mitteln sein, die Figur zu destabilisieren, wenn sie sich nicht sicher ist, ob sie vielleicht geträumt hat, Traumfragen stellt oder sich an bestimmte Aspekte nur ungenau erinnert.

Oft – nicht nur im Traumkontext – kommen beide Verfahren in Kombination vor (vgl. Beispiel in Durst 2010a, 194–98). So gesehen sind schon bei Modalisationen als ambivalente Appelle entgegengesetzte ‚Instanzen‘ vorhanden, wenn die erlebende Figur sich selbst widerspricht (ähnlich Wörtches und Dursts Beispiel in Durst 2010a, 197). Umso komplizierter wird es, je mehr – realitätssystemisch differente – Stimmen hinzukommen, so in einer Erzählung mit mehreren Erzählinstanzen und damit diegetischen Ebenen wie Theodor Storms *Schimmelreiter* (vgl. Durst 2008, 86–95). Für *Traum-im-Traum-Strukturen* ist noch eine ‚verdoppelte‘ Komplexität zu erwarten, weil zu der komplexen Erzählarchitektur die Destabilisierung hinzutreten kann. Dies gilt nicht für alle Werke, doch ist eine große Affinität zu Phantastik oder zumindest Wunderbarkeit zu beobachten, wie sich im Rahmen der Arbeit zeigen wird.

Erste Thesen zu Traumdarstellungen und Phantastik

Darüber hinaus können auf Dursts Erkenntnissen aufbauend folgende erste Thesen zu Traumdarstellungen und Phantastik im minimalistischen Verständnis vorgeschlagen werden; eine Validierung der Erkenntnisse zu Phantastik und Traum ist im Fazit zu treffen:

- Ein eindeutig markierter Traum – mit Ausnahme eines prophetischen Traums – ist in einem Text mit einem regulären Realitätssystem zunächst einmal als realistisch (R) anzusehen, wenn er nicht in Frage gestellt wird.
- Ein Traum ist dann wunderbar – oder bei ambivalenten Signalen phantastisch –, wenn er eine proleptische, prophetische Funktion hat und so in ein ‚übernatürliches‘ Traumkonzept eingebunden ist. Bei einer analepti-

schen Funktion dagegen nur dann, wenn eine Information von einer Figur gewusst wird, die sie eigentlich nicht wissen kann (Telepathie).

- Was eindeutig und unzweifelhaft in einem markierten Traum geschieht, der keine wunderbaren Folgen nach einem eindeutigen (richtigen) Erwachen hat, ist nicht wunderbar. Eine endgültige, durch eine allwissende Erzählinstanz oder durch logische Widerspruchslosigkeit gesicherte Markierung als Traum entwertet das Wunderbare und macht alle wunderbaren Geschehnisse innerhalb des Traums ungültig.
- Metalepsen als Sonderfälle können gleichfalls eine wunderbare Wirkung haben, wie schon Genette andeutete:

Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum usw.) oder auch, wie bei Cortazar [sic], das Umgekehrte, zeitigt eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist (wenn man die Sache, wie Sterne oder Diderot, in scherzhaftem Ton präsentiert), mal phantastisch [eher wunderbar nach dem Verständnis dieser Arbeit]. (Genette 2010, 152; Ergänzung von mir; zum Wunderbaren im Spiel im Spiel Durst 2010b, 506)

- Bei einer ‚mise en abyme‘ ist aufgrund der Ähnlichkeitsrelation schon ‚immanente Wunderbarkeit‘ vorhanden, doch kann die Wunderbarkeit durch eindeutige Markierung als prophetischer Traum sowie paradoxe Elemente im Sinne einer *mise en abyme* offener zu Tage treten.

Weitere Positionen zu Traum und Phantastik

Von der Anwendung der Phantastiktheorie nach Durst in den Analysen von *Traum-im-Traum-Strukturen* sind weitere Erkenntnisse zur Funktion von Träumen, speziell Träumen mit mehreren Ebenen, bei der Entstehung von Phantastik und in Kombination mit wunderbarem und phantastischen Erzählen zu erwarten. Obgleich er einen anderen Phantastikbegriff hat, stelle ich Erik Hausers thematisch relevante Arbeit zum *Traum in der phantastischen Literatur* (Hauser 2005; Diss. 1997) kurz vor und verweise auf potenzielle Anknüpfungspunkte an meine Arbeit.³⁷

³⁷ Nicht näher gehe ich auf Manfred Engels Aufsatz *Geburt der phantastischen Literatur aus dem Geiste des Traumes? Traum und Phantastik in der romantischen Literatur* (Engel 2003) ein, da dieser Phantastik nicht genau definiert, auch einen eher weiten Phantastikbegriff hat und extrafiktionale Kriterien heranzieht, obgleich er u. a. in seiner Lektüre der *Bergwerke zu Falun* auch einen annähernd Todorov'schen Phantastikbegriff in Anschlag bringt (vgl. ebd., 162f.; vgl. auch 167f.).

Während seines Forschungsüberblicks, der Durst (noch) nicht einschließt und Todorov oft polemisch kritisiert (vgl. Hauser 2005, 32–34),³⁸ setzt Hauser ein Zwischenfazit. Die ersten beiden Postulate klingen vielversprechend: Phantastische Literatur beruhe erstens auf dem „Vorhandensein zweier diametral entgegengesetzter und sich gegenseitig ausschließender ontologischer Seinsbereiche des Realen oder Wirklichen und des Irrealen oder Unmöglichen“ und entstehe, „wenn diese beiden sich grundsätzlich ausschließenden Bereiche aufeinandertreffen“ (Hauser 2005, 25; der dritte ist das emotionale Angstkriterium, das schon Todorov entkräftet, vgl. Todorov 2013, 45–47).

Doch bald darauf wird deutlich, dass er den minimalistischen Phantastikbegriff ablehnt und einen maximalistisch-ahistorischen vertritt (vgl. Hauser 2005, 34). Er nennt Todorovs Theorie eine „normative Genrepoetik“ und einen „Vorschlag zur Sprachregelung“ (Hauser 2005, 33):

Akzeptiert man seinen Vorschlag, so wird man in Zukunft nur noch in ganz bestimmten, seltenen Einzelfällen von einem echten phantastischen Text reden können. [...]. Will man jedoch den Begriff des Phantastischen auch weiterhin, wie er sich traditionell eingebürgert hat, für alle Arten von Texten in Anschlag bringen, die irgendwie einen Konflikt des Übernatürlichen mit dem Rationalen aufweisen, so wird man Todorovs Definitionsvorschlag verwerfen. (Hauser 2005, 33)

Abgesehen von der wissenschaftlich zweifelhaften „irgendwie“-Formulierung und davon, dass Todorovs Modell eine Begriffsschärfung ermöglicht (vgl. u. a. Durst 2010a, 48f., 68f.), führt Hauser genau die Art von Kritik vor, die Durst am Beispiel Stephan Bergs exemplifiziert (vgl. Durst 2010a, 53f.). Auch der hatte Todorovs tatsächlich deskriptives Modell als „normative[] Gattungspoetik“ bezeichnet (Berg 1991, 17).³⁹

Hauser hat ein Typenkreismodell entwickelt, aus dem er die Typen 1–4 gewinnt, die sich am Verhältnis von Traum und umgebender Wirklichkeit orientie-

38 Hier unterläuft Hauser ein Fehler, den einige Todorov-Rezipierende machen: Er behauptet: „Todorov scheut nicht davor zurück, die Entscheidung über den phantastischen Charakter eines Textes in die Hände des Lesers zu legen“ (Hauser 2005, 32). Tatsächlich ist bei Todorov in Übereinstimmung mit strukturalistischen Vorstellungen ja wie erwähnt eine implizierte *Leserfunktion* gemeint (vgl. Todorov 2013, 41f.; Durst 2008, 60f.). Zwar heißt es auf der nächsten Seite: „Man darf annehmen, daß es sich bei dem Todorovschen Leser im allgemeinen um einen impliziten Leser handelt“ (Hauser 2005, 33), Todorov stellt aber schon zu Beginn klar: „Wir müssen sogleich präzisieren, daß wir nicht diesen oder jenen wirklichen Leser im Auge haben, sondern die ‚Funktion‘ eines Lesers, die im Text impliziert ist (so wie er die Funktion des Erzählers impliziert“ (Todorov 2013, 41f.).

39 Zu ergänzen ist außerdem seine Befürchtung, kein ausreichendes Korpus zusammenstellen zu können (vgl. Hauser 2005, 34). Dursts Arbeiten belegen das Gegenteil und auch diese Arbeit dürfte als Gegenbeispiel brauchbar sein. Unterscheiden Forschende innerhalb ihres Korpus zwischen ‚phantastisch‘ und ‚wunderbar‘ (und ‚Realismus-kompatibel‘ bzw. ‚realistisch‘), so ist es ihnen viel eher möglich, Funktionen differenzierter zu betrachten.

ren (vgl. auch in Kreuzer 2014, 163–67). Er unterscheidet (1) ‚subjektive Träume in der objektiven Wirklichkeit‘ (vgl. Hauser 2005, 43–66), (2) ‚objektive Träume in der objektiven Wirklichkeit‘ (vgl. ebd., 66–109), (3) ‚subjektive Träume in der subjektiven Wirklichkeit‘ (vgl. ebd., 109–20) und (4) ‚objektive Träume in der subjektiven Wirklichkeit‘ (vgl. ebd., 120–57).

Zu (1) zählen ‚realistische‘, zunächst als Wacherlebnisse erscheinende Traumdarstellungen, die dann nachträglich als Träume markiert werden. Nach ihrem Gehalt unterscheidet Hauser weiterhin Träume, die „A. realistisch bzw. mimetisch“ und „in der empirischen Realität prinzipiell möglich []“ sind (Hauser 2005, 49), „B. wunderbar[e]“ Träume, die „nicht mit den in der Empirie geltenden Gesetzen vereinbar“ (ebd.) sind, und „C. phantastisch[e]“: „[I]n eine zunächst ‚realistisch‘ anmutende Welt bricht das Wunderbare bzw. Übernatürliche ein“ (ebd.). Mit meinem Verständnis unvereinbar sind hier erneut die Begriffsverwendungen von ‚wunderbar‘ und ‚phantastisch‘ sowie das Heranziehen der ‚empirischen Wirklichkeit‘ als Unterscheidungskriterium. Handelt es sich um eindeutig markierte Träume, so bedeutet ein mit der ‚Empirie unvereinbarer‘ Inhalt nicht unbedingt, dass es sich um ein wunderbares Realitätssystem handeln muss.

Die „[d]oppelte Repräsentation“ setzt sich dabei mit falschen Markierungen auseinander (Hauser 2005, 54) – tatsächlich handelt es sich auch um ‚Gelenkstellen‘, die hier in Kapitel 3 und 4.2 von besonderer Bedeutung sein werden. Den „Palimpsestcharakter“ (ebd., 55) verkörpern Texte wie Borges’ *El Sur*, in denen im Grunde Twist-Narrative vorliegen, den Träumenden aber eine Unterscheidung von Traum und Wachwelt nicht mehr möglich ist (vgl. ebd., 64). Zum ‚versetzten Erzählen‘ (vgl. ebd., 64–66) zählt Hauser in einer kurzen Ausführung beispielsweise Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge* oder Leo Perutz’ *Zwischen neun und neun*, in denen ‚falsche‘ (irreführende) Perspektivierungen von Bedeutung sind.

Zu (2) gehören markierte Träume, aus denen sich etwas in die Wachwelt hinüberbewegen kann (vgl. Hauser 2005, 68), was ich in Kapitel 4.1 (S. 198f.) als *Objektmetalepse* bezeichnen werde; „[d]as Geträumte wird außerhalb des träumenden Ichs lokalisiert“ (ebd., 73). In Unterformen (vgl. ebd., 74) tritt entweder etwas tatsächlich aus dem Traum in die Wachwelt (A), „lokalisiert sich als real *außerhalb* der Realität der wachen Welt“ (ebd.; B) oder in Form ‚kognitiver Träume‘ (C) werden „akkurate Aussagen *über* die Realität der wachen Welt“ getroffen (ebd.), was nicht nur ‚präkognitiv‘, sondern auch ‚post-kognitiv‘ (vgl. ebd., 98–101) oder „präsentisch-kognitiv []“ (ebd., 101) geschehen kann.

In einem Exkurs behandelt Hauser typische Funktionen von Träumen in der ‚phantastischen‘ Literatur. Dazu beschreibt er sie als „atmosphärische [] Hilfsmittel []“ (Hauser 2005, 103), die eine „steigernde Stimmung des Unheimlichen“ (ebd.) herbeiführen. Dadurch hätten sie eine „*Signalwirkung*“ (ebd., 104) für die Lesenden, die sie auf das Unheimliche in der Realität des Textes vorbereiteten. Weiterhin einen „*Mitteilungscharakter*“ (ebd., 105) mit Hinweisen, die die Lesenden mehr wissen lassen als die Figuren und teils auch wie eine ‚mise en

abyrne‘ das gesamte unheimliche Geschehen präfigurieren (vgl. ebd., 106, 107). Hinweisen und Verbergen „übernatürliche[r] Geschehnisse“ (ebd., 107) zugleich sind laut Hauser eine weitere Funktion. Ungenau erscheinen dabei die mitunter fehlende Unterscheidung zwischen tatsächlichen Träumen und potenziell wunderbaren Geschehnissen sowie populärpsychologische Begründungen für das Vorkommen und die Rezeption (vgl. ebd., 107–9).

Typ (3) besteht in Gänze aus ‚subjektiven‘ Wahrnehmungen und umfasst im Grunde unzuverlässiges Erzählen (vgl. ebd., 109; zu diesem Aspekt mehr in Kapitel 2.2.3). Damit beschreibt Hauser eigentlich destabilisierte Figuren im Sinne der minimalistischen Phantastik, denn seine Beispiele *Young Goodman Brown* und *Aurélia* werden von Durst und Todorov als phantastische Texte analysiert (vgl. 2010a, 44f., 60, Fußnote 222, 125f.). Typ (4) umfasst philosophische oder religiös-transzendente Traumkonzepte, innerhalb derer die Träumenden ‚erwachen‘ können. Darunter fallen auch *Through the Looking-Glass* (siehe meine Analyse in Kapitel 4.3.1.2.2) und die ‚Schachtelung der Träume‘ (vgl. Hauser 2005, 151–57), die er u. a. am chinesischen *Traum der roten Kammer* (siehe meine Analyse in Kapitel 4.3.1.2.1) und *Las ruinas circulares* (siehe meine Anmerkungen in Kapitel 4.2.2, S. 386) exemplifiziert. Hauser behandelt zwar einige Werke, die ich auch behandeln werde, doch da sein Phantastik- und zum Teil auch sein Traumbegriff sich so stark von dem dieser Arbeit unterscheiden, eignet sich seine Theorie nur sehr begrenzt zur Anwendung in diesem Kontext.

Stefanie Kreuzer trifft im Anschluss an Hauser folgende Aussage: „Im Hinblick auf eine spezielle Charakteristik von Traumspezifika ist der Traum in phantastischen Texten somit folgerichtig wenig differenziert gestaltet“ (Kreuzer 2014, 166). Ich möchte in dieser Arbeit zeigen, dass diese Aussage selbst im Kontext eines minimalistischen Phantastikbegriffs zu generell erscheint. Kreuzers Aussage, „ein solcher textimmanent ausgerichteter methodischer Ansatz [wie die minimalistische Phantastiktheorie]“ wäre nicht „im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung nach dem Wissen, das sich in literarischen Traumdarstellungen widerspiegelt, adäquat“ (Kreuzer 2014, 167), setze ich entgegen, dass eine Anwendung der Phantastiktheorie durchaus in Kombination mit der Identifikation von Wissen in verschiedenen Medien fruchtbar sein kann, wenn sie mit der Auseinandersetzung mit für das Einzelwerk relevanten zeitgenössischen wie überzeitlichen Traumtheorien kombiniert ist. Darüber hinaus können sogar spezifische ‚Phantastikauffassungen‘ im Sinne von individuellen Motivierungen des Wunderbaren und Phantastischen analysiert werden.

Trotz hilfreichem Überblick ähnlich maximalistisch wie Hauser ist die Einführung *Fantastik in Literatur und Film* von Ulf Abraham (Abraham 2012), die zwar das Medium Film hinzunimmt, dort aber unter ‚Fantastik‘ auch Wunderbares versteht (vgl. Abraham 2012, 128–33) und schon in ihrer grundlegenden ‚Fantastik‘-Definition mit Annette Simonis „Todorovs Beschränkung auf das ‚unschlüssige Bewusstsein‘ einer Figur“ kritisiert, da diese die „Fantasy Tolkien’scher Prägung“

ausschlieÙe (Abraham 2012, 51). Todorovs Theorie macht wie gesagt nicht die Unschlüssigkeit einer Figur, sondern der implizierten Leserfunktion zum Kriterium. Tatsächlich zählt Fantasy minimalistisch gesehen in der Regel zum Wunderbaren, was jedoch nicht daran hindern sollte, sie im Kontext der Phantastiktheorie zu untersuchen (vgl. meine Auseinandersetzung mit *Traum-im-Traum-Strukturen* in den wunderbaren Genres SF und Fantasy in Kapitel 4.3.2).

Traum ist für Abraham anscheinend eher im Sinne von ‚traumhaft‘ zu verstehen („wirkt nicht selten wie geträumt“), wenn er von „böse[n] Traumlandschaft[en]“ spricht (Abraham 2012, 149). In einem kurzen Absatz bringt er Träume im Kontext der ‚Fantastik‘ allgemein in Zusammenhang mit „imaginierten Reisen durch Raum und Zeit – man schläft ein und erwacht irgendwo und irgendwann anders“ (ebd., 150). Diese auf Träume wie Fiktion – ggf. noch spezifischer wunderbare Fiktion wie Fantasy und SF – zutreffende Aussage steht neben einem Beispiel für die „Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Traum“ wie in „Paul Maars *Lippels Traum*“ (ebd.). Dieser Roman ist aber nicht unbedingt phantastisch (siehe zur Darstellung des Traums dort Mehrbrey 2020).

Die von Stefanie Kreuzer verwendete Possible Worlds Theory und mein Verständnis von Phantastik zeigen Überschneidungen. Können doch auch Realitätssysteme innerhalb von fiktionalen Werken als *possible worlds* verstanden werden, wenn sie z. B. mit einigen Überlegungen Dursts zusammengebracht werden, u. a. zum n-fachen ‚Systemsprung‘ (vgl. Durst 2010a, 287–89; zur Kritik der PWT vgl. Martínez und Scheffel 2016, 142–45).⁴⁰ Auch der Gedanke, eine fehlende eingreifende übergeordnete Instanz führe zu einer Gleichberechtigung der Figurenwelten (vgl. Kreuzer 2014, 73f.) ist anschlussfähig: In einem phantastischen Text im Sinne Dursts stehen sich ja auch das wunderbare (W) und das reguläre (R) Realitätssystem unentscheidbar gegenüber, nicht selten verkörpert durch konkrete Figuren und ihre gegensätzlichen Positionen (pro und kontra wunderbare Erklärung). Kreuzer selbst geht ebenfalls auf Phantastik ein (vgl. auch Forschungsüberblick in Kreuzer 2014, 161–68) und zeigt dem oben Erwähnten ungeachtet einen weitgehend minimalistischen Phantastikbegriff in ihren Analysen (vgl. dazu auch ebd., 129, Fußnote 498).

40 Kreuzer selbst äußert sich in meinem Sinne kritisch an Termini wie der Opposition ‚möglich/unmöglich‘ und sieht auch Ryans extrafiktionale Kriterien mit Vorsicht. Dabei zieht sie Verbindungslinien zum ‚Bizarren‘ von Träumen sowie zu Marianne Wünschs Marker für ‚Realitätsinkompatibilität‘, wobei sie zu Recht auf die Schwierigkeiten deren wiederum extrafiktionalen Bezugs verweist (vgl. Kreuzer 2014, 75–78). Schon zuvor hatte sie sich in diesem Sinne in Bezug auf die Phantastiktheorie geäußert (vgl. ebd., 50–54).

Über Kreuzers Betrachtungen hinaus existiert aber das Potenzial komplexerer Durst'scher Kategorien für die präzisere Beschreibung dessen, was sie „(C) unmarkierte, autonome Traumdarstellungen“ nennt. Dazu zählen ‚Unausformuliertheit‘ (vgl. Durst 2010a, 289–315), das ‚Wunderbare höherer Ordnung‘ (vgl. Durst 2010a, 280–89, 343–48; 2008, 68–72) und ‚misch-realistische Strukturen‘ (vgl. Durst 2008, 248–53).

2.2.3 Komplexes Erzählen

Destabilisierung und/oder Unzuverlässigkeit?

Matthias Brütschs Ansatz

Wie oben dargestellt ist Destabilisierung in Dursts Phantastiktheorie *der* entscheidende Faktor zur Herstellung von Phantastik, was mikrostrukturell in der (Erzähler-)Figur selbst in Bezug auf ihre Wahrnehmung oder Person und makrostrukturell durch mindestens zwei gegensätzliche Positionen zu einem potenziell wunderbaren Ereignis geschehen kann; beide Verfahren kommen oft kombiniert vor.

Vielleicht kann die Destabilisierung eher dem ersten Teil der von Todorov genannten „Ausflüchte“ zugeordnet werden – der „Pathologisierung“ (nach Wunsch 1991, 47) als „Traum, Wahnsinn, Drogenrausch“ (Todorov 2013, 60) –, während Unzuverlässigkeit mehr noch auch in den Bereich der Täuschung – „Kriminalisierung“ des Phänomens (nach Wunsch 1991, 47) durch „Zufälle, Betrug, Täuschungen“ (Todorov 2013, 60) – fällt.⁴¹

Während Uwe Durst selbst Thomas Wörtches Auffassung folgt, dass die für seine Phantastiktheorie wichtige Kategorie der mikrostrukturellen Destabilisierung, die „Zerrüttung einer gesicherten Erzählperspektive“ (Durst 2010a, 189; nach Wörtche 1987, 102), nichts mit dem von Wayne C. Booth eingeführten Begriff des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ gemein habe (vgl. Durst 2010a, 190, Fußnote 31),⁴² sieht Matthias Brütsch in einem Aufsatz zu erzählerischer Unzuverlässigkeit durchaus Parallelen, wenngleich er auch feststellt:

While I see good reasons for distinguishing between the instability or disintegration [d. i. Destabilisierung] and the unreliability of the narrator, I argue that there is nevertheless a match between the two, albeit only a partial one: unreliable

41 Manche Forschende zu Unzuverlässigkeit unterscheiden zwischen unzuverlässigem und bewusst täuschendem Erzählen (siehe dazu in Kapitel 4.2.2, Fußnote 365). Matthias Brütsch hält die Erweiterung um die Täuschung für schwierig (vgl. Brütsch 2015, 222, Fußnote 2) bzw. sieht bei unzuverlässigem Erzählen gerade „keine Täuschungsabsicht oder Lüge“ (Brütsch 201b, 1). Sabine Schlickers stellt fest, „dass das unzuverlässige Erzählen über sehr viel mehr Strategien als das unehrliche Erzählen verfügt“ (Schlickers 2015, 51).

42 Er äußert dies allerdings nur in einer einzelnen Fußnote und bezieht sich vor allem auf Booths Definition als Verstoß gegen die Normengarantie sowie später das umstrittene Konzept des ‚impliziten Autors‘, der für ihn ein „überflüssiges theoretisches Konstrukt“ ist (Durst 2010a, 190; vgl. auch 2008, 240f., Fußnote 122). Der Begriff stammt aus Wayne C. Booths Monografie *The Rhetoric of Fiction* (1961): „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not“ (Booth 1983, 158f.). Booth arbeitet dabei mit einem spezifischen Ironiebegriff: Es besteht für die Lesenden eine Differenz zwischen der von einer unzuverlässigen Erzählinstanz gesendeten Botschaft und ihrer impliziten Aussage (vgl. auch Martínez und Scheffel 2016, 106).

narrators are often destabilized, but destabilized narrators need not be unreliable. (Brütsch 2015, 229)

Das Verhältnis ist also nicht vollständig umkehrbar; Destabilisierung umfasst mehrere Verfahren, während der ‚traditionelle‘ Unzuverlässigkeitsbegriff der Literaturwissenschaft sich meist auf Booth stützt und damit auf ein spezifisches Ironieverständnis.

Aufschlussreich sind Brütschs Zusammenstellungen von Kerneigenschaften destabilisierten und unzuverlässigen Erzählens, welche zugleich einen gemeinsamen Begriff konstituieren:⁴³

Authors using these terms alongside or instead of “unreliability” usually refer to the following aspects:

- the character traits, behaviour, psychological disposition and mental health of the narrator;
- his or her situation;
- the narrative perspective adopted;
- the way he or she relates what happened.

The more dubious the character, odd the behaviour, fragile the disposition, and stressful the situation, the more probable that the narrator may appear destabilized to the reader. (Brütsch 2015, 229)

Auch sei die Einschränkung der Perspektive ein wichtiger Bestandteil (vgl. ebd.); wie ich oben erwähnt habe, scheinen auto- und homodiegetisches bzw. heterodiegetisches Erzählen mit interner Fokalisierung⁴⁴–Durst spricht von ‚Ich-Erzähler‘ und ‚Er-Erzähler‘ (vgl. besonders Durst 2010a, 185–201) – geradezu erforderlich für die Entstehung von Phantastik.

Weiterhin fasst Brütsch in seinem Aufsatz die Mittel zur Herstellung von ‚Instabilität‘ zusammen und nennt ‚Modalisationen‘, Zweifel der Erzählinstanz an

43 Anwendungsorientiert ist auch Ansgar Nünning's Zusammenstellung möglicher Merkmale unzuverlässigen Erzählens (vgl. Nünning 1997, 95–101), der zwischen Hinweisen im Text selbst („textual“, u. a. sprachliche oder handlungsbezogene Widersprüche, Diskrepanzen zwischen Darstellung von Ereignissen und ihrer Bewertung, verbale Idiosynkrasien, Leseransprachen, subjektive, monologische Sprache mit repetitivem Gebrauch einzelner Begriffe und textuelle oder paratextuelle Ansprache der Unzuverlässigkeit, vgl. ebd., 96–98) und im Kontext („contextual“, die in Verbindung mit Weltwissen und Normalitätsbegriffen der Lesenden stehen, wie Verstöße gegen Wahrscheinlichkeit oder kulturspezifische ethische oder neurotypische Normen; außerdem intertextuelle ‚Modelle‘ für Täuschung und Unzuverlässigkeit wie *miles gloriosus*, *trickster*, *Picaro*; vgl. ebd., 100f.) unterscheidet.

44 Zu Recht weist M. Brütsch darauf hin, dass unzuverlässiges Erzählen sichtbar macht, wie schwierig eine Zuordnung subjektiven Erzählens als eindeutig intern fokalisiert im Genette'schen Sinne ist; eigentlich liege gerade bei Brütschs ‚literarischen Prototyp‘ eine Kombination mit Nullfokalisierung vor (vgl. Brütsch 2011b, 12, Fußnoten 13 und 14; zu Film, Traum und Erzählperspektiven 2011a, 265–85).

ihrem eigenen Erinnerungs- und Vermittlungsvermögen sowie Dursts ‚grammatische Zerrüttung‘ (vgl. Brütsch 2015, ebd.).⁴⁵

Grundsätzlich identifiziert Brütsch drei Typen unzuverlässigen Erzählens: „Irony, Retroactivity and Ambiguity“, wovon zwei für diese Arbeit besonders interessant sind. ‚Irony‘ bezeichnet er, wie schon in einem früheren Aufsatz (Brütsch 2011b), als genuin literarisches Konzept bzw. ‚literarischen Prototyp‘. Er kennzeichnet sich – wohl ausgehend von Booth – durch Ironie, die durch die sich entwickelnde Distanz der Lesenden zur meist homodiegetischen Erzählerfigur hervorgerufen wird, welche selbst jedoch nicht (bewusst) ironisch spricht. Der Zweifel an der Zuverlässigkeit der vermittelten Informationen besteht meist schon relativ zu Beginn einer Erzählung. Dabei werden die Ansichten der Erzählerfigur explizit vermittelt, während die alternative („subversive“) Lesart von den Rezipierenden konstruiert werden muss (vgl. Brütsch 2015, 221f.).⁴⁶

Der ‚filmische Prototyp‘, ‚Retroactivity‘ bzw. Brütschs „retroaktiver Modus“ (in Brütsch 2011a, 182–211), dagegen basiert weitgehend auf einer (bewussten) Täuschung der Zuschauenden. Die Wahrnehmung wird weitgehend (und unbemerkt) auf die Perspektive einer Hauptfigur eingeschränkt, die einer Art Illusion folgt, und damit auf die Zuschauenden übertragen. Meist wird beiden die Wahrheit erst am Ende des Narrativs in Form eines ‚final plot twist‘ offenbart (vgl. Brütsch 2015, 222f.) – wenngleich davor schon Hinweise gestreut werden: „the narration gives various clues as to the illusory nature of the protagonist’s perceptions before the ending but makes sure the hints are subtle enough not to give away the surprise“ (Brütsch 2015, 222, Fußnote 6). Diese dienen jedoch vor allem der „nachträglichen Plausibilisierung der zu rekonstruierenden Alternativversion“ (Brütsch 2011b, 12, Endnote 10).⁴⁷

Der letzte Typus, ‚Ambiguity‘, fällt weitgehend mit Phantastik zusammen (vgl. Brütsch 2011b, 13, Fußnote 33; 2015, 228, 236). Brütsch analysiert zwei literarische Texte und einen Film unter diesem Aspekt in Kombination mit Unzuverlässigkeit. Es gilt zu bedenken, dass die Dualität im Fall von (möglicher) Phantastik sich, um mit Durst zu sprechen, zwischen zwei Realitätssystemen und nicht nur

45 An dieser Stelle fällt auf, dass für seinen Vergleich die ‚makrostrukturelle Destabilisierung‘ – mehrere gegensätzliche Perspektiven bzw. ihre ‚Durchkreuzung‘ – anscheinend wenig relevant ist. Äußerungen anderer Figuren, selbst in einer Ich-Perspektive, offerieren den Lesenden eine relativierte Sicht auf eine Ich-Erzählerfigur, der nicht alles geglaubt werden muss.

46 Mit Vera Nünning bemerkt Brütsch, dass es aus kognitiver Sicht von der Disposition der Lesenden abhängt, ob sie die Distanz einnehmen (vgl. Brütsch 2015, 222, Fußnote 3). Aus strukturalistischer Sicht ist davon auszugehen, dass diese duale Struktur mit Distanzierungsfunktion im Text angelegt ist. Ggf. kann ein ‚Lektüretypen‘-Modell hilfreich sein (dazu unten).

47 Die Täuschung wird dabei von der filmischen Erzählinstanz, weniger von der selbst oft getäuschten wahrnehmenden Figur, inszeniert; genauer kann es auch die ‚Fokalisierungsinstanz‘ sein (vgl. zu diesem Thema etwa Vogt 2015, 46–51).

zwischen zwei Blicken auf die Wirklichkeit bewegt.⁴⁸ Sabine Schlickers sieht in ihrer Kategorie des ‚verstörenden Erzählens‘ gerade auch im Film ebenfalls Unzuverlässigkeit und phantastische Ambivalenz kombiniert (vgl. Schlickers 2015, 60f.), wobei in diesem „Konglomerat von Verfahren, anders als beim unzuverlässigen Erzählen, dem impliziten Autor keine eindeutige Intention (sei es Spiel, Lüge oder Ironie) zugeschrieben werden kann“ (ebd., 64). ‚Ambiguity‘ erscheint gerade in der Zusammenschau der Typen eigentlich als konzeptuell different und daher übergreifende Struktur. In meinen Analysen wird sich zeigen, dass Phantastik sowohl in Werken des ‚literarischen‘ wie des ‚filmischen Prototyps‘ vorkommen kann.⁴⁹

Zusammenfassend unterscheiden sich die beiden ‚Prototypen‘ also wie folgt:

Kategorie	‚literarischer Prototyp‘ (‚Irony‘)	‚filmischer Prototyp‘ (‚Retroactivity‘)	Ergänzung: Phantastik (–, ‚Ambiguity‘) in Literatur und Film
<i>Deception</i> [Täuschung]	der Leser ⁵⁰ wird nicht getäuscht, höchstens zu Beginn; im Gegenteil erkennt Leser Täuschungen des Erzählers	Zuschauer wird gemeinsam mit der Hauptfigur bis zum überraschenden Ende getäuscht	Täuschung im Sinne von Unentscheidbarkeit ist Grundvoraussetzung und liegt in eingeschränkter Wahrnehmung begründet; allwissende Perspektive negiert Phantastik. Täuschung ist eine Möglichkeit zur Herstellung von Ambivalenz (nach Todorov 2013, 60).

48 So erklärt Durst am Beispiel von Leo Perutz' *Der Meister des jüngsten Tages* zwei unterschiedlich vertrauenswürdige Erzählinstanzen ohne Phantastik (vgl. Durst 2010a, 200f.).

49 Siehe exemplarisch in Kapitel 4.2.1 die Analysen von *Sankt Petri-Schnee* (‚literarisch‘) gegenüber den folgenden Film- und Serienanalysen (‚retroaktiv‘), in denen Phantastik allerdings oft vorübergehend bis zur Auflösung des Twists existiert.

50 Ich verwende hier in Anlehnung an Brütchschs wohl implizites Leserkonzept die Singularform. Wenn ich in meinen Ausführungen von Lesenden, Zuschauenden oder Rezipierenden schreibe, so handelt es sich dabei ebenfalls um dieses Konzept (siehe unten).

<i>Kategorie</i>	,literarischer Prototyp‘ (,Irony‘)	,filmischer Prototyp‘ (,Retroactivity‘)	Ergänzung: Phantastik (–,Ambiguity‘) in Literatur und Film
<i>Distance between narrational instances</i>	Distanz zwischen Leser und Erzähler, aber nicht zwischen Leser und Erzähltext	keine Distanz zwischen Zuschauer und Hauptfigur; implizite Distanz zwischen Zuschauer und Film, wie durch überraschende Offenbarung am Ende deutlich wird	Bedingt durch Erzählhaltung geringe Distanz zwischen (Erzähler-)Figur und Rezipierenden. Ggf. zunehmende Distanz bei zunehmender Destabilisierung (,Unzuverlässigkeit‘) einer Figur. Bei makrostruktureller Destabilisierung mit verschiedenen Perspektiven Distanz abhängig von Destabilisierung einzelner Figuren. Ggf. Distanz zum Text durch Thematisierung der Ungewissheit.
<i>Discrepancy</i>	Diskrepanz zwischen Version des Erzählers und Rekonstruktion des Lesers	Diskrepanz zwischen erster Version der Geschichte und letztgültiger Version	Diskrepanz kann zur realitätssystemischen Situation bei neuen, verändernden Informationen entstehen wie bei einer Kombination mit ,Retroactivity‘, wenn ein Twist das Geschehen als Traum o. ä. auflöst und ins Realistische zurückführt, ggf. als Restabilisierung der Erzählinstanz.
<i>Irony</i> ⁵¹	Ironie besteht im Verhältnis zwischen expliziter Version des Erzählers und impliziter Rekonstruktion durch den Leser	keine ironische Dopplung (zumindest beim Erstsehen), da alternative Version schließlich explizit filmisch erzählt wird	Generell wird Ironie zur Entwertung des entgegengesetzten Realitätssystems eingesetzt (vgl. Durst 2010a, 158–76; 2008, 157–64). Gerade bei einem (Traum-) Twist erscheinen Ereignisse rückblickend (Zweitrezep-tion) ironisch in Booths Sinne, was ,Retroactivity‘ entspricht.

51 Es ist ein Unterschied zu ironischen Erzählerfiguren zu machen, wobei auch in Filmen mit unzuverlässigem Erzählen wie *FIGHT CLUB* die Erzählerfigur sarkastisch sein kann.

Kategorie	,literarischer Prototyp‘ (,Irony‘)	,filmischer Prototyp‘ (,Retroactivity‘)	Ergänzung: Phantastik (–,Ambiguity‘) in Literatur und Film
Dramaturgy	Diskrepanz schon sehr früh bis zum Schluss	Diskrepanz erst bei überraschendem Ende ersichtlich [ignoriert allerdings Hinweise, Unbestimmtheitsstellen und Doppelkodierung]	Abhängig von der Positionierung möglicherweise wunderbarer Ereignisse im Werk und dem Einsetzen der Destabilisierung. Phantastik kann von Anfang an oder ab einem bestimmten Punkt bis zum Ende bestehen oder nur für eine bestimmte Zeit. Bei (Traum-)Twist gilt dasselbe wie für ,Retroactivity‘.
Surprise	keine oder nur geringe Überraschung am Anfang	alles auf Überraschungseffekt ausgerichtet	Überraschung bei neuen Informationen, die Sicht auf Ereignis verändern können oder bei Twist, der Ereignis eindeutig (z. B. als Traum oder tatsächlich wunderbar) auflöst. Zusätzlich kann Überraschung darin bestehen, dass es entgegen der geschürten Erwartung <i>keine</i> eindeutige Auflösung gibt und Ambivalenz bestehen bleibt.
Focalization/ Subjectivity	Trotz eingeschränkter Perspektive ist der Leser in der Lage, Unzuverlässigkeit zu vermuten und seine eigenen Erkenntnisse zu Rate zu ziehen; Objektivität und Subjektivität können unterschieden werden.	Beschränkung auf Perspektive der Hauptfigur entlarvt sich in vollem Ausmaß erst beim Twist; Unterscheidung zwischen <i>tatsächlicher</i> Subjektivität gegenüber <i>vermeintlicher</i> Objektivität	Einschränkung der Perspektive ist Kernbestandteil von Destabilisierung, somit hinterfragen gerade bei mikrostruktureller Destabilisierung Rezipierende oft die subjektiven Einschätzungen der Figur(en); bei Twist-Narrativ siehe ,Retroactivity‘.

Tabelle 2: ,Prototypen‘ und ihre Kerneigenschaften nach Brütsch (Tabelle nach Aufzählung bei Brütsch 2015, 223f.; ähnlich Brütsch 2011b, 3; Ergänzungen in der dritten Spalte zu ,Ambiguity‘ von mir)

Brütsch zufolge ist also die Medienspezifität ein entscheidender Faktor für die Genese eines ‚Prototyps‘ unzuverlässigen Erzählens und seine Erforschung. Anhand der Forschungsgeschichte ist für ihn eine historische Wandlung im Verständnis von Unzuverlässigkeit erkennbar, die beim ‚literarischen Prototyp‘ mit Booth 1961 anfängt – Betonung der ironischen Distanz von Erzählerfigur und Lesenden – und beim ‚filmischen Prototyp‘ in der Gegenwart mit Betonung des Überraschungsendes ankommt (vgl. Brütsch 2011b, 9–11). Brütsch weist darauf hin, dass gerade Grenzfälle interessant sind, wenn Werke in ihrem Medium dem Prototyp des anderen Mediums angehören, weil sie dann in der Rezeption zu Kontroversen führen, so beispielsweise Leo Perutz’ Roman *Zwischen neun und neun* (1918), den ich in Kapitel 4.2.2.1 behandeln werde. Dies bestärkt einen medienkomparatistischen Ansatz, wie ich ihn in dieser Arbeit ebenfalls verfolge.

Brütschs Überlegungen sind in vielerlei Hinsicht überzeugend; sie liefern eine konzise Meta-Analyse der Forschung zu literarischer wie filmischer Unzuverlässigkeit. Allerdings soll es in meiner Arbeit ja weniger um spezifische Auffassungen von unzuverlässigem Erzählen gehen. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit Phantastik ist der Begriff der ‚Destabilisierung‘ praktikabler als ‚Unzuverlässigkeit‘ und soll daher beibehalten werden. Brütschs Aufzeigen der Überschneidungen beider Begriffe sowie seine Aussage, dass besonders ‚Ambiguity‘ (also Phantastik) sowohl homodiegetisch wie heterodiegetisch erzählt sein kann (vgl. Brütsch 2015, 240f.), bestärken ‚Destabilisierung‘ als Konzept. Ich werde innerhalb der Analysen sicherlich wiederholt auf Brütsch zurückkommen, denn gerade sein ‚filmischer Prototyp‘ (‚Retroactivity‘) – für Traumdarstellungen im Film ‚retroaktiver Modus‘ genannt – liefert Erkenntnisse zur Funktionsweise (filmischer) Twist-Narrative, auf die ich gleich noch eingehen möchte, und wird im Zusammenhang mit *Traum-im-Traum-Strukturen* häufiger vorkommen.

Willem Stranks *twist endings* und Twist-Strukturen

Wie schon gesehen spielen Twists gerade bei Brütschs ‚filmischem Prototyp‘ in Zusammenhang mit Unzuverlässigkeit eine Rolle. Doch auch in Verknüpfung mit Phantastik, ihrer Entstehung und möglichen Wieder-Auflösung sind Wendungen, die innerhalb eines Werks eine radikale Umwertung des vorher Geschehenen bzw. Erzählten herbeiführen, anzutreffen.

Willem Strank hat sich in seiner Dissertation *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden* (2014) eingehend mit dieser Form nicht nur in filmischen Werken beschäftigt und geht in einem systematischen Überblick darüber hinaus auch auf ähnliche Formen und Begriffe ein (vgl. Strank 2014, 16–76). Meist ist – wie die Benennung ‚Twist Ending‘ verrät – das Ende einer Narration der Ort einer großen Wendung und Umwertung bisheriger Informationen. Seine Erkenntnisse fasst Strank in einem Lexikonartikel zusammen:

Das *Twist Ending* ist eine Finalisierungskonvention, welche diegetische[] Prämissen des Films durch die Aufdeckung *neuer Informationen vollständig umdeutet* und die vorangegangenen Annahmen im Zuge dessen als fehlerhaft markiert. Es bewirkt eine *Re-Evaluation der bis zum Ende einer Erzählung dominanten Diegese-Ebene und macht damit eine weitere, bis dahin verborgene Diegese-Ebene sichtbar*. Diese zweite diegetischen Ebene kann in *Modus, Genre oder Gattung* verschieden von der bis dahin als verbindlich angenommenen Ebene sein; der Ebenenwechsel wird über einen *Plot Twist*, häufig im Zusammenspiel mit einer *Anagnorisis* [nach *Aristoteles, etwa: Moment der Informationsvergabe*, nach Strank 2014, 58f.], kommuniziert, der das Ende – ungeachtet vom Spannungsaufbau, der schon vorher erfolgt sein mag – einleitet. *Plot Twist* und *Anagnorisis* lösen eine *Peripetie* [etwa: *Wendung in der Erzählung*, nach Strank 2014, 59f.] aus, die auf verschiedenen Ebenen ansetzen kann – abhängig von der vorliegenden Art des Normverstößes. Diese macht einen Synthetisierungsprozess erforderlich, in dem die zweite (verborgene) Diegese-Ebene mit der ersten (offenen) Diegese-Ebene⁵² abgeglichen und re-evaluert wird. Oft begleitet ein *flashback tutorial*, das die zentralen unzulänglichen Szenen nochmals aneinander montiert, die Inszenierung dieser *Anagnorisis*. In vielen Fällen schließt sich außerdem ein kurzer Epilog an, der entweder die Konsequenzen des *Twist Endings* vertieft oder noch einen weiteren *Plot Twist* enthält, der nunmehr als Schlusspointe fungiert. (Strank 2015; ähnlich 2014, 76; Hervorhebungen der Eigenbezeichnungen im Original, andere und Erläuterungen von mir)

Grundlegender noch als die Situierung am Ende ist die „Re-Evaluation“ bisheriger Informationen, die in einem entscheidenden Moment geschieht. Wie auch Brütch über den ‚filmischen Prototyp‘ schreibt, geschieht dies oft in Form einer rückblickenden Erklärung.

Von den Formen, die Strank unterscheidet –

Der „Wake-up Twist“ (Aufwachen aus Traum oder Halluzination), der „Set-up Twist“ (Aufdecken einer Verschwörung oder Inszenierung), der *perzeptive Twist* (die Wahrnehmung der fokalisierten Hauptfigur erweist sich als nicht objektivierbar) und der *narrative Twist* (Annahmen über die filmische Diegese erweisen sich als falsch) (Strank 2015; vgl. zur Typologie ausführlich 2014, 167–219)

– ist der ‚Wake-up Twist‘ für meine Arbeit am relevantesten. Es fällt auf, dass gerade die ersten beiden Typen große Ähnlichkeiten zu den in 2.2.1 beschriebenen ‚Ambivalentisierungsstrategien‘ bei Todorov aufweisen, der – in Marianne Wüschs Termini – ‚Pathologisierung‘ und ‚Kriminalisierung‘.

Pragmatisch und angesichts der Tatsache, dass sie nicht notwendig nur am Ende eines Werks vorkommen müssen, spreche ich allgemeiner von *Twists*, *Twist-Strukturen* oder *Twist-Narrativen*, womit immer eine rückgewandte Um-

52 Strank schreibt hier wieder von „Diegese-Ebenen“ und „diegetische[n] Ebene[n]“ (Strank 2015), obgleich potenziertes *Erzählen* gerade bei Träumen und Traumebenen – wie in Kapitel 2.1.1f. gesehen – nicht zutreffen muss.

deutung von Teilen oder der ganzen vorherigen Narration unter einem neuen Aspekt bzw. mit neuem verfügbarem Wissen gemeint ist. In dieser Arbeit bezieht sich der Begriff meistens auf Traum oder traumähnliche Zustände wie Koma. Diese anderen Twist-Formen sind ebenfalls Kennzeichen vieler sogenannter ‚Bewusstseinsfilme‘ (Näheres dazu in Kapitel 4.2.1.2.2), die meist auf „epistemologischen Twists“ (Pinkas 2012, 150) beruhen: Innerhalb eines Werks geschieht eine – auch oben in der Tabelle angedeutete – grundlegende Revision bisherigen Wissens über die erzählte Welt.

Was Brütsch in seinem Aufsatz von 2015 zwar – in einer Fußnote (Brütsch 2015, 222, Fußnote 6) – erwähnt, aber nicht weiter ausführt, ist die Bedeutung von Hinweisen innerhalb des Narrativs. Während in seinem ‚literarischen Prototyp‘ die Hinweise dann ja eher Appelle an die Lesenden sein dürften, die Ansichten der Erzählerfigur zu hinterfragen, weisen Hinweise im ‚filmischen Prototyp‘ eher auf die überraschende Auflösung hin. Mir scheinen dabei implizit oder sogar explizit Grundstrukturen detektivischen Erzählens von Bedeutung zu sein, wie ich gleich aufzeigen möchte. Anschlussfähigkeit besteht besonders an die oben (2.2.2) angeführten *Traumhinweise*, die sich vor allem bei phantastischer Ambivalenz in das Hinweiskonstrukt eines Werkes einfügen.

Von komplexem Erzählen und Lektüretypen

Schon mehrfach wurde die Komplexität des Erzählens erwähnt, welche im Zusammenhang mit *Traum-im-Traum-Strukturen* zu erwarten ist. Die Konstruiertheit der Werke bringt einen Aufbau mit Andeutungen und Hinweisen mit sich, der große Ähnlichkeit zu ‚Bewusstseinsfilmen‘ aufweist (dazu ausführlich Bumeder 2014). Ihr oftmals vorhandener Rätselcharakter zeigt eine Verwandtschaft zu investigativen Strukturen, die oft auch in intradiegetischen Ermittlungen ihren Ausdruck finden, und ihre Mehrdeutigkeit zum Geheimnisvollen von wunderbaren Genres wie Horror und zur Phantastik, wie sich in den Einzelanalysen genauer zeigen wird (Näheres zu Rätsel und Geheimnis in Kapitel 4.2.1; vgl. Niepold 2016, 40f., Fußnote 84). Während in der Analyse des Phantastischen die Erstrezeption in „linearer Lektüre“ (Durst 2008, 61) nachvollzogen wird, spielt bei Twist-Narrativen, die natürlich auch Überschneidungen dazu haben können, die rückblickende Analyse eine entscheidende Rolle.

Angesichts der erwähnten Hinweise und deren Relevanz in den späteren Beispielen erscheint es vorab sinnvoll, sich die strukturell im Werk angelegten Rezipierenden („implizite Leser“) nach dem Muster von Umberto Ecos „Modell-Leser[n]“ zu denken, von denen ein „offener“ Text⁵³ in Ecos Formulierung

53 Der „geschlossene Text“, für ein ganz bestimmtes Publikum ‚empirischer Leser‘ gezielt erdacht, sei dagegen „prinzipiell jedoch für jede mögliche ‚von der Regel abweichende‘ Deco-

auf zwei unterschiedliche Arten gelesen werden kann – auf eine naive Art und eine kritische Art, aber beide Typen von Lesern sind innerhalb der Textstrategie vorgezeichnet. Der naive Leser wird nicht in der Lage sein, sich an der Geschichte zu erfreuen (er wird schließlich unter einem Unbehagen leiden), aber der kritische Leser wird nur durch die Freude an der Niederlage des zuerst genannten Lesers Erfolg haben. In beiden Fällen wird es jedoch nur der Text selbst sein – so wie er geschaffen wurde –, der uns erzählt, welche Art Leser er voraussetzt. (Eco 1989, 201)

Um den Begriff des ‚Lesers‘ zu ersetzen, kann neutraler ‚Lektüre‘ gewählt werden.⁵⁴ Eine ‚naive‘ Lektüre scheint eher auf den Unterhaltungswert des Erzählten ausgerichtet, eine ‚kritische‘ eher auf den kognitiven Gewinn, den Eco polemisch sogar einer empfundenen intellektuellen Überlegenheit zuschreibt, obgleich wir uns damit wieder auf der Ebene realer Lesender bewegen würden.

In seiner Dissertation greift Matthias Brütsch Ed Tans Begriffe der „*fiction emotions*“ und „*artefact emotions*“ auf (Brütsch 2011a, 228, Fußnote 66). Unter Ersterem ist die Immersion der Zuschauenden in das Geschehen zu verstehen, „das Eintauchen in die fiktionale Welt und das Miterleben der Filmhandlung“ (ebd.), unter Zweitem das ästhetische Rezipieren der künstlerischen Gemachtheit, „ein bewusstes Wahrnehmen von Ästhetik, Gestaltung oder Erzählstruktur“ (ebd.). Seiner Darstellung zufolge bedingen also unterschiedliche Elemente eines Films unterschiedliche Reaktionen bei den Zuschauenden. Bei Twists machen sich „nicht nur starke Fiktions-Emotionen (Schock oder Freude angesichts der abrupt geänderten Lage der Figur)“, sondern auch „starke Artefakt-Emotionen (Bewunderung für die raffinierte Konstruktion oder Ärger über den plumpen dramaturgischen Trick)“ (ebd., 235) bemerkbar.

Obgleich Emotionen ja nur von realen Personen empfunden werden können und nicht von Textfunktionen, steht dahinter ein Eco grundlegend ähnlicher Gedanke. Es kann postuliert werden, dass ‚naive‘ Lektüre eher ‚Fiktions-Emo-

dierung offen“ (Eco 1989, 198). Plakatativ formuliert ist also ein früher wertend als ‚Trivalliteratur‘, dann ggf. ‚Unterhaltungsliteratur‘ bezeichneter Text für sehr viele Lesarten offen, da er sie nicht ‚bewusst‘ beinhaltet. Er kann aber besonders gut kritisch auf Aspekte untersucht werden, die Autor:innen vermutlich gar nicht thematisieren wollten, z. B. Darstellung des Kapitalismus und Frauenbildes in James-Bond-Romanen oder deren Struktur wie in Eco (1992).

54 Nicht ohne Grund schreibe ich ‚die Lesenden‘: Mein Anliegen ist es, keine geschlechtlich festgeschriebene Vorstellung zu erwecken. Zugleich sind Lesende oder Zuschauende für mich Menschen, die ein Werk rezipieren. Allerdings nicht unbedingt nur einzelne Menschen, sondern vor allem eine Funktion der Rezeption, die dem Werk strukturell eingeschrieben ist. Reale Rezipierende nehmen Hinweise dieser Rezeptionsstruktur wahr oder nicht. Das geschieht nie passiv, sondern immer denkend. Gerade bei mitunter komplexen Konstruktionen und Traum-im-Traum-,Architekturen‘ erfordern die Werke Mitdenken, detektivische Tätigkeit, Mit-(Re-)Konstruieren im besonderen Maße von den Lesenden – auch dies drückt eine Partizipialkonstruktion I besonders gut aus.

tionen‘, Immersion in die Geschichte sucht, ‚kritische‘ Lektüre dagegen eher ‚Artefakt-Emotionen‘ durch komplexe Konstruktionen.⁵⁵

Wiederholte (hermeneutische) Lektüre kann aber ebenfalls diesen Effekt erzeugen, aus einer ‚naiven‘ Erstlektüre eine ‚kritische‘ (‚akademische‘) Zweitlektüre machen. Lesende können diesen Schritt, die Erzählung ‚vom Schluss her‘ zu lesen, verkürzen, wenn sie Ernst Blochs Methode zur Lektüre von Detektiv-erzählungen folgen:

weshalb nicht die schlechtesten Leser, um kühl mitzumachen, die letzten Seiten zuerst lesen. Dann ist das Wer [hier: das Was] bekannt, aber das Wie seines Findens tritt, bei gut gemachten Sachen, desto betonter hervor. [...], eine Spielform des Forschens für jedermann. (Bloch 1971, 116)

Die einen, die Erstlesenden, werden „zum Opfer der Strategien des Autors“⁵⁶ (Eco 2002, 167f.), den anderen, den Zweitlesenden, kann das Erkennen der Strategien mit dem Wissen um die Auflösung geradezu ästhetische Freude bereiten. Angesichts der mit dem Detektivischen eng verwandten Rätselstruktur vieler Beispiele können diese Gedanken hilfreich sein; meine Arbeit zu *Traum-im-Traum-Strukturen* besteht nicht zuletzt auch im ‚Aufdecken‘ dieser Strategien, wobei sich Spoiler nicht vermeiden lassen.

2.2.4 Transfer: Phantastik im Film sowie in weiteren Medien

Wie angekündigt möchte ich mich, da zahlreiche Werke aus meinem Korpus Filme und Serien sind, mit Phantastik und filmischem Erzählen auseinandersetzen. Dazu erörtere ich zunächst theoretische Schwierigkeiten um die filmische Erzählinstanz im Zusammenhang mit Phantastik, bevor ich Möglichkeiten zur Destabilisierung im Medium Film aufzeige, sowohl in Bezug auf die Mittel wie an modellhaften Erzählsituationen. Schließlich blicke ich kurz auf Phantastik in anderen von mir zu untersuchenden Medien, TV-Serie und Comic. Schon im Zusammenhang mit Brütschs Typus der ‚Ambiguity‘ habe ich grundlegende Eigenschaften auch der filmischen Phantastik zusammengestellt.

55 Eventuell sind polarisierende Reaktionen auf komplex konstruierte (Traum-)Werke damit zu erklären (vgl. meine Überlegungen zu einem solchen Beispiel in Neis 2020b, 1, 8, 11f.).

56 Wobei es zu bedenken gilt, dass je nach theoretischer Vorstellung mit ‚der Autor‘ nicht die aktuelle (‚empirische‘) oder auch die ‚implizite‘ Autorperson gemeint sein muss, sondern auch die Struktur des Textes aus *discours* (Erzählweise) und *histoire* (Erzählinhalt; vgl. zu einer kritischen Betrachtung des Impliziter-Autor-Konzepts wie erwähnt Nünning 1993).

Filmisches Erzählen und filmische Erzählinstanz(en)

Uwe Durst selbst weist lediglich auf die Möglichkeit der Anwendung seiner Theorie auf filmisches Erzählen hin:

Auf phantastische Dramen und Filme gehe ich in meiner Untersuchung nicht ein. Dennoch sei knapp auf ihre strukturellen Bedingungen hingewiesen: Die Funktion des *Erzählers* in der phantastischen Literatur besteht, wie noch zu erläutern sein wird, darin, *in mindestens zwei gegensätzliche Erzählinstanzen zu zerfallen*, die sich in ihrer jeweiligen gesetzlichen Beschreibung der erzählten Realität widersprechen. Die von *vornherein dialogische Struktur des Dramas und des Films* scheint gerade durch den Wegfall eines alle Ereignisse garantierenden Erzählers⁵⁷ dergleichen Voraussetzungen erfüllen zu können, wobei der Dialog der Figuren und, im Falle des Films, der *Einsatz der Kameraperspektive das Widereinander der Erzählinstanzen funktionell substituiert*. (Durst 2010a, 23, Fußnote 31; Hervorhebungen von mir)

In diesem Zitat zeigen sich schon die Kernaspekte, die für den Transfer der Theorie in ein anderes Medium erforderlich sind: die Erzählinstanz und eine Gegeneinandersetzung von Perspektiven, worauf ich gleich eingehen werde.

Zwar gibt es verschiedene Untersuchungen zu Phantastik und Film – einen Ansatz werde ich am Ende dieses Unterkapitels näher betrachten –, doch haben diese oft einen weiten, maximalistischen Phantastikbegriff (so u. a. Abraham 2012; Seeßlen 2013; Klimek, Lambrecht, und Kindt 2017) oder behandeln vorrangig eindeutig Wunderbares im Film (u. a. Spiegel 2007, vgl. 29–42 zur Phantastik allgemein) und sind daher schwierig in mein Modell zu integrieren. Linda Simonis negiert beispielweise vollständig die Existenz von Phantastik in diesem Medium, indem sie Fantasy – die in Todorovs und Dursts Modell meist dem eindeutig Wunderbaren angehört –, mit Phantastik gleichsetzt, wie Matthias Brütsch kritisiert (vgl. Brütsch 2015, 237). Brütsch selbst geht in seinem Aufsatz zum unzuverlässigen Erzählen mit seiner Analyse von *THE BLAIR WITCH PROJECT* lediglich auf eine filmische Erzählung ein (vgl. Brütsch 2015, 237–40). Ich nehme an, dass im Film auch über vorrangig homodiegetisches Erzählen hinaus Phantastik möglich ist und diese unter Umständen sogar medial weniger divergiert als die ‚Prototypen‘ der Unzuverlässigkeit in Brütschs Ansatz.

Die größte Schwierigkeit beim Transfer von Erkenntnissen zu literarischer Phantastik liegt sicherlich im filmischen gegenüber dem literarischen Erzählen begründet. Mein Fokus soll aber nicht auf dem explizit inszenierten Erzählen liegen, das den Akt des Erzählens als mündliches (per extradiegetischem oder diegetischem Voice-Over), schriftliches (u. a. mit Zwischentiteln oder Schrifteinblendungen) oder visuelles (diegetische subjektive Kamera) Erzählen in den Vor-

57 Dass dieser Aspekt komplizierter ist, zeigen u. a. Brütschs oben dargestellte Überlegungen zum unzuverlässigen Erzählen im Film („Retroactivity“), wo gerade der Eindruck einer solchen vermeintlich objektiven Erzählinstanz die Täuschung erst ermöglicht.

dergrund rückt (vgl. zu den Mitteln u. a. Kuhn 2011, 95–97, 100f.); vielmehr geht es um die Vermittlung mit den ‚unauffälligeren‘ üblichen Mitteln des Mediums Film. Denn: Da im literarischen Text Phantastik auch dann entstehen kann, wenn der Text nicht dezidiert als Herausgeberfiktion oder gefundenes Manuskript (vgl. kurz dazu Durst 2010a, 92) inszeniert ist, das Erzählen also weniger herausgestellt ist, warum sollte Phantastik im Film auf ‚erzähltes Erzählen‘ angewiesen sein?

Markus Kuhns Konzept der filmischen Erzählinstanz erscheint als Grundlage anwendungsfreundlich. Es ist weniger absolut als Seymour Chatmans ‚cinematic narrator‘ und berücksichtigt die medialen Gegebenheiten des Films. Vereinfacht gesagt setzt sich laut Kuhn die filmische Erzählinstanz aus einer ‚Visuellen Erzählinstanz (VEI)‘ und einer ‚Sprachlichen Erzählinstanz (SEI)‘ zusammen (Grafik in Kuhn 2011, 86). Die VEI vereint alle visuellen Instanzen, die *zeitend* erzählen, also ‚Kamera, Montage, Mise en Scène‘ (Kuhn 2011, 86). Eigentlich ist sie audiovisuell (vgl. ebd., 86f.), was Kuhn erwähnt, aber das Visuelle intensiver behandelt (vgl. ebd., 94; vgl. zu Chatman ebd., 80).

Die SEI vereint alle verbalen Beiträge, also laut Kuhn ‚Voice over/ Schrifttafeln / Textinserts‘ (Kuhn 2011, 86), wobei ‚im Dialog erzählende Figuren‘ und ‚Voice-off‘ noch hinzuzufügen sind (ebd., 95). Die Tonebene, Geräusche sowie Filmmusik gehören auch dazu (vgl. zur ‚Aurikularisierung‘ Kuhn 2011, 129–31).⁵⁸ Vereinfachend kann mit Sabine Schlickers auch von einer ‚audiovisuelle[n] narrative[n] Instanz (kurz: ‚Kamera‘)‘ (Schlickers 2015, 51) gesprochen werden, wobei es bei komplexerem Erzählen durchaus auf Diskrepanzen zwischen SEI und VEI ankommen kann, wie ich unten vertiefen werde (vgl. auch Kuhn 2011, 94).

Wichtig im Zusammenhang mit der für die Entstehung von Phantastik erforderlichen Destabilisierung ist immer auch der Kontext, der Hintergrund, vor dem ein potenziell wunderbares Ereignis filmisch erzählt wird: die Vorgeschichte der Figur, ob sie allein ist, die konkrete Situation, die Lichtverhältnisse, etc. Leichter noch als im literarischen Text kann der Film, wie oben zur Unzuverlässigkeit gesehen, Allwissenheit vortäuschen, während verdeckt eine Figurenperspektive dargestellt wird, ohne dies den Rezipierenden in gleichem Maße bewusst machen zu müssen wie einen Fokalisierungswechsel im literarischen Text.

Wie destabilisieren?

Zunächst kann die Destabilisierung, die Grundvoraussetzung der Phantastik im minimalistischen Sinne, wie oben gesehen mikrostrukturell und makrostrukturell stattfinden. Das bedeutet auf das Medium Film bezogen: Eine au-

⁵⁸ In den Analysen werde ich des Öfteren auch Geräusche, Filmmusik sowie Performanz von Schauspielenden hinzuziehen, wenn sich daraus weitere Erkenntnisse zur Traumdarstellung ergeben. Als erster Schritt der Analyse kann eine basale Unterscheidung zwischen Bild und Ton hilfreich sein, wie sie u. a. von auf die Medienanalyse von Film und Fernsehen konzentrierten Einführungen vorgenommen wird (siehe z. B. Lange 2007; Hickethier 2012).

diovisuelle narrative Erzählinstanz – bzw. je nach Konzept die zwischengeschaltete Instanz des ‚impliziten Autors‘ (vgl. u. a. Kuhn 2011, 84f.; Schlickers 2015, 50) – kann

1. mikrostrukturell eine erlebende und/oder erzählende Figur in sich destabilisieren, so dass von/mit ihr vermittelte (wunderbare) Ereignisse nicht mehr ohne Weiteres geglaubt und von den Rezipierenden (und ggf. der Figur selbst) in Zweifel gezogen werden.
2. Makrostrukturell kann sie mehrere – mindestens zwei – einander widersprechende Perspektiven anbieten, die einen ‚Schwebezustand‘ herstellen.

Kompliziert werden kann die Lage nicht nur durch die Kombination beider Techniken, sondern vor allem durch verschiedene Motivierungen und die komplexeren Instanzen im filmischen Medium. Als Grundsatz ist aber festzuhalten, dass bei filmischem wie literarischem Phantastischen ein Widerspruch zwischen einer Realismus-kompatiblen (R-) und einer wunderbaren (W-) Erklärung für ein potenziell wunderbares Ereignis hergestellt wird.

Auf welchen Ebenen kann jeweils die Destabilisierung ansetzen? Zur Destabilisierung tragen bei:

- (a) die Inhaltsebene, dort also
 - (a₁) die Hintergrundgeschichte (einer Figur)
 - (a₂) die konkrete Situation, in der ein potenziell wunderbares Ereignis stattfindet,
- (b) die *discours*-Ebene, womit hier die konkrete Umsetzung in filmische Mittel gemeint ist.

Es gilt zu bedenken, dass sich die Destabilisierung in der Literatur auf die Erzählinstanz bezieht, weshalb diese entweder homodiegetisch (‚Ich-Erzähler‘ bei Durst), zumindest aber intern fokalisiert oder auf eine ähnliche Weise subjektiviert, sein sollte (‚Er-Erzähler‘ mit beschränkter Perspektive; erlebte Rede). Es können aber auch zwei gegensätzliche Perspektiven diesen Effekt erzielen. Diese Multiperspektivität zu einem Ereignis ist besonders bei Traum und Unzuverlässigkeit relevant (vgl. Kreuzer 2014, 87f.) und kann auch durch geschachtelte Erzählinstanzen (vgl. exemplarisch in der Literatur Durst 2008, 86–95) erzeugt werden.

Im Film ist, wie Markus Kuhn anführt, eine Ich-Erzählsituation in selber Weise wie in der Literatur nicht möglich: „Da die VEI [Visuelle Erzählinstanz] nur in Ausnahmefällen homodiegetisch sein kann, gibt es auf rein visueller Ebene des Films keine Ich-ES“ (Kuhn 2011, 101).⁵⁹ Da wir aber von Brütschs ‚Ambiguity‘-

59 Robert Vogt kommt in seinem Aufsatz zur Transmedialität unzuverlässigen Erzählens zu dem Schluss, dass die Herstellung von Unzuverlässigkeit nicht von einer Ich-Erzählperspektive abhängig sein muss; eine „Unterscheidung von personalisierbaren Erzählern und nicht

Prototyp wissen, dass dieser in beiden Medien möglich ist (vgl. Brütsch 2015, 240f.) und Destabilisierung außerdem auf mehreren entgegengesetzten Positionen beruhen kann, stellt dies ein geringeres Hindernis dar. Es existieren einige Darstellungsmöglichkeiten zur internen Fokalisierung im Film, darunter neben den in Kapitel 2.1.1 erwähnten *Mindscreen*-Techniken auch die Sonderfälle der schon von Brütsch zu *BLAIR WITCH PROJECT* angedeuteten „Ich-Kamera-Filme“ (vgl. Kuhn 2011, 140–57, 167–83).

Wie kann Destabilisierung ausgeführt sein? In der folgenden Tabelle überlege ich theoretisch, welche Mittel auf den genannten Ebenen a) und b) zur Destabilisierung beitragen können. Dabei nehme ich besonders Traum und traumverwandte Phänomene in den Blick. Die beschriebenen Mittel sind theoretische Konzepte; es muss stets die konkrete Sequenz analysiert und in den Werkkontext eingeordnet werden. Ferner ist vorab kein ‚kritischer Punkt‘ festlegbar, ab dem das Phantastische hergestellt ist, da dies vom Verhältnis von Ereignis, Erzählsituation, Anwesenden und Wahl der Mittel im Einzelwerk abhängt.

Die folgende Tabelle ist als Zusammenstellung gedacht. Zunächst eine kurze Wiederholung der Destabilisierungsverfahren in der Literatur, dann folgt eine Auflistung der Faktoren, die bei der Destabilisierung ausschlaggebend sein können, geordnet nach den oben angegebenen Bereichen. In den Einzelanalysen wird sich zeigen, welche der hier theoretisch angedachten Möglichkeiten wie ausgestaltet sind.

<i>Destabilisierungsoptionen</i>	1) <i>mikrostrukturell</i> (2010a, 190)	2) <i>makrostrukturell</i>
<i>in der Literatur laut Durst und Wörtche</i> (siehe Kapitel 2.2.1)	<ul style="list-style-type: none"> – ‚Modalisationen‘: Konjunktiv und Wendungen wie ‚als ob‘, ‚es schien fast‘ – ‚grammatische Zerrüttung‘: ‚Wahnsinnsverdacht‘ oder emphatischer Widerspruch = selbst-widersprüchliche Äußerungen einer Figur, grammatische Auffälligkeiten wie Anakoluthe – ambivalente Tropen 	<ul style="list-style-type: none"> – zwei Instanzen behaupten Widersprüchliches, „Kreuzung und Relativierung verschiedener Perspektiven“ (2008, 62) – mindestens zwei (Erzähler-)Figuren behaupten Gegensatz, ggf. Relativierung einzelner (vgl. 2010a, 193)

personalisierbaren Erzählinstanzen“ sei „zu ungenau bzw. irreführend [...], um dem Phänomen der narrativen Unzuverlässigkeit beizukommen“ (Vogt 2015, 51). Siehe die Analyse von *Beerholms Vorstellung* in Kapitel 4.2.2 (dort S.389–93) für weitere Ausführungen.

<i>Destabilisierungsoptionen</i>	1) <i>mikrostrukturell</i> (2010a, 190)	2) <i>makrostrukturell</i>
a ₁) <i>Inhaltsebene: Hintergrund (der Figur)</i>	Erzähler- oder Vermittlungsfigur hat eine psychiatrische Vorgeschichte, v. a. mit <i>Halluzinationen</i> , Erinnerungslücken o. ä.; eine belastende Erkrankung; eine Sucht (Alkohol, Drogen); <i>Schlafstörungen und Alpträume, Schlafmittelkonsum, Schlafwandeln</i>	dasselbe; eingesetzt zur ‚Abwertung‘ (Destabilisierung) einer der vermittelnden Figuren gegenüber einer anderen
a ₂) <i>konkrete Situation</i>	Figur befindet sich in einem Ausnahmezustand, hat Angst; ist überfordert, allein, unter (nicht wohlgesonnenen) Fremden, in fremder, isolierter Umgebung; <i>hatte zuvor oder hat danach einen (Alp-)Traum, eine Halluzination, erwacht mehrmals; sieht in einem Moment etwas, was im nächsten verschwunden ist, zweifelt; Traumhinweise s. o. (Schlaf- und Traumkontext)</i>	dto.
b) <i>filmischer discours: visuell</i> Haupteffekt: Manipulation der Sicht	<i>filmisches Bild</i> : Überblendungen und Doppelbelichtungen, Überbelichtungen und Reflexe, Schärfeverlagerung, Blenden <i>Kamera-Montage</i> : <i>POV-Shots</i> , hohe Schnittfrequenz, viele Einstellungswechsel, Schwenks, subliminale Bilder, <i>Jump Cuts</i> , unruhige (Hand-) Kamera, Wechsel extremer Auf- und Untersichten, <i>Dutch Angles</i> , plötzlich extreme Nahaufnahmen <i>Mise en Scène</i> : Nebel, Dunkelheit, obskure Lichtquellen	zusätzlich zur Anzeige von Subjektivität: <i>POV-Shots</i> /subjektive Kamera, Nah- und Großaufnahmen von Gesicht und Augen (vgl. zu gängigen Mitteln filmischer Traum- bzw. Subjektivitätsdarstellung Brütsch 2011a, 172; Kreuzer 2014, 196–206, welche hier ebenfalls (in dezentrierter Form) zur Anwendung kommen können)

<i>Destabilisierungsoptionen</i>	1) <i>mikrostrukturell</i> (2010a, 190)	2) <i>makrostrukturell</i>
	<i>Performanz</i> : Augenöffnen und -schließen, Blinzeln, Müdigkeit, Desorientierung; in die Ferne blicken, Angst, abwesend wirken	
<i>auditiv</i> Ton	<i>Geräusche</i> : Störgeräusche, zur Umgebung unpassende Geräusche, Rauschen, ‚Stimmen‘ <i>Musik</i> : dissonant, schrill, Chor	eine der Figuren besitzt diese Marker, die andere nicht
<i>auditiv</i> sprachlich: Voice-Over Figurenrede	<i>Gedankenwiedergabe</i> (per Voice-Over): Unsicherheit über das Ereignis, Zweifel <i>Figurenrede</i> : explizite Äußerungen der Unsicherheit über das Ereignis, Zweifel <i>Sprache</i> : wie in Literatur unzusammenhängend, wirr, irritiert, Auslassungen; widersprüchlich, unheimlich <i>Stimme</i> : zitternd, schrill, ängstlich	ggf.: eine der Figuren besitzt diese Marker, die andere nicht; siehe zur Destabilisierung Modell unten

Tabelle 3: Destabilisierungsoptionen und -mittel

Auf die Restabilisierung werde ich unten noch eingehen. Allgemein kann dazu gesagt werden, dass eine ‚allwissende‘ Instanz eingreift oder eine der Erklärungen (R oder W) alle Umstände auflösen kann und die andere nicht. Dabei handelt es sich dann um relativierende Perspektiven, Erklärungen zum Geisteszustand der erlebenden Figur etc. sowie den Wegfall der anderen Seite durch neue Beweise oder Änderung (vgl. Durst 2010a, 199).

Markierung

Hinzu kommt noch die Frage der Markierung. Wie kann ein filmischer ‚Klassifikator der Realitätsinkompatibilität‘ aussehen? Kurz zur Wiederholung: In der Literatur kann er intratextuell sein, indem sich die Erzählinstanz oder eine Figur entsprechend äußern, oder sich intertextuell aus Verstößen gegen die bisher etablierte Konvention des Realitätssystems richten. Vor allem der erste Weg ist für diese Arbeit relevant.

Wundern, Erstaunen und andere Äußerungen von Figuren sind filmisch performativ wie verbal umsetzbar. Doch wie sieht es mit Äußerungen der Erzählinstanz aus, wenn sie nicht explizit als ‚Stimme‘ – in der Regel per Voice-Over – in Erscheinung tritt? Im Grunde wurde die Frage bereits oben bei der Auflistung der zur Destabilisierung beitragenden Faktoren beantwortet: Zunächst einmal kann die Erzählinstanz die fokalisierte Figur mit uneindeutiger Wahrnehmung sein. Außerdem tragen destabilisierende Faktoren wie Unschärfen, Doppelbilder, unruhige Kameraführung und POV-Einstellungen dazu bei, zu irritieren, das Vertrauen in das Gesehene zu erschüttern, die ‚Sicht‘ auf ein Phänomen zu verunklaren und ‚Vexierbilder‘ herzustellen. Traumhinweise können als Klassifikatoren ex negativo wirken.

Modell zur Destabilisierung von Erzählinstanzen und Phantastik im Film

Wie mehrfach erwähnt basiert Phantastik in meinem Verständnis auf Destabilisierung und diese bedient sich widersprüchlicher Perspektiven. Oben habe ich Motivierungen und Mittel zur Destabilisierung im Film zusammengefasst. Das Folgende ist nun eine modellhafte Beschreibung, wie Destabilisierung erzähltechnisch im filmischen Medium erreicht werden kann. Ich verwende wie oben für die Literatur ein simples Beispiel – eine Person meint, einen ‚Geist‘ zu sehen. Dazu überlege ich in einem ersten Schritt, wie die beiden filmischen Erzählkanäle nach Kuhn, die visuelle (VEI) und die sprachliche Erzählinstanz (SEI), theoretisch Ungewissheit über das potenziell wunderbare Ereignis herstellen können. Danach, wie ‚Restabilisierung‘ aussehen, also ein phantastisches bzw. anscheinend wunderbares Ereignis wieder ungültig gemacht werden kann.

Voraussetzung für diese Unterteilung ist die auch von Kuhn angegebene Tatsache, dass das Verhältnis von VEI und SEI komplex ist und auch „disparat“ sein kann (vgl. Kuhn 2011, 97–100). Gerade bei von ihm so benanntem unzuverlässigem Erzählen ist das von Bedeutung (vgl. ebd., 94) und trotz der Abhängigkeit der ‚Aurikularisierung‘ (auditiven Wahrnehmung) von der ‚Okularisierung‘ (visuellen Wahrnehmung; vgl. ebd., 128–31), also der Dominanz visuellen Erzählens im Film, sind Fälle möglich, in denen so Ambivalenz erzeugt werden kann, die an den Ironiebegriff nach Booth erinnert.

Der Einfachheit halber verwende ich die Begriffe ‚subjektiv‘ und ‚objektiv‘ für die Einstellung und erwähne dann mögliche Mittel zu deren Erzeugung. Bei der Analyse der Szene eines konkreten Films – oder einer Serienepisode – ist jedoch immer zu bedenken, dass die ‚Objektivität‘ der Erzählinstanz – wie in Brütschs ‚filmischem‘ Typus der ‚Retroactivity‘ dargestellt – auch nur scheinbar sein und später in einem oder mehreren Twists als Täuschung entlarvt werden kann (vgl. ähnlich Pinkas 2010, 155).

Zunächst beschreibe ich eine einfache Situation, dann mögliche Komplizierungen von Destabilisierung und Restabilisierung in einer Szene. Dabei betrachte ich zunächst VEI und SEI einzeln und dann in Kombination. Wieder greife ich auf die Modell-Figuren A und B aus dem obigen fiktiven Beispiel (in 2.2.1, S. 30–32) zurück. Wie bei jedem Modell handelt es sich dabei um eine Vereinfachung. Bei der Analyse dient dieses Schema jedoch als Orientierungshilfe.

Betrachten wir zunächst nur die visuelle Ebene, die VEI, so kann Destabilisierung als Voraussetzung von Phantastik hergestellt werden, indem zunächst die subjektive Perspektive einer Figur A eingenommen wird, zum Beispiel durch einen POV-Shot. A meint dabei, einen ‚Geist‘ gesehen zu haben. Ist eine andere Figur B anwesend, kann nun deren subjektive Perspektive gezeigt werden, in der nichts dergleichen zu sehen ist. Sind beide Figuren gleich stabil (siehe die Faktoren oben), so stehen sich der wunderbare Appell durch As und der reguläre Appell durch Bs dargestellte Wahrnehmung gegenüber und stellen – zunächst – Unentscheidbarkeit her und damit phantastische Ambivalenz.

Wird allerdings statt der zweiten subjektiven Perspektive eine objektive Einstellung vorgenommen, beispielweise durch eine neutrale Totale oder einen *nobody's shot*, der „unfokalisiert“ ist (Schlichter 2013), so steht dem wunderbaren Appell zu As Wahrnehmung eine korrigierende Perspektive gegenüber. Diese sorgt dafür, dass wir As Wahrnehmung des Wunderbaren als subjektiv bewerten und die objektive reguläre Einschätzung bevorzugen. Ist A zudem durch eine Vorgeschichte destabilisiert, wird diese Bewertung unterstützt. Im Übrigen kann eine Destabilisierung auch funktionieren, wenn A allein ist und keine objektive Einstellung folgt, sondern A beim nächsten Hinsehen selbst nichts mehr wahrnimmt, da so auf elementarer Ebene Zweifel an dem Gesehenen erzeugt werden.

Allerdings sind auch Konstellationen denkbar, in denen es lediglich A als auf irgendeine Weise besonders begabter oder befähigter Person möglich ist, Wunderbares wahrzunehmen. Außerdem könnte sich die objektive Perspektive im Nachhinein als nur vermeintlich objektiv im Sinne unzuverlässigen Erzählens herausstellen, die entscheidende Informationen unterlässt, wie es Matthias Brütsch in seinem ‚filmischen Prototyp‘/‚Retroactivity‘ gezeigt hat (vgl. auch die Analysen in Vogt 2015, 45–50).

Ähnlich wie die Erzählinstanz in der Literatur kann auch die SEI verfahren, wenngleich im Film das Visuelle eine höhere Gewichtung besitzt. Wenn A im Dialog einem Gegenüber C davon berichtet, einen ‚Geist‘ gesehen zu haben, ist das wieder ein wunderbarer Appell. Trifft dann aber die ebenfalls bei dem fraglichen Ereignis anwesende Figur B eine widersprechende Aussage (und beide Figuren sind als gleich vertrauenswürdig, also stabil, einzustufen), so stehen Wunderbares und Realismus einander erneut diametral gegenüber und Phantastisches liegt vor. Ist As subjektivem Bericht allerdings eine objektive Instanz entgegengesetzt, beispielsweise eine Erzählstimme aus dem Off, so dominiert diese Instanz im Zuge einer Restabilisierung. Übrigens ist die Verteilung der Rol-

len grundsätzlich auch umgekehrt denkbar, indem A ein wunderbares Ereignis negiert und von einer ‚objektiveren‘ Instanz ‚überstimmt‘ werden kann.

Kompliziert wird diese modellhafte Anordnung wie angekündigt durch weitere Informationen über eine wahrnehmende Figur, vor allem zu deren Hintergrundgeschichte oder emotionalem Zustand in der konkreten Situation. Zeigt die VEI aus As Perspektive einen ‚Geist‘, aus Bs Perspektive ist nichts zu sehen, wir wissen aber über A, dass sie eine Suchterkrankung hat oder eine psychiatrische Vorgeschichte, so wird As subjektive Einschätzung der Situation gegenüber der von B abgewertet und erscheint weniger zuverlässig. Filmisch kann dies durch die oben beschriebenen Mittel unterstützt werden, beispielweise, indem As Sicht in einem POV-Shot durch ein zusätzliches Schwanken oder Kippen der Kamera oder ein unscharfes, verschwommenes Filmbild als ‚getrübt‘ dargestellt wird.

Sind mehrere Personen in einer Szene anwesend, kann auch die ‚stabilere‘ Mehrheit den Ausschlag für eine Seite des Realitätssystems geben. Immer ist das jeweilige filmische Werk individuell zu beurteilen. Ähnlich verhält es sich mit der SEI. Berichten weitere Zeugen eines Ereignisses, dass sie nichts gesehen hätten, so wird in der Regel den Figuren mehr Glauben geschenkt werden, die nicht durch weitere Faktoren zusätzlich destabilisiert sind.

Bisher wurden die beiden Kanäle getrennt voneinander betrachtet. Betrachten wir sie gemeinsam, was im Film ja auch häufig bei fraglichen wunderbaren Ereignissen der Fall ist, so sind unterschiedliche Konstellationen denkbar. Auf Markus Kuhns Disparatheitsargument zurückkommend, können VEI und SEI in ihrem Appell ‚synchron‘ oder ‚disparat‘ sein. In beiden Fällen ist dies sowohl für eine einzelne wie mehrere Figuren bzw. eine objektive Perspektive vorstellbar. So kann A zum Beispiel sowohl einen ‚Geist‘ visuell wahrnehmen – gezeigt mit subjektiver Kamera – als auch ein entsprechendes Geräusch hören, während beides von B nicht wahrgenommen wird. Auch wäre es möglich, dass A nur auditiv etwas ‚Geisterhaftes‘, eine Stimme ohne Körper wahrnimmt.⁶⁰ Auch können VEI und SEI einander in der Bewertung und Zuordnung subjektiv/objektiv widersprechen; eine subjektive VEI, die einen ‚Geist‘ zeigt, kann auf objektiver Ebene durch eine neutral fokalisierte Erzählstimme aus dem Off konterkariert werden. In jedem Fall ist wie auch in der Literatur immer eine genaue Bewertung von Figuren, konkreter Situation, Hintergrund und eingesetzten Darstellungsmitteln vorzunehmen.

60 Diesem Beispiel kommt unter dem Aspekt der *Traum-im-Traum-Strukturen* selbst in der Literatur eine besondere Bedeutung zu, denn es ist zusätzlich möglich, dass eine ‚geisterhafte‘ Stimme, die eine Figur wahrnimmt, sich später als Stimme aus der Wachwelt entpuppt, die in eine konsistent (‚objektiv‘) erzählte und damit verdeckte Traumwelt eindringt. Ähnlich können auch visuelle ‚Erscheinungen‘ sich als ‚Intrusionen‘ aus der Wachwelt herausstellen. Vgl. dazu im Besonderen Kapitel 4.2.1.

Im Folgenden sind die beschriebenen Modellsituationen in einer Tabelle zusammengefasst. Natürlich lassen sich nicht alle Möglichkeiten modellieren und es kommt bei einem potenziell wunderbaren Ereignis in Film oder TV auf seine Art, Frequenz und Interaktion mit möglicherweise vorhandenen anderen wunderbaren Ereignissen an. Auch kann eine Destabilisierung der Hintergrundgeschichte einer Figur erst später erfolgen, wodurch das Ereignis im Nachhinein anders bewertet werden muss (z. B. als drogeninduziert oder eben als Traum/Halluzination bzw. sogar bewusste Täuschung). Restabilisierung kann ebenfalls später erst erfolgen, wobei unter Rückgriff auf Willems Stranks Erkenntnisse (Kapitel 2.2.3) unter Umständen ein *flashback tutorial* zum Einsatz kommen kann.

<i>De-/Restabilisierung in der Szene: visuell (VEI)</i> ⁶¹	<i>De-/Restabilisierung in der Szene: sprachlich (SEI)</i>
VEI (,Kamera‘) zeigt eine subjektive Perspektive (A meint, einen Geist zu sehen) → W, dann eine andere subjektive Perspektive (B sieht nichts) → R; beide sind gleich stabil → <i>Phantastik N</i>	SEI gibt eine subjektive Perspektive wieder (A erzählt von einem Geist, den sie gesehen habe) → W, dann eine andere subjektive Perspektive (B berichtet, nichts gesehen zu haben) → R; beide sind (gleich) stabil → <i>Phantastik N</i>
VEI (,Kamera‘) zeigt eine subjektive Perspektive (z. B. einen ,Geist‘ für A) → W, dann eine objektive Perspektive (nichts an derselben Stelle) → R → <i>Realismus R</i>	SEI gibt subjektive Perspektive wieder (A erzählt von einem Geist, den sie gesehen habe) → W, dann ,berichtigt‘ eine objektive Perspektive (nullfokalisierte Instanz, per Voice-Over; es gebe keinen Geist) → R → <i>Realismus R</i>
subjektiv = z. B. POV-Shot/subjektive Kamera; zusätzlich destabilisierend: Kippen der Kamera, verschwommenes oder verzerrtes Bild, Performanz der Abweichung, Nebel, mangelnde Beleuchtung objektiv = <i>nobody’s shot</i> , Totale, Establishing Shot	subjektiv = Dialogäußerung einer Figur/auditive Wahrnehmung einer Figur; zusätzlich destabilisierend: irritierende Geräusche; Performanz der Abweichung objektiv = nullfokalisierte Stimme aus dem Off

⁶¹ Legende: Die Pfeile vor den Buchstaben beziehen sich auf Dursts Notation für ‚Appelle‘, also Deutungsimpulse in Richtung eines Realitätssystems. → W = wunderbarer Appell, → R = regulärer Appell, → R/W = ambivalenter Appell, der zugleich beide anspricht. Die gefetteten Pfeile dagegen zeigen das Resultat der jeweiligen Operation, also das zu diesem Zeitpunkt aktualisierte Realitätssystem.

<i>Komplizierungen VEI</i>	<i>Komplizierungen SEI</i>
<p>VEI zeigt eine subjektive Perspektive (A meint, einen Geist zu sehen) →W, dann eine andere subjektive Perspektive (B sieht nichts) →R; A hat aber Erinnerungslücken, Alp-träume, ist in psychiatrischer Behand-lung, B dagegen unauffällig, ‚normal‘ → R (?) unkomplizierter: B, C, D = mehrere (Pub-likum), dann ist R gestärkt</p>	<p>SEI gibt eine subjektive Perspektive wie-der (A erzählt von einem Geist, den sie gesehen habe) →W, dann eine andere subjektive Perspektive (B berichtet, nichts gesehen zu haben) →R; es gibt weitere Personen (C, D), die eben-falls da waren und berichten, nichts ge-sehen zu haben →R, → R</p>
<ul style="list-style-type: none"> • es ist tatsächlich nichts geschehen → R (besonders, wenn A zusätzlich destabilisiert ist) • nur A hat die Gabe, es zu sehen → W (mediale Begabung o. ä., muss noch anderweitig motiviert/erwähnt sein) 	
<i>De-/Restabilisierungen in der Szene: VEI + SEI</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • es gelten analog zu den einzelnen VEI, SEI die Möglichkeiten: <ul style="list-style-type: none"> – VEI und SEI sind synchron in ihrem Appell s. v. – VEI und SEI sind divergent in ihrem Appell <ul style="list-style-type: none"> • VEI subjektiv, SEI objektiv • VEI objektiv, SEI subjektiv • VEI + SEI subjektiv bei A vs. VEI + SEI subjektiv bei B 	
<p>Beispiele:</p> <ul style="list-style-type: none"> • VEI zeigt eine subjektive Perspektive (z. B. einen ‚Geist‘ für A) →W, SEI eine objek-tive Perspektive (Voice-Over) →R → R • SEI gibt subjektive Perspektive wieder (z. B. unheimliches, unerklärliches Ge-räusch für A) →W, VEI eine objektive Perspektive (nichts an der Stelle) →R → R • Gewichtung zu beachten • so dieses Konzept angewandt wird: ‚impliziter Autor‘ (VEI + SEI) zeigt eine subjek-tive Perspektive (A meint, einen Geist zu sehen) →W, dann eine andere subjektive Perspektive (B sieht nichts) →R (beide sind gleich stabil) → N 	

Tabelle 4: Modellierung De-/Restabilisierungsoptionen nach Instanzen

Unterschiede zwischen literarischer und filmischer Phantastik bestehen darin, dass, wenn im Film etwas gezeigt wird, dem im Bild zu sehenden Ereignis potenziell größeres Vertrauen entgegengebracht wird als einem bloß erzählten oder behaupteten. Das als ‚Phänomen‘ auch von den Zuschauenden – wenn auch als subjektiv gezeigte – Wahrgenommene wird am effektivsten durch eine gegensätzliche visuelle Information in Frage gestellt oder sogar korrigiert. Das auch von Durst in Bezug auf bildende Kunst angesprochene ‚Vexierbild‘ (vgl. Durst 2010a, 25, 397f.; vgl. zum Einzelbild auch Niepold 2016, 43f.) ist ein Kondensat dieser Herstellung phantastischer Ambivalenz.⁶²

Phantastik und TV; Comic

Da sich TV-Serien, die sich ebenfalls in meinem Korpus befinden, audiovisuell weitgehend derselben filmischen Mittel wie Filme bedienen (vgl. zur Narratologie Nesselhauf und Schleich 2016, 95–112), ist davon auszugehen, dass Phantastik auf ähnliche Weise hergestellt wird. Auf serielle Eigenheiten werde ich in den Analysen selbst eingehen (vgl. zur seriellen Narration, speziell Zeit und Rezeption ebd., 113–19; zu Formen 120–43). Dabei werde ich ein besonderes Augenmerk darauf richten, wie einzelne Episoden oder Teile einzelner Episoden mit dem Kontext der Serie in Beziehung stehen, nicht nur im Hinblick auf Phantastik und Wunderbares, sondern gerade im Zusammenhang mit Traum und *Traum-im-Traum-Strukturen*.

Zu den Eigenheiten seriellen Erzählens im Zusammenhang mit Phantastik gehören der potenziell ‚unendliche Text‘ sowie die komplizierten Bezüge innerhalb einer Serie und die Frage, inwiefern *eine* wunderbare Folge das Realitäts-system der Serie als Ganzes aktualisiert (vgl. Durst 2008, 96–99). Dies ist davon abhängig, ob – wie beispielsweise in der Science-Fiction-Serie *THE X-FILES* – das (potenziell) Wunderbare konstant von Bedeutung ist oder nur in einer einzelnen Folge (vgl. ebd., 97). Im zweiten Fall entsteht in der „einzelne[n] Episode

62 Claudia Pinkas beschreibt drei Arten von Ambiguität im Film, die sie mit Visualisierungen unterstützt: Bei der durch eine „Rubin’sche Vase“ (Pinkas 2010, 64) symbolisierten ersten Art liege eine „Kippfigur[]“ (ebd.) vor, die im Grunde einander ausschließende Interpretationen zulässt. So kann sogar Ungewissheit über die Objektivität der Einstellungen in einem Film bestehen, „insofern die einzelnen Szenen hier sowohl als ‚objektive‘ Realität als auch als subjektive Wahrnehmung der Hauptfigur bzw. als realitätsbezogene Erinnerungen der Figur oder aber als gänzlich irrealer Wahn- und Wunschphantasien gedeutet werden können“ (vgl. ebd., 64). Bei der zweiten Art – „Quadrat[] und [...] darunter liegende[s] Fünf bzw. Sechseck[]“ (ebd.) – verfügen Betrachtende über nicht ausreichend Informationen (vgl. ebd., 64f.), was an das ‚underreporting‘ der Unzuverlässigkeitsforschung denken lässt, bei der dritten verlieren sie – vergleichbar einer Penrose-Treppe (vgl. ebd., 65f.) – das Objekt als Ganzes aus dem Blick.

somit eine W-Realität, die Serie als Ganzes hingegen [etabliert] ein wunderbares Subsystem (R(w))“ (ebd.).

Hannes Niepold hat in seiner Dissertation *Die phantastische Serie* Phantastik in Filmen, Serien und auch Comics untersucht. Auch er berücksichtigt u. a. Todorovs und Dursts Theorien sowie Erkenntnisse von Marianne Wünsch. Speziell zum Aspekt der Erzählinstanzen in den von ihm untersuchten Medien kommt er zu dem Schluss:

Ebenso ist die Möglichkeit der Verteilung mehrerer Lesarten des Geschehens auf verschiedene perspektivisch beschränkte Erzählerpersonen, die sich gegenseitig widersprechen bzw. relativieren und so das Herauslesen einer kohärenten Fabula zusätzlich erschweren, auch – wenn nicht gar besonders effektiv – in den Medien Bildgeschichte/Comic sowie Film/TV möglich. (Niepold 2016, 49)

Gerade auch dem Comic bescheinigt er dieses Potenzial, welches beispielsweise von Wünsch/Krah negiert wurde (vgl. ebd., 46). Zu der eingangs zitierten Äußerung von Durst zur grundsätzlichen Möglichkeit von Phantastik im Film ergänzt er: „Ein derartiges ‚Widereinander der Erzählinstanzen‘ mittels subjektiv begrenzter Erzähl- und ‚Kameraperspektiven‘ bzw. ‚Point-Of-View-Strukturen‘ ist in verwandter Weise im Medium Comic möglich und – wie ich im Folgenden an konkreten Beispielen verdeutlichen werde – gängige Praxis“ (ebd., 50).

Sein Fazit, dem ich mich uneingeschränkt anschließe, fasst noch einmal die Kernaspekte des Phantastischen in narrativen Medien zusammen:

Insofern sind die wesentlichen Grundvoraussetzungen des phantastischen Erzählens – die Möglichkeit einer Narrativität, Fiktionalität sowie einer Einschränkung/ ‚Zerrüttung‘ der Erzählperspektive – in den Medien Comic/Bildgeschichte sowie Film/TV erfüllt. (Niepold 2016, 50)

Allerdings klammert er Serien mit dem „*procedural*-Format“ (ebd., 56) wie *THE X-FILES* mit der Begründung aus seinem Korpus aus, dass „[i]n diesem Zusammenhang [...] das Phantastische zwar als zentrales Element, nicht aber als antreibende Struktur der Erzählung in Erscheinung“ (ebd.) tritt. „Die geschlossene Form der *series* läuft durch ihre formale Vorhersehbarkeit und Wiederholungsstruktur tatsächlich jeder phantastischen Unschlüssigkeit zuwider“ (ebd., 57), so Niepold.⁶³

Dem möchte ich nicht restlos zustimmen, denn es können auch in solchen lange laufenden, das Wunderbare grundsätzlich akzeptierenden Serien phantastische Elemente oder Episoden vorkommen. Außerdem ergibt sich über das endgültig, d. h. bleibend Phantastische hinaus auch Erkenntnispotenzial in

63 Eine selten konsequente Anwendung von Dursts Theorie findet sich auch in einem Beitrag von Caroline Frank und Markus Schleich zum Wunderbaren und Phantastischen in *TWIN PEAKS* (vgl. Frank und Schleich 2018).

Werken, die ‚nur‘ vorübergehend phantastisch sind, da an ihnen untersucht werden kann, auf welchen Mechanismen phantastisches Erzählen beruht und in welche Wechselwirkungen es mit dem ‚normalisierenden‘ Element des Traums oder gar der *Traum-im-Traum-Strukturen* treten kann.⁶⁴ Interessant kann dabei auch die Frage nach dem Phantastischen in wunderbaren Genres sein und danach, wie es von übrigen wunderbaren Elementen abgegrenzt wird. Dasselbe gilt für den Traum, insbesondere die *Traum-im-Traum-Strukturen*. In Kapitel 4.1 und besonders Kapitel 4.3.2 betrachte ich solche Fragestellungen in TV-Serien stets im Kontext des jeweiligen Genres und seiner Wunderbarkeit.

Weitere Position zu Phantastik und Film: Claudia Pinkas' Ansatz

In ihrer Arbeit *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität* gibt Claudia Pinkas (Pinkas 2010) einen Überblick über die Forschungsgeschichte zur Phantastik (vgl. Pinkas 2010, 7–15) und zeigt dabei auch Todorovs Nachfolge mit Marianne Wünsch und Uwe Durst auf (vgl. ebd., 13–15); auch Wörtche bezieht sie mit ein (vgl. ebd., 153). Nach ihrem Forschungsüberblick zum ‚phantastischen Film‘ (vgl. ebd., 15–36) konstatiert sie ernüchternd selbst zu vermeintlich ‚narrativ-strukturellen‘ Ansätzen (vgl. ebd., 29–36):

Insgesamt, so bleibt an dieser Stelle festzuhalten, sind bislang kaum Versuche einer enggefassten, narrativ-strukturellen Modellierung des phantastischen Films unternommen worden. Die wenigen Ansätze, die sich dieser Aufgabe stellen, scheitern zumeist an einer unscharfen begrifflichen Differenzierung zwischen dem Phantastischen und dem Wunderbaren, wodurch der Begriff des Phantastischen hier weitgehend austauschbar mit den Begriffen Horror, Science Fiction und Fantasy wird. (Pinkas 2010, 35)

Ihr Anliegen ist es nun, „die von Tzvetan Todorov am Medium der Literatur entwickelte, narrativ-strukturelle Phantastik-Theorie somit erstmals systematisch für den fiktionalen Spielfilm [zu] adaptier[en]“ (Pinkas 2010, 36). Ich referiere im Folgenden Pinkas' Kernpositionen, da ihr minimalistischer Ansatz meinem eigenen am nächsten kommt, bevor ich Unterschiede und die Verwendung meines Modells begründe.

Nach Überlegungen zur Erzählperspektive im Film zeigt Pinkas anhand verschiedener Beispiele Möglichkeiten des phantastischen Erzählens in diesem Medium auf. Im ersten Analyseteil geht es hauptsächlich um die Perspektive, die Zeitdarstellung und Ebenen, im zweiten um ‚erzählte Welten‘. Am Stummfilm *DER STUDENT VON PRAG*, einem „ambigue[n] und im engeren Sinne

64 Zu Träumen in US-amerikanischen Fernsehserien siehe Burkhead (vgl. 2013, besonders 25–82; Analysen in 2013, 83–109).

phantastische[n] Film“ (Pinkas 2010, 162) illustriert Pinkas, dass die Perspektivierung unentscheidbar ist: Die wunderbare Lesart setzt voraus, die Erzählinstanz als ‚objektiv‘ wahrzunehmen, die „rational-psychologische“ sieht sie als ‚subjektiv‘ im Zeichen einer ‚Krankengeschichte‘ (vgl. ebd., 162f.).

An *VAMPYR* zeigt Pinkas die Verwendung „[f]alsche[r]‘ Point-of-View-Shots“ (Pinkas 2010, 164). Die „ambiguen Erzählperspektiven“ seien „im Regelfall weder als ‚objektiver‘ Point-of-View der ‚Kamera‘ noch als subjektiver Point of View der Hauptfigur eindeutig zu bestimmen“ (ebd., 168). Das geschieht u. a. durch eigentlich ‚unmögliche‘ Perspektiven der Hauptfigur oder vermeintlich subjektive ‚Beobachter‘-Perspektiven, in denen sie dann als Objekt auftaucht (vgl. ebd., 169). So kann nicht nur suggeriert werden, dass ein Toter erzählt, sondern auch die Präsenz übernatürlicher Beobachter (vgl. ebd., 174), ohne dies zu verifizieren. In dem ‚pseudodokumentarischen‘ auch von Brütsch untersuchten Film *THE BLAIR WITCH PROJECT* schließlich Sorge „die Einführung intra- und homodiegetischer Erzählinstanzen, aus deren subjektiver Perspektive die Ereignisse präsentiert werden“ dafür, „dass der Wahrheitsgehalt sämtlicher Informationen offen bleibt“ (ebd., 180). Hier zerfällt die Erzählinstanz in Einzelinstanzen und Fokalisierungsgeräte wie Kamera und Tonaufnahme.

Die Zeit sieht Pinkas in der Phantastikforschung „gänzlich unberücksichtigt“ (Pinkas 2010, 181). An den Filmen *ORLACS HÄNDE* und *PICNIC AT HANGING ROCK* möchte sie aufzeigen, „[i]nwiefern eine Destabilisierung und Auflösung der temporalen Ordnung sowie die Inszenierung von Zeitsprüngen und Zeitschleifen hier zur Erzeugung von Mehrdeutigkeit beiträgt“ (ebd., 185). An dieser Stelle gilt es zu beachten, dass dabei eventuell ein weiter Begriff von Mehrdeutigkeit ins Spiel kommt, der nicht nur auf Phantastik bezogen sein kann. Pinkas’ erstes Beispiel zeige die „Unauflösbarkeit von ineinander verwobenen wunderbar-phantastischen, psychopathologischen und kriminalistischen Erklärungsangeboten“ (ebd., 187), die durch die „psychisch instabile[] von permanenten Wahrnehmungs- und Realitätszweifeln geplagte[] Hauptfigur“ (ebd., 188) fokalisiert sind.

Selbst ein scheinbar rationaler Twist am Ende stelle sich als „Pseudo-Auflösung“ (Pinkas 2010, 188) heraus, da nicht alle „zuvor aufgeworfenen Probleme und Widersprüche vollständig zu beseitigen“ (ebd.) sind. Die Zeit mit Spannungen zwischen „präzisen Zeitangaben“ (ebd., 189) und „Lückenhaftigkeit“ (ebd., 190), der veränderten Zeitwahrnehmung der meist „psychisch extrem labilen Protagonisten“ mit „Ohnmacht, Amnesie, Erinnerungslücken“ (ebd., 191) forme ein „stark elliptische[s] Erzählen“ (ebd., 193) und eine „prinzipielle Instabilität der temporalen Ordnung“ (ebd.).

Im zweiten Beispiel, das ebenfalls ‚pseudo-dokumentarische‘ Elemente aufweist, finden sich „skizzenhaft[e]“ wunderbare Erklärungsangebote gegenüber den „rationalen Erklärungsmöglichkeiten“ (Pinkas 2010, 197), verstärkt durch eine „Desorientierung“ auf zeitlicher Ebene aufgrund der Konfrontation eines

„lineare[n]“ und eines „zyklische[n], mythisch-poetische[n] Zeitkonzeptes“ (ebd., 199).⁶⁵

Zur Rolle der ‚Erzählebenen‘ untersucht Pinkas *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* und *DEAD OF NIGHT*. Die Rahmenhandlung des ersten Films weist eine umgekehrte Version der Binnenhandlung auf (vgl. Pinkas 2010, 209) und führt ebenfalls bloß zu einer „Pseudo-Auflösung“ (ebd., 213). Auch hier gebe es widersprüchliche Erklärungsangebote (vgl. ebd., 209f.), was zu einer „instabile[n] erzählte[n] Welt“ führe, „die weder klar als reale noch als irrealer Welt klassifiziert werden kann“ (ebd., 210), gerade durch die „destabilisierende Funktion“ (ebd., 213) der „verschachtelte[n] und einander widersprechende[n] Erzählerdiskurse“ (ebd., 211). In *DEAD OF NIGHT* schließlich ist der „ontologische Status des Erzählten nicht mehr zu bestimmen“ (ebd., 215) angesichts der Loop-Struktur der Handlung. Die „Binnenepisoden“ sind für sich ambig, potenziert in der Rahmenhandlung (vgl. ebd., 216). „[M]ise en abyme-artige Strukturen“ (ebd., 218) sorgen aber bereits dafür, dieses Werk „im Grenzbereich des phantastischen Erzählens“ zum „Bereich einer illusionsstörenden Metafiktion“ einzuordnen (ebd., 219).

Pinkas verweist in diesem Zusammenhang auf eine „Grundvoraussetzung[] des Phantastischen“:

die Evokation einer fiktiven Welt, die dem Leser/Filmzuschauer während der Dauer des Rezeptionsaktes die Illusion vermittelt, dass es sich hier – bei einem gleichzeitigen latenten Bewusstsein der Scheinhaftigkeit der fiktiven Welt – um eine ‚reale‘, tatsächlich existierende Welt handelt. (Pinkas 2010, 219)

Bezogen auf Illusionsstörung sind sicherlich einzelne selbstreflexive Momente akzeptabel. Zugleich spielt für meine Arbeit allerdings die Grenze zum Traum eine wichtige Rolle. Im zweiten Analyseteil konzentriert sich Pinkas auf Figuren, Räume und erzählte Welten, die hier weniger relevant sind, da sie thematisch spezifiziert sind. Erwähnenswert sind allerdings besonders die Analysen zu „Mediale[n] Grenzüberschreitungen“ im Kontext von modernem ‚medialen‘ Spiritismus (vgl. ebd., 251–56) und der Darstellung von Schrift (vgl. ebd., 256–61).

Die Analyse von *ABRE LOS OJOS* (vgl. Pinkas 2010, 262–73) behandelt die „Vermischung zwischen Realität und (Alp-)Traum, zwischen Authentischem und Virtuellem hier bis ans Äußerste getrieben“ (ebd., 263). Pinkas beschreibt indirekt falsche Markierungen (vgl. ebd., 264f.), die in dieser Arbeit von großer Relevanz sein werden. Sie gelangt zu dem Schluss, dass der Film unentscheidbar endet (vgl. ebd., 272f.). Ähnliche Konstruktionen werden in Zusammenhang mit *Traum-im-Traum-Strukturen* öfter vorkommen.

65 Zur intertextuellen, über das Eingangsmotto hinausgehenden Referenz auf E.A. Poe vgl. die Parallelen zum in Kapitel 3 analysierten *A Tale of the Ragged Mountains*.

Zusammengefasst zeigen Pinkas' Analysen einige Verfahren auf, die ich ebenfalls benannt habe und die sich in meinen Analysen zum Teil wiederfinden werden. Die meisten ihrer Beispiele sind bis zum Ende phantastisch und erzeugen Phantastik durch destabilisierte Figuren, ‚ambig‘ – unentscheidbare – Fokalisierung und widersprüchliche, oft bis zum Schluss nicht völlig auflösbare Deutungsangebote. Ihre Analysen, vor allem des ersten Teils, sind überzeugend. Ihr Verdienst liegt vor allem in der – vorwiegend an Todorovs Theorie ausgerichteten – Präzisierung von Phantastik und dem Aufdecken vieler Gestaltungstechniken in Einzelwerken.

Da ich Dursts Weiterentwicklung von Todorov als Grundlage nehme, in der besonders das von Wörtche beschriebene wichtige Kriterium der Destabilisierung ausgearbeitet und analytisch fruchtbar gemacht wurde, habe ich meinerseits Kuhns Konzept einer zweigeteilten filmischen Erzählinstanz vereinfacht, um es für diese Arbeit nutzen zu können (vgl. Pinkas 2010, 154f. zur indirekten Beschreibung der beschränkten Perspektive; 203–5 zur Destabilisierung nach Wörtche und Durst, ansonsten gebraucht sie den Begriff oft allgemeiner).

Ein weiterer Unterschied in der Herangehensweise besteht darin, dass es in meiner Arbeit weniger darum geht, ‚rein‘ phantastische Filme zu identifizieren und analysieren, sondern die Phantastiktheorie als Instrumentarium dient, um die Strategien zur Herstellung realitätssystemischer Ambivalenz im Umgang mit wunderbaren Phänomenen sowie die Rolle des Traums und speziell der *Traum-im-Traum-Strukturen* dabei herauszuarbeiten. Es wird sich zeigen, dass in vielen der Beispiele Phantastik oder Wunderbarkeit vorkommen, diese jedoch nicht immer bis zum Ende eines Werkes bestehen bleibt, sondern ggf. nur eine Episode ausmacht (vgl. Durst 2010a, 141 zur Phantastik als transientem Genre). Über die Phantastik hinaus ist Dursts Phantastiktheorie auch im Zusammenspiel mit (filmischen) Genres des Wunderbaren wie SF oder Fantasy relevant, was in Kapitel 4.3.2 zum Tragen kommen wird.

Zudem kommen meine Beispiele weniger als Pinkas', deren Untersuchungsgegenstände vorwiegend aus der früheren Zeit des Films stammen bzw. eher experimentell angelegt sind, teils eher aus dem Bereich populärer Werke, die üblicherweise durch *continuity editing* (u. a. ‚unsichtbarer Schnitt‘) gekennzeichnet sind. Dabei ist besonders relevant, dass damit auch eher ‚gängige‘ Mittel zur Herstellung von Phantastik zu erwarten sind,⁶⁶ wodurch der Annahme,

66 Matthias Brütsch legt in seiner Untersuchung zum Traum im Film dar, dass die von ihm beobachteten gängigen Mittel zur Inszenierung des Traums im Film nicht bloße ‚Darstellungskonventionen‘ sind, sondern ihre Häufigkeit zumindest teilweise auf die Natur des zugrundeliegenden Phänomens ‚Traum‘ sowie die Darstellung von Wahrnehmung an sich zurückzuführen ist (vgl. Brütsch 2011a, 171–81, besonders 181): ‚Realistisch‘ gestaltete Traumdarstellungen simulieren eher den Blick ‚aus dem Traum heraus‘ auf die Traumdarstellung, indem sie die mehrheitlich als realistisch erfahrene Traumwelt als solche abbilden; ‚spektakelhafte‘ Darstellungen dagegen den Blick der Wachwelt auf die vermeintlichen ‚Bizarrerien‘ des Traums (vgl.

Phantastisches im Film sei ein Nischenphänomen, die durch die Auswahl experimenteller Untersuchungsgegenstände entstehen kann, kein Vorschub geleistet wird. So können auch bisher systematisch weniger beschriebene Mittel zur Herstellung von Phantastik, die aber häufig vorkommen, identifiziert werden.

Dazu zählen speziell Aspekte der makrostrukturellen Destabilisierung, die möglicherweise hinter den Versuchen, homodiegetisches Erzählen im Film zu identifizieren, zurücksteht. Die Suche nach medienspezifisch bedingt selten dominanten Ich-Perspektiven im Film verzerrt u. U. diese Wahrnehmung. So sind Bedeutung und Funktion von Phantastik in sehr vielen meiner Korpuswerke noch nicht untersucht, obgleich dies einen wichtigen Beitrag zu ihrer Gesamtanalyse leisten und Licht auf Motivationen und Stilmittel phantastischen Erzählens werfen kann.

Pinkas' Werkauswahl weist zum Teil über Phantastik hinaus weitere Erzählphänomene auf, die unter Stefanie Kreuzers Begriff des „mimetisch unentscheidbare[n] Erzählens“ (vgl. Kreuzer 2014, 87, Fußnote 355; nach Martínez und Scheffel 2016, 109f.) oder Sabine Schlickers' Begriff des ‚verstörenden Erzählens‘ (vgl. in Schlickers 2015, 56–64; vgl. auch 2018) fallen können. Diese sind eventuell so ambig perspektiviert und ggf. fragmentarisch, dass keine Entscheidung über das Realitätssystem mehr möglich ist. In Dursts Terminologie kommt dafür eventuell der Terminus der ‚Unausformuliertheit‘ in Frage (vgl. Durst 2010a, 289–315), durch den wie in einigen – vermeintlich ‚traumhaften‘ – von Kafkas Werken „ein der Phantastik durchaus ähnlicher künstlerischer Effekt hervorgerufen wird“ (ebd., 260), der aber eher einer „hermeneutische[n] Ambivalenz“ gleichkommt (ebd., 296). Schließlich ist mein Modell kürzer und konziser, was für den Zweck dieser Arbeit ausreichend ist und zugleich hier praktikabler erscheint.

dazu grundsätzlich ebd., 284f.). Damit ließe sich eventuell die Kritik an Traumdarstellungen von den Teilen der Filmtheorie erklären, die ‚authentische‘ Traumhaftigkeit erwarten (vgl. ebd., 285). Stefanie Kreuzer dagegen grenzt ihr ‚experimentelleres‘, zugleich aber auch weiteres Korpus von Brütsch mit der Begründung ab, dass diese Filme „Träume hingegen tendenziell eher in makrostruktureller Weise“ umsetzten und dabei „spielerisch“ bis „aversiv“ mit „Markierungskonventionen“ umgingen (vgl. Kreuzer 2014, 206).

Auf die Phantastik übertragen können Brütschs Gedanken bedeuten, dass die häufig vorkommenden Techniken zur Herstellung (vorübergehender) Phantastik vermutlich auch diejenigen sind, welche am ökonomischsten eine ungewisse Position zu wunderbaren Ereignissen und Störungen der Wahrnehmung wiedergeben können.

2.3 Vorhandene Ansätze zu Traum im Traum

2.3.1 Matthias C. Hänselmanns Ansatz (2019)

Wie bereits in der Einleitung (1.5) angegeben, waren umfassende Konzepte zu Formen des Traum im Traum nicht vorhanden, als ich meine Arbeit begonnen habe. In der Zwischenzeit hat – unabhängig von mir – Matthias C. Hänselmann in einem Aufsatz ein Modell entwickelt, mit dem ich mich im Folgenden auseinandersetzen möchte: *Potenzierte Träume. Die Traumstaffelung als narratives Verfahren in Literatur und Film* (Hänselmann 2019). Er behandelt ebenfalls Beispiele aus Literatur, Film und TV-Serie und verfolgt einen narrativ-typologischen Ansatz. Hänselmann unterscheidet bei den ‚potenzierten Träumen‘, die er dreimal „Traum-im-Traum-Struktur“ (Hänselmann 2019, 22, 23, 24) nennt,⁶⁷ meistens aber von ‚Traumstaffelungen‘ spricht, die ‚lineare‘ und die ‚nicht-lineare Traumstaffelung‘. Teilweise gibt es Überschneidungen zu den Formen, die in meinem Modell *Traum im Traum* (Kapitel 3) und *Traum im Traum mit Twist-Struktur* (Kapitel 4.2) sowie *Immer-wieder-Erwachen* (Kapitel 4.1) heißen. Ich werde Parallelen und Unterschiede der beiden Modelle berücksichtigen.

Hänselmann Auffassung nach funktionieren die ‚lineare‘ und ‚nicht-lineare Form‘ unterschiedlich: Erstere wirke ordnend, wohingegen die zweite Verwirrung zum Ziel habe (vgl. Hänselmann 2019, 24). Grundsätzlich ist dem zuzustimmen, wird eine generelle Einteilung und Betrachtung vorgenommen. Meiner Ansicht nach ist aber diese funktionelle Unterscheidung zu kurz gegriffen: Es wird sich zeigen, dass Werke des eher ‚nicht-linearen‘ *Immer-wieder-Erwachens* meist verdichtet sind, mit Schockeffekten und damit Verstörung einhergehen und sich daher besonders gut für Formen des „Unheimlichen“ (Hänselmann 2019, 30) eignen bzw. meiner Erkenntnis nach zur Erzeugung von Phantastik beitragen. Dennoch weisen Werke des vermeintlich ‚linearen‘ *Traum im Traum* oft nur scheinbare ‚Ordnung‘ auf, die punktu-

67 Ich habe in der Ideensammlung für meine Arbeit 2017 den Begriff der *Traum-im-Traum-Strukturen* verwendet sowie im offiziellen Konzept und Titel ab Mai 2018. Matthias Hänselmanns Aufsatz erschien 2019, beruht aber auf einem Vortrag, den er im Februar 2018 im *ffk* gehalten hat. Im Titel spricht er dort von „potenzierten Träumen“ (vgl. Eckel 2018). Wie ich gleichfalls später festgestellt habe, verwendet Giuseppe Civitaresè (zu seinem Ansatz gleich) den Begriff „dream within a dream structure“ ebenfalls ein Mal (Civitaresè 2014, 166); in weiteren Aufsätzen wird der Begriff einmalig in Zusammenhang mit *INCEPTION* (als „[t]he dream-within-a-dream (within-a-dream within-a-dream) structure“, Knöppler 2015, 42; als „Traum-im-Traum-Struktur“ in Bumeder 2014, 186; als „dream-within-a-dream structure“, Horton 2017, 196, 197) oder als Begriff gebraucht, ohne näher darauf einzugehen (als „sophisticated ‘dream within a dream’ structure“, Grigorian 2016, 74).

ell irritiert und später durch einen Twist ganz zum Einsturz gebracht werden kann.

Anhand zweier literarischer Beispiele, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Gogols *Porträt*, die auch zu meinem Korpus gehören (siehe Kapitel 3 und 4.1), exemplifiziert Hänselmann die beiden Formen. Seiner Auffassung nach unterscheiden sie sich vor allem funktionell. 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*. (Hänselmann 2019, 24; Hervorhebungen von mir).

Im Unterschied dazu die zweite Form:

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. 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. (ebd.; Hervorhebungen zur Bezeichnung/Erstdefinition der Form im Original, andere von mir)

In dieser Tabelle fasse ich die Merkmale nach Hänselmann zusammen:

	<i>lineare Traumstaffelung nach Hänselmann 2019, 24</i>	<i>nicht-lineare Traumstaffelung nach Hänselmann</i>
<i>Haupteffekt</i>	„Gliederung“ und „Übersichtlichkeit“ des Traum inhalts	„Destabilisierung des gesamten narrativen Gefüges“
<i>Traumebenen</i>	können zusätzlich „nach einem qualitativ hierarchisierenden Prinzip gefüllt sein“	
<i>Markierung</i>	eindeutiger Ein- und Ausgangspunkt in der Wachwelt	Aufhebung der „einfachen Wachen-Träumen-Dichotomie“; Eindruck: „diegetisch real“ (in meinem Ansatz: ‚Traumrealismus‘)
<i>Markierung Traumebenen</i>	eindeutig	mindestens zwei Erwachen einer Figur „ohne ihr zwischenzeitliches Einschlafen“
<i>Erzählen</i>		unzuverlässig werdend
<i>letztes Erwachen</i>	eins für alle Ebenen oder einzeln zurückgeführt	unklar, immer neue Ebene möglich

Tabelle 5: Merkmale der beiden Typen nach Hänselmann

In Anbetracht der methodologischen Frage, ob es möglich ist, aus lediglich zwei Einzeltexten Typen (Formen) zu generieren, gibt Hänselmann nicht seine Textgrundlage an, obgleich er die Worte „häufig“ und „die Texte“ (Hänselmann 2019, 24) verwendet. Auch er schreibt von ‚diegetischen Ebenen‘ statt Traum- bzw. Realitätsebenen. Bei einigen der Erkenntnisse, die er unmittelbar nach den beiden Einzelanalysen anführt, ist unklar, wie er aus dem jeweiligen Text dazu gekommen ist. So findet sich in dem ersten Traum in *Heinrich von Ofterdingen* (I.1) am Ende ein „einmaliges Erwachen“ (ebd.), als Heinrich aus dem Traum von der blauen Blume von seiner Mutter geweckt wird (vgl. Novalis 1987, 197), nicht aber „eine lineare Rückführung der einzelnen geöffneten Träume auf die jeweils niederrangige Traumstufe bis hin zur Ebene der diegetischen Wirklichkeit“ (Hänselmann 2019, 24), was Hänselmann als Alternative für die ‚lineare‘ Form angibt.

Wie meine Analysen belegen werden, ist die Lage in Gogols Text noch komplexer als von Hänselmann dargestellt, der in seiner Grafik (vgl. ebd., 23, Abb. 2) eine Linearität und Aufwachenshierarchie suggeriert, die sich nicht so eindeutig am Text nachweisen lässt, was zudem seiner eigenen Analyse und späteren Beschreibung der ‚nicht-linearen‘ Form widerspricht (vgl. ebd., 23f.). Stattdessen werden Erwachensmarkierungen gezielt zur Irreführung eingesetzt. Zudem wird sich in Kapitel 4.1 zeigen, dass hinter den verwirrenden wiederholten Erwachen

zwar oft die Erzeugung von Phantastik stehen kann – wohl das, was Hänselmann als „Einfluss einer überweltlichen Kraft“ (ebd., 24) bezeichnet –, dies aber nicht so sein *mus*s. Es wird schon an den ‚einfachen‘ einführenden Beispielen in Kapitel 2.4 zu sehen sein, dass es auch als bloßes Phänomen bestehen kann.

Dem historischen Überblick in Kapitel 3 zufolge ist Novalis nicht der erste Autor, der einen solchen mehrgliedrigen Traum verwendet, sondern Wieland tut dies schon 1766/67 in seinem Roman *Geschichte des Agathon*, womit Hänselmanns These, der „Traum im Traum“ sei aus einer „romantische[n] Grundskepsis gegenüber der von der Aufklärung propagierten rationalistisch-optimistischen Weltsicht“ entstanden (Hänselmann 2019, 17), so nicht haltbar ist. Folgen wir Albert Meiers Argumentation, so bringt gerade die Aufklärung eher ‚geordnete‘ Träume hervor (vgl. Meier 2005, 38f.) und der Geisteshaltung der Romantik wirklich entsprechen würden nur dargestellte Träume, die gar keine mehr sind, weil sie die Grenzen von Wachen und Träumen – und Poesie – völlig auflösen (vgl. Meier 2005, 37f., 42, 45f.); „[n]ur das mag als der genuin romantische Zustand gelten“ (ebd., 46), während alle anderen ‚geordneteren‘ Traumdarstellungen noch aufklärerische Züge tragen.⁶⁸ Somit handelt es sich beim Traum im Traum also um eine schon in der (Spät-)Aufklärung präsente Form, die eine frühe Psychologisierung ermöglicht und in Manfred Engels Worten bei Wieland Agathons Schwanken „ständig zwischen den hochfliegenden Träumen seiner Einbildungskraft, die ihn in eine Welt des Ideals entführt, und den ebenso verabsolutierten Freuden der Sinnlichkeit“ (Engel 1996, 1053) verkörpert.

Es bleibt zu fragen, ob die Romantik „potenzierte Träume erstmals in großem Umfang narrativ verwendet“ (Hänselmann 2019, 30). In Kapitel 3 skizziere ich Besonderheiten und mögliche Entwicklung der Form im 19. Jahrhundert, doch eine große Menge kann nicht ohne Weiteres bestätigt werden. Sie ist meiner Erkenntnis nach höchstens in der Gegenwart zu finden, auf die maximal Hänselmanns These zutreffen könnte, die ‚nicht-lineare Traumstaffelung‘ sei „zu einem Topos des Unheimlichen und dort letztlich sogar zu einem Klischee“ (Hänselmann 2019, 30) geworden.

Meinem Verständnis nach drücken im Prinzip alle *Traum-im-Traum-Strukturen* ein Infragestellen der Wahrnehmung und womöglich der Welt aus. Mein Erkenntnisinteresse ist daher vor allem auf komplexe Gestaltungen gerichtet. Bei den filmischen Beispielen beobachtet Hänselmann eine Dominanz der zweiten, ‚nicht-linearen‘ Form, die er anhand von *ERASERHEAD* und *A NIGHTMARE ON ELM*

68 Novalis selbst führt im dritten Traum des *Ofterdingen* (I.6; siehe Kapitel 3.2.2, vgl. Meier 2005, 39f.) einen Übergang der Ebenen aus (vgl. Novalis 1987, 278f.), die jedoch nicht völlig aufgelöst sind. Denkbar wäre, dass in *Heinrich von Ofterdingen* die ersten beiden Träume noch aufklärerisch verhaftet sind, analog zur skeptischen Position des Vaters, der dritte dagegen als Ausdruck von Heinrichs (bevorstehender) Transzendenz schon eher romantisch aufgelöst.

STREET (dazu Kapitel 4.1.2.2) als „die mehrfache *Potenzierung* der Träume [...], den *Bruch* in der Wachen-Traum-Dichotomie und [...] die fortgesetzte *Onirisierung* des scheinbar Realen“ (ebd., 26) beschreibt. An „Devil’s Gift“, einer Folge von *MALCOLM IN THE MIDDLE*, und der *TWILIGHT ZONE*-Episode „The Pool Guy“ zeigt er den Einsatz zur „punktuell[en ...] Destabilisierung“ (ebd., 27) hin zum „Klischee[]“ (ebd., 28). Im Gegensatz zu seinen differenzierteren Beschreibungen zeigen seine Grafiken dabei ‚linearer‘ wirkende und geordnete Ebenen, was jedoch auch der Darstellbarkeit geschuldet sein kann. Verschiedene Aspekte der Beispiele sind in meinem Modell Bestandteile unterschiedlicher Typen: Schreckfunktionen und Parodie werde ich in Kapitel 4.1, die Verstörung durch kombinierte Twists in Kapitel 4.2 und 4.3.2 analysieren.

Wie Hänselmann anmerkt, sind im Film ‚lineare‘ Formen „eher selten“ (Hänselmann 2019, 29). *INCEPTION* nennt er „eine einzige Traumstaffelung“ (ebd.). Wie sich in Kapitel 4.3.2 zeigen wird, ist *INCEPTION* zwar insofern eine Ausnahme, als die Ebenen meist klar zuordenbar sind, dies trifft aber nicht auf Anfang und Ende des Films zu, die durch narrative Verunsicherung geprägt sind. ‚Gestaffelte‘ Träume machen einen Großteil des Films aus, doch dazwischen existiert auch eine Wachwelt (es sei denn, der Film wird vom Ende aus als völlig geträumt gelesen, eine interpretatorische Möglichkeit). In den Beispielen des *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, welcher Hänselmanns ‚linearem‘ Typus näher kommt, wird zu sehen sein, dass sie oft eine größere Ausdehnung haben. Zugleich sind sie aber wie ‚nicht-lineare‘ Formen ebenfalls auf Täuschung ausgelegt, indem sie lange eine Wachwelt suggerieren und sich im Nachhinein als ‚großer‘ Traum entpuppen. Darin sind außerdem Irritationsmomente in Form markierter ‚Erscheinungen‘ oder Träume vorhanden.

Fazit: Als Orientierung ist Hänselmanns konzises Modell hilfreich und deutet Entwicklungslinien an; Methodik und Textkorpus sind nicht immer ganz durchschaubar. Ich konzentriere mich – gerade im Zusammenspiel mit der Phantastiktheorie – auf solche Werke, die – nach der Entwicklung der *Traum-im-Traum-Strukturen* im 19. Jahrhundert – komplexe Konstruktionen und Verwirrungs- und Täuschungsmomente aufweisen.

2.3.2 Giuseppe Civitareses Ansatz (2014)

Giuseppe Civitareses Ansatz in einem Kapitel mit dem Titel „Dreams of Dreams“ innerhalb seines Buches *The Necessary Dream. New Theories and Techniques of Interpretation in Psychoanalysis* (Civitareses 2014) hat eine ganz andere Zielsetzung. Eigentlich handelt es sich auch gar nicht um ein narratologisches Modell, sondern um einen Beschreibungs- und Interpretationsansatz für mehrstufige Träume in der psychoanalytischen Arbeit. Auf den ersten Blick scheint diese Herangehensweise keine Berührungspunkte zu dieser Arbeit zu haben, die sich

mit der Psychoanalyse nur dann beschäftigen wird, wenn Gedanken aus ihrer Theorie in den Traumkonzepten der untersuchten Einzelwerke Verwendung finden.

Lassen wir die auf das psychoanalytische Instrumentarium fokussierten Begriffe und Anwendungen aus, enthält das Kapitel überraschenderweise Bezugspunkte zum Film und die Eingangsanalyse behandelt ein ‚Gedicht‘, *Las hojas del ciprés* (1979), einen sehr kurzen Text von Jorge Luis Borges (J. L. Borges 2021). Daran zeigt Civitarese überzeugend die Ambivalenzen zur Lesart von Traumbenen auf (vgl. Civitarese 2014, 163–66), einem „infinite game of interpretation the reader is called upon to play“ (ebd., 166), wie sie auch in meinen Analysen begegnet werden.

Auch wenn Civitarese darin einzelne Elemente der ‚Traumatmosphäre‘ zu rechnet, erscheint sie einleuchtend. Er zieht daraus die Erkenntnis: „how difficult it is to identify the transition between dream and waking and to have a precise idea of the structure of the dreams patients report in analysis“ (ebd.). Wichtig sind seine Erwähnung eines ‚abweichenden‘ Objekts als Traumindikator in der Gedichtanalyse (vgl. ebd., 164), außerdem seine Überlegungen zu Träumen, die den Eindruck erwecken, der Wachwelt anzugehören (vgl. ebd., 165), zur Unterscheidung „between a nightmare without memory and a nightmare whose content we know“ (ebd.), und zur „complicated architecture“ (ebd.) der Träume.

Wie erwähnt hier weniger relevant sind Civitareses Bezüge zu Freud. Er weist auf Freuds spätere Ergänzungen seiner *Traumdeutung* hin, in denen dieser Überlegungen zum Traum im Traum angefügt hat. Deren Kerngedanke ist, dass die Inhalte, die Träumende in einen solchen Traum ‚verpacken‘, für die Analyse umso relevanter sind, da sie einen weiteren Verbergungsmechanismus potenziell traumatischer Inhalte aufweisen (vgl. Civitarese 2014, 167f.). Eingebetteter Traum und rahmender Traum reflektieren damit die Differenz von latentem und manifesten Trauminhalt (vgl. ebd., 168), der rahmende Traum sei Teil des täuschenden Wunscherfüllungsprinzips (vgl. ebd., 169).

Weiterhin bespricht Civitarese Träume von Behandelten, die sich mit künstlichen Welten und Simulationen auseinandersetzen und auch filmische Elemente enthalten, z. B. aus dem Film *THE MATRIX* (1999; vgl. Civitarese 2014, 170–75), und bemerkt bei komplexen Konstruktionen die Schwierigkeit der Anwendung von Freuds Konzept: Für einen solchen „double dream“ sei es „not easy to find Freud’s orderly schema. Which part of the dream seems to us more realistic and which part is the frame?“ (ebd., 172). Ein weiterer Traumbericht veranlasst ihn zu der Überlegung, dass „however crude they may be, film nightmares can never rival the horror of real nightmares“ (ebd., 174). In mehrstufigen Träumen variiert – wie er teils schon in der Gedichtanalyse bemerkt hatte – der Grad an „wakefulness“ (ebd.).

Auch aus einem Forschungsüberblick zu psychoanalytischen Positionen zum Traum im Traum – auch hier scheint zu gelten: „The literature on dreams within dreams is not extensive“ (Civitarese 2014, 175) – ergeben sich losgelöst von den

analytischen Deutungen interessante Erkenntnisse, die auch in meinen Analysen zu beobachten sein werden. Grinsteins Analogie zum Spiel im Spiel führt Civitarese zu der These, wie dieses könne der Traum im Traum die Zuschauenden (Träumenden) auf zukünftige Entwicklungen vorbereiten (vgl. ebd., 175). Auch wenn er im freudianischen Konzept verortet ist, weist der Gedanke, dass durch die Traum-im-Traum-Konstruktion eine falsche Fährte gelegt werde (vgl. ebd., 176), auf viele meiner Beispiele voraus, die mit Hinweisen operieren. Der Traum im Traum erfordere weitere ‚rhetorische‘ Mittel, so Civitarese mit Mahon (vgl. ebd., 176; auch Kristeva 169f.), und gleiche abweichenden Realitätserfahrungen wie Flucht und Depersonalisation (vgl. ebd., 176).

Überlegungen von Lipschitz aufgreifend zieht Civitarese Parallelen zum analytischen Prozess; so wie jeder Filmtraum die eingebettete Struktur reflektiere, werde das Setting der Psychoanalyse zum „container“ (nach Bion) des „second-level dream“ (Civitarese 2014, 176); der Traum im Traum stehe für eine Kombination aus Träumen und Analyse des Traums (vgl. ebd., 176f.), wobei der rahmende Traum (unvollständig) die Therapeutenperson darstelle, indem er den ‚inneren‘ Traum interpretiere. Der ‚innere‘ Traum ist dann ‚highly artificial‘, der äußere ‚more real“ (ebd., 177). In einer Theatermetapher verkörpere er „the purpose of representing unrepresentable content with normal stage design and with the usual tricks“ (ebd.).

Gerade die räumliche Dimension von Träumen, die in Civitareses Darstellung oft mit binären Oppositionen zu ‚innen/außen‘ assoziiert ist (vgl. Civitarese 2014, 179), wird sich extensiv in den Analysen zeigen. Immer wieder bedient sich Civitarese künstlerischer Metaphern, vergleicht den Traum (im Traum) und seine Funktionen mit Film, Theater, Gemälde und Spiegeln (vgl. z. B. Civitarese 2014, 179, 182). Interessant ist auch seine Verwendung narratologischer Begriffe, die allerdings nicht immer ganz mit meiner übereinstimmt. So nutzt er die Film-Traum-Analogie für Setting und Rahmen des Traum (im Traum) (vgl. ebd., 179) und schreibt auch von „possible worlds“ (ebd., 179), „diegetic levels“ (ebd.), die gleichfalls in unserer Welt im übertragenen Sinne existierten, und dem dabei aktiven „highly sophisticated metaleptic apparatus“ (ebd., 180).

Am Ende beschreibt Giuseppe Civitarese ein eigenes Traumkonzept, das im Grunde auf der Annahme unterschiedlicher Grade an ‚Wachheit‘ im Alltag beruht, und schlägt eine Aktualisierung („relational strand“) von Traumarbeit im analytischen Prozess vor (vgl. Civitarese 2014, 108–84), bei der weniger das Aufdecken von Inhalt als die Form des zu analysierenden Traums und „the intersubjective part“ der Beziehung zwischen Analysierenden und Analysanden Aufschlüsse geben kann, schließlich befänden auch diese sich in einem Zustand von „reverie“ (ebd., 184, vgl. 180).

Fazit: Giuseppe Civitareses Überlegungen enthalten, obwohl hauptsächlich auf die psychoanalytische Praxis zielend, viele Einzelaspekte, die sich auf die Analyse kultureller Artefakte übertragen lassen, welche er schon in seine

Theorie miteinbezieht. Allerdings sind die Aspekte, in denen er dem Traum im Traum konkrete Bedeutung zuweist, nicht ohne Weiteres auf fiktionale Traumdarstellungen transferabel, obgleich diese sicherlich oft von (vereinfachten) psychoanalytischen Theorien beeinflusst sind (vgl. u. a. zur Popularisierung in Hollywood und Mitscherlichs Begriff des ‚Vulgär-Freud‘ Nesselhauf 2021). Die mit Schwierigkeiten verbundene Prämisse der Identität realer Traumberichte und fiktionaler Traumdarstellungen außen vor lassend, sind diese vor allem als Illustrationen verstehbar. Im Laufe der *close readings* werden vor allem die in dieser Übersicht hervorgehobenen Aspekte immer wieder auftauchen.

2.4 Einstiegsanalysen zu ‚einfachen‘ Traum-im-Traum-Strukturen

Im Einleitungsteil habe ich eine erste Definition dessen erstellt, was ich unter *Traum-im-Traum-Strukturen* verstehe: eine *ästhetisch gestaltete Traumdarstellung, die mindestens einen weiteren Traum bzw. eine weitere Ebene enthält* (siehe Kapitel 1.3). Von dieser Definition ausgehend ist es möglich, verschiedene Formen des Phänomens zu identifizieren. In einem ersten Schritt konnte die *Traum-im-Traum-Struktur* von der metaphorischen Verwendung und dem ‚Welt-als-Traum‘-Gedanken abgegrenzt werden. Im vorliegenden Unterkapitel erfolgt nun eine Hinführung zu verschiedenen Ausprägungen von *Traum-im-Traum-Strukturen*, die ich bei der Sichtung des Korpus beobachten konnte.

Diese kurzen Analysen sollen den Einstieg in die Materie erleichtern, einen Überblick verschaffen und es ermöglichen, die späteren Beispiele plausibel in den Gesamtkontext einzuordnen. Denn bevor ich zur Darstellung der verschiedenen Formen komme, erscheint ein Beginn sinnvoll, der den Erkenntnisweg zur Differenzierung dieser Formen – des *Immer-wieder-Erwachens* (Kapitel 4.1), des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* (Kapitel 4.2.1 und 4.2.2) und der *shared dreams* (Kapitel 4.3.1 und 4.3.2) – transparenter macht. Fortgeführt werden wird diese Arbeit mit historischem Schwerpunkt in Kapitel 3. Außerdem werden die Bedeutung medialer Diversifizierung des Korpus sowie das Vorkommen einiger Phänomene in empirischen Traumberichten deutlich. Die Hinführung möchte ich im Folgenden an ‚einfachen‘ Beispielen illustrieren. ‚Einfach‘ ist hier weniger auf die narrative Komplexität als auf die Kürze der Werke bzw. das Vorkommen einer geringeren Anzahl an Traumebenen bezogen.

2.4.1 *False awakenings*

In einem *Calvin and Hobbes*-Comicstrip (Watterson 1987; Sigle C&H1) – im Übrigen befassen sich diese des Öfteren mit Schlafen und Träumen –,⁶⁹ sehen wir zunächst einen kleinen Jungen (Calvin) tief schlafend in seinem Bett. Er scheint sogar so tief zu schlafen, dass eine einfache Handsäge – wie im Titelpanel – zur Illustration seines Schnarchens nicht ausreicht, es muss schon eine Motorsäge sein, verstärkt durch orangefarbene lautmalende Großbuchstaben (vgl. C&H1, Panel 1.1f.). In den folgenden Panels erleben wir als Rezipierende mit, wie er von seiner Mutter geweckt wird, aufsteht, sich anzieht – noch müde gähnend – frühstückt, sich die Zähne putzt, seine Schulsachen zusammenpackt und schließlich, offensichtlich auf dem Weg zur Schule, das Haus verlässt.

Die Morgenroutine eines kleinen Jungen in seinem Alter, etwas Alltägliches, eigentlich kaum der Erwähnung oder Erzählung wert? Vielleicht; befände sich nicht in dem Panel, das Calvin nach dem Verlassen des Hauses zeigt, in der linken oberen Ecke eine Sprechblase analog zu derjenigen, mit der ihn seine Mutter schon zuvor geweckt hatte: „Calvin, it’s time to wake up“ (C&H1, Panel 2.1 und 3.2). Das nächste Panel bestätigt es: Es ist identisch mit dem Panel, in welchem er (vermeintlich) schon geweckt wurde – nur etwas länger –, und zeigt Calvins Mutter, die am Bett des mit einem „Z“ im Bild markierten, noch schlafenden Calvin steht und ihn zum Aufwachen rüttelt, diesmal bekräftigend: „C’mon, you’ll be late for school“ (C&H1, Panel 3.3). Im letzten Panel folgt dann die verbale Pointe mit Calvins Aussage, der jetzt erwacht im Bett sitzt: „My dreams are getting way too literal“ (C&H1, Panel 3.4); die Sprechblase ist im Kontrast zu den beiden identischen blauen Sprechblasen der Mutter orange hinterlegt.

Diese vermeintlich so banale kleine Geschichte in Comic-Form weist trotz ihrer Kürze wichtige, entscheidende Merkmale einer der Hauptformen der *Traum-im-Traum-Struktur* auf, die ich nach ihrem Kernmerkmal *Immer-wieder-Erwachen* nennen möchte. Der begrenzte Raum eines Zeitungs-Comicstrips macht es für den Comic-Autor Bill Watterson erforderlich, die Geschichte sehr dicht und ökonomisch zu erzählen; er berichtet dabei von einer Erfahrung, die viele möglicherweise schon einmal gemacht haben, nämlich die eines *false awakening* (‚falschen Erwachens‘): Eine Person ist der festen Überzeugung, erwacht zu sein und ihrer Routine nachzugehen, tatsächlich aber träumt sie dieses Erleben nur und wird spätestens durch ein erneutes Erwachen darüber in Kenntnis gesetzt, dass das erste Erwachen nicht real war.

Celia Green, eine Philosophin des Geistes, die auch psychologisch-empirisch gearbeitet und sich als eine der ersten phänomenologisch mit dem luziden Träumen und verwandten Phänomenen auseinandergesetzt hat, definiert „false awakenings“ als

69 Eine Zusammenstellung findet sich z. B. auf *GoComics* (vgl. The GoComics Team 2018).

a state, which is not a true waking state, in which the subject seems to be looking back on the dream experience he has [they have] just had, and in which he at first believes [they believe] himself [themselves] to be awake. (C. E. Green 1968, 117)⁷⁰

Das entscheidende Kennzeichen der *false awakenings* ist also, dass das träumende Subjekt glaubt, zum Zeitpunkt des Erlebens wach zu sein, während dies tatsächlich nicht der Fall ist (vgl. auch C. Green und McCreery 1994, 65). Im letzten Panel (vgl. C&H1, Panel 3.4) bringt Calvin humoristisch ein weiteres Kernmerkmal dieser Erfahrung auf den Punkt: „My dreams are getting way too literal“, ‚Meine Träume sind viel zu prosaisch geworden‘ (vgl. PONS GmbH 2021a).⁷¹

Denn viele der *false awakenings* sind tatsächlich mit Alltagserfahrungen befasst:

Thus the dreamer may appear to awake realistically in his [their] own bedroom and finds [sic] his [their] room, which may seem to be familiar in all its details, around him [them]; and if he does [they do] not realise that he is [they are] dreaming, a more or less plausible representation of the process of dressing, breakfasting, and setting off to work may then follow. (C. Green und McCreery 1994, 65)

Ebendas passiert Calvin, der aufsteht, frühstückt und sich auf den Weg zur Schule macht. Im Zusammenhang mit einer weiteren Eigenschaft der *false awakenings* erscheint dies nur konsequent: Sie weisen in ihrer Darstellung eine große Nähe zur Wachrealität auf, „[i]n particular, the perceptual quality of the experience may appear to mimic very realistically that of waking life“ (C. Green und McCreery 1994, ebd.). Träumende (hier Calvin) haben also auch allen Grund, an ein Erwachtsein zu glauben, da ihre Umgebung so aussieht wie im Wachzustand und gerade wenig ‚Traumhaftes‘, Abweichendes, Bizarres an sich hat.

Im Beispiel ist gerade auch für die Rezipierenden kein Unterschied auszumachen; dies spiegelt die subjektive Erfahrung des Träumers Calvin, der gleichfalls (noch) nicht weiß, dass er weiterhin schläft und erst durch das Gewecktwerden zu dieser Erkenntnis gelangen wird.⁷² Hier liegt also ein Beispiel für die ‚einfachste‘ Form eines *false awakening* vor, mit *einem* falschen Erwachen. Doch wie im Verlauf dieser Arbeit noch zu sehen sein wird, können daraus ganze Reihen mit „repeated false awakenings“ (vgl. dazu C. E. Green 1968, 118; C. Green und McCreery 1994, 65) entstehen. Diese können auch noch komplexer werden, wie

70 Sie stellt hier aufgrund ihres Hauptuntersuchungsgegenstandes zwar einen direkten Bezug zum Klartraum her, gibt aber an, dass ein gemeinsames Vorkommen nicht zwingend sei: „A false awakening may follow a lucid or non-lucid dream, or may not be preceded by any remembered dream experience at all“ (C. E. Green 1968, 117). Außerdem betont sie die Häufigkeit solcher Erfahrungen, zumal bei Nicht-Klarträumern (vgl. ebd.).

71 Aber im Doppelsinn auch ‚wortgetreu‘.

72 Natürlich haben die Lesenden bei einem Comic grundsätzlich die Möglichkeit, zum letzten Panel ‚in der Zeit vorauszuspringen‘ – hier besonders, da der Strip so kurz ist. Dessen ungeachtet kann die Überraschung aber auch in wiederholter Rezeption noch nachvollzogen werden.

das nächste Beispiel zeigt, in dem ein kennzeichnender Aspekt hinzukommt: ein potenziell wunderbares Element in Form des plötzlichen Fallens ins Bodenlose.

Doch bleiben wir noch bei unserem Einstiegsbeispiel. Ein Merkmal, das bisher mehrmals zur Sprache gekommen, aber noch nicht eingehender behandelt wurde, ist das dem Typus den Namen gebende Erwachen. Tatsächlich bestehen Kernaspekte der Form in der Betonung des – eigentlich falschen – Erwachens einerseits und andererseits darin, dass die nachträgliche Markierung des echten Erwachens (Rechtsmarkierung) die einzige Markierung in einer solchen Traumdarstellung ist.⁷³

Wäre uns von vornherein bekannt, dass Calvin weiterhin schläft, so könnte der Comicstrip nicht in derselben Weise funktionieren; die Überraschung wäre dahin. So erleben wir als Rezipierende sie gemeinsam mit Calvin. Stellen wir uns jetzt noch eine etwas kompliziertere Version vor, in der Calvin nicht nur einmal wieder erwacht, sondern mehrmals (siehe unten), und es wird deutlicher, welche Eigenschaft diese Erwachensmarkierungen (oder Wachverweise) noch haben: Sie sind mehrheitlich tatsächlich ‚falsch‘, und noch gravierender: Sie können meist von den vermutlich ‚echten‘ Markierungen nicht unterschieden werden.

Im vorliegenden Beispiel sieht das Panel, in dem die Mutter Calvin tatsächlich weckt, genauso aus wie das vorherige Panel, das Calvin (und die Rezipierenden) glauben ließ, er werde gerade von seiner Mutter geweckt.⁷⁴ Die Werke sind gerade so gestaltet, dass auch für die eigentlich außenstehenden Rezipierenden eine objektive Unterscheidung in ‚falsches‘ und ‚echtes‘ Erwachen nicht möglich ist. Im ersten Fall ist die ‚Außenperspektive‘ in Form einer Halbtotale (vgl. C&H1, Panel 2.1) nur rückblickend als nur vermeintliche Außenperspektive erkennbar. Kompliziert wird dies später in längeren Werken, wenn selbst das letzte Erwachen ungewiss ist und die restliche Handlung, vermeintlich im Wachen stattfindend, auch geträumt sein könnte (vgl. dazu Kapitel 4.1 und 4.2). Vielleicht ist es kein Zufall, dass Calvins Freund und Gefährte, der Tiger Hobbes, nicht anwesend ist, denn er könnte ein ‚Zeuge‘, ein

73 Hier wird im Titelpanel zwar gezeigt, dass Calvin schläft, um die Situation zu etablieren, doch eine Kennzeichnung des *falschen Erwachens* erfolgt nicht (Wie auch?).

74 Traumtheoretisch gesehen kann eine externe Ursache Auslöser dieser Traumerfahrung sein, nämlich, dass seine Mutter Calvin gerade weckt, er aber nicht vollständig aufwacht, sondern in der verbleibenden Zeit, die dann traumintern extrem gedehnt wird, schon seine vermeintliche Routine ausführt, während in der Wachzeit der Mutter nur einige Sekunden vergehen. Siehe auch den Comicstrip, in dem Calvin scheinbar gar nicht schläft, aber die Stimme seiner Mutter zunächst in seiner vermeintlichen Wachwelt erscheint, bevor dann eine Außenperspektive Calvin schlafend zeigt sowie seine Mutter, die ihn zu wecken versucht (vgl. Watterson 1989a, Panel 2.5–3.3).

schon wacher Außenstehender sein, der Calvin vorzeitig aus der Illusion des Wachseins reißt.⁷⁵

Der mit einem Twist verbundene Überraschungseffekt, den Calvin und die Rezipierenden hier erleben, ist sicherlich in einem ausgewiesenen Alptraum, zu dem die folgenden Beispiele zweifelsohne zählen, noch ausgeprägter und kann dort als Entlastung von zuvor geschehenen Schreckeffekten wirken. Zu der vermeintlichen Routine tritt dann ein unheimliches Element, welches diese bricht und bedrohlicher macht. Einen Ausblick darauf gibt ein weiterer *Calvin and Hobbes*-Strip (Watterson 1989b; Sigle C&H2), eine Variante des oben behandelten. Er kommt fast ohne Worte aus.

Diesmal beginnt er damit, dass Calvin dabei ist, seine Jacke anzuziehen und gerade das Haus zu verlassen (vgl. C&H2, Panel 1.1f.). Er geht durch die offene Haustür und ist schon auf dem Weg, als er plötzlich völlig unvorhergesehen über eine Klippe in einen Abgrund stürzt und aus großer Höhe in die Tiefe fällt, als sei er aus einem Flugzeug gefallen (vgl. C&H2, Panel 2.1–2.3). Im nächsten Panel wacht er, untermalt durch seine entsetzt aufgerissenen Augen, gekräuselte Linien und das onomatopoetische „Poof“ (vgl. C&H2, Panel 2.4), schockiert und verwirrt in seinem Bett auf, das er wieder regulär verlässt, um aufzustehen und sich anzuziehen (vgl. C&H2, Panel 2.5f.).

Beim Verlassen des Hauses ereignet sich nun etwas ganz Ähnliches wie schon zuvor: Anstatt vor das Haus treten zu können, fällt Calvin nichtsahnend aus der Tür heraus direkt ins durch Wolken und blauen Himmel gekennzeichnete Bodenlose; diesmal überschlägt er sich sogar schreiend bei seinem Fall aus offensichtlich großer Höhe in Richtung einer aus der Vogelperspektive gezeichneten Landschaft (vgl. C&H2, Panel 3.1–2.3) und findet sich erneut irritiert in seinem Bett wieder (vgl. C&H2, Panel 3.4). Dadurch nun erwacht, hört der sich eingeschüchtert in seine Decke wickelnde Calvin die Frage seiner Mutter: „Calvin? Are you getting up?“ (C&H2, Panel 3.5).

Im Ganzen ist diese Variante der ersten sehr ähnlich. Die Illusion des Wachseins zu Beginn wird noch verstärkt, da Calvin sich bereits anschickt, das Haus zu verlassen, also gar nicht in einem Schlafkontext gezeigt wird, und das Fallen ihn wie die Rezipierenden dann umso unvorbereiteter trifft. Obgleich die Darstellung also ebenfalls mit einer Routinehandlung, dem Verlassen des Hauses, beginnt, ist der Schreck oder Schock weitaus größer, da sich etwas ereignet, das in der Routine nicht vorgesehen ist: das Fallen. Es ist erschreckend und wirkt existenziell bedrohlich, weshalb Calvin in dieser stärker alptraumhaft gekennzeichneten Erfahrung auch schreit, was lautbildlich durch aneinandergereihte spitze, orangefarbene As gezeigt wird (vgl. C&H2, Panel 2.3 und 3.3). Trotzdem ist er nicht darauf vorbereitet, etwas Ähnliches erneut zu erleben, und reagiert

75 Ebenso könnte er natürlich auch als Alltagsmaterial in den Traum integriert sein und die Illusion aufrechterhalten.

genauso beim nächsten ‚Fall‘, der nun auch schon in etwas veränderter und gesteigerter Weise direkt aus der Tür heraus einsetzt. Sein Schreien wird hier sogar noch intensiver gezeigt, indem anders als beim ersten Mal Calvins weit geöffneter Mund zu sehen ist und er sich zudem beim Fallen überschlägt.

Wieder ist das Panel, in dem er in seinem Bett aufwacht, identisch mit dem ersten gezeigten Aufwachen (vgl. C&H2, Panel 2.4 und 3.4); allerdings ist hier das erste ‚Erwachen‘ Teil der Traum erfahrung und das zweite vermutlich echt, da es am Ende des Strips situiert ist. Durch den mit dem Aus-dem-Haus-Gehen einsetzenden Beginn fehlt ein erstes *falsches Erwachen*; es besteht dennoch der Eindruck des Wachseins (vgl. zu diesen unterschiedlichen Formen das Fazit zu Kapitel 4.1). Eine Unterscheidung der Traum- von der Wachwelt ist aber gleichermaßen unmöglich. Hier wird Calvin durch das Fallen, also eine trauminterne Ursache, vermeintlich geweckt, während es im ersten Beispiel die Mutter als Außenstehende war, die ihn zu wecken versuchte – und damit möglicherweise auch den Trauminhalt beeinflusste.

Fallträume sind gleichfalls der Schlafforschung bekannte Ereignisse, welche in künstlerischen Traumdarstellungen beispielweise schon im zweiten Kapitel von Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865; vgl. Carroll 2001a, 12–14) vorkommen⁷⁶ und spätestens mit Christopher Nolans Film *INCEPTION* (2010) bekannt geworden sind. Das Fallen scheint nahe verwandt mit der Erfahrung des Fliegens im Traum, die sowohl in luziden wie gewöhnlichen (nicht-luziden) Träumen gemacht wird. So beinhalten Celia Greens Arbeiten Ausführungen zum Flugtraum; auch Beispiele des Fallens oder eher Springens in einen Abgrund (vgl. C. E. Green 1968, 51–55), wenngleich diese keine Alpträume sind.⁷⁷

Der Typus, der sich aus mehreren *false awakenings* ergibt, verfügt also über Kernmerkmale, die schon an diesem Eingangsbeispiel gezeigt werden konnten:

76 Interessanterweise enthalten die Comicstrips der folgenden Tage indirekte *Alice*-Referenzen: In der Fortsetzungsgeschichte der Tagesstrips vom 20.11.–02.12.1989 (mit Ausnahme des Sonntagsstrips dazwischen) ist Calvins persönliche Schwerkraft umgekehrt (20.–22.11., vgl. Watterson 1989c; 1989d; 1989e), er wächst plötzlich so an, dass er die Größe eines Hauses (24.11., vgl. Watterson 1989f) bis hin zu einer Galaxie (29.11., vgl. Watterson 1989g) annimmt, um dann wieder zu seinen Mathematikaufgaben zurückzukehren (30.11., vgl. Watterson 1989h). Diese an traumtypische Bizarrerien und Alices geträumte Größenwechsel (vgl. Carroll 2001a, 16–58) erinnernden, aber nicht eindeutig als Traum markierten Geschehnisse könnten im Kontext der vorherigen *false awakenings* auch als Tagträume des lernunwilligen Calvin gelesen werden.

77 Eines der Beispiele gleich Calvins hier dargestellter Erfahrung ziemlich genau (vgl. C. E. Green 1968, 52f.); anstatt aufzuwachen, geht der Fall dort aber in Fliegen über. Schon in Freuds *Traumdeutung* sind Fallträume erwähnt (vgl. Freud 1961, 40f., 208f., 278–80, 398–400); er führt sie auf Kindheitserfahrungen und sexuelle Bedeutungen zurück. In solchen Träumen wird oft ein physikalischer Zusammenhang hergestellt: Die Erlebenden fallen im Traum und erwachen beispielsweise auf dem Boden neben dem Bett, sind also tatsächlich gefallen, was den Traum extern-physikalisch beeinflusst haben kann, wie auch in Winsor McCays *Little Nemo in Slumberland* (vgl. Blank 2018, Abschn. Visuell-verbale Darstellung).

Ein explizit gezeigtes *falsches Erwachen* oder die durch Alltagshandlungen verstärkte Illusion des Schon-Wachseins, die dann meist durch ein erneutes echtes Erwachen durchbrochen wird – was sich mehrfach wiederholen kann –, einen häufig routinehaften Charakter, verbunden mit großer Nähe zur Wachwelt – ggf. später gebrochen durch ein unheimliches Element –, die damit einhergehenden falschen Erwachensmarkierungen, die von echten nicht unterschieden werden können, und eine daraus resultierende Unzuverlässigkeit solcher Markierungen sowie ein Überraschungs- bis Schockeffekt.

In detaillierteren Analysen umfangreicherer Werke kann dieses Merkmalsinventar erweitert und um wichtige Funktionen und den Zusammenhang zur Erzeugung von Phantastik ergänzt werden. Hier liegt ein basales Beispiel vor, das sich aber trotz seiner Kürze gut eignet, die zugrundeliegende Erfahrung darzustellen.

Eine weitere untersuchenswerte Eigenheit eines Werks ist seine Qualität als Medium und die Frage, wie diese Einfluss auf seine Gestaltung nimmt. Dies wird für mich bei allen Analysen von Interesse sein und kann hier im Kleinen am Medium Comic skizziert werden. Der Comic als visuelles und nicht nur sprachliches Medium hat durch seine Möglichkeit, etwas bildlich *zeigen* zu können, der Literatur gegenüber den Vorzug, bisweilen kürzer und dichter zu erzählen.⁷⁸

Besonders deutlich wird dies bei Calvins wiederholten *false awakenings*, die in der zweiten Version sogar nahezu ohne Worte auskommen und für Calvins Schreien beim Fallen lediglich auf Lautbilder zurückgreifen. Im Ablauf einer visuellen Sequenz kann der Junge einfach bei seinen vermeintlichen Routine-tätigkeiten abgebildet werden und die Handlung entsteht unweigerlich durch die Bilderfolge (vgl. McCloud 2017, 60–93 zu den Mitteln zur Erzeugung einer konsistenten Geschichte im Comic). Obgleich die *Calvin and Hobbes*-Folgen in einer standardisierten Länge und Panelform sowie -größe gezeichnet sind, gelingt es gerade in diesem begrenzten Rahmen, das *Immer-wieder-Erwachen* als Erfahrung unmittelbar einleuchtend wiederzugeben. Der Überraschungseffekt (Twist) wird vorrangig durch die visuelle Identität der Panels, die *falsche* und echte Erwachen zeigen, erreicht.

2.4.2 Traum im Traum

Es gibt, wie bereits angedeutet, mehr als eine Form von *Traum-im-Traum-Strukturen*. Um die folgende einzuführen, bediene ich mich eines literarischen Beispiels, das im Gegensatz zur Mehrheit dieses Typus sehr kurz ist. „Linda Aberius“ ist der Titel einer Episode in Robert Seethalers episodischem Gegen-

⁷⁸ Zur Narrativität des Comics als Medium siehe Wolf (2002, 95f.); Mahne (2007, 44–76); McCloud (2017); konzise Schikowski (2018, 21–28); speziell zu Comics und Traum Blank (2017; 2018).

wartsroman *Das Feld* (Seethaler 2018, 207–9; Sigle DF). Auf zweieinhalb Seiten werden in mehreren Absätzen Traum-Eindrücke oder Erinnerungen einer autodiegetischen Erzählerfigur dargestellt, von der wir vermuten können, dass es sich um die titelgebende Linda handelt. Anzumerken ist eine Eigenheit dieses Beispiels: Es besitzt eine fragmentarische, fast lyrisch anmutende Form, aus der sich eine gewisse Verrästelung der Traumdarstellung ergibt. Zwar ist dadurch eine größere Nähe zu realen Träumen gegeben,⁷⁹ doch erschwert dies auch die analytische Zugänglichkeit. Ich habe dennoch dieses Beispiel aufgrund seiner Kürze und Konzeption zur Einführung gewählt, die es ermöglichen, Kernmerkmale dieses Typus knapp zu zeigen.

Schon rein typografisch ist die Episode in drei Absätze unterteilt, die mit den römischen Ziffern I–III überschrieben sind. Die Markierung als *Traum im Traum* erfolgt als explizite Benennung erst am Ende der Episode mit der Formulierung: „Und in diesem Augenblick begreife ich: Es ist ja bloß ein Traum im Traum. Es wird kein Erwachen geben“ (DF 209).⁸⁰

Der erste Abschnitt (I) ist selbst wieder zweigeteilt: Der erste Teil (DF 207) ist in einem „Hotel“ auf einem „Berg im Süden“ situiert, im „Winter“;⁸¹ das Ich empfindet ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl. Es unterhält sich mit einem Mann, „hör[t] keine Worte und versteh[t] doch alles“. Es ist plötzlich „wieder alleine“, der Mann sei „aufs Zimmer gegangen! Mit ihr! Die beiden sind jetzt zusammen“. „Später“ geht das Ich „mit schnellen, leichten Schritten den Bergpfad hinunter“, „die anderen“ hinter sich lassend. Im zweiten Teil (DF 208) sieht es „ein Etwas“ „am Straßenrand“ liegen und spürt große Schmerzen, sein „linker Arm fehlt“. Es schließt die Augen, der „Schmerz klingt langsam ab, und endlich, endlich ...“ bleibt eine Aposiopese.

Der zweite Abschnitt (II, DF 208) ist in „der Mitte der Nacht“ situiert, im Schnee. Das Ich beschwört das Bild eines Kindes „[t]ief im Wald“ liegend hervor, das andere, wie es mit „eine[r] kleine[n] Schadenfreude“ zugibt, nicht finden werden. Es selbst befindet sich, still und sicher, im „Warme[n]“ und schließt mit: „Ich halte Winterschlaf in deiner Achselhöhle“.

Der dritte Abschnitt (III, DF 208f.) evoziert Eindrücke des Ichs beim Begehen der Marktstraße, vermutlich in Paulstadt, wo auch die anderen Episoden des

79 Siehe beispielsweise Engel (2017, 21f.) für entsprechende Merkmale sowie Kapitel 4.1.2 (Fußnote 140) für einen Überblick.

80 Dies ist ungewöhnlich und lässt eine metaphorische Verwendung im Nebensinn anklingen. Siehe dazu Kapitel 1.1. Da Seethalers Roman als eine Art abgehörte Friedhofsgespräche Verstorbener konzipiert ist, die zum Teil an Raymond Queneaus *Exercices de style* erinnern, liegt hier u. a. ein Verstehen des Todes als eine Form des Traums nahe, in dem die Verstorbenen weiterexistieren, allerdings mit einem weiterhin beschränkten Wissens- und Erfahrungshorizont. Nicht einmal der sich später als wohl gleichfalls gestorben herausstellende Rahmenerzähler (vgl. DF 239), nur die Lesenden können aus den Episoden ein Gesamtbild gewinnen. Siehe zu Sterbeträumen Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

81 Ein möglicher Intertext könnte Thomas Manns *Zauberberg* sein. Mehr dazu in Kapitel 3.2.3.

Romans stattfinden; die Wahrnehmungen kreisen hauptsächlich um einen verwirrt wirkenden Mann, „die Dummheit in Person“ (DF 209). Vor der Erkenntnis des „Traum im Traum“ im letzten Satz nimmt das Ich noch „vom Kirchplatz“ den „Geruch von verkohltem Holz“ wahr.

Schon allein durch diesen Versuch einer Kurzdarstellung ist wahrscheinlich der fragmentarische Charakter dieser Episode deutlich geworden. Wir könnten natürlich – was ich in der Darstellung weitgehend zu vermeiden versucht habe – anstreben, übergeordnete Annahmen zu treffen. Dann könnte der erste Abschnitt als Erinnerung an einen Aufenthalt in einem Berghotel und einen Betrug in einer Beziehung sowie eine Flucht und einen Unfall mit Amputation des Armes gelesen werden, der zweite Abschnitt als Erinnerung an eine Erinnerung einer möglichen Kindstötung im Wald und ein dem entgegengesetztes Konzentrieren auf eine andere (intime) Beziehung und der letzte Abschnitt als eine Erinnerung an Wahrnehmungen auf dem Marktplatz.⁸² Durch die Annahme von ‚Erinnerungen‘ oder ‚Wahrnehmungen‘ wird schon der Blick auf eine traumtheoretische Annahme, nämlich die von Tages- oder Erinnerungsresten (vgl. u. a. Engel 2010, 158; 2018b, 32) gelenkt, die vor dem Hintergrund der metaphysischen Konzeption des Romans – die Stimmen der Toten können noch gehört werden, sie können zum Teil noch Dinge aus dem Grab heraus wahrnehmen – noch erweitert wird zu ‚Erinnerungen im Tode‘.

Doch diese interpretatorischen Versuche führen nicht unbedingt in Bezug auf das eigentliche Thema weiter, die Konzeption des *Traum im Traum*. Schon der äußere Aufbau dieser ungewöhnlich kurzen Episode beinhaltet ein charakteristisches Merkmal: Es existieren mehrere Ebenen, die sich recht stark voneinander unterscheiden. Damit liegt auch eine erste Differenz zu den *false awakenings* bzw. den *Immer-wieder-Erwachen* vor, die ich oben vorgestellt habe, denn eines von deren Kernmerkmalen ist die geringere Unterscheidbarkeit der Ebenen voneinander – und von der Wachwelt; der Täuschungseffekt beruht gerade darauf.

So, wie die Ebenen hier jedoch geschildert werden, ist schwerlich anzunehmen, dass eine große Nähe zur Wachrealität angestrebt wird, zu bruchstückhaft sind außerdem die Eindrücke. Eine weitere Differenz verbirgt sich im letzten Satz, in dem der Status als *Traum im Traum* erkannt wird: Es liegt zumindest am Schluss ein Bewusstwerden des Träumens vor, ein gewisser Grad an Luzidität, an Klarträumen. Von Celia Green und Charles McCreery wird in Variation von

82 Diese Interpretationen werden bis zu einem gewissen Grad auch durch Informationen in anderen Episoden des Romans, die zum Teil durch Verwandtschafts- und Bekanntschaftsverhältnisse miteinander verknüpft sind, bestätigt: So wird beispielsweise der Vorfall, als der Pfarrer die Kirche angezündet hat, in verschiedenen Episoden und damit von unterschiedlichen Figuren erwähnt (vgl. DF 39f., 147, 189). Motivische Ähnlichkeiten bestehen u. a. zu der Armverletzung von Connie Busse, einer anderen Figur, deren „rote[r] Strich“ (DF 233) schon ihre Todesursache durch komplizierte Lymphangitis ankündigt.

Greens früherer Arbeit Klarträumen knapp wie folgt definiert: „Lucid dreams are those in which a person becomes aware that he is [they are] dreaming“ (C. Green und McCreery 1994, 1). Entscheidend ist hier das Wort ‚become‘ (‚werden‘), da das Ich das Traumbewusstsein erst am Ende erlangt.

Da dies im letzten Satz geschieht, besteht zumindest in diesem Beispiel auch keine Möglichkeit mehr, die Markierung als *Traum im Traum* zu widerrufen oder nachträglich zu verunklaren. Zugleich handelt es sich um ein Überraschungsmoment, ähnlich dem eines Twists, das so im Nachhinein dem Fragmentcharakter der Abschnitte I–III Bedeutung verleiht. Da das Ich vermutlich eine Tote ist, die aus dem Zustand des Todes heraus rückblickend mit fragmentarischer Wahrnehmung erzählt, klingt zudem die Überzeugung an, die auch den Roman selbst durchzieht, der Tod sei eine Art Traum, innerhalb dessen die Erinnerungsbruchstücke wiederum Träume in Träumen sind. Das Erkennen als „Traum im Traum“ (DF 209) schließt so das An-Erkennen des Gesamtzustandes mit ein und seine Endgültigkeit wird durch „Es wird kein Erwachen geben“ (ebd.) festgestellt.

Im folgenden Kapitel werde ich wie angekündigt nach diesen theoretischen Überlegungen und einführenden Analysen einen Blick auf die Ausdifferenzierung der *Traum-im-Traum-Strukturen* im 19. Jahrhundert werfen.

3 Ausdifferenzierung der *Traum-im-Traum-Strukturen* im ,langen‘ 19. Jahrhundert

3.1 Vorüberlegungen

Wann haben sich *Traum-im-Traum-Strukturen* entwickelt? In Kapitel 2.4 wurde schon ein kurzer Einblick in ihren Aufbau gegeben. In diesem Kapitel sollen mögliche Vorläufer aktueller *Traum-im-Traum-Strukturen* betrachtet werden. Dabei geht es nicht darum, eine vollständige Rekonstruktion ihrer Entwicklung durchzuführen und darauf basierend eine Literaturgeschichte der *Traum-im-Traum-Strukturen* zu schreiben. Vielmehr möchte ich schlaglichtartig aufzeigen, dass sich die unterschiedlichen Formen der *Traum-im-Traum-Strukturen* in der Literatur wahrscheinlich in diesem Zeitraum ausdifferenziert haben. Es soll deutlich werden, dass bereits im 19. Jahrhundert die Darstellungen von *Traum-im-Traum-Strukturen* sowohl komplexer wie ambivalenter geworden sind.

Gewiss ist die von Eric Hobsbawm geprägte Bezeichnung des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts vorrangig eine (sozioökonomie-)historische und bezieht sich auf die Zeit zwischen der Französischen Revolution 1789 bzw. schon der Amerikanischen Unabhängigkeit 1776 (so auch von Hellfeld 2016, 11f.) und dem Beginn des Ersten Weltkriegs 1914. Hier wird sie auf das literaturgeschichtliche Gebiet übertragen. Mein frühestes Beispiel einer literarischen *Traum-im-Traum-Struktur* stammt von 1767, die Weiterentwicklung scheint aber vor allem um die Jahrhundertwende von 1800 und in Bezug auf Phantastik ab der Mitte des 19. Jahrhunderts stattgefunden zu haben, weshalb dieses Jahrhundert als wichtiger Zeitraum in der Evolution von *Traum-im-Traum-Strukturen* gelten kann.

Möglicherweise hat die (Weiter-)Entwicklung des Romans ab Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen des Entwicklungsromans (vgl. Braak 1969a; Meid 1999c, 448f.; 1999a, 72–74; Jacobs 2010, 230f.) und einer ‚Psychologisierung‘ (vgl. Engel 2019a, 155) im Sinne einer zunehmenden Beschäftigung mit der ‚Erfahrungsseelenkunde‘ schon vor der Jahrhundertwende um 1800 (vgl. dazu Engel 1996, 1051; Alt 2002, 160–72, 173–89; Schmitz-Emans 2004, 28f.) auch eine Komplizierung der Traumdarstellungen und ihrer Funktionalisierung in literarischen Werken mit sich gebracht. Damit könnte den *Traum-im-Traum-Strukturen* in ihrer aktuellen Form der Weg bereitet worden sein. Die Popula-

rität der *Gothic Novel* (vgl. Meid 1999d, 468) und deren Zusammenspiel mit der sich entwickelnden literarischen Phantastik ab dem 18. Jahrhundert (vgl. Durst 2010a, 114f., 265f.) könnte dann zur im letzten Teil dieses Kapitels erörterten zunehmenden Mehrdeutigkeit des *Traum im Traum* beigetragen haben.

So weist schon die früheste hier behandelte *Traum-im-Traum*-Darstellung in Wielands Entwicklungsroman *Die Geschichte des Agathon* Kernelemente komplexerer späterer Ausgestaltungen auf. Damit soll nicht behauptet werden, dass es davor keinen Traum im Traum in der Literatur gegeben hat – der altfranzösische *Roman de Cassidorus* aus dem 13. Jahrhundert ist ein Beispiel (vgl. Samaké 2020, 87–102, 393f.), in dem jedoch das Erzählen betont ist – aber es kann gesagt werden, dass die Wurzeln der in späteren Kapiteln zu analysierenden ‚modernen‘ Formen eher in Werken um 1800 liegen. Ebenfalls zu bemerken sind die später zu beobachtenden intertextuellen Bezüge auf Traumtexte aus dieser Zeit.

Beispiele aus früherer Zeit, die mit Traum im Traum assoziiert werden können oder Ähnlichkeiten dazu aufweisen, tendieren zu zweierlei: Zur Inszenierung des Traum im Traum bzw. seiner Vorläufer⁸³ als allgemeinere Metapher für Täuschungen (siehe 1.1) und zur Verknüpfung mit dem Erzählen. Dieses Prinzip wird jedoch auch bis in die Gegenwart hinein von Bedeutung sein (siehe dazu besonders Kapitel 4.2.2).

Der Gebrauch des Traum im Traum als Metapher für Täuschung ist oft mit dem Gedanken der ‚Welt als Traum‘ verknüpft: Handelt es sich dabei nicht um eine philosophische Vorstellung zu den Grenzen menschlicher Wahrnehmung, Erkenntnis und epistemologischer Skepsis wie bei Platon, Descartes, Berkeley oder Schopenhauer oder ein politisches Gleichnis wie in Calderóns *La vida es sueño* oder in politischen Utopien, so ist sie als Komödienstoff verarbeitet.

Dies geschieht beispielsweise in *Tausendundeiner Nacht* in der Geschichte von Abu el-Hasan, der Rahmenhandlung von Shakespeares *The Taming of the Shrew* (um 1590) oder der dänischen Komödie *Jeppe vom Berge* von Ludvig Holberg (1722; zu diesem Aspekt auch Kapitel 4.2.2, Fußnote 366 zu *Beerholms Vorstellung*). Nicht vergessen werden sollte eine sehr frühe philosophische Kurzerzählung: Zhuang Zis *Schmetterlingstraum* (4.–3. Jahrhundert v. Chr.), der oft – vereinfachend – als Beispiel für einen Traum im Traum herangezogen wird (z. B. in Carasevici 2008, 75, 81). Die dort angedeutete besondere Form paradoxal einander enthaltenden *geteilten Träumens*, zu der viele spätere intertextuelle Bezüge bestehen, betrachte ich in Kapitel 4.3.1.2.2 näher.

83 Ich schreibe in diesem Kapitel von der Form *Traum im Traum*. Diese ist nicht identisch mit dem Typus des *Traum im Traum* in Kombination mit Twist-Strukturen, dem *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, den ich in Kapitel 4.2 analysiere; vielmehr handelt es bei den hier analysierten Texten um eine ‚historische‘ Form, die Vorformen späterer Typen enthält.

Im vorliegenden Kapitel geht es also darum, überblicksartig darzulegen, wie sich gerade im ‚langen‘ 19. Jahrhundert die Entwicklung und Ausdifferenzierung der *Traum-im-Traum-Strukturen* vollzogen hat. In vielen Beispielen sind im Kleinen schon die in weiteren Kapiteln systematisch behandelten Formen (Typen) angelegt.

3.2 Analysen

3.2.1 Anfänge (?)

Traum-im-Traum-Strukturen im Zeitkontext

Um die Besonderheit der Traumdarstellung in Tiecks Erzählung *Die Freunde* von 1797, welche ich im Anschluss ausführlicher analysieren werde, im Vergleich zur Mehrheit der Literatur ihrer Entstehungszeit zu veranschaulichen, ist ein Seitenblick auf andere *Traum-im-Traum*-Darstellungen aus der Periode sinnvoll. Hier wird sich zeigen, dass diese stärker schematisiert und damit strukturell und traumtheoretisch weniger komplex sind. Im Gegensatz zu *Die Freunde* umfasst der Traum dort auch nicht nahezu den ganzen Text, sondern ist – ähnlich wie in einer Szene einer TV-Serie in der heutigen Zeit – auf ein kurzes Kapitel oder weniger beschränkt. Drei davon abweichende thematisch spezifizierte Beispiele aus der Zeit behandle ich dann im Anschluss.

***Geschichte des Agathon* (1766f./73/94): Frühe Psychologisierung und zweigeteilte Warnung**

Innerhalb von Wielands aufklärerischem Bildungsroman *Geschichte des Agathon*, einem noch früheren Werk, findet sich ein *Traum im Traum* im Kapitel „Daß Träume nicht allemal Schäume sind“ (Wieland 2010, 191–97; Sigle GeAg). Zu diesem Zeitpunkt hat der Protagonist Agathon, dessen Entwicklung – so es denn überhaupt eine ist und nicht eher eine Charakterstudie (vgl. GeAg 12–14) – sich auf einer langen Reise vollzieht, nähere Bekanntschaft mit Danae gemacht. Danae ist eine schöne und künstlerisch versierte Hetäre der Smyrnaischen Gesellschaft (Zeit: um das 4. Jhd. v. Chr.). Hippias, ein Sophist, der Agathon als Leibeigenen gekauft hat, plant, dessen platonisch-schwärmerischen Idealismus mit Hilfe von Danaes Verführungskünsten zu entkräften. Tatsächlich verlieben sich Agathon und Danae und beginnen eine leidenschaftliche Beziehung.

- Der Traum (vgl. GeAg VI.4, 193f.) ist in zwei bzw. drei Ebenen zu untergliedern:⁸⁴
- (o) Diese Ebene beinhaltet eine Art traumtheoretische Vorbemerkung mit einem Hinweis auf eine „Urkunde“ (GeAg 193) als Quelle des Traumberichts.
 - (1) Agathon ist laut Erzähler nach sorgenvollen Gedanken erst am Morgen auf der Wachebene „eingeschlummert“ (ebd.).
 - (2) Er träumt, in der Gesellschaft von „Nymphen und Liebesgöttern auf einer anmutigen Ebene“ (ebd.) zu sein, trinkt aus einem von Danae gereichten Becher „Nectar“ (ebd.). Tanzen setzt ein, an dem er sich beteiligt, ein Reigen „tausend liebliche[r] Gestalten“, „welche wie Seifenblasen ebenso schnell zerfließen als entstanden“ (ebd.), bis alles verschwindet.
 - (3) Agathon meint, „aus einem tiefen Schlafe“ (ebd.) erwacht zu sein, öffnet die Augen und befindet sich auf einer Felspitze oberhalb eines „reißenden Strom[es]“ (ebd.). Auf der anderen Seite sieht er die offenkundig traurige Psyche, seine Jugendfreundin aus Delphi, in weißem Gewand stehen, er „stürzt[] sich in den Fluß hinab“ (ebd.) und schwimmt zu ihr. Dort angekommen, weicht sie aber „wie ein Schatten“ (ebd.) vor ihm zurück, zeigt in die Ferne, wo er die Silhouette Delphis zu erkennen glaubt, und läuft zu einer „Bilsäule der Tugend“ (GeAg 193f.), „die in majestätischer Ruhe auf einem unbeweglichen Cubus“ (GeAg 194) steht, umarmt sie und verschwindet. Der Träumer streckt weinend, „von unaussprechlichen Empfindungen beklemmt“ (ebd.), die Arme aus, will ihr folgen, versinkt aber plötzlich in Schlamm. Von der Anstrengung, sich zu befreien, erwacht er.
 - (1) Agathon bricht in einen „Strom von Tränen“ (GeAg 194) aus, ist von dem Traum tief bewegt und aufgeregt.
 - (o) Die Erzählinstanz beschreibt die weitere Wirkung auf Agathon; gerade in der wiederkehrenden gedanklichen Beschäftigung mit dem Traum nimmt Agathon eine Abwertung vor, indem er, seiner Zuwendung zu Danae gemäß, den Traum „für nichts mehr als ein Spiel der Phantasie halten konnte“ (GeAg 196).

Dieser *Traum im Traum* zeigt eine (vor-)psychologische (vgl. etwa Engel 1996, 1053) Ausgestaltung des Hin- und Hergerissenseins des Protagonisten zwischen den beiden Frauen, die eigentlich für zwei Lebenskonzepte (Leidenschaft und Tugend) sowie für zwei Arten von Liebe (sinnlich und platonisch, vgl. auch Engel 1998, 117f.) stehen. Er thematisiert die Empfindung der Unvereinbarkeit

84 In der Mehrheit der Analysen gebe ich einen strukturierten Handlungsüberblick, der sich auf die jeweilige *Traum-im-Traum*-Darstellung bezieht und in der Regel in nummerierte (Traum-) Ebenen untergliedert ist, ggf. ergänzt um weitere Unterteilungen in Phasen mit Kleinbuchstaben und Fragezeichen bei Ambivalenzen. Diese Form erleichtert die Zugänglichkeit und Nachvollziehbarkeit der Analysen auch für Menschen, denen die Beispiele nicht bekannt sind.

der „hochfliegenden Träume[] seiner [Agathon] Einbildungskraft, die ihn in eine Welt des Ideals entführt, und de[r] ebenso verabsolutierten Freuden der Sinnlichkeit“ (Engel 1996, 1053) und weist jeder der beiden Frauenfiguren eine Traumebene zu. Danae verkörpert Sinnesfreuden mit Trank und Tanz, welche sich aber innerhalb des Traums in Nichts auflösen. Psyche zeigt sich dem Träumer warnend und scheint ihn mittels starker Symbolik an tugendhaftes Leben erinnern zu wollen.

Den erzählerischen Rahmen des Traums bilden eine vorangeschickte und in der Kapitelüberschrift aufgegriffene Mahnung, Träume nicht zu unterschätzen, und eine anschließende Darstellung von Agathons Reaktion auf den Traum. Seiner schon im Traum begonnenen starken Emotionalität folgt schrittweise eine Abschwächung des Entschlusses zu einem tugendhafteren Leben (vgl. GeAg 194–197); er hat – im Gegensatz zu den Lesenden, die ihm damit moralisch überlegen sein können (vgl. auch GeAg 195) – auf kurze Sicht nicht aus dem Traum gelernt.

Ein entscheidender Unterschied zu Tiecks *Freunden* (siehe dazu unten) besteht in der eindeutigen, „geradezu schulmäßig[en]“ (Meier 2005, 38) Eingangsmarkierung des Traums, die so einen narrativen Überraschungseffekt (Twist) nur sehr eingeschränkt möglich macht; dieser ist hingegen das innovative Element in Tiecks Text. Agathon schläft eindeutig ein; lediglich der Übergang zwischen der ersten und zweiten Traumebene ist modalisiert: „Ihm war als ob er aus einem tiefen Schlaf erwachte“ (GeAg 193), was aber auch dem ephemeren Übergang entspricht und als Wechsel von einem ‚falschen‘ zum ‚richtigen‘ Idealleben gelesen werden kann (vgl. Alt 2002, 146; Meier 2005, 39).

Außerdem schickt Wielands Erzählinstanz eine – wohl ironisch gefärbte (vgl. Engel 1998, 117 und Fußnote 56) – Bemerkung voraus, die mit Verweis auf die „Stoiker“ (GeAg 191) den Traum in den Kontext der Handlungszeit setzt und diese Botschaft transportiert: Es gibt viele Zweifel an der Bedeutung von Träumen, doch auch wenn ihre prophetischen Qualitäten nicht bewiesen werden können, so sollten sie doch, im Vertrauen auf ‚Ammenwissen‘, „den guten Rat unsrer Amme“ (GeAg 192), nicht ignoriert werden, um Warnungen nicht ungehört zu lassen.

Agathon allerdings, so die erzählerische Nachbemerkung, vergisst die Botschaft des Traums und deutet ihn so um, dass er sich wieder Danae zuwenden kann (vgl. GeAg 195–197). Hier ist die Botschaft der *Traum-im-Traum*-Darstellung also eindeutiger als später bei Tieck.⁸⁵ Dennoch gelingt es dem Protago-

85 Allerdings scheint selbst hier eine Dualität der Traumfunktion durch, wenn die heterodiegetische Erzählinstanz eingangs von prophetischen Eigenschaften spricht, über die sie sich aber kein Urteil zutraue: „Dem sei nun wie ihm wolle, so ist gewiß, daß wir zuweilen Träume haben, in denen so viel Zusammenhang, so viel Beziehung auf unsre *vergangene und gegenwärtige Umstände*, wiewohl allezeit mit einem *kleinen Zusatz von Wunderbarem und Unbegreiflichem*, anzutreffen ist; daß wir uns um jener Merkmale der Wahrheit willen geneigt fin-

nisten mit der Zeit, sie zu ignorieren; die Lesenden haben ihm gegenüber einen Erkenntnisvorsprung, einen didaktischen Gewinn, der schon im Vorbericht angekündigt wird (vgl. GeAg 12–14).

Der *Traum im Traum* ist das Resultat eines darstellerischen Widerspruchs: Grundsätzlich verkörpert er eine Potenzierung des Irrealen und spielt – zumindest in späteren Traumdarstellungen – mit dieser Steigerung; hier jedoch werden eher zwei Ebenen aneinandergefügt, als sie komplex zu verschachteln. Seine eindeutige Markierung verschleiert die Mehrstufigkeit (Meier 2005 benennt diese dementsprechend gar nicht als solche) und verhindert Ungewissheit darüber, auf welcher Realitätsebene Agathon sich befindet. Dies könnte auf aufklärerischen Rationalismus zurückgehen, der „die rationale Kontrolle über das Irrationale in [seinen] literarischen Produkten nicht auf[]geben“ muss (Meier 2005, 38). Gerade der Übergang ist allerdings mit Reigen und Nebel kreativ gestaltet und so wiederum hervorgehoben.

Innerhalb der Handlung des Romans freilich scheint der Traum – ganz seiner angedeuteten „Traumauffassung“ (mit Engel 2010, 166)⁸⁶ gemäß – kaum eine längerfristig prophetische Funktion zu besitzen.⁸⁷ Er verdeutlicht Agathons aktuelles Tugend-Dilemma, das sich in der Folge zunächst in einer Hinwendung

den, in diesem letztern *etwas geheimnisvolles und vorbedeutendes* zu suchen. [...]. So sinnreiche Auflösungen überlassen wir denjenigen, welche zum Besitz jener von Lucrez so enthusiastisch gepriesenen Glückseligkeit, die Ursachen der Dinge einzusehen, in einem vollern Maße gelangt sind als wir“ (GeAg 192; Hervorhebungen von mir, K.N.).

Die Traumdarstellung kombiniert Peter-André Alt zufolge „Theorien der antiken Medizin“ (Alt 2002, 143) zu unruhigen Gedanken als Traumursache mit „zeitgenössische[m] Traumwissen“ um Affekte (ebd., 145) und mit libidinöser Symbolik und verbindet sie mit einer Allegorisierung von „Herkules am Scheideweg“ (ebd., 146). Ob aus Titel und der Herausgeberfiktion eine „ironische Brechung“ resultiert, die getrost „vernachlässigt werden“ kann (Meier 2005, 39, Fußnote 13), sei dahingestellt; immerhin verwendet die Erzählinstanz damit ein später, etwa in der Romantik, populäres Darstellungsmuster.

86 Die in dieser Arbeit identifizierten Traumauffassungen sind also keine Interpretationen vor dem Hintergrund einer bestimmten Traumtheorie, sondern der Versuch, Einflüsse diverser Traumkonzepte in den Werken zu erkennen. Diese müssen nicht von den jeweiligen Autor:innen oder – später – Filmschaffenden bewusst hergestellt sein, sondern können, wie in folgenden Kapiteln bezüglich Freud und Jung, auch Resultate des Einfließens bekannter Konzepte in die (Populär-)Kultur sein oder sogar, wie bei Leibreizen, Tagesresten oder prophetischen Träumen, verbreitete überzeitliche Traumkonzepte.

87 Jedoch lassen sich verschiedene Quellen einzelner Symbole ausmachen: So knüpft das bacchantische Tanzen in (2) an Agathons frühe Begegnung mit den rasenden Bacchantinnen an (vgl. GeAg I.2, 23–26), an Danaes Tanz als Daphne (vgl. GeAg IV.5, 129–133), die von Danae (vgl. GeAg V.6f, 154–159) und von Agathon inszenierten Schauspiele (vgl. GeAg VI.2, 182–186) und das unmittelbar zuvor von Hippias veranstaltete Gelage (vgl. GeAg VI.3, 186–191), währenddessen sich Agathon an einem „jähren Abhang“ und „Abgrund“ fühlt (GeAg 188). Der ‚Abgrund‘ erinnert an die selbsterfüllende Traumprophezeiung in Lessings Stück *Miss Sara Sampson* (1755) (vgl. zur Funktion des Traums dort Alt 2002, 149–53). Dass Psyche Agathon als „Schatten“ (GeAg 193) erscheint, kann auf ihren Status als Schwester und ‚Doppelgängerin‘ hinweisen wie die „Bilsäule der Tugend“ (GeAg 193f.) das Ende vorwegnimmt.

zu Danae verliert, um dann, bevor Agathon sie verlässt, umso stärker hervorzutreten. Obwohl Agathon sie zunächst ignoriert, bewahrheitet sich dann die sinnenkritische Aussage des Traums (vgl. GeAg VI.5, 197–202; VII.9–VIII.5, 292–339). Am Ende des Romans zeigt sich jedoch, dass auch Danae nunmehr zur Tugend gefunden hat (vgl. GeAg 544–546, 552f., 734f.). Die Dichotomie existiert nicht mehr; Psyche, die sich als seine Schwester entpuppt und damit zu Recht nur platonisch geliebt wurde, und Danae werden Freundinnen (vgl. GeAg 552f.). Ob Agathon und Danae doch zueinander finden, hängt von der Fassung des Romans ab.⁸⁸

Die Räuber (1781): Rahmen zur Traummotivierung im Drama

In der Erstfassung⁸⁹ von Schillers Drama (Schiller 2009; Sigle DR) ist der *Traum im Traum*, wie in jener Zeit üblich, nicht wörtlich benannt und daher leicht zu übersehen, was auch in der Forschung geschehen ist (vgl. Alt 2002, 210f.; Blawid 2011; Engel 1998, 122; Hinderer 2003, 202).⁹⁰ In der ersten Szene des fünften Aufzugs (vgl. DR 139–143) erzählt der von Todesfurcht erfasste und zuvor von Erscheinungen heimgesuchte Schurke Franz Moor seinem alten Diener mit dem biblischen Namen Daniel⁹¹ einen kurz zuvor gehabtten Angsttraum, der

-
- 88 In der ersten Fassung (1767) wird es offengelassen, wobei Danae sich tugendhaft Agathons gelegentlichen Avancen widersetzt, und wird ironisch den Lesenden, an die sich der ‚Herausgeber‘ (hier: die Erzählinstanz) häufig wendet, überlassen (vgl. GeAg XI.4, 553). In der letzten Fassung (1794) ist die Beantwortung auf nach Danaes Lebensbericht verschoben (vgl. GeAg XIII.7, 665f.). Tatsächlich stellt sich danach heraus, dass Danaes Entwicklung, die sich dann Charikleia nennt, eine sinnliche Beziehung zu Agathon nicht mehr zulässt. Kennzeichnend knüpft eine Formulierung Agathons an seinen früheren *Traum im Traum* an: „Und ist nicht Danae, die in bittender Stellung die Bildsäule der Tugend umfaßt, der herrlichste Triumph der Tugend“ (GeAg 730), denn ganz am Ende des Romans sind beide Frauen kaum noch zu unterscheiden; insofern besitzt der Traum doch längerfristig vorausdeutende Qualität.
- 89 Die Erstfassung war hauptsächlich als Lesefassung gedacht (vgl. Kluge 2009, 888–97), in der stärker an der Aufführungspraxis orientierten Zweitfassung (‚Trauerspielfassung‘, 1782) ist diese Szene erheblich gekürzt, vielleicht, da der Vorwurf gemacht worden war, zu sehr auf biblische Intertexte zurückzugreifen (vgl. v. a. die Rezension von C. F. Timme in Kluge 2009, 957) und in der Ausführlichkeit des Austauschs nicht Franz’ Charakter zu entsprechen (vgl. Kommentar zu S. 118f. in Schiller 1953, 434).
- 90 Alt und Blawid ignorieren die Ebene gänzlich; Engel 1998 und Hinderer nehmen die erste Ebene noch als der Wachwelt zugehörig wahr, obwohl sie, wie Engel später erkennt, schon zu Franzens Traumerzählung gehört („ich hatte so eben einen lustigen Traum“, DR 141), im Konjunktiv erzählt ist und sich um die Mittagsstunde abspielt, während er Daniel den gerade erlebten Traum in „[f]instre[r] Nacht“ (DR 139), „[e]ben itzt ruft der Nachtwächter zwei an“ (DR 140), erzählt.
- 91 Der Prophet Daniel ist im Alten Testament ein Traumdeuter des Königs Nebukadnezar und seines Sohnes Belsazar (siehe „Das Buch Daniel, Kapitel 2“ 1980; „Das Buch Daniel, Kapitel 5“ 1980); er ist als einziger in der Lage, den ‚Traum der Vier Zeitalter‘ zu deuten.

viele Anleihen an biblische Intertexte zum Weltgericht (vgl. detailliert Kluge 2009, 1107f.) sowie Klopstocks *Messias* (vgl. weiter Engel 1998, 122) aufweist. Der eigentliche *Traum im Traum* umfasst neun Figurenreden (vgl. DR 141–143); hier der Beginn mit der Rahmung:

FRANZ. Nein, ich bitte dich, laß dir erzählen, und lache mich derb aus! – Siehe *mir dauchte*, ich hätte ein *königlich Mahl* gehalten, und mein Herz wär guter Dinge, und ich *läge berauscht* im Rasen des Schloßgartens, und plötzlich – es war zur Stunde des *Mittags* – plötzlich, aber ich sage dir, lache mich derb aus! – DANIEL. Plötzlich? FRANZ. Plötzlich traf ein ungeheurer Donner *mein schlummerndes Ohr*, ich *taumelte bebend auf*, und siehe *da war mirs, als* sah ich aufflammen den ganzen Horizont in feuriger Lohe, und Berge und Städte und Wälder, wie Wachs im Ofen zerschmolzen, und eine heulende Windsbraut fegte von hinnen Meer Himmel und Erde – da erscholl's wie aus ehernen Posaunen: Erde, gib deine Toden, gib deine Toden, Meer! und das nackte Gefild begann zu kreischen, und aufzuwerfen Schedel und Rippen und Kinnbacken und Beine, die sich zusammenzogen in menschliche Leiber, und daher strömten unübersehlich, ein lebendiger Sturm: Damals sah ich aufwärts, und siehe, ich stand am Fuß des donnernden Sinai, und über mir Gewimmel und unter mir, und oben auf der Höhe des Bergs auf drei rauchenden Stühlen drei Männer, vor deren Blick flohe die Kreatur – [...] (DR V.1, 141f.; Hervorhebungen von mir)

Auffällig ist besonders der krasse Kontrast zwischen der ersten Traumebene, dem idyllischen Verdauungsschlaf um die Mittagsstunde, und dem alptraumhaften Weltuntergangsszenario der zweiten Traumebene. Denken Rezipierende sich die Wachebene hinzu, wo Franz von seinen Taten und der Angst vor deren Sühne durch die Räuber oder gar eine höhere Instanz verfolgt wird, liegt ein kurzfristiger Wechsel zu einer Idylle vor, welche sogleich wieder von Schrecken, die noch schlimmer als die der Wachwelt sind,⁹² abgelöst wird. Diese ‚Idylle‘ birgt zugleich eine dem Traum eingeschriebene – vermeintliche – Traumursache, die schon in der Antike bekannt war: den übermäßigen Genuss von Nahrung und Alkohol.

Hier verdeckt sie allerdings die wahren, wohl eher psychologischen (vgl. Engel 1998, 122f.) Traumursachen, entspricht jedoch eher der Theorie einer der beiden Figuren: Franz Moor schreibt den Alptraum zuvor physiologischen, mitunter digestiven Ursachen zu („Krankheit verstöret das Gehirn, und brüetet tolle und wunderbare Träume aus – Träume bedeuten nichts – Träume kommen ja aus dem Bauch“, DR 141), Daniel dagegen, seinem Namensvetter gemäß, göttli-

92 Zugleich erwartet ihn aber dort auch ein regelrechtes ‚Weltuntergangsszenario‘, da die Räuber sein Schloss in Brand setzen und ihn grausam ermorden könnten; somit eine kurzfristige Vorausdeutung.

chen Ursprüngen („Träume kommen von Gott“, DR 143). Franz schwankt in der Szene zwischen Atheismus, gepaart mit seinem tyrannischen Materialismus, und Furcht vor (göttlicher) Bestrafung.

Das Wechseln in der Beurteilung des Traums zwischen Angst und Trotz (vgl. DR 142f.) ist Ausdruck dieser Ungewissheit: Sind Träume rein physiologisch und bedeuten nichts, oder sind sie gottgesandt als Vorboten seiner Bestrafung? Zunehmende Furcht vor den Räufern und Wahn, die Pastor Moser im anschließenden Gespräch durch Schilderungen des Jüngsten Gerichts weiter befeuert (vgl. DR 146–148), treiben Franz Moor schließlich in den Suizid.

Der Traum wird mit „mir dauchte“, der typischen Modalisierung eines ‚mir war, als ob‘ (vgl. Engel 2017, 24) eingeleitet. Der Übergang der Ebenen erfolgt subtil markiert, es wird weder das Einschlafen („ich läge berauscht im Rasen“, DR 141; „mein schlummerndes Ohr“, DR 142) noch das Aufwachen („taumelte bebend auf“, ebd.) explizit benannt. So ist neben der Bereitstellung einer (falschen) Traumursache innerhalb des Traums das Gestalten einer Übergangsszene zu dem Alptrauumszenario eine weitere Funktion der ersten Traumebene, was ganz ähnlich im nächsten Beispiel geschieht.

Zu beachten gilt auch, dass der Traum innerhalb der Gattung Drama stattfindet. Jedoch handelt es sich nicht um einen inszenierten, sondern bloß um einen von einer Figur erzählten Traum, eine „narrativ vermittelte Traumerzählung“ (vgl. dazu Pfister 1997, 295–98),⁹³ die häufigste Form auf dem Theater, wodurch der narrative Aspekt in den Vordergrund tritt und die Vermittlung des Trauminhalts nur indirekt, durch Franz' Wahrnehmung ‚gefiltert‘, geschieht.⁹⁴ Zugleich gewährt der Traum der zweiten Ebene Einblick in Franzens Inneres und kehrt durch das Sprechen über den Traum die ihm selbst vielleicht nur zum Teil bewusste Angst für die Zuschauenden bzw. Lesenden hervor, womit literarhistorisch früh eine psychologische Bedeutung als Schuld oder Gewissenstraum impliziert wird (vgl. Kluge 2009, 110f.).⁹⁵

Die Forschung hat deshalb auch Parallelen zu anderen ‚Schurkenträumen‘ des Theaters gezogen. Während die dem Traum vorangehende Halluzination („Sahst du sie dort den Bogengang hinschweben“, DR 140) an Shakespeares *Macbeth* erinnert (Dolcherscheinung in II.2; vgl. Shakespeare 2014b, 52–54; vgl. auch

93 Zur inszenierten und gespielten Form dagegen siehe ausführlich Höfer (2019).

94 Manfred Engel zufolge spielt für den Diskurs der Aufklärung an dieser Stelle die Gattungsfrage eine untergeordnete Rolle (vgl. Engel 1998, 121, Fußnote 65). Blawid betont durchaus die Funktionalisierung im Drama, indem Schiller Traumdiskurse seiner Zeit zur Spannungserzeugung in der Fiktion nutze (vgl. Blawid 2011, 110).

95 Gegründet ist dieser in der aufklärerischen ‚Anthropologie‘, wie Schillers Selbstdeutung in seiner Dissertation nahelegt (vgl. Engel 1998, 123–25; Alt 2002, 21f.; Hinderer 2003, 199–207; Kluge 2009, 1102f.).

Kluge 2009, 1105f.; Blawid 2011, 103; indirekt Hinderer 2003, 200, 205),⁹⁶ erwähnt Pastor Moser später den Tyrannen „Richard“ (DR 146). In Shakespeares *King Richard III* träumt Clarence vor seiner Ermordung sehr ähnlich wie hier vom Jenseits (I.4; vgl. Shakespeare 2014a, 72–76; vgl. Kluge 2009, 1108). Richard selbst suchen vor seinem Tod auf dem Schlachtfeld im Traum Geister seiner Opfer heim (V.3; vgl. Shakespeare 2014a, 288–96).

Siebenkäs (1796f./1818): Zwei Allegorien

In Jean Pauls satirischem Roman *Siebenkäs* (Paul Richter 2020; Sigle Sbk) findet sich gleich zweimal ein *Traum im Traum* – einer davon so betitelt – wobei jedoch beide stark allegorisiert sind. Der erste *Traum im Traum* im Kapitel „Erstes Blumenstück. Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ (vgl. Sbk 295–301) ist kaum als solcher zu erkennen, ein Umstand, der bei Schiller schon begegnet ist. Nach einer ausführlichen Einleitung heißt es lediglich kurz: „Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Turmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt“ (Sbk 297). Hier wird aus der Welt am Tage eine verkehrte, unheimliche, apokalyptische Nachtwelt mit – wie später bei Tieck – fehlendem Licht, das Ich „suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsternis verhülle sie mit dem Mond“ (Sbk 297).

Der *Traum im Traum* ist aber auf ein Minimum, auf ein falsches Erwachen, reduziert, er besteht „aus einer harmlosen Einschlafsituation, die wie so häufig zur Traumszene des Erwachens führt“ (Gidion 2010, 33) – ob das tatsächlich so häufig der Fall ist, belegt Gidion freilich nicht. Der *Traum im Traum* scheint in seiner schematischen Form eine rhetorische Funktion zu erfüllen (vgl. auch etwa Schmitz-Emans 2005, 93), da die in einer früheren Version Shakespeare zugeschriebene (vgl. ebd., 92f.) „aufgezeichnete Traumvision“ (ebd., 93), Traum-„Predigt“ (ebd.) oder „Traumrede“ (Gidion 2010, 34) „keine Tabus scheuen muss“ (ebd.). Der fantasievoll gestaltete (Alp-)Trauminhalt illustriert im wahrsten Sinne des Wortes den Horror des Atheismus (vgl. auch Engel 2017, 37)⁹⁷ und

96 Kluge nennt weiterhin eine Abhandlung Abels – Schillers Mentor – mit Verweis auf ein Tyrannendrama zu Timophanes als mögliche Quelle (vgl. Kluge 2009, 1105f.).

97 Eine sehr ähnliche Funktion erfüllt der Traum übrigens auch in Poes *Premature Burial* (vgl. Neis 2018, Abschn. Einordnung). Die Darstellung des Jenseits ist gleichfalls sehr ähnlich und scheint auf diverse biblische Vorlagen zurückzugehen, u. a. Darstellungen der Kreuzigung und des jüngsten Gerichts, ein intertextuelles Verfahren, das Schiller „secondary oneiricity“ nennt (vgl. Engel 2017, 37, 40). Auch Anklänge an den Traum in Schillers *Räubern* und *Siebenkäs* (zu Parallelen dieser beiden vgl. Engel 2017, 37) können nicht ausgeschlossen werden.

soll zugleich als „sprachliches Therapeutikum“ wirken (Schmitz-Emans 2005, 93), um bei „atheistischen Anfechtungen gelesen zu werden“ (ebd.).

Welche Funktion hat dann eine solche Einbettung dabei? Indem einerseits eine eindeutige Markierung als Traum vorliegt, wird das nachfolgende Geschehen klar in den Bereich des Unwirklichen (aber durchaus Möglichen) verbannt, es besteht also weniger Gefahr, die Ereignisse als Teil der Handlung wahrzunehmen. Indem andererseits die träumende Figur aber im Traum ‚erwacht‘, erlebt sie die im Folgenden sich entfaltenden Schrecken ganz bewusst wie im Wachleben; die detailreiche Schilderung kann also kaum verwundern. Diese älteste Form *literarischer* Traumdarstellung, die ‚Traumvision‘ („dream vision“, vgl. dazu Engel 2017, 36–38), erfüllt – wie kurz darauf durchaus auch Tiecks Text – einen didaktischen bzw. philosophischen Zweck, „us[ing] the dream form merely as a frame“ (ebd.).

Das direkt im Anschluss als „Zweites Blumenstück“ gekennzeichnete zweite Vorkommen (vgl. Sbk 302–307) offenbart einen weiteren „Traum im Traum“ – so der Titel – der mindestens ebenso stark allegorisiert und in christliche Symbolik eingebunden ist. Auch hier schläft das Ich⁹⁸ ein und träumt, „in der zweiten Welt“ (Sbk 302) zu stehen. Durch eine Technik, die an hypnagogische Bilder erinnert („schloß überfüllt die Augen zu und sah nichts mehr als die Sonne, die warm und lodern durch die Augenlider drang“, ebd.), gelangt es aus einer idyllisch-sublimen Landschaft mit Regenbogen und in der Abendsonne abziehendem Gewitter in die Traumwelt des Jenseits, welches Ähnlichkeiten zu Tiecks ‚Feenwelt‘ aufweist, allerdings nicht mit heidnischen, sondern christlich-katholischen Figuren, besonders der Gottesmutter Maria.

Der Zweck der Dopplung hier scheint es zu sein, das träumende Ich wieder die jenseitige Welt *bewusst* erleben zu lassen, eine moralische Botschaft (zur Mutterliebe als christlicher Nächstenliebe?) zu vermitteln, ein positives Gegenbild zum vorherigen ‚Blumenstück‘ zu entwickeln und nebenbei den Einfluss der Wachlandschaft auf diese geträumte Idylle zu zeigen. Obgleich prominent im Titel platziert, ist der *Traum im Traum* nicht leicht zu finden: Entspricht er dem ‚Erwachen‘ auf einer anderen Wahrnehmungsebene? Ist der ‚träumende‘ Zustand Marias, in dem ihr von Christus beispielhafte Szenen menschlicher Liebe vorgeführt werden, gemeint? Anscheinend muss sie in diesen Zustand versetzt werden, um die Szenen auf der Erde wahrnehmen zu können: „Christus sagte: ‚Die Erde ist ein Traum voll Träume; du mußt entschlafen, damit dir die Träume erscheinen können.‘ Maria antwortete: ‚Ich will gern entschlafen, damit

Siehe später auch Tiecks *Freunde* und den symbolisch ähnlichen Wahrsager-Traum in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1884; vgl. Nietzsche 2009, II-Wahrsager).

98 Das ‚Ich‘ der beiden ‚Blumenstücke‘ könnte die Erzähler-/Dichter-Figur aus der ‚Vorrede‘, die wie der Autor heißt, sein (vgl. Sbk 22).

ich die Menschen träume“ (Sbk 303);⁹⁹ das Träumen ist also eine Art ‚Herabsteigen‘ und Zugang zur ‚zweiten Welt‘.

Oder bezieht sich der Titel auf die Verbindung beider Ebenen am Schluss, wenn die träumende Mutter mit ihrem Kind nach dem Erwachen des Ichs vor „Entzückung“ (Sbk 307) immer noch da ist, was als Gleichnis oder Botschaft an die katholische Fürstin Lichnowsky, die Auslöserin und Adressatin des Traumberichts (vgl. Sbk 302, Fußnote) gedacht ist? In noch stärkerer Form als im ersten ‚Blumenstück‘ wird der „Traum im Traum“ hier zu einer christlichen Allegorie.

Peter-André Alt meint, „daß der Erzähler im Friedhofstraum nochmals träumt und auf diese Weise den Zugang zur zweiten Welt gewinnt“ (Alt 2002, 235), woraus sich ein verdoppelter *Traum im Traum* ergäbe. Mir scheint zwar am Ende des ersten ‚Blumenstücks‘ ein echtes Erwachen zu stehen, das mit der Erkenntnis der lebenspraktischen Notwendigkeit des Glaubens im Angesicht des Alptraums der Gottlosigkeit einhergeht; die Landschaft nach dem „gebrochene[n] Gewitter“ (Sbk 302) im zweiten ‚Blumenstück‘ spiegelt die Läuterung, worauf dann ein erneutes Einschlafen folgt und das geträumte ‚Aufwachen‘ ‚in der zweiten Welt“ (ebd.). In jedem Fall aber sind beide Vorkommen von *Traum im Traum* verknüpft und potenziert; „Literatur und Traum“ „erschließen die zweite Welt, in welcher der Mensch sich über den Akt der Beobachtung wahrnehmen und erfahren darf“ (Alt 2002, 236), hier im Hinblick auf das Jenseits und den Nutzen des Glaubens daran.

Obwohl die beiden ‚Blumenstücke‘ eine Sonderposition im Roman einnehmen, die gleich zu Beginn in der ‚Vorrede“ angekündigt wird (vgl. Sbk 22), so werden sie doch durch vielfältige motivische Verknüpfungen in die Romanhandlung eingebunden (vgl. Pietzcker 2020, 784). Dazu zählen Grabes- und Vanitas-Referenzen in ihrer Nachfolge, besonders im Zusammenhang mit Siebenkäs‘ (Schein-)Tod und dem ambivalenten Ende des Romans an seinem falschen und Lenettes echtem Grab (vgl. Sbk 636–641), sowie Erwähnungen des auf den Neuen Bund verweisenden Regenbogens (vgl. z. B. Sbk 358, 451, 491).

Kennzeichnend ist auch die am Ende des ersten ‚Bändchens‘ positionierte, auf späteres Geschehen vorausdeutende Grabesszene mit Siebenkäs, seiner Frau Lenette und seinem Rivalen Stiefel (vgl. Sbk 290–294). Die Erwähnung der Träume des Ehepaars unmittelbar vor den eingefügten ‚Blumenstücken‘ – „Seltsam genug erwachten beide am Morgen mit Tränen in den Augen, konnten aber durchaus nicht angeben, von welchen Träumen die Tropfen zurückgeblieben, von freudigen oder trüben“ (Sbk I.8, 294) – ermöglicht die Deutung, die ‚Blumenstücke‘ könnten gleichsam von den beiden geträumt worden sein, wäh-

99 Zugleich erscheint sie aber Kindern im Traum: „die Kinder schliefen sanft auf der zitternden Erde und lächelten alle, weil ihnen im Schlumme Maria in mütterlicher Gestalt erschien“ (Sbk 303) – eine Art wechselseitiges Träumen (vgl. zu entsprechenden Beispielen Kapitel 4.3; auch bei Tieck).

rend Siebenkäs' später immer wieder erwähnter Unsterblichkeitsglaube an die ‚zweite Welt‘ (vgl. z. B. Sbk 426–428) das zweite ‚Blumenstück‘ wieder aufgreift. Als Motivinventar beinhalten die beiden *Traum im Traum*-Darstellungen verdichtet den Roman in nuce und stehen in Kontrast zu der überwiegend rein metaphorischen Verwendung des Wortes ‚Traum‘ im Roman.

Vita-Buch: *Allerlei Traum im Traum*

In seinem ‚Vita-Buch‘ (Paul Richter 1996; Sigle Vb, zitiert als Seite: Notatnr.), gesammelten (Tagebuch-)Notizen, verzeichnet Jean Paul allerlei Formen des potenzierten Träumens, wie sie in dieser Arbeit wiederkehren werden (zum Traum im Traum in einer Notiz vgl. auch Alt 2002, 413, Endnote 372). So berichtet Jean Paul u. a. von einem Traum, in dem er aufgefordert wird, zu erwachen und auf dessen wohl ‚falsches‘ am Ende „[e]ndlich wahres Erwachen“ folgt (Vb 684: 52; auch Vb 727: 342), erdenkt sich Traumtests, die aus heutigen Anleitungen zum luziden Träumen stammen könnten („bat ihn englisch zu sprechen“, Vb 684: 53; „versucht ich mehre Speisen durch Käuen, um zu sehen, ob sie im Traume wahren Geschmack hätten“, Vb 727: 341b, auch 728: 343a; „probierte meine Bemerkung, daß im Traume kein Buchstab stehen bliebe, und fand [...], wie jeder sich in einen andern verwandelte“, ebd.), fliegt oder ertrinkt¹⁰⁰ im Traum (vgl. Vb 726f.: 341, Vb 728: 343a; Vb 727: 341b).

Er wundert sich über die Klarheit eines Traums, in dem er, „träumend ein Nachtwandler“, anscheinend zwei Paar Augen besitzt: die Augen „offen spürte als wären sie offen; dann machte ich sie zu und es war finster; aber ich sagte mir, mache die Augen nicht zu sehr auf, sonst gehen die andern Augen auch auf“ (Vb 726: 341). Auch kombiniert er träumend Traum und Erzählen des Traums (vgl. Vb 727: 341b, Vb 728: 343a) und Tod, Scheintod und Schlaf (vgl. ebd.).¹⁰¹ Ferner erlebt Jean Paul ein „dreimalige[s] Erwachen immer in derselben Lage“ (Vb 741: 419) und „so so oft“ in Verbindung mit einer Art Poltergeist (vgl. ebd.)¹⁰² sowie eine geträumte Metalepse, bei der der Träumer eine geträumte Romanfigur erschießen muss, damit sie im geträumten Roman stirbt (vgl. Vb 742: 419).

Diese Beispiele belegen nicht nur Jean Pauls intensive Beschäftigung mit seinen Träumen, sondern gerade mit deren abseitigeren und kurioseren Ausprägungen nach Art der *Traum-im-Traum-Strukturen*, welche jedoch nicht in gleichem Ausmaß in sein an erfundenen Träumen reiches fiktionales Werk (vgl.

100 Das Traumnotat vom 06.11.1811 ähnelt Heinrichs zweitem Traum in *Heinrich von Ofterdingen* (siehe Kapitel 3.2.3): „Statt des Fliegens wählt ich, mich in d[en] See zu stürzen und von den Wellen weich überspülen zu lassen“ (Vb 727: 341b).

101 Siehe zu Sterbeträumen Kapitel 4.2.2.

102 Siehe die *Immer-wieder-Erwachen* und speziell Gogols *Portret*, analysiert in Kapitel 4.1.2.1.

Schmitz-Emans 2005, 79) eingegangen zu sein scheinen, obgleich er sich anthropologisch wie poetologisch mit dem Träumen auseinandergesetzt und sogar eine eigene Technik zur Traumsteuerung entwickelt hat (vgl. Schmitz-Emans 2005, 78). Jedoch finden einige Gedanken u. a. Eingang in §5 seiner „Blicke in die Traumwelt“ im *Museum* (vgl. Feifel 1996, 164, 169; vgl. Paul Richter 1814, 356–77).

Tiecks *Die Freunde* (1797): Eine frühe Twist-Konstruktion

Ludwig Tiecks frühe Erzählung *Die Freunde* von 1797 (Tieck 1963; Sigle DFr), die zuerst in Nicolais Sammlung *Straußfedern* erschien (vgl. Thalmann 1963, 1014; Carasevici 2008, 76),¹⁰³ ist ein frühes Beispiel für einen ausgestalteten *Traum im Traum* und hebt sich von den anderen Beispielen aus dieser Zeit durch eine detaillierte Darstellung und Motivierung des Traumgeschehens, räumliche Gestaltung und phantastische Ambivalentisierung ab. Der recht kurze Text vereint aufklärerische, über Wirkmechanismen des Traumes informierte Vorstellungen (vgl. Thalmann 1963, 1014f.) mit romantisch-wunderbarer Ausstattung des Traums. Wie in späteren Analysen längerer *Traum-im-Traum-Strukturen* üblich gebe ich einen strukturierten Überblick der gesamten Handlung.

Inhalt und Aufbau

- (1) Der Protagonist des Textes, der Dichter Ludwig Wandel, ist zu Fuß unterwegs zum Krankenbesuch bei einem Freund, er sieht „in seiner Phantasie nur das Krankenbett“ (DFr 61). Der Freund hat ihm einen Brief geschrieben, worin er die Befürchtung äußert, bald zu sterben, sich aber von den „Gesunden“ (DFr 62) allgemein und Ludwig im Besonderen alleingelassen fühlt. Ludwigs betrübte Stimmung steht in starkem Kontrast zu dem sommerlichen Aufblühen der Natur in seiner Umgebung. Auf seinem Weg durch ein Waldstück verliert er sich in Gedanken und Erinnerungen, geknüpft an die Bitte um die Heilung des Freundes. Darunter ist auch eine Art Erscheinung, „ein Bild aus seiner frühen Kindheit“ (DFr 64), „eine furchtbare weibliche Gestalt, die vor ihm über das einsame Feld hinschlich, ohne sich nach ihm umzusehn, und der er wider seinen Willen folgen mußte“ (ebd.). Er meint, vom Weg abgekommen zu sein, und die Umgebung scheint sich zu verändern: Die Sonne geht nach seinem Empfinden sehr früh unter, „seine Erin-

¹⁰³ Ich danke besonders Manfred Engel, der mich auf diesen Text aufmerksam gemacht, mir diskursive Anregungen gegeben sowie auf weitere Beispiele hingewiesen hat (*Die Räuber*, Jean Pauls *Vita-Buch*, *Die Bergwerke zu Falun*).

nerungen wurden immer verwirrter, die Blumen zu seinen Füßen wurden größer, das Abendrot wurde noch glühender und wunderseltene Wolken hingen tief zur Erde hinunter, wie Vorhänge von einer geheimnisreichen Szene, die sich bald eröffnen würde“ (DFr 65); er hört seltsame Geräusche und Stimmen.

- (2) Tatsächlich eröffnet sich – „Ludwig glaubte, im Traume zu liegen“ (ebd.) – hinter den Wolken plötzlich das Panorama zu einer Art Feenreich mit einem „Zauberschloß“ (DFr 65), das eine märchenhafte Landschaft mit allerhand wunderbaren Wesen umgibt: Nicht nur leben dort „erhabene Weibergestalten“, die größer und schöner als gewöhnlich sind (vgl. DFr 66), auch „Geister“ und „Kobolde“ (DFr 67) finden sich dort. Ludwig vergisst sein vorheriges Leben nahezu und empfindet das Reich als die Erfüllung aller seiner Sehnsüchte (vgl. DFr 67). Schließlich fordern ihn die Frauen zum Schlafen auf und betten ihn auf ein weiches Lager.
- (3) Dort denkt er über die Möglichkeit nach, „daß ich jetzt vielleicht nur schlafe und es mir dann träumen kann, ich schliefe zum zweiten Male ein, und hätte einen Traum im Traume, bis es so in die Unendlichkeit fortginge“ (DFr 68); vielleicht sei gar sein „voriger Zustand“ „nur ein schwermütiger Traum gewesen“ (ebd.). Er hat daraufhin einen Traum, der wie ein Zerrbild des Feenreiches wirkt: Der Garten ist abgestorben, der Mond verschwunden und die Gesänge sind verändert.
- (2) Ludwig „erwacht[] unter banger Empfindungen“ (DFr 68) wieder im Feenreich, bemerkt nach einiger Zeit aber Veränderungen an seinen Gastgeberinnen. So sind sie bei „Hahnengeschrei“ (DFr 69), welches am Abend zu hören ist, plötzlich bleich und besorgt; ferner meint er gelegentlich, seltsame Geräusche wie „ein Posthorn“ (ebd.) und das Rasseln einer Kutsche zu hören. Ludwig empfindet Wehmut und denkt an seinen kranken Freund; er bittet die Frauen, den Freund zu heilen; sie bezeichnen den Wunsch als „schon erfüllt“ (ebd.). Dennoch ist er unzufrieden. Die Frauen nennen seinen früheren irdischen Wunsch nach „Freundschaft und Liebe“ (DFr 70) töricht. Als sie offenbaren, dass sie „die alten Feen“ (ebd.) seien, die üblicherweise ungesehen unter den Menschen herrschen, „ihr Tag ist unsre Nacht“ (ebd.), „nur dir ward es vergönnt, uns mit Augen zu sehen“ (ebd.), erkennt Ludwig in einer Fee die unheimliche Gestalt, die ihm schon in seiner Kindheit erschienen war und „vor der er ein heimliches Entsetzen hegte“ (ebd.).
- (4/2b) Ludwig entfernt sich in einen Außenbezirk, ein „romantische[s] Gebirge“ (DFr 70) mit hohen Felsen, wo er auf einen „fremde[n] Wanderer“ (ebd.) trifft, der sich als sein Freund identifiziert, den er aber nicht als sol-

chen erkennen kann. Darauf erklärt dieser ihm, dass sie nun beide in ihrer „wahren Gestalt“ (ebd.) zu sehen wären, während sie auf der Erde stets eine Täuschung umgebe. Ludwig sehnt sich aber auf die Erde, „wo wir uns unter täuschenden Formen wiedererkennen, wo es den Aberglauben der Freundschaft gibt“ (DFr 71), zurück. Der Freund warnt in, er würde dann „gleich wieder zurück wollen, die Erde ist dir nun nicht glänzend genug“ (ebd.), doch Ludwig drängt, „diese Wüste, dieses glänzende Elend“ (ebd.) zu verlassen.

- (1) Er erwacht durch ein Rütteln seines Freundes. Ludwig zweifelt zunächst an der nun wahrgenommenen Realität und meint, sein Freund sei „doch gestorben“ (DFr 71). Er war auf einem Baumstumpf beim Lesen des Briefes eingeschlafen und zu Boden gesunken, der Freund ihm entgegengeeilt, um ihm von seiner spontanen Genesung zu berichten. Ludwigs Betrübnis über die Zweifel an seiner Freundschaft und seine Frage nach der wirklichen Existenz der Feen beantwortet der Freund damit, dass es sie zwar wohl gebe, sie aber keineswegs gut seien, sondern „Sie legen uns jene Wünsche ins Herz, die wir selber nicht kennen, jene übertriebene Forderungen, jene übermenschliche Lüsterheit nach übermenschlichen Gütern, daß wir nachher in einem schwermütigen Rausche die schöne Erde, mit ihren herrlichen Gaben verachten“ (DFr 72). Ludwig reagiert lediglich mit einem Händedruck auf diese Einlassungen.

Form und Ebenen des *Traum im Traum*

Den *Traum im Traum* zeichnet vor allem aus, dass mehrere Traumebenen vorhanden sind. Zu klären bleibt, ob es sich innerhalb des Traums um hierarchische Ebenen oder eher voneinander abgegrenzte Phasen handelt. Abgesehen von der äußeren Ebene (1), die mit ziemlicher Sicherheit die Wachwelt darstellt – außer Ludwigs kurzem Zweifeln (vgl. DFr 71) wird dies nicht ernsthaft in Frage gestellt –, existiert weiterhin noch das Feenreich (2), welches rückwirkend durch Ludwigs endgültiges Erwachen ebenfalls als Traum oder zumindest traumähnlich identifiziert wird.

Dabei bleibt die Frage offen, ob es sich um einen rein rationalen Traum oder um eine Art wunderbare Offenbarung in Form eines Traums handelt, ob dem Traum also eine Verstellungs- oder Enthüllungsfunktion zukommt. Da dies nicht eindeutig beantwortet werden kann und widerstreitende Konzepte existieren, liegt eine phantastische Ambivalenz vor, worauf ich später noch näher eingehen möchte. Innerhalb des Feenreichs schläft Ludwig wiederum und träumt (3), wobei er eine Art Zerrbild der ihn zuvor umgebenden Feenwelt sieht, bevor er wieder in (2) erwacht. Rückblickend gesehen handelt es sich dabei allerdings

wohl um ein *false awakening*, da er am Ende erneut und endgültig von seinem Freund geweckt wird und in die Wachwelt (1) zurückkehrt.

Die Beschaffenheit von (3) ist ambivalent: Gewissermaßen stellt diese Ebene eine Potenzierung von (2) dar, da sie Elemente dieser (Traum-)Welt variierend aufgreift; sie kann im Kontext romantischer ‚progressiver Universalpoesie‘ gesehen werden (vgl. Desroches-Viallet 2009, 65f.). Jedoch ist sie zugleich auch ‚Schatten‘ der (Traum-)Welt (vgl. auch Engel 2021, 12, 15). Einen Sonderfall bildet die Ebene (4/2b), nachdem sich Ludwig, schließlich doch enttäuscht und unbefriedigt vom Feenreich, räumlich von diesem entfernt, eine Bewegung, die im Übrigen seine Wanderung aus (1) wieder aufgreift. Es kann diskutiert werden, ob diese Ebene eine weitere Traumebene darstellt – also (4) –, da die Umgebung und das Personal wechseln, oder eine Fortführung des Feenreichs, in dem sich Ludwig nur an einen anderen Ort bewegt – also (2b). Für letzteres spricht die Tatsache, dass er aus dieser Ebene durch das Rütteln seines Freundes nur einmal und nicht zweimal in der Wachwelt (1) erwacht.

Somit existieren mindestens drei distinkte Ebenen in *Die Freunde*, von denen eine die Wachwelt ist, eine ein Nachttraum (3) – vollständig mit falscher Einschlafsituation und falschem Erwachen – und eine Ebene (2) zumindest der rückwirkenden Markierung zufolge ein Tagtraum ist. Dieser Tagtraum lässt eine kohärente Welt entstehen, die nur kleine Brüche und Abweichungen aufweist – auch dazu später mehr –, und ist zudem durch Erinnerungen und Gedanken mit der Vergangenheit des Protagonisten verknüpft.

Die Übergänge zwischen den Ebenen sind fließend (Ebene 1 zu 2, 2 zu 3, 2 zu 4/2b) und zum Teil geradezu räumlich gestaltet; es entsteht eine regelrechte ‚Traumlandschaft‘ (vgl. auch Carasevici 2008, 75). Doch es gibt zwei Ausnahmen – die Erwachen: das eindeutig markierte Aufwachen aus dem *Traum im Traum* (Ebene 3 zu 2) und das endgültigen Aufwachen durch Rütteln auf der Ebene (1). Der räumliche Aspekt kommt gerade bei dem bereits oben kurz diskutierten Ende der Ebene (2) im Feenreich zum Tragen. Ludwig entfernt sich „viel weiter, als er gewöhnlich zu tun pflegte“ (DFr 70) und verlässt den „Feengarten“ (ebd.). Die Landschaft ändert sich und er gelangt in ein „romantische[s] Gebirge“ (ebd.), dessen felsige Umgebung zugleich ein Topos der Darstellung des Erhabenen ist, wie ihn Tieck auch im *Blonden Eckbert*, einem ebenfalls in verschiedene Wahrnehmungsebenen aufgeteilten Kunstmärchen mit einem finalen Twist, verwendet (vgl. Tieck 2006, 23f.; vgl. zur dortigen Traumgestaltung und Phantastik Kreuzer 2014, 373–91). Wenn Ludwig sich auch nicht auf einer weiteren Traumebene befindet, so doch zumindest in einer stark veränderten Umgebung,¹⁰⁴ die weniger idyllisch und damit besser für die ernsthafte Ausei-

104 Vgl. in Kapitel 4.2.1 zu Komaträumen die räumliche Gestaltung einer ‚Traumlandschaft‘, besonders in dem Film *GHOST STORIES* (2017); außerdem Poes Erzählung *A Tale of the Ragged Mountains* (1844), wo gleichfalls ein Palast vorkommt (siehe unten; vgl. Ragg 947).

nersetzung mit seinem Freund über die Scheinhaftigkeit des irdischen Lebens geeignet ist.

In weniger abrupter Form geschieht ein ähnlicher Übergang schon bei Ludwigs Wanderung ‚in‘ die Traumwelt. Tatsächlich hat er sich – wie die Lesenden rückblickend erkennen können – zu Beginn zur wiederholten Lektüre des Briefs auf einem Baumstumpf niedergelassen (vgl. DFr 61f.). So wird ohne auffällige Markierung weitererzählt: „Er verlor sich immer mehr in Gedanken, dann stand er auf und setzte seinen Weg durch den dichten Wald fort“ (DFr 63). Mit dem Wissen um sein späteres Aufwachen an dem Baumstumpf ist zu erkennen, dass sein Körper diesen Ort niemals verlassen hat und das Sich-in-Gedanken-Verlieren bei der anschließenden Wanderung im Grunde ein Hinweis darauf ist, dass lediglich seine Gedanken ‚weitergewandert‘ sind (vgl. auch Desroches-Viallet 2009, 56). Bemerkenswerterweise wird in der Forschung diese Twist-Gestaltung ignoriert und so indirekt der Eindruck erweckt, der Traum sei markiert (so Carasevici 2008; Rockelmann 2014; vgl. dagegen Engel 2021, 12).¹⁰⁵

Traummarkierungen, Traumhinweise und -konzept

Tiecks Text zeigt schon Ende des 18. Jahrhunderts ein Muster, das sich in vielen späteren Werken mit *Traum-im-Traum-Struktur* wiederholen wird: Die Streuung von Hinweisen auf einen Traumstatus, die erst rückblickend, nach der Auflösung, als solche verstanden werden können. Die Hinweise können bei der ersten Lektüre leicht übersehen werden, bilden aber die Grundlage eines Traum-Twists, dessen Auflösung eine Partie des vorherigen Textes als unreal, als geträumt oder anderweitig imaginiert, offenbart.

Sind Lesende der *Freunde* einmal auf dieser Spur, so fallen weitere subtile Hinweise auf. Dazu zählen unter anderem die Konzentration auf Gedanken und Erinnerungen und die Erwähnung der Phantasie auf dem Weg zum und im Feenreich. Schon unmittelbar, nachdem er scheinbar aufgebrochen und den Wald – einen weiteren, mitunter unheimlichen Übergangsort – betreten hat, wird der Protagonist von „Erinnerungen aus seinen frühesten Kinderjahren“ (DFr 63) heimgesucht, in denen er sich „so in einem Labyrinth verwickelt, daß er die Gegenstände nicht bemerkte, die ihn umgaben“ (ebd.). Darunter sind „Phantome“ (ebd.), „Puppen, Kinderspiele und Gespenster“ (ebd.), es werden

¹⁰⁵ Rockelmanns Arbeit ist zudem ein bezeichnendes Beispiel für eine Analyse, die oft zu weit geht. Er verwendet moderne neurowissenschaftliche Termini unreflektiert (vgl. z. B. Rockelmann 2014, 110f.) und interpretiert Ideen und Konzepte ‚hinein‘, die nicht im Text belegbar sind, so habe z. B. Ludwig Wandel Todesfurcht (vgl. ebd., 112) und die Frauen der Feenwelt entstünden aus Erinnerungen Wandels an frühe sexuelle Erregung beim Besuch eines Museums, wo er weibliche Statuen gesehen habe (vgl. ebd., 113f.).

also (früh-)kindliche halbbewusste Eindrücke thematisiert (vgl. Thalmann 1963, 1015).

Als Ludwig an der Schwelle zum Feenreich aus dem Wald heraustritt, „verwundert[er] sich“, „daß er unter seinen Träumen den Weg so schnell zurückgelegt habe“ (DFr 63); auf den eigentlichen Traumzustand wird also nicht nur wörtlich, sondern auch durch den traumtypischen Ortswechsel ohne Erinnerung an den Weg hingewiesen. Die heterodiegetische Erzählinstanz fügt sogar allgemein-reflektierend und zugleich kryptisch hinzu: „denn oft sind die Gemälde in uns nur Widerscheine von den äußeren Gegenständen“ (ebd.), was an die Scheinhaftigkeit der Wahrnehmung in Platons *Höhlengleichnis* erinnert und den Traum als „Spiegelbild der wahren äußeren Welt“ (Carasevici 2008, 80) identifizieren könnte.

Ähnliche Phänomene häufen sich im Feenreich: Ludwig wundert sich wiederholt über das schnellere Vergehen der Zeit ohne spürbare Ermüdung (vgl. DFr 64), das Licht ist seltsam rot (vgl. DFr 64, 65), märchenhafte,¹⁰⁶ wunderbare Elemente oder Wesen treten auf; so werden „die Blumen zu seinen Füßen [...] größer“ (DFr 65)¹⁰⁷ und er nimmt seltsame Geräusche wahr (vgl. ebd.). Den Tönen folgen „unzählige blaue Schmetterlinge“ (ebd.),¹⁰⁸ bevor er den schillernen Palast erblickt. Mehrmals versucht Ludwig währenddessen, sich mit dem Status der ihn umgebenden Realität auseinanderzusetzen: „Bin ich bezaubert?“ rief er aus, „oder haben mich meine Träume und Phantasien verrückt gemacht? [...]“ (DFr 65) – damit stellt er gleich schon die grundlegende phantastiktheoretische Frage des Textes (so auch im *Blonden Eckbert*, Tieck 2006, 24) –, er versucht, „alle Phantasien von sich zu entfernen“ (DFr 65) und „glaubte im Traume zu liegen“ (ebd.). An dieser Stelle wird auch eine weitere, noch feinere Unterteilung des Traum-Raumes deutlich, wenn sich die „schweren, dunkelroten Wolken“ „wie Vorhänge von einer geheimnisreichen Szene“ (DFr 65) schließen und wieder zum Panorama des Feenpalastes öffnen.¹⁰⁹

So setzen sich die Verweise auf Träumen und traumähnliche Phänomene wie Erinnerungen und Phantasien fort und nehmen besonders im Kontext des markierten Nachttraums innerhalb der Feenwelt an Intensität zu (vgl. DFr 68), wenn Ludwig selbst von einem „Traum im Traume“ (ebd.) spricht; er könnte sich

106 Zum „conte de fées à la française“ (vgl. Desroches-Viallet 2009, 61–63; zu Märchenhaftigkeit als „sekundäre Traumhaftigkeit“ Engel 2021, 12–14).

107 Siehe dazu in Kapitel 4.3.1 die Erörterungen zu Lewis Carrolls Traummarkierungen u. a. mittels sprechender Blumen in *Through the Looking-Glass* (vgl. Carroll 2001b, 165–70).

108 Vielleicht ein Verweis auf Zhuang Zis *Schmetterlingstraum*? Siehe dazu ebenfalls Kapitel 4.3.1 (S. 464f.). Dragoş Carasevici verweist auf den *Schmetterlingstraum*, allerdings ohne näher darauf einzugehen (vgl. Carasevici 2008, 75, 81).

109 Siehe zu Vorhängen als ‚Requisit‘ verschiedener ‚Traum-Szenen‘ Kapitel 4.2.2 (speziell S. 403f.), zugleich ein selbstreflexiver Kommentar auf die theaterhafte Inszenierung der Traumdarstellung.

seiner Lage „bewusst oder halb-bewusst“ (Carasevici 2008, 80) sein. Zu diesem Zeitpunkt glaubte Ludwig schon, „alle [s]eine kühnsten Träume sind in Erfüllung gegangen“ (DFr 67).

Es lohnt sich allerdings, einen genaueren Blick auf die Textstelle mit der wörtlichen Erwähnung des *Traum im Traum* zu werfen, denn sie kompliziert die Einschätzung des Realitätsstatus weiter – zumindest zu diesem Zeitpunkt – durch den gezielten Einsatz der Irrealis, des Konjunktivs:

Er [Ludwig] setzte sich nieder und bemerkte den magischen Dämmerchein, der sich durch das dichtverschlungene Laub brach. „Wie wunderbar!“ sagte er zu sich selber, „daß ich jetzt vielleicht nur schlafe und es mir dann träumen kann, ich schliefe zum zweiten Male ein, und hätte einen Traum im Traume; bis es so in die Unendlichkeit fortginge und keine menschliche Gewalt mich nachher munter machen könnte. Aber, ich Ungläubiger! die schöne Wirklichkeit ist es, die mich beseligt und mein voriger Zustand ist vielleicht nur ein schwermütiger Traum gewesen.“ (DFr 68)

Kennzeichnenderweise sagt er das, *bevor* er den *Traum im Traum* tatsächlich hat – er erfüllt seine ‚Prophezeiung‘ danach quasi selbst. Doch das „jetzt“ ist in Verbindung mit dem „dann träumen kann“ und folgendem Konjunktiv mehrdeutig: Meint Ludwig damit, dass er gerade schläft, oder, dass er ‚jetzt gleich‘ schlafen werde?

So spielen zwei Gedanken in diese Äußerung hinein, die auch die Konzeption des Textes in seiner Gesamtheit bestimmen: Zum einen spricht Ludwig – vom Ende der *Freunde* her gesehen – die Wahrheit aus, wenn er annimmt, er schlafe gerade und schlafe gleich noch einmal ein, was einem *Traum im Traum* entspricht (vgl. dazu auch Engel 2021, 12, 14f.). Der *Traum im Traum* ist also zugleich Anlass, die aktuelle Realität zu hinterfragen und führt die Lesenden, wenn auch nicht Ludwig selbst – der seine Aussage gleich wieder zurücknimmt und sich einen ‚Ungläubigen‘ schilt –, mit einem weiteren Hinweis auf die reale Spur der Realitätskonstruktion. Zum anderen aber verweist Ludwig mit seiner Widerrede auf die umgekehrte Möglichkeit: dass sein „voriger Zustand“ (DFr 68) nur ein Traum gewesen sein könnte (vgl. allgemein zu den frühen Erzählungen Rockelmann 2014, 105).¹¹⁰ Dieser Gedanke von der ‚Welt als Traum‘, der Scheinhaftigkeit des irdischen Lebens, ist Element vieler religiöser wie philosophischer Denkrichtungen und wird sicherlich neben fernöstlicher Lehre¹¹¹ am bekanntesten bei Platon angedeutet (siehe Wielands *Agathon* oben als extensive Behandlung platonischer Ideen).

110 Eine solche Umkehrung scheint tatsächlich in Julio Cortázers Erzählung *La noche boca arriba* (1956) stattzufinden (vgl. dazu Häffner 2018b, Fazit) – zumindest ist das eine interpretatorische Möglichkeit – sowie ggf. in Jorge Luis Borges *El Sur* (1944) und „The Abominable Bride“, einer Serienepisode (vgl. Neis 2020b, 5f.).

111 Beachte den oben erwähnten *Schmetterlingstraum* des Taoisten Zhuang Zi, der die Unmöglichkeit, diese Frage zu entscheiden, schon im vierten Jahrhundert v. Chr. formuliert (vgl. zur mystisch-taoistischen Tradition mit Parallelen zu den *Upanishaden* Bulkeley 2008, 62–67).

Spuren dieses Gedankens weist auch *Die Freunde* in der späteren geträumten Diskussion der beiden Freunde in (2b) auf, als der Protagonist seinen Freund nicht erkennen kann:

„Ich kenne dich nicht“, sagte Ludwig. – „Das kann wohl sein“, antwortete jener, „aber du glaubtest mich sonst einmal recht gut zu kennen. Ich bin dein krankgewesener Freund.“ „Unmöglich! Du bist mir ganz fremde!“ „Bloß deswegen“, sagte der Fremde, „weil du mich heute zum erstenmal in meiner wahren Gestalt siehst; bisher fandest du nur dich selber in mir wieder. Du tust auch darum recht, hier zu bleiben, denn es gibt keine Freundschaft, es gibt keine Liebe, hier nicht, wo alle Täuschung niederfällt.“ Ludwig setzte sich nieder und weinte. (DFr 70f.)

Im Feenreich empfindet Ludwig es also deshalb als so ‚unheimlich‘, weil ihm die ‚Illusionen‘ der Freundschaft und Liebe fehlen; die desillusionierende Offenbarung macht ihn unglücklich, ungeachtet der Frage, ob sie in der fiktionalen Welt real oder Teil (s)eines Alptraums ist (Denn wie ist Ludwigs Reue über seine Zweifel an der Freundschaft nach dem Aufwachen zu verstehen?). Dennoch wünscht sich Ludwig dann auf die Erde – also in die Wachwelt – zurück, „wo wir uns unter täuschenden Formen wiedererkennen, wo es den Aberglauben der Freundschaft gibt“ (DFr 71). Der Traum-Freund ermahnt ihn, auch dort werde er sich wieder nach dem Feenreich zurücksehnen, eine Position, die er auch am Schluss aufrechterhält, als er die Feen für die übermäßigen Wünsche der Menschen verantwortlich macht.

So ist *Die Freunde* zwischen zwei an Strömungen gebundene Grundhaltungen zu Träumen positioniert: der romantischen, dass der Traum eine höhere Wahrheit offenbaren, eine „kosmologisch-metaphysische Erfahrungsdimension“ beinhalten kann (Engel 2002, 79) und mit der Dichtung vergemeinschaftet ist (vgl. zu letzterem Engel 2021, 26f.), und der aufklärerisch-anthropologischen, dass Träume „[d]efizitär“ (Engel 1998, 1051) und rational „natürlich psychologisch []“ (Engel 2021, 10) zu erklären sind, was im Einklang mit der allgemeineren Feststellung steht, dass für weite Teile von Tiecks Frühwerk „eine psychologische Disposition kennzeichnend [ist], die eng mit der spätaufklärerischen Erfahrungspsychologie zusammenhängt“ (Kremer 2011, 502). Beide Positionen sind aber derart austariert, dass sie nicht auf eine Seite der Dualität reduziert werden können; eher folgt daraus ein Kompromiss: Denn Ludwig, obgleich als Poet eigentlich zu Höherem berufen, möchte in die ‚Illusion‘ zurück und verzichtet auf das ‚Höhere‘, welches ihn von Kindheit an in Gestalt der „furchtbare[n] weibliche[n] Gestalt“ (DFr 64) eher geängstigt hatte, zugunsten irdischer Freundschaft. Dennoch lässt Tieck die Frage offen, welcher Gehalt dem Traum denn nun tatsächlich zukommen soll: Ist er bloße Illusion?

In der Erzählung ist der *Traum im Traum* im Grunde auf paradoxe Weise ein Zugang zur Wachwelt, können Ludwigs Reflexionen doch die Lesenden auf die Spur der dahinterliegenden Twist-Konstruktion bringen. Diese Struktur, die

geradezu modern erscheint, da sie wie ein Ausgangspunkt für gegenwärtige Twist-Traumdarstellungen anmutet, zeigt sich weiterhin in der Konstruktion der Traumwelt selbst, indem wiederholt Quellen von Traumelementen in der Wachwelt und Ludwigs Vergangenheit gefunden werden können. Getreu der Auffassung Tieck'scher Zeitgenossen wie Jean Paul, Carl-Gustav Carus und J. F. Abel kann der Traum Schlüssel zu Verborgenen sein (vgl. Rockelmann 2014, 107); hier ist er es auch zu der *Traum-im-Traum-Struktur*.

Traumquellen und Traumauffassung (inkl. Phantastik)

Die zugrundeliegende Traumkonzeption habe ich angedeutet: Sie beruht zum Teil auf Eindringungen aus der Wachwelt in die Traumwelt, die vor der endgültigen Offenlegung durch das Aufwachen als Hinweise auf den Realitätsstatus verstanden werden können, obgleich sie so subtil gestaltet sind, dass sie leicht übersehen werden.

Die Hinweise und damit Traumquellen lassen sich in

- (a) Ursprung in der Gegenwart: Außenwelteinflüsse, Leibreize, Tagesreste, Wünsche
- (b) Ursprung in der Vergangenheit: Erinnerungen

unterteilen, eine Aufteilung, die zugleich die Traumkonzeption des Textes als hybrid offenbart. Es ist schwerlich möglich, die Quellen trennscharf zu unterscheiden; es soll jedoch aufgezeigt werden, dass die Traumauffassung in Tiecks Text verschiedene populäre Traumtheorien miteinander verwebt.

Zur Gruppe (a) gehören der Brief des Freundes, den Ludwig immer wieder gelesen hat und sogar beim Einschlafen in der Hand hält, dessen unmittelbar davor formulierter Besuchswunsch, der Heilungsappell an mögliche wunderbare Mächte (vgl. DFr 63), vom Brief ausgelöste Schuldgefühle und seine unmittelbar vorangehende „Phantasie“, in der Ludwig „nur das Krankenbett und seinen leidenden Bruder“ (DFr 61) vor sich sieht, was wiederum der Brief ausgelöst hat (vgl. ebd. 62). Als unmittelbare Außenwelteinflüsse sind der im Traum wahrgenommene und daher konjunktivisch formulierte Laut des Posthorns („war es, als wenn ein Posthorn in der Ferne ertönte“, DFr 69) sowie das Wagenrasseln („als wenn er die rasselnde Bewegung eines Wagens vernähme“, ebd.) zu verstehen.

Ein Augenmerk sollte noch der Fülle an Sinneswahrnehmungen gelten, die Ludwig bei seiner Traum-Wanderschaft¹¹² erfährt. So sind besonders auditive

¹¹² Die ‚innere Reise‘ untersucht besonders Desroches-Viallet (2009). Zur Kombination von Traum- und Reiseerfahrungen, die sich auch in ‚inneren‘ Reisen äußern können, verweise ich auf das Promotionsprojekt meiner lieben Kollegin Nicole Häffner (vgl. zur Skizzierung des Projekts Häffner 2018a).

und olfaktorische Wahrnehmungen, Kennzeichen romantischer Synästhesien, gehäuft zu finden, vom wiederkehrenden „klagende[n] Lied“ der Nachtigall (DFr 64) über das „klingende[] Sumsen“ (DFr 65), die „ungesehene[n] Stimmen“ (DFr 66) des Feenreichs bis zum „schönsten Duft von tausend Blumen“ (ebd.). Gerade auf dem ‚Weg‘ in den Traum allerdings ist das Gehör dominant (vgl. Desroches-Viallet 2009, 58). Wie sich in späteren Kapiteln zeigen wird, sind Beschreibungen von Sinneswahrnehmungen in fiktionalen Traumdarstellungen oft zu finden.

Die Einflüsse aus länger zurückliegender Zeit (b) umfassen die wiederkehrende Gestalt aus der Kindheit, Erinnerungen an die „erste Liebe“ und die „erste[n] Schmerzen“ (DFr 63) sowie das mit den weiblichen Gestalten verknüpfte Erinnern an Ludwigs poetische ‚Erweckung‘ (vgl. besonders DFr 64, 68). Diese Einflüsse sind bevorzugt visuell gestaltet und mit wiederkehrenden Bildmotiven verbunden. So ist neben der „furchtbare[n] weiblichen Gestalt“ (DFr 64; Muse? Sirene?) wiederholt die Rede von Farben und Licht in den „funkelnden Regenbogen“¹¹³ (DFr 63), in den Farben des „Zauberschloß[es]“ „mit tausend und tausend Farben, wie aus lauter beweglichen Regenbogen“ (DFr 65); die erste Liebe besitzt „dämmernden Morgenschimmer“ (DFr 63) wie das seltsame Dämmerungslicht des Feenreiches (vgl. DFr 64f.).

An der peniblen Einarbeitung beider Traumquellen in Ludwigs Wahrnehmung zeigt sich auch die gestaltete Subjektivität des Textes, der trotz seiner heterodiegetischen Erzählinstanz, welche Distanz suggeriert, weitgehend intern fokalisiert ist. Eine Verbindung zu Freuds Überlegungen traumatischer Kindheitserlebnisse als Erklärung für die ‚Gespenster‘ (vgl. Carasevici 2008, 79) geht aber wohl zu weit und ist einem der von Manfred Engel generell kritisierten Freud-Anachronismen zuzuschreiben (vgl. z. B. Engel 2002, 79).

Durch die Traumquellen aus Gegenwart und Vergangenheit entsteht eine Traumauffassung, die einerseits physiologisch ist, den Traum also als Resultat körperlicher sowie externer Einflüsse auf den Träumenden versteht, andererseits ist sie (proto-)psychologisch, wenn sie Erinnerungen und Kindheitserlebnissen einen Wert einräumt (vgl. zu Meta-Eigenschaften von Traumtheorien und der romantischen im Besonderen Engel 2018b, 23, 33f.). Zur Entstehungszeit der Erzählung schenkten Forschende gerade diesen Kindheitseinflüssen auf Träume mehr Beachtung (vgl. Thalmann 1963, 1014f.; schon zur Zeit Schillers in Hovens und Schillers Dissertationen und in den *Räubern*, vgl. Hinderer 2003, 199f., 201, 203).

Eine weitere Komponente sollte nicht außer Acht gelassen werden: das Wunderbare in Gestalt der Feen. Es kann nicht wegerklärt werden, obgleich es auch nicht verifiziert werden kann. Der Text ist phantastisch insofern, als zwar ein

¹¹³ Siehe die Regenbogen vor dem Traum in Goethes *Wilhelm Meister* (vgl. Goethe 1988, 423) und bei Jean Paul.

eindeutiges Erwachen Ludwigs erfolgt, aber – nicht zuletzt aufgrund von Ludwigs Destabilisierung¹¹⁴ als träumend, als Schwärmer (vgl. Engel 2021, 12, 15) und vor allem als stark subjektiv wahrnehmend – offenbleibt, ob die Feen nur ein Produkt seiner Phantasie waren, oder ob er im Traum tatsächlich eine ‚höhere Wirklichkeit‘ geschaut hat (vgl. auch ähnlich Desroches-Viallet 2009, 63f.).

Somit bekommt der Traum eine ambivalente Deutung: Entweder ist er bloße Illusion, Ausdruck von Ludwigs Wunsch nach Weltflucht vor seinen aktuellen Sorgen, was Ludwig allenfalls zur Erkenntnis übertriebener Wünsche und Begehlichkeiten führt, ihn angeregt, seine Selbstbezogenheit zurückzunehmen und die Freundschaft höher zu schätzen (= Realismus). Oder der Traum ermöglicht ihm zwar Zugang zu einer in der Welt der *Freunde* real existierenden ‚höheren Wirklichkeit‘ des Feenreichs (= Wunderbares) mit Feen, die seine Geschicke von früher Kindheit an bestimmt und geleitet haben, Ludwig ist dann aber nicht in der Lage, diese Erkenntnis zu ertragen und muss, um sein Leben bewältigen zu können, in die ‚Illusion‘ der Wachwelt zurückkehren.

Diese Lesarten halten sich die Waage und keine der beiden kann endgültig als bevorzugt aufgelöst werden. Somit ist der Text auch im Hinblick auf die Traumauffassung zwiespalten. Auf einer weiteren Ebene entsprechen die beiden Pole – sofern diese überhaupt so zu trennen sind (vgl. Schmitz-Emans 2004, 26) – wie oben erläutert dem Aufklärerischen gegenüber dem Romantischen. Der aufklärerische Anteil stellt die Wirkmacht der Träume in Frage und gesteht ihnen maximal eine psychologische Qualität zu, der romantische wertet sie auf und erhebt sie gar zum Strukturprinzip ästhetischer Darstellungen.

Besonderheit der Darstellung

Die Besonderheit dieser frühen *Traum-im-Traum*-Darstellung besteht sicherlich im Wesentlichen in ihrer Funktion sowie der Tatsache, dass *Die Freunde* innerhalb anderer historischer Beispiele eine Sonderstellung einnimmt, welche durch die Twist-Konstruktion repräsentiert wird. Ihre Funktion, auf die oben schon eingegangen wurde, hängt eng mit ihrer historischen Kontextualisierung zusammen. Im Text vereinen sich – wie so oft in fiktionalen Traumdarstellungen und in Traumtheorien allgemein (vgl. Engel 2018b, 23, 24) – verschiedene Traumtheorien, u. a. zu Außenwelt und körperlichen Einflüssen, übernatürlichen Traumursachen und psychologischen Effekten, vielleicht gar die Präfigurierung von Freuds Wunscherfüllungsfunktion, wie manche Interpretierende meinen (vgl. Carasevici 2008, 77–79; genauer Rockelmann 2014, 108: „he reco-

¹¹⁴ Zu dieser phantastiktheoretischen Kategorie siehe Kapitel 2.2.1f. und 2.2.4.

gnized that dreams are more than just wish fulfillment“),¹¹⁵ miteinander. Dabei gehen die ‚rational‘ erklärbaren Traumursachen (Körper, ggf. Psyche) auf (spät-) aufklärerische Tendenzen des Textes zurück, die übernatürlichen, insbesondere auch der transzendente Gedanke zweier Welten, sind dem romantischen Aspekt des Textes zuzuordnen.

So entsteht eine hybride Bewertung des Traums, die sich auch in einer nicht eindeutig entzifferbaren Botschaft des Textes zeigt: Sicherlich legt das Ende nahe, dass der Traum weitgehend eine Erfindung Ludwigs war, zu der ihn neben äußeren Einflüssen auch seine Vergangenheit und besonders Schuldgefühle gegenüber dem kranken Freund gebracht haben. Allerdings bleiben offene Fragen; das Wunderbare lässt sich nicht ganz negieren: Existieren denn nun Feen in der fiktionalen Welt? Sind sie gut? Wie erklärt sich die plötzliche Heilung des Freundes, ist es eine Koinzidenz, liegt eine telepathische Verbindung vor oder heilte ihn gar Ludwigs Bitte an die Feen?

Der Schluss suggeriert aber dessen ungeachtet: Dem Zweifel an der Realität der Welt, selbst wenn er berechtigt sein sollte, darf nicht die Kontrolle über das Leben gegeben werden, es muss real gelebt werden („Du wirst ihr [der Erde] nicht entgehn“, so Ludwigs Freund, DFr 71). Rein lebenspraktisch ist es – zumindest für Ludwig – unmöglich, in eine romantische Idealwelt vor den Fährnissen des Lebens zu flüchten; auch diese wird nicht perfekt und zufriedenstellend sein, da der Mensch stets nach dem strebt, was er gerade nicht hat (vgl. DFr 70–72). Es ist ein „Ungenügen am durch die Spätaufklärung konstituierten anthropologischen Dualismus“ (Engel 2021, 15), das die Flucht in die Feenwelt auslöst. Zugleich verknüpft Tieck diesen Dualismus mit dem Traum: „[De]r kann sowohl in die geistige Gegenwelt des Ideals führen, wie den Träumer nachdrücklich ans Irdische, seine konkreten Sehnsüchte und Bedürfnisse zurückbinden“ (ebd.).

Hier zeigt sich auch ein weiterer Aspekt der Sonderstellung: Zwar nimmt *Die Freunde* in darstellerischer und struktureller Hinsicht gegenwärtige *Traum-im-Traum*-Darstellungen, wie sie auch in dieser Arbeit analysiert werden, vorweg, doch in Tiecks Text ist die Traumdarstellung didaktisch stärker instrumentalisiert, d. h. er kombiniert nicht nur verschiedene Traumtheorien zu einer textindividuellen Traumauffassung, die auch narrativen Überraschungseffekten und Figurenpsychologisierung dient, wie es in modernen Beispielen meist der Fall ist. Hier spiegelt die *Traum-im-Traum-Struktur* romantisches wie aufkläre-

¹¹⁵ Jenseits der Problematik der Lesart als Freud-Vorläufer, die sich immerhin auf die romantische Seelenkunde (Schubert, Carus) stützt, übersieht Carasevici, dass die Wunscherfüllung in den *Freunden* zwiespältig ist: Der Heilungswunsch wird Ludwig erfüllt (oder aber der Freund ist unabhängig von seinem Traum geheilt worden), doch sein Wunsch nach der Feenwelt stellt sich als impraktikabel heraus. Er erwähnt allerdings Freuds Bemerkung zur Mehrdeutigkeit der Wunscherfüllung (vgl. ebd., 80). Tatsächlich geht das Traumwissen um Wunscherfüllung und Tagesreste im Traum bis in die Antike zurück, wie Engel betont (vgl. Engel 2019a, 159, Fußnote 23).

risches Gedankengut wider, das innerhalb des Textes konträre Positionen repräsentiert und schließlich eine widersprüchliche Botschaft über die Bedeutung von Träumen sendet, auch wenn sie laut Engel einen „nur durch den Schluss zur Aufklärung zurück gebogenen[] Weg zur Romantik“ weist (Engel 2021, 15; vgl. auch die differenzierte Kontextualisierung in Desroches-Viallet 2009, 68f. unter Rückgriff auf eine von Tieck gesetzte Vor- und Nachrede).

Zwischenfazit I

Bei Betrachtung der bisherigen Beispiele um 1800 ist zu beobachten, dass Tiecks *Die Freunde* tatsächlich eine Sonderstellung einnimmt, da dort der *Traum im Traum* sehr komplex und schon als Twist gestaltet ist. In den übrigen Werken ist der *Traum im Traum* entweder zwar als solcher benannt, dafür aber allegorisch gebraucht, oder es handelt sich zwar um einen *Traum im Traum*, dieser ist aber schwerlich zu erkennen. Diese Form besitzt neben der Wachebene zwei Traumebenen, die von einem falschen Erwachen getrennt sind. Allen gemeinsam ist aber, dass ihr Status als Traum nicht verdeckt, sondern meist sprachlich (‚Mir träumte ..., ich erwachte‘; Modalisationen) im Vorhinein angekündigt wird.

Funktionell unterscheiden sich die Beispiele durchaus voneinander: Eine Distanzierung von der Wachwelt wird meist erreicht, doch der *Traum im Traum* kann eine (proto-)psychologische Funktion haben wie in *Agathon* oder den *Räubern* oder aber lediglich als Rahmen eines stark allegorisierten Inhalts (vgl. dazu Engel 2017, 36–38) dienen wie in *Siebenkäs*. Selbst bei ersterer sind Unterschiede zu beobachten: Während in *Agathon* der Kontrast zwischen Tugendideal und Sinnlichkeit aufscheint, lässt der Traum in den *Räubern* in Franz Moors Seele blicken – zugleich dient er aber auch dort als anschauliche und ästhetisch komplexe Darstellung des Jüngsten Gerichts wie im ‚Blumenstück‘ der ‚Rede des toten Christus‘.

Aus dem oft metaphorischen Traum im Traum, der entweder auf Täuschung oder Erzählen fokussiert ist, ist ein weiterentwickelter literarischer Baustein geworden. Die ersten Beispiele integrieren den *Traum im Traum* als kurze Einbettung, kurzes Kapitel oder Teil einer Szene, während er in Tiecks Text fast modern nahezu die gesamte und damit ‚innere‘ Handlung umfasst. Weitere Beispiele aus der Zeit um 1800 und danach zeigen, dass sich mit der Verbreitung des Phantastischen eine weitere Funktion zu etablieren beginnt: die der *Traum-im-Traum-Strukturen* als Ambivalentisierungselemente. Dazwischen lässt sich jedoch eine thematische Eigentümlichkeit beobachten, auf die ich zuerst eingehen möchte.

3.2.2 Dazwischen: Dreimal Unterwasser-Traum im Traum

In the middle of the night
I go walking in my sleep
Through the valley of fear
To a river so deep
(Billy Joel, *The River of Dreams*)

Jetzt betrachte ich kurz drei romantische *Traum-im-Traum*-Darstellungen bzw. Vorformen davon, die auch chronologisch eine Art Zwischenstatus zu den oben analysierten Werken haben. Daran sind vorrangig zwei Aspekte hervorzuheben: Zunächst, dass es sich um besondere Formen des *Traum im Traum* handelt und dann, dass in allen drei Beispielen Unterwasserszenen in die Traumdarstellungen eingebunden sind. Historisch befinden sie sich wie *Die Freunde* an einer Schwelle zwischen dem eher schematischen bzw. unsichtbaren *Traum im Traum* der früheren Beispiele und der zunehmenden Bedeutung der Phantastik in den folgenden Beispielen. Die vorliegenden Beispiele verbinden Mehrgliedrigkeit mit Mehrdeutigkeit, welche beim *Traum im Traum* zunehmend wichtig wird. Da dieses Unterkapitel kürzer angelegt ist, sind auch die Analysen dichter und auf diesen spezifischen Aspekt konzentriert. Vorab ist noch zu sagen, dass die Unterwasser-Traumwelten ein Novum zu sein scheinen und im Gegensatz zur Bergwerksmetaphorik der (Früh-)Romantik in der Forschung kaum berücksichtigt wurden.

Heinrich von Ofterdingen (1799): Unterm (Traum-)Fluss das Jenseits?

In Novalis' (Friedrich von Hardenberg) frühromantischem Romanfragment (Novalis 1977; Sigle HvO) finden sich mehrere Träume, die über mehr als eine Ebene verfügen und als *Traum im Traum* lesbar sind. Heinrichs erster Traum verwendet schon Wasser- bzw. Unterwasserbilder, als Heinrich in der Quelle badet, aus seinen Gedanken Wasserwesen hervorgehen (vgl. HvO 196f.) und er einen *Traum im Traum* hat: „Eine Art von süßem Schlummer befiel ihn, in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, und woraus ihn eine andere Erleuchtung weckte“ (HvO 197). Noch eindrücklicher in Bezug auf die Kombination von Unterwasserszene und *Traum im Traum* ist aber sein Mathilde-Traum im sechsten Kapitel:

- (1) Nach einem Fest und nachdem er seine tiefe Zuneigung zu Mathilde geschworen hat, schläft der Sänger-Protagonist Heinrich erst gegen Morgen ein, als schon die Sonne aufzugehen beginnt. Er ist „erhitzt“ (HvO 278), womit eine physiologische Traumursache angegeben wird.
- (2) Er sieht Mathilde auf einem „Strom“ (ebd.) in einem Kahn sitzen und singen, als sich der Kahn immer schneller zu drehen beginnt und schließlich unter

Wasser gezogen wird. Heinrich „stürzte sich in den Strom“ (ebd.), aber er schwimmt oben. Heinrich wird von Angst ergriffen: „Die entsetzliche Angst raubte ihm das Bewußtseyn. Das Herz schlug nicht mehr“ (ebd.).

- (3) „Er kam erst zu sich, als er sich auf trockenem Boden fühlte“ (ebd.), in einer „fremde[n] Gegend“ (ebd.). Das Geschehene erscheint ihm rückblickend „[w]ie ein banger Traum“ (ebd.). Von beseelter Natur umgeben, hört er erst wieder „jenes einfache Lied“ (ebd.) Mathildes und trifft dann auf Mathilde, welche ihn darauf hinweist, dass sie sich *unter* Wasser befinden: „der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte“ (HvO 279). Sie erklärt ihm, beide seien bei ihren Eltern, blieben ewig zusammen, und küsst ihn, wobei sie ihm ein „wunderbares geheimes Wort in den Mund“ (ebd.) spricht.
- (1) Von seinem Großvater geweckt erwacht Heinrich, zutiefst bedauernd, das Wort vergessen zu haben. Mathildes Vater Klingsohr steht an seinem Bett.

Hier besteht der weiterhin eindeutig markierte Traum (vgl. auch Meier 2005, 39f.) aus mindestens zwei distinkten Ebenen: Der Kahn-Ebene über Wasser und der Landschaftsebene unter Wasser, die durch Heinrichs Verlust des Bewusstseins und offenkundigen Herzstillstand voneinander getrennt sind. Heinrich stirbt also anscheinend im Traum und kommt dann wieder in einer ‚anderen Welt‘ zu sich, was sich im Kontext des fragmentarischen zweiten Teils des Romans als Vorausdeutung auf Mathildes Tod und den gesamten Fortgang der Handlung mit ihrer ätherischen Wiedervereinigung entpuppt (vgl. Anmerkung 278.6 in Novalis 1977, 636; vgl. auch Quintes 2019, Abschn. Interpretation: Traum III).

Erstaunlich ist, dass die Unterwasserwelt sich für Heinrich zunächst in nichts von der Oberflächenwelt unterscheidet. Im Gegenteil ist sie wie eine Landschaft „auf trockenem Boden“ (HvO 278) gestaltet, bloß sein Befinden ist anders („Sein Gemüth war verschwunden“, „Gedankenlos ging er tiefer ins Land“, „Entsetzlich matt fühlte er sich“, HvO 278). Die Wassermetaphorik, welche schon in Heinrichs erstem Traum vielfältig ausgestaltet war (vgl. dazu Quintes 2019, Abschn. Interpretation: Traum I; allgemeiner Engel 1997, 160f.; zum Traum im Traum dort Hänselmann 2019, 19–21), kehrt hier in dem ‚Strom‘ wieder, der an „Dantes Strom des Vergessens, Lethe“ (vgl. Anmerkung 278.7 in Novalis 1977, 636) erinnert oder auch an den Acheron der antiken Unterwelt. Auf der zweiten Ebene, von Heinrich erst durch den Hinweis der Traum-Mathilde auf die „blauen Wellen über uns“ (HvO 279) als Unterwasserwelt erkannt, begegnet den Lesenden wiederum eine Quelle wie aus Heinrichs erstem Traum (vgl. HvO 278); auch seine „Tränen“ (ebd.) sind Teil der Wassermetaphorik.

Schon in Wielands *Agathon* hatte das Wasser neben dem – genau genommen ebenfalls aus H₂O bestehenden – „Nebel“ zwischen den Traumebenen eine Barriere als „reißender Strom“ (GeAg 193) gebildet, die der Protagonist schwimmend überwinden musste, um zur ihm dann immer wieder entfliehenden Psy-

che zu gelangen. Dort waren Agathons Tränen nach dem Aufwachen von Peter-André Alt als Pollution im Kontext empfindsamer Körperdiskurse gedeutet worden (vgl. Alt 2002, 145f.). Hier verliert Heinrich beim Versuch, Mathilde zu retten, das Bewusstsein; auch sie entgleitet ihm ebenso wie das geheimnisvolle Wort aus dem Traum.

Abgesehen von der proleptischen Funktion des Traums fällt in *Heinrich von Ofterdingen* hinsichtlich des *Traum im Traum* auf, wie dieser – obgleich eindeutig markiert und überdies wie in *Agathon* als Traum des frühen Morgens physiologisch konnotiert – mittels der Wassersymbolik eine Mehrdeutigkeit herstellt, die bei Wieland so noch nicht vorhanden war: Heinrich verliert das Bewusstsein und ‚kommt wieder zu sich‘ – nicht ‚er erwacht‘ –, die Ohnmacht ist tiefer als einfacher Schlaf. Es ist kein nahtloser Übergang, Heinrich fehlen dazwischen Teile der Erinnerung, „er mochte weit geschwommen seyn“ (HvO 278; vgl. auch Meier 2005, 40). Nur deshalb kann er zuerst die Umgebung für eine Landschaft halten. Was ist in der Zwischenzeit geschehen? Ist er (im Traum) gestorben (vgl. Quintes 2019, Abschn. Interpretation: Traum III)? Hat er in der Lethe vergessen?

Diese Ambiguität offenbart eine neue Komplexität, die auch schon bei Tieck zu sehen war. In Bezug auf den *Traum im Traum* bei Novalis ist bemerkenswert, dass er mehrfach und jeweils im (Unter-)Wasserkontext vorkommt. Diese „traumimmanente Potenzierung“ (Engel 1997, 167) äußert sich eben auch dadurch, dass „es im Traum eine durch ein traumimmanentes Erwachen abgegrenzte höhere Traumstufe gibt“ (ebd.).

***Undine* (1811): Im (Traum-)Meer der Tod?**

In Friedrich de la Motte Fouqués Märchenerzählung (de la Motte Fouqué 1977; Sigle U) gibt es ebenfalls einen mit Wasser assoziierten *Traum im Traum*, was nicht weiter verwundert, ist doch die titelgebende Protagonistin Undine ein „Wassergeist[]“ (U 72). Träumer ist ihr Ehemann, der Ritter Huldbrand, am Abend vor seiner Wiederverheiratung nach ihrem Verschwinden.

- (1) Huldbrand befindet sich (wie Agathon und Heinrich) in der Morgendämmerung in einer Art Halbschlaf. Vom endgültigen Schlaf halten ihn Schrecken, „weil es Gespenster gäbe im Schlaf“ (U 109) zurück, beim Versuch, sich zu „ermuntern, so wehte es um ihn her wie mit Schwanenfittichen und mit schmeichelndem Wogenklang“ (ebd.).
- (2a) Solche Fittiche tragen ihn, nachdem er wohl endlich eingeschlafen ist, empor – er muss an sie als Todesboten denken, verwirft es aber wieder – „[i]hm ward nämlich auf einmal, als schwebte er über dem Mittelländischen Meer“ (ebd.), was ein Schwan bestätigt.

- (2b) Das Wasser wird durchsichtig und er kann bis auf den Grund sehen, wo er zu seiner Freude Undine erkennt. Sie weint, ihr Onkel Kühleborn erinnert sie daran, dass sie den Ritter bei seiner Wiederverheiratung töten müsse, worauf sie entgegnet, dass sie dagegen Vorsichtsmaßnahmen getroffen habe, außerdem habe sie es „wohlbedächtlich so eingerichtet“ (ebd.), dass der Ritter „eben deshalb [...] jetzt eben im Geiste über dem Mittelmeer [schwebt] und träumt zur Warnung dies unser Gespräch“ (ebd.). Erzürmt schwimmt der Onkel davon.
- (2a) Der Ritter glaubt wieder, mit Schwanenfittichen davonzufliegen ...
- (3) ... und auf seinem Lager zu erwachen.
- (1) „Wirklich erwachte er auf seinem Lager“ (ebd.) und wird von seinem Knapen über eine seltsame Aussage des Paters Heilmann über sein Amt und die Ähnlichkeit von „Trauen und Trauern“ (ebd.) unterrichtet. Huldbrand macht sich Gedanken darüber und über den Traum, doch ändert seinen Heiratsentschluss nicht.

Hier steht der Traum deutlich mit Undines Eigenschaft als Wasserwesen in Zusammenhang, da sie als solches im Traum auftritt; Mathilde war weniger eindeutig konnotiert. Die Warnungsbotschaft des Traums wird sogar explizit von Undine formuliert, die im Traum zugibt, den Traum selbst durch ihre magischen Kräfte herbeigeführt zu haben. Da es sich um einen eindeutig markierten Traum handelt, kann davon ausgegangen werden, dass es Imaginationen des Ritters sind, doch zugleich ist die Ursache des Traumes wunderbar. Sie beinhaltet eine Prophezeiung, denn Huldbrand, wie Agathon die Warnung ignorierend, wird tatsächlich sterben.¹¹⁶ So nutzt Undine den Traum als Kommunikationsmedium wie einen ‚Botschaftstraum‘ in alten Traumtheorien (vgl. Engel 2017, 29–31; 2018b, 24, 28); „der Erzähler konstruiert hier die Situation einer Beobachtung zweiter Ordnung“ (Meier 2005, 41).

Weitere Warnelemente – die ‚Schwanenfittiche‘ – verstärken die Botschaft des Traums. Sie erscheinen als Kombination der Auffassung, dass die Seele Flügel hat (vgl. Lurker 1991a, 211; zum mehrdeutigen Status von Undines Seele vgl. Kramer 2016, 116–20), mit der Idee vom Schwan als Omen, dem antiken „Orakeltier“, dessen Gesang „den eigenen Tod verkünden“ soll (Lurker 1991b, 657), und der antiken Vorstellung von den *oneiroi* als fledermausartigen Wesen (vgl. Atsma 2017). Innerhalb des Textes finden sich mehrere Erscheinungen und Warnungsträume (vgl. U I, 41; III, 50f.; IV, 55, 57; VIII, 70; XVI, 105); besonders zu

¹¹⁶ Sein Grab wird von der sich in einen Quell verwandelnden Undine umschlossen (vgl. U 115), was in gewisser Weise eine Auflösung in Wasser suggeriert, ein Wunsch, den Huldbrand schon nach ihrem Verschwinden hatte („Er hegte die heimliche Hoffnung, endlich auch ganz in Tränen zu verrinnen“, U 105).

nennen sind die wiederholten geträumten Warnungen Undines an den Priester Heilmann, von denen dieser berichtet (vgl. U XVI, 107).

Bildet das Wasser bei Novalis direkt eine Barriere der Ebenen, indem Heinrich oberhalb des Stromes das Bewusstsein verliert und in einem Unterwasserreich wieder zu sich kommt, so ist das Wasser hier Bestandteil der im Traum überflogenen Landschaft und wirkt eher als verbindendes Element zweier Phasen des Traums – zwischen diesen findet kein weiteres eindeutig markiertes ‚Erwachen‘ statt. Bedeutsam scheint die mit den Flügeln und damit dem Element Luft verbundene ‚Vogelperspektive‘ des Träumers, die im *Agathon* noch durch einen erdverbundenen Felsen ermöglicht war. Hier schwebt Huldbrand über dem Mittelmeer, wird also in eine entferntere Region versetzt; das Meer ist zudem ein größeres Gewässer als der Strom bei Novalis. Auch bemerkenswert ist die dann einsetzende Transparenz des Wassers, das regelrecht zu Gestein wird – „wurden sie [die Fluten] zu lauterm Kristalle“ (U 109) –, wodurch Huldbrand die freie Sicht erst möglich wird; dieses Element wird im nächsten Beispiel wiederkehren. Das Wasser steht, so Anke Kramer, im Kontext romantischer Seelenvorstellungen (vgl. Kramer 2016, 119).

Es findet sich gerade zu Beginn des Traums eine vermehrte Verwendung des Konjunktivs mit Modalisationen (u. a.: „kam ihm vor, als ergreife [...] trage ihn fort“, „Ihm ward nämlich auf einmal, als schwebe er“, U 109), wodurch der Eindruck entsteht, der Träumer sei über den Realitätsstatus unsicher. Sowohl Beginn wie besonders Ende des Traums sind fließend und erzeugen Verunsicherung: Zuerst befindet sich der Ritter in einem Zwischenzustand, von dem ausgehend „mochte er doch wohl ganz entschlafen sein, denn es kam ihm vor, als ergreife ihn das Schwanengesäusel“ (ebd.). Am Ende wiederholt sich diese Darstellung:

dem Ritter *war es, als schwebe* er über Alpen und Ströme hin, *schwebe* endlich zur Burg Ringstetten herein *und erwache* auf seinem Lager. *Wirklich erwachte* er auf seinem Lager, und eben trat sein Knappe herein. (U 109; Hervorhebungen von mir, K.N.)

Erst hier ereignet sich eine Art falsches Erwachen: Zuerst meint der Ritter, erwacht zu sein, scheint aber nicht sicher, bis es durch eine externe Fokalisierung bestätigt wird, was durchaus einen „ironisch[en]“ (Meier 2005, 41) Effekt haben kann. Dies geschieht sehr schnell, verdeutlicht aber die Unsicherheit über den Status, welche es beispielsweise bei *Agathon* so nur innerhalb des Traums, nicht an seinen Rändern, gegeben hatte.

Die Bergwerke zu Falun (1819): Traum unterm Meer im Traum unter der Erde

E.T.A. Hoffmann gestaltet in seiner Erzählung (Hoffmann 2008; Sigle BzF) die Unterwasserthematik im Traum noch etwas komplexer. Der Hauptfigur, dem Seemann Elis Fröbom, ist nach seiner Rückkehr von einer Schiffsfahrt, nachdem er vom Tod der Mutter erfahren hat, nicht zum Feiern zumute. Er trifft einen Bergmann, der ihm von den Wundern des Bergbaus erzählt. Schon während der Erzählungen

war ihm, als sei er schon hinab gefahren mit dem Alten in die Tiefe, und ein mächtiger Zauber halte ihn unten fest, so daß er nie mehr das freundliche Licht des Tages schauen werde. Und doch war es ihm wieder, als habe ihm der Alte eine neue unbekannte Welt erschlossen, [...]. (BzF 215; Hervorhebungen von mir)

– diese Ambiguität wird sich wiederfinden.

- (1) Danach legt er sich, müde geworden, in seinem Gasthaus zu Bett.
- (2a) Sofort rührt er ähnlich wie bei Fouqué „der Traum über ihm seine Fittige“ (BzF 216) und es „war ihm, als schwämme er in einem schönen Schiff mit vollen Segeln auf dem spiegelblanken Meer, und über ihm wölbe sich ein dunkler Wolkenhimmel“ (ebd.).
- (2b) Ebenso erkennt Elis, dass das Meer „eine feste durchsichtige funkelnde Masse war, in deren Schimmer das ganze Schiff auf wunderbare Weise zerfloß, so daß er auf dem Krystallboden stand“ (BzF 216). Der Himmel erscheint als Steingewölbe und aus der Tiefe wachsen Pflanzen „von blinkendem Metall“ (ebd.). Elis kann bis auf den Grund des Meeres zu den Wurzeln der Pflanzen sehen, die aus den Herzen von „Jungfrauen“ wachsen (BzF 217).
- (2c) Erotisch davon angezogen wünscht sich Elis, zu ihnen zu gelangen; das Wasser weicht und er schwebt im Wasser wie in Luft. Er hört die Stimme des Bergmanns, der riesenhaft geworden ist und sieht „das Antlitz einer mächtigen Frau“ (BzF 217) im Wasser; aus seiner Freude wird zunehmend Furcht. Der Bergmann warnt ihn: „das ist die Königin, noch magst du heraufschauen“ (ebd.). Unter Wasser nach oben blickend sieht er eine Spalte, durch die „die Sterne des nächtlichen Himmels“ (ebd.) erkennbar sind. Er hört die „Stimme seiner Mutter“ (ebd.) und „glaubte ihre Gestalt zu schauen oben an der Spalte. Aber es war ein holdes junges Weib“ (ebd.).
- (2d) Elis wünscht sich in die „Oberwelt“ (BzF 217), schwebt wieder empor, hört die warnende Stimme des Bergmanns, er habe sich der „Königin“ „ergeben“ (ebd.), und sieht von oben durch die Spalte „das starre Antlitz der mächtigen Frau“ (BzF 218). Voller Angst hat er das Gefühl, „daß sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein“ (ebd.).

- (1) Er erwacht schreiend aus dem Traum, „dessen Wonne und Entsetzen tief in seinem Innern widerklang“ (BzF 218), versucht, sich den Traum rational zu erklären, wird aber zunehmend davon eingenommen und bricht schließlich zum Gebirge auf. Der Traum scheint seit seinem Aufwachen immer mehr ins Leben zu treten und sich zu bewahrheiten: Elis meint, eine Dirne könne sich in den Bergmann verwandeln (vgl. ebd.) und glaubt, der Traum wiederhole sich: „Er stand wieder in seinem Traum“ (ebd.).

Hoffmann kombiniert im Traum die Lebenswelten des Elis miteinander (vgl. auch Engel 2019a, 177): In Verbindung mit der Tiefe des Meeres seines vorherigen Seemannsberufs erscheint ihm die zukünftige Tätigkeit als Bergmann mit ihren positiven Seiten wie ihrer Gefahr, die auch in der Gier nach den irdischen Schätzen liegt (vgl. besonders Kreuzer 2014, 232; zu Bergbau in der Romantik und psychoanalytischer Lektüre von Novalis und Hoffmann Böhme 1988; als romantisches Thema Schmitz-Emans 2004, 64; zu Traum und Bergbau Solte-Gresser 2016a; Engel 2019a, 178). Der Traum ist somit Rück- wie Vorausschau; in den mächtigen Figuren verkörpert sich die Macht der mehrheitlich weiblich konnotierten Natur (vgl. Böhme 1988, Abschn. Der Appetit der Berge). Es scheint jedoch fraglich, ob die Warnung von Elis überhaupt noch als solche umzusetzen ist oder der „mächtige[] Zauber“ (BzF 215) ihn schon so gefangen hält, dass der Traum einfach nur sein Schicksal zeigt, das ihn vom Wasser zum Bergbau führt. Das Wasser wird wie bei Fouqué zu Kristall, hier sogar das Schiff selbst, der Himmel zu einem Steingewölbe; der Traum realisiert sich also noch mehr in der Landschaft.

Auch hier kommt mit den „Fittige[n]“ (BzF 216) eine Flügelsymbolik des Traums zur Anwendung, verbunden mit den Unsicherheitsmarkern des Konjunktivs (‘war, als ...’). Der Traum ist ebenfalls in mehrere Phasen einteilbar, die aber nicht durch explizite falsche Erwachen voneinander getrennt sind. Die Ähnlichkeit zweier Phasen (2b und 2d) entspricht dem Abstiegs- und Aufstiegscharakter des Traums (vgl. zur Metaphorik Engel 2019a, 178), womit er wiederum die Untertagewelt präfiguriert. Mittels metaphorischer Transformation werden Wasser, Erde und Luft miteinander in ungewöhnlicher Weise verbunden: Wasser wird zu Kristall, Luft zu Gestein, Elis schwebt innerhalb des Wassers wie im „Äther“ (BzF 217).

Elis selbst versucht, die Botschaft des Traums, der sich zu wiederholen (vgl. BzF 218f., 232f.) oder zumindest nachzuwirken scheint (vgl. Engel 2019a, 175) und ihn zur Bergarbeit hintreibt, wie die Warnung des Bergmanns zu ignorieren, herabzusetzen (eine weitere Parallele zu Fouqué) und mit physiologischen Ursachen (Krankheit, Erregung, Leibreiz) und Tagesresten, besonders der eindrücklichen Erzählung des Alten (vgl. BzF 218; vgl. Engel 2019a, 176) zu erklären. Grundsätzlich erscheint diese ‚rationale‘ Deutung möglich, die auch Elis‘ spätere Obsession für das Unterirdische einschließt, doch ihr steht prominent das Wunderbare gegenüber, nicht nur in der geträumten Vorausschau seiner späteren

Verlobten Ulla, sondern besonders auch im Status des Bergmanns Torbern, der ein Wiedergänger sein könnte (vgl. Engel 2019a, 176).

Zwischenfazit II

Die drei ‚Unterwasserträume‘ bilden wie angekündigt ein Zwischenglied: Sie sind strukturell und gestalterisch komplexer als ihre Vorgänger – mit Ausnahme der *Freunde* – und außerdem in ihrer Aussage über den Traum, ihrer realitäts-systemischen Zuordnung wie Form des *Traum im Traum* weniger eindeutig. Die Wasserthematik trägt dazu bei und die drei Texte stehen in einer intertextuellen Reihe (vgl. zu BzF und HvO Engel 2019a, 176, Fußnote 51). Der letzte Traum bei Hoffmann kombiniert in besonderer Weise Wasser- und Gebirgswelt und bildet eine Form aus, bei der der Traum zunehmend Gewalt über die Wachwelt zu gewinnen scheint. So belegen die drei Beispiele auch, wie sich Träume innerhalb einer Landschaft vergegenwärtigen, was sich in Hoffmanns Text tatsächlich als ‚Spiegelung‘ im Wasser der Wachwelt wiederholt (vgl. BzF 218f.) und in späteren Beispielen von zunehmender Bedeutung sein wird.

3.2.3 Ausblick: *Traum im Traum* in der sich entwickelnden Phantastik

Something's gotten into my life
Cutting its way through my dreams like a knife
(Gene Pitney, *Something's Gotten into my Heart*)

Die Beispiele, die ich zunächst betrachtet habe, weisen – mit Ausnahme von Tiecks *Die Freunde* – noch eine eher schematische Form des *Traum im Traum* auf: Sie bewegen sich an der Grenze zur Allegorie¹¹⁷ oder sind derart in einer Rahmenfunktion ‚versteckt‘, dass sie kaum als solcher zu erkennen sind. Tiecks Erzählung verdeutlicht, dass offensichtlich mit der Evolution der Literatur auch die Komplexität der Traumgestaltung zunimmt und zudem mit einer Konzentration auf psychologische Aspekte einhergeht (Komplizierung). Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich im Korpus auch im Bereich der literarischen Phantastik, wenn es darum geht, vermeintlich wunderbare Geschehnisse zu ambivalentisieren (siehe zur Theorie auch Kapitel 2.2.2). Dabei nimmt der Traum eine entscheidende Funktion an, indem er oft auf der Seite der rationalen Erklärung zu finden ist; er kann jedoch auch in noch komplexere Motivierungsmuster verflochten sein.

¹¹⁷ Später scheint diese Form von Traum im Traum vorrangig noch in Lyrik bzw. als Trope vorhanden zu sein, wie beispielsweise in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* (siehe Einleitung 1.1).

Im Folgenden soll anhand von Traumdarstellungen aus Texten des 19. Jahrhunderts, in denen das mögliche Wunderbare bedeutsam ist, gezeigt werden, wie der *Traum im Traum* in verschiedenen Ausprägungen zur Herstellung von Phantastik beiträgt. So wie *Die Freunde den Traum im Traum mit Twist-Struktur* (Kapitel 4.2) anzudeuten scheint, offenbaren diese Beispiele schon Anlagen zu anderen Formen des *Traum im Traum*, die ich als weitere Entwicklungsformen auffasse, wie das *Immer-wieder-Erwachen* (Kapitel 4.1) und *shared dreams* (Kapitel 4.3). So kann von einer Ausdifferenzierung gesprochen werden. Anhand von vier Beispielen möchte ich diese skizzenhaft aufzeigen. Dabei setze ich wie bisher jeweils die *Traum-im-Traum-Struktur* bzw. ihre Vorform in Bezug zum Kotext, um ihre Funktion darin zu entdecken, und zum traumtheoretischen Kontext. Es werden auch intertextuelle Bezüge erkennbar.

The Monk (1796): Vorform des falschen Erwachens und Vorausdeutung

Schon Matthew Lewis' frühe Gothic Novel (Lewis 1994; Sigle TMo), die u. a. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* beeinflusste, enthält im ersten Kapitel des ersten Bandes eine gerahmte Traumerzählung, die auf die spätere Funktionalisierung von *Traum-im-Traum-Strukturen* in der Phantastik vorauszuweisen scheint.

- (1) Lorenzo befindet sich in der Abenddämmerung nach dem Gottesdienst in der Kathedrale von Madrid. Mehrfach wird seine melancholische Grundstimmung betont (vgl. TMo 177), die durch die ‚gotische‘ Atmosphäre und das besondere Licht (Kirchenfenster, Mond) verstärkt wird. Lorenzo fühlt sich außerstande, die Kirche schon zu verlassen. In einer Kirchenbank sitzend, „[he] abandoned himself to the delusions of his fancy“, die Gedanken an Antonia, die er soeben kennengelernt hat, bewirken „a thousand changing visions“ (TMo 177).
- (2) Er gleitet in den Schlaf und träumt, weiter in der Kirche zu sein, jedoch mit angezündeter Beleuchtung, Gesang, Orgelmusik und Antonia als jungfräulich gekleideter Braut. Als die Braut auf die Frage des Priesters ihn als den Bräutigam erkennt und in seine Arme stürzen will, fährt „an Unknown“ (TMo 178)¹¹⁸ dazwischen, stürzt sich auf Antonia – alle fliehen – und versucht, sie in einen Höllenschlund an der Stelle des Altars zu ziehen. Antonia

¹¹⁸ „[A]n Unknown rushed between them. His form was gigantic; His complexion was swarthy, His eyes fierce and terrible; his mouth breathed volumes of fire; and on his forehead was written in legible characters—‘Pride! Lust! Inhumanity!’ [...] The Monster [...] tortured her with his odious caresses“ (TMo 178). Hier ist schon die sexuelle Komponente vorgeedeutet. Ähnlich nennt sich Ambrosio dann schließlich selbst „a Monster of cruelty, lust, and ingratitude“ (TMo 408).

wachsen Flügel und sie entschwebt mit den Worten „Friend! we shall meet above“ (ebd.) nach oben durch das geöffnete Kirchendach. Lorenzo ist von hellem Leuchten geblendet, „His sight failed, and He sank upon the ground“ (TMo 179).

- (1) Er erwacht nun ausgestreckt auf den Kirchenboden, kann sich aber nicht mit Sicherheit des Realitätsstatus des Gesehenen versichern, da mittlerweile die Kirchenbeleuchtung brennt und Musik zu hören ist. Hat er eine wunderbare Erscheinung gehabt oder die Außenwelt, wie erzählerisch angedeutet, Einfluss auf seinen Traum genommen? Kurz darauf nimmt er einen auf Unsichtbarkeit bedachten Schatten wahr. Doch dieser entpuppt sich als Don Christoval, der ihn auffordert, die zur Beichte kommenden Novizinnen zu beobachten.

Ogleich es sich nicht um einen *Traum im Traum* im eigentlichen Sinne handelt, beinhaltet dieser Traum innerhalb eines Schauerromans, einer ‚Wurzel‘ des Phantastischen (vgl. Durst 2010a, 114), im Kern die Funktion solcher Darstellungen: das Erzeugen von Unsicherheit darüber, ob das Geschehene ein Traum war bzw. ob die erlebende Figur überhaupt richtig erwacht ist. Diese mit begrenzten Mitteln Ungewissheit bis Phantastik erzeugende Grundform kann potenziert werden (siehe Kapitel 4.1) oder zu einem Twist beitragen (Kapitel 4.2).

Innerhalb von *The Monk* fungiert der Traum symbolisch verkleidet als Vorausdeutung der Handlung; einzelne Elemente sind rückblickend aufzuschlüsseln: Später wird Antonia tatsächlich dem soeben in der Wachwelt predigenden und im Traum als „Friar“ (TMo 178) auftretenden Mönch Ambrosio zum Opfer fallen, der sie vergewaltigt und schließlich ermordet (vgl. TMo III.4, 406f., 412f.).¹¹⁹ Wiederholt wird er wie hier (vgl. TMo 178) als „Monster“ bezeichnet (so u. a. TMo 337, 408, 439: „monstrous“). Der geistliche Schauplatz des Traums deutet auf das spätere Geschehen in der Gruft der Abtei St. Clare voraus, die Zerstörung der Kathedrale (vgl. TMo 178) auf die Zerstörung des benachbarten Nonnenklosters durch einen aufgrund der Taten der Priorin aufgebracht Mob (vgl. TMo III.3, 389–392) währenddessen, der „loud burst of thunder“ (TMo 178) auf die stets mit Donner und Blitz einhergehende Beschwörung höllischer Mächte durch Ambrosio bzw. zunächst seine Gehilfin Matilda (vgl. TMo II.3, 310; II.4, 338; III.5, 438).

Auch der Begriff des ‚Abgrundes‘, hier als „abyss vomiting forth clouds of flame“ (TMo 178) beschrieben, wird mehrfach vorkommen. So sieht Antonias Mutter Elvira ihre Tochter vor dem ersten Anschlag des Mönches auf sie in

¹¹⁹ So erfüllt sich die Prophezeiung, die der Geist von Antonias Mutter Elvira ihr nach der Ermordung durch Ambrosio gemacht hat, sie werde in drei Tagen sterben (vgl. TMo III.2, 366; III.4, 413).

einem Traum „on the verge of a precipice“ (TMo III.1, 354), was an die oben erwähnten geträumten Abgründe bei Lessing und Wieland denken lässt. Von der Inquisition gefoltert hat Ambrosio „dreadful visions“ von „sulphurous realms and burning Caverns“ (TMo III.5, 434), bevor er am Ende stirbt, nachdem er vom Teufel in einen Abgrund hinabgestürzt wurde (vgl. TMo 442–444).

Mögliche Traumursachen deutet der Text schon selbst an: Lorenzos Gemütsverfassung beim Einschlafen („the tranquil solemnity of his mind when awake, for a while continued to influence his slumbers“, TMo 178) sowie Außenwelteinflüsse („[t]he Lamps had been lighted during his sleep, and the music which he heard, was occasioned by the Monks“, TMo 179) einerseits. Zugleich besteht jedoch Ungewissheit über das Gesehene Wunderbare („For a while Lorenzo could not persuade himself that what He had just witnessed had been a dream“, TMo 179), die bei den Lesenden durch den Auftritt des geheimnisvollen Fremden kurz darauf nochmals auf die Probe gestellt wird.

Anders als in *Die Freunde* ist für die Lesenden noch im Vorhinein markiert, dass Lorenzo träumt, während er selbst sich darüber nicht im Klaren ist – ein falsches Erwachen ist lediglich angedeutet und nicht vollständig vorhanden. Der angedeutete Twist lässt die Lesenden nicht gleichfalls im Ungewissen, was ebenfalls Phantastik erzeugen könnte und beim *Immer-wieder-Erwachen* vielfach geschehen wird. Im weiteren Verlauf der Handlung von *The Monk* wird aber deutlich, dass hier eine Vorausdeutung des tatsächlichen Wunderbaren stattgefunden hat. Wunderbares – unter anderem in Form von Geistern und sogar dem Teufel – ist hier real, trotzdem wird andererseits auch Aberglaube verspottet (vgl. z. B. TMo III.3, 394–397 im Zusammenhang mit dem Aberglauben an eine vermeintlich wunderbare Statue).

Diese selbst für den Schauerroman weitgehende Rückkehr zu übernatürlichen Träumen könne jedoch nicht, so Manfred Engel, „simply undo the careful psychological motivations [for dreams] in the main part of the text“ (Engel 2019a, 167; vgl. für einen anderen Traum aus *The Monk* 2019a, 163–64; weitere Anne Nagel 2013, 62–65; zu Träumen in Richardsons *Clarissa* Engel 1998, 110–13). In weiteren, historisch späteren Beispielen ist zu sehen, wie diese Technik weiter ausgearbeitet sein kann.

Der Magnetiseur (1814): Traummanipulation und Ambivalenz durch ungewisses Erwachen

If you could read my mind love
What a tale my thoughts could tell
(Gordon Lightfoot, *If You Could Read My Mind*)

In E.T.A. Hoffmanns Erzählung aus den *Fantasiestücken in Callot's Manier* (Hoffmann 2015; Sigle Mag) findet sich ein frühes Beispiel für einen *Traum im Traum* als Beitrag zur Entstehung von Phantastik:

- (o) Der alte Baron erzählt im passend übertitelten ersten Kapitel „Träume sind Schäume“ seiner Tochter Maria, seinem Sohn Ottmar sowie dem Maler Bickert, einem befreundeten Künstler leicht komischer Natur, einen Traum aus seiner Militärzeit über den ‚Major‘, einen sinistren Vorgesetzten mit unheimlichem Verhalten und vermutlich magnetischen (mesmerischen) Kräften. Dieses Erlebnis hatte er seiner „genau[en]“ Erinnerung nach „in der Nacht vom achten auf den neunten September 17–“ (Mag 184).
- (1) Er träumte damals „lebhaft, als geschähe es wirklich“ (Mag 184), dass der Major in sein Zimmer an sein Bett tritt und ihm, mit bohrendem Blick starrend, die Hand auf die Stirn hält, wobei der Träumer ihn trotz geschlossener Augen weiter vor sich sehen kann. Der Major behauptet die Gewalt über seinen Geist und fordert ihn auf, sich seinem Willen als „Herrn und Meister“ (ebd.) und „dein Gott“ (ebd.) zu beugen. Um ihm seine Macht zu verdeutlichen, dringt er mit einem „spitze[n], glühende[n] Instrument“ (ebd.) in sein Gehirn ein.
- (2/1) Durch seinen Entsetzensschrei erwacht der Träumer schweißgebadet in „dumpfe[r] schwüle[r] Luft“ (Mag 184), „der Ohnmacht nahe“ (ebd.). Als er glaubt, die Stimme des Majors entfernt seinen Namen rufen zu hören, hält er dies für eine „Nachwirkung des gräßlichen Traums“ (ebd.), erschrickt aber, als er aus dem Fenster blickt und den Major „so wie er mir im Traum erschienen“ (Mag 185) durch die Gartenpforte weggehen sieht. Voller Unruhe weckt er einen alten Inspektor, der ebenfalls das Gartentor gehört haben will. Gemeinsam mit anderen machen sie sich auf den Weg zum Major, finden aber alle Türen und Tore von innen verschlossen. Die Tür aufbrechend finden sie den Major tot „mit starrem gräßlichem Blick“ (ebd.) in seinem Zimmer auf dem Boden in derselben Uniform wie im Traum.
- (o) Diskussion der Bedeutung von Träumen mit durch verschiedene Figuren vertretenen Positionen: Bickert legt seine gewollt humorvolle Traumtheorie

dar und Ottmar berichtet eine Anekdote seines Freundes Alban über dessen Freund Theobald, der mittels Magnetismus seine frühere Geliebte Auguste wieder an sich binden konnte. Maria fällt daraufhin in Ohnmacht und wird vom ankommenden Alban behandelt. Der Baron und Bickert unterhalten sich über die Geschehnisse und Albans vorherige ‚Kur‘ an Maria. Am nächsten Morgen erwacht diese genauso wie zuvor von Alban angekündigt (vgl. Mag 202, 205).

Im zweiten Teil der Novelle folgen Fragmente: Marias Brief an ihre Freundin Adelgunde, worin sie Albans Wirkung auf sich und ihre Träume darstellt, und Albans Brief an seinen Freund Theobald, in dem er seine Theorie und seinen Machtanspruch zum Ausdruck bringt.

Schließlich berichtet ein Erzähler, der wahrscheinlich der ‚reisende Enthusiast‘ der *Fantastistücke* ist, in zeitlichem Abstand von Bickerts Beerdigung und seinen persönlichen Eindrücken vom Schloss der Familie. Er fügt fragmentarische Tagebuchaufzeichnungen Bickerts hinzu, in denen sich das angekündigte schlimme Schicksal der Familie zeigt: Der Baron identifizierte Alban zunehmend mit seinem früheren Major und ging von einem schädigenden Einfluss auf Maria aus. Bei der Hochzeit mit ihrem eigentlichen Verlobten Hipolyt starb sie. Hipolyt duellierte sich mit Ottmar, den er für Albans Wirken verantwortlich machte, und starb ebenfalls; Ottmar starb im Feld, der Baron kurz darauf, bezeichnenderweise an einem neunten September, demselben Tag seines oben erzählten Traumerlebnisses. Der Abschluss wird von einer höheren diegetischen Ebene gebildet, in der der „Herausgeber[]“ (Mag 225) eine Nachricht an den „Justizrat Nikomedes“ (ebd.) drucken lässt, an dessen Existenz er aber kurioserweise Zweifel hegt, was wie ein Brief im Brief gestaltet ist (vgl. Mag 225).

Wie noch zu sehen sein wird, hat dieses Beispiel mit dem frühen *Traum im Traum* nach Art von *Agathon* eine vorausdeutende Funktionalisierung innerhalb der Handlung gemein; das möglicherweise falsche Erwachen sorgt für einen Schreck-Effekt. Auch die einleitende eindeutige Markierung stimmt noch mit den oben analysierten schematischeren Formen überein. Durch die fehlende Markierung eines zweiten Erwachens allerdings erhält das Geschehen des vermeintlich noch andauernden Traums mit dem sich entfernenden Major einen geheimnisvollen wie unheimlichen Charakter, da es der Wachwelt zuzugehören scheint.¹²⁰ Die Funktion ist einschlägig: In nuce enthält die Sequenz eine Vor-

¹²⁰ Anders als das spätere wiederholte vermeintliche Erwachen (siehe 4.1) liegt – wenn überhaupt – ein einzelnes falsches Erwachen vor, nicht eine Reihung oder Schachtelung. Weiterhin sind die geschlossenen Augen des Träumers innerhalb des Traums bemerkenswert, da sie

ausschau des künftigen Unheils, das der Familie widerfahren wird. Die Unheimlichkeit wird zuerst allein durch die phantastische Unschlüssigkeit hervorgerufen, denn Erlebender (Baron) wie Lesende können zu diesem Zeitpunkt noch nicht abschätzen, wie nah an dessen Zukunft das Major-Erlebnis tatsächlich ist.

Mit Fortschreiten der Handlung zeigt sich, dass das vom Baron als „Träume sind Schäume“ (Mag 178; siehe *Agathon*) abgetane Erlebnis eine unheimliche Prophezie in sich birgt, denn Alban, ein Bekannter Ottmars und vehementer Vertreter des animalischen Magnetismus, entpuppt sich als eine dem Major in mehrerer Hinsicht sehr ähnliche Figur. In einer weiteren eingelegten Erzählung, die ebenfalls vorausdeutende Funktion hat, erzählt Ottmar eine Begebenheit wieder, die Alban ihm berichtete: Nämlich, wie es einem seiner Bekannten, Theobald, mittels Hervorrufung eines somnambulen Zustands gelungen war, die Zuneigung seiner ehemaligen Geliebten wiederzuerlangen und sie von einem „italiänische[n] Offizier“ (Mag 197) abzukehren.

Nicht nur spiegelt die Schachtelung des Erzählens die Gesamtstruktur der „Novelle“ (vgl. Hoffmann in Steinecke 2015, 725); in seiner von Ottmar erzählten Erzählung deutet Alban indirekt schon an, was er selbst mit Ottmars Schwester Maria plant, noch bevor er sich in seinem Brieffragment an Theobald offenbart. Die Lesenden sind also ‚vorgewarnt‘, obgleich Traum und Erzählung vermutlich zunächst eher „Unbehagen“ (Bayer-Schur 2007, 64) erzeugen, ohne dass die Geschehnisse im Voraus genau erahnt werden können. Außerdem reflektieren die vervielfachten Erzählebenen den potenzierten Traum.

Die Major-Traum-Erzählung des alten Barons, Ottmars Wieder-Erzählung einer Schilderung Albans und dessen Brief wirken in ihrer Komposition zusammen zu einer unheimlichen ‚Sinfonie‘, die sich schließlich als todbringend herausstellt. Unschlüssigkeit über die Bedeutung des Major-Traums besteht also nur vorübergehend, während weitere Begebenheiten allerdings ungeklärt bleiben: die Hintergründe von Marias Tod (vgl. Klesse 2015, 27) sowie im Besonderen die unheimliche Ähnlichkeit zwischen dem vermeintlichen Heiler Alban und dem Major (vgl. auch Klesse 2015, 26), was diese mögliche Doppelgänger-Figur tatsächlich in die Nähe der zuvor bloß humoristisch erwähnten Zauberer und ‚Unsterblichen‘ wie „Schwedenborg“ [sic] (Mag 202) und Cagliostro rückt.

Die Traumauffassung der Novelle ist stark auf den Magnetismus konzentriert (vgl. sehr aufschlussreich Bayer-Schur 2007; dagegen unübersichtlich Schweizer 2007; zum Traumkonzept allgemein konzise Engel 2019a, 169f.; Schmitz-Emans 2004, 34f.). Einzelne Figuren positionieren sich um die beiden Pole ‚Träume sind Schäume‘ vs. Magnetismus: der Baron und der Maler Bickert sind ‚Ungläubige‘, obgleich sie sich der unheimlichen Wirkung des Majors bzw. Albans nicht ent-

transparent zu sein scheinen. Dies erinnert an Jean Pauls *Vita-Buch*-Eintrag mit den zwei Augenpaaren (vgl. Vb 726: 341; siehe oben).

ziehen können, wobei Bickert eine vermittelnde Position einnimmt (vgl. Bayer-Schur 2007, 59).

Dennoch scheint beim erzählenden Baron eine auffällige Blindheit hinsichtlich der Macht des Majors vorzuliegen, obgleich er ihm wiederholt einen unheimlichen Einfluss auf seine Umgebung attestiert (vgl. Mag 180–184). Ein weiterer Widerspruch entsteht dadurch, dass er den Magnetismus in der Jetztzeit vehement negiert, aber seine Tochter damit behandeln lässt (vgl. Mag 204).¹²¹ Ottmar dagegen ist ein naiver ‚Gläubiger‘, den Alban – wie er in seinem Brief offenbart – verachtet und instrumentalisiert. Albans Ziel ist die Beeinflussung von Maria – in ihrem Brief zweifelt sie teilweise an seiner Integrität –, ihre Lebensenergie quasi-vampirisch aufzunehmen und völlige Macht über sie zu erlangen.

Träume fungieren in Albans spezieller Technik des Magnetismus als Trägermedium und Räume, in denen er seine wachsende Macht ausagieren kann. Ist das Objekt (Maria) in einem empfänglichen ‚sommnambulen‘ Zustand, kann er ihre Träume sowohl durch psychische wie auch körperliche Nähe betreten (vgl. Mag 217)¹²² und Suggestionen nutzen. Hoffmann verdeutlicht Nutzen wie Schaden des Magnetismus (vgl. Steinecke 2015, 729f.): Dieser kann heilen, stellt aber auch eine große Abhängigkeit zum ‚Arzt‘ her (vgl. Bayer-Schur 2007, 62–67). Es besteht eine „untrennbare Verknüpfung von Gender und Macht“ (Klesse 2015, 26): Frauen allgemein sind Albans Meinung nach „in allen [ihren] Tendenzen passiv“ (Mag 217), ‚Gefäße‘ für das offensichtlich männliche „höher[e] Prinzip“ (ebd.; vgl. zu zeitgenössischen Geschlechterdarstellungen Bayer-Schur 2007, 67–70).

Marias Träume werden so zum Austragungsort von Macht eines dämonisch anmutenden, sich aber zum falschen „Gott“ (Mag 214) aufschwingenden „Herrn und Meister“ (Mag 209) Alban (vgl. zu Alban und der Macht des Magnetiseurs

121 Die besondere Stellung des Barons in der Gunst des Majors, dessen ‚Eindringen‘ in seinen Kopf er sich aber verweigert, scheint sich – in der Lesart des Textes als wunderbar und ausgehend von der Annahme, dass der Major und Alban dieselbe Person sind – später an seiner Tochter Maria zu rächen. Die nebenbei berichtete ‚Spiegelfechtere‘ des Majors (vgl. Mag 182) findet ein Äquivalent sowohl in dessen eigenem Ende, „den Degen mit zusammengekrampfter Hand festhaltend, tot auf der Erde“ (Mag 185) wie im Tod von Marias erstem Verlobten Hipolyt im Duell mit Ottmar (vgl. Mag 224). Siehe auch das sehr ähnliche Ende des Doppelgängers William Wilson in Poes gleichnamiger Erzählung (vgl. Poe 1978d, 447; vgl. zu Traum als Ambivalenz dort Schmitz-Emans 2005, 105).

122 Dies scheint ein Vorläufer dessen zu sein, was später in der Science Fiction als ‚Traummanipulation‘ in Erscheinung treten wird (Bayer-Schur 2007, 64 spricht passend von „Gedankenspionage“; Bergengruen und Hilpert 2015, 294 nennen es „Traumbeflussung“; zum Zeitkontext von Gedankenvisualisierung mit zahlreichen Beispielen vgl. Haupt 2006). Siehe auch das nachfolgende Beispiel von Poe und Kapitel 4.3.2.1. Hier steht noch die ‚natürliche‘, mystische Seite im Vordergrund, die in der SF später durch Technologien ersetzt wird. Doch auch dort sind oft noch telepathisch begabte Figuren vorhanden, ohne die die Technik nicht funktioniert.

Bayer-Schur 2007, 70–74), der sich nicht zuletzt in seiner Wortwahl („Übermacht“, „Herrschaft“, Mag 213) als eine Art Vorläufer des ‚Übermenschen‘ geriert (vgl. ähnliche Nietzsche-Anspielung sowie Betrachtung im Kontext der Person Napoleons in Bayer-Schur 2007, 63, 71). Immerhin ist es Alban, der in gleichfalls manipulativer Absicht die Theobald-Binnenerzählung an Ottmar weitergibt, worin die an Maria ausgeübte „Funktionalisierung des Magnetismus zur Manipulation des Individuums“ (Klesse 2015, 26), die auch sexuell konnotiert ist (vgl. Bergengruen 2015, 325; Alt 2002, 285), schon vorgezeichnet wird.

Das Erzählen wird besonders in der aufwändig konstruierten Herausgeberfiktion (vgl. zum Überblick auch Bayer-Schur 2007, 54f.) betont, die mit ihrer Malerfigur unter anderem an die *Elixire des Teufels* und die *Jesuitenkirche in G.* erinnert, wobei hier erstmals bei Hoffmann „die Künstlerproblematik eine untergeordnete Rolle spielt“ (Bayer-Schur 2007, 52). Dem zunächst als Hoffmann’sche komische Figur angelegten Maler Bickert kommt dennoch eine ernste Rolle als Chronist des familiären Untergangs zu, denn der letzte Teil der Novelle offenbart die vorherigen Textteile als von einem Herausgeber ausgeführtes, von Bickert in Aufzeichnungen begonnenes und vom ‚reisenden Enthusiasten‘, dem gelegentlichen Erzähler der *Fantasiestücke*, zusammengestelltes Textkonvolut mit verschiedenen Erzählerfiguren.

Maria fungiert als solche in einem Brief an ihre Freundin Adelgunde – ihre einzige persönliche Äußerung –, Alban in dem Brieffragment an Theodor, Bickert in seinem Tagebuch. Weiterhin treten der Ich-Erzähler des letzten Teils (der ‚Enthusiast‘, vielleicht der ‚Justizrat Nikomedes‘) und – in einer weiteren Meta-Volte – der ‚Herausgeber‘ selbst auf, der über den Abdruck eines Briefes in den *Fantasiestücken* mit einem vielleicht gar nicht „existier[enden]“ (Mag 225) Erzähler (dem ‚Justizrat‘) zu kommunizieren versucht.

Komplizierung und Aufteilung des Erzählens stehen im Gegensatz zum ersten Teil mit der inszenierten Erzählsituation am Kamin (vgl. auch Bayer-Schur 2007, 53, 55f.), der zusammenhängend die Traumerzählung des Barons, die Diskussion über Träume und Ottmars Wieder-Erzählung der Theobald-Begebenheit umfasst. An dessen Höhepunkt ist Marias Ohnmachtsanfall (vgl. Mag 201) als dunkles Vorzeichen gesetzt. Die Vervielfachung des Erzählens wirkt aber auch auf die Traumerzählung und die Magnetismus-Anekdote zurück und bindet sie in das Erzählerfigurengeflecht ein. Das erzeugt „Duplizität“ (Bayer-Schur 2007, 66), nicht nur in der Bewertung des Magnetismus, sondern auch in der Einschätzung des Wahrheitsgehaltes des Erzählten insgesamt, und führt zu erzählerischer Unzuverlässigkeit (vgl. Bayer-Schur 2007, 55, 61f.). Das Fehlen der letzten Instanz des ‚Herausgebers‘ in vielen Ausgaben „tilgt das entscheidende Element zur Produktion von Ungewissheit“ (Klesse 2015, 27), nicht zuletzt auch über den Status von Hoffmanns Wissenschaftskritik (vgl. ebd.), indem die Potenzierung des Erzählens sowie die Ironisierung des Herausgeberkonzepts zurückgenommen werden.

Der Traum bzw. genauer die *Traumerzählung* des Barons hat neben der vorausdeutenden Funktion noch weitere. So ist sie zugleich an einer Stelle angesiedelt, an der der Erzählton wechselt: Der Baron möchte eigentlich beweisen, dass ‚Träume Schäume sind‘, doch seine Erzählung ist gerade nicht dazu geeignet, diese Aufgabe zu erfüllen. Selbst Bickerts bewusst possenreißerische Anekdoten über seine persönliche Traumtheorie sind nicht uneingeschränkt dazu angetan: Seine Träume handeln auch von „vom Turm fallen, enthauptet werden“ (Mag 188), von der Aufforderung, in ein „kleines Ofenloch“ hineinzuspazieren (Mag 189) oder der Träumer wird wie im *Sandmann* „wie eine Gliederpuppe auseinander genommen“ (Mag 190; vgl. auch Hoffmann 2009a, 17f.; vgl. Bayer-Schur 2007, 57, 59). Sie wirken wie ein kurzes Aufflackern des Komischen, doch schon Marias Reaktionen, die wiederholt Unbehagen oder Sorge äußert (vgl. Mag 185, 189, 192) deuten auf ernstere Geschehnisse.

Die Funktion des Traums für die Entstehung von Phantastik ist hier zwiespältig: Einerseits wiegen die klare Eingangsmarkierung der Traumerzählung wie der von der Erzählerfigur (dem Baron) angeschlagene Ton vorerst in realitätssystemischer Sicherheit, dass das Erlebte ja ‚nur ein Traum‘ sei. Andererseits etablieren die Ungewissheit, die durch das Ausbleiben eines markierten zweiten Erwachens entsteht, und das grausame Ende des Majors das Unerklärliche und leiten schon die Katastrophe der Familie ein: den – zumindest indirekt – durch Alban verursachten Tod aller Beteiligten am Ende. Die Ungewissheit über das endgültige Erwachen zeigt schon einen Übergang des Traums in die Wirklichkeit an und offenbart einen Einfluss des Traums auf diese, genau wie ihn Alban auf die Träume seiner Opfer hat.

Ogleich sie es nicht ‚Phantastik‘ nennt, beschreibt Barbara Bayer-Schur die Ambivalenz des Major-Erlebnisses:

Aufgrund des unzuverlässigen Erzählens bleibt unklar, ob der Baron schläft, wacht oder sich in einem somnambulen Zustand befindet, der Major leibhaftig im Zimmer, mit ihm im Rapport steht oder sich auf dem Feld befindet, auf dem ihn der Baron durchs Fenster erblickt. Daß der Major kurze Zeit später tot in seinem Zimmer aufgefunden wird, verstärkt das Unbehagen noch. (Bayer-Schur 2007, 64)

Die erwähnte ‚Duplizität‘ erstreckt sich auf die potenzielle Wiedergänger-Figur Major/Alban, die der Baron zunehmend miteinander identifiziert (vgl. Mag 204, 223) – sogar das Eintreten durch eine offenkundig verschlossene Tür wiederholt sich bei Alban (vgl. Mag 202f.) – und den Status seiner Macht zwischen dem „Wunderbare[n] im Alltag und d[em] Natürliche[n] des Paranormalen“ (vgl. Bayer-Schur 2007, 63–66), was bis zum Ende nicht eindeutig geklärt wird;¹²³ le-

123 Todorov rechnet den *Magnetiseur* wie andere Erzählungen des 19. Jahrhunderts mit rationaler Erklärung, aber „anhand von Gesetzen, die die gegenwärtige Naturwissenschaft nicht anerkennt“ (Todorov 2013, 73) und die als Vorläufer der Science Fiction gelten, zum „natur-

diglich, dass es gefährlich ist und sich auf das Leben der Beteiligten auswirkt, wird deutlich. Als *Traum im Traum* allerdings wird das Phänomen auch hier nicht benannt. Die Konstruktion des ungewissen Erwachens, gemeinsam mit bedrohlichem Wunderbaren, komplexer Erzählsituation und ergänzend dem Thema der Traummanipulation, weist auf eine zunehmende Ausdifferenzierung des *Traum im Traum* hin.

A Tale of the Ragged Mountains (1844): Phantastik durch *Traum im Traum*

No sleep
No sleep until I'm done with finding the answer
(The Rasmus, *In the Shadows*)

Noch weiter ausgestaltet als Instrument zur Erzeugung von Phantastik ist der *Traum im Traum* in Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *A Tale of the Ragged Mountains* (Poe 1978a; Sigle Ragg). Zugleich liegt Hoffmanns Erbe mit dem Mesmerismus nahe (vgl. zu Parallelen schon Cobb 1908, 49–70). Der *Traum im Traum* wird, wie bei Hoffmann, ebenfalls nicht als solcher benannt – mit Ausnahme eines kurzen Novalis-Zitats.

- (0) Der namenlose homodiegetische Erzähler berichtet vom Fall seines Bekannten Augustus Bedloe, an einer seltenen Erkrankung leidend und in Behandlung bei einem Dr. Templeton, der auch magnetische Kuren anwendet und mit dem er sich gewohnheitsmäßig in starkem „*rapport*“ befindet (Ragg 941). Bedloe wiederum, eines Tages erst spät von einer Wanderung zurückgekehrt, erzählt selbst die Erlebnisse dieses Tages.
- (1) Bedloe wandert in den ‚Ragged Mountains‘ um Charlottesville, Virginia, in einer ihm bisher unbekanntem, besonders abgelegenen Gegend, wo ihn immer dichter Nebel umgibt und er sich verläuft. Er spürt den Einfluss seiner täglichen Dosis Morphium als gesteigerte Wahrnehmungsintensität. Nach Stunden wird er von Unruhe befallen, fürchtet abzustürzen und erinnert sich an „strange stories told about these Ragged Hills“ (Ragg 943). Plötzlich hört er eine Trommel, dann ein Rasseln und es läuft „a dusky-visaged and half-naked man“ (ebd.) vorbei, gefolgt von einer Hyäne. Geradezu ernüchtert von dieser Begegnung ist Bedloe überzeugt, zu träumen, und be-

wissenschaftliche[n] Wunderbare[n]“ (ebd.). Dabei übersieht er aber hier die ambivalentisierende Funktion von Traum (im Traum) und verschachteltem Erzählen sowie die bleibenden Unbestimmtheitsstellen um den Major/Alban, deren Kräfte und Existenz innerhalb der Novelle wiederholt satanischen oder dämonischen Mächten zugeschrieben werden und damit gerade *nicht* dem ‚Wissenschaftlichen‘ der Zeit entsprechen.

müht, sich durch Bewegung sowie gängige Mittel (Augenreiben, Rufen, Kneifen) aufzuwecken. An einer plötzlich auftauchenden Quelle erfrischt er sich und setzt seinen Weg fort.

- (2?) Um sich auszuruhen und da er die Atmosphäre als gedrückt empfindet, setzt sich Bedloe unter einen Baum, der sich als Palme herausstellt. Er ist überzeugt, nicht zu träumen. Es wird immer wärmer und lauter. Als sich der Nebel „as if by the wand of an enchanter“ (Ragg 944) auflöst, blickt er in ein Tal mit einer orientalischen Stadt wie „in the Arabian Tales“ (Ragg 945). Er ist sich sicher, nicht zu träumen, was er mit seinem Bewusstsein über diese Möglichkeit begründet. Dort engagiert er sich in einem Kampf zwischen Indern und Briten,¹²⁴ wird Teil eines Angriffs, von einem schlangenförmigen Pfeil in die Schläfe getroffen und stirbt.
- (3/1) Um ihn herum ist lange Dunkelheit und Nichts, „consciousness of death“ (Ragg 948), dann ein Schock „as if of electricity“ (ebd.). Eine Art außerkörperliche Erfahrung folgt: Bedloe schwebt gleichgültig über seiner Leiche und in die Berge bis zu dem Ort, wo er die Hyäne gesehen hatte. Hier erfasst ihn erneut eine Art elektrischer Schock („as of a galvanic battery“, ebd.), er erlangt seine körperlichen Wahrnehmungen zurück und geht nach Hause, überzeugt, *nicht* geträumt zu haben.

Dr. Templeton bekräftigt, es sei auch kein Traum gewesen, obgleich eine andere Bezeichnung schwierig sei, und fügt hinzu „that the soul of the man of today is upon the verge of some stupendous psychal discoveries“ (Ragg 949); wobei der Arzt zuvor schockiert schien. Templeton zeigt ein Miniaturporträt seines alten Freundes Oldeb, der auf genau die beschriebene Weise in Indien zu Tode gekommen sei und unheimliche Ähnlichkeit zu Bedloe gehabt habe. Genau zur Zeit von Bedloes Erlebnissen habe Templeton das Schicksal seines Freundes zu Papier gebracht.

Wenig später erfährt der Erzähler aus der Zeitung von Bedloes Tod durch einen giftigen Blutegel in Schlangenform, der fälschlicherweise bei einem Aderlass an seiner Schläfe zur Anwendung gekommen sei. In seinem Nachruf wird er als „Bedlo“ (Ragg 949) aufgeführt, was der Erzähler nicht für einen bloßen Druckfehler hält, sondern vielmehr als – jetzt perfektes – Anagramm für einen Beleg für die seelische Identität mit bzw. Verwandtschaft zu Oldeb.

¹²⁴ Wichtige Quellen dafür sind der Bericht über die auch in der Erzählung erwähnte Kampagne von Warren Hastings in einem Essay von T. B. Macaulay sowie Charles Brockden Browns Roman *Edgar Huntly* für Gebirgsszene und Figuren (vgl. Mabbotts Einleitung zu Poe 1978a, 935–38).

Poe verwendet selten ‚echte‘ Träume in seinen Texten, sondern nutzt sie schon im Sinne der Phantastik als rationale Erklärungsvariante eines möglicherweise wunderbaren Ereignisses. Das kommt einer Entwertung des Traumes gleich, steht aber auch im Spannungsfeld zwischen poetischer Auf- und naturwissenschaftlicher Abwertung des Potenzials von Träumen in dieser Zeit (vgl. u. a. Engel 1996, 1052; 1997, 168). Später (1849) wird Poe mit dem dieser Arbeit den Titel gebenden Gedicht zeigen, dass ihn auch der metaphorische Aspekt des Traum im Traum, bei dem ontologische bzw. epistemologische Fragestellungen eher als wirkliche Traumdarstellungen im Vordergrund stehen, interessiert.

Verschiedene Elemente tragen innerhalb des Textes zur phantastischen Ambivalentisierung (vgl. zu Ragg auch Todorov 2013, 64) und damit Abschwächung der wunderbaren Geschehnisse wie gleichermaßen des Traums bei. Bedloes Krankheit (vgl. dazu medizinhistorisch Battle 2011) mit seiner daraus resultierenden Einnahme von Morphium (vgl. Ragg 942) ist eine Komponente (vgl. dito Mabbott in Poe 1978a, 951, Fußnote 5), ebenso die Betonung seiner Sensibilität und reger Phantasie („imagination“, Ragg 942), die sich auch an „strange stories told about these Ragged Hills, and of the uncouth and fierce races of men who tenanted their groves and caverns“ (Ragg 943) entzündet.¹²⁵ Diese Eigenheiten destabilisieren die Figur und machen ihre intradiegetische (Traum-)Erzählung unzuverlässig. Ein wichtiges Element ist zudem der mesmerische Einfluss des Arztes auf seinen Patienten, welcher sich speziell im unmittelbaren Herbeiführen von Schlaf zeigt (vgl. besonders Ragg 941f.).

Zu Poes Zeit war die wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser umstrittenen Vorform der Hypnose gerade aktuell (vgl. Mabbott in Poe 1978a, 951, Fußnote 4). Poe nutzt sie für seine erzählerischen Zwecke – zur Erzeugung von Schrecken – auch in anderen *tales* aus diesem und dem Folgejahr: *Mesmeric Revelation* (1844) und *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845; vgl. auch ebd.); dort mit Betonung auf dem Thema des (Schein-)Todes (vgl. Sommerfeld 2017, 86). Eine wunderbare Deutungsmöglichkeit von *A Tale of the Ragged Mountains* wäre, dass Templeton während des Schreibens durch telepathische Fernwirkung seines sowieso schon bestehenden mesmerischen Einflusses auf Bedloe den Inhalt seiner Aufzeichnungen als (Traum-)Bilder ‚übertragen‘ hat. Damit würde eine

125 Auch in den *Räubern* sagt Franz Moor: „Verflucht sei die Torheit unserer Ammen und Wärterinnen, die unsere Phantasie mit schrecklichen Märgen [Mähren, Märchen] verderben, und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unser weiches Gehirnmark drücken“ (IV.2, DR 115), womit Schauergeschichten als Traumursachen in den Fokus rücken – die Forschung sieht darin v. a. Reste frühkindlicher Gewissenserziehung (vgl. Engel 1998, 123–25; Hinderer 2003, 199f.; Engel 2010, 166). In Tiecks *Freunden* ist die Rede von „Puppen, Kinderspiele[n] und Gespenster[n]“ (DFr 63). In *A Tale of the Ragged Mountains* tritt ein kolonialer Aspekt hinzu. Der Zusatz ‚a tale‘ im Titel betont den narrativen Charakter des Dargestellten und vervielfacht die erwähnten ‚stories‘. Außerdem ist mit Bedloes vorübergehenden ‚Tod‘ Anschlussfähigkeit an Sterbeträum-Darstellungen gegeben (Kapitel 4.2.2).

interessante Aussage über die Macht des Schreibens getroffen und zugleich eine innerfiktional ‚wissenschaftlichere‘ Erklärung gegeben als die Seelenwanderung vom verstorbenen Oldeb zu Bedloe. Freilich scheint der Erzähler letztere zu favorisieren, wie der letzte Satz der Erzählung nahelegt.

Um zu bekräftigen, dass er keinesfalls geträumt habe, argumentiert Bedloe mit der mangelnden Traumhaftigkeit und dem Realismus seiner Sinneswahrnehmungen: „What I saw — what I heard — what I felt — what I thought — had about it nothing of the unmistakable idiosyncrasy of the dream. All was rigorously self-consistent“ (Ragg 946).¹²⁶ Er habe sie genauen Tests unterzogen, welche sein Wachsein bestätigt hätten (vgl. ebd.; dagegen unpräzise Alt 2002, 289: „stets [...] bewege sich in einem Traum“). Bedloe führt eine ausgefeilte Argumentation an, für die er sogar Novalis¹²⁷ als Autorität zitiert:

[“] Now, when one dreams, and, in the dream, suspects that he dreams, the suspicion *never fails to confirm itself*, and the sleeper is almost immediately aroused. Thus Novalis errs not in saying that ‘we are near waking when we dream that we dream.’ [sic] Had the vision occurred to me as I describe it, without my suspecting it as a dream, then a dream it might absolutely have been, but, occurring as it did, and suspected and tested as it was, I am forced to class it among other phenomena.” (Ragg 946)

Bei näherer Betrachtung scheint die Argumentation widersprüchlich: Zwar ist Novalis‘ Ausspruch durchaus mit Forschung zu luzidem Träumen in Einklang zu bringen – das Erlebnis könnte ein gescheiterter luzider Traum sein –,¹²⁸ doch Bedloe vermutet zwar zuvor, selbst geträumt zu haben, erwacht aber daraufhin nicht sicher; die Ungewissheit kann nicht ausgeräumt werden.

Somit ist also die Realität von Bedloes Erlebnissen zwischen der Begegnung mit der Hyäne und der ‚Rückkehr‘ an diesen Ort zweifelhaft. Doch die mögliche Wunderbarkeit reicht darüber hinaus: Selbst wenn Lesende die Erlebnisse

¹²⁶ Siehe auch ähnliche Beteuerungen des Erzählers in *The Premature Burial* (vgl. Poe 1978c, 966–68; vgl. Neis 2018, Abschn. Analyse, Darstellungsbesonderheiten und Interpretation).

¹²⁷ Zu dessen *Blüthenstaub*-Fragment sei Poe durch eine amerikanische Zitatsammlung deutscher Dichter gekommen (vgl. Mabbott in Poe 1978a, 952, Fußnote 13; dagegen Abweichungen laut Cobb 1908, 28). Jedoch ist Poe trotz gegenteiliger Aussagen so intensiv von Hoffmann und wohl auch Tieck beeinflusst, dass eine weitergehende Lektüre wahrscheinlich ist (vgl. schon Gruener 1904; zum *Magnetiseur* und *A Tale of ...* Cobb 1908, 49–70; Kretzschmar 2015, 418f.; zu Tieck und Novalis Cobb 1908, 22, 24f.). Bei Novalis bezieht sich diese Aussage im Einklang mit seiner Traumpoetik aber wohl eher auf den Traum als Zustand eines Vor-Bewussten, dessen Bewusstwerden der Erkenntnis, dem ‚Aufwachen‘ vorangeht (vgl. Engel 1997, 166; Quintes 2019, Überlegende Funktion der Träume). Die Überlegungen einiger Poe-Interpretierenden, es liege Seelenwanderung („metempsychosis“) vor (vgl. Mabbotts Forschungsüberblick in Poe 1978a, 935f.), entsprechen mehr dieser potenziell zyklischen Vorstellung.

¹²⁸ Außerkörperliche Erfahrungen kommen dort häufiger vor (vgl. dazu besonders C. E. Green 1968, 17–22, 123f.; Celia Elizabeth Green 1968; Blackmore 1988; C. Green und McCreery 1994, 71–74). Siehe auch den Beginn von *Mahlers Zeit* in Kapitel 4.1.2.1.

als geträumt deuten, aufgeteilt in verschiedene Traumebenen und -phasen, erklären sich noch nicht die überraschende Parallelität zu Dr. Templetons Manuskript und die behauptete Ähnlichkeit zu dessen Freund Oldeb, geschweige denn Bedloes Tod innerhalb einer Woche nach den Geschehnissen, der im Traum vorgezeichnet bzw. wiederholt schien.¹²⁹ Hat Bedloe eine Art Zeitreise (vgl. Battle 2011, 148) bzw. Seelenreise vollzogen? Poe evoziert ein ungeklärtes Geheimnis; der mögliche *Traum im Traum* ist ein zentraler Bestandteil davon.

Der in Hoffmanns *Magnetiseur* nur angelegte, aber eine ähnliche Schreckfunktion erfüllende *Traum im Traum* nimmt hier größeren Raum ein und differenziert sich in seinem Beitrag zur phantastischen Mehrdeutigkeit weiter aus, indem er mit weiteren Rätselhaftigkeiten verknüpft wird. Zugleich ist er ebenso in populäre Traumdiskurse der Zeit eingebunden, die von frühromantischer Traumpoetik eines Novalis bis zum Mesmerismus reichen. Obgleich er wie erwähnt wenige eindeutige Träume in seinen Werken darstellt, spielt Poe öfter mit der Begriffsvielfalt des Traums und verwandter Phänomene (vgl. Neis 2018, Abschn. Der Traum). Im Gegensatz zu Hoffmann scheint es Poe aber weniger um eine ausgewogene Darstellung des Mesmerismus zu gehen als darum, diesen als Mittel zur Verunklarung einzusetzen.

Auch hier ist der *Traum im Traum* – außer ex negativo in der Novalis-Referenz – nicht als solcher bezeichnet, doch die Existenz verschiedener Ebenen ist, markiert durch den Wechsel von Ort, Umgebung und Zustand, besonders bei der außerkörperlichen Erfahrung in (3) erkennbar. Ist der *Traum im Traum* nun an einem Punkt in seiner Entwicklung angelangt, wo die Identifizierung der Traumauffassung keinen Sinn mehr ergibt, da „diese Abgrenzung [von Traum zu „den Ordnungen der Wirklichkeit“] jedoch bei Poe hinfällig geworden“ sei (Alt 2002, 290)? Eher hat der *Traum im Traum* eine neue Funktion dazugewonnen: Er ist hier kein didaktisches Element oder Mittel zum Einblick in die Psyche einer Figur, sondern Bestandteil eines phantastischen Systems, in dem er ein wirkmächtiges Instrument zur Ambivalentisierung, Verärselung und Erzeugung unheimlicher Atmosphäre darstellt. Auch wird, wie schon bei Hoffmann, der Traum zu einer Art Raum der Beeinflussung (siehe ausführlich Kapitel 4.3; vgl. dazu weiter im 19. Jahrhundert bei Stoker Alt 2002, 292).

Hier steht nicht nur zur Debatte, wie Alt meint, „[o]b es sich um einen Tagtraum, eine Vision oder Halluzination handelt“ (Alt 2002, 289), sondern die Lage ist, wie gezeigt, komplexer. Jedenfalls lassen sich weiterhin zeitgenössische

129 Der tödliche schlangenförmige Pfeil an der Schläfe im Traum und der – von Poe erfundene – schlangenförmige Bluteigel an der Schläfe (vgl. Mabbott in Poe 1978a, 952f., Fußnote 23) indizieren eine weitere Parallelität von Bedloe, seinem Traum-Ich und Oldeb. Vgl. zu einem ähnlichen Tiermotiv (Hund) in parallelen Träumen im *Decamerone* (IV.6) Kapitel 4.3.1.2.1.

(Mesmerismus, Morphinum, Seelenwanderung, romantische Philosophie) und überzeitliche Traumdiskurse (Unterscheidung Traum/Wirklichkeit, Machtausübung durch Traum) nachweisen; sie werden die *Traum-in-Traum-Strukturen* bis in die Gegenwart begleiten. Außerdem referiert Poe subtil den Kunstdiskurs um die Macht des Erzählens und des geschriebenen Wortes durch den Titel („a tale“), das gedoppelte bzw. vervielfachte Erzählen, Verweise auf lokale Schauergeschichten, das unheimliche Manuskript und den vermeintlichen Zeitungstippfehler.

Der Kleiderschrank (1899/1903): Traum-Twist?

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
(Emily Dickinson, *Because I Could Not Stop for Death*)

Weitere gut 50 Jahre später ist in Thomas Manns Frühwerk (Mann 2014; Sigle DKL) – fast 150 Jahre nach dem ersten Beispiel – die Form weiter ausgestaltet. Zugleich weist diese eigentlich sehr kurze Erzählung auf den modernen *Traum in Traum mit Twist-Struktur* (Kapitel 4.2) voraus.

- (1) Der Protagonist mit dem sprechenden Namen Albrecht van der Qualen befindet sich im Schnellzug Berlin–Rom als „Alleinreisender“ in einem „Coupé erster Klasse“ (DKL 193). Zu Beginn der heterodiegetisch erzählten, aber meist intern fokalisierten Erzählung erwacht er gerade in der „Dämmerung“ (DKL 194) aus dem Schlaf, ohne ein genaues Gefühl dafür, ob es Morgen oder Abend ist. Er weiß nicht, wie lange er geschlafen hat, ob es „zwei, fünf oder zwölf Stunden“ waren, „er nicht manchmal vierundzwanzig Stunden und länger schlief, ohne die geringste Unterbrechung, tief, außerordentlich tief“ (ebd.). Vor einiger Zeit scheint er, obwohl erst zwischen Mitte zwanzig bis Ende dreißig (vgl. DKL 194), eine finale Diagnose erhalten zu haben. Er trägt keine Uhr, nutzt keinen Kalender, es reicht ihm, „ungefähr zu bemerken, welche Jahreszeit man hatte“ (DKL 195). Aktuell ist anscheinend „in jeder Beziehung Herbst“ (DKL 196).
- (2?a) Obwohl er nicht weiß, an welchem Bahnhof er sich befindet, steigt van der Qualen kurz entschlossen aus und geht durch die Stadt, wobei er sich immer links hält, bis er in eine Vorstadt gelangt. Dort steigt er in einer Art Pension mit „sehr stark gewölbte[n] Spiegel-Fensterscheiben“ (DKL 197) ab. Die Wirtin, die eine „schöne[], weiße[], lange[] Hand“ (DKL 198) besitzt, aber – nicht zuletzt wegen einer Gesichtsflechte, die als „ein moosartiges Gewächs“ (ebd.) bezeichnet wird –, „wie ein Alb, wie eine Figur von Hoffmann“ (ebd.)

auf van der Qualen wirkt, zeigt ihm die Zimmer. Er findet neben einem Bett und einer Waschkommode einen leeren Kleiderschrank vor, der allerdings statt einer Rückwand nur eine Stoffbespannung besitzt und genau in einer Türnische steht.

(3?/2b) Als van der Qualen nach einem Restaurantbesuch abends in der Dunkelheit zurückkehrt und eine Kerze in seinem Zimmer entzündet, um sich auszukleiden, findet er beim Öffnen des Kleiderschranks darin eine nackte, kindlich wirkende Gestalt¹³⁰ vor. Sie beginnt, ihm zu erzählen, bisweilen auch Verse „wie es uns hie und da in Fiebernächten im Halbschlaf geschieht“ (DKI 202). In der folgenden Zeit, deren Dauer näher zu bestimmen die Erzählinstanz sich weigert, wiederholt sich allabendlich das Erzählritual. Dabei scheint es aber seitens van der Qualen zu sexueller Übergriffigkeit zu kommen („Oftmals vergaß er sich ... Sein Blut wallte auf in ihm, er streckte die Hände nach ihr aus, und sie wehrte sich nicht“, DKI 203), wonach die Gestalt sich einige Tage nicht blicken lässt, dann weitere Tage nichts erzählt, bevor sie bis zu seinem nächsten Übergriff wieder zu erzählen anfängt, was sich zyklisch zu wiederholen scheint.

(1) Die Schlusswendung der Erzählung wird von der Erzählinstanz so kryptisch beschrieben, dass ich sie ganz zitiere:

Wie lange dauerte das ... wer weiß es? Wer weiß auch nur, ob überhaupt Albrecht van der Qualen an jenem Nachmittage *wirklich erwachte und sich in die unbekannte Stadt begab; ob er nicht vielmehr schlafend in seinem Coupé erster Klasse verblieb* und von *dem Schnellzuge* Berlin—Rom mit ungeheurer Geschwindigkeit über alle Berge getragen ward? Wer unter uns möchte sich unterfangen, eine Antwort auf diese Frage mit Bestimmtheit und auf seine Verantwortung hin zu vertreten? Das ist ganz *ungewiß*. „Alles muss in der Luft stehen ...“ (DKI 203; Hervorhebungen von mir)

Kurz: Es wird die Möglichkeit eröffnet, dass die vorherigen, zugegebenermaßen ziemlich surrealen Geschehnisse lediglich von van der Qualen geträumt sein könnten. In der zitierten letzten Passage geschieht genau das, was im Grunde genommen Phantastik ausmacht: Es wird Unschlüssigkeit darüber hergestellt, ob etwas – Wunderbares – wirklich geschehen ist oder nicht. Die Art, wie das

130 Franziska Bergmann hat luzide nachgewiesen, dass die in der Rezeption meist als weiblich identifizierte „Gestalt, ein Wesen, so hold, daß Albrecht van der Qualens Herz einen Augenblick stillstand“ (DKI 201) einer geschlechtlichen Ambiguisierung unterliegt, was narrativ u. a. durch neutrale Nomen mit entsprechenden Pronomen, intertextuelle Referenzen auf Mignon im *Wilhelm Meister* und Winckelmanns ‚ästhetischen Hermaphroditismus‘ sowie den theatralen wie transgressiven Raum des Kleiderschranks erreicht und in den Binnenerzählungen potenziert wird (vgl. Bergmann 2012, 87–93). Daher schreibe ich im Folgenden neutral ‚die Gestalt‘ oder ‚das Wesen‘.

geschieht, ist allerdings bemerkenswert, denn üblicherweise wird Phantastik ja durch mikrostrukturelle – der erlebenden Figur oder Erzählinstanz – oder makrostrukturelle Destabilisierung – zwei Positionen widersprechen einander – hergestellt. Hier liegt allerdings eine heterodiegetische, weitgehend allwissend anmutende Erzählinstanz vor, welche laut Durst eigentlich Phantastik ausschließen müsste: „Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel“ (Durst 2010a, 189). Stefanie Kreuzer ist dagegen der Auffassung, „eine Ambivalenz der erzählten Welt“ könne „wohl kaum deutlicher und effizienter erzeugt werden“ (Kreuzer 2014, 392); doch es bleibt eine ungewöhnliche Markierung.

Eine Erklärung findet sich eventuell darin, dass die Erzählinstanz in diesem Text weitgehend intern fokalisiert und damit auf van der Qualen konzentriert ist. An dieser Stelle hingegen gerade nicht, wenn die anscheinend allwissende ‚Stimme‘ das Wort ergreift.¹³¹ Die leicht ironisch wirkende Mann'sche Erzählinstanz offeriert eine alternative Deutungsmöglichkeit, die den Lesenden sonst vermutlich gar nicht in den Sinn gekommen wäre. Sie tut das außerdem in Form von (rhetorischen?) Fragen, welche die Lesenden weiter in den Bewertungsprozess einbeziehen. Der letzte Satz („Alles muss in der Luft stehen ...“) jedoch ist wiederum ein von der Erzählinstanz übernommenes (vgl. Reed 2004, 95) Zitat van der Qualens von zuvor (vgl. DKl 195) und fügt sich stimmig zu dessen bewusst herbeigeführter Ungewissheit über die Zeit. So erscheint hier eine interessante Umsetzung von Phantastik, welche zudem für Mann als untypisch angesehen wird (vgl. Kreuzer 2014, 373);¹³² eine, bei der das unbestimmte Angebot einer alternativen Deutung ganz am Ende des Textes die Phantastik erst endgültig herstellt.

Van der Qualen ist immanent durch „Schläfrigkeit, seinen Alkoholgenuss sowie seinen möglichen Fieberwahn destabilisiert“ (Kreuzer 2014, 396) sowie durch seine Krankheit, doch es kann bezweifelt werden, dass das *gesamte* Geschehen in der Stadt von Lesenden als Traum wahrgenommen wird. Zwar gibt es viele Gedankenpausen, markiert durch Auslassungspunkte (...), und durchaus Hinweise auf Traumhaftigkeit einzelner Ereignisse, etwa, wenn die Wirtin mit einem „Alb“ (DKl 198) verglichen wird, doch die Existenz der Gestalt im Kleiderschrank kann implizit auch durch die fehlende Rückwand erklärt werden.

131 Vielleicht liegt die Ursache in der – epochenbedingten? – hohen Selbstreflexivität begründet, wie Kreuzer meint: Es sei „daher konsequent, dass die abschließende grundlegende Infragestellung des Erlebten von einer Metaebene aus erfolgt“ (Kreuzer 2014, 408).

132 Dem ist zu entgegen, dass Thomas Mann auch im *Zauberberg* (1924) mit dem Wunderbaren spielt, wenngleich oft ironisch-komisierend, was am kennzeichnendsten im ‚Séance-Kapitel‘ geschieht (vgl. auch Durst 2008, 20, 23, 72, 111–16, 120f., 161, 165, 211). Der Kommentar grenzt weitere Beispiele in Manns Werk mit Ausnahme des „Teufelsgespräch[s] des *Doktor Faustus*“ vom *Kleiderschrank* ab, indem er auf die „Rückversicherung einer realistischen Alternativsicht“ verweist (vgl. Reed 2004, 89f.). Unter Berücksichtigung des Erzählerschlusskommentars sowie beispielsweise der Erwähnung von realistischen Details zur Rückwand des Schrankes ist diese auch hier vorhanden (zu einer möglichen satirischen Intention vgl. Baßler 2012, 19, 20).

So nimmt der Traum rückblickend zwar eine durchaus typische Funktion als realistische Motivation gegenüber wunderbaren Geschehnissen ein (vgl. so auch Baßler 2012, 26), dies geschieht aber auf eine narrativ ungewöhnliche Weise, wie sie zwar Bierce in seiner nicht allzu lange zuvor erschienenen Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890, siehe Erwähnungen in Kapitel 4.2.2, S. 356, 377, 410f.; Fußnote 331) gebraucht, die aber vor allem im späteren 20. Jahrhundert im Medium Film eine größere Rolle spielen wird. In solchen Werken mit Twist-Struktur werden gezielt Traumhinweise gestreut, die zumindest im Nachhinein als solche erkennbar sind.

Im *Kleiderschrank* wird zu Beginn wiederholt das Erwachen der Hauptfigur behauptet, was zu dem Zeitpunkt aber nicht unbedingt ungewöhnlich anmutet und nur Lesenden, die hinsichtlich Traumhinweisen ‚vorbelastet‘ sind, suspekt erscheinen mag.¹³³ Es finden sich freilich etliche kleine ‚Rätsel‘ – so der Untertitel der Erstausgabe (vgl. Reed 2004, 92) –, allen voran der bewusste Zeitverzicht und die Auslassungen, die Wirtinfigur, labyrinthische Strukturen sowie Irritationen, deren Höhepunkt das nackte Wesen bildet; diese sind aber nicht genügend, um daraus auf einen Reisetraum von der Qualens zu schließen.¹³⁴ Obgleich Stefanie Kreuzer versucht hat, detailliert inhaltliche und konzeptionelle Merkmale des Traums (vgl. Kreuzer 2014, 394–404) und entsprechende Hinweise (vgl. ebd., 404–8) zu identifizieren, lässt sich daraus allein bei der Erstlektüre wohl nicht auf Traum als Erklärungsvariante schließen, zumal die Geschehnisse in der Stadt so dezidiert und sicher erzählt werden.

133 Auf diese Problematik verweist indirekt auch Thomas Manns Zweifel über das Erkennen der „beabsichtigte[n] Traumstimmung“ (Reed 2004, 91) bei einer geplanten Lesung der Erzählung.

134 Schon das Ignorieren der Zeit weist auf den *Zauberberg* voraus (vgl. Reed 2004, 92). In gewisser Weise gilt dies für die gesamte Erzählung: Auch hier ein todgeweihter Protagonist, der Bezug zum Traum am Ende, Krankheit, eine Zugreise, eine geschlechtlich ambivalentisierte Frau, Wunderbares ... Wenn die – ebenfalls ironische – Erzählinstanz am Ende des *Zauberbergs* sagt „Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?“ (Mann 2015, 1080), so ist dieses Ende sogar als Twist lesbar, das Ende einer Reise in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs mit dem Tod vor Augen, zu deren Beginn der nicht ganz gesunde Hans Castorp zunächst im Zug „über alle Berge“ (DKL 203) getragen wurde, der ihn erotisch anziehenden und an seinen Jugendfreund Hippe erinnernden Clawdia Chauchat begegnete und mitunter „Fragwürdigstes“ (Kapitel VII.8) erlebte.

Beim Vergleich von *Der Kleiderschrank* mit dem gleichfalls mehrstufigen ‚Schneetraum‘ im *Zauberberg* (vgl. Mann 2015, 734–50) ergeben sich Parallelen. Auch im Roman wird mit falschem oder ungewissem Erwachen sowie verwirrtem Zeitempfinden gespielt, als sich Hans Castorp, der sich jahrelang in dem Lungensanatorium ‚Berghof‘ in Davos aufhält, bei einer einsamen Wanderung im Schneesturm verirrt. Sein Traum besitzt zwei bis drei Ebenen oder Phasen: eine Zwischenphase im Schnee, eine ‚in der Landschaft‘ beginnende visuelle mit einem abgründigen Arkadien und eine verbal-philosophische, deren Lehre „*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*“ (ebd., 748) Hans aber schon am Abend „nicht mehr so recht“ versteht (ebd., 751).

Lesende im Hinblick auf Traum argwöhnisch machen kann die wiederholte Betonung des Aufwachens zu Beginn, die zumindest im Rückblick wie ein Beharren anmutet. Der Deutung als Traum zufolge müsste genau das Gegenteil geschehen sein: Der Protagonist hat weitergeschlafen. Nachdem es im Zug von van der Qualen heißt, „Er erwachte“ (DKl 193) mit einem „faden Geschmack im Munde“ (ebd.), es war „wie ein Zusichkommen aus einem Rausche, einer Betäubung“ (ebd.), „er hatte geschlafen, und nun, da er erwachte, fühlte er sich so völlig der Zeit enthoben“ (DKl 194), tauchen solche Betonungen – oder Beteuerungen – nicht mehr auf. Kurios ist hier allerdings die Reihenfolge, wie Baßler bemerkt, denn noch vor dem „Er erwachte“ heißt es: „In einem Coupé erster Klasse mit Spitzendecken über den breiten Plüschsesseln richtete sich ein Alleinreisender empor: Albrecht van der Qualen“ (DKl 193). „Van der Qualen richtet sich empor und erwacht erst danach“ (Baßler 2012, 24); ein weiterer Hinweis auf die Irrealität seines Zustandes?

Auch die gehäufte Verwendung des Wortfeldes ‚Schlaf‘ kann retrospektiv Verwunderung erzeugen: der „Reiseschlaf“ (DKl 193), die ungewöhnliche Schlafdauer („zwei, fünf oder zwölf Stunden“, DKl 194), anscheinend für den Protagonisten sogar typisch („Kam es nicht vor, daß er vierundzwanzig Stunden und länger schlief, [...], außerordentlich tief“, ebd.), die „Augen, die noch blöde waren vom Schlafe“ (DKl 195). Sie sind im Kontext des „Eisenbahn- oder Nervendiskurs[es]“ (Baßler 2012, 21) der Jahrhundertwendezeit zu verstehen, als das Bahnreisen als ermüdend und die Phantasie enervierend angesehen wurde und sich viele fiktionale wie nichtfiktionale Texte mit dem Schlafen im Zug und den Auswirkungen des Bahnfahrens auf die Imagination auseinandersetzen (vgl. Baßler 2012, 21–25) sowie mit Somnambulismus und Spiritismus, was letztlich ebenfalls auf das (Tag-)Träumen verweist (vgl. ebd., 23–26). Trotzdem erscheinen die Hinweise, gerade in ihrer gegenteiligen Beteuerung, ungenügend, ausreichenden Verdacht auf die Traumhaftigkeit des Ganzen zu wecken; vielmehr scheint die Schlusswendung auf einen Überraschungseffekt angelegt.

Die Einordnung in diesen Überblick zum *Traum im Traum* bzw. seinen Vorstufen zur Erzeugung von Phantastik beruht allerdings größtenteils auf diesen Markierungen. Die am Ende durch die Erzählinstanz eröffnete Deutungsmöglichkeit als Reisetraum eines Moribunden erfordert regelrecht einen Blick zurück auf den Anfang. Die Betonung des Aufwachens impliziert in dieser Lesart ein falsches Erwachen, wie es vielleicht auch schon im *Magnetiseur* und in *A Tale of the Ragged Mountains* vorkam. Dieses kann aber wie dort weder bestätigt noch negiert werden: Ist im *Magnetiseur* zwar die Existenz des Wunderbaren in Form von der Macht des Majors/Albans zunehmend wahrscheinlich, so kann doch die Frage, ob der Baron zum Zeitpunkt der Sichtung des Majors im Garten wach war oder nicht, nicht endgültig beantwortet werden. Im *Kleiderschrank* ist die Annahme eines falschen Erwachens Voraussetzung für die Re-Lektüre

als Traum,¹³⁵ was darauf hindeutet, dass es in der phantastischen Ausprägung des *Traum im Traum* allgemein eine gewichtige Rolle spielt (für weitergehende Analysen siehe Kapitel 4.1).

Verfolgen Lesende diese Deutungsvariante weiter, so lassen sich ggf., wie ich es oben andeutungsweise versucht habe, Phasen der Handlung einteilen, in deren Verlauf die Wunderbarkeit zunimmt. Eine Unbestimmtheitsstelle befindet sich dann nach dem vermeintlichen Aufwachen und Aussteigen aus dem Zug. Ein möglicher weiterer Einschnitt wäre dann anzunehmen, als van der Qualen erstmals die Gestalt in seinem Schrank findet, der zuvor leer gewesen ist. Danach finden sich typografisch zunehmend Auslassungszeichen im Text (vgl. DKL 202f.). Die erste Phase (2?a) zeigt weitgehend Alltägliches, die zweite (3?/2b) surrealere Elemente.¹³⁶ Doch es ist keineswegs sicher, dass die Traumdeutung die letztgültige ist, obgleich uns die Erzählinstanz dies nahelegen scheint. Immerhin lautet der letzte Satz ja, erneut mit Auslassungszeichen: „Alles muss in der Luft stehen ...“ (DKL 203).

Es ist nicht einmal gewiss, ob das Erscheinen der Gestalt im Kleiderschrank, so seltsam es anmutet, überhaupt wunderbar ist (vgl. auch Kreuzer 2014, 402; in der Forschung sind allegorische Lesarten anscheinend verbreitet, so die Übersicht in 2014, 393). Der Text offeriert indirekt nämlich auch eine andere Erklärung. Schon als van der Qualen den leeren Schrank bei seinem Einzug zum ersten Mal öffnet, bemerkt er „daß dieses solide Möbel gar keine Rückwand besaß, sondern hinten durch einen grauen Stoff, hartes gewöhnliches Rupfenzeug abgeschlossen war, das mit Nägeln und Reisstiften an den vier Ecken befestigt war“ (DKL 200). Als er die Gestalt später im Schrank findet, erwähnt die Erzählinstanz das Detail: „[E]r sah auch, daß dort unten in der rechten Ecke das graue Rupfenzeug vom Schranke gelöst war ...“ (DKL 202) – jedoch erst, nachdem van der Qualen sich in der Dunkelheit über die Augen gestrichen hat.

135 Nicht für Stefanie Kreuzer: Sie geht davon aus, dass van der Qualen erwacht und dann das Folgende möglicherweise als „Halbschlafbild“ erfährt (vgl. Kreuzer 2014, 403f.), also ein erneutes Einschlafen erfolgt. Damit kontrastiert aber die Verkehrung von Emporrecken und Erwachen sowie die Erzähleraussage: „ob überhaupt Albrecht van der Qualen an jenem Nachmittage wirklich erwachte und sich in die unbekannte Stadt begab; ob er nicht vielmehr schlafend in seinem Coupé erster Klasse verblieb“ (DKL 203).

136 Es wäre denkbar – wenngleich nicht so deutlich vom Text gestützt –, dass die Gestalt imaginiert ist, das Aussteigen aus dem Zug aber real. Bis zu ihrem Auftauchen sind weitgehend alltägliche Dinge geschehen, wozu das nackte Wesen im Schrank in starkem Kontrast steht. Trotz gegenteiliger Behauptungen der Erzählinstanz, die das Bahnabteil als mögliche Grenze markiert, sehen mehrere Interpretierende allein den Kleiderschrank als ‚phantastisch‘ (d. h. wunderbar) an, verweisen höchstens auf einzelne frühere Elemente (vgl. Wiegmann 1992, 65; Reed 2004, 93 alternativ schon der Fluss als Styx; zum Teil Baßler 2012, 16; angedeutet in Kreuzer 2014, 395); für andere ist es beispielsweise die Wirtin (vgl. eine Übersicht in Kreuzer 2014, 401f.).

Der „Kleiderschrank paßt in die Türnische, als wäre er dafür gemacht“ (DKI 199), es ist also auch denkbar, dass der Kleiderschrank einer Gestalt als Zugang zu van der Qualens Zimmer dient wie in den Trickkisten von Zauberkünstlern. Die Gestalt erzählt dann wie Scheherazade (vgl. dito Lieb und Meteling 2003, 57) einem Mann, der offensichtlich (sexuelle) Macht über sie hat, bezeichnenderweise unter anderem von „[T]raurig[em], wie wenn Zwei sich unauflöslich umschlungen halten, und während ihre Lippen aufeinander liegen, das Eine dem Anderen ein breites Messer oberhalb des Gürtels in den Körper stößt, und zwar aus guten Gründen“ (DKI 202f.). Im Übrigen einem Mann, der intertextuell an E.T.A. Hoffmanns *Don Juan* angelehnt ist (vgl. dazu besonders Lieb und Meteling 2003, 37–46), dessen ebenfalls reisender Protagonist ein phantastisches Erlebnis hat (vgl., wenn auch mit anderem Phantastikbegriff, ebd., 47–49). Ist sie sexuell-gewaltsamer Wunschtraum oder real?

Mit dieser Erzählung sind wir an einem anderen Endpunkt angelangt als zu Poes Erzählung von Alt postuliert wurde. Dort wurde Phantastik über den potenziellen *Traum im Traum* hinaus eingesetzt, um mit widersprüchlichen Appellen das Geschehen zu mystifizieren und Teile davon als möglicherweise irreal zu kennzeichnen. In Hoffmanns Erzählung wurde der (Wach-)Traum in Kombination mit Mesmerismus-Referenzen noch verwendet, um Unheil anzukündigen und einen bleibenden schädigenden Einfluss des Wunderbaren zu verdeutlichen. Hier dagegen wird der Traum erst am Ende als Erklärungsangebot für surreale Ereignisse positioniert.

Im Gegensatz zu vielen Werken des späteren *Traum im Traum mit Twist-Struktur* und auch zu Bierce ist die Schlusswendung aber keine Auflösung im Sinne eines rationalen Realismus, sondern wird von der Erzählinstanz als bloß halb-rhetorische Möglichkeit ins Spiel gebracht, so dass ganz gemäß van der Qualens Doktrin alles offenbleiben muss. Ähnliches geschieht später in Leo Perutz' *Sankt-Petri-Schnee* (1933; siehe Kapitel 4.2.1). Dort wird jedoch zu Beginn schon die duale Struktur des Textes etabliert, so dass die Lesenden stets in narrativer Spannung gehalten werden und zu Literatur-, Detektiv:innen' werden müssen,¹³⁷ eine Tätigkeit, die hier vielleicht zunächst noch ferner liegt. Die Schlusswendung stellt Phantastik her, sie „eröffnet die Möglichkeit einer mehrfachen Lektüre: (1) einer realistischen Lektüre, die im Phantastischen mündet, und (2) einer Lektüre als Traumzustand, der zufolge sich van der Qualen die ganze Zeit im Coupé befand“ (Baßler 2012, 26).¹³⁸

137 Ein guter Vergleichsaspekt ist hier das Aus- bzw. Einsteigen aus einem/in einen Zug (!): Während im *Kleiderschrank* nichts ausdrücklich nahelegt, dass van der Qualen (nicht) aus dem Zug gestiegen ist, werden die Leerstelle im Gedächtnis des Protagonisten Amberg und seine Unsicherheit in *Sankt-Petri-Schnee* geradezu betont (vgl. Perutz 1994, 36).

138 Moritz Baßler geht noch weiter und skizziert, basierend auf seinen Kontexten zum psychophysischen Diskurs der Entstehungszeit, die Möglichkeit, dass es sich bei dem Wesen mit denselben dunklen Augen wie dem Protagonisten um eine „feminine[] Ich-Abspaltung“

Der *Traum im Traum* – so es denn einer ist – und sein Zusammenspiel mit der Phantastik haben hier einen Punkt maximaler Rätselhaftigkeit erreicht: Weder kann geklärt werden, ob es überhaupt verschieden reale Ebenen gibt, noch, ob die Traumauflösung ernst gemeint ist. Verstehen Lesende mindestens den Kleiderschrank und die Gestalt als Traumbestandteile, so wird der sexuelle Aspekt entkräftet (vgl. so auch Lieb und Meteling 2003, 34) und zu einem Wunschtraum (vgl. auch in Kreuzer 2014, 403) eines Sterbenskranken degradiert, womit dem Traum wie so oft ein Entlastungspotenzial und eine Wunscherfüllungsfunktion zugeteilt werden. Gewissermaßen bedeutet das auch eine Rückkehr zur moralischen und psychologischen Funktion wie in *Agathon*. Die zusätzliche Phantastik bedingt aber auch eine Verrätselung der Wirklichkeit, deren Zeichen nicht mehr eindeutig zu entschlüsseln sind, was oft mit der literarischen Moderne in Verbindung gebracht wird.

3.3 Fazit

Für das ‚lange‘ 19. Jahrhundert ist festzuhalten: Zunächst existieren schematischere Formen des *Traum im Traum*, die entweder zwar aus mehreren Ebenen bestehend, aber kaum sichtbar und nicht als solche benannt, oder zwar als solche benannt, aber allegorisiert sind. Einen Wendepunkt markiert Tiecks Erzählung *Die Freunde*, die schon eine ‚modernere‘ Twist-Form aufweist. In früheren Beispielen steht ein moralisch-didaktischer bzw. zunehmend psychologisierender Aspekt der Träume im Vordergrund. Dieser wird von einer Funktionalisierung im Sinne der Phantastik abgelöst.

Schon in den ‚Unterwasserträumen‘ deutet sich eine Ausdifferenzierung und Entgrenzung des Traums an: Er scheint ‚ins Leben zu treten‘, auf die Realität überzugreifen und seine Grenzen zu verwischen. Mit dem Mesmerismus-Diskurs geht eine ausführliche Auseinandersetzung mit Macht und der Gefahr von Träumen einher, die sich im 20. Jahrhundert als Traummanipulation bemerkbar machen wird. *False awakenings* scheinen in den untersuchten Werken den Kern

(Baßler 2012, 26f.) handeln könne und van der Qualen sich tatsächlich an der „Schwelle zum Geisterreich“ (ebd.) befindet, an der er entweder „geheilt“ (ebd.) werden könne oder sterbe. Demnach wäre sein potenzieller Traum (im Traum) ein Sterbetaum der Hauptfigur (vgl. auch Kreuzer 2014, 395–97, 400, 406f.; vgl. zu Sterbetaumen Kapitel 4.2.2). Dazu würde sich die wiederholt bemerkte Assoziation mit dem Fluss der Stadt als Styx (vgl. DKL 196; Wiegmann 1992, 63; Reed 2004, 93; Überblick in Kreuzer 2014, 397) fügen. Neben der Unbestimmtheit von Zeit und Raum ist so auch eine des Geschlechts auszumachen (vgl. Bergmann 2012, 81).

der phantastischen Funktionalisierung des *Traum im Traum* zu bilden und werden im Unterschied zur Anfangszeit immer undeutlicher markiert. Mithin sind sie als ‚Keim‘ der Phantastik überhaupt anzusehen, wie sich im nächsten Kapitel 4.1 zeigen wird: Die Ungewissheit, ob eine Figur träumt oder nicht, stellt schon Unschlüssigkeit her.

4 Ausprägungen der Traum-im-Traum-Struktur

But in your dreams whatever they be
Dream a little dream of me
(Andre/Schwandt/Kahn, *Dream a Little Dream of Me*)

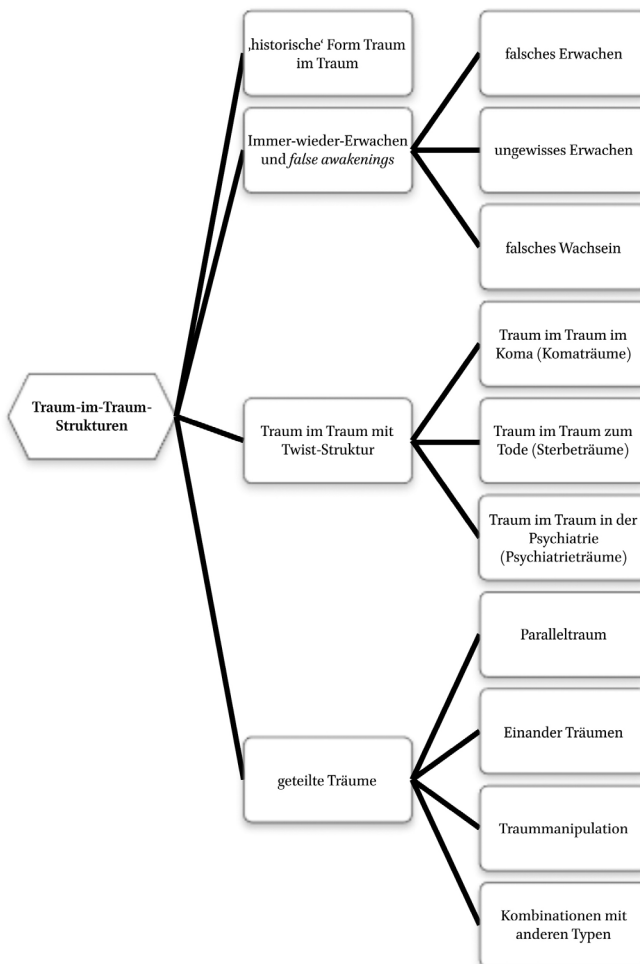


Abb. 1: Übersicht der Ausprägungen der Traum-im-Traum-Struktur

Die Definition der *Traum-im-Traum-Struktur* als *ästhetisch gestaltete Traumdarstellung, die mindestens einen weiteren Traum bzw. eine weitere Ebene enthält* (Kapitel 1.3) ermöglicht es, verschiedene Formen des Phänomens Traum im Traum zu identifizieren (Abb. 1), die nach weiteren Kriterien differenziert werden können. In der Einleitung konnte die *Traum-im-Traum-Struktur* in einem ersten Schritt von der metaphorischen Verwendung, dem ‚Welt-als-Traum‘-Gedanken, ähnlichen Formen und einer völligen Verunklarung von Traum und Wachen abgegrenzt werden. Nach dem methodischen Kapitel und einem Überblick zur Ausdifferenzierung der Formen im ‚langen‘ 19. Jahrhundert stelle ich in diesem ersten systematischen Kapitel mit dem *Immer-wieder-Erwachen* den ersten Typus der *Traum-im-Traum-Struktur* vor.

4.1 Der Typus des *Immer-wieder-Erwachens*

4.1.1 Vorüberlegungen

Ist die *Traum-im-Traum-Struktur* die übergeordnete Kategorie, die darauf abzielt, das Phänomen genauer zu bestimmen, und hat sich im vorherigen Kapitel die historische Ausdifferenzierung gezeigt, so ist das Ziel dieses Kapitels, eine erste wiederkehrende Ausprägung dieser Struktur näher zu beleuchten, sie anhand mehrerer Beispiele herauszuarbeiten und typische Merkmale festzuhalten. Am Ende des theoretischen Kapitels, in Kapitel 2.4, habe ich schon einführende Analysen dazu vorgestellt.

Bei der näheren Beschäftigung mit Vorkommen von Traum im Traum fällt dieser Typus vielleicht nicht als erster auf, doch erfüllt er die grundlegende Prämisse, mehr als einen Traum bzw. – genauer – mehr als eine Traumebene zu beinhalten. Seine Eigenheit besteht darin, dass bei diesem Typus der Trauminhalt als möglichst kreativ, womöglich gar ‚bizarrr‘ (vgl. u. a. Kreuzer 2014, 48–61) gestaltete Darstellung weniger im Vordergrund steht.¹³⁹ Vielmehr ist ihm sogar inhärent, dass der Trauminhalt sich möglichst unauffällig gestaltet und der (vermeintlichen) Wachrealität sehr nahekommt. Es kann somit postuliert werden, dass die ‚Abweichungsästhetik‘ (‚poetics of deviation‘ Engel 2017, 43) des Traumes bei

¹³⁹ Für Stefanie Kreuzer ist ein wichtiges Merkmal ihrer Untersuchungsgegenstände, dass „solche, die unterschiedslos nach den Gesetzen der Wachwelt organisiert sind, [...] nicht im Fokus“ stehen (Kreuzer 2014, 83). Im Folgenden wird zu sehen sein, dass *einzelne* ‚bizarrr‘ (wunderbare) Elemente in einer ansonsten „nach den Gesetzen der Wachwelt organisiert[en]“ Realität ein Kennzeichen des *Immer-wieder-Erwachens* sind. Beim folgenden Typus wird ebenfalls das Verhältnis zur Wachwelt von Bedeutung sein.

diesem Typus zurücktritt, um einem ‚Traumrealismus‘ Platz zu machen. Es sind Träume vorhanden, nur, dass diese eben weniger ‚traumtypische‘ Merkmale aufweisen.¹⁴⁰ Das (sichere) Bewusstsein des Träumens wie in luziden Träumen ist in diesem Fall geradezu hinderlich, denn es würde den Effekt zunichtemachen. Allerdings können, wie anhand der Beispiele zu sehen sein wird, sogenannte Realitätstests (‚reality checks‘, so beispielsweise in Turner 2018) trotzdem eine Rolle spielen und oft wird die Frage nach dem Traumstatus gestellt.

Eine vorläufige Definition des *Immer-wieder-Erwachens*, auf Erkenntnissen aus den Kurzanalysen in Kapitel 2.4 aufbauend, lautet: Eine erlebende Figur erwacht anscheinend aus dem Schlaf, um nach einer gewissen Zeit festzustellen, dass sie sich doch nicht in der ihr bekannten Wachwelt befindet, indem sie erneut aufwacht. Dies lässt sich theoretisch ins Unendliche fortsetzen. Die Figur kann entweder schließlich endgültig erwacht sein oder es kann eine anhaltende Ungewissheit bestehen. Es gilt dabei zu bedenken, dass allein schon die mehrmalige Wiederholung bei den Rezipierenden den Eindruck der grundsätzlichen Verunsicherung über den Status der Realität, über Traum oder Wachen, erwecken kann. Bedingen können das Fokalisierung und Perspektivierung, was, wie Kreuzer in anderem Zusammenhang bemerkt (vgl. Kreuzer 2014, 371, Fußnote 29), zu einem gewissen Grad analog zur der einer minimalistischen Definition von Phantastik zugrundeliegenden Ambivalenz gesehen werden kann.¹⁴¹ Es wird sich zeigen, dass dies eine der Hauptfunktionen des Typs ist. Weitere Differenzierungen können anhand der Quantität und Qualität solcher Strukturen

140 In der Forschung zu künstlerischen Traumdarstellungen findet sich weitgehender Konsens über ‚traumtypische‘ Merkmale in künstlerischen Werken. Dazu zählen, ganz allgemein gesprochen, Verformungen der Realität und der Struktur sowie oft starke Subjektivierung (siehe dazu Alt 2002; Schmitz-Emans 2005; Solte-Gresser 2011; Kreuzer 2014; Engel 2017). Die kürzeste Merkmalsmatrix liefert Kreuzer, die, basierend auf empirischer Traumforschung, auf „stofflich-inhaltlicher Ebene“ „(1) Instabilität von Identitäten, (2) Räumliche und zeitliche Relativität, (3) Aufhebung von Natur- und Kausalgesetzen, (4) Logische Brüche und Irritationen“ und auf „darstellerisch-formaler Ebene“ „(a) Diskontinuitäten, (b) fehlende Kohärenz, (c) unzuverlässiges und unentscheidbares Erzählen, (d) Multiperspektivität“ nennt (Kreuzer 2014, 84–88). Das ‚Bizarre‘ des Traums ist generell Anpassungsstrategien unterworfen, um Erzählbarkeit zu ermöglichen (vgl. Engel 2017, 22). Es handelt sich nicht um für Traumdarstellungen exklusive Merkmale, sondern diese teilen sie mit anderen „genres and media“: „like fantastic literature and art, the fairy-tale, the grotesque, the absurd, the satirical, etc“ (Engel 2017, 21, Fußnote 8). Dies erschwert die Verwendung solcher Kategorien in der Analyse.

141 Laut Durst ist entscheidendes Kriterium für die Zuordnung zum Nichtsystem (N), das dem Phantastischen entspricht, die Destabilisierung der Erzählinstanz (siehe Kapitel 2.2.2). Gerade die Nähe zur Wachwelt ist dem Entstehen zuträglich. So trifft Kreuzers Aussage zumindest auf diesen Typus zu: „In Träumen der phantastischen Literatur wird demnach logisch konsequent ‚gerade nicht das Besondere und Außergewöhnliche des Traumerlebnisses (im Gegensatz zur Wirklichkeit)‘ betont. Im Gegenteil: Der Traum ist vielmehr ‚wie eine unbestreitbare (fiktionale) Wirklichkeit‘ inszeniert“ (Kreuzer 2014, 166 mit Hauser). Näheres zu weiteren Funktionalisierungen im Sinne von Dursts Phantastiktheorie im Laufe des Kapitels.

vorgenommen werden sowie hinsichtlich ihrer Funktionalisierung, was anhand der folgenden Beispiele offenbar wird.

Wie schon in den Einstiegsanalysen angedeutet, offenbart ein späterer Abgleich mit Erkenntnissen der empirischen Traumforschung, dass eine ähnliche Form des realen Träumens bekannt ist und als ‚(repeated) false awakening‘ bezeichnet wird. Sie wird mehrheitlich als Teil des Klarträumens betrachtet und in diesem Zusammenhang untersucht.¹⁴² Deirdre Barrett spricht von einer nahen Verbindung zum luziden Träumen und „covert acknowledgement of the dream state“ (vgl. Barrett 1991, 132; 130). Mir scheint allerdings ein entscheidender Unterschied zum Klarträumen vorzuliegen, der sich an den folgenden fiktionalen Beispielen offenbart: Gerade die Differenz zum luziden Träumen, zum Bewusstsein des Träumens oder eine diesbezügliche Unsicherheit sind Bestandteile dieses Typus; *false awakenings* und *Immer-wieder-Erwachen* sind nahezu das Gegenteil luziden Träumens, denn die Träumenden glauben in der Regel, schon erwacht zu sein, während sie sich tatsächlich noch im Traumzustand befinden (und meist noch einige Zeit, einige Ebenen lang, darin verbleiben). Die Benennung ist außerdem teilweise irreführend, da ja nicht jedes Erwachen ein ‚falsches‘ sein muss, es kann auch ein endgültiges geben; zudem sind sich die Träumenden der ‚Falschheit‘ selten unmittelbar bewusst.

Das beobachten auch Celia Green und Charles McCreery: „The essential difference between a false awakening and a lucid dream, therefore, lies in the fact that during a false awakening the subject lacks insight into his or her condition“ (C. Green und McCreery 1994, 65). Earl Vickers zählt einen fehlgeschlagenen Realitätstest zu den Merkmalen solcher Phänomene (vgl. Vickers 2016, 4). Celia Green unterschied schon 1968 zwei grundlegende Typen der *false awakenings*: das Erleben von Routine im angenommenen Wachsein gegenüber dem Empfinden von Disruption in einer vermeintlich realen Wachwelt (vgl. C. E. Green 1968, 119–24).¹⁴³

Wie in der Einleitung (Kapitel 1.5) erwähnt, sind in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung Behandlungen dieses Phänomens rar und werden Formen des Traum im Traum dann selten weiter unterschieden. Eine Ausnahme bildet Matthias Brütsch, der zum Film „falsche‘ Erwachen“ (Brütsch 2011a, 187) oder „scheinbares Erwachen“ (ebd., 195; vgl. auch ebd., 201, Fußnote 46; 217, 219, 339, 379) anführt. Stefanie Kreuzer streift das Phänomen – „das Prinzip des irritierenden Erwachens aus dem Schlaf im Traum“ (Kreuzer 2014, 175) – unter

¹⁴² Siehe für eine kritisch-distanzierte Betrachtung der empirischen Forschung zum luziden Träumen Gehring (2017, vgl. hier besonders 162). Es fällt zudem auf, dass einige Forschende dieselben wenigen Quellen (Traumberichte), teils aus dem 19. Jahrhundert, zitieren. Ich nutze solche Forschung als Quelle für phänomenologische Beschreibungen zum Abgleich mit künstlerischen Traumdarstellungen, ohne damit eine Validierung zu verbinden.

¹⁴³ Für Charles McCreery weist der zweite Typus phänomenologisch große Ähnlichkeit zu psychotischem Erleben auf (vgl. McCreery 2008, 6–8).

anderem in darstellungshistorischen Überlegungen zur Romantik, wo sie auf Gerhard Neumanns Analysen zu Jean Paul und Heine verweist (vgl. ebd.).

Das dortige ‚Ich träumte, ich erwachte‘ verliert aber in seiner Formelhaftigkeit unter nicht nur Verwendung des narrativen Präteritums, sondern auch der direkten Nennung innerhalb *eines* Satzes viel von seinem typischen Effekt und seiner Ungewissheit, so dass der Eindruck einer gewissen Ungültigkeit zurückbleibt. Solche Darstellungen, die in der Nähe von Engels Begriff der „*rhetorische[n] Traumverwendung*“ (Engel 2000, 28; vgl. Kreuzer 2014, 173) zu sehen sind, wurden in der Einleitung angedeutet und die gegenteilige Entwicklung weg von der Schematisierung in Kapitel 3 skizziert.

Gerade die Romantik scheint jedoch durchaus prädestiniert für diesen Typus, denn laut Kreuzer sind

[i]n der Regel [...] romantische Traumdarstellungen sehr ähnlich wie Wachwelten strukturiert und werden narrativ nicht spezifisch traumhaft – im Sinne der Gesetzmäßigkeiten des Träumens – gestaltet. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die in einigen Texten festzustellende Potenzierung der Selbstreflexivität durch die Gestaltung des Traums im Traum im Traum ... [sic] als spezielle poetische Strategie romantischer Texte logisch konsequent. (Kreuzer 2014, 108)

Folgen wir dieser Argumentation, so ist der Verweis auf Albert Meiers Überlegungen schlüssig. Dessen Beschäftigung mit Traumdarstellungen in der Romantik gelangt zum Ergebnis eines „genuine[n] Traum-Prinzip[s] der Grenzverwischung“ (Meier 2005, 34), welches dem „Primat des Realen, den jedes empirische Erwachen wieder und wieder scharf markiert“ entgegenstehe (ebd., 36).

In der Positionierung zu Matthias Hänselmanns Modell in Kapitel 2.3.1 sowie in den Kurzanalysen romantischer Beispiele in Kapitel 3.2 konnte ich zeigen, dass die Lage komplexer ist und „die romantische Dichtung“ *nicht* „rundweg darauf verzichten muß, von Träumen als Träumen zu erzählen und diese so darzustellen, wie es ihrer psychologischen Eigengesetzlichkeit zukommt“ (Meier 2005, 38), indem sie doch auf Darstellungsmittel der Aufklärung zurückgreift und klare Markierungen vornimmt (vgl. ebd., 45–47). Auch in den folgenden Beispielen wird keine völlige ‚Grenzverwischung‘ auftreten, da eine Grenze zwischen Traum- und Wachwelt durch – wenngleich falsche oder ambivalente – Markierungen meistens thematisiert wird.

Ich würde darüber hinaus, auch im Vorausblick auf die kommenden Analysen, Kreuzer in ihrer Äußerung zur Erinnerung an Wirklichkeitsebenen nur bei luzidem Träumen bedingt widersprechen (vgl. Kreuzer 2014, 15, Fußnote 11), denn es ist nicht zuletzt angesichts der beschriebenen empirischen Erkenntnisse zum luziden Träumen ungewiss, ob es sich bei *false awakenings* wirklich um Formen des luziden Träumens handelt. Das postulierte ‚Verwischen der Grenzen‘ (vgl. ebd.) ist zwar vom Effekt her zutreffend, doch nicht ausreichend präzise, wohingegen ich eine genauere begriffliche Trennung zwischen dem

Effekt des ‚Verwischens‘ und der Existenz mehrerer – wenngleich ambivalentisierter – Traumebenen vorschlagen möchte. Die folgenden Analysen werden zeigen, wie entsprechende Traumdarstellungen konkret gestaltet sind und welche Funktionen sie in künstlerischen Werken einnehmen können. Sie sind medial differenziert in Vorkommen in der Literatur gegenüber solchen in Film und Fernsehen, um auch die Medienspezifik berücksichtigen zu können.

4.1.2 Analysen

4.1.2.1 *Immer-wieder-Erwachen* in der Literatur

Portret (1835/42): Hierarchisches *Immer-wieder-Erwachen* im 19. Jahrhundert

Inhalt und Aufbau

Ein geradezu idealtypisches Beispiel findet sich in Nikolai Gogols Erzählung *Das Porträt* (Портрет, *Portret*) von 1835/42¹⁴⁴ (Gogol' 1982; Sigle DP).¹⁴⁵ Es ist auch möglich – u. a. angesichts des Gemäldes als Leitmotiv – von einer Novelle zu sprechen. Die sich auf wiederholte Träume beziehende Episode findet sich im ersten Teil der Erzählung und kann als bedeutsam für die Handlung angesehen werden, doch sie ist zugleich räumlich begrenzt. Protagonist der Erzählung ist der zunächst mittellose junge Maler Tschartkow. Dieser erstet bei einem Trödler („graues Männlein“, DP 644) ein auch von anderen als unheimlich wahrgenommenes Porträt eines Mannes, dessen Wirkung vor allem von den Augen auszugehen scheint. Bald nach dem Kauf fühlt er sich von dem Porträt regelrecht beobachtet und macht eines Nachts mehrmals in Folge die Erfahrung, dass dieses sich anscheinend belebt (vgl. DP 651–662).

Die Gewissheit über diese Erfahrung wird durch die Inszenierung als mehrfaches Träumen zunehmend verunklart. Das trägt entscheidend dazu bei, die potenziell wunderbare Macht des Bildes zu ambivalentisieren, und erfüllt damit die

144 Nach Kritik an der ersten Fassung revidierte Gogol seine Erzählung (vgl. Khapaeva 2012, 20) und entfernte u. a. wunderbare Elemente wie das plötzliche Auftauchen des Porträts im Atelier des Künstlers (vgl. Bellonby 2012, 119). Allerdings bleiben – entgegen Bellonbys Aussage, die sich auf Theodore Ziolkowski beruft – noch wunderbare Elemente übrig, die zur Phantastik beitragen. Die erste Fassung stellt zwar das ‚Übernatürliche‘ mehr heraus, setzt der vernichtenden Wirkung des Bildes aber ein Ende, wohingegen es in der zweiten weiterwirken kann (vgl. Ginsburg 2015, 143f.).

145 Ich verwende hier die Übersetzung von Georg Schwarz, werde aber an entsprechender Stelle, wenn es um Begriffe aus dem Traumkontext geht, außerdem die Begriffe im russischen Original mit Wörterbuch und Übersetzungsprogramm abgleichen. Ich bleibe bei der Schreibung „Tschartkow“ aus der Übersetzung.

Funktion, die schon Todorov für den Traum in potenziell phantastischen Texten identifiziert hatte (siehe Kapitel 2.2.2), nämlich die einer Ambivalentisierungsstrategie, wie ich sie in Anlehnung an Durst nennen möchte. Durch die Häufung der Traumebenen in *Portret* wird dieser Effekt potenziert. Ich werde an späterer Stelle genauer auf die Funktion einer solchen Darstellung für die Einordnung des Textes als phantastisch im minimalistischen Sinne nach Durst eingehen.

Zunächst lassen sich folgen Traumebenen und phasen unterscheiden:

- (1a) Die erste Sequenz beginnt schon mit einem ungewissen Einsetzen des Schlafes: Tschartkow „legte sich schlafen“ (DP 653),
- (1b) um gleich wieder „aufzustehen“, das Bild mit seinem Betttuch zu verhüllen und sich „etwas beruhigter wieder zu Bett“ (DP 654) zu legen.
- (1c) Über seine prekäre finanzielle Lage als brotloser junger Künstler nachdenkend, glaubt Tschartkow bald, das von ihm zuvor verhüllte Porträt blicke durch das zur Verhüllung benutzte Betttuch sowie den zusätzlich als Blickbarriere vorhandenen Wandschirm hindurch, das Betttuch sei verschwunden, und er sehe den dargestellten „Alten“ (DP 646) im „weite[n] asiatischen Mantel“ (ebd.) aus dem Bild steigen und höre, wie dieser sich dem Wandschirm nähere. Er wiederholt damit die eingangs zwei Mal im Wachen erlebte mutmaßliche Täuschung (vgl. DP 651, 653), das Bild blicke ihn an.
- (1d) Der „Alte“ setzt sich auf das Sofa zu beginnt, Dukaten zu zählen, wobei ihm ein „Röllchen“ (DP 655) fortrollt, das Tschartkow gleich ergreift und auch noch festhält, als der Mann vermeintlich zurückkehrt. Voller Angst versucht der Maler, sich zu bewegen, schreit und ...
- (2a) ... erwacht schweißgebadet, mit Herzrasen und Beklemmung (vgl. DP 655), stellt sich die Traumfrage, die er „fast aus[schließt]“, sieht, „nun schon ganz wach“, den Mann noch im Porträt verschwinden, fühlt noch, dass seine Hand „soeben etwas Schweres gehalten habe“ (ebd.) ...
- (2b) ... und bemerkt plötzlich, dass er vor dem Porträt steht, das „völlig unverhüllt“ ist (DP 656) und ihn wieder bohrend anblickt. Wieder schweißgebadet, kann er sich nicht bewegen. Er glaubt, der Mund des Porträts bewege sich ...
- (3) ... und erwacht schreiend und aufschreckend. Plötzlich wieder in seinem Bett „in der gleichen Haltung“ (ebd.) wie beim Einschlafen, versichert er sich tastend seiner Umgebung, fühlt erneut etwas in seiner Hand, hat starkes Herzklopfen und sieht dann aus dem wieder verhüllten Porträt eine Bewegung wie von Händen. Er bekreuzigt sich und ...
- (4/1?) ... erwacht zur (wahrscheinlichen) Wachrealität. Er springt „verstört, halb irrsinnig aus dem Bett“ (ebd.) und tritt ans Fenster, um sich zu beruhigen und von den körperlichen Beschwerden zu erholen.

(5/1?) Tschartkow wird wieder müde, legt sich zu Bett, schläft dann, wohl traumlos, „fest wie ein Toter“ (vgl. DP 657), und erwacht „in der unangenehmen Verfassung eines Menschen, der im Ofendunst geschlafen hat“ mit „heftige[m] Kopfweh“ (ebd.).

Er erinnert sich an seinen Traum, der mehr gewesen zu sein scheint als „ein bloßer Wahn“ (ebd.). Bei erneuter Betrachtung scheint das Porträt ihm lediglich aufgrund der Augen „ein unerklärliches, unangenehmes Gefühl“ (ebd.) zu vermitteln. Dennoch meint er, der „Traum enthalte irgendein furchtbares Stück Wirklichkeit“ (ebd.); das Gefühl des Röllchens in seiner Hand veranlasst ihn zu der Vermutung, „er hätte [es] nur besser festhalten müssen“ (ebd.) und er verliert sich in Phantasien von Gold und Reichtum (vgl. DP 658).

Beim anschließenden Besuch von Hauswirt und Reviervorsteher zum Eintreiben der Miete findet Tschartkow wie durch Zufall in der Leinwand versteckt tatsächlich ein Goldröllchen (vgl. DP 660f.), das seinen Wohlstand ermöglichen, aber auch seinen Untergang mitbegründen wird.

Er wird ein erfolgreicher ‚Modemaler‘, doch auch zusehends von Neid auf andere Künstler geplagt und hat schließlich „Wut- und Wahnsinnsanfälle“ (DP 682), wobei er die Werke begabter Konkurrenten systematisch zerstört. Er leidet am Ende an Wahnvorstellungen von dem Porträt und stirbt.

Struktur und Traummerkmale

Insgesamt ist eine wiederkehrende Struktur zu beobachten. Jedes Mal, wenn Tschartkow glaubt, endgültig erwacht zu sein, sogar sich versichert, sich nicht in einem Traum zu befinden, kommt ein unheimliches, ja bizarres Element hinzu, welches diese Gewissheit wieder in Frage stellt und auf die Seltsamkeit der vermeintlichen Wachrealität hinweist. Das Gemälde fungiert als Angelpunkt dieser (getäuschten?) Wahrnehmung: Das dem Träumer unerklärliche Element ist ein Teil des Porträts (Augen, Person und Füße, Mund, Hände). Genau genommen sind es Fragmente des Gemäldes, wodurch die Zergliederung der Traumwelt in Ebenen noch mehr in den Vordergrund tritt.

Die erste ist die längste und am ausführlichsten erzählte Traumebene. Es ist eine Steigerung der ‚Bizartheit‘, die hier der Wunderbarkeit des Geschehens entspricht, zu beobachten, welche nach der Klimax in (2) etwas abgeschwächt ist, aber erst in (4) verschwindet. Die letzte Ebene (5) hebt sich durch festen Schlaf und Traumlosigkeit oder zumindest fehlende Traumerinnerung von den Ebenen 1–3 ab. Zwischen den Traumebenen kann eine gewisse Kontinuität beobachtet werden. So meint der Träumer, den Mann aus (1) in (2a) noch im Bild verschwinden zu sehen. Zugleich ist eine Disruption zu bemerken, die neben

den plötzlichen Ortswechsellern – in (2b) steht der Maler plötzlich vor dem Porträt, in (3) erwacht er plötzlich wieder in seinem Bett – in den wiederholten Unterbrechungen durch das vermeintliche Erwachen besteht. Dieses macht die vorangegangenen Ereignisse immer erst retrospektiv als Teile eines mutmaßlichen Traums identifizierbar.

Zu den verbindenden Elementen zählt auch Tschartkows Körperwahrnehmung bzw. sein körperliches Befinden während des mehrgliedrigen Traums. Wiederholt empfindet er Druck auf der Brust – was an einen ‚Nachtmahr‘ denken lässt –, Atemprobleme, Herzklopfen sowie kalten Schweiß, typische Kennzeichen von Alpträumen; bei der ersten Bildbetrachtung außerdem ein unkontrolliertes Zittern (vgl. DP 651). Das ‚Erwachen‘ wird meist von Schwitzen und Schreien begleitet. Geradezu formelhaft wiederholt sich der Vorgang Angst-Schreien-Aufwachen. Mehrmals ist Tschartkow bewegungsunfähig, was an das Phänomen der Schlaflähmung erinnert¹⁴⁶ und teils vom Versagen der Stimme begleitet ist. Weiterhin wird drei Mal davon berichtet, dass Tschartkows Hand sich noch so anfühle, als ob sie eben erst etwas gehalten habe – das Goldröllchen aus (1)? –, eine taktile Selbstversicherung in Form des Versuchs eines Realitätstests. Nach dem wohl endgültigen Erwachen zeigen sich schließlich Kopfschmerzen.¹⁴⁷

Die zunächst als real vermittelte vermeintliche Belebung des Bildes im Wachzustand (vgl. DP 651), von Tschartkow dann als Täuschung ausgelacht, kommt als Auslöser für das *Immer-wieder-Erwachen* in Frage. So könnten die Bildbetrachtung und anschließende Reflexion beim Entstauben des Bildes über die zu vollkommene und dadurch unheimliche Mimesis des alten Mannes (vgl. DP 651f.) trauminitiierend wirken. Unmittelbar bevor Tschartkow sich schlafen legt, wiederholt sich diese mit Furcht versehene Bildbetrachtung, so dass er sich schon mit dem Gefühl der Angst in den Schlaf begibt. Doch es bleibt letztlich offen, ob der Trauminhalt aus den Angstgefühlen resultiert oder doch umgekehrt.

Somit ist die Funktion des Traums¹⁴⁸ – zwar vor Freud, aber im Einklang mit bekanntem Traumwissen (vgl. Engel 2019a, 159, Fußnote 23) – als Wunscherfüll-

146 Dieses scheint in enger Verbindung zu *false awakenings* zu stehen, glaubt man der Klartraumforschung (vgl. C. Green und McCreery 1994, 70f., 78–84).

147 Die Formulierung „in der unangenehmen Verfassung eines Menschen, der im Ofendunst geschlafen hat“ (DP 657) liefert wiederum ein reguläres Erklärungsangebot: CO(2)-Einfluss.

148 Im Russischen gibt es ein Wort für Wach- oder Tagtraum, das aber hier im Original gerade nicht gebraucht wird [сон наяву (vgl. Russisch aktuell-Redaktion 2021f; vgl. Gogol' 1967)]. Stattdessen wird das allgemeinere Wort für Traum und Schlaf [сон (,son'), сна, сней] bzw. Träume [сны] wiederholt und mit Abstand am häufigsten verwendet (vgl. Russisch aktuell-Redaktion 2021e; vgl. ähnlich zum Doppelbegriff im Russischen nach Grübel Baharova 2021, 22). Als Erklärungsangebote *erwähnt* werden ferner: dreimal ‚Fieberwahn, Fieberphantasie; Wahnsinn‘ [бред (vgl. Russisch aktuell-Redaktion 2021a)], einmal ‚Alptraum‘ [кошмара (vgl. Russisch aktuell-Redaktion 2021d)], außerdem einmal ‚Erscheinung‘ [явление (vgl. Russisch

lung erkennbar, denn Tschartkow bedenkt zuvor intensiv seine finanzielle Lage und erhält dann quasi aus dem Traum heraus das Gold. Gewissermaßen setzt er damit auch eine (kurzfristige) Problemlösung in Gang, wie sie für den ritualisierten Inkubationstraum typisch ist (vgl. zu diesem Traumtypus Engel 2017, 34–36). Zugleich ist die Funktion der Traumdarstellung „Desorientierung und Irritation“ (Hänselmann 2019, 23), wie sich noch zeigen wird.

Handelt es sich bei diesem Vorkommen des *Immer-wieder-Erwachens* um hierarchisch geschachtelte oder sukzessive serielle Träume? Allein die unterschiedlichen Zuordnungen in der Forschung sind aufschlussreich: Savelyeva et al. (vgl. 2018, 12f.) lesen den Traum als zwei Serien: Die erste beinhaltet die Geschehnisse mit dem alten Mann, die zweite beginnt vor dem Porträt (bei mir Ebene 2b), wogegen z. B. Hänselmann (vgl. 2019, 22f.) in seiner Grafik die – eigentlich ungewisse – Ebene (1a–b) als Wachebene liest. Eine endgültige Antwort ist nicht möglich, da lediglich das – vermeintliche – Aufwachen erzählt wird, und das jeweils nur für die unmittelbar vorausgehende Ebene gültig scheint.

Um den immer wieder einsetzenden Überraschungseffekt bei Träumer und Lesenden zu gewährleisten und die Unklarheit über den Realitätsstatus zu erhalten, muss ein eventuell vorhandenes Einschlafen verschwiegen werden. Der Aufbau der Traumdarstellung ermöglicht jedoch eine Modellannahme ineinander nach Vorbild einer Matrjoschka geschachtelter Traumebenen; zudem gehen die Traumpartien direkt ineinander über und es gibt kaum Indizien dafür, dass der Schlafende vor Ebene (4) zwischenzeitlich vollständig wach ist, um dann wieder einzuschlafen.¹⁴⁹

Ungewisse Markierungen und die Phantastik des belebten Bildes

Das Perfide ist gerade, dass den Markierungen als Traum nur bedingt zu trauen ist. Schon auf Ebene (1b) ist wie erwähnt unklar, ob Tschartkow, nachdem er sich hingelegt hat, schon eingeschlafen ist, als er das Porträt verhüllt, dieses Handeln also Teil des Traums ist oder noch zur Wachwelt gehört. Die ‚Erwachen‘ sind ja mehrheitlich nur vermeintliche Erwachen, da erneut außergewöhnliche Dinge geschehen (Verschwinden des Betttuchs, lebendige Blicke und Mund des

aktuell-Redaktion 2021g)], zweimal ‚Hausgeist, Kobold, Alb‘ [домовый, домового (vgl. Russisch aktuell-Redaktion 2021c)] und einmal ‚Dämon‘ für den alten Mann [дэмон (vgl. Russisch aktuell-Redaktion 2021b)]. In der Forschungsliteratur wird die sprachliche Dimension der Traumbegriffe nicht reflektiert. Dies gilt größtenteils auch für das spätere japanische Beispiel.

149 Ausnahme sind die wiederholten Reflexionen, ob es sich um einen Traum handelt: Es könnte sich tatsächlich um Tschartkows Wachbewusstsein oder Halbschlaf handeln, aber auch wiederum Teil des Traums, in Form eines unvollständigen luziden Traums, sein (vgl. C. E. Green 1968, 25–29, auch in „pre-lucid dreams“).

Porträts, Aus-dem-Bild-Steigen des „Alten“, Auftauchen des Goldes) und die einzelnen Traumebenen durch sie rückwirkend als solche gekennzeichnet werden.

Die Traumfrage – die Frage, ob er gerade träumt oder nicht –, von Tschartkow ab Ebene (2) selbst gestellt, beantwortet er mehrfach falsch: Gerade, wenn er sich sicher wähnt, endgültig wach zu sein, setzt ein neues bizarres Element ein, das ihn – gemeinsam mit den Rezipierenden – wieder zweifeln lässt. Diese zyklische Bewegung der (Un-)Gewissheit während der Rezeption des Traums ist innerhalb der einzelnen Traumebenen eine pendelnde: Der Zweifel nimmt ab, die Wunderbarkeit zu. Trieben wir umgekehrt interpretatorisch den Zweifel am *Traumstatus* bis zum Äußersten, würden wir trotz der Erwachensmarkierungen – ein Erwachen markiert implizit das Vorgegangene als Traum; Traum ist dagegen falsch markiert – davon ausgehen, dass die wunderbaren Geschehnisse tatsächlich stattfinden und nicht Teil eines Traums sind. Die Tatsache, dass bei jedem neuen Erwachen das vorherige im Rückblick wahrscheinlich falsch war, kann diese wunderbare Lesart bestärken.

Zwar ist die Traumdarstellung wohl eine endliche Sequenz, das letzte Erwachen vorerst endgültig, denn nach dem nächsten Tag gibt es kaum Hinweise auf vergleichbare Geschehnisse.¹⁵⁹ Doch das Ziel, Unzuverlässigkeit bezüglich der Wahrnehmung – Tschartkows und dadurch mittelbar der Lesenden – herzustellen, ist erreicht. Unmittelbar liegt die Lesart als geschachtelter Traum nahe, doch gerade vor dem Hintergrund folgender Ereignisse (siehe unten) erscheint es immer wahrscheinlicher, dass das Porträt tatsächlich eine magische Wirkung hat. Somit kann das Wunderbare nicht vollends in das Reich des Traums verbannt werden, sondern wirkt in der Wachwelt weiter, wie Tschartkows Befürchtung, es handele sich um ein „furchtbares Stück Wirklichkeit“ (DP 657), schon andeutet und sein künftiges Schicksal sowie die Erlebnisse anderer suggerieren.

Ist die Traumrealität im Zuge eines ‚Traumrealismus‘ also recht nahe an der Wachrealität, „the frontier between literary reality and dream is hidden by a deception“ (Khapaeva 2012, 21), so ist das Geschehen unmittelbar um das Gemälde wie oben beschrieben deutlich als abweichend gekennzeichnet. Der plötzliche Ortswechsel ohne Erinnerung an den Weg kann als traumtypisches Merkmal identifiziert (vgl. dazu in Traumdarstellungen u. a. Solte-Gresser 2011, 253; Engel 2017, 21), aber auch als wunderbar aufgefasst werden. Die Ebenen sind somit als Varianten der Wachrealität, nicht aber als mit dieser identisch zu bezeichnen, da sich wunderbare Elemente einschleichen: „[g]radually some nightmare motifs, written in a very realistic way, begin to invade this reality“ (Khapaeva 2012, 21).

Gerade auf sprachlicher Ebene wird die Einschränkung der Wahrnehmung den Lesenden vermittelt, was für die Erzeugung phantastischer Unschlüssigkeit

159 Eine Ausnahme bildet Tschartkows Lebensende am Ende des ersten Teils (in dieser revidierten Fassung), worauf ich später bei der Betrachtung seines weiteren Lebens noch eingehen werde.

entscheidend ist. Phantastik entsteht ja laut Durst (mit Thomas Wörtche) durch Destabilisierung auf mikrostruktureller und/oder makrostruktureller Ebene. Zu ersterer zählen in diesem Fall neben den Traumfragen die Modalisationen („es schien“, etc.), gemeinsam mit Tschartkows Betonung der Reizbarkeit „seine[r] Phantasie und seine[r] Nerven“ (DP 653). Zur Erzeugung des Phantastischen kommt es zuweilen auf das einzelne Wort an, wie „fast“ in dieser Passage aus (2): „Ist das wirklich ein Traum gewesen? fragte er sich und griff sich mit beiden Händen an den Kopf. Doch die erschreckende Lebendigkeit der Erscheinung schloß einen Traum fast aus.“¹⁵¹ Er sah, nun schon ganz wach, wie der Alte im Rahmen verschwand“ (DP 655).

So sind die Sequenzen derart geprägt durch Subjektivierung, die vor allem durch interne Fokalisierung, Wechsel zum Präsens, erlebte Rede, Wechsel von Modalisationen und de facto-Erzählen vermittelt wird, dass den Rezipierenden eine ‚objektive‘ Weltsicht trotz heterodiegetischen Erzählens nicht möglich ist; das Geschehen wird sozusagen miterlebt, was sich an filmischen Beispielen zeigen wird. Als Beispiel kann ein Auszug aus der ersten Traumebene betrachtet werden:

Danach legte er [Tschartkow] sich etwas beruhigter wieder zu Bett und *dachte* über die Armut und das *beklagenswerte* Los des Künstlers nach, über den dornigen Weg, den er auf dieser Welt zurückzulegen hat, doch *unwillkürlich* wanderte sein Blick dabei durch die Spalte des Wandschirms zu dem verhängten Porträt. Der Mondschein verstärkte das Weiß des Bettuches, und *ihm schien*, die schrecklichen Augen *durchbohrten* allmählich sogar das Leinen. Er starrte voller Furcht auf das Porträt, *als wolle* er sich davon überzeugen, daß alles *nur ein Hirngespinnst* war. Doch schließlich *sieht er, sieht er tatsächlich ganz deutlich*: Das Bettuch ist nicht mehr da. Das Porträt *ist* unverhüllt und blickt an allem vorbei, was es ringsum gibt, *blickt unmittelbar auf ihn*, blickt ihm unmittelbar ins Herz. Er erstarrt. Und *er sieht*: Der Alte *bewegt sich plötzlich und stützt* sich mit beiden Armen auf den Rahmen. Dann *zieht* er sich hoch, steckt beide Beine durch und *springt* heraus ... Durch den Spalt des Wandschirms *war* nur noch der leere Rahmen zu sehen. *Man hörte* das Schlurren von Schritten im Zimmer; sie kamen dem Wandschirm allmählich näher und näher. Dem *armen Maler* klopfte das Herz immer schneller. Vor Angst *stockte* ihm der Atem; er wartete darauf, daß der Alte hinter dem Wandschirm hervor zu *ihm hereinsähe*. *Und dann sah er auch wirklich zu ihm herein*, mit seinem bronzenen Gesicht und seinen umherirrenden großen Augen. Tschartkow versuchte aufzuschreien und *fühlte*, daß ihm die Stimme versagte, er versuchte, sich zu rühren, irgendeine Bewegung zu machen, doch seine Glieder gehorchten nicht. Mit offenem Mund und angehaltenem Atem startete er auf das hochgewachsene schreckliche Phantom, das so etwas wie einen weiten asiatischen Mantel trug, und *fragte sich*, was es tun würde. (DP 654; Hervorhebungen von mir, K.N.)

151 Im Original: „но страшная живость явления не была похожа на сон“ (Gogol' 1967), etwa: „Aber die schreckliche Lebendigkeit der Erscheinung war nicht wie ein Traum“ (DeepL 2021d).

Genau genommen liegt in den das Porträt betreffenden Passagen eine dichte Kombination von Erzählerbericht, Bewusstseinsbericht, Gedankenzeit, indirekter und erlebter Rede vor (vgl. dazu Martínez und Scheffel 2016, 58–67), so dass der Eindruck eines Wechsels und Verschwimmens von vermeintlich objektiven und subjektiven Elementen entsteht. Ungewisse und widersprüchliche Markierungen von Traum und Erwachen, potenziell wunderbare Geschehnisse um das Bild und die narrative Gestaltung wirken bis zur mikrosprachlichen Ebene zusammen, um Gewissheit über den Realitätsstatus des *Immer-wieder-Erwachens* unmöglich und den Text zu einem phantastischen Text zu machen.

Das möglicherweise belebte Bild bzw. Teile davon stehen im Zentrum des Wunderbaren, des *Immer-wieder-Erwachens* und der gesamten Erzählung. Der Einfluss E.T.A. Hoffmanns auf *Portret* kann dabei nicht verleugnet werden, besonders der Malerfigur und belebter Bilder bzw. Fresken in den *Elixieren des Teufels* (1815f.) und der *Jesuitenkirche in G.* (1816; vgl. Kretzschmar 2015, 421; auch Bellonby 2012, 119; vgl. Syrový 2010 für eine kritische Betrachtung der Einflussforschung). Bellonby zählt *Portret* zur „first wave of magic-portrait-fiction“ (Bellonby 2012, 105) als Prätext für viele nachfolgende Werke mit dem belebten Bild als zentralem Motiv. So ist wohl auch Maturins *Melmoth the Wanderer* (1820) ein Einfluss (vgl. Khapaeva 2012, 29–31).

Das Phantastische in Gogols *Portret* stellt allerdings die wunderbare Seite besonders heraus, denn später – im zweiten Teil – wird die Entstehungsgeschichte des Porträts aufgedeckt: Ein Maler, dessen Sohn die Geschichte bei einer Ausstellung den Umstehenden erzählt (vgl. DP 686, 694), fertigte es für einen stadtbekanntem Wucherer an, der den Wunsch hatte, „sein Leben durch übernatürliche Kraft im Bilde [zu] erhalten“ (DP 697; vgl. DP 695–698). Er stirbt vor Fertigstellung, doch der Wunsch scheint dennoch, gerade wegen der Detailtreue des Bildes, insbesondere der „unheimlich[en]“ Augen, „die sich in seine [des Malers] Seele bohrten“ (DP 697), erfüllt, denn bald darauf beginnt der Maler eifersüchtig auf Kollegen zu werden und kann der Wirkung des Bildes nur entkommen, indem er es weggibt und sich in ein Kloster zurückzieht (vgl. DP 701–704). Ähnlich negative Erfahrungen machen auch die folgenden Besitzer bis hin zu Tscharkow, der seinen künstlerischen Anspruch dem Kommerz opfert und schließlich voller Neid ‚wahnsinnig‘ wird (mehr dazu unten); die Dämonie des Wucherers scheint weiterzuwirken.

Kretzschmar sieht den Unterschied zu Hoffmanns Phantastik darin, dass Gogols größere „groteske[] Dimensionen“ besitze, die „allerdings nicht im Dienst eines autonomen ästhetischen Spiels mit dem Inkongruenten und Disparaten“ stehen, sondern „eines höchst kulturspezifischen gesellschaftskritischen Subtext[s]“ (2015, 421). Dieser Deutung folgend würde die Phantastik durch eine allegorisch-gesellschaftskritische Lesart abgeschwächt (vgl. zur Allegorie als „Gefahr[] des Fantastische[n]“ Todorov 2013, 75–93; Durst 2010a, 351–56) zu

einer Chiffre für Kritik an (zu) mimetischer sowie rein kommerzieller Kunst in der zeitgenössischen russischen Gesellschaft (vgl. auch Todorov 2013, 91–93, wo er die Schwierigkeit der Bestimmung einer allegorischen Lesart an Gogols *Nos* zeigt).

Nach Durst ist der Text phantastisch, da am Ende des zweiten Teils offen bleibt, ob die vom Sohn des Porträtmalers dargelegte wunderbare Entstehungsgeschichte wahr ist. Da das Porträt schließlich während des Erzählvorgangs verschwindet, kann dies nicht geklärt werden (vgl. DP 705f.). Tschartkow selbst akzentuiert schon während seines Erlebnisses mit dem Gemälde die Mehrdeutigkeit der Erklärungsangebote und fragt sich, „ob es ein Alpdruck, ob es der Hausgeist, ob es ein Wahrtraum oder ein Fieberwahn gewesen war“ (DP 656).¹⁵² Mit der Ungewissheit über den endgültigen Status des *Immer-wieder-Erwachen*-Ereignisses verbindet sich auch eine Ungewissheit über die zugrundeliegende Traumauffassung; es kommen mit der Schlafsituation, dem Angsttraum und der finanziellen Not physiologische bzw. psychologische Erklärungsmodelle (R) ebenso in Betracht wie übernatürliche durch den dämonenhaften Wucherer (W), wobei wie erwähnt das Wunderbare dominiert.

Wieder-Träumen und Objektmetalepse

Am Morgen nach dem *Immer-wieder-Erwachen* rekapituliert ein Wachtraum die nächtliche Sequenz: Goldgierig stellt sich Tschartkow, abermals geistig mit seinen Finanzen beschäftigt, immer wieder das Gold vor Augen (vgl. DP 658). Dies hat, wie einige Aspekte der vorherigen Darstellung, bisweilen sogar komische, das Wunderbare abmildernde Züge, die sich, gemeinsam mit Gesellschaftskritik (vgl. dazu u. a. Kretzschmar 2015, 421f.; zur Bedeutung von Geld, Geldverleih und Kapitalismus in *Portret Hutchings* 2004, 21f.; Ginsburg 2015, 144–46), auch in der anschließenden Szene finden: Gerade, als die karikaturhaften Figuren, Hauswirt und Reviervorsteher, zum Eintreiben der lange ausstehenden Miete vorbeikommen, erfüllt sich anscheinend Tschartkows Traum und er findet im Rahmen des Bildes tatsächlich ein Goldröllchen (vgl. DP 660f.).

Trotz Komik bietet sich an dieser Stelle die Gelegenheit zur Klärung der ambivalenten realitätssystemischen Lage, die sich aus der *Immer-wieder-Erwachen*-Sequenz der vorangegangenen Nacht ergeben hat – sie wird aber nicht wahrgenommen. Es sind zwar mit dem Reviervorsteher und dem Hauswirt zwei ‚Zeugen‘ für den anscheinend wunderbaren Goldfund anwesend, doch diese kennen weder die wunderbare Vorgeschichte, noch sehen sie das Gold über-

¹⁵² „давление ли кошмара“ [„Druck eines Alptraums“ (vgl. DeepL 2021b)], „или домового“ [„Hausgeist, Kobold“], „бред ли горячки“ [„Fieberdelirium“ (vgl. DeepL 2021a)], „или живое виденье“ [„lebendige Vision“ (vgl. DeepL 2021c; alle aus Gogol 1967)].

haupt, das Tschartkow aus dem Rahmen des Bildes zieht (vgl. DP 661); dessen Herkunft, ob realistisch oder wunderbar, bleibt deshalb ungeklärt.

Mit seiner Äußerung „Hatte er tatsächlich so ein unheimliches Gesicht? Ach du meine Güte, wie er einen anblickt! Der reinste Gromoboil!“ (DP 660) stellt einer der beiden sogar noch das Wunderbare des Bildes heraus. Da der Text phantastisch ist, stehen zwei gegenläufige Erklärungsmuster zur Verfügung: Nehmen wir das Wunderbare als gültig an, wie die Hintergrundgeschichte zur Entstehung des Bildes – der Wucherer wünschte sich das Porträt, um darin weiterleben zu können und es erfolgte eine Art Seelenübertragung (vgl. DP 701) – nahelegt, so hat das Goldröllchen das, was ich *Objektmetalepse* nennen möchte, erfahren (siehe dazu unten): einen Ebenensprung aus dem Traum in die Wachrealität des Künstlers (vgl. auch Bellonby 2012, 120).¹⁵³

Eine weitere ebenfalls wunderbare Erklärungsmöglichkeit wäre, dass Tschartkows Traum – das *Immer-wieder-Erwachen* – prophetisch war und ihm einen Hinweis auf den Ort des Goldes gegeben hat. Auf der anderen Seite dagegen bieten sich implizit der Zufall oder der Umstand, dass Tschartkow ein früheres Goldversteck vergessen haben könnte, als Realismus-kompatible Erklärungen an. Das Auftauchen des Goldes suggeriert einen wundersam im Traum geschlossenen faustischen Pakt, vergleichbar dem in Chamissos *Peter Schlemihl*, wenngleich davon hier nicht explizit berichtet wird. Dazu passen auch die Teufelsassoziationen bei dem Trödler („graues Männlein“, DP 644) und später dem porträtierten Wucherer, wo sie aus heutiger Sicht hinsichtlich des immanten Antisemitismus problematisch sind.

Wahrnehmungsdispositive als Aspekt von Traum und Phantastik

Während des *Immer-wieder-Erwachens* fällt auf, dass der Sehsinn der vorherrschende Wahrnehmungssinn ist und vielfach hervorgehoben wird, u. a. durch Blicke(n) oder Vermeiden von Blicken sowie Augenmetaphorik. Die Augen des Porträtierten „schiene(n) aus einem lebendigen Menschen herausgeschnitten und in die Leinwand eingesetzt zu sein“ (DP 652); schließlich sind sie der sprichwörtliche ‚Sitz der Seele‘. Tschartkows Atelier ist ferner so gestaltet, dass sich zwischen dem erlebenden Tschartkow im Bett und dem Gemälde als Dispositiv der Wandschirm mit einem „Spalt“ (DP 654) befindet, wodurch die Rezeptionssituation einerseits distanziert, andererseits aber betont wird. Dies lässt an Platons *Höhlengleichnis*, einen geläufigen Intertext im Zusammenhang mit Träumen (vgl. Solte-Gresser 2016c, Abschn. Interpretation) denken. Das Hören ersetzt das Sehen, wenn dieses, beispielsweise durch den Wandschirm, eingeschränkt ist (vgl. DP 654, 655). Gerade die visuelle Wahrnehmung wird auf diese

¹⁵³ Noch genauer: Nelles' „extrametaleptic“-Form (nach Mahne 2007, 32).

Weise, wie oft in phantastischen Werken (vgl. u. a. Durst 2010a, 236) und Werken mit komplexen Traumdarstellungen, zusätzlich in den Fokus gerückt und auf ihre Zuverlässigkeit hin befragt.

Das von Tschartkow platzierte Betttuch wirkt dabei bisweilen als zusätzlicher ‚Filter‘ zwischen Objekt und Wahrnehmendem. Visuell ist die Beleuchtung in der Nacht ein entscheidender Faktor für die ambivalente Wirkung des Gemäldes: Häufig ist es das Mondlicht, welches die Wahrnehmung, teils auf proto-filmische Weise (vgl. DP 655),¹⁵⁴ verunklart. Beim wohl tatsächlichen Aufwachen des Malers auf Ebene (4) schließlich „tauchten am Himmel die Anzeichen der nahenden Morgenröte auf“ (DP 657), die Fokalisierung scheint jetzt auch die Wahrnehmung eines entfernten Kutschers, „auf einen verspäteten Fahrgast hoffend und eingelullt von seiner trägen Mähre“ (ebd.) einzuschließen. Der schlafende Kutscher ‚rahmt‘ die nächtliche Darstellung als Gegenstück zum eingangs „dröhnend schnarch[enden]“ schlafenden Diener Nikita (DP 651); beide wohl kaum geplagt von vergleichbaren Wahrnehmungen. Vermeintliche Orientierungspunkte erweisen sich als irreführend: Das Betttuch ist einmal da, dann wieder fort, das Goldröllchen scheint in Tschartkows Hand eine haptische Wahrnehmung zu hinterlassen (real oder nicht?). Inkongruenzen laden die Lesenden zu detektivischen Anstrengungen ein, die sich in weiteren Beispielen ausführlich (Kapitel 4.2 und 4.3.2) zeigen werden.

Es ergeben sich also bereits aus diesem ersten Beispiel potenziell typische Merkmale. Zudem stimmen diese auf bisweilen frappierende Art mit phänomenologischen Merkmalen von *false awakenings* und diesen verwandten Klartraum-Phänomenen überein. Die Künstlerfigur und das belebte Kunstwerk erscheinen außerdem bemerkenswert. In weiteren Analysen sollen die vorläufig gewonnenen Erkenntnisse weiter überprüft und u. a. um Perspektiven auf unterschiedliche Medien erweitert werden.

Position und weitere Phänomene im Text

Es erweist sich als fruchtbar, der – relativen – Anfangsstellung des Phänomens im Gesamttext Beachtung zu schenken. Diese initiale Positionierung ist nicht zufällig. Vielmehr enthält das *Immer-wieder-Erwachen* bereits entscheidende Elemente der Handlung, vor allem in Bezug auf das Phantastische (bzw. Wunderbare), und bereitet so die Rezipierenden auf die weiteren Geschehnisse vor.

¹⁵⁴ Siehe für diese Technik zur Erzeugung phantastischer Ambivalenz bei belebten Kunstwerken prototypisch Eichendorffs *Marmorbild* (1818f., vgl. Eichendorff 1985, 417–21) sowie Poes *Oval Portrait* (1842, vgl. Poe 1978b, 663f.) und Julia Genz' Beitrag zur Rolle der ‚Lichtregie‘ im Kontext von Techniken der Kunstbelebung (vgl. besonders Genz 2013, 422–26; 429). Zu filmischen Techniken in diesem Zusammenhang siehe Kapitel 2.2.4 für die Beziehung zur Phantastik und den zweiten Teil dieses Kapitels (4.1.2.2) zu filmischen *false awakenings*.

Ähnlich äußern sich über russische Literatur Savelyeva et al. (vgl. Savelyeva u. a. 2018, 5) in einer überzeugenden formalistischen Überblicksstudie. Aus diesem Anlass erscheint es sinnvoll, Tscharkows zuvor nur angedeutetes weiteres Schicksal noch etwas genauer in den Blick zu nehmen.

Nach der *Immer-wieder-Erwachen*-Episode wird der weitere Werdegang des Malers dargestellt. Er trifft im Anschluss an den Fund des Goldröllchens die Entscheidung, anstatt das Geld in sein Künstlertum und seine malerische Entwicklung zu stecken, einen bequemerem Weg zu gehen und wird zu einem gefragten „Modemaler“ (DP 674). Doch kann er diese Entscheidung überhaupt eigenverantwortlich treffen oder wird er bereits von den Wirkungen des Wunderbaren beeinflusst? Dies bleibt offen.

Als er versucht, ein naturgetreues künstlerisches Porträt einer jungen Frau anzufertigen („Psyche“, vgl. DP 671), lernt er, dass ein „originales Kunstwerk“ (ebd.) von seiner Kundschaft gar nicht gewünscht wird und sie lieber beschönigende, typenhafte Porträts haben möchte (vgl. DP 672f.). Schließlich wird das Gold „zu seiner Leidenschaft, seinem Ideal, seiner Angst, seinem Genuß, seinem Ziel“ (DP 677) und er selbst Menschen ähnlich, die „als wandelnde Särge, mit einem Stein anstelle des Herzens“ (DP 677) umherlaufen. Als er von der Kunstakademie aufgefordert wird, ein Bild eines Kollegen zu beurteilen, versucht Tscharkow sich noch einmal an ‚ernsthafte‘ Kunst, bezeichnenderweise einem Bild des „abtrünnige[n] Engel[s]“ (Luzifer, DP 680), hat sein Talent aber unwiederbringlich verloren. Als er wieder das vergessene Porträt erblickt und sich an die „eigenartige Weise“ (DP 681) des Golderwerbs erinnert, gerät er in Wut und lässt es wegschaffen, doch „seine seelische Erregung legte sich nicht“ (ebd.) und er wird zu einem Zerstörer aller Kunst, der bedeutende Gemälde aufkauft und vernichtet.¹⁵⁵

Kein *Immer-wieder-Erwachen*, aber eine Wiederkehr der Erscheinung erfährt der Maler am Ende seines Lebens. Somit wird der erste Teil der Erzählung von Traumphänomenen gerahmt, die die Ununterscheidbarkeit von Traum bzw. Wahnvorstellung und Realität zum Gegenstand haben. Es bewahrheitet sich das im ersten Traum angelegte Grauen für den Maler. Hier ist die Erscheinung aber weniger grotesk-komisch als tragisch-erschreckend in seinen ‚Wahnsinn‘ eingebunden, das Instrumentarium narrativer Gedankenwiedergabe reduziert:

Immer öfter *glaubte* er [Tscharkow], die einst schon vergessenen lebendigen Augen des ungewöhnlichen Porträts vor sich zu sehen, und seine Tobsuchtsanfälle waren dann furchtbar. Die Menschen, die sein Bett umstanden, *erschiene ihm als unheimliche* Porträts. Sie verdoppelten sich, vervierfachten sich *in seinen Augen*; alle Wände *waren* vollgehängt mit Porträts, und aus jedem starrten ihn un-

155 Zu einer analogen Vorgehensweise literarischer Figuren bei Gogol in Bezug auf die Schrift, das Schreiben und Schriffterzeugnisse vgl. Strätling (2005). Siehe später die Vernichtung der Abschrift von Mahlers Theorie in *Mahlers Zeit* (nächstes Kapitel).

verwandt lebendige Augen an. Sie blickten selbst von der Decke, vom Fußboden auf ihn; das Zimmer dehnte sich, weitete sich ins Unendliche und nahm immer mehr unverwandt starrende Augenpaare auf. (DP 683; Hervorhebungen von mir)

Für Tschartkow wird die Bilderwelt zur Wirklichkeit. Im Gegensatz zum Anfang tritt hier die Realismus-kompatible Seite stärker in den Vordergrund, indem die Wahrnehmungen als vermeintliche ‚Einbildungen‘ eines Kranken konnotiert sind. Obgleich als ‚Wahnsinn‘ gekennzeichnet, ist dies kein unbedingtes Ausschlusskriterium für das Wunderbare; es kommt immer noch als im Hintergrund wirkende Kraft des ‚Wahnsinns‘ in Frage.

Tschartkow als Träger eines ‚Fluchs‘ ist dieser wunderbaren Lesart folgend der Einzige, der die Augen-Erscheinungen wahrnehmen kann, er leidet am „nightmarish sense that every person around him is a portrait, and, worse still, the devilish face of the old man appears everywhere he looks“ (Bellonby 2012, 121) und stirbt schließlich; wie später der Dorian Grays ist „[s]ein Leichnam“ „erschreckend“ (DP 683). Neben den Parallelen zur *Jesuiterkirche* Hoffmanns, wo der Protagonist glaubt, im Wahn seine Frau und sein Kind getötet zu haben (vgl. Hoffmann 2009b, 121f., 133, 138), lässt dies an Wahndarstellungen des Horrorgenres denken. Dem behandelnden Arzt gelingt es nicht, wie die nun nullfokalierte Erzählinstanz die Lesenden informiert, „hinter den geheimen Zusammenhang zwischen den Wahngebilden, die ihn verfolgten, und den tatsächlichen Geschehnissen seines Lebens zu kommen“ (DP 683). Auch die Lesenden kennen in dieser Fassung (1842) zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Hintergründe, die sie im zweiten Teil genauer erfahren sollen.

Darin erzählt wie erwähnt auf einer Kunstauktion, während der alle „die außerordentliche Lebendigkeit der Augen“ (DP 685) des besagten Porträts bemerken und sich „zwei Aristokraten“ um den Kauf überbieten, der Sohn des Porträtmalers seine Entstehungsgeschichte. Er zeichnet zunächst ein Bild des Milieus des Porträtierten (vgl. DP 686–688). Sein Vater wollte den „Geist der Finsternis“ (DP 696) für kirchliche Auftraggeber malen und wurde zur selben Zeit von dem berüchtigten Wucherer (vgl. DP 690–693) aufgesucht, dessen Porträt er anfertigen sollte. Die schädliche Wirkung äußerte sich auch darin, dass er nun in seinen Bildern „fast allen Gesichtern die Augen des Wucherers gegeben hatte“ (DP 699). Er wollte das Bild verbrennen, gab es aber letztlich einem Freund.

Mehrere Ereignisse und Aussagen anderer Personen scheinen dann die unheimliche Wirkung des Bildes zu bestätigen. Der Freund berichtet:

‚Seit es in meinem Zimmer hing, fühlte ich mich von einer schrecklichen Schwermut befallen; mir war, als müßte ich jemanden umbringen. In meinem ganzen Leben habe ich nicht gewußt, was Schlaflosigkeit ist; jetzt lernte ich nicht nur Schlaflosigkeit, sondern auch *Alpträume* kennen ... Ich weiß selber nicht, ob mir *träumte* oder ob es *etwas anderes* war – ich hatte das Gefühl, als würgte mich der *Hausgeist*, und immerfort sah ich diesen Alten vor mir.‘ (DP 700; Hervorhebungen von mir)

Durch die Zeugenschaft und Kenntnis der Entstehungsgeschichte des Bildes erscheint dessen wunderbare Wirkung immer wahrscheinlicher, doch selbst hier ist sich der Erlebende nicht sicher, ob er vielleicht geträumt hat. Zwar sind auch übernatürliche Träume denkbar, aber ebenso eine hypnotische, traumerzeugende Kraft der Malerei. Obgleich fast parodierend erzählt, entsprechen die Erlebnisse des Neffen, an den das Bild weitergegeben wird, genau Tschartkows *Immer-wieder-Erwachen*: „[,]Er hat es nicht ausgehalten‘, [...]. Offenbar ist die Seele des Wucherers in das Porträt übersiedelt – er steigt aus dem Rahmen und geht im Zimmer umher; einfach nicht zu fassen[‘]“ (DP 701).

Erst durch Kasteiung und Hinwendung zur Religion konnte der Maler sich endgültig von der Wirkung befreien und beauftragte seinen Sohn, das Gemälde, das er mit einer Art „Teufelerscheinung“ (DP 704) assoziiert (vgl. auch DP 693, 696, 699, 700, 701), „um jeden Preis“ zu vernichten (DP 705). Doch am Ende ist das Bild verschwunden, das Erzählen diente „[i]rgendwe[m]“ als Gelegenheit zur Entwendung (DP 706), das Bild kann also weiterwirken.¹⁵⁶ Der letzte Satz setzt – komisierend – das Wunderbare wieder in Zweifel: „Und noch lange waren die Anwesenden nicht recht einig, ob sie die ungewöhnlichen Augen wirklich gesehen hatten oder ob alles nur ein Spuk gewesen war, der ihre vom Anschauen alter Bilder ermüdeten Augen genarrt hatte“ (DP 706).¹⁵⁷

156 Schon als der Sohn zu erzählen beginnt, wird betont: „Zu Beginn der Erzählung blickten viele Zuhörer noch zu dem Porträt, als die Geschichte jedoch immer fesselnder wurde, schauten sie nur noch unverwandt auf den Erzähler“ (DP 686), was eine Dominanz des Erzählens über die Malerei suggeriert. Es stellt sich, da der Erzähler der Sohn des Malers sein soll, die Frage, wie sich beide Teile der Erzählung zeitlich zueinander verhalten; Tschartkows Erleben müsste in die Zeit vor der Auktion fallen. Das Bild dürfte einige Besitzer gehabt haben, da es zu Beginn als mit „einst prächtigem Rahmen“, „unvollendet“, „altes Porträt“ (DP 646, 647) bezeichnet wird, bei der Auktion aus dem Nachlass eines „reichen Kunstliebhabers“ (DP 683) dagegen „schon mehrmals restauriert und übermalt worden“ ist (DP 685).

157 Weitere *Immer-wieder-Erwachen* finden sich in russischer Literatur: In Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866), auch als *Verbrechen und Strafe* übersetzt (Преступление и наказание *Prestuplenije i nakasanije*), hat im sechsten Teil, Kapitel VI die Nebenfigur Swidrigajlow, die früher wahrscheinlich ein vierzehnjähriges Mädchen missbraucht hatte, woraufhin dieses sich das Leben genommen hat, ein ähnliches Erlebnis (vgl. Dostoevskij 2016, 1:733–42; 1996, Kap. 37) mit vier Ebenen. Er ärgert sich über „Wirre Träume, die ganze Nacht hindurch“ (ebd., 742) bzw. „Ein einziger Alptraum die ganze Nacht!“ (Dostoevskij 1994, 691; „«Кошмар»“, 1996). Es bleibt unklar, ob der Träumer dazwischen wirklich erwacht und dann wieder einschläft oder die Ebenen hierarchisiert sind. Beachtenswert sind die strukturellen Ähnlichkeiten zum folgenden Beispiel sowie die Häufung in der russischen Literatur (vgl. dazu Saveljeva u. a. 2018, 12).

Mahlers Zeit (1999): Serielles Immer-wieder-Erwachen in der Gegenwart

Kontext und Aufbau

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für das *Immer-wieder-Erwachen* bietet die deutschsprachige Gegenwartsliteratur mit Daniel Kehlmanns kurzem Roman *Mahlers Zeit* (Kehlmann 2016; Sigle MZt). Bemerkenswerterweise beginnt der Roman sogar mit einer solchen Traumdarstellung. Genau genommen ist diese allerdings zweigeteilt: Der Physiker David Mahler hat zunächst einen klar markierten Traum (vgl. MZt 7), der dann in der Wachwelt ähnliche Wahrnehmungen in Form von *Immer-wieder-Erwachen* übergeht.

Die eindeutig markierte kurze erste Traumdarstellung ist durch die Formulierung „[t]rotzdem versuchte er, den Traum festzuhalten“ (MZt 8) endmarkiert.¹⁵⁸ Im Anschluss an den eindeutig markierten Teil verschwimmen die Grenzen zwischen Träumen und Wachen und das Geschehen geht in einen Inspirations Traum über;¹⁵⁹ schon der erste Satz des Romans zuvor steht topikal für die gesamte Traumdarstellung: „In dieser Nacht machte David Mahler die Entdeckung seines Lebens“ (MZt 7):

- (1) Im ersten Traumteil sind schon vor der Markierung traumtypische Elemente – im unmittelbaren Zusammenhang des Traums nicht wunderbar – zu bemerken, etwa plötzliche Metamorphosen von Personen inklusive Geschlechtswechsel (Mann zu Frau, dann zu Mädchen mit Insektenflügeln) sowie eine Art Schlaf lähmung des Träumers, die von der Bewegungslosigkeit seiner Beine zu regelrechter Körperlosigkeit führt (vgl. MZt 7). Es handelt sich wohl um einen Angsttraum: Mahler ist, wohl nach dem oder während des (vermeintlichen) Erwachens, „völlig allein mit seiner Furcht“ (MZt 7); zuvor war schon von seiner abstrakt gewordenen „Angst“ (ebd.) die Rede gewesen.
- (2a) Auf den ersten Traumteil folgt ein mögliches Erwachen oder ein Übergang, was einerseits durch das Verschwimmen der Traumerinnerung an den ers-

¹⁵⁸ Die Traumerinnerung, die Mahler nicht gestattet ist, steht den Lesenden zur Verfügung und sie können ihren Wissensvorsprung im Laufe der Handlung durch das Erkennen gesetzter Zeichen (z. B. der Libelle) ausbauen. Diese sind wichtige Instrumente zur Erzeugung des „Unheimlichen“: „[D]er Roman zeichnet sich [...] durch ein komplexes Arrangement narrativer Wiederholungsstrategien aus“, er verfügt über „eine Reihe wiederholt auftauchender oder metonymisch aufeinander verweisender Entitäten, u. a. Insekten(-flügel)“ (Bartsch 2016, 212).

¹⁵⁹ Dieser weist Ähnlichkeit zu Kekulé's Benzolstruktur-„Vision“ auf, also einer Anekdote, die von oder eher über Alexander von Kekulé's Entdeckung der Ringstruktur des Benzols berichtet wird, welche ihm als visuelle Eingebung ‚erschieden‘ sein soll (vgl. Kekulé von Stradonitz 1927; kritisch über u. a. Mendelejew's Inspirationstraum zu seinem Periodensystem Baylor 2001).

- ten Teil und andererseits durch das Öffnen der Augen gekennzeichnet ist (vgl. MZt 8).
- (2b) Daran schließt sich Mahlers erstes Inspirationserlebnis als „schimmernde Struktur von Zahlen“ (MZt 8) an, die ihm an der Zimmerdecke erscheint. Ist die Umgebung an sich die vertraute, so zählt dies zu den abweichenden Elementen, gemeinsam mit einem wellenförmigen Licht¹⁶⁰ sowie seinem scheinbar „durch den Raum [...] treiben[den]“ (ebd.) und sich drehenden Bett. Der Abschnitt endet mit Mahlers Aufstehen aus dem Bett, nachdem er, mit Herzklopfen und Schwindel, „nicht mehr anders“ kann (MZt 9).
- (2c) Er geht zum Fenster, das zunächst zurückzuweichen scheint (vgl. MZt 9), erblickt eine zerbrochene Straßenlaterne, sieht sich beim Umdrehen zum Bett selbst von außen¹⁶¹ und öffnet erschrocken die Augen.
- (3) Es folgt ein Erwachen, im Bett liegend, woraufhin Mahler zum Fenster geht, die Laterne zerbrochen vorfindet, beim Umdrehen nichts Ungewöhnliches bemerkt, sich wieder ins Bett legt und die Augen schließt.
- (4a) Nun hat er die jetzt vollständige Erscheinung des Zahlengebäudes aus (2b), „ein[es] Gebilde[s] reiner Mathematik“ (MZt 10), welche er mit geschlossenen Augen, aber wohl nicht schlafend erlebt, auch zunehmend körperlich, denn seine Atmung beschleunigt sich. Das „Ticken seiner Armbanduhr“ liefert „den Rhythmus“ (ebd.) der Inspiration.¹⁶²
- (4b) Nachdem er einige Zeit „wie ein Toter“ (ebd.) dagelegen hat, öffnet Mahler die Augen wieder. Abermals ist die Umgebung realistisch – er nimmt sie allerdings vornehmlich als Licht und schattenhafte Umrisse wahr –, doch Mahler hat eine Art Herz- oder Erstickungsanfall, bei dem er sein Nitrospray zur Hilfe nehmen muss. Dass er es zunächst nicht findet, mutet wie ein – allerdings irreführender – Realitätstest an.

160 Green berichtet bei *false awakenings* mit ‚Erscheinungen‘ von Träumen mit hoher Lichtintensität (vgl. C. E. Green 1968, 70–73, 122). Hier ‚erscheint‘ die Struktur bei (vermeintlich) geöffneten, später bei (angeblich) geschlossenen Augen. Den Zusammenhang von „apparitions“ mit „false awakenings“ und anderen „*metachoric experiences*“ untersuchen Green/McCreery (1994, 52–64).

161 Green und McCreery beschreiben solche außerkörperlichen Erfahrungen (*out-of-the-body-experiences*, *OBE*) im Zusammenhang mit luzidem Träumen und *false awakenings* (vgl. C. E. Green 1968, 17–22, 123f.; vgl. C. Green und McCreery 1994, 71–74; sowie Blackmore 1988). Eine interessante Beschreibung eines solchen Erlebnisses liefert Guy de Maupassant in *Bel-Ami*; unten ausführlicher dazu.

162 Zuvor, in (2b), hatte er schon als auditive ‚Erscheinung‘ einen „hohe[n], eigenartig klare[n] Ton“ (MZt 8) wahrgenommen. Den Gegenpart dazu bildet das Pfeifen des Weckers am nächsten Morgen (vgl. MZt 12).

- (5) Als es ihm besser geht, fühlt er den Schlaf zurückkehren, es ist „[e]in tiefer, sehr angenehmer, nicht bedrohlicher Schlaf“, und er schläft anscheinend traumlos (vgl. MZt 11), ...
- (o) ... um dann am nächsten Morgen mit leichten Kopfschmerzen zu erwachen (vgl. MZt 12) und seine neue Theorie zur Reversibilität der Entropie aufzuzeichnen (vgl. MZt 13f.).

Struktur und Traummerkmale

Wenn auch angesichts des phantastischen Status des Romans nicht zweifelsfrei von Wunderbarkeit gesprochen werden kann, so hat dieser Traumteil zumindest prophetische Anklänge. Verdichtet enthält das *Immer-wieder-Erwachen* wichtige Elemente der Handlung, besitzt vorausdeutende Eigenschaften und nimmt damit eine Funktion ein, die als ‚mise en abyme‘ im Sinne Werner Wolfs bezeichnet werden könnte. Dabei ist diese nicht als *mise en abyme* im engeren Sinne – paradox einander enthaltende, einander ähnliche Binnenerzählungen – zu verstehen, sondern in einem allgemeineren Sinn als ‚Kern‘ oder ‚Keim‘ der Handlung, in dem schon die wichtigsten Elemente und Funktionen angelegt sind, als „Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes“ (Wolf 1993, 296; vgl. im Zusammenhang mit Traum Engel 2017, 24).

Savelyeva et al. nennen diese Traumpositionierung in Texten „the perspective model“ (Savelyeva u. a. 2018, 5). Das *Immer-wieder-Erwachen* beinhaltet in nuce zentrale Bestandteile der Handlung: Davids ständiges Gefühl der Bedrohung, seine apokalyptische Angst, die in Zusammenhang mit der physikalischen Entdeckung, die er meint, gemacht zu haben, steht, seine Schwester, deren Tod ihn verfolgt, und das wiederkehrende Motiv der Libelle, die wie ein geheimnisvoller Unheilsbote auch nach Mahlers Tod noch vorhanden ist (vgl. MZt 160).

Es sind darüber hinaus einige charakteristische Eigenheiten zu beobachten. Neben der Armbanduhr, deren Geräusch ab Ebene (4a) gewissermaßen den Rhythmus vorgibt und zugleich in Verbindung mit dem Herzschlag und der Atmung zu setzen ist, ist das Öffnen und Schließen der Augen ein strukturierendes Element, anhand dessen die Traumdarstellung in Abschnitte eingeteilt werden kann. Ein weiteres wiederkehrendes Element ist die zerbrochene Straßenlaterne, die David sowohl in (2c) wie in (3) beim Blick aus dem Fenster sehen, sogar das von einem Mann verursachte Geräusch des Zertretens der Glassplitter hören kann (vgl. MZt 9). Er erinnert sich daran, dass sie am Vorabend noch intakt gewesen sei (vgl. ebd.); am nächsten Tag, als er wach ist, ist sie immer noch beschädigt (vgl. MZt 12). Vordergründig fungiert sie als visueller, objektbezogener Realitätstest; auf auditiver Ebene sind Motorengeräusche ihr Pendant (vgl. MZt 8, 9, 11). Solches Hinhorchen steht im Kontrast zur mehrfach erwähnten Stille (vgl. MZt 10, 11).

Auch Fühlen und Tasten, vor allem angesichts der mit Ausnahme des seltsamen Lichts vorherrschenden Dunkelheit, werden thematisiert und scheinen den (Traum-)Realismus zu verstärken: So bemerkt Mahler auf unterschiedlichen Traumebenen zwei Mal die Kühle bzw. das Beschlagen der Fensterscheibe sowie die Weichheit des Teppichs (vgl. MZt 9). Diese wiederkehrenden sensuellen Marker und impliziten Versuche der Vergewisserung in unterschiedlichen (Traum-)Phasen taugen aber weder für Mahler noch für die Lesenden als eindeutige Signale, sondern tragen angesichts ihrer Ähnlichkeit zur Wachrealität, der sie zum Teil ja auch angehören, zur weiteren Verunklarung von Traum und Wachen bei. Selbst das scheinbar gliedernde Element des Augenöffnens und -schließens funktioniert in ähnlicher Weise mangelhaft, denn sowohl mit (vermeintlich) offenen wie geschlossenen Augen ‚sieht‘ Mahler die inspirative ‚Erscheinung‘; mit (angeblich) offenen Augen hat er die außerkörperliche Erfahrung. Es könnte sich dabei um das Gegenstück zur visuellen Fixierung des Gemäldes in *Portret* handeln; wie dort wird besonders die Unzuverlässigkeit des Sehnsinns betont, ein bekanntes epistemologisches Thema.

Vorherrschend ist eine Atmosphäre der Spannung, die sich in ihrem Gehalt an Furcht aber nicht mit dem ersten, eindeutig markierten Alptraum messen kann.¹⁶³ Doch handelt es sich überhaupt um einen Traum im engeren Sinne? Es muss hinsichtlich der unterschiedlichen Abschnitte weiter differenziert werden: (1) ist der am eindeutigsten erkennbare (Alp-)Traum und weist viele bizarre Elemente auf. Die Phasen (2b) und (4a+b) sind einander durch die Inspirationserscheinung ähnlich, einmal mit (vermeintlich?) offenen und ein zweites Mal mit bewusst geschlossenen, dann wieder geöffneten Augen. Hier ist weniger von Bedeutung, ob Mahler sich überhaupt in einem Traum befindet; bei (4) scheint es nicht so zu sein. Entscheidend für ihn ist, dass er das „Gebilde reiner Mathematik“ (MZt 10) nach erneutem Einschlafen in die Wachwelt des nächsten Morgens hinübertransportieren kann (vgl. MZt 11), was ihm, im Gegensatz zur Traumerinnerung an (1), anscheinend problemlos gelingt; so gesehen eine immaterielle *Objektmetalepse* (siehe dazu unten). Phase (2c) ist in anderer Hinsicht als (1) bizarr: Zwar ist die Umgebung recht realistisch,¹⁶⁴ doch durch das Vorkommen der außerkörperlichen Erfahrung wird das Erleben als ‚abweichend‘ gekennzeichnet und ist für David Mahler derart erschreckend, dass er erwacht oder zumindest zu einer weniger abweichenden Traumebene gelangt.

163 Dies sei ein typisches Kennzeichen des „type 2 False awakenings“: „In this type of false awakening the subject appears to wake up in a realistic manner, but to an atmosphere of suspense“ (C. E. Green 1968, 121).

164 Allerdings ist diese Realität verzerrt oder verformt: das Bett scheint sich zu bewegen, das Fenster zurückzuweichen etc. (vgl. zur Diskussion von ‚Realismus‘ in (luziden) Träumen auch C. E. Green 1968, 70–78; C. Green und McCreery 1994, 22–37).

Es liegt also, wie eingangs angedeutet, eine Mischung aus ‚abweichenden‘ und ‚realistischen‘ Traumabschnitten vor. Ist zunächst im Anschluss an den Traum-Anteil in (1) eine abnehmende Bizarrie und eine aufsteigende Bewegung zum Wachen zu beobachten, kehrt Mahler diese um, indem er zunächst die Augen schließt und schließlich bewusst und beruhigt einschlft (4b). Dass die letzte Phase (5) traumlos ist, nach dem (endgültigen) Erwachen aber Beschwerden (Kopfschmerzen, trockener Hals, Schlafdruck, vgl. MZt 12) vorhanden sind, erlebte schon Tscharkow in *Portret*. Die Traumdarstellung ist inhaltlich ebenfalls eine Mischung aus Alptraum mit bizarren Elementen (1) und realistischem Alptraum mit außerkörperlicher Erfahrung (2c) gegenüber den Inspirationsanteilen (2b und 4a). Gerade diese wirken sich körperlich besonders intensiv auf David aus, so wie seine Theorie¹⁶⁵ ihm im Laufe des Romans zu schaffen machen und ihn bis hin zum Tod affizieren wird.

Die angedeuteten körperlichen Empfindungen David Mahlers sind wie in Gogols *Portret* in dieser Traumdarstellung von Relevanz. Kennzeichnend sind das Versagen der Stimme sowie die aussetzende oder erschwerte Atmung. Im Alptraumteil (1) kann Mahler weder schreien noch Luft holen (vgl. MZt 7), noch verfügt er über einen fühlbaren Körper. In (2b), dem ersten Inspirationsanteil, folgt auf beschleunigten Puls das Hören des seltsamen Tons und Anhalten des Atems (vgl. MZt 8) und er empfindet Schwindel, der nach dem Aufwachen am nächsten Morgen wieder auftaucht (vgl. MZt 12). Erst in (4), nach dem zweiten Erkenntniserlebnis, kann Mahler wieder sprechen, doch dafür versagt kurz darauf sein Atem, sein Herz rast (4b, vgl. MZt 11). So ist der Alptraum (1) auch bezüglich der Empfindungen auf die weiteren Traumteile vorausweisend. Die erste, sehr ‚traumhafte‘ Angsttraumphase weist an ihrem Ende zudem die Besonderheit auf, dass multiple Auflösungsprozesse beschrieben werden: Mahler verliert das Gefühl, einen Körper zu haben wie die „Gestalt“, die Traumfigur, sich aufzulösen beginnt; es folgt der Verlust des Gegenstands der Angst ins Abstrakte wie die Auflösung der Erinnerung an den Traum (vgl. MZt 7f.).

Hier entsteht weniger der Eindruck einer hierarchischen Schachtelung von Traumebenen, sondern eher der eines Auf und Ab, eines Einschlafens, Aufwachens und wieder Einschlafens mit unterschiedlicher ‚Traumtiefe‘. Erschwert wird die Bestimmung der Struktur durch die einander gleichenden und so Ver-

165 Als kurzer Einschub zur Klärung: Mahler meint, vier Gleichungen gefunden zu haben, die im Teilchenbeschleuniger umgesetzt (vgl. MZt 32f.), die feststehende Konstante der Physik und unserer Welt, den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik (vgl. dazu Callender 2021; Halliday, Resnick, und Walker 2007, 454–73), der besagt, dass „[f]ür ein abgeschlossenes System [...] die Entropie bei irreversiblen Prozessen zu[nimmt] und [...] für reversible konstant [bleibt]“ (Halliday, Resnick, und Walker 2007, 473), umkehren könnten. Das käme ihm zufolge einer Umkehrung, Auflösung der Zeit als solcher gleich und scheint sich zumindest für den Entdecker in die Wirklichkeit umzusetzen, wobei er ‚Mächte‘ (‚Wächter‘) vermutet, die diese Entdeckung verhindern wollen.

wirring stiftenden Traumsignale in (2)–(4). Selbst auf das Öffnen der Augen als Realitätssignal ist kein Verlass, denn es könnte nur geträumt sein. Ermöglicht wird dies – ebenso wie in *Portret* – primär durch die sprachliche Gestaltung (*discours*-Ebene), indem die Sprache den Inhalt, das Thema der Verformung der Zeit, gestaltend umsetzt: „Immer wieder arbeitet Kehlmann in diesem Roman mit Zeitdehnungen und -verzerrungen; was sein Protagonist mit der kosmischen Zeit anrichten will, unternimmt [er] mit dem flexibleren Medium der Erzählzeit“ (Krausser 2008, 56).

Sprachlich fällt darüber hinaus der über die gesamte Darstellung hinweg durchgängige parataktische Stil auf. Er bewirkt eine Rhythmisierung, die der Gliederung auf inhaltlicher Ebene entspricht und unterstützt die starke Subjektivität, die narrativ durch die „*dominant-intern[e]*“ Fokalisierung „mit ver Einzelten Elementen externer Fokalisierung“ und „*erlebte Rede*“ (Bartsch 2016, 207) hervorgerufen wird. Ebenso verhält es sich mit der bisweilen minutiösen Schilderung von Details. Folgender Auszug aus (2c) veranschaulicht diesen Stil:

Er ging auf das Fenster zu. Es wich vor ihm zurück; er ging schneller und erreichte es. Direkt darunter, auf der Straße, stand eine Laterne. Aber irgend etwas damit stimmte nicht; von ihr ging kein Licht aus; etwas fehlte: Die Kugel aus Milchglas, die an ihrer Spitze gewesen war, lag zerbrochen auf dem Asphalt. Ein Mann ging vorbei, die Scherben knirschten unter seinen Schuhen. David lehnte sich an die Scheibe, sie fühlte sich kühl an. Er drehte sich um, im Bett lag jemand, gleichmäßig atmend, mit geschlossenen Augen, der ihm bekannt vorkam. Er kam ihm sogar sehr bekannt vor. Er war es selbst. David zuckte zurück. Und öffnete die Augen. Er lag im Bett. Das Zimmer war dunkel und leer. Er streifte vorsichtig die Decke ab, stand auf und ging zum Fenster. (MZt 9)

In diesem Ausschnitt ist die Kombination von erlebter Rede, kurzen, aneinandergereihten (Haupt-)Sätzen mit extensiver Wiederholung des Personalpronomens und sich daraus ergebender Detailschilderung gut zu erkennen.

Wissenschaftlerroman? Künstlerroman? – Ein kurzer Vergleich

David Mahler ist zwar Physiker, doch eigentlich wird seine Inspirationserfahrung wie die eines Künstlers erzählt,¹⁶⁶ weshalb ein Vergleich zum Maler Tschart-

¹⁶⁶ Zu den beides verbindenden Elementen zählen die ästhetische Inszenierung der Inspiration, bei der mit der ‚Linien‘- und ‚Wellen‘-Metaphorik von Licht wie Erkenntnis (vgl. MZt 10) gespielt wird, sowie die Reduktion der Einrichtung auf geometrische Formen (vgl. MZt 10f.), die teils ein Eigenleben zu haben scheinen, wie es Kehlmann extensiv in *Beerholms Vorstellung* inszeniert (siehe Kapitel 4.2.2, S. 387). Die ‚Rhythmisierung‘ des Erkenntnisprozesses durch das Ticken der Uhr und (Weck-)Töne weist bereits auf die mit der Zeit eng verbundene Erkenntnis Mahlers voraus (er glaubt, die Singularität der Linearität der Zeit aufheben zu kön-

kow aus Gogols Erzählung interessant ist. Obwohl ein potenziell belebtes Gemälde im Zentrum von Tschartkows Traum steht, erhält dieser nicht Inspiration, sondern finanzielle Hilfe aus seinem Traum, womit eines der Hauptthemen von *Portret*, das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Kommerz, als Künstlerproblematik inszeniert wird. Belebung und besonders die *Objektmetalepse* des Goldes wirken letztlich negativ auf Tschartkows Leben; es kann von einer Art „anti-Künstlerroman“ (Bellonby 2012, 121) gesprochen werden.

Beider – Tschartkows und Mahlers – Traumgestaltungen und -funktionalisierungen stehen in Zusammenhang mit den Einstellungen der beiden Protagonisten zu ihrer Kunst bzw. Wissenschaft: Während Tschartkow vor allem von finanziellen Gedanken bestimmt ist, lebt Mahler vornehmlich für seine Wissenschaft und setzt alles daran, seine Entdeckung, aus der er für sich zugleich eine Verantwortung ableitet, bekannt zu machen. Beiden erfüllen die Träume kurzfristig Wünsche: Tschartkow erhält das gewünschte Geld, Mahler die Eingebung. Auf lange Sicht sind die Auswirkungen aber schädlich: Ersterer stirbt später voller Neid auf begabtere Kollegen, letzterer immerhin in der Überzeugung, seine Pflicht getan zu haben. Eine Form von Wahn trifft den erfolgshungrigen Künstler wie den obsessiven Wissenschaftler – Näheres dazu gleich.

Die Parallelen zwischen den beiden Texten hinsichtlich des hier untersuchten *Immer-wieder-Erwachens* bestehen schließlich auch auf strukturell-phänomenologischer Ebene, wenngleich mit individuellen Ausprägungen: Mahler geht mehrfach zum Fenster, vielleicht als Versuch der Vergewisserung, Tschartkow einmal, am Ende seiner ‚Bild-Odyssee‘. Auch Mahler findet sich nach der außerkörperlichen Erfahrung plötzlich wieder im Bett, wie Tschartkow nach seinem plötzlichen Ortswechsel zum Porträt wieder im Bett erwacht; die letzte Schlafphase ist bei beiden eine traumlose, aus der sie u. a. mit Kopfschmerzen erwachen. Dabei lassen sich ferner Parallelen zu Swidrigajlows Traum aus *Schuld und Sühne* (siehe Fußnote 157) ausmachen.

nen). Spekulativ sind auch der ‚graue Herr‘ in der initialen Traumebene (1) sowie der Straßenkehrer, der am nächsten Morgen die Scherben der Laterne beseitigt (vgl. MZt 7 und 12), Verweise auf Michael Endes *Momo* und somit die Zeitthematik.

Der Wahn der Wissenschaft und das warnende Wunderbare: Phantastik

All the King's horses and all the King's men
couldn't put Humpty Dumpty together again.
(englischer Mother-Goose-Kinderreim, abgewandelt in: Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*)

In der Traumdarstellung ist es im Grunde schon angelegt: Der Protagonist David Mahler ist destabilisiert, er macht bald nach seiner Entdeckung zunehmend Beobachtungen, die ihm selbst seine Theorie und ihre Gefährlichkeit bestätigen, während sie Außenstehenden nicht aufzufallen scheinen:¹⁶⁷ So meint er wiederholt, es komme ‚etwas auf ihn zu‘, wird Zeuge eines seltsamen Unfalls (vgl. MZt 17–20), fühlt sich im Kino von Plakaten und Filmfiguren beobachtet und affiziert (vgl. MZt 22) und erlebt, wie ein Bettler, neben den er sich auf eine Parkbank setzt, stirbt (vgl. MZt 26f.). Durch die narrative Gestaltung – die Destabilisierung – ist aber keine Falsifikation möglich: „Aufgrund dieser figurenzentrierten Perspektivierung und der Absenz eines autoritativen Gestus kann die Zuverlässigkeit des Erzählten nicht entschieden, die fiktionsinterne Aktualität der Ereignisse nicht verifiziert werden“ (Bartsch 2016, 207).

Für die Geschehnisse gibt es keine vollends überzeugende realistische Auflösung. Der Text ist phantastisch und liefert gegenläufige Erklärungen: Er ist, auch angesichts der Nichtüberprüfbarkeit des Gehalts der Theorie am Ende, als Krankengeschichte lesbar, „als Studie eines Verfolgungswahns“ (Krausser 2008, 56). Mahler – so die realistische Seite – könnte durch Kindheitserlebnisse wie den grausamen Unfalltod seiner Schwester, die ihn wiederholt in seinen Träumen aufsucht, „tief traumatisiert“ (ebd.) sein und alles nur imaginiert haben, wobei die „flashes to the future“ (McConeghy 2012, 93), wenn er meint, es komme etwas auf ihn zu und die Welt sei gefährdet, tatsächlich traumatische Flashbacks wären.

Andererseits könnte Mahler innerhalb einer wunderbaren Lesart der ‚Prophet‘ sein, der als Einziger erkennt, welche Katastrophe bevorsteht. Unter diesem Aspekt klingt in Mahlers Inspirationserlebnis die Tradition des Botschaftstraums an (vgl. dazu Engel 2017, 29–31). Die ‚Warnungen‘, die Mahler seiner Ansicht nach in Träumen durch seine Schwester wie schon in seiner Jugend von

167 Ausnahmen und Teil der Verrätselungsstruktur und Phantastik des Textes sind der Unfall und widersprüchliche Informationen zu Personen: Mahler erfährt später über den betroffenen LKW-Fahrer des verunglückten Tanklastzugs, auch er „behauptet, etwas gesehen zu haben, direkt über seinem Auto, im Himmel“ (MZt 37). Mahler und sein skeptischer Freund Marcel hatten Mahlers Idol, den Physiker Valentinov aufgesucht, um ihn von seiner Theorie zu überzeugen, aber nur seine Haushälterin angetroffen (vgl. MZt 122–125). Nach Mahlers Tod hört Marcel von Valentinov – der Mahlers Unterlagen vernichtet und damit die Theorie ausgelöscht hat –, dass er gar keine Haushälterin hat (vgl. MZt 158).

der Erscheinung eines Jungen (siehe unten) erhält, können dann ebenfalls vor diesem Hintergrund gelesen werden. In der antiken Tradition konnte in einem Botschaftstraum der Traum als Figur oder als verkleideter Gott in Erscheinung treten (vgl. Redfield 2014, 5, 11f.; Engel 2017, ebd.). Gerade in einer von Gasser favorisierten (vgl. Gasser 2013, 46–54) gnostischen Deutung des Textes, die Mahlers Zeichen als Zeichen einer böswillig determinierten Welt ernst nimmt, erscheint dies schlüssig.

Bartsch bezieht sich zwar auf Todorov und nicht auf Durst, kommt aber zum selben Ergebnis: „Schlussendlich lässt sich über das Romanende hinaus jedoch nicht entscheiden, ob dem Physiker wirklich feindliche Dämonen zum Verhängnis werden oder ob er ‚nur‘ unter Verfolgungswahn leidet und sich selbst zu Tode hetzt“ (Bartsch 2016, 211). „Mit Todorov ist der Roman also nicht dem ‚Unheimlichen‘ zuzurechnen, sondern die anhaltende Unschlüssigkeit, was die adäquate Lesart im Hinblick auf die ontologische Beschaffenheit der erzählten Welt sein mag, weist ihn als ‚fantastischen‘ Roman aus“ (ebd., 212). Andere Interpreten beschreiben identische Eindrücke (so Anderson 2008, 60, 61; Krausser 2008, 56). Dies steht Gassers einseitiger gnostischer Lesart entgegen (vgl. Gasser 2013, 46–54; vgl. Bartsch 2016, 211).

Auch wenn, oder besser: gerade, weil Mahler am Ende stirbt, bleiben das realitätssystemische Rätsel ungelöst und Widersprüche bestehen, die nicht zuletzt durch Ähnlichkeitsrelationen zur *Immer-wieder-Erwachen*-Darstellung ausgelöst werden (vgl. Bartsch 2016, 213f.; auch Krausser 2008, 57).¹⁶⁸ Nach Mahlers Tod sieht sein Freund Marcel Elemente aus dem Traum, u. a. die Libelle und die Straßenlaterne, deren Signifikanz er gar nicht kennt. Das *Immer-wieder-Erwachen* ist als Inspirationstraum hier zwar Voraussetzung für das nachfolgende Geschehen, doch anders als in *Portret* geht es dabei weniger um die unmittelbare phantastische Ambivalentisierung dieses Geschehens; diese entsteht aus späteren Ereignissen. Die Funktion hier ist die einer Vorausdeutung, der Einführung kommender Elemente, wobei zu dem Zeitpunkt die Ungewissheit über Träumen oder Wachen eher im Vordergrund steht als die über die Zugehörigkeit zum wunderbaren oder regulären Realitätssystem.

Das Phantastische scheint zunächst lange im Zusammenhang mit Mahlers Obsession zu stehen und daher die reguläre Seite zu dominieren, dann sich

168 Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch spätere ähnliche Geschehnisse (vgl. besonders MZt 108–114). Angesichts der ‚Verformung‘ der diegetischen Welt und der wiederholten Träume wäre gewiss nach Kreuzer eine Interpretation zwischen „fiktive[r] Welt mit unsicheren Grenzen zwischen Träumen und Wachen“ und „unmarkierte[r], autonome[r] Traumdarstellung“ möglich (zu diesen Formen u. a. Kreuzer 2014, 687f.). Dies ist weniger zielführend, denn gerade in der Ambiguität zwischen einer Argumentation wie der McConeghys und Pauses, wonach sich in der diegetischen Welt tatsächlich Auswirkungen von Mahlers Theorie zeigen (vgl. McConeghy 2012, 99; Pause 2018, 123f.), und der Annahme, dies sei allein Mahlers Wahrnehmung, liegt die – phantastische – Eigenheit des Textes.

mit zunehmender Rätselhaftigkeit wunderbare und reguläre Erklärung die Waage zu halten, doch durch das Ende, bei dem die Perspektive zu Mahlers Freund Marcel wechselt und die Lesenden mehr wissen als dieser, erscheint das Wunderbare wahrscheinlicher. Jedoch wird es keine endgültige Aufklärung geben.

Weitere Träume im Text

Betrachten wir den Gesamttext, so tritt die vorausdeutende Funktion dieser Traumdarstellung noch stärker in den Vordergrund: Sie enthält bereits die wesentlichen Elemente, die den Text später prägen werden und zu seiner ‚unheimlichen‘ Wirkung beitragen werden. Dazu zählt neben den wiederkehrenden Motiven und (Tier-)Symbolen wie der Libelle die Augenmetaphorik, die sich in Öffnen und Schließen der Augen nicht nur bei einer späteren *Immer-wieder-Erwachen*-Darstellung (vgl. MZt 59) oder in anderen Träumen, Erinnerungsfragmenten oder Vorstellungen wiederholen wird. Ebenso treten Mahlers Beschwerden (Herz, Atmung, Lähmung, Widerstand des Körpers, Schwitzen, Schwindel), die als typisch für Alptraumdarstellungen identifiziert werden können, auch im Wachleben auf und führen schließlich zu Herzinfarkt und Tod. Dabei bleibt offen, ob Mahler an seiner Herzkrankheit und vor Aufregung stirbt oder es eine wunderbare Ursache gibt.

Außer den Ereignissen, von denen unklar ist, ob sie Mahlers Phantasie entspringen oder tatsächlich in Zusammenhang mit seiner Entdeckung stehen, sind es vor allem die wiederkehrenden Träume von seiner als Kind getöteten Schwester, die den Roman durchziehen. Um das Ausmaß an Träumen und die komplexen Verflechtungen phantastischer Ereignisse zu illustrieren, folgt eine Tabelle mit allen Träumen und traumähnlichen Wahrnehmungen, wobei ich auf einzelne wichtige Aspekte im Anschluss eingehe.

<i>Bezeichnung:</i> einzelner Traum, erwähnte Träume oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
<i>Traum 1</i> als <i>Immer-wieder-Erwachen</i>	David Mahler (vgl. MZt 7–12)	<i>Immer-wieder-Erwachen</i> als Erkenntnistraum wie oben analysiert Bezug: kurz in Zukunft (vgl. MZt 105)

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , er- wähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
rätselhafte Ereignisse	Mahler hat das Gefühl, es komme ‚etwas auf ihn zu‘. Er beobachtet einen Unfall (vgl. MZt 17–20), meint, Kinoplakate beobachteten ihn, und während des Films glaubt er, eine Metalepse finde statt (vgl. MZt 22). Es häufen sich seltsame Ereignisse, so der Tod eines Obdachlosen, neben dem Mahler auf einer Bank sitzt (vgl. MZt 26f.).	Häufung unentscheidbarer Ereignisse nach der Entdeckung der vier Formeln durch Mahler: Phantastik Plakate kommen wieder vor (vgl. MZt 126)
Erinnerungen	einzige Erinnerung an seine Schwester (vgl. MZt 41–43), Erzählung von ihrem Tod (vgl. MZt 44)	Elemente der Libelle und Bienen für später wichtig
<i>Träume 1 von Schwester</i>	In seinen Träumen sieht Mahler seine Schwester wie in dieser Version ihres Todes vor sich, „unter unzähligen gelben Blütenblättern ein verwirrend ruhiges Gesicht, das nicht mehr Teil eines Körpers war“ (MZt 44), sie „sprach mit ihm und teilte ihm Dinge mit, die offenbar wichtig waren“ (MZt 45), er kann sich aber nach dem Aufwachen nicht an den Inhalt erinnern, nur an das Bild ihres abgetrennten Kopfes; ein „Wesen“, „dessen Pupillen Löcher in eine sehr tiefe Schwärze waren“ (MZt 46f.).	iterativ raffend erzählte wiederkehrende Träume von seiner Schwester, traumatisch oder/und prophetisch

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
Erinnerung an Jungen (Warner)	Erinnerung an seine Kindheit, als Mahler einmal plötzlich einen Jungen neben sich sah, der ihn warnte: „Mach das lieber nicht“ (MZt 49), ihn niederschlug und beim Zusichkommen fort war	später fortgeführt, siehe Ende; Warner als Erwachsener im Hotel (vgl. MZt 141f.), ebenfalls gekennzeichnet durch „gelbliche Zähne und eine Zahnücke ganz vorne“ (MZt 141, vgl. MZt 49) sowie seinen Schatten
<i>Träume</i> 2 von <i>Schwester</i> nach Tod des Vaters (in Rückblick Kindheit)	weiterhin <i>Träume</i> von der <i>Schwester</i> nach Tod des Vaters (vgl. MZt 55f.), der er Fragen stellte „und sie betrachtete ihn aus blicklosen Augen und antwortete“ (MZt 56), sich an ihre Antworten aber nicht erinnern kann, nur manchmal noch der „Klang ihrer Stimme im Ohr“ (ebd.)	
<i>Traum</i> 2 von der <i>Schwester</i> im Urlaub (Warnung; in Rückblick Jugend) als <i>Immer-wieder-Erwachen</i>	Mahler hat einen eindrücklichen <i>Traum</i> von seiner <i>Schwester</i> , als er mit der Familie seines Freundes Marcel im Urlaub am Meer ist: „Auf einem Weg, neben einem See unter bizarr verformten Bergen. Sie hatte auf eine Pflanze gezeigt, sie abgebrochen und ihm gegeben: eine grell leuchtende Blüte mit langen, dünnen Blättern, die sich wie lebendig um seine Hand geschlängelt hatten“ (MZt 59). Er hat Alpträumsymptome, „sah an sich hinunter. Über	<i>Immer-wieder-Erwachen</i> mit zwei Ebenen; prophetischer <i>Traum</i> (rückblickend)

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
	das Weiß seiner Bettdecke krabbelte eine Fliege. Er hielt die Pflanze noch in der Hand. Er schrie auf und schrie, als würde er nie mehr aufhören, und der Schrei zerriß das Zimmer um ihn, und er erwachte noch einmal, im gleichen Raum. [...]. Seine Hände waren leer. [...]. Er verstand es sehr deutlich: Das war eine Warnung gewesen“ (MZt 59f.).	Coleridge-Bezug, wieder Ende (vgl. MZt 147)
<i>Traum 3</i> im Fieber (in Rückblick Studienzeit)	David meint im Fieber während einer Reise in die Wüste, „[d]as muß ein Traum sein“ und sieht „ins Groteske wachsende[] Zahlen, die durch seinen Geist kletterten“ (MZt 64).	Ähnlichkeit zu <i>Traum 1</i>
Marcel's Buch mit Traumerwähnung	Marcel hat ein Buch mit Erzählungen geschrieben, in dem u. a. auch von den „allerersten Gedanken morgens zwischen dem über eine Minute gedehnten Moment des Aufwachens und dem Öffnen der Augen, wenn die Geräusche noch Teil des Traumes sind“ (MZt 69) die Rede ist.	
<i>Träume 3</i> von Katja	Erwähnung von seltenen, Mahler unangenehmen Träumen von seiner Bekannten Katja, die sexueller Natur sind (vgl. MZt 78f.)	

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
<i>Traum?</i> 4 mit Derealisationserfahrung und ‚Erscheinung‘ der Schwester (Rückblick)	Seltamerweise stürzt Mahlers – nun wissenschaftlicher Mitarbeiter – PC öfter ab; doppelte Vermittlung, endet in Gespräch mit Katja: Mahler malt sich aus, wie er einen Vortrag hält, „so deutlich“, „daß er verblüfft war, als es plötzlich – geschah“ (MZt 81). Er ist nervös, erinnert sich ans Meer und „fragte sich, ob er nicht eigentlich dort und dieser Saal nur ein Erzeugnis seiner Phantasie war“, erinnert sich an sein erstes Mal und plötzlich sieht er „das Gesicht seiner Schwester vor sich, mit offenen Augen und durchschnittenem Hals“ (ebd.). Es entsteht ein Tumult, da er offensichtlich währenddessen in der Vorlesung seine Theorie laut geäußert hat.	erinnert an die Übergangsstelle in <i>Beerholms Vorstellung</i> (dazu Kapitel 4.2.2, S. 380–6), als Mahler sich etwas ausmalt und es dann offensichtlich geschieht
Derealisation (Rückblick)	Es „starb noch jemand“ (MZt 84), Mahlers Mutter. Noch stärker als bei der Beerdigung des Vaters hat er „das Gefühl, daß alles, was sich zwischen diesem Begräbnis und dem letzten Begräbnis ereignet hatte, eine Täuschung war, ein Irrtum; daß sein Leben sich nie anderswo abgespielt hatte, als auf diesem Friedhof“ (ebd.).	lässt an Ähnliches auf den Beerdigungen in <i>Beerholms Vorstellung</i> denken

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
Nahtoderfahrung (Rückblick)	Als Mahler einen Herzanfall erleidet und die Umgebung in der Ambulanz nur als geometrische Formen wahrnimmt, wandte „ein kleines Mädchen [...] ihm den Rücken zu und gab irgend jemandem Zeichen mit beiden Händen, er wußte, wer sie war“ (MZt 87).	filmische Erzählweise
Wahrnehmungen (Rückblick)	Während einer Kur in den Bergen hat Mahler nachmittags Atemnot und veränderte Wahrnehmungen und kommt erst in der Dunkelheit wieder zu sich (vgl. MZt 88–90).	erinnert etwas an ein Erlebnis Hans Castorps im <i>Zauberberg</i> (vgl. Mann 2015, 179–90) sowie den dortigen ‚Schneetraum‘ (Kapitel 3, Fußnote 134)
<i>Traum?</i> 5/Übergang	In der folgenden Nacht kann Mahler zunächst nicht schlafen, glaubt Fieber zu haben. Dann hat er Wahrnehmungen von Zahlen und plötzlich „ein starkes Gefühl von Unwirklichkeit. Als wäre er (aber das war schon Teil eines Traums) nicht mehr hier, sondern in einem Büro, vor einem Tisch“ „Das <i>déjà vu</i> war so heftig, daß er zu stottern begann. Ja, er mußte schon hiergewesen sein. Und zugleich war ihm, als wäre er gerade anderswo, in einem Bett, weit entfernt in Raum und Zeit“ (MZt 91)	erinnert an die ‚Gelenkstelle‘ in <i>Beerholms Vorstellung</i> ; Übergang zu Erzählgegenwart (nach Rückblicken) bei Gespräch mit Prof. Grauwald, ähnlich wie zuvor (<i>Traum?</i> 4) und erinnert zudem an <i>Traum</i> 1; Erwähnung der ‚Wächter‘ (MZt 93)

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
<i>Traum?</i> 6 als Art <i>Immer-wieder-Erwachen</i>	<p>Nach einem Gespräch mit Katja erlebt Mahler eine Art drittes <i>Immer-wieder-Erwachen</i>:</p> <p>(1?a) Zunächst unterhält er sich mit Katja über seine Theorie, wobei sie seine Ideen ablehnt und beim Rauchen einen Brandfleck im Teppich verursacht. Dann geht sie, er beobachtet sie noch durchs Fenster.</p> <p>(2a) Plötzlich, als er meint, „schon eingeschlafen“ (MZt 112) zu sein, öffnet seine Schwester die eigentlich verriegelte Tür.</p> <p>(1b) Mahler öffnet die Augen, findet sich zugedeckt im Bett, schließt sie wieder.</p> <p>(2b) Seine Schwester (bei offener Tür) gestikuliert zum Fenster.</p> <p>(1c) Er öffnet die Augen, benutzt sein Nitrospray, das Zimmer ist leer, er schließt sie wieder.</p> <p>(2c) Seine Schwester, die ihm etwas zu sagen versucht, hüpfte auf einem Bein, schlägt ein Rad zum Fenster. Als er seine Position ändert, öffnen sich seine Augen „wie von selbst“ (MZt 113).</p> <p>(1d) Das Zimmer ist leer, die Tür geschlossen. Er benutzt sein Spray und ruft Katja an,</p>	<i>Immer-wieder-Erwachen</i> , abgewandelt: Es scheint ein Alternieren zwischen Wachen und Traum oder zwei Traumebenen vorzuliegen, markiert durch Augenöffnen und -schließen, geöffnete Tür und leeres Zimmer. Doch durch den nicht vorhandene Brandfleck wird Unklarheit erzeugt, was Traum war: War schon Katjas Besuch irreal?

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
	er „hatte gerade einen Traum, und ich weiß nicht genau, wann er begonnen hat. [...] Warst du hier?“ (MZt 114). Katja antwortet ausweichend. Auf dem Teppich „war nichts zu sehen: weder ein Streichholz, noch ein Fleck“ (ebd). Er telefoniert mit Marcel, sie fahren zu Valentinov.	
<i>Traum?</i> 7 mit ‚Erscheinung‘ von Schwester im Auto	Mit Marcel im Auto auf dem Weg zu Valentinov sieht Mahler, bei Musik eingeschlafen, plötzlich wieder seine Schwester „und David wußte, war gänzlich erfüllt von der Gewißheit, daß es keine Erinnerung war, keine Vorstellung, kein Zurückrufen ihrer blassen, schnell verschwundenen Erscheinung, wie es in Träumen üblich ist, sondern daß sie es wirklich war“ (MZt 119), dass sie im Jenseits auf ihn warte und „daß er bald schon ...“ (MZt 120)	prophetisch: sein baldiger Tod
außerkörperliche Erfahrung, entgrenzte Wahrnehmung	Mahler versucht seine Gleichungen bei einer Pressekonferenz auszusprechen, weil er sich Rettung davon verspricht, während wiederum „etwas auf ihn zuraste“ (MZt 138), hört sich sprechen, sieht sich von außen, nimmt die Umgebung verzerrt wahr.	

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , erwähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
Mahlers Ende: Sterbewahrnehmung Mahlers	Mahler sieht wieder die Blume aus <i>Traum 2</i> am Ufer des Sees (vgl. MZt 147). Er hat eine veränderte Wahrnehmung, geprägt durch seinen hohen Puls (vgl. MZt 148), Spiegelungen und Neigungen (vgl. MZt 150f.). In seinen letzten bewussten Momenten fällt er in „das Blau des Raumes“ (MZt 152), es „schlossen sich seine Augen“ (ebd).	sich auflösende „Gestalt“ (MZt 150) wie aus erstem Alptraum (vgl. MZt 7)
<i>Traum Marcel: Übertragung?</i>	Nach Mahlers Tod wechselt die Wahrnehmung zu Marcel. Dieser „mußte [...] eingeschlafen sein. Ein merkwürdiger Traum: Ein kleines Mädchen hatte ihn mit starrem Ausdruck angesehen, ganz direkt, ohne etwas zu sagen, und plötzlich hatte es sich umgedreht und war davongegangen, sehr langsam, in kleinen Schritten, und da erst hatte er ihre Insektenflügel bemerkt ... Solche Träume hatte er sonst nie. Aber es waren auch seltsame Umstände“ (MZt 153).	
Fortsetzung: <i>Übertragung? auf Marcells Umgebung</i>	Marcel diskutiert mit Valentinov und tendiert dazu (keine Haushälterin!), David eher zu glauben. Er hatte zuvor eine Fliege an Mahler wahrgenommen (vgl. MZt 154). Als er sich auf den Rückweg macht, tauchen	Eindruck der Fortsetzung bzw. Zirkelhaftigkeit

<i>Bezeichnung:</i> einzelner <i>Traum</i> , er- wähnte <i>Träume</i> oder ähnliche Phänomene sowie ambivalentisierte Ereignisse (<i>Traum?</i>)	<i>Träumende und Inhalt</i>	<i>Form; Erläuterungen</i>
	wiederkehrende Elemente aus Mahlers vorheriger Wahrnehmung auf: ein gro- ßes Insekt (Libelle?), „eine Laterne war zerbrochen“ (MZt 160).	

Tabelle 6: Alle Träume und traumähnlichen Phänomene in *Mahlers Zeit*

Wie zu sehen, bestimmen Traum und Träume in großer Menge den Text. Ich habe hier zwischen ‚Traum‘ und ‚Träumen‘ unterschieden, da sowohl einzelne, teils geradezu repräsentative Träume, wiedergegeben werden, die oft besonders wichtig für das Geschehen sind, als auch geraffte Erwähnungen von Träumen vorkommen – meist in Rückblicken zur Genese von Mahlers Forschung –, die der Protagonist wiederholt in seinem Leben hat. Außerdem fällt auf, dass gegen Ende, als sich die Handlung hinsichtlich des Phantastischen zuspitzt, die Träume weniger, zugleich auch ungewisser werden, weshalb ich sie mit einem Fragezeichen versehen habe, wenn die Zuschreibungen widersprüchlich sind. Sie fungieren sozusagen als Hinführung zum Unglück am Ende. Weiterhin ist zum Ende hin eine Entgrenzung zu beobachten, bei der Träume vielleicht gar nicht mehr notwendig sind, da Symbole aus Träumen, Erinnerungen und Wahrnehmungen in der Wachwelt aufgegangen sind. Eine entscheidende Ausnahme bildet Marcells Traum nach Mahlers Tod, woraufhin wiederum Symbole in dessen Wahrnehmung auftauchen.

Ich möchte im Folgenden kurz auf die Vorkommen von *Immer-wieder-Erwachen* eingehen, da diese gerade für die Entstehung von Phantastik von Bedeutung sind, und in der Folge auf die in dem Text dominierenden Träume von der Schwester.

Andere Immer-wieder-Erwachen und Phantastik

Wie anhand der Tabelle ersichtlich ist, kommen innerhalb des Romans drei Traumdarstellungen vor, die als *Immer-wieder-Erwachen* identifiziert werden können. Trotzdem sind sie unterschiedlich ausgestaltet; allen gemein ist die Verunklarung – wenn auch teils nur vorübergehend (Traum 2) – von Traum und Wachen, der Beitrag zur Phantastik des Romans und die textgliedernde Funk-

tion. Das erste *Immer-wieder-Erwachen* (Traum 1) wurde oben ausführlicher analysiert. Es steht ganz am Anfang des Textes und hat durch diese Initialstellung auch die Funktion einer Exposition, sowohl im Hinblick auf Mahlers Theorie als auch die Phantastik des Textes, wenn es auch für sich genommen nicht die Phantastik betont.

Das zweite *Immer-wieder-Erwachen* (Traum 2) ist zeitlich früher angesiedelt, da es sich in der analeptischen Partie des Textes findet, die Mahlers Entwicklung von der Kindheit bis zur Erzählgegenwart nachzeichnet, kombiniert mit wiederholten Traumerwähnungen. Es ist kürzer und besitzt weniger (zwei) Ebenen. Nach etwa einem Drittel des Textes eingefügt, fungiert es für den Träumer, der das auch so artikuliert, sowie die Lesenden als frühe Warnung. Zugleich enthält es eine Vorausdeutung des Endes, verankert im Element der aus Traumebene 1 mitgenommenen Pflanze, einem Bezug zu Coleridges Aussage von der Blume aus dem Traum (vgl. zur Zuordnung und Überlieferung O'Toole 2017), die als *Objektmetalepse* angelegt, aber nicht vollendet ist, da Mahler beim letzten Aufwachen die Pflanze nicht mehr in der Hand hat.¹⁶⁹

Es kann sogar behauptet werden, dass am Ende „alle Traumelemente, abgesehen von Davids Schwester, äußere Wirklichkeit werden“ (Russlies 2020, 28). Wie die vielen Träume von Mahlers Schwester mit ähnlicher Warnungsfunktion scheint, ohne die Botschaft zu konkretisieren,¹⁷⁰ ein Zusammenhang zu seinen zu der Zeit durchgeführten fortwährenden Berechnungen zu bestehen. In der verwendeten Vanitassymbolik (vgl. dazu genau Russlies 2020, 168) fungiert die Fliege „als Mittlerin zwischen den Ebenen“ (ebd.).

Das dritte *Immer-wieder-Erwachen* (Traum? 6) ähnelt eher dem ersten: Zunächst scheint die Zuordnung Traum/Wachen eindeutiger, doch die Schlusswendung mit Katjas ausweichender Antwort am Telefon und dem fehlenden Brandfleck verunklart die Wahrnehmung so, dass die Realitätsebenen ununterscheidbar werden. Damit erfüllt das Beispiel am meisten von allen *Immer-wieder-Erwachen* die Kernfunktion der Phantastik, die Ambivalentisierung, und verdeutlicht zugleich das Dilemma des Textes um Mahlers Person: Was ist Wunderbares und was ist Wahn? Die Elemente von Augen und Tür werden ähnlich zu den Elementen von Augen und Fenster in Traum 1 eingesetzt; auch hier eine Semantisierung des Raums mit Positionswechsel und Wiederfinden im Bett, die an *Portret* sowie Swidrigajlows Traum in *Schuld und Sühne* erinnert. Nach zwei Dritteln des Textes eingeordnet, gliedert Traum? 6 den Text wie im „bidirectional model“ (vgl.

169 Zugleich ist seine geköpfte Schwester in Mahlers Vorstellung umgeben von „gelben Blütenblättern“ (MZt 44). Mehr zur *Objektmetalepse* unten.

170 Dazu Verena Russlies: „Die Warnung, die David versteht, betrifft die Weiterführung seiner Forschung; die Warnung, die er verstehen sollte, ist eine Mahnung an Zeitlichkeit“ (2020, 28). Oder anders gesagt: Es ist unklar, ob die Warnung, die David auf seine Theorie, ihre Gefährlichkeit und Gefährdung bezieht, valide ist, aber die angedeutete Todeswarnung wird sich am Ende bewahrheiten.

Savelyeva u. a. 2018, 5) und ist zugleich Anlass für Mahler, zu handeln, gemeinsam mit Marcel Valentinov zu kontaktieren, und leitet damit das Finale ein.

Neben den *Immer-wieder-Erwachen* gibt es vier Stellen, an denen explizit die mögliche Irrealität des Geschehens thematisiert wird, in der Wüste, während eines Vortrags, auf der Beerdigung der Mutter und in Kur/im Büro (Traum 3, Traum? 4, Derealisation, Traum? 5). Diese Ungewissheitsstellen sind mehrdeutig: Einerseits sind sie plausibel regulär als Dissoziationen bei Aufregung und in Extremsituationen erklärbar. Auch können sie als Auswüchse eines ‚gestörten‘ Geistes, der vieles nur imaginiert oder gar träumt, gelesen werden. Andererseits weisen sie wieder auf die mögliche Gültigkeit von David Mahlers Theorie hin, da sie ‚Kurzschlüsse‘ zwischen verschiedenen Zeiten suggerieren, wie es Mahler vor bzw. in Traum? 6 formuliert: „als wäre ich ganz kurz in der Zukunft gewesen, verstehst du, als hätte meine Entdeckung selbst genügt, um für einen Moment die Ordnung durcheinanderzubringen“ (MZt 105). Zugleich bildet gerade Traum? 5 den Übergang zwischen den Rückblicken auf Mahlers Entwicklung und seiner Gegenwart und ist somit gleichfalls als erzählerischer Kniff lesbar, der Vergangenheit und Gegenwart mittels einer Traum- und Irrealitätsmetapher verbindet.

Die Träume von der Schwester

Es ist schon Herbst geworden
In Schwesters Garten still und stad;
Ein Engel ist geworden.
(Georg Trakl, *Schwesters Garten*)

Insgesamt kommen in *Mahlers Zeit* zwei markierte Träume (Traum? 4 und 7) plus zwei *Immer-wieder-Erwachen* (Traum 2, und Traum? 6) mit seiner Schwester vor, darüber hinaus zwei geraffte Träume-Erwähnungen aus Mahlers Kindheit und Jugend (Träume 1 und 2) sowie die Nahtoderfahrung und Marceles Traum am Ende. Die namenlose Schwester dominiert also klar die Erzählung der Träume. Zu Beginn wird ihr traumatischer und grotesker Tod¹⁷¹ erzählt und damit werden Mahlers frühe Träume von ihr motiviert. Sie steht für eine Art Kindheitstrauma, obgleich Mahler ihren Tod wohl nicht unmittelbar miterlebt hat. Die Schwester scheint in Alp- und Angstträumen sein gesamtes Traumleben zu bestimmen, abgesehen von gelegentlich unangenehmen Sexualträumen von

¹⁷¹ Nicht nur sterben viele Menschen aus Mahlers Umfeld (Schwester, Vater, Mutter; Professoren), was er selbst mit der Gefährlichkeit seiner Theorie in Verbindung bringt; der Tod der Schwester, die in eine Straßenkehrmaschine gezogen wird, ist mindestens so seltsam wie der Tod der Ziehmutter durch Blitzschlag in Daniel Kehlmanns Debütroman *Beerholms Vorstellung* (vgl. ähnlich Gasser 2013, 52).

der stereotypisiert rotlippigen Katja, „wenn die Erscheinungen seiner Schwester fernblieben und die Angst ihn verschonte“ (MZt 78f.).

In der Folge tritt die Schwester ähnlich dem Jungen in Davids Kindheit zunehmend immer konkreter und als – stumme – Warnerin in Erscheinung; zumindest wird sie von Mahler als solche wahrgenommen. Sie scheint auf der ‚anderen Seite‘ zu warten, wo „kein guter Ort“ (MZt 120) sein soll, und wirkt als Todesomen in Bezug auf Mahlers baldigen Tod (Traum? 7 im Auto). Schließlich ist sie seltsam hüpfend und Rad schlagend zu sehen (*Immer-wieder-Erwachen* 2, Traum? 6) – die Symbolik dieser Bewegungen bleibt enigmatisch. Bei Mahlers Tod jedoch ist sie seltsam abwesend – bis auf die omnipräsenten Insekten und die Erinnerung an die Traum-Pflanze, die mit ihr assoziiert sind. Dass sich eben nach Davids Tod ein „kleines Mädchen“ mit „Insektenflügeln“ in Marcells Traum wiederfindet (vgl. MZt 160), wie es rückblickend schon ganz am Anfang in Mahlers erstem Traum aufgetaucht war (vgl. MZt 7),¹⁷² lenkt, ebenso wie die Elemente (Libelle, Laterne) ganz am Ende, die Wahrnehmung des Textes weg von Wahnhaftigkeit hin zu einer objektiveren und damit wunderbareren Wirklichkeit von Mahlers Befürchtungen.

Die Traum-Schwester zeichnet sich durch Sprachlosigkeit und Gestik aus, was durch ihre Todesart (durchtrennte Kehle) plausibel erscheint. Paradoxerweise scheint sie in Mahlers früheren Träumen gesprochen zu haben (Träume 1), da er manchmal noch „den Klang ihrer Stimme im Ohr“ (MZt 56, Träume 2) hat. Weiterhin sind ihre „blicklosen Augen“ (MZt 96) kennzeichnend, die durchaus die Qualität eines Horrorelementes besitzen. Sie steht stellvertretend für das Rätselhafte und potenziell Wunderbare in Mahlers Leben wie für eine rationale Erklärung, eine psychische Beeinträchtigung seiner Wahrnehmung, die aus dem Trauma ihres Todes in seiner Kindheit resultieren könnte und seine obsessive wissenschaftliche Tätigkeit als – jedoch gefährdende und letztendlich scheiternde – Bewältigungsstrategie lesbar macht.

***Nemuri* (1989): *Immer-wieder-Erwachen* im Kontext eines japanischen Schlafphänomens**

Als außergewöhnlich erweist sich auch die Gestaltung in einer Erzählung von Haruki Murakami aus dem Jahr 1989 (Murakami und Menschik 2010; Sigle Sch;

¹⁷² Gerahmt wird der Roman von diesem Symbol, so auch die unter den Schuhen knirschenden Glassplitter, die Marcel am Ende durchschreitet: „Ein Mann ging vorbei, die Scherben knirschten unter seinen Schuhen“ (MZt 9) und „eine Laterne war zerbrochen. [...]. Ihre Scherben knirschten unter seinen Schuhen“ (MZt 160).

Murakami Haruki 2005).¹⁷³ In *Schlaf* (japanisch 眠り *Nemuri*)¹⁷⁴ kommt das *Immer-wieder-Erwachen* wie in den anderen Beispielen relativ zu Beginn der Handlung vor. Angesichts der Tatsache, dass es sich um ein Beispiel aus einem anderen Sprachraum und kulturellen Kontext handelt, erscheint es aufschlussreich, *Schlaf* am Ende unter Berücksichtigung des japanischen ‚*kanashibari*‘-Phänomens zu beleuchten.¹⁷⁵

Inhalt und Aufbau

Die etwa dreißigjährige namenlose Protagonistin ist verheiratet und hat einen Sohn. Ihr Mann arbeitet als Zahnarzt, während sie für Hausarbeit und Kindererziehung verantwortlich ist. In Kapitel 1 schildert sie ihren Alltag. Sie erlebt das Phänomen als Einbruch in ihr ansonsten sehr geregeltes Leben. Nachdem das Leitthema der Erzählung, die Schlaflosigkeit der autodiegetischen Erzählerin, mittels einer Analepse auf eine frühere – sich aber vor allem hinsichtlich Müdigkeit davon unterscheidende – Schlaflosigkeit eingeführt worden ist (vgl. Sch 5–7), kommt die Erzählerin auf ihre schon im ersten Satz angedeutete jetzige Situation zu sprechen: Genau genommen handelt es sich keineswegs um eine ‚normale‘ Schlaflosigkeit, es ist ein „Nicht-schlafen-Können“, sie „kann einfach nicht schlafen“ (Sch 8), ansonsten spürt sie aber in ihrem Alltag zunächst keine Änderungen.

Die Darstellung des *Immer-wieder-Erwachens* wird zu Beginn des zweiten Kapitels mit der Formulierung eingeleitet: „Ich erinnere mich klar und deutlich an die erste Nacht, in der ich nicht mehr schlafen konnte. Ich hatte einen schrecklichen Traum.“¹⁷⁶ Einen finsternen, ekligen Traum“ (Sch 20). Die Aussage birgt, wie sich zeigen wird, eine gewisse Paradoxie, denn anscheinend schläft und träumt (?) die Protagonistin zunächst noch einmal, bevor es ihr unmöglich wird, zu schlafen. Eine mehrteilige Erfahrung wird wiedergegeben: Ähnlich wie in *Mahlers Zeit* schließt sich an einen hier nicht zu erinnernden (vgl. Sch 20) ersten (Alp-)Traumteil die eigentliche *Immer-wieder-Erwachen*-Erfahrung an:

173 Eine weitere Dimension eröffnen dem Text Kat Menschiks in Dunkelblau, Weiß und Silber gehaltene Illustrationen in der deutschen Einzelausgabe, die später auch in Japan herausgegeben wurde. Sie erinnern an Unterwasserwelten und verleihen dem Text zusätzlich ‚traumhafte‘ Qualität. Teilweise stehen sie in Kontrast oder sind Ergänzung zu den berichteten Inhalten (vgl. etwa Sch 21, 22, 25).

174 Im Japanischen kann *nemuri* sowohl das Verb wie das Substantiv ‚s/Schlaf(en)‘ bedeuten (vgl. Jisho 2021c; auch Williams 2015, 42), was auch im Englischen (*Sleep*), nicht aber in der deutschen Übersetzung (*Schlaf*) wiedergegeben werden kann. In der Erzählung steht neben der im Folgenden untersuchten Traumdarstellung die Schlaflosigkeit im Mittelpunkt.

175 Zur Methodik (kulturellen) Vergleichens siehe Kapitel 1.4 der Einleitung.

176 Wie meist innerhalb der Erzählung verwendet Murakami im Original das Zeichen 夢 ‚yume‘ für Traum (Murakami Haruki 2005, 123; vgl. Jisho 2021a; PONS GmbH 2021b).

- (1) Wie erwähnt ist der erste Traumteil ein ‚richtiger‘ Traum, ein Alptraum, an den sie sich aber nach dem Aufwachen nicht mehr erinnern kann, nur daran, dass es ein „finstere[r], eklige[r]“ (Sch 20) Traum gewesen sein muss, an dessen „Höhepunkt“ (ebd.) sie aufgewacht sei, mit der Empfindung, „als sei ich im äußersten Moment der Gefahr gerade noch rechtzeitig zurückgerissen worden, bevor ich nicht mehr aus dem Traum hätte zurückkehren können“ (ebd.).
- (2a) Nun zeigen sich charakteristische körperliche (Alptraum-)Symptome wie (Schlaf-)Lähmung, erschwerte Atmung und erhöhte Herzfrequenz, verbunden mit dem Versuch der Erlebenden, sich selbst mit dem Verweis auf den Traum zu beruhigen. Der gleichfalls charakteristische ‚Uhrblick‘ als Realitätstest scheitert durch die Lähmung; sie kann ihren „Kopf nicht richtig drehen“ (ebd.).
- (2b) Direkt im Anschluss meint sie, einen „undeutlichen schwarzen Schatten“ (Sch 20, 23) am Fußende ihres Bettes wahrzunehmen, was die körperlichen Symptome wieder verstärkt und eine Art ‚Erstarrung‘ hervorruft. „[A]ls habe er darauf gewartet“ (Sch 23), nimmt der Schatten Gestalt an und entpuppt sich als „abgemagerter alter Mann in eng anliegender schwarzer Kleidung“ (Sch 23), der sie mit „riesige[n] Augen“ (ebd.), aber völlig ausdruckslosem Gesicht anstarrt. Hier setzt die Protagonistin einen negierenden Traumverweis ein und versichert sich selbst, definitiv nicht zu träumen, sondern ganz wach zu sein, da sie ja aus dem Traum schon erwacht sei. Sie kann sich aber weiterhin überhaupt nicht bewegen, somit auch nicht das Licht einschalten oder ihren Mann als ‚Zeugen‘ hinzuziehen.
- (2c) Die Bewegungsunfähigkeit löst bei ihr plötzlich eine „archaische, grauenvolle Angst“ (ebd.) aus, auch zum Schreien ist sie nicht in der Lage, nur dazu, „den alten Mann anzustarren“ (ebd.).
- (2d) Dabei bemerkt sie in seinen Händen ein Objekt, das ebenfalls langsam Gestalt annimmt und sich als „altmodische[r] irdene[r] Wasserkrug“ herstellt (Sch 24), mit dem der Mann Wasser auf ihre Füße zu gießen beginnt; er scheint nicht leer zu werden. Sie nimmt dieses Geschehen visuell wahr, aber nicht taktil. Sie stellt sich vor, „dass meine Füße langsam faulen und sich auflösen würden“ (ebd.).
- (3) Die Unerträglichkeit der Situation zwingt sie, die Augen zu schließen und laut zu schreien; der Schrei aber „hallte nur lautlos im Innern meines Körpers wider [...] und ließ mein Herz stillstehen“ (ebd.), „einen Moment lang wurde alles in meinem Kopf weiß“. Sie hat das Gefühl, etwas in ihr sei gestorben und „dieses luftleere Beben“ „verbrannte alles, was mit meiner Existenz zu tun hatte“ (ebd.).

(4) „Als ich meine Augen öffnete“ (Sch 24), sind alle ‚abweichenden‘ Elemente verschwunden: der alte Mann, der Krug, auch das Wasser zu ihren Füßen ist nicht zu bemerken; lediglich sie selbst ist „schweißgebadet“ (Sch 26). Sie kann sich, wenn auch etwas erschwert, wieder normal bewegen und führt „im trüben Licht, das von der Straßenlaterne hereinfiel“ (ebd.) einen ‚Körpertest‘ durch. Alles, auch ihre Umgebung, wirkt normal. Der jetzt erfolgreiche ‚Uhrblick‘ zeigt halb eins, somit eine Schlafdauer von „eineinhalb Stunden“ (ebd.) an.

(o?) Die Erzählerin steht auf, zieht sich aus, duscht. Sie trinkt ein Glas Cognac zur Beruhigung, noch von Zittern begleitet (vgl. Sch 27). Es setzt nun ihre Reflexion über das Phänomen ein, die sie vorerst als mögliche „Trance“ (Sch 27) bewertet und einen Bezug zu einer ähnlichen Erfahrung einer Freundin herstellt – auch diese sah einen alten Mann, alles „unheimlich deutlich“. Nun nennt die Erzählerin es einen „Traum. Aber eine Art Traum, der kein Traum zu sein schien“ (Sch 27). Das fortgesetzte Zittern ihrer Haut deutet sie als den in ihrem Körper gefangenen „lautlose[n] Schrei“.

Sie schließt die Augen und spürt der Wirkung des Cognacs nach. Ihr Sohn und Mann schlafen sehr tief (vgl. Sch 28). sie denkt erneut über das Phänomen nach und entscheidet sich schließlich gegen eine Ähnlichkeit mit dem Erlebnis der Freundin, das sie ebenfalls eher psychologisch erklärt. Ihr eigenes Erlebnis „war nur ein realistischer Traum“ (Sch 29), das Resultat großer sportlicher Anstrengung. Beim Schließen der Augen stellt sie fest, „absolut nicht müde“ (ebd.) zu sein.

Nun beginnt ihr ‚neues‘ Leben der Schlaflosigkeit, gekennzeichnet durch zunehmende Emanzipation und extensive Lektüre. Am nächsten Morgen (und auch in der Folgezeit) erzählt sie ihrem Mann und Sohn nichts von ihrer Schlaflosigkeit.

Die Erzählung endet damit, dass sie mitten in der Nacht auf einem Parkplatz im Auto sitzend von zwei „Schatten“ oder „Männer[n]“ (Sch 77) angegriffen wird, die das Auto hin und her schaukeln.

Struktur und Merkmale

Somit sind verschiedene Ebenen mit Unterphasen auszumachen: Der erste Traumteil konstituiert sich, anders als in *Mahlers Zeit*, wo der erste Traum explizit dargestellt wird, als nicht erinnerbar. Er besteht nur noch als Abwesenheit in der Erinnerung der Träumerin, die sie den Lesenden nur in Form eines unangenehmen Gefühls, nicht aber als Inhalt vermitteln kann. Der Verlauf der restlichen Phasen setzt sich aus Schilderungen visueller Wahrnehmungen und

körperlicher Symptome bzw. Reaktionen zusammen.¹⁷⁷ Gliedernd wirkt neben den Empfindungen das Schließen und Öffnen der Augen, das gerade am Ende der ‚Erscheinung‘ des alten Mannes gemeinsam mit dem Schrei anstelle expliziten Aufwachens steht und sich auch im Wachen als bewusste Handlung wiederholt (vgl. Sch 27, 29). Auch in *Nemuri* wirkt sich die relative Anfangsstellung des Phänomens im Text auf seine Funktionalisierung aus, indem es das Leben der Protagonistin entscheidend beeinflusst und sogar gewissermaßen das Ende des Textes präfiguriert. Das Wunderbare bzw. in diesem Fall Phantastische ist auch hier vorhanden und erneut konstitutiver Bestandteil der *Immer-wieder-Erwachen*-Erfahrung, wie sich zeigen wird.

Die Abweichungen – im Sinne von Bizarrerien – lassen sich als zu- und dann wieder abnehmend beschreiben – wenn wir den ersten, nicht erinnerten Traumteil außer Acht lassen, der ja vor allem durch seine emotionale Qualität gekennzeichnet ist. Die Abweichung ist am größten, als die Gestalt des alten Mannes mit dem unerschöpflichen Krug Wasser auf die Füße der Protagonistin zu gießen scheint. Verbunden ist diese Erscheinung mit einer aus einem Schatten heraus geschehenden Materialisierung, die durch eine Entmaterialisierung ins Helle – und zugleich ins Innere – ausgeleitet wird; erneut ist dabei eine Assoziation zu Platons *Höhle* im siebten Buch der *Politeia* und dessen grundlegenden Aussagen über die menschliche Wahrnehmung möglich.

Auch die unterschiedliche Verfügbarkeit der sensuellen Eindrücke ist wieder ein kennzeichnendes Merkmal, denn es ist eine Divergenz zwischen den visuellen Eindrücken, die der Erlebenden zur Verfügung stehen, und den übrigen, vorwiegend taktilen, Reizen zu beobachten: Die Erlebende kann das Tun des alten Mannes *sehen*, doch entgegen ihrer Erwartung *spürt* sie das Wasser nicht auf ihren Füßen, was sich nach dem möglichen Aufwachen nach dem Öffnen der Augen bestätigt, als auch keine Wasserspuren zu beobachten sind, obgleich das starke Schwitzen als Leibreiz-Auslöser, der in den ‚Traum‘ hineingewirkt haben könnte, in Frage kommt. Das Spiel mit dem Kontrast hell/dunkel wird innerhalb des Erlebnisses im Objekt des Kruges fortgesetzt, der sich aus einem Licht heraus manifestiert: „Es schimmerte weiß. Ich starrte es an, und dieses Etwas begann deutlich zu werden“ (Sch 24). Es endet mit dem alles einnehmenden ‚inneren‘ Weiß in (3).

Gerade auf intensives Anblicken durch die Protagonistin folgt das ‚Erscheinen‘, das Deutlichwerden des Kruges. Durch diese Darstellung wird eine Kausalität impliziert, nach der das Ansehen erst den Krug erkennbar gemacht haben könnte. Dasselbe war schon zuvor beim Auftauchen des alten Mannes der Fall gewesen: „Unter meinem Blick nahm der Schatten jäh, als habe er darauf gewar-

¹⁷⁷ Die vorgenommene Phaseneinteilung (2a–d) könnte somit auch reduziert werden, indem visuelle Wahrnehmungen und körperliche Symptome jeweils zu einer Phase zusammengefasst würden.

tet, klare Formen an. Die Umrisse wurden deutlich, das Innere füllte sich mit Substanz, dann wurden auch die Einzelheiten sichtbar“ (Sch 23).

Der Blick der Protagonistin scheint fast beschwörende Macht zu besitzen. Dazu sind mehrere Deutungen möglich, die sich an die phantastiktheoretische Einordnung des Ereignisses und des Textes anschließen: Durch angestregtes Sehen – im wachen, halbawachen oder träumenden Zustand – könnte sie geglaubt haben, eine ‚Erscheinung‘ wahrzunehmen. Aus wunderbarer Perspektive besitzt der Blick der Erlebenden eine quasi-magische Qualität; sie ist nicht mehr nur Erlebende, sondern vielleicht sogar Erzeugende. Entweder hätte sie die Gestalt damit erst heraufbeschworen, oder sie ermöglicht es ihr, ein wunderbares Phänomen – eine Erscheinung, einen Geist, ein dämonisches Wesen – erst wahrzunehmen.

Handelt es sich überhaupt um ein *Immer-wieder-Erwachen* oder zumindest um *false awakenings*? In diesem Zusammenhang kann auch die phänomenologische Einordnung betrachtet werden. Hier ist die erste Möglichkeit, den Aussagen der Erlebenden zu folgen, die zuerst von „Trance“,¹⁷⁸ dann von „Traum“ spricht, „[a]ber eine Art Traum, der kein Traum zu sein schien“ (Sch 27).¹⁷⁹ Es kommen sogenannte „hypnagoge“ oder „hypnopompe“ Halluzinationen in Frage, „[v]isuelle, auditorische oder taktile Täuschungen mit oft traumähnlichem Charakter, die beim Einschlafen bzw. Aufwachen entstehen“, während derer „sich reale und imaginäre Wahrnehmungen vermischen“ (vgl. Spektrum Akademischer Verlag 2000).

Diese Erklärungen sind auf der regulären (R-)Seite des realitätssystemischen Spektrums einzuordnen, sie geben rationale Erklärungen für das Erlebnis. Im Zusammenspiel mit der Destabilisierung der Erlebenden durch ihre Situation, Traumhinweisen und Unsicherheiten konstituiert die wunderbare (W-)Deutung des Ereignisses als eine Art Geist erneut einen ambivalenten Realitätsstatus und damit Phantastik, die der Text bis zum Ende aufrechterhält.¹⁸⁰ So, wie die Seiten sich die Waage halten, steht und fällt die Einordnung als Traum.

178 Im japanischen Original wird der Begriff 金縛り (kanashibari) mehrfach verwendet, der für eine Form der Schlafparalyse steht. Näheres dazu unten.

179 夢ではないような種類の夢だったのだ。(Murakami Haruki 2005, 127): ‚Es war die Art von Traum, die gar kein Traum ist‘ (DeepL 2021e).

180 Es kann natürlich spekuliert werden, dass der ganze Text oder große Teile davon ein fortgesetzter Traum und das letzte Erwachen damit nur ein vermeintliches Erwachen sind oder aber die späteren seltsamen Ereignisse wie bei ihrer früheren Schlaflosigkeit lediglich Resultate des Schlafmangels der Protagonistin. Sie könnte auch nur noch sehr realistische Träume von Schlaflosigkeit haben. Sie könnte sogar gestorben sein, als sie sagt, dass alles „verbrannte [...], was mit meiner Existenz zu tun hatte“ (Sch 24) und sich danach in einer Art Jenseits befinden. Strecher meint über den unheimlichen Schluss: „What/who are these figures? Are they her husband and son, who have found her in a comatose state in ‘this’ world and attempt to awaken her?“ (Strecher 2002, 131).

Neben den schon als typisch zu bezeichnenden physischen (Alptraum-) Symptomen fällt in diesem Beispiel die emotionale Qualität des Erlebens auf. Gewiss ist auch in *Portret das Immer-wieder-Erwachen*, vor allem im Zusammenhang mit dem alten Mann, mit großer Angst verbunden, wie sie für Alpträume typisch ist. Doch hier entsteht bei der Hauptfigur nicht nur aus dem ersten, nicht erinnerbaren Traumteil das Gefühl, gerade noch einer unmittelbar drohenden Gefahr entkommen zu sein, sondern gerade am ‚Höhepunkt‘ des Erlebnisses steht eine „archaische, grauenvolle Angst“ (Sch 23), gefolgt von existenzieller Furcht mit einem Auslöschungserlebnis, das gleichfalls dem in *Mahlers Zeit* ähnelt (ganz abgesehen von der „Straßenlaterne“, Sch 26 und dem Schrei).

Schon nach Beginn der ersten ‚Erscheinung‘ des alten Mannes überfällt die Protagonistin diese Angst, „die lautlos wie Kälte aus der bodenlosen Quelle des Gedächtnisses aufstieg. Diese Kälte drang bis in das Mark meiner Existenz“ (Sch 23). Nicht nur wird eine Wassermetapher („Quelle“) verwendet, Kälte ist ein auszeichnendes Merkmal dieser „plötzlich[en]“ Angst (Sch 23). Einen weiteren Angstschub erhält sie durch die plastische visuelle Vorstellung der „faulen[den] und sich auflösen[den]“ Füße (Sch 24), die in einen Schrei mündet. Dieser Versuch der phonetischen Äußerung geht ‚nach innen‘ und führt zum ‚Herzstillstand‘ und Gefühl der existenziellen Vernichtungserfahrung (vgl. Sch 24), deren Wirklichkeitsnähe nicht festzustellen ist. Selbst nach dem wohl endgültigen Aufwachen zeigt dies noch körperliche Nachwirkungen mit fortgesetztem Zittern: „Das liegt an dem Schrei, dachte ich. Der lautlose Schrei war in meinem Inneren eingeschlossen und ließ meinen Körper erbeben“ (Sch 27).

Persönlich entscheidet sich die Erzählerin dann für die reguläre Seite. Als sie erneut über das Phänomen reflektiert, ohne eine abschließende Erklärung dafür finden zu können (vgl. Sch 29), grenzt sie ihre Situation trotz physiologischer (Lähmung, Schwitzen) sowie inhaltlicher Übereinstimmungen deutlich von der ‚Trance‘-Erfahrung ihrer Freundin ab, die zum ersten Mal im Haus ihres Verlobten übernachtet hatte. Die Freundin dachte, es handle sich um den „Geist des verstorbenen Vaters ihres Verlobten, der ihr befahl, das Haus zu verlassen“ (ebd.), doch auf einem Foto „sah dieser völlig anders aus“ (ebd.); sie verwies es dann auf eine psychologische Ursache: „Ich war wahrscheinlich sehr angespannt“, sagte sie, „das hat die Trance ausgelöst“ (Sch 29). Die Erzählerin beschwört sich selbst, das Nachdenken zu lassen, es „war nur ein realistischer Traum“ (Sch 29), und gibt sich eine rein physiologische Erklärung: Sie habe sich beim Tennisspielen außergewöhnlich angestrengt. Beim folgenden Schließen der Augen stellt sie dann fest, „absolut nicht müde“ (ebd.) zu sein.

Nicht schlafen als Emanzipation?

Wie erwähnt beginnt die Erzählerin, die durch die Schlaflosigkeit gewonnene Zeit für sich zu nutzen. Noch in der ersten Nacht fängt sie an, *Anna Karenina* wieder zu lesen (vgl. Sch 30). Das Lesen ist eine Tätigkeit, die sie in ihrer Ehe seit ihrem Studium der englischen Literaturwissenschaft, als sie dafür geradezu lebte, lange vernachlässigt hatte. Erst im Morgengrauen unterbricht sie ihr immersives Lesen für einen Imbiss (vgl. Sch 30–34). Sie richtet sich ihr neues, ‚geheimes‘ Leben ein. Dazu gehören neben Cognactrinken und Schokoladengenuss intensive sportliche Tätigkeiten (vgl. Sch 39, 49). Ärztlichen Rat möchte die Protagonistin nicht einholen (vgl. Sch 52f.), sie „möchte nicht dort [im Krankenhaus] eingesperrt werden“ (Sch 54).

Insgesamt liegt eine emanzipatorische Lesart des Textes nicht fern: Das Nicht-schlafen-Können wird für die Hauptfigur, die immerhin in ihrer Studienzzeit über Katherine Mansfield geschrieben hat (auch erwähnt in Juen 2018, 72),¹⁸¹ zur Möglichkeit, ein ‚richtiges‘ Leben nur für sich selbst zu leben, sich von Routinen und Rollenzuschreibungen – Hausfrau und Mutter (vgl. auch Juen 2018, 75f.) – zu lösen. Sie beschreibt, diese Tätigkeiten wie auch die Sexualität zu ‚automatisieren‘ und „die Verbindung zwischen Kopf und Körper zu kappen“ (Sch 51; vgl. dagegen psychoanalytisch und konservativ Strecher 2002, 128, 129, 130; zum Teil Williams 2015, 36f., 38). Sie kündigt an, sich von der ihrem Körper auferlegten „Disposition“ lösen zu wollen (vgl. Sch 57f.). Damit bildet sie Mieko Kawakami zufolge eine Ausnahme unter den sonst oft als stereotyp wahrgenommenen Frauenfiguren des Autors Murakami (vgl. Kawakami 2020).

Alpträume im Zusammenhang mit weiblicher Selbstbehauptung bilden einen Topos in (weiblicher) japanischer Literatur (vgl. Dinh Ngoc Phuong 2014, 3, 16). Das Lesen großer Romane in *Nemuri* ist dem Empfinden der Erzählerin nach ein Akt der Befreiung, ein Vordringen zum Kern ihrer eigenen Bedürfnisse (vgl. ähnlich Juen 2018, 71–78). Das Schreiben dagegen ist kein Thema mehr, ihre Aussage „Seit ich nicht mehr schlafen kann, führe ich auch kein Tagebuch mehr“ (Sch 19) steht in ironischem Kontrast zu ihrer tatsächlichen Rolle als Ich-Erzählerin. Journalistische Beiträge und die Sekundärliteratur, die sich mit der Erzählung dezidiert auseinandersetzen, gehen allerdings nicht (vgl. Strecher 2002, 128–31; Kawakami 2020) oder nicht näher auf die Alpträumdarstellung als solche ein (vgl. jeweils kurz Kathryn 2011; Karashima 2020; Williams 2015, 43; Juen 2018, 71; eher ungenau als kein Traum, „Tranceerlebnis“ Reiss 2017, 265f., 267f.).

181 Bezeichnenderweise finden sich in Mansfields Werk mehrere Kurzgeschichten, in denen aus feministischer Perspektive Träume und Imaginationen einer weiblichen Hauptfigur als Fluchten eine bedeutende Rolle spielen, so in *The Tiredness of Rosabel* und *The-Child-Who-Was-Tired*.

Obwohl sie auch Parallelen zwischen Tod und Schlaf zieht mit dem Tod als potenziell „ewige[m] Wachsein in der Finsternis“ (Sch 71), was sie vorübergehend in eine dem *Immer-wieder-Erwachen* ähnliche Starre versetzt (vgl. Sch 71), steht gegen Ende das Ausbleiben des Schlafs für die Erzählerin möglicherweise mit einer an Science Fiction erinnernden Weiterentwicklung in Verbindung, da sie so die Lebenszeit voll ausschöpfen könne (vgl. Sch 72): „Man könnte mich als das transzendente Modell eines menschlichen Evolutionssprungs betrachten. Die Frau, die niemals schläft. Die Erweiterung des Bewusstseins“ (Sch 74).

Das japanische kanashibari-Phänomen und Transkulturalität

In einem Interview mit mehreren japanischen Schriftsteller:innen brachte der Autor Hideo Furukama das kulturspezifische Phänomen *kanashibari* für die Erzählung ins Spiel:

In Japanese we call this phenomenon *kanashibari*. But I wonder how readers in countries with no equivalent to this word would interpret this scene?

und schlägt vor:

Something that feels concrete to the writer Haruki Murakami can become symbolic of something else to his readers in the West. This seems to me to show the kind of dynamism that can be found in translated literature. (Karashima 2020; vgl. als „sleep paralysis“ Kathryn 2011)

Auf letzteres gehe ich am Ende näher ein.

Kanashibari (金縛り) ist eine im japanischen Sprachraum häufig verwendete Bezeichnung für eine Schlafparalyse: „in Japan, a set of psychological and physical experiences exists involving paralysis, usually with terror or anxiety and with or without hallucinations, during the transitional period between sleep and wakefulness“ (Fukuda u. a. 1987, 280; siehe auch Fukuda 2018). Der Begriff leitet sich ab „from the homonym, which means the magic of *Fudoh-Myohoh*, one of the gods of Buddhism. Long ago in Japan, Buddhist monks were thought to use the magic to paralyze others as if binding them with chains“ (Fukuda u. a. 1987, 280). Oft werde es mit „evil spirits“ (ebd.) in Verbindung gebracht und spezifischen *yōkai* – übernatürlichen Wesen – oder Geistern zugeschrieben (vgl. M. Meyer 2021).

Trotz der von Furukama angesprochenen Übersetzungsproblematik ist eine kulturelle Translation denkbar, denn es gibt für identische Phänomene der Schlaf-

lähmung in anderen Ländern ähnliche (wunderbare) Namen und Erklärungen wie „The Dark Presser. The Old Hag. The Ghost Presser. Alien Abduction“:¹⁸²

the phenomenon can be a mysterious and frightening experience far [sic] affected people and called as various names according to the folklore beliefs of local communities, e. g., nightmare in Europe, hexendrücken in Germany,¹⁸³ cauchemar in France, and old hag in Newfoundland. (Fukuda 2018)

Letztlich ist die Wirkung auf die Erlebenden entscheidend: „No matter what cultural form it takes, *kanashibari* excites and terrifies“ (Kincaid 2017). Tatsächlich scheinen auch viele Trauminhalte, z. B. im Vergleich USA/Japan, kulturenübergreifend vorhanden zu sein (vgl. Griffith, Miyagi, und Tago 1958, 1175–79), wenn sich auch die mitunter folkloristischen Motivationen unterscheiden.

Während die deutsche Übersetzung ‚Trance‘ verwendet, erwähnt Murakami *kanashibari* mehrmals innerhalb der Erzählung im japanischen Original (vgl. Murakami Haruki 2005, 126, 128, 132, 138; vgl. zum Wort Jisho 2021d); die Erzählerin setzt sich auch aktiv mit dem Phänomen auseinander und erinnert sich an das vergleichbare Erlebnis ihrer Freundin. Obwohl sie im Nachhinein eine physiologische Erklärung findet, ist eine wunderbare Erklärung nicht vom Tisch; die Enigmatik des Endes wie ihre rätselhafte Schlaflosigkeit erscheinen selbst wunderbar.¹⁸⁴ Um auf Furukamas These zurückzukommen: Das kulturelle Wissen hilft in jedem Fall beim Verständnis des Erlebnisses, doch der Text verliert dadurch nicht seine Rätselhaftigkeit. Zudem erscheint das Ereignis, zusammen mit anderen *Immer-wieder-Erwachen* betrachtet, weniger singulär als vielmehr als Teil eines universelleren Musters. Auch ohne das genaue Wort für das Phänomen zu kennen, besteht die widersprüchliche Argumentationsstruktur ‚Traum/kein Traum‘ (vgl. Murakami Haruki 2005, 126, 127) der Phantastik fort. Das *Im-*

182 Eine mögliche naturwissenschaftliche Erklärung für in den USA prominente sogenannte ‚Entführungserfahrungen‘ durch Aliens sind „waking dreams“ (C. Green und McCreery 1994, 55).

183 Dieser umgangssprachliche Begriff im deutschsprachigen Raum bezeichnet ebenfalls den Fall, wenn Träumende während des REM-Schlafs, der die Muskelbewegungen außerhalb der Augen hemmt, zu Bewusstsein kommen, teils aber noch traumerzeugende Teile des Gehirns aktiv sind (vgl. Mühlbauer 2019; auch als „isolierte Schlafparalyse“ in Koch 2021).

184 Gerade die ‚Unnatürlichkeit‘ der angeblich völligen Schlaflosigkeit und das Ende des Textes erzeugen eine andauernde Rätselhaftigkeit, die an Uwe Dursts Kategorie der ‚Unausformuliertheit‘ denken lässt. Ein Vergleich mit Kafka, wie ihn Tom Reiss anstrebt (vgl. Reiss 2017, 264, 270–74), ist vielleicht weniger implausibel, wenn wir bedenken, dass laut Durst viele Werke Kafkas ‚unausformuliert‘ sind (vgl. Durst 2010a, 296; genauer 2010a, 295–308). Die Gesetzmäßigkeiten des Wunderbaren – hier der Schlaflosigkeit – bleiben im Dunkeln, wodurch ein dem Phantastischen ähnlicher Effekt entsteht. Hier ist er durch das zusätzliche Vorhandensein von Phantastik im Umkreis des *Immer-wieder-Erwachens* potenziert. Allerdings ist beispielweise Kafkas *Verwandlung*, wenn auch unausformuliert, nicht phantastisch in Dursts Sinne (vgl. Durst 2010a, 312–14).

mer-wieder-Erwachen ist zudem transkulturell im Genre der Geistergeschichte lesbar.

Tatsächlich folgt Murakami in seinem Text gemäß seiner „transcultural strategy“ (Juen 2018, 64) mehreren Traditionen, so auch mit Bezügen unter anderem zur russischen Literatur mit Tolstoj's *Anna Karenina*. Es findet somit eine duplizierte Lektüre statt, denn ebenso wie Anna, die Hauptfigur des Romans, ist die lesende Protagonistin von *Nemuri* schlaflos und leidet unter der Einförmigkeit ihres Alltags. Unmittelbar nach dem Alptraum sucht sie Trost in dieser Lektüre aus ihrer Schulzeit: „When *watashi* [japanisch für weibliches Ich (vgl. Juen 2018, 72, 84)] is woken by her nightmare, she immediately seeks – possibly in her subconscious – shelter and comfort in something familiar and ends up in a literary world“ (Juen 2018, 73). Damit bewegt sie sich von einer Alptraumwelt in eine positive fiktionale Welt, die zwar kulturell ‚fremd‘ ist, aber von ihr als vertraut empfunden wird (vgl. Juen 2018, 78). Nicht zufällig scheint die japanische Formulierung für das Vertieftsein in ihre Lektüre das Zeichen für Traum zu beinhalten.¹⁸⁵

Es kann gefragt werden, warum es ein alter Mann ist, der zur ‚Traumgestalt‘ wird, gerade, so wie in *Portret* einer der Haupt-Traumgegenstände ein alter Mann ist.¹⁸⁶ Zudem kommt auch in *Anna Karenina* ein ähnliches Traumphänomen, ein Doppeltraum, vor (vgl. Savelyeva u. a. 2018, 10), ferner eine fünffach variierte Traumerzählung eben mit einem alten Mann (vgl. auch Williams 2015, 43; vgl. Savelyeva u. a. 2018, 11) und Murakamis intensive Rezeption des Romans kann als gesichert gelten, bezieht er sich doch auch in anderen Werken darauf (vgl. Juen 2018, 71). Schon vor Beginn der Lektüre rekapituliert *watashi* die entscheidenden Aspekte. Neben dem berühmten ersten Satz – „Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich“ (Sch 30) – bemerkt sie: „Außerdem gab es gleich zu Beginn eine Szene, die den Höhepunkt, den Selbstmord der Heldin, andeutet“ (ebd.). In ihrer eigenen Geschichte gibt es (relativ) zu Beginn ein Erlebnis, das ihr Leben prägt und dessen Unheimlichkeit das Ende vorzudeuten scheint.

185 夢中 (Murakami Haruki 2005, 130; vgl. zum Wort *Jisho* 2021b; für Traum 2021a).

186 Eine (Geister-)Erzählung Edith Whartons, *All Souls* (1937), weist Ähnlichkeiten zu *Nemuri* auf: Hier hat Mrs. Clayburn am Allerseelentag allein in ihrem Haus nach einer Fußverletzung, ein seltsames Erlebnis, da ihr Haus plötzlich völlig leer scheint (vgl. Wharton 2001, 802–14). Rückblickend ist es auch als Traum/Halluzinationen in Form mehrerer (‚type 2‘)-*false awakenings* einer destabilisierten Figur lesbar.

Objektmetalepsen

Eine häufigere Auffälligkeit in Werken, gerade auch mit *Traum-im-Traum-Struktur*, scheint mir das zu sein, was ich im Folgenden als *Objektmetalepse* bezeichnen möchte. Ein erstes mögliches Vorkommen ergibt sich in Gogols *Portret*, wo die wunderbare Erklärung beinhaltet, dass die von Tschartkow im Traum gesehene und ergriffene Geldrolle nach seinem mehrfachen und endgültigen Erwachen in die Wachrealität transferiert ist. In *Mahlers Zeit* kann David Mahler aus einem Traum heraus eine gelbe Blume in seine Wirklichkeit transportieren (eine Anspielung auf *Heinrich von Ofterdingen?*), um dann aber – erneut – mit leeren Händen aufzuwachen (vgl. MZt 59).

In *Sofies Welt*, Jostein Gaarders Philosophie-Jugendroman (Gaarder 1993), der sich u. a. auch mit Träumen und der Verwandtschaft von Erzählen und Träumen befasst, tritt, neben Figuren-Metalepsen unterschiedlicher Art, ebenfalls eine *Objektmetalepse* im Zusammenhang mit Träumen auf und wieder handelt es sich um Gold: Die Protagonistin Sofie sieht die zweite – und, wie sich später herausstellen wird, auf einer höheren diegetischen Ebene befindliche – Protagonistin Hilde im Traum mit einer Kreuzkette aus Gold. Nach dem Erwachen findet sie diese unter ihrem Kopfkissen, während Hilde ihre später nicht mehr auffinden kann. Ähnliches geschieht auch mit anderen, profaneren Objekten: einem Schal, einem Strumpf, einem Geldbeutel (vgl. Neis 2019, 141f. und 145–47 für detailliertere Ausführungen).¹⁸⁷

Gaarder stellt durch intertextuelle Einzelreferenz einen direkten Bezug zu einem romantischen Text her, der ebenfalls eine Objektmetalepse behandelt: dem Samuel Coleridge zugeschriebenen Gedicht *What if you slept ...*, wo eine Blume aus einem Traum in die Wachrealität transportiert wird, und setzt diese wiederum in Bezug zum *Ofterdingen* (vgl. Gaarder 1993, 409; vgl. Coleridge 2010; vgl. Abgleich zu Überlieferung und Wortlaut in O'Toole 2017).

Dass die *Objektmetalepse* ein Motiv in Texten mit *Traum-im-Traum-Strukturen* ist, hängt thematisch sicherlich mit deren Vorliebe für die Herausstellung des möglichen Konstruktionscharakters der Realität zusammen. Strukturell ist sie mit metaleptischen Formen verbunden und funktionell steht sie durch ihre paradoxe Konstruktion mit Wunderbarkeit in Zusammenhang; zugleich trägt der Verweis auf den Traum wiederum zu einer Ambivalentisierung dieser Wunderbarkeit bei, denn häufig werden im Nachhinein Zweifel an der Metalepse gene-

¹⁸⁷ Kompliziert wird die Frage, ob die Metalepse der Objekte tatsächlich stattgefunden hat, durch die Frage nach der Fiktion von Ereignissen innerhalb des Romans: Da Sofie sich später als Geschöpf des Autors („Hildes Vater“) herausstellt, ist die Metalepse zunächst nur als von diesem schriftlich konstruiert anzunehmen. Da Sofie aber später ein Eigenleben und kritisches Bewusstsein unabhängig von ihrem „Schöpfer“ entwickelt und aus ihrer Ebene entkommen kann („extrametaleptic epistemological metalepsis“ nach Nelles in Mahne 2007, 32), wird dies wieder in Frage gestellt, zumal Hilde ihre Kette nicht mehr finden kann.

riert. Es bleibt zu fragen, worin die Präferenz für das Material Gold zu begründen ist, ob alle (Traum-)Blumen auf *einen* romantischen Prätext zurückzuführen sind und in welcher Funktion die *Objektmetalepsen* in weiteren Werken stehen.

Anscheinend sind Beispiele für ein solches Phänomen schon in (fiktionalen) Träumen der Antike bei Pindar zu finden, wie James Redfield berichtet: „in Pindar’s 13th *Olympian* (90–103) Perseus dreams of Athena and receives from her a magic bridal [sic]—which is still in his possession when he wakes“ (Redfield 2014, 12). Er nennt es, mit van Lieshout, „apport“, in Anlehnung an eine Terminologie aus dem Spiritismus (vgl. ebd.). Ein genauerer Blick in den Text offenbart, dass es sich auch hier um ein Objekt, ein Zaumzeug (,bridle‘) aus Gold handelt,¹⁸⁸ „with golden cheek-pieces“ (ebd.), dass der Träumer beim plötzlichen Erwachen („leapt straight up to his feet“, ebd.) neben sich findet. Es soll, in Verbindung mit einem Tieropfer, eine Wirkung haben, die „spirit-subduing“ (ebd.) ist, um mit Pegasus die Amazonen besiegen zu können (vgl. Pindar 1990, V. 65–90; dort ist der Träumer aber Bellerophon). Sogar in berichteten realen Träumen der Antike, u. a. Inkubationsträumen, sei der Gott erschienen, habe die Heilung unmittelbar vollzogen, „sometimes leaving an apport“ (vgl. Redfield 2014, 12). In Erik Hausers Typologie ‚phantastischer‘ Träume entspricht dies dem zweiten Typ (vgl. zu Pindar Hauser 2005, 66).

Fazit zum *Immer-wieder-Erwachen* in der Literatur

Bevor ich mich mit der Form in Film und Fernsehen auseinandersetze, möchte ich einige Merkmale der literarischen Beispiele festhalten. So lässt sich beobachten, dass das *Immer-wieder-Erwachen* seiner Natur gemäß das Erwachen hervorhebt. In seinen mehrfach aufeinander folgenden Vorkommen von *false awakenings* tragen Erwachensmarkierungen, die oftmals ‚falsch‘ oder in ihrem Wahrheitsstatus unbestimmbar sind, zur Verunklarung des Geschehens insgesamt bei, Versuche der Vergewisserung (Blicke auf die Uhr, Schließen und Öffnen der Augen) schlagen fehl oder sind besonders auch für die Rezipierenden ambivalentisiert. Ein erneutes Erwachen entlarvt dann das vorherige als *falsches Erwachen*.

Dies steht oftmals – wie in den untersuchten Werken – im Zeichen der Erzeugung literarischer Phantastik, so dass dem Element hierbei eine entscheidende Funktion zukommt. Die Ungewissheit findet ihren Ausdruck auch in widersprüchlichen Gedanken oder Äußerungen der erlebenden Figuren, die mit Traumfragen oder -verweisen verknüpft sind, sowie in uneindeutigen Erzählanteilen in Form erlebter Rede.

188 Redfield äußert sich auch zu Pindars vierter pythischer Ode, in der ein Traum zur Wiedererlangung des *goldenen* Vlieses thematisiert wird (vgl. Redfield 2014, 11).

Wie zum Teil schon in Kapitel 2.4 und den Vorüberlegungen angedeutet, ist dazu eine möglichst große Nähe zur Wachwelt erforderlich, die neben dem ‚Traumrealismus‘ unter anderem durch wiederholte Handlungen suggeriert werden kann. Auch die Traumebenen gleichen einander oft, wobei innerhalb der einzelnen Ebenen eine Steigerung hin zu einem ‚abweichenden‘, oftmals wunderbaren Element vor sich geht. Auch sind in den konkreten *Immer-wieder-Erwachen*-Darstellungen Schreckmomente und starke körperliche Alptraumsymptome (Herzrasen, eingeschränkte Atmung, Druckgefühl, Schwitzen, Angst) häufig. Verknüpft ist mit ihnen auch der generelle Zweifel an der (subjektiven) Wahrnehmung, besonders am Sehsinn.

Innerhalb der Werke haben die *Immer-wieder-Erwachen* eine zusammenfassende und besonders oft eine vorausdeutende Funktion. Diese kann, wie in *Portret*, in einer ‚Rahmung‘ den Abschluss finden, die das Schicksal des Erlebenden wieder mit dem ersten Schockerlebnis verknüpft, wie in *Mahlers Zeit* sowohl Ausgangspunkt einer für den Protagonisten unheilvollen Entwicklung in einer ganzen Reihe von Traumereignissen sein oder, wie in *Nemuri*, handlungsinitiierend wirken. Dabei sind intertextuelle Verknüpfungen der anderen Werke gerade zu *Portret* oder ähnlichen Beispielen aus der russischen Literatur wahrscheinlich. Die Träumenden sind jeweils in außergewöhnlichen Situationen und/oder als Figuren isoliert: Tschartkow als Künstler, der sich zwischen Kunst und Kommerz entscheiden muss, Mahler als obsessiver Wissenschaftler, dem kaum jemand Glauben schenkt, und *watashi* als Frau, die sich aus einem allzu routinierten Leben mittels Lektüre zu befreien versucht.

Phantastik ist in allen drei Beispielen von Belang, doch ihre Motivation ist zum Teil sehr unterschiedlich: In *Portret* wird schlussendlich das Wunderbare, verursacht durch den ‚Wucherer‘ betont, während sich in *Mahlers Zeit* erst gegen Ende die wunderbare Erklärung jenseits von Mahlers subjektiver Wahrnehmung in den Vordergrund spielt. In *Nemuri* ist zusätzlich eine Anknüpfung an das japanische Phänomen ‚kanashibari‘ festzustellen, die jedoch bei genauerem Hinsehen zusätzlich in ein universelleres Motivationsgeflecht solcher Erfahrungen eingebunden ist. In *Portret* konzentriert sich der wunderbare Anteil auf das ‚belebte‘ Bild, während das Wunderbare sich in *Mahlers Zeit* abstrakter als Auswirkungen von Mahlers Theorie zu zeigen scheint. In *Nemuri* ist es zunächst während des Erlebnisses gänzlich von der Umgebung losgelöst, konkretisiert sich dann jedoch in der wunderbaren absoluten Schlaflosigkeit der Erzählerin.

4.1.2.2 *Immer-wieder-Erwachen* als filmisches und serielles Genre-Stilmittel

Gegenstände dieses zweiten Teils des Kapitels sind Beispiele aus Film und TV-Serie. Dabei wird sich zeigen: Die meisten Beispiele sind sehr kurz. Auf die Einstiegsanalyse eines Kurzfilms allerdings folgt mit *A NIGHTMARE ON ELM STREET*

ein Beispiel, in dem das *Immer-wieder-Erwachen* zum Strukturprinzip erhoben ist. An den weiteren kurzen Beispielen ist darüber hinaus besonders interessant, welche Bedeutung die Zugehörigkeit zu einzelnen Genres und das Verhältnis dieser zum Wunderbaren hat, denn diese Analysen versprechen Erkenntnisse über die Rolle beider Faktoren im Zusammenspiel mit *Traum-im-Traum-Strukturen*. So lässt sich etwa fragen: Wie unterscheiden sich Genres, die das Wunderbare akzeptieren, von tendenziell ‚realistischen‘ Genres wie Kriminalserien in ihrer Gestaltung von *false awakenings*? Welche Bedeutung kommt Komik dabei zu? Ein besonderes Augenmerk gilt der Funktion als kleines, aber bedeutungsvolles Element in Fernsehserien, wo in den Traumdarstellungen auf einen potenziell ‚unendlichen‘ Text und damit weitreichendes serielles Wissen zurückgegriffen werden kann.

***FALSE AWAKENING* (2017):**

Prototypisches filmisches *Immer-wieder-Erwachen*

Wie kann *Immer-wieder-Erwachen* im Film grundsätzlich gestaltet sein? Anhand eines schwedischen Kurzfilms, der dieses Phänomen zum Gegenstand hat (Al-Saqr 2017; Sigle Faw), soll das kurz illustriert werden.

Inhalt und Aufbau

- (1) Der Film beginnt mit Groß- und Detailaufnahmen von Gummibärchen, einem Herd, einem Wäscheständer und einem Sepiafoto von zwei Kindern, die anscheinend mit Handkamera gedreht sind (leicht unruhiges Bild), unterlegt von ‚gespannter‘ Musik (monoton hoher Streichersound, dann leise Geräusche wie von Stimmen im Hintergrund). Das Bild ist sepiafarbig. In Nahaufnahme ist eine Katze zu sehen, die an einer Decke kratzt, dann die Totale eines Wohnzimmers mit einem schlafenden jungen Mann (Valon Kurroja) auf dem Sofa, daneben ein Tisch, u. a. mit den Gummibärchen darauf. Das TV läuft stumm mit Untertiteln und darin ist ein Mann zu sehen, später auch eine Frau, Tattoos werden gezeigt und besprochen. Es folgt eine Großaufnahme des Gesichts des Schlafenden mit dem Filmtitel „FALSE AWAKENING“, der leicht auf die Zuschauenden zuzukommen scheint und sich auflöst, als der Mann mit einem Atemzug erwacht. Aufnahme im Profil. Steigerung der Musik. *POV*-(Point-of-View)-*Shot* einer Uhr, die etwa 11.32h anzeigt. Großaufnahme des Mannes, Spiegelung des TV-Bildes in seinen Brillengläsern. *Over-shoulder*-Aufnahme des TV, Kanalwechsel mit kla-

ckendem Geräusch. Schuss-Gegenschuss-Aufnahme, stete Steigerung des Tons.

Das Gerät scheint nicht richtig zu funktionieren, der Mann gestikuliert, nähert sich dem Gerät. Hinter ihm huscht ein Schatten über die Wand. Er kehrt zurück. Unschärfe, wiederholte Schärfeverlagerung des Bildes, der Mann zieht seine Brille aus, scheint schlecht zu sehen. Das TV ist wieder ausgeschaltet. Aus dem Wandteppich dahinter breitet sich ein Schatten aus, nimmt die Form einer Hand an. Auf dem TV ist ein großes Auge zu sehen, konstante Steigerung des Geräuschpegels.

- (2a) Der Mann erwacht auf dem Sofa, Nahaufnahme in Aufsicht (vgl. Faw 02:12), richtet sich erschreckt auf und lässt sich dann wieder zurückfallen. Spüle in Nahaufnahme: Er füllt sich ein Glas Wasser und trinkt, wieder subtile Musik.
- (2b) Der Mann steht offensichtlich an einem Waschbecken im Bad, betrachtet sich im Spiegel. Plötzlich, verbunden mit einem unheimlichen Fanfarenton, sind chinesisch anmutende Schriftzeichen auf seinem Gesicht zu sehen, das großteils im Schatten liegt, dramatische Rockmusik.
- (3) Der Mann erwacht erneut auf dem Sofa mit einem Atemzug (vgl. Faw 02:53) und atmet gepresst. POV-Aufnahme der Uhr, diesmal frontal, schwankendes Bild, sie zeigt etwa 11.31h an. Der Mann sieht sich um. Bild blaustichig, recht dunkel, leichte hohe trillernde Klaviertöne, Profilansicht des Mannes. Scharrendes Geräusch, die Katze ist kurz im Bild zu sehen. Das Geräusch scheint vom Wasserhahn zu kommen (Großaufnahme), der wiederholt kurz stoßweise Wasser abgibt. Leicht schräge POV-Einstellung der Küchenzeile. Schuss-Gegenschuss-Großaufnahme des Mannes, der irritiert scheint. Wieder die Küchenzeile, Halbtotale diesmal mit einer in der Luft schwebenden Milchkanne. Zunehmend Klopfergeräusche. Der Mann ist jetzt im Profil zu sehen, dann wieder die Küchenzeile: die Milchkanne beginnt sich zu drehen. In dem Moment, als sie fallend aufschlägt ...
- (4a) ... erwacht der Mann erneut (vgl. Faw 03:49), mit Brille, diesmal in gelbem Licht. Er sieht sich wieder um, ist schräg von oben nah gefilmt. Leichtes Summen ist zu hören. Schuss-Gegenschuss, Einstellungen von TV, Wasserhahn, Milchkanne, allesamt normal wirkend. Rauschen. Der Mann zieht seine Brille aus und legt sie auf den Nachttisch. Kurze Schwarzblende, Unschärfe: Eine Tür öffnet sich. Der Mann betrachtet sich in einem Spiegel, dabei wiederholte Schärfeverlagerung, dann ist er zu sehen, wie er eine Weste anzieht. Detailaufnahme eines Gartenzwerg-Kühlschranks magneten auf schwedischem Brief, Zwitschern. Großaufnahme der Beine des Mannes, der auf einer Katzen-Fußmatte Laufschiene anzieht und aus der Tür tritt.

- (4b) Unschärfe Außenaufnahme eines erdigen Abhangs mit vereinzelt Pflanzen (vgl. Faw 04:57), Vogelgeräusche. Der Mann geht durchs Bild. Der Hintergrund ist unscharf, schwankt leicht, leichtes Herauszoomen, Wellenbewegung des Bildes, Doppelbelichtung draußen und innen: TV mit Wandteppich dahinter, weiter Vogelgeräusche.
- (4c) Kameraschwenk vorbei an einem Fensterrahmen auf ein unscharfes Bild: Der Mann liegt mit geschlossenen Augen offensichtlich im Bett (vgl. Faw 05:12). Schärfeverlagerung, dramatische, getriebene Musik.
- (5) Der Mann erwacht wieder aufschreckend (vgl. Faw 05:18). Wiederholte Schärfeverlagerung, Technomusik (dabei Hin- und Herwechseln zwischen den Tonkanälen), die beim Aufschrecken kurz aussetzt. Schwarzblende, Abspann.

Kurzanalyse

In konziser Form zeigt der Film eine geläufige Darstellung von *false awakenings* in seinem Medium. Dabei lässt er sich, anders als die meisten nachfolgenden Beispiele, nicht unbedingt einem Genre zuordnen; am ehesten ist er vielleicht noch als Gruselfilm fassbar. Charakteristisch sind die verschiedenen (Traum-) Ebenen des Films, die jeweils durch ein neues ‚Erwachen‘ beginnen. Dieses ist repetitiv – aber nicht, wie beispielsweise im Film *ICH UND KAMINSKI*, nahezu identisch (vgl. Becker, Wendrich, und von Borries 2015, 1:21:34–1:32:31) – gestaltet und scheint damit als klare Markierung gedacht. Typisch für das *Immer-wieder-Erwachen* verweigert es sich aber dann einer eindeutigen Zuschreibung, indem jede Ebene die Realität – die Zuordnung zur Wachwelt – der vorigen wieder in Frage stellt und sie rückwirkend als vermutlich geträumt identifiziert (Abb. 2).

Wie auch in den literarischen Beispielen ist dieses repetitive Element, das trotz seiner Wiederholung für Verunklarung sorgt, ein Kennzeichen des *Immer-wieder-Erwachens*, welches sich gerade im Medium Film unkompliziert umsetzen lässt. Dennoch ist der Beginn jeder Ebene wie auch die Ebene selbst jeweils etwas anders gestaltet, Lichtfarbe, Helligkeit oder Winkel der Einstellung auf den Aufwachenden variieren. Charakteristisch ist auch, dass in jeder Ebene eine Zunahme der Spannung zu beobachten ist; diese wird hier besonders durch die Filmmusik ausgedrückt. Doch sie ist jedes Mal anders umgesetzt, wodurch trotz der Wiederholungen und der damit einhergehenden zunehmenden Zweifel an der Zuverlässigkeit die ‚Erwachen‘ nicht genau vorhersehbar sind. Über die Musik hinaus wirkt der Ton allgemein spannungserzeugend, auch nicht gleich zu identifizierende Geräusche (z. B. des Wasserhahns) tragen dazu bei.

Zu den Wiederholungs- und Variationsstrukturen gehören auch bestimmte Einstellungen, die variiert wiederkehren (Großaufnahme des Schläfers in Aufsicht oder Profil, sein Umsehen), Kameraeffekte (Unschärfe, mehrfache Schärfeverlagerung) und Handlungselemente (Brille abnehmen oder anziehen, die Uhr). Gerade die Effekte sowie die meist leicht schwankende Kamera in Kombination mit den POV-Shots des Erlebenden verstärken einen Subjektivitätseindruck. Die wiederkehrende Einstellung der Uhr (vgl. den ‚Uhrblick‘ aus den literarischen Beispielen) mit nicht eindeutig erkennbarer Zeitangabe sowie ihr Aussehen lassen an die Uhr im ersten Traum von Ingmar Bergmans Traum-Film *SMULTRONSTÄLLET* denken (dt. *Wilde Erdbeeren*; vgl. Bergman 1957, 04:43, 48:28).

Medial nutzt der Kurzfilm diverse Gestaltungselemente zur Herstellung von Spannung, Ungewissheit und Suspense wie die Schärfeverlagerung, Schuss-Gegenschuss mit wechselndem Objekt, leicht schräges und/oder gekipptes Bild. Allerdings geschieht das nicht in plakativer Weise; *Jump Cuts* (vgl. Bender und Wulff 2018; Haydn Smith 2020, 199), die gemeinhin im Horrorfilm für Schreck- und Schockeffekte sorgen, werden gar nicht eingesetzt¹⁸⁹ und auch Kameraschwenks sind selten. Somit ordnet der Film sich eher in das Gruselgenre ein – zu Atmosphäre und Traumbesonderheiten komme ich gleich.

Weiterhin für die Form typisch sind die wunderbaren Elemente in den einzelnen Traumebenen. Doch auch hier greift der Kurzfilm auf ein breiteres Repertoire an Gruselementen zurück und ist dadurch weniger repetitiv. Es findet ebenfalls eine inhärente Steigerung statt. Das Repertoire stammt hauptsächlich aus dem Bereich von Grusel- und Horrorfilmen bzw. -Literatur: der unheimliche Bildschirm,¹⁹⁰ der Wandteppich,¹⁹¹ Schatten und schwarze ‚Geister‘,¹⁹² die belebten Dinge (TV; Wasserhahn, Milchkanne).¹⁹³

Der namenlose Träumer ist die einzige menschliche Person, was dem per se in der Regel solitären Traumerleben nahekommt, wenngleich er, wie für Film typisch, oft selbst im Bild zu sehen ist. Die häufiger eingesetzte subjektive Kamera scheint die Subjektivität der Traumwahrnehmung zu reflektieren. Eine Ausnahme findet sich auf Ebene (5), welches die letzte Ebene sein könnte, obgleich das Ende

189 Abgesehen von leicht sich an das Objekt annähernden Schuss-Gegenschuss-Einstellungen am Ende einer Ebene (vgl. Faw 02:11–14).

190 Beispiele für den unheimlichen (TV-)Bildschirm mit dem Potenzial zur Metalepse finden sich u. a. in *TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME* (1992) sowie den Horrorfilmen *RINGU* (1998) bzw. *THE RING* (2002).

191 Der Wandteppich erinnert an die unheimliche, potenziell belebte Tapete in Edgar Allan Poes *Metzengerstein* (1832), Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper* (1892), sowie wiederholt in Texten von Kehlmann (u. a. in dieser Arbeit *Mahlers Zeit*, *Beerholms Vorstellung*).

192 Vgl. dazu u. a. in Assoziation mit (möglichen) Träumen Algernon Blackwoods *The Willows* (1907), Edith Whartons *All Souls* (1937) und Murakamis *Nemuri* oben.

193 Siehe zu belebten und sprechenden Teeutensilien als Zeichen ambivalentisierter Wahrnehmung u. a. Dostojewskijs *Der Doppelgänger* (*Dvojnuk* von 1846; vgl. Dostoevskij 2012, 9).

und damit die Endgültigkeit des letzten Erwachens offenbleiben: Nach Doppelbelichtung und dem Kameraschwenk, der von außen wieder nach innen geführt hat, sehen wir den Träumer zum ersten Mal mit geschlossenen Augen, *bevor* er aufwacht, während zuvor jeweils im Moment des Aufwachens geschnitten wurde. So werden die Grenzen zwischen den beiden Ebenen (4c) und (5) verwischt.

Überhaupt nimmt die vorletzte (?) Ebene (4) eine Sonderstellung ein, da sie sich in drei Phasen unterteilt, welche durch Ortswechsel gekennzeichnet sind:

- (4a) der Mann bereitet sich zum Joggen vor (keine Abweichungen bis auf seltsame Großaufnahme des Gartenzweig-Magneten)
- (4b) draußen, der Mann geht durchs Bild, dann Doppelbelichtung mit Innenaufnahme
- (4c) Schwenk nach innen auf tatsächlich (noch) schlafenden Mann

Die Doppelbelichtung erinnert an den Beginn der Schlusszene in Luis Buñuels Film *BELLE DE JOUR*, der ebenfalls eine ‚Dopplung‘ der Realität und eine Unentscheidbarkeit von Traum und Wachen suggeriert (vgl. Buñuel 1967, 1:28:23–35; auch 1:35:22–1:36:03; vgl. dazu Neis 2020b, 12f.). Phase (4c) verstärkt durch ihre Abweichung von den vorherigen Ebenen zudem den Eindruck der Anwesenheit einer weiteren Entität – die Zuschauenden? –, die den Mann beobachtet.¹⁹⁴

Traumtypisch¹⁹⁵ für eine bestimmte Form (gescheiterter) luzider Träume mit *false awakenings* sind die erwähnte Spannungsatmosphäre (vgl. C. E. Green 1968, 121) und der Gang zum Waschbecken, der auch in Traumberichten bei Green/McCreery in Verbindung mit *repeated false awakenings* und außerkörperlichen Erfahrungen beschrieben wird (vgl. Delage in C. Green und McCreery 1994, 65, 68), und/oder zum Fenster, wie schon in *Portret* und *Mahlers Zeit* zu beobachten war. Auffällig ist in der Verbindung auch die auf zwei Ebenen vorkommende *Spiegelszene* (vgl. zu ähnlichen Vorkommen C. Green und McCreery 1994, 73f.), die noch in anderen Beispielen analysiert werden wird.

In der schon erwähnten Szene aus Guy de Maupassants *Bel-Ami* (1885) steht der Protagonist Georges Duroy in der Nacht vor einem Duell, nachdem er schon im Bett gelegen hatte und nicht schlafen kann, zwei Mal auf, um etwas zu trinken; ihm ist heiß. Er denkt darüber nach, warum er Herzklopfen hat und ob er vielleicht Angst habe (vgl. Maupassant 1910, 237f.) und steht (erneut?) auf, um sich im Spiegel zu betrachten:

Et un singulier besoin le prit tout à coup de se relever pour se regarder dans sa glace. Il ralluma sa bougie. Quand il aperçut son visage reflété dans le verre poli, il

194 Das wiederum erinnert an Guy de Maupassants phantastische Erzählung *Le Horla* (1886).

195 Nicht nur angesichts der zahlreichen *YouTube*-Kommentare zum Film, die behaupten, ähnliches erlebt zu haben, kann vermutet werden, dass derartige reale Erfahrungen auf ähnliche Weise ablaufen und solche fiktionalen Darstellungen von realen Traumberichten inspiriert sind.

se reconnut à peine, et il lui sembla qu'il ne s'était jamais vu. Ses yeux lui parurent énormes ; et il était pâle, certes, il était pâle, très pâle. Tout d'un coup, cette pensée entra en lui à la façon d'une balle : « Demain, à cette heure-ci, je serai peut-être mort. » Et son cœur se remit à battre furieusement. Il se retourna vers sa couche et il se vit distinctement étendu sur le dos dans ces mêmes draps qu'il venait de quitter. Il avait ce visage creux qu'ont les morts et cette blancheur des mains qui ne remueront plus. Alors il eut peur de son lit, et afin de ne plus le voir il ouvrit la fenêtre pour regarder dehors. (Maupassant 1910, 238f.; Hervorhebungen von mir)

Zunächst erblickt Duroy sich also sehr blass im Spiegel, erkennt sich kaum, wird sich bewusst, dass er am nächsten Tag schon tot sein könnte, und bei einem Blick auf sein Bett sieht er sich dort wie einen Toten liegen. Dies erscheint eher wie eine Halluzination, die nicht markiert endet, denn danach denkt er weiter nach, beginnt einen Brief und sieht schließlich die Sonne am Fenster (!) aufgehen.

Wie sich noch zeigen wird, sind von mir so genannte *Spiegelszenen* nicht selten mit *false awakenings* verknüpft. Allgemeiner kann natürlich gesagt werden, dass gerade im filmischen Medium Szenen mit Spiegeln offenkundig der Selbstreflexion dienen. Auch im literarischen *Bel-Ami*-Beispiel ist die Szene einerseits mit Duroys Nachdenken über sich selbst, andererseits mit einer außerkörperlichen (Traum-)Erfahrung verknüpft. In *FALSE AWAKENING* haben die Szenen vor dem Spiegel weitere Funktionen: Auf Ebene (4a) wird suggeriert, dass der Protagonist über sich selbst nachdenkt. Diese Szene ist zugleich eine Variation der ersten *Spiegelszene* auf Ebene (2b), wobei sie mit den – enttäuschten – Erwartungen der Zuschauenden auf ein Schock-Element spielt. Die erste *Spiegelszene* (Abb. 4–5) ist für die Analyse besonders interessant, da sie in Kombination mit einer Minimalform des *false awakening* häufiger vorkommen wird. Hier bildet sie nur *ein* Element innerhalb eines *Immer-wieder-Erwachens*.

Wie oben beschrieben ereignet sie sich (vgl. Faw 02:36–51), nachdem der Mann am Wasserhahn in der Küche ein Glas Wasser getrunken hat (2a). Nach einem Schnitt erhebt er sich nun offensichtlich im spärlicher beleuchteten Bad nach dem Waschen seines Gesichts am Waschbecken und betrachtet sich im Spiegel in Großaufnahme mit gleichgültigem Gesichtsausdruck; die Lichtquelle befindet sich seitlich. Plötzlich, verbunden mit einem unheimlichen Fanfarenton, sind chinesisch aussehende Schriftzeichen auf seinem plötzlich im Schatten liegenden, von hinten oder nur oben beleuchteten Gesicht zu sehen, seine Augen erscheinen weit aufgerissen mit riesigen Pupillen. Bei näherem Hinsehen ist aber der Schriftzug „HELP ME“ zu lesen (Abb. 5); danach ‚erwacht‘ der Protagonist erneut.

Diese sehr kurze Sequenz erzeugt vor allem einen Schockeffekt. Wie im Laufe des Kapitels noch zu sehen sein wird, ist das *false awakening* ein geläufiges Schreckelement auch in Genres jenseits des Horrors. Es ist die kürzeste, zugleich aber eine sehr effektive Möglichkeit, ein zunächst real erscheinendes

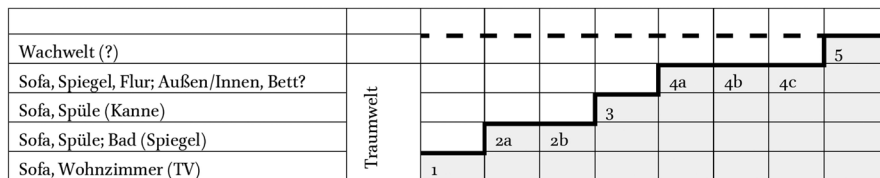


Abb. 2: Schema des Aufbaus von FALSE AWAKENING

bizarres bis wunderbar anmutendes Element einzusetzen, um es sogleich wieder ungeschehen zu machen. Zugleich bildet die Szene hier den Höhepunkt einer Ebene, auf den unweigerlich das schreckhafte nächste ‚Erwachen‘ folgt, da jede Ebene immer von einer zunehmenden Spannung und immanenten Steigerung bestimmt ist. Der im Spiegel lesbare Schriftzug kann sowohl als Hilferuf der Figur an sich selbst wie als aus der Fiktion herausweisender Appell an die Zuschauenden gelesen werden, wodurch der Eindruck entstehen kann, es handele sich um eine Metalepse.

Auf dem Schockeffekt baut dann die zweite Szene vor dem Spiegel in Ebene (4) auf, bei der gerade *nichts* Sonderbares geschieht (Abb. 6). Solche Szenen, die als vermeintliche Routinehandlungen nach dem Aufwachen fest im Alltag verhaftet sind, ermöglichen aus dieser angenommenen Eintönigkeit heraus noch größeres Potenzial für Abweichung und Schreckerzeugung, gerade weil sie so harmlos anmuten (siehe auch in Kapitel 2.4, S. 80–85). *Spiegelszenen* sind zwar Selbstbetrachtungen, bieten zugleich aber auch die Möglichkeit, die erlebende Figur frontal zu zeigen, ohne direkt die vierte Wand zu durchbrechen.¹⁹⁶ Indem die Figur sich selbst sieht, kann sie über unerwartete Veränderungen in ihrem Gesicht zur selben Zeit wie die Zuschauenden selbst erschrecken, nicht zuletzt deshalb dominieren Großaufnahmen.

Diese Traumdarstellung hat also hauptsächlich die Funktion, schon durch schiere Wiederholung und potenzielle Unendlichkeit Verstörung hervorzurufen, die Wahrnehmung des Protagonisten wie der Zuschauenden in Zweifel zu ziehen und durch immer neue Twists zu erschrecken. Gewiss sind solche Szenen, gerade hier im Kontext eines *Immer-wieder-Erwachens*, vor allem auf diese Schreckeffekte ausgerichtet. Darüber hinaus können sie aber, wie sich zeigen wird, weitere genre- und medienbedingte, handlungsrelevante und selbstreflexive Funktionen haben.

¹⁹⁶ Laut Matthias Brütsch sind in („überfrachteten“) Traumdarstellungen „Point-of-View-Einstellungen, Bewegungen auf uns zu und Blicke direkt in die Kamera“ Mittel, um die Zuschauenden dem „Geschehen [...] frontal“ auszusetzen (Brütsch 2011a, 223), was sicherlich auch eine höhere Beteiligung der Zuschauenden sowie Verstörung bewirken kann.

A NIGHTMARE ON ELM STREET (1984): *False awakenings* als Strukturprinzip im Supernatural Horror

The Human Dress, is forged Iron
 The Human Form, a fiery Forge.
 The Human Face, a Furnace seal'd
 The Human Heart, its hungry Gorge.
 (William Blake, *A Divine Image*)

Der Film *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (Craven 1984; Sigle NoES) ist sicherlich einer der bekanntesten übernatürlichen Horrorfilme mit Träumen, der ein umfangreiches Franchise generierte und bis dato sieben Fortsetzungen und ein Remake (2010) nach sich gezogen hat, obgleich der erste Film als der effektivste gelten kann, „not as reliant on effects for its scares“ (vgl. Dyson 1997, 255). Ich konzentriere mich hier im Zusammenhang mit dem *Immer-wieder-Erwachen* hauptsächlich auf die Rolle von *false awakenings* innerhalb des Films und wähle dafür einzelne Träume aus, die sich besonders zur Analyse von *false awakenings* eignen.

Kurz zum Inhalt: In einer amerikanischen Kleinstadt wird eine Gruppe von vier Teenagern nach und nach von einem unheimlich entstellten Mann mit einem Krallenhandschuh, der sich als Freddy Krueger (Robert Englund) herausstellt, in ihren Träumen bedroht und drei von ihnen, Tina (Amanda Wyss), Rod (Nick Corri) und Glen (Johnny Depp), dadurch auch in der Wachwelt getötet, während die vierte, Nancy (Heather Langenkamp), ihm am Ende des Films eine zunächst gelingende Falle stellt. Dadurch scheint sie Freddy zum Verschwinden zu bringen und die von ihm getöteten Menschen, ihre Freund:innen sowie ihre Mutter, wieder zurückzuholen, „erwacht“ sie doch „in einer traumhaften Vorstadt-Idylle“ (Rauscher 2004, 288). Allerdings endet der Film damit, dass Nancy, die wie zu Anfang an einem sonnigen Morgen zu ihren Freund:innen ins Auto steigt, plötzlich gemeinsam mit diesen darin eingeschlossen wird, während ihre Mutter von Freddy Kruegers Hand ins Haus gezogen wird.

Hat der Film schon mit einem Traum begonnen – eine genaue Analyse folgt unten –, so ist am Ende unklar, ob die Geschehnisse davor, die Nancy im Finale gegenüber Freddy suggestiv als ‚just a dream‘ bezeichnet, doch wirklich nur in einer Traumwelt geschehen sind – eigentlich erschienen sie real – ob sie sogar vielleicht immer noch träumt,¹⁹⁷ oder ob das zunächst real besiegte Grauen sie

¹⁹⁷ Dafür spricht eine Rahmungsstruktur: Beginn des Films in der Traumwelt (allerdings Tinas, die nicht die Protagonistin ist); rahmende Bilder der Seilspringerinnen und des roten Autos an Anfang und Ende sowie – wie noch zu sehen sein wird – die häufigen *false awakenings* als Strukturprinzip einiger Träume im Film. Auch sind am Ende die vergitterten Fenster an ihrem Wohnhaus verschwunden und Nancys Arm ist unverletzt.

am Ende wieder einholt, womit die Bahn für filmische Fortsetzungen bereitet ist. Generell ist also die Unterscheidung zwischen Wachen und Traum bzw. das Einbrechen des Traums in die Wachwelt mit realen Konsequenzen (Tod) das bestimmende Thema des Films. Vor diesem Hintergrund sollen auch die *Traum-im-Traum-Strukturen* analysiert werden. Dazu gebe ich zunächst eine Beschreibung und Kontextualisierung der ausgewählten Träume und analysiere sie dann hinsichtlich der *false awakenings* und deren Funktion, auch innerhalb des Filmkontexts.

Traum 1: Falsches Wachsein als Eingangsschreckeffekt (Tina)

- (1a) Der Film beginnt parallel zu den ersten *Opening Credits* mit einem kleinformatigen Filmbild, auf dem erst die Füße einer Person zu sehen sind und dann in Aufsicht ein Tisch, an dem sie anscheinend eine metallene Klaue zusammenbaut, in rötlichem Licht und begleitet von Spannung erzeugenden Geräuschen, Atmen und Musik. Dann erscheint bildfüllend der Filmtitel (NoES 01:05).
- (1b) Daraufhin ist die Klaue beim Aufschlitzen einer Leinwand zu sehen, begleitet vom Schreien einer Frau. Vor weißem Hintergrund ist eine junge Frau in Nah-, dann Großaufnahme, dann als Silhouette in Totale zu sehen. Sie läuft im Nachthemd durch einen feuchten Gang mit Heizungsrohren an den Wänden auf die Zuschauenden zu, begleitet vom musikalischen Synthesizer-Leitmotiv des Films; eingeblendet werden die fortgesetzten Credits. Eine unheimliche Stimme aus dem Off sagt: „Tina“ (NoES 01:45), Tina wendet der Kamera den Rücken zu, diese fährt heran, Tina erschrickt, schreit, es läuft ein Schaf hinter ihr durch den Gang, die Stimme lacht unheimlich.

Tina flieht durch eine industriell-höllisch anmutende Umgebung in rötlichem Licht voller Röhren und Dampf. Ihre Flucht wird als Parallelmontage zwischen der Fliehenden und dem im Schatten nur partiell sichtbaren Angreifer gefilmt; u. a. wird durch subjektive Kamera der Eindruck erweckt, die Zuschauenden blickten aus der Perspektive des Verfolgers auf Tinas Rücken, dann folgt eine Montage zerrissener Leinwand. Als Tina sich in eine ausweglose Lage manövriert hat, folgt eine Großaufnahme der schreienden Tina, blökende Schafe, Stille, plötzlich ist hinter ihr im Schatten der sie von hinten packende Verfolger zu sehen und ein elektronisches Geräusch zu hören (NoES 03:38) ...

- (2a) ... Tina richtet sich einer fortgesetzten Bewegung (*Match Cut*) schreiend in ihrem Bett auf. Es klopf an der Tür und ihre Mutter erkundigt sich, ob alles in Ordnung sei. Tina antwortet: „Just a dream, Ma“ (NoES 03:44f.). Dabei wird deutlich, dass das Erlebte wohl ein wiederkehrender Alptraum war. Tinas Nachthemd ist wie die Leinwand zuvor vorne an vier Stellen aufgeschlitzt. Ihre Mutter meint: „Tina, honey, you gotta cut your fingernails, or you gotta stop that kind of dreaming“ (NoES 04:04–06). Tina greift nach ihrem Kruzifix. Es beginnt ein von Kindern gesungener Reim.
- (2b/3?) In der nächsten Sequenz geht mittels Kameranachschwenk eine Einstellung in Weichzeichneroptik mit vier weißgekleideten Mädchen beim Seilspringen, die einen verhallenden Reim singen („One two, Freddy’s coming for you. Three four, better lock your door. Five six, grab your crucifix. Seven eight, gonna stay up late. Nine ten, never sleep again“, NoES 04:20–42) in eine scharfgezeichnete Einstellung von Teenagern in einem roten Cabrio über. Tina berichtet von „the worst nightmare I ever had“ (NoES 04:53), der sie an den immer beim Seilspringen gesungenen Reim erinnere, während die anderen sie nicht so ernst nehmen, obwohl Nancy zugibt „I had a bad dream last night myself“ (NoES 04:58): Ihr Freund Rod erzählt von seinem Sextraum, Nancy meint, jeder habe gelegentlich solche Träume und Glen sagt, Tina müsse sich nur bewusst machen, dass es ein Traum sei, dann wache sie auf, „At least it works for me“ (NoES 05:33), antwortet aber nicht auf Tinas Frage nach seinem Traum.

Schon in dieser Eröffnungsszene wird die komplexe realitätssystemische Situation des Films angedeutet. Dabei gibt es (noch) kein *falsches Erwachen*, sondern ein – sehen wir von der möglichen Deutung der gesamten Handlung als Traum ab – ‚falsches Wachsein‘ Tinas, das in Analogie zum *false awakening* ‚falsely awake‘ genannt werden könnte. Durch die Positionierung am Anfang des Films fällt dessen Irrealität zunächst wenig auf, da zu Beginn eines Films (oder der Folge einer Serie, dazu später) erwartet werden kann, dass die Wachwelt gezeigt wird. Die parallele Einblendung der Credits verfestigt diesen Eindruck, da es sich um ein paratextuelles, eigentlich nichtdiegetisches Element handelt. Trotz des unheimlichen, fast unterweltlich anmutenden Settings erscheint das Geschehen real und erst Tinas Erwachen markiert das Vorangegangene (vor-erst) als Traum.

Die Spuren auf Tinas Nachthemd allerdings verunsichern diese vermeintlich eindeutige Markierung gleich wieder, da sie als reale Konsequenz des Angriffs im Traum erscheinen, wogegen Tinas Mutter ja mit der Erwähnung ihrer zu langen Fingernägel eine rationale Erklärung zur Verfügung stellt. Bald darauf folgt eine ebenfalls ambivalente und später für die Bewertung des Endes relevante

Einstellung: Zu welcher Zeit- und Realitätsebene gehören die seilspringenden Mädchen (Abb. 7–8), die den leitmotivischen Reim singen und im Unterschied zu der ohne sichtbaren Schnitt anschließenden Einstellung mit den Teenagern weichgezeichnet sind?

Hier wird schon die Saat für die endgültige Phantastik des Films gelegt: Diese Sequenz kann sowohl eine Erinnerung Tinas sein, wodurch sie als Ebene (2b) eigentlich noch dem Traum zugeordnet werden könnte, wie Tina im Gespräch gleich darauf erwähnt. Sie könnte auch ein Hinweis auf die (erste) Tötung des Kindermörders Freddy Krueger sein; die Rolle von Nancys Mutter in diesem Zusammenhang wird erst viel später bekannt. Außerdem bildet die Szene mit einer sehr ähnlichen Szene am Ende des Films einen Rahmen, der eine Gesamtlesart des Films als umfassender, mehrteiliger Traum ebenso ermöglicht wie die Deutung unterstützt, dass Traum und Realität in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* nicht mehr klar voneinander zu trennen sind.

Für das vorliegende Kapitel sind neben der Erzeugung von Phantastik vor allem die *false awakenings* von Bedeutung. Hierzu gilt es festzuhalten, dass in der Anfangssequenz nicht nur Ambivalenz eingeführt wird, sondern zugleich das Hauptmittel zu ihrer Erzeugung, die Herstellung eines falschen ‚Traumrealismus‘, der nur durch ein markiertes Aufwachen als falsch entlarvt werden kann. Wie in anderen Träumen innerhalb des Films entsteht am Ende des Traums ein Schockeffekt – filmisch als *Jump Scare* (vgl. dazu von Harpen und Möhle 2018) inszeniert –, der durch das anschließende Aufwachen (vorerst) zurückgenommen, dann mittels der Einschnitte des Nachthemds jedoch leise wieder eingeführt wird. In weiteren Beispielen folgen bald darauf weitere, ‚lautere‘ Schockeffekte, aus dem Traum gelangen Gegenstände in die Wachwelt, zunehmend hat das Geschehen aus dem Traum reale Auswirkungen bis hin zum Tod, bis schließlich Freddy Krueger selbst von Nancy in die Wachwelt geholt zu werden scheint.

Traum 3: False awakening als fließender Übergang im Tagtraum (Nancy)

- (1a) Nach Tinas Ermordung im Traum (Traum 2): Totale eines Klassenzimmers: Nancy sitzt müde im Unterricht zum Traum bei Shakespeare. Ein Mitschüler liest leiernd aus *Hamlet*. Kamerafahrt, dann Nahaufnahme: Nancy ist dabei, einzudösen, blinzelt, öffnet wieder die Augen, der Ton wird ausgeblendet, sie hört Tina ihren Namen flüstern, Beginn des musikalischen Leitmotivs.
- (2a) Schuss-Gegenschuss: Nahaufnahme, dann Halbtotaler einer Erscheinung der toten Tina im Leichensack. Nancy sieht sich um, niemand reagiert. Bei erneutem Hinsehen ist ‚Tina‘ wieder verschwunden, aber auf dem Gang

eine Blutspur zu sehen. Parallel dazu liest der Mitschüler plötzlich mit unheimlich flüsternder Stimme ein Zitat aus *Hamlet*: „O God, I could be bounded in a nutshell and / count myself a king of infinite space, were it not / that I have bad dreams“ (NoES 24:38–40; vgl. II.2, Shakespeare 2020, 99f.), alle anderen sitzen wie in Trance da.

- (2b) Nancy steht auf, verlässt unbemerkt den Raum und folgt der Blutspur. Im Gang sieht sie, wie Tinas Leiche anscheinend von einer unsichtbaren Kraft weggezogen wird und folgt ihr. Analog zu ihrer Bewegung folgt eine Einstellung mit anscheinend subjektiver, immer schneller durch den Gang fahrender Kamera.
- (2c) Nancy rennt gegen eine andere Schülerin, die Pausenaufsicht führt und nach ihrem ‚pass‘ fragt. Nancy läuft weiter, es sind eine unheimliche Stimme zu hören und fliegende Blätter im Gang zu sehen. Als Nancy sich umdreht, hat die Aufsichtsschülerin eine blutige Krallenhand und spricht mit der unheimlichen Stimme (vgl. NoES 25:38–41). Nancy läuft weiter.
- (2d) Sie steigt in den Heizungskeller hinab, der dem aus Tinas Eröffnungstraum sehr ähnlich sieht. Weiterhin ist spannungserzeugende Musik zu hören. Rückansicht von Nancy, während sie durch Leinenvorhänge tritt und den Raum erkundet. Montage des entstellten Mannes aus Traum 1 im Schatten. Schuss-Gegenschuss von Nancy und Feuerschein. Der Mann in einer Totale, dann eine Großaufnahme seiner ekelregenden Wunde. Verfolgungsfahrt mit Handkamera, Großaufnahmen der Klaue. Nancy gerät wie Tina neben einem dampfenden Heizungsrohr in die Enge. Großaufnahme beider in Schuss-Gegenschuss. Nancy schreit: „It’s only a dream! [...] God damn you!“ (NoES 28:02–04) und presst ihren Arm an das heiße Heizungsrohr, während sie angegriffen wird.
- (1b) Nancy ist schreiend und um sich schlagend im Klassenzimmer zu sehen, die Lehrerin versucht, sie zu beruhigen, bevor sie wieder zu sich kommt. Auf dem Heimweg entdeckt sie eine Brandwunde an ihrem Arm (vgl. NoES 29:16f.; in NoES 28:54f. schon zu sehen).

Anders als im ersten Beispiel beginnt dieser Traum nicht in der Traumwelt, sondern es gibt eine Art *false awakening*. Dieses wiederum ist jedoch als Übergang und nicht eindeutig gestaltet, indem Nancy beim Versuch, gegen das Einschlafen anzukämpfen, gezeigt wird. Dadurch wirkt das ‚Erwachen‘ trotz Tinas Erscheinung und der Ignoranz der anderen überzeugend. Hier wird auch eine geläufige Filmtechnik zur Herstellung von Ungewissheit über ein Ereignis angewandt: Zunächst ist dieses aus der Perspektive einer Figur zu sehen, dann folgt ein Gegenschuss und beim nächsten Gegenschuss ist es verschwunden (siehe Kapitel 2.2.4,

S. 60–65). Verkompliziert wird die binäre Wertung der Einstellung (real/irreal) hier durch die verbleibende Blutlache im Gang, so dass Nancys Wahrnehmung nicht eindeutig als irreal bewertet werden kann. Zu dem Zeitpunkt scheint eine Halluzination oder ‚Erscheinung‘ eher denkbar als ein Traum, gerade wegen der Nähe zur Wachwelt; das Setting des Klassenzimmers und der Flure ist bis auf die Erscheinung der Toten, die sich auditiv ankündigt, unverändert.¹⁹⁸

Die Abweichungen nehmen daraufhin weiter zu, als die Pausenaufsicht plötzlich Merkmale Freddy Kruegers (Krallen, Streifenpullover) aufweist und mit seiner Stimme spricht. Krueger scheint die wunderbare Fähigkeit zur Gestaltwandlung zu besitzen – andererseits könnte diese Ähnlichkeit zu diesem Zeitpunkt auch eine Imagination der relativ ungerührt weiterlaufenden Nancy sein; im Gegensatz zu den Zuschauenden kennt sie die Figur aber auch noch nicht. Als Nancy, die anscheinend durch Tinas Stimme dort hingelockt wurde, im Keller ankommt, können die Zuschauenden im Gegensatz zu ihr diese Welt schon Tinas Alptraum zuordnen. Die ‚Kellerwelt‘ ist als eine Art gemeinsame Traumwelt denkbar, da sie in Tinas und Nancys Träumen und schon in der Eröffnungssequenz vorkommt. Nancys Mutter liefert später indirekt eine Erklärung für dieses Setting, als sie berichtet, dass Freddy Krueger in einem Heizungskeller verbrannt worden sei (vgl. NoES 57:00–58:50; vgl. auch Brütsch 2011a, 374, Fußnote 34). Dennoch besuchen die Träumenden diese Welt jeweils einzeln.

Da die Zuschauenden aus Tinas beiden vorhergehenden Träumen die Abläufe schon kennen, können sie durchaus vermuten, dass es sich um einen Traum handelt, obgleich sie sich angesichts des Traumrealismus, der Nähe zur Wachwelt, nicht sicher sein können. Obwohl die Kellerwelt wahrscheinlich irreal und von Freddy Krueger als „Gothic-inspirierte[s] Höllen-Traumreich“ (Rauscher 2004, 288) heraufbeschworen ist, scheint sie nicht unmöglich. Durch das Vorwissen ist das *false awakening* hier weniger täuschend als in Traum 1 das *falsche Wachsein* oder das *falsche Erwachen* in Traum 2, sondern stellt eher einen Schwebезustand her, in dem die Zuschauenden nicht sicher sein können, ob die Ereignisse, die immerhin zuvor zu Tinas Tod geführt haben, nun real sind oder nicht.

Jenseits der durch Bedrohung und Angriff am Ende des Traums hervorgerufenen plakativeren Schreckeffekte sorgt ähnlich wie nach Traum 1 die Risse im Nachthemd die später von Nancy in der Wachwelt bemerkte reale Wunde für subtileres Grauen und dafür, die Gewissheit, dass es sich ‚nur‘ um einen Alptraum gehandelt habe, zu schwächen. Gleichzeitig birgt Traum 3 schon den Schlüssel zur Lösung der Bedrohung im letzten Traum, als Nancy sich – vielleicht auf Glens Bemerkung im früheren Gespräch zurückgreifend –, bewusst zu

198 Zu diesem Zeitpunkt ist in Traum 2 das Wunderbare in Form von Tinas Ermordung im Traum, die ihren realen Tod zur Folge hatte, ja schon geschehen und nicht grundsätzlich neu. Seine Funktionsweise und Motivation liegen jedoch im Dunkeln.

machen versucht, dass sie nur träumt und sich durch die Verbrennung vielleicht sogar halbbewusst selbst weckt. Das steht, wie noch zu sehen sein wird, im Zeichen luziden Träumens.

In den kommenden Träumen spielen *false awakenings* dann eine immer geringere Rolle,¹⁹⁹ vermutlich, da die Zuschauenden mit dem Muster mittlerweile vertraut sind. Die Träume sind in der Folge zunächst eindeutiger als Träume markiert, was nichts an der potenziellen Wunderbarkeit und dem weitgehenden Realismus der Traumumgebung ändert, die in vielem – mit Ausnahme von Freddy Krueger – der Wachwelt gleicht. Zunehmend wird dabei eine objektiv scheinende ‚Außenperspektive‘ (anscheinende Nullfokalisierung), oft kombiniert mit Außenaufnahmen von Gebäuden, eingenommen, von der aber keineswegs sicher ist, ob sie wirklich objektiv ist. Sie erzeugt – zumindest bis zu einem Erwachen, und auch dort nur bis zum nächsten Erwachen – den Eindruck, es handele sich um die Wachwelt. Lediglich bei der Anwesenheit anderer Personen kann vorerst davon ausgegangen werden – Näheres dazu später.

Alle (markierten) Träume in A NIGHTMARE ON ELM STREET (1984)

Diese sind zur Übersicht in der folgenden Tabelle zusammengefasst und erläutert.

<i>Traum</i>	<i>Träumende</i>	<i>Beschreibung</i>
<i>Traum 1: Opening Credits</i> (NoES 01:05–03:38)	Tina	<i>falsches Wachsein</i> in der ‚Kellerwelt‘
<i>Traum 2: Tinas Ermordung</i> (NoES 12:34–18:02)	Tina; (2b): kurz Nancy parallel; Decke/Klauen; dann Rods Perspektive	davor Schwarzblende, Außenperspektive: Zoom zu Fenster, zersplitternde Fensterscheibe; <i>falsches Erwachen</i> neben Rod im Bett, Blick aus dem Fenster, Stimme, nächtliche Umgebung und unheimliche Gestalt; dann Außenperspektive Bett: Rod sieht Bewegung der Bettdecke, Blut auf Tinas Körper erscheinen und dann, wie Tina ohne sichtbare Ursache ermordet und dabei an die Decke gezogen wird

199 Ausnahme ist das Finale (siehe unten Traum 9). Außerdem wären – betrachten wir im Rückblick den ganzen Film als weitgehend geträumt – alle auch anscheinend eindeutigen Erwachen falsch. Diese Aussage bezieht sich also auf die syntagmatische Rezeption des Films.

<i>Traum</i>	<i>Träumende</i>	<i>Beschreibung</i>
<i>Traum 3: Nancys Tagtraum</i> (NoES 23:13–28:17)	Nancy	<i>false awakening</i> /Übergang im Klassenzimmer – Gang – Kellerwelt – Klassenraum
<i>Traum 4: Nancy in Badewanne</i> (NoES 31:34–32:50–33:38)	Nancy; später (scheinbare) Außenperspektive (Aufsicht)	Außenansicht Haus; Nancy in der Badewanne, die den Freddy-Reim singt und der die Augen zufallen. Klaue aus dem Wasser, die Nancy zunächst nicht wahrzunehmen scheint; nach Unterbrechung durch Gespräch mit Mutter durch die Tür Übergang; Nancy wird in irrealer Unterwasserwelt in der Badewanne gezogen; als Mutter ins Zimmer kommt, ist alles schon verschwunden
<i>Traum 5: Nancys Zimmer</i> (NoES 37:01–42:03)	Nancy, danebensitzend Glen (NoES 37:58–38:04 kurz im Traum)	davor Schwarzblende, Setting klar; Nancy tritt aus dem Haus, Nebel, durch eine beschädigte Tür und ins Polizeirevier, wo sie von oben beobachtet, wie Freddy Krueger Rods Zelle betritt, ruft vergeblich nach Glen, sieht wieder ‚Tina‘, die dann zu Gewürm zerfällt, wird von Freddy verfolgt, verfängt sich auf der Flucht zu Hause an klebrigen Treppenstufen. In ihrem Zimmer schläft Glen; sie sagt sich im Spiegel: „This is just a dream, he isn't real“ (NoES 41:18f.), Freddy bricht durch den Spiegel, sie kämpfen; Nancy erwacht durch Weckerklingeln
<i>Traum? 6: Rods Ermordung</i> (NoES 43:28–45:08)	Rod, Außenperspektive?; Parallelmontage Nancy und Glen (wach)	<i>false awakening</i> in Rods Gefängniszelle: wie von selbst legt sich das Bettlaken um Rods Hals, bevor er anscheinend erwacht und erhängt wird
<i>Traum 7: Nancy im Schlaflabor</i> (NoES 48:24–51:19)	hauptsächlich Außenperspektive von Arzt und Mutter auf die träumende Nancy, dazwischen ganz kurz Nancy	(fast) nur von außen; zunächst alle Parameter in Ordnung, in Großaufnahmen scheinen kurz Nancys Augenlider zu zucken, Geräusche von Wasser; dann scheint Nancy im Traum zu kämpfen, EEG und EKG sind abnorm; danach hat Nancy teils graues Haar, eine tiefe Wunde am Arm und einen Hut aus dem Traum mitgebracht („Apport“)

<i>Traum</i>	<i>Träumende</i>	<i>Beschreibung</i>
unklarer Status (NoES 55:41–56:18– 58:50)	Nancy draußen vor ihrem Haus, dann mit Mutter im Kel- ler	blaues Zwielficht, jetzt hat das Haus ver- gitterte Fenster; Keller: Mutter erzählt, wie sie (Eltern) früher Kruegers Haus anzündeten, der trotz zahlreicher Morde durch einen Verfahrensfehler freigekommen war
<i>Traum? 8: Glen</i> (NoES 1:06:22– 1:08:18–1:09:03)	Nancy; Glen haupt- sächlich von außen?; Außenpers- pektive, dann Glens Mutter	Nancys Plan, Freddy Krueger zu besie- gen; Wunderbares: Nancys Telefon klin- gelt, sie hört Kratzen auf Metall (vgl. NoES 1:06:22f.), beim zweiten Mal klin- gelt es trotz durchtrenntem Kabel und es kommt eine Zunge aus dem Telefon (vgl. NoES 1:06:58–07:23); Außenpers- pektive?: eine Krallen kommt aus Glens TV; Glen wird in sein Bett gezogen, dann unerklärliche Blutfontäne, die seine Mutter beim Eintreten sieht
<i>Traum? 9: Finale</i> (NoES 1:15:15– 1:27:25)	Nancy; später ihr Vater als ‚Zeuge‘	<i>falsches Wachsein, falsche Erwachen</i> in- nerhalb von <i>Immer-wieder-Erwachen</i> in Garten, Zimmer; Keller, Schlafzimmer der Mutter; schließlich scheint Nancy Krueger zu besiegen

Twist 1 (plötzlich Morgen, NoES ab 1:27:25)

ambivalent: Ereignisse davor waren nur geträumt vs. Nancy hat das Wunderbare rückgängig gemacht

Twist 2 (erneute Bedrohung, NoES ab 1:28:21)

offen; Deutungsalternativen:

- Traum dauert doch immer noch an (*Traum im Traum*)
- erneuter Traum
- Traum begann vor Traum? 8
- Wiederkehr des Wunderbaren nun in der Wachwelt
- Alptraum einer anderen Figur (der Mutter?)
- das Vorherige war ein prophetischer Traum, der sich jetzt in der Wachwelt zu be-
wehrlheiten beginnt
- (metafiktionale Ebene: Film als Traum der Zuschauenden)

Tabelle 7: Alle (markierten) Träume in *A NIGHTMARE ON ELM STREET*

Traum 9: Finale mit Immer-wieder-Erwachen und Twists (Nancy)

Da das Finale vergleichsweise lang ist, gebe ich nur etwas Kontextinformationen und konzentriere mich dann auf den Traum selbst, besonders das *Immer-wieder-Erwachen* darin (Abb. 3). Nancys Plan, Freddy Krueger, der mittlerweile Tina und Rod im Schlaf ermordet hat, aus dem Traum in die Wachwelt zu bringen und dann auszuschalten, ist vorerst fehlgeschlagen. Ihre Mutter hat Fenster und Türen des Hauses vergittern lassen, sie eingeschlossen und Glen, der ihr helfen sollte, ist zu dem verabredeten Zeitpunkt selbst eingeschlafen und dann ebenfalls brutal im Schlaf getötet worden. Nancy bittet ihren Vater Don Thompson (John Saxon), den ermittelnden Polizisten, um Hilfe, als dieser den Tatort im Nachbarhaus untersucht. Dieser glaubt, Nancy sei aufgrund der traumatischen Ereignisse und ihrer Schlaflosigkeit unzurechnungsfähig und beschwichtigt sie. Nancy, fest entschlossen, möchte indigenes Wissen, von dem Glen ihr zuvor erzählt hatte, wonach man einem Monster im Traum den Rücken zukehren und es ignorieren solle, dann verliere es seine Macht,²⁰⁰ in die Tat umsetzen, und trifft zudem aufwändige Vorbereitungen in der Wachwelt:

- (1) Wachwelt:²⁰¹ Nancy betet, stellt den Timer ihrer Digitaluhr auf zehn Minuten, dann legt sie sich schlafen. Nancy schläft bewusst ein, um sich Freddy Krueger zu stellen (Aufsicht, Zoom auf ihr Gesicht in Großaufnahme, Voice-Over: Erinnerung an Gespräch mit Glen über indigenes Traumwissen), Schwarzblende.
- (2a) Aufblende: Nancy geht die Treppe hinunter (dann Rückansicht) in den Keller des Hauses, sucht nach dem dort von ihrer Mutter versteckten Handschuh, der nicht mehr da ist.
- (2b) Sie geht durch eine Tür und steigt eine weitere Treppe hinunter in die Kellerwelt (Abb. 9), sieht sich dort um, hört Freddys Stimme, Glens Schreie, ruft Freddy, findet ein Kreuzifix, Montage von Freddy und vor einem lodernnden Kamin Glens blutige Kopfhörer. Sie ruft Freddy, wird von ihm gejagt. Sie springt/fällt und ...
- (3) ... fällt durchs Fenster ihres Zimmers (Außenansicht) über ein Rosengitter, offensichtlich erwacht und wütend (–NoES 1:20:20), ruft Freddy. Die elektronische Stimme ihrer Uhr (Detailaufnahme) zählt einen Countdown her-

200 Glen nennt es „the Balinese way of dreaming“ (NoES 54:29) und spricht von deren „dream skills“ (NoES 55:00), indem die Balinesen sich das Träumen bewusst und daraus Kunst machten. Die entscheidende Äußerung ist: „NANCY. Well, what if they meet a monster in their dreams, then what? GLEN. They turn their back on it. Take away its energy and then it disappears“ (NoES 55:05–10; siehe auch *DREAMSCAPE* in Kapitel 4.3.2.2.1). Sie wird hier in (2a) als Voice-Over wiederholt.

201 Ausgehend vom Informationsstand zu diesem Zeitpunkt; rückblickend möglicherweise nur eine höhere Traumebene.

unter. In dem Moment taucht Krueger wieder auf. Nancy stürzt sich auf ihn, ringt mit ihm und schreit (Abb. 10). Weckerklingeln.

- (4a) Nancy erwacht offensichtlich kämpfend in ihrem Bett, für einen Moment ist noch das Rosengitter auf ihr erkennbar.
- (4b) Herauszoomen zur Totale (–NoES 1:20:57). Nancy atmet schnell, sieht sich um, vor dem Fenster schimmern Lichter der Polizeiwagen. Gerade in dem Moment, als sie an sich zweifelt („I’m crazy after all“, NoES 1:21:15), taucht Freddy wieder hinter ihr auf und greift sie an. Sie schließt ihn in ihrem Zimmer ein und verbindet Drähte zu ihrer vorbereiteten Falle. Aus dem Fenster ruft sie nach ihrem Vater um Hilfe, dessen Sergeant nimmt sie nicht ernst. Nancy versucht, die Haustür aufzubrechen und ruft weiter. Freddy befreit sich aus der Tür und wird von einem Hammer getroffen, er stürzt die Treppe hinunter. Nancy lockt ihn, ihm wird ein elektrischer Schlag versetzt, sie ruft weiter um Hilfe. Nancy läuft in den Keller, gießt Benzin auf Freddy und zündet es an. Während sie nach oben flieht, stürzt der brennende Freddy die Treppe hinunter. Sie ruft nach ihrem Vater, der endlich kommt und die Tür aufbricht. Überall Rauch. Im Wohnzimmer sind brennende Fußspuren, die die Treppe hinaufführen.
- (4c) Im Schlafzimmer kniet ein brennender Freddy auf der Mutter, Nancys Vater wirft eine Decke auf sie. Als er sie wegzieht, fahren beide unter blauen Blitzen nach unten in die Tiefe (Abb. 11); zurück bleibt ein leeres, unbeschädigtes Bett (Ende der 10 Minuten, NoES 25:00).
- (4d) Nancy schickt ihren Vater nach unten. Aus dem unbeschädigten Leintuch erhebt sich wieder eine blutige Gestalt, der Nancy den Rücken zukehrt. Sie weigert sich, an ihn zu glauben: „I know the secret now. This is just a dream. You’re not alive. This whole thing is just a dream. I want my mother and friends again. [...] I take back every bit of energy I gave you. You’re nothing“ (NoES 1:26:43–1:27:08). Sie ergreift den Türknauf. Freddy, der sie in dem Moment angreift, löst sich in blauem Licht auf (Abb. 12). Match Cut: Nancy geht nachts durch die Tür des Schlafzimmers in ein blaues Licht ...
- (1?/0) ... und tritt in die Helligkeit des dennoch nebligen Morgens vor ihrer Haustür, gemeinsam mit ihrer Mutter. Es scheint, als ob alles bloß ein Traum gewesen wäre (Abb. 13). Die Mutter gibt an, sich nicht an die vorherige Nacht erinnern zu können und mit dem Trinken aufhören zu wollen; Nancy sagt: „I guess I just slept heavy“ (NoES 1:27:58). Tina, Glen und Rod holen sie ab.

Plötzlich jedoch verriegelt sich das Auto von selbst und fährt los, während Nancy um Hilfe schreit. Nebenan sind diesmal drei größere weißgekleidete seil-

springende Mädchen, die den Freddy-Reim singen, zu sehen. Nancys Mutter, die anscheinend nichts bemerkt hat, wird plötzlich von Freddy's Hand durch das Oberlicht der Haustür ins Innere gezogen. Schwenk zu den singenden Mädchen, während das Auto wegfährt, Zeitlupe. Ihr Reim verhallt während der abschließenden Schwarzblende. Während der Credits: Rockmusik mit den Lyrics: „No, it's a nightmare / It's just a dream“.

Allein der Traum dauert 10 bzw. 12 Minuten, abhängig davon, ob wir (4d) noch als Traumebene oder schon als Teil der Wachwelt ansehen. Hat der Film schon zuvor, gerade am Anfang, *falsche Erwachen* zur Herstellung von Schockeffekten und schließlich dauerhaftem Zweifel an der gezeigten Realität genutzt, so wird in der letzten (markierten) Traumsequenz dieser Trumpf wieder, diesmal extensiv, ausgespielt. Wie aus der Tabelle ersichtlich und schon erwähnt, wurden *false awakenings* nach ihrer Etablierung in den ersten Träumen weniger und mehr (vermeintliche?) ‚Außenperspektiven‘ eingesetzt. In Traum 9 findet sich jedoch, obwohl anzunehmen ist, dass die Zuschauenden mittlerweile mit dem Prinzip vertraut sind, ein *Immer-wieder-Erwachen* (Ebenen (2b)–(4d) bzw. (1?/0)), bei dem auch die Träumerin selbst mehrfach meint, entgegen ihrem Plan zu früh doch wieder ganz wach zu sein (in den Ebenen (3), (4a); (4b)–(4d) ist ambivalent).

Ebene (3) kombiniert das gängige Fallmotiv in Träumen mit dem scheinbaren Aufwachen, indem Nancy in der Kellerwelt (Abb. 9) von einem Geländer stürzt und im nächsten Schnitt das Wohnhaus von außen zu sehen ist, während Nancy aus dem Fenster ihres Zimmers fällt. Durch die ‚Außenperspektive‘ und besonders die Distanz herstellende Totale wird der Eindruck erweckt, dass es sich um ein Aufwachen handelt und Nancy offensichtlich während des Schlafs wirklich aus ihrem Fenster gefallen ist. Der Countdown ihrer Uhr kurz vorm Ende dieser Ebene fügt sich in diese Wahrnehmung und erinnert zudem an aus der Literatur schon geläufige ‚Uhrblicke‘. Doch Freddy Kruegers erneutes Auftauchen entlarvt die Annahme als Trugschluss.

Der Schock ist – entsprechend dem heruntergezählten Countdown in der Ebene davor – nur kurz, weil Nancy mitten im Kampf wie in Traum 5 durch Weckerklingeln geweckt wird. Das kurze Übergangsbild kombiniert das mit Rosen umrankte Gitter (Abb. 10) aus Ebene (3) mit der auf Ebene (4a) im Bett um sich schlagenden Nancy, bevor es verschwunden ist. Nun meint Nancy, die sich immerhin in ihrem Zimmer, dem Ausgangsort des Traums, befindet, endgültig erwacht zu sein, und hält zugleich ihr Vorhaben für gescheitert, da Freddy Krueger verschwunden ist. Als weiterer Schreckeffekt (als Jump Scare) taucht genau in diesem vermeintlich ‚gelösten‘ Moment ihr Gegner wieder auf. Hier endet mit dem Weckerklingeln die vorgesehene interne Chronologie von 10 Minuten. Ob der Traum zu diesem Zeitpunkt endet, ist wie oben angedeutet im Rückblick zumindest fraglich.

Freddys Auftauchen, das zuvor immer Kennzeichen eines fortdauernden Traums war, kann diese Annahme einerseits unterstützen; andererseits hat Nancy dezidiert geplant, ihn wie zuvor seinen Hut (in Traum 7), aus dem Traum heraus mit in die Wachwelt zu ziehen, was ihr nun gelungen zu sein scheint. Die folgenden Phasen bis (4c) illustrieren ihren Kampf mit dem Mörder. Dabei wirkt die Umgebung, gerade auch bei Nancys Interaktion mit den Menschen ‚draußen‘, dem Sergeant und dann ihrem Vater, als Wachwelt plausibel. In (4c) ist ihr Vater zudem ein Zeuge von Freddy's ‚Höllenfahrt‘ mit Nancys Mutter (Abb. 11), wirkt schockiert, äußert sich aber nicht auf Nancys Frage, ob er ihr endlich glaube (vgl. NoES 1:25:18). Da er dann weggerufen und von Nancy nach unten geschickt wird, ist niemand – außer den Zuschauenden – bei der letzten Konfrontation auf Ebene (4d) dabei. Zu diesem Zeitpunkt erst hat der Film, der in dieser Zeit weitgehend zeitdeckend erzählt wurde, die auf der Uhr eingestellten 10 Minuten tatsächlich erreicht.

So ist Nancy in (4d) allein, als Freddy abermals zurückkehrt, um von ihr – vermeintlich – endgültig verbannt zu werden. Ihr anschließendes Übertreten in die Helligkeit (Abb. 12–13) hinter der Zimmertür ist – zunächst – als Übergang zum nächsten Morgen und innerhalb des akzeptierten Wunderbaren als gelungener Abschluss, mit dem sie Freddy endgültig zum Verschwinden gebracht und damit wie gewünscht seine Morde an ihren Freund:innen und ihrer Mutter ungültig gemacht hat, verstehbar. Dann kann es allerdings als Twist verstanden werden, der offenbart, dass nahezu alles ab dem Beginn des Films nur geträumt gewesen sein könnte. Im erweiterten Finale bei Tag wird in der nun anscheinend endgültig erreichten Wachwelt abermals der Schrecken eingeführt, diesmal allerdings als Einbruch des eigentlich Unerklärlichen in die wiederhergestellte Idylle ohne nochmaliges (markiertes) Erwachen.

Als sich das Auto von selbst verriegelt und Nancys Mutter unbeirrt zusieht, bevor sie selbst von einer Klaue weggezogen wird,²⁰² ist die Gewissheit wieder in Frage gestellt: Ist Nancy immer noch nicht aufgewacht?²⁰³ War das Bisherige ein (prophetischer) Traum, der sich verändert erst jetzt in der Realität bewahrheitet (vgl. Bishop Mortimer 2015)? Oder kehrt das kurzfristig verbannte und rückgängig gemachte Grauen wieder zurück, vielleicht im Traum einer anderen Figur oder in einer gemeinsamen Traumwelt? Der Nebel und das visuelle Rätsel um die seilspringenden Mädchen (Abb. 7–8) führen am Ende des Films einen subtileren und anhaltenden Grusel ein. Mit dieser Deutung zurückblickend wirken

²⁰² Laut Drehbuch sollte eigentlich Freddy Krueger am Steuer des Wagens sitzen (vgl. Craven 2019, 110f.); hier ist es mit dem Wagendach im Muster seines Pullovers subtiler gestaltet.

²⁰³ Die Mehrdeutigkeit ist dauerhaft und eine eindeutige Lesart nicht möglich, anders als Hänselmanns vereinfachende Aussage, „dass der Sieg über Freddy Krueger nur geträumt und die Protagonistin selbst noch immer in einem Traum gefangen ist“ (Hänselmann 2019, 27) suggeriert.

Zudem sind die (verformbare) Treppe und der Spiegel häufiger in Traumdarstellungen anzutreffen.²⁰⁵ Nancys finale Konfrontation mit dem geträumten (?) Gegner mit Rückgriff auf die ‚Energie‘ und ‚Macht‘ der Gedanken erinnert an ähnliche Konzepte in ‚Mindhacking‘-Filmen, auf die ich in Kapitel 4.3.2.2.1 näher eingehe. Auch bedient sie sich der Technik, sich den – möglichen – Traumstatus suggestiv bewusst zu machen, was vom Klarträumen bekannt ist.

Generell ist der Film wie später Wes Cravens *SCREAM*-Trilogie (1996–2000; vgl. Lukas 2004, 328–31) selbstreflexiv in Bezug auf das eigene Genre, den (übernatürlichen) Horror, als Nancy entsprechende Filme im Fernsehen sieht (vgl. NoES 34:26–52, mit Kettensägen) und Glen, kurz bevor Freddy Krueger bei seiner Ermordung aus dem kleinen Fernsehgerät auf seinem Bett zu kommen scheint (vgl. auch Nancys ‚belebtes‘ Telefon), bis Mitternacht den Sender „KRGR“ (NoES 1:08:13) gesehen hat. Aus „Vampirfilmen“ bekannte Hilfsmittel gegen das Böse wie das im leitmotivischen Reim aufgerufene Kreuz (‚grab your crucifix‘) „bleib[en] machtlos“ (Rauscher 2004, 289). Zwar sterben die sexuell aktivsten Teenager zuerst (vgl. Koebner 2018, 148f.) – ein aus vielen späteren Filmen bekanntes Muster (vgl. Vossen 2004, 17) –, doch auch die „Schuld der Eltern“ (Rauscher 2004, 289) – allerdings an dem „child molester“ (!) Krueger, einem äußerst fragwürdigen „popular hero“ (vgl. Dyson 1997, 255) – scheint die Kindesgeneration heimzusuchen.

Interessant ist der Versuch des Films, sich – wohl ironisch – auch im Kanon zu verorten, als Nancys Mitschüler während ihres ersten Tagtraums in der Schule (Traum 3) die Passage aus *Hamlet* über dessen böse Träume vorliest. Zuvor allerdings hatte er gelangweilt aus Horatios Rede kurz vorm Auftritt des Geistes rezipiert (I.1, vgl. Shakespeare 2020, 16f.). Nun spricht er mit unheimlich flüsternder Stimme (ab NoES 24:25). Zugleich ist das an dieser Stelle ein Hinweis auf den eigentlichen Traumstatus,²⁰⁶ der Nancys scheinbarem Wachsein entgegensteht. Der vorherige Verweis der Lehrerin auf das Böse bei Shakespeare und auf Hamlets Angewohnheit, wie ein Totengräber immer weiter zu graben – „just like the gravediggers. Always trying to get beneath the surface“ (NoES 23:37–40) –, setzt den Ton für das Grauen des Films, kann aber auch als Leseanweisung verstanden werden, denn: „What is seen is not always what is real“ (NoES 23:12f.), wie sie zuvor sagt. Das gilt besonders für den folgenden, unbemerkt beginnenden Traum und Tinas ‚Erscheinung‘. Wie der Status des Geistes von Hamlets Vater

205 Diese beiden finden sich beispielsweise in Carrolls *Through the Looking-Glass* (vgl. Kapitel 1, Carroll 2001b, 149f., 156) sowie in *DREAMSCAPE* aus dem gleichen Jahr (meine Analysen dazu in Kapitel 4.3.1.2.2 und 4.3.2.2.1), wo wie hier in der Schlaflaborszene (Traum 7) das Konzept des REM-Schlafes verwendet wird.

206 Ähnlich das blaue Licht im Finale (Abb. 11) sowie in den nächtlichen Traumszenen, auch unmittelbar vor Traum 8, als Nancy die vergitterten Fenster entdeckt, was vielleicht ein unmarkierter Traum bzw. Indikator dafür ist, dass sie schon in diesem Zeitraum träumt.

ist auch der Realitätsstatus des weitaus bösartigeren Freddy Krueger nicht eindeutig zu klären.

Was ich exemplarisch an dem Kurzfilm *FALSE AWAKENING* gezeigt habe, trifft hier besonders auf Traum 9 zu, wo das *Immer-wieder-Erwachen* auf dem Gipfel der Verunsicherung über die Realität eingesetzt wird, um zunächst mikrostrukturelle Ungewissheit auf den einzelnen Ebenen herzustellen, an seinem vermeintlichen Ende kurz in Sicherheit zu wiegen, langfristig mit Hilfe der Twists²⁰⁷ aber Ungewissheit über den Realitätsstatus des gesamten Geschehens herzustellen. Dadurch wird selbst das offenkundig Wunderbare in Form der Horrorgestalt Freddy Krueger, eines längst Toten, in Zweifel gezogen. Eigentlich funktionieren Träume ja als Begrenzungsmittel des Wunderbaren, da sie es als ungültig markieren können; indem Krueger die Grenzen des Traums aber zunehmend überschreitet und das Töten im Traum zum realen Tod führt (vgl. zur Grenzüberschreitung auch Brütsch 2011a, 372, 374), erhält das Wunderbare anscheinend auch in der Wachwelt Gültigkeit. Die beschriebenen komplexen Verunsicherungsoperationen allerdings, die sich auf *Traum-im-Traum-Strukturen* stützen, lassen Eindeutigkeit nicht zu.

Die filmische Darstellungsweise, die oft im Unklaren darüber lässt, ob die vermeintlichen ‚Außenperspektiven‘ nur medientypisch den Trauminhalt externalisiert zeigen oder tatsächlich Außenperspektiven sind, sowie bei vorhandenen ‚Zeugen‘ die Frage, wer zu diesem Zeitpunkt auf welcher Ebene träumt und wer wach ist (z. B. im Fall von Rod, der Tinas Tod in Traum 2 beobachtet; Rods Tod in Traum 6 und Nancys Vater im Finale), bewirken Ambivalenz. Die *false awakenings*, zunächst als Schreckeffekt, dann wieder zum wiederholten Überschreiben angenommener Wahrnehmungsmuster im Finale eingesetzt, tragen ebenfalls entscheidend zur Aufrechterhaltung der Ungewissheit bei. Indem danach der Realitätsstatus in der vermeintlich endgültigen Wachwelt wieder nachhaltig in Frage gestellt wird, ist endgültig (zumindest für diesen Film der Reihe) phantastische Unschlüssigkeit hergestellt, da die Zuschauenden die Wahrnehmung keiner Figur eindeutig zuordnen können und gerade Nancy als Hauptfokalisierungsfigur durch ihre Erlebnisse und allein schon ihre siebentägige Schlaflosigkeit destabilisiert ist.²⁰⁸

Selbst die *Objektmetalepsen* („Apporte“), die schon vor Freddys vermeintlichem Übertritt in die Wachwelt darauf hindeuten, dass etwas aus dem Traum in die Wachwelt gelangen kann (Tinas zerstörtes Nachthemd in Traum 1, Nancys Brandwunde aus Traum 3, besonders Freddys Hut in Traum 7) sind nicht eindeutig dem Wunderbaren zuzuordnen: Tina könnte sich selbst gekratzt haben, ebenso könnte Nancy sich im Schlaf selbst verletzt haben, und den Hut könnte Nancy – so ihre Mutter (vgl. NoES 52:13–21) – von woanders her mitge-

²⁰⁷ Zu ausführlicheren Analysen von Werken, die sich auf dieses Mittel stützen, siehe Kapitel 4.2.

²⁰⁸ Dem Horrorgenre gemäß erschrickt Nancy auch, als nach einer Außenansicht des Hauses Glen durchs Fenster steigt, wobei sie gerade einen Horrorfilm gesehen hat (vgl. NoES 35:02–05).

bracht haben. Die Sicherheit des ‚Nur-ein-Traum‘-Arguments korrodiert zunehmend und wird schließlich ganz aufgehoben. Ähnlich funktioniert das Monster Freddy Krueger selbst, dessen Bedrohungspotenzial im Kern in der ontologischen Transgression liege, so Matthias Brütsch: Es „beruht demnach weniger auf seiner hässlichen Fratze oder seinem Messerhandschuh als vielmehr auf der Tatsache, dass er in der Lage ist, die Trennwand zwischen Traum und Realität aufzuschlitzen“ (Brütsch 2011a, 374). An der Schwelle dieser ontologischen Ungewissheit steht die Phantastik.

Auf das schon analysierte und die noch kommenden Beispiele verweisend kann gesagt werden, dass die *false awakenings* und das *Immer-wieder-Erwachen* in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* eine Sonderstellung einnehmen, da sie zum bestimmenden Element des ganzen Films werden und entscheidend zu seiner Phantastik beitragen; sie sind entscheidender Teil der ‚Traumengrenzung‘ des Films (vgl. zum Konzept Brütsch 2011a, 369–75).²⁰⁹ Ihre Wirkung wird dabei phasenweise auf unterschiedliche Weise ausgespielt, je nach Informationsstand der Zuschauenden zu unterschiedlichen Zeitpunkten des Films: Zu Beginn funktionieren sie einfach als Spiel mit Schreckeffekten, die durch die Traummarkierung kurzfristig zurückgenommen und dann durch die sichtbaren Effekte in der Wachwelt als subtileres Grauen wieder eingeführt werden. Dann setzt der Film auf unklare ‚Außenperspektiven‘, bei denen Träumende, Realitätsstatus und Perspektive nicht mehr eindeutig bestimmt werden können. Schließlich kehrt der Film mit dem *Immer-wieder-Erwachen* zu kurzfristigen Schreckeffekten und dadurch einer scheinbar eindeutigeren Trennung von Traum und Wachen zurück, die am Ende (?) von Traum 9 und durch die beiden folgenden Twists schließlich vollends verloren geht.

FALSE AWAKENING verwendet weniger brutale Schockeffekte, Grauen und Ekelmomente und ist eher dem atmosphärischen Grusel zuzuordnen, den *A NIGHTMARE ON ELM STREET* erst gegen Ende mit den seilspringenden Mädchen und ihrem unheimlichen Reim aufruft. Dies ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass der Film grundsätzlich dem *Slasher*-Genre angehört (vgl. Cherry 2009, 6). Doch solche offenen Enden wie hier finden sich auch in *FALSE AWAKENING*, wo unklar bleibt, ob der Protagonist am Ende endgültig aufgewacht ist – die Musik lässt zweifeln –, und in kommenden Beispielen, die – wie noch zu sehen sein wird – aus verwandten Genres stammen, die auf ähnliche Weise mit dem Wunderbaren operieren.²¹⁰

209 Matthias Brütsch geht weniger auf die Rolle der einzelnen Träume als das Konzept als solches in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* und anderen Beispielen ein. Dabei wird – auch wenn er sich nicht der Phantastiktheorie bedient – deutlich, dass das Wunderbare u. a. durch seine ‚übernatürliche‘, transgressive Motivation eine entscheidende Rolle bei seiner ‚Traumengrenzung‘ spielt. Deren bevorzugte Genres sind laut Brütsch Horror und Science Fiction (SF), wunderbare Genres, wie sich in anderen Beispielen (u. a. Kapitel 4.2 und 4.3.2) erkennen lässt.

210 In diesem Kapitel wird u. a. *JENSEITS DES SPIEGELS* ein ebenfalls phantastisches Ende haben. In Kapitel 4.2.1 setzen u. a. subtil *LA DOPPIA ORA* und *SCHNELL ERMITTELT* ähnliche Verfahren

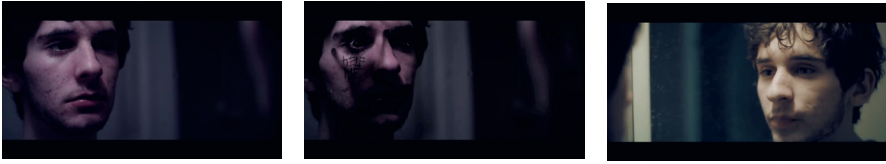
Spiegelszenen in *FALSE AWAKENING*

Abb. 4, 5, 6: (2b): Spiegel (02:47); Schrift „HELP ME“ (02:50); (4a): Spiegel II (04:22)

Rahmung, finales *Immer-wieder-Erwachen*, Twist in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (1984)

Abb. 7, 8: Rahmen Anfang: Seilspringerinnen (04:23); Rahmen Ende: im Nebel (1:28:46)



Abb. 9, 10, 11: (2b): Treppe in die ‚Kellerwelt‘ (1:16:46); (3): Kampf zwischen Nancy und Freddy Krueger draußen (1:20:45); (4c): ‚Höllenfahrt‘ in Bett der Mutter (1:24:58)



Abb. 12, 13: (4d): Freddy's Auflösung (1:27:17); (1?/0): als wäre nichts geschehen – Nancy und ihre Mutter (1:27:59)

zur Verunklarung ein. Im Unterschied zu den Twists in Kapitel 4.2.1 gibt es in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* viel mehr markierte Einzelträume, dafür aber weniger (scheinbar) wunderbare ‚Erscheinungen‘, sieht man von Tinas visuellen und akustischen ‚Erscheinungen‘ in Nancys Träumen ab, die auch als Erinnerungen oder Ausdruck einer Traumatisierung lesbar sind. Vgl. für einen in mehreren Aspekten ähnlichen Film (Genre, Horrorelemente, viele markierte Träume, finaler Twist, geteiltes Träumen, Tod im Traum bedingt Sterben in der Wachwelt) die Analyse von *DREAMSCAPE* (1984) in Kapitel 4.3.2.2.1.

False awakenings als kleinere Horror-Elemente im übernatürlichen Horror-/Gruselgenre: *JENSEITS DES SPIEGELS* (2017)

Jenseits der Verwendung als dominantes Element wirken *false awakenings* als Minimalform des *Immer-wieder-Erwachens* und damit von Traum und Phantastik²¹¹ als *falsche* oder *ungewisse Erwachen* am Entstehen von eventuell auch nur vorübergehender Phantastik mit, wie schon am Ende der Analyse von *FALSE AWAKENING* angedeutet wurde. Sie könnten angesichts ihres recht häufigen Vorkommens als Motiv und Genre-Stilmittel bezeichnet werden. Tatsächlich wird sich später zeigen, dass sie auch jenseits des Horror und verwandter Genres erstaunlich häufig eingesetzt werden. Zunächst sollen ihre Funktionen speziell mit Fokus auf dem Verhältnis zum Wunderbaren und zum Einzelwerk analysiert werden.

Ich unterscheide zunächst zwischen der Rolle der *false awakenings* im Horror-/Gruselgenre im engeren Sinne und der in weiteren mit dem Wunderbaren assoziierten Genres (vgl. zum Verhältnis von Phantastik und anderen Genres Durst 2010a, 318–49; zum Begriff Schweinitz 1994; zur zunehmenden ‚Hybridisierung‘ Staiger 1997). Dabei stellt sich ferner die Frage, ob und inwiefern grundlegende funktionelle Unterschiede zu eher regulären, Realismus-kompatiblen (‚realistischen‘) Genres bestehen. Dem werde ich in den anschließenden Unterkapiteln nachgehen. Die Fülle an Beispielen mag vielleicht überraschen, doch angesichts der Kürze der einzelnen Beispiele für diese vergleichsweise frequente Form von *Traum-im-Traum-Strukturen* gegenüber der genrebezogenen Vielfalt erscheint eine breitere Untersuchungsgrundlage angebracht.

Wie bereits oben angedeutet sind *Spiegelszenen* öfter Schauplätze von *false awakenings*, was ich im Folgenden näher untersuchen möchte. Dabei interessiert mich vor allem auch der Beitrag, den diese zur – wenn auch nur vorübergehenden – Herstellung von Phantastik leisten. Deshalb stammen die Werke aus den Genres des übernatürlichen Horrors, Grusels bzw. der Mystery (zum umstrittenen Genre vgl. Spiegel 2014), wo die Frage nach der Existenz des Wunderbaren und seinen Auswirkungen konstant präsent ist.

Im deutschen Horror-/Mystery-Film *JENSEITS DES SPIEGELS* (Loof, Lechner, und Pantring 2017; Sigle JdS), der unter anderem beim Max-Ophüls-Festival nominiert war, ist die Traumsequenz kurz und mit Phantastik verknüpft. Auch hier kurz zum Hintergrund: Das Ehepaar Julia (Julia Hartmann) und Felix (Bernhard Piesk) zieht mit dem Sohn Niko (Oskar von Schönfels) aufs Land ins Haus von

211 Zugleich sind es auch Minimalformen des ‚Wake-up-Twists‘ nach Strank und des ‚retroaktiven Modus‘ nach Brütsch (Kapitel 2.2.3): Zunächst ist der Anschein des Wachseins gegeben (‚Traumrealismus‘), der durch erneutes Aufwachen dann rückblickend als falsch identifiziert wird. Im Kleinsten ist das die Kombination von Traum und Phantastik, da in vielen Fällen ein wunderbarer Aspekt eine Rolle spielt, dessen Realitätsstatus durch die Darstellung verunklart wird.

Julias Schwester Jette, die sich vor kurzem das Leben genommen hat, wovon Julia allerdings nicht überzeugt ist. Es kursieren unheimliche Geschichten über ein Wesen, das Kinder verschwinden lässt, und Niko beginnt, sich seltsam zu verhalten. Die Familie installiert ein Überwachungssystem, doch gerade die Mutter hat große Angst, besonders, als sie Niko nachts beim Schlafwandeln beobachtet. Sie selbst ist zudem destabilisiert, hat Erinnerungslücken, kann sich manchmal nicht mehr erinnern, wie sie an einen bestimmten Ort gekommen ist, und kurze *flashback*-artige Halluzinationen.

Schließlich stellt sich heraus, dass ‚Julia‘ tatsächlich Jette ist, die in paranoider Angst ihre Schwester getötet und deren Rolle übernommen hat, ohne sich daran zu erinnern. Als sie am Ende von einem Krankenwagen abtransportiert wird, sehen Niko und Felix ihr nach. Niko ist zu sehen, und in der letzten Einstellung des Films umgibt ihn ein riesiger Schatten (Abb. 17) ähnlich dem in Julias (Jettes) Alptraum, der hier analysiert wird. Durch die Destabilisierung der Figur und eine unklare Perspektivierung ist nach der vorherigen Einordnung mit Realismus-kompatibler Erklärung für die Geschehnisse (Wahrnehmende war eine psychisch instabile Figur) nun Phantastik hergestellt, da möglicherweise unabhängig von Jettes Krankheit das wunderbare Wesen Gothus von Niko Besitz ergriffen hat.

Die *Spiegelszene* (vgl. JdS 58:00–59:53) stellt einen Höhepunkt der Spannungserzeugung innerhalb des Films dar:

- (1) Nachdem Felix eine Videoüberwachung installiert²¹² und sie Julia erklärt hat, gehen beide zu Bett.
- (2a) Nachts schreckt Julia auf. Sie geht ins Bad und steht, noch sehr müde, vor dem Spiegel, als das Licht flackert. Dabei ist sie in halbnaher Einstellung gefilmt (Abb. 14).
- (2b) Julia ist dann an Nikos Bett sitzend schräg von oben zu sehen. Der Junge wimmert im Schlaf, als ob er Alpträume habe.
- (2c) Sie tritt durch die Haustür nach draußen (halbnahe); sich steigernde Musik und Geräusche sowie ihr lautes Atmen suggerieren Anspannung. Nach einem Schnitt ist aus ihrem Blickwinkel die Umgebung des Hauses in Weit-aufnahme zu sehen. An der gegenüberliegenden Hausecke steht Niko, Julia bemerkt ihn, ruft seinen Namen, er läuft um die Hausecke davon, sie folgt ihm (Schuss-Gegenschuss, aus Weit zu Totale). Das Geschehen wiederholt sich: Wieder als Schuss-Gegenschuss sehen wir aus Julias Perspektive, diesmal in Halbtotale, Niko starr ihr zugewandt stehen. Auf der Ziegelwand hinter ihm breitet sich ein Schatten um seine Arme aus (Abb. 15), leichtes

212 Zum Topos der Videoüberwachung als Horrorelement siehe u. a. die Filme *TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME* (1992), *PARANORMAL ACTIVITY* (2007), *NOCTURNAL ANIMALS* (2016) und Daniel Kehlmanns Novelle *Du hättest gehen sollen* (2016).

Schwanken der Kamera, wir hören Julias erschrecktes Atmen, einen hohen Ton und ...

- (3) ... sehen sie in der nächsten Einstellung in ihrem Bett aufschreckend vom Ton der Alarmanlage erwachen.

Abweichend von vorherigen Beispielen bildet die Szene vor dem Spiegel hier nur einen Teil des Traums; das eigentlich Unheimliche ereignet sich im Anschluss. Die Einstellung von Julia im Spiegel ist als Routineinhalt ihres Traums aufzulösen,²¹³ in den sich durch das Lichtflackern schon ein unheimliches Element mischt. Es dominieren auch bei ihrer Suche nach Niko Frontaleinstellungen von Julia, die einerseits auf den später erst zu erkennenden Traum hindeuten. Andererseits verleihen sie der Wahrnehmung der Handlung an sich einen subjektiveren Charakter, da Einstellungen von Niko so als Julias Perspektive zugehörig markiert sind. Der Traum trägt damit zur weiteren Destabilisierung der Figur Julia bei; zugleich aber auch zur Spannungserzeugung und Verstärkung des Geheimnisvollen. Der eigentlich unmögliche Schatten – obgleich eine Deutung als Julias Schatten und Einbildung möglich ist – bildet dabei das wunderbare Element.

Indem direkt darauf aber Julias Erwachen erfolgt, wird das potenziell wunderbare Ereignis vorerst wieder negiert, nur um sogleich durch Nikos Verschwinden und die offenstehende Haustür wieder Ähnlichkeit mit dem Traum aufzurufen. Theoretisch wäre ein weiteres Erwachen denkbar, das aber ausbleibt. Nikos seltsames Verhalten in der Wachwelt verstärkt den Eindruck: Nach ihrem Erwachen durch die ausgelöste Alarmanlage suchen Julia und Felix Niko im ganzen Haus, Felix meint, auf der Nachlichtkamera etwas zu bemerken (Abb. 16), der Strom fällt aus und die Haustür steht offen; Julia hat große Angst. Schließlich finden sie Niko in einer Seitenkammer, wo er den Kopf an die Wand schlägt; offensichtlich ist er geschlafwandelt. Er läuft an Julia vorbei zu seinem Vater, um sich von ihm trösten zu lassen (vgl. JdS 59:53–1:02:21).

Das *falsche Erwachen* als solches ist möglichst unauffällig gestaltet: Julia ist zu sehen, wie sie zunächst heftig atmet und sich dann in ihrem Bett aufrichtet, dann folgt der Gang ins Bad vor den Spiegel, wieder ein typisches Setting für ein *false awakening*. Auffällig ist die große Dunkelheit der ganzen Traum- und der anschließenden Wachsequenz, wobei das grünliche Nachlicht des Überwachungssystems und das Neonlicht im Bad als Kontraste herausstechen; ebenso eine Laterne vor dem Haus und die roten Positionslichter der Windräder im

213 Schon zuvor gab es ‚Spiegelszenen‘: das Paar beim Zähneputzen mit Lichtflackern, das als Stromschwankungen erklärbar ist (vgl. JdS 13:48–14:40) und einen ‚falschen‘ Schreckeffekt, als Julia in dem angelaufenen Spiegel eine dunkle Gestalt wahrnimmt, die sich als ihr aus der Dusche steigender Ehemann entpuppt (vgl. JdS 23:58–24:04). Diese Szenen bieten im Voraus rationale Erklärungen und bereiten zugleich indirekt auf die Schrecken vor, die sie noch – wie im zweiten Fall – komisieren.

Hintergrund. Da verschiedene Elemente des realistisch anmutenden Traums direkt darauf in der Wachwelt wiederkehren (Stromausfall, Dunkelheit, offene Haustür) sowie später im Film noch eine Rolle spielen werden (Nikos seltsames Verhalten, der unheimliche Schatten), kommt dem Traum eine prophetische, zumindest aber vorausdeutende Funktion zu. Das Grauen endet nicht mit dem letzten Aufwachen. Innerhalb des phantastischen Realitätssystems von *JENSEITS DES SPIEGELS* ist sowohl denkbar, dass Tagesreste der wiederholten Stromschwankungen, von Julius Angst um Niko sowie – verdeckt – ihrer wahren Identität als psychisch labile Jette zu dem Traum beigetragen haben, sowie – auf Seiten der wunderbaren Erklärung – eine Vorahnung des möglicherweise realen Geschehens (Niko könnte ‚besessen‘ sein).

Der Titel des Films spielt indirekt auf Lewis Carrolls zweites Alice-Werk *Through the Looking-Glass* (1871) an,²¹⁴ welches u. a. als ‚Alice hinter den Spiegel‘ übersetzt wurde (vgl. Carroll 1983); damit verweist der Titel auch auf eine Traumwelt ‚hinter dem Spiegel‘. Der Spiegel hat innerhalb des Films noch weitere Bedeutung: Julius Selbstbetrachtung innerhalb ihres Traums steht im Zeichen der brüchigen Identität der Zwillingsschwester, deren Geheimnis ‚jenseits des Spiegels‘ in einer versteckten Dachkammer verborgen ist (vgl. JdS 1:25:05–1:27:27). Allerdings bezieht sich Julius (eigentlich Jettes) Wahrnehmung, die erst rückwirkend als vermutlich verzerrt erkennbar ist, hauptsächlich auf die eigene Identität und scheinbar wunderbare Ereignisse und entlarvt nicht die gesamte Handlung als Traum.

Wie in *FALSE AWAKENING* und später in *SLUMBER* ist auch hier ein sich ausbreitender, anscheinend eigenmächtiger Schatten ein Horrorelement. Weitere geläufige Mittel zur Spannungserzeugung sind die Geräusche und die Musik, der Stromausfall und das hörbare Atmen der Träumerin. Viele Genremotive sind Horrortopoi: Das Video, auf dem vielleicht selbst aus Felix‘ objektiver Perspektive etwas zu sehen ist (Abb. 16), eine unheimliche Sage um den kinderraubenden Gothus (vgl. besonders JdS 1:16:16–1:18:32), die destabilisierte Mutterfigur, Stimmen aus dem Radio (vgl. JdS 28:18–29:06), religiöser Fanatismus und das unheimliche Kind.²¹⁵ Innerhalb des Films ist die angedeutete *Spiegelszene* nach dem *falschen Erwachen* Ausgangsbild der vorausdeutenden Traumsequenz und diese bildet im Kleinen die Phantastik des ganzen Werkes ab. Die Markierung als Traum bedeutet damit für den Film als Ganzen nicht die Negierung des Phantastischen, sondern vielmehr eine Vorausdeutung auf das Ende.²¹⁶

214 Analyse in Kapitel 4.3.1.2.2.

215 Näheres dazu in den Analysen in Kapitel 4.2.1.2.2; auch zu weiteren Spiegelreferenzen.

216 Eine ähnliche Funktion hat auch eine *Spiegelszene* in dem US-amerikanischen übernatürlichen Horrorfilm *SLUMBER* (Hopkins und Hogley 2017), der zudem einen zusätzlichen Schlusstwist aufweist. Dort (vgl. ebd., 39:50–44:51) fungiert sie in Form eines *falschen Wachseins* in Übereinstimmung mit Restabilisierungsverfahren in der Phantastik (Wechsel zwischen objektiven und subjektiven Einstellungen, dabei Einsatz von *Dutch Angles*) als kurzfristiger Schockeffekt, des-

False awakenings und Phantastik in JENSEITS DES SPIEGELS



Abb. 14, 15, 16: (2a): Julia vor Spiegel (58:57); (2c): Nikos unheimlicher Schatten (59:52); (3): der Schatten im Video aus Felix' POV (1:00:49)



Abb. 17: Phantastik am Ende des Films: ‚Julias‘ (Jettes) unmöglicher POV (1:28:36)

... und anderen wunderbaren Genres

Bei den Beispielen in der folgenden Sektion handelt es sich um *false awakenings* in weiteren Genres, die mit dem Wunderbaren assoziiert werden. Während die bisherigen Beispiele aus dem engeren Kreis des übernatürlichen Horrors stammen, kommen die folgenden aus Fantasy, Gothic Horror und Science Fiction. Bedeutsam ist, dass das Horrorelement als solches auch jenseits des enger gefassten Horrorgenres vorkommen kann, verbunden mit der Frage, ob der Genrewechsel auch die Funktion des Elements verändert. Noch wichtiger wird diese Frage in den kommenden Unterkapiteln, wo die Beispiele auch *false awakenings* jenseits des Wunderbaren und ohne wunderbare Komponente beinhalten.

Immer-wieder-Erwachen eines Toten: GHOST (1990, Fantasy-Melodram)

Es sandte mir das Schicksal tiefen Schlaf.
 Ich bin nicht tot, ich tauschte nur die Räume.
 Ich leb in euch, ich geh in eure Träume,
 (dt. Übersetzung von Michelangelo Buonarottis *Rime* 194)

Eine interessante Umsetzung findet sich in dem zweifach oscarprämierten Fantasy-Film *GHOST* (Zucker und Rubin 1990; Sigle Gh). Sam Wheat (Patrick

sen Rücknahme sich in das horrortypische Spiel mit Spannung und – vermeintlicher – Entspannung einfügt. Das Erwachen ist allerdings kein Erwachen aus einem Traum im Bett, sondern ein Aufschrecken vor dem Badezimmerspiegel; auch beendet es nicht das Grauen.

Swayze) wird zu einem Geist, nachdem er Unregelmäßigkeiten an seiner Arbeitsstelle bemerkt hat und nachts überfallen und getötet wurde. Er versucht, seine Verlobte Molly Jensen (Demi Moore), eine Bildhauerin, durch das eigentlich falsche Medium Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg) zu warnen, da der Auftraggeber des Überfalls sein vermeintlich bester Freund und Kollege (Tony Goldwyn) ist. Der Film erzählt Sams ‚Nachleben‘ als Lernprozess in seiner Beziehung zu Molly; nachdem er seine letzte ‚Aufgabe‘ erfüllt und Molly gerettet hat, wird er offenkundig in den Himmel aufgenommen.

Das mehrfache *false awakening* ereignet sich bei dem Überfall, nachdem Sam angeschossen wurde (vgl. Gh 16:35–27:37):

- (1) Sam wird auf dem Heimweg mit Molly überfallen. Statt seine Brieftasche herauszugeben, kämpft er mit dem Täter, ein Schuss löst sich, plötzliche Stille.
- (2) Der Täter flieht, Sam folgt ihm, kehrt dann unverrichteter Dinge zurück. In einiger Entfernung sieht er Molly sich über seinen verletzten, blutüberströmten Körper beugen. Er tritt näher, gerät in Furcht (Großaufnahme). Als er seinen ‚zweiten‘ Körper berühren will, hat er keine Substanz, beide zittern. Aus einer Aufsicht beobachtet Sam verzweifelt, wie Molly sein zweites Ich am Leben erhalten will. Molly ruft um Hilfe. Auch Sam ruft um Hilfe und läuft auf zwei Männer zu, die ihn aber nicht wahrnehmen.
- (3a) Sam schreckt in typischer Weise wie aus einem Alptraum in seinem Bett auf, frontale Großaufnahme. Die Umgebung ist dunkel. Er dreht sich zu Molly (Kameraschwenk), doch findet eine Art Engelsfigur aus Ton vor (Abb. 19).
- (3b) Sam schreit, man sieht aus einem höheren Stockwerk heraus die Figur auf dem Boden aufschlagen und zerschellen, parallel zu einem daneben hängenden Kranausleger. Sam schreit weiter.
- (4a) Sam schreckt abermals schweißgebadet in seinem Bett auf, diesmal mit nacktem Oberkörper und auf der anderen Seite des Bettes. Die Einstellung wechselt zu einer schrägen Aufsicht. Sam und Molly sitzen aufrecht im Bett und durch ein Fenster trifft helles Licht auf Sam. Wie auch schon zuvor sind fragmentarische Worte von Molly zu hören, die ihn zum Durchhalten auffordert.
- (4b) Herauszoomen aus Großaufnahme: Sam steht wieder auf der Straße, in der er überfallen wurde. Entfernt (Schärfeverlagerung) sieht er Molly und einen Passanten sich über seinen ‚zweiten‘ Körper beugen. Sam steht in einem weißblauen Lichtkegel, aus dem sich kleine kugelförmige Lichter auf ihn zubewegen, getragene Musik setzt ein. In Schuss-Gegenschuss ist er als Beobachter zu sehen. Er bewegt sich in Richtung von Molly und der Lichtkegel erlischt.

- (4c) Ein rasender Rettungswagen mit Blaulicht und Sirenen ist in Frontalansicht zu sehen, dann verschwimmt durch Unschärfe alles zu Lichtpunkten.
- (4d) In einem Krankenhaus: Molly wird von einem Arzt mit ernstem Gesicht weggeführt. In einer Totale sehen wir Sam ebenfalls aus der Tür treten und sich irritiert umschaun. Eine zugedeckte Leiche wird herausgefahren und abgestellt; Sam setzt sich auf einer Bank daneben nieder. Er wird von einem alten Mann angesprochen, der angibt, er warte auf seine Frau, die in der Herzambulanz sei. Er kann auf unheimliche Weise mit seinem Kopf durch das Leichentuch sehen und gibt an, bei Erschossenen sei ‚es‘ immer der Fall. In einem Zimmer gegenüber wird ein Mann vergeblich reanimiert; der alte Mann nennt ihn „a goner“ (Gh 24:08). Der Mann wird von einem blauen Lichtkegel erfasst.

Als Sam sich umblickt, ist der alte Mann verschwunden. Es liegt nahe, dass Sam gestorben ist und als unsichtbarer Geist existiert; die ‚Erwachen‘ waren Täuschungen oder Reste seines Bewusstseins. Mitten im Krankenhausflur fährt ein Pfleger durch Sam hindurch, der erschrocken aufschreit. Es folgt eine Animation seines Körperinneren, dann eine schräge Naheinstellung der Deckenlampe, dann eine Weißblende, begleitet von Sams verzweifelter Schreien.

- (5) Auf einem Friedhof: bewegliche Kamera inmitten der Beerdigungsgesellschaft. Sam tritt in die Menge. In der Ferne sieht er eine Frau, die ihm zuwinkt und dann durch einen Grabstein hindurchtritt. Einstellungen eines Raums voller Beerdigungsgäste. Nahaufnahme von Molly beim Töpfern, die mit dem für die Zuschauenden sichtbaren Sam spricht, obwohl sie ihn nicht sieht.

Erkennbar sind die *false awakenings* als *Immer-wieder-Erwachen* gestaltet und in eine Art Sterbe-Twist eingebettet. Hier relevant ist aber hauptsächlich das Phänomen der *falschen Erwachen*. Im Unterschied zu den Beispielen in diesem Kapitel handelt es sich bei dem Vorkommen in *GHOST* um die Darstellung der Erlebnisse eines (fast) Toten.²¹⁷ In einigen Punkten unterscheiden sich die beiden offensichtlich falschen Erwachen in (3a) und (4a) nicht von den anderen Beispielen: Sam ist jedes Mal frontal in Nah- bis Großaufnahme gefilmt, die Ebenen sind mit einer immanenten Steigerung versehen, beinhalten ein bizarres bis wunderbares Element (die Statue, Abb. 19; das helle Licht) und sie sind von Angst und daraus resultierendem Schreien des Protagonisten bestimmt.

²¹⁷ Dennoch unterscheidet es sich v. a. durch die herausgestellten *false awakenings* von den Sterbeträumen aus Kapitel 4.2.2.

Gerade weil es die Erlebnisse eines Toten sind, ist die Darstellung ungewöhnlich, denn in den meisten filmischen Beispielen dienen *false awakenings* dazu, nach einem Schreck zumindest vorübergehend die vorherige Situation wiederherzustellen und Hauptfiguren wie Zuschauende in Sicherheit zu wiegen, auch wenn dies oft gleich wieder von einer Atmosphäre der Spannung abgelöst wird. Hier steht am Ende die Gewissheit, dass Sam wirklich tot ist und es kein Zurück gibt, das Wunderbare ist gültig etabliert: Das Realitätssystem von *GHOST* umfasst Geister, die in gewissem Maße auf die Welt der Lebenden einwirken können, es existieren ‚Himmel‘ und ‚Hölle‘ nach dem Verdienst der Personen und die ‚Seelen‘ werden durch ein helles Licht in den ‚Himmel‘ aufgenommen.

Unter anderem diese Prämissen kennzeichnen den Film als Fantasy-Film (vgl. dazu knapp von Keitz und Wulff 2012a; 2012b; Weinreich 2015), die Betonung der tragischen Liebesbeziehung setzt einen weiteren Akzent auf das Melodram. Das *Immer-wieder-Erwachen* sticht aus dem übrigen Ton des Films durch seine Schreckeffekte heraus, obgleich auch ansonsten einige Gewaltszenen vorkommen. Es markiert den Übergang zwischen Leben und Tod und seine Funktion liegt in der temporären Verunklarung dieser Grenze, die gerade durch die immer wieder aktualisierten Informationen während des Erlebens bedingt wird. Wie Sam müssen die Zuschauenden lernen, nach welchen Regeln die fiktionale Welt funktioniert, was ab Ebene (4d) geschieht, der ‚neuen‘ Wirklichkeit, in der das Wunderbare erkennbar ist. Zunächst aber herrscht Ungewissheit: Ein erster Twist innerhalb der Sequenz besteht schon im unsichtbaren Übergang in Ebene (2), als Sam nach dem Schuss einfach weiterläuft und dem Täter folgt. Erst durch seinen ‚Doppelgänger‘ – den Körper, nun getrennt vom identisch aussehenden ‚Geist‘ –, wird das Erlebnis als außerkörperlich erkennbar. Darin folgt der Film gängigen Darstellungen solcher schon oben beschriebener außerkörperlicher Erlebnisse, die gerade für Nahtoderfahrungen typisch sind, ebenso wie das überhelle Licht und der Krankenwagen. Mit der Statue (3a), die zuerst wie eine leblose Puppe wirkt, wird zudem auf einen gängigen Horrortopos zurückgegriffen.

Gerade bei den beiden *false awakenings* in (3a) und (4a) handelt es sich gewissermaßen um ‚doppelt‘ falsches Erwachen, denn Sam ‚erwacht‘ nicht nur nicht wirklich, sondern zwei Mal an einem Ort – seinem Schlafzimmer –, der gänzlich unreal ist, da er sich dort zu keinem Zeitpunkt körperlich befindet, im Gegensatz zu der Straße, dem Krankenwagen und Krankenhaus, wo zumindest sein sterbender Körper vorhanden ist. Die Fensterszene in (3b) mit dem schnellen Schnitt hat ebenfalls keine reale Entsprechung. Denkbar ist, dass die Zuschauenden an ähnliche Darstellungen von *falschen Erwachen* erinnert werden und den Eindruck bekommen sollen, dass es sich nur um einen Alptraum handelt, um kurz darauf abermals überrascht zu werden. Ebenso wird Sams subjektive momentane Wahrnehmung, er träume bloß, verbildlicht. Weiterhin ist das Schlafzimmer als Erinnerungsrest seiner gewohnten Umgebung zu denken.

Die Fensterszene²¹⁸ kann darüber hinaus als Falltraum-Element gelesen werden. Kurios ist auch das Ende von (4d) mit der Weißblende, die im Film oft eine beginnende Bewusstlosigkeit verdeutlicht, hier aber vom schon gestorbenen Sam erfahren wird und auch später im Film vorkommt, wenn Sam großen Schmerz empfindet.

Funktionen der außergewöhnlichen Szene sind also die – vorübergehende – Verunsicherung über den Realitätsstatus, verbunden mit Schreckeffekten, sowie partiell die ästhetische „Überfrachtung“ (vgl. Brütsch 2011a, 223–30), die Ausstellung des ‚Spektakelhaften‘ in Form von filmischen Mitteln und Spezialeffekten. Wer genau hinhört, kann schon ab Ebene (3a) im Hintergrund gedämpft Mollys Stimme und später die Stimmen weiterer Personen hören. Sie simulieren das ‚Eindringen‘ der Noch-Wachwelt in Sams Zwischenzustand. Zugleich liefern diese auditiven ‚Intrusionen‘ den Zuschauenden möglicherweise falsche Indizien; sie könnten das Erlebnis als reversibles Nahtoderlebnis verstehen, was den folgenden Schock über den Tod einer Hauptfigur so früh in einem Spielfilm eventuell sogar vergrößern könnte. So spielt die Sequenz mit der Wahrnehmung von Figur und Zuschauenden, stellt die filmischen Mittel dezidiert aus und fungiert als Einführung in das wunderbare Realitätssystem.

Ein weiteres Beispiel findet sich in dem Genre der Science Fiction: *STAR TREK 8: First Contact* (Frakes, Braga, und Moore 1996) beginnt mit einer *false awakening*-Szene, die zugleich als *Spiegelszene* an einem Waschbecken gestaltet ist (vgl. ebd., 02:40–04:13). In dem gleichfalls wunderbaren Genre bietet eine im Spiegel sichtbare wunderbare Transformation von Captain Picard (Patrick Stewart) Gelegenheit für ein Schockelement und erinnert Zuschauende in der Funktion des „serielle[n] Gedächtnis[ses]“ (Nesselhauf und Schleich 2016, 117) zugleich an zurückliegende Folgen der Serie, als Picard von den feindlichen Borg ‚assimiliert‘ wurde. Die Szene ist vorausdeutend und spannungserzeugend. Obgleich der Film und *STAR TREK* im Allgemeinen in einer Welt angesiedelt sind, die wunderbar im Sinne der SF ist, entspricht die Szene in vielerlei Hinsicht den anderen *Spiegelszenen* im (übernatürlichen) Horrorgenre. Das zeigt, dass *Spiegelszenen* zu einem gewissen Grad genreübergreifend austauschbar sind und auch in einer Welt, in der das Wunderbare akzeptiert und Picards Transformation daher durchaus denkbar ist, eingesetzt werden können. Neben der Universalität eines Schockeffekts kommt als Grund dafür in Frage, dass es bei der Erzeugung von Ungewissheit nicht unbedingt um das Realitätssystem gehen muss, sondern durch ein abweichendes unheimliches Element auch die Realität eines konkreten Ereignisses in Frage stehen kann, wie sich noch an weiteren Beispielen zeigen wird.

218 Siehe dazu auch in Kapitel 4.2.2 die Analyse von Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*.

*Lizenz und Ambivalenz: MARY REILLY (1996, Gothic Horror)*²¹⁹

Gemeinhin gilt die nachträgliche Markierung als Traum als einfaches Mittel, um rückwirkend ein Geschehen zu irrealisieren, also ungültig zu machen. Damit verbunden ist oft eine Lizenz, d. h. ein größerer gestalterischer Spielraum, da das Geschehene wieder ‚zurückgenommen‘ werden kann. *False awakenings* bieten sich zu diesem Zweck in besonderem Maße an, weil sie auf die Herstellung von Realismus angewiesen sind, so dass die (Traum-)Umgebung für die erlebende Figur und oft auch die Zuschauenden temporär mit der Wachwelt nahezu identisch ist.

MARY REILLY (Frears und Hampton 1996; Sigle MR) ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Valerie Martin²²⁰ aus dem Jahr 1990. Sie erzählt Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) aus der Sicht des Dienstmädchens Mary Reilly (Julia Roberts) neu. Mary Reilly entwickelt eine besondere Beziehung zu ihrem ‚Master‘ Dr. Jekyll (John Malkovich). Von dessen brutal handelnden wie sexuell offensiven Assistenten Edward Hyde (Ders.) – lange Zeit weiß sie nicht, dass er die Person ist, in die sich Jekyll mittels eines Elixiers verwandelt –, scheint sie sich abgestoßen wie angezogen zu fühlen. Das Wunderbare des Films besteht lediglich in dieser Verwandlung, doch Unheimliches²²¹ bestimmt sowohl atmosphärisch wie auch in der Handlung den Film, u. a. durch die für Mary lange rätselhaften Vorgänge in Jekylls Labor und um Hyde, das erratische Verhalten beider Männer, Hydes brutale Taten sowie den Tod von Mary Reillys Mutter und eine angedeutete Missbrauchsvergangenheit des Dienstmädchens.

In einer Nacht erlebt Mary ein *false awakening* (vgl. MR 1:05:53–1:07:30):

- (1a) Ein Kameranäher zeigt den Hof und die angrenzenden Gebäude im Nebel. Halbtotale: Mary liegt neben ihrer Kollegin Annie (Bronagh Gallagher) in ihrem Bett in der Dienstmädchenkammer. Beide schlafen. Mary, die auf der Seite liegend frontal zu sehen ist, bewegt sich und atmet im Schlaf, während die Kamera langsam heranzoomt und dabei eine Untersicht (Froschperspektive) einnimmt, so dass ihre Bettnachbarin nicht mehr zu sehen ist.
- (1b) An diesem Punkt angelangt, richtet sich neben Mary Edward Hyde auf, die Musik wird kurzfristig bedrohlich (Abb. 20), er beugt sich über sie, flüstert

219 Dieselbe Genrebezeichnung auch bei Vossen (2004, 25).

220 Vgl. zur doppelten Adaption durch Roman und Film u. a. Plate (1998), Bryk (2004), Saxey (2009) und Leach (2010).

221 Ich verwende diesen Begriff häufiger, verstehe darunter aber nicht genau Freuds oder Todorovs ‚Unheimliches‘, sondern eine Abweichung, eine markierte Störung und Unsicherheit in Zusammenhang mit einem Phänomen. Siehe zu einer näheren Auseinandersetzung unten.

- ihren Namen, zerreißt ihr Nachthemd und beginnt, sich ihr sexuell zu nähern.
- (2) Mary schreckt auf, atmet, dreht sich um und scheint sich wehren zu wollen. Ihr verstörtes Gesicht ist in Großaufnahme zu sehen, dann in Detailaufnahme Hydes Gesicht, der sich für das ‚Missverständnis‘, ‚entschuldigt‘, er habe geglaubt, sie habe ihn ‚eingeladen‘ („I thought you had invited me here“, MR 1:06:54–59). Einzelnes Geigenmotiv. In Schuss-Gegenschuss ist wieder Mary zu sehen, die antwortet („I did“, MR 1:07:09f.). Hyde lächelt anzüglich.
- (3) Halbtotale: In Frontalansicht richtet sich Mary aus dem Schlaf auf, neben ihr ihre Kollegin. Diese erwacht ebenfalls und fragt, was mit ihr los sei. Mary antwortet, es sei nur „a bad dream“ (MR 1:07:21) gewesen, woraufhin die andere meint, so schlimm habe es sich nicht angehört.

Im Unterschied zu den meisten bisherigen Kurzbeispielen findet hier keine Selbstschau, weder explizit als *Spiegelszene* noch implizit mit der außerkörperlichen Erfahrung eines Doppelgängers wie in *GHOST*, statt. Dennoch legt die filmische Gestaltung nahe, das Ereignis als *Marys* Traum zu betrachten. Welche Art von Traum, das ist ambivalent: Mary spricht von einem ‚schlechten‘ Traum, was sowohl auf den Trauminhalt als solchen bezogen wie als moralische Einschätzung verstanden werden kann, denn wie oben angedeutet ist ihre Einstellung Hyde gegenüber zwiespältig; obwohl er oft bedrohlich auf sie wirkt, schützt sie ihn auch vor Entdeckung, was die missbräuchliche Beziehung zu ihrem Vater spiegelt (vgl. Foss 2000, 13f.; Almeida 2000, 85, 87) und zwar auch als SM-Beziehung lesbar, aus feministischer Sicht angesichts von Marys Vergangenheit aber kritisch zu sehen ist (vgl. ebd.).

Den Traum als erotischen Traum zu bezeichnen, würde dieser Ambivalenz nicht gerecht werden. Der erste Teil ist als versuchte Vergewaltigung interpretierbar (vgl. Foss 2000, 14), und steht zugleich im Kontext des abgründigen Verführungsdiskurses innerhalb des Films (vgl. Almeida 2000, 85, 86f.), bei dem Jekyll/Hyde „the duality of the Victorian man (civilized/bestial, rational/sensual“ (Foss 2000, 14) und Mary stereotypisiert „culture’s music to soothe the savage beast (redeeming man, stilling his rage)“ wie „culture’s siren call to give in to the desires of the flesh (seducing man, stirring his passions)“ (ebd., 15) eingeschrieben ist. So symbolisiert die Traum-Szene in nuce das unklare Verhältnis der beiden Figuren. Neben der figurenpsychologischen Ursache ist sogar eine Art übernatürliche Traumursache denkbar: Hyde könnte telepathisch Zugang zu Marys Traum erlangt haben (die vermeintliche ‚Einladung‘). Außerdem kommt Leibreiz als Mit-Ursache durch die nebenan schlafende Arbeitskollegin in Frage.

Zugleich erfüllt die Szene aber auch die genannte Lizenz-Funktion, besonders im Hinblick auf eine Sexszene: Zunächst sind die Zuschauenden angehal-

ten, die Szene als real zu verstehen, gerade, weil Mary ja explizit innerhalb der Szene erwacht und daher ein nochmaliges Erwachen nicht unbedingt wahrscheinlich erscheint. Die filmische Konvention, die träumende Figur von außen zu zeigen, unterstützt diese Annahme und erschwert die Unterscheidung von Traum und Wachen. Speziell im Kontext der dargestellten Zeit, der Viktorianik mit ihren rigiden Moralvorstellungen, erscheint die Lizenz-Funktion erforderlich. Zudem wäre eine solche Szene als reale Szene dramaturgisch nicht einfach mit Marys Charakter, ihrer Stellung und ihrer Vergangenheit vereinbar. Durch die ‚Nur-ein-Traum‘-Notion am Ende wird diese Problematik entschärft und die Brisanz teilweise zurückgenommen. Übrig bleibt die auch schon in der Wachwelt des Films wiederholt gezeigte Widersprüchlichkeit der Beziehung beider Figuren. Das *false awakening* ist durch seine Realitätsfingierung eine Verstärkung des ‚Nur-ein-Traum‘-Motivs.

Die Unwahrscheinlichkeit, dass Hyde sich im Beisein eines weiteren Dienstmädchens an Mary heranmachen könnte, wird durch die Unberechenbarkeit seines Charakters wieder ausgeglichen, so dass das Geschehen zunächst durchaus möglich erscheint. Im Unterschied zu den meisten bisherigen Beispielen besteht hier die Abweichung in der körperlichen und charakterlichen Transgression und nicht primär in einem wunderbaren oder unheimlichen Element, obgleich Hyde selbst als Abspaltung von Jekyll eine wunderbare Existenz ist. Überschreiten in den anderen Beispielen Figuren – oft nur vorübergehend – die Grenze zum Wunderbaren, so ist es hier eine moralische bzw. persönliche Grenze. Mit Marys endgültigem Aufwachen kann Erleichterung über die Ungültigkeit der Szene angenommen werden.

Die Darstellung zeichnet sich abermals durch große Nähe zur Wachwelt, gerade im Setting, aus. Mary ist im selben Bild nur aufwachend zu sehen, wobei die Zuschauenden Hyde schon wahrnehmen, *bevor* sie die Augen öffnet (Abb. 20). Das kann rückblickend aber auch als Verbildlichung ihres Gefühls seiner Gegenwart, bevor sie ihn sieht, erklärt werden. Introspektion, Einblick in Marys Gedanken und Gefühle, ist eine Deutungsmöglichkeit der Szene, doch Marys Einstellung zu Hyde wird an dieser Stelle nicht unbedingt klarer, da der von ihr als ‚bad‘ bezeichnete Traum ambivalent bleibt und aufgrund widersprüchlicher Signale innerhalb (Wehren, dann evtl. verbal zustimmen) und außerhalb des Traums (Marys und Annies gegensätzliche Einschätzungen) nicht einfach als weibliche sexuelle Wunscherfüllung der sowieso von „frequent nightmares“ (Almeida 2000, 85) geplagten Figur gelesen werden kann. Durch die Szene entsteht Ambivalenz – bzw. besteht fort – vorrangig in charakterlicher und figuredynamischer Hinsicht, nachrangig in der Frage nach der womöglich wunderbaren Ursache des Ereignisses.

Zwischenfazit I

Die aus dem erweiterten Kreis wunderbarer Genres stammenden Beispiele zeigen, dass *false awakenings* auch außerhalb des übernatürlichen Horrors und trotz vorheriger oder bestehender Akzeptanz des Wunderbaren Verwendung finden. Dabei stehen sie in unterschiedlichen Kontexten: als Übergang zu einer ‚neuen‘ wunderbaren Realität, als reversibles Schockelement, das aber vorausdeutend wirkt, und als Element, das eine widersprüchliche Figurenbeziehung spiegelt. Über den kurzfristigen Verunsicherungs- und Schockeffekt hinaus haben die *false awakenings* weitere Funktionen: Einführung in das nun gültige Wunderbare, Rekapitulation vergangener und Vorausdeutung zukünftiger Ereignisse und Lizenzierung eines ansonsten inkompatiblen Geschehens. Die Herstellung phantastischer Ambivalenz spielt dabei eher kurzfristig eine Rolle; Ambivalenz im allgemeineren Sinne jedoch, vor allem in Bezug auf Charaktere und Handlungen, ist weiterhin vorhanden.

Exkurs: *The Sandman. Preludes & Nocturnes*: *Immer-wieder-Erwachen* als ewiger Alptraum im Comic

Film und Serie haben kein Monopol auf diese Form. Daher möchte ich einen kurzen exkursorischen Blick auf eine Traumsequenz (Abb. 18) im Comic werfen, die ein *Immer-wieder-Erwachen* nutzt und zugleich das Genre Horror reflektiert, indem sie dessen Stilmittel aufgreift. In Neil Gaimans Comic-Opus *The Sandman* (10+ Bände, 1989–96) wird im Eröffnungsband *Preludes & Nocturnes* (Gaiman u. a. 2018; Sigle P&N) von der titelgebenden Gestalt Dream (dem Sandman) *Immer-wieder-Erwachen* als Folter- bzw. Racheinstrument eingesetzt (vgl. P&N [38–41]): Nachdem er von Roderick Burgess und seinem Sohn Alex jahrzehntelang gefangen gehalten wurde, befreit sich Dream und kündigt dem im Traum wieder jungen Sohn an: „I give you this ... Eternal waking“ (P&N [38], Panel 3.2). Auf der nächsten Seite ist der schlafende Burgess im Bett liegend zu sehen, um im nächsten Panel dann schreiend aufzuschrecken. Seinem zeitungslesenden Wärter erzählt er: „Yes, I—Ohhhh...Sorry, I must have had a nightmare. I dreamed that our prisoner had escaped. In this tower, he was... he said...“ (P&N [39], Panel 2). Die nächsten drei Panel sind seriell gestaltet und zeigen den Wärter in einer widerlichen Metamorphose, an deren Ende er sich völlig auflöst (vgl. P&N [38], Panel 3.1–3).

Auf der nächsten Seite ist im ersten Panel wieder der schlafende Burgess zu sehen. Diesmal wehrt der – anscheinend wache – Burgess eine Krankenschwester ab, die ihn zu beruhigen versucht: „God. Oh God. It was ter—terrifying. So real. Ha-have you ever had one of those dreams, you know... ...where you

think you've woken up, but you haven't? It's just part of the nightmare and you're still in it..." (P&N [40], Panel 2). Während ihrer beschwichtigenden Antwort verliert sie ihren Kopf, der auf Burgess' Bettdecke fällt. In einer Großaufnahme spricht der Kopf weiter: „... I think you're going to be having quite a lot of them from now on“ (P&N [40], Panel 3) und lacht. Die nächste Seite zeigt eine horizontale Parallelmontage von Dream, der das Geschehen kommentiert („His is the nightmare everlasting... Eternal waking“, P&N [41], Panel 1), mit einer Detailaufnahme von Burgess' geschlossenen Augen und Außenperspektiven auf den immer noch schlafenden Burgess sowie einer Überblendung von Dreams Gesicht mit dieser Ansicht. Am Ende der Seite – und des Teils – steht ein Establishing Shot des Gebäudes mit Sprechblasen zu den fortgesetzt scheiternden Versuchen, Burgess zu wecken.

Die Sequenz inszeniert das *Immer-wieder-Erwachen* als ewigen Alptraum, der vom Gott der Träume verursacht wurde. Zweimal spielt sie mit dem Schockeffekt des *falschen Erwachens*, kombiniert mit einer Auflösung bzw. Kopfflosigkeit als Alptramelementen, die wie andere Teile von *Sandman* auf die Tradition früher Horrorcomics zurückgreifen. Burgess' Erleben, der den Traumtyp selbst beschreibt, wird am Ende von Dream, der diese Strafe zuvor angekündigt hatte, eingeordnet. Wie in einem Film werden Großaufnahmen und Totalen eingesetzt und das letzte Panel der Sequenz mit der bleibenden ‚Tonspur‘, das durch die Außenperspektive, kombiniert mit fortgesetzten Dialogen, Distanz und Endgültigkeit vermittelt, erinnert ebenfalls an filmische Darstellungsweisen.

Medienspezifisch fällt neben der durch unterschiedliche Formen und Schriftarten der Sprechblasen ausgedrückten Differenz des Sprechens einzelner Figuren – Dreams Sprechblasen sind schwarzgrundig und gezackt, die der Traum-Horrorgestalten gezackt mit fetten Umrisslinien – die Panelrahmengestaltung auf: Wie schon eine Erinnerungssequenz zu Beginn (vgl. P&N [5–8]) ist diese Sequenz mit einem mystisch anmutenden, arabeskenhaften Rahmen versehen. Einzelpanels des erschreckten und verängstigten Burgess sind rund und besonders hervorgehoben (vgl. P&N [39], Panel 1.2; [40], Panel 2.1f.). Die Panels mit den Horrorelementen überschreiten den Panelrahmen, der sich wie die Horrorgestalt aufzulösen beginnt (vgl. P&N [39], Panel 3.3) oder an dessen Rändern spermatozoenhafte Augen sowie ein Monster auftauchen (vgl. P&N [40], Panel 3), verstärkt durch dominierende Grüntöne und die zunehmend mumienhafte Gestalt des Träumers selbst.

Die Rahmengestaltung grenzt die Sequenz (Abb. 18) ein und kennzeichnet sie als separiertes – da bloß imaginiertes – Element, während deren Auflösung den Einbruch des Schreckens in die (vermeintliche) Wachwelt verbildlicht. Die abschließende Parallelmontage mit ihren klaren *gutters* steht dazu in nüchternem Kontrast und vermittelt die kontrastive Distanz der Außenperspektive auf den ‚inneren‘ Schrecken. Rückblickend ist das kleine Panel zu Beginn der zwei-

ten Schreckebene (vgl. P&N [40], Panel 1.2), das Burgess schlafend zeigt, als Außenperspektive seines wahren Zustands erkennbar.

So findet eine untergeordnete Sequenz in einem Comic über aus dem Film bekannte Darstellungsmittel hinaus eine medienindividuelle ‚Sprache‘ für das Grauen wiederholter *false awakenings*, das zudem exemplarisch für eine unendliche Sequenz steht (vgl. Blank 2017, 292–301 für andere Aspekte von Träumen in *The Sandman*).

False awakenings in vorwiegend realistischen Genres (Kriminalgenre)

Wie schon oben kurz erwähnt, untersuche ich in diesem Unterkapitel weitere Beispiele, diesmal aus dem Bereich Realismus-kompatibler Genres. Während in den bisherigen Beispielen das Wunderbare zumindest im Genre oder in Verbindung mit dem Unheimlichen von Bedeutung ist, stellt sich die Frage, wieso *false awakenings* auch in realistischen Genres, in denen das Wunderbare eher einen Fremdkörper darstellt, vorkommen, selbst in Werken, in denen Wunderbares kaum relevant zu sein scheint. Besonders wichtig ist dabei die Frage nach der Funktion des jeweiligen (kleinen) Elementes innerhalb des Kontexts. Bezeichnenderweise stammen die Beispiele mehrheitlich aus dem Bereich des Kriminalgenres und der TV-Serie (auf mögliche Gründe dafür gehe ich am Ende ein). In die zuerst analysierten schleicht sich trotz des eigentlich Realismus-kompatiblen Kriminalgenres das Wunderbare bzw. Phantastische ein, während die zweiten ohne das Wunderbare – nicht aber das Unheimliche (zur genaueren Definition siehe dort) – auskommen. Da Aufbau, Eigenheiten und Funktionsweise einiger *false awakenings* bereits analysiert wurden, konzentriere ich mich hier auf die Funktionen und Besonderheiten.

False awakenings im realistischen Kontext (Kriminalserien) als potenziell wunderbares Element: DIE PROTOKOLLANTIN, „Andere Gesetze“ (2018, 1.01)

Im Folgenden ist das *false awakening* mit einem wunderbaren Element verbunden, wodurch über den Traum hinaus, der klar als solcher inszeniert wird, dennoch eine anhaltende Unsicherheit in Form von Phantastik bestehen bleiben kann.²²²

Das erste Beispiel stammt aus der deutschen Kriminalserie *DIE PROTOKOLLANTIN*. Die Serie handelt hauptsächlich von der Suche der Protagonistin Freya Becker (Iris Berben), die als Verhörprotokollantin bei der Kriminalpolizei arbei-

²²² Schon Todorov hat die Verwandtschaft von Kriminalgenre und Phantastik über das Rätsel(hafte) beschrieben, wobei sich das Rätsel bei letzterer auf die Frage nach dem Realitätssystem beziehe (vgl. Durst 2010a, 178f.).



Abb. 18: Immer-wieder-Erwachen in *The Sandman. Preludes & Nocturnes*, [40], Panel 1–3

tet, nach ihrer vor Jahren verschwundenen Tochter Marie. Ich betrachte hier eine Sequenz aus der ersten Folge „Andere Gesetze“ (Grosse und Radsai 2018; Sigle DPr 1.01) der aus fünf Folgen bestehenden Mini-Serie (vgl. zum Format allgemein Nesselhauf und Schleich 2016, 136–38). Während des aktuellen Falls

eines verschwundenen Mädchens schöpft Freya Becker den Verdacht, dass dieser etwas mit dem Verschwinden ihrer Tochter zu tun haben könnte. Die Traumscene befindet sich nach der Exposition, der Einführung in die Handlung und in die Figuren (vgl. DPr 1.01, 08:09–09:35):

- (1a) Wir sehen ein junges Mädchen (Zoe Moore) in einem weißen Kurzpyjama durch Freyas Wohnung streifen, begleitet von geheimnisvollen Saitenklängen (Abb. 22). Sie betritt Freyas Schlafzimmer, die in einer Halbtotalen aus der Perspektive des Mädchens im Bett liegend zu sehen ist (Abb. 23); in Schuss-Gegenschuss ist zu bemerken, dass Freya unruhig atmet. Das Mädchen geht auf sie zu. In der folgenden Einstellung sehen wir Freya auf der Seite mit geschlossenen Augen im Bett liegen.
- (1b) Das Mädchen legt sich neben sie, umarmt sie von hinten (Abb. 24) und riecht an ihren Haaren. Dann sagt sie: „Du musst aufstehen, Mama. Es ist Zeit“ (DPr 1.01, 09:11–18). Freya atmet weiterhin unruhig.
- (2) Sie ist wieder aus der ursprünglichen Perspektive von der Tür aus zu sehen, schreckt auf, richtet sich auf, blickt neben sich auf die leere Bettseite und setzt sich an die Bettkante. Eine Totale aus dem angrenzenden Raum zeigt sie, gerahmt durch die geöffnete Tür.

Hier handelt es sich um eine Art ‚Geistererscheinung‘. Allerdings ist diese nicht als vorrangiges Gruselement eingesetzt, sondern steht im Zusammenhang mit Freyas Suche nach ihrer Tochter Marie, von der sie nicht weiß, ob sie noch lebt. Der ‚Geist‘ der Tochter besitzt dabei einen mehrdeutigen Status: Einerseits ist er als Metapher für die Suche zu verstehen, andererseits ist es durchaus denkbar, dass Marie schon tot ist und Freya wirklich als Geist erscheint. Die Ambivalenz wird dadurch noch verstärkt, dass die Zuschauenden zuerst die Perspektive des Mädchens einnehmen (Abb. 22) und dann erst auf die schlafende Freya treffen (Abb. 23) und *nicht* Freyas Erwachen am Beginn der Sequenz steht. Auch in *MARY REILLY* ist Mary zuerst schlafend zu sehen, dann taucht Hyde auf, bevor sie die Augen öffnet. Hier (Abb. 24) ist ebenso wenig eindeutig, ob Freya noch tief schläft und Marie somit externalisiert den Trauminhalt bzw. die Darstellung eines Gefühls von Nähe symbolisiert, oder doch – auch unabhängig von Freyas Wachsein – ein Geist ist, den auch die Zuschauenden sehen können. Ihre Kleidung und Verhaltensweise lassen an die Jungfrau in Füßlis Gemälde *Der Nachtmahr* (1781) denken (vgl. dazu Engel 2020, Abschn. „1781 – Fuseli“), jedoch in umgekehrter Position.

Durch den ambivalenten Status der Erscheinung wird das Kriminalgenre jedoch nicht wesentlich in seinem Realismusanspruch beeinträchtigt. Vielmehr gilt, was Uwe Durst über das ‚subordinierte Wunderbare‘ in realistischen Texten sagt: Es trägt geradezu zur Verstärkung des Realismus bei (vgl. Durst 2008, 80–

82, 201–7; zu den Verfahren 101–67),²²³ auch weil die Deutung als Halluzination, Traum oder gar Metapher naheliegt. Als wiederkehrendes Element in der Serie hat der ‚Geist‘ dennoch allein durch die Wiederholung Relevanz und so bleibt Wunderbares bzw. Phantastisches präsent.

Es existieren unterschiedliche Darstellungsweisen solcher ‚Geistererscheinungen‘ in Kriminalserien: Ein anderes Beispiel findet sich u. a. in der Folge „Témoins muets“ der französischen Kriminalserie *LES PETITS MEURTRES D'AGATHA CHRISTIE* (Angelo und Debroux 2013), wo das *falsche Erwachen* von Alice Avril (Blandine Bellavoir), der das aktuelle Mordopfer mutmaßlich im Traum einen Beweis übergibt, beinahe die Parodie einer Geistererscheinung darstellt (vgl. ebd., 54:08–34) und dennoch dafür typische Gestaltungsmittel aufweist (blaues Licht, Nebel, veränderte Perspektive und anscheinend subjektive Kamera aus Beobachtungs bzw. ‚Geister‘-Perspektive). Die Parodie bezieht sich dort aber nicht nur auf das Gruselement selbst, sondern auch auf weitere Aspekte, die mit Traum zu tun haben: den Detektivtraum, den ‚Apport‘ und die psychologische Funktion des Traums. In Detektivfilmen des Film Noir gibt es öfter ‚Lösungsträume‘, die die Detektivfigur auf die Spur zur Lösung des Falls bringen.²²⁴

Obwohl es sich in beiden Beispielen um eine Art ‚Geistererscheinung‘ handelt, deren Status ambivalent bleibt, weichen die Inszenierungsweisen voneinander ab: In „Témoins muets“ wird ein eindeutiges schreckhaftes Erwachen verwendet, in „Andere Gesetze“ dagegen ein unklares Erwachen, bei dem die Zuschauenden schon vor dem Erwachen quasi ‚mit im Raum sind‘ und außerdem die Augen der Protagonistin geschlossen bleiben. Ersteres betont eher den Schreck- und Schockeffekt – aber auf komische Weise; letzteres ist subtiler und fügt sich in die Struktur des Unheimlichen der auf die Darstellung der mütterlichen Trauer ausgelegten Serie ein. So folgt die Inszenierung von „Témoins muets“ dem vorrangigen Zweck der Komik gegenüber der Erzeugung einer Atmosphäre von Melancholie in „Andere Gesetze“.

223 Die Verfahren zur ‚Eindämmung‘ des untergeordneten Wunderbaren oder Phantastischen in Texten des Realismus sind nach Durst die weitgehende Isolierung eines wunderbaren Elements, die Betonung der realistischen Haupthandlung, Ignoranz durch die Erzählinstanz, Ambivalentisierung, Unausformuliertheit (mangelnde Erklärung des Elements), Komisierung und „fehlende subspektrale Mobilität“ (d. h.: selten kommen Wechsel von Wunderbarem zu Phantastischem oder umgekehrt vor; vgl. ebd.).

224 Allerdings stimme ich Brütschs Aussage zu Detektivträumen im Film Noir – „[i]n diesen Fällen dienen die Traumsequenzen jedoch nicht der Fallaufklärung, sondern der psychologischen Charakterisierung der Figur“ (Brütsch 2011a, 327, Fußnote 8) – nicht uneingeschränkt zu; schon im vorliegenden Beispiel charakterisiert die Traumsequenz weniger die Figur, als dass sie auf wundersame Weise die Lösung des Falls vorbereitet. Beispiele aus neuerer Zeit sind Agent Coopers Träume in *TWIN PEAKS* und unter meinen Beispielen in Kapitel 4.2.1.2.2 *GHOST STORIES* und *SCHNELL ERMITTELT*, in denen das Wunderbare ebenfalls von Belang ist. Es gibt sogar eine literarische Figur, Sax Rohmers *THE DREAM-DETECTIVE* (1920), der für seine Ermittlungen an den Tatorten schläft und von den Verbrechen träumt.

In ähnlicher Weise fungiert eine Szene in der achten Folge der dritten Staffel der deutschen Erfolgsserie *BABYLON BERLIN* (Tykwer, von Borries, und Handloegten 2020), als Gereon Rath (Volker Bruch) nach einer Verletzung mehrmals im Krankenhaus erwacht und dabei seinen Bruder und eine geisterhafte Gestalt sieht (vgl. ebd., 3.08, 31:07–32:29). Neben dem aktuellen Fall wird eine Verbindung zu längeren Handlungsbögen der Serie hergestellt (Beziehung zum Bruder, dessen quasi-hypnotischer Einfluss) und ein entscheidendes Element des *falschen Erwachens* ist ein (beinahe) subliminales Bild.

Zwischenfazit II

Alle Beispiele behandeln eine ‚Geistererscheinung‘, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Zugleich führen sie verschiedene Markierungsarten von *false awakenings* vor: Die Figur kann im Bett aufschrecken, schon schlafend gezeigt werden und dann aufwachen oder einen Übergangstatus verkörpern. Sie bedienen sich zudem Darstellungskonventionen von Geistererscheinungen, zu denen blaues oder grünes Licht, flackernde Lichteffekte, Nebel, Dunkelheit und nächtliches Setting bis hin zur dunklen Gestalt beziehungsweise der jungen Frau im Nachtgewand aus Schauerromanen oder -filmen gehören.

Während in *LES PETITS MEURTRES* dies parodistisch geschieht, stehen die beiden anderen Beispiele eher im Kontext figurenpsychologischer und serieller Funktionen. In *DIE PROTOKOLLANTIN* symbolisiert das *ungewisse Erwachen* die Suche der Mutter nach ihrer Tochter, in *BABYLON BERLIN* über den Schockeffekt hinaus Raths Beziehung zu seinem Bruder und erfüllt zusätzlich die serielle Funktion der Spannungserzeugung durch das Geheimnis um diese Figur. Der Schreckeffekt ist in allen Beispielen nicht alleiniger Zweck der Darstellungen, obwohl sie mit dem Wunderbaren in Verbindung stehen. Vielleicht ist dies auch dem eher Realismus-kompatiblen Kriminalgenre geschuldet, in dem stärker als im Horror die Figurenpsychologie von Bedeutung ist. Im nächsten Abschnitt geht es um Beispiele, in denen das Wunderbare von geringerer Relevanz ist.

False awakenings im realistischen Kontext (Kriminalserien) als unheimliches Element: Ungewisses Erwachen in POLIZEIRUF 110, „Aquarius“ (2010)

Vorab erscheint es mir wichtig, die Unterscheidung zwischen Wunderbarem und Unheimlichem im Verständnis dieser Arbeit deutlich zu machen, nachdem ich schon öfter den Begriff des ‚Unheimlichen‘ gebraucht habe. Während bei Todorov die ‚reine‘ Phantastik die Linie zwischen „Wunderbarem“ und „Unheimlichem“ bildet, das Wunderbare also vereinfacht gesagt für das Übernatürliche und das Unheimliche für die ‚natürliche‘ (naturwissenschaftliche) Erklärung

steht (vgl. Todorov 2013, 55–74, besonders 55f.),²²⁵ betont Uwe Durst, in dessen Theoriekonzept das Phantastische das ‚Nichtsystem‘ zwischen Wunderbarem (W) und regulärem System (R) darstellt, dass das Unheimliche keine Aussage über den Realitätsstatus eines Ereignisses trifft: Todorovs ‚Unheimliches‘

betrachte ich als Moment realitätssystemischer Unvertrautheit, das auftritt, sobald an den Festlegungen des Normsystems gerührt wird. Dies ist jedoch sowohl innerhalb des realistischen Bereichs, in der Literatur des Wunderbaren als auch im Phantastischen möglich. (Durst 2010a, 103)

Es habe also keine „genredifferenzierende Funktion“ (ebd., 104; vgl. 135, Fußnote 19). Ich verstehe es als markierte Störung und Unsicherheit in Zusammenhang mit einem Phänomen. Das kann auch eine unheimliche Ähnlichkeit, Übereinstimmung oder ein für die Erlebenden verstörendes und schreckliches Geschehen bedeuten wie die Buchstaben im Gesicht des Träumers in *FALSE AWAKENING*, die nicht per se wunderbar sein müssen.

Die Fragen, die gerade im Zusammenhang mit den ‚realistischeren‘ Beispielen im sowieso schon realistischen Kriminalgenre auftauchen, sind: Wie funktionieren *false awakenings* trotz des weitgehenden Fehlens von Wunderbarem? Weichen die Darstellungsmittel von den Werken mit wunderbaren Elementen ab? Wie sind die Markierungen gestaltet?

In der deutschen Kriminalserie *POLIZEIRUF 110* stellt in neuerer Zeit das Ermittlerteam Bukow (Charly Hübner) und König (Anneke Kim Sarnau; beide seit 2010, Hübner bis 2022) eine Besonderheit dar, nicht nur figurendynamisch, son-

225 Todorov hat sich u. a. mit Freud beschäftigt, dessen ‚Unheimliches‘ von der Wortbedeutung her die Unvertrautheit (unheimelig), das Geheimnis, „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte und Längstvertraute zurückgeht“ einschließt, da unter bestimmten „Bedingungen das Vertraute unheimlich, schreckhaft werden kann“ (Freud 1966a, 231). Zu den Bedingungen für „Personen und Dinge, Eindrücke, Vorgänge und Situationen, [...] die das Gefühl des Unheimlichen in besonderer Stärke und Deutlichkeit in uns zu erwecken vermögen“ (ebd., 237), zählen laut Freud die Ungewissheit über die Beseelung von Mechanischem (nach Jentsch), v. a. aber die „Wiederholung des Gleichartigen“ (vgl. ebd., 249) z. B. als Doppelgänger oder Zahl, „Wiederholungszwang“ (ebd., 251) als unheimliche Ähnlichkeit oder magisches Denken und Animismus sowie Tod und Wiederkehr, das Böse, der ‚Wahnsinn‘ und Belebung (vgl. ebd., 251–57) sowie allgemein, „wenn die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie verwischt wird“ (ebd., 258). Wiederum bringt er die Kastrationsangst ins Spiel, die Freud aus der – eigentlich ausreichenden Furcht – vor Beschädigung der Augen ableitet (vgl. ebd., 243f., 257) und die Furcht vor der Vagina (vgl. 258f.).

Freud weist auch auf Gegenbeispiele hauptsächlich aus der Fiktion hin (vgl. ebd., 261, 264–68). Implizit wird in seinen abschließenden Bemerkungen erkennbar, dass es gerade Märchen und Wundergeschichten sind, in denen das Gefühl des Unheimlichen ausbleibe (vgl. ebd., 259–61), was sich mit dem generell akzeptierten Wunderbaren in dieser Gattung deckt. Allgemein gelten ihm also Verdrängtes, Urreste und Kindheitsängste als Ursachen eines unheimlichen Gefühls (vgl. ebd., 261–63), welche in der Fiktion anderen Gesetzen folgen und sich daher vom ‚Unheimlichen des Erlebens‘ in der Wirklichkeit unterscheiden können.

dern auch, weil die Fälle im Gegensatz zu vielen anderen Ermittlerteams von *POLIZEIRUF* und *TATORT* sowie ähnlichen Krimiformaten einen übergreifenden Handlungsbogen zum Privatleben der Ermittelnden aufweisen, der sonst eher für amerikanische Formate typisch ist (vgl. ähnlich Buß 2013; zum sog. „Flexi-Drama“ allgemein Nesselhauf und Schleich 2016, 132–36). In der zweiten Folge des Teams (Berger und Rosefeldt 2010; Sigle PRA) findet sich eine Traumsequenz, die den aktuellen Fall um ehemalige Kampfschwimmer der DDR-Volksmarine, vor allem aber persönliche Handlungsbögen (Bukow-König, Bukows Vergangenheit) berührt (vgl. PRA 38:00–39:30):

- (1a) Bukow wird auf dem Sofa sitzend beim Fernsehen gezeigt. Er ist seitlich in Großaufnahme zu sehen, das TV nur unscharf. Seine Frau (Fanny Staffa) stellt ein Tablett mit Essen auf den Tisch und massiert dann Bukows Nacken, gefilmt in Schuss-Gegenschuss (Nah, dann Wechsel zur Over-shoulder-Großaufnahme ihrer Hände). Dann ist Bukow in Großaufnahme zu sehen, er schließt kurz die Augen, das Bild ist kurz unscharf, als er sich nach hinten lehnt.
- (2a) Die Frau, die jetzt hinter ihm steht und ihn massiert, ist seine Kollegin Katrin König (Abb. 21), was Bukow entgegen seiner Abneigung im Wachleben offensichtlich gefällt.
- (2b) Als Bukow sich erneut nach hinten lehnt, massiert ihn plötzlich Schulte, eines der Opfer des aktuellen Falls und ein Bekannter, und beginnt dann, ihn zu würgen. Von Bukows Schläfe läuft Blut – er war zuvor zusammengeslagen worden –, beide kämpfen. Gegenübersitzend wird ein dritter Mann sichtbar, der sich eine Zigarette anzündet. Er hatte Bukow zuvor bedroht und zusammenschlagen lassen; es ist Dragan Nikolic, ein Mann aus seiner Vergangenheit. Das Bild wird immer unruhiger und wechselt zwischen Schuss und Gegenschuss. Schließlich hält Bukow plötzlich eine Waffe in der Hand und schießt.
- (1b) Bukow erwacht auf dem Sofa, als ihm die Waffe aus der Hand fällt. Es ist taghell und er hört draußen Hundegebell; während er aufsteht, bleibt die Kamerabewegung unruhig. Ursache der Helligkeit ist der Bewegungsmelder, den Bukow zuvor installiert hat. Er streitet sich mit seinem Nachbarn über den Lärm der Alarmanlage und zerstört sie voller Wut.

Der Aufbau der erneut unter zwei Minuten dauernden Sequenz ist, obwohl es sich vordergründig nur um zwei Ebenen handelt, mehrgliedrig und teilt sich nach den darin vorkommenden Figuren auf (Ehefrau; König; Schulte und Nikolic). Sowohl Beginn – dazu gleich – wie Markierung sind fließend; das Bild wird lediglich perspektivisch verändert. Filmisch sind die kurze Unschärfe und Bukows Augenschließen in der Großaufnahme als mögliche Übergangsmar-

kierungen denkbar. Zwischen den weiteren Teilen fungieren performativ sein Nach-Hinten-Lehnen und filmisch der damit verbundene Perspektivwechsel als teilende Elemente, so dass auch diese Übergänge fließend sind.

Wie schon angedeutet hat die Darstellung unterschiedliche Funktionen. Einerseits ist der Traum eine Verarbeitung aktueller Ereignisse (Tagesreste): Bukow wurde zusammengeschlagen und bedroht, das Opfer Schulte war ein Bekannter von früher. Das und die latente Bedrohung durch Nikolic, der – wohl im Auftrag eines Kriminellen namens Subocek – früher Bukows Sohn entführt und Bukow erpresst hatte, zeigt sich v. a. in Ebene (2b). Außerdem ist der Traum ein Handlungsanstoß im aktuellen Mordfall Schulte, da Bukow noch in derselben Nacht weiter ermittelt.

Kurioserweise ist nicht eindeutig, wo der Traum genau beginnt. Offenkundig setzt er ein, als Bukow von seiner Frau massiert wird. Allerdings hatten sich beide in der Szene davor heftig gestritten, weil Bukow verletzt war und seine Frau vermutete, dass ein Zusammenhang zu Nikolic bestehen könnte, da Bukow eine neue Alarmanlage mit Bewegungsmelder installiert hatte. Demnach könnte auch Ebene (1a) schon geträumt sein, zumal Bukow später allein in der Nacht erwacht und seine Frau schon längst im Bett zu sein scheint. So ist nicht endgültig feststellbar, wo und ob es ein *falsches Erwachen* gibt: Entweder handelt es sich schon um *falsches Wachsein* in (1a) bzw. einen fließenden Übergang wie in Traum 3 von *A NIGHTMARE ON ELM STREET*, oder es liegt ein *falsches Erwachen* in Ebene (2a) vor, die zunächst wie die Wachwelt erscheint, aufgrund von Königs Verhalten aber sogleich unwahrscheinlich wirkt.

Ebene (2a) symbolisiert Bukows widersprüchliche Beziehung zu Katrin König. Offensichtlich ist sie vom LKA beauftragt, Bukow an seiner neuen Dienststelle zu beobachten, und beide sind sehr gegensätzlich. Der erotische Traum mit König in der Kleidung, die sie am Tag zuvor getragen hatte (Abb. 21), deutet an, dass Bukow sich zu ihr hingezogen fühlt, zehn Jahre, bevor die Serie dies in der Handlung endgültig umsetzt, und weist dem Traum die Funktion der Introspektion und Vorausdeutung zu.²²⁶ Zugleich bietet er auch Gelegenheit, eine solche Szene ohne serielle Konsequenzen zu zeigen (Lizenzfunktion).

Durch das Motiv der Hände fließend und doch abrupt ist der Umschwung des erotischen Inhalts zu einem Alptraum in Ebene (2b). Dabei vermischen sich die Rolle des Mordopfers Schulte und Bukows persönlicher Hintergrund mitei-

226 Nach langer platonischer Beziehung in der Folge „Der Tag wird kommen“ (14.06.2020). In der Rezeption wird der Traum erwähnt, jedoch abseits des erotischen und vorausdeutenden Moments nicht weiter analysiert. Interessanterweise vermutete ein Kritiker schon 2010 aufgrund von Bukows „erotische[m] Traum“ die Entwicklung einer Beziehung (vgl. Kirsch 2010), womit dem Traum eine entscheidende Funktion zukäme (ähnlich Tittelbach 2010, der vage formuliert „wie seine Träume verraten“). Dass es sich um *einen* (mehrteiligen) Traum handelt, der in einen Alptraum umschlägt, lässt Kirsch aber nicht erkennen (ebd.: „wird in Alpträumen von der Balkan-Mafia verfolgt“).

ander und verkörpern die physische Bedrohung und empfundene Gefahr für seine Familie. Da Schulte anscheinend sowohl in den aktuellen Fall wie als Spitzel in die Machenschaften von Nikolic verstrickt war, ergibt die Kombination im Traum Sinn und macht zudem auf seine Bedeutung aufmerksam. Indirekt kommt durch das Auftreten des toten Schulte ein wunderbares Element in den Traum, doch dieses steht hier im Kontext des Schreckens und ist damit unheimlich, wird aber nicht als ‚Geistererscheinung‘ behandelt, sondern fungiert eher als Ermittlungsanstoß im Sinne eines Detektivtraums.

Anders als in anderen Beispielen ist der Traum nicht in eine Routinehandlung eingebettet, ereignet sich allerdings abends in vertrauter Umgebung. Das Erwachen ist also an Bukows Schläfrigkeit geknüpft, aus der der Träumer vermeintlich wieder zu sich kommt, tatsächlich aber wohl weiterträumt. Mit der Annahme, dass sogar das schon Teil des Traums sein könnte, wäre der Übergang gänzlich unsichtbar und im Schnitt nach der vorherigen Szene (Bukow und sein Sohn programmieren die Alarmanlage) zu suchen. Dieser Übergang wäre gar nicht zu bemerken, da der Ortswechsel nach einem Schnitt im Film ein übliches Mittel ist, um das Vergehen von Zeit anzuzeigen.

Als verstörendes Geschehen erscheint *falsches Wachsein* auch in einer kurzen Sequenz in „Black-Winged Redbird“, der zweiten Folge der sechsten Staffel der US-amerikanischen Kriminalserie *THE MENTALIST* (Heller und Long 2013), die jenseits der wöchentlichen Kriminalfälle („case of the week“, vgl. dazu Nessel-

Schreckelemente in den *false awakenings* in *GHOST* und *MARY REILLY*, ‚Erscheinung‘ im *POUZEIRUF*



Abb. 19: (3a): Engelsfigur im Bett neben Sam in *GHOST* (21:04), Abb. 20: (1b): Hyde tauch plötzlich neben Mary auf in *MARY REILLY* (1:06:20), Abb. 21: (2a): Bukow und sein Traum von König in „Aquarius“ (38:39)

False awakenings in *DIE PROTOKOLLANTIN*

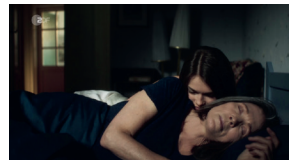
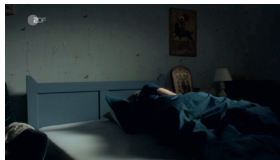
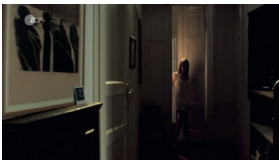


Abb. 22, 23, 24: (1a): Beginn mit Gang des ‚Geistes‘ durch die Wohnung (08:11); (1a): ‚Außenperspektive‘ (des ‚Geistes‘?) auf schlafende Freya (08:39); (1b): Maries ‚Geist‘ als Trauminhalt? (08:55)

hauf und Schleich 2016, 133–35) einen übergreifenden Spannungsbogen um den Serienmörder Red John behandelt. Dort tragen typische serielle Elemente wie die „Previously On“-Sequenz (vgl. dazu Nesselhauf und Schleich 2016, 194–98) und die Situierung direkt nach dem Serienintro dazu bei, die Zuschauenden glauben zu lassen, dass Zeit vergangen ist, und verdecken damit wirksam den Traumstatus des *falschen Wachseins* (vgl. Heller und Long 2013, 04:35–05:38) von Lisbon (Robin Tunney), die scheinbar nach einer Verletzung durch Red John eines Morgens zur Arbeit kommt, um dort ihr Team brutal ermordet aufzufinden. Außerdem trägt die prominente Platzierung der unheimlichen Sequenz zur Spannungserzeugung bei. Neben der figurenpsychologischen Funktion (Angst der Figur) wird zurückliegendes serielles Wissen vermittelt und aktualisiert.

In der französischen Kriminalserie *PROFILAGE* finden sich mehrere Folgen mit Traum-Thematik. In einer davon, „Sacrifiées“ (Lebarbier und Robert 2015), ist wie in anderen Beispielen kein explizit inszeniertes *falsches Erwachen* vorhanden, aber auch kein *falsches Wachsein* wie in Traum 1 von *A NIGHTMARE ON ELM STREET* und „Black-Winged Redbird“. Ähnlich Traum 3 in *A NIGHTMARE ON ELM STREET*, ggf. *SLUMBER* und *POLIZEIRUF* liegt in diesem Fall ein unsichtbarer Übergang vor, dessen Schwelle nicht genau auszumachen ist (vgl. ebd., 25:07–26:25). Funktionen des Elements hier umfassen Figurencharakterisierung, -vorbereitung und Innensicht des rückwirkend markierten Traums (Vergangenheit der Ermittlerin, Motivation im aktuellen Fall), der zudem subliminale Bilder an der Übergangsstelle aufweist. Auch hier wirken typische strukturierende serielle Elemente in Form von Establishing Shots im Zeitraffer als normalisierend und binden das Element ein.

Zwischenfazit III

Es zeigt sich, dass die immer sehr kurzen Traumdarstellungen in Kriminalserien für Schrecken sorgen, sich aber meist zumindest teilweise auf den aktuellen Fall beziehen. Das Erschreckende konzentriert sich weniger in einem wunderbaren als in einem unheimlichen und/oder ungewöhnlichen Element, was ggf. dem Kriminalgenre geschuldet ist, das in den untersuchten Beispielen dem Wunderbaren wenig Spielraum lässt. Interessanterweise handelt es sich gerade bei diesen Beispielen jeweils eher um *falsches Wachsein* bzw. unklaren Übergang als um eindeutiger markiertes *falsches Erwachen*. Das könnte darauf zurückzuführen sein, dass so die Sonderbarkeit weniger herausgestellt wird. Zudem sind serielle Rahmungsstrukturen in die Verdeckung des Traumstatus eingebunden. Das *falsche Wachsein* bzw. *ungewisse Erwachen* erfüllt daneben weitere Funktionen: Es weist auf den Ausgang des aktuellen Falls hin oder wirkt handlungsinisierend. Darüber hinaus kann es auch die Funktion der Introspektion erfüllen,

also die Zuschauenden in den Kopf der Träumenden blicken lassen, bisweilen mit weitreichender serieller Vorausschau.

Parodie des (Horror-)Elements in Comedy-Serien

Komödien beinhalten oft parodistische Elemente, so auch das im US-amerikanischen Sprachraum besonders populäre Genre der Comedy-Serie bzw. Sitcom (vgl. zu TV-Genres Nesselhauf und Schleich 2016, 69, 72, 80–87; zum Genre kritisch Armin Nagel 2003). Im folgenden Unterkapitel soll untersucht werden, wie in diesem Genre häufiger vorkommende *false awakenings* einzuordnen sind. Sind sie „durch ihre doch recht häufige Verwendung in Film und Fernsehen“ zu „Klischees“ (Hänselmann 2019, 28) geworden? Meine Arbeitshypothese ist, dass es sich bei dieser Form um eine Parodie des Wunderbaren (erster Unterabschnitt) bzw. zumindest der Lizenzfunktion des Traumelements (zweiter Unterabschnitt) handelt, d. h., dass sich die Comedy als eine Art ‚Meta-Genre‘, das indirekt andere, ‚ernstgemeinte‘ Genres aufgreift, überzeichnet und parodiert, dieses Mittels bedient.

Dabei sind neben dem von Nesselhauf/Schleich erwähnten ‚Genresynkretismus‘ (vgl. Nesselhauf und Schleich 2016, 83–87) in Fernsehserien Uwe Dursts Überlegungen zur Komisierung als Entwertung des Wunderbaren zu bedenken. Zu berücksichtigen gilt es auch, dass die meisten Sitcoms trotz ihrer Komik dem regulären Realitätssystem zuzuordnen sind, in dem das Wunderbare eine – wenn gleich durch Komik abgeschwächte – Regelverletzung darstellt. Matthias Brütsch hat Parodie und Selbstreflexion als eine der acht zentralen Funktionen von Traumdarstellungen im Film identifiziert und stellt zur „Genreverortung“ fest, es sei

natürlich kein Zufall, dass die meisten Beispiele selbstreflexiver oder parodistischer Traumverwendung, die ich erwähnt habe, Komödien entstammen, die zudem oft mehr oder weniger explizite Parodien gewisser Filme oder Filmgenres darstellen. Die tiefgründige Bedeutung und wichtige Rolle, die das Traummotiv in verschiedenen Genres spielt, bietet sich an als Zielscheibe für selbstironische Einlagen und satirische Nachahmungen. (Brütsch 2011a, 367)

Dabei ist zu erwarten, dass *Traum-im-Traum-Strukturen* noch eine Steigerung darstellen. Zudem dürfte die Serialität des Erzählens weiterhin eine bedeutende Rolle spielen.

Explizite Parodie des Wunderbaren im realistischen Kontext (Gruselement): THE BIG BANG THEORY

Die US-amerikanische Comedy-Serie *THE BIG BANG THEORY* (2007–2019) nutzt Parodien von *false awakenings* gleich in mehreren Folgen aus verschiedenen Staffeln. Daher werde ich an diesem Beispiel eine Art Topologie der Formen dieser Komisierung von Traumdarstellungen erstellen; dafür kürze ich die Beschreibungen etwas.

Hauptfiguren der Serie sind vier Naturwissenschaftler, der theoretische Physiker Sheldon Cooper (Jim Parsons), der Experimentalphysiker Leonard Hofstadter (Johnny Galecki), der Astrophysiker Raj(esh) Koothrappali (Kunan Nayyar) und der Ingenieur Howard Wolowitz (Simon Helberg) sowie u. a. ihre Nachbarin, die Schauspielerin/Kellnerin Penny (Kaley Cuoco). Hauptgegenstand sind die Eigenheiten der als Nerds inszenierten männlichen Protagonisten, ihre Vorliebe für Produkte der Popkultur wie Comics, SF- und Fantasy-Filme und -Serien sowie ihre Interaktionen miteinander und mit anderen, besonders Frauen.²²⁷

Formen und Gegenstände der *false awakenings*

In „The Nerdvana Annihilation“ (Cendrowski u. a. 2008; Sigle TBBT 1.14) kaufen die Freunde sich das Original-Filmrequisit aus dem Film *THE TIME MACHINE* nach H.G. Wells aus dem Jahr 1960. Danach haben Leonard und Sheldon jeweils erst rückwirkend als solche markierte Träume (also Formen von *false awakenings*): Nach einer nächtlichen Konversation Leonards mit Sheldon über seine geringen Chancen bei Penny, gefolgt von einer Überblendung mit Kameraschwenk, sind die Freunde offenbar am nächsten Morgen dabei, die ‚Zeitmaschine‘ wieder wegzubringen. Leonard seilt sich wie Spiderman mit Penny im Schacht des sonst nie funktionierenden Aufzugs ab, nur, um daraufhin nachts in der ‚Zeitmaschine‘ sitzend aufzuwachen (*falsches Wachsein*, vgl. TBBT 1.14, 12:37–13:55). Am Ende der Folge träumt Sheldon, er sei mit der Zeitmaschine in einen blauen Dschungel gereist, als ihn Morlocks, die Monster aus Wells’

²²⁷ Komödien und Comedy bedienen sich oft Klischees, um Komik zu erzeugen, und nutzen „eine[] Lizenz zum Lachen über Verhaltensweisen und Charaktertypen, die üblicherweise nicht toleriert sind“ (U. Meyer 2007, 392). Dennoch: Ein kritischer Aspekt der Serie ist die oft stereotype Darstellung gerade der weiblichen Figuren. So ist Penny lange Zeit als ungebildeter Gegenpart zu den hochintelligenten, aber sozial ungeschickten Männerfiguren angelegt, bevor später Wissenschaftlerinnenfiguren dazukommen: Bernadette Rostenkowski (Melissa Rauch) und Amy Farrah Fowler (Mayim Bialik; selbst Wissenschaftlerin), die jedoch ebenfalls stereotypisiert sind (vgl. zur problematischen Darstellung von „niedlicher“ Nerd-Misogynie und weiblicher Stereotypisierung McIntosh 2011; Stone 2014; Willey und Subramaniam 2017; Pop Culture Detective 2017; Jasper 2017; Larsen 2020).

Novelle, angreifen (Abb. 25). Er schreckt ebenfalls in seinem Wohnzimmer in der Zeitmaschine sitzend auf. Leonard kommt herein und kündigt an, er habe Umzugshelfer für den Transport der Maschine engagiert, welche sich jedoch abermals als Morlocks herausstellen, woraufhin Sheldon erneut in seinem Bett erwacht (Art *Immer-wieder-Erwachen*; vgl. TBBT 1.14, 18:11–19:34).

In „The Precious Fragmentation“ (Cendrowski, Aronsohn, u. a. 2010; Sigle TBBT 3.17) streiten die vier über ein anderes Filmrequisit, ein ihnen fälschlich zugesandtes Original des ‚Einen Rings‘ aus Peter Jacksons *LORD OF THE RINGS*-Trilogie nach Tolkien. Einen Wettbewerb, den derjenige gewinnen soll, der den Ring als letzter loslässt, scheint Sheldon gewonnen zu haben, als er nachts offenbar aufwacht und als einziger noch den Ring in der Hand hält. Als Sheldon ins Badezimmer geht und sich die Hände wäscht, sieht er sich im Spiegel als Gollum (Abb. 26), ein Wesen aus *LORD OF THE RINGS*, das vom Besitz des Rings korrumpiert wurde, und reagiert mit großem Schrecken. Anschließend wacht er erneut im Wohnzimmer auf (*falsches Erwachen, Spiegelszene*; vgl. TBBT 3.17, 17:39–18:25).

„The Apology Insufficiency“ (Cendrowski, Lorre, u. a. 2010; Sigle TBBT 4.07) handelt davon, dass Howard Wolowitz vor seiner Teilnahme an einem NASA-Projekt vom FBI überprüft und dazu seine Freunde befragt werden, die sich auf unterschiedliche Weise gegenüber der attraktiven FBI-Agentin (Eliza Dushku) danebenbenehmen; Sheldon erwähnt Howards Steuerungsfehler bei einer Mars-Rover-Mission. Später kann er nachts offenbar nicht schlafen und spricht mit Leonard darüber, der ihm sagt: „You’re sleeping now. [...] You’re having a guilt-ridden dream“ (TBBT 4.07, 11:49–53) und den ungläubigen Sheldon auf einen auf seinem speziellen Sofaplatz sitzenden Gorn (Abb. 27), ein reptiloides Alien aus *STAR TREK*, als Beweis für seinen Traumzustand hinweist (vgl. TBBT 4.07, 11:57–12:08). Darauf wird Sheldon von außen in Aufsicht unruhig schlafend in seinem Bett gezeigt (*falsches Wachsein* mit Fokalisierungswechsel, vgl. TBBT 4.07, 10:57–12:11),²²⁸ bevor nach einem Schnitt und Zwischentitel die Handlung am nächsten Tag fortgeführt wird.

Die Folge „The Transporter Malfunction“ (Cendrowski u. a. 2012; Sigle TBBT 5.20) beinhaltet gleich mehrere Träume Sheldons. Zunächst träumt er, wach an seinem Schreibtisch zu sitzen und von einer sprechenden Sammlerfigur von *STAR TREKS* Mr. Spock mittels „logic“ dazu verleitet zu werden, entgegen seinen Sammlerprinzipien die Packung eines Spiel-‚Transporters‘, eines Geschenks von Penny an ihn und Leonard, zu öffnen (Art *falsches Wachsein*, vgl. TBBT 5.20, 06:56–08:27). Später, nachdem er dabei in der Wachwelt seinen ‚Transporter‘ versehentlich zerstört und dann unbemerkt gegen Leonards ausgetauscht hat, wird er unruhig schlafend gezeigt und ‚erwacht‘ dann mitsamt seinem Bett in

228 Seine im Schlaf gesprochenen Worte („Oh no, Gorn, no. That’s where I sit“, TBBT 4.07, 12:08f.) suggerieren, der größere Schrecken bestehe darin, dass der Gorn auf seinem Platz sitzt; erneut eine komische Überzeichnung, die Sheldon als ‚abweichende‘ Figur inszeniert.

einer Wüstenlandschaft auf einem Planeten mit zwei Sonnen (Abb. 28, der in *STAR TREK* oder *DOCTOR WHO* häufiger vorkommt), was als fortgesetzte Bewegung inszeniert ist. Wieder spricht ‚Spock‘ zu Sheldon, diesmal über sein unmoralisches Verhalten. Nachdem Sheldon die Figur weggeworfen hat, wird er von einem Gorn gejagt. Abschließend ist er wieder unruhig schlafend zu sehen, bevor der nächste Handlungsstrang beginnt (*falsches Erwachen* in Traumwelt, vgl. TBBT 5.20, 11:46–13:35). Am Ende glaubt ihm Leonard diese absurde Begründung (vgl. TBBT 5.20, 18:32–41).

Filmische und serielle Darstellungsmittel

Filmisch sind die Traumdarstellungen recht konventionell rückwirkend markiert und weisen viele Gemeinsamkeiten mit den bisher behandelten seriellen Beispielen auf. Doch unter den Vorkommen gibt es dennoch Variationen: Die träumende Figur kann aufwachend-aufschreckend gezeigt werden (TBBT 1.14, 3.17), bewusst aufwachen (erster Traum in 5.20), es kann ein nochmaliges Erwachen erfolgen (1.17), sie kann aber auch – wie oben gesehen – aus einer Beobachtungsposition unruhig schlafend gezeigt werden (4.07, 5.20), so dass zwar die Zuschauenden erkennen, dass es ein Traum ist, die Figur aber weiterträumt; das Erwachen wird nicht gezeigt. Der Träumer kann aufwachend gezeigt werden (*falsches Erwachen*) oder – im Anschluss an einen Szenenwechsel, der die Täuschung begünstigt – schon wach gezeigt werden (*falsches Wachsein*).

Den meisten Träumen gemeinsam (Ausnahmen: Dschungel in 1.14 und Planet in 5.20) ist das Vorhandensein eines ‚Realismus‘ innerhalb der Spielregeln der Serie, d. h. die Nähe der Innenwelt zur Wachwelt, um vorläufig den Täuschungseffekt und anschließenden Überraschungseffekt zu gewährleisten. Filmisch werden für die Serie auffällig häufig Nah- oder Großaufnahmen und Zooms in den Schreckmomenten eingesetzt, wodurch diese als Abweichungsmarkierungen gelten können. In Folge 5.20 werden das Schuss-Gegenschuss-Verfahren und Jump Cuts parodiert, indem auf Einstellungen des träumenden Sheldon jeweils immer größer werdende Einstellungen von der zu ihm ‚sprechenden‘ Spock-Figur in wechselnden Posituren folgen.

Daneben machen sich die Beispiele zum Teil auch serielle Eigenarten zunutze, um diesen Täuschungseffekt zu verlängern. Leonards Traum in 1.14 beginnt unsichtbar, indem eine Überblendung und ein Kameraschwenk zunächst suggerieren, es sei Zeit vergangen und bereits der nächste Morgen. Ebenso beginnt das *falsche Erwachen* in 3.17 nach einem Zwischentitel,²²⁹ der das Vergehen von Zeit andeutet. So ist auch Sheldons Schuldtraum in 4.07 nach einem Zwi-

²²⁹ Als *Multiple-camera*-Serie werden in *THE BIG BANG THEORY* grundsätzlich verschiedene Handlungsstränge, die mehr oder weniger parallel ablaufen, innerhalb einer Folge behandelt.

schentitel situiert, der üblicherweise eine neue Szene einleitet; diesmal befindet sich davor zusätzlich eine Schwarzblende.²³⁰ Das ist besonders kurios, da auf diese Weise ein genuin paratextuelles serielles Element Teil eines diegetischen Figurentraums wird oder zumindest, wie in *THE MENTALIST* und *PROFILAGE*, zu dessen Verdeckung beiträgt. In 5.20 verhindert die vorangestellte Außenperspektive in Kombination mit der sowieso ‚abweichenden‘ Wüstenwelt (Abb. 28) Traumrealismus. Wie auch in anderen Beispielen sorgt das Vorhandensein einer ersten, deutlich abweichenden Ebene in Sheldons Traum in Folge 1.14 dafür, dass das *falsche Erwachen* auf der zweiten zunächst völlig unbemerkt bleibt, bis die Morlocks – als bizarres Element – hier erneut auftauchen.

Funktionen

Festzustellen ist, dass die Mehrheit der *false awakenings* der Figur Sheldon Cooper geschieht, dem Protagonisten der Serie mit populärkulturell zugeschriebenen autistischen Zügen (vgl. zu dem Topos u. a. Babin 2015; kritisch zur Darstellung Hooge 2019, Fußnote 15). Die Funktionen der Träume sind in drei der Beispiele simple Schuldträume, in zweien wird das explizit (im Traum) angesprochen. Es ist denkbar, dass sie neben der Komisierung und Lizenz, auf die ich gleich noch zu sprechen kommen werde, eine Innensicht in diese oft unzugängliche Figur bieten und sie vermeintlich ‚menschlicher‘ machen sollen, indem Sheldons angenommene Unfähigkeit, Gefühle zu deuten und eventuell sogar zu haben, widerlegt wird. Das erste Beispiel gewährt Leonard eine einfache Wunsch-erfüllung, die seine spätere Beziehung zu Penny vorwegnimmt.

Sheldons Morlock-*Immer-wieder-Erwachen* dagegen fungiert zugleich als Lizenz wie als Parodie und hängt eng mit einem Spiel mit den wunderbaren Genres zusammen, die die Nerds selbst bevorzugen, welchen aber Comedy als ‚Meta-Genre‘ nicht direkt angehört. Der Traum bietet daher den Rahmen, dennoch – auf parodierende Weise – Gestaltungsmittel und Topoi der Genres SF und Fantasy ohne Konsequenzen für das Realitätssystem der Serie einzusetzen.

Die Parodie funktioniert aber auch gerade über zweierlei: das Wissen um den Topos *false awakening* – oft, wie oben zu sehen, dem übernatürlichen Horror zugeordnet – und zumindest basale Vertrautheit mit den Eigenheiten dieser wunderbaren Genres wie Zeitreisen und Monster. Spezifische Kenntnisse der

Diese sind durch staffelindividuell modifizierte Zwischeneinblendungen (Zwischentitel) getrennt, in der Regel die stilisierte Animation einer Kernfusion und damit des Logos der Serie.
 230 Ebenso in der Folge „The Santa Simulation“ (6.11), an deren Ende (vgl. Cendrowski u. a. 2013, 19:08–20:31) Sheldon *falsch wach* im Traum dem Weihnachtsmann begegnet, der sich zwar zunächst für den frühen Verlust seines Großvaters entschuldigt, dann aber mit einer Kanone auf ihn schießt, um sich für seine schlechte Behandlung in einem weihnachtlichen *Dungeons & Dragons*-Spiel zu revanchieren.

referierten Werke wie *STAR TREK*, Tolkien- und H.G.-Wells-Verfilmungen erhöhen noch die komische Wirkung (vgl. zur Intertextualität der Serie Opreanu 2018). Den Schreckeffekt des Horrors ersetzt hier eher eine Art Überraschungseffekt, der mit der Kenntnis des *false awakening* aus wunderbaren Genres spielt und den Schreck der Figur nicht unmittelbar auf die Zuschauenden überträgt, da diese durch die Komik eine gewisse Entlastung erfahren können.

Auswirkungen der Parodie auf das Wunderbare

Welche Auswirkungen hat nun die Komisierung auf das Wunderbare? Wie Uwe Durst meint, bewirkt Komik grundsätzlich eine Abschwächung und Entwertung des Wunderbaren (vgl. Durst 2010a, 367–78; 2008, 157–64; sieh auch 2015), wodurch es auch jenseits der Markierung als Traum ungültig gemacht wird. Die dazu angewandten Methoden in *THE BIG BANG THEORY* sind in Kombination mit dem Traum zum einen Verfremdung durch bewusst unprofessionell wirkende Special Effects: Die Spock-Figur ist in krudem *Stop-Trick*-Verfahren gefilmt, bei dem Gorn (Abb. 27) handelt es sich offenkundig um eine verkleidete Person in einem minderwertig wirkenden Kostüm (nicht unähnlich dem in der Original-*STAR TREK*-Serie), ebenso bei den Morlocks (Abb. 25); eine Ausnahme ist vielleicht Sheldons Make-up als Gollum in 1.14 (Abb. 26). Dennoch funktionieren Gorn, Gollum und Co. als Abweichungselemente, die den ansonsten weitgehend serienkonform ‚realistischen‘ Traum erst als solchen kennzeichnen.

Weiterhin wird komödientypisch Überzeichnung angewandt: Nicht nur sind die Figuren der Serie selbst schon typenhaft angelegt, auch die Traumszenen sind dann als solche – in Analogie zur Abweichung – herausgehoben. Die als Nerds inszenierten Figuren werden in ihren Eigenheiten noch weiter herausgestellt, da auch ihre Träume (als Tagesreste) in Genretropen gekleidet sind; zugleich erfolgt über die Zitierfähigkeit eine Normalisierung des vermeintlichen Nerd-Wissens. Die eingesetzten intertextuellen Einzelreferenzen haben dabei mehrere Funktionen: als Abweichungsmarker und zugleich als lizenzierte Darstellungsmittel, die sonst mit dem Genre Comedy nicht vereinbar wären, und dabei als Spielräume des (ungültigen) Wunderbaren, denn mehrheitlich ist rückwirkend in Form des Traums ungültig gemachtes Wunderbares Gegenstand der *false awakenings* (siehe dazu auch die noch verwickelteren Folge von *DHARMA & GREG* desselben Headautorenteams in Kapitel 4.3.2).

Gerade das zweite Beispiel mit Fantasy-Thema ist eine mindestens doppelte intertextuelle Referenz: direkt auf Peter Jacksons Adaptionen mit der Gollum-Figur, indirekt auf die schon oben an mehreren Kurzbeispielen aus unterschiedlichen Genres in Kombination mit einem nochmaligen Erwachen als topisch identifizierte *Spiegelszene*. Denkbar ist hier sogar eine Einzelreferenz auf die

Spiegelszene in *STAR TREK: First Contact* mit dem von Sheldon verehrten Captain Picard. Inhaltlich spiegelt – natürlich wieder überzeichnet – die Szene die reale Gefahr der Entzweiung der Freunde über den Besitz des Rings, die der ‚echte‘ Ring in *LORD OF THE RINGS* birgt, sowie die bei Picard befürchtete Verformung der Persönlichkeit durch eine Veränderung zum ‚Anderen‘ (in dessen Fall die Borg), welche die Figur beim Blick in den Spiegel erkennen muss. Zugleich greift die Veränderung im Traum das durchgängige Thema von Sheldons vermeintlicher Gefühllosigkeit oder bisweilen Boshaftigkeit, die ihn als Gollum-Äquivalent erscheinen lässt, auf, wobei dies als seine Angst zu lesen wohl interpretativ zu weit gehen würde.

Ein gleichermaßen parodistisches *false awakening*, das außerdem in Verbindung zu möglicher Wunderbarkeit zu verstehen ist, findet sich in der 23. Folge der sechsten Staffel der US-amerikanischen Sitcom *HOW I MET YOUR MOTHER* mit dem Titel „Landmarks“ (Fryman, Bays, und Thomas 2011). Hier, als dem Protagonisten Ted Mosby (Josh Radnor) sein Freund Barney (Neil Patrick Harris) auf einer möglichen Ebene als Geist eines Architekten ‚erscheint‘, während die nächste seine Mutter auf verstörend-verführerische Weise zeigt (vgl. ebd., 11:19–13:21), betrifft dies mehrere Aspekte: das *false awakening* selbst als Darstellungsmittel von ‚Geistererscheinungen‘,²³¹ den Kontext der Serie und die freudianische (ödipale) Funktion von Träumen, zudem in einer Form, die sich parodierend auf den alten Traumtyp des Botschaftstraums bezieht (vgl. dazu Engel 2017, 29–31); außerdem mit einem Kreisel eine komisierte intertextuelle Referenz zu *INCEPTION* (2010). Ob der ‚Geist‘ nun real (als Zaubertrick), geträumt oder wunderbar war, rückt durch die komische Überzeichnung mit Schau- und Lacheffekten in den Hintergrund. Dennoch hat das Ereignis eine handlungsauslösende Funktion. Zugleich ist für das Verständnis der Komik eine gewisse Vertrautheit der Zuschauenden mit der Serie und für die Rezeption des *falschen Erwachens* die Kenntnis dieses Gestaltungselements hilfreich.

Implizite Parodie im realistischen Kontext (Lizenz): HOW I MET YOUR MOTHER, „We’re Not From Here“ (2007, 3.02)

Jenseits von der Parodie des Wunderbaren hat die parodistische Form des *false awakening* noch eine weitere Funktion, die schon bei ‚einfachen‘ Traumdarstellungen zu beobachten ist: die Lizenz, ein Ereignis oder Verhalten zu zeigen,

231 Dazu fügt sich Freuds Aussage im *Unheimlichen* über Komik und das Unheimliche: „Sogar ein ‚wirkliches‘ Gespenst wie das in O. Wildes Erzählung ‚Der Geist von Canterville‘ muß all seiner Ansprüche, wenigstens Grauen zu erregen, verlustig werden, wenn der Dichter sich den Scherz macht, es zu ironisieren und hänseln zu lassen“ (Freud 1966a, 267f.).

das nicht so einfach mit der Handlung, besonders einer Serie, wo jede Veränderung längerfristige Auswirkungen hat, vereinbar ist, und das Geschehen dann als Traum zu markieren, wodurch es meist ohne Konsequenzen bleibt. Der vorgebliche Realismus, der für *false awakenings* entscheidend ist, hilft der vorläufigen Vertuschung des Traumzustands und erhöht so den möglichen Überraschungseffekt. Ebenfalls verdeckend wirken kann die genrebedingte Tatsache, dass Situationskomik in Comedy-Serien oft durch Übertreibung erreicht wird und damit nicht unbedingt zuerst als Traumkennzeichen verstanden wird. Wie schon in *MARY REILLY* und dem *POLIZEIRUF*-Beispiel bezieht sich der Inhalt oft auf Liebesbeziehungen bzw. möglicherweise zensurfähige sexuelle Inhalte, die so abgemildert, ohne Konsequenzen gezeigt und zudem ggf. verlacht werden können.

Während noch in der Folge „Your Feets Too Big“ (Lyman und Lapiduss 1996) der US-Sitcom *THE NANNY* die Protagonistin Fran (Fran Drescher), Kosmetikerin aus einer jüdischen Familie aus dem New Yorker Stadtteil Flushing, Queens,²³² mehrere *falsche Erwachen* hat (vgl. ebd., 11:33–14:33; vgl. weiterhin 15:33–18:42), die hauptsächlich eine mit einer komisierten, zu dem Zeitpunkt unwahrscheinlichen („fairy-tale“, Brook 2000, 280) Wunscherfüllung kombinierte Lizenzfunktion aufweisen (Liebesbeziehung zu ihrem Arbeitgeber), die dann in der Wachwelt parodierend wiederholt wird, zeigt das folgende Beispiel auf ähnliche Weise eine eigentlich unmögliche Begebenheit.

Eine Lizenzfunktion, kombiniert mit Introspektion und Komik, findet sich in einer früheren Staffel von *HOW I MET YOUR MOTHER*. In der Folge „We’re Not From Here“ (Fryman und Harris 2007; Sigle Himym 3.02) ist die erlebende Figur Robin Scherbatsky (Cobie Smulders), eine Freundin und zu diesem Zeitpunkt Exfreundin von Ted. Nach ihrer Trennung am Ende der zweiten Staffel wegen unterschiedlicher Lebensentwürfe war Robin nach Argentinien gereist, von wo sie mit einem neuen Freund, Gael (Enrique Iglesias), und einer Hippie-Attitüde zurückgekehrt ist. Gael bringt etliche Gleichgesinnte kurzerhand in Robins Wohnung unter, die bald merkt, dass dies doch nicht ihrer Lebensweise entspricht.

Sie erlebt eines Nachts, nachdem sie sich angesichts der Nachwirkungen eines versehentlich konsumierten Haschisch-Muffins als müde und „still pretty baked“ (Himym 3.02, 12:46) bezeichnet hat, das Folgende (vgl. Himym 3.02, 16:39–18:45; vgl. auch –19:19):

- (1) Robin erwacht von Trommelgeräuschen und geht ins Wohnzimmer, wo sie eine trommelnde zweite Hippie-Robin („vacation Robin“) vorfindet. Sie sprechen über ihre Veränderungen und Unterschiede, gefilmt als Schuss-Gegenschuss zwischen stehender Robin und sitzender Robin₂, dazwischen eine

232 Neben der klischeehaft – wenn auch komisiert – inszenierten Weiblichkeit vgl. zur oft stereotypisierten Darstellung des Jüdischseins, speziell von Frans Mutter Sylvia Antler (2007) und Brook (2000; 2001).

- Totale; bei dem Gespräch bezeichnet Robin₂ Robin als langweilig und Robin wirft ihrer Doppelgängerin vor: „you're getting in sand everywhere“ (Himym 3.02, 17:39). Als die beiden dann kurz davor sind, sich zu küssen (Abb. 29), ...
- (2a) ... schreckt Robin in ihrem Bett neben Gael auf, hört abermals Trommelgeräusche, läuft ins Wohnzimmer und findet dort Gaels versammelte Hippie-Bekanntschafte trommelnd vor. Als ihr Protest kein Gehör findet, geht sie zurück ins Schlafzimmer, holt ihre Schusswaffe – ein Running Gag der Serie ist Robins Waffenbegeisterung – und es ist zu hören, wie alle fliehen und Robin auf den Vorwurf, typisch amerikanisch zu sein, „I'm Canadian“ (Himym 3.02, 18:43) schreit (ein weiterer Running Gag der Serie).
- (2b) Per Voice-Over berichtet der Erzähler von Robins Trennung und ‚Rückkehr zu ihrem Ich‘. Nächste Szene: Robin erzählt Barney, mit dem sie auf ihre von ihm zu Beginn der Folge vorhergesehene Rückkehr zu ihrem alten Selbst im ‚McLarens'-Pub anstößt, dass Robin₂ sie wieder im Traum besucht habe und: „This time we went all the way. [...] that chick knows what I like“ (Himym 3.02, 19:09-15).

Auch dieses Beispiel offeriert immanent mögliche populäre Traumursachen: die Trommelgeräusche als Außenreize und Robins vorherigen Drogenkonsum. Funktionell verbindet das Beispiel eine Introspektion in Robins Konflikt zwischen ‚realem‘ und ‚Ferien-Ich‘ und die durch den Traum initiierte Trennung von Gael erneut mit einer parodistischen Lizenz, hier für sexuelle Inhalte. Abermals ist also Lizenz eine Funktion der Traumdarstellung, die durch die Parodie der Form erst ermöglicht wird. Eine ansonsten im damaligen US-Netzwerkfernsehen vielleicht zensurwürdige lesbisch konnotierte Szene (Abb. 29) wird doppelt lizenziert: durch den Traumstatus wie die Absurdität einer Doppelgängerin. Der erneute Traum mit Robin und Robin₂ „[going] all the way“ wird dagegen nur erwähnt und nicht gezeigt.

Mit der Lizenz verbunden ist aber wie in *THE NANNY* eine Wunderbarkeit auf Umwegen, da die zweifache Robin eigentlich wunderbar ist, nur dass das Wunderbare, anders als in einigen obigen Beispielen, durch die Markierung als Traum ganz ungültig gemacht wird bzw. sowieso nicht im Vordergrund steht; es bleibt lediglich ein absurdes Element. Zugleich spielt die Doppelgängerin auch auf außerkörperliche Erfahrungen bei *false awakenings* an; innerhalb der Serie werden Doppelgänger aller Hauptfiguren von Bedeutung sein. Ferner erlaubt sie auf ihre überzeichnete Weise eine Charakterisierung der Figur Robin als tendenziell narzisstisch.²³³

²³³ Differenziert und kritisch analysieren viele Beiträge Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder in der Serie (vgl. Kulshrestha 2011; Rizwan und Annenberg 2013; Ypma 2014; Talsma 2014; Shaw 2015; L. J. Thompson 2015; Seibert Desjarlais 2018; Diener 2019).

Zwischenfazit IV

Es zeigt sich, dass wunderbare Elemente, auch wenn sie nur vorübergehend sind und dann durch die Markierung als Traum ungültig gemacht werden, in den meisten Beispielen dieser Kategorie doch immanent vorkommen. Sind sie besonders in *THE BIG BANG THEORY* als Genrelemente noch Hauptgegenstand der Parodie, so sind sie in den weiteren Beispielen als Bizarrerien weniger relevant. Hänselmann schreibt zutreffend: „Das grundsätzlich destabilisierende Potenzial der nicht-linearen Traumstaffelung [etwa: *Immer-wieder-Erwachen*] 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“ (Hänselmann 2019, 28f.).

Fazit zum *Immer-wieder-Erwachen* in Film und TV

Allein schon an der Fülle der Beispiele lässt sich erkennen, dass diese Ausprägung der *Traum-in-Traum-Struktur* im filmischen bzw. seriellen Medium im Vergleich zur Literatur sehr häufig vorkommt. Ein Grund dafür ist gewiss im ‚filmischen Prototyp‘ (Brütsch) und der Tatsache zu suchen, dass im Film üblicherweise träumende Figuren von außen gezeigt und so viele Täuschungen und Verunklarungen erst möglich werden. Für meine Arbeit ist besonders die schon an den literarischen Beispielen erkennbare Funktionalisierung im Kontext von Wunderbarem und Phantastik interessant. Durch

Elemente der *false awakenings* in *THE BIG BANG THEORY* und *HOW I MET YOUR MOTHER*



Abb. 25, 26, 27: (1): Sheldon wird von Morlocks angegriffen (TBBT 1.14, 18:47); *Spiegelszene*: Sheldon als Gollum (TBBT 3.17, 18:20); Gorn auf Sheldons Platz (TBBT 4.07, 11:58)



Abb. 28, 29: ‚Erwachen‘ in SF-Welt mit zwei Sonnen (TBBT 5.20, 11:55); (1): die beiden Robins in *HOW I MET YOUR MOTHER* (3.02, 18:07)

die Analyse vieler, aber mehrheitlich sehr kurzer Beispiele konnten sowohl Erkenntnisse zur jeweiligen Funktion wie der Rolle im Zusammenhang mit Phantastik bzw. Wunderbarem und der Genrebedingtheit beider gewonnen werden.

Zunächst lässt sich feststellen, dass das *Immer-wieder-Erwachen* bzw. seine kürzere Minimalform, das *false awakening*, eng mit der Erzeugung von Verunsicherung und Schrecken assoziiert sind, weshalb sie im Horrorgenre besonders populär sind. Das Eingangsbeispiel mit dem aussagekräftigen Titel *FALSE AWAKENING* stellt insofern eine Besonderheit dar, als sich das *Immer-wieder-Erwachen* über die gesamte Handlung erstreckt; allerdings handelt es sich um einen Kurzfilm. Der Spielfilm *A NIGHTMARE ON ELM STREET* hat die Verunsicherung über den Realitätsstatus wie den aus Träumen herausgelangenden Schrecken zum Thema. Hier sind verschiedene Formen des Typus zu beobachten: der Eingangsschreckeffekt (‘falsely awake’, *falsches Wachsein*), das *falsche Erwachen* und – auf dem Höhepunkt der Spannung – ein ausgedehntes *Immer-wieder-Erwachen*, das zudem in eine Twist-Struktur eingebunden ist, die bleibende Ungewissheit und damit Phantastik erzeugt.

Die weiteren Beispiele habe ich nach ihrer Genrezugehörigkeit im Kontext des Wunderbaren gegliedert. Somit stammen weitere Kurzbeispiele aus übernatürlichen Horrorfilmen, wo sie mehrheitlich als kurzfristige Schreckeffekte dienen, aber zugleich auch zur längerfristigen Erzeugung von Ambivalenz beitragen. In anderen wunderbaren Genres haben sie vorausdeutende, verunklarende oder illustrierende Funktion. Besonders interessant sind gerade die Vorkommen in Genres, die allgemein als realistisch gelten (mehrheitlich Kriminalserien; Ähnlichkeit über das Rätsel), denen das Wunderbare also eher fremd ist. Dort lassen sich Beispiele unterscheiden, die dennoch Wunderbares aufweisen, und solche, in denen zwar das Schema des *false awakening* verwendet, aber damit Schockeffekte außerhalb des Wunderbaren erzeugt werden. Eine solche Zweiteilung findet sich auch in komödiantischen Genres, wo die *false awakenings* sowohl als Parodien des Wunderbaren wie eines ungültigen Geschehens, das aber darstellerische Freiheit erlaubt (Lizenz), begegnen.

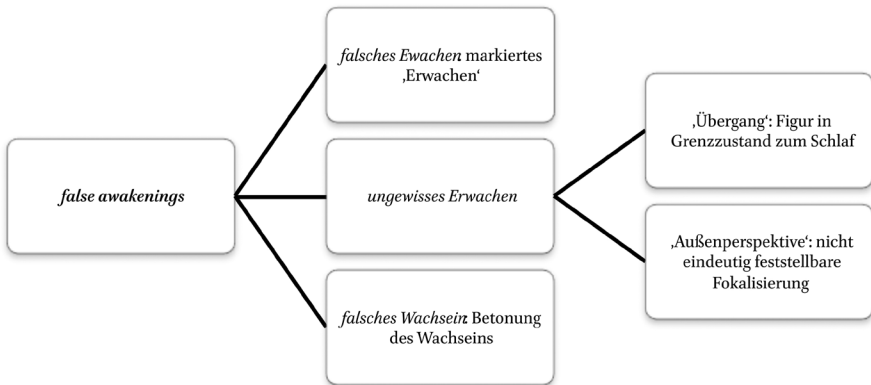
Da es in Form und Gestaltung Abweichungen gibt, möchte ich folgende Unterteilung vorschlagen: Unter dem Oberbegriff *false awakening*, wofür mindestens ein falsches Erwachen und zwei Ebenen vorliegen müssen, finden sich mehrheitlich *falsche Erwachen*, bei denen das falsche Erwachen explizit gezeigt wird. Darüber hinaus existiert auch das ansonsten sehr ähnliche *falsche Wachsein*, bei dem eine ‚unsichtbare Irrealisierung‘ (Brütsch) stattfindet. Es ist am häufigsten im Kriminalgenre ohne Wunderbarkeit zu finden und bedient sich oft verdeckender serieller Elemente, indem es nach einem Übergangselement (Intro, Szenenwechsel, Zwischentitel) angeordnet und so ‚unsichtbar‘ gemacht ist. Ferner finden sich Grenzphänomene in einer ambivalenten Form, dem un-

gewissen Erwachen. Sie liegt dann vor, wenn nicht genau erkennbar ist, ob die Figur eingeschlafen ist (‚Übergang‘; vgl. *SLUMBER*, Traum 3 in *A NIGHTMARE ON ELM STREET, POLIZEIRUF*) oder die Wahrnehmung einer meist im Bett liegenden Figur aufgrund nicht klar auflösbarer Fokalisierung nicht eindeutig zuzuordnen und somit besonders geeignet für Phantastisches ist (‚Außenperspektive‘; vgl. *MARY REILLY, DIE PROTOKOLLANTIN*).

Gerade für Fernsehserien scheinen sich *false awakenings* besonders zu eignen, denn sie können in den potenziell unendlichen ‚Text‘ eingebunden werden, indem sie vergangenes Geschehen aufgreifen, aktuelles reflektieren und auf zukünftiges vorausweisen. Gegenüber ‚normalen‘, eindeutig markierten Träumen besitzen sie das Element der Überraschung wie der Täuschung und der ggf. andauernden Verunklarung ihres Realitätsstatus (Phantastisches). Sie können die erlebenden Figuren, die mehrheitlich die Hauptfiguren sind (Ausnahmen: Tinas Traum 1, *SLUMBER, THE MENTALIST*), charakterisieren und Einblicke in ihre bewussten oder unbewussten Gedanken und Gefühle geben (Introspektion).

Struktur und filmische Mittel in den untersuchten Werken zeigen Ähnlichkeiten: So ist in der Regel eine Teilung in 2–3 Ebenen oder Phasen zu beobachten (‚Aufwachen‘ – Erleben – Aufwachen) sowie eine Dominanz von Schrecken transportierenden Darstellungsmitteln wie Großaufnahmen (Nähe), subjektiver Kamera, Jump Cuts und Jump Scares sowie täuschenden Mitteln durch Ähnlichkeiten, irritierende Fokalisierung, vermeintliche ‚Außenperspektiven‘ mit irreführenden Establishing Shots, Schuss-Gegenschuss oder Totale-Einstellungen sowie Überblendungen. Auffällig ist die in unterschiedlichen Genres wiederkehrende *Spiegelszene*, die eine Außenschau der träumenden Figur ohne direkten Blick in die Kamera ermöglicht und fast zur eigenständigen Unterform geworden zu sein scheint. Eventuell sind ihre Vorläufer in literarischen Darstellungen außerkörperlicher Erfahrungen wie in *Bel-Ami* zu suchen.

Trotz ihrer Frequenz und der Verurteilung als „Klischees“ (Hänselmann 2019, 28) offenbart die genauere Untersuchung eines größeren Textkorpus über strukturelle Gemeinsamkeiten und Schreckeffekte hinaus eine funktionelle und gestalterische Bandbreite. Eben eine gewisse Vertrautheit des Publikums mit dem Gestaltungselement der *false awakenings* kann bestimmte ‚doppelte‘ Täuschungen erst ermöglichen und parodistische Formen setzen zum großen Teil geradezu darauf. Die Phantastiktheorie ist dabei auf zweierlei Weise hilfreich: Zum einen ermöglicht sie es, zu untersuchen, wie *false awakenings* Unsicherheit über den Realitätsstatus erzeugen und wie er ggf. aufrechterhalten wird. Zum anderen können Genres nach ihrer Nähe oder Ferne zum Wunderbaren und in der Folge auch nach den Auswirkungen und der Bedeutung des Wunderbaren im Zusammenspiel mit *false awakenings* differenziert werden. Es existiert also mehr als eine Form von *false awakenings*, die zwar zunächst auf festgelegten

Abb. 30: Unterformen der *false awakenings*

Darstellungskonventionen zu beruhen scheinen und auf gestalterische Erwägungen zu Informationsvergabe und Überraschungseffekt sowie Genrekonventionen zurückgehen, diese aber auch aufbrechen, subvertieren, aktualisieren und parodieren können.

Auf einer abstrakteren Ebene lassen sich medienübergreifend ähnliche Strukturen beobachten. Bedingt durch die jeweiligen Medienspezifika sind jedoch die Darstellungen in der Literatur, gerade auch in Anknüpfung an die phantastische Ambivalentisierung, an stärker ‚sichtbar‘ subjektive Darstellungsmittel bzw. eine Verunklarung der Erzählstimmen gebunden. Filmische und serielle Vorkommen dagegen stützen sich gerade auf die mediale Konvention, auch in Traumdarstellungen die Figuren in der Regel von außen zu zeigen. Als minimales Element eignen sich *false awakenings* besonders gut für das Medium TV-Serie, da sie in potenziert Form an serielle Wissen anschließen oder auf Künftiges vorausweisen können, verknüpft mit durch Wunderbares und Phantastik im Besonderen mögliche Ambivalentisierungsoperationen, so dass nicht nur Innensichten in Figuren, sondern auch größere darstellerische Freiheiten möglich sind.

4.2 Der Typus: *Traum im Traum mit Twist-Struktur*

4.2.1 *Traum im Traum im Koma – Komaträume*

Was sie zur Antwort gab, das weiß ich nimmer,
 Denn ich erwachte jählings – und ich war
 Wieder ein Kranker, der im Krankenzimmer
 Trostlos darniederliegt seit manchem Jahr. – –
 (Heine, *Böses Geträume*)

4.2.1.1 Vorüberlegungen

Gegenstand dieses Kapitels ist der *Traum im Traum*, neben dem *Immer-wieder-Erwachen* der zweite große Typ von *Traum-im-Traum-Strukturen*. Ich habe in Weiterentwicklung dessen, was ich in Kapitel 3 und den filmischen und seriel- len Analysen von Kapitel 4.1 beschrieben habe, festgestellt, dass als *Traum im Traum* ausgestaltete Narrative speziell in jüngerer Zeit des Öfteren mit einem entscheidenden Twist (vgl. dazu Kapitel 2.2.3, S. 49–51 und gleich) verbunden sind. Dabei lassen sich trotz vieler struktureller Überschneidungen Unter- schiede in der thematischen Motivation hinter den Twists beobachten. So weist die hier untersuchte Form charakteristische Eigenheiten auf, weshalb ich ihr ein eigenes Unterkapitel widme. Anhand von fünf Beispielen aus unterschiedlichen Medien und Genres, die entscheidende Gemeinsamkeiten aufweisen, zugleich aber in Funktion und Ausdehnung vielfältig sowie der jeweiligen Medialität gemäß gestaltet sind, lässt sich eine Art deskriptive Poetik auch dieser Form re- konstruieren.

Allen Beispielen gemeinsam ist, dass sich – was in Heines oben zitiertem Ge- dicht in Minimalform geschieht – das gesamte Narrativ oder große Teile davon meist erst nach einer gewissen Zeit im Nachhinein als Traumvorstellungen einer Figur entpuppen, die sich im Koma oder einem ähnlich tiefschlafenden Zustand befindet. Schließlich wird den Zuschauenden in der Regel die ‚wirkli- che‘ Wachwelt gezeigt, diese muss aber nicht unbedingt der erlebenden Figur zugänglich sein: Es muss für sie kein Erwachen geben, um in einem ‚Wake-up Twist‘ (vgl. Strank 2014, 167–82) die wahre Natur ihres komatösen Zustandes zu offenbaren. Dies kann auch nullfokalisiert durch eine heterodiegetische Erzähl- instanz geschehen. Die durch den Twist bedingte Gestaltung ist für die Struktur der Werke so kennzeichnend, dass ich den Begriff *Twist-Struktur* in die Bezeich- nung mit aufgenommen habe.

Willem Strank unterscheidet weiter zwischen „a) Traum [Wunschtraum/ Alb- traum]“ und „b) Halluzination/ ‚Totenbettfantasie‘“ (Strank 2014, 182; vgl. 2015).

Letzteres, der Sterbetaum, ist nicht Gegenstand dieses Unterkapitels, sondern zum Teil des nächsten (4.2.2), so dass Koma hier als a) aufgefasst wird, obwohl eine Todesnähe bei einigen Figuren impliziert ist. Dennoch ist das Sterben dort nicht indiziert, eher noch das Weiterexistieren-Müssen in diesem Zustand. Im Unterschied zum Sterben hat das Koma nicht unbedingt den Status der Endgültigkeit, wird vielmehr in den meisten Beispielen als vorübergehender Zustand begriffen. Geht ihm auch oft ein gravierendes Ereignis wie ein schwerer Unfall oder medizinischer Eingriff voraus, so wird es mehrheitlich als eine Art intensiverer, ‚verlängerter‘ (Traum-)Schlaf inszeniert, was aus neurologischer Sicht nicht unbedingt der Wirklichkeit entspricht (vgl. Wijdicks und Wijdicks 2006), obgleich empirisch gesehen in Komazuständen tatsächlich gerade auditive Einflüsse wahrgenommen werden und auch traumartige Bilder vorkommen können (vgl. Silva u. a. 2019, Discussion).²³⁴

Die Rezipierenden nehmen Teil an der in der Regel äußerst lebhaften Innenwelt der Figuren, die in vielen Aspekten so real scheint, dass sie lange für die Wachwelt gehalten wird. In den fiktionalen Darstellungen der Komazustände erlangen die Lesenden bzw. Zuschauenden Einblicke in ihnen in der außerfiktionalen Wirklichkeit verschlossene, regelrecht durchkomponierte Traumwelten. Selbst abweichende, unheimliche Ereignisse haben darin eine spezifische Funktion, die – wie sich zeigen wird – eng mit dem *Traum im Traum* verknüpft ist, und wir erfahren deutlich mehr über das Innere der Figuren als aus einer kurzen Traumdarstellung.

Bei der Mehrheit der Beispiele handelt es sich um Filme bzw. TV-Serien – eines davon, *GHOST STORIES*, beruht auf einem Theaterstück, einer aber gleichfalls performativen Form. Das filmische Medium scheint für diese Form prädestiniert, was sich für die serielle Form schon beim *Immer-wieder-Erwachen* gezeigt hat. In Anlehnung an diese Erkenntnisse und Matthias Brütchs Überlegungen zum ‚filmischen Prototyp‘ (siehe Kapitel 2.2.3, S. 43–49) könnte dies unter anderem durch den filmischen Präsentationsmodus, der Innenwelten meist externalisiert darstellt, sowie die ebenfalls starke Verankerung in intertex-

²³⁴ Pathologisch können grundlegend zwei kritische Zustände unterschieden werden, die in diesen Deutungsbereich fallen: „der ‚vegetative Status‘ (*coma vigilé*)“ und das „locked in‘-Syndrom“ (Draguhn 2012, 130). Ersteres beschreibt einen Zustand, in dem die „Funktion der Hirnrinde, also des Neocortex, weitestgehend erloschen ist“ (ebd.), wobei eine Differentialdiagnose zum Hirntod schwierig sein kann (vgl. ebd., 130f.). Dennoch ist ein fließender Übergang zum „Restbewusstsein‘ (*minimally conscious state*)“ (ebd., 131) vorhanden, und eine Studie weist auf variable Hirnaktivität hin (vgl. ebd.). Menschen im ‚locked in‘-Zustand dagegen, der „auf sehr kleinen Läsionen an definierten Stellen des Gehirns (meist im Bereich des Hirnstamms) beruhen kann“ (ebd.), sind „bei vollem Bewusstsein, ihre Wahrnehmung, Erinnerung und Intelligenz sind nicht getrübt. Sie können sich aber nicht mehr äußern“ (ebd.) und „[i]m Extremfall bleiben nur noch vertikale Augenbewegungen möglich“ (ebd.). Dieser Zustand wird explizit im zweiten der hier analysierten Werke diagnostiziert und als alptraumhaft dargestellt; in den anderen Fällen handelt es sich um vorübergehende Koma-Zustände.

tuellen Genrereferenzen bedingt sein. Anhand der Analyse eines literarischen Beispiels mit ähnlicher Thematik vorab überprüfe ich, ob es in diesem Fall medienübergreifende Gemeinsamkeiten gibt und ggf. medienspezifische Unterschiede existieren.

Dies führt zu einem weiteren kennzeichnenden Aspekt, den ich schon kurz angerissen habe: Alle vier filmischen bzw. seriellen Beispiele sind zu einem gewissen Grad Genrefilme bzw. -serien. Obgleich sie, wie auch die neuere Genretheorie bestätigt (vgl. konzise mit einem Forschungsüberblick Schweinitz 1994; vgl. Staiger 1997), keinem einzelnen Genre allein angehören (vgl. zum „Genresynkretismus“ in Fernsehserien Nesselhauf und Schleich 2016, 83–87), weisen sie doch Gemeinsamkeiten auf: Alle beinhalten Elemente investigativer bzw. detektivischer Natur, was sie einerseits dem Kriminalgenre zuordnet. Andererseits stellen in den Werken vorkommende vermeintlich übernatürliche Elemente den Bezug zum Geheimnisvollen her, den auch ein anderes Genre für sich beansprucht: Gemeinsam sind allen Beispielen nämlich auch hier wunderbare Elemente im Kontext der Phantastik, die in zwei Beispielen dem Genre der ‚Mystery‘ oder sogar dem übernatürlichen Horrorfilm, dem *supernatural horror* (nach Cherry 2009, 5), zugeordnet werden können.²³⁵ Einen weiteren kennzeichnenden Berührungspunkt bildet die erhöhte Selbstreflexivität der Beispiele, die mit Genrekonventionen spielen und diese geradezu als inhärenten Bestandteil ihrer Verrätselungsstrukturen, in diesem Fall des *Traum im Traum*, nutzen.

So werden in den Analysen neben der spezifischen Form des *Traum im Traum* in den einzelnen Beispielen die für diese Form zentralen Kategorien der Genrezuordnung, Traumkonzeption, Sinneswahrnehmungen und Medialität, Selbstreferenz und Intertextualität bzw. -medialität besonders in den Blick genommen werden sowie speziell die Rolle von Wunderbarem und Phantastik in Zusammenhang mit Traum (im Traum), Twist und Genre. Jedes der Beispiele weist eine unterschiedliche Schwerpunktsetzung auf, die unter anderem zusammen mit der Ausdehnung und Funktion der Koma-Episode im jeweiligen Beispiel zu sehen ist.

²³⁵ Zur Diskussion der Phantastik als Genre vgl. Spiegel (2015), zum umstrittenen, im deutschsprachigen Raum gebräuchlichen Begriff ‚Mystery‘, auch eingeordnet in Todorovs Theorie vgl. Spiegel (2014). Siehe zur Auseinandersetzung mit Genres und ihrem Verhältnis zu Wunderbarem und Phantastik auch die filmischen und seriellen Beispiele in Kapitel 4.1.2.2.

4.2.1.2 Analysen

4.2.1.2.1 *Komatraum im Traum* in der Literatur

Sankt Petri-Schnee (1933): Komatraum im Traum *und literarische Phantastik*

Bevor ich zu den sich deutlich in der Überzahl befindenden filmischen bzw. seriellen Beispielen übergehe, blicke ich auf ein literarisches Beispiel. Ziel dieses Abschnitts ist es, anhand eines thematisch ähnlichen literarischen Werks Eigenschaften und Merkmale zu beschreiben, um dann zu überprüfen, ob in den Beispielen aus Film und TV strukturell mit denselben Strategien gearbeitet wird. Die Merkmale der Form in der Gegenwart lassen sich an filmischen Beispielen besser illustrieren, während in dem literarischen Werk die Schwerpunktsetzung eine andere ist. Vorab kann gesagt werden, dass in diesem Beispiel Phantastik eine prominentere Rolle einnimmt als in den anderen Werken.

Leo Perutz' Roman *Sankt Petri-Schnee* aus dem Jahr 1933 (Perutz 1994; Sigle StPS) kann nicht *einem* Genre eindeutig zugeordnet werden. Er ist Kriminal-, Verschwörungs-, psychologischer und eben phantastischer Roman, wie in den Analysen noch offenbar werden wird. Nicht nur zeitlich bildet *Sankt Petri-Schnee* eine Art Zwischenglied zwischen einigen Werken aus dem 19. Jahrhundert, die in Kapitel 3 analysiert wurden, und den folgenden filmischen Beispielen aus der Gegenwart. Schon Hoffmanns *Magnetiseur*, Poes *A Tale of the Ragged Mountains* und Manns *Kleiderschrank* zeigen, dass Phantastik eine entscheidende Funktion in Werken mit *Traum-im-Traum-Strukturen* – auch mit Twists – haben kann, was in diesem Beispiel noch größeren Raum einnimmt.

Inhalt und Aufbau

Einleitend gebe ich einen Handlungsüberblick, gegliedert nach dem strukturellen Aufbau des Romans:

- (1a) Der autodiegetische Erzähler beginnt mit der Thematisierung eines Aufwachens aus „einer Leere“ ohne Ort und Zeit, die er auch als „Nacht“ bezeichnet (StPS 7) und in die sich mit der Zeit Erinnerungen mischen.

Diesem ersten ihn überfordernden Erwachen folgt nach einer Ohnmacht ein zweites, nach dem „das vollkommene Bewußtsein meiner selbst sogleich und ohne jeden Übergang“ (StPS 8f.) vorhanden sei. Er befindet sich in einem Krankenhaus, ist sich jedoch mit der Krankenschwester bald uneins über die Dauer seines Aufenthaltes; außerdem glaubt er einen Fürsten Pra-

xatin in einem Pfleger zu erkennen. Die Ärzte behaupten, er sei von einem Auto auf dem Bahnhofsvorplatz von Osnabrück angefahren worden, während er selbst glaubt, eine Schusswunde erlitten zu haben und von einem Dreschflügel niedergestreckt worden zu sein.

Diesen Widerspruch möchte er durch eine möglichst genaue Erzählung auflösen, um für sich selbst Klarheit zu erlangen. Er stellt sich als „Georg Friedrich Amberg“, „Doktor der Medizin“ vor (StPS 18). Kurz skizziert er seinen Werdegang: früher Tod der Mutter, Vater Historiker für „die Geschichte Deutschlands bis zum Interregnum“ (ebd.), Tod, als Amberg 14 Jahre alt war, Aufwachsen bei einer Tante, die ihn anstelle der gewünschten Historiker- in eine Medizinerlaufbahn drängte.

Zu seiner neuen Gemeindearztstelle in dem Dorf Morwede kommt Amberg auf umständliche und zugleich außergewöhnliche Weise: In der Nachlass-Bibliothek seines Vaters fehlt ebender Shakespeare-Band, der „die Sonette und das ‚Wintermärchen‘ enthielt“ (StPS 20); der Versuch, ihn von einem ehemaligen Studienkollegen zwecks vollständigen Verkaufs zurückzuerlangen, führt Amberg in das Wartezimmer von dessen Praxis, wo er in einer Zeitung die Stellenanzeige eines Baron Malchin liest und dieser Name ihn über eine musikalische Erinnerung kurz in seine Kindheit zurückführt: Den Namen Malchin setzt er mit einem früheren Freund seines Vaters gleich, schreibt einen Bewerbungsbrief, in dem er darauf verweist, und wird angenommen.

Ambergs Reise nach Morwede in Westfalen führt ihn bei einem Zwischenhalt nach Osnabrück. In der Altstadt sieht er im Schaufenster eines Antiquariats kuriose Gegenstände, darunter ein „Marmorrelief“ sowie „einen Stoß verstaubter Bücher und Broschüren“, u. a. mit dem Titel „Warum verschwindet der Gottesglaube aus der Welt?“ (StPS 25), was ihn gedanklich außerordentlich beschäftigt. Zurück auf dem Bahnhofplatz erlebt er „jene unerwartete Begegnung mit dem grünlackierten Cadillac“, „[e]r kam von rechts her, während ich auf das Zeichen eines Verkehrspolizisten wartete, eine Frau saß am Volant, und diese Frau kannte ich“ (StPS 28).

Amberg kehrt zur Erzählsituation im Krankenhausbett zurück und erinnert sich dann an ‚diese Frau‘ – es ist eine ehemalige Kollegin aus dem bakteriologischen Institut in Berlin, Kallisto Tsanaris, genannt Bibiche. Alle Kollegen waren in sie verliebt, doch sie bewegte sich in höheren Gesellschaftskreisen und ging mit reicheren Männern aus. Nachdem Amberg einige Tage krank gewesen war, endete ihre Anstellung. Daraufhin suchte er sie ohne Erfolg an den Treffpunkten der höheren Gesellschaft.

Er kommt auf den Moment auf dem Bahnhofsvorplatz in Osnabrück zurück, wo er durch die Anwesenheit Bibiches irritiert wird, und beendet das Kapitel damit, dass er sich nicht sicher scheint, was er getan hat, aber schließlich bekräftigt, die Bahnfahrt wie geplant begonnen zu haben (vgl. StPS 36).

(2?a) An der Bahnstation in Rheda wird Amberg von einem Fürsten Praxatin mit dem Pferdeschlitten abgeholt und sein Leben in Morwede nimmt seinen Lauf. Sein erster Besuch führt ihn ans Krankenbett von Elsie, der Tochter des Freiherrn von Malchin, die offensichtlich an Scharlach leidet. Dort trifft er auch auf den rätselhaften Federico, den Ziehsohn Malchins. Er wird mit verschiedenen weiteren Personen bekannt, darunter dem Dorfschneider, bei dem er einquartiert wird, dem ‚Schullehrer‘, der eine Warnung bezüglich der Bewohner des Dorfes ausspricht, und dem Pfarrer. Der Baron Malchin erinnert sich an Ambergs Vater, mit dem er früher bekannt gewesen sei. Er betreibe naturwissenschaftliche Studien, bei denen ihm seine Assistentin, eine „Bakteriologin und Doktorin der Chemie“ (StPS 59) helfe. Dies und seine Erwähnung eines Cadillac macht Amberg glauben, Bibiche könnte diese Person sein.

(3a=1?) Diese Überraschung beschreibt Amberg im Folgenden in der Terminologie einer ‚Spaltung‘ seines Bewusstseins, während der er zugleich bei Malchin und „irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett“ (StPS 62) zu sein scheint.

(2?b) Er deutet dieses Geschehen aber als „Vision des Zustandes [...], mit dem dieses ganze Abenteuer für mich enden sollte“ (ebd.), die sich später „noch mehrere Male, doch fast immer nur, wenn ich müde war, zumeist in der Nacht oder vor dem Einschlafen“ (ebd.) ereignet habe, öffnet die Augen wieder im Arbeitszimmer des Barons und tut das Erlebnis als „geträumt am hellichten Tag“ (ebd.) ab.

Bald trifft Amberg Bibiche tatsächlich, die im Dorf in einer Art Laboratorium arbeitet. Nun entfalten sich zwei Handlungsstränge parallel: seine Liebe zu Bibiche und die naturwissenschaftlichen Forschungen des Barons. Ersteres ist von Ungewissheit bestimmt, doch schließlich scheint Bibiche Amberg die Liebesnacht zu gewähren, die er zu Beginn des Romans rückblickend als etwas, das ihm niemand mehr nehmen könne, beschrieben hatte (vgl. StPS 12). Er erfährt, dass Malchin an einem Mittel arbeitet, mit dem sich ‚religiöse Inbrunst‘ wiederherstellen lasse.

Nach Andeutungen über den Stauferkönig Friedrich II. offenbart Malchin Amberg seine Entdeckungen und Pläne in einem denkwürdigen Gespräch, das zugleich in der Halle des Herrenhauses wie auf den Kartoffeläckern und im Arbeitszimmer des Barons stattzufinden scheint (3c; vgl. StPS 113–129), bei

dem die ‚Zeugen‘ Praxatin, der Pfarrer und Bibiche anscheinend nur zeitweilig anwesend sind. Malchin glaubt herausgefunden zu haben, dass religiöser Eifer schon immer durch einen Getreideparasiten, den „St. Petri-Schnee“ (StPS 121) oder „Muttergottesbrand“ (ebd., Mutterkorn) hervorgerufen worden sei. Er habe ihn synthetisiert, möchte damit der Bevölkerung den Glauben zurückbringen und damit zugleich die seiner Ansicht nach legitime Regierung der Stauer, deren Nachfahre Federico sei, der auf unheimliche Weise dem Relief Friedrichs II. in dem Antiquitätengeschäft in Osnabrück ähnelt. Der Pfarrer warnt, er beschwöre damit nicht Gott, wie Malchin aus der Bibel herzuleiten glaube, sondern „den Moloch“ (StPS 129).

- (3d) Beim Warten auf Bibiche in seinem Zimmer imaginiert Amberg ein Zwiegespräch mit dem Fürsten Praxatin, einem leidenschaftlichen Spieler, den er als Rivalen um Bibiche empfindet. Im Laufe des ‚Gesprächs‘ scheint dieser immer realer zu werden, bis Amberg das Licht wieder einschaltet und Praxatin verschwunden ist.
- (2?c) Schließlich beginnt das Finale der Morwede-Begebenheiten: Malchin hat auf einem Fest den Dorfbewohnenden heimlich das synthetisierte Mutterkorn verabreicht und wartet auf den Ausbruch des religiösen Furors für seine Zwecke. Doch die Warnung des Pfarrers stellt sich als richtig heraus, denn stattdessen revoltieren die Bauern- und Dorfbewohnerschaft mit Bibiche, die in der Hoffnung, ihren „Kinderglauben“ (StPS 157) wiederzuerlangen, das Mittel ebenfalls eingenommen hat, und stürmen das Herrenhaus. Beim anschließenden Kampf vor Ankunft der gerufenen „Landjäger“ (StPS 170) wird Amberg zunächst von einer Kugel aus der Pistole des Barons getroffen, als er sich vor Bibiche wirft, und dann von einem Dreschflegel, bevor er das Bewusstsein verliert.
- (1b) Zurück im Krankenhaus und der Erzählgegenwart merkt Amberg, dass der Oberarzt ihm die „Geschichte mit dem Dreschflegel“ (StPS 173) nicht glaubt. Der Pfleger, den er als den verkleideten Fürsten Praxatin zu erkennen meint, erschrickt, als er von der „roten Fahne“ (StPS 175f.) spricht, die der getragen habe. Ambergs im Hospital arbeitender ehemaliger Kollege aus Berlin, Doktor Friebe, spricht Amberg darauf an. Als der Friebe gegenüber erwähnt, Bibiche sei in Morwede seine Geliebte gewesen, entgegnet Friebe: „Das glaube ich dir. Warum soll ich dir das nicht glauben? Du wolltest sie zur Geliebten haben, du mußtest sie zur Geliebten haben, und so ist sie deine Geliebte geworden. Du hast das Unmögliche erreicht – im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und deliriertest“ (StPS 177) und tut es damit als Wunscherfüllung ab, was Amberg in große Zweifel stürzt. Vollkommen entmutigt und lebensmüde schließt er die Augen.

- (4?/1c) Als er sie öffnet, steht der Pfarrer von Morwede an seinem Bett. Er bestätigt Ambergs Erlebnisse in Morwede und erklärt ihm, es sei im Interesse gewisser „Kräfte“ (StPS 181) – vor allem von Bibiches Ehemann, der in Osnabrück sehr einflussreich sei –, dass die Bauernaufstände nicht bekannt würden. Der Pfarrer sagt voraus, dass auch er nur als Hirngespinnst Ambergs abgetan werden werde, da Amberg ein unbequemer Zeuge sei. Er solle dem zum Schein nachgeben. Amberg schließt die Augen zum Nachdenken.
- (1d) Als er sie wieder öffnet, ist der Pfarrer verschwunden und die wachhabende Krankenschwester leugnet, ihn gesehen zu haben. Dem Oberarzt gegenüber bestätigt Amberg nun die Unfallversion, woraufhin dieser zugibt, schon um seinen Geisteszustand gefürchtet zu haben. Bei seiner Entlassung im Büro des Oberarztes eine Woche später trifft Amberg dessen Ehefrau – es ist Bibiche. Er glaubt, sie müsse vor Entdeckung geschützt werden und erklärt ihre Bekanntschaft vor dem Oberarzt mit der gemeinsamen Arbeit am bakteriologischen Institut in Berlin. Als er in positiver Stimmung das Krankenhaus verlässt, vermeidet er den Blick zurück, überzeugt, dass Bibiche ihm nachsehe.

Schon durch den Handlungsüberblick wurde vermutlich deutlich, dass *Sankt Petri-Schnee* viele Ansatzpunkte für eine Deutung im Sinne eines Komatraums aufweist. Bevor ich in der Analyse vorausschauend strukturelle Gemeinsamkeiten mit den filmischen und seriellen Beispielen beschreibe, um aufzuzeigen, inwiefern diese Zuordnung gerechtfertigt ist, lege ich wichtige Unterschiede dar und beantworte parallel dazu die Frage, inwiefern diese Unterschiede ggf. medienpezifisch und damit dem Medium Literatur gegenüber dem Film zuzurechnen sein können.

Zwei Realitäten und der destabilisierte Erzähler als Voraussetzung für die Phantastik

Im Unterschied zu den folgenden filmischen Beispielen wird in *Sankt Petri-Schnee* die Existenz zweier Realitäten bereits zu Beginn des Textes angelegt, als Amberg im Krankenhaus erwacht damit konfrontiert wird, dass seine Zeiteinschätzung und seine Vorstellungen davon, was zu seinem Krankenhausaufenthalt geführt hat, von denen des medizinischen Personals stark abweichen: Für ihn sind es fünf Tage, für die anderen fünf Wochen, die er dort verbracht hat; die Ärzte meinen, er sei bei einem Unfall auf dem Bahnhofsplatz von Osnabrück von einem Auto angefahren worden und habe „Rißquetschwunden“ (StPS 15) sowie einen „Bruch der Schädelbasis, Bluterguß ins Gehirn“ (StPS 16) erlitten.

Er selbst dagegen glaubt, in Morwede von einem Schuss, einem Messer und einem Dreschflegel verletzt worden zu sein. Durch die einander widersprechenden Realitäten wird die Phantastik, die den Text bestimmt, etabliert und auch über das Ende hinaus aufrechterhalten (vgl. auch Lüth 1988, 87f. mit Todorov; Berg 1991, 151f.; bei Jaffé 1986, 192 heißt das „offene Phantastik“; „Unschlüssigkeit“, vgl. Dionne-Michaud 2010, 96f.; „Mehrdeutigkeit“, vgl. Bilgeri 2013, 103). Dies ist eine weitere entscheidende Differenz zu den kommenden Beispielen, die mit dem Koma am Ende eine Realismus-kompatible Erklärung für das Geschehen bieten, die danach auch kaum mehr angezweifelt wird.²³⁶

Durch die recht frühe Offenlegung im Gegensatz zu einem späten Twist wird auch ein anderer Umgang mit Traumverweisen umgesetzt: Werden in den späteren Beispielen diese weitgehend suspendiert oder lange sehr subtil gehalten und nur implizit durch bestimmte Abweichungen gekennzeichnet sein, wird hier die Spannung zwischen der realistischen Erklärung (Koma-/Fiebertraum) und der wunderbaren Erklärung (abweichende Historie in Morwede) konstant gehalten, indem immer wieder Traumfragen und Zweifel angeführt werden. Es ist hier also nicht im selben Grade wie später nötig, die Innenwelt möglichst unauffällig zu halten, indem auf Traumverweise verzichtet wird.

Immerhin nimmt jedoch ein nahezu ununterbrochener Teil der Morwede-Handlung den größten Raum innerhalb des Romans ein (5. bis einschließlich 22. Kapitel von 25 Kapiteln) und erzeugt so ein weitgehend zusammenhängendes Morwede-Narrativ; Ausnahmen in Form von Abweichungen lege ich später dar. Die Frage, ob daher nicht wie in den anderen Beispielen auf Genre-Elemente zurückgegriffen werden muss, kann aber nicht einfach mit Nein beantwortet werden, denn *Sankt Petri-Schnee* kann als psychologischer Roman um Erinnerung, Identität und Darstellung eines veränderten Bewusstseins (realistische Seite) oder als (para-)historischer wunderbarer Roman gelesen werden. Auf darüber hinausreichende politische (Schlüsselroman-)Deutungen gehe ich am Ende ein.

Mit der Ambivalenz eng verwoben ist die stark subjektive Erzählperspektive des autodiegetischen Erzählers Amberg, die auf diese Weise nur in der Literatur eingenommen werden kann. Amberg wird auf verschiedene Arten destabilisiert. Seine Zuverlässigkeit wird schon auf der ersten Seite seines ‚Berichts‘ unterminiert, wenn er aussagt:

Mit diesen Worten wird mein Bericht über die Ereignisse in Morwede beginnen, den ich eines Tages schriftlich niederlegen werde, sobald ich physisch dazu imstande bin. Bis dahin wird wohl noch einige Zeit vergehen. Ich bin außer-

²³⁶ Zu einer Variante in *SCHNELL ERMITTELT*, wo ein Rest des Wunderbaren bleibt, siehe unten.

stande, mir Feder und Papier zu verschaffen, – ich soll ja ruhen, meine Gedanken ausschalten, auch verweigert mir mein verwundeter Arm den Dienst. Ich kann nichts anderes tun als das, was geschehen ist, mit allen Einzelheiten meinem Gedächtnis einprägen, ich muß es festhalten, damit nichts, auch nicht das scheinbar Unbedeutende, verloren geht, – das ist alles, was ich jetzt tun kann. (StPS 18)

Der Genauigkeit seines schriftlich anmutenden Berichts steht also die rein gedankliche Natur des ‚Berichts‘ entgegen, die eine Zuverlässigkeit anstrebt, welche gerade bei jemandem, der soeben erst aus einer Bewusstlosigkeit erwacht ist, unrealistisch erscheint (vgl. ähnlich Dionne-Michaud 2010, 52f.). Dazu gesellt sich unausgesprochen eine skurrile Form der Herausgeberfiktion: Wenn alles rein im Gedächtnis eingepägt ist, wie gelangen wir als Lesende dann an die ‚Aufzeichnungen‘? Oder hat die schriftliche Fixierung mittlerweile stattgefunden, gefasst in einen Geschehensnähe suggerierenden Erzählmodus? Ist es, wie Lüth zunächst behauptet, „der Gedankenbericht eines in der Erzählgegenwart zu sich selber sprechenden bzw. denkenden Ich[s]“ (Lüth 1988, 82)?

Die von vornherein dubiose Zuverlässigkeit des Erzählers (vgl. dazu auch Bilgeri 2013, 95–103) ist in diesem Fall mit der Destabilisierung im Sinne der Phantastiktheorie gleichzusetzen: Indem die Lesenden sich aus verschiedenen Gründen nicht (ganz) auf die Aussagen des Ich-Erzählers verlassen können, müssen alle Informationen, die ja durch seine Wahrnehmung gefiltert werden, auch unter diesem Aspekt begutachtet werden. Daraus ergibt sich eine Unentscheidbarkeit, die auch bis zum Ende des Romans anhält, da kein Fakt, der sie aufhebt, keine ‚Restabilisierung‘ eintritt. Zu den destabilisierenden Elementen zählen auf mikrostruktureller Ebene Ambergs zweifelnde Selbstaussagen, seine Erinnerungslücken, kleine Widersprüche zeitlicher und örtlicher Art inklusive der Verwendung des Präteritums auch für den Krankenhausaufenthalt nach der Morwede-Erinnerung (vgl. Lüth 1988, 82), Anakoluthen (dazu Durst 2010a, 191) oder unheimliche Koinzidenzen wie Bibiches blaues Kleid aus der Berliner Zeit, „meinem Mädchen geschenkt“, das sie in Morwede wiederhat und das Amberg später zerreißt (vgl. StPS 72f.; 142), sowie allein schon die Tatsache, dass Amberg wegen einer offensichtlichen Kopfverletzung im Krankenhaus behandelt wird und einige Zeit bewusstlos war.

Auf makrostruktureller Ebene steht seiner wunderbaren Erklärung um die Ereignisse in Morwede die Realismus-kompatible Erklärung des Oberarztes und des Klinikpersonals entgegen, wonach Amberg sich in Folge eines Unfalls die Ereignisse im Koma erträumt habe. Selbst das Auftauchen des Pfarrers von Morwede im Krankenhaus gegen Ende vermag diesen Konflikt der Realitätssysteme nicht zu lösen, da Amberg weiterhin destabilisiert ist und gerade in dieser Szene Augenöffnen und -schließen konzentriert eingesetzt

werden, weshalb die Anwesenheit des Pfarrers nicht objektiv verifiziert werden kann.²³⁷

Allein schon die spezifischen Konstruktionsprinzipien des Romans aus dem Jahr 1933 belegen, dass, was in Analogie zu dem Filmmodus, der in den 1990er-Jahren in Mode kommen sollte, ‚Bewusstseinsliteratur‘ genannt werden könnte,²³⁸ damals schon literarisch vorhanden war. Eventuell ist die lateinamerikanische Literatur Brückenbauerin in die Gegenwart, auf deren Rolle Baron mit Bioy Casares' Roman *La invención de Morel* hinweist (vgl. Baron 2007, 105f.).²³⁹ Im Folgenden wird sich zeigen, dass der Roman trotz medien- und phantastikspezifischer Unterschiede in vielerlei Hinsicht ähnlich wie die filmischen Beispiele funktioniert.

‚Gelenkstelle‘ und duale Motivierung mittels Unbestimmtheitsstellen

Auf dem Bahnhofplatz von Osnabrück ereignet sich – oder eben nicht –, was „Bruchstelle“ (Baron 2007, 104), „leeres Feld“ (Berg 1991, 152) oder ‚Gelenkstelle‘ genannt werden kann: Entweder gerät Amberg nach einem Unfall in eine Koma-Traumwelt oder er macht sich tatsächlich mit dem Zug auf den Weg nach Morwede. Dies zeigt sich an dieser für die Textstruktur entscheidenden Stelle:

Ich machte einen Schritt nach rechts, und dabei fielen mir die Zeitungen und Magazine, die ich unter dem Arm hielt, auf die Erde. Ich bückte mich, um sie aufzuheben, da hörte ich dicht hinter mir ein Hupensignal, ich ließ sie liegen und

237 Vgl. Daniel Kehlmanns Technik in *Mahlers Zeit* (siehe Analyse in Kapitel 4.1.2.1), der sich außerdem als großer Bewunderer Perutz' äußerte: „Perutz ist der große magische Realist der deutschen Literatur. Er ist jemand, der im Grunde das macht, was Gabriel Garcia Marquez [sic] und Jorge Luis Borges auch für sich entdeckt haben: nämlich, das Wunderbare, das Unbegreifliche und Magische mit – wie Marquez es nennt – unbewegtem Gesicht zu erzählen“ (Kaindlsdorfer 2007). Gerade für *Sankt Petri-Schnee* passt aber der Begriff ‚magischer Realismus‘ im Verständnis der Phantastiktheorie nicht, denn Perutz offeriert zwei konkurrierende Systeme und erzeugt so Phantastik und *nicht* das Wunderbare tritt, ohne, dass sich eine Figur oder Instanz wundert, in den Alltag ein – „wunderbares Ereignis ohne intratextuelle Klassifikation seiner Realitätsinkompatibilität in einer realistischen Realität“ (Durst 2008, 148f.) –; ein ähnlicher, aber kein identischer Effekt. Kehlmann selbst schreibt in diesem Verständnis weniger magisch-realistisch als phantastisch.

238 Allerdings existiert der Begriff ‚Bewusstseinsroman‘ schon in einem weiteren Sinn als dem hier angedachten, wenn es um die Darstellung von Bewusstsein und Innensichten von Figuren allgemein geht (vgl. z. B. Schmid 2017), u. a. mittels erlebter Rede, innerem Monolog oder später *stream of consciousness*.

239 Im Übrigen eine Vorlage für die erfolgreiche Bewusstseinsserie *LOST*, welche von Niepold ausführlich untersucht wird (vgl. einführend Niepold 2016, 27–30). Julio Cortázers Erzählung *La noche boca arriba* (1956) zeigt eine ähnlich duale Erzählwelt zwischen einem Krankenhaus und einem (geträumten?) Azteken-Opferritual; auch dort sind u. a. ein Unfall und ‚Krankenhausgeruch‘ von Relevanz (vgl. dazu Häffner 2018b).

sprang zur Seite. – Nein! Ich muß die Zeitungen aufgehoben haben, denn ich las sie ja dann später während der Bahnfahrt. Ich hob sie also auf und sprang zur Seite und dann – was geschah dann? Gar nichts geschah. Ich kam auf den Gehsteig, ging zum Bahnhof, löste die Fahrkarte, holte mein Gepäck, das ist ja selbstverständlich. Und dann kam der Zug. (StPS 36)

Er ist sich selbst nicht sicher, wovon die Versuche der Selbstvergewisserung zeugen, die in seiner Sprache deutlich werden („Ich muß die Zeitungen aufgehoben haben“, „das ist ja selbstverständlich“, StPS 36). Was Amberg seiner Erinnerung zufolge nach der Unbestimmtheitsstelle getan hat, die er hier anscheinend zu überdecken versucht, das Aufheben der Zeitungen, die Zugfahrt, sind Routinehandlungen, die er als „selbstverständlich“ beschreibt. Zugleich sind – wie in Kapitel 4.1 gesehen – Routinehandlungen oft der Gegenstand von sehr realistischen Träumen; hier besteht die natürlichste Fortsetzung der Handlung darin, das zu tun, was er sowieso zu tun vorhatte. Ob es real geschehen oder geträumt ist, bleibt ungewiss.

Welche Form von *Traum im Traum* liegt dann in *Sankt Petri-Schnee* vor? Vorauszuschicken ist, dass die Übereinstimmung mit dem Typus des Komatraums dann zum Tragen kommt, wenn wir die Realismus-Seite betrachten. Trotz der oben genauer beschriebenen Differenz ist es wichtig, aufzuzeigen, wie schlüssig diese reguläre Seite dargestellt ist („fundiertes R“, Durst 2008, 60) und dass der hauptsächlichste Unterschied zu späteren Beispielen in der früh offen inszenierten Instabilität der Erzählinstanz und bleibenden phantastischen Ambivalenz liegt.

Sehen wir das Geschehen in Morwede wie Ambergs Bekannter Doktor Friebe als „Fiebertraum, als du dalagst und delirierdest“ (StPS 177), finden sich neben der ‚Bruchstelle‘ und den sie umgebenden Unsicherheitsformulierungen weitere Momente in der Erzählung, die dieses Argument stärken. Zu Beginn seiner Erinnerung an den Morwede-Aufenthalt, als Amberg von Malchin erfahren hat, dass der mit einer Pharmakologin zusammenarbeitet und einen Cadillac besitzt, was für Amberg auf Bibiche verweist und ihn in große Aufregung versetzt, berichtet Amberg folgendes Ereignis, das ich aufgrund seiner charakteristischen Gestaltung und entscheidenden Bedeutung ausführlich zitiere:

Ich kann es mir nicht anders erklären: die Spannung, die sich von mir löste, das Gefühl der Überraschung und des Glücks, das jäh in mir aufstieg, die Erregung, die ich nicht zeigen wollte und die doch so stark war, daß ich sie nicht unterdrücken konnte, – das alles muß bewirkt haben, daß sich mein *Bewußtsein auf eine eigentümliche Art spaltete*: Ich hörte die *Stimme* des Barons, jedes einzelne seiner Worte vernahm ich, aber dabei *war es mir, als wäre ich gar nicht mehr da, als läge ich irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett*, ganz deutlich hatte ich diese Empfindung, ich *fühlte* etwas Feuchtes, Warmes auf der Stirn und am Hinterkopf und versuchte, danach zu *greifen*, aber ich konnte plötzlich den *Arm nicht bewegen* und ich *hörte* die leisen Schritte der Krankenschwester. Es *scheint*, daß ich damals zum erstenmal die *Vision des Zustandes* hatte, mit dem das ganze Abenteuer für

mich enden sollte. Später überkam mich diese Art *Vorahnung* noch mehrere Male, doch fast immer nur, *wenn ich müde war*, zumeist in der Nacht *vor dem Einschlafen*, doch niemals wieder so deutlich wie an diesem Vormittag. – *Was ist denn mit mir?* – fragte ich mich. – Wo bin ich? Eben sprach ich doch noch mit dem Baron. Bibiche kommt, in acht Tagen ist sie hier. – Da war ich auch schon wieder bei mir. Ich *öffnete die Augen*, der Baron stand über mich gebeugt mit einem Kognakgläschen in der Hand, ich schüttete den Kognak hinunter, ich leerte das Glas noch ein zweites Mal. Was war denn das jetzt mit mir? – durchfuhr es mich, – *hab ich geträumt? Jawohl, geträumt am hellichten Tag*. Bibiche kommt, *das ist kein Traum*, das ist die Wirklichkeit. Und laut sagte ich irgend etwas von Überarbeitung, von kleinen Schwächeanfällen, die nichts zu bedeuten hätten. (StPS 62f., Hervorhebungen von mir, K.N.)

Das ist eine deutliche Referenz auf die reguläre Deutung als Traum – aber eben keine eindeutige. Die ‚Spaltung‘, die dem ganzen Text in Form zweier widersprüchlicher Realitäten zugrunde liegt, ist hier auf Ambergs Bewusstsein übertragen: Er scheint sich zugleich an zwei Orten – und in zwei Zeiten – zu befinden, in seinem Krankenzimmer und in Morwede, gewissermaßen eine Heterotopie im doppelten Sinne.²⁴⁰ Ist er in Morwede, so handelt es sich um eine „Vision“, einen prophetischen Traum von seiner Zukunft; ist er im Krankenhaus, dann um besagten „Fiebertraum“. Traum ist also in beiden Fällen relevant, nur ist er im ersten Fall wunderbar als in die Zukunft gerichtete „Vorahnung“ motiviert, im zweiten als Realismus-kompatibler Traum.

Die Ungewissheit, die Amberg wohl partiell selbst empfindet, überträgt sich auf seine Sprache und äußert sich einerseits in ‚Modalisationen‘ (vgl. Durst 2010a, 189) – also Unbestimmtheitsmarkern (mu[ss]; scheint; war es mir, als) – und andererseits in Markierungen der Unsicherheit durch Fragen, sogar Traumfragen, sowie im impliziten Marker des Augenöffnens (vgl. auch Bilgeri 2013, 64–66), der später im Text noch bedeutsam wird. Wie auch unten zu sehen, bringen die Traumfragen keine zusätzliche Sicherheit über den Status. So wird Ambergs mikrostrukturelle Destabilisierung fortgesetzt und es etabliert sich der phantastische Status des Textes.

Selbst die sensuellen Wahrnehmungen, die wie Realitätstests anmuten, können keine Sicherheit bieten: Er hört die Stimme des Barons wie die Schritte der Krankenschwester, er kann seinen Arm seltsamerweise nicht bewegen, er fühlt etwas „Feuchtes, Warmes auf der Stirn“, schmeckt dann den „Kognak“. Malchin entschuldigt dies dann mit den „Nerven der Großstädter“ (StPS 63), er schlägt vor: „Lassen wir Ozon herein, ich habe den ganzen Morgen gequalmt wie ein

²⁴⁰ Denn für Michel Foucault sind Krankenhäuser, zumindest in Form von „Erholungsheimen“, „psychiatrischen Kliniken“, „Altersheime[n]“ ebenfalls „Abweichungsheterotopien“ (vgl. Foucault 1992, 40f.), Orte, in die die Gesellschaft „Individuen [steckt], deren Verhalten abweichend ist von der Norm“. Renate Lachmann zufolge können Träume an sich Heterotopien sein, gerade in Extremsituationen wie Lageraufenthalten (vgl. Lachmann 2018).

Schlot“ (ebd.). Dabei macht seine Wortverwendung von „Ozon“ stutzig; es entsteht auch hier eine Mehrdeutigkeit: Malchin kann einfach frische Luft meinen oder aber es handelt sich um einen Einfluss aus Ambergs Krankenhausumgebung, denn Ozon wurde in der damaligen Zeit schon auf vielfältige Weise in der Medizin eingesetzt, sei es als Desinfektions- oder gar vermeintliches Heilmittel (vgl. Onmeda-Redaktion 2021).

Ein ähnlicher Zwischenfall ereignet sich später, als Amberg Bibiche im Labor besucht, sie sich küssen und etwas auf den Boden fällt:

Irgend etwas zerbrach klirrend am Boden. Es war mir, als stiege ich aus irgend einer Tiefe empor, immer rascher und rascher, zuletzt mit rasender Geschwindigkeit, aber nicht aufrechtstehend, sondern *liegend*, ausgestreckt, und dann hörte ich eine *Stimme*, die Stimme eines Mannes: „Zu dumm! Wie kann man nur so ungeschickt sein.“ (StPS 109, Hervorhebungen von mir)

Doch Bibiche hört die Stimme nicht so wie Amberg, sie insistiert:

„Du“, sagte sie, „hast gesprochen – weißt du denn das nicht? – ‚Wie kann man nur so ungeschickt sein‘, – hast du gesagt, du selbst, ja, – daß du das nicht weißt! Bist du denn so herunter mit den Nerven? Da, schau, was wir angerichtet haben.“ (StPS 110)

Es sei nur „eine Schale mit Bouillon und Agar-Agar“ (ebd.) heruntergefallen und zerbrochen und nicht mit „Muttermottesbrand“ (ebd.), den Bibiche zuvor zum ersten Mal im Roman erwähnt hatte und dessen Erklärung sie jetzt ausweicht. Ambergs Aufsteigen aus der „Tiefe“, „liegend“, lässt sich realistisch sehr gut als Aufwachprozess im Krankenhaus, als Reaktion auf etwas, das Pflege- oder ärztliches Personal fallen gelassen hat, lesen (vgl. ähnlich Meisel 2011, 75f.).²⁴¹ Die Erklärung lieferte dann die Traum-Bibiche, um Amberg vom Aufwachen abzu lenken und ihn zum Verbleiben in der Traumwelt anzuhalten; ihr Betonen, er selbst sei der Sprecher gewesen, wirkt wie ein Beharren – doch es gibt auch hier wie im ganzen Roman keine Eindeutigkeit (vgl. auch Bilgeri 2013, 79f.) und der Ursprung der Stimme kann nicht geklärt werden; die Ungewissheitsspannung bleibt erhalten.

Es existieren noch drei längere Passagen, die eine irritierende raumzeitliche Verortung haben oder ziemlich offen Imagination gegenüber Realität thematisieren; zwei davon sind im Morwede-Narrativ angesiedelt. Sie stehen neben subtileren Abweichungen, auf die ich später noch eingehen möchte. Als Amberg auf Bibiche wartet, die ihm ein Rendezvous in seinem Zimmer versprochen hat, amüsiert er sich mit dem Gedankenspiel, der Fürst Praxatin warte mit

²⁴¹ Also als Bestätigung dessen, was die Pflegeschwester zu Beginn erzählt hatte: „Einmal, als sie bei einem Verbandwechsel eine Schüssel fallen ließ, hatte ich, ohne die Augen zu öffnen, gefragt, wer denn da sei“ (StPS 12).

ihm, um sich beim Kartenspiel die Zeit zu vertreiben (vgl. StPS 134–138): „Und ich stellte mir vor, er säße schon da, ich könnte ihn nur nicht sehen, weil es so dunkel im Zimmer war“ (StPS 134). Zu Beginn des ‚Gesprächs‘ markiert der erzählende Amberg noch die Unwirklichkeit des Fürsten („ließ ich das Schattenbild zur Antwort geben“, „fuhr das Schattenbild fort“, ebd.), doch zunehmend wird es wie ein real stattfindendes Gespräch erzählt („meinte der Russe“, „fuhr er fort“, StPS 135); der Hustenanfall seines Hauswirts wird zu Praxatins Husten, die *verba dicendi* entfallen (vgl. StPS 137), bis Amberg selbst von dessen Anwesenheit überzeugt scheint.

Der ‚Fürst‘ will partout das Einschalten des Lichts verhindern und droht mit einem „Kurzschluß“ (StPS 137f.) und nach einem Phantastiktechniken des (Horror-)Films vorwegnehmenden Finale mit Lichtdramaturgie (siehe grundsätzlich Kapitel 2.2.4, S. 58 und in Beispielen 4.1.2.2) und umstürzenden Möbeln ist Amberg allein, vom Licht geblendet und verspottet halbherzig den plötzlich verschwundenen Fürsten (vgl. StPS 138).²⁴² Wenngleich diese Stelle keine expliziten Traumverweise enthält, so illustriert sie doch Ambergs Fähigkeit, Imaginationen so weit zu treiben, dass sie von den Lesenden (und ihm selbst) nicht mehr von der Realität unterschieden werden können, und bildet damit das Prinzip seines Erzählens und damit des Romans *in nuce* ab. Außerdem bereitet sie die Lesart vor, dass auch die anschließende Liebesnacht mit Bibiche von ähnlich imaginativer Natur sein könnte.

Ebenfalls in Morwede ereignet sich schon zuvor die gleichfalls im Handlungsüberblick angedeutete Spaziergangsszene mit dem Baron, während der anwesende Personen und Orte zu wechseln scheinen (vgl. StPS 118–129; vgl. ebenso Bilgeri 2013, 78f.). Irritierend wirkt zusätzlich, dass Amberg im Kapitel

242 Poes Doppelgänger-Erzählung *William Wilson* (1839) zeigt eine ähnliche Technik, als der autodiegetische Erzähler u. a. einmal bei einem betrügerischen Kartenspiel (!), das bei schlechter Beleuchtung stattfindet, von seinem (bösen?) Double William Wilson gestört wird, wobei alle Kerzen verlöschen – das Double bleibt stets wortwörtlich im Dunkeln (vgl. Poe 1978d, 442). Am Ende der Erzählung befindet sich eine Spiegel-Fechtszene (vgl. Poe 1978d, 447f.). Die ‚Spiegelszene‘ im Krankenhaus, als Amberg nicht klären kann, ob er „durch eine rätselhafte Spiegelung ein paar Augenblicke lang mich selbst gesehen“ hat (StPS 9) oder „einen fremden Menschen, einen Patienten, der, während ich bewußtlos war, das Zimmer mit mir geteilt hat“ (ebd.) und dann plötzlich mitsamt Bett verschwunden ist, erinnert daran, was „deutlich auf [E.T.A.] Hoffmann zurückweist“ (Kremer 2009, 147). Schleichl spricht vom „nicht nachgewiesene[n], aber nicht unwahrscheinliche[n]] Einfluß Poes“ auf Perutz (Schleichl 1993, 28); ähnlich indirekt sehen ihn Müller (vgl. H.-H. Müller 2007, 50) und Lüth, der Poe vor allem im Zusammenhang mit der Detektivgeschichte und „den häufigsten phantastischen Motiven“ wie dem Doppelgänger erwähnt (vgl. Lüth 1988, 214, 217; 361). Spiegel sind Instrumente der Täuschung wie der Vergewisserung und kommen in allen Beispielen vor (vgl. auch die *Spiegelszenen* in Kapitel 4.1.2.2). Davon abgesehen sind die Lichtmetaphorik und die Begriffsverwendung „Schattenbild“ mögliche den Illusionscharakter der Welt betonende *Höhlengleichnis*-Referenzen. Auch sie gelten Foucault als ‚Heterotopien‘ (vgl. Foucault 1992, 39).

davor schon zusammenfassend von diesem Gespräch berichtet und die außergewöhnlichen Umstände der Orientierung angedeutet hat (vgl. StPS 116f.), bevor er teilweise repetitiv den weiteren Inhalt wiedergibt, was zunächst den irritierenden Eindruck vermitteln kann, zwei Gespräche hätten stattgefunden.

Das dritte größere Ereignis, bei dem Imagination und Realität verschwimmen, findet gegen Ende des Romans im Krankenhaus statt, steht aber trotzdem mit Morwede in Verbindung. Gerade als Amberg, aus der Bewusstlosigkeit erwacht und mit seiner ‚Erzählung‘ relativ weit fortgeschritten, von Doktor Friebe, seinem ehemaligen Kollegen, zutiefst verunsichert worden ist (vgl. StPS 177f.),²⁴³ erhält er offenbar Besuch. Amberg ist völlig desillusioniert und zweifelt an seinen Morwede-Erlebnissen bis zur Lebensmüdigkeit:

Warum bin ich aufgewacht! Mit aller Kunst haben sie mich in die Ödigkeit des Alltags hinübergerettet. Es ist zu Ende, ich habe alles verloren, bettelarm bin ich geworden. Muß ich denn weiterleben? Bibiche, Morwede, der Muttergottesbrand, – *alles nur Fieberwahn, Gespinst des Traumes*. – Und schon verwirren sich die Erinnerungen, die Bilder verschwammen, die Worte verwehten, *der Traum entglitt mir*. Wie *Nebel* senkte sich das *Vergessen* auf die Häuser und Menschen von Morwede. (StPS 178; Hervorhebungen von mir)

Amberg schließt verzweifelt die Augen. Dann hört er auf den Gruß der Krankenschwester „eine Stimme“ „In Ewigkeit, Amen“ antworten: „Ich öffnete die Augen. Der Pfarrer von Morwede stand an meinem Bett“ (StPS 180). Als sich das Augenöffnen und -schließen nach dem Gespräch wiederholt, ist der Pfarrer spurlos verschwunden: „Nur ein leiser Duft von Schnupftabak und Weihrauch war zurückgeblieben“ (StPS 184), ein ironischer Verweis auf Heiligenerscheinungen; die wachhabende Krankenschwester leugnet – wie oben Bibiche –, dass jemand dagewesen sei: „Sie haben mit sich selbst gesprochen“ (StPS 185).

Doch innerhalb des Gesprächs hat der (Traum?)-Pfarrer dies vorhergesehen:

„Wenn ich dieses Haus verlassen habe, wird niemand mich gesehen haben wollen. Wenn ich fort bin, dann *war ich nur ein Stück aus Ihrem Traum*. Seien Sie klug, Doktor! Wenn Ihnen die Ärzte wieder sagen, Sie *hätten im Dämmerzustand diesen Traum von Morwede geträumt*, dann geben Sie nach, sagen Sie ja und amen dazu.“ (StPS 183; Hervorhebungen von mir).

²⁴³ Reinhard Lüth schreibt hier von einer „vorübergehend[en]“ „Aufhebung der phantastischen Unschlüssigkeit“ (Lüth 1988, 89), die „mit dem Erscheinen des Pfarrers im Krankenzimmer und seinem Gespräch mit Amberg (24. Kapitel) erneut hergestellt“ werde. Mit Durst kann argumentiert werden, dass diese nie wirklich ausgesetzt wird, da Amberg als einzige vermittelnde Erzählinstanz die ganze Zeit über destabilisiert ist. Mit dem „Fiebertraum“ liefert Friebe lediglich ein Indiz für die Deutung als Traum oder es ist, in Dursts Worten, ein ‚R-Appell‘.

Dies kann natürlich, wie Müller vorschlägt (vgl. H.-H. Müller 1994, 200), als rettende Interaktion und Erfindung von Ambergs Unterbewusstsein gelesen werden, der so seine Verzweigung besiegen kann, indem er sich eine Figur imaginiert, die alle Unklarheiten in seinem Sinne beseitigt und es ihm ermöglicht, weiter am Morwede-Narrativ festzuhalten (so auch vereindeutigend Meisel 2011, 87). Die Erzählsituation des Textes lässt aber eine solche Eindeutigkeit nicht zu. Wie Stephan Berg treffend kritisiert, konstatiert beispielsweise Reinhard Lüth in seiner Arbeit zwar anfänglich Phantastik, interpretiert „das Erzählte aber dennoch nur auf der Ebene einer ‚psychoanalytischen Krankengeschichte‘“ (vgl. 1991, 153; siehe bei Lüth 1988, 306–29), indem er vorwiegend auf den eskapistischen Aspekt des Morwede-Narrativs als Wunscherfüllung eingeht.

Schon zu Beginn im Krankenhaus, als Amberg vom erst langsamen, dann beim zweiten Mal plötzlichen Zurückkehren seiner Erinnerungen – gewissermaßen ein doppeltes Erwachen – berichtet, ist die Thematik der unzuverlässigen Erinnerung omnipräsent (vgl. StPS 7f.), was bereits einige Rätsel aufgibt. Schließlich bleibt die phantastische Ambivalenz erhalten und die beiden Positionen stehen einander unversöhnlich gegenüber: Ambergs, der nun doch fest an das wunderbare Morwede-Narrativ glaubt und der nur vorgeblich den beiden Ärzten Recht gibt, um aus dem Krankenhaus entlassen zu werden, und die des medizinischen Personals, das zumindest offiziell die Traum-Erklärung vertritt. Aus Ambergs Sicht und der des Pfarrers ist das Teil einer Vertuschungsstrategie, damit die revolutionären Umtriebe in Morwede nicht bekannt werden und Bibiche, die tatsächlich die Ehefrau des Oberarztes ist, nicht belangt werden kann.

Traumkonzepte und die Dualität der (Traum-)Ebenen

Die im Text vorkommenden Traumzustände und die für Traum gebrauchten Termini sind vielfältig; Koma ist nicht darunter.²⁴⁴ Da es aber vorrangig darum geht, Traumzustände, die weitere Traumzustände enthalten, darzustellen, habe ich es dennoch als Oberbegriff gewählt. Der in *Sankt Petri-Schnee* gebrauchte Begriff ist der des ‚Delirierens‘, des ‚Fiebertraums‘ und – konzeptuell – des Wunschtraums. Darüber hinaus spielen in Form des ‚Muttergottesbrands‘ Drogen als bewusstseinsverändernde Substanzen eine Rolle.

²⁴⁴ Vermutlich war der Begriff damals auch noch nicht umfassend in den allgemeineren Sprachgebrauch übergegangen. Freud verwendet ihn zwar einmal in der *Traumdeutung* (vgl. Freud 1961, 589), aber eine Korpusrecherche belegt die Seltenheit in der entsprechenden Zeit (vgl. DWDS 2021).

Die Interpretation als Drogenphantasie Ambergs tritt an zwei Stellen als mögliche Erklärung hinzu, die aber nicht weiter ausgeführt wird. Einmal, als die Schale im Labor zerbricht, die angeblich aber keinen ‚Muttergottesbrand‘ enthält. Ein weiteres Mal schon zuvor: Malchin kommt zu Amberg und bittet ihn, einem Patienten ohne dessen Wissen ein Mittel zu verabreichen, das sich in einem Glasröhrchen befindet. Amberg gerät in Konflikt mit seinem hippokratischen Eid und entscheidet sich – so erzählt er es zumindest –, das Röhrchen zu zerbrechen und dem Patienten, der sowieso von nichts weiß, ein Placebo zu verabreichen. Dies führt dann zu einem Missverständnis: Der Bauer zitiert, als er von der Aufforderung, seines Gutsherrn, ihn aufzusuchen, erfährt, Bibelverse und gerät in große Aufregung, was Malchin dann als durch die Droge verursachte ‚Rückkehr des Gottesglaubens‘ versteht (vgl. StPS 91), eine ironische Fügung. Amberg selbst beschreibt die Wirkung der Dämpfe des zerbrochenen Glasröhrchens so: „Ein stechender Geruch verbreitete sich im Zimmer. Mir wurde beinahe übel“ (StPS 81). Weitere Wirkungen sind nicht deutlich zu bemerken, er meint jedoch, mit seinem Handeln „eine Gelegenheit versäumt [zu] habe[n], die nicht mehr wiederkam: die Gelegenheit, in den Ablauf der Geschehnisse entscheidend einzugreifen“ (StPS 85).

Es besteht eine Balance der realistischen und wunderbaren Deutung und damit Phantastik. So ergeben sich bei der Einteilung in verschiedene Ebenen und Phasen, die ich schon im Handlungsüberblick versucht habe, unterschiedliche Erklärungen:

- (1) ist die rahmende Ebene, auf der Amberg sich im Krankenhaus befindet, mit den Ärzten spricht, gedanklich seine Erzählung ordnet, sich an Jugend, Ausbildung und Stellensuche erinnert und am Ende das Krankenhaus verlässt.
- (2?) setzt nach der ‚Gelenkstelle‘ ein und beinhaltet den Rahmen des Morwede-Narrativs und ist entweder eine wahre – und damit wunderbare (W) – Erinnerung oder – realistisch (R) – eine Erinnerung an den ‚Fiebertraum‘ des Erzählers.
 - (3a) ist die ‚Vision‘, die Amberg in Malchins Arbeitszimmer von einem Krankenhaus hat und ist entweder tatsächlich eine Prophetie (W) oder eine Intrusion aus dem Krankenhaus (R) und damit eigentlich Teil von (1).
 - (3b) Ähnlich verhält es sich mit dem Herunterfallen der Schale im Labor: Entweder ist es eine vorausschauende Imagination (W) oder Teil der Aufwachphase mit Krankenhauseindrücken (R).
 - (3c) umfasst den merkwürdigen Spaziergang mit Malchin,
 - (3d) innerhalb des Morwede-Narrativs das ‚Gespräch‘ mit Praxatin und ist entweder ein weiterer potenzieller Traum in Morwede (W) oder eine Digression des Fiebertraums (R).
- (4?) bezeichnet den Besuch bzw. die ‚Erscheinung‘ des Pfarrers im Krankenhaus.

Wie zu sehen ist, existieren aufgrund der unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten größere Unklarheiten bezüglich der Hierarchisierung der (Traum-) Ebenen, wobei außerdem (1) die Erzählung von (2?) und deren Inhalte diegetisch konstituiert. Die tieferen Ebenen (3a–d) sind entweder ‚Kurzschlüsse‘ zu (1), also Intrusionen aus der Krankenhausumgebung in der regulären Deutung, oder vorausdeutende Träume in (2?). Ebene (2?) ist in der wunderbaren Deutung auf einer Ebene mit (1), nur an einem anderen Ort und zeitlich früher, wodurch in dieser Lesart dortige Imaginationen und traumartige Zustände teils eine Ebene höher anzusiedeln wären, da (2?) kein Traum, sondern bloß Vergangenheit wäre. Eine Besonderheit liegt also auch in der zeitlichen (und ggf. auch örtlichen) Verschiebung von (2?): Entweder besteht (2?) aus einer langen Analepse mit Erinnerungen an tatsächlich Geschehenes (wunderbare Deutung) oder an im Koma Geträumtes (reguläre Deutung). Die folgende Übersicht soll das verdeutlichen.

Sie zeigt, dass sich die Ebenen- und Realitätszuordnung komplex gestaltet. Auf beiden Seiten des Realitätssystems (W und R) spielen allerdings Träume und Imaginationen eine bedeutende Rolle. Der Unterschied besteht in ihrer Motivierung (wunderbar vs. realistisch) und darin, dass bei der realistischen Deutung als Komatraum eine – verdeckte – weitere Ebene zugrunde liegt; in diesem Fall ist Morwede gänzlich imaginär und Ambergs Erzählung kein Rückblick auf reales Geschehen, sondern bloße Erinnerung an seine ‚Fieberphantasien‘. Im anderen Fall erinnert sich der Erzähler an reale Geschehnisse in Morwede.²⁴⁵

(Traum-)Ebene	Deutung als Fiebertraum (R): 5 Wochen	Parahistorische ²⁴⁶ Deutung (W): 5 Tage
(1a) Krankenhaus	Amberg im Krankbett, Gespräche mit Ärzten, sich erinnernd und erzählend (1a) „Leere“ und erste Erinnerungen, dann Ohnmacht; dann Wiederkehr der Erinnerungen; Mitpatient oder Spiegelbild?	
Analepse	Gedächtnis-Erzählung: Erinnerungen an Kindheit und Studium, Malchins Stellenanzeige und Malchin bei Vater in Kindheit	
Analepse	Reise: Antiquariat in Osnabrück mit Traktat und Friedrich II.-Relief	+ Relief von Federico als Vor- ausdeutung

²⁴⁵ Michaela Bilgeri, die in ihrer Diplomarbeit ebenfalls unter anderem phantastiktheoretische Forschung mit Martínez' Konzept der ‚Doppelten Welten‘ kombiniert, hat analysiert, dass im Fall der R-Deutung eine „kausal[e]“ gegenüber der W-Deutung als „final[er]“ Motivierung vorliegt, die also teleologisch ausgerichtet ist (vgl. Bilgeri 2013, 60f.).

²⁴⁶ Näheres zu diesem Begriff unten.

(Traum-)Ebene	Deutung als Fiebertraum (R): 5 Wochen	Parahistorische ²⁴⁶ Deutung (W): 5 Tage
	Bahnhofplatz Osnabrück	
Analepse	Erinnerung: Laboratoriumszeit mit Bibiche in Berlin	
„Bruchstelle“	Bahnhofplatz: grüner Cadillac – Unfall, dann Koma	Bahnhofplatz: Cadillac – Aufheben der Magazine, dann Zugreise
(2?a–c) Morwede-Narrativ	(2?<1) Analepse: Ambergs Koma-Traumwelt als „Fiebertraum“ im Delirium (Wunscherfüllung, Tagesreste, etc.)	(2=1) Analepse: Weiterreise bis Rheda, Geschehnisse in Morwede um Malchins Restaurationspläne der Stauer, Synthese des Mutterkorns, Liebesaffäre mit Bibiche, Revolte
(3a) „Vision“ in Morwede	(3a<1) Stufe des Erwachens mit Eindrücken aus der Krankenhaus-Umgebung, „Ozon“	(3a=2a _{neu} usf.) Reaktion auf Bibiche-Vorfreude, prophetische „Vision“ von späterem Krankenhausaufenthalt
„Schweben“ (StPS 6g)	Amberg kommt dem Aufwachen näher	Erschöpfung nach dem Fechtkampf
„Spiel“ (StPS 75)	Amberg dem Aufwachen näher, Chloroform	Amberg ‚spielt‘ mit dem Traumgedanken
(3b) Labor, Schale fällt herunter	(3b<1) Stufe des Erwachens aus großer Tiefe, im Krankenhaus hat jemand etwas fallen gelassen und flucht (vgl. StPS 12 Schwester)	(3b=2b _{neu}) Geistesabwesenheit Ambergs, er selbst hat gesprochen (vlt. war doch Muttergottesbrand in der Schale?)
(3c) Spaziergang mit Malchin	(3c<1) Ortswechsel und Personen sind Resultat des zugrunde liegenden Schlafzustandes	(3c=2c _{neu}) Amberg und Malchin spazieren während des Gesprächs an verschiedenen Orten bzw. er nimmt es so in einer Art Trancezustand wahr
(3d) „Gespräch“ mit Praxatin	(3d<1) Amberg imaginiert in seiner Koma-Traumwelt, er imaginiere den Fürsten Praxatin beim Warten auf Bibiche; Kennzeichen seines Schlafzustands	(3d=2d _{neu}) Amberg imaginiert wahrscheinlich den Fürsten Praxatin beim Warten auf Bibiche oder dieser ist plötzlich anwesend
(2?c) Bewusstlosigkeit Ambergs, dann (1b) im Krankenhaus	Ohnmacht in Folge seines Unfalls	Amberg wird in Morwede von der Kugel und dem Dreschflegel verletzt und wird ohnmächtig

(Traum-)Ebene	Deutung als Fiebertraum (R): 5 Wochen	Parahistorische ²⁴⁶ Deutung (W): 5 Tage
(4?/1c) Pfarrer	(4?<1c) Amberg imaginiert den Besuch des Pfarrers von Morwede an seinem Krankenbett als Lösung für seine Verzweiflung	(4?<2=1) der Pfarrer aus Morwede besucht Amberg tatsächlich, erklärt Vertuschungsstrategie = Fortsetzung der Morwede-Ereignisse
(1d) Krankenhaus und Entlassung	Amberg akzeptiert (vorgeblich) die Deutung der Ärzte; trifft vlt. zufällig (sonst als Imagination 5?) auf seine ehemalige Kollegin Bibiche	Amberg gibt vor, die Unfall-Version der Ärzte zu akzeptieren, hat aber mit seiner Version Recht; Bibiche war seine Geliebte in Morwede, er muss sie schützen

Tabelle 8: Gegenüberstellung der beiden Deutungen nach Ebenen

Unabhängig von der Gewissheit der Deutung als Komatraum bestehen in jedem Fall mehrere Ebenen und damit existiert eine *Traum-im-Traum-Struktur*. Allein die Unbestimmtheitsstellen sind in unterschiedliche Grade der Imaginiertheit zu unterteilen: Im einen Fall – Morwede ist reine Fiktion – zeugen (3a) und (3b) von Eindringungen aus der Krankenhausumgebung in das Bewusstsein des träumenden Amberg, der somit an diesen Stellen dem Aufwachen näher ist, was an Tiecks *Freunde* (1797; Kapitel 3.2.1) denken lässt, im anderen Fall – Morwede ist real – handelt es sich um wunderbar vorausdeutende Träume seines dann zukünftigen Krankenhausaufenthalts. Das Gespräch mit Praxatin (3d) scheint in beiden Fällen imaginiert zu sein, nur, dass es als Teil des Komatraums eine zusätzliche („höhere“) Ebene bildet. Der Spaziergang mit den merkwürdigen Ortswechseln (3c) kann ebenfalls Ausdruck einer Intrusion wie einfach eines Trancezustands sein. Der Pfarrer schließlich (4?/1c) ist entweder imaginiert oder eine reale Figur aus Morwede.

Mögliche Traumursachen und Traumhinweise in der Komatraum-Lesart

Wie in den kommenden Beispielen existieren also etliche Hinweise, aus denen sich hier das ‚fundierte R‘ zusammensetzt.²⁴⁷ Das bedeutet, dass im Rahmen einer regulären Deutung als Komatraum diese als Traumhinweise verstanden

²⁴⁷ Auch das wunderbare System, also die parahistorische Morwede-Deutung, ist durchaus fundiert. Denn in *Sankt Petri-Schnee* ist es so, „daß dieselben Indizien für zwei völlig verschiedene Versionen des Geschehens in Anspruch genommen werden können“ (H.-H. Müller 2007, 254).

und realistisch aufgeschlüsselt werden können. Im Unterschied zu den folgenden Beispielen beziehen sie sich allerdings nur auf eine Interpretationsseite und setzen die Akzeptanz dieser regulären Seite voraus. Sie lassen sich in

- (a) (wahrscheinliche) Einflüsse aus der Krankenhausumgebung
- (b) (wahrscheinliche) Erinnerungen, Tagesreste und Leibreize

unterteilen. Zur ersten Kategorie (a) zählen einmal die schon ausführlicher auseinandergesetzten ‚Visionen‘ in Malchins Arbeitszimmer („Ozon“) und im Laboratorium mit zerbrechender Petrischale und Auftauchmetaphorik. Weiterhin haben mehrere Orte einen krankenhausähnlichen Anstrich, nämlich Bibiches Laboratorium, das zudem an das pharmakologische Laboratorium erinnert, in dem Amberg in Berlin mit ihr zusammengearbeitet hatte, und sein eigenes Arztzimmer mit dem „vertraute[n] Geruch“ „des Chloroforms, der nie aus meinem Zimmer wich, der tat mir wohl, der vertrieb die törichten Gedanken“ (StPS 75);²⁴⁸ ferner das Krankenzimmer der kleinen, an Scharlach erkrankten Elsie im Forsthaus, welches Amberg als ersten Raum in Morwede betritt.

Außerdem glaubt Amberg zumindest zeitweilig, Ähnlichkeiten zwischen Personen aus dem Krankenhaus und aus Morwede festzustellen: zwischen der Pflegeschwester und „jenem alten Weib [...], das wie eine Megäre aus dem Haufen der tobenden Bauern hervorgesprungen war und den greisen Pfarrer mit dem Brotmesser bedroht hatte“ (StPS 10, vgl. StPS 169 in Morwede), sowie zwischen dem Pfleger und dem Fürsten Praxatin mit seiner ‚roten Fahne‘.²⁴⁹ Darüber hinaus gibt es auffällige sprachliche Eigenheiten des Freiherrn von Malchin, die andere Morwede-Figuren ‚infizieren‘: Er hängt Äußerungen oft ein „-wie?“ an (StPS 58, 60, 64), gelegentlich tut dies auch Bibiche (vgl. StPS 75, 140, 156) und – am Ende der Oberarzt (vgl. StPS 188). Diese Merkmale werden auch in den anderen Werken, besonders in *GHOST STORIES* und *SCHNELL ERMITTELT*, vorkommen, wo das medizinische Personal richtiggehend in die Traum-Geschichten eingebaut wird.

Die zweite Kategorie (b) bietet darüber hinaus noch weitere implizite Erklärungen an. Ist Morwede nur ein Traum, dann beruht Malchins Restaurati-

248 Ähnlich ambivalent wie das ‚Ozon‘. Es kann in einem Behandlungszimmer nach Chloroform riechen (W: Morwede), aber auch, wer bewusstlos in einem Krankenhaus liegt, kann dessen Geruch in die Traumwelt ‚einbauen‘ (R: Komatraum). Bibiche macht später ebenfalls darauf aufmerksam: „Warum riecht es immer nach Chloroform in deinem Zimmer? Ganz müde wird man davon“ (StPS 154). Ebenso sind die „Jodtinktur“ (StPS 81), der „stechende[] Geruch“ (StPS 75) und der „Hochdrucksterilisator“ (StPS 58f.) ambivalent als Außenwelteinflüsse vs. als bloßes Inventar funktionalisiert.

249 Veronika Meisel unterscheidet weiter zwischen Personen aus Ambergs Vergangenheit wie Bibiche und Malchin und solchen, die in Morwede oder dem Krankenhaus zum ersten Mal auftreten wie Praxatin und die Krankenschwester (vgl. Meisel 2011, 76–78).

onsidee der Staufer auf verschiedenen Einflüssen aus Ambergs Vergangenheit: auf dem Forschungsgebiet seines Historiker-Vaters, der laut Malchin einmal eine entsprechende Idee geäußert hatte (vgl. StPS 56), an dem Amberg selbst berufliches Interesse hatte, und kürzlich auf seinen Eindrücken des Antiquitätengeschäfts in Osnabrück, wo er die Friedrich II.-Büste ebenso gesehen hat wie das Traktat über den Gottesglauben – genau das Thema von Malchins Plan. Der Traum erfüllt Amberg dann verschiedene Wünsche: den nach der Beschäftigung mit der Historie wie den Liebeswunsch an Bibiche, den er schon in Berlin hatte (vgl. auch Meisel 2011, 86f.). Der Name Malchin kommt als weiterer Auslöser in Frage: So hieß in Ambergs Kindheit ein Freund des Vaters, und auf dem Weg zu ihm ist Amberg, als er – vielleicht – ins Koma fällt. Zudem ist die Erinnerung an ihn auch mit einer Jugenderinnerung an das Arbeitszimmer des Vaters verbunden (vgl. StPS 21f.), das für Malchins Büro Pate stehen könnte.

Um die Deutung als Traum zu untermauern, wird im Text wie schon oben angedeutet intensiv mit Traumverweisen gearbeitet, ein zweiter Unterschied zu den folgenden Beispielen, der wohl darin begründet liegt, dass die binäre Struktur des Textes von Beginn an offenbar ist. Durch Inkongruenzen tragen die Traumverweise aber gleichzeitig zum Erhalt der Dualität des Textes – der phantastischen Ambivalenz – einen Großteil bei. Sie sind sowohl expliziter wie impliziter Art. So fällt erstens eine Häufung von Erwähnungen des Traums in unterschiedlichen Kontexten auf. Dazu zählen Aussagen und Sinnsprüche aus dem Wortfeld ‚Traum‘. Bibiche sagt über den Fürsten Praxatin zu Amberg: „Denn was man im Traum besitzt, kann einem keine Welt von Feinden nehmen. Nur das Erwachen, – aber wer wird so grausam sein, ihn aus seinem Traum zu wecken?“ (StPS 74). Kurz darauf stellt sich Amberg in Form eines ‚Spiels‘ selbst mehrfach die Traumfrage und wird von Angst vor dem Erwachen ergriffen (vgl. StPS 75). Ein ähnliches Erlebnis hatte er zuvor mit einem Gefühl des Schwebens verbunden: „manchmal im Traume ist es einem so, als triebe einen ein Windhauch leise vor sich hin“ (StPS 69).

Malchin nennt die Regierungszeit der Staufer „[d]as alte Reich voll Traum und Lied“ (StPS 95) und erwähnt die Anekdote der Mutter Friedrichs II., der dessen Geburt im Traum verkündet worden sei (vgl. StPS 96). Metaphorisch vergleicht Amberg seine frühe Hoffnung, Bibiche sei Malchins Mitarbeiterin, mit „ein[em] Traum, de[m] Traum einer kurzen Sekunde“ (StPS 59), sie selbst sagt zu Amberg: „Das weißt du nicht, daß morgen Sonntag ist? Sag mir, wo lebst du eigentlich? Man sieht, daß es dir gut geht. Nur im Traum oder wenn es einem gut geht, weiß man nicht, was für ein Tag es ist“ (StPS 158). Auf Französisch fragt Praxatin Federico: „Mais vous êtes dans les nuages, mon cher. A quoi songez-vous?“ (StPS 154). Diese Referenzen sind vergleichbar mit der späteren Technik in ‚Bewusstseinsfilmen‘ – dazu unten mehr –, Hinweise auf den tatsächlichen Zustand im Voraus zu geben (vgl. Brütsch 2011a, 207 allgemein zu solchen Evokationen; Bumeder 2014, 307–10 zum Wort „mind“). Zugleich halten sie, da sie

über die Morwede-Handlung verteilt sind, die Thematik des Traumes immer subtil im Bewusstsein der Rezipierenden präsent.

Die Traum-Deutung kleidet sich nicht zuletzt in versteckte Referenzen auf den Traum, bei denen die Lesenden lateral, ‚um die Ecke‘, denken müssen: Zu verschiedenen stets mit Kindheitserinnerungen verknüpften musikalischen Referenzen, auf die ich noch zu sprechen kommen möchte, gesellt sich Ambergs Erwähnung einer „Tartinisonate“ (StPS 40), die er direkt bei seiner Ankunft in Morwede beim Betreten des Krankenzimmers der kleinen Elsie hört: „diese schwermütige Melodie, in der Gespenster irrlichtern, ergreift mich, sooft ich sie höre“. Es ist der „erste[] Satz der Teufelstrillersonate“ (ebd.), den Federico auf seiner Geige gespielt hat. Populär ist die musikalische Legende um deren Komposition, die Tartini der Teufel im Traum vorgespielt habe (vgl. Pfau 2007).²⁵⁰ Das schon beschriebene Schließen und Öffnen der Augen ist eine weitere implizite Markierung, die besonders prominent im (imaginativen?) ‚Gespräch‘ mit Praxatin und beim Besuch des Pfarrers zum Tragen kommt.

Ebenfalls häuft sich die Thematisierung traumtypischer Eigenschaften und traumverwandter Phänomene: Schon zu Beginn bei seinem ersten Erwachen erwähnt Amberg, als er sich nach „einer Art Starrheit“ im Krankenhaus „tief Atem holen [hört], wie unter einem Alpdruck“ (StPS 7): „die Menschen und die Dinge [...] über alle Maßen groß, gespenstisch; riesenhaft und furchterregend erschienen sie mir, wie Menschen und Dinge aus einer anderen Welt“ (StPS 8).²⁵¹ Er hat das Empfinden des „déjà vu“ (StPS 10) und erinnert sich an das Ereignis auf dem Bahnhofplatz später wie an eine Absence (vgl. StPS 35f.), wobei er in den Worten des Oberarztes „wie ein Hypnotisierter“ gewesen sei (vgl. StPS 15). Nach der Ankunft in Morwede schläft er im Schlitten ein, denn: „ich werde immer müde, wenn ich fahre“ (StPS 37).²⁵²

250 Ein musikalisches Kuriosum ist zudem die Existenz von ‚Tartini-Tönen‘; Tartini entdeckte, dass bestimmte Töne auf der Geige Schwingungen hervorrufen, die sich in ihren Frequenzen überlagern und so als zwei Töne hörbar sind (vgl. Riemann 1882). Übertragen wir diese Gegebenheit, so bildet sie die ambivalente Struktur des Textes „zwischen vergangener Wirklichkeit und Traum“ (StPS 75) ab. Bemerkenswert ist auch, dass auf Tartini auch in *GHOST STORIES* angespielt wird: Im zweiten ‚Fall‘ sieht Goodman, als er in Rifkinds Zimmer sitzt, an der Wand einen populären Stich von Louis-Léopold Boilly hängen (Abb. 38), auf dem der Teufel Tartini auf der Geige vorspielt (vgl. GS 43:43), quasi ein Präludium zu Rifkinds Erzählung von der Teufelsbegegnung im Wald (siehe unten zu *GHOST STORIES*).

251 Zu einer spezifischen Form der Halluzination gehört die sogenannte „Gulliver-Halluzination“ oder „makropsychische Halluzination“, „bei der die halluzinierten Menschen als Riesen erscheinen“ (Spektrum Akademischer Verlag 2000). Siehe die riesenhafte Gestalt des Bergmanns und der ‚mächtigen Frau‘ in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* (Kapitel 3.2.2), einem Intertext, auf den ggf. auch die ‚Tiefen‘-Metaphorik zurückgeht, und den riesenhaften Mann in Coopers Träumen in Lynchs *TWIN PEAKS*.

252 Siehe die Analyse des *Kleiderschranks* in Kapitel 3.2.3 für entsprechende Parallelen von ‚Fahrträumen‘.

Beobachtungen der Sinneswahrnehmungen in Form von Realitätstests sind ja eine Möglichkeit zur (Selbst-)Vergewisserung in potenziellen Träumen (vgl. C. Green und McCreery 1994, 15–21). Aber wie so oft scheitert die Vergewisserung in *Sankt Petri-Schnee* und trägt im Gegenteil zum Erhalt der Ambivalenz bei. Die Gerüche, die sowohl zum Krankenhaus wie dem jeweiligen Morwede-Schauplatz gehören können, sind ein Beispiel; ein weiteres das Augenöffnen und -schließen. Weiterhin die Stimme, deren Ursprung Amberg nicht ausmachen kann, als er in Malchins Büro liegt und als die Petrischale zu Boden fällt.

(Traum-)Intertextualität und -medialität

Sankt Petri-Schnee beinhaltet – eine weitere Gemeinsamkeit mit den danach zu untersuchenden Filmen –²⁵³ viele Medienreferenzen bzw. Referenzen auf andere Künste, die in das Narrativ eingepägt und mit traumähnlichen Phänomenen assoziiert sind. Wie die oben beschriebenen Traumverweise haben sie die Funktion, den Traum als Deutungsmöglichkeit präsent zu halten. Zugleich sind sie Teil eines detektivischen Spiels, worauf ich später noch eingehe. Die prominenteste intermediale Referenz ist sicher der Verweis auf das Relief, das Amberg auf der Reise nach Morwede in Osnabrück im Schaufenster des Antiquitätenladens sieht und das daher als Traumauslöser des Morwede-Narrativs in Betracht kommt: „Ich wußte, daß mich diese gewaltigen Züge nicht loslassen, daß sie mich bis in meine Träume verfolgen würden“ (StPS 25). Federico tritt in Elsie's Krankenzimmer dann unter interessanter Lichtdramaturgie aus der Dunkelheit, wo er lange Zeit nur als Stimme präsent war, in den „Lichtschein“ einer Lampe und verursacht bei Amberg einen „Chok“ mit Herzbeschwerden und Zittern (vgl. StPS 45f.). Der glaubt ob der Ähnlichkeit an eine „Sinnestäuschung“, eine „Zwangsvorstellung“ des Bildes aus dem Schaufenster (StPS 46).

Einen doppelten Verweis auf bildende Kunst wie Literatur liefern die Umstände, durch die Amberg auf die Stellenanzeige aufmerksam geworden war: Er möchte zwecks Verkauf einen fehlenden Shakespeare-Band zurückholen, der „die Sonette und das ‚Wintermärchen‘“ (StPS 20) enthält. Nun ist gerade *The Winter's Tale* ein prominentes Beispiel für eine Form der Ähnlichkeit zwischen Mensch und Statue bzw. sogar für eine Statuenbelebung (vgl. ebenso Bilgeri 2013, 56), wie sie Amberg indirekt zumindest auch mit dem Relief und Federico begegnet. Auch der Kunst an den Wänden scheint nicht zu trauen: An der Wand seines Arztzimmers hängt „eine der Heliogravuren, die einen Shakespeareschen König auf einem Thronessel darstellte. Zwei schutzflehende Frauen warfen sich

253 Ein weiteres Argument für die These, dass Perutz strukturell einen ‚Bewusstseinsroman‘ geschaffen hat, der *avant la lettre* ‚Bewusstseinsfilme‘ vorbereitet.

zu seinen Füßen nieder und im Hintergrund stand eine exotische Gesandtschaft mit Reitpferden und Kamelen“ (StPS 51). Gegen Ende scheint sich dieser Stich verändert zu haben, auf ihm ist jetzt nur noch *eine* „schutzfliehende Frau“, dafür aber ein „Narr“ zu sehen (StPS 159).²⁵⁴ Wie Ambergs Erinnerungen verändert sich das Bild bei längerem Betrachten „– jetzt verschwammen die Konturen, nur der König und der Narr waren zu erkennen, und nun auch die nicht mehr, aber der vergoldete Rahmen, der hob sich auch jetzt deutlich von der Wand und der Bildfläche ab –“ (ebd.).²⁵⁵

Musikalische Erinnerungen sind mehrfach vertreten: an das von Amberg als Kind gespielte Lied „Hab' ich nur deine Liebe“ (vgl. StPS 22), das aus Franz von Suppés Operette *Boccaccio* stammt und gleichfalls als Traumauslöser für das Liebesnarrativ in Frage kommt, und an die genannte ‚Teufelstrillersonate‘. Dazu fügt sich der Schluss des Romans, der für Hans-Harald Müller eine klare Orpheus-Referenz ist, nur sei Amberg „ein aus Erfahrung klug gewordener Orpheus, der nicht zurückblickt, um seine Eurydike sicher in das Reich seiner Erinnerungen zu geleiten“ (1994, 201). So sind bildende Kunst, Musik und Literatur durch multiple Verweise mit Traum zu einem Netz verwoben, das sich geheimnisvoll um die Knotenpunkte Friedrich II. und ggf. Shakespeare rankt.

Eng verbunden mit diesen Kunstreferenzen ist gleichfalls die Intertextualität, bei der mögliche Referenzen mit Traumbezug besonders hervorzuheben sind. Mögliche Traum-Intertexte (Prätexthe) sind dabei (wie später in *SCHNELL ERMITTELT*) die *Alice*-Werke von Lewis Carroll, im Übrigen wie Perutz selbst Mathematiker. Kennzeichnenderweise steht am Beginn des Romans eine surreal anmutende Erinnerung Ambergs:

Ein Straßename und eine Hausnummer flogen mir zu, mit denen ich auch jetzt noch kein Ereignis meines Lebens in Verbindung bringen kann, und dann das Bild eines Motorradfahrers, der mit zwei erlegten *Feldhasen* auf dem Rücken durch die menschenleere Dorfstraße – wann war das nur gewesen? Ich entsann mich, daß ich gestrauchelt war, als ich dem Mann mit den beiden Feldhasen auswich, und im Aufstehen hatte ich bemerkt, daß ich meine *Taschenuhr* in der Hand hielt,

²⁵⁴ Ob damit ein König, der von Shakespeare sein könnte, oder ein König aus einem Shakespeare-Stück gemeint sind, bleibt offen. Das Personal, zu dem noch der Narr kommt, weist aber Parallelen zu *The Winter's Tale* auf, wo Hermione Leontes um Vergebung bittet und mit Autolycus und Clown zwei narrenartige Figuren vorhanden sind. Neben einer in der Shakespeare-Forschung vieldiskutierten un-geographischen Landschaftsgestaltung sind dort auch Traumanspielungen vorhanden, u. a.: „HERMIONE. My life stands in the level of your dreams, / Which I'll lay down. – LEONTES. Your actions are my dreams“ (III, 2, Shakespeare 1998, 19–82; 145f.).

²⁵⁵ Siehe unten (Abb. 37) das Bild in *GHOST STORIES*, das ein verborgener visueller Hinweis auf Goodmans Jugenderinnerung ist. In Poes *Oval Portrait* sind der Einsatz von Licht und Schatten mit Verschwimmen des Rahmens mit der Umgebung (Vignettierung) in ähnlicher Weise sowie Traum und Rausch gleichfalls vorhanden (vgl. Poe 1978b, 663–65; 667 alternativer (Opium-)Anfang als ‚R-Appell‘).

acht Uhr zeigte sie, und das Glas hatte ich im Fallen zerbrochen. Ich war *mit der Taschenuhr in der Hand ohne Hut und Mantel aus dem Haus* – (StPS 7f., Hervorhebungen von mir)

Zu Beginn von *Alice's Adventures in Wonderland* heißt es: „the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on“ (Carroll 2001a, 11).²⁵⁶ Natürlich ist es spekulativ, einen Bezug zu Carrolls Werk herzustellen, doch die Elemente Hasen, Taschenuhr, die Eile, in der Amberg sich befindet, sowie der Fakt, dass das Abgleiten in eine Traumwelt möglicherweise stattfindet, sind durchaus Indizien. Eine weitere inhaltliche Parallele ist das von Praxatin oft praktizierte Kartenspiel, das Federico an einer Stelle plötzlich viel besser beherrscht (vgl. StPS 152f.), zum Ende der Traumwelt mit dem ‚Kartenprozess‘ in *Alice's Adventures in Wonderland* (vgl. Carroll 2001a, 121–30).

Eine von Amberg nebenbei angeführte Systemreferenz zur Lektüre ist gleichfalls interessant: Als Kind habe er „See- und Abenteurergeschichten“ (StPS 55) gelesen. Im Grunde genommen sind seine Erlebnisse in Morwede gleichfalls eine ‚Abenteurergeschichte‘ mit ihm in einer tragenden Rolle, auch nennt er selbst sie „Abenteurer“ (StPS 62); gleich nach dieser Erinnerung findet ein Fechtkampf gegen Federico statt (vgl. StPS 65–68). Dazu passen Malchins Worte beim Finale, sagt er doch tatsächlich: „Halt! [...] Stehen bleiben oder ich schieße“ (StPS 168), als stamme er aus einem Kolportageroman.²⁵⁷

So lohnt es sich, den Beginn von Ambergs ‚Bericht‘ noch einmal anzuschauen, genauer, den ersten Satz daraus: „Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin“ (StPS 18), beginnt er mit um Authentizität bemühtem Ton. „Being a reprint from the reminiscences of John H. Watson, M.D., late of the Army Medical Department“ beginnt der erste Sherlock-Holmes-Roman *A Study in Scarlet* (1887; Doyle 1967, 143) und Dr. Watson berichtet auch gleich von seiner Verwundung: „There [Maiwand] I was struck on the shoulder by a Jezail bullet, which shattered the bone and grazed the subclavian artery“ (ebd., 7), ihm verweigert also, wie Amberg, „[s]ein verwundeter Arm den Dienst“ (StPS 18).²⁵⁸ Watson, auch ein Arzt, hat damit tatsächlich die heldenhafte Schuss-

256 Siehe aber auch das in sich ebenfalls paradoxe Nonsens-Gedicht *Dunkel war's der Mond schien helle* mit dem „totgeschossenen Hasen“ (vgl. die Versionen des wohl sächsischen Gedichts Unbekannt 2011).

257 Vgl. auch die kommunistischen Parolen (StPS 168f.). Zum Kolportageroman und seiner ähnlichen Funktion in einem anderen Perutz-(Traum-)Text siehe Kapitel 4.2.2 (S. 366–70).

258 Natürlich kann das abwegig erscheinen, hätte nicht Perutz schon in *Der Meister des jüngsten Tages* (1918) eine Referenz auf die Holmes-Erzählung *The Adventure of the Devil's Foot* (1910) untergebracht, wie auch Müller im Nachwort bemerkt (vgl. 2006, 210). Auch beschreibt Watson die neblige Moorlandschaft in *The Hound of the Baskervilles* „like some fantastic landscape in a dream“ (Doyle 1976, 37).

wunde,²⁵⁹ die Amberg die Ärzte absprechen. Die Holmes-Erzählungen beinhalten das Detektivische in persona, hier bei Perutz „findet sich der Leser plötzlich in der Rolle des Detektivs“ (2006, 211), wie es Müller über einen anderen Perutz-Roman sagt. Das trifft auch auf die anderen Beispiele dieses Typus zu, die alle eine detektivische Figur besitzen und doch die ‚Ermittlungen‘ bezüglich der Bewusstseinsebene den Rezipierenden überlassen.

Und auch die Namen des Personals geben mehr Rätsel auf, als sie lösen: Kallisto, ‚die Schönste‘, war eine Nymphe, die von Zeus vergewaltigt wurde (vgl. Roscher 1890, 931f.). Was ist dann von der von Amberg so schwelgerisch beschworenen Liebesnacht-Szene zu halten, als Kallisto (Bibiche) sich „wehrt [...], sie wollte sich nicht küssen lassen, sie stieß mich zurück“, er ihr blaues Kleid zerreißt, sie „einen Wehlaut aus[stößt], vielleicht war ich zu heftig gewesen“ (StPS 142f.). Wir wissen ja nicht, ob dies tatsächlich stattgefunden hat – das Kleid soll sie ja gar nicht mehr besitzen (vgl. StPS 72) –, doch in jedem Fall erscheint Ambergs Version in einem zweifelhafteren Licht. Bibiche ist zudem ein französischer Kosenamen für eine Frau, der sich von ‚biche‘ (Hirschkuh) ableitet (vgl. Société Éditions Larousse 2021a). ‚Biche‘ konnte aber auch für eine ausgehaltene Frau verwendet werden (vgl. Société Éditions Larousse 2021b). Bezeichnenderweise ist eine Hirschkuh ein Symbol in einem männlichen Traum des *Decameron* (siehe die Analyse in Kapitel 4.3.1.2.1).

Außerdem: Der Russe Arkadij Fjodorowitsch Praxatin stellt den Idealtyp eines russischen Spielers dar, der auch aus Dostojewskis gleichnamigem Roman stammen könnte. Für zeitliche Irritationen sorgt auch seine Verletzung, eine Narbe: Zu Beginn im Krankenhaus hat der Pfleger, den Amberg als Praxatin zu erkennen glaubt, eine „brennrote Schramme, die hinter seinem rechten Ohr begann und bis in die Gegend des Kinns lief – ein Andenken an jene Nacht, in der er seinen Freund und Wohltäter verraten hatte“ (StPS 14). In seiner anschließenden Erzählung besitzt Praxatin schon beim ersten Kennenlernen in Morwede die „Narbe an seiner Oberlippe“, „schlecht vernäht und schlecht verheilt“ (StPS 37) und Amberg fragt sich, woher diese stammen könnte. Der Freiherr wiederum besitzt die Waffe, die ihm seinen Namen gibt: „Malchus“ (StPS 57), „ein kurzes, säbelförmig gekrümmtes Schwert“ (ebd.).

Neben den Traumhinweisen besitzen die intertextuellen und intermedialen Referenzen selbst einen Bezug zum Traum oder einen Bezug zu den Genres der Detektiv- oder Abenteuerliteratur (vgl. zu Genreähnlichkeiten auch Bilgeri 2013, 15f.), die wieder mit Ambergs (geträumter?) Wunscherfüllung verbunden werden können. Beides ist Teil einer Textstrategie, durch die die Lesenden selbst angeregt werden, zu ‚ermitteln‘, was denn Amberg nun wirklich geschehen sein

259 In *The Sign of the Four* ist es allerdings eine Beinwunde (vgl. Doyle 1967, 61). Selbst Watsons vermeintlich authentischen Berichten können Lesende angesichts großer zeitlicher Abstände bisweilen Zweifel entgegenbringen (vgl. Neis 2022, 50f.).

könnte. Darüber hinaus stehen Namen und andere Ungereimtheiten bei Figuren für das Rätselhafte. All dies verbindet sie mit dem ambivalenten Status des Textes.

Traumfassung

Die Traumfassung des Romans stimmt, wie sich noch zeigen wird, zum Teil auf erstaunliche Weise mit den filmischen Beispielen überein. Betrachten wir die reguläre Seite der phantastischen Ambivalenz, hat der destabilisierte Protagonist Amberg das Morwede-Narrativ während seiner Bewusstlosigkeit nach einem Unfall auf dem Bahnhofplatz in Osnabrück vollständig geträumt. Großen Einfluss auf seine Traumhalte haben dann seine Krankenhausumgebung, Erlebnisse kurz vor seinem Unfall und Erinnerungen. Die bekannten Traumkonzepte der Tagesreste und des Leibreizes spielen hinein, ebenso Jungs ‚Subjektstufen‘-Konzept, das Perutz gekannt haben könnte, da es schon 1916 in „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“ erschienen ist (vgl. dazu Engel 2018b, 41). Betrachten wir die wunderbare Seite, so sind die Intrusionen des Protagonisten dagegen prophetischer Art, ‚Visionen‘, wie er sie selbst nennt, denn: „Ich hatte, so entsann ich mich jetzt, in dem westfälischen Dorf, in dem ich Arzt gewesen bin, wiederholt eine Art zweiten Gesichts gehabt“ (StPS 10), angeblich typisch für den „Boden Westfalens“ (ebd.). Welche Konsequenzen die Gültigkeit des Wunderbaren hätte, erläutere ich unten noch genauer.

Nun können darüber hinaus Eigenheiten im Unterschied zu den oder als Ergänzungen der folgenden Beispiele untersucht werden. Amberg hat wenig Alptrauumsymptome – nur ist sein „rechter Arm wie schlafend oder wie betäubt [...] das Herz klopft und [...] mein Atem stockt“ (StPS 29) –, doch das ist wenig verwunderlich, denn die Morwede-Erlebnisse sind für ihn eigentlich kein *Alp*-traum, wenngleich sie nicht unbedingt gut für ihn enden. Vielmehr sind sie, mit den Worten seines ehemaligen Kollegen Friebe, Kompensationen:²⁶⁰ „Der Traum gibt uns mit verschwenderischen Händen, was uns das karge Leben schuldig bleibt“ (StPS 178). Denn das für Amberg Wichtige, worauf er immer wieder zurückkommt, ist die Liebe zu Bibiche (vgl. auch Bilgeri 2013, 82f.), zu der viele Traum-Aspekte und -Zitate in Verbindung gesetzt sind. Sein früherer Liebeswunsch wird ihm in Morwede erfüllt, und „diese Nacht blieb mir, die konnte mir

²⁶⁰ Zur Kompensationsfunktion von Träumen bei Jung Engel (vgl. 2018b, 36–39). Bilgeri spricht von den von Amberg angewandten Strategien der „Beweisvermeidung“ und der „Unterstellung“, um seine Traum-Version aufrechtzuerhalten (vgl. Bilgeri 2013, 85–95).

niemand entreißen, sie lag in meinem Leben eingeschlossen wie der dunkelrote Almandin in einem Stück Granit“ (StPS 12).²⁶¹

Ist ihm die Erinnerung an sie gesichert, wie es der (imaginäre?) Pfarrerbesuch schließlich garantiert, so kann sein Gefühl nichts mehr erschüttern (vgl. H.-H. Müller 1994, 201). Darüber hinaus kann wie dargelegt auch das Abenteuerliche seiner Erlebnisse in Morwede als wunscherfüllend aufgefasst werden, vereint es doch Ambergs Kindheitslektüre und -vorstellungen von Geschichte mit seinem früheren Berufswunsch. In Morwede kann er mehr sein als „ein Arzt von durchschnittlichem Wissen und Können, wie es ihrer viele gibt“ (StPS 19), nämlich zudem Fechter, Liebhaber und todesverachtender Held. Der Wunsch steht an der Stelle, die in den nächsten beiden Beispielen von Schuld besetzt ist. Drogen und mit ihnen verknüpfte Rauschassoziationen sind ein weiterer schon oben erwähnter Zusatzaspekt des Traums in *Sankt Petri-Schnee*.

Phantastikauffassung, parahistorische Deutung und ‚Indizienromane‘

Die Phantastikauffassung habe ich ja schon ausführlicher untersucht, mich dabei aber mehr auf den regulären Aspekt, die Deutung als Traum, konzentriert. Nehmen wir die Ereignisse in Morwede dagegen als tatsächlich an, so bewegen wir uns auf der Seite des Wunderbaren.²⁶² Deren Form ist hier das ‚Parahistorische‘, eine Fiktion, die „kontrafaktische Geschichtsverläufe“ (Durst 2004, 203) zum Thema hat (vgl. dazu ausführlich Durst 2004; 2009)²⁶³ und in der Forschung unter vielen Namen untersucht wird, „darunter: *Was wäre, wenn-Roman*, *Alternativ- oder Parallelwelroman*, *Uchronie*, *alternate history*, *political fiction*, *alternate time stream novel* und *conterfeit world*“ (Durst 2010a, 257, Fußnote 232). Das Parahistorische ist zugleich wunderbar (vgl. Durst 2004, 216f.). Malchin glaubt, ein der Geschichte verborgen zugrundeliegendes Prinzip erkannt zu haben, die Entstehung religiöser Inbrunst aus dem Mutterkornpilz (vgl. besonders StPS 113–129), und möchte es sich für seine monarchistischen Pläne, die Stauer wieder an die Macht zu bringen, zunutze machen (vgl. besonders StPS 93–99).

261 Das ist im Übrigen eine Referenz auf E.T.A. Hoffmanns Traum-Erzählung *Die Bergwerke zu Fahun*, worin der wertvolle Almandin von Bedeutung ist (Hoffmann 2008, 215).

262 Die obige Tabelle stellt die parallelen Deutungen und die Doppelfunktion vieler Hinweise zusammen.

263 Durst leitet dies aus seinem strukturellen Modell her, das u. a. auf Barthes' Sequenzanalyse literarischer Texte beruht (siehe dazu Kapitel 2.2.1). Demnach erfordert das Parahistorische eine Verfremdung der Sequenz ‚Historie‘, die an sich „unwandelbar“ ist – zumindest im traditionell historischen Roman (vgl. Durst 2009, 342f.). Er unterscheidet ferner verschiedene Verfremdungsverfahren (vgl. ebd., 343f.).

Auffällig ist in diesem Kontext die frühneuzeitliche Umgebung; Landwirtschaft wird wie im Mittelalter betrieben (vgl. StPS 6of.), einzige technologische Ausnahmen sind die Telegraphenmasten, das einzige Auto, das Motorrad und das moderne Laboratorium, die wie Fremdkörper in der feudalen Welt wirken. Die Besonderheit in *Sankt Petri-Schnee* liegt aber darin, dass der Text zusätzlich phantastisch ist, da Amberg als Erzähler destabilisiert ist (vgl. Durst 2009, 349), wodurch eine Abschwächung der parahistorischen Konsequenzen erfolgt; das Wunderbare könnte nur Ambergs Eskapismus in eine Traumwelt sein. Für Berg steht die Phantastik „auch in diesem Text als die adäquate zeichenhafte Verdeutlichung eines krisenhaften Weltgefühls, in dem die Positionen erzähltern und rezeptiv nicht mehr eindeutig fixiert werden können“ (Berg 1991, 152). Jaffé sieht in Perutz' Phantastik u. a. ein „Gleichnis der Undurchschaubarkeit und Gefährdung der Welt“ (1986, 209).

Über die strukturellen Beschreibungen hinaus liegt eine politische Deutung des 1933 erschienen, in NS-Deutschland bald verbotenen²⁶⁴ Romans nahe. Müller sieht bei Perutz eine ironische Intention, die damals populären ‚Legitimisten‘, welche für den Fortbestand des kaiserlichen Herrscherhauses eintraten, zu entlarven (H.-H. Müller 1994, 202f.; er soll aber selbst zeitweise legitimistisches Gedankengut gehabt haben, vgl. 2007, 257f.). Doch aus heutiger Sicht liest sich das Geschehen zudem wie eine Vorausdeutung auf die NS-Zeit (vgl. auch H.-H. Müller 2007, 254f.), zumal Malchin sich und Bibiche als „die Führer“ des Dorfes ansieht und Bibiche ihn als „Führer“ bezeichnet (StPS 156).

Andererseits kann Morwede als Gleichnis auch allgemein auf Machtansprüche und Revolten angewandt werden. Winthrop-Young weist die Bezüge zur rechten Ideologie ausführlich nach und verweist auf das damals einflussreiche Geschichtswerk von Kantorowicz (vgl. besonders Winthrop-Young 2002, 62–70). Einen nicht weiter ausgeführten politischen Kontext deutet Bibiche an: „Als in Griechenland die Republik ausgerufen wurde“, wurde ihr Vater, ein „Adjutant des Königs“ „[s]tandrechtlich [...] verurteilt und erschossen“ (StPS 158). Kennzeichnend ist auch „die Kriegsgefahr im fernen Osten“, die Amberg nebenbei erwähnt (vgl. StPS 131), welche die damalige politische Lage in Erinnerung ruft.

Zurück bleiben zahlreiche kleinere unaufgeklärte Rätsel und Inkongruenzen, die vielleicht nicht beim ersten Lesen auffallen.²⁶⁵ Sie können – müssen aber

264 Wahrscheinlich wegen des als jüdisch angesehenen Verlags Zsolnay (vgl. H.-H. Müller 1994, 203).

265 Beispielhaft können einige als Fragen formuliert werden: Wieso tauchte der in Berlin von Amberg als Vorwand erfundene Konsul Stockström tatsächlich einmal auf (vgl. StPS 33)? Waren es nun fünf Wochen oder fünf Tage? Ist Amberg im Krankenhaus vielleicht doch kränker als gedacht, als er lügt, um entlassen zu werden? Was hat es mit den Behauptungen des Schullehrers auf sich, der von einer Affäre Bibiches mit Malchin und Praxatin und von Federico als Malchins unehelichem Sohn spricht (vgl. StPS 102–104)?

nicht – als Traumanalogie verstanden werden, denn meist sind ja auch Träume nach dem Erwachen nicht in jeder Einzelheit nachzuvollziehen. Sie zeigen die Komplexität des Romans, bleibt die Möglichkeit der vollständigen Entschlüsselung doch mit Barons doppelsinniger Aussage zweifelhaft: „Und soll er [der Leser] wirklich herausfinden?“ (Baron 2007, 97).

Reinhard Lüth hat schon 1988 dargelegt, wie einige von Perutz' Romanen funktionieren; er nennt das, was ich versuchsweise als ‚Bewusstseinsliteratur‘ betitelt habe, im Rückgriff auf Dietrich Neuhaus „phantastisch-psychologischen Indizienroman“ (Lüth 1988, 305; vgl. 277–83 zum Typus allgemein):

Gemeint ist das Angebot an den Leser zum inhaltlichen Ausfüllen einer Handlungslücke oder zur Rekonstruktion eines *nur verschlüsselt dargestellten oder angedeuteten Geschehens*[...] wobei eine solchermaßen komplementäre Erschließung der Ebene der Wirklichkeit oder historischen Faktizität jeweils erst durch versteckt mitgelieferte Indizien ermöglicht wird. [...] Der Leser muß anhand der im Text mitgelieferten verschlüsselten Hinweise ein unerzähltes, zum Verständnis des Gesamtzusammenhangs aber wesentliches oder voraussetzungsvolles *Ereignis in eigener kombinatorischer Arbeit, gewissermaßen als Text-Detektiv, rekonstruieren*, womit sich auch ein Bezugspunkt zum Abschnitt über die phantastische Funktion des analytischen Erzählens ergibt. (Lüth 1988, 277; Hervorhebungen von mir)

In *Sankt Petri-Schnee* ist zu ergänzen, dass z. B. anders als im *Meister des jüngsten Tages* die Phantastik über das Ende hinaus erhalten bleibt, die vermeintlichen Indizien widersprüchlich sind bzw. für beide Deutungen – als Traum (R) wie als parahistorisch (W) – gelten können und damit im Gegensatz zum analytischen Detektivroman *à la Doyle* gerade *keine* Auflösung ermöglichen (genauso Berg 1991, 153f.).

Es hat sich gezeigt, dass diese literarische Form des *Traum im Traum* besonders auf Phantastik setzt, indem relativ bald innerhalb der Handlung eine Ambivalenz zweier entgegengesetzter Realitätssysteme etabliert wird, die bis zum Schluss aufrechterhalten wird. Obwohl es auf vielen Levels Hinweise auf die Deutung als Traum gibt, steht diese nicht als alleinig überzeugende Auflösung da. In der regulären Lesart ist an den Unbestimmtheitsstellen, die hier als dual zu deutende Stellen auftreten, eine zusätzliche Traumebene zu erkennen. Allerdings sind Traum bzw. Träume auch in der wunderbaren Interpretation vorhanden, nehmen dort aber eine prophetische Funktion an. In den folgenden filmischen und seriellen Beispielen werden Phantastik bzw. Wunderbares und Twist-Strukturen noch in anderer Weise relevant sein.

4.2.1.2.2 *Komatraum im Traum mit Twist-Struktur in Film und TV-Serie*

GHOST STORIES (2017): Komatraum im Traum *ohne Erwachen im übernatürlichen Horrorfilm*

Ich beginne mit dem jüngsten filmischen Beispiel, da daran besonders anschaulich die Mechanismen dieser Form gezeigt werden können. Es handelt sich um *GHOST STORIES*, einen britischen Horrorfilm (Dyson und Nyman 2017; Sigle GS), der auf einem gleichnamigen Theaterstück der beiden Regisseure aus dem Jahr 2010 beruht.

Inhalt und Aufbau

- (1a) Schon während der Opening Credits des Films ist angstvolles Atmen und Wimmern zu hören, ein für das Horrorgenre durchaus typischer immersiver Einstieg. Zunächst erscheinen gekritzelt geschriebene Zahlen im Bild, unterlegt mit Negativbildern von Gras.
- (1b) Als erstes Bild ist eine abstrakt anmutende Einstellung in Detailaufnahme zu sehen, wohl ein Spiegel mit einem Fenster darin; zu hören sind Windgeräusche.
- (1c) Aufnahmen im Stil alter Super-8-Privatfilme erzählen fast ohne Ton aus der Jugend des jüdischen Protagonisten mit streng religiösem Vater („It was my father’s religious beliefs that destroyed our family“, GS 01:21), seiner Bar Mitzwa und dem Ausschluss der Schwester aus der Familie.
- (1d) In die Handlung führt dann im Stil einer TV-Dokumentation der Psychologe Professor Phillip Goodman (Andy Nyman), der dabei öffentlichkeitswirksam die Tricks eines vermeintlichen Hellsehers entlarvt. Sein großes Vorbild dafür seit der Jugend sei der Psychologe Charles Cameron gewesen, aus dessen Sendung ein Ausschnitt zu sehen ist (1d.1), der, wie in TV-Aufnahmen gezeigt wird (1d.2), selbst unter ungeklärten Umständen verschwand und den Goodman gerne kennengelernt hätte. Wieder erfolgt die Spiegel-Einstellung (1b) mit anschließender Weißblende.
- (1e) Im Folgenden erhält Goodman Post von Cameron, der ihn auf einer Kassettenaufnahme auffordert, zu einem bestimmten Wohnwagen mit der Nr. 79 zu kommen. Dort trifft er auf den offensichtlich gealterten, kranken – u. a. sind Infusionsständer zu sehen – und verwahrlosten, aber lebendigen Cameron, der ihn beauftragt, drei Fälle, die er selbst nicht lösen, d. h. nicht rational erklären konnte, zu untersuchen.

- (2a) Goodman sieht von außen plötzlich einen Schatten hinter Cameron und am Strand mehrere Jungen.
- (1e) Im folgenden Großteil des Films, der in drei Kapitel mit den Namen der Erlebenden – Tony Matthews, Simon Rifkind und Mike Priddle – unterteilt ist, sucht Goodman die drei Protagonisten der Fälle auf und befragt sie, was er mit einem Diktiergerät aufnimmt. Ihre Erzählungen werden als Analepsen visualisiert. Der letzte Fall ist in mehrere Teile aufgeteilt, die von Einstellungen mit dem Erzähler in der Erzählgegenwart unterbrochen werden.
- (1e.1) Im ersten Fall berichtet Tony Matthews (Paul Whitehouse), ein gerade pensionierter Nachtwächter mit schwerkranker Tochter, von seinem Erlebnis: Bei einer Nachtschicht in einer ehemaligen Psychiatrie für Frauen und Waisen fällt wiederholt der Strom aus, er hört seltsame Stimmen aus dem Radio und in Zelle Nr. 92 findet er unzählige Schaufensterpuppen, von denen eine anscheinend lebendig wird. Die Tür schließt sich und es nähert sich ihm ein puppenartiges Wesen in einem neongelben Kleid, das ihn umarmt und ihm einen Finger in seinen Mund steckt. Wie er entkommt, wird nicht gezeigt.

In einem anschließenden Gespräch mit dessen Priester erfährt Goodman, dass Matthews danach wieder seine kranke Tochter besucht habe.

Der zweite Fall ist der eines jungen Mannes, Simon Rifkind (Alex Lawther). Schon beim Besuch in dessen Haus entsteht eine unheimliche Atmosphäre dadurch, dass Goodman Menschen sieht, von denen Rifkind aber keine Notiz nimmt (2b). Seit seinem Erlebnis ist Rifkind verstört und versucht durch Recherche zu übernatürlichen Wesen seiner Angst Herr zu werden.

- (1e.2) Rifkind erzählt, wie er auf der Rückfahrt von einer Party durch einen dunklen, nebligen Wald mit dem Auto seiner Eltern, die er über das Bestehen seiner Fahrprüfung angelogen hatte, jemanden anfährt, der sich als außerirdisches bzw. teuflisch anmutendes Wesen entpuppt. Auf seine Fahrerflucht folgt ein Versagen des Motors. Das Wesen steigt ins Auto und umfasst ihn von hinten („Stay“, GS 55:11). Bei seiner Flucht in den nebligen Wald wird er anscheinend von einem Baumwesen angegriffen.

Zu demselben Wald fährt Goodman bei Tag und findet nur einen umgestürzten Baum vor. Gerade zu dem Schluss gekommen, es handele sich um eine Sinnestäuschung Rifkinds, sieht er in seinem Auto einen geisterhaften Doppelgänger seiner selbst auf dem Fahrersitz (2c), der aber beim Öffnen der Tür verschwunden ist.

Der dritte und letzte Fall ist das Erlebnis eines Börsenmaklers, Mike Priddle (Martin Freeman), den Goodman auf dem Land trifft. Goodman glaubt,

eine Gestalt auf einer Hügelkuppe und dann kurz direkt vor sich zu sehen (2d).

- (1e.3) Priddles Frau, so berichtet er, konnte nach ihrem späten Kinderwunsch zuerst nicht schwanger werden, bis eine künstliche Befruchtung stattfand. Im siebten Monat musste die Frau in die Klinik eingeliefert werden. Allein in seinem Haus erlebt Priddle, wie Gegenstände im schon eingerichteten Kinderzimmer, u. a. eine Puppe mit neongelbem Kleid, ihre Position wechseln, und spricht von einem Poltergeist. In der Nacht sinkt plötzlich die Raumtemperatur rapide und seine Frau erscheint ihm als unheimlich entstellte Gestalt, die „We are dead!“ sagt (GS 1:10:17) und schreit.
- Sie sei zu der Zeit im Krankenhaus gestorben, so Priddle, doch das Kind, welches er ‚Barty‘ nennt, habe überlebt. Nach Beendigung seiner Erzählung erschießt er sich vor Goodman mit seiner Schrotflinte.
- (1f) Verängstigt und dann wütend sucht Goodman Cameron erneut auf und beharrt auf einer natürlichen Erklärung der berichteten Ereignisse. Dieser verhält sich höhnisch; dann demaskiert er sich durch das Abnehmen einer Gummimaske als Priddle, der eigentlich tote Protagonist des dritten Falls. Es scheint sich um eine durch ihn inszenierte Täuschung zu handeln. Als Goodman sagt: „Sorry, can we cut?“ (GS 1:14:29), fragt ihn Priddle, mit wem er spreche, zeigt auf die Wand und beginnt, sie zu zerschneiden – sie ist aus Papier –,
- (3a) und durchschreitet eine dahinterliegende schwarze Tür, die auf Bahngleise führt, sowie ein Gartentor mit der Aufforderung, Goodman solle ihm folgen.
- (3b) In einer analeptischen Sequenz, die durch Überblendung aus Goodman wieder einen Jugendlichen macht, führt Priddle Goodman an diesem Ort in eine Erinnerung. Goodman, selbst offenbar Opfer von Schikane durch zwei brutale Mitschüler, machte sich mindestens der unterlassenen Hilfeleistung schuldig, indem er einen geistig minderbegabten Jungen, der in einer Art Aufnahme ritual Teil der Gruppe werden wollte, nicht half. Dieser sollte, wie Goodman selbst zuvor, in einen Abwassertunnel gehen, an dessen Wände Zahlen geschrieben waren, und sich die zehnte Zahl merken, die aber gar nicht existierte. Offenbar erstickte er dort.
- (3c) In der Handlungsgegenwart nehmen die Geschehnisse immer surrealere Züge an, als auf den Gleisen eine Wiege auftaucht, aus der der immer sinisterere Priddle ‚Barty‘ nimmt und mit Katzenfutter füttert. Der gestorbene Junge ‚Woolly‘ (Paul Warren) taucht mit zombiehaft entstelltem Gesicht auf und verfolgt Goodman, der sich zu rechtfertigen versucht: Sein ganzes Leben sei eine einzige Wiedergutmachung gewesen. ‚Woolly‘ zieht das Filmbild wie eine Leinwand nach oben.

- (4a) Woolly führt Goodman in einen weißen Tunnel mit roten Vorhängen am Ende, hinter denen ein vertikal gelagertes Bett zum Vorschein kommt, das nach unten in die Horizontale kippt.
- (4b) Ihn immer aggressiver bedrängend, legt sich der Junge auf den verängstigten Goodman und steckt ihm einen Finger in den Mund, was in Aufsicht gezeigt wird, während das Licht immer stärker flackert. Das Bett scheint sich in einem Krankenhaus zu befinden.
- (5) In einer Totalen sehen die Zuschauenden nun Goodman ohne Woolly in einem Intensiv-Krankenbett liegen, im Koma. Während sich alles zuvor Geschehene als seine Innenwahrnehmung herausstellt, also erst nachträglich als intern fokalisiert erkennbar ist, erhalten die Zuschauenden durch die nun eingenommene Nullfokalisierung die Erklärungen für die Geschehnisse: Die Ärzte Priddle und Rifkind verständigen sich darüber, dass Goodman sich nach einem Suizidversuch im Auto in einer Art Koma mit Locked-in-Syndrom befindet. Als sie gegangen sind, kommt die Reinigungskraft Matthews ins Zimmer. Das Lied und die Radiosendung, die Matthews in der Visualisierung des ersten ‚Falles‘ gehört hatte, sind nun zu hören, während er das Krankenzimmer reinigt, und er stellt Goodman einen Spiegel übers Bett. Nachdem er pfeifend das Zimmer verlassen hat, verhallt dieses Pfeifen und die Kamera zoomt immer näher auf den im Koma liegenden Goodman, schließlich folgt eine Schwarzblende, dann der Abspann.

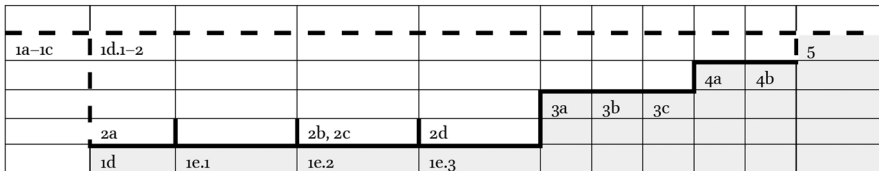


Abb. 31: Schema des Aufbaus von *GHOST STORIES*

Form und Ebenen des *Traum im Traum*

Die Zuschauenden sind mithin die einzigen, die überhaupt über Phillip Goodmans Situation unterrichtet werden, denn er kann selbst nicht kommunizieren. Die Ärzte, also Priddle und Rifkind, sind der Auffassung, sein Koma sei wahrscheinlich ein Locked-in-Syndrom; Dr. Priddle meint zynisch: „Lights are on, but nobody home“ (GS 1:30:39) und mit den Worten seines (!) Mentors Charlie Cameron: „Let’s just hope his dreams are sweet“ (GS 1:30:45). Die Reinigungskraft Matthews ist dagegen sensibler; er stellt nicht nur den wiederholt in enigmatischen Einstellungen gezeigten Spiegel ein, sondern spricht auch mit dem

Patienten – seine Worte baute Goodman in den Dialog mit einem Nachtwächterkollegen in seinem ersten ‚Fall‘ ein.

Kennzeichnend für diese durch Twists geprägte Form ist also, dass sie analytisch vollends erst im Rückblick und durch Wieder-Sehen (hermeneutische Rezeption) verstanden werden kann. Im Unterschied zur Mehrheit der *Immerwieder-Erwachen* (Kapitel 4.1) gibt es in *GHOST STORIES* kein letztes Erwachen,²⁶⁶ da Goodman in seiner Traumwelt gefangen bleibt. Auch wenn z. B. in Gogols *Portret* weder erlebende Figur noch Lesende – bedingt durch die Erzählsituation mit meist interner Fokalisierung oder erlebter Rede – sicher über den Realitätsstatus anscheinend wunderbarer Geschehnisse sein können, haben sie doch einen etwa gleichen Wissensstand. Hier dagegen wird nach der Innensicht zur Einordnung eine neutrale Außenperspektive erforderlich (Nullfokalisierung), so dass die Zuschauenden nun über einen Wissensvorsprung vor allen anderen, selbst vor im Gegensatz zum Protagonisten wachen Figuren wie dem medizinischen Personal, verfügen. Deren Einsicht in dessen Zustand scheint dann vielmehr von Offenheit und Empathiefähigkeit abzuhängen, die hier vor allem die Reinigungskraft Matthews besitzt.

Eine Frage, die durchaus mit Berechtigung gestellt werden kann, ist, ob es sich hier wirklich um eine Form von *Traum im Traum* handelt. Für dieses Beispiel kann dies anhand von zwei Aspekten beantwortet werden: Einmal geht die hier angewandte Konzeption von Traum über die enge Vorstellung eines nachtschlafenden Zustandes hinaus. So sind auch Komazustände als eine Form des Schlafs zu begreifen und die ‚Erscheinungen‘, die der Protagonist und die ‚Erzähler‘ der ‚Fälle‘ – eigentlich sind sie ja Imaginationen – auf weiteren scheinbar diegetischen Ebenen wahrnehmen, gleichfalls ‚Träume‘ im Sinne von Halluzinationen oder Tagträumen. Außerdem besteht die Traumwelt ähnlich wie in *Sankt Petri-Schnee* aus mehreren Realitätsebenen, darunter mindestens zwei Zwischenebenen, (3) und (4), die als Kombination aus Traum- und Wachebene in die (Wach-)Realität münden.

Die Ebenen lassen sich nach ihren Bestandteilen und ihrer Nähe zur Wachwelt näher beschreiben (Abb. 31):

- (1) ist allgemein eine Ebene aus Hinweisen, Erinnerungen und fiktiven Geschichten, die sich im Bewusstsein des Koma-Patienten quasi selbst ‚erzählen‘, dabei auf wundersame Weise weitgehend konsistent sind und etablierten narrativen Mustern folgen,
 - (1a) ist darin die kryptische Eröffnung mit Atmen und Zahlensymbolik,
 - (1b) die wiederkehrende Spiegel-Einstellung,
 - (1c) Goodmans Jugenderinnerung im Super-8-Stil,

²⁶⁶ Im Vergleich zu den folgenden Beispielen weist *GHOST STORIES* so noch die stärkste Ähnlichkeit mit Stranks „Totenbettfantasie“-Typus auf, da „der Protagonist gerade nicht aufwacht“ (Strank 2014, 168).

- (1d) die TV-Show inklusive Ausschnitten aus der früheren TV-Show Camerons (1d.1) und zu seinem Verschwinden (1d.2),
- (1e) der Auftrag des alten Cameron mit den drei ‚Fällen‘ (1e.1–1e.3) und
- (1f) Camerons Demaskierung.
- (2a–d) sind darin die verschiedenen wunderbaren ‚Erscheinungen‘ Goodmans.
- (3) ist der fiktiven Bahnhofohraum, mit
 - (3a) dem schwarzen Tunnel, durch den Priddle Goodman führt,
 - (3b) dem Tor zur schuldbehafteten Jugenderinnerung Goodmans,
 - (3c) dem surreal-unheimlichen Geschehen auf den Bahngleisen mit ‚Barty‘ und ‚Woolly‘.
- (4) ist die Zwischenwelt, die zur Auflösung führt, darin sind
 - (4a) der weiße Tunnel mit Vorhängen und
 - (4b) das kippende Bett mit Woolly.

In (5), der Wachebene für die Zuschauenden, wird suggeriert, dass Goodman in einem ‚ewigen Alptraum‘ gefangen ist,²⁶⁷ wenngleich unklar bleibt, in welchem Ausmaß er sich seines Zustands bewusst ist. Bei unterschiedlicher Nähe zur Wachwelt enthalten aber alle Ebenen verformte Elemente aus Wachwelt und Erinnerung.

Bei genauerer Betrachtung ist (1) eine recht hybride Ebene: Von den einzelnen Unter-Abschnitten ist es schwer festzustellen, welche davon Teil der Koma-Traumwelt sind. Es erscheint zwar wahrscheinlich, dass Goodmans Jugenderinnerung (1c) dazugehört, sie könnte aber auch eine Art nullfokalisierter Prolog sein. Ähnlich verhält es sich mit der TV-Show (1d), obgleich sie wahrscheinlich auch zur Traumwelt gehört, weil der darin als TV-Bild auftauchende Cameron (1d.1) ja eine Figur aus Goodmans Phantasie ist, inspiriert von den Äußerungen Dr. Priddles. Auch die Eröffnung (1a) ist vom Status her ambig: Die Zahlen sind Hinweise auf Goodmans Jugendschuld und könnten Teil seiner Vorstellung, aber auch ein nullfokalisierter Vorspann sein. Das dazwischengeschaltete Element des Spiegels (1b) ist allerdings ein Indiz für die Zugehörigkeit aller dieser Abschnitte zur Innenwelt.

Die Übergänge der Ebenen – so von Ebene (1f) zu (3a) und (3c) zu (4) als Durch-eine-Tür- bzw. In-einen-Tunnel-Treten – sind vor allem räumlich inszeniert. Überhaupt spielen Tore und Tunnel eine große Rolle, da sie auch für die Phasen-Übergänge innerhalb von (3) eingesetzt werden (vgl. auch Solte-Gres-

²⁶⁷ Diese auch bei Loop-Strukturen vorkommende Idee liegt ebenfalls bei populären Konzeptionen der Hölle als Ort, an dem ‚Sünder‘ bestraft werden, indem sie ihre schlimmsten Taten immer wieder erleben müssen, vor, die schon in den antiken Tantalosqualen oder in Dantes *Inferno* zu finden sind. In der TV-Serie *LUCIFER* beispielsweise ist das gesamte Geschehen einer Folge – 3.07 „Off the Record“ (Costa u. a. 2017) – Teil einer unendlichen Wiederholungsschleife und damit das initiale Erwachen aus einem Koma nur ‚geträumt‘.

ser 2011, 259 zur räumlichen „Verschachtelung“ von fiktionalen Träumen). Eine freudianische Darstellungsintention ist denkbar (vgl. zu einer solchen Traumdeutung im Sexuale Kontext Freud 1961, 394–96), soll aber nicht impliziert werden. Jedoch bieten sich raumsemiotisch Tore als Übergangs- und Schwellenorte sowie Tunnel mit ihrer Implikation des ‚Untergrunds‘ als Symbole für Innenwelt und ‚Unterbewusstsein‘ an.²⁶⁸ Der Übergang zu Ebene (5) wird getreu dem Steigerungsprinzip zusätzlich durch horortypisches Lichtflackern betont, welches schon in filmischen und seriellen Beispielen von *false awakenings* zu beobachten war.

Es findet ein Spiel mit narrativen Kategorien statt. *GHOST STORIES* scheint für einen Großteil der Handlung ein anthologischer Film in der Tradition britischer *Portmanteau*-Horrorfilme zu sein (vgl. Bradshaw 2017; Stevenson 2018, 168),²⁶⁹ entpuppt sich aber schließlich als Visualisierung einer erstaunlich kohärenten, auf das Erzählen regelrecht fixierten Innenwelt der Hauptfigur. Streng genommen ist der Film also ein ‚Pseudo-Horrorfilm‘,²⁷⁰ der sich umfangreich aus dem Topoi- und Motiv-Inventar des Genres des übernatürlichen Horrors bedient, um eigentlich eine psychologische Geschichte zu erzählen, Wirkmechanismen von Schuld zu zeigen sowie über andauernde Bewusstseinszustände jenseits des Wachlebens zu reflektieren. Doch genauso wie *GHOST STORIES* im phantastiktheoretischen Sinne wunderbare und phantastische Passagen hat, die am Ende Realismus-kompatibel aufgelöst werden, so gehört der Film über weite Teile zu diesem spezifischen Schauergenre und bietet vieles auf,²⁷¹ um diese Illusion gegenüber den Zuschauenden möglichst lange aufrechtzuerhalten.

268 Siehe zu Bergwerk und Unterwasserwelt als Traum-Schauplätze die Kurzanalyse von Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* in Kapitel 3.2.2.

269 „The portmanteau format usually links two or three individually scary stories by a wrap-around narrative. This approach itself was inspired by horror comics where each issue contained a selection of gruesome stories. It also suggests the creepy atmosphere of ‘telling ghost stories’“ (Jowett und Abbott 2013, 33).

270 Mit Stevenson ist dies schon in der Konstruktion des Films angelegt, die sich auf das ‚gefundene Manuskript‘ (Herausgeberfiktion) des Schauerromans stütze („‘found-manuscript‘ device“, Stevenson 2018, 168) und damit schon durch Goodmans Zweifel die Zuverlässigkeit des Erzählens thematisiere.

271 Eine solche Transition kann, wie Uwe Durst über sein Genre-Modell von Phantastik schreibt, durchaus selbst Bestandteil eines Genres sein (vgl. Durst 2010a, 141, Fußnote 36).

Hinweise als Traumbestandteile

Getreu Camerons Motto „The brain sees what it wants to see“ (GS 07:07) und analog zu anderen *Bewusstseinsfilmen* bzw. *mindgame movies*²⁷² funktioniert der Film über eine recht komplexe Hinweis- und Verweisstruktur: „*GHOST STORIES* is loaded with visual and aural ‘clues’ that only make sense once the curtain has fallen“ (Stevenson 2018, 169). Genau das ist charakteristisch für solche Filme sowie zur Vorbereitung elaborierter Twists, wie unter anderem Christian Bumeder ausführlich nachweist (vgl. besonders Bumeder 2014, 221–46; Strank 2014, 69f.). Wie bei so vielen solcher ‚Rätselfilme‘ – zum Teil auch *puzzle films* genannt – kann die komplexe Hinweisstruktur nur in mehrmaliger Rezeption erfasst werden.²⁷³ Ich zeige diese Struktur in *GHOST STORIES* anhand der genrebezogenen Hinweise²⁷⁴ und Topoi auf, um die Durchformung der Traumwelt offenzulegen.

Wie bereits erwähnt setzt sich Phillip Goodmans Innenwelt aus verschiedenen Einflüssen zusammen. Daher können Hinweise und Elemente – die aber erst rückblickend zu erkennen sind –, wie folgt unterteilt werden:

- (a) Einflüsse aus der Umgebung des Träumers (‚Intrusionen‘)
- (b) Erinnerungsbruchstücke aus Goodmans Jugend und von seinem Suizidversuch

Sie sind visuell, auditiv, verbal oder Kombinationen dieser Kanäle. Zu den Umgebungsbestandteilen (a), die in die Innenwelt in verzerrter Weise Eingang finden, zählen wie angedeutet die Protagonisten der drei ‚Fälle‘: Tony Matthews, der Nachtwächter, ist eigentlich die Putzkraft des Krankenzimmers. Er ist für verstörende Eindrücke in der Innenwelt verantwortlich: Die Radiosendung, die

272 Christian Bumeders Begriffsdefinition zufolge ist der auf Thomas Elsaesser zurückgehende Begriff *mindgame movies* weiter und definiert sich hauptsächlich über seinen ‚Spiel‘-Charakter, während der *Bewusstseinsfilm* „dem Rezipienten [...] Zugang zu figurativen Bewusstseinszuständen/-inhalten innerhalb oder jenseits einer diegetischen Realität gewährt“ (Bumeder 2014, 50; vgl. 39–54 ausführlicher zu den Begriffen).

273 So ergibt sich eine paradox anmutende Situation, denn solche Filme scheinen regelrecht auf die Zweitverwertung für den heimischen Markt und für detektivisch interessierte Filmsehende angelegt zu sein, denen nach Kenntnis des Twists die rückblickende Analyse noch Vergnügen bereitet. Vielleicht ist das neben den verbesserten filmtechnischen Möglichkeiten auch ein Grund für die steigende Zahl solcher komplexer Werke in den 2000er-Jahren (vgl. Bumeder 2014, 66–72 zu möglichen Ursachen). Überlegungen zur Analyse selbst als ästhetisches Vergnügen finden sich in Kapitel 2.2.3.

274 Ich verwende diesen Begriff wegen des investigativen Bezugs. Die ‚Hinweise‘ können aber sehr unterschiedlich wahrgenommen werden: Sie können teils übersehen oder missdeutet, erst bei wiederholtem Sehen bemerkt werden oder sogar als falsche Fährten konstruiert sein. Viele der Hinweise sind nicht essenziell, um den Twist des Komatrasms zu erkennen, sondern sind vielmehr auf wiederholte Rezeption ausgerichtet. Oft weisen sie eine duale Struktur auf, sind verdeckend und entlarvend zugleich.

er hört, inklusive der rassistischen Bezeichnung eines Chinesen als „chinky“ und Matthews' Kommentar „Oh, fried rice“ (GS 24:38–44), das Lied *Why* (1960) von Frankie Avalon, das er pfeift,²⁷⁵ und seine Ausdrucksweise („sunbeam“) werden in sein nächtliches Erlebnis im ersten ‚Fall‘ (1e.1) eingebaut (mehr dazu unten).

Das Krankenhaus, in dem sich Goodman tatsächlich als Patient befindet, wird dort zur verlassenen Psychiatrie, einem für das Horrorgenre typischen Handlungsort. Matthews' fiktive Tochter hat das Locked-in-Syndrom (vgl. GS 20:02–32); ein früher Hinweis innerhalb des Films auf Goodmans tatsächlichen Zustand. Matthews ist auch für die schon ganz zu Beginn eingblendete und wiederkehrende Spiegel-Einstellung (1b) verantwortlich (Abb. 39), da er dem Komapatienten öfter einen Spiegel übers Bett stellt, in dem der das Fenster sehen kann (vgl. GS 1:31:44–54). Mit einem daran zerschellenden Vogel ist das auch das letzte Bild des Films (vgl. GS 1:32:42–54).

Simon Rifkind, der Assistenzarzt, telefoniert auch im Krankenzimmer in der Wachwelt mit seiner Mutter (vgl. GS 1:29:22–38), was innerhalb seines ‚Falls‘ (1e.2) bei der nächtlichen Autofahrt mehrmals geschieht (vgl. GS 47:47–49:15). Eine solche Fahrt, auf der jemand einen Menschen oder ein Wesen anfährt, Fahrerflucht begeht und dafür anschließend büßen muss, ist ein weiteres genretypisches Handlungselement und erinnert an den Horrorfilm *I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER* (1997). Ebenso ist der einsame, neblige nächtliche Wald als Handlungsort schon in Märchen und Sagen unheimlich; beides Settings, die mit menschlichen Grund-Angstsituationen, „Urängste[n]“ (Vossen 2004, 12) in Verbindung stehen. Die falsche Aussprache des Namens Rifkind („Rifking“) findet genauso in der Wachwelt durch Dr. Priddle statt (GS 1:30:28). In Rifkinds Haus nimmt Goodman beim Heraufsteigen der Treppe kurz eine Gestalt wahr, während Rifkind darauf beharrt, es sei niemand da. Das fast subliminale (vgl. dazu Sunderdiek 2012), also an der Grenze der Wahrnehmungsschwelle liegende, Bild zeigt eine Person in Krankenhauskleidung (GS 42:51, Abb. 32), vermutlich den Rifkind aus der Krankenhausumgebung der Wachwelt; zudem ist Husten hörbar.

Dr. Priddle, der Arzt, dessen Entsprechung Mike Priddle in der Innenwelt darstellt, erscheint besonders ähnlich, vor allem sein zynisches Wesen, grunzendes Lachen und ständiger Blick auf sein Smartphone. Seine Stimmenverstellung in der Krankenhausszene (vgl. GS 1:30:00f.) hat ihr Pendant in der Traumwelt mit der Maskierung als Cameron. Die drei Figuren finden also als ‚Objekte‘ Eingang in Goodmans Traumwelt. Außerdem sind sie aber auch ‚Subjekte‘ seiner selbst, übernehmen als Ich-Bestandteile Charaktereigenschaften Goodmans und folgen damit einer recht populären Traumauffassung Jung'scher ‚Subjekt-

²⁷⁵ Der Text – hier in Anthony Newleys Version – wirkt zudem wie ein ironischer bis böser Kommentar auf Goodmans tatsächlichen Zustand: „I'll never let you go / Why? Because I love you“ (Avalon 2017); ähnlich ironisch der während des Abspanns gespielte *Monster Mash*.

stufen‘ (dazu genauer unten), so wie auch beispielsweise der Doppelgänger, den Goodman als Spiegelung in seiner Autoscheibe, gefilmt als Schuss-Gegenschuss, entdeckt (vgl. GS 57:49–59, Abb. 33), ein Ausdruck des ‚Schatten‘-Archetyps (mehr dazu in Kapitel 4.3.2.2.2, Fußnote 508) jungianischer Prägung sein kann, zugleich aber auch eine Visualisierung seiner Verzweiflung und Erinnerung an sein suizidales Ich. Unten werde ich noch genauer auf die Traumauffassung des Films eingehen.

Objekte aus der Krankenhausumgebung finden ebenfalls Eingang in Goodmans Vorstellungen, oft in Bezug zur jeweiligen Person des ‚Falls‘. Der fiktive Cameron/Priddle ist krank und hat einen Infusionsständer bei sich (vgl. GS 10:49–11:09). Matthews muss bei den Stromausfällen Stecker wieder einstecken, die denen von Goodmans Beatmungsapparat ähneln (vgl. GS 33:39–57). In Priddles Kinderzimmer wirft der ‚Poltergeist‘ einen Gegenstand herum, der sich bei genauerem Hinsehen als inkongruent mit der Kinderzimmerumgebung entpuppt: ein Türmchen aus Drogerieartikeln und Medikamentenflaschen mit einem Aufsatz wie dem Beatmungstubus, den Goodman ja tatsächlich im Mund trägt. Dieser spielt auch bei weiteren Horrorelementen eine Rolle: Sowohl der Finger des Puppenwesens in Matthews‘ Mund in (1e.1) als auch der Finger des zombihaften Jungen (Abb. 34) auf Ebene (4b) scheinen aus diesem körperlichen Eindruck des Komapatienten zu resultieren, traumtheoretisch einem Leibreiz-Phänomen (vgl. zum Konzept Engel 2010, 169f.).

Weitere Objekte ziehen sich leitmotivisch durch die Traumwelt. Das augenfälligste davon ist vielleicht die Puppe im neongelben Kleid, die, wie am Schluss zu sehen ist, auf einem Stuhl neben Goodmans Bett sitzt. In (1e.1) erscheint sie, vermeintlich belebt, als ‚Puppenwesen‘ im verlassenen Krankenhaus, während sie in (1e.3) als Puppe im Gitterbett in Priddles Kinderzimmer sitzt. Das Bild über Goodmans Krankenbett zeigt eine Waldszene, ähnlich dem Wald-Setting von Rifkinds nächtlicher Fahrt in (1e.2).

Zur Gruppe (b) gehören Elemente aus der Gedankenwelt Goodmans, die auf Geschehnisse aus seiner Vergangenheit und damit auf Erinnerungen zurückgehen. Aus der mehr oder weniger unmittelbaren Vergangenheit sind dies Elemente, die in Verbindung mit seinem Suizidversuch durch Erstickten im Auto stehen. Durch eine Art Verschiebungsprozess, der vielleicht an Freuds *Traumdeutung* angelehnt ist (vgl. Freud 1961, 310–15), finden sie in veränderter Form Eingang in seine Gedanken. Neben Priddles vermeintlichem Suizid mittels Schrotflinte am Ende von (1e.3) – tatsächlich sagt Dr. Priddle später am Krankenbett: „Silly, shotgun in the mouth, that’s the way they do it“ (GS 1:30:01) – zählt dazu Goodmans geisterhafter Doppelgänger, der sich am Ende von (1e.2) in seinem Auto verzweifelt an ihn zu wenden scheint (2c), sowie überhaupt das Auto-im-Wald-Setting des zweiten ‚Falls‘.

Die im Film auf seltsame Weise wiederkehrende Uhrzeit „03:45“ ist, laut Aussage des Arztes am Schluss, die Zeit von Goodmans Einlieferung nach seinem

Suizidversuch (vgl. GS 1:29:52); sie ist hier sowohl verbal wie visuell als Armband- oder Wanduhr präsent (Abb. 35): Tony Matthews' Uhr zeigt Viertel vor vier an, die Uhr in Rifkinds Küche, Goodmans Armbanduhr, ebenso Priddles Wanduhr und – zweifach – die Uhr auf Camerons Zeitungsfoto (1e). Die Häufung erzeugt vor der Auflösung den Eindruck unheimlicher Ähnlichkeit und ist zudem Teil wiederkehrender Darstellungsmuster in *Traum-im-Traum-Strukturen* („Uhrblick“).

Elemente aus Phillip Goodmans schuldbehafteter Jugenderinnerung verstecken sich ebenfalls in seiner Traumwelt und nehmen auf diese Weise eine Doppelfunktion des Verbergens und Offenbarens²⁷⁶ ein. So entpuppt sich eine weiße Plastiktüte mit roter Aufschrift („Fine Fare“), die Goodman nach seinem Cameron-Besuch beiläufig am Kai beobachtet (vgl. GS 15:02), als ein Element aus seiner Erinnerung.²⁷⁷ Die zombiehafte Gestalt, die ihn durch die Zwischenwelt (4) begleitet, trägt die Jacke seines umgekommenen Mitschülers Woolly und wirkt wie ein grausam personifiziertes schlechtes Gewissen. Bei genauem Hinsehen ist sie schon in (1e.3) zu erkennen, also vor der Jugenderinnerung: Es ist die Gestalt auf der Hügelkuppe hinter Goodman und Priddle, die dann für einen kurzen Moment in halbnaher Einstellung direkt vor Goodman steht und ihnen später in einer Panoramaaufnahme zu folgen scheint (2d; vgl. GS 1:05:10–12, 1:05:54–59).

Die Zahlensymbolik des Films hat gleichfalls einen Bezug zur Jugenderinnerung. Die Zahlen, die Woolly im Tunnel aufsagen musste, füllen als gekritzelte Zahlen ganz zu Beginn des Films den Bildschirm (vgl. GS 01:08) und tauchen in den Fällen auf: 79 als Nummer von Camerons Wohnwagen, 92 als Nummer der Zelle in der Psychiatrie, alle Zahlen auf Garagen, an denen der Traum-Goodman im ersten Fall vorbeifährt (vgl. GS 09:53).

Ein besonders verborgener Hinweis findet sich in einem Bild (Abb. 37): An der Wand in Rifkinds Treppenhaus in (1e.2) entdeckt der Traum-Goodman ein Gemälde – oder ist es ein Foto? (so Stevenson 2018, 169) –, das zum Teil mit Staub bedeckt ist. Beim Abwischen steht auf der linken Seite die Gestalt in Kapuzenjacke neben zwei gegenwärtig (bzw. im Stil der 1980er) gekleideten Jungen (vgl. GS 41:39–59) – die später gezeigte Jugenderinnerung ist hier schon ‚im Bild‘ vorweggenommen, wie schon in der Szene am Strand in (2a; vgl. GS 14:49), einer Pseudo-Metalepse, bei der die Jungen aus Goodmans Erinnerung unauf-

276 In der Freud'schen Traumlehre seien die Wünsche in Träumen „kaschierend und zugleich enthüllend“, so Lohmann (1987, 24).

277 Das ist für Menschen aus Großbritannien zugleich durch Anachronismus ein Hinweis, da es den Supermarkt wohl in den 1980er-Jahren zuletzt gab (vgl. Diverse Wikipedia-Autor:innen 2021) und eine solche Tüte dort nicht mehr vorhanden sein dürfte. Ein interessanter verschlüsselter Hinweis verbirgt sich auch in den drei Figuren, die auf der Treppe zu Camerons Wohnwagen stehen: Es sind die drei Affen („Nichts hören, nichts sehen, nicht sprechen“, vgl. GS 10:21 und GS 1:12:05).

fällig in seiner Traumwelt auftreten (Abb. 36). Zahlensymbolik ist ein probates Geheimnis suggerierendes Mittel und gerade das geheimnisvolle Gemälde gehört spätestens seit Horace Walpoles Schauerroman *The Castle of Otranto* (1764) zum Inventar des Unheimlichen (vgl. dazu u.a. Lipski 2017)²⁷⁸ und ist zum Horror-Motiv geworden.²⁷⁹

So verbergen sich in zunächst belanglos erscheinenden Details, die aber des Öfteren durch die Inszenierung (Detailaufnahmen, Wiederholungen) – wenn auch nur kurz – betont werden, zahlreiche Hinweise auf Goodmans tatsächlichen Zustand und dessen Hintergründe. Sie erscheinen zunächst oft rätselhaft oder unheimlich und daher kohärent mit einem Horrorfilm.

Verdeckende Horrortopoi und Betonung von Erzählen und Medialität

Einerseits gehen Horrortopoi – Handlungselemente und Genremotive – also aus Verzerrungen von Wachwelt-Vorbildern hervor. Andererseits sind sie Genre-„Füllmaterial“; populäre Horror-Elemente wie die unheimlichen Schaufensterpuppen in (1e.1) oder das Teufelswesen in (1e.2) erfüllen vor allem den Zweck, das Genrenarrativ zu plausibilisieren und möglichst lange aufrechtzuerhalten, um den finalen Twist so lange wie möglich zu verbergen.

Zunehmend greifen diese Topoi auf den Protagonisten über: Sind sie zunächst in der imaginierten Außenwelt zu finden, so involviert das Wunderbare zunehmend Goodman selbst. Im ersten ‚Fall‘ behält er noch eine recht große professionelle Distanz und das unheimliche Geschehen beschränkt sich auf die (pseudo-)diegetische Ebene von Matthews‘ Erzählung. Doch schon im zweiten ‚Fall‘ hat Goodman bereits vor Beginn von Rifkinds Erzählung seltsame Wahrnehmungen: Er sieht Rifkinds ‚Eltern‘ (vgl. GS 41:18) und nimmt wie erwähnt kurz jemanden im Obergeschoss wahr, obgleich laut Rifkind niemand zu Hause ist (vgl. GS 45:15). So ereignen sich zunehmend anscheinend wunderbare Ereignisse auch außerhalb der visualisierten Erzählungen.

Grundsätzlich nimmt das Wunderbare in Form von Abweichungen pro ‚Fall‘ wie pro Ebene zu, woraus nach dem dritten ‚Fall‘ (1e.3) ein sukzessives Zusammenbrechen der Traumwelt resultiert. Die wiederkehrende Spiegel-Einstellung (1b), eine Weißblende (vgl. GS 07:57–08:00), unheimliche Geräusche, Unschärfe des Kamerabildes, teils schwierige Raumorientierung durch Wechsel der Ein-

²⁷⁸ Ursula Vossen weist darauf hin, dass ein „Großteil des Figuren- und Motivinventars und der Erzählmuster des Horrorfilms“ auf die v. a. angelsächsische Literatur des 19. Jahrhunderts und die ihr vorangehende *Gothic Novel* zurückgehen (vgl. Vossen 2004, 9f.).

²⁷⁹ Bilder und Gemälde als Hinweisgeber in einem Bewusstseinsfilm tauchen auch in der gleichfalls als *Traum im Traum* aufgebauten Sonderfolge „The Abominable Bride“ der BBC-Serie *SHERLOCK* (Gatiss, Moffat, und MacKinnon 2016; Sigle TAB), in der Martin Freeman ebenfalls spielt, auf (vgl. Gatiss, Moffat, und MacKinnon 2016, 07:49, 42:07–09, 50:59, 52:19; Neis 2020b, 9).

stellungsgröße und häufige 180°-Keraschwenks gerade im ‚Fall‘ Priddle (vgl. z. B. GS 1:20:20–45) bergen ein latentes Abweichungspotenzial, das im Nachhinein als Markierung eines imaginären Zustandes verstanden werden kann, doch kaum während der Erstrezeption, zumal sie sich dem Schrecken erzeugenden Genre perfekt anpassen. Wie Matthias Brütsch mit Helbig schreibt, sind „die Zeichen meist so unauffällig oder ambivalent, dass sie nur bei äußerst aufmerksamer, wiederholter oder verlangsamter Rezeption richtig gedeutet werden können“ (Brütsch 2011a, 209). Im Gegenteil sind diese Marker zunächst eher der Grusel-Atmosphäre zurechenbar und werden so verdeckt.

Die schon kurz erwähnte Betonung des Erzählens ergibt sich aus dem Genre-‚Spiel‘, den Pseudo-Narrativen wie implizit der traumuntypisch durchgeformten und damit eigentlich unwahrscheinlichen Innenwelt.²⁸⁰ Allerdings ist dieser weitgehende ‚Traumrealismus‘ geradezu notwendig, um die Entlarvung der Genre-Täuschung nicht zu früh preiszugeben und daher auch im Genre des Bewusstseinsfilms selbst begründet.²⁸¹ Der Eindruck eines Zuviel an Genremerkmalen könnte aber wiederum Hinweis für die Zuschauenden sein, dass ‚etwas nicht stimmt‘.

Medialität ist von nicht geringer Bedeutung in Phillip Goodmans Innenwelt; dabei übernimmt er selbst verschiedene vermeintlich aktive Rollen: Schon in der im Super-8-Stil gehaltenen, wie *found footage* gestalteten Jugendrückblende (1c) ist Goodman als der Filmende kurz im Spiegel zu sehen (vgl. GS 03:04). Bald darauf werden die Aufnahmen seiner TV-Sendung zur Entlarvung von Scharlatanen gezeigt, in denen er als Stimme aus dem Off und dann als in die Kamera

280 Siehe zu ‚typischer‘ Traumgestaltung Kapitel 4.1.1 und konzise Solte-Gresser (2011) und Engel (2017). Ich gehe von der Minimalkonzession aus, dass fiktionale Träume oft durch ‚abweichende‘ Gestaltung und Elemente markiert werden, um einen Unterschied zur Wachwelt herstellen zu können. Wie der Typus des *Immer-wieder-Erwachens* beweist, ist auch weitgehende Deckungsgleichheit mit der Wachrealität in fiktionalen Träumen möglich, um gerade einen Täuschungs- und Verwirrungseffekt zu erreichen. Hier folgt dem ‚Realismus‘ eine sukzessive Zunahme der Abweichungen (‚Brüche‘). Matthias Brütsch unterscheidet ja zwischen ‚offenem Spektakel‘ gegenüber ‚unscheinbarer Irrealisierung‘ (vgl. konzise Brütsch 2011a, 222–35).

281 Christian Bumeder setzt sich mit der Frage auseinander, ob es sich beim Bewusstseinsfilm um ein Genre handele (vgl. Bumeder 2014, 72–75). Unter Berücksichtigung der grundsätzlichen definitorischen Problematik von Genres kommt er zu dem Schluss, dass einerseits kein ‚klassisches‘ Genre vorliege, da es bei Bewusstseinsfilmen gerade nicht erwünscht sei, im Vorhinein davon zu wissen, um Überraschungseffekte nicht zu zerstören. Andererseits herrsche beim Publikum ein Bewusstsein über den Bewusstseinsfilm als eine Art Genre vor, was sich nicht zuletzt in populärkulturellen Parodien zeige. So bleibt er mit Engell bei der Auffassung von einem „Genre im Werden“ (ebd., 75). Es kann noch hinzugefügt werden, dass die Rezeptionshaltung sowieso vom unterschiedlichen ‚Lektüre-Typus‘ abhängt (nach Kapitel 2.2.3); Willem Strank verweist u. a. auf die Werke M. Night Shyamalans, die beim Publikum schon die Erwartung auf einen Bewusstseinsfilm im Vorhinein wecken (vgl. Strank 2014, 72f.), und bemerkt mit Wulff, dass die Korpuskenntnis der Zuschauenden und damit Erwartung eines Twists gerade auch Teil des ‚Spiels‘ sein können (vgl. ebd., 75).

sprechender Moderator in Erscheinung tritt (vgl. GS 03:06–07:11). Darin wiederum sind Aufzeichnungen aus einer Cameron-Sendung mit ähnlicher Zielsetzung zu sehen (1d.1), die sich dann auf einem Monitor als Bestandteile von Goodmans Sendung entpuppen (vgl. GS 06:06–49), sowie aus einer Dokumentation zu Camerons Verschwinden (1d.2; vgl. GS 07:37–49). Mehrmals wird dabei das Bild angehalten, was auf die Artifizialität zusätzlich aufmerksam macht.

„Cameron“ schickt Goodman eine Kassette zu; auf seinem Kassettenspieler steht übrigens „Escher“ (vgl. GS 09:02–39), womit ggf. auf die ‚verwickelte‘ Struktur des Narrativs hingewiesen wird. Mit dem Diktiergerät in der Hand (vgl. z. B. GS 57:27) nimmt Goodman die Erzählungen der ‚Fälle‘, die ihm Cameron als Akten übergab (vgl. GS 13:06–13), auf. Selbst in seiner Traumwelt sieht er sich in der Rolle des Moderierenden und des Ermittlers und nimmt damit zu den drei Fällen eine distanzierende Position ein. Die mehrfache Inszenierung der Medialität suggeriert Authentizität, verdeckt so das Traumnarrativ²⁸² und reflektiert in gewisser Weise eine Herausgeberfunktion.

Von Goodmans Person unabhängig thematisiert *GHOST STORIES* aber auch auf weitere Arten das Mediale: Tony Matthews hört Stimmen aus dem Radio (vgl. GS 31:22–40), tatsächlich ein ‚Verbindungskanal‘ zur Wachwelt, denn es ist das Gespräch, das die Ärzte im Krankenhaus führen (vgl. GS 1:29:20–1:31:00), während die Radiosendung aus dem wirklichen Radio und die Musik vom Matthews aus der Wachwelt stammen (vgl. GS 1:31:07–1:32:40). Der Übergang zwischen Ebene (1f) und (3a) wird von Cameron/Priddle als ‚Cut‘ inszeniert: Er durchtrennt mit einem diagonalen Schnitt die Wand, die sich dadurch als bloße Kulisse entpuppt (Abb. 40), hinter der sich schichtweise Goodmans Vergangenheit und Verdrängtes bildlich offenbaren (vgl. GS 1:14:58–1:15:07). Der zombiehafte Junge Woolly zieht schließlich die surreale Bahnhofskulisse wie eine (Kino-)Leinwand nach oben (3c; vgl. GS 1:27:34, Abb. 41) und mit den roten Samtvorhängen ist der Übergang von Ebene (4) zu (5) regelrecht theaterhaft gestaltet (vgl. GS 1:27:37–1:28:12, Abb. 42) – immerhin beruht der Film auf einem Theaterstück (Vergleich der Medien bei Stevenson 2018, 169; zum Stück u. a. O’Donnell 2018, 6).²⁸³

282 Es wäre noch denkbar, dass das Komanarrativ erst einsetzt, nachdem Goodmans erste TV-Sendung gezeigt wurde, da an dieser Stelle auf eine Spiegel-Einstellung eine lange Weißblende folgt (vgl. GS 08:00–03), bevor Goodman Camerons Mitteilung erhält. Demnach wären die vorherigen Teile (1a–d) Analepsen. Allerdings steht das im Widerspruch zu Dr. Priddles Aussage am Ende, Cameron sei *sein* Mentor gewesen.

283 Zu denken ist nicht zuletzt an die Filme David Lynchs und dessen Vorliebe für Vorhänge und Bühnenhaftigkeit im Zusammenhang mit Träumen, besonders die Traumszenen des ‚Red Room‘ in *TWIN PEAKS*, das Variété in *MULHOLLAND DRIVE*, die Bühne in *ERASERHEAD*, vielleicht inspiriert von René Magrittes Bildsprache (siehe auch Corazza 2015). Ausführlich untersucht den Traum bei Lynch mein Kollege Raphael Morschett (vgl. Morschett 2022). In Tiecks *Freunden* (Kapitel 3.2.1) sowie der schon erwähnten Traum-im-Traum-SHERLOCK-Folge sind Bühnenmetaphorik und -bildlichkeit ebenfalls vorhanden, was darauf hindeutet,

Indem Medien sowohl in ‚natürlicher‘ wie in demaskierender Weise zum Thema gemacht werden, wird zum einen die Medialität des Films selbst herausgestellt (vgl. auch Solte-Gresser 2011, 257 zur „Materialität der Zeichen“ in fiktionalen Träumen; ausführlicher 2019). Zum anderen wird u. a. mit dem Radio auf das Abweichungspotenzial von Alltagsgegenständen aufmerksam gemacht, ein beliebtes Genremittel des Unheimlichen.²⁸⁴ Das Mediale verweist hier wiederum auf Sinneswahrnehmungen und ihr Potenzial zur (Selbst-)Täuschung. Gerade das Visuelle wird filmgestalterisch außerdem durch eine durchgeformte Farbverwendung ausgestellt: Es dominieren klare Farben (gelb, rot und blau) als Grundtöne der pseudo-diegetischen Erzählungen sowie Dunkelheit. ‚Leere‘ Landschaften und stilisierte Innenräume erzeugen subtil eine gespenstische Atmosphäre (zum Verhältnis von Handlung und Atmosphäre im Horror vgl. Spadoni 2014).

Psychologisierung und Weltkonzept

Zu denken geben können die Konzepte, die Goodman von seinen Protagonisten hat: Matthews, der durch Beruf wie Akzent der Arbeiterklasse zugeordnet werden kann, hat in Goodmans Traumwelt Umgangsformen und politische Einstellungen, die klischeehaft mit dieser in Verbindung gebracht werden. So thematisiert der Film indirekt Alltagsrassismus und Klassendisparität (vgl. Stevenson 2018, 168f.). Rifkind wiederum ist fast das Klischee eines jugendlichen Außenseiters. Beide werden von Schuld umgetrieben: Der Traum-Matthews besucht seine schwerkranke Tochter nicht mehr und der Traum-Rifkind belügt gewohnheitsmäßig seine Eltern. Mit dem Wissen um die Auflösung wird deutlich, dass es eigentlich Goodmans Schuld ist, die sich auf diese Weise manifestiert. Die negativen Einstellungen der Figuren werden durch ihre Irrealität einerseits entschärft, andererseits wird so aber im Rückblick Goodmans Sicht auf das Leben erkennbar.

Gemeinsam ist allen eine komplizierte Familiensituation. So sagt der Traum-Goodman über Rifkind: „a fragile young man from a deeply dysfunctional family“ (GS 57:06).²⁸⁵ Über Goodman erfahren die Zuschauer aber nur, dass sein extrem religiöser Vater die Familie zerstört habe und seine Schwester wahrscheinlich

dass diese auf die Konstruktion aufmerksam machenden Darstellungsmittel gerade für *Traum im Traum* wiederkehrende Merkmale sind.

284 Zum ‚Objekthorror‘ zählen Dinge mit anscheinendem Eigenleben, „even a tape recorder, when tampered with by hostile forces, can be minatory and lethal“ (Forshaw 2013, 119); Poltergeister werden damit oft in Verbindung gebracht. In Edith Whartons Geistergeschichte *All Souls* (1937), die auch als *false awakening* und damit als Traum lesbar ist, kommt ebenfalls ein auf unerklärliche Weise angeschaltetes Radio in einem leeren Haus vor (vgl. Wharton 2001, 81). Siehe auch die Analyse von *JENSEITS DES SPIEGELS* aus Kapitel 4.1.2.

285 Ähnliche Formulierungen verwendet bezeichnenderweise auch Jeremy Dyson – einer der Regisseure – in seiner Dissertation über die Geschichte des Horrorfilms (vgl. Dyson 1997, 138).

verstoßen hat, weil sie eine Beziehung mit einem Jungen mit asiatischen Wurzeln hatte (vgl. Stevenson 2018, 168). Goodman, der die Protagonisten immer geradezu auffällig zu ihren Familienverhältnissen befragt, gibt aber nicht mehr preis. Lediglich aus der Erinnerung an seine Schuld in der Jugendzeit sowie seinem Todeswunsch kann geschlossen werden, dass er in dieser Hinsicht dauerhaft belastet war. So ermöglichen Genrereferenzen und Intertexte, von denen der Film geradezu ‚besessen‘ scheint – „the text itself is equally haunted by its literary and cinematic ancestors“ (Stevenson 2018, 168) – indirekt auch ein tieferes Werkverständnis.

Auffällig ist auch die fast völlige Abwesenheit von weiblichen Figuren, die ebenfalls nicht erklärt wird, es ist „a very male film, dominated by male characters“ (Bradshaw 2017): Die Tochter des fiktiven Matthews ist ‚locked in‘ und nur als Erzählobjekt präsent, das weibliche Wesen in der ehemaligen Psychiatrie eine Puppe, das fiktive ‚asylum‘ war eines für Frauen; die Mutter des fiktiven Rifkind ist seltsam unsichtbar und Priddles Ehefrau erscheint nur noch kurz als dämoninnenhaftes Geistwesen. Das offenbart eine recht einseitige Sicht auf Frauen, die aber auch genretypisch ist (vgl. Vossen 2004, 12).

Hybrides Traumkonzept

Wie ist nun die Traumauffassung des Films zu beschreiben? Wie nicht selten zeigt sich keine homogene monokausale Traumtheorie, sondern eine aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzte Traumauffassung und damit gewissermaßen ein hybrides Traumkonzept: Goodmans schon erwähnte Schuld und dysfunktionale Familiensituation stehen im Zeichen von psychologisierenden, aber auch religiös-moralischen Traumkonzepten, nach denen der Traum ein Speicher und Verarbeitungsort von Schuld oder auch ein Gewissensspiegel ist. Dieser populärpsychologische Aspekt der Traumauffassung legt die Deutung nahe, dass Goodman einen Schuldkomplex aufgespalten, narrativ sublimiert und in fiktive Figuren ausgelagert habe.

Teile davon können als populär-freudianisch bezeichnet werden, da ein Konzept entsteht, das Formen von Verschiebung einschließt. In Freuds Theorie ist die Allgemeingültigkeit der Wunscherfüllung für Angstträume und besonders solche, die auf traumatischen Erlebnissen beruhen, unklar (vgl. Lohmann 1987, 26; Köhler 1995, 37; Storr 2001, 46f., 51). Doch indem in *GHOST STORIES* die – erst im Nachhinein als solche erkennbaren – Trauminhalte auf Verdrängungs- und Verschiebungsprozessen beruhen, ihr unmittelbarer Anlass teilweise aber in rezenten Tagesresten zu finden ist (vgl. dazu Lohmann 1987, 24f.; Köhler 1995, 30–32, 34; Storr 2001, 45; zum Konzept der Tagesreste allgemein vgl. Engel 2010, 158), finden Kernelemente der Freud’schen Theorie Eingang in die werkspezifische Traumauffassung.

Auch die genannte ‚Aufspaltung‘ steht im Zeichen einer populären (psycho-)analytischen Sicht auf den Traum; sie erinnert an C. G. Jungs ‚Subjektstufen‘ in Form des Gedankens, dass andere Personen, von denen geträumt wird, tatsächlich nur verschiedene Aspekte der eigenen Persönlichkeit des Träumers sein können (vgl. u. a. Jung 1960, 96; 1972, 86; Sharp 1991, 128f.; Engel 2018b, 41).²⁸⁶ Auch ist ja wie angedeutet der ‚Schatten‘ – repräsentiert außer von Woolly, Goodmans Doppeltgänger im Auto und indirekt den drei Traum-‚Erzählern‘ in *GHOST STORIES* außerdem im Übrigen als Schatten kurz im Bild sichtbar (vgl. GS 13:58–14:03) – ein populärer Jung’scher Traum-Archetyp (vgl. dazu Jung 1960, 62, 75). Die Möglichkeit, „die einzelnen Figuren als Teile ein und derselben Persönlichkeit zu lesen“, ist für fiktionale Träume kennzeichnend (vgl. Solte-Gresser 2011, 255f.), „[i]n cultural contexts where dreams are interpreted psychologically, it is considered obvious that the complete world of the dream is the creation of the dreamer (though unknown to [them]) [...] in which other persons or their actions become variants of the dreamer [them]sel[ves]“ (Engel 2017, 25).

Schuld als Traumursache kann auch in Zusammenhang mit Trauma gedacht werden, das in Bewusstseinsfilmen häufig ins Spiel gebracht wird, wo es als ‚backstorywound‘ der Hauptfiguren fungiert (vgl. Bumeder 2014, 138–53).²⁸⁷ Ein weiteres Traumkonzept, das Eingang in die Traumauffassung des Werks gefunden hat, ist das des Leibreizes. Konzentriert ist diese Auffassung in dem schon erwähnten Bild vom Finger in Goodmans Mund, der tatsächlich sein Beatmungstubus ist. Der dahinterstehende Gedanke ist, dass äußere Einflüsse in Form körperlicher Sinnesreize sich – ggf. in veränderter Form – auf den Trauminhalt auswirken können.

Auf Umwegen spielt sogar das Konzept des prophetischen Traums mit in die Traumauffassung hinein: Der Traum-Priddle behauptet, quasi-prophetisch Finanzereignisse vorhersehen zu können („[T]he prophet. I had a sixth sense of what was going on“, GS 59:12), was tatsächlich wiederum ein versteckter Hinweis auf Goodmans Zustand sein könnte, gerade auch durch den Anklang an *THE SIXTH SENSE* (1999), einen weiteren Bewusstseinsfilm. Außerdem ist die Zeitgestaltung interessant: Bestimmte Reize, die den Zuschauenden schon recht früh in der Filmhandlung präsentiert wurden, z. B. Tony Matthews’ Radio, ereignen sich im Krankenzimmer am Ende gerade erst. So scheint das Zeitempfinden im Komatraum extrem gedehnt zu sein.

²⁸⁶ Über die Figuren der drei ‚Fälle‘ hinaus ist Cameron eigentlich eine vierte Reflektorfigur für Goodman, zumal Cameron und Priddle sich in der Fiktion schon als identisch herausstellen.

²⁸⁷ Gerade auch Traumatisierung durch Schuld komme häufig in Bewusstseinsfilmen vor (vgl. Bumeder 2014, 143f.). Bumeder sieht ebenfalls deutliche Parallelen der sukzessiven ‚Aufdeckungsarbeit‘ zum Detektivischen (vgl. ebd., 150f.).

Wunderbares und Funktion der Phantastik

Wie gesehen kennzeichnen Hinweise und Rätselhaftigkeit den Film. Bei aller Übereinstimmung mit Merkmalen des Bewusstseinsfilms sollte allerdings zwischen ‚Rätsel‘ und ‚Geheimnis‘ unterschieden werden, worauf Hannes Niepold mit Holländer aufmerksam macht (vgl. Niepold 2016, 40f., Fußnote 84): Ersteres impliziert eine prinzipielle Auflösbarkeit, letzteres eine bestehende Ungewissheit.²⁸⁸ Damit entsteht eine Parallele zum Status des Films nach der Phantastiktheorie: Er ist durch die Präsentation zweier konkurrierender Sichtweisen – des Skeptikers Goodman, der aber zunehmend involviert und damit gegenüber seinen das Wunderbare bekräftigenden ‚Zeugen‘ unsicherer wird – über weite Passagen phantastisch und dann sogar wunderbar – wenn Goodmans Zweifel vor dem Ende (3c) unhaltbar scheinen –, wird aber durch die Auflösung als Komaphantasie schließlich auf die reguläre Seite zurückgeführt, denn alle Ereignisse sind rückwirkend erklärbar: Die ‚Erscheinungen‘ waren Verzerrungen der Krankenhausumgebung und Erinnerungen des Protagonisten; „The real ghost of the story is memory“ (Stevenson 2018, 169).

Das vermeintlich verlässliche Präsentieren der Geschehnisse ist Grundlage der Täuschung und damit wird eine widersprüchliche Situation geschaffen: „Goodman is a classic unreliable narrator, yet, ironically, the impact of the final sequence – which reveals him to be the unwilling creator of his own nightmare – hinges on the audience’s trust in his ‘master narrative’“ (ebd.). Trotz der lange Zeit vorherrschenden phantastischen Ambivalenz werden zunächst ‚nur‘ die vermeintlich wunderbaren Ereignisse in Frage gestellt, nicht aber die Realität als solche. Wir könnten sogar sagen, dass gerade die Beschäftigung mit dem ambivalenten Status lange von den Hinweisen und möglichen Zweifeln an der Realität ablenkt; die Ungewissheit der Phantastik wird zur Beglaubigung der eigentlich irrealen Handlung eingesetzt. Am Ende findet dann die Umkehrung statt: Die Irrealität wird durch den Eingriff einer nullfokalisierten Instanz entlarvt und das Wunderbare verschwindet.

Dabei findet ein Doppelbluff, ein zweifacher Twist statt: Durch Priddles Demaskierung (1f/3a) scheint zunächst das Wunderbare kurzfristig als Täuschung entlarvt, danach führen die ‚surrealen‘ Geschehnisse (3c und 4) als gesteigertes Wunderbares zur Entlarvung als Traum. Das verstörende Ende bewirke eine Exponierung des Zuschauens (vgl. Stevenson 2018, 170) und gehe,

²⁸⁸ Schon Todorov verweist auf die Verwandtschaft zwischen Kriminal-, d. h. eigentlich eher Detektiv-Erzählung und Phantastik über das Rätsel, wobei letztere das Rätsel auch noch auf der realitätssystemischen Ebene ansiedele (vgl. Durst 2010a, 178f.). Niepold hebt hervor, dass ‚puzzle films‘ eher dem Rätsel, die Phantastik eher dem Geheimnis zugeordnet sei (vgl. 2016, 40f., Fußnote 84). Es gebe aber auch Überschneidungen (vgl. ebd.), und wir werden noch Beispiele dafür in diesem Kapitel sehen – siehe auch die Überlegungen zu Wunderbarem im Kriminalgenre in *false awakenings* in Kapitel 4.1.2.2.

so Carly Stevenson, über die ‚rationale‘ Traditionslinie des (englischen) Schauerromans – „the Radcliffian tradition of providing a rational explanation for seemingly supernatural events“ – hinaus und behalte „an air of postmodern ambiguity“ (ebd.). Dabei handelt es sich anders als in *Sankt Petri-Schnee* aber im Grunde nicht um phantastische Ambivalenz, obgleich schon am Ende, als die Kamera langsam wieder auf den im Koma liegenden Goodman zoomt, gefragt werden kann: Wer sieht? Sind es nur die als voyeuristisch entlarvten Zuschauenden?

Somit scheint schließlich das Rätsel²⁸⁹ gelöst. Auffällig ist in *GHOST STORIES* die Präsenz einer investigativen Struktur in Form der drei ‚Fälle‘, die Goodman wie in einem klassischen Detektivnarrativ nach Auftrag aufklären soll. Er selbst ist dabei die personifizierte Investigation als eine Art Detektivfigur. Auf diese Weise werden das Rätsel des Kriminalgenres und das Rätsel (‚Geheimnis‘) um den realitätssystemischen Status miteinander verknüpft, indem vermeintlich übersinnliche Ereignisse zu untersuchen sind (siehe Durst 2010a, 237f. zur immanenten Wunderbarkeit des Detektivs, der u. a. „Gedankenleselei“ betreibt). Nicht zuletzt gibt es in der Tradition der okkulten Detektive seit Ende des 19. Jahrhunderts ja gerade auch Detektive des Übernatürlichen, die diese beiden Aspekte in sich vereinen, wie Dale Cooper in *TWIN PEAKS* oder die FBI-Agenten Scully und Mulder aus *THE X-FILES* (dazu Fußnoten 473, 515 in Kapitel 4.3.2).

Über die phantastiktheoretische Einordnung hinaus ist ein näherer Blick auf die spezifische Auffassung von Phantastik hilfreich, der es ermöglicht, die Funktionen und Motivationen des Wunderbaren näher zu erfassen. Hier hängt sie auch eng mit der Genrezugehörigkeit zusammen. Es wurde bereits offenbar, dass der Film das Wunderbare als ‚übernatürlichen‘, abweichenden Teil des Phantastischen gegenüber ‚rationalen‘ Erklärungen über einen großen Teil der Handlung hinweg aufrechterhält. Dies fällt mit den Passagen zusammen, die dem Genre des Supernatural Horror angehören. Wie gesehen ist dieser durch die Realismus-kompatible Auflösung allerdings nur ein ‚Pseudo-Genre‘; tatsächlich spielt sich die Handlung in einer Traumwelt des Protagonisten ab. Christian Bumeder weist darauf hin, dass Bewusstseinsfilme meist dem Noir-, Horror-, Phantastik- oder Science-Fiction-Genre ähnlich sind oder Elemente dieser Genres beinhalten (vgl. Bumeder 2014, 74f.; vgl. zum Traum auch Brütsch 2011a, 368f.). Er nennt diese „Deckgenre[s]“ in Anlehnung an die ‚Deckerinnerung‘ der Psychoanalyse; sie wirken zunächst verschleiern. Willem Strank erwähnt die Rolle von Genrewechselln für *twist endings* (vgl. Strank 2014, 66f.). Das ‚thematische Material‘ des Wunderbaren bezieht der Film also hauptsächlich aus dem Inventar des Horrorgenres.

²⁸⁹ Bezeichnenderweise heißt der dritte ‚Fall‘ Mike Priddle, worin ‚riddle‘ für „Rätsel“ enthalten ist.

Grundkonzept des Films ist eine Entwertung und vollständige Aufklärung des Wunderbaren zu Gunsten eines psychologisch-tragischen Schlusses, der zugleich als Gleichnis eines ‚ewigen Alptraums‘ verstanden werden kann und einen Koma-Patienten mit einem entgegen dem äußeren Schein noch sehr aktiven (Unter-)Bewusstsein zeigt. Somit ist das Phantastische hier eher ein Vehikel für eine genrespezifisch instrumentalisierte Täuschung, um die Twist-Auflösung des Films möglichst lange vor den Zuschauenden verborgen zu halten. Vermeintlich Wunderbares – die Abweichungen – sind mit einer Hinweisstruktur zu erklären, die zugleich verrätstelt wie offenlegt, eigentlich aber Phänomene psychologischer Natur wie Eindringungen aus der Umwelt ins Bewusstsein und Erinnerungsfragmente aus einer schuldbelasteten und traumatischen Vergangenheit darstellt. Historisch steht dieser Film aus der Gegenwart am vorläufigen Ende einer Entwicklung des Horrorgenres, auf dessen Merkmalsinventar er in großem Maße zurückgreift, sowohl durch intermediale Einzel- wie allgemeinere Genrereferenzen, um dann mittels des Traums noch einen weiteren Dreh hinzuzufügen. Damit reiht sich *GHOST STORIES* in die Kategorie ähnlich funktionierender Werke ein, die ich noch näher betrachten werde.

Welche Auswirkungen hat das nun auf die Konzeption von *Traum-im-Traum-Strukturen*? Auffällig ist die Korrelation mit Bewusstseinsfilmen. Der *Traum im Traum mit Twist-Struktur* besitzt anscheinend eine Form, die sich gut zur Ver- und abschließenden Enträtselung eignet. Bezeichnend ist der Aufbau des Films mit unterschiedlichen Ebenen, deren zunehmende Abweichungen mit dem fortschreitenden Zusammenbrechen der Illusionswelt korrelieren.²⁹⁰ Dabei werden gezielt gerade auffällige Horror-Elemente genutzt, vermutlich, da diese das größte Abweichungs- und damit Verstörungspotenzial besitzen. So entsteht ein ‚Pseudo-Genre‘ auf Zeit, das nach der Auflösung zusammenbricht und durch ein anderes, das psychologische Drama, ersetzt wird. Nicht alle, aber viele Elemente haben dabei eine Verankerung in der ‚realen‘ Welt, entweder in der gegenwärtigen Umgebung oder in Erinnerungen an die Vergangenheit. In folgenden Beispielen gilt es, die Gültigkeit dieser Kernmerkmale zu überprüfen.

290 *GHOST STORIES* erweckt dadurch, dass Goodman nicht aufwacht, allerdings den Eindruck, dass sich dieser Zyklus stets loopartig wiederhole. Dafür spricht auch seine Abwehrhaltung gegenüber Callahan/Woolly („not again“, GS 1:27:27).

Komatraum-Hinweise in *GHOST STORIES*

Abb. 32, 33, 34: (2b): das subliminale Bild in Rifkinds Haus (= Pflegepersonal) (42:51); (2c): Goodmans ‚Schatten‘-Spiegelung im Autofenster (57:58); (4b): Leibreiz mit Woolly und Goodman (1:28:51)



Abb. 35: Uhr auf Zeitungsfoto (08:52)

Medialität und Hinweise in *GHOST STORIES*

Abb. 36, 37, 38: (2a): Pseudo-Metalepse der Jungen aus der Erinnerung am Strand (14:49); (1e.2): Gemälde mit den Jungen als Hinweis (41:39); (1e.2): Tartini-Druck (vgl. auch *Sankt Petri-Schnee* oben) (43:43)

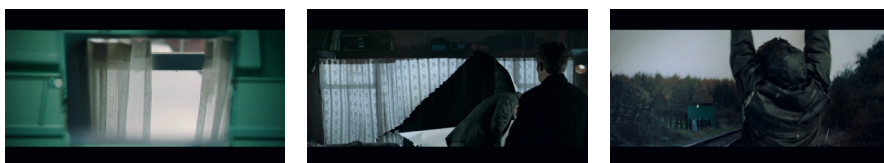


Abb. 39, 40, 41: (1b): wiederkehrende subjektive Spiegel-Einstellung (01:15); (1f/3a): der ‚Cut‘ (1:15:07); (3c): Woolly zieht ‚Leinwand‘ herunter (1:27:34)

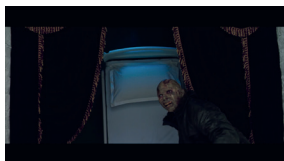


Abb. 42: (4a): Woolly vor ‚Vorhang‘ (1:27:59)

LA DOPPIA ORA (2009): *Komatraum-Episode im Traum im Kriminal- und Mysteryfilm*

Wenden wir uns nun einem etwas anderen Genre zu, wenngleich verschiedenlich große Überschneidungen vorhanden sind, nicht zuletzt im investigativen und im rätselhaften Element. *LA DOPPIA ORA* (dt. *Die Stunde des Verbrechens*, Alternativtitel *Double Hour*, Capotondi u. a. 2009; Sigle LDO) ist ein italienischer Thriller, in Venedig für die beste Schauspielerin (Kseniya Rappoport) ausgezeichnet. Erneut handelt es sich um einen durch Genrekonventionen stark geprägten Film, der hier allerdings aus dem Kriminalgenre stammt. Die zu diesem Genre abweichenden Elemente bergen besonders großes Analysepotenzial für diese Arbeit und können vorerst mit dem deutschen Genre-Begriff der Mystery (siehe dazu Spiegel 2014) umschrieben werden.

Inhalt und Aufbau

(1a) Ein Zimmermädchen, Sonia (Kseniya Rappoport), arbeitet in einem Hotel, als sich eine junge Frau plötzlich aus dem Fenster stürzt. Zuvor hatte sie noch zu Sonia gesagt: „Ti stanno meglio sciolti“ (LDO 02:19).²⁹¹ In einem zweiten Handlungsstrang wird Guido (Filippo Timi) vorgestellt, ein ehemaliger Alkoholabhängiger, den Sonia dann bei einem Speed-Dating kennenlernt, wo er anscheinend regelmäßig One-Night-Stands trifft. Als sie gemeinsam spazieren gehen, erzählt Guido Sonia von der ‚doppelten Stunde‘, in dem Fall „23.23“ Uhr, einer Stunde, zu der man sich etwas wünschen könne (vgl. LDO 07:47–58, „Bisogna esprimere i desideri“). Parallelmontagen zum gegenseitigen Kennenlernen geben Einblick in den Alltag der beiden: Wir sehen Sonia bei der Arbeit im Hotel und im Gespräch mit ihrer Kollegin Margherita, die wechselnde Männerbekanntschaften hat. Margheritas neuester Liebhaber ist der auch für die Videoüberwachung zuständige Concierge Marco, über den sie sagt: „Ho i suoi occhi addosso tutto il giorno“ (LDO 11:26).²⁹² Außerdem unterhalten sich die beiden Frauen über Bruno Cameniti, einen Stammgast, von dem Margherita vermutet: „Secondo me, nella valigia c'è il cadavere di sua moglie“ (LDO 11:59–12:01).²⁹³ Sonia geht regelmäßig schwimmen und ist beim Aufräumen ihrer Wohnung beim Ausschütteln einer roten Tagesdecke zu sehen, während sie Spanisch lernt. Au-

291 In der deutschen Synchronisationsfassung: „Du siehst besser aus, wenn du die Haare offen trägst“.

292 „Ich spüre den ganzen Tag seine Augen auf mir“.

293 „[...] die Leiche seiner Frau im Koffer herumträgt“.

ßerdem treffen Sonia und Guido Dante, einen Polizisten und Freund Guidos.

Guido nimmt Sonia eines Tages zu seiner Arbeit mit. Er ist für die Überwachung eines außerhalb der Stadt gelegenen Anwesens zuständig, wobei das Überwachungssystem auch mit Richtmikrofonen ausgestattet ist. Um im angelegenen Wald spazieren zu können, ohne Alarm auszulösen, schaltet Guido es ab. Er erzählt Sonia, dass er Witwer sei, und die beiden kommen einander näher, als sie plötzlich von Maskierten überfallen werden, die Guido niederschlagen. Die Räuber räumen die Villa mitsamt wertvollen Gemälden und Kunstgegenständen aus und laden sie in LKWs mit der Aufschrift ‚Easy & Fast‘. Der Anführer droht, Sonia zu vergewaltigen, Guido geht dazwischen und ein Schuss fällt. Anschließend ist eine Panoramaansicht des Anwesens zu sehen.

- (2a) Auf eine längere Schwarzblende folgt eine Einstellung, die Sonia bei ihrer Arbeit im Hotel zeigt. Geht sie vornehmlich ihrer Routine nach, so ereignet sich doch Denkwürdiges, z. B. ein Gespräch mit Margherita über Selbstmord und den Fenstersprung, die sagt: „Che coraggio fare un salto così. Io, se dovessi ammazzarmi, pillole. Un bel sonno e via“ (LDO 25:03–12).²⁹⁴ Es häufen sich rätselhafte Geschehnisse: Dante, der glaubt, der Überfall sei ein ‚inside job‘ gewesen, bringt Sonia ein Foto, das sie und den offensichtlich verstorbenen Guido in Buenos Aires zeigt, obwohl sie noch nie dort war. Margherita spekuliert, dass es eine Montage sei. Sonia beobachtet beim Blick aus dem Fenster ein grünes Auto.
- (3a) Neben den rätselhaften Ereignissen ereignen sich auch unheimliche, mysteriöse Wahrnehmungen: Als Sonia neben dem Concierge auf den Videobildschirm blickt – es ist „14:14“ Uhr (LDO 31:00), glaubt sie, Guido auf dem Bildschirm zu sehen.
- (2b) Als sie zu dem Ort hinläuft, ist niemand da.
- (3b) Beim Untertauchen in der Badewanne hört Sonia plötzlich ein Lied, das sie auf der Autofahrt mit Guido gehört hatte und Guido selbst scheint sie anzurufen.

Sie sieht sich heimlich die Überwachungsvideos der fraglichen Zeit an, kann Guido aber nicht entdecken, lediglich sich selbst beim Blick in die Kamera.

- (2c) Ein Besuch bei ihrer Ärztin legt nahe, dass Sonia unter Spätfolgen des Kopfschusses leidet. Während Dante zunehmend Sonia verdächtigt, an dem Raub beteiligt zu sein, hat sie weitere seltsame Erlebnisse:

²⁹⁴ „Mutig, so zu springen. Ich [...] würde Tabletten nehmen. Einfach einschlafen und vorbei“.

- (3c) In ihrer Wohnung fällt mehrmals das Licht aus. Als sie beim Schein einer Taschenlampe die Sicherung wieder hineindrehen will, hört sie Guidos Stimme und sieht ihn kurz im Lichtkegel, woraufhin sie aus der Wohnung zu Margherita flüchtet. Am nächsten Tag erwacht Sonia dort von einem seltsamen Ton. In ihrer Wohnung ist bei ihrer Rückkehr das Licht wieder an, die Taschenlampe aus.
- (2d) Als Sonia im Hotel bei der Arbeit aus dem Fenster blickt, sieht sie einen LKW mit ‚Easy & Fast‘-Aufschrift, den sie per Auto verfolgt. Auf einem Parkplatz nähert sie sich dem LKW, steigt hinein und küsst den Fahrer. Es ist der Anführer der Räuber, der auf Guido geschossen hatte. Es wird deutlich, dass Sonia wirklich die Komplizin war, sie entgegen dem Plan verletzt wurde und ihr Geliebter bald mit ihr nach Buenos Aires fliehen will; die rote Tagesdecke war ein Signal für ihn. Sonia scheint aber zu zweifeln und sagt: „Io non ce la faccio più“ (LDO 48:48).²⁹⁵ Sonia verbringt den Abend mit Margherita in einem Club, Margherita erzählt von ihrem neuen Liebhaber und, dass sie ein Flugticket nach London gekauft habe. Morgen werde sie wieder zur Arbeit kommen, heute habe sie keine Lust gehabt. Sie verabschiedet sich von Sonia mit den Worten: „Ti stanno meglio sciolti“ (LDO 50:34),²⁹⁶ einem Echo aus der ersten Einstellung des Films.
- (3d) Sonia wälzt sich im Schlaf in ihrem Bett hin und her, berührt sich dabei mit den Händen, als ob noch eine zweite Person anwesend wäre. Sie hört Guidos Stimme, die „Sono qui“ sagt und „Come faccio senza di te“ (LDO 51:18–30)²⁹⁷ und spricht im Schlaf („Mi dispiace. Mi dispiace tanto“, LDO 51:34–40).²⁹⁸ Die Einstellungen wechseln so, dass die Zuschauenden den Eindruck haben, Guido – oder sein Geist – liege zwischenzeitlich neben Sonia im Bett; es könnte aber auch nur ein Trauminhalt sein (= Phantastik). Sonia weint und ruft „Ti prego, vai via. Vai via!“ (LDO 51:51–54)²⁹⁹ und ist dann wieder allein. Beim Blick auf ihren Digitalwecker ist es „05:05“ (LDO 52:12).
- (2e) Im Hotel erkundigt sich Sonias Vorgesetzter nach Margherita, die wieder nicht zur Arbeit gekommen ist, und beklagt sich über Sonias Verhalten. Sonia hört im Keller des Hotels seltsame Geräusche, sieht durch eine Glas-tür aber, dass diese wohl von Bruno, dem seltsamen Gast, und einem Schuhputzautomat verursacht werden. Im Schwimmbad sucht der Polizist Dante

295 „Ich kann das nicht mehr“.

296 „Du siehst besser aus, wenn du die Haare offen trägst“.

297 „Ich bin hier“; „Was soll ich nur ohne dich machen?“

298 „Es tut mir leid, es tut mir so leid“.

299 „Ich bitte dich, geh weg, geh weg!“.

Sonia auf und konfrontiert sie mit ihrer Vergangenheit. Sonias Vater hatte ihm erzählt, dass sie ihn damals gemeinsam mit ihrem Verlobten beraubt hatte: „Ma le persone non cambiano“ (LDO 55:26–28).³⁰⁰ Allein in ihrer Wohnung liest Sonia die Tageszeitung und stößt dabei auf die Todesanzeige von Margherita. Im Hotel erfahren die Angestellten, dass sie sich suizidiert und aus dem Fenster gestürzt habe, was umso mysteriöser ist, da sie das zuvor als für sich unmögliche Todesart erklärt hatte.

Eine Überblendung auf der Tonebene führt zu einer Beerdigung, bei der unter anderem Sonia und Bruno anwesend sind. Der Priester ist derselbe, den Sonia schon zuvor einmal auf der Straße auf dem Rückweg von Margherita gesehen hatte (vgl. LDO 43:43), er sagt: „benedici il sepolcro della nostra sorella Sonia“ (LDO 57:14f.).³⁰¹ Sonia, die dies als Einzige zu bemerken scheint, reagiert entsetzt und wird von Bruno weggeführt.

Sonia sitzt mit Bruno im Auto, der ihr etwas zu trinken aus einer Taschenflasche anbietet. Zu hören sind – zunächst ohne Quelle – Pfeiftöne sowie schneller werdende Atemgeräusche; Sonia muss sich heftig die Nase kratzen. Bruno äußert Abgründig-Rätselhaftes: „Se ci pensi, la morte è la nostra salvezza“ (LDO 58:05f.),³⁰² fragt Sonia, wo sie beerdigt werden wolle und wird als Quelle des Pfeifens erkennbar.

- (2f) Sonia erwacht in Brunos Auto; offensichtlich waren Betäubungsmittel in das Getränk gemischt. Es wird vorwiegend eine stark subjektive, auf Sonia fokussierte Perspektive eingenommen. Das Auto steht in einem Wald, Vogelgezwitscher ist zu hören. Bruno zieht Sonia auf eine bereitliegende Plane und damit in ein von ihm vorbereitetes Grab (Abb. 47). Hauptsächlich aus Sonias Perspektive erleben die Zuschauenden, wie er das Grab zuschaufelt und das Blickfeld immer mehr mit Erde bedeckt.
- (4) Während des Abblendens und der folgenden langen Schwarzblende bleibt die Tonspur noch ‚offen‘, Schaukeln und Atmen sind noch zu hören.
- (5) Guidos Gesicht erscheint verschwommen vor dem Hintergrund des Waldes. Sonia ist umgeben von Erde im wieder offenen Grab tief Luft holend zu sehen. Plötzlich befindet sich hinter Guido eine andere Umgebung: die Decke eines Innenraums, die Kamera verlagert mehrmals die Tiefenschärfe.

300 „Ja, aber Menschen ändern sich nicht“.

301 „Segne die Ruhestätte unserer Schwester Sonia“.

302 „Der Tod rettet uns alle“.

nächsten Moment sind sie wieder verschwunden.³⁰³ Sonias Sprechen im Schlaf wiederum betont einerseits den regulären, d. h. illusorischen Charakter und damit die Deutung als Traum, andererseits ist es auch als Gespräch mit einem ‚Geist‘ zu verstehen. Außerdem gibt es, wie in *GHOST STORIES*, mehrere distinkte Ebenen bzw. Phasen (Abb. 43):

- (1a–b) stellt den wachen, realistischen Rahmen für die Geschehnisse dar und beinhaltet das Kennenlernen mit Guido, den Raub und als Twist die Intrige um Sonia und ihren Liebhaber als Teil der Thriller-/Kriminalhandlung,
- (1c) ist der geheimnisvolle Schluss des Films.
- (2a–f) umfasst Sonias als realistisch dargestellte Traum-Innenwelt während ihrer Zeit im Koma, die in der Lebendig-begraben-Szene (Abb. 47–49) kulminiert.
- (3a–d) sind ‚Erscheinungen‘ in der Traumwelt, potenziert im soeben kurz beschriebenen Nachtraum.
- (4) bildet einen Teil des Aufwachvorgangs, wenn visuell nichts geschieht (Schwarzblende), die Tonspur aber offen bleibt,
- (5) mischt im weiteren Aufwachvorgang die imaginierte Grabes- und die reale Krankenhausumgebung und führt zum Aufwachen in (1b).

Hier kann also ebenfalls zwischen imaginierten und teils realen Ebenen unterschieden werden, wobei (1) als einzige vollkommen realistisch und wach ist und (2) am stärksten imaginiert. Ebene (3) hat einen Mischstatus, denn durch die ‚Erscheinungen‘ des ‚wiederauferstandenen‘ Guido als Intrusionen aus der Wachwelt innerhalb von (2) wird eine Verbindung zur Wachwelt hergestellt. Sie bilden ‚Kurzschlüsse‘ oder ‚Wurmlöcher‘³⁰⁴ zur Wachwelt. Ebene (4) und (5) sind ähnlich wie in *GHOST STORIES* Übergangs- und Zwischenebenen. Hier allerdings führen sie zum Aufwachen Sonias, während es in *GHOST STORIES* für den Protagonisten kein Aufwachen gibt. Sonias Bewusstlosigkeit in Brunos Auto innerhalb von Ebene (2e) ist rückblickend gesehen eine Ohnmacht in der Bewusstlosigkeit ihres Komas, die aber nicht narrativ ausgefüllt ist.

Anders als *GHOST STORIES* beginnt *LA DOPPIA ORA* nicht schon in der Traumwelt, diese macht *nicht* fast den gesamten Film aus und es gibt ein Erwachen aus dem Koma. Dennoch nimmt die ‚unsichtbare‘ Traumwelt mehr als ein Drittel des Films ein, ca. 37 von 102 Minuten. Nach dem Erwachen steht die Kombination aus Kriminal- und Liebeshandlung im Vordergrund.

³⁰³ Es handelt sich dabei in der Terminologie aus Kapitel 4.1.2.2 um ein *ungewisses Erwachen* mit ‚Außenperspektive‘.

³⁰⁴ Die physikalische Theorie, sogenannte Wurmlöcher könnten als ‚Abkürzungen‘ in andere Zeiten oder Dimensionen funktionieren, existiert, ist aber aktuell nicht belegbar (siehe für physikalische Details A. Müller 2007). Hier ist dies im übertragenen Sinn als ‚Abkürzung‘ gemeint.

Position des Komas im Film und ambivalente Markierungen

Anders als in *GHOST STORIES*, wo der Film sehr wahrscheinlich schon im Koma-traum beginnt, stellt das Koma in *LA DOPPIA ORA* lediglich eine Episode dar, die jedoch einen großen Teil des Films ausmacht. Eine weitere Besonderheit liegt darin, dass das Koma nicht an Anfang oder Ende der Handlung, sondern dazwischen (vgl. LDO 24:25–1:01:10) positioniert ist, gerahmt von der Liebes- und Kriminalhandlung um Sonia, Guido und den Raub. Das Koma nimmt also eine doppelte Funktion ein, denn es rekapituliert einerseits Sonias (unmittelbare) Vergangenheit und weist andererseits nicht nur aufgrund ihrer Zukunftspläne auf den Fortgang der Handlung im Wachleben voraus.

Außerdem steht der Film wie in *GHOST STORIES* vor der Aufgabe, die Traumatur der Koma-Episode möglichst zu verdecken, um den Twist nicht zu früh preiszugeben. Die genannten analeptischen und proleptischen Funktionen sind hier also ebenfalls erst in der Rückschau identifizierbar. Bevor ich auf die auch hier vorhandene genrebedingte Hinweisstruktur näher eingehe, möchte ich kurz die filmische Gestaltung der Koma-Markierungen aufzeigen. Anders als in *GHOST STORIES*, aber an *Sankt Petri-Schnee* erinnernd,³⁰⁵ wird dies hier durch die Zwischenposition innerhalb des Films erforderlich, da die Übergänge zumindest rückblickend erkennbar sein sollten. Allerdings sind die Markierungen so subtil, dass sie – genau wie die Hinweise – bei der Erstrezeption leicht übersehen werden können (vgl. Bardan und O’Healy 2013, 85; 90).

In *LA DOPPIA ORA* erfolgt die rückblickend deutlichste Übergangsmarkierung durch überlange Schwarzblenden, eines der häufigeren Mittel des ‚retroaktiven Modus‘ im Film (vgl. Brütsch 2011a, 184). Nachdem die Räuber in der von Guido überwachten Villa Guido und Sonia gefesselt haben, der Anführer gedroht hat, Sonia zu vergewaltigen, Guido ihn angegriffen hat, sie um eine Schusswaffe gekämpft haben und der Räuber offensichtlich auf Guido geschossen hat, folgt eine Panoramaansicht der Villa (vgl. LDO 23:35–24:25). Daran schließt sich eine Schwarzblende an, die etwa zehn Sekunden und damit ungewöhnlich lange dauert (vgl. LDO 24:25–35), bevor nach einer Aufblende Sonia wieder bei ihrer Arbeit, dem Reinigen eines Hotelzimmers, gezeigt wird. Vor dem Aufblenden ist bereits etwa drei Sekunden lang ein Summen zu hören, das sich dann dem Staubsauger zuordnen lässt.

So liegt zunächst, beruhend auf filmischen Konventionen und logischer Kombination, eher der Schluss nahe, dass eine gewisse Zeit vergangen sei, die nicht gezeigt wird, denn die ‚retroaktive‘ Darstellungsweise

305 Im Unterschied zu dem Roman ist hier aber nachher die Episode eindeutig als Koma zu bewerten, während es in *Sankt Petri-Schnee* um die Aufrechterhaltung beider Deutungen geht.

inszeniert den Sequenzübergang so, dass wir ‚fälschlicherweise‘ von einem Raum- oder Zeitsprung und einer Fortsetzung der realen Wachhandlung ausgehen. Macht ein plötzliches Erwachen dann eine Neuorientierung erforderlich, lässt sich der formale Einschnitt dank seiner Mehrdeutigkeit leicht als Markierung des Traumbeginns uminterpretieren. (Brütsch 2011a, 184)

Es fehlt zwar die konventionalisierte ‚X Monate später‘-Einblendung, doch genau diese Annahme erscheint am plausibelsten. Das Ausüben von Routine-tätigkeiten ist ein häufig vorkommender Trauminhalt, gerade bei *false awakenings*; die Inszenierung der Geschehnisse scheint zunächst objektiv zu sein (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 310). Rückblickend symbolisiert die Schwarzblende eine Phase der Bewusstlosigkeit, die von einer Traumphase (Aufblende) abgelöst wird, und bildet so mittels unerkannter interner Fokalisierung Sonias ‚inneres‘ Erleben nach.

Die versetzte Montage von Ton und Bild an der Übergangsstelle macht sich zudem eine weitere filmische Konvention zunutze: die der *Tonbrücke* bzw. des *L Cut* (vgl. zu Hüningen 2012d; 2012c). Diese eigentlich meist zur Dynamisierung von Szenen- oder Dialogwechselln eingesetzte Technik birgt hier einen immanenten Hinweis auf den Komastatus, da ein wahrscheinlich aus der Krankenhausumgebung stammendes Geräusch (Summen des Beatmungsgeräts?) nach der Aufblende durch visuelle ‚Erklärung‘ (Staubsauger) in der Traumwelt plausibilisiert wird. Die Geläufigkeit der Tonbrücke in ‚gewöhnlichen‘, nicht traumbezogenen Narrativen verdeckt ihren Status vorerst.

Die italienischen Autor:innen eines der beiden einzigen wissenschaftlichen Aufsätze zum Traum in *LA DOPPIA ORA* sind darüber hinaus der Auffassung, dass die filmische Gestaltung um die Koma-Episode herum von vorneherein bei den Zuschauenden ein Gefühl der Abweichung erzeuge. Als Beleg führen sie die Totale- bzw. Weit-Einstellung der Villa im Anschluss an den Schuss an, während der kein Ton zu hören ist, sowie das verringerte Tempo und die besondere Atmosphäre („clima di sospensione“) in der Koma-Sequenz. Außerdem ist für sie Sonias Spiegelblick zu Beginn der Koma-Episode (vgl. LDO 24:50–25:01), gemeinsam mit der Fokussierung auf ihren meist abwesenden Blick, ein weiteres Indiz (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 310; 318f.).

Die meisten dieser Markierungen sind aber gleichfalls unspezifisch und können ebenso verdeckend wirken. Gerade die ‚stumme‘ Weitaufnahme nach dem Schuss ist auch als Distanzierung und Verdeutlichung des dramatischen Geschehens lesbar, wodurch die Spannung, wie schwer Guido verletzt wurde, aufrechterhalten werden soll. Sonias Blick in den Spiegel in Nahaufnahme (vgl. LDO 24:47–59) zeigt deutlich eine Narbe auf ihrer Stirn; auch das ein ‚doppeltes‘ Zeichen, welches zwar rückblickend als versteckter Traumhinweis verstanden werden kann, zu dem Zeitpunkt aber am wahrscheinlichsten als Marker für die seit Sonias Verletzung vergangene Zeit interpretiert wird.

Noch schwieriger zu bestimmen sind Tempo und Atmosphäre, gerade in Abgrenzung von den Wachpartien des Films. Eine stichprobenartige Überprüfung der Schnittfrequenz bestätigt die Verlangsamung nicht.³⁰⁶ Meiner Ansicht nach fügt sich die Koma-Episode stilistisch in den Rest des Films ein, besonders da schon vor Beginn des Komats, beispielsweise bei Sonias und Guidos Spaziergang im Wald (vgl. LDO 18:49–19:49) eine leicht ‚surreale‘ Atmosphäre durch Kamerafahrten, unruhige Kamera und häufig wechselnde Einstellungen erzeugt wurde. Matthias Brütsch zählt gewiss die ‚Ausdünnung‘, also eine Reduzierung filmischer Mittel in Traumsequenzen, zu den Markierungsarten (vgl. Brütsch 2011a, 232–34). Diese ist hier so subtil gehalten, dass sie nicht eindeutig zuordenbar ist. Vielmehr kann sie auch als Stilmittel des (Neo-) Noir gelten. Als weiteres onirisches Kennzeichen wird die ‚flüssigere‘ Bewegung der Kamera genannt, wenn Sonia durch das Hotel läuft oder im Auto fährt (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 318). Deutlicher, aber nicht eindeutig ist die stärkere Fokussierung auf Sonias Perspektive (vgl. ebd., 310f.), welche angesichts ihres Alleinseins nach Guidos Tod jedoch gleichfalls logisch erscheint.

Eine noch wesentlich längere Schwarzblende leitet dann auch den Aufwachvorgang ein (vgl. LDO 1:00:25–56), jedoch mit dem Unterschied, dass als „Ton-Abblende“ (zu Hüningen 2014) dabei noch Geräusche wie Atmen und das scheinbar stattfindende Zuschaufern von Sonias ‚Grab‘ zu hören sind. Auch hier wird also die nicht deckungsgleiche Montage von Ton und Bild eingesetzt und die Schwarzblende enthält auditive Ambivalenzen. Darüber hinaus fehlen aber direkte Traumverweise oder -fragen weitgehend.³⁰⁷ Sonias Name (vgl. Bini 2014, 2) ist dabei der offensichtlichste und zugleich ein unsichtbarer Hinweis, klingt doch darin ‚sogno‘, das italienische Wort für Traum, an. Implizite Markierungen erfolgen vor allem durch Abweichungen in Form von Horrortopoi und rätselhaften Geschehnissen, die, wie gleich zu sehen, sukzessive zunehmen.

Hinweise zwischen Genremerkmal und Traumursprung

Genre spielt also auch in *LA DOPPIA ORA* eine entscheidende Rolle. Hier ist neben den Horrortopoi, auf die ich gleich näher eingehen möchte, das Kriminalgenre in Form des Thrillers besonders präsent. Die Rahmung, also Ebene (1),

³⁰⁶ In der Wachwelt (LDO 14:00–15:00) zähle ich 11, zu Beginn der Koma-Episode (LDO 25:00–26:00) 15 Schnitte.

³⁰⁷ Ähnlich ist es in *GHOST STORIES*, anders in anderen Beispielen des *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, die mit *false awakenings* und falschen Markierungen operieren; so auch die nächsten beiden Beispiele.

treibt dieses Genrenarrativ auf der Handlungsebene voran. Sonia selbst trägt Merkmale der *femme fatale* des Noir-Genres (vgl. dazu u. a. Boozer 1999; zu Sonia als solcher Chillemi und Panizza 2012, 321; Bini 2014; zu Sonias Rolle als Migrantin Locatelli und Pitassio 2014, 45). Giuseppe Capotondi, der Regisseur, gibt bezeichnenderweise neben John Cassavetes und Roman Polanski Dario Argento als Inspiration an (vgl. Kern 2011), einen Regisseur des italienischen *Giallo*-³⁰⁸ und Horror-Genres. Sonias Innenwelt in (2) führt das (Noir-)Thriller-Narrativ weiter, indem sie die Aufdeckung der Intrige in der Wachwelt vorwegnimmt.

Sonia ist, besonders in der Koma-Handlung, die zentrale Figur des Films, doch sie ist durch ihre Kontextualisierung als Frau, Migrantin mit prekärer Beschäftigung und Kriminelle zugleich eine ambivalente Figur. Ihre Assoziierung mit dem Topos der *femme fatale* stilisiert sie einerseits in einer Genretradition, andererseits wird sie kriminalisiert. Dem entgegen stehen ihre sich in der Traum-Episode ausdrückende Unsicherheit, Schuldgefühle und, dass sie sich Bruno ausgeliefert fühlt.

Neben zentralen Merkmalen des Noir-Thrillers wie einer bewusst das Gesetz übertretenden Protagonistin, aus deren Sicht erzählt wird (vgl. Scaggs 2007, 109f.), Sexualität und Gewalt (vgl. ebd., 110–112), fehlender Aufklärung („lacks the moral safety-net of detection“, ebd., 112)³⁰⁹ und professioneller Kriminalität (vgl. ebd., 114) operiert der Film abermals mit Topoi des Grusel- und Horrorgenres. Beiden Genres gemeinsam ist aber wie oben erwähnt das Rätselhafte und Geheimnisvolle, und dies verbindet sie wiederum mit dem Bewusstseinsfilm, der sich ja des Öfteren einschlägige Motive ‚ausleiht‘ und sie als ‚Deckgenres‘ benutzt (vgl. Bumeder 2014, 74f.; Strank 2014, 66f.). Auch hier wird mit Andeutungen, falschen Fährten und Hinweisen gearbeitet, die eine hermeneutische Rezeption fast zur Bedingung machen (vgl. auch Chillemi und Panizza 2012, 309, 311).

Denn wie ist Sonias Innenwelt aufgebaut? Auch sie setzt sich aus Einflüssen zusammen, die durch eine Art ‚WahrnehmungsfILTER‘ in die Vorstellungswelt gelangen, ähnlich wie Phillip Goodmans Innenwelt in *GHOST STORIES*. Hier sind es gleichfalls:

- (a) Einflüsse, Intrusionen aus der Krankenhausumgebung
- (b) Erinnerungen, Tagesreste, Schuldgedanken

308 „Der *Giallo* wird als italienische Schundvariante des Thrillers angesehen. Das inhaltliche Muster ist stereotyp: Ein meist maskierter, behandschuhter Mörder tötet in oftmals surrealer Weise schöne Frauen“ (zu Hüningen 2012b). Zu seinen Kernmerkmalen, die sich zum Teil auch in *LA DOPPIA ORA* finden, zählen: „Sorgfalt in Ausstattung und Gestaltung, sexuelle Motivation des Inhalts, kriminalistische Erzählformen“ (ebd.). Auch hier sind die Räuber maskiert.

309 Mit Dante ist jedoch erneut eine Detektiv-Figur präsent, die Ermittlungen anstellt, wie es auf Meta-Ebene die Zuschauenden tun müssen, um das realitätssystemische Rätsel zu lösen (vgl. auch Chillemi und Panizza 2012, 311).

Den ersten Part (a) bilden vor allem verzerrte Intrusionen, die rückblickend der Krankenhausumgebung und dort Guido im Speziellen zugeordnet werden können. Sie nutzen vorrangig den auditiven wie den visuellen Kanal und nehmen die Gestalt von Horrortopoi an. Mehrheitlich sind sie auf die Person Guidos fokussiert, der im Narrativ der Traumwelt tot ist. Somit hängen sie eng mit ‚Wiedergänger‘-Motiven zusammen. Auffällig ist dabei das Primat des Hörens vor dem Sehen: Die Mehrheit von Sonias ‚Erscheinungen‘ während ihrer Zeit im Koma ist auditiver Natur. Sonia hört das Lied (passenderweise *In Between Days* von The Cure), das sie mit Guido auf der gemeinsamen Autofahrt gehört hatte, plötzlich unter Wasser in der Badewanne (3b, vgl. LDO 32:25–52; vielleicht spielt es ihr Guido gerade im Krankenzimmer vor). Sie hört Guidos Stimme am Telefon, nachts in ihrer Wohnung gemeinsam mit der visuellen Erscheinung und nachts im Bett (3b, 3c, 3d; vgl. LDO 33:47–34:06, LDO 42:13–23, LDO 50:48–52:12).

Sehr wahrscheinlich sind dies verzerrte Eindrücke von Guido aus dem Krankenzimmer, die damit Einfluss auf den Trauminhalt nehmen (so auch Chillemi und Panizza 2012, 309); vielleicht ergänzt um Erinnerungsbruchstücke. Das legt auch der zweite Teil (vgl. LDO 1:03:45–56) des *flashback tutorial*, „das die zentralen umzudeutenden Szenen nochmals aneinander montiert“ (Strank 2015) nahe. Daneben stammen auch die geträumten Töne aus der Krankenhausumgebung: der erschreckende Ton, den Sonia in der Badewanne hört (vgl. LDO 32:49f.) und von dem Sonia bei Margherita erwacht (vgl. LDO 42:44–53), das seltsame Pfeifen, das sie in Brunos Auto hört und das die eigentlich ja träumende Sonia erst nachträglich Bruno zuordnet, oder die Atemgeräusche (vgl. LDO 57:47–58:53), die tatsächlich wohl von ihrem Beatmungsgerät stammen.

Visuelle ‚Erscheinungen‘ sind rarer, aber prominent eingesetzt: Guidos mögliches Auftauchen auf dem Überwachungsvideo zur ‚doppelten Stunde‘ (3a, LDO 31:00–03, Abb. 44), nach horrortypisch gestaltetem Lichtausfall und Sonias Blick in den Spiegel im Lichtkegel ihrer Taschenlampe (3c, Abb. 45) und in ihrem Bett zur ‚doppelten Stunde‘ (3d). Letzteres ist besonders bemerkenswert: Während die ersten beiden Vorkommen mit POV-Shots Sonias subjektivere Perspektive zumindest nahelegen, ist dieses Ereignis mit wechselnden Kamerapositionen gefilmt, wobei Dunkelheit und Schattenfall wie bei einem Vexierbild (Abb. 46) zu diesem Zeitpunkt phantastische Unschlüssigkeit erzeugen.

Zu diesen beiden sensuellen Zugängen, die vereinzelt auch gemeinsam vorkommen (Guidos Stimme, dann er selbst im Lichtkegel; Guidos Hände, dann seine Stimme im Bett, 3c, 3d), tritt noch das taktile Element: Nachdem Bruno Sonia anscheinend ein Betäubungsmittel verabreicht hat, beginnt Sonias Nase zu jucken (2e–2f, vgl. LDO 58:08–23). Nach dem Aufwachen wird dann ihr Gesicht in Großaufnahme mit Beatmungstubus und Nasenpflaster gezeigt, sie kratzt sich dort (vgl. LDO 1:01:25f.). Ebenso wie Guidos Hände, die sie im Bett zu fühlen glaubt, wohl Überreste aus der Krankenhausumgebung sind, sind die taktilen Ereignisse zugleich mit dem Traumkonzept des Leibreizes verbunden,

das schon in *GHOST STORIES* vorgekommen ist. In den Handlungsstrang um Bruno als vermeintlicher Frauen-(Serien-)Mörder, der Sonia lebendig zu begraben versucht, spielt ebenfalls dieses Traumkonzept mit hinein, indem das Zudecken durch die Plane der Decke im Krankenhausbett entspricht (vgl. 2f, 4-5; LDO 58:56–1:01:10).

Wahrnehmungen in Form von Sinnesreizen sind wie schon in *GHOST STORIES* somit von entscheidender Bedeutung bei den vermeintlich wunderbaren Ereignissen: Hören, Sehen – auch nur indirekt via Kamera und mit ‚Uhrblicken‘ – und Fühlen kommen prominent vor und bestätigen meine bisherigen Beobachtungen, dass sie in Werken mit *Traum-im-Traum-Struktur* häufig sind und zur Entstehung von Phantastik entscheidend beitragen (vgl. Spadoni 2014, 119–21 zum Sensuellen als Teil der ‚Atmosphäre‘ im Horrorfilm). Hier sind sie prominent an den vorgeblichen ‚Erscheinungen‘ innerhalb der Koma-Traumwelt beteiligt. Zugleich spielen die Sinnesreize auf ein wichtiges, wenn nicht *das* Grundthema von *Traum-im-Traum-Strukturen* an: die menschliche Wahrnehmung und ihre Fähigkeit, getäuscht und manipuliert werden zu können, was hier auch den Zuschauenden widerfährt.

Die Thematik verbindet zudem die Phantastik mit dem Kriminal- und besonders dem Thriller-Genre; schließlich ist neben dem Traum die bewusste Täuschung der zweite Strang von ‚Ausflüchten‘ zur Entkräftung oder Ambivalentisierung des Wunderbaren nach Todorov (vgl. Kapitel 2.2 und Todorov 2013, 60). So wirken in *LA DOPPIA ORA* die ‚Erscheinungen‘ durch die Sinnesreize realistisch, verweisen sie doch auf die reale Erfahrung, und sind zugleich wiederum Täuschungen, da sie ein nur vermeintlich reales Geschehen abbilden (vgl. auch Chillemi und Panizza 2012, 319). Ganz praktisch entpuppt sich die Ärztin, die Sonia nach ihren ‚Erscheinungen‘ beruhigte, als eine Schauspielerin auf einer Fernsehzeitschrift (LDO 1:04:43–46). Für alle Hinweise gilt, was das Plakat im Behandlungszimmer bei Sonias erster Untersuchung nach dem Aufwachen suggeriert: „L'attenzione [non] è mai abbastanza“ (in etwa: ‚Die Aufmerksamkeit ist nie genug/reicht nie‘, LDO 1:02:40). Wie in anderen Bewusstseinsfilmen (vgl. Bumeder 2014, 76–78) sind zudem hier CT-Aufnahmen von Sonias Gehirn zu sehen.

Die Einflüsse aus Partie (b) sind eher dem Thriller- bzw. Kriminalgenre zuzuordnen bzw. Realismus-kompatiblen Aspekten des Horrorgenres wie einem Serienmörder-Narrativ, denn rätselhafte Geschehnisse stehen hier im Vordergrund. Ein vereinzelt, aber zentrales, dennoch geheimnisvolles Element ist das durch den Polizisten Dante überbrachte Foto, das Sonia mit Bruno in Buenos Aires zeigt, obgleich sie noch nie dort war (vgl. LDO 28:10–14, 38:48), doch retrospektiv scheint zunächst ihr vorher gefasster Plan, nach Buenos Aires zu fliehen, also eine Erinnerung bzw. ein Tagesrest in Verbindung mit Schuldgefühlen oder auch einem Wunsch, als Ursache wahrscheinlich – auf das bleibende Geheimnis gehe ich unten noch näher ein.

Die wiederholten rätselhaften Rückverweise auf die erste Szene des Films, den von Sonia mitangesehenen Suizid des weiblichen Hotelgastes, mit den Worten „Ti stanno meglio sciolti“ (LDO 02:19) sind rückblickend ebenfalls als Tagesreste identifizierbar. Ihre Kollegin Margherita sagt im Traumnarrativ dieselben Worte abends zu Sonia (vgl. LDO 50:32), bevor sie sich laut Aussage des Vorgesetzten auf dieselbe Weise tötet. Ihre Todesanzeige führt Sonia zu ihrer Beerdigung, bei der der Priester mysteriöserweise sie als die Verstorbene nennt (LDO 57:14f.); ursächlich kommunizieren Sonia und ihr Komplize in der Wachwelt über falsche Todesanzeigen ihre Treffpunkte und der Tod eines Beteiligten wird dafür in Kauf genommen (vgl. LDO 47:17–49:09).

Typisch für das Kriminalgenre sind auch die Verdächtigungen des Polizisten Dante, die er Sonia gegenüber immer offener äußert. Sie sind vorausdeutend, weil sie sich in der Wachwelt später fortsetzen und bestätigen, aber innerhalb des Komats repräsentieren sie vor allem Sonias schlechtes Gewissen, das auf diese Weise Ausdruck findet. Objekte nehmen in der Traumwelt eine Verweiskfunktion ein, so der ‚Easy & Fast‘-LKW der Räuber und die rote Tagesdecke, die Sonia zur Kommunikation mit ihrem Räuber-Geliebten nutzt (vgl. LDO 16:18–16:26). Das erwähnte Foto vor der Brücke sowie Margheritas Globus, auf dem Sonia Argentinien sucht, und Margheritas Flugticket verweisen auf die in der Wachwelt tatsächlich bevorstehende Flucht nach Argentinien, wie sich zeigt.

Ein kurzer Exkurs zu den Filmplakaten verdeutlicht die Rolle von Paratexten bei der (rückblickenden) Rezeption: Während das italienische Filmplakat (IMDb 2009b) eine Szene aus dem Film zeigt (als Sonia ein Geräusch hört und dieses innerhalb ihrer Traumwelt dem Schuhe putzenden Bruno zuordnet, vgl. LDO 53:13–45), symbolisieren Sonias forschender Blick und die milchig-durchsichtige Glasscheibe zugleich die investigative wie geheimnisvolle Natur des Films. Das französische Plakat dagegen (IMDb 2009c) ist sehr stilisiert gehalten. Die schwarze Figur erinnert an die Szene zu Beginn des Films, als Sonia den weiblichen Hotelgast aus dem Fenster stürzen sieht, was innerhalb des Films wiederholt aufgegriffen wird. Zugleich erinnert dies auch in der Farbgebung entfernt an das Filmplakat zu Hitchcocks *VERTIGO*. Die blutende Rose kann hier für die Liebeshandlung stehen, die mit der Verbrechenshandlung verknüpft ist.

Während der Originaltitel *LA DOPPIA ORA* (und der englische *The Double Hour*) also auf das titelgebende geheimnisvolle Element der ‚doppelten Stunde‘ referiert, auf das ich unten noch eingehen werde, rückt der französische *L'heure du crime* – wie auch der deutsche Titel *Die Stunde des Verbrechens* – das ‚Verbrechen‘ in den Mittelpunkt, obgleich diese Stunde natürlich auch den Beginn des Komatraums markiert. Am deutlichsten werden spanischer Titel (*La doble realidad*) und Plakat (IMDb 2009a), die gleich eine ‚doppelte Realität‘ proklamieren wie Sonia als janusköpfige Protagonistin inszenieren. Der Untertitel („En ocasiones la verdad es una mentira“) verweist auf den lügenhaften Charakter, den die ‚Realität‘ bisweilen annimmt.

Traum- und genrebezogene Intertextualität und Medialität

Intertextualität in Form von Systemreferenzen (mit Broich/Pfister) auf die beiden Genres Horror und Noir-Thriller³¹⁰ ist somit ein entscheidender Faktor in *LA DOPPIA ORA*. Doch auch Einzelreferenzen können dabei aufschlussreich sein, ermöglichen sie es doch dem Film, sich in eine Traditionslinie einzureihen, deren prominentester Vertreter Alfred Hitchcock ist. Zunächst verstärkt dies die Genrezugehörigkeit auch in den Traumpassagen und erzeugt so die schon oben erwähnten ‚Pseudo-Genre‘-Zuschreibungen, die den Traumstatus verdecken sollen. Dies geschieht auch und gerade dadurch, dass sich die eigentlich im Koma abspielenden Passagen nicht wesentlich von denen im Wachzustand unterscheiden. Der Komazustand (dort „stato ipnopompico“), in dem Sonia sich befindet, zeichnet sich durch großen Realismus aus (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 312, Fußnote 2). Die Hinweise sind wie eben dargestellt subtil gestaltet, meist horrortypisch und werden erst durch Häufung, steigende Abweichung und Zunahme des Wunderbaren auffälliger (so auch Chillemi und Panizza 2012, 312).

Zugleich kann Intertextualität (bzw. -medialität) zu anderen Werken mit Traumbezug hinweisend und damit aufdeckend wirken, wie bereits allgemein in den Analysen von *Sankt Petri-Schnee* und *GHOST STORIES* gezeigt werden konnte. Figurengestaltung und visuelle Gestaltung von *LA DOPPIA ORA* erinnern an *VERTIGO* (1958), dessen deutscher Untertitel ‚Aus dem Reich der Toten‘ eine treffende Beschreibung von *LA DOPPIA ORA* vor dem Aufdecken des Twists ist (Cooper 2011, 21 zieht eine allgemeine Parallele zu Hitchcock und *VERTIGO*). Dort ist ebenfalls ein Traum, wenngleich ein kürzerer, an zentraler Stelle nach einem ‚Unfall‘ mit Todesfolge platziert (vgl. Hitchcock 1958, 1:20:22–1:21:51). Auch er enthält Hinweise auf die Intrige, bei der ein Mann von einer Frau und ihrem kriminellen Liebhaber bewusst getäuscht und manipuliert wird – eine weitere Parallele. In *VERTIGO* kehrt Madeleine (Kim Novak) wie hier Guido scheinbar auf wunderbare Weise von den Toten zurück; der Fall aus einem Fenster – wie hier der Suizid in der Eröffnungsszene – und das Aufsuchen des vermeintlichen Grabes der Geliebten (vgl. Hitchcock 1958, 1:20:05–22) sind dort ähnlich inszeniert. Selbst Guidos grünes Auto, das Sonia von ihrem Fenster aus sieht, ähnelt Madeleines gleichfarbigem Jaguar. Über *VERTIGO* existiert sogar die gelegentlich filmwissenschaftlich vertretene These (vgl. z. B. Barr 2018), ab der Eröffnungssequenz spiele sich – wie in Ambrose Bierces Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl*

310 Mithin kann *LA DOPPIA ORA* gemeinsam mit weiteren neueren Filmen betrachtet werden, die unter ‚Neonoir‘ zu fassen wären (zum Genre Brunner und Wulff 2012; zu LDO als „neo-noir crime thriller“ Cooper 2011, 21). Dazu zählt in neuerer Zeit auch der französische Film *ANTHONY ZIMMER* (2005, dt. *Fluchtpunkt Nizza*). Die Filme sind Aktualisierungen des Noir-Genres, die, obgleich sie in der Gegenwart angesiedelt sind, teilweise auf Erzählmuster, Topoi und ästhetische Gestaltung (Farbgebung, Setting, Kostüm etc.) früherer Zeiten referieren.

Creek Bridge (1890) – alles in Scotties (James Stewart) Kopf ab (siehe zu solchen Twists Kapitel 4.2.2).

Margheritas Beschreibung des Hotelgastes Bruno Cameniti als Mann, der die Leiche seiner Frau im Koffer versteckt (vgl. LDO 11:58–12:02), ist eine augenzwinkernde Reverenz an *REAR WINDOW* (1954), wo der Protagonist ein solches Geschehen per Fernglas tatsächlich beobachtet. Dieser bei Hitchcock nicht selten vorkommende voyeuristische Aspekt zieht wiederum eine Verbindungslinie zu Brian de Palmas Thriller *BLOW OUT* (1981), bei dem der in Frage kommende Mord aber kein beobachteter ist wie in dem filmischen Vorbild *BLOWUP* von Michelangelo Antonioni (1966) – auf Cortázars Erzählung *Las babas del diablo* beruhend –, sondern ein *mitgehörter*, den der Tontechniker Jack Terry (John Travolta) auf seinen Atmosphäre-Aufnahmen für einen Film (!) findet – ähnlich betätigt sich Guido, der auf seinem Beobachtungsposten mit seinem Richtmikrofon Vögel aufnimmt und später den Verrat durch Sonia durch diese Technik bestätigt hören muss (vgl. LDO 18:11–20:00, LDO 1:22:21–1:23:15). Zudem leistet wie oben beschrieben die Tonspur einen wichtigen Beitrag zum Legen falscher Fährten, die eigentlich Hinweise auf den Realitätsstatus der Innenwelt sind. Der voyeuristische Aspekt wird in *LA DOPPIA ORA* auch in der schon erwähnten Videokamera-Sequenz angedeutet.

Zu den traumspezifischen Topoi zählt neben dem Namen des Polizisten, Dante, der metaphorisch auf Sonias ‚Jenseitsreise‘ verweist, der des Grabes. Ausführlich wird die zum Aufwachen hinführende Sequenz inszeniert, in der Bruno Sonia in der Traumwelt lebendig begräbt (mehr dazu später). Es lassen sich bedeutende Vorgängertexte finden sowie weitere Werke aus der Gegenwart, die gleichfalls diese Motive verwenden.³¹¹ In den Beispielen wird das Thema des Todes als wohl extremster Erfahrung des Menschen mit dem des Traumes verknüpft und in Koma- oder komaähnlichen Episoden eine Verbindung zwischen Tod und tiefem Schlaf bzw. Koma hergestellt, einer weiteren Extremerfahrung. Auch in den nächsten Analysen wird dieser Topos anzitiert.

³¹¹ Neben Madeleines Erzählung eines Traums in *VERTIGO* (vgl. Hitchcock 1958, 1:00:02–1:02:46), den Scottie nach ihrem vermeintlichen Tod wiederträumt (vgl. Hitchcock 1958, 1:20:22–1:21:51; vgl. Spoto 1992, 286; 288), wobei er in ihr offenes das Grab hineinstürzt, zählt dazu Edgar Allan Poes Erzählung *The Premature Burial* (1844; vgl. Poe 1978c; vgl. dazu Neis 2018), wo der autodiegetische Erzähler, der unter panischer Angst vor dem Lebendig-begraben-Werden leidet, einen wiederkehrenden Alptraum thematisiert. Franz Kafkas kurze Erzählung *Ein Traum* (1917; vgl. Kafka 1994) lässt den Protagonisten im Traum in einem Grab versinken, auf dessen Stein währenddessen sein Name geschrieben wird. Bis in neuere Populärmedien, z. B. TV-Serien, ist das Motiv verbreitet. In der erwähnten *SHERLOCK*-Sonderfolge „The Abominable Bride“ besteht eine Traumebene darin, dass der Protagonist in einem Grab nach einer zweiten Leiche gräbt, bevor diese nach Horrorart scheinbar wieder zum Leben erwacht; tatsächlich kommt er aber dem Erwachen näher (TAB 11:8:28–1:20:08; vgl. dazu Neis 2020b, 4, 17). Zum Grabestopos in einer Koma-Folge der französischen Kriminalserie *PROFILAGE* siehe unten.

Ein weiterer Aspekt, der mit der Intertextualität und Medienreferenzen verbunden ist, kam auch schon in *GHOST STORIES* zum Tragen: die Betonung der Medialität. Das geschieht in *LA DOPPIA ORA* auf verschiedene Arten. Ähnlich wie in *GHOST STORIES* sind in *LA DOPPIA ORA* visuell auch Bildschirme präsent. Sonia meint innerhalb ihrer Traumwelt, auf dem Bildschirm der Überwachungskamera Guido im Treppenhaus des Hotels gesehen zu haben, wieder zu einer ‚doppelten Stunde‘ (vgl. LDO 30:51–31:00, Abb. 44), doch als sie dort ankommt, ist nichts zu sehen. Später überprüft sie heimlich die Aufnahmen (vgl. LDO 36:01–59), doch eigentlich ist nur sie selbst, in die Kamera blickend, zu erkennen. Dies ist ein Horrortopos³¹² und eine quasi die vierte Wand durchbrechende Selbstschau zugleich. So kommt den Bildschirmen eine Mehrfachfunktion zu: als Genrelement, verdeckter Hinweis, selbstreflexiver Verweis und als eine Art ‚Portal‘ zur Wachwelt.

Nachher wissen die Zuschauenden, dass dies nicht phantastisch ist, ja sogar überhaupt nicht stattgefunden hat. Sonia hat alles nur in ihrem Kopf konstruiert – dabei aber gewissermaßen auf genrespezifische Motivik zurückgegriffen. Der Bildschirm, der im Kontext der ‚Überwachungsästhetik‘ steht, ist vermutlich wieder ein Außenwelteinfluss aus dem Krankenzimmer der Komapatientin, vielleicht als Objekt oder als Symbol für das Gefühl des Beobachtetwerdens und Tagesrest von dem Raubüberfall (vgl. LDO 21:13–22). Zugleich ist Video das Medium des Films und damit stellen die Bildschirme eine Potenzierung wie selbstreflexive Erinnerung dar. Liefert der visuelle Kanal hier erneut das prominenteste Beispiel, so sind aber auch auditive Medien nicht zu überhören: Guidos Stimme erreicht Sonia im Traum über das Telefon; vermutlich spricht er im Krankenzimmer gerade mit ihr. Das damit betonte Audio ist das zweite dem Film inhärente Medium.

Traumkonzept und die Rolle der Traumphänomene

In *LA DOPPIA ORA* ergibt sich ein *GHOST STORIES* sehr ähnliches Bewusstseins- und damit Traumkonzept: Die Koma-Traumwelt ‚erzählt‘ sich erneut aus Umgebungsintrusionen, Leibreizen, Tagesresten, länger zurückliegenden Erinnerun-

312 In Anlehnung an *found footage* (wie in *THE BLAIR WITCH PROJECT*) oder tödliches Video (*RINGU*) wie auch Horror oder wunderbares Element in anderen, tendenziell realistischen Genres (Psychotriller, Drama), wobei Überwachungskameras zudem eine ‚Surveillance‘-Ästhetik erzeugen wie in Michael Hanekes *CACHÉ* (siehe dazu Levin 2010). Eventuell besteht ein Zusammenhang zum Diskurs um Fotografie und Tod, zu dem Susan Sontag und Siegfried Kracauer entscheidend beigetragen haben. So spricht Sontag von „[t]hose ghostly traces, photographs“ und schreibt: „All photographs are *memento mori*“ (Sontag 1977, 9, 15) und Siegfried Kracauer meint: „Sie [die fotografierte Gegenwart] scheint dem Tod entrissen zu sein; in Wirklichkeit ist sie ihm preisgegeben“ (Kracauer 2014, 35).

gen und Schuldgefühlen heraus³¹³ in einer erstaunlich konsistenten ‚Geschichte‘, wobei Genremerkmale gezielt eingesetzt werden. Ein weiterer Bestandteil dieser Konzeption ist wieder die populär-jungianische Ich-,Aufspaltung‘: Die Schuld, die Sonia anscheinend empfindet, da sie Guido manipuliert und früher auch ihren Vater betrogen hat, scheint sich in Projektionen zu äußern. Damit ist das häufige Auftauchen des ‚toten‘ Guido im Traum zu erklären, den Sonia in der Wachwelt benutzt hat, um ihren Plan zu verwirklichen, auch wenn ihre Gefühle ihm gegenüber sich verändert haben können. Auch scheint es kein Zufall zu sein, dass der Priester, den Sonia auf dem Friedhof (vgl. LDO 27:25–43), vor dem Haus (vgl. LDO 43:42–47) und auf ‚ihrer‘ Beerdigung (vgl. LDO 57:03–31) sieht, sich nach dem Erwachen als ihr Vater herausstellt (vgl. LDO 1:12:36–1:13:10).

Auf diese Weise finden wichtige Personen aus der Wachwelt in funktioneller Weise Eingang in Sonias Traum, wobei ihr schlechtes Gewissen wohl Verstärkungen und Übertreibungen hervorbringt: Ihre Freundin Margherita stirbt in der Traumwelt, der Polizist Dante beschuldigt Sonia offensiv, Guido kehrt von den Toten zurück, sie trifft sich mit dem Räuber, Bruno will sie töten. Somit ‚verrät‘ Sonia sich und ihre Pläne schon im Traumweltnarrativ; die Intrige um den Raub wird offenbart, dann zwar durch das Aufwachen kurzfristig zurückgenommen, aber schließlich in der Wachwelt bestätigt.

Wieder zeigt sich, was auch schon in *GHOST STORIES* zu beobachten war: eine Häufung, ja Verdichtung der abweichenden Elemente zum Aufwachen hin (Brütsch 2011a, 205, 207 beobachtet das ebenfalls häufig für den ‚retroaktiven Modus‘). Die Abweichungen werden stärker und suggerieren so ein sukzessives Zusammenbrechen der Welt, das schließlich in Sonias Aufwachen und die damit einhergehende Revision des Realitätsstatus mündet. Sterben, in Form des Lebendig-begraben-Werdens durch Bruno, entspricht hier dem Aufwachen,³¹⁴ im Gegensatz zu *GHOST STORIES*, wo es für den Protagonisten kein absehbares Aufwachen gibt und sich stattdessen sein Alptraum ewig zu wiederholen scheint.

In dieser Hinsicht ist die Gestaltung des Übergangs (LDO 57:35–1:01:10) besonders interessant. Er ist in mehrere Phasen unterteilt: die Fahrt in Brunos Auto

313 Genauso Chillemi und Panizza: „il frutto della mescolanza di ricordi del passato e sensazioni del presente, visualizzazioni di paure recondite, proiezioni di desideri inespressi, o dissimulazioni di sensi di colpa“ (2012, 314).

314 Der Topos ‚Sterben im Traum = Aufwachen in der Wachwelt‘ ist eine Variante des Topos ‚Sterben im Traum = Sterben in der Realität‘, wie er beispielsweise in *DREAMSCAPE* (1984) ausgeführt ist, wo die Traumwelt der Ort zum Ausagieren realer Konflikte ist. Der erstgenannte und in diesem Fall vorkommende Topos ist auch in der *DOCTOR WHO*-Episode „Amy’s Choice“ (2010) als Prämisse der Traumwelt zu finden, dem dann aber noch ein weiterer Twist hinzugefügt wird (siehe für Analysen beider Beispiele Kapitel 4.3.2.2). Auch ist speziell im Zusammenhang mit Koma der umgekehrte Topos verbreitet: Eine Figur, die im Sterben liegt, hat in einer Traumwelt noch Aufgaben zu bewältigen, in einem ‚klassischen‘ Sterbetaum oder auch wie in einer Zeitschleife wie in *SOURCE CODE* (2011). Damit verwandt ist auch ‚Fallen im Traum = Aufwachen‘ wie in *VANILLA SKY* (2001) und *INCEPTION* (siehe Kapitel 4.3.2.2.1).

nach der Beerdigung mit den von Sonia wahrgenommenen Pfeiftönen (2e), die Bewusstlosigkeit und anschließende subjektive Wahrnehmung des Begraben-Werdens (2f), die Schwarzblende (4) und den Übergang mit Guido (5). An dieser Stelle werden abweichende filmische Mittel potenziert eingesetzt. So findet nach Sonias Aufwachen aus der ‚Ohnmacht‘ mehrfach eine Schärfeverlagerung statt, welche zugleich die Wahrnehmung beim Zu-sich-Kommen nachbildet. In großem Maße wird Sonias subjektive Perspektive umgesetzt, so dass (2f) mehrheitlich als POV gefilmt ist (Abb. 48). So, wie Sonia Bruno beim Hochblicken umgekehrt wahrnimmt, sehen ihn auch die Zuschauenden. So werden sie quasi ‚mit‘ ihr begraben.

Davon weichen allerdings vereinzelte ‚unmögliche‘ Totalen und halbnahe Einstellungen ab, die Bruno auch während des Begrabens aus gewisser Entfernung ‚beobachten‘, und Brunos ‚Blick‘ (Abb. 47). Im Nachhinein erkennbar handelt es sich weiterhin um Sonias ‚inneres Sehen‘. Rückblickend können der mitangesehene Suizid zu Beginn – ebenfalls mit einer um 180° gedrehten Sicht auf die Tote – und der Waldspaziergang mit Guido als mögliche Bildquellen für die Sequenz erkannt werden. Auf die lange Schwarzblende folgt dann die Aufwachphase, bei der es zunächst scheint, als ob Guido Sonia befreie; er ist durch die ‚Plane‘ (de facto eine Weichzeichnung bzw. ein milchiger Filter) zu sehen, zunächst vor dem Wald- und nach einer unscharfen Einstellung vor dem realen Krankenhaushintergrund (Abb. 49). Die Tonebene ist über die ganze Zeit hinweg mit Sonias angstvollem Atmen, den Geräuschen und dann Guidos Stimme verbindendes Element.

Die ‚Erscheinungen‘ oder traumähnlichen Phänomene (3a–d) innerhalb der Koma-Episode sind, wie gezeigt, scheinbar wunderbare (Genre-)Elemente, die durch ihre rezeptive Zuordnung zum Schauergenie den Komastatus verdecken. Doch wie auch in *GHOST STORIES* und vielen anderen Bewusstseinsfilmen haben sie zugleich einen entlarvenden Status, der mit ihrer Ursache zusammenhängt. Da es sich um Einflüsse aus der Erinnerung, aber vor allem aus der Krankenhausumgebung der träumenden Sonia handelt, bergen die traumähnlichen Phänomene zugleich das Risiko der Aufdeckung in sich. Sie beziehen sich alle auf Guido und resultieren vermutlich aus seiner Anwesenheit im Krankenzimmer, besonders dann, als Sonia das Lied und seine Stimme in der Badewanne hört (3b) und im Bett liegend seine Anwesenheit wahrnimmt (3d), während Guido wahrscheinlich an ihrem Bett steht.

In ihrem Umkreis finden sich auch abweichende filmische Mittel wie Schärfeverlagerungen und Detailaufnahmen (vgl. in 3b z. B. LDO 34:06–36), die allerdings während der Rezeption auch als Unfallfolgen oder Emotionssignale zu verstehen sind. Durch ihre größere Nähe zur Wachwelt haben diese ‚Träume‘, die neben den Übergangsebenen den *Traum im Traum* in *LA DOPPIA ORA* konstruieren, diesen paradoxen, da verdeckenden (vom ‚Aufwachen‘ aus der Illusion entfernenden) wie entlarvenden (nähernden) Status von ‚Kurzschlüssen‘, der

interessanterweise ähnlich schon in Ludwig Tiecks Erzählung *Die Freunde* zu beobachten war.

Phantastik und bleibendes Geheimnis

Wie schon im vorangegangenen Beispiel beruht die individuelle Phantastikauffassung des Films zu großen Teilen auf seinen Genrezugehörigkeiten: Vereinfacht gesagt verkörpert das Thrillergenre die Realismus-kompatible Seite und das Horrorgenre hauptsächlich die Seite des Wunderbaren, wenngleich diese Zuteilung nicht ganz aufgeht, denn einzelne Horrorelemente wie das Serienmörder-Narrativ um Bruno sind ebenfalls eher realistisch, einige Rätsелеlemente wie die Bezüge auf den anfänglichen Suizid sowie das Foto eher dem potenziell Wunderbaren zuzuordnen.

Ist mit ‚Horror‘ Supernatural Horror gemeint, ergibt diese Zuordnung mehr Sinn, verwendet doch der Regisseur „some of the quintessential techniques of the contemporary supernatural thriller, with a suspenseful soundtrack, sudden sounds, abrupt jump cuts“ (Nathan 2017, 189). Dabei umfasst dieser einfach rätselhaft bis eigentlich unmögliche Geschehnisse, die während der Rezeption als phantastisch einzustufen sind, denn es ist ja noch nicht bekannt, dass Sonia im Koma liegt. Sie könnten interpretativ zu diesem Zeitpunkt entweder Halluzinationen Sonias in Folge des Unfalls sein (realistisch, R), Teile einer Intrige, um sie psychisch zu zermürben (‚Gaslighting‘, R) oder tatsächlich wunderbare, von einem Geist oder wiedergekehrten Toten verursachte Geschehnisse (W).

Ich habe schon im Laufe der Analyse aufzuzeigen versucht, wie in *LA DOPPIA ORA* Rätsel (eher dem Kriminalgenre zugehörig) und Geheimnis (eher dem Gruselgenre eigen) miteinander verknüpft sind. Abermals handelt es sich aber bei den Horrortopoi um ‚Pseudo-Merkmale‘ des Genres, die zwar Abweichungen subtil markieren, doch eigentlich dafür vorgesehen sind, die Zuschauenden über lange Zeit zu täuschen. Die Zuschauenden beginnen zwar analog zur Protagonistin, ihren Wahrnehmungen zu misstrauen (vgl. Nathan 2017, 190f.), doch erst mit Sonia ‚erwachen‘ sie wirklich aus der Genre-Täuschung; vielleicht gerade auch, indem sie die Ereignisse dann als inkongruent mit dem Noir-Genre erkennen (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 311f., 314).

Innerhalb des Komanarrativs ist Ebene (3d), die am ehesten als markierter Traum zu verstehen ist, der Inbegriff der Erzeugung filmischer Phantastik: Neben Sonias Destabilisierung und den oben beschriebenen Perspektivwechseln ist die Dunkelheit dabei von entscheidender Bedeutung, um Ungewissheit bei den Zuschauenden herzustellen. Diese bleibt aber nicht bestehen. Nach der Auflösung der vermeintlich wunderbaren Vorkommnisse als Teile einer Koma-Episode scheint *LA DOPPIA ORA* vollends auf die Seite des Realismus zurückgekehrt zu sein, da sich die geheimnisvollen und rätselhaften Ereignisse durch

den Zustand und Sonias Schuldgefühle erklären lassen. Doch ist das Wunderbare ganz verschwunden? Immanent ist es jedenfalls in den vorausdeutenden Aspekten der Koma-Episode enthalten, die aber auch als Ausdruck von Sonias schon vor dem Koma gefassten Plänen gelesen werden können. Zwei weitere Aspekte des Films sorgen allerdings für bleibenden Eindruck.

Ein geheimnisvolles Element steht in Bezug zum Titel des Films *LA DOPPIA ORA*, was in etwa ‚doppelte Stunde‘ bedeutet und sich in dem englischen Alternativtitel *Double Hour* wiederfindet, während der deutsche Titel *Die Stunde des Verbrechens* eher noch auf den unsichtbaren Ebenenübergang hinzuweisen scheint. Das schicksalhaft anmutende titelgebende Element der ‚doppelten Stunde‘ führt Guido zu Beginn des Films in der Wachwelt ein, als er Sonia bei ihrem ersten Treffen davon erzählt: „Le 23.23. Un’ora doppia. È come quando cade una stella, no? Bisogna esprimere i desideri“ (LDO 07:47–58).³¹⁵ Im Rückblick betrachtet scheint Sonias Bewusstsein das Element in ihrer Koma-Traumwelt aufzugreifen. Eigentlich wird es aber im Film bewusst zur Erzeugung geheimnisvoller Atmosphäre verwendet, wenn Sonia im Hotel die Uhrzeit bemerkt (Abb. 50), ihr Guido um eine solche Uhrzeit auf dem Videobild erscheint oder sie nach ihrem nächtlichen Erlebnis zu einer ‚doppelten Stunde‘ erwacht (Abb. 51). Durch den jeweils erfolgenden ‚Uhrblick‘ wird es hervorgehoben. Die an Guido geknüpften ‚Erscheinungen‘ suggerieren innerhalb der Koma-Episode eine botschaftsgleiche und damit unheimliche Zeichenhaftigkeit.

Doch diese ist nach dem Aufwachen nicht ganz aufgehoben: Als Sonia mit ihrem Geliebten am Flughafen ist – Guido ist ihr gefolgt – zögert sie, als sie auf ihr Flugticket blickt, nochmals in ihrem Entschluss. Es zeigt „2020“ (LDO 1:25:16f., Abb. 52) an. Oberflächlich erinnert sie diese Doppelzahl an Guido und ihr mögliches Leben mit ihm, doch untergründig werden die Zuschauenden durch die in der Wachwelt fortgeführte Zahlensymbolik verunsichert, die wie in den vorherigen Beispielen Geheimnis suggeriert. Während aber in *GHOST STORIES* die Bedeutung der Zahlen trotz fortbestehenden Komas aufgeklärt wird, was hier nur mit der gleichfalls zeitweilig mysteriösen Wendung, Sonia sehe mit offenen Haaren besser aus, geschieht, die auf eine Erinnerung zurückzuführen ist, bleibt ähnlich wie in *Sankt Petri-Schnee* in *LA DOPPIA ORA* etwas Geheimnisvolles.

Ein weiteres Geheimnis und damit ein Rest des Wunderbaren bleibt ungelöst, was auch als ‚phantastisch‘, ‚paradox oder rätselhaft‘ umschrieben wird (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 314f., 319, 321f.; Bini 2014, 2f., 8) – in Dursts Terminologie R(w): Wie konnte Sonia schon in ihrer Koma-Traumwelt so genau das Foto, das erst am Schluss mit ihrem Geliebten vor der Brücke in Buenos Aires aufgenommen wird, vorausahnen (Abb. 54)? Am Ende des Films sind Sonia und ihr Geliebter vor der „*Puente de la Mujer* di Calatrava“ (Bini 2014, 2) in Buenos

315 „23.23 Uhr, ’ne doppelte Stunde. Bei einer Sternschnuppe ist es genauso. Man kann sich etwas ... etwas wünschen“.

Aires zu sehen (Abb. 56). Wieder wird eine Schwarzblende wie zur Abgrenzung eingesetzt. Die endgültig letzte Einstellung des Films zeigt daraufhin das ‚richtige‘ Foto mit dem Geliebten; hier ist eine geringere Schärfentiefe vorhanden (Abb. 57).

Während das kubanische (!) Lied *La vida es un Carnaval* einsetzt, das auf die Vergänglichkeit des Lebens Bezug nimmt, zoomt die Kamera (VEI) immer näher auf das Foto, bis in Detailaufnahme nur noch ein Ausschnitt von Sonias Augen zu sehen und die Körnigkeit des Fotos zu erkennen ist (vgl. LDO 1:26:56–1:27:12, Abb. 58), bevor endgültig abgeblendet wird. Diese Fokussierung des Blicks hat eine selbstreflexive Komponente, zugleich zeigt das Foto – im Gegensatz zu der vorherigen Einstellung beim Fotografieren – Sonia nachdenklich und ernster; zudem ist ihre Haltung nicht dem Geliebten so zugewandt wie Guido auf dem ‚Traum-Foto‘. Die Detailaufnahme ist mithin als Verdeutlichung des filmischen Versuchs lesbar, Sonias Gefühle und Gedanken – Bereut sie ihre Entscheidung? – zu bestimmen. Eigentlich handelt es sich um eine Einstellung, die gewöhnlich für den *Beginn* eines Traums eingesetzt wird (vgl. Brütsch 2011, 184); sie wird hier aber nur für ein weiteres Surrogat, das Foto, verwendet.

Francesco Chillemi und Donata Panizza erkennen im Sehen, welches sich wie oben gezeigt auch in den ‚Erscheinungen‘ manifestiert, geradezu das – selbstreflexive – Leitmotiv des Films, wobei eine klare Verknüpfung mit der Todesthematik feststellbar ist. Sie teilen den Film in drei Partien ein: vor dem Koma, die Koma-Episode und nach dem Koma, wobei in jedem Segment eine entscheidende Einstellung vorkomme, die Sonia ‚in den Blick nimmt‘. Im ersten Teil der externe Blick auf Sonia, die in die Augen des toten weiblichen Hotelgastes sieht (Abb. 53), im zweiten Sonias Blick in die Videokamera innerhalb ihres Traums, verbunden mit Zoom (Abb. 55),³¹⁶ und im dritten die letzte Einstellung mit dem abschließenden Zoom auf Sonias wie versteinerte Augen auf der Fotografie (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 315; 321f.). Begleitet seien die drei Segmente von drei ‚Schocks‘ der Zuschauenden: dem Twist, dass Sonia Komplizin der Räuber ist, dem, dass der gesamte zweite Teil nur geträumt ist und am Schluss dem bleibenden Rätsel um die Fotografie (vgl. ebd., 313). Das bleibende Geheimnis verleiht dem Träumen einen quasi-prophetischen und mysteriösen Anstrich. Auch im folgenden Beispiel wird Vergleichbares zu beobachten sein.

³¹⁶ Weiterhin erwähnen sie Sonias Spiegelblick zu Beginn der Koma-Episode (vgl. Chillemi und Panizza 2012, 310), der tatsächlich nicht der einzige ist: Auch vor der ‚Erscheinung‘ Guidos (3c) blickt sie in den Spiegel (vgl. LDO 41:02–07). Nicht nur kommen in den Beispielen dieses Kapitels Spiegel im Traumkontext auffällig häufig vor, auch schon beim *Immer-wieder-Erwachen* war das der Fall.

„Erscheinungen“ und Traumeinflüsse in *LA DOPPIA ORA*

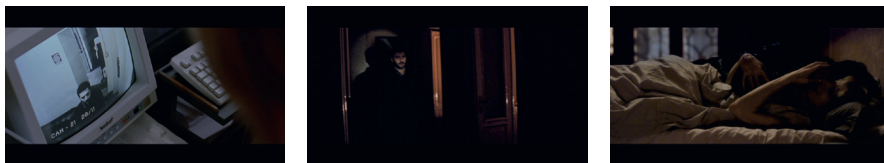


Abb. 44, 45, 46: (3a): Guido auf Video (31:00); (3c): Guidos ‚Geist‘ (42:13); (3d, ‚Traum‘): Guidos ‚Geist‘ als Vexierbild (51:38)

Einstellungen in der Lebendig-begraben-Szene in *LA DOPPIA ORA*



Abb. 47, 48, 49: (2f): Sonia in Plane aus Brunos ‚Perspektive‘ (1:00:09); Sonias Perspektive auf Bruno durch die Plane (1:00:11); (5/1b): Sonias Blick auf Guido vor Krankenhaushintergrund (1:01:08)

„Doppelte Stunden“ und Blicke in *LA DOPPIA ORA*



Abb. 50, 51, 52: im Koma vor (3a) (30:51); im Koma nach (3d) (52:12); in der Wachwelt (1b) (1:25:16)

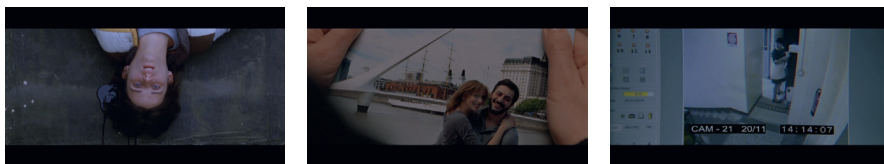


Abb. 53, 54, 55: (1a): der ‚umgekehrte‘ Blick der Toten (03:12); das ‚Traum Foto‘ mit Guido (27:18); (3a): Sonias Blick in die Videokamera (36:59)

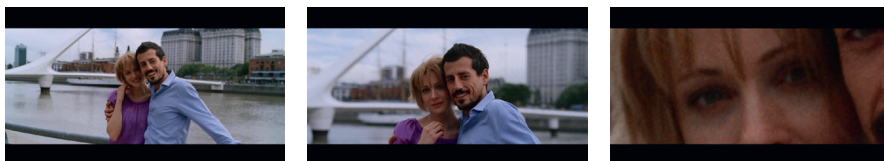


Abb. 56, 57, 58: (1b): Sonia und ihr Geliebter in Buenos Aires (1:26:50); (1c): das Foto der beiden nach Schwarzblende (1:26:56); dort Zoom auf Sonias Augen (1:27:12/Schlussbild)

SCHNELL ERMITTELT, *Staffel 4* (2012): *Komatraum-Staffel in Kriminalserie mit W-Elementen*

Wie kann der *Traum in Traum im Koma* in einer Fernsehserie gestaltet sein? In der österreichischen Kriminalserie *SCHNELL ERMITTELT* (Kurth u. a. 2012; Sigle Se) bestimmt ein Komatraum, der erst am Ende als solcher zu erkennen ist, die gesamte vierte Staffel. Im Folgenden möchte ich besonders den seriellen Aspekt sowie die Rolle des Wunderbaren näher betrachten. Auf den ersten Blick scheint das Kriminalgenre mit dem Wunderbaren inkompatibel zu sein (siehe auch die Ausführungen zu den filmischen und seriellen Beispielen in Kapitel 4.1.2.2, speziell S. 240–50), in *SCHNELL ERMITTELT* jedoch war das Wunderbare in geringem Ausmaß schon vor der vierten Staffel etabliert. Daher ist es über die Analyse der Konstruktion hinaus besonders interessant, zu untersuchen, welche Rolle dieses ‚untergeordnete‘ Wunderbare in einem Twist-Komanarrativ hat und welche Auswirkungen dies mit sich bringt.

Ich gebe erneut einen Handlungsüberblick und ordne die Staffel kurz in den Kontext der Serie ein. Ich werde einzelne Folgen herausgreifen, um die Merkmale genauer zu illustrieren.

Inhalt und Aufbau

- (1) In der vorangegangenen dritten Staffel wurde die Protagonistin, die österreichische Kriminal-Chefinspektorin Angelika Schnell (Ursula Strauss), von einem internen Ermittler angeschossen und lebensgefährlich verletzt. Daher kann es für die Zuschauenden zunächst erschreckend sein, wenn die erste Einstellung der neuen Staffel eine Beerdigung zeigt; es könnte Schnells eigene sein. Als sie aber selbst in die Gesellschaft neben ihren Ex-Ehemann (Andreas Lust) tritt, wird deutlich, dass es die ihrer Ex-Schwiegermutter ist. Bald beginnt Schnell wieder mit ihrer Ermittlungsarbeit als Polizistin in Wien.

So verhält es sich mit der Serie lange Zeit (fast) wie gewohnt: Pro Woche wird ein Fall gelöst und das Privatleben der Figuren, speziell der Ermittlerin, bildet einen übergreifenden Spannungsbogen („Flexi-Drama“, vgl. Nesselhauf und Schleich 2016, 132–35).³¹⁷

³¹⁷ Schon zuvor war es so, und spätere Staffeln legen erneut eine Tendenz zum progressiven Erzählen („Progressive Formate“, vgl. Nesselhauf und Schleich 2016, 127–32) nahe: *Ein* übergreifender Fall, der zudem oft Schnells Privatleben betrifft, wird in einer Staffel parallel zu den Einzelfällen behandelt.

Treuen Zuschauenden kann aber schon etwas auffallen: Früher, in vorherigen Staffeln, lag Schnells besondere Fähigkeit als Ermittlerin unter anderem darin begründet, dass sie kurze ‚Erscheinungen‘ hatte, die sich oft auf den aktuellen Fall bezogen, z. B., indem sie das Opfer in seinem Haus kurzfristig wieder lebendig sehen konnte.

An deren Stelle treten nun ähnlich inszenierte Wahrnehmungen, die als Symptome einer posttraumatischen Belastungsstörung verstanden werden können: So scheint die Protagonistin Rauschen oder Uhrenticken zu hören, räuspert sich oft nervös.

- (2) Sie beginnt, an den unmöglichsten Orten, z. B. bei einer Autofahrt in einer leeren Straße, ein junges Mädchen (Noemi Krausz) mit einem pinkfarbenen Haarband, welches im nächsten Augenblick wieder verschwunden ist, zu sehen, was immer häufiger auftritt. So fallen ihr bei einer Autofahrt die Augen zu, sie meint ein Mädchen überfahren zu haben, doch findet niemanden vor (vgl. Se 4.03, 21:38–22:02). Ein Psychiater verschreibt ihr Benzodiazepine (Folge 4.02). Bei einem Fall (Folge 4.03) lernt sie Ulrich (Mišel Matičević), einen Physiker kennen, mit dem sie eine Liebesbeziehung beginnt. Parallel dazu hat ihr Ex-Ehemann eine neue Beziehung mit einer Lehrerin, Susanne, begonnen, was zu Spannungen in der Familie führt. Die zunehmend erschreckenden ‚Erscheinungen‘ und die Erkenntnis, das Mädchen auch in ihrer Krankenhauszeit gesehen zu haben (Folge 4.07), motivieren die Chefinspektorin, sich intensiv – für ihr Umfeld: obsessiv – mit diesem Fall zu befassen.

Der Fall „Lucy Haller“, denn so heißt das Mädchen, bildet schließlich auch den Höhepunkt der Staffel und ihr Finale (Folge 4.12). Die Schwester der vor Jahren entführten Lucy, deren Fall an den Fall Kampusch erinnert, wurde ebenfalls entführt und Angelika Schnell möchte der Familie helfen. Als sie sich bei der Durchsuchung eines Hauses, in dem sich die Mädchen und der mutmaßliche Entführer aufhalten sollen, im Alleingang in Gefahr bringt, wird sie niedergeschlagen und in das ehemalige Gefängnis des Mädchens eingesperrt.

- (3) Schnell erwacht im Krankenhaus – aus dem Koma. Nahezu die gesamte Staffel bis zur finalen Folge hat sich also in einer sehr realitätsnahen Koma-Traumwelt der Inspektorin abgespielt. Sie durchläuft den Regenerationsprozess nun ausführlicher und löst auch den Fall Haller, den sie sehr ähnlich schon ‚vorausgeträumt‘ hatte.

Nun tatsächlich zu ihrer Arbeit in der Inspektion zurückgekehrt, sucht Schnell Akten aus dem Archiv heraus. Sie hat bemerkt, dass alle Fälle, die sie zuvor im Koma ‚gelöst‘ hatte, ungelöste Altfälle sind, für die sie nun dem erstaunten Ermittlungsteam plausible Lösungen anbieten kann.

Am Ende geht Schnell in der Wachwelt an die Stelle, wo in ihrer Traumwelt Ulrichs Wohnwagen gestanden hatte; tatsächlich war er ihr Krankenpfleger aus der Zeit im Koma. Vor dem Aufwachen hatte sie ihm einen Zettel mit einem Lippenstiftabdruck hinterlassen. Als sie nun in der Wachwelt dorthin kommt, ist der Wohnwagen natürlich nicht da, doch ein Zettel wird vom Wind in die Luft geweht. Für die Zuschauenden ist erkennbar, dass er mit dem aus der Traumwelt identisch ist.

2a		2...	2		2	2 _n			2	2	3
1											
4.01	4.02	4.03		4.05		4.07			4.10	4.11	4.12

Abb. 59: Schema des Aufbaus der Staffel 4 von *SCHNELL ERMITTELT*

Form und Ebenen des *Traum im Traum*

Abermals hat der Koma-Twist funktioniert, nur dass das Koma sich über fast alle 12 Folgen der Staffel einer TV-Serie erstreckt³¹⁸ und erst in der zwölften Folge aufgelöst wird. Einen Prätext dafür stellt die US-amerikanische Soap-Opera *DALLAS* dar, wo in der neunten Staffel nachträglich alle Folgen nach dem Tod einer der Hauptfiguren, Bobby Ewing, rückwirkend als Traum der Ehefrau Pamela markiert wurden. Dies ging allerdings darauf zurück, dass der Darsteller Patrick Duffy doch wieder in die Serie zurückkehren wollte (vgl. dazu auch Brütsch 2011a, 204, Fußnote 52). In *SCHNELL ERMITTELT* ist das Traumnarrativ sorgfältiger geplant. Die Staffel sollte eigentlich die letzte sein; es sollten nur noch zwei TV-Filme folgen (vgl. Atefie 2011).

Im Folgenden werde ich kurz Gemeinsamkeiten mit den obigen Beispielen aufzeigen, um dann auf einen entscheidenden Unterschied zu diesen einzugehen, der in einer Eigenheit der Serie begründet ist. Auch hier sind *Traum im Traum*-Phänomene wie in *GHOST STORIES* und *LA DOPPIA ORA* als ‚Kurzschlüsse‘ zur Wachwelt zu verstehen: Die ‚Erscheinungen‘, die Angelika Schnell vor allem von Lucy Haller hat – der Name verweist sicher nicht aus Zufall auf ‚Halluzination‘ oder auch *Lucy in the Sky with Diamonds* von den Beatles – sind eigentlich Eindringungen aus der Wachwelt, wo ihr Kollege Franitschek (Wolf Bachofner) ihr am Krankenbett von seinen Ermittlungen berichtet. Auch die akustischen Wahrnehmungen kommen mutmaßlich aus der Wachwelt-Umgebung der Schlafenden. Traumimmanent wird innerhalb des Seriennarrativs eine Realismus-kompatible Erklärung für die vermeintlich

³¹⁸ Im Unterschied zu Koma-Einzelfolgen in Serien, die ich unten noch erläutere.

wunderbaren Geschehnisse gefunden, was aber im Zusammenhang mit dem besonderen Status des Wunderbaren in der Serie gesehen werden muss, den ich noch thematisieren werde.

Die vierte Staffel von *SCHNELL ERMITTELT* kann also grob in drei Ebenen eingeteilt werden (Abb. 59):

- (1) beginnt nach Angelika Schnells *false awakening* aus dem Koma in der scheinbaren Wachwelt und umfasst die Folgen 4.01–4.11 und den Beginn von 4.12, (2a...2_n) sind darin die in Häufigkeit und Intensität zunehmenden ‚Erscheinungen‘, Träume oder vermeintliche Flashbacks um Lucy Haller sowie akustische Wahrnehmungen,
- (3) setzt nach Schnells richtigem Erwachen in Folge 4.12 ein und umfasst das Durchlaufen des Aufwachprozesses, den Abschluss des Falls Haller, die Archivrecherche und schließlich das wunderbare Ende mit dem davonfliegenden Zettel.

Der *Traum im Traum* wird also wie erwähnt von innerhalb des als Wachwelt inszenierten langen (zweiwöchigen) Komatraumes auftauchenden ‚Erscheinungen‘ gebildet. Ich möchte kurz an drei solchen Beispielen die Darstellungsweise erläutern. Die allererste ‚Erscheinung‘ von Lucy Haller hat Angelika Schnell bald zu Beginn der ersten Folge (vgl. Se 4.01, 04:20–05:41):

- (2a) Nach ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus und im Anschluss an das Serientro steht Schnell im Badezimmer (wo sich seltsamerweise anscheinend auch ein Bett befindet) vor dem Spiegel und cremt die Narbe ihrer Schusswunde ein. Ihre Tochter Kathrin kommt herein, um sich ihr Haarband zu nehmen. Plötzlich sieht Schnell in Nahaufnahme neben sich im Spiegel ein Mädchen, das sich später als Lucy entpuppen wird, mit demselben Haarband. Schnell spricht sie an. Das Mädchen zieht eine Waffe, zielt auf Schnell und schießt (Abb. 64). Schnell scheint blutüberströmt. Einen Moment später dreht sie sich um und es wirkt, als ob nichts geschehen wäre. Die Szene ist geprägt durch Nah- und Großaufnahmen, schnelle Zooms und ein Spiel mit Spiegelungen und Drehungen.

Diese erste ‚Erscheinung‘ steht in der Tradition vieler *Spiegelszenen* aus dem Horror bzw. Gruselgenre, die ich in Kapitel 4.1.2.2 beschrieben habe. Sie verbindet das Irreale mit einem Blick der Hauptfigur in den Spiegel (Abb. 60). Zugleich bringt sie auch realistische Erklärungen für das Geschehen ins Spiel: Kathrins Erscheinungsbild (dazu unten) sowie Schnells traumatisches Erlebnis, das sie als Flashback wiederzuerleben scheint. Die Spiegeleinstellung zeigt zu Beginn Schnell und Kathrin in zwei gegenüberliegenden Spiegeln vervielfacht (vgl. Se

4.01, 04:55), wodurch eine bildliche *mise en abyme* entsteht, die zugleich ein subtiler Hinweis auf den potenzierten Traum sein könnte.

Eine spätere *Spiegelszene* dagegen (vgl. Se 4.07, 05:55–06:38) ist ganz ähnlich gestaltet, doch trägt noch viel mehr zur Aufrechterhaltung der Täuschung bei:

(2_n) Nachdem Schnell eingangs der Folge zum ersten Mal einen Traum von einer Krankenhausumgebung und sich selbst mit einer Atemmaske hatte (Weißfilter, vgl. Se 4.07, 00:00–00:24–47), der später zu einer Erinnerung (Flashback, vgl. Se 30:23–31:00, Abb. 62) führen wird, die „das Mädels, das ich immer seh', das Mädels aus meinen Alpträumen“ (Se 4.07, 07:02–04) dort situiert, tritt hier Lucy auf, als Schnell allein in ihrem Büro ist, im Anschluss an das Betrachten der Akte der vermissten Lucy Haller. Schnell versucht, ihre Beruhigungstabletten einzunehmen, was in Detailaufnahme gezeigt wird. Als sie in Großaufnahme aufblickt, steht neben ihr wieder Lucy. Nun folgt aber eine scheinbar neutrale ‚Beobachtungsperspektive‘, eine Totale, die Schnell und Lucy durch ein Rollo hindurchblickend aus einem benachbarten Raum zeigt. Zurück zur Großaufnahme: Schnell hält ihre Hand vor das Spiegelbild; als sie sie wegnimmt, ist Lucy verschwunden. Sie nimmt die Tabletten nicht.

Diese Szene greift das Spiegelmotiv aus der ersten Folge auf. Die ‚Außenperspektive‘ (Abb. 61) beinhaltet auch ohne das Wissen um den Traumstatus ein irritierendes Moment, da sie eine offenkundig neutrale Beobachtungsposition suggeriert, von welcher aus Lucy ebenfalls wahrzunehmen ist, obgleich wir als Zuschauende angehalten sind, Schnells ‚Erscheinungen‘ für Symptome oder Erinnerungen zu halten.

Der Eingangstraum der Folge (vgl. Se 4.07, 00:00–38), der Schnell und Lucy in einer Krankenhaussituation positioniert, bestärkt diesen Eindruck. Tatsächlich verweist er mehr noch als die einzelnen ‚Erscheinungen‘ der geisterhaften Lucy auf Angelika Schnells Komazustand, während ‚Lucy‘ mutmaßlich ein Vorstellungsbild ist, das rückblickend gesehen vor allem aus Franitscheks Erzählungen hervorgeht. Obwohl sie eigentlich Hinweise auf den realen Zustand sind, verdecken die Darstellungen diesen zugleich, indem sie Schnells Erklärungen plausibilisieren.

Serienspezifische Struktur und Traumkonzept

Betrachten wir alle Staffeln der Serie *SCHNELL ERMITTELT* als einen ‚Text‘, so nimmt das Koma ebenso wie in *LA DOPPIA ORA* nur einen Teil davon ein. Anders als dort ist der Übergang zwischen der Wach- und der Koma-Traumwelt

zwischen der dritten Staffel und der vierten Staffel angesiedelt und somit unsichtbar.³¹⁹ Für sich gesehen ähnelt die vierte Staffel der Umsetzung in *GHOST STORIES*, indem das Traumnarrativ schon zu Beginn der ersten Folge der vierten Staffel besteht. Die Offenbarung des Komastatus geschieht jedoch nicht allein mittels einer nullfokalisierten Perspektive, sondern durch ein gezeigtes echtes Erwachen. Gerade dadurch, dass die Serie das Erwachen voraussetzt, Angelika Schnells Rekonvaleszenz zum Thema macht und sogar ihre Rückkehr an die Arbeitsstelle zeigt (vgl. Se 4.01, 05:42–07:02), gewöhnliche Abläufe nach einem langen Krankenhausaufenthalt, wird der eigentliche Realitätsstaus erfolgreich versteckt und damit die Entdeckung als Traumwelt erschwert.³²⁰

Die Zusammensetzung der Traumwelt gestaltet sich aber wie in den beiden filmischen Beispielen hauptsächlich aus:

- (a) der Krankenhausumgebung (Gegenwart) und
- (b) Tagesresten und Erinnerungen (Vergangenheit)

Zu (a) zählen wiederum Personen aus der Krankenhausumgebung, von denen der Krankenpfleger die prominenteste ‚Rolle‘ in der Traumwelt hat, als der Physiker Ulrich, mit dem Schnell eine (geträumte) Liebesbeziehung eingeht (vgl. Se 4.12, 16:15–17:47). Eine Szene nach ihrem Aufwachen verdeutlicht dies, als Schnell kurzfristig imaginiert, dass es Rosen regne (vgl. Se 4.12, 17:47–56). Zum Teil können auch Geräusche wie das Pfeifen und ihr Räuspern nachträglich dem Koma zugeordnet werden. Die Personen aus ihrem täglichen Leben wie ihr Ex-Ehemann Stefan, ihre Kinder Kathrin und Jan, ihre Teammitglieder Franitschek, Maja und Kemal und der vietnamesisch-österreichische Imbissbesitzer Fritz tauchen in solcher Weise in der Traumwelt auf, dass sie sich kaum von ihrem üblichen Verhalten unterscheiden. Das verstärkt ebenfalls den Realismus des Narrativs. Besonders Franitschek hat, wie Stefan Schnell berichtet, Schnell sehr oft besucht und über den aktuellen Vermisstenfall Haller mit ihr gesprochen (vgl. Se 4.12, 19:00–11), so dass Informationen daraus in ihre Traumwelt Eingang gefunden haben, wie Zeitungen mit Berichten über den Fall auf ihrem Nachttisch in 4.12 verdeutlichen (vgl. Se 4.12, 18:15–32, Abb. 67).

Die Überschneidungen mit den Ursachen aus Schnells Vergangenheit (b) sind hier fließend, da es sich um ein bekanntes Figurenensemble handelt. Wie in Kapitel 4.1.2.2 angedeutet, besitzt das Medium Serie ein „serielles Gedächtnis“ (Nesselhauf und Schleich 2016, 117), auf das Traumdarstellungen im Unterschied zu einem für sich stehenden Spielfilm zurückgreifen können. Dabei handelt es sich um Wissen über bisherige Geschehnisse innerhalb einer Serie, welche regelmäßig Zuschauende kennen und die daher als ‚kollektive Erinne-

³¹⁹ Dies entspricht im Großen der Unterform des *falschen Wachseins* aus Kapitel 4.1.2.2.

³²⁰ Vgl. die *THE MENTALIST*-Folge „Black-Winged Redbird“ aus Kapitel 4.1.2.2, die im Kleinen eine identische Darstellungsweise aufweist.

rungen' funktionieren (vgl. zur Rolle des seriellen Gedächtnisses in Traumdarstellungen Neis 2020b, 16, 18–20). In der vierten Staffel von *SCHNELL ERMITTELT* betrifft dieser Aspekt u. a. Konflikte aus vorangegangenen Staffeln und Schnells Umgang damit: Ihr Kollege Franitschek bittet sie um Verzeihung (vgl. Se 4.01, 43:39–44:25), dass er ihr – am Ende der dritten Staffel – nicht vertraut hatte. Das tut er wahrscheinlich im selben Moment an ihrem Krankenbett, und sie versteht sich daraufhin auch in der Wachwelt besser mit ihm. Außerdem bemüht Schnell sich, zu ihren Mitarbeitenden höflicher und insgesamt geduldiger zu sein, als sie es zuvor war. Einerseits verweist dies funktionell auf eine beschönigende Wirkung des Traums, zeigt aber auch ein Potenzial zur Konfliktlösung aus dem Komatraum heraus. Schnells geträumte Aussage, es müsse sich in ihrem Leben etwas ändern (vgl. Se 4.01, 42:21–43:39), bestätigt diesen Aspekt.

Auch hier wird konzeptuell ein ‚allgemeines‘ Unterbewusstsein angenommen, das Außen- und Inneneinflüsse (Umgebungsreize, Leibreize, Tagesreste, Erinnerungen) und starke Empfindungen und Wünsche (Schuld, Liebe) zu einem weitgehend kohärenten Traumnarrativ zusammenfügt, welches sich erst durch zunehmende Störungen aufzulösen beginnt und zum Wachen hin zerfällt. Die erwähnten Überzeichnungen einiger Figuren – u. a. ist Schnell plötzlich beim Innenminister beliebt und er hat ihre „Genesung genau mitverfolgt“ (vgl. Se 4.01, 06:25–33; Se 4.04, 10:51–54) – können rückblickend auf eine leichte Verzerrung des Selbstbilds, eine Art komische Kompensation, zurückgeführt, von Schnell im Traum modellierte oder erfundene Figuren wie die Freundin ihres Ex-Ehemannes oder Ulrich als Darstellungen eines personifizierten Gefühls (Eifersucht) oder Wunscherfüllung identifiziert werden. Auch die Beerdigung der ungeliebten Schwiegermutter stellt sich als – komisierte – Wunscherfüllung heraus. Der Keller, in dem Schnell schließlich erwacht, kann als Metapher für ihr Begraben-Sein in ihrem Traum wie in Erinnerungen gelesen werden.

Geschick tragen nicht nur die sowieso schon vorhandene Exzentrik und dezente Wunderbarkeit der Serie zur Verdeckung bei, sondern auch traumimmanent angedeutete Erklärungen für das sich ereignende Wunderbare: Bevor Angelika Schnell eine Erscheinung von Lucy Haller sieht, kann zumindest in den ersten Folgen der Serie ein konkreter Traumauslöser ausgemacht werden. Meist ist es ihre Tochter Kathrin, die ein Stirnband hat, das dem Lucys sehr ähnlich ist (siehe unten). Diese implizierte Erklärung integriert die Wahrnehmungen in die – vermeintliche – Realität und rückt sie in die Nähe posttraumatischer Symptome. Als Schnell später (ab Folge 4.07) Lucy in als Erinnerungen empfundenen Bildern von sich mit Atemmaske auf der Intensivstation sieht, ersetzt die Annahme, sie habe Lucy dort als Besucherin gesehen, die erste Verdeckungsstrategie.

Go ask Alice (or Lucy?)

Go ask Alice
I think she'll know
(Jefferson Airplane, *White Rabbit*)

Ungeachtet der lange unauffälligen Erzählweise, die schon zuvor vorhandene Skurrilitäten der Serie – deren Titel nicht zufällig an die österreichische TV-Kultserie *KOTTAN ERMITTELT* mit ebenfalls absurden Elementen anklängt – kaum übertreibt, existieren wie in den anderen Beispielen Hinweise auf das Traumnarrativ, die allerdings meist subtil und leicht zu übersehen sind. Auch in diesem Fall besteht ein Zusammenhang zu Intertexten. Am augenfälligsten sind dabei erneut die *Alice*-Werke von Lewis Carroll: So scheint Lucys Aussehen mit Haarband, Kleid und Ballerina-Schuhen an John Tenniels *Alice*-Illustrationen aus dem zweiten Teil *Through the Looking Glass* (vgl. Tenniel 1871) angelehnt (Abb. 63–64, 66–67).³²¹

Es existiert auch ein Fall innerhalb der Staffel (Folge 4.05), bei dem Schildkröten eine wichtige Rolle spielen und sogar von Schildkrötensuppe die Rede ist (Se 4.05, vgl. 16:23) – in *Alice's Adventures in Wonderland* gibt es die *Mock Turtle*, ein Wortspiel, das sich aus dem populären Gericht ‚mock turtle soup‘ (etwa: ‚falsche Schildkrötensuppe‘) ableitet. Außerdem sagt Schnell darin an einer Stelle über Franitschek: „Als hätt' er a Grinsekatz verschluckt“ (Se 4.05, 15:35),³²² womit sie sich auf die ebenfalls aus *Alice's Adventures* stammende *Cheshire Cat* bezieht. Deren kennzeichnendes Merkmal – ihre überdimensionierte Zahnreihe – besitzt zudem die Eigenschaft, unabhängig von ihrem Körper erscheinen zu können, eine Fähigkeit, die nicht nur an die ebenfalls populär gewordene Katze Schrödingers denken lässt, sondern sich auch auf Phantastik übertragen lässt, da auch dort ein Phänomen zugleich zwei gegensätzliche Erklärungen haben kann, womit es zur selben Zeit existiert und nicht existiert.

Die beschriebenen *Spiegelszenen* könnten ebenfalls auf *Through the Looking-Glass* verweisen, z. B. die multiple Spiegelung von Schnell im Bad vor der ersten ‚Erscheinung‘ (vgl. Se 4.01, 04:55). Darüber hinaus findet sich in Folge 4.04 eine

321 In *Alice's Adventures in Wonderland* dagegen trägt sie eine Schleife. Die Anklänge an den zweiten Teil sind umso bemerkenswerter, da dort – wie hier – im Gegensatz zum ersten Teil nach der Auflösung als Traum ein Rest Wunderbares zurückbleibt (vgl. meine ausführliche Analyse in Kapitel 4.3.1.2.2).

322 In der letzten Folge sind bei Franitscheks Aufräumen des Schreibtischs Zeitschriften über Schildkröten sowie ein Foto einer Frau zu sehen, die der Verdächtigen in Folge 4.05 ähnlich sieht (vgl. Se 4.12, 40:59–41:03, 41:09–12), was nahelegt, dass auch dies Einfluss auf Schnells Traumwelt gehabt haben kann. Weitere intertextuelle Referenzen sind weniger traumspezifisch, so auf Ophelia (Folge 4.01), Clowns (Folge 4.06), den Weihnachtsmann (4.09), Dracula (4.11), und Sherlock Holmes (das abgeschnittene Ohr in 4.10 auf *The Adventure of the Card-board-Box*) sowie auf die Fotografie in *BLOWUP*.

Aufnahme eines Treppenhauses in einem mehrstöckigen Haus (vgl. Se 4.04, 13:32, Abb. 65), die an M. C. Eschers unmögliche Treppenkonstruktionen denken lässt. Dieses Bildmotiv wird in mehreren Filmen mit Traum oder *Traum-im-Traum-Struktur* verwendet (u. a. *VERTIGO*, *INCEPTION* und einer *SHERLOCK*-Folge, die ich im nächsten Kapitel analysiere) und kann aufgrund der Mehrteiligkeit als architektonische Metapher und Hinweis auf den Konstruktcharakter der Werke verstanden werden.

Traum-Zettel? Phantastik und bleibendes Wunderbares

Ein entscheidendes Element der Verdeckung – obwohl zugleich ein Hinweis und eine Verbindung zur Wachwelt – sind ja die ‚Hal-lucy-nationen‘ der Ermittlerin. Sie haben einen wunderbaren Charakter, können zugleich aber auch als bloße Imaginationen oder Trauma-Symptome verstanden werden. In Uwe Dursts Terminologie sind dies Elemente des ‚subsystemischen Wunderbaren‘ bzw. subsystemischen Phantastischen, da sie keine dominante Funktion innerhalb der Erzählung haben (vgl. Durst 2008, besonders 77–85; siehe auch Kapitel 2.2.1). Schon in den vorangegangenen Staffeln von *SCHNELL ERMITTELT* waren Schnells ‚Erscheinungen‘ wunderbare Fremdkörper im traditionellen Kriminalgenre; hier sind sie durch die Assoziation mit Geistern als Fragmente des Gruselgenres ausgestaltet.

Dieses schon bestehende subsystemische Wunderbare als Besonderheit der Serie macht es eigens interessant, zu fragen, wie sich das ‚neue‘, veränderte Wunderbare innerhalb des Koma-Narrativs dazu verhält. Schnell nahm diese ‚Erscheinungen‘ in den bisherigen Staffeln stets als einzige wahr und es war nicht festzustellen, ob sie wunderbarer Natur oder einfache Imaginationen, ihr ‚Mindscreen‘,³²³ waren. Schnells Reaktionen, z. B. lautes, die Umstehenden irritierendes Lachen über eine absurde ‚Erscheinung‘, legten in jedem Fall nahe, dass sie diese tatsächlich visuell wahrnahm – im nächsten Moment waren sie jedoch verschwunden. Diese Wahrnehmungen fehlen in der vierten Staffel auffällig, was die Chefinspektorin schließlich in Folge 4.02 gegenüber ihrem Ex-Ehemann anspricht:

SCHNELL. Ich hab' sie [die Toten] gesehen an den Tatorten. Wenn wir bei den Familien von den Opfern war'n und so. Ich [...]. Ich hab' gedacht, die wollen mir irgendetwas von ihrem Leben erzählen oder mir auf die Sprünge helfen, weißt du? [...]. Aber jetzt macht's mir Angst. Weil ich sie jetzt nicht mehr sehe. Dafür aber was anderes. (Se 4.02, 14:58–15:39)

323 So ist es beispielsweise in der deutschen TV-Kriminalserie *DER KRIMINALIST* (2006–2020), die nahelegt, dass ähnliche ‚Erscheinungen‘ lediglich Imaginationen des sich in die Situation einfühlenden Kommissars sind, wenn er beispielsweise Ermordete kurzfristig wieder in ihrer gewohnten Umgebung sieht.

Gerade die Abwesenheit des bisher stets subtil präsenten Wunderbaren bzw. Phantastischen irritiert Schnell. Zugleich thematisiert die Serie an dieser Stelle durch das Bekenntnis innerhalb des (Koma-)Traums zum ersten Mal überhaupt explizit diese Wahrnehmungen, welche den Zuschauenden immer schon bekannt waren, und lenkt dadurch Aufmerksamkeit auf das jetzt Abwesende. An seine Stelle treten stattdessen die vermeintlichen Halluzinationen.

Diese allerdings sind zunächst weniger überraschend, da es wie erwähnt innerhalb der Handlung eine plausible realistische Erklärung für sie gibt, nämlich dass die Polizistin durch ihre Schussverletzung traumatisiert ist und noch an Nachwirkungen ihrer Bewusstlosigkeit („Durchgangssyndrom“) leidet. Geschickt verdeckt damit die scheinbar aus einem vergangenen Koma resultierende Erklärung die Wahrheit: Es sind Symptome eines andauernden komatösen Zustandes. Selbst als Angelika Schnell im Gegensatz zu früher zunehmend unter den Symptomen leidet, ihr von einem Psychiater Benzodiazepine verschrieben werden, die sie dann wieder absetzt, und sie später Bilder von sich selbst im Krankenhaus träumt oder sieht (vgl. Se 4.07, 00:00–38; 30:23–31:00), greift die Verdeckungsstrategie und eine dem realistischen Kriminalgenre entsprechende Erklärung verortet Lucy in Schnells ‚Erinnerung‘ an ihre Krankenhauszeit (vgl. Se 4.07, 31:38–53); die ‚Deckerinnerung‘ wird zur Deckerinnerung. Wie erwähnt tragen auch unmittelbar im Umfeld der ‚Erscheinungen‘ angesiedelte visuelle Ähnlichkeiten wie das Stirmband von Schnells Tochter Kathrin (Abb. 66) zu dieser Strategie bei. Paradoxerweise ist die gesteigerte (scheinbare) Wunderbarkeit der ‚Erscheinungen‘ in dieser Staffel im Gegensatz zu dem Unerklärlichen (= subsystemisch Phantastischen) in früheren Staffeln überhaupt nicht wunderbar, sondern Symptom des Komats, während sie in den vorangehenden Staffeln nicht endgültig ‚wegzuerklären‘ war.

Anders verhält es sich mit zwei geheimnisvollen Elementen, die aus dem Komatraum herausweisen. Das Ende der Staffel nach dem Aufwachen verstärkt damit das Wunderbare in der Serie, anstatt es abzuschwächen. Zwar kann durch Einflüsse aus der Umgebung der im Koma liegenden Ermittlerin die weitgehend parallele Entwicklung des Falls Lucy Haller in Traum und Realität begründet werden. Die Einflüsse aus Schnells Krankenhausumgebung erklären aber nicht endgültig, wie sie die bisher ungelösten anderen Fälle aus den Folgen 4.01–11 ‚im Traum‘ lösen konnte. Diese divinatorisch anmutende Traumfunktion verleiht der Koma-Staffel zugleich den Charakter eines ‚Lösungstraums‘, der an den alten Traumtypus des ritualisiert induzierten Inkubationstraums denken lässt (vgl. dazu Engel 2017, 34–36; vgl. zum Lösungsraum in Detektivnarrativen Neis 2020b, 14, 15–18; siehe auch in Kapitel 4.1). Gewiss existieren Fallnotizen, doch am Ende von Staffel 4 sucht Schnell eigenhändig die Akten erst heraus (vgl. Se 4.12, 39:40–40:58) und berichtet dann dem Kollegium, dass sie wohl die Lösung gefunden habe (vgl. Se 4.12, 42:29–41), so dass ihre Mitarbeitenden davon nicht erzählt haben können.

Eine noch eindrücklichere Verbreitung des Wunderbaren aus dem Traum heraus zeigt der Abschluss der letzten Folge, als Schnell den Zettel, den sie ‚Traum-

Ulrich' hinterlassen hatte (vgl. Se 4.12, 07:53–08:47, Abb. 68) an derselben Stelle in der Wachwelt findet, bevor er in die Luft gewirbelt und so für die Zuschauenden erkennbar wird (vgl. Se 4.12 44:02–24, Abb. 69). Mit dem Traum-Zettel hat am Ende offensichtlich aus dem Traum heraus eine *Objektmetalepse* (siehe Kapitel 4.1.2.1, S. 198f.) stattgefunden, ein in diesem Kontext eigentlich paradoxes Element.³²⁴

Es hinterlässt ähnlich dem geheimnisvollen Foto in *LA DOPPIA ORA* einen unauflösbaren Eindruck des Wunderbaren, der allerdings in der Fortsetzung der Serie wieder verblasst, da das Wunderbare wieder reduziert wird. Hätte die Serie wie ursprünglich geplant an dieser Stelle geendet, wäre wie in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (siehe Kapitel 4.1.2.2) gewiss die unbeantwortete Frage, ob sich die Protagonistin immer noch in einem Traum befindet oder das Wunderbare wirklich existiert, eher im Gedächtnis der Rezipierenden geblieben.

Traum im Traum, Alice/Lucy und Objektmetalepse in SCHNELL ERMITTELT



Abb. 60, 61, 62: multiple Spiegelung von Schnell im Bad mit Tochter Kathrin vor erster *Spiegelszene* (Se 4.01, 04:55); ‚Beobachtungsperspektive‘ mit Schnell und Lucy während *Spiegelszene* (Se 4.07, 06:17); Traum im Koma vom Krankenhaus (Se 4.07, 30:39)



Abb. 63, 64, 65: Lucy im Spiegel, dann ‚Schuss‘ (Se 4.01, 05:06); Lucys Haarband (Se 4.02, 13:45); Escher/Penrose Stairs (Se 4.04, 13:32)

324 Ebenfalls nicht völlig aufzulösende Vorausdeutungen ergeben sich an verschiedenen Stellen und sind zum Teil auch mit Komik verbunden. So ahnt Angelika Schnell die Trennung ihres Ex-Mannes von seiner Freundin Susanne voraus, wovon sie erst später erfährt (vgl. Se 4.12, 19:58f.), ihre Kollegin Maja ist im Traum schwanger, während ihr am Ende in der Wachwelt übel wird (vgl. Se 4.12, 41:19–24), Stefan Schnell hat wie ihr geträumter Geliebter Ulrich ein – allerdings sehr altes – Wohnmobil gekauft (Wunsch), mit dem er sie nach dem Aufwachen überrascht (vgl. Se 4.12, 20:53–23:08). Kurioserweise wiederholt sich ein Dialog zwischen Schnell und Franitschek aus der ersten Folge der Staffel nahezu wörtlich nach ihrem wirklichen Aufwachen am Ende, und auch die Genesungswünsche des Innenministers erhält sie wirklich (vgl. Se 4.01, 05:42–07:02; 06:40f. und Se 4.12, 41:55). Allerdings bekommt sie bei ihrer geträumten Genesungsfeier wesentlich mehr Blumen als später in der Realität und sie sagt dort angesichts des mit Blumen gefüllten Raums: „Man könnte glauben, ich bin tot“ (Se 4.01, 06:15f.) statt es sehe aus, „als sei jemand gestorben“ (Se 4.12, 41:05).



Abb. 66, 67: Schnells Tochter Kathrin als verdeckende Ursache (Se 4.02, 13:11); die echte Lucy Haller auf den Zeitungen (Se 4.12, 18:29)



Abb. 68, 69: (1): der Zettel in der Traumwelt (Se 4.12, 08:35); (3): der Zettel in der Wachwelt (Se 4.12, 44:22)

„Koma-Episoden“ in TV-Serien

Analog zu dem recht außergewöhnlichen Fall einer ganzen Staffel im Koma-
traum kommen häufiger ‚Koma-Episoden‘ in länger laufenden Serien vor. In
einer TV-Serie sind analog zum Film grundsätzlich zwei Arten von ‚Koma-
Episoden‘ möglich: Eine ganze Folge oder Teile einer Folge können im Koma
einer der Figuren spielen. So kommt solchen Folgen ein Sonderstatus innerhalb
der Serie zu. Da sie auf die Innenwelt einer (Haupt-)Figur konzentriert sind,
eignen sie sich besonders zur Zuspitzung oder Lösung innerpersönlicher oder
-serieller Konflikte, der Illustration von Beziehungsdynamiken – ggf. für die Zu-
schauenden, bevor die Figuren sie selbst erkennen – oder der Vorausdeutung
kommender Ereignisse und Gefahren (siehe auch Kapitel 4.1.2.2, 4.3.2.2.2). Ein
Beispiel für eine ‚Koma-Episode‘ mit Realitätstwist analog zu *GHOST STORIES*
oder *LA DOPPIA ORA* ist „No Reason“ (2006, 2.24), die letzte Episode der zweiten
Staffel der US-Krankenhaus-‚Detektiv‘-Serie *HOUSE, M.D.* Vergleichbar – wenn
auch nicht explizit in einem Koma spielend – ist die schon erwähnte, von mir
in einem Aufsatz (Neis 2020b) untersuchte Sonderfolge „The Abominable Bride“
der Serie *SHERLOCK* (2016).

Beispielhaft für eine Folge, deren Fokalisierung zwischen Außen und Innen,
Wach- und Komaebenen, wechselt und Twists anders einsetzt, kann „Charnel“,
die achte Folge der neunten Staffel der französischen Polizei-Kriminalserie
PROFILAGE (Lebarbier und Robert 2019) genannt werden (dt. als *Profiling Paris*,
2009–2020; siehe auch die in Kapitel 4.1.2.2 erwähnte Folge). Neben einem *fal-
schen Wachsein*-Cold Open (vgl. zum Element Nesselhauf und Schleich 2016,
109f.) mit einem Doppelgänger im Grab inklusive Jump Cuts (vgl. Lebarbier und
Robert 2019, 00:03–01:17) sowie einem ‚Guckkasten‘-artigen *Traum im Traum*

(vgl. ebd., 20:43–21:42) mit *Vertigo Shot* (siehe dazu auch zu Hüningen 2012a) ist hier das mehrdeutige und vorausweisende Ende (vgl. Lebarbier und Robert 2019, 50:08–37) bemerkenswert, wo kurzfristig der Realitätsstatus wieder in Frage steht. Ferner ist die sichtbare Präsenz des träumenden Rocher (Philippe Bas) in der Traumwelt seiner Erinnerungen, u. a. in Form einer an die geläufige Traummarkierung in der bildenden Kunst (vgl. Ruby 2017, 82f.) erinnernden ‚Rückenfigur‘ mit Over-shoulder shot (vgl. auch zu diesem aus der bildenden Kunst stammenden Konzept Schlichter 2012) hervorzuheben.

4.2.1.3 Fazit

Aus den Analysen der Werke, die sich mit Träumen in Komazuständen beschäftigen, ergeben sich folgende Erkenntnisse: Die Koma-Traumwelt, d. h. die Innenwelt einer Hauptfigur, die sich in einem komaähnlichen Zustand befindet, nimmt meist einen großen Teil des Gesamtwerkes ein, muss aber nicht schon am Anfang einsetzen. In den filmischen Beispielen ist dies zudem so gestaltet, dass erst nachträglich, also durch einen oder mehrere Twists, der tatsächliche Zustand der Figur eindeutig offenbart wird. Dies kann entweder durch Aufwachen und damit nachträgliche (Er-)Klärung des vorherigen Zustandes oder, wie in *GHOST STORIES*, durch den Wechsel in eine nullfokalisierte Außenperspektive geschehen, die das Vorangegangene rückwirkend als interne Fokalisierung entlarvt. Somit ist kein endgültiges Erwachen der Figur notwendig, um die Zuschauenden über ihren Zustand in Kenntnis zu setzen.

Das literarische Beispiel nimmt eine Sonderrolle ein: Im Unterschied zu den filmischen Beispielen ist es ein phantastischer Text und offeriert keine widerspruchsfreie Einordnung der Erlebnisse des Protagonisten als Komatraum, sondern erhält die Ungewissheit als Spannung aufrecht. Traum-Markierungen sind vorwiegend subtil gestaltet und meist nur rückwirkend als solche verstehbar. Sie sind montagetechnisch v. a. in *LA DOPPIA ORA* relevant, da die anderen filmischen Beispiele aller Wahrscheinlichkeit nach schon mit der Traumwelt beginnen. In *SCHNELL ERMITTELT* beginnt die Staffel mit der Traumwelt, nachdem die vorangegangene mit Bewusstlosigkeit geendet hatte. In Übereinstimmung mit Matthias Brütsch sind leicht abweichende filmische Mittel (wie Einstellungsgröße, Unschärfen, Farbgestaltung, Töne oder eine ‚seltsame‘ Atmosphäre) allein zu unspezifisch, um als Traum-Markierungen zu genügen.

Die Ausprägungen des *Traum im Traum* in den vorliegenden Beispielen lassen sich in zwei Aspekte untergliedern: Zum einen existieren mehrere Traumbenen und -phasen mit unterschiedlichen Abweichungsgraden, die auf dem Weg zum Erwachen oder zur Klärung des Zustandes hin durchlebt oder tatsächlich – als ‚Traumlandschaft‘ – durchschritten werden müssen. Die Abweichungen nehmen dabei von sehr realistischen, der Wachwelt nahen, zu immer un-

wahrscheinlicheren Geschehnissen mit wunderbaren Elementen in gesteigerter Häufigkeit zu. Zum anderen finden sich innerhalb der Innenwelt weitere Phänomene wie ‚Erscheinungen‘, Wach- und auch Schlafträume, Wahrnehmungen etc., die eine ‚tiefere‘ Ebene suggerieren.

Tatsächlich haben sie aber auf paradoxe Weise eine größere Nähe zur Wachwelt, indem sie meist als Verbindungen zu dieser (Intrusionen, ‚Kurzschlüsse‘, ‚Wurmlöcher‘) fungieren und als Reste des wachen Bewusstseins zu verstehen sind. Ein Kennzeichen des *Traum im Traum im Koma* ist daher, dass bei Akzeptieren der Prämisse, die erlebte Welt sei nur ein Traum, Träume und traumähnliche Zustände paradoxerweise der Wachwelt näher und geradezu Schlüssel zu ihr sind. Im Vergleich zu dem philosophischen Gedankenexperiment der ‚Welt als Traum‘ geschieht dies in den Beispielen des *Traum im Traum im Koma* im kleineren Rahmen; in den meisten Fällen erfolgt eine eindeutige Auflösung oder zumindest eine temporäre Beschränkung des Status (wie in *Sankt Petri-Schnee*), eine Vereindeutigung und damit ein Maß an Sicherheit, das im radikal skeptizistischen Weltbild nicht möglich wäre.

Bei der Betrachtung der Innenwelten der komatösen Figuren ergibt sich ein erstaunlich homogenes Bild: Sie lassen sich im Nachhinein als aus einerseits Einflüssen aus der Krankenhausumgebung und Leibreizen und andererseits Tagesresten und Erinnerungen zusammengesetzt rekonstruieren. Dabei spielt Genre eine wichtige Rolle, denn viele der Elemente sind gewissermaßen in Genrelemente ‚verpackt‘ und müssen in einer Analysearbeit (Traumarbeit?) richtiggehend wieder enträtselt werden. Das vorherrschende Genre dabei ist das Horrorgenre, gefolgt von kriminalistischen Elementen. Die oft auch als Genrefilme beworbenen Werke sind somit eigentlich Bewusstseinsfilme mit Twists, die nur ‚Pseudo-Genres‘ etablieren.

Analog dazu ist die Traumauffassung der Beispiele zwar in sich hybrid, da aus verschiedenen Theorien zusammengesetzt, über das einzelne Werk hinaus aber ähnlich. Neben Tagesresten und Leibreizen zählen dazu eine populär-psychologische Auffassung von Schuld sowie eine populär-jungianische Auffassung von den Traum-Personen als Teilen der Träumenden-Persönlichkeit. Traum-Topoi wie der des Grabes finden mehrfach Verwendung. So ergibt sich das Bild einer heute wohl weit verbreiteten populärkulturellen Traumauffassung, die Versatzstücke älterer wie immer noch aktueller Traumtheorien in sich vereint, zusammen mit Überlegungen zum Zustand während eines Komats. Freud bzw. seine populäre Ausprägung (im Sinne sexueller Symbolik und Träume) scheint dabei aber von geringerer Bedeutung zu sein, sehen wir von allgemeineren Verdrängungs- und Verschiebungsoperationen und Wunscherfüllung ab, die gerade bei Perutz größeren Raum einnehmen. Auf allgemeiner Ebene natürlich liegt den Bewusstseinskonzepten eine basale Trennung zwischen bewusstem und ‚unbewussten‘/‚unterbewusstem‘ Teil zugrunde, die mit Freuds Termini des ‚manifesten‘ und ‚latenten‘ Traum inhalts bezeichnet werden könnten. Auch Freud nennt

ja schon Leibreize, Tagesreste und Jugenderlebnisse als Quellen wie Material von Träumen (vgl. Köhler 1995, 33f.; zu „Traummateriale“ und „Traumquellen“ Freud 1961, 169–282).

Charakteristisch für diesen Typus scheint zu sein, dass (populär-)psychologisch motivierte Traumtheorien in Bezug auf Schuld und Traumata und physiologische Leibreiz-Theorien bevorzugt werden. Leibreiz eignet sich besonders gut, um Außenwelteinflüsse im Nachhinein als Ursache abweichender Geschehnisse innerhalb der ‚inneren‘ Erzählung erkennbar zu machen. Es ist für diese Werke, die zudem dem Bewusstseinsfilm zugeordnet werden können, erforderlich, entgegen vermeintlichen Konventionen der Erzählung von Träumen wie der subjektiven Perspektive einer Person oder starken Abweichungen zu inszenieren, um die Illusion möglichst lange aufrechtzuerhalten. Bemerkenswert ist dabei das gehäufte Vorkommen von Intertextualität bzw. Intermedialität in Form von Referenzen auf Genre-Werke sowie andere Literatur und Filme mit Traumbezug, wodurch sich Verbindungslinien zu anderen traumaffinen Werken ziehen lassen, ferner das Herausstellen der Medialität, die innerhalb der Traumwelt bemerkenswert betont wird, zum Beispiel durch Bildschirme und Radio. So werden diese ‚klassischen‘ Medien tatsächlich zu Verbindungen in die Wachwelt der Protagonisten.

Deren Sinne und ihre Markierung sind ein weiteres auffälliges Element. Genau genommen wird dabei aber wiederum typisch für *Traum-im-Traum-Strukturen* die Anfälligkeit der Sinne für Täuschungen verschiedener Art ausgestellt. Nicht nur das traditionell als unzuverlässig angenommene Sehen, auch Hören und Fühlen werden zum Gegenstand von vermeintlichen (Geister-)Erscheinungen und Sinnestäuschungen, Resultate des vegetativen Zustandes der Figuren. Sinnestests als Realitätstests versagen beinahe zuverlässig.

Die Konstruiertheit der Werke bringt einen Aufbau mit Andeutungen und Hinweisen mit sich, der große Ähnlichkeit zu Bewusstseinsfilmen aufweist. Sie sind auch in *Sankt Petri-Schnee* vorhanden, wo sie sich in die duale Motivierung der einander ausschließenden Welten einfügen. Generell zeigt der Rätselcharakter eine Verwandtschaft zu investigativen Strukturen auf, die oft auch in Ermittlungen ihren Ausdruck finden, sowie zum Geheimnisvollen von wunderbaren Genres wie Horror und zur Phantastik. Wie angedeutet wird bis auf das literarische Beispiel Wunderbares oder Phantastisches entkräftet und Realismus-kompatibel aufgelöst; die eigentlich wunderbaren Genre-Materialien sind tatsächlich verzerrte R-Materialien. Warum Perutz' Text anders ist, habe ich mit seiner Phantastik und Medienspezifik zu erklären versucht. Ein Rest Wunderbares jedoch bleibt in mehreren Beispielen bestehen und wird am Ende zum abschließenden Spannungsaufbau im Sinne eines offenen Endes genutzt.

Die in Kapitel 2.2.3 angedeutete Konzeption der Rezipierenden solcher Werke nach dem Muster von Umberto Ecos ‚Modell-Lesenden‘ erscheint angesichts der vielseitigen ‚Hinweise‘ und Verweise und der mit dem Detektivischen eng

verwandten Rätselstruktur der Beispiele plausibel, wobei wie postuliert die wiederholte (hermeneutische) Lektüre ebenfalls diesen Effekt erzeugen kann. Matthias Brütsch ebenfalls dort vorgestellte Überlegungen zu ‚literarischem‘ und ‚filmischem Prototyp‘ unzuverlässigen Erzählens sowie meine Hypothesen zur Phantastik im filmischen Medium bieten eventuell Ansatzpunkte zur Erklärung der Unterschiede im Aufbau als konstante Rätselspannung aus deutlich erkennbar subjektiver Perspektive (Literatur) gegenüber dezidierten Twist-Strukturen (Film/Serie) mit vermeintlich ‚objektiven‘ Einstellungen.

Auf den Punkt gebracht sind also die Funktionen der *Traum-im-Traum-Strukturen* hier: Sie bergen Täuschung und Hinweis zugleich, denn in Genretopoi verstecken sich verzerrte Reste der Wachwelt. Innerhalb von Koma-Zuständen angesiedelt, sind sie einerseits abgestufte (durch die Ebenen) wie potenzierte (durch die ‚Erscheinungen‘) Abweichungsrealitäten, zugleich aber auch nähere Verbindungen zur Wachwelt. Sie setzen sich mit abweichenden Bewusstseinszuständen jenseits des Traums wie Koma auseinander und reflektieren, wie solche Innenwelten aussehen könnten. Außerdem thematisieren sie die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung wie der Erinnerung in einer besonders ausgestellten Form.

4.2.2 Der *Traum im Traum* zum Tode – Sterbeträume

I managed to scream and woke from my slumber
I thought of my dream and lay there and wondered
Where had I been? What could it mean?
It was dark in the deathroom as I slithered under
(Procol Harum, *The Dead Man's Dream*)

Turn off your mind, relax and float downstream
It is not dying, it is not dying
(The Beatles, *Tomorrow Never Knows*)

4.2.2.1 Vorüberlegungen

Sterben ist für Menschen unausweichlich, was sich physikalisch und im Geiste David Mahlers aus Kapitel 4.1.2.1 gesprochen aus dem Streben der Materie nach größerer Entropie ergibt. Gesellschaftlich unterliegt es gegenwärtig oftmals einer Tabuisierung. Was während des Sterbeprozesses in Menschen vorgeht, ist nach heutigem Stand der Wissenschaft für Außenstehende nicht erkennbar, zumal „Tote nichts mehr wissen – soweit man weiß“ (Benkel und Meitzler 2021, 9). Der Fiktion dagegen sind solche Grenzen nicht gesetzt. ‚Träumen‘ Sterbende? Sehen sie – wie es oft topisch heißt – noch einmal wichtige Ereignisse ihres Lebens

wie im Zeitraffer vor sich? Künstlerische Darstellungen haben die Möglichkeit, (spekulative) Antworten darauf zu geben. Weiter kompliziert wird die Situation, wenn eine erlebende Figur sich ihres Zustandes nicht bewusst ist, was dann oftmals auch für die Rezipierenden gilt. Wie schon die Mottos verdeutlichen, ist ‚Träumen‘ als Teil des Schlafens vom Sterben nicht immer zu unterscheiden, Metaphern und Bilder können fließend sein und verschiedene philosophische oder weltanschauliche Konzepte zum Ausdruck kommen.

Die Beispiele in diesem Kapitel stammen wieder aus verschiedenen Medien und ihnen ist gemeinsam, dass sie auf unterschiedliche Weise nicht ‚eindeutig‘ sind, sei es in ihrem Realitätsstatus, ihrer narrativen Zuordnung oder erzählerischen Zuverlässigkeit. Jedes Werk verkörpert eine besondere Ausformung des Untersuchungsgegenstands, so dass sie sehr divers sind: Sie thematisieren (mögliche) Wahrnehmungen während des Sterbens, Erzählen auf den Suizid hin, entwerfen eine Perspektive auf das Leben danach oder lassen Rezipierende eine Nahtoderfahrung miterleben.

Dieses Kapitel weist Übereinstimmungen mit dem vorangegangenen Kapitel auf, denn auch hier geht es um eine besondere Form der Darstellung von *Traum im Traum*: Die Erlebenden sind Figuren, die sich nahe dem Tod, vor dem oder im Sterbeprozess befinden. Die Werke gehören zudem der Form des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* an, bei der am Ende des Werks – zumindest aber erst nach geraumer Zeit – ersichtlich wird, dass die Figur geträumt bzw. imaginiert oder halluziniert hat, oder es tritt eine andere Form des Twists auf. Es kommt also erneut ein Traumbegriff zur Anwendung, der über den Nachttraum hinausgeht.

Von noch größerem Interesse als das Sterben als *Movens* der Handlung in den Sterbeträumen ist die erzählerische Umsetzung.³²⁵ Jedoch werde ich auch die Gestaltung des Sterbens berücksichtigen, da es möglicherweise für eine Tendenz zur vermehrten ‚Auflösung‘ kongruenten Erzählens verantwortlich ist. Da der Fokus der Arbeit auf *Traum-im-Traum-Strukturen* liegt, geht es vor allem darum, herauszuarbeiten, welche Elemente der Sterbeträume mit *Traum im Traum* in Verbindung stehen und wo vielleicht sogar narrative Unbestimmtheit die Grenzen der Analyse aufzeigt.

Da ich die Funktionsweise von Twist-Strukturen und die Bedeutung von Twists in solchen Narrativen schon im vorangegangenen Kapitel zu Komaträumen dargelegt habe, konzentrieren sich die Analysen neben der Gestaltung des *Traum im Traum* und erzählerisch-strukturellen Besonderheiten der Darstellung auf die Funktion von Wunderbarem bzw. Phantastik oder ähnlich ambivalenten Darstellungsmodi sowie von Genres und Medien in den Beispielen.

325 Für eine narratologisch differenzierte Analyse des Phänomens Sterbetraum verweise ich auf die Arbeit von Myriam Gindorf zu liminalen Traumdarstellungen (zur Projektskizze vgl. Gindorf 2018).

len. Damit ist wie angedeutet innerhalb der Einzelanalysen die Frage nach der Besonderheit des Sterbeerzählens verbunden: Existiert eine charakteristische, über den *Traum im Traum* hinausgehende ‚Offenheit‘ oder Unbestimmtheit der Darstellung?

4.2.2.2 Analysen

4.2.2.2.1 *Sterbetaum im Traum mit Twist-Struktur in der Literatur*

Zwischen neun und neun (1918): Sterbetaum im Traum oder Unmöglichkeit des Erzählens?

We're workin' our jobs
Collect our pay
Believe we're gliding down the highway
When in fact we're slip sliding away
(Simon & Garfunkel, *Slip Slidin' Away*)

Den Auftakt dieses Kapitel bildet Leo Perutz' 1918 erschienener Roman *Zwischen neun und neun* (Perutz 2019; Sigle Znun). Er stellt gerade narratologisch eine Besonderheit dar, wie schon der Inhaltsüberblick verdeutlicht.

Inhalt und Problemstellung

Der Protagonist, der Student und Hauslehrer Stanislaus Demba, befindet sich auf der Flucht durch Wien, aus unerfindlichen Gründen – so scheint es zumindest in den ersten sieben Kapiteln. Tatsächlich ist er wegen eines Diebstahls mit Handschellen gefesselt und nur durch einen Sprung aus einer Dachluke seiner Verhaftung entgangen, wie er Steffi Prokop, einer jungen Bekannten, selbst in Kapitel acht rückblickend erzählt. Seine verzweifelte Jagd nach Geld über den Tag hinweg („zwischen 9 und 9“), immer mit dem Risiko, seine gebundenen Hände könnten entdeckt werden, soll dem Ziel dienen, seine verflossene Geliebte Sonja zurückzugewinnen und mit ihr eine Reise unternehmen zu können, die sie eigentlich mit seinem Nachfolger plant.

Demba bewegt sich durch einen Querschnitt, ein an Schnitzlers *Reigen* (1896/97) erinnerndes Panoptikum der Wiener Gesellschaft: In fast jedem Kapitel wird eine neue Szene entwickelt, die dann erst von Demba betreten wird. Am

Ende, nachdem er jedes Mal beinahe zu Geld gekommen und wie Sisyphos doch immer knapp gescheitert ist, weil ihm wortwörtlich ‚die Hände gebunden‘ waren, verschwindet seine Helferin Steffi Prokop plötzlich; er ist wieder in der Dachkammer und springt; anscheinend hat alles Vorherige nur in seinen letzten Sekunden stattgefunden und erst im Tod scheint er „frei“ (Znun 212), ein Anliegen, das ihn zuvor erst zu seiner ‚Flucht‘ getrieben hat.

Am Ende scheint also alles klar: Die Ereignisse waren die Phantasien eines Sterbenden. Doch es bleiben Ungereimtheiten, die sich im Prätext, Ambrose Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890), nicht ergeben (vgl. Lüth 1988, 167; vgl. Waszak 2020, 116; vgl. dagegen Roggenbuck 2015, 423f.). Abgesehen von möglichen Traumhinweisen: Wie ist logisch eine Darstellung von Dembas Innenwahrnehmung möglich, in der die Mehrheit der Kapitel beginnt, *bevor* Stanislaus Demba die Szene betritt? Wieso sind diese Kapitel anscheinend nullfokalisiert bzw. auf eine andere Figur fokalisiert erzählt? Haben wir es vielleicht, wie in *Sankt Petri-Schnee*, doch noch mit Phantastik, nur eben ‚durch die Hintertür‘, zu tun?

Ein Traum im Traum?

Bevor ich Ansätze zur Beantwortung dieser Fragen vorstelle, soll die Relevanz von *Traum-im-Traum-Strukturen* im Text aufgezeigt werden. Dies geschieht wohlgerne unter der interpretatorischen Voraussetzung, dass wir der letzten Erzählinstanz zumindest soweit vertrauen können, die Möglichkeit eines (Sterbe-)Traums, einer ‚Totenbettphantasie‘ (Strank), als gegeben zu akzeptieren (dagegen Durst 2011). Selbst wenn Zweifel an einer eindeutigen Lesart als Traum bestehen, sollte die Deutungsmöglichkeit berücksichtigt werden, da sie so eindrücklich suggeriert wird.

Geben wir – vorläufig – dem vorletzten Absatz des Textes Recht, in dem es in Variation der Dachlukenszene aus Dembas Erzählung im achten Kapitel heißt:

Als die beiden Polizisten – kurz nach neun Uhr morgens – den Hof des Trödlerhauses in der Klettengasse betraten, war noch Leben in Stanislaus Demba. Sie beugten sich über ihn. Er erschrak und versuchte, aufzustehen. Er wollte fort, rasch um die Ecke biegen, in die Freiheit – Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut. Nur *seine Augen wanderten*. Seine Augen lebten. Seine *Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt*, schweiften über Gärten und Plätze, tauchten unter in der brausenden Wirrnis des Daseins, stürmten Treppen hinauf und hinunter, glitten durch Zimmer und durch Spelunken, klammerten sich *noch einmal an das rastlose Leben* des ewig bewegten Tages, spielten, bettelten, rauffen um Geld und um Liebe, kosteten zum letzten Mal von Glück und Schmerz, von Jubel und Enttäuschung, wurden sehr müde und *fielen zu*. (Znun 211f.; meine Hervorhebungen, K.N.)

Auf die ‚Reise‘ der Augen – und danach die Bedeutung der Hände – gehe ich später noch ein; vorerst geht es darum, festzustellen, dass dieser Schluss mit einiger Sicherheit als Re-Evaluation im Lichte des Sterbeträums funktioniert. Von dieser Prämisse ausgehend betrachten wir rückblickend Phänomene in der vermeintlichen Wachwelt, die mit *Traum im Traum* assoziiert sind.

Doch auch schon das Zitat selbst weist auf einen Aspekt des *Traum im Traum* hin, indem die Erzählinstanz die verschiedenen Räume, durch die sich Demba nochmals – im Geiste? – bewegt, zusammenfassend aufzählt. Betrachten wir das Geschehen als Dembas inneres Erleben, so weist die Handlung einen seriellen Charakter auf, der im Inhaltsüberblick angedeutet wurde und der einem Schema folgt: Eine Szene an einem neuen Schauplatz mit meist unbekanntem Figuren aus einem anderen Milieu wird geschildert, dann taucht Demba auf und beeinflusst das Geschehen, versucht, an Geld zu kommen, es scheint zu gelingen, doch dann scheitert er an seinen gebundenen Händen, wird oft zornig und verlässt die Szene. Neben dem wahrscheinlich selbstreflexiven Verweis auf den ‚Kolportageroman‘ (dazu übernächstes Unterkapitel), dessen Bauprinzip ähnlich ist, fällt hier die Vielfalt der Schauplätze, die oben als Panoptikum beschrieben wurde (vgl. ähnlich Lüth 1988, 133),³²⁶ auf. In den Beispielen des vorherigen Kapitels zu Komaträumen war ebenfalls die Unterteilung in unterschiedliche (imaginäre) Räume kennzeichnend, besonders in *GHOST STORIES*, wo der Komapatient gerade *nicht* aufwacht und sein Zustand für die Zuschauenden nur durch einen Wechsel der Fokalisierung deutlich wird. In Perutz‘ späterem Roman *Sankt-Petri Schnee* (1933) werden die Ebenen gleichfalls durch unterschiedliche Orte repräsentiert.

Die auffälligsten Traumerwähnungen sind „Gesichte und Visionen“ (Znun 83), Wahrnehmungen Dembas während seiner ‚Flucht‘; sie können eine ähnliche Rolle erfüllen wie bei Komaträumen: als ‚Portale‘ zur Realität. Zentral ist dabei eine Passage im achten Kapitel, als Demba im Gespräch Steffi Prokop und damit den Lesenden das Rätsel um seine gebundenen Hände aufdeckt:

„[...] – Wovon träumst du, Stanie? Du hörst mir gar nicht zu. Warum starrst du so auf den Tisch? Wovon träumst du, sag?“ „Ja. Vielleicht *träume* ich“, sagte Demba leise. „Sicher ist *alles nur ein Traum*. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem *Spitalbett*, und du und *deine Stimme und das Zimmer* da, ihr seid *nur ein Fiebertraum der letzten Minuten*.“ „Stanie! Was ist das? Was redest du da?“ „Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein *Rettungswagen* durch die Straßen oder

326 Lüth beschreibt die immer unheimlicher erscheinende Darstellung der Stadt Wien als eine Art Innenwelt Dembas und nennt weitere ähnliche (Stadt-)Romane: Meyrinks *Prag im Golem* (1915) und in *Walpurgisnacht* (1917), „Hermann Ungars *Die Verstümmelten* (1923) und Paul Franks *Der Gepard* (1917)“ (Lüth 1988, 135). Auch Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925) beschreibt zeitlich komprimierte, mit Traum assoziierte und möglicherweise geträumte Erlebnisse eines Mannes im nächtlichen Wien.

vielleicht *lieg' ich noch immer in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und hab' das Rückgrat gebrochen und kann nicht aufstehen und hab' die letzten Gesichte und Visionen* – „Stanie, um Gottes willen, willst du mir angst machen? Was ist geschehen?“ „*Integer vitae scelerisque purus* –“, sagte Demba leise. (Znun 83; Hervorhebungen bis auf das lateinische Zitat von mir)

Diese Passage ist der eindeutigste Hinweis auf die Erklärung, die ganz am Ende des Textes nahegelegt wird – den „Fiebertraum der letzten Minuten“ –, wobei auffällt, dass neben der später als korrekt präsentierten Version – Demba ist gar nicht aufgestanden und liegt immer noch unter dem Nussbaum – zwei weitere angegeben sind: Demba könnte sich auch in einem „Spitalbett“ oder einem „Retungswagen“ befinden. Zugleich sind aber alle Erklärungen als bloße Möglichkeiten gekennzeichnet und erscheinen an dieser Stelle eher als ungültige Äußerungen eines Resignierten.

Die „Spitalbett“-Erklärungsvariante mit dem Zusatz zu imaginärem Raum und Stimme wird Perutz in *Sankt Petri-Schnee* 15 Jahre später als Mittel zur Entstehung von literarischer Phantastik einsetzen (siehe die Analyse in Kapitel 4.2.1.2.1). Das mehrfach wiederholte und von Steffi zuvor als ‚Grieche‘ bezeichnete lateinische Zitat, welches sich gewiss im Brockhaus finden würde, den Demba im siebten Kapitel im Kaffeehaus ironischerweise als Sichtschutz benutzt (vgl. Znun 74f.), stammt aus einer Ode des Horaz (I, 22). Kennzeichnenderweise ist das lyrische Ich der Ode, die mit den zitierten Worten „*Integer vitae scelerisque purus*“ beginnt (etwa: „Wer im Leben anständig und rein von Verbrechen ist“, vgl. Horaz 2014), ein ‚wehrloser‘ Dichter, vor dem ein Wolf flieht (vgl. Horaz (Q. Horatius Flaccus) 1882; Horaz 2014) und der seine „Lalage“ noch immer liebt. In der Entstehungszeit von *Zwischen neun und neun* „war es noch an vielen deutschen Schulen Brauch, bei Begräbnissen die erste Strophe in der Aula zu singen“ (Fraenkel 1971, 219), obgleich dies dem wohl leicht humoristischen Charakter der Ode (vgl. ebd., 220–222) nicht gerecht wurde (vgl. ebd., 219, Fußnote 1). Die Positionierung des Zitats in einem mutmaßlichen Sterbetaum fungiert zusammen mit Dembas anderen Aussagen als möglicher Hinweis auf seinen Zustand, ergänzt um einen selbstreflexiven Verweis auf den besonderen Schutz (vgl. Fraenkel 1971, 222) des Dichters. Zudem steht sie in Kontrast zu Demba, der eben nicht ‚rein von Verbrechen‘ ist.

Als Demba Steffi von seinem Sprung aus der Dachluke erzählt hat, bei dem er „das Bewußtsein“ verlor (Znun 100), berichtet er vom – im Rückblick wohl nur vermeintlichen – Zu-sich-Kommen:

„[...] Als ich wieder zu mir kam, wußte ich nicht, was geschehen war. Ich bemühte mich, zu denken. Es ging nicht. *Ich konnte keinen Gedanken fassen*. Es war qualvoll. Aber dann plötzlich ging's wieder. ‚*Wer bin ich eigentlich?*‘ fragte es in meinem Kopf. Nicht so deutlich, nicht so in Worten, wie ich es dir jetzt sage,

sondern solch quälendes *Haschen und Tasten* war es nach irgendeinem festen Punkt *in der wüsten Leere*. Dann wußte ich wieder, wer ich war, und fragte mich nur: ‚Wo bin ich denn?‘ Und es kamen Antworten: ‚Zu Hause, *in meinem Bett*, der Miksch – das ist mein Zimmerkollege – wird gleich kommen, aufstehen! Und dann wieder: *Im Klassenzimmer der Quinta*, auf meinem Platz in der vorletzten Bank. Nein, wie kann einem das nur passieren, daß man bei hellichem Tag *im Kaffeehaus einschlüft!* Mit einemmal aber konnte ich *rings um mich alles erkennen*, das Buschwerk, den Baum, die Häuser *drehten sich im Kreis*, ich erinnerte mich an den alten Trödler, an den Senftiegel aus Kupferemail und an die beiden Polizisten, und ich wußte plötzlich genau, was geschehen war und wo ich mich befand. Das Grammophon aber spielte noch immer und noch immer hielt es bei: Hinüber rucken. Vom Kirchturm her hallten die Glockenschläge, neun Uhr. Das Ganze: der Sturz, die Ohnmacht und das Haschen nach Bewußtsein hatte zusammen nicht länger als zwei Sekunden gedauert. (Znun 100f.; meine Hervorhebungen)

Diese Beschreibung wird ebenfalls zu Beginn von Ambergs ‚Bericht‘ in *Sankt Petri-Schnee* mit der ‚großen Leere‘ ähnlich wiederkehren und doch ist dort die (Traum-)Konstruktion wieder anders, da die Dualität sowie die Unklarheit über die Ereignisse in Morwede von Beginn an etabliert werden. Auch in diesem Zitat bestehen Dembas Wahrnehmungen in einer Reihe von Täuschungen, ähnlich wie sie bei wiederholten *false awakenings* vorkommen: Er wähnt sich nach der „wüsten Leere“ an verschiedenen alltäglichen Orten aus seiner Vergangenheit (Schule) und Gegenwart (Bett, Kaffeehaus), bevor er sich des tatsächlichen (?) Ortes unter dem Nussbaum mit einer Art Schwindelgefühl wieder bewusst wird. *Traum im Traum*-Phänomene sind also im Umfeld des – vermeintlichen (?) – Aufwachens an den Rändern des Kernereignisses – des Sprungs – wie von Dembas Bewusstsein angesiedelt.

Der Inhalt von Dembas analeptischer Erzählung in Kapitel acht erweist sich in *Zwischen neun und neun* im Rückblick als ‚Gelenkstelle‘ („Bruch“, „Indizienmoment“, Lüth 1988, 287), ab der die Handlung vermutlich ins Irreale kippt. Kompliziert wird ein Überblick über die Gesamtstruktur des Textes durch die anachrone Erzählweise; er beginnt schon im (mutmaßlichen) Traum. Zu diesem Zeitpunkt in Dembas rückblickender Erzählung jedoch erscheint sein Entkommen plausibel und die Verweise auf den Traum rücken in den Hintergrund. Sie lassen sich sogar in die aktuelle Handlung integrieren. Anscheinend ist Demba durch besagten Nussbaum im Fall gebremst worden; er hat zwar Schmerzen, aber kurz darauf steht er auf und macht sich auf den Weg:

„Die Kopfschmerzen vergingen. Mein Mantel und mein Hut lagen neben mir auf der Erde. [...]. Ich bemerkte, daß ich auf einen Sandhaufen gefallen war, und bürtete mir den Rock und die Hosen ab, so gut ich konnte. Dann ging ich durch den Gang und das offene Haustor hinaus, ohne einem Menschen zu begegnen, bog in die Gasse ein und war frei!“ [...] „Bis auf die Handschellen.“ (Znun 102).

Das Rätsel um die ‚gebundenen Hände‘, welches die Aufmerksamkeit von beteiligten Figuren wie Lesenden bis dahin gefesselt hat, ist an dieser Stelle gelöst. Es liefert rückwirkend eine überzeugende Erklärung für Dembas bisheriges oft seltsames Verhalten und erschwert so die Entdeckung seines vermutlich wahren Zustandes – er liegt im Sterben. Insgesamt sollte während dieser Passagen nicht vergessen werden, dass Demba Steffi „about his dream *within* his dream!“ (G. Schmidt 2010, 21, Endnote 28) erzählt.

Sehr bemerkenswert ist weiterhin auch eine Partie in einem späteren Kapitel, als Demba dann beim Glücksspiel Bukidomino einmal wirklich Glück zu haben scheint, als er es nicht mehr darauf anlegt. Nachdem er vergeblich versucht hat, sich einen Venedig-Aufenthalt mit seiner ehemaligen Geliebten Sonja (ist auch ihr Name ein Traumhinweis?) vorzustellen, sieht er stattdessen Folgendes:

Dafür kamen *andere Visionen* – die *Gespenster der Wünsche, der Begierden, der Hoffnungen der anderen* nahmen in seinem Gehirn Gestalt an. Dr. Rübsam saß lachend bei Zigeunermusik mit zwei di[c]ken Weibern vor Champagnerflaschen. Ein leeres Zimmer *war plötzlich da*, kein Stück Möbel stand darin, nur ein Bett, ein riesengroßes Bett, in dem Raum war für die Luft der ganzen Stadt, und die Suschitzky holte verstohlen unter der Matratze Geld hervor und liebte es. Der Postbeamte hatte Teller aus Steingut mit Brot, Wurst und Käse vor sich auf einem ungedeckten Tisch und schlang mit vollen Ba[c]ken und hungrigen Augen Stück auf Stück hinunter. Und als die Wünsche und Begierden der anderen vor Dembas Augen grelles Leben gewannen und die seinen nicht, da begann er um sein Geld zu zittern und zu bangen [...]. (Znun 169f.; meine Hervorhebungen)

Daraufhin gewinnt Demba. Mit dem späteren Wissen um den wahrscheinlichen Traumstatus ergibt sich die Vermutung, dass es tatsächlich nicht die Wünsche und Begierden der Mitspielenden, sondern Dembas eigene sind, die als Wollust, Gier und Völlerei in Erscheinung treten und zugleich auf tragikomische Weise geschildert sind. Darüber hinaus reflektieren wie parodieren sie die (Freud'sche) Theorie zur Wunscherfüllungsfunktion von Träumen.

Schon unmittelbar vor der oben zitierten Passage waren Dembas Überlegungen zur Bedeutung des Geldes wiedergegeben worden: „jedem der Menschen da, [...], erschien es in einer anderen lockenden Gestalt. Dem einen als durchjubelte, durchzechte Nacht“, „für den anderen hieß es: sich satt essen können“, „die vergräbt es unter dem Strohsack ihres Bettes“ (Znun 170), womit den „Visionen“ ein direkter Auslöser in Dembas Gedanken vorangeht. Wie sehr es gerade in diesem Kapitel – natürlich aber im gesamten Roman – um Geld geht, verdeutlichen schon Dembas Gedanken nach der Lektüre der „Kaffeessiederzeitung“ (vgl. Znun 165) und seine Imaginationen vom „Gott des Geldes“, den er mit „Hallum-Drallum“, „dem Kriegsgott der Tataren“, assoziiert (Znun 167). Vorübergehend ‚gibt‘ sein Traum Demba Geld, so wie Tschartkow in Gogols *Portret Gold* ‚aus‘ dem Traum erhält (siehe Kapitel 4.1, S. 160f.).

Ohne das Wissen um den mutmaßlichen Traumstatus wirkt die zitierte Passage vielleicht noch seltsamer, da sie einer Figur (Demba) Einblick in die Gedanken anderer zu gewähren scheint, obgleich das in der Gestalt von bloßen Überlegungen geschieht. Rückblickend erscheint sie als weiteres *Traum im Traum*-Phänomen.³²⁷ Es gilt allerdings zu bedenken, dass Erstrezipierende zu diesem Zeitpunkt nicht um Dembas wahrscheinliches Träumen wissen, wodurch zunächst vor allem ein Zeit- und Sittenbild der Wiener Gesellschaft zur K.-u.-k.-Zeit entsteht, für das gerade auch die erwähnten Zeitungen mit ihren vermischten Meldungen aus allen Schichten und ihrer Werbung kennzeichnend sind (vgl. Znun 149, 165).

Neben den dargestellten Passagen, die im Rückblick als potenzierte Traumphänomene, die zugleich Verbindungen zur Wachwelt bzw. zu Dembas wahren Zustand herstellen, lesbar sind, werden außerdem innerhalb des Romangeschehens traumaffine Erklärungen für Dembas Verhalten angeboten, aber nicht weiterverfolgt bzw. sie fungieren als falsche Fährten. Dazu zählt das Haschischrauchen, über das die beiden Professoren im zweiten Kapitel diskutieren (vgl. Znun 15–17, 22f.). Abermals ist der – vermeintliche – Traum eines anderen Bestandteil der (Traum-)Handlung, als Professor Truxa von seinen Wahrnehmungen unter Einfluss der Droge spricht: „Ich sah einige Arabesken sinnlicher Natur und bekam Magenbeschwerden“ (Znun 17). Auch Dembas Betrunkensein in Kapitel 17 und 18, ein weiterer Rauschzustand, wird auf ähnlich humoristische Weise behandelt und verdeckt so vorläufig den wohl ernstesten Hintergrund des Geschehens, indem eine plausible Ursache für Dembas Symptome (Übelkeit, Ohrensausen, Schwindel, vgl. Znun 192) geliefert wird.

Zusammenfassend gesagt existieren also vor der Erklärung, dass Demba im Sterben liegt, mehrere Stellen innerhalb des Romans, die schon Träume und besonders Wahrnehmungen nach der Bewusstlosigkeit und Nahtoderlebnisse zum Thema haben. Damit weisen sie auf die am Ende gegebene Begründung voraus. Ihre Mehrteiligkeit, die parallel verschiedene Orte oder sogar die Gedanken anderer Personen als Erklärungsmöglichkeiten zur Verfügung stellt, verbindet sie mit *Traum-im-Traum-Strukturen*, umso mehr, als sie rückblickend tatsächlich als solche lesbar sind. Ähnlich Phänomenen in *Sankt Petri-Schnee* und anderen Komatraum-Darstellungen sind sie auch als ‚Verbindungen‘ zu Dembas wirklichem Zustand zu verstehen. Allerdings: Die Gestaltung des Narrativs als Abenteuer und gerade Dembas kohärente Erzählung seines Entkommens verdecken diese Hinweise und rücken ihre Gültigkeit in den Hintergrund.

Nehmen wir die nahegelegte Auflösung als gültig an, so ergeben sich in *Zwischen neun und neun* folgende Ebenen:

327 Zu Form und Vielfalt solcher *geteilten Träume* siehe Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

- (1) beinhaltet Dembas Suche nach Geld in der Wiener Gesellschaft, tatsächlich wohl Dembas Traumwelt, die nach seinem analeptisch erzählten Sprung (o) aus der Dachluke beginnt.
 (2a–d?) darin umfasst die beschriebenen Traumphänomene (Dembas Traumverweis und Rückblick auf das Zu-sich-Kommen, die ‚Vision‘ von den Träumen der anderen und der Schluss), welche zum Teil zugleich als Übergangsstellen und damit Zugänge zu Dembas Zustand als Sterbendem fungieren. Die oben zitierten Analepsen (2a und b) aus Kapitel acht sind autodiegetisch erzählt und thematisieren so zugleich das Erzählen.

Eine solche Einteilung stößt angesichts von Ungereimtheiten und Widersprüchen aber an ihre Grenzen, wie ich Folgenden aufzeigen möchte.

„Traumunmöglichkeit“?

Wie schon angedeutet erscheint die Erzählung zunächst realistisch, sehen wir von Traumhinweisen und Irritationsmomenten ab, zu denen ich gleich noch kommen werde. Durch den Sterbetwist am Ende scheint die bisherige Bewertung des Geschehens dann reevaluiert und rückblickend als Traumnarrativ verstehbar zu werden. Doch mit Recht machen viele Interpretationen auf einen irritierenden Umstand aufmerksam: „Irgend etwas stimmt an dieser Erzählung von Stanislaus Demba nicht“ (H.-H. Müller 2019, 217), es liegt eine „offenbare Traumunmöglichkeit“ vor, wie schon nach dem Erscheinen Alfred Kerr konstatierte (ebd.; jedoch über eine Bühnenfassung des Romans, vgl. Durst 2011, 307). Wie kann es sein, dass Demba Ereignisse träumt, bei denen er gar nicht von Anfang an dabei war? Und wieso, um Müller zu paraphrasieren, träumt er sich eine bisweilen eingreifende allwissende Erzählinstanz hinzu, die Dinge sagt wie: „[Hofrat Klementi] muß den Lesern wohl nicht erst vorgestellt werden“ (Znun 13) oder „[d]ie wissenschaftliche Tätigkeit dieser beiden Herren spielt jedoch in dieser Erzählung keine besondere Rolle“ (Znun 13f.)?³²⁸ Dieser Herausgeberfiktionsgestus kann doch nur von einem „Erzähler[]“ stammen, „der einen Traum fingiert“ (H.-H. Müller 2007, 112)?

Einige Äußerungen können im Rückblick als Traumhinweis gelesen werden, neben so offenen Erwähnungen wie „Haben sie immer so lebhaft Träume?“ (Znun 71) auch die oben gezeigten Übergangsstellen. Doch die Lage ist nicht eindeutig. Anders als Amberg im phantastischen Roman *Sankt Petri-Schnee*, in dem das Koma die ganze Zeit über eine valide Erklärungsvariante bleibt, ist sein

³²⁸ Jedoch kommen Äußerungen in dieser Deutlichkeit nur an dieser Stelle vor; die Ironie wirkt abschwächend.

Namensverwandter Demba – sie unterscheiden sich als Anagramme nur in den Konsonanten ‚d‘ vs. ‚rg‘ – aber kein bestens zur Destabilisierung geeigneter autodiegetischer Erzähler. Dembas Erlebnisse werden weitgehend zumindest dem Anschein nach heterodiegetisch-nullfokalisiert erzählt. Dembas Charakterzeichnung scheint es kaum zuzulassen, das eigene Verhalten derart distanziert zu berichten, dass er ansonsten in dritter Person ‚verdeckt‘ von sich selbst berichtet.

Auch ergibt sich eine interpretatorische Schwierigkeit daraus, dass Dembas Sprung und verschiedene Elemente in dessen Umkreis zweifach erzählt werden:³²⁹ einmal intradiegetisch-autodiegetisch von Demba selbst gegenüber Steffi Prokop in den Kapiteln acht und neun und einmal am Ende des Textes von der anscheinend heterodiegetischen Erzählinstanz, allerdings unter Verwendung der Ich-Form in einer an inneren Monolog erinnernden Erzählweise mit vielen Wiederholungen und Anakoluthen (vgl. Znun 211). Es erfolgt also kein nahtloser Anschluss an Dembas Erzählung, sondern am Ende findet sich Demba scheinbar nochmals in der Dachkammer, erneut auf der Flucht und im Dialog mit Steffi Prokop, die sich dann plötzlich auflöst: „Steffis Bild sank, als hätte sie auf dieses Wort gewartet, in sich zusammen, wurde zur Nebelwolke, löste sich und verflog in nichts“ (Znun 210).

Unter der Prämisse des Traumes erscheinen zwei Deutungen möglich: Entweder setzt die ‚Gelenkstelle‘ früher an, d. h. Demba ist zum Zeitpunkt seiner Erzählung noch gar nicht gesprungen und hat somit auch Sprung und Flucht vorausgeträumt. Oder – wahrscheinlicher – am Ende ist die Situation auf dem Dachboden vor dem Sprung noch Teil seiner Imagination, deren Ende wir nicht mitbekommen, da wir offensichtlich die Außensicht der Polizisten einnehmen (vgl. Znun 211). Einen interessanten, wenngleich „abenteuerlich[en]“ (Waszak 2020, 118) Alternativvorschlag macht Tomasz Waszak, der die Deutung umkehrt: In Demba steige der „Wunsch auf, er möge schon vor zwölf Stunden gestorben sein und die späteren Ereignisse nur geträumt haben“ (ebd.); folglich gelinge es ihm, „seinem Todeswunsch eine lebendige Gestalt zu verleihen“ (ebd.).

Auf Zweifel oder Kritik an der Deutung als Dembas Sterbetraum könnte nun entgegnet werden, dass im Traum – bzw. besonders in fiktionalen Traumdarstellungen – im Prinzip alles möglich ist und anders als im Wachleben keinerlei Grenzen gesetzt sind, auch nicht die, sich selbst zur Figur eines Romans zu machen (dazu gleich), und dass gerade, wenn es darum geht, den Traumstatus zu verbergen, nah an der Wachwelt erzählt werden müsste. Zusätzlich könnte argumentiert werden, dass das Erzählen in der dritten Person doch eine Distanzierung vom Selbst ausdrückt, wie sie vielleicht bei Nahtoderfahrungen möglich

329 Dazu zählen das ‚hängende‘ Grammophon, das Schieferdach mit zwei auffliegenden Schwalben, der Glockenschlag und der Malzgeruch (vgl. Znun 99f. und 211). Daraus ergeben sich auch Widersprüche: Wie könnte Demba, wenn er ‚vorausgeträumt‘ hat, davon so genau wissen? Das würde eher für die These, dass er den Sprung imaginierend wiedererlebt, sprechen.

ist, wenn sich das Ich gewissermaßen außerhalb des Körpers befindet,³³⁰ und in *Zwischen neun und neun* gerade die am Ende berichtete ‚Wanderung‘ der Augen damit auch als ‚Seelenflug‘ lesbar wird. Außerdem böten just Dembas markierte Ich-Erzählung und innerer Monolog am Ende (vgl. Znun 191) Gelegenheit zur Destabilisierung wie sie ein Hinweis darauf sein könnten, dass er doch der Erzähler ist.

Und doch ist vor allem narratologische Irritation in der Forschung zu dieser „surreale[n] Kriminalgeschichte“ (Tebben 2012, 1839) zu beobachten, die für das Dilemma verschiedene Lösungen gefunden hat, auf die ich unten noch zu sprechen komme: Wohl am populärsten sind Traum bzw. „Vision“ (Lüth 1988, 166) oder „Wahnvorstellung eines Sterbenden“ (Martínez 2002, 124) und ein ‚Als-ob-Modus‘ (H.-H. Müller 2007, 113; vgl. 2019, 218). Hervorgehoben werden auch die ‚gedoppelte‘ Zeitdarstellung (vgl. Martínez 2002, 117, 121; Roggenbuck 2015, 416–26), die schon einer von Perutz‘ Arbeitstiteln, „*Neun Uhr morgens*“ (H.-H. Müller 2007, 108), zum Ausdruck bringt, sowie prinzipielle Unlösbarkeit (vgl. Roggenbuck 2015, 424). Auch wenn nicht alle Darlegungen widerspruchsfrei mit meinen übereinstimmen,³³¹ möchte ich die originellen Ansätze zu Selbstreflexivität von Gary Schmidt (vgl. G. Schmidt 2010), zur Aktualisierung von Zeit- und Unzuverlässigkeitsdarstellung von Stefanie Roggenbuck (vgl. Roggenbuck 2015) und zur ‚Umkehrung‘ des Traumzustands von Tomasz Waszak (vgl. Waszak 2020) hervorheben; die letzten beiden setzen sich ausführlich mit der narratologischen Frage auseinander.

„Um der Wahrheit die Ehre zu geben: Die Frage“, ob sich Perutz „eines Tricks“ bediente, „ist offen“ (H.-H. Müller 2019, 217) – Entspricht die bleibende Irritation und Unschlüssigkeit trotz der Wahrscheinlichkeit, dass Demba geträumt hat, Phantastik? Die Frage erscheint schwerer zu beantworten als zunächst gedacht. Wie soll die Destabilisierung der Erzählinstanz, die sich weitgehend allwissend gibt, festgestellt werden, wenn wir nicht wissen, ob Demba mit ihr identisch ist? Fest steht, dass in *Zwischen neun und neun* am Ende eine Offenheit bleibt, die jedoch nicht ohne Weiteres als phantastisch zu bezeichnen ist. Zwar ist Demba als *Figur* destabilisiert – er befindet sich in einer Ausnahmesituation, er hat seltsame Wahrnehmungen und zweifelt zum Teil an der Realität –, doch die Erzählinstanz kann nicht selbstverständlich mit ihm gleichgesetzt werden. Zudem stellt sich die Frage, ob überhaupt eine wunderbare Gegenposition vertreten

330 Oft werden (siehe auch Kapitel 4.1) außerkörperliche Erfahrungen, also *out-of-the-body-experiences* von (luziden) Träumen oder Extremsituationen mit Stress, Unfall oder Krankheit berichtet (vgl. C. E. Green 1968, 17–22; C. Green und McCreery 1994, 55).

331 So führt beispielsweise Roggenbuck an, es gebe zwei im Text gleichberechtigte Alternativen: Entweder „überlebt der Protagonist seinen Unfall oder er verstirbt an den Folgen“ (Roggenbuck 2015, 119f.) und schließt, wie auch Uwe Durst (siehe letztes Unterkapitel), die Interpretation als „intern-fokalisierte Sichtweise des Sterbenden“ (ebd., 423) rundweg aus (vgl. ebd.) – im Übrigen sogar für Bieres *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (vgl. ebd., 424).

wird. Selbst wer die Frage nach Phantastik nicht eindeutig beantworten kann oder möchte, muss anerkennen, dass eine Form der Mehrdeutigkeit existiert, die sich allein schon in Dembas Unsicherheit über den Ort, an dem er sich beim ‚Aufwachen‘ befindet, ausdrückt, was konzentriert in seiner Aussage „Sicher ist alles nur ein Traum“ (Znun 83) zu Tage tritt.

Eine mögliche interpretative Lösung ist anstatt des Traums die Annahme eines ‚Als-ob-Modus‘, wie es Hans-Harald Müller andeutet (vgl. H.-H. Müller 2007, 113; 2019, 218). Dafür gibt es aber innerhalb des Narrativs gleichfalls keine eindeutigen Hinweise. Diese Deutung würde der in *IT'S A WONDERFUL LIFE* (1946) ähneln, dem Weihnachtsfilm, in dem George Bailey (James Stewart) ein Engel zeigt, wie sein Leben ohne ihn aussehen würde, nur dass Stanislaus Demba eben „aus der Begegnung mit dem Tod nicht gelernt hätte, auch wenn ihm ein zweites Leben geschenkt worden wäre“ (H.-H. Müller 2019, 218; 2007, 113), was Müller an Dostojewskis *Idiot* oder Schnitzlers *Lieutenant Gustl* denken lässt (vgl. ebd.; zu ergänzen wäre etwa auch Maupassants *Bel-Ami*). Dies wäre dann sowohl als moralische Erzählung wie auch als fehlgegangene Wunscherfüllung zu verstehen.

Allerdings gibt es auch Indizien, dass einige von Dembas (letzten) Wünschen, unmittelbar vor seinem Sprung gedacht, in Erfüllung gehen (vgl. ähnlich als ‚Indizien‘ Lüth 1988, 286f.):

„Zwecklose und unwichtige Dinge: daß ich noch niemals ein Glas Bier durch einen Strohhalm ausgetrunken hab' fiel mir wie eine brennende Sünde ein; [erfüllt in Kapitel 17] [...]. Dann, was ich schon lange vorgehabt habe, irgendeinem fremden Menschen auf Schritt und Tritt nachzugehen, um zu sehen, was er treibt, wie er sein Brot verdient und wie sein Tag verläuft [erfüllt in Kapitel 13]. Daß ich mich hätte heute auf eine Bank im Stadtpark setzen und auf Abenteuer warten und irgendein Mädchen mit einer tollen, erfundenen Geschichte erschrecken können [erfüllt in Kapitel 2 und 3; selbstreflexiv: im ganzen Roman], daß ich schon immer einmal den Bauernfängern beim Bukispielen hatte zuschauen wollen [erfüllt in Kapitel 15]“ (Znun 98f.; Ergänzungen von mir).

Der Sisyphos-Charakter von Dembas Handeln wirkt nicht nur alptraumhaft, sondern erinnert auch an Darstellungen der (Vor-)Hölle (siehe auch Kapitel 4.2.1.2.2, Fußnote 267), in denen die Strafe in der endlosen Wiederholung der Verfehlungen besteht (Lüth führt eine ähnliche Erzählung von Stanley Ellin als Steigerung in einer „kreisförmigen Sisyphus-Hölle“ an, vgl. Lüth 1988, 167f.).

Auch auf dem Gebiet des Traums bieten sich weitere kleine interpretatorische Anhaltspunkte. So könnte Dembas Traum – so es denn einer ist – dem ‚jungianischen‘ Typus angehören; die Repräsentant:innen Wiens in ihrer zeitgenössischen Typenhaftigkeit (das *sporting girl*, der Betrüger, der Ober des Kaffeehauses, die kuriosen Professoren ...) wären dann weniger Bekannte und Tagesreste aus Dembas Wachbewusstsein als Bestandteile eines kollektiven

(Wienerischen) Unbewussten (vgl. im Grunde auch Lüth 1988, 133, 135). Die Fähigkeit von Dembas Augen, noch einmal zu ‚wandern‘, mutet zwar wunderbar an, wäre aber auch als Beschreibung des REM-Zustands *avant la lettre* lesbar.

Genre und Intertextualität als Bloßlegungen des Erzählens

Die erwähnte Typenhaftigkeit der Figuren wie die serielle Struktur des Romans können auf eine weitere Spur bringen. An mehreren Stellen des Romans ist von Dembas letztem Auftrag die Rede, für den er noch Geld zu bekommen hat, ein „Kolportageroman, den ich ins Polnische übersetzt habe“ (Znun 54),

„einen Kolportageroman für Dienstmädchen in vierhundert Lieferungen à zwanzig Heller, in jeder Lieferung ein Raubmord oder eine Brandstiftung oder eine Hinrichtung oder eine Kindesunterschiebung – er bietet jedem Geschmack etwas. Ich sollte mich eigentlich schämen, aber Sie wissen, Miksch: *Non olet*“ (Znun 64f.)

Später spricht Demba noch von dem „Dienstbotenroman“ (Znun 86), in dem, so Steffi Prokop, „gestanden ist: ‚Ihre Tochter, Frau Gräfin hat höchstens noch sechs Stunden zu leben, vielleicht sogar noch weniger.‘ Ich hab’ damals so lachen müssen“ (Znun 81), und das zu einem Zeitpunkt, als Demba selbst nur noch einige Stunden Handlung zu durchleben hat. Es kann wohl kaum als Zufall gelten, dass gerade Demba einen solchen Übersetzungsauftrag hatte, erscheint doch die Handlung von *Zwischen neun und neun* selbst, „die um falsche und wahre Liebe, um Eifersucht, Geld, Diebstahl und einen Freitod kreist“ (H.-H. Müller 2019, 218), wie einem solchen massentauglichen Druckerzeugnis entsprungen, gerade in ihrer seriellen, auf die Erscheinungspraxis verweisenden Wiederholung. Im Übrigen erschien *Zwischen neun und neun* selbst 1918 vorab seriell, zunächst im *Berliner Tagblatt*, dann in der Prager Zeitung *Bohemia* (vgl. H.-H. Müller 2007, 113).

Darauf lässt sich nun auch ein selbstreflexiver Interpretationsansatz gründen: Der Trivilliteratur-Übersetzer Demba, auf der Flucht vor der Polizei aus dem Fenster eines Antiquariatshändlers gesprungen, ‚träumt‘ in seinen letzten Minuten die für ihn alles bestimmende Suche nach Geld in der Folie des von ihm zu ebendiesem Zweck genutzten Literaturgenres weiter. Doch auch diese Hypothese ist nicht eindeutig zu bestätigen. Müllers Idee des den Traum fingierenden Erzählers – „*Zwischen neun und neun* ist nicht die Erzählung eines Träumers, sondern eines Erzählers, der einen Traum fingiert“ (H.-H. Müller 2007, 112) – kann auch insofern weitergedacht werden, dass der Roman in Perutz’scher Duplizität seine eigene Doppelkodierung thematisiert und zugleich parodiert. Ähnliches deutet auch Gary Schmidt an (vgl. G. Schmidt 2010, 6f.).

Dabei scheint Leo Perutz wörtlich umzusetzen, was später im übertragenen Sinn über Kolportageliteratur im *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur* gesagt wird: „die T[rivallliteratur] mit ihren Traumwelten ermöglicht es dem Leser, seine Gefühlswelt zu entfalten und seine Wünsche zu erfüllen, indem er in der Phantasie ‚eine Korrektur der unbefriedigten Wirklichkeit‘ vornimmt (Sigmund Freud) [sic; bei Freud eigentlich: „unbefriedigenden Wirklichkeit“ (Freud 1966b, 216)]“ (Meid 1999e, 528).³³² Auch dieser Seitenverweis auf Freuds Überlegungen zum Zusammenhang von dichterischer Phantasie, Traum und Wunscherfüllung in *Der Dichter und das Phantasieren* ist erhellend, denn Perutz führt in *Zwischen neun und neun* ebendas Beschriebene aus: Während Dembas Wünsche scheitern (vgl. dagegen Lüth 1988, 288), können alle Arten von Lesenden ihre Wünsche befriedigt sehen, seien sie auf der Suche nach Unterhaltung, Sensation, Identifikation oder – sofern sie eher Umberto Eco's zweitem Lektüretypus entsprechen (vgl. Eco 1989, 201 und siehe Kapitel 2.2.3) – Verrätselung und intellektuellem Überlegenheitsgefühl. Ambivalenz und Doppel- bzw. Mehrfachkodierung haben gewiss einen Anteil am „erste[n] große[n] literarische[n] Erfolg von Leo Perutz“ (H.-H. Müller 2007, 113);³³³ indem Perutz das Erfolgsrezept seines Romans in der erzählten Welt spiegelt, thematisiert er diese Strategie.³³⁴

Zwischen neun und neun handelt nicht zuletzt, gewissermaßen auf einer Meta-Ebene, auch von Sprache, ihrer wörtlichen wie metaphorischen Verwendung. So spricht Stanislaus Demba, als er sich bitter-ironisch über die mit Händen in Verbindung stehenden Redewendungen auslässt, während ihm selbst ‚die Hände gebunden sind‘, vom „Galgenhumor der Sprache“ (Znun 84; vgl. auch

332 Auch die umgangssprachliche Genrebezeichnung „Hintertreppenroman“ (Braak 1969b, 180) für Kolportageliteratur scheint hier in doppeltem Sinne zur Anwendung zu kommen, wenn auch nicht wie gemeint: Demba nimmt die ‚Hintertreppe‘ zur Dachkammer wie im übertragenen Sinn den Traum-Umweg zur ‚Dachkammer‘ seines Geistes (Sherlock Holmes spricht hier von ‚brain attic‘, siehe die Analyse zu „His Last Vow“).

333 Perutz, der selbst an der ungarischen Front im Ersten Weltkrieg verwundet wurde und in der Folge auch unter Fieber litt (vgl. H.-H. Müller 2007, 103–7, besonders 106f.), beschrieb laut Müller seine Eingebung zu *Zwischen neun und neun* als ‚Begegnung‘ mit Stanislaus Demba im Herbst 1917, als er in Ungarn stationiert war (vgl. ebd., 109), wobei es sich allerdings womöglich nur um „eine literarische Fiktion“ (ebd.) handelt.

334 Alexander Lernet-Holenias gleichfalls in Wien spielender Roman *Ich war Jack Mortimer* (1933) ist ein Gegenbeispiel (vgl. allgemeiner Vergleich in Lüth 1988, 186f.): Auch er behandelt die Geschichte eines Mannes, der – zudem unschuldig – durch Wien getrieben wird. Der *discours* ist geradezu übersät mit vermeintlichen Traumverweisen (vgl. u. a. Lernet-Holenia 1933, 71, 100, 108, 113, 230, 231) und Referenzen auf Spiegel und Spiegelungen (vgl. ebd., u. a. 66, 74, 108, 139), die aber ins Leere führen und die ‚manhunt‘-Handlung am Ende gerade *nicht* als Traum entlarven (im Gegensatz übrigens zu seiner Novelle *Der Baron Bagge*, vgl. dazu Kreuzer 2014, 290–308), sondern lediglich Metaphern für den psychischen Ausnahmezustand des Protagonisten sind. Besonders kennzeichnend ist eine – damit ungültige – Passage am Ende des Textes, als es über den Protagonisten Sponer heißt: „Die phantastische Einbildung, daß er gar nicht wirklich da sei, daß das Ganze nichts sei als eine Vorstellung, wie es gewesen wäre, wenn er sich im Bristol gemeldet hätte, überkam ihn ...“ (Lernet-Holenia 1933, 231).

Schmidt 2010, 7). Auch sind Elemente Perutz'scher ‚Indizienromane‘ (Lüth mit Neuhaus, siehe Kapitel 4.2.1, S. 294) aus den Folgejahren schon enthalten, namentlich Hinweise, hier auf Dembas mutmaßlichen Sterbezustand.

Dazu zählen auf sprachlicher Ebene speziell jenseits der beschriebenen Traumhinweise:

- Verweise auf körperliche Beschwerden (Fieber, vgl. Znun 80, „Schwächeanfall“, Znun 84, „Nervenschock“, Znun 89; „Schwindel, Ohrensausen und Übelkeit“, Znun 188f.), die auch mit dem Sterbeprozess assoziiert sein können
- Redewendungen, die rückblickend als Indizien von Dembas wahrem Zustand lesbar sind und sich auf ‚das Ende‘ beziehen („heut bin ich noch nicht zu Ende“, „es ist eben noch nicht zu Ende“, Znun 61; „Morgen ist's vorüber – so oder so“, Znun 81; „Darstellung der letzten Stunde eines Schwind-süchtigen“, Znun 127, „Ein Selbstmordversuch, halt“, Znun 149)
- eigentümliche Wiederholungen und Ähnlichkeiten³³⁵

So macht die Erzählinstanz (bzw. der ‚implizite Autor‘, so ein solcher angenommen wird) die Sprache, die (Genre-)Literatur sowie das Rätsel zum Thema. Ähnlich äußert sich Schmidt, der Performanz und Selbstreflexivität der Sprache im Roman untersucht und viele Belege dafür erbringt, wie Demba auch an anderer Stelle zum Erzähler wird (vgl. G. Schmidt 2010, 6f., 8f., 11f.). Er liest den Roman als Parabel der Lektüre und des Umgangs mit Sprechen (vgl. besonders G. Schmidt 2010, 15f.), was bedenkenswert ist, auch wenn er die Gleichsetzung mit der realen Autorperson (vgl. dazu G. Schmidt 2010, 3f.) manchmal vielleicht etwas übertreibt (vgl. etwa Durst 2011, 310, Fußnote 31).

Vor diesem Hintergrund ist es noch interessant zu erwähnen, wie über ‚höhere‘ Literatur gesprochen wird. Als Demba im Park mit dem „Fräulein“ Alice (!) Leitner ins Gespräch kommt, liest diese gerade Henrik Ibsens *Hedda Gabler*. Stanislaus Demba äußert sich abfällig über Ibsen, „wie wenig und wie Gewöhnliches hinter seinen Symbolen verborgen liegt. Wie alle seine Menschen sich am leeren Klang ihrer Worte berauschen“ (Znun 29) und führt seinen literarkri-

335 Eine Auswahl: das ‚Wandern‘ von Dembas Augen; der „Sprung ins Ungewisse“ (Znun 70); das „Hasenmeyersche Roggenbrot“ (Znun 9, 33; die Professoren „Haase“ und „Mayer“, Znun 86) bzw. „Brot aus den Heureka-Werken“ (Znun 9; vgl. 34) und „Chwojkas Seifensand hält rein die Hand“ (Znun 9, 46); Hofrat Klementis Vorliebe für „indische Kachelmotive“ (Znun 13)/die „Kacheln“, die Demba angeblich sammelt, woraufhin ihm der Trödler eine „persische Fayencefliese“ anbietet (Znun 93f.); die verschmierte und verschüttete Tinte im Büro (vgl. Znun 46, 47)/Steffis „Farbbandflecken“ an den Händen (Znun 79), der wiederkehrende Malzgeruch (vgl. Znun 92, 103, 211; Znun 63 Naphtalin, Znun 120 brenzlicher Geruch); die wiederkehrende Zahlensymbolik der Drei: Drei Bücher stiehlt Demba, drei Mal gewinnt er beim Buki, jeweils dreifache Summe, jeweils unterbrochen von den oben beschriebenen ‚geteilten‘ Imaginationen, und $3 \times 3 = 9$; der Vers der Greislertochter Katherl „morgen um neun / schaut herein“ (Znun 11), die Uhrzeiten; die drei Wünsche erinnern an Märchen (vgl. Durst 2011, 314).

tischen Rundumschlag fort: „Seine Menschen sind alle geschlechtslos“ (ebd.). Weiterhin ist besonders seine Entgegnung auf Alices Frage nach der Figur Oswald interessant:

„Oswald? Ein verkappter Kandidat der Theologie. Glauben Sie ihm doch den Kuß im Nebenzimmer nicht!“ – Stanislaus Demba raffte sich zu einem Witz auf: „Das ist ein Schwindel. Ein Theatermitarbeiter ist es, der im Nebenzimmer die Regina küßt, ein Kulissenschieber, der Inspizient vielleicht, aber nicht der Oswald.“ (Znun 29f.)

Hier findet eine ähnliche Verschiebung der Ebene statt, wie sie vielleicht auch mit der Erzählinstanz geschieht: Demba vermischt die Figurenebene mit der Produktionsebene. Diese Metareferenz erinnert daran, dass es ‚hinter den Kulissen‘ des Geschehens vielleicht noch eine andere Wirklichkeit gibt, sei es die des sterbenden Demba, des träumenden Demba oder auch nur einer dessen Sterbetaum fingierenden Erzählinstanz (... eines Kolportageromans), dass alles „ein Schwindel“ ist, im mehrfachen Sinne „Betrug“ (Znun 167).

Auch in besagter Szene in Ibsens Stück *Gespenster* (norw. *Gengangere*, 1881) geschieht etwas, was die Zuschauenden – gemeinsam mit den Figuren Frau Alving und Manders im Gartenzimmer – nicht sehen können, sie können lediglich durch die halboffene Tür ‚hören‘, dass sich Oswald wohl an das Dienstmädchen (unbekannterweise seine Halbschwester) Regine heranmacht (vgl. Ibsen 2016, Z. 569); im Grunde genommen ein Beispiel für die Unzuverlässigkeit der Rezeption. Lediglich die Reaktion von Oswalds Mutter, welche die Szene als *déjà vu* einer Szene mit ihrem Mann und Regines Mutter ‚liest‘, das sie mit ‚Gespestern‘ assoziiert – „Gespenster. Das Paar aus dem Blumenzimmer – geht um!“ (ebd., Z. 573) – lässt uns die Vorgänge ahnen.

Zudem versucht Frau Alving, die Mutter, zu Beginn (I.4), ein problembehaftetes Kindheitserlebnis des Sohnes mit seinem Vater mit der Aussage zu korrigieren: „das hat Oswald nur geträumt“ (Ibsen 2016, Z. 372); der widerspricht vehement. Wörtlich genommen ist das im Stück eher übertragen gemeinte „ich glaube fast, wir *alle* sind Gespenster [...] als sähe ich Gespenster zwischen den Zeilen schleichen“ (ebd., Z. 676–9) eine Deutungsvariante für Perutz' Roman;³³⁶ zumindest verweist der Intertext auf das Sterben und Existieren nach dem leiblichen Tod, aber auch auf Flüchtigkeit der Interpretation(en) an sich, zumal in *Zwischen neun und neun* im Kontext des *geteilten Traums* (siehe oben) von „Gespestern der Wünsche, der Begierden, der Hoffnungen der anderen“ (Znun

336 Solche Plots sind z. B. später in Bewusstseinsfilmen wie *THE SIXTH SENSE* oder *THE OTHERS* (Adaption von Henry James' *The Turn of the Screw*) umgesetzt. Übrigens ist die Demba so wichtige Freiheit gleichfalls für die Figur Oswald von Bedeutung (u. a.: „das schöne, herrliche Leben der Freiheit da draußen – daß es so besudelt werden muß!“, Ibsen 2016, Z. 425f.) und Suizidbeihilfe ein Thema.

170) die Rede ist. Fragwürdig bleiben Dembas Auslassungen zu seinem Sexual- und Frauenbild in derselben Szene (vgl. Znun 30; vgl. zu Gender-Stereotypen G. Schmidt 2010, 10–12).

Wie häufig bei Leo Perutz gibt es „viele Schichten“ (H.-H. Müller 2019, 217); ein vermeintlich ‚einfacher‘ Unterhaltungsroman, selbst mit dem eindeutig scheinenden Twist am Ende, ist in der Re-Lektüre widerständiger als bei der Erstlektüre. Der Traum bzw. *Traum im Traum* hat dabei wie die Sterbehinweise einerseits eine verrätselnde Funktion und ist selbst am Ende des Textes nicht vollständig aufzulösen. Andererseits bieten die Traumphänomene und besonders intertextuelle Referenzen Ansatzpunkte für Interpretationen und sind somit zugleich entlarvend. Besonders im Zusammenspiel mit Verweisen auf das Genre des Kolportageromans offenbart eine meta-analytische Betrachtung den selbstreflexiven Charakter des Textes.

Phantastik durch die Hintertür?

Nun möchte ich mich noch der Frage nach der Phantastik des Textes widmen. Wie oben schon kurz erwähnt lehnt Uwe Durst, dessen Phantastiktheorie ich in dieser Arbeit anwende, in einem Aufsatz (*Der Perspektive-Handlungskonflikt in Perutz' Roman „Zwischen neun und neun“*, Durst 2011) die Auflösung des Romans als Dembas Sterbetaum gänzlich ab. Ferner negiert er auch weitere Positionen der Forschung, die er ausführlich evaluiert (vgl. zum Forschungsüberblick besonders Durst 2011, 207–12), im Besonderen auch die von Hans-Harald Müller vorgeschlagene ‚Als-ob-Deutung‘ (vgl. Durst 2011, 307f. 312, 313). Aus Dursts Sicht ist die Position unzulänglich, die von der Erzählinstanz im Text nahegelegt wird, welche eine Vielzahl von Forschenden vertritt – so sie die Deutungsangebote nicht einfach ignorieren, wie Durst zu Recht bemängelt (vgl. ebd., 308f., Fußnote 28) –, und die ich als wahrscheinlichste Möglichkeit dargestellt habe. Unentscheidbarkeit ist im Übrigen eine Position, die Durst gleichfalls ablehnt (vgl. ebd., 307–9).

Die schließlich von Durst vorgestellte Lesart ist die Existenz zweier paralleler Welten, zwischen denen Demba, u. a. mittels Erfüllung seiner Wünsche, wechselt (vgl. ebd., 313–20). Dies geschieht vor dem Hintergrund von Dursts Spiel-im-Spiel-Theorie (vgl. dazu Durst 2010b).³³⁷ Ziel meiner jetzigen Ausführungen ist

337 Die Gleichsetzung von (möglichem) Traum und Spiel (= Theater, Fiktion) ist nicht unproblematisch, wie schon in Kapitel 2.1.1 anhand von Kuhns (und Genettes) Gleichsetzung aufgezeigt. Ein Wechsel der Realitätsebene bedingt nicht einen Wechsel der diegetischen Ebene, es sei denn, sie ist als tatsächliche Erzählung markiert. In *Zwischen neun und neun* ist die Situation kompliziert, wie mein Deutungsvorschlag zum Kolportageroman zeigt, da (wie später bei Kehlmann) Erzählen und Träumen in Korrelation gebracht werden. Ein bezeichnendes Vergleichsbeispiel: Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (eines der Werke, die

nicht, Dursts Analyse generell abzulehnen, aber a) einige übersehene Aspekte aufzuzeigen und b) auf seiner These aufbauend weitere Gedanken bzw. Alternativen anzuführen. Vorab ist zu sagen, dass meine Auffassung von literaturwissenschaftlicher Arbeit, so sehr ich Dursts Ansatz für wichtig und hilfreich halte, nicht davon ausgeht, dass es nur eine mögliche Auflösung eines Textes gibt (vgl. grundlegend Szondi 2015, 15, 32), wie Durst es hier indirekt suggeriert (vgl. besonders Durst 2011, 313). Natürlich müssen Analysen und darauf aufbauende Interpretationen *immer* textbasiert sein und dürfen nicht zu diesem im Widerspruch stehen, sie dürfen aber auch nicht offensichtliche Textsignale zu ihren Ungunsten ignorieren (vgl. Szondi 2015, 27).

Hier setzt meine erste Kritik an. Erinnern wir uns an die Stelle, als Demba – wohlgemerkt zu diesem Zeitpunkt als autodiegetisch-intradiegetischer Erzähler – gegenüber Steffi Prokop die Möglichkeit, alles sei „nur ein Fiebertraum der letzten Minuten“ (Znun 83) äußert. Durst lehnt diese Traum-Deutung mit den Worten ab:

Der Leser verwirft Dembas Überlegung, da der Text bis zur zitierten syntagmatischen Position bereits zahlreiche Stellen enthält, die die genannten Möglichkeiten ausschließen, darunter Passagen, in denen der Erzähler nicht nur die Gedanken Dembas, sondern auch die anderer Figuren mitteilt. Wie könnte ein erträumtes Wesen eigene Gedanken hegen? (Durst 2011, 305)

An dieser von Demba selbst in Worte gefassten Kernstelle des Romans, die abgesehen von dem Schlusstwist als deutlichste Referenz auf den Sterbetaum fungiert, ereignet sich Verschiedenes. Unter anderem schlägt Demba mehrere Alternativen vor: Er spricht, wie oben gesehen, spekulativ auch vom „Spitalbett“, einer Fahrt im „Rettungswagen“ und von besagtem „Nußbaum“ (Znun 83). Dursts Behauptung, der „[implizierte?] Leser“ verwerfe Dembas Gedanken, ignoriert spätere Geschehnisse, zu denen die letzten Worte der heterodiegetischen Erzählinstanz gehören, und damit die gesamte Twist-Konstruktion. Vielleicht ‚vergessen‘ Lesende Dembas Deutungsangebot (es gerät strukturell in den Hintergrund; vgl. ähnlich auch Lüth 1988, 286), doch am Ende wird deutlich wieder daran erinnert, als es heißt: „Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut. Nur seine Augen

Durst anführt, vgl. Durst 2011, 320), dessen Ende mit Bottoms („Zettels“) Traum (IV.1; vgl. Shakespeare 2017, 138–40) und dem Stück einen Analogieschluss, verstärkt durch die entlassende Funktion der Nachrede des Puck (V.1; vgl. ebd., 178), herstellt: Bottom hat seine Verwandlung – wie die Liebenden den Einfluss des Liebestrankes – tatsächlich erlebt, schreibt ihr aber rückwirkend den Status eines Traumes zu, aus dem eine Ballade gedichtet werden sollte, die dann als Teil eines Stücks im Stück gesungen werden soll (vgl. auch Frenk 2017, 261), während Puck am Ende des Stücks dem Publikum anbietet, dieses bei Nichtgefallen einfach als Traum zu verstehen (vgl. auch ebd., 262f.).

wanderten. Seine Augen lebten. Seine Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt“ (Znun 211).³³⁸

Wie schon oben festgestellt liegt eine große Schwierigkeit dabei, den Schlusstwist als Sterbeträum anzuerkennen, darin, dass meist eine heterodiegetische Erzählinstanz erzählt, was Demba ‚träumt‘, während Demba dabei nicht immer anwesend ist. Hinzu kommt, wie Durst weiterhin anführt, dass auch Einblicke in die Gedanken anderer Figuren gegeben werden (vgl. Durst 2011, 305–7; vgl. auch Roggenbuck 2015, 421f.; Waszak 2020, 115f.). Durst geht nicht darauf ein, dass an oben zitierter Stelle eben nicht die heterodiegetische Erzählinstanz diese Überlegungen anstellt, sondern Demba selbst als intradiegetisch-autodiegetischer Erzähler, der analeptisch selbst die Vorgeschichte seiner Verhaftung liefert.³³⁹

Damit ist vielleicht ein erster Ansatz zur Bewertung im Sinne der Phantastiktheorie gegeben. Befolge ich meine übliche Vorgehensweise zur Einordnung, lassen sich die Schwierigkeiten nämlich aus drei Axiomen der Phantastiktheorie ableiten:

- 1) Phantastik erfordert zwei gegensätzliche realitätssystemische Positionen: R(ealismus) vs. W(underbares),

338 Außerdem ist Dursts Behauptung, die Aussage „Stanislaus Demba springt um neun Uhr morgens aus dem Fenster und stirbt“ (Durst 2011, 313) *müsse* zutreffen, fraglich, da es doch am Ende heißt: „war noch Leben in Stanislaus Demba“ (Znun 211). Das ‚Wandern‘ der Augen fügt sich gut in Dursts auf Todorov basierende Überlegungen zur Trope als „flüchtiges Wunderbares“ (Durst 2008, 84f.): Nähmen wir das ‚Wandern‘ wörtlich, so wäre es ebenso wunderbar wie die eigenständig werdende und es zu einer ansehnlichen Beamtenlaufbahn bringende Nase in Gogols *Nos* (diese Erzählung war zuerst als Traum entworfen). Wenn wir es ‚nur‘ auf einen ‚Seelenflug‘ des Sterbenden beziehen, besteht noch Wunderbarkeit; im übertragenen Sinn verweist es auf die Geistesaktivität, das ‚Wandern‘ des Geistes. De facto sind es am Ende natürlich die realen Lesenden, die über ihre Deutung entscheiden. Zu vermuten ist, dass diese mit *Occams Rasiermesser* die logischste Deutung (Traum eines Sterbenden) als wahrscheinlichste annehmen oder den Traum ganz ignorieren und es als Kolportageroman/Fluchtgeschichte lesen. Dennoch ist Martínez/Scheffels Argument unzureichend, dass es einfach deshalb ein Sterbeträum sein müsse, weil „ein unaufgelöster Widerspruch zwischen dem Hauptteil und dem Schluss [...] des Lesers Bestreben nach Sinnkonstanz verletzte“ (Martínez und Scheffel 2016, 108f.) – auch Phantastik tut das.

339 Auch könnte verschiedentlich, gerade in der Partie kurz vor Dembas ‚zweitem‘ Sprung (vgl. Znun 211) von erlebter Rede gesprochen werden. „[E]rlebte[] Rede und innere[r] Monolog“ finden eine Forcierung in der Wirtshausszene gegen Ende, als Demba sich „geradezu in verschiedene fiktive Rollen hineinsteigert“ (Lüth 1988, 132). Sind diese ‚verschiedenen Rollen‘ ein weiterer Hinweis auf die ‚Maske‘ des Erzählers (vgl. generell Waszak 2020, 114f.; zu erlebter Rede mit Helbig/Hansen 2020, 115, Fußnote 15)? Kritisch zur erlebten Rede äußert sich Roggenbuck, da die Erzählinstanz sich dabei bloß der Figur „auch hinsichtlich des figurespezifischen Sprachgebrauchs an[passe]“, so dass der Eindruck einer Überlappung von narrativer Instanz und Figurenstimme entsteht“ (Roggenbuck 2015, 425); dies entspräche einem umgekehrten Verhältnis.

- 2) die Herstellung von Phantastik bedarf einer Destabilisierung der Erzählinstanz, die am besten als Ich, ansonsten als auf das Erleben einer Figur konzentrierte dritte Person angelegt ist, und
- 3) allwissende Erzählinstanzen können nicht destabilisiert sein und schließen Phantastik aus.

Die Schwierigkeit bei *Zwischen neun und neun* liegt vor allem in der Inkongruenz von 2) und 3) begründet, denn der Urheber der Erzählung, der wohl eigentlich Demba sein soll, erzählt, als sei er allwissend.

Doch wie verhält es sich mit 1)? Uwe Durst nutzt Stanislaus Dembas Aussage von den „letzten Gesichte[n] und Visionen“ (Znun 83), um sich einer Aussage Reinhard Lüths anzuschließen und zu begründen, dass der ‚implizierte Leser‘ Phantastik nicht herstelle, da „sie [die Äußerung] im Kontext doch relativ isoliert steht und keine weitere Bestätigung erfährt“ (vgl. Durst 2011, 305, Fußnote 16; Lüth 1988, 285).³⁴⁰ Gerade dem würde ich nicht zustimmen, da, wie ich oben zu zeigen versucht habe, weitere Traumphänomene und Traum- wie Sterbetraumhinweise – wenn auch ambivalent – auftreten und der Sterbetraum-Appell – „Seine Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt“, „Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei“ (Znun 211) – eben die syntagmatisch letzte Position einnimmt,³⁴¹ was im Übrigen filmischen Beispielen sehr ähnelt.

Doch gibt es eine wunderbare Gegenposition? Die Beantwortung ist schwierig. Traum ist generell ein realistisches Erklärungsmodell, außer es handelt sich um prophetische Träume (siehe Kapitel 2.2.1 und 2.2.2, S. 37f.). Hier wäre der Sterbetraum an sich eine realistische Erklärung, doch *wie* er zustande kommt und präsentiert wird, erscheint wunderbar, es werden quasi-telepathisch Einblicke in die Gedanken anderer Figuren gegeben und anscheinend widersprüchliche Ereignisse in der erzählten Welt postuliert, darunter die Aussage, dass

340 Zuvor allerdings hat Lüth behauptet, die Schlusswendung gebe dem Ganzen einen „phantastischen Rahmen“ (Lüth 1988, 166). Doch dabei wird deutlich, was er hier unter ‚Phantastik‘ versteht. Als Begründung führt er nämlich an: „[D]enn darüber, was im Gehirn eines Sterbenden [...] vor sich geht, bestehen ja keine objektiven Erfahrungswerte“ (ebd.). Somit ist das *Wunderbare* dieser Erzählsituation beschrieben, aber mit Rückgriff auf außerfiktionale Kategorien (die menschliche Erfahrung; vgl. auch Durst 2011, 318, Fußnote 67).

341 Die Appelle sind ähnlich doppeldeutig wie die ‚ambivalenten Appelle‘ der Phantastik (vgl. Durst 2010a, 191). Siehe auch den Schluss von Perutz’ *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923), welcher durch eine Herausgeberfiktion reevaluiert wird, die die Erinnerungen des Protagonisten in Zweifel zieht (vgl. Perutz 2006, 205–7). Durst bewertet den Text allerdings als nicht „mobil“ [in diesem Fall wunderbar oder phantastisch] und als ambivalent, ohne phantastisch zu sein (vgl. Durst 2010a, 200f.). Auch hier findet sich im Übrigen eine merkwürdige, nicht völlig aufzulösende Passage in den Erzählungen des Protagonisten, die ihn als Teil einer Art Drogenrausch-Traum im Traum (vgl. Perutz 2006, 192–96) kurzfristig in einer Nervenheilanstalt verortet (vgl. Perutz 2006, 194–96). So hat Perutz allein in *Sankt Petri-Schnee*, *Zwischen neun und neun* und *Der Meister des Jüngsten Tages* die drei großen thematischen Motivierungen von Twists im Umkreis des Traums – Koma, Sterbevision und Psychiatrietraum – zumindest angedeutet.

Demba der Greislerin „noch wochenlang reichlichen Gesprächsstoff bot“ (Znun 6; vgl. Durst 313f.). Damit werden schon die Punkte 2) und 3) berührt, denn Durst hat in seiner Theorie aufgezeigt, dass im allwissenden Erzähler schon eine ‚immanente Wunderbarkeit‘ vorhanden ist (vgl. Durst 2010a, 80), die auf dessen eigentlich ‚übernatürliches‘ Wissen zurückgeht.

In seinem Aufsatz argumentiert Durst selbst mit der Erzählinstanz als Bloßlegung der ‚immanenten Wunderbarkeit‘ des Erzählens (vgl. Durst 2011, 318) und liefert vorab andere Beispiele für einen Wechsel der Erzählperspektive von anscheinender Heterodiegese des Wissens einer Figur ohne Markierung des Wunderbaren gegenüber Markierung auf ironische Weise (vgl. Durst 2011, 302, 303f.).³⁴² Nicht nur das Erzählen selbst ist wunderbar, offenkundig sind keine eindeutigen Zuordnungen zu realitätssystemischen Polen zu bestimmen: Die Traumerklärung beinhaltet, konzentriert in der Trope der ‚wandernden Augen‘ die Wunderbarkeit der Sterbevision. Wandern die Augen metaphorisch und alles findet in Dembas Kopf statt (realistisch) oder ‚fliegt‘ Dembas ‚Geist‘, besucht er als ‚Gespenst‘ die Orte (wunderbar)?

Weiterhin zu 2) und 3): Das Wunderbare scheint also auch in der Bloßlegung des Erzählens zu liegen, sogar das eigentliche Thema des Textes zu sein (vgl. Durst 2011, 315–18). Ein Argument für die eigentliche Ich-Perspektive im Hintergrund liegt in Dembas autodiegetischer Erzählung in Kapitel acht und neun, denn gerade dort trifft er die entscheidenden Aussagen zum möglichen Traum, welche ich mit *Traum im Traum* in Verbindung gebracht habe. Als Ich-Erzähler kann Demba destabilisiert sein, und mit ebendiesen Traum-Aussagen, die über Ort und Zustand mehrdeutig sind und zudem Bewusstlosigkeit und eine Kopfverletzung beschreiben, destabilisiert er sich selbst.

So gesehen sind diese Passagen als Hinweise auf seinen eigentlichen Erzählerstatus lesbar. Das Einfügen von Demba als homodiegetischer Erzählinstanz könnte als Verweis auf den tatsächlichen Status des Geschehens gewertet werden (vgl. Stepath 2006, 224; so auch Strank 2014, 84, Fußnote 18 mit Stepath), da er sich an dieser auf den Sterbetaum verweisenden Stelle als Erzählerfigur zeigt. Versuchen wir, beides zur Deckung zu bringen, geraten wir aber in eine Schleife: Wenn Demba destabilisiert ist, sich aber zugleich nullfokalisiert gibt, ist das dann nicht wiederum unzuverlässig und damit auch seine Aussagen über den Traum? Unterscheiden sich die nullfokalisierte Erzählinstanz am Anfang und die, welche am Ende Dembas Sterbetaum darlegt, voneinander?³⁴³ Bleibt also weiterhin Ungewissheit über die Phantastik und bestehende Ambivalenz?

³⁴² Das Bloßlegen des Erzählens geschieht im Übrigen auch in meiner oben angedeuteten Lesart vor der Folie des Kolportageromans, den Durst nicht berücksichtigt, obgleich er im Roman mindestens drei Mal erwähnt wird.

³⁴³ Roggenbuck schlägt hierzu das Konzept einer „polyphonen narrativen Instanz“ vor (2015, 426f.).

Dursts Gegenargument („Wie könnte ein erträumtes Wesen eigene Gedanken hegen?“)³⁴⁴ könnte vor dem Hintergrund einer Deutung als Traum zu verschiedenen Lösungen führen.³⁴⁵ Wenn Demba tatsächlich der (fiktive!) Träumer ist, so finden die gesamten Geschehnisse in seinem Kopf statt. Dabei ist es durchaus denkbar, dass er, auch in einem realistischen Kontext, Gedanken und Gefühle, von denen er annimmt, dass andere Personen sie über ihn haben, im Traum externalisiert wahrnimmt (sie könnten auch ‚Projektionen‘ genannt werden). Gerade die Typenhaftigkeit der Figuren, v. a. der Frauen, ist auch als Indiz subjektiver Wahrnehmung lesbar.³⁴⁶ Jungs Theorie sieht ja solche Arten von Träumen vor, in denen die geträumten Figuren lediglich Persönlichkeitsanteile der Träumenden sind. Eine weitere Möglichkeit ist die des *geteilten Träumens* (siehe Kapitel 4.3), d. h. einer wunderbaren Form der Traum-Telepathie, bei der Träumende im Traum Gedanken austauschen können; zumindest in der Fiktion ist das möglich. Stepaths auf ‚Vision‘ bezogene Gegenargumente (vgl. Stepath 2006, 228) vernachlässigen nicht nur, dass die Begriffe „Traum“, „Fiebertraum der letzten Minuten“ und „letzte [] Gesichte und Visionen“ (Znun 83) parallel gebraucht werden und damit ‚Vision‘ anscheinend keine engere Bedeutung zugeordnet wird, sondern überhaupt diese Form von Träumen.

Schließlich sei intertextuell an Perutz eigenes Werk erinnert: In *Sankt Petri-Schnee* (Kapitel 4.2.1) verwendet er später die Technik mehrerer ‚Übergangsstellen‘, an denen alternative Realitäten (in dem Fall das Krankenhaus) in Ambergs Morwede-Erlebnisse einzudringen scheinen (oder umgekehrt), wie es hier innerhalb von Dembas intradiegetischer Erzählung geschieht; auch taucht Amberg dort aus der ‚Leere‘ ähnlich auf wie hier Demba („im Leeren“, Perutz 1994, 7, „in der wüsten Leere“, Znun 101). Zwar ist dieser Roman autodiegetisch erzählt (wenn auch von einem kurioserweise in Gedanken ‚aufschreibenden‘ Erzähler), doch folgen Lesende dem Deutungsangebot als Komatraum, so erscheinen alle Dialoge imaginiert und ‚Welcher Träumende träumt schon so geordnet?‘ (Kerrs „In so erwogener Reihenfolge fiebert sich’s kaum“ in Durst 2011, 307) erweist

344 Diese Argumentation ist für Durst ungewöhnlich; eigene Gedanken eines ‚erträumten Wesens‘ dürften als wunderbare Möglichkeit innerhalb der Fiktion eigentlich nicht so verwundern. Es könnte auch gefragt werden: „Wie kann ein *erzähltes* Wesen eigene Gedanken hegen?“

345 Ein:e *Advocata Diaboli* könnte wie oben schon angedeutet entgegenen: Es handelt sich um Träume, in deren Darstellung *alles* möglich ist (wie in der Fiktion, der Literatur, wo die Kombination eines heterodiegetischen Erzählers mit dem Träumen eine Konvention ist, die einer – in Dursts Worten – Evolution unterliegt). Dies erscheint vielleicht wie ein außerfiktionales Argument, doch beruht auf intertextuell bzw. intermedial gewonnenen Erkenntnissen.

346 Demba ist als misstrauisch und aufbrausend charakterisiert. In einem von Dursts Beispielen, dem Gespräch im Büro vor Dembas Auftauchen, sagt eine Kollegin, Fräulein Postelberg, zu Sonja Hartmann, Dembas Ex-Geliebter: „Bei dir ist alles Egoismus und Berechnung“ (Znun 40). Diese Worte könnten auch Dembas Gedanken entstammen. Sind es also die Gedanken der anderen oder die Gedanken, die er als Erzähler den anderen zuschreibt?

sich als nicht valides Argument, denn es handelt sich ja um Traum-Fiktion, die zudem zusätzlich ambivalentisiert ist.³⁴⁷

Dursts eigenes Deutungsangebot zweier Welten, zwischen denen Demba wechselt, lässt allerdings in abgewandelter Form auch einfach an die Darstellung eines – wenn auch vagen – Jenseits, vielleicht eines Purgatoriums, in dem er seine ‚Sünden‘ wieder durchlebt, denken, ein „Zwischenreich“ (Lüth 1988, 286 unter Verwendung einer Formulierung von Lernet-Holenia). Die ‚Wanderung‘ von Dembas Augen ist ja sowohl realistisch als letzte (imaginäre) Regungen seines Geistes lesbar wie als wunderbarer ‚Seelenflug‘. Im Kontext des Wunderbaren wäre die Verwendung des heterodiegetischen Erzählers das narratologische Äquivalent zur außerkörperlichen Erfahrung oder, wie Durst selbst sagt, einer göttlichen bzw. gottgleichen Instanz (vgl. Durst 2011, 302, 314, 315).

Ausgehend von der Erzählerproblematik kann Matthias Brütschs Ansatz (Kapitel 2.2.3) hilfreich sein, der davon ausgeht, dass der ‚filmische Prototyp‘ unzuverlässigen Erzählens, der medienbedingt (scheinbar) in einer Art Nullfokalisierung erzählen muss, um Überraschung zu gewährleisten, in der Literatur kaum akzeptiert wird, und *Zwischen neun und neun* als Beispiel anführt (vgl. Brütsch 2011b, 5, 9; 2015, 226, 227, Fußnote 13 zu Widersprüchen bei Martínez/Scheffel; vgl. ähnlich Strank 2014, 84). Anscheinend sind Rezipierende viel eher geneigt, einem Film solch eine reevaluierende Struktur zuzugestehen (vgl. ähnlich Strank 2014, 84) als einem literarischen Werk, wo die Erzählsituation schwerer unauffällig zu gestalten ist. Vielleicht liegt das in der Konventionalisierung solcher Twists im Film begründet und darin, dass im Film rein intern fokalisiertes Erzählen sowieso sehr selten über einen längeren Zeitraum vorkommt.

Basierend auf Brütschs Überlegungen wäre sogar Perutz‘ Inspiration durch das Medium Film denkbar.³⁴⁸ Brütschs ‚retroaktiver Modus‘ basiert auf einer rückwärtigen Re-Evaluation des Vorangegangenen mit aktualisiertem Wissen. Seiner Arbeit zufolge gab es diese Form zumindest vereinzelt schon in der Frühzeit des Films. Er führt Beispiele von Stummfilmen aus den Jahren 1900ff. auf (vgl. Brütsch 2011a, 192–95; auch Leiendecker 2015, 62–65; Strank 2014, 85–87), in denen es kennzeichnenderweise auch immer um die Konsequenzen einer „Entschei-

347 So argumentiert Gary Schmidt (polemisch kritisiert in Durst 2011, 310, Fußnote 31) zu dem Vorwurf der ‚Wohlgeordnetheit‘ von Sterbegedanken, „due to the claim that the language of the narrative does not correspond structurally to the thoughts of a dying individual: the unconscious does not manifest itself in grammatically accurate macro-prose; presumably a stream-of-consciousness style would be more acceptable to these critics. The contradiction in such a claim, however, lies in the fact that these same critics have already posited the thoughts of the dying as unknowable or unnarratable, so what would be the basis for preferring one literary form over another?“ (G. Schmidt 2010, 14f.). Derselbe Vorwurf, ‚unrealistisch‘ den Traum zu erzählen, könnte vielen Filmen mit ähnlichem Twist gemacht werden, allein, weil die Träumenden eigentlich immer im Bild zu sehen sind.

348 So führt Durst selbst in umgekehrter Weise einen Film als Beweis für die zunehmende Akzeptanz dieser Form an (vgl. Durst 2011, 319f.).

dung von großer Tragweite“ (Leiendecker 2015, 64), einer lebensverändernden Entscheidung geht (vgl. Brütsch 2011a, 197f.). Solche Werke erzählen filmtypisch (scheinbar) heterodiegetisch-nullfokalisiert zugunsten des Überraschungseffekts.

Durst kann entgegen seiner Ankündigung nicht alle geheimnisvollen Details und vermeintlichen Koinzidenzen erklären.³⁴⁹ Innerhalb seines Modells kann er alle Ungewissheiten, die er anführt, auflösen, ignoriert aber entscheidende Indizien wie die wiederholten Traum- und Sterbehinweise und die Eigenschaften des *Traum im Traum*. Weiterhin kann seine etwas abstrakte Lösung in (interpretative) Erklärungen, etwa zu einer Art Limbus- oder Jenseitskonzept, eingebettet werden. Sicher hat Durst Recht, wenn er schreibt, dass Perutz' Text komplexer sei als Bierces *Owl Creek* (vgl. Durst 2011, 305), weshalb er sich meiner Auffassung nach einer eindeutigen Zuordnung entzieht. Ich gehöre nicht nur zu den Interpretierenden, die den Sterbetaum als wahrscheinlichste Auflösung ansehen, sondern auch zu denjenigen, die eine grundsätzlich Unauflöslichkeit der Situation konstatieren (vgl. jeweils dazu ablehnend Durst 2011, 307–309).

Zusammenfassend die Eckpunkte zur möglichen Phantastik: Ob Phantastik in *Zwischen neun und neun* vorliegt, ist nicht eindeutig feststellbar (vgl. dagegen eindeutig ablehnend Durst 2011, 313, Fußnote 48), doch die Erzählsituation ist zumindest immanent wunderbar. Zudem bildet die Trope der ‚wandernden‘ Augen hier den möglichen Kern des Wunderbaren. Durch die für erzählende Literatur ungewöhnliche Erzählsituation, bei der eine offenbar nullfokalisierte heterodiegetische Erzählinstanz sich eventuell als im Er-Modus erzählende autodiegetische Erzählerfigur entpuppt, verkompliziert die Frage nach der Destabilisierung, die allerdings Voraussetzung für die Phantastik ist.³⁵⁰ Jedoch liefern die im vorherigen Unterkapitel beschriebenen ironischen Genreverweise auf den Kolportageroman und Allwissenheit sowie das interpretatorische Weiterdenken des Sterbetaums Deutungsansätze.

Wenn ein Text jenseits strukturell phantastischer Ambivalenz intendierte oder auch nicht intendierte Mehrdeutigkeit aufweist, ist eine eindeutige Lösung unmöglich (vgl. Szondi 2015, 30, 31). Vielleicht symbolisiert diese Ungewissheit gerade die Auflösung von Ich und Existenz im Sterbeprozess. Vielleicht zeigt sie, wie der Text am wahrscheinlichsten verstanden werden soll, verdeutlicht zugleich aber, dass „intendierte Unzuverlässigkeit und mangelnde textuelle Markierung zum Ausbleiben entsprechender Interpretationen als

349 Durst würde das der ‚pan-deterministischen Kausalität‘ der Erzählliteratur zuschreiben (vgl. auch Durst 2011, 319), in der alles Bedeutung hat, wodurch es immanent wunderbar ist. Hier kann aber eher noch von einer Parodie dieses Verfahrens gesprochen werden, da die Ähnlichkeiten bewusst platziert erscheinen.

350 Also narratologisch ein ‚Schrödinger-Text‘, ähnlich der Cheshire Cat in *Alice's Adventures in Wonderland*: Phantastik scheint zugleich da und nicht da zu sein; und sobald wir einen Teil zu fassen versuchen, dematerialisiert sich ein anderer. Siehe auch die Erzählsituation, Phantastik und den potenziellen Twist in Manns *Kleiderschrank* (Kapitel 3.2.3).

unzuverlässig führen kann“ (Bareis 2020, 29), wie es bei Bareis über Texte von Kehlmann und Süskind heißt; illustriert, dass ‚Rätselromane‘ nicht immer wie geplant funktionieren und eine ‚moderne‘ (vgl. zur Diskussion Durst 2011, 317) Erzähltechnik in einem Medium nicht akzeptiert, da nicht konventionalisiert ist, während sie in einem anderen Medium (hier: Film) keine Schwierigkeiten bereiten würde.

Beerholms Vorstellung (1997): *Zum Tode hin erzählen (und im Traum träumen?)*

There's a long, long night of waiting
 Until my dreams all come true;
 Till the day when I'll be going down
 That long, long trail with you.
 (King/Elliott, *There's a Long, Long Trail*)

In der folgenden Analyse wird uns eine andere Form des Sterbens begegnen, die jedoch intertextuell mit Perutz' Text verbunden ist. Der *Traum im Traum*, das Wunderbare, Magie und Erzählen sind entscheidende Themen in Daniel Kehlmanns Debütroman *Beerholms Vorstellung* (Kehlmann 2007a; Sigle BV), weshalb ich diesen Aspekten besondere Aufmerksamkeit schenke.

Inhalt und Aufbau

- (0) Arthur Beerholm, der homodiegetische Erzähler des Romans, der besonders zu Anfang und deutlicher noch am Ende des Romans als solcher in Erscheinung tritt,
- (1) wird von Adoptiveltern aufgezogen und als Kind Zeuge des Todes seiner Ziehmutter durch Blitzschlag. Seine Schulzeit absolviert Beerholm später in einem Schweizer Internat, wo er sich mit Kartentricks zu beschäftigen beginnt, bei einer Schulfeier aber durch einen Zwischenruf beschämt wird und die Zauberei wieder aufgibt. Kurz vor Ende der Schulzeit, in der Prüfungszeit, hat er absurde Prüfungsträume. Dabei imaginiert er schließlich seinen künftigen Theologiedozenten und dessen Büro.
- (2a) Beerholm beginnt offensichtlich ein Theologiestudium und bringt es im Priesterseminar bis zu den niederen Weihen; dabei interessiert er sich besonders für mathematische Gottesbeweise. Als er zweifelt, schickt ihn sein geistlicher Beistand in das Schweigekloster Eisenbrunn, wo Beerholm zunächst fast glaubt, den Verstand zu verlieren, dann aber bei einem Spaziergang erkennt, dass er sein Leben ändern und sich der Zauberei zuwenden muss.

- (2b/3a) Er zeigt Kartenkunststücke und verdient nebenbei Geld mit Falschspielerei. Als er zu der Erkenntnis kommt, dass er selbst an seine Magie glauben muss, um überzeugend und erfolgreich zu sein, scheint sich Beerholms Wirkung auf das Publikum zu verändern.
- (2c/3b) Analeptisch erzählt Beerholm, wie er Jan van Rode ausfindig gemacht hat, einen berühmten Magier, dessen Bücher er schon im Internat gelesen und den er in seiner Theologiezeit einmal in einer Hinterhofvarietévorstellung (3a?/4a?) gesehen hat. Er wird sein Schüler.
- (3b/4b) Nach einem fulminanten ersten Auftritt gibt ihm van Rode bei einer Autofahrt zu verstehen, dass alles nur ein Traum sei, er solle aber noch nicht aufwachen.
- Beerholm hat zunehmend Erfolg und wird populär, geht auf Tournee, doch er beginnt, seinen Ruhm und seine Tätigkeit abzulehnen. Er berichtet in einer Art Exkurskapitel davon, wie er sich das immer wieder während des Erzählens angedenke weibliche Du ‚erschaffen‘ habe (3>2?/4>3?), vergleicht die Frau mit Nimue, einer Nymphe, die Merlin verzaubert und ins Verderben geführt habe.
- Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs – er inszeniert sich als ‚wirklicher‘ Magier – scheint Beerholm nach dem Konsum von reichlich Champagner auf einer Feier die wunderbare Macht zu besitzen, die Handlungen anderer zu beeinflussen. In einem Park bringt er anscheinend mittels Gedankenkraft einen Busch zum Brennen (3c?/4c?). Voller Schrecken flieht er und wird von einem Auto angefahren.
- (2d/3c) Genesen absolviert er seine Rest-Tournee lustlos, als er vom Tod der van Rodes durch Flugzeugabsturz erfährt. Bei seinem letzten Auftritt wird ihm plötzlich schwarz vor Augen (3d?), er verlässt anschließend die Bühne und flieht per Taxi in ein Hotel. Er beschließt zu sterben und empfindet die Entscheidung als befreiend.
- (0=3c/1?) Rückblickend erzählt er das letzte Kapitel aus der Erzählgegenwart heraus: Das ganze Geschehen seien seine Aufzeichnungen gewesen. Er habe noch einige Zeit in Eisenbrunn verbracht – vielleicht habe er es sogar nie verlassen (2d=2a=1/3c=2a=1 oder 2d<2a<1?/3c<2a<1?)³⁵¹ –, dann seine Karriere beendet und sich seit nunmehr einem Monat jeden Tag auf den Fern-

351 In diesem Beispiel gehen die Doppelbezeichnungen der Ebenen/Phasen ab (2b/3a) darauf zurück, dass Beerholm später Eisenbrunn rückblickend als mögliche weitere ‚Gelenkstelle‘ und damit das Folgende als potenziell ‚tieferer‘ Ebene ins Spiel bringt. Gemeinsam mit der Übergangsstelle im Internat ergeben sich zwei Lesarten: Entweder sind die Ebenen/Phasen gleichgeordnet und real (2d=2a=1/3c=2a=1) oder, wie suggeriert wird, es handelt sich um einen (teilweise) geschachtelten Traum (2d<2a<1?/3c<2a<1?). Mehr dazu unten; siehe die Alternativen in *Sankt Petri-Schnee*, Kapitel 4.2.1.2.1 (Tabelle 8).

sehturm ins „Kaffeehaus unter freiem Himmel“ (BV 231) gesetzt, um sein Leben aufzuschreiben. Jetzt sei er am Ende angelangt. Ihm stehe ein Sprung vom Gebäude bevor. Er erzählt futurisch, was dabei physikalisch geschehen werde; das Erzählen müsse aber vor seinem Tod enden. Er sei aber „kein Selbstmörder“ (BV 246) und bringe die Möglichkeit einer Apotheose ins Spiel.

Traum im Traum im Erzählen? ‚Gelenkstellen‘ und Traumeigenschaften

Im Vergleich zu Perutz' Roman besitzt *Beerholms Vorstellung* nicht nur eine, sondern mehrere ‚Gelenkstellen‘. Eine davon befindet sich am Ende von Beerholms Aufenthalt im Internat, die andere – erst rückblickend deutlicher markiert – während seines Aufenthalts in Eisenbrunn. Als Beerholm vor seinen Abschlussprüfungen steht, hat er absurde Prüfungsträume, auf die ich noch eingehen werde, von denen der letzte zum Teil luzide ist. Um sich zu beruhigen, stellt er Überlegungen zu seiner Zukunft an. Wegen der Bedeutung für die *Traum-im-Traum-Struktur* des Romans gebe ich ein längeres Zitat wieder:

Dann versuchte ich nachzudenken: Wo würde ich studieren? Es gab einige Möglichkeiten, und ich hatte mich noch nicht entschieden. Unter Umständen würde ich sogar in einen Orden eintreten; diese Idee hatte etwas Strenges, Soldatisches, das mir gefiel. *Ich versuchte, mir ein Kloster vorzustellen*: hohe Mauern, Kreuzgänge, ein alter Brunnen, ein Gemüsegarten. Das *Gebäude, das meine Phantasie in aller Eile errichtete*, war ein wenig *unscharf* und enthielt *Versatzstücke* aus der *École Internationale* und dem Haus Beerholms. Trotzdem, mir gefiel es. Und ich fühlte, wie ich schon ruhiger wurde und wie sich langsam, wie Wasser in einem überschwemmten Keller, in mir *der Schlaf ausbreitete*. Ich ging auf das Kloster zu, öffnete das große Portal – es ging ganz leicht – und trat ein. Ein verschatteter Steingang, eine alte Treppe mit ausgetretenen Stufen. Ich begann hinaufzusteigen. Noch ein Gang, Lichtstrahlen fallen schräg ein und durchschneiden den Raum in der Diagonalen; unwillkürlich zieht man den Kopf ein, um nicht anzustoßen. Ein paar Leute gehen an mir vorbei, aber ich *mache mir nicht die Mühe, ihnen Körper und Gesicht zu geben*. Ich achte auf meine Schritte, mit einiger Anstrengung gelingt es mir, ihr hallendes Geräusch zu hören, eigenartig in der Stille. Und dort ist eine Tür. Ich bleibe stehen und trete näher heran. Ach ja, hier werde ich hineingehen. Ein leeres Messingschild hängt in Augenhöhe – *jetzt muß ein Name her*. Etwas Originelles, vielleicht Lateinisches ...? Oder lieber etwas Einfaches: Weber, Schuster ... – nein, wenn schon ein Handwerkernamen, dann: Fassbinder. Sehr gut, das klingt einfach und zugleich irgendwie passend. Ich *konzentriere mich auf das Schild*, und dort, zuerst nur als grauer Schatten, dann immer deutlicher, *tauchen* Buchstaben auf: Pater Fassbinder. Jetzt kann ich wohl hinein. Ich klopfe. Nichts. Unsinn, es muß jemand da sein; *ich will es so*. Ich klopfe wieder. Und jetzt höre ich sie: eine Stimme, die etwas sagt. *Wahrscheinlich* „Herein!“ Ich drücke auf die Klinke, die Tür springt auf. Ich trete ein. Es war ein großes, praktisch eingerich-

tetes Arbeitszimmer. Büchergestelle, Stühle, ein Tisch mit einer mechanischen Schreibmaschine darauf. Dahinter saß ein Mann. Er mußte etwas über fünfzig sein und war mittelgroß, dicklich [...]. „Kommen Sie näher!“ sagte er. „Setzen Sie sich!“ (BV 63–65; Hervorhebungen bis auf den Schulnamen von mir)

Ganz deutlich tritt an dieser Stelle die Vermutung in den Vordergrund, dass Beerholm sich selbst eine Welt erschafft, ‚erträumt‘, die dann – für ihn wie für die Lesenden – zur Realität wird. Dies wird auf verbaler Ebene vor allem durch die immer spärlicher werdenden Markierungen der Nähe zum Schlaf und des Imaginierens umgesetzt, gefolgt von präsentischem Erzählen, welches dann vom geläufigen Erzähltempus des Präteritums abgelöst und damit zur narrativen Realität wird. Zunächst sind noch Beerholms Bewusstsein und sein Stolz auf das durch seinen Willen ‚Erschaffene‘ spürbar („mache mir nicht die Mühe“, „gelingt es mir“, „[e]twas Originelles“); er erkennt sogar den Einfluss von Tagesresten und architektonischen „Versatzstücke[n]“ auf seine Imagination an.

Da Beerholm danach allerdings ein konsistent erzähltes Theologiestudium beginnt, gerät diese Passage in den Hintergrund und kann sogar vergessen werden, da ihr kein offensichtliches Aufwachen folgt. Wie noch zu zeigen ist, fügt sich die Passage mit anderen Traumverweisen insgesamt zu einem phantastischen Roman, in dem nicht endgültig zu klären ist, was davon Lüge, Erzählung, Traum oder sogar Magie sein soll. Durch durchgängig (Schlafstörungen und der nahezu konstante Konsum von Schlafmitteln) und punktuell (Fieber und Betrunkenheit) gesetzte Destabilisierungsindizien ist eine objektive Verifikation des zudem autodiegetisch Erzählten nicht möglich.

Allerdings geben die Traumverweise wiederholt Impulse, das Erzählte unter dem Gesichtspunkt der Irrealität zu betrachten, wenngleich – wie in ähnlichen Werken in dieser Arbeit, die Ungewissheiten und Twists aufweisen – weitgehend realistisch erzählt wird. Dieser Umstand kann vielleicht zur Aufklärung einer Rezeptionsdiskrepanz beitragen, die Daniel Kehlmann 2007 in seinen ersten Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* beklagt hat. Er beschreibt dort zugespitzt eines der „bedrückendsten Erlebnisse[] als Schriftsteller, daß so etwas in Deutschland einfach nicht verstanden wird“ (Kehlmann 2007b, 16), und äußert sich in Bezug auf ein ausführliches Zitat der obigen Passage weiter:

Hier sollte nicht nur der Held verwirrt stehenbleiben, auch der Leser. So hoffte ich. Der Protagonist *erträumt* sich eine Figur, er – immerhin trägt der Roman das im *Titel* – stellt sie sich vor. Er malt sie sich aus, *so wie ich* sie mir beim Schreiben ausmalte, und *holt sie imaginierend in die Wirklichkeit des Buches*. Ohne daß der Traum enden würde, ist Pater Fassbinder von diesem Moment an eine handelnde Figur, ein Teil der Geschichte. *Man könnte vermuten, daß alles, was von da an geschieht, noch Teil des Traumes ist*. Man könnte auch vermuten, *daß der ja ohnehin nicht besonders verlässlich erzählende Protagonist durch solche Tricks und Wendungen seinen Bericht einer illusionistischen Show, einer Bühnenvorstellung, ähnlich*

machen möchte. Oder man könnte vermuten, daß *der Autor eben diese Unsicherheit erzeugen möchte*, daß er den Leser innehalten lassen will wie Beerholm auf der Türschwelle. Ich wurde von Lesern oft auf diese Passage angesprochen, die Rezensenten aber nannten das Buch, durchaus lobend, einen *realistisch* erzählten Roman. Sie hatten es einfach überlesen. (Kehlmann 2007b, 18; meine Hervorhebungen)

In dieser nachträglichen Lektürehilfe bestätigt Kehlmann die Impulse der Mehrheit der Leserschaft als richtig und stellt sie denen der professionellen Rezensierenden gegenüber.³⁵²

Ohne ungenaues Lesen verteidigen zu wollen, ist vielleicht auch ein von Kehlmanns eigenem abweichender Realismusbegriff für das Missverhältnis verantwortlich. Durst führt in seiner Untersuchung zum Wunderbaren innerhalb realistischen Erzählens in Anlehnung an Roman Jakobson mindestens fünf und bis zu neun Realismusbegriffe auf, die einander überschneiden, aber auch ausschließen können (vgl. Durst 2008, 30f.; 2010a, 105–12), denen aber der Anspruch einer weitgehenden Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gemeinsam ist. Tatsächlich hat die Handlung in *Beerholms Vorstellung* ja mehrheitlich einen realistischen Anstrich, wodurch die Unsicherheit über ihren Status – wie in so vielen Werken mit Phantastik, Twists und *Traum-im-Traum-Strukturen* – erst möglich wird. Schließlich bezeichnet Kehlmann kurz zuvor in den Poetikvorlesungen seinen erzählerischen Ansatz als „Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit“ (Kehlmann 2007b, 16).³⁵³

Die zweite ‚Gelenkstelle‘ des Romans ist subtiler markiert, ihre Markierung wird aber rückwirkend verstärkt. Gegen Ende seiner Aufzeichnungen erwähnt Arthur Beerholm, als er seine Zaubererkarriere beenden will und sich wieder im Kloster Eisenbrunn aufhält, wie nebenbei:

352 Interessant ist auch die Beurteilung in der Forschungsliteratur, wo Traumhinweise mit Referenz auf Kehlmanns eigene Worte in den Poetikvorlesungen mal als „holzhammerhaft“ (Bareis 2020, 13), „von fast schon aufdringlicher Eindeutigkeit“ (Zeyringer 2008, 43) und mal als „beinah unmerklich herbeimaginiert[]“ (Gasser 2008, 14) bezeichnet, der Literaturkritik aber teils „[d]rastische Verlesungen“ (ebd., 28, 22) bescheinigt werden.

353 Siehe Kapitel 4.2.1 (Fußnote 237) zur Problematisierung des Begriffs ‚Magischer Realismus‘, der gerade von Zeyringer betont wird (Zeyringer 2008, 36; vgl. auch unkritisch Born 2015, 253f.; s. a. Rickes 2012). Die Schwierigkeit liegt in der Annahme, dass in lateinamerikanischen Romanen des Magischen Realismus „etwas Wunderbares, etwas auf einem intakten Glauben beruhendes Übernatürliches und Heiliges [...] unproblematisch in die Narration einfließt“ (Born 2015, 256). Abgesehen davon, dass auch dort das Wunderbare oft implizit thematisiert wird (vgl. Durst 2008, 219–57; zur Definition und Abgrenzung zur Phantastik besonders 2008, 249–51), handelt es sich bei Kehlmanns Texten oft um phantastische Texte, in denen das Wunderbare gerade *nicht* „unproblematisch“ (nach Durst: ohne *intratextuelle* Markierung und ohne Destabilisierung der Erzählinstanz) in die Texte eingeht, sondern permanent im Zweifel steht. Kehlmann, der sicherlich vielfältig von lateinamerikanischen Vorbildern beeinflusst ist, spricht ja von ‚Spiel‘ und ‚Brechen von Wirklichkeit‘, was auf den präsenten ontologischen und epistemologischen Diskurs verweist und mehr an die Romane seines Vorbilds Perutz erinnert.

Manchmal, spät abends oder an langen Nachmittagen, fragte ich mich, ob ich jemals weggegangen war in die laute und unordentliche Welt. Alles, was seit meinem letzten Besuch geschehen war, *konnte ein langer Traum gewesen sein*. Ich war nie woanders gewesen, immer hier. (BV 233; meine Hervorhebung)

Dieses Deutungsangebot läuft dem oben gemachten, demzufolge der Traum schon im Internat vor dem Theologiestudium Beerholms begonnen hätte, in gewisser Weise entgegen. Hier wird nun nahegelegt, der Traum hätte in Eisenbrunn eingesetzt, womit ‚nur‘ Beerholms Zeit als Magier geträumt gewesen sein könnte. Als möglicher verdeckter Übergang bietet sich im Rückblick Beerholms Spaziergang bei seinem (ersten?) Eisenbrunn-Aufenthalt an, als ihm, nachdem er „einen seltsamen langen Traum gehabt“ hat (BV 107), bei einem Spaziergang im Regen (vgl. BV 107–109) bewusst wird, dass er „nicht Priester werden“ will (BV 110).

Andererseits entspricht schon die erste Darstellung des Klosters in oben zitierter Passage im Internat („hohe Mauern, Kreuzgänge, ein alter Brunnen, ein Gemüsegarten“, BV 63) der ersten Beschreibung Eisenbrunns („[g]ewölbte Gänge [...] einige beschauliche Kieswege zwischen braunen Gemüsebeeten und einen Säulengang für spazierende Brevierleser. In einer Nische steht ein erstaunlich vollkommener Steinbrunnen“, BV 101). Auf diese Weise werden Widersprüche erzeugt, die wohl vor allem den Eindruck von Beerholms Unglaubwürdigkeit und Zweifel an seinen ‚Memoiren‘ aufrechterhalten sollen. Außerdem ist – wie noch zu sehen – denkbar, dass es sich um verschieden ‚tiefe‘ Ebenen eines *Traum im Traum* handelt.

Bestärkt wird die These, dass große Teile von Beerholms Leben weitgehend geträumt sein könnten, am deutlichsten in einer Aussage des Magier-Mentors van Rode. Sie ist an einer Stelle platziert, an der die Lesart als Traum (im Traum) für die Lesenden wieder in den Hintergrund gerückt sein dürfte. Auf der Rückfahrt von seinem ersten erfolgreichen Auftritt erinnert Beerholm van Rode an dessen beeindruckende Darbietung während seiner Studienzeit, worauf van Rode entgegnet:

„Ihnen ging es damals nicht sehr gut, nicht wahr?“ „Woher wissen Sie das?“ Er beugte sich vor, hielt sich an meiner Rückenlehne fest und sagte leise: „Arthur, Sie ziehen die Grenzen zu eng. Ich verrate Ihnen ein Geheimnis, ein sehr großes und streng gehütetes Geheimnis, von dem alle wissen, außer Ihnen. *Das hier ist ein Traum*. Ich meine das *nicht philosophisch*, Gott bewahre! Es ist wirklich einer. Und zwar Ihrer. Wir alle gehören dazu, *jeder von uns hier ist Ihre Erfindung*. Wenn Sie aufwachen, sind wir weg, nichts mehr, gelöscht, es hat uns nie gegeben.“ (BV 150; meine Hervorhebungen)

Rückwirkend wird so auch der Realitätsstatus der damaligen Vorstellung in Zweifel gezogen, bei der Beerholm zudem schon durch sein Fiebern destabilisiert war. Prompt empfindet der das Gesagte auch sensuell, ihm wird „kalt“, „die Geräusche um mich [...] wichen zurück, und plötzlich fühlte alles sich seltsam

unwirklich an“ (BV 150). Er blinzelt und möchte sich „die Augen reiben, aber für einen eigenartigen Moment gelang es mir nicht, mit den Händen meine Augen zu finden“ (ebd.). Van Rode reagiert mit der Aussage „Ist Ihnen nicht gut? Nicht aufwachen, bitte nicht! Mir zuliebe. Ich möchte noch bleiben!“ (ebd.). All dies verweist sehr deutlich auf die Irrealität der Geschehnisse, doch Beerholm tut es als „Unsinn“ ab, ‚träumt‘ bewusst weiter, „und die Dinge nahmen wieder an Schärfe zu“ (ebd.). Diese narrative Gestaltung wirkt fast filmisch, indem die ‚Kamera‘ (= Beerholms Wahrnehmung) ihren Fokus neu justiert, um dann wieder ein scharfes Bild zu ‚zeigen‘ (Schärfeverlagerung).

Bemerkenswert ist, dass die potenziellen (Traum-)Ebenen-Übergänge jeweils mit Einschnitten im Leben des Protagonisten zusammenfallen. Sie werden von Alpträumen begleitet. So hat Beerholm vor der ersten ‚Gelenkstelle‘ wiederkehrende Prüfungsträume (vgl. BV 61–63), vor denen er unmittelbar in seine erste Imagination flieht. Vor dem ersten Aufenthalt in Eisenbrunn, an den sich ja Beerholms Entscheidung gegen die Theologie und für die Magie anschließt, berichtet er Pater Fassbinder von seinen „seltsame[n] Träume[n]“, „plötzlich fühle ich mich fallen“ (BV 100) und wird dann von ihm zur Einkehr in das Schweigekloster geschickt. Die Fallträume verweisen zudem auf das Ende des Romans mit dem Sprung vom Fernsehturm voraus und lassen diesen – zumindest in den fiktiven Beerholm-Aufzeichnungen – als schicksalhaft vorbestimmt und in Träumen angekündigt (vgl. BV 100) erscheinen.

Die vor dem vermutlichen Einsetzen des *Traum im Traum* im Internat angesiedelten Prüfungsträume sind darüber hinaus eindeutig markierte Träume, die allerdings geradezu parodistisch wirken. So beginnt die Prüfung, „sich in [s]eine Träume zu schleichen“, wobei der erzählende Beerholm eine Entwicklung beobachtet: Zunächst geschehe es „in Gestalt verzerrter Anspielungen: als Polizeiverhör vor einem unrasierten[,] aber sehr höflichen Beamten, als Befragung durch einen wißbegierigen Journalisten, der seine Notizen statt in einen Block auf eine Scheibe Weißbrot kritzelte“ (BV 61). Dann sieht sich der Träumer in unterschiedlichen absurden Prüfungssituationen mit Lehrern und seinem Vater vor unlösbare Aufgaben gestellt („die Namen aller Europäer aufzählen, die älter waren als fünfundsiebzig“, ebd.). Schließlich findet der träumende Beerholm sich vor der „würdevoll blickenden Prüfungskommission“ (BV 62) ein, wobei kurioserweise der Turnlehrer „eine schuppige braune Ananas auf seiner Nase balancierte“ (ebd.).

Satirisch greift diese Darstellung gängige Traumkonzepte von Tagesresten, Prüfungsträumen und Verarbeitungsmechanismen auf und versieht sie mit als traumtypisch angesehenen Bizarrerien in Form von Personenmetamorphosen und absurd-komischen Elementen.³⁵⁴ Damit bildet sie einen übertriebenen Kontrast zum ‚großen‘ Traum des Romans, der ebenfalls – wenngleich in schwä-

354 Außergewöhnlich sind auch viele Personennamen im Roman, z. B. Finzel, Gox (Lehrer), Gudfreunt, Wellroth, Waldthall, Rührhenkel und Reggeweg.

cherer Form – Skurrilitäten beinhaltet. Anders als in ähnlichen Twist-Konstruktionen scheinen diese Träume aber nicht direkt Bestandteile der *Traum-im-Traum-Struktur* zu sein. Trotzdem haben sie eine potenziell ablenkende Funktion: Wenn es eindeutig markierte, komisch übertriebene Träume gibt, verliert die halb verdeckte *Traum-im-Traum-Struktur* ihre Auffälligkeit. Andererseits jedoch kann die Erwähnung von Träumen wieder die Aufmerksamkeit auf die Deutung als potenziertes Traum lenken.

In diesem Zusammenhang ist das Ende des letzten markierten Prüfungs-traums bemerkenswert: Beerholm äußert im Traum den Wunsch, aufzuwachen,

und plötzlich spürte ich mich fallen; der Raum verzerrte sich, als hätte ihn jemand zusammengefaltet, die Zeit stürzte sich in einen achterbahnhaften Überschlag. Einen Moment glitt ich durch ein weißschillerndes Nichts, dann fühlte ich, wie etwas Festes sich um mich legte. Etwas Weiches. Mein Bett. (BV 62f.)

Direkt danach wird seine anfangs analysierte Imagination des Seminars beginnen. Das überleitend platzierte Traumende der Prüfungsserie weist bereits Kennzeichen eines *Traum im Traum* wie verschiedene Ebenen oder Phasen auf und beinhaltet zudem das wiederkehrende Motiv des Fallens als Verweis auf den Schluss des Textes. Außerdem verwendet Kehlmann wieder eine Gestaltungsweise, die an filmische Traummarkierungen erinnert mit der geläufigen ‚Weißblende‘ und der erneuten Situierung im Raum durch das ‚Fallen‘ ins Bett.³⁵⁵ Dabei ist zudem das Agens verändert: Das Bett ‚legt‘ sich um Beerholm.

Nehmen wir die vorgestellte Einteilung mit mindestens zwei ‚Gelenkstellen‘ an, so besitzt Beerholms ‚großer‘ Traum mehrere Ebenen, die zugleich als Orte repräsentiert sind: das theologische Seminar, Eisenbrunn, die Stadt, in der er falschspielt, den Wohnort der van Rodes. Zugleich existieren aber auch Stellen, die aus dem mutmaßlichen Traum heraus auf die Wachwelt verweisen, wie van Rodes Aussagen bei der Autofahrt. Sie sind aber seltener als z. B. in *Sankt Petri-Schnee*, wo (Traum-)Hinweise zum Strukturmerkmal werden. In Kehlmanns nächstem Roman *Mahlers Zeit* werden sich Traum, Wahn und Realität so durchdringen, dass keine klare Trennung mehr möglich ist. Daraus entsteht gleichfalls Phantastik. Während dort aber lange Mahlers potenzieller Wahn als Realismus-kompatible Erklärung im Vordergrund steht, ist in *Beerholms Vorstellung* die Magie bzw. die Illusion, changierend zwischen bewusster Manipulation und Selbsttäuschung, im Fokus.

Eine Metalepse, wie sie Pater Fassbinder anscheinend aus Beerholms Vorstellung in dessen ‚reale‘ Welt unternimmt – Leonard Herrmann nennt es „metaleptische[] Erzählweise“ (Herrmann 2020, 64) –, geschieht vielleicht auch dem zweiten Mentor van Rode und „alle[n]“ (BV 150) anderen Figuren. In jedem Fall gilt das für das im Roman immer wieder explizit angesprochene

355 In *Mahlers Zeit* ist der Eingangstraum ähnlich gestaltet (vgl. Kapitel 4.1.2.1).

‚Du‘ der Erzählung, das Beerholm in Kapitel VIII als seine ‚Kopfgeburt‘ identifiziert: Nimue, die Nymphe, die Merlin ins Verderben gelockt habe (oder doch er sie?).³⁵⁶ Ihre ‚Erschaffung‘, die wie viele Frauengestalten in Kehlmanns Werk aus gendertheoretischer Sicht stereotyp ist,³⁵⁷ erscheint als impliziter intertextueller Verweis auf Jorge Luis Borges‘ Erzählung *Las ruinas circulares* (1940), so wie Pater Fassbinders Blindheit an den argentinischen Schriftsteller erinnert.³⁵⁸ In Borges‘ Erzählung stellt sich ein ‚Fremder‘ die Aufgabe, träumend (!) einen Menschen zu erschaffen, was ihm unter großen Anstrengungen schließlich gelingt (vgl. J. L. Borges 2015, 47, 50). Zugleich gerät Beerholm aber während des Exkurses ebenso wie in Borges‘ Erzählung der Fall in Verunsicherung über Nimues Realitätsstatus und Eigenständigkeit, ähnlich wie in vielen Pygmalion-Texten, auf die er indirekt – wenn auch ablehnend – verweist (vgl. BV 157f.).

Weitere (phantastische) Ambivalenz und Traumphänomene

Bezüglich der Erzeugung von Ungewissheit fällt auf, dass zentrale Ereignisse in Beerholms Leben, welche im Zusammenhang mit Magie stehen, ebenfalls ambivalent erscheinen. Dies wird durch eine zusätzliche Destabilisierung des Erzählers erreicht, womit phantastische Unschlüssigkeit auch unabhängig von Beerholms Status als Erzähler, der sich erst am Ende völlig als ‚Schriftsteller‘ zu erkennen gibt, und seinem Credo, ein Magier müsse seine Kunststücke selbst glauben, um sie wahr werden zu lassen (vgl. BV 127–129), hergestellt wird.³⁵⁹

Leidet Beerholm schon seit seiner Kindheit, wie er immer wieder erwähnt, unter massiven Schlafstörungen mit nahezu konstantem Schlaf- und Beruhigungsmittelkonsum unterschiedlicher Marken (vgl. BV 71f., 90, 92, 112, 120, 126f., 191, 224, 241; dagegen BV 118, 232), so ist er zusätzlich bei der ersten von ihm besuchten Vorstellung van Rodes in einem Hinterhofvarieté erkältet und fiebrig, am Ende fehlt seinem Gedächtnis eine gewisse Zeitspanne, als er plötzlich im leeren Saal wieder zu sich kommt (vgl. BV 75–82). Innerhalb des Narrativs sind auch unabhängig von der Lesart als *Traum im Traum* Erlebnisse als Fiebertraum

356 Fraglich erscheint, ob sie tatsächlich die „Stellvertreterin der Leserschaft“ (Gasser 2008, 14) sein soll. Zum Problem des Erzählens in zweiter Person aus narratologischer Sicht siehe Reitan (2011).

357 In *Beerholms Vorstellung* neben der Machtdynamik und Nimues Darstellung z. B. die klischeehafte Stiefmutter (vgl. BV 28) und die Formulierung „Welche weibliche Wesen ließen sich dazu herab, mir mütterliche Attrappen zu sein“ (BV 8).

358 Auch der Protagonist von Kehlmanns späterem Roman *Ich und Kaminski* ist blind. Borges wiederum stellt *Las ruinas* ein Zitat aus Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* (1871) voran, einer Erzählung, die ebenfalls verschachtelte Träume aufweist; zu deren *Traum-im-Traum-Struktur* vgl. Kapitel 4.3.1.2.2.

359 Ein weiteres Mittel zur Ambivalentisierung scheint das geradezu inflationäre Augenschließen und -öffnen zu sein (vgl. BV 60, 84, 89, 134, 207, 225, 226f.); siehe auch in *Mahlers Zeit*.

deutbar, als Beerholm in eine Telefonzelle steigt und mit ihr davonfliegt (vgl. BV 82f.).³⁶⁰ Dennoch bleibt ein Geheimnis, wie er aus einer *defekten* Zelle ein Taxi zu Pater Fassbinder rufen konnte (vgl. BV 88). Auf dem Höhepunkt seiner vermeintlich real werdenden magischen Fähigkeiten, als Beerholm wie Jahwe im Alten Testament einen Dornenbusch in Brand zu setzen meint,³⁶¹ hat er, der Betrunkene verabscheut (vgl. BV 127), zuvor auf einem Empfang fünf Gläser Champagner getrunken, ist durch eine fremde Stadt geirrt, bevor er schließlich – eine weitere Reminiszenz an *Sankt Petri-Schnee* – von einem Auto angefahren wird (vgl. BV 211–213).

Dennoch versäumt der Erzähler es nicht, auch wunderbare Deutungsangebote zu machen. Diese werden zum großen Teil indirekt aufgerufen. Beerholms ‚Magie‘ zeigt sich sogar in seiner sprachlichen Gestaltung der Welt, bei der Objekte beseelt erscheinen, indem das Agens umgekehrt (vgl. BV 29, 70, 82, 207, 217) und Tropen der Belebung verwendet werden (vgl. u. a. BV 21, 75, 153, 201–204). Im Zentrum der wunderbaren Ereignisse stehen unwahrscheinliche Tode, Kombinationen aus Feuer (seinem Element) und Fallen (seiner Angst): Der Tod seiner Ziehmutter Ella durch einen Blitzschlag, der Tod der van Rodes bei einem Flugzeugabsturz und sein eigener Freitod als Sprung bzw. Fall von einem hohen Gebäude.³⁶² Die Todesfälle fungieren ebenfalls als einschneidende Lebensereignisse und Wendepunkte. Ellas Tod gibt Arthur Beerholm die Gewissheit „daß nichts, was in der Welt geschieht, mich jetzt noch berühren kann“ (BV 25), das Unglück seines Mentors bringt ihn dazu, endgültig die Bühnenzauberei aufzugeben. In einer psychologischen Lektüre des Romans ist Ellas Tod für den jungen Arthur das sein ganzes Leben bestimmende auslösende Ereignis; vor dem dunklen Fleck, den der Blitz einschlag im Rasen hinterlässt und der sich auf wunderbare Weise nie tilgen lässt (vgl. BV 16f., 18, 27, 49), fürchtet er sich konstant.

Es besteht sogar eine Assoziation zum Traum, denn Beerholm sagt über das Ereignis:

360 „Dann hob sich die Zelle in die Luft, und eine unsichtbare Kraft schleuderte sie in einer weiten Kurve dem Himmel entgegen und dem riesigen schillernden Mond“: Zu Träumen in *DOCTOR WHO*, einer britischen Science-Fiction-TV-Serie, in der eine fliegende blaue Polizeinotruftzelle ein wichtiges Element ist, siehe Kapitel 4.3.2.2.2.

361 Im 2. Buch Mose 3,2 (vgl. Katholische Bibelanstalt 2016). Schon vorgezeichnet in Fassbinders Erwähnung („Er [Gott] erschien Moses im brennenden Busch [...] Er ist keine Rechenaufgabe“, BV 68).

362 In *Mahlers Zeit* werden solche Ereignisse noch mehr als Resultate wunderbarer Wirkungen inszeniert (siehe Kapitel 4.1, S. 173–75). Kennzeichnenderweise spielt auch in Borges' *Las ruinas circulares*, welches explizit mit Träumen in Verbindung steht, das Feuer eine entscheidende Rolle: Das Heiligtum des ‚Meisters‘ wird am Ende zerstört und er erkennt seine eigene Gemachtheit im unendlichen Regress (vgl. J. L. Borges 2015, 52), was das *Through the Looking-Glass*-Motto schon andeutet.

Das Grauen dieses Moments durchdrang meinen Körper so sehr, daß ich es bis heute in meinen Gelenken spüre wie schwachen Rheumatismus. Irgendwann schloß sich ein *grauer Nebel um mich*, und meine Beine knickten ein, und mein Bewußtsein löste sich in *eine schützende Ohnmacht* auf. Als ich wieder zu mir kam, in den verwischten Sekunden, *bevor ich die Augen öffnete*, versuchte ich mir *inzureden, daß es bloß ein Traum, ein schlimmer Traum*, gewesen war. (BV 60; meine Hervorhebungen)

Ein weiterer Irrealitätsverweis, der vielleicht aus Sicht der Figur Beerholm als Ausgangspunkt der Traumkonstruktion denkbar ist: Das Unwahrscheinlichste, Alptraumhafteste ist wirklich geschehen,³⁶³ nun kann er sich genauso gut die Wirklichkeit erträumen. Zudem wiederholt sich innerhalb der späteren (möglichen) Traumkonstruktion das hier angedeutete Muster: Nicht nur wird Beerholm im Fieber und bei dem Unfall nach dem Dornbuschereignis bewusstlos, auch später auf der Bühne, als er nach dem Tod der van Rodes mit seiner Magierkarriere hadert, wird ihm schwarz vor Augen:

Eine dichte und kühle Schwärze, beinahe angenehm, legte sich um mich. Es konnte nicht sehr lange gedauert haben. Aber die Zeit hat Untiefen; mir kam es vor, als ob ich *ziemlich lange geschlafen* hatte, *inmitten unnützer und trauriger Träume*. Für *einen Moment glaubte ich, in einer Klosterzelle in Eisenbrunn* zu sein. Dann ging es vorbei. (BV 226f.; meine Hervorhebungen)

Hier findet abermals eine Bestärkung der zweiten ‚Gelenkstelle‘ (Eisenbrunn) als Ausgangspunkt des Traums statt und der ‚Schwarzblende‘ steht ein ‚filmisches‘ Zu-sich-Kommen („helle Punkte setzten sich zu einem Bild zusammen“, BV 227) gegenüber.³⁶⁴

Alles in allem ist der *Traum im Traum* in *Beerholms Vorstellung* abermals als wahrscheinlich, nicht aber als Gewissheit inszeniert. Unterschiedliche Einstiegsstellen und verschiedene zusätzlich ambivalentisierte Einzelereignisse fügen sich zu einem komplexen Konstrukt zusammen, in dem zwar die Realität bezweifelt werden muss, die genaue Zusammensetzung der alternativen Realität aber bewusst verwischt bleibt, so „dass der Leser nicht in Erfahrung bringen kann, was hier letzten Endes real ist und was nicht“ (Gasser 2008, 15) es muss „in dieser Schwebelage hängen“ (Lüdke 2008, 53) bleiben. Viele Forschungsbeiträge erwähnen die Ungewissheit über Realität und Fiktion oder Traum und/oder Beerholms Rolle dabei (vgl. Gasser 2008, 14–16; Zeyringer 2008, 37–40; Lüdke

363 Es sei denn, einzelne Lesende glauben Beerholms Aufzeichnungen so wenig, dass sie auch darin eine Selbstinszenierung als Traumatisierter sehen.

364 Zu den Illusion thematisierenden Ereignissen zählen auch das Erleben oder Erwähnen von Fata Morganas (vgl. BV 172, 186, 222) sowie der Instabilität der ‚Welt‘ durch Erschütterungen, Zittern, Nebel (vgl. BV 135–138, 227). Verknüpfungen mit Fenstern und Beschreibungen des Lichtes werden später in *Mahlers Zeit* im Traum bedeutsam (vgl. BV 9, 19, 84, 106f., 130), ebenso die Laterne (vgl. BV 205).

2008, 46, 51–53; Bombitz 2012, 63; Born 2015, 256f., 260, 264f., 268–70; Stobbe 2018, 107–11; Bareis 2020, 17f.; Herrmann 2020, 63–66); bisweilen beschäftigen sie sich auch näher mit der Unzuverlässigkeit des Erzählens. Doch sie analysieren die *Traum-im-Traum-Struktur* nicht eingehender; von *Traum im Traum* bzw. verschiedenen Ebenen oder einer genaueren Aufschlüsselung der Widersprüche ist kaum die Rede (Ausnahmen vgl. Herrmann 2020, 66; Bareis 2020, 17f.).

Traum ist Erzählung ist Zauberei ist Lüge?

Wie angedeutet vermischen sich Realität, Traum und Fiktion. Beerholm, der sich derart als autodiegetischer Erzähler selbst inszeniert, scheint geradezu ein Paradebeispiel unzuverlässigen Erzählens zu sein. Berücksichtigen wir allerdings Matthias Brütschs Konzept literarischen unzuverlässigen Erzählens sowie die Konzeption nach Wayne C. Booth, so stellt der Roman einen Grenzfall dar. Zwar kann als zutreffend gelten, dass die Erzählung „den Leser dazu veranlasst, eine Sichtweise einzunehmen, die von derjenigen des Erzählers abweicht (und sich mit derjenigen des impliziten Autors deckt, sofern ein solcher postuliert wird)“ (Brütsch 2011b, 1), eventuell sogar, dass dabei „der Leser eine privilegierte Position einnimmt, erkennt er doch Zusammenhänge, die dem Erzähler verborgen bleiben“ (ebd.).

Ein wichtiger Punkt scheint aber schwieriger zu belegen:

Der Erzähler ist sich nicht bewusst, dass seine Version und Bewertung der Geschichte von seinem Adressaten als widersprüchlich oder problematisch aufgefasst werden könnte. Folglich kann ihm auch *keine Täuschungsabsicht oder Lüge unterstellt werden*. Oft erscheint er *im Gegenteil sehr aufrichtig*, etwa wenn er kompromittierende Handlungen eingesteht oder negative Selbsteinschätzungen vornimmt. (Brütsch 2011b, 1; Hervorhebungen von mir)

Als Erzähler ist sich Beerholm wohl nicht aller impliziten Zusammenhänge bewusst, die Lesende entdecken können. Gerade seine Aufrichtigkeit darf aber stark angezweifelt werden,³⁶⁵ geriert er sich doch gerade als Zauberkünstler,

365 Während Matthias Brütsch also zumindest in seinem ‚literarischen Prototyp‘ lügende Erzähler ausschließt, postuliert Sabine Schlickers für literarisches und filmisches unzuverlässiges Erzählen, beides zeige Überschneidungen mit dem Lügen, nur, „dass das unzuverlässige Erzählen über sehr viel mehr Strategien als das unehrliche Erzählen verfügt“ (Schlickers 2015, 3). Robert Vogt, der ein transmediales Konzept entwirft, unterscheidet zwischen Vermittlungsinstanzen, die einen „Makel in der Erzählerpersönlichkeit“ (Vogt 2015, 51) aufweisen und sich daher „dem Rezipienten in einer zweifelhaften, unglaubwürdigen Darstellung der erzählten Wirklichkeit offenbar[en]“ (ebd.), was eine „dramatische[] Ironie“ (ebd.) durch den „Wissensvorsprung des Rezipienten“ (ebd.) hervorrufe, und solchen mit einem „Makel im Erzählvorgang [...], der für den Rezipienten zunächst nicht zu erkennen ist und ihm ein falsches Bild der diegetischen Welt liefert“ (ebd.), womit er getäuscht werde. In seinen Beispielen, die

Magier, Merlin-Epigone – obwohl er eben Arthur heißt –, und *trickster*, weshalb seine ganze Erzählung bzw. ‚Vorstellung‘ mit diesem Hintergrundwissen rezipiert werden muss (so werden Picaro- oder *trickster*-Figuren von Ansgar Nünning mit Unzuverlässigkeit assoziiert, vgl. Nünning 1997, 101; vgl. auch Fludernik 2005, 41). Geeignet scheint eine Unterscheidung in (bewusst) lügende oder täuschende Erzähler(figuren) und unbewusst täuschende nach Booth und Brütsch, orientiert an der Diskussion über ‚unglaubliche‘ (nach Renate Hof) bzw. ‚untrustworthy‘/‚discordant narrators‘ (nach Dorrit Cohn) und ‚unzuverlässige‘/‚unreliable narrators‘ sowie Phelan/Martins ‚misreporting‘ und ‚underreporting‘ (vgl. Fludernik 2005, 41, 58, Endnote 19; Phelan und Martin 1999, 94f.).

Arthur Beerholm besitzt Persönlichkeitsaspekte unglaubwürdigen Erzählens, jedoch auch des unzuverlässigen: Psychologische Aspekte seiner Erzählung könnten ihm tatsächlich nicht (so) bewusst sein; doch allein schon sein Magierberuf muss im Verdacht stehen, auch sein Narrativ zu beeinflussen. Am kennzeichnendsten zeigt sich die Kombination in Beerholms ‚Credo‘, welches er in Kapitel VI formuliert. Seine Erkenntnis markiert für ihn die Wende vom „Handwerk“ zur Kunst der Magie:

Was dazukommen mußte, war *die richtige Verfassung*. Zwischen dem Zauberspruch (verwenden wir einmal das schändliche Wort) und dem Anderen, dem Unerreichbaren, unserem verbotenen Garten, dem nie erreichbaren Gegenstand unserer Sehnsucht, liegt eine dünne und unüberschreitbare Grenze: die Manipulation. Auf sie sind wir angewiesen, und daß wir es sind, trennt uns von dem, was wir *vertauschen*. Wenn ich über eine Karte streiche und sie unter meinem Fingerspitzen ihre Farbe ändern lasse, so tausche ich sie *in Wirklichkeit* mit Hilfe eines Palmagegriffs gegen eine andere Karte aus. *Und wenn auch niemand sieht, daß ich das tue, – ich weiß es doch*. Und daß ich das weiß, darin liegt meine heimliche Beschämung und mein Scheitern. Solange ich weiß, daß ich das tue, bin ich *ein kleiner Gaukler und sonst nichts*, und jede Bewegung, jedes Wort, jede Geste von mir wird die Peinlichkeit dieses Wissens ausdrücken. (BV 127f.; Hervorhebungen bis auf das „*ich*“ in „*ich weiß es doch*“ von mir)

Die folgenden wunderbaren, vermeintlich magischen Ereignisse sind vor diesem Hintergrund als gelungener Trick verstehbar, und zwar als *psychologischer* Trick der Selbstüberlistung. Durch ihn war und ist es dem Zauberer möglich, das Bewusstsein über die Gemachtheit seines Zaubers zu unterdrücken, „die verborgenen Griffe hinabsinken [zu] lassen ins Halbdunkel des Unbewußten“ (BV 128), ein gelungenes Experiment in der Kunst, „[d]en Palmagegriff aus[z]u

darauf abzielen, zu zeigen, dass eine personale Erzählinstanz keine notwendige Voraussetzung für die zweite Form der Unzuverlässigkeit sei, unterscheidet er jedoch nur mittelbar zwischen dem bewusst lügenden/auslassenden Erzähler in *The Murder of Roger Ackroyd* und dem Protagonisten von *FIGHT CLUB*, die er beide zur zweiten Form zählt.

führen, und dabei [zu] vergessen, daß man ihn ausführt. Zusehen, wie die Karte sich färbt, und das in ungläubigem Staunen“ (ebd.). Für die Selbsttäuschung, so Beerholm, der Zauberer, sei der geistige Modus einer „Art sanfte[n] und wohlkalkulierte[n] Wahnsinn[s]“ (BV 129) erforderlich.

Von dieser Stelle ausgehend geraten wiederum die Lesenden in eine ironische Distanz zur erzählenden Figur Beerholm, da sie wissen bzw. zu wissen meinen, dass er, als er später an seine eigene Magie glaubt, auf seinen eigenen Trick hereingefallen sei, „vor allem mich selbst“ täuscht (BV 129). Doch ist es so einfach und „[e]r unterliegt selbst der eigenen Illusionskunst“ (Herrmann 2020, 66)? Aufgrund von Beerholms *trickster*-Natur ist auch eine weitere Volte denkbar: Legt der Zauberkünstler-Erzähler diese Fährte nur aus, um sein Publikum abermals zu täuschen? Auf der Meta-Ebene geschieht das durch das unzuverlässige Erzählen selbst; das ‚Credo‘ wird damit als werkimmanente Poetik lesbar. In seinem Merlin-Exkurs in Kapitel VIII deutet Beerholm eine Vorgehensweise an, die sich als Parabel seiner eigenen Lebensgeschichte lesen lässt:

Aber wenn es sein Plan war? Wenn selbst hinter Nimue, der kleinen, klugen, bösen, schönen, so schönen Nimue, Merlins großer Wille stand? Denn seien wir doch ehrlich: Kann Merlin etwas zustoßen, das Merlin nicht wünscht? (BV 156)

Oder ist es – eine weitere Volte – Beerholms Hybris, die ihn glauben lässt, er könne andere davon überzeugen, dass er sogar sich selbst so manipulieren könne, dass ihm die Manipulation nicht mehr bewusst ist, während er doch davon überzeugt ist, zaubern zu können?

Aus der oben angedeuteten psychologischen Disposition der Figur ergeben sich jedoch auch Funktionen, die Träumen nicht nur in vielen Twist-Narrativen zukommen. Akzeptieren Lesende die Prämisse des Träumens in *Beerholms Vorstellung*, dann weisen der *Traum im Traum* bzw. die Träume in Beerholms Biografie eine Wunscherfüllungs- und Kompensationsfunktion auf, die an Freuds bzw. Jungs Traumtheorien denken lässt. Folgen Lesende ferner dem ersten Deutungsangebot und setzen den Beginn des Traums in Beerholms Internatszeit an, so kommt abgesehen vom Tod der Ziehmutter Arthurs Enttäuschung über einen Zwischenruf bei der Schulaufführung (vgl. BV 45) als Traumauslöser in Frage. Im Anschluss an seine ‚Blamage‘ wird er erstmals von einem Todeswunsch beherrscht und wünscht sich, zu springen, „eine Viertelstunde stand ich am Rand dieser Entscheidung“ (BV 45): Er würde über den Rand eines Abgrunds hinaus einfach weitergehen, und „auf einmal würde kein Boden mehr da sein, nur noch Wind. Eine, vielleicht zwei, vielleicht drei Sekunden würde es noch dauern; wahrscheinlich würde ich die Lichter [des Dorfs] noch auf mich zutanzeln sehen. Und dann würde es vorbei sein, keine Lächerlichkeit mehr, keine Scham“ (ebd.). Auch diese Szene weist auf das Ende des Romans voraus, denn hier überlegt der Erzähler ebenfalls im Futur, wie sich der Sprung/Fall anfühlen würde.

Die (Traum-)Erzählung bzw. ‚Vorstellung‘ im Sinne von Imagination gestattet es dem Protagonisten, seine Wünsche und Interessen auszuleben als Theologe, (Beinahe-)Priester, Mathematiker/Physiker, Zauberkünstler, Magier, Alchemist (der eine Frau erschafft), Erzähler und Philosoph/Metaphysiker, der – angeblich – im Tod Transzendenz sucht. Beerholm erfüllt sich träumend (?) seine Wünsche, empfindet aber die Mangelhaftigkeit seiner „Alb- und Wunschtraum-mixtur“ (Gasser 2008, 14). Erst am Ende scheint er zu seiner Auffassung von Theologie der Mathematik zurückzufinden (vgl. BV 246–248). Zugleich scheint Beerholm seiner magischen Kraft zu vertrauen.

So kombinieren sich in seinem Leben (oder Träumen) Magie und Wunderbares und die Disziplinen Mathematik, Religion und Philosophie. Philosophisch bestimmt Beerholm oft konstruktivistisches, am Ende sogar solipsistisches Gedankengut (vgl. BV 248f.; vgl. zu Inszenierungspraxis und Schopenhauers Einflüssen auf *Beerholms Vorstellung* Herrmann 2020, 63–70). Ist aber alles unreal – als Konstruktion oder Traum –, was hat Beerholm dann in der Zwischenzeit getan? Ist er immer noch ein Internatsschüler, der einfach sterben will, oder träumt er immer noch? Diese Fragen bleiben offen.

Die Mehrdeutigkeit des Romantitels bringt die Ambiguität des Narrativs und seiner Deutungsangebote zum Ausdruck. Traumhinweise mischen sich mit möglichem Wunderbaren in Form von Magie, (Selbst-)Inszenierung und Zauberticks sowie selbstreflexivem Erzählen. Durch diese Vielfalt entstehen implizit Verknüpfungen aller Motive zum Erzählen selbst. Kehlmanns spätere Interpretationshilfe bekräftigt den Eindruck, dass hier Erzählen als Geschichtenerfinden und zugleich auch Träumen und Zauberei zu verstehen ist, verbunden mit Implikationen von Weltflucht, Verarbeitung, Wunscherfüllung, (faulen) Tricks, Lüge und Selbstinszenierung.³⁶⁶ „Kehlmanns Inszenierungspraktiken

³⁶⁶ Die Traumfingierung bzw. -täuschung hat gewiss eine lange Tradition in der Literatur. Neben politstrategisch teils erfundenen Träumen (vgl. u. a. Reinstädler 2017, 269–72) ist vor allem die pikareske bis lehrhafte Linie zu beobachten. In *Tausendundeiner Nacht* wird Abu el-Hasan vom Kalifen getäuscht, der ihn immer wieder betäubt, an einen anderen Ort transportiert und ihm abwechselnd weismacht, er sei der Kalif bzw. doch er selbst; im zweiten Teil fingieren el-Hasan und seine Frau gegenseitig ihren Tod (vgl. Schumann 1953, 292–315). In der Rahmenhandlung der Folio-Version von William Shakespeares *The Taming of the Shrew* (um 1590/92), die wahrscheinlich auf eine arabische Quelle zurückgeht (vgl. in Shakespeare 2005, 25; vgl. Muir 2014, Kap. 3 *The Taming of the Shrew*), wird dem betrunkenen Sly ähnliches vorgegaukelt (Induction 1; Additional; vgl. Shakespeare 2005, 27–29; 53). Auch Ludvig Holbergs Stück *Jeppe vom Berge* (1722) verwendet dieses Verwirrspiel – auch ein Galgen kommt vor – (vgl. Holberg 1872), während in Calderóns *La vida es sueño* (1634f.; vgl. Calderón de la Barca 2018) eine Lehre damit verbunden ist.

Beerholms Vorstellung am nächsten kommt vielleicht Heinrich Spoerls mehrfach verfilmte *Feuerzangenbowle* (1933), an deren Ende in einem Twist, wie im Film von 1944, offenbart wird, dass der Protagonist Hans Pfeiffer kein Pennäler ist, sondern dass er als Schriftsteller alles erfunden hat, sogar sich selbst, und damit auch wieder eine Frau, Eva, in die er sich verliebt: „Aber nun kommt das traurige Happy-End: [...]. Hans Pfeiffer, über dessen mangelnde

dürfen hierbei keineswegs übersehen werden“ (Bareis 2020, 28). Denn ganz zu schweigen in dieser Mischung sei vom Autor Kehlmann selbst, der sich jenseits seiner Debüt-,Vorstellung‘ ebenfalls mitunter als ‚Magier‘ inszeniert; „[i]n der Literatur hat sich beinahe jeder bedeutende Schriftsteller eine Zaubererfigur geschaffen, um die eigene Autorschaft auszuloten“ (Schaper 2015, 167; vgl. auch 161–163; vgl. zu *Leo Richters Porträt Herrmann* 2020, 61).

Traum im Traum zum Sterben

Während *Zwischen neun und neun* die Lesart als Sterbevision beinhaltet, die im Aufbau des Twists dem Typus des *Traum im Traum im Koma* entspricht, so gestaltet sich die Lage in *Beerholms Vorstellung* auf andere Art kompliziert. Wie schon deutlich wurde, verschränken sich verschiedene Erklärungs- und Deutungsangebote innerhalb des Romans nicht immer ohne Widersprüche, so dass *eine* ‚Wahrheit‘ nicht identifizierbar ist; vielmehr bleibt der Eindruck eines Vexierspiels bzw. Spiegelkabinetts, um die Metapher noch weiter zu treiben. Eine Art Twist besteht außerdem darin, dass sich die ganze Erzählung erst am Ende deutlich als ‚Lebensbeichte‘ des Erzählers offenbart – eine zufällige Parallele zu Augustinus’ *Confessiones*, die ebenfalls in Ich- und Du-Form abgefasst sind (vgl. ferner gegen die Täuschung Augustinus von Hippo 2021, 627)?

Dennoch liegt eine Verwandtschaft zu Perutz’ Text vor, die auch und gerade im Sprung-Motiv zu sehen ist. Wenn auch keine eindeutige Motivation ausgemacht werden kann, so scheint doch Beerholms Erzählung unweigerlich auf den Sprung vom gegen Ende immer mehr in den Blick geratenden Fernsehturm hinauszulaufen. An dieser Stelle entsteht wieder Mehrdeutigkeit hinsichtlich der Gründe für diesen Sprung. So beschreibt Beerholm seinen Tod als unaus-

Wahrheitsliebe verschiedentlich geklagt werden mußte, hat die ganze Geschichte von A bis Z erlogen. Frei erfunden wie alle seine Geschichten. Sogar sich selbst, mitsamt Marion und Literaturpreis, hat er erfunden. Wahr an der Geschichte ist lediglich der Anfang: die Feuerzangenbowle. Wahr sind auch die Erinnerungen, die wir mit uns tragen; die Träume, die wir spinnen, und die Sehnsüchte, die uns treiben. Damit wollen wir uns bescheiden“ (Spoerl 1967, 214).

Interessant ist die mediale Differenz: In der Erzählung ist im Gegensatz zum Film, bei dem Pfeiffer (Heinz Rühmann) am Ende in die Kamera spricht und durch Überblendung aus ihm wieder der Schriftsteller Pfeiffer wird, der dann zunehmend von den Flammen der Bowle verdeckt wird (nachzusehen in Weiss, Spoerl, und Rühmann 1944), der Twist gleichfalls nullfokalisiert aufgelöst, was der ‚filmischen‘, vielkritisierten Erzählhaltung in *Zwischen neun und neun* ähnelt. Die Traumfingierung ist zumindest interpretativ schon bei Perutz mit den Verweisen auf ‚Kolportageliteratur‘ vorgezeichnet. In Filmen mit Autor:innen als Hauptfiguren werden bisweilen ähnliche Twists verwendet (beispielsweise der Ian-McEwan-Adaption *ATONEMENT*), ggf. als Gleichsetzung mit Träumen, wie in der zehnten Staffel der US-Sitcom *ROSEANNE*.

weichlich (vgl. BV 15, 230). Am Ende legt er zunächst ausführlich dar, wie sich sein fallender und aufschlagender Körper wahrscheinlich verhalten wird (vgl. BV 242–246), nur, um dann eine erneute „Volte“ (BV 249) zu schlagen und einen Transzendenz-Aspekt in Spiel zu bringen, was jedoch im Licht seiner Destabilisierung von den Lesenden entweder geglaubt werden oder endgültig als Wahn abgetan werden kann.

Beerholms Denken und Glaube umfasst seine (geträumten?) vorherigen Überlegungen zur mathematischen Unendlichkeit und seine Forschungen zu Pascals Mathematik als Gottesbeweis (vgl. BV 55–58, 98f.). Doch am Ende scheint er sich nicht sicher, wenn auch für ihn anscheinend die wunderbare, eschatologische Version wahrscheinlicher ist, denn er hält sich offenbar für fähig, den Tod zu überlisten, sogar die (Tod-)Sünde des Suizids zu übergehen: „Ich wäre nicht der erste, der durch Spekulation in Gottes Reich gelangt – durch Überlegung, List und Winkelzüge“ (BV 247). Mehrfach erwähnt er beiläufig Engel bzw. „Höhere[]“ als Lektoren seines Manuskripts (vgl. BV 146, 232); was eine fast komische Anmutung hat.

Diese Ambiguität der Beweggründe ist auch schon bei Perutz angelegt, wo Demba den Sprung sowohl als Entkommen in die „Freiheit“ des Todes (vgl. Znun 98f., 210f.) wie als gewagte ‚Rettung‘ vor der Polizei darstellt (vgl. Znun 102). Doch Verweise auf Suizid tauchen im Text wiederkehrend auf. In ähnlicher Weise wird es ja in dem Film *GHOST STORIES* gestaltet (Kapitel 4.2.1.2.2).³⁶⁷ In *Beerholms Vorstellung* ist, der Natur des Ich-Erzählers gemäß, der Twist in das oben beschriebene Verwirrspiel aus Traum, Zauberei, Lüge und Erzählung verwickelt. Arthur Beerholms Erzählen ist im wahrsten Sinne ein Erzählen zum Tode hin, wobei das Gewicht noch viel eher auf dem Erzählen liegt bzw. sogar auf dem Schreiben, denn Beerholm offenbart am Ende, dass er „geschrieben“ hat (BV 232), schließlich angewachsen zu einem „Papierstoß vor mir, blauliniert, schwarzbekritzelt, braun befleckt von Kaffee“ (BV 239), auf den er – beinahe symbolisch – am Ende zu seinem Sprung steigen werde (vgl. BV 242). So ist zwar eine allgemeinere Schlusssatzung denkbar, die das Erzählen mit einem Vanitas-Gedanken verknüpft, aber auch Beerholms individuelle Beurteilung, die sich in Widersprüche verstrickt, ist beachtenswert.

So behauptet der Erzähler, eigentlich „am Leben [zu] hängen“ (BV 239), das Schreiben habe er bewusst hinausgezögert, um noch eine Zeit lang leben zu können (vgl. Tebben 2012, 1842), doch „es konnte nicht ausreichen, um mich in die Tage friedlichen Alters und sanften Todes zu tragen“ (ebd.). Er verknüpft sein

³⁶⁷ Noch deutlicher hat Kehlmann einen ähnlichen Twist in *Der fernste Ort* umgesetzt (Suizid?), der von der Konstruktion her näher an Perutz' Text ist, wobei der Sprung und seine Ambivalenz in *Beerholms Vorstellung* parallel erscheinen.

Leben explizit mit dem Manuskript,³⁶⁸ mit dessen Anfertigung er sich selbst nun „eingeholt“ habe (BV 240). Somit stellt er seinen Freitod als unausweichlich, geradezu schicksalhaft dar (vgl. Fallträume in BV 100), und die Lesenden wissen nicht, ob die Aussage, er sei „kein Selbstmörder“ (BV 246) ein weiteres Verdeckungsmanöver oder seine wirkliche Überzeugung ist.

Beerholms Situation ist durch weitere offenbleibende Fragen gekennzeichnet: Wenn er alles (vieles) nur geträumt hat, warum möchte er überhaupt sterben? Was hat er *nicht* erzählt? Oder ist selbst der angekündigte Suizid, den die Rezipierenden durch die Lektüre beinahe mit ausführen, nur Teil seiner ‚Vorstellung‘, auch wenn er behauptet „es gibt einen Augenblick, der keine Spiegelungen, keine doppelten Böden, keine Verstellung mehr erlaubt. Und der ist nicht mehr weit“ (BV 232)? Selbst das ist auch vor dem Hintergrund seiner Weltuntergangspanthasie (BV 248f.) interpretierbar und das Ende muss schließlich „in der Luft stehen“ (Mann 2014, 203), wie Thomas Mann den Erzähler des *Kleiderschranks* (Kapitel 3.2.3) sagen lässt.

Kehlmann und Perutz

In einem kurzen Nachgedanken soll die Rolle spezifischer Intertextualität zwischen den beiden Texten etwas vertieft werden. Es lassen sich bemerkenswerte intertextuelle Parallelen zu Perutz, besonders zu *Zwischen neun und neun* und *Sankt Petri-Schnee*, in *Beerholms Vorstellung* entdecken, speziell in der Wahl der Ungewissheit und Geheimnis bzw. Rätsel erzeugenden Stilmittel wie Werbeslogans.

Eine auffallende Interrelation ergibt sich aus den in *Zwischen neun und neun* wiederkehrenden Werbesprüchen, die teils schon im ersten Kapitel eingeführt werden. Im Laden der „Greislerin“ (Lebensmittelhändlerin) betrachtet Stanislaus Demba „Blechplakate [...], die an den Wänden und über dem Ladentisch hingen“ (Znun 9):

„Verkaufsstelle des beliebten Hasenmeyerschen Roggenbrots“. – „Chwojkas Seifensand hält rein die Hand“, las er mit großer Aufmerksamkeit, wobei sich seine Lippen lautlos mitbewegten. „Das ist doch das beliebte Hasenmeyersche Roggenbrot?“ fragte er dann und bückte sich prüfend über das Butterbrot, auf das sich inzwischen zwei Fliegen niedergelassen hatten. „Nein, das ist Brot aus den Heureka-Werken.“ „So. Eigentlich habe ich Hasenmeyersches Roggenbrot haben wollen.“ „Schmeckt eh eins wie 's andere und billiger is a net“, gab die Greislerin zur Antwort. (Znun 9)

³⁶⁸ Zum tödlichen Manuskript und tötenden Buchstaben siehe Strätling (2005) und Schmitz-Emans (1993).

Wie kurz erwähnt werden das „Roggenbrot“ in Variation und der „Seifensand“ an anderen Stellen des Romans (vgl. Znun 33, 34, 46, 86) wiederkehren, wodurch seltsame Ähnlichkeiten innerhalb des Narrativs aufgerufen werden, die ans Absurde grenzen.

Zum Vergleich ist es sinnvoll, eine Passage aus *Beerholms Vorstellung* zu betrachten, als Arthur Beerholm sich im Schweigekloster befindet. Die Stille lässt den „Schwätzer“ (BV 104) in seinem Kopf bis an die Grenze des Nervenzusammenbruchs hervortreten. Er ist nie zum Schweigen zu bringen:

Ein langer, leerer Augenblick verstrich, dann – deutlich, klar, sachlich – hörte ich ihn sagen: „Trinke Bier zu jeder Zeit für Freude, für Zufriedenheit.“ Er überlegte kurz und fügte hinzu: „*Maymart*. Das ist die Zigarette für den Mann. Für den Mann. Den Mann.“ Dann räusperte er sich und begann zu singen: „Hab’ ich nur deine Liebe, die Treue brauch’ ich nicht ...!“ (BV 105)

Auch der Bier-Spruch wird im Text wiederkehren – auf einem Werbeplakat auf der Fahrt zu van Rode („*Trink doch Bier!*“, BV 134) –³⁶⁹ und vor seinem späteren Unfall sieht Beerholm ein Werbeplakat für Limonade, das mit ihm zu kommunizieren scheint („*Das Was Du Willst!*“, BV 210; vgl. auch Znun 71, 209). In den Texten erzeugen die Werbesprüche Irritationen der Wiederholung, aufeinander bezogen aber verweist Kehlmanns Text auf Perutz und dessen ähnliche Thematik und Struktur: Beides sind Figuren, die wahrscheinlich träumen: Demba, der eine, sterbend oder schon tot, Beerholm, der andere, auf das Sterben, die Selbsttötung hin.

Eine wichtige weitere Parallele ist tierischer Natur: In *Zwischen neun und neun* werden Fliegen auf dem Butterbrot prominent platziert (vgl. Znun 9) und auch in *Beerholms Vorstellung* findet sich eine Fliege, von der Beerholm im Fieber meint, sie schreibe eine Botschaft (vgl. BV 88), wie auch andere Insekten (vgl. BV 15, 16f., 24, 249f.). Auch in *Mahlers Zeit* und überhaupt bei Kehlmann spielen Insekten eine wichtige Rolle (vgl. dazu ausführlich Humbert 2020). Speziell die Fliegen sind ein Vanitas-Symbol (vgl. dazu in Kehlmanns Werk Russlies 2020, besonders zu BV 156, 165f.), das auch auf den verborgenen Sterbetwist beider Texte hinweist.³⁷⁰

Das Lied, das Beerholms ‚innerer Schwätzer‘ anstimmt („Hab’ ich nur deine Liebe“), ist wieder eine Perutz-Referenz, diesmal auf *Sankt Petri-Schnee*. Amberg summt dieses Lied und es holt eine Kindheitserinnerung an seinen Vater und dessen Gast Malchin zurück (vgl. StPS 22, Kapitel 4.2.1.2.1, S. 288). Es stammt aus der Operette *Boccaccio*, wobei der Umstand, dass Boccaccio als realer Autor

369 „[J]ene[r] Werbespruch [...], der gleich einem Fluch über die Plakatwände in Kehlmanns Erzählwelt geistert“ (Gasser 2008, 21 über „Unter der Sonne“ und *Ich und Kaminski*).

370 Siehe auch die Todessymbolik der Fliegen etwa in Robert Musils früher Erzählung *Das Fliegenpapier*.

Träume im *Decamerone* verwendet hat (dazu Kapitel 4.3.1.2.1), wohl eine geringere Rolle spielt. Auch diese Parallele verweist auf den beiden Romanen eigenen Ungewissheitscharakter sowie ihr Netz intra- und intertextueller Bezüge hin. In *Sankt Petri-Schnee* steht das Lied auch in Verbindung zu Bibiche, deren Beziehung zu Amberg vielleicht imaginär ist (siehe S. 285, 290). In *Beerholms Vorstellung* ‚erschafft‘ sich Beerholm mit Nimue pygmalionhaft eine imaginäre (?) Geliebte. Auch Beerholms späterer Unfall nach dem Dornenbusch-Ereignis erinnert an Ambergs (Beinahe?-) Unfall in *Sankt Petri-Schnee*. Selbst die Skurrilität der Namen in *Zwischen neun und neun* und *Beerholms Vorstellung* ist ähnlich.

Weitere Parallelen bestehen im seltsamen „Ammoniakgeruch“ (BV 69), der an den „Malzgeruch“ in *Zwischen neun und neun* erinnert, dem Klirren eines Glases in Kombination mit einer irrealen Atmosphäre (vgl. BV 187), das an das zerbrochene Reagenzglas, einen möglichen Wachwelt-Einfluss aus *Sankt Petri-Schnee*, gemahnt (vgl. StPS 109f.), wobei die Party-Szene mit Champagner der Wirtshausszene mit dem betrunkenen Demba gleicht, in der ebenfalls die Unwirklichkeit des Geschehens betont wird (vgl. Znun 191f.); in der Antiquariatsszene (vgl. BV 145, Znun 92–97) sowie der Zeitungsaufzählung (vgl. BV 229, Znun 149, 165).

Kehlmann äußerte sich mehrmals bewundernd über Perutz (vgl. u. a. Weinzierl 2006; Kaindlstorfer 2007 und in seinen Vorlesungen), weshalb die Referenzen wenig verwundern. Ihr Vorkommen erzeugt aber in diesen Traum, Ungewissheit und Sterben thematisierenden Texten ein Verweisgeflecht, das die Indizien und Bedeutungen ebenso vermehrt, wie es schon Perutz' Shakespeare-, Hoffmann- und Poe-Referenzen (siehe Kap. 4.2.1, Fußnote 254f., 261) tun, in denen bei genauerer Analyse meist ein Traumbezug festzustellen ist oder zumindest ein Bezug, der tiefere Einsicht in unklarere Aspekte der Handlung erlaubt.

Zwischenfazit Literatur

Beide literarischen Beispiele nutzen *Traum-im-Traum-Strukturen*, jedoch in unterschiedlicher Deutlichkeit und Ausprägung. In *Zwischen neun und neun* ist die Lage insgesamt komplex und der Traum eine Möglichkeit, die aber gerade durch die Aussagen des Protagonisten und das Ende suggeriert wird. Der *Traum im Traum* tritt bevorzugt an den möglichen ‚Gelenkstellen‘ auf und ist dabei topografisch als aufeinanderfolgende Räume oder Raum-Alternativen umgesetzt; ergänzend ist eine Lesart als *geteilter Traum* denkbar. Der *Traum im Traum* trägt zur weiteren Verunklarung der Situation bei, fungiert zugleich aber als Hinweis auf den (möglichen) Traum-Twist. Seine Mehrgliedrigkeit entspricht dabei einer Potenzierung des Traums.

In *Beerholms Vorstellung* findet statt, was durch Perutz' wiederholte Erwähnung des Kolportageromans impliziert ist: Eine Korrelation von Traum und Erzählen. Innerhalb der prominent platzierten Lesart als Traum kann der Traum an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten einsetzen, die teils schon in Arthur Beerholms erster Imagination im Internat angelegt sind; an einer Stelle wird aus dem mutmaßlichen Traum heraus deutlich auf dessen Irrealität verwiesen. Durch widersprüchliche Angaben und Hinweise ist kein Ausgangsort eindeutig auszumachen. Auch hier überwiegt der räumliche Aspekt, wobei jede Ebene mit einem Lebensabschnitt und einer Wunscherfüllung bzw. Beerholms Ausprobieren einer Lebensweise zusammenfällt. Auch hier wirkt der *Traum im Traum* als Verwirrungstifter und fügt sich in ein Gesamtkonstrukt von Erzählen, Lügen und Zauberei ein. In der Rezeption, auch in der Forschung, lässt sich dazu mehrheitlich eine Vereinfachung dieser Verhältnisse bis hin zur Ignoranz des möglichen Traum(-im-Traum-)Geschehens feststellen.

4.2.2.2.2 *Sterbeträum im Traum mit Twist-Struktur* in Film und TV-Serie

Nachdem ich nun zwei literarische Werke betrachtet habe, in denen eine (mutmaßliche) Sterbedarstellung bzw. eine zum Sterben führende Darstellung mit Formen des *Traum im Traum* verknüpft ist, nehme ich einen Medienwechsel vor und werde im Folgenden ein filmisches Beispiel sowie den Teil einer TV-Episode betrachten, die sich ebenfalls mit der Thematik des Sterbeträums auseinandersetzen. Das Twist-Ende des Films legt nahe, dass es sich um einen nahezu den ganzen Film umfassenden Sterbeträum handelt. Hervorzuheben ist neben den Hinweisen auf das Sterben die Rolle der Träume, die *nicht* eins zu eins der in Komaträumen entspricht, sowie die mit dem Tod verknüpfte Flügelsymbolik. Im zweiten Beispiel wiederum werden Twists in anderer Weise genutzt. Wie schon an den literarischen Beispielen zu beobachten, ist bei den Sterbeträumen im Vergleich zu den Komaträumen über den Twist hinaus öfter eine zusätzliche Deutungsoffenheit vorhanden. So wird zu sehen sein, was filmische Äquivalente zu den inkongruent erscheinenden Ebenen in *Zwischen neun und neun* und der Frage, wann der *Traum im Traum* in *Beerholms Vorstellung* genau beginnt, sein können.

PASSION PLAY (2010): *Einen Film lang träumend sterben und danach ...?*

Voilà sans doute à quoi il pense
 Il va mourir bientôt
 Elles n'ont jamais été si blanches
 Les neiges du Kilimandjaro
 (Pascal Danel, *Les neiges du Kilimandjaro*)

[Death:] That was not a threatening gesture, I said, it was only a start of surprise.
 I was astonished to see him in Bagdad, for I had an appointment
 with him tonight in Samarra.
 (W. Somerset Maughan, *The Appointment in Samarra*)

Als erstes Beispiel analysiere ich den Spielfilm *PASSION PLAY* (Glazer 2010; Sigle PP), der – wie noch zur Sprache kommen wird – von der Kritik weitgehend negativ beurteilt wurde; hier geht es jedoch vielmehr um die Besonderheiten der gestalterischen Umsetzung. Auf den ersten Blick ein weiterer Film mit einem Sterbetwist am Ende, derer es wohl viele gibt (vgl. Analysen bzw. Überblick in Strank 2014, 167–82, 241–92), erscheinen bei genauerem Hinsehen über die Hinweise hinaus die Stellung der markierten Träume innerhalb des vorerst unmarkierten Traumnarrativs, die Rolle des Wunderbaren und die Frage nach dem ‚offenen‘ Element in dieser Sterbedarstellung untersuchenswert.

Inhalt und Aufbau

- (1) Der Film beginnt mit einer Aufblende auf eine beleuchtete Stadt in der Nacht, wahrscheinlich Los Angeles. Der heruntergekommene Jazztrompeter Nate Poole (Mickey Rourke) wird nach einem Auftritt in der Bar ‚Dream Lounge‘ von Schlägern des Gangsterbosses Michael ‚Happy‘ Shannon (Bill Murray) zusammengeschlagen und verliert das Bewusstsein (schon 2?). Er wird in die Wüste gefahren – Zuschauende sehen Panorama-Aufnahmen aus der Vogelperspektive von einem Flusslauf –, wo er erschossen werden soll. Er glaubt sein Ende nahe; ein Vogel schwebt über ihm.
- (2?a) Offenkundig retten ihn stattdessen Native Americans, indem sie den Angreifer erschießen, um dann wieder zu verschwinden.
- (2b) Nate schleppt sich durch die Wüste, wo er auf den Zirkus (*Sideshow*) einer Schaustellertruppe um Sam Adamo (Rhys Ifans) trifft. Eine der Figuren ist Lily Luster (Megan Fox), die anscheinend echte Flügel besitzt, sie aber als Belastung empfindet und nicht damit fliegen kann. Sie wird in einer Art Schaufenster ‚ausgestellt‘. Als Sam Nate verprügeln will, flieht Lily mit ihm. Nate sieht zunächst in ihr eine Gelegenheit, Geld zu verdienen und dem Tod

zu entkommen, indem er sie Shannon vorstellt. Allerdings ändert sich seine Einstellung zu ihr und er verliebt sich in sie. Es entsteht ein Konflikt, da Shannon ebenfalls an ihr interessiert ist. Der entführt Lily unter Verweis auf seinen vorherigen ‚Deal‘ mit Nate; als dieser Lily zurückholen will, lehnt sie es ab und Shannon zufolge bürgt sie für Nates Leben.

- (3a–c) Eingebettet sind eine unrealisierte Bühnenszene (3a) und nach Lilys Weggang zwei kurze Träume Nates (3b+c), in denen er im Schlaf und im Drogenrausch Lily fragmentarisch vor sich sieht.
- (2c) Nate, der schon seine Trompete zur Pfandleihe bringen musste, erhält die Möglichkeit, auf einem Museumsempfang aufzutreten. Dort sieht er Lily mit Shannon; sie ignoriert ihn. Shannon zweifelt zunehmend an ihrer Loyalität und erschießt Sam Adamo, als der Lily gewaltsam entführen will. Nach einem Rückfall in seine Drogensucht erfährt Nate durch einen Freund von einer ‚Freakshow‘, bei der Reiche Shannon viel Geld bezahlen, um eine Frau mit Flügeln zu betrachten. Dort findet er die abermals ‚ausgestellte‘ Lily und beide fliehen aufs Dach des Gebäudes. Der einzige Ausweg besteht in einem Flug, doch erst als Nate vom Gebäude springt, kann Lily tatsächlich fliegen.
- (2d=1?) Wieder in Panoramaaufnahmen ist dieselbe Landschaft wie zu Beginn zu sehen. Schließlich gelangen Nate und Lily über die Stelle, an der Nate von den Gangstern zu Beginn erschossen werden sollte. Dort liegt ein Toter am Boden, der wie Nate aussieht. Der Film endet mit surreal anmutenden Aufnahmen von Wolken und blauem Himmel und legt so die Lesart nahe, dass die gesamte Handlung Nate Pooles Sterbetaum gewesen sein könnte.

Traum im Sterbetaum im Film?

Wie bereits an der Übersicht deutlich wurde, gliedert sich *PASSION PLAY* – trotz einiger Ungewissheiten – definitiv in mehrere Traum- bzw. Realitätsebenen. Um das folgende Thema wird es im nächsten Unterkapitel noch zu gehen, aber vorweg möchte ich eine wichtige Ungewissheit thematisieren: Wann beginnt Nates (möglicher) Sterbetaum überhaupt? Am Ende des Films, als der tote oder zumindest sterbende Nate aus der Vogelperspektive zu sehen ist (vgl. PP 1:24:06–32, Abb. 76), scheint die Antwort zunächst eindeutig: Zu dem Zeitpunkt, als Nate erschossen werden soll, hat die Irrealität eingesetzt. An seiner Stelle – so glaubt er – wird sein potenzieller Mörder erschossen, was den Zuschauenden als real präsentiert wird.

Rückblickend kann die filmische Übergangsmarkierung in der Hinrichtungsszene an dem Vogelschrei, der beweglichen Kamera, der Zeitlupe, die auch den

Vogel erfasst (Abb. 72), plötzlicher Stille, kulissenhafter Ausleuchtung (vgl. PP 03:30–04:43) sowie an der Tatsache erkannt werden, dass die ganz in Weiß gekleideten Native Americans nur in Rückansicht und nur schemenhaft zu erkennen sind, gefolgt von einer Doppelbelichtung (vgl. PP 04:20–42, Abb. 73); zu diesem Zeitpunkt scheint das allerdings mit Nates Aufregung erklärbar. Eventuell ist auch Nates Frieren trotz offensichtlich glühender Hitze bei seinem anschließenden Gang durch die Wüste in der folgenden Sequenz (vgl. PP 04:55–05:20) ein Anhaltspunkt.

Doch es ergibt sich eine Ungewissheit, blicken wir ganz auf den Anfang des Films zurück: Der Film beginnt – im Übrigen als „Nur-Pretitle-Film[]“ (dazu Hartmann 2015) gänzlich ohne Opening Credits – mit einer Aufblende auf eine beleuchtete nächtliche Stadt. Die Aufblende geschieht in einem an einen Augenaufschlag erinnernden *fade in*.³⁷¹ Die Bar, in der Nate Poole wohl öfter spielt, was eine langsame Montage illustriert – im Übrigen wie der Abspann unterlegt von entspannter Gitarrenmusik, untermalt von Piano und Streichern – heißt ‚Dream Lounge‘ (Abb. 70); sie ist auch später noch zu sehen. Üblicherweise würde dieser Name in einem Bewusstseinsfilm als mehr oder weniger subtiler Hinweis auf den Traumstatus fungieren, doch hier findet er sich zu einem Zeitpunkt, als Nate eigentlich laut der retrospektiven Lesart noch am Leben bzw. bei Bewusstsein sein müsste.

Eine weitere Unbestimmtheitsstelle entsteht kurz darauf, als Nate, nachdem er nach Verlassen des Spiellokals niedergeschlagen wurde, das Bewusstsein verliert, was filmtypisch durch subjektive Kamera in Untersicht und Unschärfe markiert wird, gefolgt von einer Überblendung zu Panorama-Aufnahmen einer Wüstenstraße (vgl. PP 02:22–28, Abb. 71) mit nun gespannterer Filmmusik. Außerdem ergibt sich nur auf den ersten Blick eine konzise Rahmung des Sterbetaums durch die fast identischen Panorama-Flugaufnahmen vor Nates Hinrichtung (vgl. PP 02:59–03:29, Abb. 74) und am Ende nach dem Sprung vom Dach und während des Flugs mit Lily (vgl. PP 1:23:17–54, Abb. 75). Denn die identischen Aufnahmen zu den am Ende plausibel einen ‚Seelenflug‘ nahelegenden Aufnahmen aus der Vogelperspektive setzen am Anfang schon *vor* dem vermeintlich fehlgehenden Schuss auf Nate ein – aber *nachdem* er niedergeschlagen wurde.

Lassen wir grobe Anschlussfehler als Grund außen vor, verkompliziert dies die Einschätzung der Realitätsebenen und suggeriert entweder, dass Nate schon bei dem Niederschlag stirbt – davor wird aber schon die ‚Dream Lounge‘ gezeigt –, die Luftaufnahmen eine prophetische Funktion haben oder der Sterbetaum als unendlicher Loop stattfinden könnte, worauf aber sonst nichts hin-

371 In Analogie dazu erscheint die Abblende als Schwarzblende wie das Schließen der Augen. Nach einem Aussetzen der Musik setzt sich dann der Abspann mit derselben Gitarrenmusik wie zu Beginn des Films fort (vgl. PP 1:24:55–1:25:11), womit sich der Kreis schließt.

deutet.³⁷² Auf das Ende des Films und sich daraus ergebende Interpretationen im Kontext der Phantastiktheorie gehe ich später noch näher ein. Doch schon hier wird deutlich, dass der Film nicht derart simpel gestaltet ist, wie es die negativen Rezensionen (z. B. Longworth 2010; und die Zusammenstellung auf *Metacritic* 2011) nahelegen.³⁷³

Von den die Interpretation des Films komplizierenden Unbestimmtheiten abgesehen erscheint das Narrativ, das ja wahrscheinlich ein *Traum*narrativ ist, ziemlich konsistent, d. h. es gibt keine offensichtlichen Brüche oder Leerstellen. Das hauptsächliche und nahezu einzige offen wunderbare Element sind Lilys Flügel, die auch als solches markiert bzw. wiederholt hinterfragt werden, z. B., wenn Nate sagt: „Wait. They’re real?“ (PP 14:18–21). Dennoch weist die erzählte Welt einige Orte auf, die eine Affinität zum Wunderbaren aufweisen, das Wunderbare an Lily dadurch aber zugleich ‚normalisieren‘ und das Abweichende damit in der Hintergrund rücken. Dazu zählt besonders die Sideshow, auf die Nate unmittelbar nach seinem vermeintlichen Entkommen aus Todesgefahr mitten in der Wüste, wohl in Mexiko bzw. der Grenzregion, trifft (Abb. 77). Lily Luster ist zunächst dort situiert und damit inmitten von ‚Freaks‘; dieser Begriff fällt des Öfteren im Film, auch als Selbstbezeichnung (PP 13:55: „ADAMO. Women. [...]. Freaks“; PP 26:55f.: „LILY. What do you think? That I like being a freak?“; PP 30:32–35: „NATE. She’s some kinda goddamn freak of nature. She has wings“). Der Zirkus bzw. die ‚Freakshow‘ als Orte des ‚Anderen‘ und der Abweichung per se sorgen dafür, dass Lilys (echte?) Flügel weniger ungewöhnlich erscheinen.

Ihre dortige und spätere ‚Ausstellung‘ in einer Art Fenster macht den Ort zu einem ‚Anders-Ort‘, dessen Atmosphäre und Ausstattung (gedämpftes Licht, rote Vorhänge, Variétécharakter) nicht zuletzt an den ‚Club Silencio‘ in David Lynchs *MULHOLLAND DRIVE* (2001) erinnern, einen weiteren Traum-Film mit allerdings sehr ambivalenten Realitätsordnungen, wo in dem Club ebenfalls ein Trompeter einen Auftritt hat (zur Realität dort vgl. besonders Morschett 2022, 271f.). Die späteren ‚Ausstellungen‘ Lilys, wo sie abermals als Objekt präsentiert und der Blick auf sie inszeniert wird (Abb. 78, 82, 83), reihen sich in diesen Kontext ein, da auch sie an potenziellen Abweichungsorten stattfinden – in Michel

372 Harriets Perspektive vor dem Sprung (vgl. PP 1:22:10–21) wiederum wirft punktartig bei der Fokalisierung ein ähnliches Problem wie *Zwischen neun und neun* auf. Zwar handelt es sich hier medial um den ‚filmischen Prototyp‘ unzuverlässigen Erzählens nach Brütsch, doch plakativ kann auch hier gefragt werden: Wie kann Harriets subjektive Perspektive in Nates Sterbetaum vorkommen?

373 Diese beziehen sich u. a. auf das First Screening des Films beim Toronto International Film Festival 2010, als der Film noch nicht fertig geschnitten war. Grundsätzlich zeigt sich hierbei die Divergenz zwischen Filmkritik und -analyse: Letztere hat die Möglichkeit, Stil und Montage des Films gerade im Kontext der Traumdarstellung zu lesen, relativ unabhängig von der Leistung von Schauspiel, Kamera und Regie.

Foucaults Theorie ‚Heterotopien‘ (vgl. Theater und Kino sowie Museen als „Heterochronien“ Foucault 1992, 42f.): eine Ausstellungseröffnung mit Videoinstallationen auf Bildschirmen mit blauem Himmel und Wolken, die an Gemälde René Magrittes erinnern (Abb. 84), und ein kleines Kinotheater mit roten samtgepolsterten Sesseln.

In besonderer Weise ist Bühnenhaftigkeit in einer Szene präsent, als Nate Lily mit verbundenen Augen zu einer Verabredung führt, um ihr ‚das Meer‘ zu zeigen (vgl. PP 40:39–46:33). Tatsächlich führt er sie in ein Theater mit einer Meereskulisse. Verstärkt wird der Künstlichkeitseffekt bei Nates von Lily gewünschtem Trompetenspiel durch eine schwindelerregende Kreisfahrt der Kamera wechselnd gegen den, dann im Uhrzeigersinn (vgl. PP 43:26–44:35). Als beide sich später küssen, wechselt die Beleuchtung und die Einstellung in eine Totale und zeigt den Raum als guckkastenartige Theater-Kulisse (vgl. PP 45:25–46:26, Abb. 80; „like a movie“, 44:46). Auch, als Lily und Shannon einen Schwarzweißfilm sehen und Nate kurzfristig vor der Leinwand zu sehen ist (vgl. PP 56:51), verweist diese Dopplung auf Fiktion und Medialität.

Bühnenmotivik ist in filmischen Werken mit Traum-Twist und *Traum im Traum* schon aufgetaucht, so als letzte Traumebene in *GHOST STORIES* und als ‚Guckkasten‘-Kulissenhaftigkeit einer Ebene in der *PROFILAGE*-Folge „Charnel“. Sie steht im Einklang mit der öfter zu beobachtenden Theatermetaphorik im Traum bzw. in filmischen Traumdarstellungen (vgl. Brütsch 2011a, 232–34). Zugleich ist sie nicht exklusiv dem Film vorbehalten: Blicken wir auf literarische Beispiele zurück, so findet sich das Motiv in Tiecks *Freunden* (Kapitel 3.2.1) und speziell in *Beerholms Vorstellung* existieren zahlreiche Verweise auf Zauberei, Tricks und Bühnenszenen. In *Zwischen neun und neun* ist es immerhin während des Glücksspiels Bukidomino, dass Demba ein *Traum-im-Traum*-Phänomen erfährt.³⁷⁴

Stehen diese Verweise dort im Zeichen der Destabilisierung des Erzählers bzw. der erlebenden Figur und der Bezweiflung ihrer Aussagen, so kann allgemeiner gesagt werden, dass Bühnenmetaphorik und Theaterhaftigkeit nicht nur Wunderbares eher integrieren können, indem sie es plausibler und weniger auffällig erscheinen lassen. Zugleich lenken sie die Aufmerksamkeit auf die Illusionhaftigkeit der Welt (vgl. etwa Wodianka 2012, 446). Die Häufung in Werken mit einem (Traum-)Twist kann ein immanenter Hinweis darauf sein, dass dort vieles ‚nur ein Trick‘ ist, nicht zuletzt ein Trick der Autor:innen für die Rezipierenden. Schließlich verweist die Bühnenmetaphorik auch auf die Artifizialität des Kunstwerks als solches – beim Film zudem auf die geläufige Traum-Film-Analogie (dazu ausführlich Brütsch 2011a, 21–91) – und ist damit selbstreflexiv.

374 Poker kommt auch hier vor (vgl. PP 01:22–47). Der Tod als „als Spieler, der sich herausfordern lässt“ (Echle 2011) ist ein wiederkehrendes Motiv in der Fiktion.

In Zusammenhang mit Illusionsstörung kann auch die starke Ausleuchtung einiger Szenen, die bisweilen einen kulissenhaften Eindruck erweckt,³⁷⁵ erwähnt werden, ebenso sporadisch vorkommende Dutch Angles (u. a. PP 14:36–43, 1:03:25, Abb. 81). Wie in anderen Beispielen (siehe Kapitel 4.2.1 und 4.3.2) reichen diese filmischen Mittel jedoch nicht aus, einen Traum-Twist offenzulegen, sondern sorgen eher für leichte Irritationen (vgl. Sachs-Hombach und Schwan 2006, 137f.). Allerdings können sie im Kontext der ‚Stilisierung‘ von Traumdarstellungen betrachtet werden, welche Matthias Brütsch identifiziert hat (vgl. Brütsch 2011a, 230–32). Dort sind sie jedoch als Mittel zur Betonung des ‚Spektakels‘ und nicht unbedingt des ‚retroaktiven Modus‘ aufgeführt, wobei Brütsch darauf hinweist, dass sowieso von einem Spektrum der Gestaltungsfunktionen statt von festen Zuweisungen auszugehen sei (vgl. Brütsch 2011a, 235). Stilisierung ist aber ebenfalls ein Stilmittel des Film Noir.

Gleiches – ambige Funktion – kann über den metaphorischen ‚American Dream‘ gesagt werden, der in *PASSION PLAY* in gewisser Weise ebenfalls – als scheiternd – thematisiert wird und sich symbolisch gerade in stilisiert wirkenden kleinen Bars, Nachtclubs und Dinern, der Wüste des Südens, Motels, Kleinstadttheatern und Kinos, die an Edward-Hopper-Gemälde denken lassen, vergegenwärtigt. Mithin ist auch der Titel des Films interessant. „Passion Play“ verweist auf viele der angesprochenen Aspekte: ‚play‘ betont einerseits Nates Musikerberuf als Trompeter, jedoch auch die Theaterhaftigkeit; ‚passion play‘ ist als ‚Spiel der Leidenschaften‘ lesbar, welches sich ähnlich wie in *Zwischen neun und neun* vor dem Tode oder während des Sterbens noch einmal als (scheiternder) Wunschtraum ereignet. Zugleich kann es aber auch ‚Passionsspiel‘ bedeuten (dazu Meid 1999b, 387), wobei in dieser Deutung der Leidensaspekt im Vordergrund steht und zudem die christliche Heilserwartung im Tode betont wird, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Lilys Überzeichnung als Frauenfigur könnte auch darin begründet liegen, dass es sich ja eben um einen *männlichen* Sterbetaum handelt. Wie in *Zwischen neun und neun* erscheinen die Frauenfiguren Lily und Harriet, die Clubbesitzerin (Kelly Lynch), typenhaft. Wie Perutz’ Roman, mit dem *PASSION PLAY* im Übrigen auch den Sprung von einem hohen Gebäude am Ende sowie die gefesselten Hände des Protagonisten in der Hinrichtungsszene gemeinsam hat, ist der Film-Traum als Rekapitulation des typischen Lebens der Hauptfigur lesbar. Dabei mischen sich Wunschelemente (eine sehr schöne Frau, die sich in Nate verliebt, ihn bewundert, seine LPs besitzt³⁷⁶ und sich für ihn zu opfern bereit ist) mit negativen Erinnerungen (Schulden, Drogen, etc.), was zudem im Einklang

375 Zudem erinnern einige kulissenhaft wirkende Wüstenszenen mit erratischen Felsen (vgl. PP 04:10) an surrealistische Gemälde Salvador Dalís, z. B. *Shades of Night Descending* (Dalí 1931).

376 Zu sehen, als Lily allein in ihrem Wohnwagen ist (vgl. PP 13:03).

mit Genreelementen des Film Noir steht. Dieser Interpretation steht ansonsten als außerfiktionale Erklärung die andauernde Typenhaftigkeit von Frauenfiguren in der Fiktion gegenüber.

Es würde jedoch zu weit gehen, die beschriebenen Eigenheiten als deutliche Hinweise auf den Traumstatus bei einer Erstrezeption zu werten, vielleicht abgesehen von der ‚Dream Lounge‘, deren Ambivalenz bereits oben behandelt wurde. Wie in *Zwischen neun und neun* finden sich aber auch in *PASSION PLAY* Hinweise auf Nates mutmaßlichen Sterbezustand. Diese sind oft verbal („Not long ago, I was a dead man“, PP 11:58; „In the few seconds before you die, you can see the future with bright clarity“, PP 15:48–51). Knifflig ist wiederum ihr Doppelstatus: Einerseits können solche Aussagen darauf hinweisen, dass Nate eigentlich stirbt, andererseits passen sie aber auch zu seiner Geschichte als Schuldner, der von einem Gangsterboss verfolgt und mit dem Tode bedroht wird, und verdecken so wiederum den Sterbeträum-Hintergrund. Ähnlich wie in einigen Komatraum-Beispielen nimmt auch hier eine Genrezuordnung mit Elementen des Film Noir bzw. Melodrams des gescheiterten Künstlers eine verdeckende Funktion ein.³⁷⁷

Neben den verbalen Hinweisen auf das ‚Ende‘ ist abgesehen von Lilys Flügeln visuell das wiederkehrende Flügelmotiv auffällig: So hängt ein Bild mit Flügeln an der Wand in Shannons Haus (vgl. PP 56:31), sind Flügel auf eine Glaswand im Museum aufgedruckt (vgl. PP 1:09:45) und trägt die Frau, die Nate in Sams Auftrag Drogen verabreicht, ein riesiges Flügelpaar-Tattoo auf dem Rücken (vgl. PP 1:12:37). Doch auch diese Verweise sind um einiges davon entfernt, eindeutig zu sein. Rückwirkend allerdings können sie, wie Lilys Flügel, als Tagesreste kurz vor Nates wahrscheinlichem Ableben gelesen werden, als er einen Vogel am Himmel kreisend erblickte (vgl. PP 03:41–51), dessen Flügel denen Lilys auffallend ähneln. Schon die mit Federn geschmückten Native Americans stehen in dieser Symbolkette (vgl. PP 04:20–41), ein Bild an Sam Adamos Wand (vgl. PP 15:39) und ganz zu Beginn des Films tanzt in der ‚Dream Lounge‘ Harriet mit blauen Federfächern (vgl. PP 00:42–01:05).

³⁷⁷ *PASSION PLAY* kann auch als eine Art Echo eines von Mickey Rourke's früheren Filmen verstanden werden, *ANGEL HEART* (1987), wo er einen Detektiv mit Namen Harry Angel spielt, dessen Amnesie ihn vergessen ließ, dass er eigentlich ein Musiker war, der einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hatte. Auch dort wirkt das Noir-Genre über lange Zeit verdeckend, obgleich sukzessive wunderbare Elemente integriert werden.

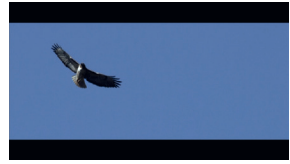
Unbestimmtheitsstellen, (mutmaßlicher) Übergang und Twist in *PASSION PLAY*

Abb. 70, 71, 72: (1): ‚Dream Lounge‘ ganz zu Anfang (00:19); Überblendung Niederschlag/
Wüstenpanorama (02:25); Greifvogel vor/während Schuss (03:45)



Abb. 73: Doppelbelichtung Native Americans und Nate (04:41)



Abb. 74, 75, 76: (1): Wüste I: identische Aufnahmen vor Schuss (03:18, vgl. 1:23:25); (2d=1?): Wüste
II: ... und nach dem Sprung (1:23:48, vgl. 03:29); der wohl tote Nate in Aufsicht (1:24:22)

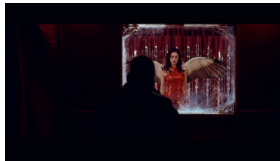
Bühnenmotivik und Hinweise in *PASSION PLAY*

Abb. 77, 78, 79: Sideshow mit sprechendem Slogan (06:42); ‚Ausstellung‘ und Blick I (07:45); das *Blue Heron Motel* (25:53)

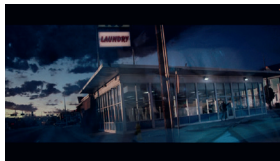


Abb. 80, 81: ‚Guckkasten‘ in Theaterkulisse (46:24); Dutch Angle eines Diners und Überblendung des
träumenden Nate (1:03:35)

Träume im Traum

Deutlich markiert sind hingegen zwei Träume (3b+c) Nates. Sie ereignen sich im Anschluss an Lilys Weggang und sind jeweils sehr kurz. Der erste Traum (vgl. PP 1:02:57–1:03:16) ist eindeutig markiert, denn Nate ist im Bett liegend zu sehen, sein Gesicht in Nahaufnahme. Überblendung: Wir sehen Lily in Großaufnahme parallel zur Kamera gehend, die sich teils doppelbelichtet mitbewegt (Abb. 86), das leitmotivische Klavierthema spielt dazu, wobei Lily teils in die Kamera blickt und damit den Träumer wie die Zuschauenden direkt ansieht (vgl. dazu in Träumen Brütsch 2011a, 223, 228). Auch das Aufwachen, bei dem Nate emotional angegriffen wirkt, ist eindeutig markiert. Im Anschluss an diesen ersten *Traum im Traum* trifft er auf Malcolm (Robert Wisdom), einen Musikerkollegen, der ihm einen Auftritt bei der Ausstellungseröffnung verschafft.

Der zweite kurze Traum (vgl. PP 1:14:00–34) findet statt, als Nate von einer Frau, die er scheinbar zufällig in einer Bar getroffen hat, zum Drogenkonsum gebracht wurde. Der Traum ist geradezu klassisch als Drogentraum inszeniert (vgl. die Trunkenheitsträume bei Brütsch 2011a, 224–28) und mehrteilig: Zunächst beginnt das Bild zu verschwimmen, kippt vertikal und verliert seine – scheinhafte (vgl. ebd., 177) – Dreidimensionalität. Nate sieht und hört mit Halleffekt dabei Sam Adamo, den Auftraggeber der Verführung (Abb. 87). In den folgenden Überblendungen vermischen sich Traum- und (vermeintliche) Wachebene in Bild und Ton. Wieder sieht Nate Lily auf sich zukommen, diesmal vor einem an die Sideshow erinnernden glitzernden Hintergrund, doch ihr Bild ist durch Mehrfachbelichtung mit Einstellungen von Adamo und Gebäuden überlagert (Abb. 88). Auditiv tritt neben der ätherischen Musik der Ton der ‚Wachebene‘ (2) wieder in den Vordergrund; die Sequenz endet damit, dass aus Nates subjektiver Perspektive die ihn weckende Harriet, deren Worte wiederholt zu hören waren („Wake up, Nate!“) wieder an Kontur gewinnt, bevor nach kurzer Schwarzblende wieder die – vermeintliche – Wachwelt zu sehen ist.

Sam Adamo, der luziferische Zirkusdirektor, vereint die oben beschriebenen Sterbehinweise und das Flügelmotiv, als er unmittelbar vor Nates zweitem Traum zu ihm sagt: „Last thing on earth you’ll ever see: wings“ (PP 1:13:53–55).³⁷⁸ In dem Moment scheint das ein Kommentar zu der Tätowierung sei-

378 Schon bei seinem ersten Auftritt deklamiert Sam Adamo auf der Bühne seiner Sideshow aus *King Richard III* (1.1): „Cheated of feature by dissembling nature, / Deform’d, unfinish’d, sent before my time / Into this breathing world scarce half made up, / And that so lamely and unfashionable / That dogs bark at me as I halt by them [drei Verse fehlen] / And descant on mine own deformity“ (vgl. auch Shakespeare 2014a, 10–12). Und setzt mit den kryptischen Worten fort: „Milagros [span. für ‚Wunder‘], I give you heaven ..., and I give you hell“ (PP 05:45–06:13), um dann von Nate wie der Fährmann der antiken Unterwelt einen Dollar zu verlangen und zugleich auf Träume Bezug zu nehmen: „It’s all inside, it’s all inside. All your

ner Gehilfin zu sein, doch rückblickend wirkt es zumindest wie ein Hinweis auf Nates Sterbezustand und eine Vorausdeutung auf das (Traum-)Ende des Films, als Lilys Flügel tatsächlich das Letzte sein werden, was Nate sehen wird.

Eine Besonderheit von *PASSION PLAY* liegt darin, dass die kurzen ‚Traumschnipsel‘ nicht als direkte Verbindungen zur eigentlichen Wachwelt fungieren und damit zur Auflösung des Twists hinführen, wie es v. a. in den filmischen Komaträumen und z. B. in Ludwig Tiecks *Die Freunde* der Fall war. Sie sind lediglich Wunsch- und Sehnsuchtsimaginationen von Lily. Lesen wir Lily als eine Art Engelfigur oder Todespersonifikation (siehe nächstes Unterkapitel), so sind die Träume vielmehr als Verbindung zu einer Art Danach oder Jenseits zu verstehen. Vielleicht liegt der Grund für diesen Unterschied auch gerade in der Motivation der Sterbevision in diesem Beispiel: Diese kann nicht mehr, wie in einem Koma theoretisch möglich, zum Wachleben zurückführen, sondern fungiert eher als Übergang in eine andere Welt. Ein weiterer möglicher Grund könnte die akzentuierte Verdeckung des eigentlichen Zustands sein, wie es Matthias Brütsch ähnlich für das Einfügen eindeutig markierter subjektiver Einstellungen vor vorerst unmarkierten beschreibt (vgl. Brütsch 2011a, 190).

Hier lohnt es sich, bei den untersuchten Beispielen auch aus der Literatur weiter zwischen den Zuständen und Arten des Sterbens zu unterscheiden, die aufgerufen werden. In *Zwischen neun und neun* wird angedeutet, dass Stanislaus Demba die ‚gefühlten‘ 12 Stunden innerhalb der kurzen Zeit erleben könnte, während der er schwerverletzt am Boden liegt und noch nicht tot ist; die Bewusstseinsreste stammen daher aus seinem früheren Leben, sind Erinnerungen an den (Un)fall und beinhalten Spekulationen über seinen Aufenthaltsort. Arthur Beerholm dagegen erzählt erst auf das Sterben, die Selbsttötung hin, während er sich möglicherweise in einem selbstkonstruierten *Traum im Traum* befindet; deshalb sind mögliche Hinweise und Intrusionen vor allem auf den Status als Traum selbst und das Ende auf dem Fernsehturm hin ausgerichtet. Ferner existieren Blackouts, die als ‚Kurzschlüsse‘ zwischen verschiedenen Traumebenen fungieren könnten und den Realitätsstatus verunklaren.

Nate Poole hingegen, wenn er, wie die Aufsicht gegen Ende des Films nahelegt, tatsächlich sterbend an der Straße liegt, könnte bereits die Schwelle zum Tod überschritten haben bzw. sich schon sehr nah daran befinden, so dass die Auffindesituation (zumal er allein in der Wüste ist) für ihn und damit die Darstellung seines Bewusstseins nicht mehr von Bedeutung ist. Zugleich bestärkt diese Inszenierung das Wunderbare eines (christlichen) Jenseits weit mehr als die ersten beiden Texte oder das nächste Beispiel, die trotz Zauberei und Theologie – wie in *Beerholms Vorstellung* – materialisti-

dreams come true inside this tent“ (PP 06:28–33). Bei Shakespeare spricht Richard kurz darauf noch: „Plots have I laid, inductions dangerous, / By drunken prophecies, libels, and dreams“ (Shakespeare 2014a, 12).

scher und rationaler ausgerichtet sind und sich keine wirkliche Einsicht in ein Danach erlauben (in *Zwischen neun und neun* ist dies allerdings strittig, siehe oben).

Epilog im Himmel? Wunderbares

Oben habe ich schon auf Unbestimmtheiten hinsichtlich des Beginns von Nates mutmaßlichem Sterbetaum und die Ambivalenz der ‚Dream Lounge‘ hingewiesen. Eine weitere Ungewissheit entsteht in Bezug auf das Ende des Films. Wenn die Zuschauenden aus der Vogelperspektive den erschossenen Nate in der Wüste an der Straße liegen sehen, bietet sich eine rückwirkende Interpretation als Sterbetaum geradezu an. Zugleich ist die Aufsicht aber auch die Perspektive von Nate und Lily im Flug, wie die Parallelmontage zeigt (vgl. PP 1:23:02–1:24:55), und somit, wie Michael Braun zu *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987) sagt, „das Auge eines Luftwesens, eines Engels eben, der die Welt von oben herab betrachtet, mit *god's eye*“ (Braun 2019, 3).

Doch mit der Auflösung als mutmaßlicher Sterbetaum endet der ‚Flug‘ der Kamera nicht, vielmehr richtet sich ihr ‚Blick‘ nun auf die Wolken selbst und vermittelt den Zuschauenden das Gefühl, mit durch die Wolken hindurchzufliegen (Abb. 85). Dadurch wird über den Sterbe-(Traum-)Twist hinaus eine Art Apotheose angedeutet, die der von Arthur gewünschten Himmelfahrt am Ende von *Beerholms Vorstellung* ähnelt. Hier jedoch ist es nicht nur eine abstrakt erwähnte Möglichkeit, sondern wird real inszeniert. Damit ist das Wunderbare in Form eines Lebens nach dem Tod als Option weiter präsent und wird nicht durch die Auflösung als Traum ausgelöscht, zumal diese ja auch nicht ohne Widersprüche ist. So rückt die realistische Lesart als bloßer Sterbetaum zugunsten einer wunderbaren in den Hintergrund.

In den TV-Bildschirmen der Ausstellung zuvor war ein ähnlich blauer Wolkenhimmel schon angedeutet (vgl. u. a. PP 1:08:26, Abb. 84). Visuell erinnert das an Himmelfahrtsdarstellungen der bildenden Kunst, außerdem gerade auch an die surreal blauen Wolkenhimmel René Magrittes, wodurch wieder ein Bezug zur Bühnenhaftigkeit gegeben wäre, denn bei Magritte werden sie auch von (roten) Vorhängen eingerahmt und suggerieren so Scheinhaftigkeit (vgl. Grunenberg 2011, 242f.; Grunenberg und Pih 2011, 229–31).³⁷⁹ Auf das Medium Film bezogen erinnern die Wolken – immerhin in der Nähe von Los Angeles, der ‚Stadt der Engel‘ – wiederum an die Logos diverser Studios bzw. Filmverleihs wie *Columbia* (Wolkenhimmel), *Tri-Star* (Wolkenhimmel + geflügelter Pegasus) und

379 Auf der Erstausgabe von *Beerholms Vorstellung* ist ein ebensolches Gemälde zu sehen, passenderweise eine Abwandlung von *Les mémoires d'un saint* (vgl. Magritte 1960).

Studio-Canal aus den 2000er-Jahren (surrealer Wolkenflug), was der Sequenz eine mögliche selbstreflexive Komponente hinzufügt.

Lily und ihr Status als wunderbares Wesen eröffnen weitere Interpretationsmöglichkeiten. Sie selbst betont, dass sie kein Engel sei, lediglich eine ‚Vogelfrau‘ („a birdwoman“, PP 11:46–48). Rückblickend sind Lilys Flügel (Abb. 78, 82–83) als Teil des Traumnarrativs wie erwähnt als Erinnerungsrest kurz vor Nates Getötetwerden lesbar, als er am Himmel den Greifvogel³⁸⁰ erblickt (Abb. 72), und die Native Americans mit Federschmuck (Abb. 73) können schon davon beeinflusst sein. Mit Blick auf die eben gezeigte Deutung des Endes erscheint Lily aber wiederum als eine Art Engel lesbar. Da jedoch weder das Aussehen ihrer Flügel noch ihre Kleidung oder ihr Verhalten dezidiert engelhaft sind, sie ihr Dasein gar als „orthopädische Last empfinde[t]“ (Braun 2019, 1; dort als „Engel“), sind auch weitere Erklärungsvarianten möglich. Lily könnte in der Tradition einer Art Todespersonifikation stehen, wie sie im Alten Ägypten für die Göttin Isis üblich war (vgl. Ruether 2005, 65f.; Tyldesley 2012, 51, 53), in der Antike für den – allerdings männlichen – Thanatos und in der Renaissance für den gleichfalls geflügelten Chronos (vgl. Rosenfeld 1991, 756f.).³⁸¹ Eine androgyn bis weibliche Darstellung ist u. a. auf Marianne Stokes' Gemälde *Death and the Maiden* zu sehen (Stokes 1908) – der Tod als Schönheit, der schon in der Stoa als schöner Jüngling personifiziert war (vgl. Rosenfeld 1991, 756f.), in neuerer Zeit im Film *MEET JOE BLACK* mit Brad Pitt und hier eben möglicherweise als attraktive Frau, gleichfalls eine „Beschönigung des Todeserlebnisses“ (Rosenfeld 1991, 756).

Weiterhin bestehen in Lilys Darstellung Anklänge an die jüdisch-islamische Azrael-Figur, welche als eine Art Todesmittlerin fungiert und gleichfalls geflügelt – mit dunklen Flügeln – dargestellt wird wie in Evelyn De Morgans ebenfalls symbolistischem Gemälde (De Morgan 1881). Nicht zu vergessen gilt es, dass Lily aus einem interkulturellen Kontext kommt; die Sprache habe sie durch Filme gelernt (vgl. PP 10:58–12:37), wobei im Spanischen der Tod weiblich ist („la muerte“) und sich, so Rosenfeld, das Geschlecht der Todespersonifikation oft nach dem grammatikalischen Geschlecht in der Ausgangssprache richtet (vgl. Rosenfeld 1991, 756). Auch erlauben die Native Americans am Rande von Nates Leben eine Einordnung in indigene Jenseitsvorstellungen mit dem Vogel als Totemtier (vgl. First People.us 2019) und auch Träume können ja als geflügelte Wesen personifiziert sein.

Gewiss steht der Film, wie auch die schon analysierten literarischen Beispiele, in der Tradition von Bierces *The Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890). Dazu kommt hier eventuell noch Ernest Hemingways bekannte Sterbe-Erzählung *The*

380 Auf eine etwas andere Spur führt wiederum ein versteckter Hinweis: Das Motel, in dem Nate und Lily zuerst nach ihrer Flucht aus der Sideshow absteigen, heißt „Blue Heron Motel“, wie in einer Detailaufnahme auf dem Briefpapier zu lesen ist, als Nate telefoniert (vgl. PP 25:50–53, Abb. 79). Der ‚heron‘ (Graureiher) ist auf dem Briefpapier ebenfalls stilisiert zu sehen.

381 Magrittes *Mal du pays* zeigt eine solche Figur (vgl. Magritte 1940).

Snows of Kilimanjaro (1936) mit einem kurzen Sterbe-Traum-Twist am Ende (vgl. Hemingway 1986, 25–28). Während erstere mit dem Tod endet, tritt schon bei Hemingway ein mit der Illusion des Bergauf-Fliegens verbundenes ‚Hinübergleiten‘ in den Tod hinzu. In *PASSION PLAY* folgt wie erwähnt die an Fantasy erinnernde Schlusszene. Es ergeben sich einige Detail-Übereinstimmungen mit Hemingways Text, besonders im Element des Vogels, der auch dort als Todessymbol relevant ist („It [Death] can be two bicycle policemen as easily, or be a bird. Or it can have a wide snout like a hyena“; Geier, vgl. Hemingway 1986, 25; 3, 4, 9f.). Auch dort, wie bei Perutz, ist eine begleitende Frauenfigur von Bedeutung.

Die Komplizierung des ‚Lesens‘ des Films ist in diesem Kapitel zum Sterbeträum quasi symptomatisch; sie scheint den Sterbeprozess, über den die Medizin naturgemäß noch weniger weiß als über das Koma, bewusst mehrdeutig zu inszenieren. Durch die speziell dem Film eigene Externalisierung des Inneren ist jedoch eine zumindest annähernde künstlerische Darstellung des eigentlich Unmöglichen möglich.

Flügel- und Wolkensymbolik in *PASSION PLAY*

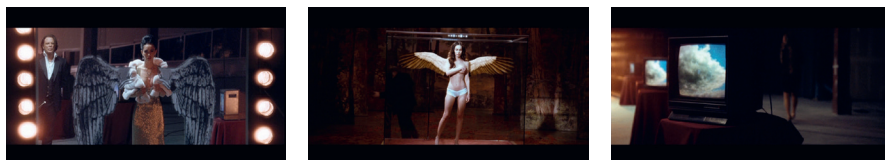


Abb. 82, 83, 84: aufgemalte Flügel Spiegelung (1:09:45); ‚Ausstellung‘ II (1:19:17); Wolken-Screens (1:08:26)

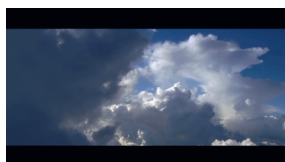


Abb. 85: Apotheose? eine der letzten Einstellungen (1:24:45)

Traum im Traum in *PASSION PLAY*

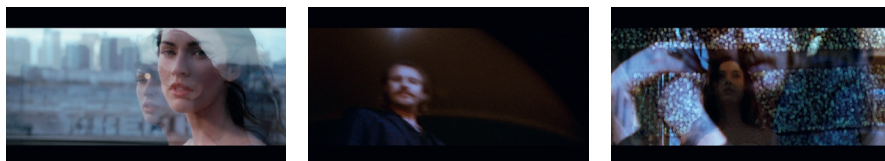


Abb. 86, 87, 88: (3b) Traum 1: Überblendung, Blick in die Kamera (1:03:09); (3c) Traum 2: ‚zweidimensionales‘ Bild von Adamo (1:14:03); Mehrfachbelichtung in Aufnahmen von Adamo und Lily (1:14:16)

SHERLOCK, „*His Last Vow*“ (2014, 3.03): *Nahtod im Mind Palace als Teil einer TV-Folge*

Wake me up inside
 Wake me up inside
 Call my name and save me from the dark
 (Evanescence, *Bring Me to Life*)

Mi torna bene nella mente come un sogno una certa scala, ma non credo che sia
 appunto quella che io pensai allora, perché mi torna cosa goffa ...
 (Michelangelo, Brief an Vasari 28.09.1555)

Im Folgenden werfe ich einen Blick auf eine recht elaborierte Nahtoddarstellung in der britischen TV-Serie *SHERLOCK* (2010–2017), die ebenfalls eine *Traum-im-Traum-Struktur* aufweist. Es handelt sich um die dritte Folge und damit das Finale der dritten Staffel der Serie mit dem Folgentitel „His Last Vow“ (dt. „Sein letzter Schwur“, Moffat und Hurran 2014; Sigle HLIV). Auch hier sollen vorrangig die Gestaltung des *Traum im Traum*, die Frage, wie sie mit der Inszenierung des Sterbens verbunden ist, sowie die Funktion der begrenzten Nahtod-Traumdarstellung – sie dauert etwa sieben Minuten – innerhalb der Folge und der Serie untersucht werden. Ähnlich der in Kapitel 4.2.1 erwähnten *PROFILAGE*-Folge „Charnel“ liegt in „His Last Vow“ kein umfassender – d. h. ausgedehnter – Traum-Twist vor. Dennoch enthält die Folge eine andere Art von Twist, die eng mit der Traumdarstellung verbunden ist.

SHERLOCK ist eine moderne Adaption der Sherlock-Holmes-Erzählungen von Arthur Conan Doyle, die in der Gegenwart spielt und den Holmes-„Kanon“ mittels eines komplexen intertextuellen, inter- und transmedialen Verweissystems einbindet (vgl. Neis 2022, 56). Eine einzelne Folge stellt dabei keine lineare Umsetzung einer Doyle-Erzählung bzw. eines Falls dar, selbst wenn der Titel das suggeriert, sondern weist viele auch intermediale Referenzen auf frühere Holmes-Adaptionen auf. Die Serie wurde vielfach ausgezeichnet, zog ein großes *fandom* an, verwendet in verstärkter Weise transmediale Erzählverfahren (vgl. Harvey 2012, 119–21) und besitzt eine stilisierte (Kino-)Ästhetik (vgl. kritisch Basu 2012, 198–201). Protagonist der Serie ist Sherlock Holmes (Benedict Cumberbatch), der sich selbst als ‚hochfunktionaler Soziopath‘ bezeichnet und bei seinen Ermittlungen über Holmes’ traditionelle Methoden hinaus auf moderne Technik zurückgreift. Begleitet wird er von Dr. John Watson (Martin Freeman), einem ehemaligen Armeearzt.

Eine Besonderheit der Serie ist von Beginn an eine innovative Darstellungsweise des detektivischen Denkens, die mit jeder Staffel elaborierter geworden ist: von Schriftinserts (vgl. dazu Niehaus 2017) über kurze Visualisierungen bis hin zu visuell-szenischen Gestaltungen ab der dritten Staffel (vgl. Niehaus 2017, 1, 4f.; Neis 2020b, 14). Kern seiner Arbeitsweise ist Sherlocks ‚Mind Palace‘ (‚Gedächtnispalast‘) – der Ur-Holmes nennt es „brain attic“ (Doyle 1967, 399; „like a

little empty attic“: 154) –, in dem er mittels Mnemo-Technik besonders effizient Informationen speichern und verarbeiten zu können behauptet (vgl. zur Entwicklung der Darstellung Porter 2016, 50f., 56–62; Jacke 2017, 95–97; zu Traum und Mind Palace in der Serie Neis 2020b, 13–18). Der *Mind Palace* ist ein wichtiger Bestandteil der vorliegenden Nahtoddarstellung.

Kontext der Folge

(1a) In der vorherigen Folge „The Sign of Three“ hatte sich John Watson mit Mary Morstan (Amanda Abbington) verheiratet. Zu Beginn der Folge willigt er auf Bitten einer Nachbarin ein, deren drogensüchtigen Sohn zu suchen und nach Hause zu bringen, eine Referenz auf Doyles *The Man with the Twisted Lip* (vgl. Doyle 1967, 368–71). An dem Drogenabhängigen-Treffpunkt findet John Watson Sherlock Holmes vor, der zum Entsetzen von Freund:innen und Familie anscheinend wieder drogenabhängig geworden ist.

Sherlock selbst bezeichnet dies John gegenüber als Tarnung, um den mächtigen Medienmogul und Erpresser Charles Augustus Magnussen (Lars Mikkelsen; Credo: ‚Knowing is Owning‘), der u. a. Sherlocks neue Klientin, die Politikerin Lady Smallwood (Lindsay Duncan), mit Wissen aus seinem immensen Archiv brisanter Informationen erpresst, zu täuschen und ihm schließlich das Handwerk legen zu können.³⁸² Im Zuge dessen verlobt er sich – ähnlich wie Doyles Holmes im literarischen Intertext (vgl. Doyle 1976, 562f.) – mit Magnussens persönlicher Assistentin Janine (Yasmine Akram), um Zugang zu dessen gut gesichertem Büro zu bekommen. Als Sherlock und John dort ‚einbrechen‘, finden sie Janine und einen Wachmann bewusstlos vor. In Magnussens Büro trifft Sherlock auf eine maskierte Frau mit gezogener Waffe, die er zunächst für seine Klientin hält. Tatsächlich ist es Johns Ehefrau Mary Watson.

(2a–f) Sie schießt auf ihn und Sherlock hat, bevor und als er einen Herzstillstand erleidet, ein Nahtoderlebnis und anschließend zwei weitere Träume (Traum 2+3).

(1b) Überlebend erklärt er sich danach bereit, Marys ‚Fall‘ zu übernehmen, die offensichtlich zuvor für Geheimdienste tätig war. Auch für sie ist Magnus-

³⁸² Dabei handelt es sich um eine Kombination aus Doyles *The Adventure of Charles Augustus Milverton* und *The Dying Detective*; diese Erzählung wird in der folgenden Staffel in „The Lying Detective“ (4.02) wieder aufgegriffen und die Traum-Realitäts-Unterscheidung weiter erschwert.

sen eine Bedrohung, da er an Informationen über ihre Vergangenheit gelangt ist und damit sie, John und Sherlock und letztlich dessen Bruder Mycroft (Mark Gatiss), in der Leitung des britischen Geheimdienstes tätig, erpressen will. Sherlocks Falle, bei einem Austausch sicherheitsrelevanter Informationen gegen die Beweise zu Marys Vorleben Magnussen zu belasten, scheitert. Magnussen, der vermeintlich alles belastbare Material in einem Archiv unter seinem Haus Appledore aufbewahrt, besitzt in Wirklichkeit einen ähnlichen *Mind Palace* wie Sherlock und hat dort seine Informationen ‚gespeichert‘. Mit dieser Erkenntnis und sich auf seinen in der vorherigen Folge geleisteten Schwur berufend, die Watsons zu beschützen, erschießt Sherlock Magnussen und wird zur Strafe auf eine wahrscheinlich tödliche Geheimdienstmission ins Ausland geschickt. Als das Flugzeug schon gestartet ist, erscheint sein vermeintlich toter früherer Gegenspieler Moriarty (Andrew Scott) landesweit auf den TV-Bildschirmen und kündigt an, zurück zu sein, der Cliffhanger der dritten Staffel.

Aufbau des Nahtoderlebnisses

Der Aufbau des Nahtoderlebnisses ist vielschichtig, daher möchte ich versuchen, es konzipiell darzustellen. Zum größten Teil findet das Erlebnis in Sherlocks *Mind Palace* statt, wobei es verschiedenen Phasen und Ebenen gibt. Grundsätzlich kann zwischen (visuell) rein imaginären Ebenen unterschieden werden, die in virtuellen Räumen spielen, und der Ebene von Magnussens Büro, die Sherlocks physischen Zustand gemeinsam mit inneren Vorgängen parallel von außen darstellt (vgl. HLV 34:21–41:30):

(Phase 1, vgl. HLV 34:21–36:50) Nachdem Sherlock der Schuss in die Brust getroffen hat, spielt getragene Musik und Sherlock ist schräg in Untersicht zu sehen. Dann, während einer Totale des verspiegelten Büros, setzen ein Alarmton und analog ein Blinken des Lichts ein. Einer Nahaufnahme folgt die Zeitlupeneinstellung eines überbelichteten Treppenhauses von oben, in dem Sherlock hinabsteigt. Die – hier imaginierte – Pathologin Molly Hooper (Louise Brealey) warnt Sherlock, „It’s not like it is in the movies“ (HLV 34:41–43) und erklärt ihm die physiologischen Vorgänge in seinem Körper, während sie aus dem zeitlich ‚eingefrorenen‘ Büro in eine weiß überbelichtete Pathologie geht. Sherlock ist dabei in Aufsicht als Leiche auf einem Seziertisch zu sehen. Kurz wird Sherlocks subjektive Perspektive eingenommen, kombiniert mit verwishtem Filmbild. Die imaginäre Molly betont: „You’re almost certainly going to die, so we need to focus“ (HLV 34:58–35:01) – ver-

bunden mit Zoom – und ohrfeigt ihn wie zuvor im Wachleben (Tagesrest), die ‚Leiche‘ schreckt auf.

In einer Parallelmontage befindet sich der gerade angeschossene Sherlock noch stehend in Magnussens Büro mit verlangsamter Zeitdarstellung, Molly ohrfeigt ihn wieder, Schnitt, er ist wieder in dem Sezierraum, diesmal doppelt: bekleidet wie in der Wachwelt und als ‚Leiche‘, die aus einem der Kühlfächer herausfährt. Molly erinnert ihn, dass er nur noch drei Sekunden bei Bewusstsein bleibe („It’s all very well and clever having a mind palace, but you’ve only three seconds of consciousness left to use it“, HLV 35:08–11); beide eruieren die Todesursache und sie fragt „forwards or backwards?“ (HLV 35:20).³⁸³

Wieder in Magnussens Büro betritt der – imaginäre – Kriminaltechniker Anderson (Jonathan Aris) den Raum und erklärt Sherlock, ob er vorwärts oder rückwärts falle, hänge von der Tatwaffe ab. In einer serientypischen Visualisierung (vgl. etwa Gatiss und McGuigan 2012, 1:09:48–1:11:27) sieht Sherlock die Waffen vor sich und versucht, das entsprechende Modell zu finden.

Mit einem Schwenk seitwärts befindet sich Sherlock plötzlich im Büro seines – hier imaginierten – Bruders Mycroft, welches mit Fischaugenlinse verzerrt gefilmt ist und zudem subjektive Kamera für beide Figuren verwendet. Der in Untersicht gefilmte Mycroft provoziert ihn und nennt ihn „very stupid little boy“ (HLV 35:48), während in Schuss-Gegenschuss tatsächlich ein kleiner Junge (Louis Moffat) vor ihm steht. Mycroft fordert Sherlock auf, darauf zu achten, was sich hinter ihm befunden habe. Nach einem unsichtbaren Schnitt wieder in Magnussens Büro, erkennt Sherlock mit Hilfe der Imaginationen (Mycroft, Anderson, Molly), dass die Kugel sich noch in seinem Körper befindet, weil der Spiegel hinter ihm nicht zerbrochen ist. Molly fordert ihn auf, daher jetzt rückwärts zu fallen („Fall now“, HLV 36:38). In Zeitlupe wird der Fall in Kombination mit einer bläulichen, dann rötlichen Beleuchtung und dem musikalischen Sherlock-Thema gezeigt, wobei sich das Bild horizontal kippend mit dem fallenden Sherlock bewegt.

(Phase 2, vgl. HLV 36:50–37:55) Sherlock, jetzt wieder vor weißem Hintergrund, wird von Molly erklärt, er sei nun im Schockzustand, als Sherlock sich neben seinem toten Doppelgänger im Sezierraum befindet. Mycroft, mit Hall auf der Stimme, fordert ihn auf, etwas zu seiner Beruhigung zu finden („Must be

³⁸³ Eine ganz ähnliche Formulierung wird – jedoch im Kontext von Zeitreise und Traum – in „Amy’s Choice“, einer Folge mit *Traum-im-Traum-Struktur* der ebenfalls von Steven Moffat verantworteten Serie *DOCTOR WHO* verwendet, die ich in Kapitel 4.3.2.2.2 analysiere.

something in that ridiculous memory palace of yours that can calm you down. Find it!“, HLV 37:03–09). Sherlock schließt die Augen auf dieser Ebene. Es wird wieder das Treppenhaus gezeigt, in dem Sherlock hinabsteigt. Hinter einer Tür sieht er Mary in ihrem Brautkleid auf sich schießen, er schreit und fällt parallel in Magnussens Büro. Dann rennt er aus einem schrägen Bild (Dutch Angle) heraus in einen überbelichteten Flur mit blauen Schlieren um die Lichtquellen (Abb. 99). Er öffnet eine seitliche Tür, aus der stark weißes Licht strömt. In einem weiteren Gang sieht er einen großen Hund, den er als „Redbeard“ bezeichnet und zu sich ruft, was in Schuss-Gegenschuss, wieder abwechselnd mit Sherlock als kleinem Jungen, gefilmt ist. Die Montage erzeugt einen Rotationseffekt. Dann fällt Sherlock auch hier rückwärts. In einer Parallelmontage fällt Sherlock immer noch in Zeitlupe in Magnussens Büro, schlägt dort auf den Boden auf und beginnt zu zittern, zeitgleich tut er das auf dem Flurboden.

(Phase 3, vgl. HLV 37:55–39:55) Molly erklärt dem sichtlich angeschlagenen Sherlock, dass er den Schmerz kontrollieren müsse, da nun die Schockphase vorüber sei. Sherlock wird wieder weiter die Treppe hinabsteigend gezeigt. Er betritt einen vieleckigen Raum, gefilmt in extremer Aufsicht (Abb. 90), ebenfalls mit einer leichten Rotationsbewegung, in dem sich noch eine weitere Person befindet, die mit einer Zwangsjacke gefesselt und an eine Kette gebunden ist. Es ist Jim Moriarty. Hier wird mit einer Fülle von filmischen Mitteln gearbeitet (Schrägaufnahmen, Überbelichtung, Fischauge, Großaufnahmen von Moriarty). Während der über Schmerz und Tod spricht und Sherlock auch in diesem Raum zu Boden fällt und sich vor Schmerzen windet, wird in der Außenwelt John gezeigt, der den leblosen Sherlock findet und einen Krankenwagen ruft. Nun finden immer wieder Parallelmontagen zwischen dem, was äußerlich mit Sherlocks Körper geschieht (Rettungswagen, Notaufnahme) und diesem ‚Innenraum‘ statt, visuell unter anderem durch Blaulicht und eine bläulich pulsierende Einfärbung der Innenwelt verbunden. Moriarty singt einen unheimlichen Reim („Sherlock is dying“) und Sherlock erleidet offensichtlich einen Herzstillstand, was als *flatline* auf einem EKG-Monitor angezeigt wird. In der Notaufnahme (Schockraum) wird Sherlock, umgeben von medizinischem Personal, gleichfalls in Aufsicht gezeigt, das Licht geht aus, nur noch sein Gesicht wird beleuchtet und der langgezogene Piepton des EKG ist zu hören.

(Phase 4, vgl. HLV 39:55–41:20) Der ‚innere‘ Moriarty erklärt dem am Boden liegenden Sherlock, wie schön der Tod sei: „No one ever bothers you“ (HLV 39:58). Er zählt auf, wer alles um ihn weinen würde, und schließt mit John: „Youre lettin‘ him down Sherlock, John Watson is definitely in danger“ (HLV

40:18). An diesem Punkt öffnet Sherlock wieder die Augen, bemüht sich aufzustehen und ‚kämpft‘ sich die Treppe wieder hinauf. Mittels Parallelmontage und Überblendungen werden der EKG-Monitor und die Schockraumansicht gezeigt, die respektive wieder einen Ausschlag anzeigen bzw. wo das Licht wieder angeht, nachdem Sherlocks Hand mit einer langsamen Minimalbewegung der Finger in einer Großaufnahme gezeigt wurde.

(Phase 5, vgl. HLV 41:20–30): Eine serientypische Zeitraffer-Aufnahme der Geschehnisse mit der Tür von 221B Baker Street wird gezeigt, bevor Sherlock in Großaufnahme im Schockraum die Augen öffnet.

Darauf folgen Parallelmontagen (vgl. HLV 41:30–42:38): Auf Einstellungen mit den Watsons, nachdem Mary im Krankenhaus eine Treppe hinaufgestiegen ist, und Magnussen, der innerhalb seines Hauses durch ein Treppenhaus geht, eine andere Treppe hinabsteigt und in seinem Archiv Marys Akte ansieht, folgend wird Sherlock noch in einem Krankenzimmer in halb-bewusstem Zustand gezeigt (Traum 2), während die verzerrt und verschwommen sichtbare Mary immer wieder insistiert, er solle John nichts sagen („Don't tell him“, HLV 42:22). Dabei werden erneut Detailaufnahmen, Unschärfe, Schärfeverlagerung und rotierende Schatten eines Ventilators als Gestaltungsmittel eingesetzt.

Janine besucht Sherlock im Krankenhaus; sie hat die Story ihrer angeblichen Affäre mit Sherlock an die Medien verkauft. Beide verstehen sich trotz gegenseitigen Betrugs.

Danach betritt Sherlock wieder seinen *Mind Palace* (vgl. HLV 44:33–45:08), diesmal bewusst(er), wo er erneut Mary ‚begegnet‘. Diese Darstellung (Traum 3) beginnt mit einer Anpassung seiner Morphindosis, einer Kippbewegung der Kamera und kurzen Aufsicht seines Krankenhausbettes. Dann öffnet Sherlock die Augen in seinem *Mind Palace*, der mit rötlichem Filter hinterlegt ist. Mary ist in der Abendkleidung, in der er sie zum ersten Mal getroffen hatte (in „The Empty Hearse“). Sie spricht die Worte, die sie zuvor im halb-bewussten Zustand verwendet hatte („Don't tell him“). Seine beim ersten Treffen unbemerkte Deduktion („Liar“) wird als multiples Schriftinsert wieder eingeblendet, wie schon vor dem Schuss. Sherlock fragt die imaginäre Mary nach ihrer Identität, während er um sie herumgeht. Die Darstellung endet mit einer seitlichen Nahaufnahme der abgefeuerten Schusswaffe, dann ist Sherlock wieder im Krankenbett zu sehen. Anschließend folgt eine Treppenhaus-Einstellung mit langsamer Kreisbewegung (Rotation), die an das Ende der Duschszene in *PSYCHO* denken lässt.

Traum-im-Traum-Architektur

Die Topografie³⁸⁴ von Sherlocks *Mind Palace* in dieser Nahtoddarstellung nachzuvollziehen ist nicht so einfach, denn wie oben erwähnt existieren Phasen bzw. Ebenen, die ganz in der Innenwelt stattfinden und solche, die Innen- und Außenwelt übereinanderlegen. Beide Darstellungsweisen sind oft durch Parallelmontagen miteinander verbunden. Trotz des komplexen Aufbaus ist es aber doch möglich, zwischen Innen- und Außenwelt zu unterscheiden, d. h., es geht an dieser Stelle nicht darum, Ungewissheit im Sinne von Phantastik zu erzeugen. Diese Orientierung der Zuschauenden wird vor allem durch die ab Phase 3 dazwischen montierten Außenperspektiven ermöglicht. Ferner ist zu bedenken, dass mit der Serie und ihren spezifischen Darstellungsmitteln besonders des *Mind Palace* vertraute Zuschauende sicherlich weniger ‚Orientierungsschwierigkeiten‘ haben als Erstsehende.

Gerade bei der Erstrezeption kann jedoch eine Art ästhetische Überforderung eintreten, die durch wiederholte Rezeption verschwindet, was grundsätzlich für viele Bewusstseinsdarstellungen in Bewusstseinsfilmen gilt. In *SHERLOCK* hängt das Überforderungspotenzial eng mit den umfangreich und manchmal nahezu überbordend eingesetzten filmischen Mitteln vor allem auf der visuellen Ebene zusammen, was mit Matthias Brütschs Begriff der „Überfrachtung“ für die „*excessive Form* der Traumgestaltung“ treffend umschrieben ist (vgl. Brütsch 2011a, 223–30). Damit bildet „His Last Vow“ traumgestalterisch einen Gegenpol zu unauffälligeren ‚retroaktiven‘ Traumdarstellungen wie dem oben analysierten *PASSION PLAY*.

Oben habe ich die Darstellung in fünf Phasen unterteilt, was in dem Zusammenhang sinnvoller erscheint als die Unterteilung in Ebenen, da in dem jeweiligen Abschnitt sehr oft besagte Parallelmontagen eingesetzt werden, also zwischen ‚Innen-‘ und ‚Außen‘-Ebenen gewechselt wird und manchmal sogar mittels Überblendung oder durch Match Cuts innerhalb des filmischen Bildes eine Kombination zweier Ebenen stattfindet. Bleiben wir in der topografischen Metapher der ‚Innenwelt‘, so können die Phasen durch die Zuordnung zu unterschiedlichen, überwiegend imaginären, ‚Räumen‘ unterschieden werden.³⁸⁵

Diachron sind dabei nach Grad der Imaginiertheit (Nähe zur Wachwelt) in absteigender Reihenfolge zu unterscheiden:

- (1) Die Außenwelt in Magnussens Büro, dem Rettungswagen und dem Schockraum

³⁸⁴ Vgl. zur Topografie von Innenwelten die Dissertation von Julia Weidemann (Abstract in Weidemann 2022).

³⁸⁵ Denn, wie Lynette Porter schreibt, erscheint es „unlikely that Sherlock's memory palace is a real place“ (Porter 2016, 58), „[a]lthough most people construct their mind palace based on a real place“ (ebd., 59).

- (2) Sherlocks *Mind Palace*
- (a) in Magnussens Büro (Übergang, Überschneidungen)
 - i. die Waffensuche-Sequenz
 - (b) das Treppenhaus als Verbindungsraum
 - (c) der Sezierraum mit den Kühlfächern
 - (d) Mycrofts Büro (Erinnerung)
 - (e) der holzgetäfelte Flur mit Tür und ‚Redbeard‘
 - (f) der innerste Raum mit dem eingekerkerten ‚Moriarty‘

Viele dieser Räume, besonders die ersten drei, werden mehrfach betreten und auch kombiniert. Das Treppenhaus (Abb. 89) fungiert als Transit-Ort des Hinabsteigens und des Sich-wieder-Hinaufkämpfens. In dieser Hinsicht ähnelt die Innenwelt-Darstellung besonders der Darstellung von Innenwelten des Typus der *Traummanipulation* (Kapitel 4.3.2.2.1), welche oft als in einem (psycho-)therapeutischen Kontext situiert inszeniert wird (vgl. Mayo 2020, 260f.). Auch Nolans *INCEPTION* greift extensiv auf die Architektur-Metapher zurück. Die in „His Last Vow“ angewandte Treppenmetapher bildet außerdem eine Verbindungslinie zu Sherlock Holmes' Denken, der innerhalb seiner ‚Deduktionen‘ von „steps“ spricht (beispielsweise in *A Study in Scarlet*, Doyle 1967, 160); dabei zeige sich „[d]as Treppenhaus als Verbindungsraum zwischen allen Stockwerken eines Hauses, bis hinauf zum Dachboden, [und] wird damit wie der *brain-attic* zu einem Wissensraum, das [sic] zugleich epistemologischer Zwischenraum ist“ (Wirth 2012, 303).

Wieso kann die Darstellung unter dem Aspekt des *Traum im Traum* behandelt werden? In mehrerer Hinsicht weist sie Kernaspekte von *Traum-im-Traum-Strukturen* auf: Es gibt außer den Phasen mehrere Ebenen, der *Mind Palace* ist dem Traum ähnlich und wird im Fortgang der Serie auch als solcher behandelt (vgl. Neis 2020b, 13–15) und die Ebenen sind oft sogar durch Augenschließen oder Fallen des Protagonisten voneinander abgegrenzt sowie durch spezifische filmische Mittel wie Match Cuts im Bild. So öffnet in Phase 1 Sherlocks ‚gestorbener‘ Doppelgänger nach Mollys erster Ohrfeige wieder die Augen im Sezierraum (Abb. 98) und nach einem Schnitt ist Sherlock dann wieder im Büro zu sehen (Abb. 97). Umgekehrt geschieht es nach der zweiten Ohrfeige mit der Aufforderung „Focus!“ (vgl. HLV 35:00, 35:06). In Phase 2 schließt Sherlock die Augen, woraufhin das Treppenhaus zu sehen ist (vgl. HLV 37:10f.), oder er schließt in Phase 3 sterbend die – ‚inneren‘, also imaginierten – Augen bei ‚Moriarty‘ (vgl. HLV 39:28–48) und öffnet sie in Phase 4 wieder, bevor er sich wieder ‚hinauf‘ kämpft (vgl. HLV 40:20f.). Die Schnitte, z. B. bei der Ohrfeige, sind oft durch eine kinetische Fortführung der Bewegung gestaltet.

Wiederholt ‚fällt‘ Sherlock auf verschiedenen Ebenen, besonders in und am Ende von Phase 2 (vgl. HLV 36:52f., 37:18–20, 37:46–38:00), wo er zunächst

in Magnussens Büro, dann im Flur fällt, zusammengefügt durch Parallelmontagen. Dies ist sowohl ein Verweis auf sein tatsächliches Fallen nach dem Schuss in Magnussens Büro („Forwards or backwards?“) wie auch auf den ‚großen‘ Fall, Holmes‘ (Beinahe-)Tod. Bei Doyle stürzen in *The Final Problem* Holmes und sein Widersacher Professor Moriarty offenbar kämpfend in die Reichenbachfälle (vgl. Watsons Bericht bzw. Holmes‘ Bericht Doyle 1976, 316f.; 333–36), was in *SHERLOCK* als Sprung/Fall vom Dach des St. Bart’s Hospital in „The Reichenbach Fall“ (Folge 2.03, 2012) adaptiert wurde, und woran die Fallsequenz hier erinnert. Sherlocks Fallen bedingt zudem eine Abwärtsbewegung, welche der Treppab-Bewegung in die ‚Tiefe‘ seines Geistes entspricht (vgl. zum Fall auch *Beerholms Vorstellung* oben und „Amy’s Choice“ in Kapitel 4.3.2.2.2).

In der auf „His Last Vow“ folgenden Sonderepisode „The Abominable Bride“ (2016) ist das Fallen im *Mind Palace* ebenfalls ein wichtiges Element der Folge (vgl. u. a. Neis 2020b, 4, 17). Jacke weist auf die *Mind Palace*-Darstellung in „A Scandal in Belgravia“ (Folge 2.01) hin (vgl. Jacke 2017, 94; vgl. Moffat und McGuigan 2012, 34:39–36:04). Zu deren Beginn und Ende ist ebenfalls eine ähnliche ‚Fall‘-Darstellung vorhanden, ebenso zeichnet sie sich wie andere *Mind Palace*-Szenen durch die Überlagerung verschiedener ‚Räume‘ aus, so wie in „The Lying Detective“ (4.02; vgl. Drogenrauschtraumscene in Moffat und Hurran 2017, 23:43–26:52) und „The Final Problem“ (4.03), wo sie mit dem Untertauchen in (imaginäres) Wasser verknüpft ist (vgl. Gatiss, Moffat, und Caron 2017, 1:09:22–36). Auch in *INCEPTION* existiert das ‚Fallen‘ auf verschiedenen parallel montierten Ebenen.

Treppen-Twists

Neben der Abbildung verschiedener Verletzungs- und Sterbephasen (vgl. Vorgänge des ‚klinischen Todes‘ aus medizinischer Sicht in Draguhn 2012, 121–23) zeichnen diese Nahtoddarstellung also zwei Charakteristika aus: Das wiederholte ‚Aufschrecken‘ bzw. Fallen und die architektonische Gestaltung der Innenwelt. In dieser Hinsicht ist die weitere Szenengestaltung der Folge interessant. Wie im Überblick angedeutet, sind im Anschluss an Sherlocks Nahtoderlebnis Sequenzen mit Mary und John Watson (Abb. 91–92) sowie Magnussen (Abb. 93–94), jeweils an oder auf Treppen, zu sehen. Dies erfüllt, denken wir es mit der ‚Architektur‘ von Sherlocks *Mind Palace* zusammen, einen konkreten Zweck: den der Offenbarung und – paradoxerweise – zugleich der Verdeckung. Im Fall von Mary, die im Krankenhaus nach Sherlocks Aufwachen dabei gezeigt wird, wie sie eine Treppe hinaufsteigt, um auf ihren Ehemann zu treffen (vgl. HLV 41:35–38, Abb. 91), liegt rückblickend eine visuelle falsche Fährte vor, denn Mary befindet sich auf einer realen

Treppe.³⁸⁶ Nach Sherlocks zweitem, bewussten Aufenthalt in seinem *Mind Palace* (Traum 3) wird eine ähnliche Einstellung gezeigt (vgl. HLV 45:14–17, Abb. 92). Zuschauende, die soeben mit der Treppensymbolik in Sherlocks *Mind Palace* konfrontiert waren, können zunächst – gerade auch wegen der Rotationsbewegung der Kamera – annehmen, der Traum dauere fort. Im Fall von Magnussen, der dazwischen, direkt im Anschluss an die Nahtodarstellung, ebenfalls treppensteigend zu sehen ist, ist die Lage noch komplexer.

Unmittelbar nach der Treppenhaus-Einstellung mit Mary Watson ist Magnussen zu sehen, der in seinem modernistisch designten Haus – Appledore – durch ein gläsernes Treppenhaus von oben gefilmt ist (Abb. 93), gefolgt von einer Außenansicht des gläsernen Gebäudes als Establishing Shot mit dem sich darin bewegenden Magnussen, dann durchquert er einen Innenraum und wird abermals in Aufsicht eine weitere Wendeltreppe hinabsteigend gezeigt (Abb. 94). Er geht durch die Gänge seines Archivs und blättert dann in Mary Watsons Akte (vgl. HLV 41:54–42:05, 42:19–30, Abb. 95). Erst mit dem Wissen vom Ende der Folge, dass Magnussen ebenfalls einen Gedächtnispalast besitzt, worin er die Erpresserinformationen ‚aufhebt‘ (vgl. HLV 1:15:32–1:17:23), können Zuschauende wissen, dass er mit der (zweiten) Treppe sein ‚inneres‘ Archiv betritt. Zwar scheint diese Assoziation unmittelbar nach der Ansicht von Sherlocks ‚innerem‘ Treppenhaus geradezu offensichtlich, aber sie ist eben *zu* offensichtlich, um sicher als Hinweis erkannt zu werden. Ferner kompliziert die Parallelmontage mit Marys Besuch bei Sherlock im Halbschlaf (Traum 2) die Situation. Zudem ist die Sequenz so kurz und hochfrequent geschnitten, dass eine Unterscheidung zwischen dem vermutlich realen ersten und dem übergangslos montierten irrealen zweiten Treppenhaus, das sich am Ende bei Johns und Sherlocks Anwesenheit als leerer weißer Raum entpuppt, kaum möglich ist.

Verdeckend kommt hinzu, dass ähnliche ‚Stair Shots‘ zuhauf in Filmen und Serien vorkommen, meist, ohne über die ästhetische Gestaltung des Filmbildes hinaus eine weitere Funktion innerhalb der Handlung zu haben. Die an die in der Natur omnipräsenten Fibonacci-Zahlen mit ihrer Verbindung zum Goldenen Schnitt (vgl. Pommersheim 2018, 24; Doczi 1987) angelehnte ästhetische Qualität der Spiralförmigkeit eines in Aufsicht gefilmten Treppenhauses wird hier in der temporären Spiralförmigkeit der Kamera (Rotation, vgl. dazu Wulff 2012) aufgegriffen, ein leicht schwindelerregendes und desorientierendes Moment, das an *VERTIGO* erinnern kann. Zudem sind Treppenhäuser als Orte in Träumen recht häufig zu finden, oft sogar in Kombination mit Fliegen. Während Mische-

³⁸⁶ Eine ähnlich metaphorische Verwendung von Architektur im Zusammenhang mit Mary Watson findet sich bald darauf: „The lie of Leinster Gardens, hidden in plain sight“: Häuser, die für den U-Bahn-Bau weichen mussten und nur noch aus Fassaden bestehen, vergleicht Sherlock mit Marys „façade“, deren Bild er auf die Fassade projiziert (vgl. HLV 47:16–49:05); außerdem ein Verweis auf die Erzählung, in der Sherlock Holmes ‚von den Toten zurückkehrte‘, *The Empty House*.

langelo (im Eingangszitat) nur von einer Treppe träumte, ist dies sowohl in Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* zu beobachten – Alice „floated gently down without even touching the stairs“ (Carroll 2001b, 156) – als auch in Traumberichten, was unter anderem mit dem Zwischenstatus von Schlaf und Wachen, erhöhten Erregungslevel und der Körperwahrnehmung erklärbar sein kann (vgl. Schönhammer 2004, besonders 1f., 6f.; 2012, 252).

Diverse vorherige Szenen haben unauffällig zu dem Twist beigetragen: Schon am Ende der ersten Folge dieser dritten Staffel war Magnussen in einem Archiv dabei zu sehen, wie er sich in Endlosschleife Aufnahmen von Sherlock, der John rettet, auf einer Leinwand ansieht (vgl. Gatiss und Lovering 2014, 1:24:57–1:25:41). Zugleich als Vorausdeutung zur Einführung der Figur und der Spannungserzeugung dienend, beginnt schon dort die Täuschung.³⁸⁷ Später wird sie während Johns und Sherlocks Besuch bei Magnussen kurz vor der Auflösung noch weiter vertieft, wenn dieselbe Filmsequenz auf einem realen TV-Bildschirm gezeigt wird (vgl. HLV 1:11:50–1:12:05). Die Sequenz mit Magnussens Betreten des Archivs wiederholt gekürzt die zweite Szene der Folge (vgl. HLV 01:44–02:40), wo er Lady Smallwoods Akte betrachtet, ihr das Foto eines jungen Mädchens hinzufügt und dieses dann auf eine – im Rückblick gesehen virtuelle – Leinwand projiziert, bevor er Lady Smallwood auf widerliche Weise mit der Affäre ihres Mannes mit einer Minderjährigen erpresst (vgl. HLV 02:41–05:32).

Mit der Figur Magnussen sind gleich zwei vorrangig visuelle Twists verknüpft, bei denen das Offensichtliche als offen Sichtbares zugleich verdeckend wirkt. Denn auch schon die erste Szene von „His Last Vow“ während Magnussens Anhörung zu seinem Einfluss auf die britische Regierung beginnt mit Einstellungen von Magnussens randloser Brille (vgl. HLV 00:03, 00:20, 00:33). Die „pressure points“ seiner Gegenüber werden steckbriefartig in roter Schrift in seinem Gesichtsfeld eingeblendet und mit der Zugabe „add to file“ versehen (vgl. HLV 00:41–01:31). Schon dort wird die Brille mit Magnussens Wahrnehmung verknüpft, was die Zuschauenden – wie später Sherlock selbst – annehmen lässt, er besitze eine Brille mit virtuellen *Augmented Reality*-Funktionen nach Art der 2013 gehypten *Google Glass* (vgl. ähnlich Zielinski 2014). Wie Sherlock später herausfindet, trägt Magnussen aber eine gewöhnliche Brille und den Zuschauenden wird kurz gezeigt, dass Magnussen die Informationen auch ohne Brille sehen kann (vgl. HLV 1:08:18–1:09:21, Abb. 96).³⁸⁸ Ironie liegt also darin, dass nicht nur die Zuschauen-

387 Mögliche minimale Traumhinweise dort sind die an die Träume in *TWIN PEAKS* erinnernde Marmorbüste (vgl. Gatiss und Lovering 2014, 1:25:07) sowie ein ausgestopftes Kaninchen mit Zylinder als *Alice*-Referenz (vgl. ebd., 1:25:03).

388 Jacke versteht dies allerdings falsch und schreibt, „dass es die Kontaktlinsen des Schurken sein müssen“ und eine „Gesichtserkennungssoftware“ (Jacke 2017, 96); tatsächlich ist Magnussen viel mehr noch als Sherlock eine Gedächtnis-„Maschine“, wie auch Porter bemerkt: „Whereas Sherlock’s data in his mind palace is visual and interacts with him, Magnussen’s is human-free, most often shown as scrolling text, which makes him seem truly like an unfee-

den getäuscht werden, sondern auch der Detektiv einer Illusion unterliegt. Schon zu diesem Zeitpunkt müsste Sherlock eigentlich bewusst werden, dass Magnusen („I have an excellent memory“, HLV 01:30f.) ihm selbst zumindest insofern ähnlich ist, als er über eine Art maschinelles Gedächtnis verfügt.

Traum-Architekturen, Twists und Hinweise in *SHERLOCK*, „His Last Vow“



Abb. 89, 90, 91: (2b): das Treppenhaus als Übergangsort in Sherlocks *Mind Palace* (37:15); (2f): auch der ‚innerste‘ Raum hat eine Art Spiralform (38:06); Krankenhaus (real): Mary beim Hinaufsteigen der Krankenhaustreppe nach Sherlocks Aufwachen (41:34f.)



Abb. 92, 93, 94: dasselbe Treppenhaus nach Traum 3, kombiniert mit Kamerarotation (45:16); Appledore: die vermutlich reale erste Treppe (41:54); die irrealer zweite Treppe (42:01, genauso 1:16:30)

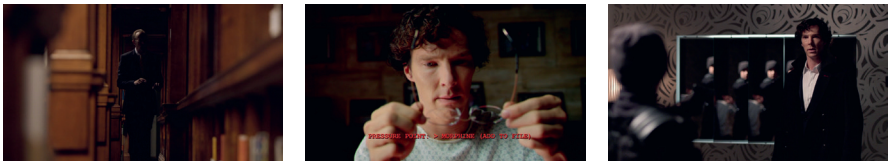


Abb. 95, 96, 97: Magnussens ‚Archiv‘ (42:03); Magnussens mentale ‚Datenverarbeitung‘ in subjektiver Einstellung (1:09:04); (2a): Magnussens Büro mit Spiegel (33:59)



Abb. 98, 99: (2c): der Sezierraum in Aufsicht mit ‚totem‘ Sherlock-Doppelgänger (34:54); (2e): Dutch Angle des Flurs mit Redbeard (37:21)

ling machine“ (Porter 2016, 60). Er ist ohne jegliche Emotion außer Sadismus. Auch die Schriftart hebt sich von der, die für Sherlocks Deduktionen gewöhnlich verwendet wird (vgl. dazu Jacke 2017, 92), durch ihr technisiertes Layout ab. Zur früheren ‚maschinellen‘ Darstellung Sherlocks vgl. Babin (2015), zur Entwicklung in der Serie „from being a great man to a good one“ Porter (vgl. 2016, 59–61).

Traum-Figuren und ihre serielle Funktion

Einige Personen aus Sherlocks Umfeld tauchen in seinem Gedächtnispalast auf. Sie haben dabei unterschiedlichen Status und Funktion. Es sind: Molly Hooper, Anderson, Mycroft Holmes, Mary Watson als *flashback*, Sherlock selbst als kleiner Junge, der Hund Redbeard sowie der verstorbene Moriarty, *nicht* aber John Watson, Magnussen oder Janine. Molly Hooper und Anderson nehmen vor allem eine professionelle Funktion wahr (vgl. ähnlich Porter 2016, 58f.), die sie auch in der Wachwelt innehaben: Die imaginäre Molly als Gerichtsmedizinerin erklärt dem Sterbenden genau die gerade ablaufenden physiologischen Prozesse, Anderson, der Kriminaltechniker, tritt genau in dem Augenblick auf, als Sherlock Waffentyp und Art der Schusswunde bestimmen will.

Mollys mehrfaches Ohrfeigen ist ein Tagesrest vom Beginn der Folge, als sie Sherlock nach einem Drogentest geohrfeigt und zur Rede gestellt hatte („How dare you throw away those beautiful gifts you were born with? How dare you betray the love of your friends! Say you're sorry“, HLV 12:08–20).³⁸⁹ Darüber hinaus hat Molly innerhalb des *Mind Palace* eine emotionale, aufrüttelnde Funktion. Molly Hooper, die in früheren Staffeln vorwiegend als blinde Bewunderin des Detektivs dargestellt wurde, war in „The Reichenbach Fall“ (2.03) die einzige Person, die Sherlock beim Vortäuschen seines Todes und Entkommen aus Moriartys Todesfalle behilflich sein konnte, gerade weil sie von diesem nicht als bedeutsam wahrgenommen worden war. In der Nahtodarstellung fungiert sie zugleich als wissenschaftliches Prinzip, leitet ihn zum rationalen Denken an und appelliert an Sherlocks mentale Stärke und Selbstkontrolle („we need to focus“, „fall now“, „You have to control the pain“).

Sherlocks Bruder Mycroft hat eine psychologische Funktion. Seiner Rolle in der Wachwelt nicht unähnlich wendet er als imaginäre Figur eine Art paradoxe Intervention an,³⁹⁰ indem er Sherlock an seine vermeintliche Dummheit als Kind erinnert. Der Traum-Mycroft ist es auch, der Sherlock auffordert, nach etwas Beruhigendem zu suchen, woraufhin der den Hund Redbeard imaginiert. Die visuelle Gestaltung von Mycrofts Büro mit Fischaugenoptik und Untersichten sowie die Tatsache, dass Sherlock dort als kleiner Junge erscheint, erlauben den Schluss, dass Sherlock sich seinem Bruder gegenüber immer noch als Kind wahrnimmt. Am Ende der Folge ist diese Annahme in der Wachwelt umgekehrt bestätigt: Nachdem Sherlock Magnussen erschossen hat, sehen wir wieder den klei-

389 Im Kanon sagt Dr. Watson in *The Sign of the Four* etwas Ähnliches auf mildere Weise zu Holmes: „Why should you, for a mere passing pleasure, risk the loss of those great powers with which you have been endowed?“ (Doyle 1967, 610f.).

390 Ähnlich verhält er sich schon in der *Mind Palace*-Szene in „The Sign of Three“ (3.02), wo er wie ein Richter oder Professor Sherlock zum Denken auffordert (vgl. Gatiss u. a. 2014, 1:05:51–1:09:19). Später in der Serie (Folge 4.03) findet sich eine ‚geteilte‘ Kindheitserinnerung (vgl. Gatiss, Moffat, und Caron 2017, 10:43–14:14).

nen Jungen (vgl. dazu Porter 2016, 60), wobei auch die Deutung möglich ist, dass es sich um Mycrofts Blick auf seinen Bruder handelt (vgl. HLV 1:21:41–1:22:52).

Im *Mind Palace* erscheint Mary Watson nur kurz hinter einer der Türen im Flur (2e) in ihrem Brautkleid und schießt auf Sherlock. Diese Kombination aus dem Bild der Frau, die kurz zuvor auf ihn geschossen hat, und ihrer Rolle als Braut in der vorherigen Folge verweist auch auf Sherlocks bei der Hochzeit geleisteten Schwur („vow“), die Watsons zu beschützen, zurück und Magnussens Bedrohungspotenzial für Mary voraus. In der nächsten, vermeintlich viktorianischen Traum-Sonderfolge „The Abominable Bride“ wird Emelia Ricoletti, eine mörderische ‚Braut‘, zur titelgebenden Figur, die jedoch letztlich wahrscheinlich ebenso nur ein Auswuchs von Sherlocks Fantasie und vielleicht ebenfalls ein Erinnerungsrest von Mary als Braut ist (vgl. Neis 2020b, 3f., 9, 16). In der späteren kurzen *Mind Palace*-Sequenz (Traum 3) ist wie erwähnt Marys Bild von der ersten Begegnung mit dem der abgefeuerten Schusswaffe kombiniert.

Moriarty ist ein spezieller Fall. Dass Sherlock ihn in der innersten ‚Kammer‘ – bzw. genauer: ‚Gummizelle‘ (Abb. 90) – seines *Mind Palace* kurz vor seinem eigenen Tod trifft, verweist auf einen über Moriartys Ableben hinausgehenden tiefen Eindruck auf den Detektiv. Weiterhin ist sein Tod ein nicht vollständig gelöstes Rätsel für Sherlock, was am Ende von „His Last Vow“ wieder aktualisiert, in der Sonderfolge zum Thema gemacht (vgl. Neis 2020b, 5, 11, 14f., 19f.) und in der vierten Staffel aufgegriffen wird. Zugleich ist Sherlocks ‚innerer Moriarty‘ nicht nur ein feindliches Prinzip – „the virus corrupting Sherlock’s hard drive“ (Porter 2016, 53), wie Lynette Porter über die nächste Folge schreibt –, sondern bewirkt gerade erst durch seine Aufzählung, wer um Sherlock trauern werde, und die Erinnerung an John Watsons Schmerz ungewollt – so bei einer imaginierten Figur davon gesprochen werden kann – Sherlocks Mobilisierung aller Kräfte (vgl. Jacke 2017, 133f.) zu einer Art „Selbstwiederbelebung (*autoresuscitation*)“ (dazu Draguhn 2012, 121) aus dem (vermeintlichen) klinischen Tod heraus. Abermals illustriert dies die enge Verbindung der beiden Gegner als zwei Seiten einer Medaille, was hier buchstäblich wahr geworden ist, da Moriarty zum (Persönlichkeits-)Teil seiner Nemesis und „emotional catalyst“ (Porter 2016, 59) geworden ist.

Die imaginären Figuren sind gewohnt jungianisch also Funktionen, Teile der eigenen Persönlichkeit des Träumers, verweisen jedoch auch auf seine Beziehung zu ihnen in der Wachwelt; es vermischen sich im *Traum im Traum* Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Näheres dazu unten). Tendenziell haben die Traumpersonen eher eine Rettungsfunktion: Gerade in den ersten Phasen, mit den physiologischen Erklärungen und Mycrofts Appell, werden eigentlich unterbewusst ablaufende Bewusstseinsprozesse als bewusste, an Figuren gebundene Entscheidungen dargestellt. Bedingt durch die erzählerische extreme Zeitdehnung von Sekundenbruchteilen auf rund sieben Minuten kann Sherlock ‚bewusst‘ entscheiden, in welche Richtung er fällt oder ob er dem Schockzu-

stand nachgibt. Erneut werden die außergewöhnliche Fähigkeit des Detektivs einerseits wie die besondere traumartige Qualität des *Mind Palace* andererseits demonstriert.

Serielle Funktion des Nahtod-Traums

Im Unterschied zu den obigen literarischen Beispielen und der Mehrheit der Komaträume ist dieses Beispiel nicht auf gleiche Weise Teil einer Twist-Struktur. Der *Traum im Traum* hat dennoch eine besondere Funktion, indem er auf außergewöhnliche Weise die Innenwelt, Phasen des Sterbeprozesses als Räume und die Willenskraft zum Weiterleben visualisiert. Die Betonung liegt klar auf dem Visuellen, dem ästhetischen Aspekt, der wie die Serie *SHERLOCK* insgesamt Teil eines Prozesses der seriellen Steigerung ist. Der hier vorkommende Twist ist in die Wachwelt verlagert, verbindet sich jedoch wiederum mit einer Innenwelt, der – zunächst unerkannten – der Figur Magnussen. Über das bildliche Motiv der Treppen werden die beiden Realitätsebenen, Wachwelt und *Mind Palace(s)*, miteinander verknüpft. Die deutlichere Markierung und auffällige Gestaltung von Sherlocks Innenwelt verdeckt dabei regelrecht die als real dargestellte Innenwelt Magnussens; die visuelle Nähe beider Darstellungen über das Treppentmotiv weist zugleich darauf hin.

Abgesehen von der ästhetischen Funktion visuell ansprechender komplexer Bilder gewährt der *Mind Palace* wie oben gesehen einen tieferen Einblick in Sherlocks Psyche und erfüllt damit eine gängige Funktion von Traumfolgen in Serien (vgl. Lucks 2019, 311, 326–29; Neis 2020b, 18–20). Die Zuschauenden erfahren indirekt mehr über Sherlocks Beziehung zu seinem Bruder Mycroft und seine Kindheit, das Ansehen von Molly Hooper, Moriartys bleibenden Eindruck und die Bedeutung der Watsons, was weiterhin in der Serie von Belang sein wird. Strukturell lernen sie Sherlocks *Mind Palace* näher kennen, der mit einer Art mentalem Labyrinth assoziiert wird, dessen Potenzial, zum Gefängnis zu werden, die Sonderfolge thematisieren wird. Zusätzlich ist der *Mind Palace* aber mit einer Rettungsfunktion versehen, indem er Ressourcen für Sherlocks ‚Wieder-Aufstieg‘ zur Verfügung stellt.

Innerhalb des *Mind Palace* werden Vergangenheit in Form des ‚seriellen Gedächtnisses‘ und Zukunft verbunden. Gehören die imaginären Personen zu Sherlocks Vergangenheit und Gegenwart, so enthält der Sterbetaum auch Hinweise auf die serielle Zukunft. Eine wichtige Funktion der Nahtoddarstellung ist also die der Vorausdeutung auf die nächste Staffel bzw. – wie schon angedeutet – die kommende Sonderfolge „The Abominable Bride“. Deren *Traum-im-Traum-Struktur* wird strukturell vorgezeichnet, wenngleich in „His Last Vow“ die Grenzen zwischen den Räumen weniger als ‚Aufwachen‘ und ‚Einschlafen‘, sondern eher als Bewegungen von ‚Fallen‘ und ‚Aufstehen‘ markiert sind,

die zusammen ein eher ‚fließendes‘ Muster ergeben, auch wenn Augenöffnen und -schließen gezeigt werden. Während es hier eine Abfolge von Räumen ist, gestaltet sich die ‚Architektur‘ in „The Abominable Bride“ mehr entlang zweier Zeiten, der Viktorianik und der Gegenwart. In „The Abominable Bride“ wird das in „His Last Vow“ als Cliffhanger gesetzte Rätsel um Moriartys Tod zur zentralen Frage eines – im doppelten Sinne – Trips in den Gedächtnispalast (vgl. Neis 2020b, 3, 13–18) – so es denn einer ist (vgl. ebd., 5–7). Hier deutet die Existenz des Widersachers an der tiefsten Stelle von Sherlocks Innerem implizit schon auf die kommende *Traum-im-Traum-Struktur* hin.

Ein weiteres zentrales Element ist der Hund Redbeard (Abb. 99), den Sherlocks Bruder indirekt herbeizitiert, als er Sherlock auffordert, etwas Beruhigendes in seinem Gedächtnispalast zu suchen. Dabei benutzt er einen ähnlichen Satz – „The east wind is coming, Sherlock. It’s coming to get you“ (HLV 37:13–17) – wie ihn Sherlock am Ende der Folge vor seiner Abreise zu einer potenziell tödlichen Mission zu John sagen wird: „The east wind takes us all in the end“, um dann zu erklären, Mycroft habe ihm damit immer Angst einjagen wollen (vgl. HLV 1:25:01–19). Am Ende von „His Last Vow“ wird John ihn zu Mary sagen: „If he [Moriarty] is back, he better wrap up warm. There’s an east wind coming“ (HLV 1:28:24–28). Dieser Satz ruft mehrere Bedeutungsebenen auf: Für Sherlockianer ist es ein Zitat aus der chronologisch letzten Holmes-Erzählung *His Last Bow* (1914/1917; Doyle 1976, 803), wo Holmes Watson gegenüber den kommenden Ersten Weltkrieg ankündigt.

Wie so oft in *SHERLOCK* hat das Zitat hier weitere Konnotationen. Seine wiederholte Benutzung durch Mycroft innerhalb der Serie entpuppt sich in der letzten Folge der vierten Staffel („The Final Problem“) als Trigger-Technik, Redbeard dabei als Deckerinnerung. Um Sherlocks Erinnerung an seine verschwundene (da weggesperrte) Schwester zu testen, nutzte Mycroft immer wieder diese Phrase, eine Umschreibung des Namens der Schwester (altgr. Euros = Ostwind; vgl. Gatiss, Moffat, und Caron 2017, 09:20:28; 1:15:00–1:17:17). In der vierten und vorläufig letzten Staffel findet so eine Re-Evaluation vorheriger Geschehnisse unter dem Gesichtspunkt der posttraumatischen Belastungsstörung statt. Die Nahtod-Traumdarstellung fungiert hier im Vorhinein abermals verdeckend, indem sie den Erinnerungsrest falsch abbildet, zugleich aber indirekt offenbarend, weil sie die Thematik dem Publikum zur Aufmerksamkeit bringt. Der für Sherlock drohende Charakter der Worte – im Original ja als Kriegsmetapher gebraucht – kann diese Wirkung auch bei den Rezipierenden transportieren, vor allem in Kombination mit der Filmmusik und Sherlocks in dem Moment existenzieller Situation.

Entscheidend an dieser *Traum im Traum*-Darstellung ist, dass Twists sich auf einer anderen Ebene abspielen. Orientieren sie sich in den oben analysierten Beispielen besonders an der Ver- und Aufdeckung eines Sterbe- und Traumzustands, die zusätzlich durch Ambiguität und Unzuverlässigkeit weiter verunklart wird, so ist der eindeutig markierte Sterbetaum hier Vehikel einer anderen Täu-

schung in der Wachwelt, die sich auf die Realität des Gezeigten einer anderen Figur (Magnussen) bezieht. Verdeckungs- und Offenbarungsoperationen sind aber hier gleichfalls vorhanden. Ähnliches war schon in der Koma-Einzelfolge von *PROFILAGE* zu beobachten gewesen, wo sich außer dem Traum-Twist zu Beginn ein weiterer Twist am Ende der Folge ebenfalls in die Wachwelt verlagert. Somit sind auch in Werken mit eindeutiger markiertem *Traum im Traum* Twist-Strukturen zu beobachten. Seriell ist ferner die über den ‚Lösungstraum‘ hinausgehende Funktion des Vorausdeutens bei beiden Beispielen gleich. Anlehnend an Matthias Brütschs Beobachtungen (vgl. Brütsch 2011a, 222–30, 234f.) ist hier die deutlich markierte Traumdarstellung vielleicht deshalb ‚überstilisiert‘, weil ihr Status nicht verdeckt werden muss. Im Stil der Serie wiederum ist eine ‚überbordende‘ Ästhetik schon üblich.

4.2.2.3 Fazit

In diesem Kapitel habe ich mich auf die Rolle des *Traum im Traum* in Sterbetaumdarstellungen konzentriert. Wie in vielen Twist-Beispielen ist selten ein *Traum im Traum* zu finden, der explizit als solcher benannt wird; vielmehr können die Vorkommen als unauffällig bezeichnet werden. Gestaltet sind sie häufig dezidiert topografisch, d. h. durch verschiedene (imaginäre) Räume oder Orte. Das kann, wie bei Perutz der Fall, über eher kurze Aufzählungen sowie Episodenhaftigkeit geschehen oder, wie bei Kehlmann, sich in mehreren Ebenen über nahezu den gesamten Text erstrecken.

Innerhalb des Twist-Narrativs, das jeweils unterschiedlich ausgestaltet ist, fungieren auch hier die *Traum im Traum*-Vorkommen als mögliche Intrusionen aus einer anderen Realität und damit als Portale und Schlüssel zur Auflösung. Diese ist in den vorliegenden Beispielen jedoch selten eindeutig und vollständig. Die Doppelfunktion von Hinweisen als verdeckend und entlarvend hat auch hier Gewicht. Mehrdeutigkeit ist jeweils ein entscheidender Faktor, den es bei der Analyse zu beachten gilt. Sie kann entweder tatsächlich phantastischer Art sein, an der Grenze dazu oder zumindest als Thematisierung mehrerer Deutungsalternativen realisiert sein, z. B. als Sterbetaum, Als-ob-Darstellung oder ‚Parallelwelt‘ bei Perutz; Zauberei, (Selbst-)Täuschung, Traum und Lüge bei Kehlmann. Mediale Besonderheiten sind dabei ebenfalls festzustellen: So zeigt sich die topografische Umsetzung solcher Innenweltdarstellungen besonders in den (audio-)visuellen Medien Film und Fernsehen, wo zum Teil, wie in der *SHERLOCK*-Nahtoddarstellung, ausdrücklich architektonische Metaphern gebraucht werden. Zusätzlich ist der *Traum im Traum*-Aspekt durch Fall und Aufwachvorgänge präsent.

Das Sterben bildet in den Beispielen eine Art Vehikel für den Twist, obgleich natürlich auch die Todesarten, Motivierungen für das Leben und die letzten

Dinge relevant sind. So zeigen schon die beiden literarischen Beispiele, obwohl sie beide einen Freitod oder zumindest bewusst in Kauf genommenen Tod thematisieren, eine unterschiedliche Umsetzung: Während Stanislaus Dembas mutmaßlicher Tod lange verdeckt wird und dennoch in Hinweisen zum Vorschein kommt, erzählt Arthur Beerholm sein als *Traum im Traum* inszeniertes Leben quasi zum Sterben hin. In beiden Fällen ist die Reflexion des eigenen Mediums auf unterschiedliche Weise präsent; was in *Zwischen neun und neun* der Kolportageroman ist, verkörpern in *Beerholms Vorstellung* die ‚Aufzeichnungen‘ des autodiegetischen Erzählers. *PASSION PLAY* verdeckt ebenfalls das mutmaßliche Sterben des Protagonisten, während es in *SHERLOCK* offen gezeigt wird. „His Last Vow“ ist zugleich das einzige der Beispiele, in dem der Tod eindeutig reversibel ist; hier wird noch im Sterben die Möglichkeit ‚bewusster‘ Entscheidungen inszeniert, die zugleich der Außergewöhnlichkeit der Detektivfigur zugeschrieben werden. Beide filmischen Werke verweisen auf die eigene Medialität durch theaterhafte Bühnenmetaphorik oder stilisierte bis ‚exzessive‘ Bildgestaltung. Zudem zeigt sich in der Serienepisode erneut die Sonderstellung solcher serieller Traumfolgen, die häufig mit betont visueller Ästhetik und Psychologisierung einhergehen.

Die Sterbedarstellungen sind im Vergleich zu den Komaträumen aus Kapitel 4.2.1 diverser und weniger eindeutig aufzulösen. Dass sowohl die Hinweise in den Twist-Narrativen wie die jeweilige Sterbemotivation oder der Realitätsstatus und die Struktur der Werke insgesamt offener erscheinen als im vorherigen Kapitel, könnte tatsächlich – wie eingangs postuliert – damit zusammenhängen, dass vom Sterben meist kein Weg in die Wachwelt zurückführt, was damit zum Ausdruck gebracht werden kann. So dominieren in *Zwischen neun und neun* und *PASSION PLAY* eher Sterbehinweise als Hinweise auf eine Außen- bzw. Wachwelt, da diese für die vermutlich gerade Sterbenden oft nicht mehr eindeutig existiert. Intertextualität und Intermedialität sind wie im vorangehenden Kapitel ebenfalls relevant, wozu auch todestypische Symbole zählen, die am stärksten in *PASSION PLAY* auftreten, dem Werk, das zudem am ehesten metaphysisch konnotiert ist.

Natürlich sind noch andere Darstellungen von Sterbeträumen denkbar, die ggf. mit *Traum im Traum* oder ähnlichen Phänomenen assoziiert sind. So kann ein zunächst als Komatraum erscheinendes Erlebnis, das zudem wie ein *Immer-wieder-Erwachen* mehrgliedrig aufgebaut ist, sich als Nahtoderfahrung herausstellen wie in der *PROFILAGE*-Folge „La Chasse“ (Trinh u. a. 2015); das Fallmotiv dabei geht möglicherweise auf *SHERLOCK* oder *INCEPTION* zurück. In Kapitel 4.3.2.2 analysiere ich kurz einen speziellen, über den Tod hinausreichenden *geteilten Traum* in einem Traumnotat von William Burroughs. Die architektonische Metapher des (möglichen) Sterbetaums reizt auch die letzte *TATORTREINIGER*-Folge „Einunddreißig“ (2018) aus, indem sie zugleich das Ende der Serie als Tod reflektiert. Im in Kapitel 4.3.1 analysierten *Käthchen von Heilbronn* findet ein *geteilter Traum* in der (vermeintlichen) Sterbestunde eines Kranken statt.

Im Film *FLATLINERS* (1999) experimentieren junge Medizinstudierende mit dem klinischen Tod; ihre meist schuldbezogenen Sterbe- bzw. Jenseitsträume dringen nach der Wiederbelebung dann zunehmend in ihre Wachwelt ein. Den zunächst unbemerkten Übergang vom Leben zu einem jenseitigen Zustand in Form eines *Immer-wieder-Erwachens* im Film *GHOST* habe ich in Kapitel 4.1.2.2 analysiert. Und auch die sisyphosartige, in einigen der obigen Analysen angeklungene Kombination von Sterbe- oder jenseitigem Zustand und Loop-Strukturen scheint beliebt und findet sich unter anderem in den Filmen *DEAD OF NIGHT* (1945) und *WER AUFGIBT IST TOT* (2016). Allein diese hier nur angedeutete Vielfalt verdeutlicht die intensive künstlerische und mediale Beschäftigung mit dem Tod und besonders entsprechenden Übergangszuständen, seien sie reversibel oder nicht (siehe auch die Übersicht in Hurst 2012, besonders 1739–1743), was oftmals auch interpretativ zu einer größeren Offenheit führt.

Eine thematische Alternative zu Koma- und Sterbetaum bietet wie angedeutet der Psychiatrietraum, wobei dessen Kombination mit *Traum-im-Traum-Strukturen* für diese Arbeit besonders interessant ist. In dem gleichfalls von Leo Perutz stammenden Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923; Perutz 2006) findet sich eine solche (vgl. ebd., 191–197) ebenso wie in Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971; Bachmann 2004) in einem mehrteiligen Traum der Ich-Erzählerin (vgl. ebd., 175–177).³⁹¹ In beiden Fällen scheint die Psychiatrie als Ebene bzw. *falsches Erwachen* innerhalb einer *Traum-im-Traum-Struktur* auf (vgl. Perutz 2006, 195; Bachmann 2004, 177) und bietet eine Erklärung für das Verhalten bzw. gibt so möglichen Ängsten der Hauptfiguren Ausdruck. Filme wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920), der Schluss von *BRAZIL* (1985), die Bewusstseinsfilme *IDENTITY* (2003) und *SHUTTER ISLAND* (2010) stehen mit dieser Thematik sowie oft eindeutiger aufgeklärten Twist-Strukturen in Verbindung, ebenso Bioy Casares' ggf. von Perutz inspirierter Roman *La invención de Morel* (1940). Auch dieser kurze Einblick offenbart die Vielfalt dieser thematischen Motivierung.

391 Die dortigen Traumdarstellungen beruhen zum Teil auf faktualen Traumnotaten der Autorin, wie meine Kollegin Laura Vordermayer in ihrer Arbeit aufgezeigt hat (vgl. Vordermayer 2023, 196–211). Siehe auch Kapitel 4.3.2.2.2 zu dem Traumnotat von Burroughs.

4.3 Der Traum im (T)Raum der anderen: *Geteilte Träume (shared dreams)*

4.3.1 *Paralleltraum und Einander Träumen vor dem und im 19. Jahrhundert*

There is a child sleeping near his twin
The pictures go wild in a rush of wind
(Jeff Buckley, *Dream Brother*)

4.3.1.1 Vorüberlegungen

Es dürfte die skurrilste Form der *Traum-im-Traum-Struktur* sein: *Shared dreams* unterscheiden sich – jedenfalls auf den ersten Blick – oft wesentlich von den beiden anderen bisher untersuchten Formen, dem *Immer-wieder-Erwachen* und dem *Traum im Traum mit Twist-Struktur*. Dennoch gibt es, wie zu sehen sein wird, Übereinstimmungen; strukturell wie auch in ähnlichen Darstellungstechniken. Sind vielleicht sogar Kombinationen möglich? Bei den Recherchen zeigte sich, dass die *shared dreams* ebenfalls in unterschiedlichen Genres vorkommen und dort charakteristische Funktionen erfüllen. Daher sollen sie speziell im zweiten Teil des Kapitels (4.3.2) mit Konzentration auf den Gesichtspunkt des Genres betrachtet werden. Abermals sind die Beispiele außerdem medial divers; sie stammen aus Literatur, Fernsehen und Spielfilm und verdeutlichen damit den vielseitigen Charakter auch dieses Typus von *Traum-im-Traum-Strukturen*.

Doch was sind *shared dreams* überhaupt? Es handelt sich dabei um ein Konzept, das in der Klartraumforschung beheimatet, jedoch nicht unumstritten ist, um „ein[en] Traum, den man mit anderen Leuten teilt (von engl. *to share – teilen*), bzw. ein Traum, an dem zwei oder mehrere Leute gleichzeitig teilnehmen“, wie es das *Klartraum-Wiki* definiert (Diverse Klartraum-Wiki User 2015). Sogenannte ‚telepathische Träume‘ wurden (para-)psychologisch erforscht; es wurden jedoch aus kritischer Sicht keine validen Ergebnisse erlangt; die angeblich positiven Resultate (vgl. Eisenbud 1947, „*rêve à deux*“; Ullman und Krippner 1970) mehrfach widerlegt (vgl. Ellis u. a. 1947; Belvedere und Foulkes 1971). Freud konzipierte 1922 ein Papier dazu, in dem er sich aber kritisch äußert und vorab deutlich macht: „Sie werden aus meinem Vortrag nichts über das Rätsel der Telepathie erfahren, nicht einmal Aufschluß darüber erhalten, ob ich an die Existenz einer ‚Telepathie‘ glaube oder nicht“ (Freud 1967, 165).³⁹²

392 Tatsächlich ersetzt er die Frage durch psychoanalytische Betrachtungen der Träume und vermittelt, Telepathie existiere nicht. Eine psychoanalytische Beschreibung und Begründung solcher Träume stammt von Eshel (2006).

Für diese Arbeit, die sich ja mit künstlerischen Traumdarstellungen beschäftigt, ist es jedoch weniger von Belang, ob diese in der Wirklichkeit beweisbar sind; die Kunst hat dieses Konzept aufgegriffen und daher ist es möglich, seine ästhetische Ausgestaltung zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Medien zu analysieren. Auch die geträumte Verarbeitung gemeinsamer Erlebnisse und Jungs Konzept eines kollektiven Unbewussten können dabei eine Rolle spielen. Im Rückgriff auf Kapitel 3 nehme ich an, dass entgegen ihrer späteren Verortung in der literarischen Science Fiction der 1940er-Jahre (vgl. dazu Mayo 2020, 242–49) die Ursprünge der Unterform der *Traummanipulation* (speziell Kapitel 4.3.2.2.1) mindestens schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts mit ihrer Faszination für Mesmerismus und Magnetismus liegen. Der erste Teil des Kapitels zu so benannten *Parallelträumen* verdeutlicht deren historische Verwurzelung sogar vor dem 19. Jahrhundert; gefolgt wird er von einer Analyse von *Through the Looking-Glass*, einem speziellen Fall von *geteiltem Träumen*.

Wieso sind *geteilte Träume* Formen der *Traum-im-Traum-Struktur*? Auf den ersten Blick erscheint die Zuordnung vielleicht etwas abwegig. Doch versuchen wir eine vorläufige Definition:

Ich spreche von *geteilten Träumen*, wenn es sich um einen Traum oder mehrere Träume handelt, deren ‚Traum-Raum‘ von mehreren Träumenden geteilt wird, entweder im ‚Traum-Raum‘ einer der Figuren oder in einem gemeinsamen imaginären Raum.

‚Traum-Raum‘ ist eine Bezeichnung, die in Anlehnung an die Erkenntnisse zur ‚topografischen‘ bzw. ‚architektonischen‘ Gestaltung vieler *Traum-im-Traum-Strukturen* erfolgt. Das Teilen kann entweder von vorneherein deutlich sein oder durch einen späteren oder sogar erst am Ende aufgelösten Twist enthüllt werden. So sind die Beispiele also Formen eines ‚Traums im (T)Raum der anderen‘. Die Ursache dieses Teilens kann – wie in der Science Fiction – eine elaborierte Apparatur sein, ausführlich motiviert und erklärt werden oder – wie in Werken mit anderen wunderbaren Konstruktionen – im Dunkeln bleiben bzw. abstrakt-metaphorisch angelegt sein. Warum das Teilen geschieht, kann ebenfalls begründet sein: innerfiktional als eine geheimnisvolle (Liebes-)Verbindung, ein Weltgeist-Gedanke, Heilung oder außerfiktional der Charakterzeichnung von Figuren dienen.

4.3.1.2 Analysen

4.3.1.2.1 Der *Paralleltraum* – Eine Vorform nicht nur im *Decamerone* (IV.6)

You had a dream dear I had one too
 Mine was the best dream because it was of you
 Come sweetheart tell me now is the time
 You tell me your dream I'll tell you mine
 (Connie Francis, *You tell me your dream*)

Die beiden Träume

Vor der Behandlung komplexerer und aktuellerer Formen des *shared dream* möchte ich eine Art Vorform untersuchen, den *Paralleltraum*: Zwei Personen haben meist zur selben Zeit denselben oder einen sehr ähnlichen Traum; meist unterscheiden sich lediglich die Perspektiven. Hier handelt es sich noch nicht um eine *Traum-im-Traum-Struktur* im engeren Sinne, aber um einen *shared dream*. Ein frühes eindrucksvolles Beispiel findet sich in Giovanni Boccaccios *Il Decameron(e)* (etwa 1349–1353) in der sechsten Erzählung des vierten Tages (Boccaccio 1927a; 1999; Sigle IV.6), erzählt von Panfilo im Anschluss an eine vorangegangene Traumerzählung Filomenas. Canovas nennt es gar eine „double mise en abyme“ (Canovas 1996, 559).³⁹³

Die dem Text vorangestellte Zusammenfassung klingt in Gustav Dietzels Übersetzung wie folgt:

Andriuola liebt Gabriotto; sie erzählt ihm einen gehabt Traum und er ihr einen andern, und er stirbt plötzlich in ihren Armen. Während sie ihn mit einer Dienerin nach Hause trägt, werden sie von der Obrigkeit festgenommen, und sie sagt aus, wie die Sache gegangen ist. Der Richter will ihr Gewalt antun, und sie duldet es nicht; ihr Vater hört davon, und da man sie unschuldig findet, lässt man sie frei. Sie verschmäht es nun, in der Welt zu leben, und geht in ein Kloster. (Boccaccio 1999, 50)

Die hier nur kurz angedeuteten Träume bedürfen vor der Analyse einer Spezifizierung, weshalb ich sie hier zitiere.

³⁹³ Dem liegt allerdings das Verständnis zugrunde, alle – auch einfache – Traumerzählungen oder darstellungen innerhalb von Erzähltexten seien *mises en abyme*. Ich verwende (siehe Kapitel 2.1.1, Fußnote 17) *mise en abyme* im engeren Sinne nur, wenn ein paradoxes Element hinzukommt.

E così furtivamente li lor congiugnimenti continuando, avvenne che alla giovane una notte, dormendo, parve in sogno vedere,³⁹⁴ sé essere nel suo giardino con Gabriotto, e lui con grandissimo piacer di ciascuno tener nelle sue braccia: e mentre che così dimoravan, le pareva vedere del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e malgrado di lei con maravigliosa forza gliele strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai piú riveder potesse né l'un né l'altro; di che assai dolore ed inestimabile sentiva, e per quello si destò, e desta, come che lieta fosse veggendo che non così era come sognato avea, nondimeno l'entrò del sogno veduto paura. (Boccaccio 1927a, 311)³⁹⁵

Geängstigt durch den Traum versucht Andreuola, ihren Geliebten von einem Besuch abzuhalten. Als sie sich tags darauf doch treffen, erzählt sie ihm von ihrem Traum, woraufhin er sich darüber amüsiert und ihr im Gegenzug seinen Traum der letzten Nacht erzählt, den er aber als reine Fantasie abtut:

— Se io fossi voluto andar dietro a' sogni, io non ci sarei venuto, non tanto per lo tuo quanto per uno che io altressi questa notte passata ne feci, il qual fu, che a me pareva essere in una bella e dilettevole selva ed in quella andar cacciando, ed aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse già mai: e pareami che ella fosse piú che la neve bianca ed in brieve spazio divenisse sì mia domestica, che punto da me non si partiva tuttavia. A me pareva averla sì cara, che, acciò che da me non si partisse, le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener con le mani. Ed appresso questo, mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza, e verso me se ne venisse, alla quale niuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato, e quello tanto rodesse, che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via. Di che io sentiva sì fatto dolore, che il mio sonno si ruppe, e desto, con la mano subitamente corsi a cercarmi il lato se niente v'avessi: ma mal non trovandomivi, mi feci beffe di me stesso che cercato v'avea. Ma che vuol questo per ciò dire? De' così fatti e de' piú spaventevoli assai n'ho già veduti,

394 Interessanterweise eine dem Wort eingeschriebene Betonung des Sehens (vgl. das dt. ‚Traumgesicht‘).

395 In Dietzels deutscher Übersetzung heißt es: „Während sie sie so heimlich und verstoßen ihre Verbindung fortsetzten, geschah es, daß die Jungfrau des Nachts im Schlafe einen Traum hatte. Es schien ihr, als wäre sie im Garten mit Gabriotto und halte ihn zum größten Vergnügen beider in ihrem Arme, und während der Umarmung komme aus seinem Körper ein finsterner und schrecklicher Gegenstand hervor, dessen Gestalt sie nicht deutlich erkennen konnte. Dieser Gegenstand, schien es ihr, ergreife Gabriotto, reiße ihn mit wunderbarer Kraft aus ihren widerstrebenden Armen, verschwinde mit ihm unter der Erde und sie könne von beiden nichts mehr sehen. Sie fühlte einen unaussprechlichen Kummer und erwachte daran, und so sehr sie sich auch freuen mußte, daß es nicht wirklich so war, sie sie [sic] geträumt hatte, machte ihr dieser Traum dennoch große Angst“ (Boccaccio 1999, 52f.).

né per ciò cosa del mondo né piú né meno me n'è intervenuto: e per ciò lasciàngli andare e pensiamo di darci buon tempo. — (Boccaccio 1927a, 312)³⁹⁶

Trotz seiner sorglosen Haltung findet Gabriotto kurz darauf auf genau die Weise, die Andreuola im Traum erschienen war, den Tod: Er sinkt in ihren Armen zu Boden und stirbt (vgl. IV.6, 313; 55). Bei der gerichtlichen Untersuchung wird von den Ärzten festgestellt, dass „alcuna posta vicina al cuore gli s'era rotta, che affogato l'avea“ (IV.6, 315; 58f.).³⁹⁷ Von Schuld freigesprochen und nachdem sie sich erfolgreich der Bedrängung durch den Richter erwehrt hat, zieht sich Andreuola schließlich in ein Kloster zurück.

Traumfunktion und -konzepte

Die Moral der Erzählung allerdings ist nicht klar zu identifizieren: Werden die Liebenden für voreheliche Sexualität bestraft, für eine nicht standesgemäße Verbindung oder gar Gabriotto für seine Sorglosigkeit und Missachtung einer – geträumten – Prophezeiung? Sind Andreuolas spätere moralische Standhaftigkeit gegenüber dem Richter und ihr Gang ins Kloster Sühne für ihre moralischen Verfehlungen? Oder ist sie schuldig, ihrem Vater die Verbindung verheimlicht zu haben, Liebe über den Stand gestellt zu haben (vgl. Blanc 1997, 99f.), aber dennoch nicht ‚richtig‘ zu lieben, wie Pierre Blanc meint (vgl. ebd., 107f.)?

Ein Blick auf das Gewicht, das den Träumen von unterschiedlichen Instanzen innerhalb und außerhalb der Erzählung zugeschrieben wird, zeigt ein heteroge-

396 In der Übersetzung: „Wenn ich Träumen nachgehen wollte, dann wäre ich nicht hierhergekommen, nicht sowohl um deines Traumes willen als um des meinigen, den ich ebenfalls in jener Nacht gehabt habe. Ich glaubte nämlich, in einem schönen, lieblichen Walde zu sein, in welchem ich jagte, und hatte eine so schöne, ansehnliche Rehkuh [Ricke] gefangen, wie man noch nie eine gesehen. Sie schien mir weißer als Schnee und wurde in kurzer Zeit so mit mir vertraut, daß sie keinen Augenblick von mir wich. Dennoch aber hatte ich sie so lieb, daß ich ihr, damit sie sich nicht von mir trenne, ein goldenes Halsband anlegte, woran ich sie mit einer goldenen Kette an der Hand führte. Hierauf schien es mir, als komme, während meine Rehkuh einmal ausruhte und mein Haupt an ihrer Brust lag, von irgendeiner Seite her ein kohlschwarzes Windspiel, das schrecklich ausgehungert schien und auf mich zulief. Ich vermochte keinen Widerstand zu leisten. Daher biß es mich an der linken Seite in die Brust und fraß sich so tief ein, daß es bis ans Herz drang, das es mir aus der Brust riß und mit fortnahm. Ich fühlte hierbei einen solchen Schmerz, daß mein Traum abgebrochen wurde. Ich erwachte und fuhr sogleich mit meiner Hand an die Seite, ob nichts daran wäre. Da ich aber nichts fand, lachte ich über mich selbst. Was soll das heißen? Solche Dinge und noch viel schrecklichere habe ich schon oft in Träumen erfahren, und deshalb ist mir doch nichts begegnet. Lassen wir daher die Sache und denken daran, uns Vergnügen zu machen“ (Boccaccio 1999, 54f.).

397 Übersetzung: „ihm ein Gefäß in der Nähe des Herzens gesprungen [sei], und auf diese Art sei er erstickt“.

nes Bild. Explizit reagiert der Rahmenerzähler Porfilo auf den vorangegangenen Traum: „Il sogno nella precedente novella raccontato mi dá materia di dovervene raccontare una nella quale di due si fa menzione“ (IV.6, 310; 50).³⁹⁸ Er strebt damit eine Steigerung der vorangestellten von Filomena erzählten Novelle IV.5 an, in der eine Jungfrau eine Vision ihres verschwundenen Geliebten hat, worin dieser ihr seine Ermordung durch ihre Brüder sowie den Ort seines Begräbnisses offenbart. Porfilo schickt seiner Erzählung weiter voran: „[L]i quali di cosa che avvenire era, come quello di cosa intervenuta, furono: ed appena furon finiti di dire da coloro che veduti gli aveano, che l'effetto seguì d'ammenduni“ (ebd.).³⁹⁹ Im Folgenden elaboriert er über Träume im Allgemeinen und ihre möglichen Wirkungen auf die Träumenden, um zu konzedieren:

De' quali né l'uno né l'altro commendo, per ciò che né sempre son veri né ogni volta falsi. Che essi non sien tutti veri, assai volte può ciascun di noi aver conosciuto; e che essi tutti non sien falsi, già di sopra nella novella di Filomena s'è dimostrato e nella mia, come davanti dissi, intendo di dimostrarlo (IV.6, 310f.; 51f.).⁴⁰⁰

Es wäre also prinzipiell eine prophetische Funktion als ‚Wahrtraum‘ möglich.

Die Handlung illustriert dann die von Panfilo genannten Möglichkeiten: So schenkt Andreuola dem Traum unbedingten Glauben und lässt sich von ihm ängstigen, während Gabriotto ihn ignoriert; beides die extremen Pole der Positionen, von denen keine intradiegetisch absolut richtig erscheint – auch das hatte Porfilo vorher angekündigt. So spielen implizit die Traumkonzepte des prophetischen Traums sowie eine Art von Leibreiz am prominentesten in die Erzählung hinein; ferner der Nahrung als Ursache (vgl. IV.6, 312; 54), was sich schon in antiken Traumtheorien findet (vgl. Alt 2002, 33f.; überzeitlich Engel 2018b, 32). Boccaccio scheint je nach Erfordernis der einzelnen Erzählung mit der Wertung von Träumen umzugehen und damit kein einheitliches Traumkonzept zu haben, das völlig mit dem wissenschaftlichen oder dem populären Traumwissen seiner Zeit übereinstimmt: „Boccaccio is perhaps halfway between the extremes, swaying in one direction or the other based on the particular ‘needs’ of each novella. The fact that there was no absolute canon on dreams certainly allowed him to work with a degree of flexibility if not ambiguity“ (Bonetti 2009, 613).

398 „Der in der vorangegangenen Novelle erzählte Traum gibt mir Stoff, eine neue zu erzählen, in welcher zwei Träume vorkommen“.

399 „Es handelt sich dabei um Dinge, die geschehen sollten, und zwar waren dieselben von denen, die sie gesehen hatten, kaum erzählt, als sie auch schon in Erfüllung gingen“.

400 „Ich kann weder die einen noch die andern hier loben, denn die Träume sind weder stets wahr noch stets falsch. Daß sie nicht immer wahr sind, kann ein jeder von uns schon oft erfahren haben, und daß sie nicht alle falsch sind, wurde schon oben in Filomenas Novelle bewiesen, und auch in der meinigen gedenke ich es zu beweisen“.

In Übereinstimmung mit Porfilos mehrdeutigen Äußerungen zur Bedeutung von Träumen – sie können wahr und damit prophetisch sein, sie können aber auch täuschen – scheint Boccaccios allgemeine Einstellung zur Bedeutung von Träumen – laut Bonetti „neither total credulity nor skepticism“ (vgl. Bonetti 2009, 623f.) – in nuce in der Novelle IV.6 enthalten zu sein. Frédéric Canovas bemerkt, dass alle Traumsequenzen im *Decamerone* den Tod einer Figur enthüllen: entweder, wie hier, im Voraus oder im Nachhinein (vgl. Canovas 1996, 558f.).

Porfilos an obiges Zitat anschließende Äußerung allerdings lässt das Geschehen stärker in einem moralischen Licht erscheinen. Im Zuge des Tagesthemas des vierten Tages – „l'amour 'infélice“ (Canovas 1996, 558) – steht natürlich auch in der Novelle IV.6 die moralische Einschätzung unweigerlich zur Disposition:

Per che giudico che nel virtuosamente vivere ed operare di niun contrario sogno a ciò si dèe temere, né per quello lasciare i buoni proponimenti; nelle cose perverse e malvage, quantunque i sogni a quelle paiano favorevoli e con seconde dimostrazioni chi gli vede confortino, niuno se ne vuol credere: e così, nel contrario, a tutti dar piena fede. (IV.6, 311; 52)⁴⁰¹

Kurz: Es sollte stets moralisch einwandfrei gehandelt werden, dann haben Träume kein Gewicht, weder im Guten wie im Schlechten – im Grunde eine traumabwertende Einstellung, die in einem gewissen Gegensatz zur zuvor geäußerten Traumauffassung steht. Unter diesen Vorzeichen kann die oben angerissene Frage nach der Moral der Erzählung zumindest aus der Sicht des Erzählers Porfilo beantwortet werden. Auch die Wertung der Novelle durch den König in der anschließenden Erzählung ist kennzeichnend: „il re, nulla compassion mostrando all'Andreuola“ (IV.7; Boccaccio 1927b, 317); er empfindet keinerlei Mitleid für Andreuola. Für Pierre Blanc beispielsweise, Boccaccios vielfache Brechung durch unterschiedliche Positionen ignorierend, ist das ein Beweis für die moralische Schuldenlast der Frau (vgl. Blanc 1997, 108).

Das Erzählen dient also parabelhaft der Verdeutlichung eines moralischen Gedankens des intradiegetischen Erzählers. Ob dieser aber stets der moralischen Intention des Autors entspricht, bezweifelt z. B. Bonetti, da Boccaccio in anderen (Traum-)Novellen freier mit der Moral umgehe und gerade *Liebesverzicht* verurteile (vgl. Bonetti 2009, 625f.). Andererseits ordnen Erzählerfiguren bei Boccaccio gerade den Hauptfiguren niederen Standes geringere moralische Fähigkeiten zu (vgl. ebd., 616 zur Novelle IV.5).

⁴⁰¹ „Daher ist es meine Ansicht, daß man bei einem tugendhaften Leben und Handeln sich durch keinen ungünstigen Traum erschrecken und in seinen guten Entschlüssen erschüttern lassen darf; bei verkehrten und schlechten Handlungen aber, mögen nun die Träume für diese noch so günstig lauten und die Täter durch günstige Vorzeichen darin bestärken, darf man sich keineswegs darauf verlassen oder ihnen Glauben schenken“.

Parallele Träume – und Unterschiede

Ein Vergleich von Andreuolas und Gabriottos Traum ist besonders fruchtbar: Beide Träume stimmen zwar inhaltlich weitgehend überein (vgl. auch Canovas 1996, 559f.), beide weisen auf den Tod Gabriottos voraus, doch unterscheiden sie sich in der erzählerischen Vermittlung und Gestaltung teils erheblich. Andreuolas Traum wird den Lesenden unmittelbar von der heterodiegetischen Erzählinstanz, dem intradiegetischen *Decamerone*-Erzähler Porfilo, mit interner Fokalisierung auf Andreuola präsentiert; ihre Erzählung des Traums gegenüber Gabriotto wird später nur kurz erwähnt, während Gabriottos Traumerzählung in wörtlicher Rede wiedergegeben wird.

Ersteres gewährt den Rezipierenden ungeachtet der narrativen Vermittlung einen unmittelbaren Einblick in die Innenwelt der jungen Frau, während in Gabriottos Fall das Erzählen im Vordergrund steht, was trotz der direkten Rede indirekter erscheint und zugleich die Erzählsituation der Rahmenhandlung spiegelt. Die beiden Träume gliedern den Text, jedoch nicht in zwei gleich große Teile, sondern „en plusieurs segments de longueur variable“ (Canovas 1996, 559) innerhalb der Novelle, die jeweils auf die Zukunft ausgerichtet sind.

Jeweils sind die Träume der metadiegetischen Figuren mit einer emotionalen wie traumtheoretischen Rahmung versehen: Andreuola lässt sich von dem Traum stark beeindrucken und ängstigt sich sehr, wie der Erzähler eingangs andeutet. Sie schreibt ihm sogleich eine prophetische Qualität zu (vgl. dagegen Blanc 1997, 103f.) und versucht zunächst, ein Treffen mit ihrem Geliebten zu vermeiden (vgl. IV.6, 311; 53). Gabriotto dagegen zieht ihre Gefühle ins Lächerliche, er glaubt überhaupt nicht an die Vorsehungskraft von Träumen und lässt sich selbst durch die auffälligen Übereinstimmungen beider Träume nicht aus der Ruhe bringen – was sich als verhängnisvoll erweist. Dabei bleibt wie gesagt die Frage offen, ob eine strafende Macht oder ein unausweichliches Schicksal am Werk ist.

Der entscheidendste Unterschied liegt sicherlich darin, dass Andreuolas Traum – bis auf das unklare dunkle und damit bizarre Element und die Erd- und Grabesmetapher am Ende – die Ereignisse weitgehend realistisch so darstellt, wie sie später geschehen werden. Selbst der Treffpunkt im Garten am Brunnen entspricht diesem *locus amoenus* in der Wachwelt. Damit ist der Traum leichter zugänglich. Gabriottos Traum dagegen spielt sich im Wald, einem Außen-Ort, ab und ist stark symbolisch in der Tradition der Jagdmetapher verkleidet (vgl. dazu u. a. Hörander 1991, 349f.; Blanc 1997, 104).⁴⁰² Der Garten als zauberhafter Liebes-Ort, als „jardin des délices“ (Blanc 1997, 102), steht also dem Wald als

⁴⁰² Als Allegorie der ‚Liebesjagd‘ ist diese auch in zeitgenössischer italienischer bildender Kunst zu finden, so in Paolo Uccellos *Jagd bei Nacht* (vgl. Uccello 1460).

‚dunklerem‘ Platz in mittelalterlicher Tradition gegenüber (vgl. Canovas 1996, 560). Ersterer ist Schauplatz des weiblichen, letzterer des männlichen Traums und entspricht damit damaligen geschlechtsspezifischen Zuordnungen. Der Wald kommt als einziger Ort nur in Gabriottos Traum vor und hat keinen realen Widerpart (vgl. nach Canovas 1996, 561), sondern ist Teil der symbolischen Einkleidung seines Traums.

In der verwendeten Symbolik, einem klassischen Topos (vgl. Blanc 1997, 105), ist Gabriotto der Jäger, Andreuola die schneeweiße und damit reine Ricke.⁴⁰³ Der goldene Reif mit goldener Kette kann für die Ehe bzw. engere Verbindung stehen, die beide planen einzugehen (vgl. auch Canovas 1996, 560),⁴⁰⁴ welche die Frau aber auch ‚bindet‘ (vgl. auch Blanc 1997, 105). Der Tod durch Gefäßversagen wird durch das „kohlschwarze Windspiel“ (IV.6, 54; „veltra nera come carbone“, 312) – bezeichnenderweise ein weiblicher Jagdhund (vgl. Morlino 2016) – verkörpert, das sich an der Stelle des Herzens in Gabriottos Brust frisst und das lebenswichtige Organ, zugleich Sitz der Seele wie der Liebe (vgl. Blanc 1997, 103), entnimmt.⁴⁰⁵ Es entspricht dem „finstere[n] und schreckliche[n] Gegenstand“ (IV.6, 53; „cosa oscura e terribile“, 311) in Andreuolas Traum, der dort seltsam unbestimmt bleibt. Beides ist stark mit Dunkelheit, Nacht und dem Tod assoziiert (vgl. Canovas 1996, 562), vielleicht sogar dem sprichwörtlich Bösen (vgl. Blanc 1997, 104).

Was ist nun die Funktion einer derartigen Gegenüberstellung der Träume zweier heimlich Liebender? Anscheinend hätten beide gut daran getan, der Botschaft der Träume mehr Glauben zu schenken, die sie von weiteren Treffen abhalten wollte. Dennoch ist diese moralische Konsequenz ungewiss, da die Wirk-

403 Zu ähnlicher Tiersymbolik in *geteilten Träumen* siehe den Film *TESTRÓL ÉS LÉLEKRÓL/ON BODY AND SOUL* (2017).

404 Canovas nennt zudem Übereinstimmungen bis auf die italienische Namensebene: „La comparaison tourne aussitôt à l'identification puisque le prénom Andreuola rime avec 'cavriuola' [...]. En outre, il me semble que l'on peut sans effort entendre le prénom Gabriotto comme la déformation du nom 'capro' (bouc) suivi du diminutif 'otto' qui ferait du jeune homme un petit bout et donc l'amant parfait pour cette chevrete qu'est Andreuola“ (ebd.). Hier scheint allerdings ein Übersetzungsproblem vorzuliegen: Canovas spricht von beiden als Ziegen, während deutsche Übersetzungen „Rehkuh“ (Dietzel, IV.6, 54) oder „Reh“ (Witte, Boccaccio 1964b, 352) verwenden, was im Jagdkontext sinnvoller erscheint. Das italienische ‚cavriuola‘ ist laut altitalienischem Korpus eine Form von ‚capriola‘ und bedeutet meist weibliches Reh (vgl. Marrani 2009).

405 An anderer Stelle innerhalb des *Decamerone* spielt eine Entnahme des Herzens eine entscheidende und grausame Rolle: In der Novelle IV.9 setzt der Ehemann Guillem von Roussillon seiner Ehefrau ohne deren Wissen das Herz ihres Geliebten zum Mahl vor unter der Vorgabe, es handle sich um das eines Ebers (vgl. Boccaccio 1964a, 371f.). In der hier analysierten vorangehenden (Traum-)Novelle IV.5 ist es der abgetrennte Kopf ihres ermordeten Geliebten, den Lisabetta mitnimmt und in einen Blumentopf pflanzt (vgl. dazu Canovas 1996, 565f.; Bonetti 2009, 616–23), ein weiteres Beispiel für die Fragmentierung des Körpers im *Decamerone*.

macht des Wunderbaren innerhalb der diegetischen Welt unklar ist: Während Gabriottos Traum als reiner Leibreiztraum deutbar ist, der seine Krankheit verbildlicht, besitzt der Traum Andreuolas und damit derjenigen, die nicht Hauptfigur der Träume („sujet principal“, Canovas 1996, 560) und zum Tode bestimmt ist, prophetische oder zumindest telepathische Qualität, indem er den Tod ihres Geliebten vorwegnimmt. Ob zu diesem Zeitpunkt allerdings durch Verhaltensänderung noch eine Abwendung des Geschehens möglich gewesen wäre oder eben eine schicksalhafte oder strafende Bestimmung vorliegt, bleibt offen.

In jedem Fall bewirkt die variierte Wiederholung des Traums der jungen Frau in einem wohl gleichzeitig stattfindenden, aber später erzählten Traum ihres Geliebten eine Potenzierung der Botschaft des Traums, denn beide Träume zeigen ein bedrohliches Geschehen für den Mann, das als Warnung verstanden werden kann – auch in Kommunikation mit den Lesenden (vgl. Canovas 1996, 560), die historisch wohl oftmals Leserinnen waren (vgl. ebd., 566f.). Vielleicht können die Lesenden sogar als Einzige die Botschaft erkennen, denn die Liebenden „ne savent pas déchiffrer le message second que celui-ci [le lecteur] est mis a même d'interpréter“ (Blanc 1997, 103).

Obwohl beide in der gleichen Nacht träumen und ähnliche Botschaften vermittelt werden, ist der *Paralleltraum* kein unmittelbar *geteilter Traum*; dazu unterscheiden sich die beiden nächtlichen Wahrnehmungen gestalterisch zu sehr voneinander. Die beiden Liebenden sind im Traum nicht wirklich (mental) vereint, sondern können sich erst durch das Erzählen der jeweiligen Träume über deren Inhalt verständigen, zu einem Zeitpunkt, als sie die potenzielle Warnung durch den Traum schon missachtet haben und sich Andreuola nach Pierre Blancs strittiger Meinung im Gegensatz zum unschuldigen, adamsgleichen Gabriotto schon schuldig gemacht hat (vgl. Blanc 1997, 107).⁴⁰⁶ Was dieser ‚klassische‘ *Paralleltraum* für das *geteilte Träumen* leistet, ist – neben der möglichen Fortführung eines intertextuellen Schemas aus dem Altertum (vgl. zu Beispielen für ‚Doppelträume‘ aus der Bibel, Antike und der frühen Kirchengeschichte Wikenhauser 1948; in *Odyssee*, griechischem kaiserzeitlichen Liebesroman und *Satyrika* Grossardt 2007, 81–86, besonders 81f.) –, das Potenzial *geteilten Träumens* anzudeuten und die Wunderbarkeit solcher Konstruktionen innerhalb einer Diegese – sei sie nun göttlicher Natur oder resultiere aus intersubjektiver Verständigung mittels Telepathie – zu zeigen. Der rote Faden des Erzählens, der die Novellensammlung des *Decamerone* wie die *Erzählungen aus Tausendund-*

⁴⁰⁶ Laut seiner Lesart ist Andreuola die Schuldige an Gabriottos Tod, schuldig gegenüber dem wohlmeinenden Vater, der Gesellschaft wie der Liebe selbst, weshalb ihr ‚sozialer Tod‘ im Kloster eine Selbstbestrafung sei (kein Wort zur Übergriffigkeit des Richters, den er als „séduit de sa beauté“ bezeichnet, Blanc 1997, 110). Blanc liest beispielsweise auch das schwarze Windspiel als Verkörperung des – hier bösen – Weiblichen (vgl. ebd., 106f.). Allein schon ihre Angst im Anschluss an den Traum spreche für Andreuolas Schuldigkeit, während Gabriottos Ignoranz seine „innocence“ (ebd., 107) beweise.

einer Nacht durchwebt, wird nunmehr mit den Träumen verknüpft (vgl. dazu Canovas 1996, 557f., 565f.). Allerdings steht das Erzählen dabei im Vordergrund (siehe u. a. Kapitel 3.1).

Der Paralleltraum im Honglouloumeng

Ganz ähnlich funktioniert ein *Paralleltraum* im populären chinesischen Roman *Honglouloumeng* (*Der Traum der roten Kammer*) aus dem 18. Jahrhundert (Cao Xu-eqin und Gao E 2014, Sigle TdrK; 2018, Sigle DoRM),⁴⁰⁷ einem Werk, das auf äußerst komplexe Weise Traum und Träume enthält. Sie sind sowohl in buddhistische und taoistische Gedanken von der Scheinhaftigkeit und Duplizität der Welt eingebunden wie in traditionelles und zeitgenössisches Traumwissen und besonders Metareflexion von Traum und Erzählen (vgl. speziell die narratologische Arbeit von Wei Ling 2012; Bulkeley 2008, 75f.; Zhang Longxi 2017, 145–47; Kaminski 2019, 84–90). Im dritten Viertel des umfangreichen Werks haben die beiden Hauptfiguren Baoyu und Daiyu zur selben Zeit einen sehr ähnlichen Alptraum. Er fungiert zugleich als Vorausdeutung kommender Geschehnisse. Eigentlich lieben Baoyu und Daiyu einander. Seine Familie sieht aber die Verheiratung mit einer anderen (Baochai) als geeigneter an. Zu diesem Zeitpunkt ist Daiyu schon an Schwindsucht erkrankt.

So träumt sie, den Vorsteherinnen der Familie, die später tatsächlich über ihr Schicksal entscheiden werden, sei sie völlig gleichgültig und solle mit einem anderen Mann verheiratet werden. Selbst die ‚Ahne‘, das weibliche Familienoberhaupt, zeigt sich ihren Klagen gegenüber gefühllos. Als sie Baoyu als letzten Ausweg anfleht, reagiert auch er zunächst ablehnend, doch nach Erkenntnis des Missverständnisses – beide haben darauf gewartet, dass das Gegenüber zuerst über seine Gefühle spricht – schwört Baoyu ihr ewige Treue.

Dann nimmt der zuvor weitgehend realistische Traum einen symbolischen Charakter an:

„Bleiben!“ brachte er ebenso feierlich hervor. „Wenn du aber noch zweifelst, ob dies mein aufrichtiger Wille sei, dann schau dir mein Herz an!“ Bei diesen Worten hatte er einen spitzen Dolch ergriffen und sich mitten in die Brust gestoßen. Entsetzt über den Anblick des hervorschießenden Purpurquells preßte sie ihre Hand auf die offene Wunde und schrie klagend: „Warum hast du dir das angetan? Töte zuvor mich!“ Pao Yü [Baoyu] sagte ruhig: „Keine Furcht! Ich möchte nur mein Herz herausholen und es dir zeigen.“ Und er griff in seine klaffende Wunde und wühlte in ihr, als ob er etwas suche. Auf einmal rief er betrübt aus:

⁴⁰⁷ Ich zitiere die – insgesamt stark gekürzte – deutsche Übersetzung von Franz Kuhn (1951) und die vollständige englischsprachige chinesische Ausgabe (1978) parallel; originalsprachliche Kontexte liefert Wei Lings aufschlussreiche Dissertation (2012).

„Wehe! ich habe mein Herz verloren! Nun muss ich sterben!“ Er verdrehte die Augäpfel nach oben und schlug mit dumpfem Fall zu Boden. Blaujuwel [Daiyu] aber quälte aus gepreßter Kehle einen erstickten Schrei heraus. Auf einmal unterschied sie Zofe Kuckucks [Zijuans] Stimme „Fräulein! Fräulein! Welch böser Alp drückt Euch! Kommt zu Euch! Kleidet Euch aus und legt Euch schlafen!“ Da wurde ihr klar, daß sie von einem Traum⁴⁰⁸ genarrt worden war. (TdrK 626)

“I want you to stay. If you doubt me, I’ll show you my heart!” He drew a small knife and plunged it into his chest so that blood spurted out. “How can you do that? You’d better kill me first!” “Don’t be afraid,” he said, “I’ll show you my heart.” He groped around with his hand in the gaping wound while Daiyu trembled and wept, fearful lest others see them. Racked by sobs she held him close. Then Baoyu exclaimed, “I’m done for! Now I’ve lost my heart I must die!” He turned up his eyes and slumped with a thud to the ground. As Daiyu started screaming she heard Zijuan calling her. “Miss! Miss! Have you had a nightmare? Wake up! Undress and go to bed properly!” Daiyu turned over and found it was all a dream. (DoRM, Ch.82, 1796f.)

Der Traum ereignet sich also in einem Zustand, in dem Daiyu noch nicht ‚richtig‘ zu Bett gegangen ist. Sie kann danach nicht schlafen, ist sehr unruhig und erregt sich am Morgen derart, dass sie Blut spuckt. Beim Belauschen eines Gesprächs seiner Zofe hört sie dann, dass auch Baoyu in der letzten Nacht einen Alptraum gehabt habe:

„Bei uns im Begonienhof gab es letzte Nacht auch eine schöne Aufregung“, flüsterte sie [Perle = Xiren] der Kollegin [Kuckuck = Zijuan] zu. „Pao Yü fuhr um Mitternacht plötzlich mit einem gepreßten Schrei in die Höhe und phantasierte etwas von einem Dolch, den er sich in die Brust gestoßen hätte. Er ist erst gegen Morgen wieder eingeschlafen und muß heute der Schule fernbleiben.“ (TdrK 629)

“He was all right when he went to bed this evening,” Xiren told her. “But in the middle of the night he suddenly yelled that he had a pain in his heart, and raved that someone⁴⁰⁹ seemed to have cut it out! He kept up this rumpus quite a time, not quieting down till after the last watch had sounded. Wouldn’t you call that frightening? Today he couldn’t go to school, and we’re sending for a doctor to prescribe medicine.” (DoRM, Ch. 83, 1807f.)

408 Wei Ling erklärt in ihrer Dissertation zu dem Roman, dass der Begriff ‚Traum‘ (夢, mèng) unterschiedlich ausgelegt werden und im Roman auch Zwischenzustände, Halluzinationen und Geistererscheinungen umfassen kann (vgl. Wei Ling 2012, 196f.). Bei diesem Beispiel spricht aber auch sie von „Traum“ (ebd., 202f.).

409 Auffällig der Unterschied der Übersetzungen: Hat Baoyu geträumt, er selbst schneide sein Herz aus oder jemand anderes? Wei Ling fasst es als „Sein Herz wird ausgeschnitten“ (Wei Ling 2012, 197) zusammen.

Auch hier, wie im *Decamerone*, besteht ein Unterschied in der erzählerischen Vermittlung des *Paralleltraums*: Der weibliche Traum wird direkt und ausführlich beschrieben und ‚miterlebt‘, während Baoyus Traum nur erzählt wird, und das sogar nur durch eine Dritte – die Zofe Xiren –, die ihn nur von außen miterlebt hat. Durch Baoyus Sprechen im Schlaf wird allerdings aus dem Traum heraus eine Verbindung zur Außenwelt hergestellt. Doch selbst die kurze und distanzierte Vermittlung genügt, um den Lesenden den Eindruck zu vermitteln, dass die beiden Liebenden denselben oder zumindest einen sehr ähnlichen Traum haben. Eine ausführliche Traumdarstellung ist gar nicht mehr erforderlich.

Zentral ist auch hier das Symbol des entfernten Herzens. Ursprünglich möchte Baoyu es innerhalb von Daiyus Traum als Beweis seiner Liebe vorzeigen, wozu er sich eine Verletzung beifügt. Das Fehlen seines Herzens bedeutet im Traum seinen Tod. Der *Paralleltraum* hat eine warnende und vorausdeutende Funktion. Zugleich verstärkt er den Eindruck der Liebesverbindung der beiden Figuren. „Dieser Traum verdeutlicht ihre tiefe Liebe zueinander und deutet Daiyus Tod voraus, die große Angst und Sorge[,] einander zu verlieren, und gleichzeitig die Ohnmacht und Trauer darüber, dass sie sich bei der älteren Generation nicht durchsetzen können“ (Wei Ling 2012, 203); beide bleiben aber passiv.⁴¹⁰

Bezeichnenderweise ist es in umgekehrter Logik Daiyus Tod, der prophezeit wird, ablesbar auch an ihrem Bluthusten am Morgen (vgl. zum Krankheitstraum in chinesischen Traumbüchern Bulkeley 2008, 72; zu Daiyus und Baoyus scheiternder Liebe und dem Traum Wei Ling 2012, 7, 112, 190f., 252). Noch mehr als im *Decamerone* scheint hier aber das Schicksal unausweichlich, da es schon ‚im Himmel beschlossen‘ wurde, denn die unerfüllte Liebe der beiden ist von Beginn an in ein metaphysisches Konzept eingebunden: Schon im Prolog des Romans im ‚Wahnreich der Großen Leere‘, einer Art Jenseits, werden Baoyu und Daiyu von Shen Ying und einer Purpurblume symbolisiert; der Zweck der Purpurlpflanze in ihrer irdischen Inkarnation sei stets, die ihr durch Shen Ying widerfahrene Pflege im Diesseits mit ihren Tränen wiedergutzumachen (vgl. TdrK 6f.; DoRM, Ch. 1, 8f.).⁴¹¹

410 Auch mit einem Freund teilt sich Baoyu einen Traum mit ähnlicher Funktion: „Baoyus zwei Träume, die er jeweils mit Zhen Baoyu und Lin Daiyu teilt, verdeutlichen seine beiden Wünsche, einen Seelenverwandten zu haben und Daiyus Liebe zu gewinnen, und tragen bereits den Misserfolg in sich“ (Wei Ling 2012, 203).

411 Der Sinn dieser Motivierung und der resultierenden unglücklichen Liebesgeschichte wurde in der Rezeption allerdings auch kritisch gesehen und war unterschiedlichen Moden unterworfen, die mal eher die metaphysische, in neuerer Zeit dagegen eher die realistische Seite des Romans herausstellten (vgl. Kaminski 2019, 88–90). Das bewusst komplexer gestaltete Liebesnarrativ dient werkimmanent auch der Abgrenzung von „gängigen und dilettantischen Liebesgeschichte[n]“ (Wei Ling 2012, 154).

Der *Paralleltraum* erscheint mithin besonders geeignet, eine starke Verbindung zweier Figuren zu verdeutlichen. Dabei ist der zuerst vorkommende Traum hier ausführlicher *gezeigt*; der zweite wird eher kurz *erzählt* oder erwähnt. Nicht notwendigerweise wird der Parallelität der Träume große Bedeutung innerhalb der Erzählung beigemessen, vielmehr kommunizieren die Erzählinstanzen auf diese Weise den Rezipierenden ‚über die Köpfe der Figuren hinweg‘ deren (Liebes-)Verbindung.

Weitere Parallelträume im 19. Jahrhundert und danach

Der *Paralleltraum* ist kein Alleinstellungsmerkmal italienischer und chinesischer Literatur: Er ist auch in anderen Literaturen gerade in der Zeit ab 1800 präsent, welche offenbar – wie Kapitel 3 ergeben hat – eine besonders produktive Zeit für die Entwicklung verschiedener *Traum-im-Traum-Strukturen* war.

Dazu zählt Heinrich von Kleists Stück *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* (1807f.; Kleist 2014), wo ein *Paralleltraum* in Kombination mit einer *Traum-im-Traum-Struktur* (vgl. ebd., II.9, 48–51, IV.2, 86–94)⁴¹² ein entscheidendes Handlungselement bildet. Zugleich ist er aber auch politisch wirksam, spiegelt den Magnetismus-Diskurs seiner Entstehungszeit⁴¹³ und ist geschlechtertheoretisch interessant, denn hier ist im Unterschied zu obigen Beispielen (und dem nächsten) das Traum-Wissen anders verteilt, da Käthchens Traum zwar genauer (vgl. Klüger 2016, 169f.), insgesamt das Wissen der Frau jedoch geringer als das des Mannes ist, welcher ihren somnambulen Zustand bewusst zum Gewinnen von Informationen nutzt und sie bis zum Schluss nicht über den gemeinsamen Traum und ihre Herkunft aufklärt. Die Rezipierenden haben ab dort gleichfalls einen Wissensvorsprung. Die Vermittlung des männlichen Traums geschieht wie im *Honglouloumeng* auf sehr indirekte Weise und bildet einen starken Kontrast zu der direkten Re-Inszenierung des gemeinsamen Traums durch den Grafen vom Strahl.

In *Jane Eyre* (1847; Brontë 1994) wiederum besitzt die weibliche Hauptfigur bis zum Schluss durch einen *Paralleltraum* (vgl. ebd., 414–416, 440–442) in Form einer telepathischen Verbindung (so Frenzel 1999, 827 allgemein zu „Parallel-

412 Meine Kollegin Maike Hansen, durch die ich auf dieses Werk aufmerksam wurde, analysiert diese Szene ausführlich in ihrer Dissertation unter dem Aspekt der Somniloquie (des Sprechens im Schlaf) mit besonderer Berücksichtigung der Geschlechterrollen und -kommunikation (vgl. Hansen 2022, 104–16).

413 Peter-André Alt sieht in dem unterschiedlichen Umgang der Figuren auch die zwei konvergierenden Traumkonzepte der Zeit verkörpert: Der Graf stehe für die Abwertung des Traums in der aufklärerischen Traumtheorie, Käthchen für die Macht des Unbewussten (vgl. Alt 2002, 259).

träumen eng verbundener Menschen“ ab 1800) einen Wissensvorsprung, der ebenfalls eine komplizierte Liebesverbindung und Seelenverwandtschaft anzeigt, kombiniert mit der Idee der Vorbestimmung. Die *Parallelträume* sind stets mit dem Wunderbaren assoziiert, wenngleich dieses unterschiedlich motiviert ist. Zugleich kann in *Jane Eyre* – anders beispielsweise als noch in Shakespeares *King Richard III* (1592–94; V.3), wo Richard und seinen Gegner Richmond im Traum dieselben Geister besuchen, Richard voller Angst im Schlaf spricht und Richmond den aus seiner Perspektive positiven Traum morgens erzählt (vgl. Shakespeare 2014a, 298) – von einem ‚Traum‘ im engen Sinne des Nachtschlafs nicht gesprochen werden.

Weitere Beispiele nennt Elisabeth Frenzel, die ebenso „Parallelträume[]“ sowie „Doppeltraum“ erwähnt (Frenzel 1999, 827, vgl. ebd., 827–829). Außerdem kann dazu Richard Wagners Libretto zum *Fliegenden Holländer* (1868) gezählt werden, ebenfalls kombiniert mit Trance bzw. Somnambulismus, wo Erik unmittelbar vor dem Auftritt des Holländers einen prophetischen Traum erzählt (II.2, vgl. Wagner 1868, 26–28), den Senta in „eine[m] magnetischen Schlaf, so dass es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls“ (Wagner 1868, 26) aufnimmt. Für ihn ist es ein Warnungstraum („Ein Traum ist's! Hör' ihn zur Warnung an!“, ebd.), für sie eine Verheißung ihres Schicksals mit dem Holländer, dessen Bildnis sie schon länger kennt und liebt.⁴¹⁴ Jedoch halten sich Erzählen und Träumen dabei die Waage; es gibt einen aktiv sprechenden (männlichen) und einen eher passiv träumenden (weiblichen) Part.

Dass dieser offenkundig alte Typus immer noch existiert, beweist ein rezentes Beispiel aus einem anderen Medium: In der französischen Kriminalserie *L'ART DU CRIME* um mit Kunst in Verbindung stehende Verbrechen haben die beiden Hauptfiguren in der zweiten Folge der dritten Staffel, „La Malédiction d'Osiris“ (Bennett und Dard 2019), mindestens einen oder sogar zwei *Parallelträume*, die zudem in demselben imaginären Raum angesiedelt sind. Auch hier steht eine besondere, potenziell romantische Verbindung der beiden Figuren dahinter, die schon früher eine geteilte Imagination hervorrief. Die Zuschauenden sehen zunächst den Traum der Protagonistin (vgl. ebd., Pt.1, 38:39–39:37); am nächsten Tag erwähnt ihr Kollege einen ähnlichen Traum ihr gegenüber (vgl. ebd., Pt.1, 42:30–43:20). Zu Beginn des zweiten Teils der Folge sehen die Zuschauenden einen ähnlichen Traum ihres Kollegen (vgl. ebd., Pt.2, 01:35–03:35). In der Serie aktualisieren die Träume vorhandenes serielles Wissen um die Beziehung der Figuren. In der Einzelfolge fungiert der Traum wieder als Möglichkeit, den Zuschauenden und der Protagonistin einen Wissensvorsprung zu verschaffen, außerdem, einen Kuss, der sonst in der Serie dramaturgische Konsequenzen hätte haben müssen, zu zeigen.

414 Siehe dazu unter dem Aspekt des Sprechens im Schlaf ebenfalls Hansen (vgl. 2022, 196–203).

Dieses Beispiel belegt die gute Eignung von *Parallelträumen* selbst im Format der TV-Serie.⁴¹⁵ Das folgende Beispiel für *geteiltes Träumen* dagegen kompliziert dieses weiter und hebt es auf eine eher abstrakte philosophische Ebene.

4.3.1.2.2 *Einander Träumen: Through the Looking-Glass* (1871) – *Shared dreams* als Idee

Picture yourself on a train in a station
With plasticine porters with looking glass ties
Suddenly, someone is there at the turnstile
The girl with kaleidoscope eyes
(The Beatles, *Lucy in the Sky with Diamonds*)

Lewis Carrolls *Alice*-Werke zählen gewiss zu den einflussreichsten Traum-Werken im westlichen Raum. Das zeigte sich nicht zuletzt an verschiedenen Stellen der Arbeit an intertextuellen Verweisen, von denen *Alice*-Referenzen zu den häufigsten zählen und anscheinend am ehesten als bekannt vorausgesetzt werden (vgl. besonders Kapitel 4.2.1). Die Idee von *geteilten Träumen* ist vor allem im zweiten Werk, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (Carroll 2001b; Sigle TLG) präsent, worauf ich mich im Folgenden konzentrieren möchte. ‚Idee‘ deshalb, weil gerade philosophische Bezüge und eine philosophierende Herangehensweise das Werk prägen.

Inhalt und Aufbau

- (1) Alice, die Lesende schon aus dem ersten Teil, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), kennen, befindet sich zu Beginn mit mehreren Katzen und Katzenkindern in einem Kaminzimmer. Sie sitzt auf einem Lehnstuhl und spricht besonders mit einem kleinen schwarzen Kätzchen, als ob es sie verstehen könnte. „Kitty“ (TLG 144) spielt mit einem Wollknäuel und rollt es dabei immer wieder auf. Die Figuren eines früheren Schachspiels stehen noch auf dem Tisch und veranlassen Alice, im ‚Dialog‘ mit Kitty ein ‚Tun-wir-so-als-ob‘-Spiel (‚Let's pretend ...‘) zu beginnen, in dem Kitty die Rote⁴¹⁶ Königin sei: „Let's pretend that you're the Red Queen, Kitty! Do you

⁴¹⁵ Ähnliches ist in der *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*-Episode „Amends“ (3.10, vgl. Whedon 1998) zu beobachten, wo die Protagonistin (Sarah Michelle Gellar) sich plötzlich in den Alpträumen ihres Freundes Angel (David Boreanaz) wiederfindet.

⁴¹⁶ In *Through the Looking-Glass* sind die schwarzen Schachfiguren durchgängig rot. In der deutschen Übersetzung der Remanés wird dies berücksichtigt, in C. Enzensbergers nicht (vgl. Carroll 1981, 18; 1983, 19).

know, if you sat up and folded your arms, you'd look exactly like her" (TLG 147). Alice spekuliert über „Looking-glass House“ (ebd.), eine ‚Spiegelwelt‘ hinter dem Spiegel über dem Kaminsims, und darüber, wie sie beschaffen sein könnte, auf dieselbe Weise: „Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through" (TLG 149), was dann tatsächlich geschieht. Ohne zu bemerken, wie ihr geschieht, befindet sich Alice auf dem Kaminsims und durchsteigt das Glas.

- (2a–1) Alles Folgende ereignet sich in dieser zweiten ‚Spiegelwelt‘, deren Territorium wie zuvor angekündigt⁴¹⁷ als großes Schachspiel aufgebaut ist. Die einzelnen Kapitel bzw. Absätze innerhalb dieser Welt bestehen aus Begegnungen Alices mit einem oder mehreren Wesen der Spiegelwelt; sie sind voneinander durch sechs Übergänge in Form von kleinen Bächen (‚brooks‘), die Alice überschreiten muss, getrennt.⁴¹⁸
- (3) Der erneute Übergang erfolgt in zwei sehr kurzen Kapiteln, die mit „10 Shaking“ (TLG 280) und „11 Waking“ (TLG 281) betitelt sind: Die Rote Königin, die Alice in der Spiegelwelt in Händen hält, beginnt sich gemäß Alices Ausruf zu verändern: „I will shake you into a kitten, I will“ (TLG 280).
- (1) Im 12. Kapitel erwacht Alice endgültig; in den Händen hält sie statt der Roten Königin Kitty, das Kätzchen. Sie identifiziert Kitty mit der Roten Königin, Snowdrop, das andere Kätzchen, mit der Weißen Königin und spekuliert, ob Dinah, die Mutter, Humpty Dumpty gewesen sei.⁴¹⁹ Abschließend stellt Alice Überlegungen an, in wessen Traum sie denn gewesen sei, ihrem eigenen oder dem des Roten Königs. Die Frage wird offengelassen und in einer Leseradresse bewusst an die Lesenden weitergegeben.

417 Dem Text vorangestellt ist eine Schachgrafik mit den der Handlung zugrundeliegenden ‚Zügen‘ der ‚Figuren‘. Ab der Ausgabe von 1897 kommt eine „Preface“ hinzu, worin Carroll die Schachbezüge erläutert. Sie ersetzt eine laut Martin Gardner die Leserschaft irritierende *Dramatis-Personae*-Aufstellung der vorherigen Ausgaben (vgl. in Carroll 2001b, 140, Anmerkung 2).

418 Diese sind graphisch als Asterisken-Kolonnen gesetzt und entsprechen einer Bewegung, meist einem Zug Alices über die Reihen des Schachbretts (vgl. Gardner in Carroll 2001b, 178, Anmerkung 2), die von ihrem Bauern-Status am Ende zur Königin (Dame) ‚befördert‘ wird (‚pawn promotion‘, vgl. TLG 136; vgl. zur Angemessenheit im Sinne des Spiels Downey 1999, 219–22; Gardner in Carroll 2001b, 137–40, Anmerkung 2).

419 Es deutet Verschiedenes darauf hin: Humpty's Aussage „I'm one that has spoken to a king, I am“ (TLG 220), die Aussage „[a] cat may look at a king“ im ersten Teil (AW 91) und die umgekehrten Initialen D. H. wie Dinah (vgl. in Carroll 2001b, 284, Anmerkung 2).

Das Vorkommen geteilten Träumens in den Alice-Werken

Die Ausprägung des *geteilten Träumens* in *Through the Looking-Glass* ist wie schon angedeutet philosophisch ausgerichtet, ist es doch vorrangig als Idee präsent. Der ‚geteilte‘ Aspekt des Träumens steht dabei allerdings – zumindest quantitativ – nicht unbedingt im Vordergrund der Handlung und Gestaltung des Werkes. Dennoch erscheint *Through the Looking-Glass* neben dem *Schmetterlingstraum* (dazu später) als wichtiger Prätext ähnlicher *shared dreams*. Alices Erleben wird erst im Nachhinein als Traumerleben markiert und wie im Vorgängerwerk, *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll 2001a; Sigle AW), bedingt die nachträgliche Markierung als Traum eine ‚Entlastung‘, eine Rücknahme der bizarren wunderbaren Elemente sowie möglicherweise auch gesellschaftskritischer Anspielungen im Text. Es fällt vor allem erwachsenen Lesenden sicher leichter, diese als Auswüchse eines Traums denn als Realität zu akzeptieren. Grundsätzlich steht der rückwirkend markierte Traumstatus eher im Fokus der Rezipierenden als die spezifische Konstruktion als *geteilter Traum*.

Eigentlich ist schon am Ende von *Alice's Adventures in Wonderland* die Möglichkeit einer geteilten Traumwelt vorgezeichnet, als Alices Schwester deren erzählte Träume⁴²⁰ fast selbst zu erleben meint:

First, she *dreamed* about little Alice herself: [...] she could hear the very tones of her *voice* [...] and still as she *listened*, or seemed to listen, the whole place around her *became alive* with the strange creatures of her little sister's dream. The long grass *rustled* at her feet as the White Rabbit hurried by—the frightened Mouse *splashed* his way through the neighbouring pool—she could hear the *rattle* of the teacups as the March Hare and his friends shared their never-ending meal, and the *shrill voice* of the Queen ordering off her unfortunate guests to execution—once more the pig-baby was *sneezing* on the Duchess's knee, while plates and dishes *crashed* around it—once more the *shriek* of the Gryphon, the *squeaking* of the Lizard's slate-pencil, and the *choking* of the suppressed guinea-pigs, filled the air, mixed up with the distant *sob* of the miserable Mock-Turtle. So she sat on, with *closed eyes*, and *half believed* herself in Wonderland, though she knew *she had but to open them again*, and all would change to dull reality— [...]

420 Die Markierung erfolgt ja erst im Nachhinein mit Alices Aufwachen, die dann ihren „curious dream“ (AW 130) der Schwester erzählt, worauf die zitierte Passage mit der Imagination der Schwester folgt. Durch die ‚Verdoppelung‘ von Alices Traum für die Rezipierenden, indem sie ihn zuerst gemeinsam mit Alice erleben und dann wieder als Erzählung für die Schwester rekapitulieren, wird das Erzählen als solches hervorgehoben und mit dem Träumen assoziiert; so ergibt sich Selbstreflexion. Tatsächlich erzählt uns ja der Autor Lewis Carroll Alices Traum-Erlebnisse, worauf diese Episode indirekt verweist. Jostein Gaarders philosophischer Jugendroman *Sofies Welt* treibt dieses Spiel noch weiter (und verweist dabei zusätzlich auf Carroll), indem ein ‚Autor‘ explizit als Figur in die erzählte Welt eingreift (vgl. dazu Neis 2019, 141–44, 149f.; zum Traum in *Sofies Welt* 2019, 144–50).

and all the other *queer noises*, would change (she knew) to the confused clamour of the busy farm-yard—while the lowing of the cattle in the distance would take the place of the Mock Turtle's heavy sobs. (AW 131f.; Hervorhebungen von mir, K.N.)

Die erwachsene Schwester ist so zeitweilig in der Lage, die natürlichen Geräusche ihrer Umgebung mit deren Gegenpart in der Traumwelt imaginierend zu vertauschen, allerdings nur, solange sie die Augen geschlossen hält. So kann sie Alices Traum als Tagtraum wieder-träumen (vgl. auch Alt 2002, 301). Auffällig ist in dieser Passage der Fokus auf sinnliche Wahrnehmungen in Form der – hier hervorgehobenen – sehr lautmalerischen Verben gerichtet. Die auditive Ebene dominiert dabei; während Alices Aufwachvorgang war es noch die taktile Ebene mit den fallenden Spielkarten bzw. Blättern und der Berührung der Schwester gewesen (vgl. AW 130). Bei geschlossenen Augen scheinen die Geräusche einen alternativen Seh-Eindruck („inneres Sehen“) zu ermöglichen.

An drei Stellen innerhalb von *Through the Looking-Glass* wird die Frage nach dem geteilten Traum explizit thematisiert: in Kapitel 4 von Tweedledum und Tweedledee, in Kapitel 8 durch den White Knight (Weißen Springer) und im letzten, dem 12. Kapitel mit dem kennzeichnenden Titel „Which Dreamed It?“. Somit sind die das *geteilte Träumen* thematisierenden Partien gleichmäßig über das Werk verteilt; alle vier Kapitel erfolgt eine Erwähnung. Die erste Erwähnung tätigt einer der Tweedle-Brüder in Zusammenhang mit dem Roten König, der laut schnarchend auf dem benachbarten Feld liegt:

“He’s dreaming now,” said Tweedledee: “and what do you think he’s dreaming about?” Alice said: “Nobody can guess that.” “Why, about *you!*” Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. “And if he left off *dreaming about you*, where do you suppose you’d be?” “Where I am now, of course,” said Alice. “Not you!” Tweedledee retorted contemptuously. “Why, *you’re only a sort of thing in his dream!*” “If that there King was to wake,” added Tweedledum, “you’d go out—bang!—just like a candle!”⁴²¹ “I shouldn’t!” Alice exclaimed indignantly. “Besides, if *I’m* only a sort of thing in his dream, what are you, I should like to know?” “Ditto,” said Tweedledum. “*Ditto, ditto!*” cried Tweedledee. He shouted this so loud that Alice couldn’t help saying “Hush! You’ll be waking him, I’m afraid, if you make so much noise.” “Well, it’s no use *your* talking about waking him,” said Tweedledum, “when *you’re only one of the things in his dream. You know very well you’re not real.*” “I am real!” said Alice, and began to cry. “You won’t make yourself a bit realer by crying,” Tweedledee remarked: “there’s nothing to cry about.” “If I wasn’t real,” Alice said—half-laughing through her tears, it all seemed so ridiculous—“I shouldn’t be able to cry.” “*I hope you don’t suppose those are real*

421 Diese Formulierung gebraucht Alice schon im ersten Teil, als sie schrumpft (vgl. AW 17, vgl. auch in Carroll 2001a, 17, Anmerkung 11; Bulkeley 2019, 55).

tears? Tweedledum interrupted in a tone of great contempt. "I know they're talking *nonsense*," Alice thought to herself: "and it's foolish to cry about it." So she brushed away her tears, and went on, as cheerfully as she could, [...]. (TLG, 197f.; Hervorhebungen zum *geteilten Träumen* von mir, übrige, vor allem Pronomen/Betonungen, im Original)

Der erste Eindruck ist der eines widersprüchlichen Geschehens: Die Tweedle-Brüder klären Alice darüber auf, dass sie eigentlich nur ein Bestandteil des Traums des Roten Königs sei, während Alice dies nicht glauben möchte. Tatsächlich scheint die Handlung am Ende ja auch Alice Recht zu geben: Am wahrscheinlichsten war es *ihr* Traum. Doch die Frage, wessen Traum es nun wirklich ist, kann nicht endgültig geklärt werden.

Zum jetzigen Zeitpunkt spricht einiges für die Argumente der Brüder: Woher kennen sie den Inhalt des Königtraums, wenn sie nicht gemeinsam mit Alice ein Bestandteil davon sind? (Sie könnten sich aber z. B. auch einfach täuschen oder lügen und tatsächlich ein Teil von *Alices* Traum sein.) Alice als Bestandteil seines Traums könne den König nicht wecken und keine echten Tränen vergießen, meinen sie. Allerdings spricht vor allem rückblickend einiges dagegen: Beim Aufwachen am Ende verschwindet ja nicht Alice, sondern vielmehr der König; er befindet sich vermutlich als unbelebte Schachfigur unter den „chessmen on the table“ (TLG 283).

Dieses widersprüchlich erscheinende Geschehen stellt ein Paradoxon dar.⁴²² Die Meinungen sind unvereinbar: Entweder ist Alice im Recht oder die beiden Brüder. Wahrscheinlich ist es Alice, die an dieser Stelle außer der Negierung keine deutliche Position zu ihrem Realitätsstatus bezieht – sie ‚weiß‘ ja auch noch nicht, dass sie träumt –, in deren Traum sich all die Geschöpfe tummeln und die am Ende des Textes aufwacht und gemeinsam mit den Rezipierenden diesen Umstand erkennt. Doch selbst sie ist sich nicht sicher, ob sie real ist oder nur ein Objekt des Königtraums, „a thing in his dream“ (TLG 198). Diese Variante ist – ernst genommen – weitaus verstörender als die eher normalisierende Deutung als *Alices* Traum, denn sie besagt, dass Alice selbst nicht ‚real‘ ist. Das verweist auf philosophische Gedankenmodelle, auf die ich später noch genauer eingehe. Ist alles, was Alice widerfährt, jedoch lediglich Teil ihres eigenen Traums, so ist eher eine Deutung naheliegend, die auf Tagesrest- und Leibreiz-

⁴²² Für eine gängige mathematische Definition eines logischen Paradoxons sind drei Merkmale kennzeichnend: Selbstbezogenheit, Widersprüchlichkeit und Zirkelhaftigkeit (Hughes und Brecht 1978, 1). Sind nur die ersten beiden erfüllt, kann von einer annähernden Paradoxie gesprochen werden („Beinahe-Paradoxa“, vgl. Hughes und Brecht 1978, 2f.), z. B. wenn ein Schild die Aufschrift trägt: „Dieses Hinweisschild bitte nicht beachten“. Hier können die wiederholten Verweise auf (geteiltes) Träumen als selbstbezüglich, die einander ausschließenden Möglichkeiten des Träumens als widersprüchlich und der Hinweis darauf, dass sie sich möglicherweise gegenseitig enthalten, als zirkelhaft bezeichnet werden.

Konzepte zurückgreift und sich später in Jungs ‚Subjektstufen‘ wiederfindet. Auch diese wird noch gleich Gegenstand genauerer Betrachtung sein. Vom Ende her gesehen ist die wiederholte Thematisierung des Träumens selbstreflexiv, erinnert sie doch Alice und die Rezipierenden daran, dass das gesamte Geschehen ein Traum sein könnte.

Die zweite Erörterung *geteilten Träumens* findet wie erwähnt im 8. Kapitel statt, im Anschluss an die Episode mit dem Löwen, dem Einhorn und der Kuchenplatte, die mit einem Trommelgeräusch geendet hatte. Als das Geräusch aufgehört hat, glaubt Alice zunächst, lediglich geträumt zu haben:

[H]er first thought was that *she must have been dreaming* about the Lion and the Unicorn and those queer Anglo-Saxon Messengers. However, there was the *great dish still lying at her feet*, on which she had tried to cut the plum-cake, “*So I wasn’t dreaming after all*,” she said to herself, “*unless—unless we’re all part of the same dream*. Only I do *hope it’s my dream, and not the Red King’s!* I don’t like belonging to another person’s dream,” she went on in a rather complaining tone: “*I’ve a great mind to go and wake him, and see what happens!*” (TLG 245; Hervorhebungen von mir)

Doch an dieser Stelle, die vielleicht zu einer Gefährdung des Traumes und sogar ihrer eigenen Existenz werden könnte, wird sie vom Red Knight (Roten Springer/Ross) unterbrochen – in einem Schachspiel hätte sie auch gar nicht zurückgehen oder den König vom Brett nehmen können (vgl. Downey 1999, 205f.).

Alice vollzieht hier eine Zickzack-Denkbewegung: Die Stille nach dem Abbrechen des Trommelgeräuschs verursacht bei ihr Zweifel an der Realität der vorherigen Geschehnisse, dem Kampf des Löwen mit dem Einhorn sowie der umgekehrten Kuchenverteilung, und bringt sie damit eigentlich auf die Spur ihres Träumens. Das Vorhandensein eines realen, weil ‚begreifbaren‘ Objektes allerdings, der Kuchenplatte, dient ihr wiederum als Beweis für die Realität der Ereignisse, bevor sie diese erneut zu bezweifeln beginnt, indem sie auf die vorherige Frage, in wessen Traum sie sich befinde, zurückkommt. Die Klärung dieser Frage, die sich Alice von dem Wecken des Königs erhofft, wird aber aufgeschoben, um schließlich am Ende des Textes sogar ganz offenzubleiben. Bei dieser zweiten Erwähnung des gegenseitigen Träumens zeigt sich Alice dem potenziell existenzbedrohenden Problem gegenüber schon weitaus gelassener als bei der ersten, wo sie noch Tränen vergossen hatte. Zwar beruhigt sie sich dort selbst schnell wieder mit dem pragmatischen Gedanken, dass es „nonsense“⁴²³ und „foolish“ sei (TLG 198), zu weinen. Hier wirkt sie nüchterner und beklagt nur, dass es ihr nicht gefallen würde, Teil des Traums eines anderen

423 Auch das vielleicht eine selbstreflexive Anmerkung (vgl. auch TLG 170; zum Konzept und Genre des Nonsense bei Carroll u. a. Stewart 1979; Tigges 1988, 150–65; Millikan 2011).

sein zu müssen. Sie äußert sich sogar regelrecht trotzig und kann erst durch das „‘Ahoy! Ahoy! Check!’“ (TLG 245) des ankommenden Ritters (Springers) daran gehindert werden, ihren Realitätsstatus durch Wecken des Königs auf die Probe zu stellen.

Die finale Thematisierung des *shared dream* geschieht im letzten Kapitel. Wie schon erwähnt und von Martin Gardner bemerkt (vgl. in Carroll 2001b, 280, Anmerkung 19), bleibt die Frage nach dem *shared dream* und seinem Ausmaß offen. Die nun erwachte Alice formuliert es nämlich so:

“Now Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear, [...]. You see, Kitty, it *must* have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course—but then I was part of his dream, too! *Was* it the Red King, Kitty? You were his wife, my dear, so you ought to know—Oh Kitty, *do* help to settle it! I’m sure your paw can wait!” (TLG 285)

Im Anschluss stellt die Erzählinstanz es den Lesenden anheim, die Frage selbst zu beantworten. „Which do *you* think it was?“ (TLG 285) ist der letzte Satz des Textes. Trotzdem ist Alices Umgang damit entgegen ihrer Behauptung („serious question“, TLG 285) ein spielerischer, zumal Alice Kitty, die angeblich die Antwort kennen müsse, da sie doch die Rote Königin gewesen sei, in den ‚Dialog‘ einbezieht. Diese Herangehensweise folgt der oben begonnenen Bewegung weg von erschütterter Reaktion über lakonische Renitenz hin zur fast reinen Spielerei. Die Gleichgültigkeit des Kätzchens gegenüber dieser so existenziellen Frage müssten die Lesenden ausgleichen; die ontologische Verantwortung wird mittels der Leseradresse an sie übergeben.

Das Konzept des geteilten Träumens in Through the Looking-Glass

Wie schon gesagt ist das Verständnis vom *shared dream* hier vorwiegend philosophisch. Doch welche Form der *Traum-im-Traum-Struktur* liegt bei *geteilten Träumen* wie diesem überhaupt vor? Die allgemeine Definition der *Traum-im-Traum-Strukturen* für diese Arbeit als *ästhetisch gestaltete Traumdarstellungen, die mindestens einen weiteren Traum bzw. eine weitere Ebene enthalten*, sollte hier sinnvollerweise präzisiert werden. In *Through the Looking-Glass* sind *geteilte Träume* so zu verstehen, dass hypothetisch ein ‚großer‘ Traum, quasi ein ‚Traum-Raum‘, angenommen wird, in dem – der nachträglichen Markierung zufolge – die Ereignisse der Spiegelwelt stattfinden. Er ist in Sektionen nach Vorbild der Züge auf dem Schachbrett unterteilt, die Alice in Form von Bächen sukzessive nach Bestehen eines Abenteuers auf ihrem Weg zur Königinwerdung überschreitet. Dabei gibt es auch räumliche Brüche mit Ortswechseln – somit liegt eine Art Unterteilung in Ebenen oder besser Phasen vor. Dieser Raum wird von Alice, eventuell

Kitty⁴²⁴ und ggf. den ihr begegnenden Figuren erlebt. Wieder wird also eine ganze Traum-Welt erschaffen, die einen Großteil des Textes einnimmt.

Die ungelöste Frage besteht nun darin, wer ‚Quelle‘ des Traum-Raums ist: Alice oder der Rote König. Ist Alice die Urheberin, so sind wahrscheinlich alle Figuren der Spiegelwelt nur Produkte ihrer Imagination. Ist der Urheber der Rote König, so ist Alice selbst gemeinsam mit den anderen Figuren nur ein Produkt von dessen – männlicher (vgl. Auerbach 1973, 42) – Phantasie. Während in *Alice's Adventures in Wonderland* die Frage nach Alices Identität gestellt wird, ist es in *Through the Looking-Glass* die nach dem Ursprung ihrer Welt: „The question that weaves through the book is no longer ‘who am I?’ but ‘which dreamed it?’“ (Auerbach 1973, 42).

Es bliebe dann weiter zu fragen, ob sich dieser ‚Welt-als-Traum‘-Status sogar auf die angeblich erwachte Alice am Ende des Textes ausdehnt. In diesem Fall wäre dieses kein echtes Erwachen, sondern lediglich ein eine Stufe höheres Erwachen innerhalb einer Welt, die von einem anderen Wesen erträumt wird. Traum im Traum umfasst in diesem Fall also auf der einen Seite sowohl eine aus mehreren Phasen zusammengesetzte Traumwelt als auch das philosophische Konzept der ‚Welt als Traum‘. Andererseits und besonders kennzeichnend ist der Status als ‚Traum im Traum eines anderen‘, der hier zur Debatte steht, ohne bestätigt werden zu können.⁴²⁵ Hinzu kommt bei dieser Konzeption die mögliche Wechselseitigkeit, das Einander-Enthalten des Traums, welche die schon nicht einfache Situation weiter kompliziert. Es gilt also noch, deutlich darauf hinzuweisen, dass eine ambivalente Situation vorliegt: Einerseits ist die Spiegelwelt im Nachhinein eindeutig als Traumerleben markiert, da Alice, sich die Augen reibend, aufwacht (vgl. TLG 283), andererseits genügt die Andeutung der philosophischen Lesart („let’s consider who it was that dreamed it all“, TLG 285), um diese Markierung weniger eindeutig erscheinen zu lassen und die Möglichkeit zu eröffnen, die Peter-André Alt sogar als Faktum des Textes konstatiert (vgl. Alt 2002, 303), nämlich, dass sich die ganze fiktionale Welt nur in einem geschachtelten Traum befindet, der womöglich sogar unendlich fortführbar ist – eine *mise en abyme* im engen Sinne.

424 Als Roter Königin? „And you’ve been all along with me, Kitty—all through the Looking-glass world“ (TLG 283). Widersprüchlich ist Alices Aussage kurz darauf zu Kitty: „If only you’d been really with me in my dream“ (TLG 285). Oder es ist als jungianische ‚Subjektstufe‘ zu verstehen bzw. als Tagesrest; das hieße, Kitty sei nur ein Teil von Alices Persönlichkeit – oder eben nur ein Überbleibsel der Katze aus ihrem Wachbewusstsein.

425 Die Hierarchie der Spiegel-/Traumwelt bleibt also ambivalent, was eine Analogie zur Erzeugung von Phantastik darstellt: Ist alles nur Alices Traum, so liegt keine Wunderbarkeit vor (= Realismus), ist es der Traum des Roten Königs, so handelt es sich um eine wunderbare Weltenkonstruktion (= Wunderbares). Die bleibende Ungewissheit, zusammen mit der Instabilität von Alices Wahrnehmung, erzeugt Phantastik.

In *Through the Looking-Glass* können nun – vom Ende aus gesehen – verschiedene Unterteilungen ausgemacht werden. Einmal in Bezug auf Träumen und (wahrscheinliches) Wachen, weiterhin verschiedene Abschnitte innerhalb der Spiegelwelt (= Traumwelt):

- (1) ist aller Wahrscheinlichkeit nach Alices Wachwelt im Kaminzimmer mit den Kätzchen,
- (2) ist die Spiegelwelt, also wahrscheinlich die Traumwelt,
 - (2a–1) sind die einzelnen Abschnitte = Spielzüge innerhalb der Traumwelt. Darin sind einige besonders hervorzuheben, da sie den Übergang stark betont inszenieren: das Rennen mit der Roten Königin, während dem sich beide nicht fortzubewegen scheinen, bevor die Königin plötzlich verschwindet (vgl. TLG 173–176), im Zug (TLG 178–181) und die Wechsel vom Shop, plötzlich zu einem Boot, dann wieder zum Shop (TLG 210–217); letztere jeweils mit Metamorphosen ihrer Gegenüber verbunden. Die Ebenen stehen miteinander in enger Verbindung und verweisen teils auf *Alice's Adventures in Wonderland*.
- (3) bildet außerdem die Übergangsebene.

Beziehung zur Wachwelt (in der Lesart als Alices Traum)

Nehmen wir eine realistische Auflösung als Traum an, so können im Nachhinein als immanente Quellen der Traumwelt-/Spiegelwelt vor allem

- (a) Einflüsse aus der Umgebung der schlafenden Alice (Figuren, Objekte, Leibreize) und
- (b) Tagesreste, Erinnerungen (auch aus *Alice's Adventures in Wonderland*) des Mädchens ausgemacht werden.

Zu ersterem (a) zählen wie in *Alice's Adventures in Wonderland* Lebewesen, die eine spielerische Anthropomorphisierung durch Alice erfahren, aus der Umgebung der Schlafenden wie die Kätzchen, die Alice selbst als Vorbilder ins Gespräch bringt, wieder auf spielerische Art:

So Alice hunted among the chessmen on the table till she had found the Red Queen: then she went down on her knees on the hearth-rug, and put the kitten and the Queen to look at each other. "Now Kitty!" she cried, clapping her hands triumphantly. "Confess that was what you turned into!" (TLG 283)

Doch sie wird wie die Lesenden keine Antwort erhalten, wie sie rückblickend ihrer Schwester wiederum *erzählen* wird (erwähnt in TLG 283f.), auch nicht bei Snowdrop als Weißer Königin (vgl. TLG 284) und Dinah als Humpty Dumpty, bei der sie sich schon weniger sicher ist (vgl. TLG 285). Doch gerade die Inszenie-

rung des Übergangs verstärkt diese Deutung, denn Alices Schütteln der Roten Königin – noch im Traum – geht mit einer mehrfachen Metamorphose einher: erst, im Kapitel „Shaking“, wird diese immer größer⁴²⁶ und verändert ihre Gestalt (vgl. TLG 281), dann, im aus bloß einem Satz bestehenden Kapitel „Waking“, ist sie schließlich ein Kätzchen (vgl. TLG 282). Alices eingangs des Textes begonnenes ‚Let’s pretend‘-Spiel hatte diese Verwandlung schon vorbereitet; wie jetzt erst zu erkennen ist, hatte Alice das Hinübergleiten in die Traumwelt quasi initiiert,⁴²⁷ indem sie Kitty aufforderte: „‘Let’s pretend that you’re the Red Queen, Kitty! Do you know, if you sat up and folded your arms, you’d look exactly like her’“ (TLG 147). Weiterhin stellt sie die Rote Königin Kitty geradezu als ‚Modell‘ im Sinne eines Vor-Bildes hin (vgl. TLG 147).⁴²⁸

Andere Menschen spielen keine Rolle in der Traumwelt, und auch in der Wachwelt ist Alices Schwester als einzige und nur mittels indirekter Erwähnung in einer Parenthese präsent (vgl. TLG 283f.), sehen wir von „the boys getting in sticks for the bonfire“ (TLG 144) ab, die die noch wache Alice vom Fenster aus beobachtete. Am Tag vor den Erlebnissen soll Alice laut Erzählinstanz das ‚Let’s pretend‘-Spiel schon ihrer Schwester vorgeschlagen haben: „‘Let’s pretend we’re kings and queens’“ (TLG 147), und ihre Amme mit dem Ausruf „‘Nurse! Do let’s pretend I am a hungry hyæna, and you’re a bone’“ geängstigt haben,⁴²⁹ zugleich mögliche Tagesreste (b).

Weiterhin sind es Objekte und Geräusche, die sich verändert in der Spiegel-Traumwelt wiederfinden. Die Objekte stammen vornehmlich aus dem Bereich des Schachspiels als Schachbrett und -figuren (und Spielzüge). In der Eingangsszene der Wachwelt kurz vor dem wahrscheinlichen Traumbeginn beschäftigt

426 In *Alice’s Adventures in Wonderland* ist es ja Alice selbst, die mehrmals, auch unmittelbar vor ihrem Erwachen am Ende, die Größe wechselt (vgl. AW 17–21, 129f.).

427 Dies wirkt wie die ritualisierte Einleitung eines Trancezustandes. Näheres zum spielerischen Aspekt des Textes unten.

428 Nina Auerbach weist auf Dinahs Gefährlichkeit im Vorgängertext hin. An einer Stelle imaginiere sich Alice sogar in die Rolle der räuberischen Katze, vor der sich die anderen Wunderland-Tiere fürchteten (vgl. Auerbach 1973, 36). Dies geschieht übrigens in erstaunlich analoger Weise zu *Through the Looking-Glass*: „‘How queer it seems,’ Alice said to herself, ‘to be going messages for a rabbit! I suppose Dinah’ll be sending me on messages next!’ And she began fancying the sort of thing that would happen: “‘Miss Alice! Come here directly, and get ready for your walk!’ [...]“ (AW 39). Auch sei dort die Cheshire Cat, so Auerbach mit Lennon, „Dinah’s dream-self“ (Auerbach 1973, 38), aber zugleich auch Alices ‚alter ego“ (ebd., 39). In ihrer geträumten Kommunikation mit Dinah könnte schon eine Art *geteiltes Träumen* angelegt sein (vgl. AW 14).

429 Dieser für ein kleines Mädchen recht ungewöhnliche Ausspruch erinnert an die vielfach zu beobachtenden Logiken von Fressen und Gefressenwerden und Kannibalismus im ersten, ‚anarchischeren‘ Teil (vgl. dazu Auerbach 1973, 36f., 41; Henkle 1973, 110–12).

sich Alice intensiv mit den Kätzchen, einem Wollknäuel⁴³⁰ und Schach. Offenbar hat sie kurz zuvor ein Schachspiel beendet:

“Kitty, can you play chess? Now don’t smile, my dear, I’m asking it seriously. Because, when we were playing just now, you watched just as if you understood it: and when I said ‘Check!’ you purred! Well, it *was* a nice check, Kitty, and really I might have won, if it hasn’t been for that nasty Knight, that came wriggling down among my pieces. Kitty let’s pretend—” (TLG 146f.)

Die ersten Figuren, die Alice nach ihrem ‚Betreten‘ der Spiegelwelt wahrnimmt, sind dann auch die Schachfiguren. Sie findet sie im Spiegel-Kamin und gleich darauf werden sie lebendig (vgl. TLG 150f.). Im achten Kapitel, in dem wie gezeigt das *geteilte Träumen* zur Sprache kommen wird, spielt der hier schon in einem von Alice unsichtbar geschriebenen Buch (vgl. TLG 153) erwähnte White Knight (vgl. TLG 154)⁴³¹ eine prominente Rolle. In Don-Quichotte-Manier (vgl. in Carroll 2001b, 246, Anmerkung 2) fällt er ständig vom Pferd.⁴³² Die vermeintlich bizarren Kreaturen haben entweder „counterparts in Alice’s waking experience or are the fantastic creations of the little girl’s dreaming mind“ meint Robert Sutherland, mit Ausnahme der „Anglo-Saxon Messengers“ (vgl. in Carroll 2001b, 235f., Anmerkung 4).

Auch die Spiegelwelt selbst nimmt ihren Ausgang in Alices Imagination; Alice *erzählt* dem Kätzchen dann davon:

“I’ll tell you *my ideas of* Looking-glass House. First, there’s the room you can see through the glass—that’s *just the same as our drawing-room, only the things go the other way*. I can see all of it when I get upon a *chair*—all but the bit just behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see *that* bit! I want so much to know whether they’ve a fire in the winter: you never *can* tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too—but *that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire*. Well then, the books are something *like our books, only the words go the wrong way*: I know *that*, because I’ve held up one of our books

430 Auch das Erzählen wird ja oft mit der Metapher eines ‚roten Fadens‘ (im Englischen ‚golden thread‘) oder dem Spinnen von Garn umschrieben.

431 Janis Lull weist auf diesen kreativen und zugleich selbstreflexiven Aspekt hin: „Since there has been no previous mention of the White Knight in the book, this is the moment when he is written into existence, and the writer is Alice. If the Knight manipulates the action in Alice’s story by moving the incidental furniture from place to place, Alice is also *his* creator, both as dreamer and as writer“ (Lull 1982, 110).

432 Martin Gardner (vgl. in Carroll 2001b, 138, Anmerkung 2) versteht die Beschreibung als treffende Nachempfindung der Bewegungen des Springers (Pferdes) auf dem Schachbrett (zwei Felder waagrecht, dann ein Feld senkrecht oder umgekehrt). In der Forschung wird diskutiert, ob Lewis Carroll sich mit dem White Knight selbst porträtiert bzw. parodiert haben könnte (vgl. in Carroll 2001b, 147, Anmerkung 4; 246–50, Anmerkungen 2 und 4; vgl. Henkle 1973, 108; Lull 1982, 102).

to the glass, and then they hold up one in the other room. (TLG 147f., Hervorhebungen zur Spiegelwelt von mir, Betonungen (,can', ,that') im Original)

Das Wahrnehmen der Spiegelwelt erfordert Alice zufolge also einen Perspektivenwechsel bzw. das Einnehmen einer ungewöhnlichen Position („get upon a chair“, TLG 147). Auch ist sie sich über einige ihrer Vermutungen nicht sicher; so könnte der Rauch des Feuers im Spiegelzimmer nur eine Täuschung sein. In konventioneller Lesart ist das tatsächlich so, da in diesem Verständnis Alice die Spiegelwelt nur imaginiert und dadurch den Traum herbeiführt; das Zur-Sprache-Bringen der möglichen Täuschung wäre damit ein Hinweis auf die Täuschung Alices und der Lesenden durch den Traum für die Dauer eines Großteils der Handlung. Auch ist die Spiegelwelt Teil des ‚Let’s pretend‘-Spiels, denn bald darauf äußert sich Alice dahingehend: „Let’s pretend there’s a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let’s pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through“ (TLG 149) – und kurz darauf scheint ihre Vorstellung tatsächlich wahr zu werden: „And certainly the glass *was* beginning to melt away“ (TLG 149);⁴³³ die ausgesprochenen Worte lassen auf magisch anmutende Weise die Ideen Wirklichkeit werden. Auch hatte Alice zuvor das Kätzchen vor den Spiegel gehalten und damit ‚gedroht‘, es in die Spiegelwelt zu befördern (vgl. TLG 147). Es gilt nicht zu vergessen, dass die Spiegelwelt, wie Nina Auerbach über das Wunderland des ersten Teils schreibt, ein Teil von Alices Selbst sein kann: „the dream that nearly obliterates her is composed of fragments of her own personality“ (Auerbach 1973, 34).

Wie schon in diesem ersten Teil spielen Sinnesreize ebenfalls eine Rolle als mögliche Traumquellen. Sind es am Ende von *Alice’s Adventures in Wonderland* die trockenen Blätter als Vorbild für die Spielkarten und die vielfachen Umgebungsgeräusche, vor allem der naheliegenden Farm, die retrospektiv für die Eigenheiten der Fabelwesen verantwortlich waren (vgl. AW 130–132), so ist es hier das Schnurren der Kätzchen, von dem Alice schließlich geweckt wird (vgl. TLG 283). Dazwischen scheint sich das Kaminbesteck aus der Wachwelt, dem Ausgangsort des Traums, in die Spiegelwelt akustisch einzuschleichen: Das Geräusch der beiden kämpfenden Springer zu Beginn des achten Kapitels erinnert Alice an das Geräusch von „a whole set of fire-irons falling into the fender“ (TLG 246), der Löwe spricht „in a deep hollow tone that sounded like the tolling of a great bell“ (TLG 241).

Eine eindeutige Trennung zwischen den Einflüssen (a) und (b) ist hier eigentlich nur schwer möglich, da die Lesenden nicht sehr viel über Alices Wachwelt erfahren – lediglich die rahmenden ersten und letzten Kapitel bieten einige Anhaltspunkte, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde. Die so-

433 Im Kontext kindlichen Denkens kann das als ein Plädoyer für die Macht der Phantasie verstanden werden, die sich in der literarischen Einbildungskraft des Autors Carroll fortsetzt.

eben beschriebenen Einflüsse gehören Alices Umgebung während des Schlafens wie den Tagesresten unmittelbar vor dem Übergang in die Traumwelt an. Grundsätzlich können während des Traumes, den die Lesenden ja gemeinsam mit Alice wahrnehmen, höchstens Hinweise erkannt werden; darum geht es im nächsten Abschnitt.

Ausnahmen können gemacht werden, wenn wir eine Textstelle über Schuld, die Frage des Hutmakers „Were you ever punished?“ (TLG 207), die wie ein Echo vom Beginn des Textes klingt, als Alice über das Aufschieben von Bestrafungen nachdenkt (vgl. TLG 146), berücksichtigen und Referenzen auf den ersten Teil, *Alice's Adventures in Wonderland*, als (b) Tagesreste und Erinnerungen verstehen möchten. Durch den gesamten Text von *Through the Looking-Glass* ziehen sich Referenzen auf Bäume und das Sitzen unter einem Baum (vgl. TLG 174, 181, 197, 216, 256), Ausgangs- und Endpunkt des Traums in *Alice's Adventures in Wonderland*. Anhaltspunkte für intratextuelle Verweise liefert Janis Lull (vgl. Lull 1982, 105–10; Gardner verweist darauf in Carroll 2001b, 251f., Anmerkung 7). Somit ist das Sammelsurium an Referenzobjekten des White Knight im achten Kapitel zugleich ein internes Gedächtnis der *Alice*-Bücher, eine Art Abbild von Alices Traumgedächtnis,⁴³⁴ das vor allem an Objekten befestigt scheint. Vielleicht ist selbst die „rocking-horse fly“ (TLG 182f.) nur eine traumtypische Verschmelzung zweier Wachwelt-Einflüsse?

Traumverweise

Alles Folgende beruht auf der vorerst angenommenen Konzeption der Traumwelt als Traumwelt Alices – die komplizierende ‚Welt-als-Traum‘-Deutung werde ich weiter unten besprechen. Innerhalb von *Through the Looking-Glass* finden sich über die Spezifik des *shared dream* hinaus wiederholt Hinweise auf das Träumen im Allgemeinen. In anderen Beispielen, besonders solchen mit Twist-Struktur, wurde ja schon ersichtlich, dass dadurch funktionell vor Bekanntwerden des Traumstatus schon die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf das Thema ‚Traum‘ gelenkt wird bzw. das Bewusstsein für den Traum als Erklärungsvariante subtil aufrechterhalten wird. So denkt Alice beispielsweise im dritten Kapitel im Zugabteil „I shall dream about a thousand pounds tonight, I know I shall!“ (TLG 179).

Am kennzeichnendsten ist sicherlich das Zitat aus dem fünften Kapitel, als Alice, die sich auf wunderbare Weise statt in dem Geschäft plötzlich mit dem Schaf in einem Ruderboot wiederfindet, versucht, „rushes“ – eigentlich meist

434 So merkt sie an, dass zum Erkennen der Vor- und Rückbezüge von Text und Tenniels Original-Illustrationen gemäß der Zeitwahrnehmung der Weißen Königin „a memory that works both ways“ (Lull 1982, 107f.) erforderlich sei.

Binsen – zu pflücken: „and these, being dream-rushes, melted away almost like snow“ (TLG 215). Eigentlich ist zu diesem Zeitpunkt die Spiegelwelt noch gar nicht als Traumwelt markiert – also identifiziert – worden, daher ist dies ein wichtiger Hinweis.⁴³⁵ Doch kennzeichnenderweise schenkt Alice dieser Tatsache wenig Beachtung: „but Alice hardly noticed this“ (TLG 215) – ihre Lesenden können es ihr vorerst gleichtun und ignorieren, dass damit eigentlich schon der (mutmaßliche) Realitätsstatus angekündigt wird.

Eine schwächere Version des Traumverweises kann ja der Schlafverweis sein (dazu Kapitel 2.2.2, S. 35). Auch davon sind in *Through the Looking-Glass* einige zu finden. Sie beziehen sich mehrheitlich auf den schlafenden König und dessen Schnarchen bzw. gegen Ende die schlafenden und schnarchenden⁴³⁶ Königinnen. So bezieht sich die ausführlichste Beschreibung des Roten Königs ausschließlich auf seine Schläfrigkeit:

“Are there any lions or tigers about here?” she asked timidly. “It’s only the Red King snoring,” said Tweedledee. “Come and look at him!” the brothers cried, and they each took one of Alice’s hands, and led her up to where the King was sleeping. “Isn’t he a lovely sight?” said Tweedledum. Alice couldn’t say honestly that he was. He had a tall red night-cap on, with a tassel, and he was lying crumpled up into a sort of untidy heap, and snoring loud— “fit to snore his head off!” as Tweedledum remarked. (TLG 197)

435 Eine andere Interpretation dieser Episode ist die als begrenzter *Traum im Traum*, markiert durch die wunderbaren Ortswechsel Shop-Boat-Shop. Die intra- und intertextuellen Implikationen dieser möglicherweise als ‚mise en abyme‘ des Textes im weiteren Sinne fungierenden Stelle sind reich: Das „melt“ verweist zurück auf das erste Kapitel und den Eintritt in die Spiegelwelt („the glass was beginning to melt away“, TLG 147). „[L]ike snow“ verweist ebenfalls auf den Anfang und die Jahreszeit des Winters sowie auf das weiße Kätzchen Snowdrop. Das Boot, in dem die beiden sich befinden, erinnert an das vorangestellte Gedicht in *Alice’s Adventures in Wonderland*, dessen Inspiration mutmaßlich ein Bootsausflug in Oxford mit den Liddell-Kindern war (vgl. Gardner in Carroll 2001b, 7–10, Anmerkung 1), sowie auf das Schluss-Gedicht von *Through the Looking-Glass*, dessen Intertext in der letzten Strophe (zu „Life, what is it but a dream?“ TLG 287) wohl das Lied *Row, row, row your boat* mit der Zeile „Life is but a dream“ ist (vgl. Gardner in Carroll 2001b, 287, Anmerkung 1). Schließlich kontrastieren die vergänglichen Traum-Blumen auffällig mit den Coleridge zugeschriebenen Versen *What if you slept* von der Blume, die aus dem Traum in die Wachwelt als ‚Apport‘ mitgenommen werden kann (vgl. Coleridge 2010; zur Variation und Tradierung aus Coleridges Notizbuch vgl. O’Toole 2017). Das unentwegt strickende Schaf würde dabei wiederum das Geschichtenerfinden symbolisieren.

Weitere Traumverweise finden sich im achten Kapitel: Alice meint nach der ‚Lion and Unicorn‘-Episode „that she must have been dreaming“ (TLG 245), um es gleich wieder zurückzunehmen; dem Lied des White Knight hört sie „in a half-dream“ (TLG 256) zu.

436 Das wiederholt hervorgehobene Schnarchen verweist auf die Kreatürlichkeit und Körperlichkeit des Schlafens – außerdem ist es natürlich ein komisches Element in einem Kinderbuch.

Auffällig ist zusätzlich das Vorkommen des Schlafens in Liedern, so in Humpty Dumpty's Lied („The little fishes are in bed“, TLG 229); im neunten Kapitel bitten die Königinnen Alice, ein Schlaflied zu singen, um es dann doch selbst zu tun („*Hush-a-by lady, in Alice's lap! / Till the feast's ready, we've time for a nap*“, TLG 270) – bevor sie plötzlich verschwinden.⁴³⁷ Doch schon ganz zu Beginn des Textes kann Alices Position im Sessel „half asleep“ (TLG 144) als Vorab-Hinweis auf den bald danach beginnenden Traum verstanden werden. Bereits vor ihrem Aufwachen, welches mit Augenreiben verbunden ist (vgl. TLG 283), reibt sich Alice im fünften Kapitel innerhalb der Spiegelwelt die Augen (vgl. TLG 210), ungläubig über die plötzliche Verwandlung der Königin in das Schaf. Ebenso halten verschiedene Figuren im Laufe der (Traum-)Handlung ihre Augen geschlossen, so Humpty Dumpty (vgl. TLG 231) und der White Knight (vgl. TLG 251). Selbst metaphorisch ist der Schlaf anfangs präsent: „the woods look sleepy in the autumn“ (TLG 146) bemerkt Alice zu den Kätzchen zu Beginn. All das trägt dazu bei, im Nachhinein die Deutung als Traum plausibel erscheinen zu lassen.

(T)Raumgestaltung

Auch die Gestaltung der Spiegelwelt leistet dazu einen Beitrag. Ausgehend vom Terminus des „Traum-Raumes“ (Engel 2019b) kann die die räumliche Gestaltung der Spiegelwelt noch genauer beschrieben werden. Im Unterschied beispielsweise zum Typus des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* ist die Traumwelt gerade auf der Ereignisebene bizarr und abweichend zur Eingangsszene gestaltet – die Markierung als Traum erfolgt dennoch erst am Ende.⁴³⁸ Der Raum ist außerdem weiter in die oben genannten Abschnitte unterteilt. Die in *Through the Looking-Glass* vorkommenden Bizarrerien erfüllen nahezu alle Merkmale, die generell als typisch für fiktionale Traumwelten mit Abweichungen⁴³⁹ be-

437 Auch hier wäre die Lesart als begrenzter *Traum im Traum* möglich; wie schon im Shop erfährt Alice einen jedoch fast unmerklichen plötzlichen Ortswechsel vor das Schloss (vgl. TLG 271), nachdem die beiden Königinnenköpfe aus ihrem Schoß verschwunden sind.

438 Allerdings könnten die Lesenden schon früh einen Analogieschluss zu *Alice's Adventures in Wonderland* ziehen, welches bereits als nachträglich markierter und erzählter Traum gestaltet ist.

439 Ellrodt (2012, 17–20) weist Traummerkmale in TLG phänomenologisch mit Bezug zu von Uslar nach; siehe dort besonders den Anhang. Kelly Bulkeley rekonstruiert detailliert Übereinstimmungen mit (aktueller) Traumforschung *avant la lettre* in den beiden *Alice*-Texten (vgl. Bulkeley 2019, 49). Zwar existieren in *Through the Looking-Glass* viele Bizarrerien, die gemeinhin als traumtypisch gelten, doch zugleich entsprechen sie der Kinderliteratur, dem Genre des Nonsense und dem märchenhaften Charakter der Spiegelwelt, wodurch der Traumstatus auch hier verdeckt bleiben kann. Schon am Übergang in die Spiegelwelt zeigen sich beispielsweise belebte Objekte (vgl. dazu in der Kinder- und Jugendliteratur Weinkauff und Glasenapp 2017, 107) in Tenniels Illustration, in der die Kaminuhr in der Spiegelwelt mit

schrieben werden, wie plötzliche Ortswechsel, Metamorphosen, Grenzüberschreitungen, Verstöße gegen Logik und Naturgesetze, Metaphern, verkehrte Logik, Selbstreferentialität und Intertextualität.⁴⁴⁰ Kelly Bulkeley geht sogar so weit, die *Alice*-Werke als „a virtual encyclopedia of dream phenomenology“ zu bezeichnen (Bulkeley 2019, 49). Grenzüberschreitungen inszeniert der Text in der Logik des Schachspiels mit jedem Übertritt eines ‚Baches‘, der einer Bewegung Alices entspricht. Besonders auffällig sind Alices plötzliche Ortswechsel und Metamorphosen im fünften Kapitel nach der Verwandlung der Weißen Königin. Das Ei wird dann zu Humpty Dumpty, eine weitere plötzliche Metamorphose (vgl. TLG 216–218; zudem am Kapitelübergang). Die Weiße Königin zelebriert Umkehrlogik regelrecht, wenn sie den Schmerz spürt, *bevor* sie sich in den Finger sticht (vgl. TLG 208). Ebenso verhält es sich im siebten Kapitel mit dem Kuchen, der erst verteilt werden muss, *bevor* er *geteilt* werden kann (vgl. TLG 241–244). Das Wörtlichnehmen von Metaphern und eine eigene Semantik sind Eigenheiten vieler Spiegelwelt-Figuren wie der Königinnen, der Tweedle-Brüder und Humpty Dumpty.

Zu bemerken ist, dass viele der als ‚traumtypisch‘ bezeichneten Merkmale mit der Eigenschaft der Welt als *Spiegelwelt* zusammenhängen, so beispielsweise die Umkehr von Ursache und Wirkung bzw. der Zeitrichtung; Die Königin blutet, *bevor* sie sich verletzt hat (vgl. TLG 208), Hatta sitzt im Gefängnis, *bevor* er sich schuldig gemacht hat (vgl. TLG 206f.), die Tweedle-Zwillinge spiegeln einander selbst auf der sprachlichen Ebene („Ditto;“ said Tweedledum. ‘Ditto, ditto!’ cried Tweedledee“, TLG 197).

Besonderheiten des geteilten Träumens: Traumauffassung, Phantastik und Genre

Die Besonderheit von *Through the Looking-Glass* liegt gerade in der Traumauffassung, denn darin offenbaren sich die Spezifika des *shared dream* in diesem Beispiel. Wie schon oben dargelegt beruht die allgemeine Traumkonzeption in *Through the Looking-Glass* in weiten Teilen auf Leibreiz- und Tagesrest-Theorien. Hinzu kommen noch einfache Sühne- und Wunscherfüllungskonzepte wie die in der Noch-Wachwelt von Alice angedeuteten aufgeschobenen Bestrafungen (vgl. TLG 146) in der Hatta-Episode (vgl. TLG 207) sowie der Umstand, dass die Spiegelwelt Alices wahrgewordene Wunsch-Imagination ist – ein Plädoyer

einem Gesicht versehen ist (vgl. TLG 149); „the pictures on the wall next to the fire seemed to be all alive“ (TLG 150).

440 Wie Manfred Engel generell bemerkt (vgl. Engel 2017, 21, Fußnote 8), sind diese Merkmale nicht exklusiv für den Traum und für sich gesehen auch auf Literatur, besonders die Literatur des Wunderbaren (Märchen, Fantasy) und der Übertreibung (Satire, Groteske) zutreffend. Elemente daraus können dann gezielt zur Gestaltung fiktionaler Träume eingesetzt werden („secondary oneiricity“, ebd., 37, 40). Dies fügt sich zu der Funktion der Verdeckung.

für nicht nur kindliche Einbildungskraft. All diese Vorstellungen können als Ursachen für Alices Träumen ausgemacht werden.⁴⁴¹

Die oben dargestellten Traumverweise hingegen führen Elemente luziden Träumens ein (vgl. dazu auch Bulkeley 2019, 53f.), erinnern sie doch Alice und die Rezipierenden an den tatsächlichen Traum-Zustand des Mädchens.⁴⁴² In nochmals gesteigerter Form ist das bei den Verweisen auf *geteilte* Träumen der Fall. Doch wie schon angedeutet reichen diese Quellen nicht aus, das *geteilte Träumen* vollends zu erklären. Jenes ist in *Through the Looking-Glass*, das als eine Art Prätext für spätere *shared dream*-Darstellungen zu fungieren scheint, zwar nur als recht abstrakte Möglichkeit vorhanden; diese allerdings wird von einem ergänzenden Traumkonzept besetzt: der philosophischen Auffassung der ‚Welt als Traum‘ im Spannungsfeld zwischen Berkeley (vgl. Gardner in Carroll 2001b, 198, Anmerkung 10; Prickett 2005, 132) und dem philosophischen Skeptizismus (vgl. zu dessen Traumkonzeptionen Windt 2019, Abschn. 1.1–1.4; vgl. zu Descartes, Locke, Wolff, Hume Alt 2002, 127–41; Meta-Übersicht in Engel 2018b, 29–31).

Denn: Nehmen Lesende die Hinweise auf das *geteilte Träumen* in *Through the Looking-Glass* ernst, dann befindet sich Alice sowohl in einer paradox einander enthaltenden Traumhierarchie mit dem Roten König wie mitten in einem philosophischen Dilemma, oder, wie Martin Gardner es ausdrückt, „in[] grim metaphysical waters“ (vgl. in Carroll 2001b, 198, Anmerkung 10). George Berkeley geht in seiner Abhandlung *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710, ‚Über die Prinzipien menschlicher Erkenntnis‘) davon aus, dass es im Grunde genommen Materie nicht unabhängig von unserer Wahrnehmung gibt und die Dinge, die wir sinnlich wahrnehmen, letztlich in unseren Vorstel-

441 Lewis Carroll besaß nachweislich ein umfangreiches, 1865 zuerst erschienenenes Traum-Wissens-Buch von Frank Seafeld, *The Literature and Curiosities of Dreams* (vgl. Gabrielle 2015). Es enthält einen Überblick über Träume unter religiösen, philosophischen, divinatorischen, psychologischen, physiologischen und literarischen Aspekten sowie ein Traumbuch zur Aufschlüsselung nach Artemidors *Oneirocritica* (vgl. Seafeld 1869). Es kann davon ausgegangen werden, dass Carroll seine Lektüre als Quellensammlung und Inspiration gerade für die Traumkonzeption von *Through the Looking-Glass* benutzt hat. Zum zeitgenössischen Traumdiskurs gehörten das hergebrachte populäre Wissen um ‚übernatürliche‘ – auch prophetische – Träume gegenüber der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Träumen, die sich vor allem auf die Ursachen bzw. Funktion in Bewusstseinskonzepten konzentrierte (vgl. Vande Kemp 1981, 88–90). Dazu zählten explizit das Verhältnis zum Gedächtnis (vgl. ebd., 93–95), zum Wachbewusstsein (vgl. ebd., 95–99) und das Bewusstsein des Träumens (vgl. ebd., 99–101). Vande Kemp summiert die Zeit 1860–1910 im angloamerikanischen Bereich als „transitional period between the oneirological traditions of the Biblical and Classical periods and the interpretive/investigative traditions of the twentieth century“ (ebd., 102).

442 Dem entgegen steht der Umstand, dass Alice nur ein ‚Bauer‘ (‚pawm‘) innerhalb eines – geträumten – Schachspiels ist und nicht alle ‚Züge‘ im Voraus überblicken kann (vgl. Downey 1999, 128f. mit Taylor).

lungen entstehen (vgl. Berkeley 2005, 36f., §3f.).⁴⁴³ Ergänzend dazu und teils abweichend davon – es kann schwerfallen, Idealismus von Skeptizismus zu unterscheiden (vgl. Pritchard 2010, 74) – geht die erkenntnisphilosophische Richtung des radikalen Skeptizismus davon aus, dass wir nicht (viel) wissen können, da wir unseren Sinnen nicht trauen und daher die Möglichkeit nicht falsifizieren können, dass wir lediglich ‚brains in vats‘ sind, also Gehirne in einer Nährlösung (zu verschiedenen Entgegnungsansätzen vgl. Pritchard 2010, 137–48). Diese eher an virtuelle Realität erinnernde Annahme heißt bei Descartes noch das ‚Traumargument‘.

Der Grundzweifel an der (materiellen) Existenz der Welt um uns herum wird im Kleinen in *Through the Looking-Glass* aufgerufen. Denn wenn Alice nur ein Objekt des Traums des Roten Königs ist, dann ist die Situation ähnlich der populären Berkeley-Auffassung, wie sie auch in dem philosophischen Jugendbuch *Sofies Welt* (1991) umgesetzt wird: Es existiert ein höheres Wesen – vergleichbar dem Autor einer Geschichte – als eigentlicher Urheber eines Menschen wie Alice und seiner Gedanken und Vorstellungen. Nicht ausgeschlossen ist dabei die Möglichkeit, dass es darüber hinaus immer ein *noch höheres* Wesen, eine weitere hierarchische Ebene, gibt, „that we are all part of the dream of a God-like King whose own unconscious wishes predetermine our lives“ (Henkle 1973, 107). In *Through the Looking-Glass* würde das bedeuten, dass auch der Rote König nur Teil des Traums eines anderen Wesens ist, das wieder von einem anderen geträumt wird usw. Der nächsthöhere Träumende könnte auch der Autor Lewis Carroll sein, der damit eine selbstreflexive Referenz auf das Erzählen einbringt, das in *Sofies Welt* mit dem Träumen gleichgesetzt wird (vgl. Neis 2019, 143f., 149f.). Dies ist auch lesbar als Parabel über die Macht des Autors, der sich jedoch seiner Position nie sicher sein kann. Die Umstände komplizieren sich aber weiter, da es am Ende des Textes heißt, dass der König zugleich ein Teil von Alices Traum sei („He was part of my dream, of course—but then I was part of his dream, too!“; TLG 285); vielleicht ist es gerade als „parody [of] predestination“ (Henkle 1973, 113) gedacht.

Somit kann nicht abschließend geklärt werden, ob diese Alice dann eine andere, ‚realere‘ Alice ist, eine Alice₂ gewissermaßen, wodurch die Hierarchie erhalten bliebe, oder – noch verstörender – die beiden Träumenden einander wechselseitig in ihren Träumen enthalten. Letzteres könnte aber auch so verstanden werden, dass Alice und der König sich einen gemeinsamen Traum teilen (dazu Teil 2 dieses Kapitels). Dann wären jedoch immer noch Fragen offen,

443 Berkeley führt dieses allerdings wieder zu einem Gottesbeweis zurück: Wir sind Teile des ‚großen Geistes‘ Gottes (vgl. Berkeley 2005, 127, §149). Außerdem macht er deutlich, dass er darunter nicht versteht, dass die Materie nicht außerhalb unseres Bewusstseins existiere (vgl. Berkeley 2005, 55, §35). Radikalere Denkformen des Subjektivismus und Solipsismus gehen davon aus, dass „das subjektive Ich mit seinem Bewußtseinsinhalt [...] das einzig Seiende“ (H. Schmidt und Schischkoff 1965, 554) ist.

z. B., wieso eine eigentlich leblose Schachfigur wie der Rote König überhaupt träumen kann und welche Auswirkungen das auf die Konzeption der Umgebungswelt, die ich als ‚Wachwelt‘ bezeichnet habe, hätte.⁴⁴⁴ Es bleibt festzuhalten, dass dieses Dilemma in *Through the Looking-Glass* nicht widerspruchsfrei gelöst wird.

Möglicherweise soll das aber auch gar nicht geschehen, denn ähnlich wie bei einem nach üblichem Ermessen ‚unmöglichem‘ Bild von M. C. Escher wie *Treppauf Treppab* (vgl. Escher 1960), das auf der paradox anmutenden Figur der Penrose-Treppe beruht,⁴⁴⁵ geht es vielleicht eher darum, die Paradoxie des Konstrukts aufzuzeigen und diejenigen Rezipierenden, die ein genaueres Nachdenken über das *geteilte Träumen* wagen, in ein ähnliches Dilemma zu stürzen, wie das, welches Duncan Pritchard als „epistemic vertigo“ bezeichnet hat (Pritchard 2015, 6f.). In eine lebenspraktische Funktion gewendet, kann diese Form des Träumens zusammen mit dem Verweis auf die Erfindungskraft als Anleitung „to question at the most fundamental level what is, and to imagine with the greatest creative freedom what might be“ (Bulkeley 2019, 49) wirken. Ein anderer Interpretationsansatz liest die *Alice*-Werke als doppelkodiert: Alices Traum ist demnach die kindliche Ebene, der Traum des Roten Königs die für Erwachsene, die Carrolls Zeitgenossen kritisiert und parodiert (vgl. Elwyn Jones und Gladstone 1998, 73f.).

Ein sehr alter Text, den Carroll gekannt haben könnte,⁴⁴⁶ der *Schmetterlingstraum* des Zhuang Zi aus dem vierten bis dritten Jahrhundert v. Chr., behandelt ein sehr ähnliches Problem:

444 Zusammenfassend existieren also mindestens drei mögliche Deutungen: a) Einfach: Alice träumt die Spiegelwelt und darin den Roten König; am Ende wacht sie auf und spekuliert lediglich rein theoretisch über das *geteilte Träumen*. Dessen Thematisierung innerhalb der Spiegelwelt ist Resultat luzider Elemente des Traums. b) Umgekehrt (die Position der Tweedle-Brüder): Alice und die anderen Figuren sind nicht real, sondern nur Teil des Traums des Roten Königs, der dennoch die Macht über die Traumwelt besitzt (vgl. Downey 1999, 144, Fußnote 7), aber nur Alice ist sich dessen teilweise bewusst. Schlafend ist er einerseits eine geringere Bedrohung für Alice, andererseits eine größere (vgl. Auerbach 1973, 42), da sein Aufwachen für sie tödlich sein könnte. c.) Alice träumt den Roten König, der sie träumt, die ihn träumt als potenziell unendlicher Regress/*mise en abyme* wie in einem *infinity mirror* (siehe Will-B 2020) oder beim ‚Droste-Effekt‘. c.) Alice und der Rote König sind gleichgeordnete Träumende in derselben Traumwelt, aber nur Alice ist sich dessen teilweise bewusst und ‚wach‘.

445 Eine von Lionel und Roger Penrose entwickelte mathematische Figur, dem Möbiusband ähnlich, die die Wahrnehmung erzeugt, zugleich steigend und fallend zu sein (vgl. dazu Hughes und Brecht 1978, 46f.; Optical Illusion-Pictures.com 2007). Zu Traumanalogien, d. h. Diskontinuitäten, die eine traumähnliche Wirkung entfalten können, im Werk von Escher vgl. Kreuzer (vgl. 2014, 368–71). Christopher Nolan in *INCEPTION* (2010, siehe 4.3.2.2.1) verwendet diese Figur als Vorbild für die Darstellung einer Traumebene.

446 Es scheinen jedenfalls Anklänge zum Caterpillar in *Alice's Adventures in Wonderland* sowie zu den Spiegel-Insekten in *Through the Looking-Glass* vorhanden zu sein (vgl. Klein 2012, 9f.). Wei Ling verweist auf die Ähnlichkeiten der Traum-Konstellation Alice/Roter König zu den

Einst träumte mir, Tschuang Tschou [Zhuang Zi], ich sei ein Schmetterling. Ein schwebender Schmetterling, der sich wohl und wunschlos fühlte und nichts wußte von Tschuang Tschou. Plötzlich erwachte ich und merkte, daß ich wieder Tschuang Tschou war. Nun weiß ich nicht, bin ich Tschuang Tschou, dem träumte, ein Schmetterling zu sein, oder bin ich ein Schmetterling, dem träumt, er sei Tschuang Tschou. Und doch ist sicherlich zwischen Tschuang Tschou und dem Schmetterling ein Unterschied, denn gerade diesen nennen wir ja Wandlung der Substanz zu Einzelwesen. (Zhuang Zi [als Tschuang Tse] 1999, 5)

Dessen Deutung ist im Rahmen taoistischer Philosophie mit dem Traum „als Weg der Erkenntnis“ zu verstehen (vgl. Wei Ling 2012, 199; 204),⁴⁴⁷ der „das Sein, das Bewusstsein, die Wahrnehmung eines Menschen und die Wirklichkeit in Frage [stellt] und [...] den Leser an[regt], den Fragen nachzugehen“ (ebd., 199); „[t]he teachings of Daoism would have been a better guide to Wonderland than anything else Alice learned in the waking-life British classroom“ (Bulkeley 2019, 51).

Die Autoren des *Honglouneng* aus dem 18. Jahrhundert (siehe vorne) verwenden dieses Konzept und beziehen sich dabei wohl auf den *Schmetterlingstraum* (vgl. Wei Ling 2012, 203f.). Verwoben wird es schon dort mit dem Erzählen ineinander geschachtelter diegetischer Ebenen, die vielleicht aber auch nur geträumte Ebenen sind oder „ein[] gemeinsame[r] Traum mehrerer Figuren“ (vgl. ebd., 204). Der Intertext bzw. die Intertexte verdeutlichen die frühe nichtwestliche Beschäftigung mit derart komplexen Traumdarstellungen, vor allem aber zeigen sie die enge Verbundenheit von *Through the Looking-Glass* mit philosophischem Denken „in the world’s religious and philosophical traditions, from Socrates, Descartes, and Nietzsche to the Upanishads, the Dao, and Tibetan Buddhism“ (Bulkeley 2019, 55). Gleichzeitig verweist die Konstruktion von *Through the Looking-Glass* auf Schriftsteller wie Borges und Cortázar voraus, die nichtlineares Erzählen nutzen (vgl. Downey 1999, 12).

In *Through the Looking-Glass* übernimmt die Markierung als Traum am Ende eine zweifach entlastende Funktion (vgl. allgemein zu dieser Funktion von Traum und auch Spiegel in Kinder- und Jugendliteratur Weinkauff und Glasenapp 2017, 106f.). Zum einen werden die Abweichungen und damit die ganze, im Laufe der Handlung ansteigende Wunderbarkeit der Geschehnisse innerhalb der Spiegelwelt weitgehend zurückgenommen, zum anderen gilt diese

beiden Baoyus im *Traum der roten Kammer* (vgl. 2012, 235, Fußnote 361) – dort ist zudem, wie auch in *Through the Looking-Glass*, die Spiegelmetapher von Bedeutung (vgl. dazu ebd., 21–215; bei Zhuang Zi 212f.). *Sofies Welt* referiert gleichfalls den *Schmetterlingstraum* (vgl. Gaarder 1993, 270f.) und setzt Traum und geschachteltes Erzählen sowie Spiegelmetapher um.

447 Die dort zitierte Übersetzung von Richard Wilhelm (1972) ist aber teilweise in Er-Form abgefasst: „Einst träumte Dschuang Dschou, daß er ein Schmetterling sei, [...]. Nun weiß ich nicht, ob Dschuang Dschou geträumt hat, daß er ein Schmetterling sei, [...]. So ist es mit der Wandlung der Dinge“ (Zhuang Zi 1972). Die Neuübersetzung von Kalinke (2019) steht sogar vollständig in der dritten Person (vgl. Zhuangzi 2021, 15).

nachträgliche Rücknahme auch für ‚dunklere‘ Aspekte der Erzählung wie politische und gesellschaftliche Kritik, Machtkonstellationen und Gender.⁴⁴⁸ Indem Alice auch diese Erlebnisse offensichtlich ‚nur‘ geträumt hat, verwandelt sich der Text rückwirkend wieder in einen weitgehend Realismus-kompatiblen Text: Ein Mädchen hat sich in einem Tagtraum in die von ihr schon zuvor imaginierte Spiegelwelt hineingeträumt und dabei Aspekte früherer Erlebnisse und Gedanken wie Figuren aus ihrer Umgebung wie die Kätzchen verarbeitet. Auch die kritischen Aspekte dieser Spiegelwelt können dadurch zumindest argumentativ entkräftet bzw. abgeschwächt werden (vgl. ähnlich Henkle 1973, 115–17, der in der Komik eine Möglichkeit zu nicht angreifbarer Kritik sieht). Allerdings wird auch die vermeintliche ‚Ermächtigung‘ zur Königin mit dem Aufwachen zurückgenommen (vgl. Downey 1999, 151).

Doch die scheinbar vollständige Rücknahme lässt eine phantastische Hintertür offen; diese wird vom *shared dream* genutzt. Indem über das Ende hinaus die Möglichkeit bestehen bleibt, dass Alice und der Rote König einander träumen oder auf irgendeine Weise träumerisch verbunden sind, ist auch nach dem offenkundig sicheren Erwachen die Möglichkeit, dass sich Alice weiterhin im Traum (eines anderen) befindet – diesmal nur einem wesentlich realistischeren – nicht ausgeräumt. Nicht zufällig ist die Ungewissheit darüber Thema des letzten Satzes des Textes und wird als Frage an die Lesenden weitergegeben.⁴⁴⁹ Es steht ihnen frei, alles schnell zu vergessen oder sich auf das philosophische Dilemma, das „riddle[] with no answer[]“ (Downey 1999, 229), einzulassen unter der Gefahr, in vielerlei Hinsicht in ‚tieferes Wasser‘ zu geraten.

Das hier vorliegende Konzept kann als ‚mutual dreaming‘, *Einander Träumen*, bezeichnet werden. Es hat einen philosophischen Urgrund, der gewiss mindestens bis zu Zhuang Zis *Schmetterlingstraum* zurückreicht und dann wiederum seine Entsprechung im *Honglouloum* findet.⁴⁵⁰ Die Form des gegenseitigen Träumens ähnelt einem Möbiusband (vgl. Martínez und Scheffel 2016,

448 Interpretationen sehen in *Through the Looking-Glass* u. a. Alices pubertäre Wandlung „from innocence to experience“ (vgl. Downey 1999, 14f.) bzw. Carrolls Angst vor Alice (Liddell)s Heranwachsen (ebd., 177–179; die Beziehung ist ja umstritten), Alice als Machtlose innerhalb des Schachspiels wie als Mädchen in der viktorianischen Gesellschaft (ebd., 139–141, 165–167; Bulkeley 2019, 56–58), im Gegensatz zum ersten Teil „a truly passive figure“ (Auerbach 1973, 35, Fußnote 11), die zunehmend objektifiziert wird; Vanitas (vgl. Henkle 1973, 107f.), in der englischen „sentimental humor tradition“ (ebd., 109); eine allerdings fragwürdige Möglichkeit – gerade für Erwachsene –, den viktorianischen Restriktionen im Spiel temporär zu entgehen, im Vergleich zu *Wonderland* stark reguliert (vgl. Henkle 1973, 109f.) oder Calvinismuskritik (ebd., 113f.). Ferner existieren allegorische Lesarten (vgl. Prickett 2005, 133f.) und auch theologische bzw. metaphysische sind möglich (vgl. ebd., 134–136).

449 Gerade im Vergleich zu anderer Kinderliteratur der Zeit offeriere Carroll den jungen Lesenden damit die Möglichkeit zu selbstbestimmtem Hinterfragen (vgl. Bulkeley 2019, 58).

450 Der *Schmetterlingstraum* schlägt intertextuelle Wellen bis zu Louise Erdrichs mit indigenem Träumen in Verbindung stehenden Text *Skunk Dreams* (2001), wo das Ich in origineller Abwandlung ein anderes Tier beschreibt. So heißt es etwa: „To paraphrase the problem of the

186 zu ähnlichen Erzählkonstruktionen; sowie Wolf 1993, 370–72),⁴⁵¹ indem die Träume der beiden Träumenden einander wechselseitig auf paradoxe (vgl. dazu Hughes und Brecht 1978, 45) Weise zu enthalten scheinen, ohne dass eine der beiden träumenden Figuren sicher als übergeordnet identifiziert werden kann. *Through the Looking-Glass* scheint der erste Text zu sein, in dem ernsthaft in größerem Umfang versucht wird, die theoretischen Gedanken erzählerisch umzusetzen.⁴⁵² Dennoch bleibt das *geteilte Träumen* eher als bloße Möglichkeit präsent. In keinem der folgenden Beispiele wird die Traum-Situation so paradox verschlungen sein, und doch sind sie – sozusagen – praktischere Umsetzungen des Prinzips des *geteilten Träumens* und damit alles andere als unkompliziert.

4.3.2 Geteilte (T)Räume – *Shared dreams in Science Fiction und Fantasy*

4.3.2.1 Vorüberlegungen

Eine praktische, d. h. strukturelle Umsetzung des *geteilten Träumens*, die dieses nicht nur als *Parallelträume* oder als Möglichkeit des *Einander Träumens* behandelt, die eher Anstoß zu philosophischen Überlegungen gibt, benötigt eine geeignete Umgebung, ein Genre, das sich diesem ausgefallenen Konzept gegenüber offen zeigt. Bei Science Fiction (SF) handelt es sich grundsätzlich um ein wunderbares Genre. Uwe Durst zufolge liegt eine Besonderheit der SF gegenüber anderen Genres des Wunderbaren in der „Motivierung des Wunderbaren“

Chinese sage, I may be a woman who has dreamed herself a skunk, or a skunk still dreaming that she is a woman“ (Erdrich 2001, 297).

- 451 Die meisten der dortigen Beispiele sind keine Traumerzählungen, sondern betonen das Erzählen und sind somit selbstreflexiv. Meist sind es in einer Geschichte geschriebene Geschichten, die zu der ersten nahezu identisch sind. In der deutschen Romantik tritt eine von Martínez/Scheffel so benannte *mise en abyme*, die auf einer erzählerischen Metalepse beruht (vgl. 2016, 84f.), z. B. in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (vgl. ebd.) auf; weitere Häufungen finden sich im Nouveau Roman, lateinamerikanischer Literatur (Borges, Cortázar) sowie postmodernen Erzählexperimente (Calvino, Phelan, Cooper). Das Träumen bleibt aber ein seltenerer Sonderfall (siehe 3.1, 4.2.2.2.1, Fußnote 366).
- 452 Charles Dickens' Weihnachtserzählung *The Chimes* (1844) endet mit einer ähnlichen Frage an die Lesenden und einer möglichen Vertauschung von Traum und Realität (vgl. Dickens 1845, 175). Sie hat jedoch einen dezidiert sozialkritischen Hintergrund (vgl. Frenk 2021). Schon 1841 behandelte der russische Dichter Lermontov in seinem Gedicht *Son* eine sehr ähnliche Form des *Einander Träumens* (vgl. Lermontov 2003; 1893, 107f.). Zugleich ist es als Sterbetaum konnotiert. Vladimir Nabokov übersetzte Lermontovs Gedicht zweimal und bezeichnete es als „triple dream“ (vgl. Pollak 2020, 15–18; Grishakova 2012, 99). Nabokov, ein Vorbild Kehlmanns, verwendete das Element mehrerer *false awakenings* selbst wohl öfter (vgl. Grishakova 2012, 98–100), so auch in *Despair* (1934/65).

(Durst 2010a, 323), die „innerhalb des Genres durch eine angebliche Wissenschaft gedeckt“ (ebd.) ist, und „nicht im thematischen Material selbst“ (ebd.).⁴⁵³

Sicherlich kommt ein schon an sich wunderbares Konzept wie das des *geteilten Träumens* einem wunderbaren Genre besonders entgegen. Hat Stefanie Kreuzer Unrecht, wenn sie ihrer Analyse des dystopischen SF-Films *BRAZIL* folgende Aussage voranstellt?

Trotz dieser herausgestellten Affinitäten von Traum und Science Fiction [beide sind wunderbar, spekulativ; verarbeiten und transformieren Informationen] sind SF-Filme, in denen Schlaf und besonders Träume oder auch traumähnliche Bewusstseinszustände eine handlungstragende Rolle spielen, selten. Handlungsrelevante Traumelemente treten vorwiegend im Kontext von Simulationen auf und bewirken eine Hinterfragung von Alternativwelten und virtuellen Realitäten. (Kreuzer 2014, 329)

Vielleicht sollte diese Beziehung präzisiert werden, denn es existieren abseits virtueller Realitäten Beispiele. Grundsätzlich scheint in der SF alles möglich, auch im Traumkontext, „[it] has produced fantasies about dreams of all types: of anomalies, terror, androids, robots, ships that dream, planets that dream, of animate and inanimate dreamers“ (F. Borges 2019, o.p. [5.]). Außerdem ist Kreuzers Begriff der ‚Simulationen‘ etwas unklar; auch alternative Welten im Kopf von Träumenden könnten prinzipiell darunter verstanden werden.

Kreuzer selbst nennt neben *THE MATRIX* (1999) mit seiner ‚Welt-als-Traum‘-Prämisse *TOTAL RECALL* (1990), eine Auseinandersetzung mit der Zuverlässigkeit von Erinnerungen, und *THE FOUNTAIN* (2006) als Ausnahmen (vgl. Kreuzer 2014, 329, Fußnote 20). Manfred Engel hat in einem Vortrag zahlreiche rezente filmische Beispiele unter „Filme mit Traumaufzeichnung, -invasion und/oder

453 Damit bestärkt er seine These, dass phantastische oder wunderbare Literatur nicht durch ihre Motive, Figuren etc. definiert werden kann, sondern durch die (In-)Stabilität ihres Realitätssystems. Nach dieser Auffassung ist das ‚thematische Material‘ untereinander so stark verwandt, dass es prinzipiell austauschbar wird: „So ist der Außerirdische, der über wunderbare technische oder körperliche Fähigkeiten verfügt und vielleicht die bekannteste Figur des Genres darstellt, tatsächlich nur eine Variante von Fee oder Teufel [oder Zauberer], die auch ihrerseits lediglich dazu dienen, sequentielle Lücken zu motivieren“ (Durst 2010a, 323f.). Gerade in Zeiten der Genre-Hybridität (vgl. dazu Staiger 1997; oder der neue Sammelband von Preußner und Schlickers 2019) scheint sich das zu bestätigen, wie die Kombination – unter anderem – von Science Fiction und Fantasy in einem der kommenden Beispiele, *DOCTOR WHO*, zeigen wird.

Für Simon Spiegel, der SF aufgrund ihrer Vielfalt eher als *Modus* des ‚naturalisierten Wunderbaren‘ sieht, welches sich „durch ein *Novum* auszeichnet [...], ein wunderbares, (noch) nicht mögliches Element, das die Handlungswelt entscheidend prägt“ (vgl. Spiegel 2018, 2f.), betont eher die Unterschiede zur Fantasy, obgleich „Mischformen [...] dennoch möglich“ seien (Spiegel 2018, 3, Fußnote 2; vgl. auch Spiegel und Schmeink 2018, 2, Fußnote 2). Gerade seine und Lars Schmeinks Beschreibung der Kombination mit anderen Genres legt das nahe (vgl. Spiegel und Schmeink 2018, 3, 6).

-manipulation (oft durch moderne Technik)“ aufgeführt (vgl. Engel 2019b, 13), von denen viele der SF zuzurechnen sind. Das führt zu einer Ausgestaltungsform des *geteilten Träumens*, die im Genre der SF bevorzugt zur Anwendung kommt: einer Apparatur, die das Teilen einer Traumwelt mit anderen Figuren ermöglicht. In einer durchaus gegenwärtigen und damit ‚realistischen‘ Umgebung existiert somit eine spekulative SF-Technik zum Betreten anderer Träume (vgl. dazu u. a. Callaghan 2013; F. Borges 2019; Mayo 2020). Das erste Beispiel stammt aus dieser Kategorie.

Es kann aber auch umgekehrt sein: Die zweite von mir untersuchte Umsetzungsmöglichkeit erfordert eine stärkere Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen Wunderbarkeit der SF, wenn in einer an sich schon ‚sehr wunderbaren‘ Umgebung das Element des Träumens hinzutritt. Hat es dann vielleicht sogar eine ‚normalisierende‘ Wirkung? Eine ähnliche Fragestellung untersucht Stefanie Kreuzer an *BRAZIL*:

Am Beispiel der Science-Fiction-Persiflage *BRAZIL* (GB 1985) sollen traumtypische Bizarriheiten gegenüber Aspekten des Wunderbaren des filmischen Genres abgegrenzt und spezifiziert werden. Die Wunderbarkeit der *possible world* des Traums ist fiktionsimmanent von der Wunderbarkeit der *actual world* zu unterscheiden[,] (Kreuzer 2014, 320)

und zeigt damit, dass es möglich ist, Unterschiede in der Wunderbarkeit zu erkennen und zu beschreiben. In *BRAZIL* zeigt sich das Traumspezifische gerade in Übersteigerung und Inkongruenzen der letzten Traumsequenz, deren Inhalte teils im vorliegenden wunderbaren SF-System nicht erklärbar sind (vgl. Kreuzer 2014, 340). Stets – wie bei den meisten meiner Beispiele – gilt es, dem Genre und seinen Auswirkungen auf das Einzelwerk besondere Beachtung zu schenken. Da das Genre der SF in den letzten 40 Jahren vor allem den Film geprägt hat (vgl. Innerhofer 2008, 7f.; Spiegel 2018, 7–10; Spiegel und Schmeink 2018, 8–10) und dieses Genre die filmischen und gerade filmtechnischen Möglichkeiten in besonderem Umfang ausnutzt (vgl. Koebner 2007, 11; Spiegel 2018, 16; Spiegel und Schmeink 2018, 9f.), ist es wenig überraschend, dass (fast) alle untersuchten Werke aus dem audiovisuellen Medium, also aus Film und Fernsehen stammen.

Anhand zweier sehr unterschiedlicher Beispiele aus der SF sollen die Möglichkeiten des *geteilten Träumens* in diesem wunderbaren Genre illustriert, weitere verwandte wunderbare Funktionen kurz an weiteren Werken gezeigt werden. Dazu zählen ein Exkurs zum Comic und ein Seitenblick auf *INCEPTION*, wohl der bekannteste Film der letzten Jahre mit *geteiltem Träumen*.

4.3.2.2 Analysen

4.3.2.2.1 *DREAMSCAPE* (1984): Wunderbare *Traummanipulation* im realistischen Erzählen

Welcome to the machine
What did you dream?
(Pink Floyd, *Welcome to the Machine*)

Der Spielfilm *DREAMSCAPE* (Ruben, Loughery, und Russell 1984; Sigle Dsc),⁴⁵⁴ eine Genremischung aus Science Fiction, Verschwörungs-Thriller, Horrorelementen, Action und einer Liebesgeschichte – mit Fokus auf den beiden erstgenannten – kann als Anfang einer ganzen Reihe von Bewusstseinsfilmen mit ähnlicher Traumverwendung bezeichnet werden (vgl. als Überblick Bumeder 2014, 58–65, 315), von denen der heutzutage populärste wahrscheinlich *INCEPTION* ist. Wegen seiner strukturellen, motivatorischen und ästhetischen Vorläuferrolle für eine später wiederholt auftretende Form filmischer *shared dreams* möchte ich ihn zuerst behandeln und erst später auf *INCEPTION* eingehen. Der Film enthält mehrere, allerdings klar von der Wachwelt abgegrenzte Träume (Traum 1–8) – wenn gleich diese bisweilen erst nachträglich markiert sind (Traum 3, Traum 8) –, die zum Großteil *geteilte Träume* sind (Ausnahmen: Traum 1 und 3).

Inhalt und Aufbau

Protagonist des Films ist der telepathisch begabte Alex Gardner (Dennis Quaid), der von Mitarbeitenden eines universitären Forschungsinstituts, mit dem er bereits in seiner Jugend zu tun hatte, aufgefordert wird, wieder mit ihnen zusammenzuarbeiten. Alex, der seine Fähigkeiten vor allem für Pferdewetten und die Verführung von Frauen nutzt, kann erst durch eine ‚Erpressung‘ seines ehemaligen Mentors Paul Novotny (Max von Sydow) zur Mitarbeit bewegt werden. Dieser erforscht gemeinsam mit Dr. Jane DeVries (Kate Capshaw) – finanziert mit Geldern der US-Regierung – das maschinell unterstützte *geteilte Träumen* zu therapeutischen Zwecken. Eine telepathisch begabte Person gibt sich dabei durch meditationsähnliche Techniken in den schon bestehenden Traum einer Versuchsperson im REM-Schlaf.

⁴⁵⁴ Abermals Dank an Manfred Engel sowie meine Kolleg:innen der zweiten Doktorand:innengeneration des GRK „Europäische Traumkulturen“, mit denen dieser Film im Seminar besprochen wurde, wenn auch nicht unter dem speziellen Aspekt des *geteilten Träumens*.

Während sich Alex' Fähigkeiten in diesem Bereich als außerordentlich erweisen und er einigen Behandelten helfen kann (Traum 2, 4, 5), zeigt sich parallel der Zusammenhang zu einer nationalen Bedrohungslage: Den US-Präsidenten (Eddie Albert) quälen zunehmend Alpträume von einer postapokalyptischen Welt nach einem Atomschlag (Traum 1, 3, 7), was seinen Berater Bob Blair (Christopher Plummer) zu Novotnys Forschung führt. Wie sich herausstellt, ist dies aber Teil einer Intrige: Blair will mit Hilfe des ebenfalls telepathisch veranlagten Tommy Ray Glatman (David Patrick Kelly) den Präsidenten im Schlaf töten und so dessen aus den Alpträumen resultierende Abrüstungsabsichten unterbinden. So sind mehre Träume von einem der Teilnehmenden manipuliert (Traum 6, 7, 8). Die männlichen (!) Medien erlangen schließlich die Fähigkeit, die Traumverbindung zu einer schon schlafenden Person auch ohne die Hilfe der Technik herzustellen. Alex benutzt diese neu erworbene Macht zum Eindringen in einen Traum seiner Kollegin Jane, um deren zuvor ausgesprochene Ablehnung im Traum in einer sexuellen Begegnung auszuleben (Traum 6) – eine fragwürdige Nutzung.

Am Ende gelingt es Alex gemeinsam mit dem Präsidenten, in dessen Traum den Angreifer Tommy Ray zu besiegen und zu töten, woraufhin der auch in der Wachwelt stirbt. Auf dieselbe Weise stirbt Bob Blair, der Alex' Leben bedroht, unbemerkt im Schlaf. Einen komisch konnotierten Twist beinhaltet der Schluss des Films: Alex und Jane treten eine Zugreise an, deren Setting dem gemeinsamen Sexualtraum (Traum 6) ähnelt, und der Schaffner dort ist derselbe wie im Traum. Obwohl beide den ‚Zufall‘ mit einem Kopfschütteln abtun, wird interpretatorisch die Möglichkeit eröffnet, dass dieser Epilog lediglich geträumt sein könnte (vgl. fragend auch Koebner 2018, 147).

Die geteilten Träume und ihre Entwicklung

Wie schon erwähnt handelt es sich bei den Träumen in *DREAMSCAPE* mehrheitlich um klar abgegrenzte und markierte Einzelträume innerhalb einer eindeutig erkennbaren Wachwelt. Darin unterscheidet sich der Film von vielen anderen Beispielen der Arbeit, die Twist-Strukturen aufweisen. Die dargestellte Traum-Technologie ist auch nicht die komplexeste in der Reihe von Filmen mit *Traummanipulation*,⁴⁵⁵ doch *DREAMSCAPE* bildet den Anfangspunkt einer Ent-

455 Ich verwende diesen Begriff für den Untertypus des *geteilten Träumens*. ‚Trauminvasion‘ beschreibt vor allem das Betreten der Träume anderer, während ‚Traummanipulation‘ zusätzlich den Eingriff und die mögliche Veränderung der Träume impliziert.

wicklung gerade seit den 1980er-Jahren (vgl. Brütsch 2011a, 372f.),⁴⁵⁶ vielleicht „the first [‘]inner space[‘] film“ (Mayo 2020, 240), von dem ausgehend sich viele Nachfolgefilme und Serienepisoden erklären lassen.

Die Darstellung des *geteilten Träumens* in *DREAMSCAPE* erfolgt sukzessive. Während sich das nationale Verschwörungsszenario den Zuschauenden offenbart, vollzieht sich zugleich eine Entwicklung der Fähigkeiten der Telepathen. Die Exposition des Films zeigt, welche Fähigkeiten Alex Gardner als Junge hatte, wie er sie in der Erzählgegenwart missbräuchlich einsetzt sowie sein Vertrautwerden mit der Forschung in Paul Novotnys Institut. Die erste Szene des Films nach der ersten Traum- und Aufwachsequenz zeigt im Stil einer Super-8-Aufnahme Alex als Neunzehnjährigen bei der Durchführung telepathischer Tests, begleitet von der Stimme Paul Novotnys aus dem Off, der dann ins Bild tritt und seinem Kollegium und damit zugleich den Zuschauenden Alex' Fähigkeiten erläutert (vgl. Dsc 02:45–03:02). Als Alex im Forschungsinstitut die Methoden erklärt werden, sind die Zuschauenden sowohl mit seiner Vorgeschichte wie mit seiner Anwendung der telepathischen Fähigkeiten zum Wetten und Manipulieren bereits vertraut. Das Labor („dream chamber“), in dem die Experimente zum *geteiltem Träumen* durchgeführt werden, mutet futuristisch an (Abb. 100), was Alex zu einem Vergleich mit *STAR WARS* anregt: „Nice place you got here. Who was your decorator? Darth Vader?“ (Dsc 14:19–20), womit er schon auf die wunderbare Qualität der Technik innerhalb der Diegese hinweist.

Anhand der Träume des Films lässt sich die Entwicklung des *geteilten Träumens* in *DREAMSCAPE* nachzeichnen. Schon die Eröffnungsszene des Films direkt nach den Opening Credits ist ein Traum (Traum 1, vgl. Dsc 01:48–02:10), ein apokalyptischer Alptraum von einer um Hilfe schreienden, in fehlfarbiger Umgebung auf der Stelle laufenden Frau, die von einer gewaltigen Feuerwalze überrollt und verbrannt wird. Wie danach das Foto auf dem Nachttisch zu erkennen gibt, handelt es sich um die verstorbene Ehefrau des Träumers. Diese spektakuläre Einführung, erst nachträglich als Traum markiert, indem ein älterer Mann – später wird er als US-Präsident erkennbar werden – schreiend und schweißgebadet in Hollywood-typischer Weise aus dem Schlaf aufschreckt,⁴⁵⁷ setzt somit schon das zentrale Thema des Films: Träume. Abgesehen von Traum

456 Ein Jahr zuvor kam der Film *PROJECT BRAINSTORM* (1983) in die Kinos, der ebenfalls eine Technologie zur Verbindung von Gedankenwelten zeigt. Fabiane Borges nennt als noch frühere Beispiele für eine traum invasive Methodik *The Lathe of Heaven* (Roman 1971, Film 1980), *SOLAR[IS]* (1972) und R.W. Fassbinders TV-Serie *WELT AM DRAHT* (1973) (vgl. F. Borges 2019, o.p. [1.], Fußnote 2). Siehe Rob Mayos Aufsatz *The Myth of Dream-Hacking and 'Inner Space' in Science Fiction, 1948–2010* für eine überzeugende Nachzeichnung des Motivs von Ideen in der *Psychomachia*, Leibniz' ‚Mühlenbeispiel‘ und Freuds Theorie über den Beginn des Genres in der literarischen SF ab 1948 und die Hochzeit im Film der 1980er-Jahre bis zu *INCEPTION* (vgl. Mayo 2020).

457 „Any person awaking from a nightmare must sit bolt upright in bed and scream“, so satirisch das „Hollywood Rule Book“ (Feirstein 2002, 322).

3, wo die im ersten Traum ausgedrückten Schuldgefühle des Präsidenten ausgestaltet und die Auswirkungen der befürchteten nuklearen Katastrophe auf die Bevölkerung, besonders Kinder, gezeigt werden, sind alle anderen Träume in *DREAMSCAPE geteilte Träume*.

Nachdem Alex' Fähigkeiten gezeigt wurden, lernt er die Schlaflabore kennen und schließlich erklärt ihm Novotny die verwendete Technik, bevor er selbst zum ersten Mal an einem *shared dream* teilnimmt – obwohl im Film nicht so genannt, bewirkt das sogenannte ‚dream-link‘ konzeptuell genau das. Kennzeichnenderweise nähert sich Novotny dem Thema bei einem informellen Gespräch in einer Bar mittels eines ‚Let's pretend‘-Analogie – genau wie Alice⁴⁵⁸ ihren Traum in *Through the Looking-Glass* induziert:

NOVOTNY. Let's play a little game. ALEX. Alright, it's your party. NOVOTNY. *Let's pretend* that a man, with a little help from science, could psychically project himself inside the dream of a sleeping person. ALEX. Yeah, *let's pretend* that. NOVOTNY. Then, *let's pretend*, that once inside the dream, he could become an *active participant*, hm. He could actually be there, right in the middle of it. Could *feel the dream, experience it. Even shape and alter the dream itself*, hm? What would you say to a notion like that? ALEX. That it's crazy (lacht). NOVOTNY. You see, we've done it (ballt die Faust), Alex. Not once, but three times. Using two men with *abilities in telepathy* just similar to your own. ALEX. Going into another person's dream. I'd have to see that to believe it. NOVOTNY. It's not very much to see. Just two men with their *heads wired up to a machine*. Because the real trip takes place up here (zeigt auf seinen Kopf). ALEX. That piece of *science fiction hardware* you got, that's the hookup, right? NOVOTNY. That's right. *All the machine does is help connect your brain with the dreamer's*. But, hopefully, *once you get professioned at dream-link, you won't even need the machine*. ALEX. Why me? NOVOTNY. Why you? Because you have a head start at the rest of us. *You can already work your way into the conscious mind*. When the conditions are right, maybe with a little help, you could also get inside the subconscious mind, to the *dreamscape*. ALEX. You've got two guys who have already done this? NOVOTNY. You'll meet them. Look, Alex, you don't have to decide right this away. Spend the night here. Sleep on it (zwinkert). Give us a chance. (Dsc 15:26–17:26; Hervorhebungen von mir, K.N.)

Dieser Dialog enthält alle Fakten zu der – fiktiven – Methode; auch ihre Entwicklung innerhalb des Films ist bereits skizziert: Der telepathische Mit-Träumende kann, obgleich es nicht sein eigener Traum ist, den betretenen Traum nicht nur erfahren und ‚erfühlen‘, sondern auch aktiv verändern. Voraussetzungen dafür sind eine telepathische Begabung und die Maschine, welche die Verbindung herzustellen hilft, bei fortgeschrittener Entwicklung aber nicht mehr erforderlich sein wird.

458 So ist vielleicht die Namensgebung Alex/Alice kein Zufall.

Abgesehen von dieser ausführlichen Diskussion beruht die Darstellung der Technologie zum *geteilten Träumen* vor allem auf dem (audio-)visuellen Zeigen gegenüber dem verbalen Erklären.⁴⁵⁹ Alex muss seine telepathischen Fähigkeiten trainieren, um dann seine erste Erfahrung mit der Methode in einem *geteilten Traum* mit einem Test-Subjekt zu machen (Traum 2, vgl. Dsc 26:44–28:23). Dort erfährt er dann alle kurz zuvor von Novotny theoretisch erläuterten Traum-eigenschaften am eigenen Leib. Der Traum des Stahlarbeiters Bill illustriert zudem mögliche Gefahren, die in der ‚dreamscape‘ lauern können, denn Alex stürzt dort vom Dach eines Wolkenkratzers – und erwacht.⁴⁶⁰ Er ist begeistert vom ‚Realismus‘ des Traums, der hingegen für die Zuschauenden durch wie in Zeitraffer vorbeiziehende Wolken leicht surreal anmutet. Die eifersüchtigen Blicke seines Kollegen Tommy Ray im Anschluss bereiten darauf vor, dass von dessen Seite noch Schwierigkeiten zu erwarten sind.

Im nächsten *geteilten Traum* 4 (vgl. Dsc 38:15–40:24) bekommt Alex Gelegenheit zur ersten praktischen Anwendung an einem Patienten, einem Mann mit Potenzproblemen. Dessen Traum ist wie eine Parodie auf sexuelle Minderwertigkeitsgefühle gestaltet und überzeichnet freudianische Klischees. So hält der Patient schon beim Einführungsgespräch eine Pfeife in der Hand (vgl. Dsc 36:33). Funktionell dient Traum 4 aber auch einem ernsthafteren Zweck: Er erlaubt es Alex, sich näher mit der Traumumgebung vertraut zu machen. Der überprüft zum Beispiel zu Beginn des Traums dessen sensuelle Qualität, indem er das Material des Traum-Fahrzeugs und seines Traum-Gesichts abtastet oder an Pflanzen riecht (vgl. Dsc 38:45, 39:27).

Der Traum selbst weist stärkere Abweichungsmarkierungen als Traum 2 auf. Dazu zählen auf formal-gestalterischer Ebene Weichzeichner, Fischaugenobjektiv, Rotfilter, Zeitlupeneffekte und eine gedehnt gespielte Filmmusik. Diese filmgestalterischen Mittel setzen verbreitete Vorstellungen der Bizarrerie von Träumen visuell um. Inhaltlich bedient der Traum zugleich zahlreiche populär-freudianische Stereotype, wie auch Novotnys vereinfachende psychologische Erklärung im Anschluss (vgl. Dsc 40:23–40). Ein Beleg dafür, dass Alex auch hier schon mehr als nur teilnehmender Beobachter des Traums sein könnte, findet sich in einem Detail: So verliert der Träumer sein Toupet, über das sich Alex in dessen Abwesenheit lustig gemacht hatte (vgl. Dsc 36:27–33). Außerdem macht

459 Umgekehrt bzw. ausgewogener wird es im nächsten ausführlich analysierten Beispiel sein.

460 Das steht im Kontrast zur später eingeführten Regel, wer im Traum sterbe, sterbe auch in der Realität. Das Fallmotiv in (luziden) Träumen ist nicht selten (vgl. C. E. Green 1968, 51–55; C. Green und McCreery 1994, 20, 47, 51; Schönhammer 2000; 2012). Innerfiktional lässt sich diese Abweichung (zur Inkonsistenz kurz auch Koebner 2018, 143) ggf. damit erklären, dass nur die Tötung durch einen anderen im Traum das Sterben in der Realität verursacht. Der letzte Traum des Films (Traum 8) ist in dieser Hinsicht nicht eindeutig, da er Bob Blairs Sterben nur von außen zeigt.

diese Traumsequenz die Zuschauenden mit der gestalterischen Variation der Traumeinleitung vertraut, auf die ich im Anschluss noch eingehen werde.

Die anschließende *shared dream*-Sequenz, Traum 5 (vgl. Dsc 43:50–47:02), ist länger und ernsthafter: Es ist der Alptraum eines kleinen Jungen, Buddy (Cory „Bumper“ Yothers), den Alex mit Buddy gemeinsam bewältigt, nachdem ein anderer Telepath an den Traumgehalten gescheitert und zusammengebrochen war. Somit dient dieser Traum auch dazu, Alex als besonders potenten, vor keiner Gefahr zurückschreckenden Mit-Träumer zu zeigen. Daneben setzt eine figurendynamische Entwicklung ein, die ihn wohl weniger egoistisch und damit sympathischer – nicht zuletzt als *love interest* für Dr. Jane DeVries – erscheinen lassen soll. Inhaltlich greift der Traum auf einige Horrorgenre-Elemente zurück, deren prominentestes das ‚Monster‘ ist, in diesem Fall ein Schlangemann (‚Snakeman‘), den Buddy besiegen muss, um seine Alpträume endgültig zu beenden. Diese Funktionalisierung etabliert die positiven, therapeutischen Zwecke der Traum-Technologie, bevor sich die Handlung ihren Schattenseiten zuwenden wird. Tommy Rays Reaktion auf Alex' Zeichnung vom ‚Snakeman‘ (vgl. Dsc 48:23–30) kündigt dies an. Die Inszenierung als einmaliger Kampf mit dem ‚Monster‘ kann abermals als psychologische Vereinfachung gelten.⁴⁶¹ Funktionell führt Traum 5 den Topos des Kampfes innerhalb der Traumwelt ein, der in Traum 7 relevant wird.

Gestalterisch wartet die Sequenz u. a. mit einer expressionistisch bis surrealistisch (Dalí?) anmutenden unendlich langen Treppe auf – dabei das Umkehrmotiv zur Jakobsleiter (vgl. dazu Meiser 2017) wie einen Dantischen Abstieg in die Unterwelt inszenierend (Mayo 2020, 248 bezeichnet das als invertierten Ikarus-Mythos) – sowie labyrinthartigen Gängen und einem spiralförmigen Schacht. Intermedial durch eine ‚gotische‘ Atmosphäre mit flackernden Lichtern, altmodischen Kerzenleuchtern und Möbeln geprägt, enthält der erste Teil der Sequenz auch visuelle Anspielungen auf den expressionistischen Stummfilm, speziell *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920; so auch Mayo 2020, 252; Koebner 2018, 144), in Form von starken Licht- und Schattenkontrasten und einer verzerrten Architektur. Neben Schockeffekten wird in dieser Sequenz wie in Traum 4 erneut Zeitlupe eingesetzt.

In Bezug auf Alex' Charakterentwicklung ist der nächste Traum (Traum 6, vgl. Dsc 52:38–55:18) ein Rückschritt, denn er hat eine manipulative Anwendung der Technik zum Thema (vgl. dagegen unkritisch Koebner 2018, 145). In seiner ambivalenten Intention fungiert er zudem als Bindeglied zwischen den vorangehenden *shared dreams*, die eine positive Nutzung vorführen, und den nachfolgenden mit vorrangig destruktivem Zweck. Alex nutzt Janes Schlafzustand aus,

461 Obgleich es mittlerweile in der Alptraumtherapie wirklich die ‚Imagery-Rehearsal-Therapie‘ oder den Einsatz luziden Träumens gegen Alpträume gibt (vgl. Retzbach 2019), genügt einmalige Anwendung sicherlich nicht.

nachdem sie seinen Flirtversuchen zuvor eine Absage erteilt hatte,⁴⁶² um aus ihrem Traum einen Sextraum zu machen.⁴⁶³ Der dürfte wohl Softpornoklisches der Zeit und Freudpopularismen gerecht werden (vaginalsymbolisches Bild in Janes Büro, Zugszene,⁴⁶⁴ Weichzeichner, Saxophonmusik); auch entlastet der Traum das Vorkommen einer Sexszene, denn schließlich ist sie nur imaginär – „It was just a dream, so it didn't really happen, did it“ (Dsc 56:49–52), sagt Jane später. Bezüglich der Entwicklung der Traumtechnik dagegen erfolgt ein Fortschritt, wie Alex danach Beifall heischend am Ende des Streits mit Jane über seinen Vertrauensmissbrauch verkündet: „Jane, there's one thing you overlooked. I did this dream without a hookup, I did it all on my own“ (Dsc 56:27–31); er benötigt nicht mehr die Maschine für den telepathischen Traum-Zugang. Somit ist der Weg bereitet für den Höhepunkt des Films, die Traum-Konfrontation des US-Präsidenten, die als ‚Kampf‘ auf einem geträumten ‚Schlachtfeld‘ ausgetragen wird, aber physische Konsequenzen in der Wachwelt hat.

Der zentrale *shared dream* (Traum 8, vgl. Dsc 1:19:02–1:26:41) vereint dann viele der bis dahin etablierten Traumelemente. Seine Gestaltung greift die beiden Alpträume des Präsidenten (Traum 1 und 3), die keine *geteilten Träume* sind, auf und sie werden zur Kulisse des Showdowns. Nachdem deutlich geworden ist, dass Tommy Ray wie Alex gelernt hat, den Traum einer schon schlafenden Person ohne maschinelle Unterstützung zu betreten, trifft er in einem Zugwaggon in dessen postapokalyptischer Traumwelt auf den sedierten Präsidenten. Außerdem auf Alex, der den Präsidententraum in einem Büro unterhalb des Schlafzimmers des Präsidenten nach einer Verfolgungsjagd mit Bob Blairs Mittelsmännern ebenfalls betreten konnte.

Es zeigt sich, dass Tommy Ray auch in anderer Hinsicht seine mentalen Fähigkeiten weiterentwickelt hat. Er kann den Traum verändern und gestalten: Beispielsweise kann er den Zug beschleunigen, einfach in einem anderen Zugwaggon auftauchen, nachdem die anderen beiden Träumer dorthin geflohen sind, und beliebige Waffen ‚erschaffen‘. Die Wesen, die er heraufbeschwört,

462 „First of all, I don't wanna join the ranks of your conquests [...]. Secondly, I don't wanna jeopardize our working relationship. This program has got to come first“ (Dsc 49:18–26).

463 Schon der erste literarische SF-Text, der die Traum invasion zum Gegenstand hat, Peter Philipps' *Dreams Are Sacred* (1948) beinhaltet diesen Missbrauch der Technologie (vgl. Mayo 2020, 245) – und außerdem eine ‚Citadel of the Snake‘ (vgl. ebd., 244).

464 Über sexuelle Implikationen der Zugszene am Ende von *NORTH BY NORTHWEST* äußerte sich schon Alfred Hitchcock gegenüber Francois Truffaut (vgl. Truffaut und Scott 2010, 137); Koebner sieht hier sogar eine Anspielung darauf (vgl. Koebner 2018, 147) und weist auf die Doppelfunktion von Zügen in *DREAMSCAPE* als „für Liebes- wie für Gewaltszenen besonders gut geeignet“ (ebd., 146) hin. Unabhängig davon scheinen Züge als Ausgangsorte von Träumen nicht selten vorzukommen: In *Through the Looking-Glass* sitzt Alice im (geträumten) Zug (vgl. TLG 178–181), in Thomas Manns phantastischer Erzählung *Der Kleiderschrank* (siehe Kapitel 3.2.3) findet der Beginn der (möglicherweise geträumten) Handlung im Zug statt; ähnlich im Eingangstraum von *INCEPTION*. Selbst Freud beschreibt einen Zug-Traum (vgl. Freud 1961, 458–62).

stammen nicht nur aus früheren Alpträumen des Präsidenten wie die postnuklearen zombiehaften Gestalten im Zug (vgl. Dsc 1:21:16–1:22:13), sie sind auch Neukreationen wie die radioaktiven Werwölfe in den Ruinen im zweiten Traumabschnitt (vgl. Dsc 1:23:27–57).

Indem Tommy Ray sein Bildgedächtnis (zum Konzept vgl. auch Engel 2019b, 29f.) aufruft und sich in den von Alex zuvor gezeichneten ‚Snakeman‘ verwandelt, scheint er die Oberhand in dem geträumten Machtspiel erlangt zu haben. Doch Alex wendet dieselbe Fähigkeit gegen ihn: Er nimmt – aus *seinem* Bildgedächtnis – die Gestalt des von Tommy Ray ermordeten Vaters an und der Präsident kann den verängstigten Tommy Ray töten. Was Tommy Ray in einem nicht gezeigten Traum getan hat (vgl. Dsc 58:22–59:23), von Bob Blair Alex gegenüber bestätigt (vgl. Dsc 1:06:41f.), wiederholt sich: Wer in der Traumwelt getötet wird, stirbt in der Wachwelt⁴⁶⁵ ohne äußere Verletzungen. In Parallelmontage wird gezeigt, wie der Präsident Tommy Ray in der Traumwelt tötet, während Bob Blair in der Wachwelt an seinem Bett seinen Todeskampf von außen mitansieht.

Der letzte – jedenfalls der letzte als solcher markierte – Traum 8 (vgl. Dsc 1:28:57–1:29:23) ist Epilog der Verschwörungshandlung des Films und zeigt erneut die manipulativ, aber zielgerichtet eingesetzte Traumtechnik. Alex tötet offenkundig Bob Blair in dessen zunächst sehr realistischem Traum, indem auch er sich nun in den ‚Snakeman‘ verwandeln kann. Allerdings: Gerade mit vergleichendem Blick auf Traum 6 und Bob Blairs Intentionen ist die moralische Legitimation der Traumtötung fraglich (vgl. ähnlich Koebner 2018, 147). So hinterlässt dieser letzte Traum einen durchaus zwiespältigen Eindruck und steht in so starkem Kontrast zur letzten Sequenz des Films, dass es – wie ich oben angedeutet habe – noch mehr wie ein (Wunsch-)Traum erscheint, als Alex und Jane im anscheinend realen Zug dem Schaffner (Abb. 108) aus ihrem Traum 6 (Abb. 107) begegnen.

Evolution der Technologie und Traumeinleitungen

Die Traumtechnik basiert auf medizinwissenschaftlichen Methoden der Zeit (EKG, EEG, CT),⁴⁶⁶ bedient sich also populären Wissens, doch das technische Kernelement, das ‚dream-link‘, ist Wissenschaftsfiktion; gleichfalls wunderbar ist die Telepathie,⁴⁶⁷ die diegetisch als gegeben angenommen und nicht in Frage gestellt wird. Wie gesehen sind die erstaunlicherweise anscheinend nur

465 Eingeführt auch im Horrorfilm der *NIGHTMARE ON ELM STREET*-Reihe (vgl. Brütsch 2011a, 376f., 380f.). Siehe meine Analyse in Kapitel 4.1.2.2.

466 Frühe Formen des EKG wurden schon um die Wende zum 20. Jahrhundert, das EEG 1924 (vgl. Kreuzer 2014, 28–31; 2017, 51f.), das CT ab 1971 verwendet.

467 Zuerst in *City of the Tiger* (1958) in Zusammenhang von Traum invasion gebraucht (vgl. Mayo 2020, 245).

Männern zur Verfügung stehenden telepathischen Fähigkeiten⁴⁶⁸ innerhalb der Diegese von *DREAMSCAPE* einer Entwicklung unterworfen, in deren Verlauf sie immer unabhängiger von der ursprünglich die Verbindung herstellenden Maschine werden.

Dabei bleibt die Technik des Traumeinstiegs durch die telepathischen Medien aber gleich; sie scheint auf einer Art meditativer Konzentration und Tiefenatmung („deep breathing“, Dsc 26:12) zu beruhen, die vielen Meditations-techniken eigen ist. Das Zielsubjekt muss sich im REM-Schlaf, der hier mit dem Traumzustand assoziiert wird,⁴⁶⁹ befinden. Stets werden der Telepath – Alex – und der oder die Träumende innerhalb der ‚dream chamber‘ (Traum 2, 4, 5) bzw. später in weniger klinischer Atmosphäre auf einem Sofa (Traum 6) oder ihrem Bett (Traum 7, 8) liegend in Parallelmontage gezeigt. Es sind vor den maschinell induzierten Träumen medizinische Daten auf Bildschirmen zu sehen (Abb. 101), werden vom Forschungsteam synchronisiert und verbal bestätigt (etwa: „He’s ready. Stand by. Project“, Dsc 26:29–42) und der Raum wird ggf. abgedunkelt. Dann erfolgt ein Zoom zu einer Großaufnahme des Gesichts der träumenden Person und des Telepathen, der tief atmet und die Augen geschlossen hat (Abb. 102). Darauf folgt die nun für beide intern fokalisierte Traumdarstellung, markiert durch Überblendungen des realistischen Wachbildes mit der beginnenden animierten Traumeinleitungssequenz (vgl. exemplarisch Dsc 26:00–46).

Diese Traumeinleitungen stellen gestalterisch, vor allem visuell, eine Besonderheit des Films dar, da sie wie Vorausdeutungen und kleine ‚mises en abymes‘ im weiten Sinne der nachfolgenden Traumsequenzen angelegt sind. Sie kommen nur in den *geteilten Träumen* vor – also nur in Traum 2, 4, 5, 6 und 7

468 Geschlechterzuordnungen in populären Filmen mit *Traummanipulation* sind insofern bemerkenswert, als die ‚eindringenden‘ Medien (Telepathen) fast immer männlich sind (vgl. die Beispiele aus Mayo 2020). Womöglich gehen diese Zuschreibungen auf den Mesmerismus und Magnetismus-Diskurs des 19. Jahrhunderts zurück (siehe Kapitel 3.2.3; vgl. zur ‚Zeugungsmetaphorik‘ in entsprechenden Filmen Bumedder 2014, 193), der Frauen als ‚naturgemäß passiv‘ und damit bestens für magnetischen Einfluss geeignet zeichnet. Um den dämonischen Magnetiseur aus E.T.A. Hoffmanns *Magnetiseur* (1814) zu zitieren: „Es ist das willige Hingeben, das begierige Auffassen des fremden außerhalb liegenden, das Anerkennen und Verehren des höhern Prinzips, worin das wahrhaft kindliche Gemüt besteht, das nur dem Weibe eigen und das ganz zu beherrschen, ganz in sich aufzunehmen die höchste Wonne ist“ (Hoffmann 2015, 217). Selbst in der erfreulichen Ausnahme *THE CELL* (vgl. Singh und Protosevich 2000) mit der Protagonistin Dr. Deane (Jennifer Lopez) benötigt diese Telepathin im entscheidenden Traum die Hilfe des in der Technik untrainierten FBI-Agenten Peter Novac (Vince Vaughn).

469 Neuere schlafmedizinische Forschung weiß, dass wohl nicht nur im REM-Schlaf geträumt wird (vgl. Schredl 2000; Forschungsüberblick besonders in Kreuzer 2014, 28–41; 2017, 52). Brütsch führt die Popularität derartiger Traum-SF-Filme ab den 1970er-Jahren auf breitere empirische Forschung zu Träumen im Anschluss an die Entdeckung des REM-Schlafes und Anwendung des EEG zurück (vgl. Brütsch 2011a, 375f.). In *DREAMSCAPE* ist eine Kurzerklärung zum Forschungsstand in Alex’ Führung durch die Labore integriert (vgl. Dsc 11:51–12:02). Siehe auch *A NIGHTMARE ON ELM STREET* aus demselben Jahr.

(Abb. 103–106) –, mit Ausnahme des letzten Traums, da dieser zum Funktionieren des Twists vorerst unmarkiert sein muss. Die Endmarkierung erfolgt weniger spektakulär durch performatives Aufwachen der Figuren (ggf. Erschrecken, Augenöffnen). Vor den eigentlichen Traumsequenzen situiert, deren Besonderheiten im vorherigen Kapitel analysiert wurden, sind die Traumeinleitungen der originellste Aspekt von *DREAMSCAPE*. Während der Überblendungen mit Alex' Gesicht in Großaufnahme sind jeweils kumulierende farbige Punkte (je nach Traum blau, rot, violett, ...) zu sehen, dann eine Sequenz mit anamorphen, scheinbar organischen Formen, verbunden mit Geräuschen und Effekten (z. B. Blitzen), es folgt eine tunnelartige Sequenz mit einem am Ende des ‚Tunnels‘ situierten zentralen Element des folgenden Traums. Die Sequenzen erinnern visuell an CT-Volumenquerschnitt-Aufnahmen und jedem Genrelement (Verschwörung, Horror, Erotik) entspricht mindestens ein Traum.

Die Eingangssequenz des Angsttraums des kleinen Jungen Buddy (Traum 5) beispielsweise ist weitgehend in Blauviolett gehalten, kombiniert mit Blitzen, wie sie auch im nachfolgenden Trauminhalt während des Gewitters vorkommen, und dem Element der Standuhr am Ende des Tunnels, das zugleich den Ausgangspunkt der Traumhandlung bildet (vgl. Dsc 43:48–44:05, Abb. 104). Der auf sexueller Angst beruhende Traum von Bill Webber (Traum 4) wird charakteristisch mit der Farbe Rot eingeleitet, die innerhalb der Traumhandlung auch zur Bildeinfärbung eingesetzt werden wird (vgl. auch Brütsch 2011a, 172), und es ist Stöhnen zu hören (vgl. Dsc 38:15–38). Der sexuelle Traum (Traum 6!) beginnt mit höhlenartigen, wohl nicht zufällig an Vaginalsymbolik erinnernden Formen in einem blassen Gelb (vgl. Dsc 52:39–53, Abb. 106).

Die Einleitungen der ersten Träume erscheinen behutsamer als die späteren. Die Einleitung des Präsidentenalttraums (Traum 7) ist sehr abrupt, es gibt keine Überblendungen mehr, Alex und die anderen Träumer werden durch eine ganz in Rot gehaltene, schneller wirkende Tunnelsequenz mit einer Feueranimation am Ende (Abb. 105) regelrecht in die rotgrundige postapokalyptische Kulisse geworfen, die die Zuschauenden schon aus den ersten beiden Träumen kennen (vgl. Dsc 1:19:00–18). Schon in Traum 6, dem ersten ohne ‚dream-link‘ begonnenen Traum, fehlen initial die farbigen Punkte. Die titelgebende ‚dreamscape‘ ist also eine Art Innenwelt, die damit auch Elemente der Raumgestaltung in ihre Darstellung integriert: Architektonische und topografische Elemente, die eigentlich der Außenwelt angehören, werden zu „metaphors for elements of intangible, ineffable mental experience“ (Mayo 2020, 240).

Die künstlerische Gestaltung dieser Traumeinleitung betont durch ihre kreativ-organische Gestaltung eher den ‚magischen‘ telepathischen Aspekt des *geteilten Träumens* und verweist auf die Andersartigkeit des Traums im Unterschied zur (Wach-)Realität. Sie bildet einen Kontrast zur futuristisch-nüchternen SF-Maschinerie von Kontrollraum und ‚Traumkammer‘, ihren Apparaten und den Elektroden an den Köpfen der klinisch gekleideten Versuchspersonen.

So vereint sie die beiden Aspekte der Traumtechnologie in sich: den telepathischen (eher für Fantasy typisch) und den (pseudo-)wissenschaftlichen Aspekt (eher SF).

Wunderbare Traummanipulation in realistischer Umgebung

Die Kombination aus ‚Magischem‘ und ‚Wissenschaft‘ exemplifiziert die Ausgestaltung des Wunderbaren in *DREAMSCAPE*. Wie schon oben angedeutet weist der Film, obgleich weitgehend technisch als SF-Film inszeniert, mit der Telepathie ein eher ‚magisches‘, doch durchaus SF-typisches Element auf (vgl. Durst 2010a, 80, 86).⁴⁷⁰ Tatsächlich sind jedoch Telepathie wie ‚Technik‘ hier wunderbar, wenngleich die SF oft Anspruch auf ‚Wissenschaftlichkeit‘ erhebt. Sie sind allerdings in eine weitgehend realistische Umgebung eingebettet; es sind – gemeinsam mit den Träumen – in diesem Film die einzigen ‚abweichenden‘ Elemente der fiktionalen Welt überhaupt. Zudem sind sie räumlich vor allem auf das Forschungsinstitut beschränkt und um die Traumthematik zentriert; kein anderes Element der diegetischen Welt hat markiert wunderbaren Charakter. Kleidung, Fahrzeuge, Sprache – mit Ausnahme der pseudotechnischen Ausdrücke – und Verhaltensweisen entsprechen einem Abbild der Entstehungszeit.

Die Realität ist normal, gar banal, unterscheidet sich nicht von Filmen der Zeit ohne solche SF-Prämissen; das akzeptierte Wunderbare besteht allein in der Trauminvastionstechnik. Damit unterscheidet sich *DREAMSCAPE* von anderen Werken mit trauminvastiver SF-Technologie, die häufig in virtuellen Realitäten angesiedelt sind (vgl. F. Borges 2019, o.p. [1]; auch Kreuzer 2017, 329). Diese Begrenzung scheint nicht ganz mit Matthias Brütschs These von der ‚Traumentgrenzung‘ in Horror und SF vereinbar (vgl. Brütsch 2011a, 372). Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Brütsch hier unterschiedliche Formen der Wunderbarkeit des *shared dream* gemeinsam besieht. Die Unerklärlichkeit des wunderbaren gemeinsamen Träumens in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (1984) steht dem Versuch in *DREAMSCAPE* entgegen, die wunderbare „Transgression“ (Brütsch 2011a, 375) „pseudowissenschaftlich zu erklären und durch imposante technische Apparaturen zu plausibilisieren“ (ebd.). Beide spielen aber in ansonsten realistischen Welten; das Wunderbare ist an die *geteilten Träume* gebunden.

Die Nähe der Träume zur Wachwelt in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* ermöglicht erst das Spiel mit Traum und Realität, während sie in *DREAMSCAPE* bis auf

⁴⁷⁰ Durst betrachtet die Telepathie zudem als eine diegetische Personifizierung und Motivierung des stets präsenten ‚immanenten‘ Wunderbaren in Erzähltexten, das u. a. in Vorausdeutungen und Eingriffen eines allwissenden Erzählers indirekt präsent ist (vgl. Durst 2010a, 80f., 86f.). Die Figur des Telepathen könnte somit als Aufmerksamkeitslenkung auf das – allwissende – Erzählen verstanden werden.

Traum 8 und das Ende klar abgegrenzt sind. In *DREAMSCAPE* besteht die ‚Entgrenzung‘ im „Überschreiten der Grenze zwischen [...] der Traumerfahrung zweier Individuen“ (Brütsch 2011a, 375) – eine Definition *geteilten Träumens* –, während in dem Horrorfilm darüber hinaus Traum und Wachen ‚entgrenzt‘ und teils ununterscheidbar werden (siehe in Kapitel 4.1, S. 224). Beiden gemeinsam ist ein Schluss-Twist – in *A NIGHTMARE ON ELM STREET* hat dieser jedoch massivere Auswirkungen. In *DREAMSCAPE* existiert ein kurzer Twist im vorübergehend unmarkierten Traum 8 und im vermeintlich glücklichen Liebes-Ende des Films,⁴⁷¹ wo die zuvor stets so klar erscheinende Trennung zwischen Traum und Realität unterwandert wird. Das geschieht jedoch auf derart komisierte Weise, dass es beinahe als folgenlos angesehen werden kann.

Innerhalb des Films ist durchaus ein Bewusstsein für den prekären Status des wunderbaren SF-Elements vorhanden. Indem Alex die ‚dream chamber‘ beim ersten Ansehen als von Darth Vader entworfen bezeichnet (vgl. Dsc 14:20) und damit das gerade populär gewordene *STAR WARS* anspricht,⁴⁷² weist er zugleich auf die wunderbare Qualität der Technik innerhalb der Diegese hin. Ähnliches geschieht, als er im Dialog mit Novotny über die Methode ungläubig von „science fiction hardware“ (Dsc 16:39f.) spricht. Das geschieht aber jeweils in Verbindung mit Komik, so dass es über kurze meta-reflexive Momente hinaus keine bleibende Illusionsstörung hervorruft.

Das Träumen ist hier Schauplatz von Machtkonstellationen und demzufolge in einen Verschwörungsplot eingebunden (zu Verschwörungsfilmern aus der Zeit des Kalten Krieges und auf Bewusstseinskontrolle gerichtete Nachfolge Taylor 2018, 347–68, 454–507; vgl. zu politischen Parallelen, Abrüstungsdebatte und Atomfurcht Koebner 2018, 143, 146f.). SF-typisch ist der Traum hier sowohl gefährdet wie Instrument der Ermächtigung (für einen experimentellen Ansatz vgl. F. Borges 2019). Wie angedeutet verarbeitet *DREAMSCAPE* populäres Wissen über Träume und reflektiert „contemporary society’s ideas and beliefs about how the mind works, how it may become damaged and how it may be fixed“ (Mayo 2020, 240). Der therapeutische und der schädliche Aspekt halten sich die Waage und illustrieren so die Nutzen und Risiken solch einer transhumanen

471 Im Hinblick darauf beachtenswert: Alex’ fortgesetztes Glücksspiel (beide sind auf dem Weg nach Louisville, Kentucky, bekannt für sein Derby) und der unklare Status der Beziehung. Siehe das – allerdings nachträglich markierte – Ende von *BRAZIL*, in dem das vermeintliche Happy End ein geträumtes Ende ist, das ‚glückliche‘ Element daran nur in der Imagination des gefolterten Protagonisten existiert (vgl. Kreuzer 2014, 335–40), was die Studios nicht daran hinderte, eine ‚Love conquers all‘-Fassung ohne Markierung zu erstellen, worauf ein Rechtsstreit mit dem Regisseur folgte (vgl. ebd., 337).

472 Dort zeigt das Wunderbare in der SF auch märchenhafte (Fantasy) bis mythologisch anmutende Züge (vgl. auch Spiegel 2018, 3, Fußnote 2), im Gegensatz zu den eher militärisch-technischen z. B. in *STAR TREK* (vgl. ebd., 11).

Technologie. Zugleich reflektieren sie aber auch die Genremischung des Films, wobei mit den Gefahren Action- und Verschwörungselemente verbunden sind.

Rob Mayo verweist darauf, dass in der Mehrheit der von ihm so genannten ‚dream-hacking‘-Werke bis zu und inklusive *DREAMSCAPE* die Beschäftigung mit ‚gestörten‘ Innenwelten im Vordergrund stehe (vgl. Mayo 2020, 240). So weise *DREAMSCAPE* wie viele Werke dieser Art eine einfache Konzeption der Psyche nach Freuds Modell des Unbewussten mit Es, Ich und Über-Ich auf, wobei zur Erkenntnis ‚hinab‘ gestiegen werden muss (vgl. Mayo 2020, 252). Indem der Traum des Präsidenten, also eines Mächtigen, Schauplatz des Konfliktes ist, rekurriert der Film auf die alte Traumdeutungstradition der Träume der Mächtigen (vgl. dazu bspw. Reinstädler 2017, 269–74), die schon in der Bibel mit Nebukadnezars Traum beginnt und sich in Antike und früher Neuzeit fortsetzt. Die bisher dargestellte Form weist auf kommende Beispiele voraus,⁴⁷³ in denen die Träume noch komplexer und mit weiteren *Traum-im-Traum-Strukturen* verknüpft sind.

Shared dreams in INCEPTION (2010)

Bei Traum im Traum denken sehr viele womöglich zunächst an *INCEPTION* (Nolan 2010; Sigle Inc), und ich habe diesen Film des Öfteren am Rande erwähnt. Jedoch habe ich ihn nicht zum Hauptgegenstand meiner Analysen gemacht. Der Film hat in der Forschung schon viel Aufmerksamkeit erfahren (vgl. besonders Bumeder 2014; Hänselmann 2019, 29f.; Mayo 2020, 254–58; vgl. weiterhin

473 Interessant ist auch die Popularität der *Traummanipulation* in zwei TV-Episoden aus den 1990er-Jahren. In der *THE X-FILES*-Folge „Sleepless“ (2.04; Bowman und Gordon 1994) sterben mehrere Personen ohne sichtbare äußere Ursache. Verantwortlich für die Ereignisse sind außer Kontrolle geratene Forschungen zum Schlafentzug an Soldaten im Vietnam-Krieg, woraufhin einige telepathische Fähigkeiten entwickelt haben sollen; einer davon scheint sich nun an den Forschenden rächen zu wollen. Das Wunderbare ist hierbei also abermals in einen Verschwörungsplot eingebunden, und das in einer SF-/Mystery-Serie, die zwar das Wunderbare oder Phantastische zum ständigen Gegenstand von Untersuchungen macht und in der vieles Wunderbare existiert, die aber in einer ansonsten realistischen Umgebung angesiedelt ist.

Die *CHARMED*-Folge „Dream Sorcerer“ auf der anderen Seite (1.05; Burge und Marck 1998) stellt das akzeptierte Wunderbare der weiblich konnotierten Magie den Forschungen eines Wissenschaftlers gegenüber, der mit einer Maschine Träume betreten kann und aus Rache Frauen im Traum tötet, indem er sie von Gebäuden wirft. In einer parallelen Handlung sorgt Manipulation im Versuch von Phoebe (Alyssa Milano), einen Liebeszauber auszuführen, für Komik. Wie in *THE X-FILES*, wo Mulder (David Duchovny) und sein temporärer Partner Krycek (Nicholas Lea) selbst vorübergehend der Täuschung anheimfallen, werden die Protagonistinnen auch hier involviert: So kann die in mehreren – teils sehr an *A NIGHTMARE ON ELM STREET* erinnernden – Träumen angegriffene Prue (Shannen Doherty) schließlich mit Hilfe ihrer Schwestern den Angreifer im Traum töten. Auch in diesem Beispiel ist der Schaden der *Traummanipulation* mit Wissenschaft assoziiert.

u. a. Jahraus 2010; Kiss 2012; Rosenstock 2012; Eichner 2014, 181–86; Knöppler 2015; Rogy 2018; Koebner 2018, 163–66), vielleicht sogar zu viel, glauben wir Sabine Schlickers, die über Untersuchungsgegenstände zum unzuverlässigen Erzählen sagt: „Exzessiv, so könnte man hinzufügen, ist auch die Analyse der immer gleichen Spielfilme“ und *INCEPTION* überspitzt bescheinigt, mit seinem „forcierte[n] Gebrauch“ (Schlickers 2015, 63) des Erzählprinzips der nach Elsaesser ‚exzessiv rätselhaften Filme‘ den vorläufigen Endpunkt einer Reihe zu bilden (vgl. ebd.).

Tatsächlich beinhaltet *INCEPTION* mehrere Aspekte unterschiedlicher Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen*: *false awakenings*, *Traum im Traum mit Twist-Struktur* sowie das *geteilte Träumen*. Das *geteilte Träumen* bildet dabei die Voraussetzung der *Traummanipulation* in diesem Film; die anderen Aspekte folgen daraus. Bildet *DREAMSCAPE* eines der ersten Beispiele dieses Typus, so führt *INCEPTION* auch einige Neuerungen in die Tradition ein. Dazu zählt hauptsächlich die Kombination zweier Konzepte, des *shared dream* mit dem *Traum im Traum*. Als „*Inception's* greatest innovation“ bezeichnet daher auch Rob Mayo „its nested narrative structure“ (Mayo 2020, 259), also die Erzeugung mehrerer Traumebenen in Kombination mit der *Traummanipulation*. In anderer Weise sind *geteiltes Träumen* und weitere *Traum-im-Traum-Strukturen* auch in den unten analysierten *DOCTOR WHO*-Folgen kombiniert. Dies könnte Teil eines neueren Trends zu (noch) komplexeren *Traum-im-Traum*-Darstellungen in Bewusstseinsfilmen sein, wie sich u. a. an dem Film *MINDSCAPE* (2013) oder neuerdings dem deutschen TV-Spielfilm *DIE HEIMSUCHUNG* (2021) ablesen lässt.

Im Gegensatz zu vielen anderen Beispielen gerade aus Kapitel 4.1 und 4.2 allerdings sind die Ebenen in den Sequenzen von *INCEPTION*, die mit *Traum im Traum* zu tun haben, zumindest nachträglich eindeutig zuzuordnen. Mag der Anfang zuerst irritierend sein, so ist der *Traum im Traum* dort endmarkiert, ebenso in den kurzen ‚Lernträumen‘; der Aufbau des ‚großen‘ Schlusstraums ist geordnet, da die Ebenen distinkt voneinander gestaltet sind und die Orientierung in der Rezeption durch häufige Parallelmontagen (vgl. dazu im ‚großen‘ Traum Koebner 2018, 163) beibehalten wird.

Das einzige dauerhaft – allerdings folgenreich – rätselhafte Element bezieht sich auf die wiederholt auftauchenden, anscheinend aus der Erinnerung des Protagonisten Cobb stammenden Bilder von seinen Kindern, die am Ende Bestandteil der entscheidenden Schlussambivalenz sind (vgl. auch das Sequenzprotokoll in Bumeder 2014, 290–300 für detaillierte Nachweise von Erinnerungssequenzen und Flashbacks). Obwohl es sich in *INCEPTION* im Unterschied zu *DREAMSCAPE* um Träume mit mehreren Ebenen handelt, sind diese ähnlich deutlich von der Wachwelt abgegrenzt, und anders als in den filmischen Beispielen aus Kapitel 4.2 wird eine durchgängig realistische Traumwelt nicht erst nach Brüchen durch einen Twist als solche erkennbar – vom Beginn und dem potenziellen Schluss-twist abgesehen. Hervorhebenswert in *INCEPTION* sind dagegen die Neuerungen

in der Darstellung der Traumtechnik sowie die Form des *geteilten Traums* und das Verhältnis zum Wunderbaren.

Inhalt

Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) ist wie sein Kollege Arthur (Joseph Gordon-Levitt) ein ‚extractor‘. Er kann gemeinsam mit anderen in die Träume einer Zielperson eindringen und durch eine Art moderne Industriespionage Geheimnisse stehlen, wie die Eröffnungssequenz, die tatsächlich ein mehrlagiger Traum ist, zeigt. Die Zielperson, der japanische Großunternehmer Saito (Ken Watanabe), beauftragt im Gegenzug Cobb und sein Team, eine ungleich schwierigere umgekehrte Operation durchzuführen: ‚inception‘, das Implantieren einer Idee in den Kopf seines größten Konkurrenten. Cobb zögert, doch da er sich von Saito die Möglichkeit erhofft, trotz eines schwebenden Strafverfahrens wieder in die USA zurückkehren zu können, stimmt er schließlich zu.

Bei den Vorbereitungen und schließlich der finalen ‚inception‘ in einem vierlagigen Traum begegnen den gemeinsam Träumenden ungeahnte Schwierigkeiten: Das Unterbewusstsein der Zielperson Robert Fischer (Cillian Murphy) wehrt sich rabiat und die schuldbehaftete Erinnerung an Cobbs verstorbene Frau Mal (Marion Cotillard) bedroht alle Träumenden, die Gefahr laufen, in den ‚limbo‘, ein Traum-Niemandsland, in dem die Zeit extrem gedehnt ist und Minuten in der Wachwelt Jahre bedeuten, abzustürzen. Auf dieser untersten Ebene nach Komplikationen angelangt, trifft Cobb schließlich gemeinsam mit Ariadne (Elliot Page) auf die Erinnerung an Mal. Obwohl er nicht wie die anderen Teammitglieder unmittelbar aufwacht, kann sich Cobb am Ende gemeinsam mit Saito anscheinend doch befreien und Fischers ‚inception‘ scheint funktioniert zu haben. Offensichtlich nach Hause zurückgekehrt, sieht Cobb seine Kinder wieder. Der Film endet mit einer Großaufnahme eines sich drehenden Kreisels – Cobbs ‚Totem‘, einem Traumtest – und es wird abgeblendet, bevor verifiziert werden kann (vgl. ähnlich Koebner 2018, 163), ob er aufhört sich zu drehen und Cobb wirklich wach ist.

Shared dream-Technik

Gerade im zweiten Teil des Films werden die ‚Regeln‘ des *geteilten Träumens* ausführlich dargestellt und erklärt, mit einigen die Dramatik erhöhenden Modifikationen im letzten Teil. Wichtige Merkmale des *geteilten Träumens* in *INCEPTION*

sind die ‚dream sharing‘ induzierende ‚Maschine‘, ursprünglich für militärische Zwecke entwickelt (vgl. Inc 27:15–22), die die Träumenden einschlafen lässt und sie miteinander verbindet, was sehr an das ‚dream-link‘ aus *DREAMSCAPE* erinnert.⁴⁷⁴ Um ‚Tiefe‘, „a dream within a dream“, zu erreichen, wird ein ‚chemist‘ gebraucht (vgl. Inc 39:45–40:05), der zusätzlich ein starkes Sedativ einsetzt (vgl. Inc 49:29–36). ‚Totems‘ sind individualisierte Objekte, von den geschulten Trauminvadierenden genutzt, um festzustellen, ob sie sich im Traum eines anderen befinden (vgl. Inc 32:28–52), und möglichst der Gefahr zu entgehen, Traum und Realität nicht mehr unterscheiden zu können, wie es Cobbs Frau geschehen ist (vgl. Inc 1:12:51–1:17:51). Entworfen werden die Traumlevel von einer der Figuren – hier Ariadne – mit Architekturfunktion, womit in anderen Werken mit *Traum-im-Traum-Struktur* bloß implizite topografische bzw. architektonische Darstellungen explizit motiviert werden.

Wichtig sind außerdem die ‚kicks‘ (vgl. Inc 50:29–51:11), eine ‚Wer-im-Traum-stirbt...‘-Variante: Sie sorgen – meist als ‚Fallen‘ realisiert – auf einem ‚tieferen‘ Traumlevel dafür, dass die Träumenden auf einer höheren Ebene aufwachen. In der finalen ‚inception‘ sind das mit der Piaf-Musik als Signal: der von der Brücke ins Wasser stürzende Van auf Ebene 1, der abstürzende Lift auf Ebene 2 und die – nicht funktionierende – Lawine bzw. die Explosionen auf Ebene 3. Ferner kann, um ein Level vorzeitig zu verlassen, nur Sterben im Traum wirken (vgl. Inc 32:08–11). Grundsätzlich bedeutet Sterben im Traum also Aufwachen (vgl. auch Koebner 2018, 164), im sedierten Zustand des letzten ‚großen‘ Traums aber führt es nur in den ‚limbo‘ (vgl. Inc 1:05:33–1:06:25), „unconstructed dream space“ (Inc 1:05:50), aus dem außer mit einem starken ‚kick‘ nur schwer herauszukommen ist.

Ein wichtiger Aspekt der Träume sind ferner die ‚projections‘, die etwa wie ein ‚Immunsystem‘ des Unterbewusstseins funktionieren. Wird das Bewusstsein einer träumenden Person auf das Eindringen in ihren Traum aufmerksam, ‚wehrt‘ es sich, indem beispielsweise Passierende die eingedrungenen Figuren angreifen (vgl. z. B. Inc 31:21–32:02). Diese Abwehr kann offensichtlich auch professionell ‚trainiert‘ werden, wie sich im Fall von Fischer in der ‚inception‘ herausstellt (vgl. Inc 1:05:05–33). Eine besondere Stellung nehmen Cobbs unkontrollierbare Erinnerungen an seine Frau Mal – bzw. genauer seine ‚Projektion‘ von ihr (vgl. Inc 39:28–32) – ein, die immer wieder in den Träumen die Kontrolle übernehmen und dabei auch die Mit-Träumenden gefährden, was schließlich zur finalen Auseinandersetzung auf Ebene 4 der ‚inception‘ führt (vgl. Inc 1:58:35–2:06:57).

474 Sie wird dann in der ‚inception‘ auf jedem Level genutzt, wobei die „PASIV“ (Bumeder 2014, 14, Fußnote 5; 128)-‚Maschinen‘ im Traum ja im Grunde genommen nur geträumte Maschinen sind. Augenöffnen bzw. -schließen ist nicht auf allen Ebenen zu sehen.

Traum im Traum *und* false awakenings

In *INCEPTION* wird regelrecht mit dem Konzept des *Traum im Traum* jongliert. Dabei können verschiedene Vorkommen unterschieden werden. In der Eröffnung nimmt der mehrlagige Traum – hier bestehend aus Ebene (o) Prolepse zum Ende – (1) Saitos Haus – (2) Saitos Zweitwohnung – (3) Zug = Wachwelt (vgl. Inc 00:36–14:51) – eine Expositionsposition ein; er macht – zunächst als Realität erscheinend – die Zuschauenden visuell mit dem Konzept vertraut, was danach im zweiten ‚Akt‘ ausführliche verbale Erklärungen und Zeigen der Technik übernehmen. Den dritten Teil bildet der – umgekehrt dargestellte – induzierte ‚große‘ *geteilte Traum* mit vier Ebenen: (1) Van, der von Brücke stürzt – (2) Hotel – (3) Bergfestung – (4) ‚limbo‘;⁴⁷⁵ für jede der Ebenen ist eine Figur verantwortlich (Yusuf – Arthur – Eames – Cobb). Am Ende des Films wiederum ist die beschriebene Ambivalenz situiert. *False awakenings* kommen nicht nur zu Beginn vor. Sie sind auch dazwischen für einzelne Personen wirksam, so als Ariadne, die neue ‚Architektin‘, die Technik gemeinsam mit den Zuschauenden kennenlernt und noch nicht weiß, dass sie einen ‚Lertraum‘ träumt, bis Cobb es ihr sagt, woraufhin sich die Umgebung ‚aufsprengt‘ (vgl. Inc 25:05–27:08).⁴⁷⁶ Unter Traum ist hier nicht nur Traum im engeren Sinne zu verstehen, sondern auch Erinnerungen, die teils traumatisch sind.

Ist die Idee, alles könnte weiterhin nur ein Traum sein, einmal im Kopf der Zuschauenden ‚implantiert‘; so funktioniert dieser ‚Welt-als-Traum‘-Gedanke auch für sie bis über das Ende des Films hinaus, argumentiert Christian Bumeder (vgl. Bumeder 2014, 161–99, besonders 195, konzises Modell: 196–99; dagegen vereindeutigt im Sequenzprotokoll 2014, 300) –⁴⁷⁷ dies könne im Übrigen für andere „Filme, Genres und Medienformate“ gelten (ebd., 198). In einer möglichen Lesart wäre Cobbs Erwachen am Ende nur ein falsches. Verschiedene Indizien bezeugen diese Ambivalenz, besonders die Tatsache, dass er direkt im Flugzeug erwachend gezeigt wird und nicht auf den Zwischenebenen (vgl. Inc 2:15:12–2:16:21; dagegen diesen Umstand mit den bereits erwachten Ebenen-Verantwortlichen begründend Bumeder 2014, 187), und die Rahmung, die den Beginn des Films mit Saito als gealtertem Mann als (mögliche?) Prolepse auf das Ende bzw. die gesamte Handlung dazwischen als Analepse ausweist (vgl. Inc 00:36–02:39 und Inc 2:13:22–2:15:12). Im Wortsinn hält der Kreisel den Rea-

475 Ggf. kann der auch räumlich abgetrennte Safe als Unterebene (3b) gelten (vgl. Inc 2:07:22–2:10:06; vgl. ähnlich Bumeder 2014, 192).

476 Somit handelt es sich in der Terminologie von Kapitel 4.1 um ein *falsches Wachsein*, da das falsche Erwachen nicht gezeigt wird.

477 Jahre später gefragt, äußerte Christopher Nolan sich in einer Rede in Princeton zu der Auflösung philosophisch: „[H]e [Cobb] was off with his kids, he was in his own subjective reality. He didn't really care anymore, and that makes a statement: perhaps, all levels of reality are valid“ (Lee 2015).

litätsstatus in der Schwebelage (dito Bumeder 2014, 195) und erzeugt so eine nicht auflösbare Ambivalenz.

Filmisch werden neben den erwähnten Parallelmontagen (vgl. auch Haydn Smith 2020, 195) bevorzugt innovative Raumkonzepte mit aufgehobener Schwerkraft (so auf Ebene 2 der ‚inception‘) oder unmöglicher Konstruktion eingesetzt (vgl. die *Penrose-Treppe* im dritten ‚Lerntraum‘, Inc 38:14–39:40 und auf Ebene 2 der ‚inception‘, Inc 1:44:15–27) sowie schnelle Schnittfolgen in den Actionszenen und CGI für die Effekte zusammenbrechender Traumebenen als Explosionen, Wassereintritte oder zerfallende Gebäude (vgl. zur metropolen Zerfalls-Ästhetik Koebner 2018, 165). Die Träume sind architektonisch gestaltet, was sich eindrucksvoll auch in Cobbs Erinnerung an seine Frau, die er als ‚Aufzug‘ zu mehreren Etagen visualisiert, zeigt (vgl. Inc 52:15–57:54). Verkehrsmittel, also Zug und Flugzeug sowie Autos als Ausgangsorte wie Elemente in den Zwischenebenen der Traumszenarien, sind ebenfalls kennzeichnend.

Nicht völlig neu, aber prominent ausgeführt ist der ‚Heist‘-Plot in Kombination mit dem „corporate espionage theme“ (vgl. Mayo 2020, 258f.), der die kaum hinterfragte (vgl. Koebner 2018, 163) manipulative Nutzung der Technik in den Vordergrund stellt, während in vorherigen Beispielen meist die therapeutische Anwendung dominiert – in *DREAMSCAPE* ist es wie gesehen ausgewogen. Ein therapeutischer Nebeneffekt wird auch hier impliziert (vgl. Mayo 2020, 259). Zudem scheint von Saito auch eine anti-monopolistische politische Agenda verfolgt zu werden: „The world needs Robert Fischer to change his mind“ (Inc 43:23–25), um die Dominanz des globalen Energiemarktes zu verhindern (vgl. Inc 43:10–25). Verwoben ist dieser Verschwörungs-Plot allerdings mit der tragischen (Liebes-)Geschichte um Cobb und Mal, an der er die fehlgegangene erste ‚inception‘ durchgeführt hatte.

Wunderbares

Auch *INCEPTION* spielt ähnlich wie *DREAMSCAPE* in einer weitgehend realistischen Welt, in der die Traumtechnik die einzige als SF erkennbare Wunderbarkeit darstellt. Wenn es, wie Mayo schreibt, eine „only speculative future“ (Mayo 2020, 258) ist, dann ähnelt diese bis auf die Traumtechnologie der Gegenwart. Anderes Wunderbares wie beispielsweise veränderte oder aufgehobene Schwerkraft in den Träumen ist durch den Traumstatus erklärbar, wobei insbesondere die regelhafte Zeitdehnung in ‚tieferen‘ Traumebenen, filmisch mitunter in extremen Zeitlupen, die an *2001: A SPACE ODYSSEY* erinnern, sichtbar gemacht (vgl. z. B. Inc 2:09:35–44), gleichfalls wunderbar anmutet.

Der empfundene Realismus der Traumebenen ermöglicht es, dass sie in weiten Teilen als mit der Wachwelt identisch gelten können. So funktioniert der Film auch als Actionfilm im Stil der von Nolan verehrten Bondfilme, etwa die

Ski-Verfolgungsjagd auf Ebene (3) der ‚inception‘ (vgl. Inc 1:43:03–1:44:05), die an eine Verfolgungsjagd in *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* (1969), die Eröffnungsszene von *THE SPY WHO LOVED ME* (1977) oder von *A VIEW TO A KILL* (1984) denken lässt (vgl. allgemein zur Bond-Parallele auch Koebner 2018, 164). Das plötzliche Auftauchen des Güterzuges auf Ebene 1 der ‚inception‘ (vgl. Inc 1:02:45–52) erinnert an Katastrophenfilme mit entgleisten Zügen und zeigt erneut die Genrehybridität solcher Filme auf, die sich auch auf die psychologische Ebene erstreckt (vgl. Mayo 2020, 259).

Im Unterschied zu *DREAMSCAPE* spielen weite Teile des Films – mehr als die Hälfte – im Traum. Die Träume sind meist klar markiert und daher nicht verwirrend; die hierarchischen Ebenen werden gerade im ‚großen‘ *Traum im Traum* am Ende durch zahlreiche Parallelmontagen einzelner oder aller Ebenen orientiert. Die bleibende Ambivalenz am Ende ist keine phantastische Ambivalenz; sie bezieht sich nur auf den Realitätsstatus der umgebenden Welt, in der das Wunderbare der Trauminvastionstechnik jedoch akzeptiert ist.

Exkurs: *The Dream of a Lifetime* (2002) – *Traummanipulation* im Comic

In Don Rosas 2002 in Dänemark zuerst erschienener Dagobert-Duck-Geschichte (Rosa 2019b, Sigle DoaL; zum Erscheinen vgl. Inducks o. J.; vgl. zu den Disney-Comics Schikowski 2018, 67–72) wird auch im visuell-schriftlichen Medium Comic die maschinelle *Traummanipulation* dargestellt. Dabei fungiert die Traum-Story zugleich als eine Art Zusammenfassung (‚mise en abyme‘) der Lebensgeschichte des Fantastilliardärs Dagobert, indem sie sich auf vorherige Episoden bezieht und diese als Erinnerungsträume wieder aufgreift. Zugleich findet auch eine Psychologisierung statt, da geheime Wünsche Dagoberts angedeutet werden.

Inhalt

Die Panzerknacker⁴⁷⁸ wollen durch ein gestohlenes Gerät („brainscanner“, DoaL 186, Panel 3.1) des Erfinders Daniel Düsentrieb, das – eigentlich zu therapeutischen Zwecken erdacht – den Traum eines Subjekts betretbar macht und die träumende Person dazu bringt, alle im Traum gestellten Fragen zu beantworten, Zugang zu Dagoberts Träumen erlangen. So hoffen sie, die Kombinationen zu dessen Safe zu erfahren, da sie annehmen, er träume immer

478 Ich verwende die im deutschsprachigen Raum üblichen Namen statt der des englischen Originals, also Panzerknacker (Beagle Boys), Dagobert Duck (Uncle Scrooge McDuck), Tick, Trick und Track (Huey, Dewey, Louie), Daniel Düsentrieb (Gyro Gearlose), Miss Nelly (Glittering Goldie).

von seinem Geld. Dagoberts Neffe Donald macht sich zur Rettung ebenfalls in dessen Träume auf.

Im Folgenden geraten die Panzerknacker und Donald von einem Traum Dagoberts in den anderen, wobei Dagobert ihre Mission jedes Mal wieder vergisst. Aus der Wachwelt versuchen Tick, Trick und Track, Donald zu helfen, indem sie durch Geräusche im Traum die Bilder eines benötigten Utensils hervorrufen. Dies führt jedes Mal zu komischen Szenen, da nie der gewünschte Gegenstand, sondern bloß ähnliche, ungeeignete Objekte auftauchen. Ebenso komisiert wird die Traumursache, die einer der Panzerknacker jeweils einem schwer verdaulichen Gericht zuschreibt.

Donalds Ziel ist es, dafür zu sorgen, dass die Panzerknacker aus dem Dagobert umgebenden Traum in eine Leere fallen, da sie dann erwachen (Düsentrieb: „When you fall in a dream, you always wake up“, Doal 191, Panel 4.2). Ansonsten besteht die Gefahr, dass alle in Dagoberts Geist gefangen bleiben und dieser ‚wahnsinnig‘ wird, eine nicht seltene Komplikation bei *Traummanipulationen* (vgl. dazu Mayo 2020, 248, 256, 261). Schließlich gelingt es, sukzessive alle Panzerknacker aus dem Traum zu befördern, bis nur noch Dagobert in seinem Wunschtraum verbleibt, dessen Fortsetzung aber nicht gezeigt wird.

Traumkonzept und mediale Besonderheiten

Auch in diesem Beispiel zeigen sich wieder feste Regeln der *Traummanipulation* und verschiedene populäre Traumtheorien finden Verwendung (Leibreiz, Erinnerungen, schweres Essen, mentale Projektion). Dies geschieht überwiegend zu einem komischen Zweck, wie noch ein späteres Beispiel zeigen wird und wie es auch bei einer Form des *Immer-wieder-Erwachens* in Comedy-Serien der Fall ist (siehe Kapitel 4.1.2.2).

Ob der Comic nun – was einige ihm zugeschrieben haben – die Vorlage für *INCEPTION* war (vgl. Mark 2010; Jardin 2010; blinkuldhc 2010; O’Neal 2010), kann nicht beantwortet werden (vgl. Wardlow 2017 für Parallelen zum Anime-Film *Paprika*). De facto existierte, wie Rob Mayo und Sabine Haupt bewiesen haben (vgl. Mayo 2020; Haupt 2006), schon lange zuvor eine Tradition des ‚Dream Hacking‘ in SF-Literatur und -Film. Erstaunlich ist allerdings, dass die Kombination mit einem ‚Heist‘-Plot, also dem Versuch, durch das Eindringen in Träume einen Raub zu verüben, hier schon vorhanden ist. Funktionen sind also die Verdichtung von Dagoberts Lebensgeschichte – wie auch im Titel angekündigt – in einem mehrteiligen Traum, der aus verschiedenen Phasen besteht und auch daher als *Traum im Traum* bezeichnet werden könnte, und der komische Effekt der Traumparodie.

Obgleich dieser Comic wie die Einstiegsbeispiele (Kapitel 2.4.1f.) aus *Calvin and Hobbes* weitgehend feste Panelgrößen und -formen hat, offerieren gerade die Träume Gelegenheit zu Abweichungen. Das Eröffnungspanel ist gewöhnlich größer als die anderen und zeigt schon das Thema ‚Träume‘: Dagobert liegt schlafend im Bett und in einer Gedankenblase ist der Inhalt seines Traums zu sehen (vgl. DoaL 185, Panel 1). Dabei handelt es sich um eine geträumte Fortsetzung der missglückten Rettung von Miss Nelly in der Story „Hearts of the Yukon“ (vgl. Rosa 2019a, 19–21), womit der Traum Erinnerungen aufgreift. In einer Parallelmontage ist der Träumer mit einem seltsamen Helm zu sehen, der sich als „brain-scanner“ (DoAL 186, Panel 3.1) und damit ‚Trauminvasionshelm‘ herausstellt (vgl. DoaL 185, Panel 2.4, 3.4, 186). Die – nicht mehr gezeigte – Fortsetzung dieses Traums steht auch am Ende und rahmt so die Geschichte (vgl. DoaL 207–209).

Das Aus-dem-Traum-Fallen von Donald und dem ersten Panzerknacker wird als ‚Heraustreten‘ aus dem Panel in ein leeres Feld mit anschließendem Fallen gezeigt (vgl. DoaL 191, Panel 3.2f., Abb. 109).⁴⁷⁹ Das des zweiten Panzerknackers aus einem Zug (!) wird wie folgt inszeniert: Zunächst entfallen die linken Panelrahmungen, kongruent zur durch horizontale Linien indizierten Geschwindigkeit des Zuges, dann wird das Panel verkürzt gezeichnet. Schließlich ist nur noch ein kleiner Teil eines Panels zu sehen, aus dem der Panzerknacker vor leerem Hintergrund schreiend in hohem Bogen herausfällt (vgl. DoaL 200, Panel 3.2, 4.1f.). Am Schluss der Geschichte wird als letzter Donald Duck von Dagobert und Nelly durch eine Falltür aus dem Traum entfernt; dieses Panel besitzt keine Rahmung und zeigt vor weißem Hintergrund nur die Falltür (vgl. DoaL 209, Panel 1.3, Abb. 110).

Gerade die komischen Szenen, die Aufschluss über die Traumkonzeption geben, sind auch aus medienkomparatistischer Sicht interessant: Der Wechsel des Traums vollzieht sich zwischen zwei Panels zunächst unbemerkt, indem die auf Pferden im Wilden Westen reitenden Panzerknacker plötzlich auf Kängurus sitzen. Dabei ändert sich nur dieses eine Element (vgl. DoaL 192, Panel 1.1f.). Als Dagobert an anderer Stelle den Wunsch ausspricht, „I almost wish I’d taken a train“ (DoaL 199, Panel 2.1), finden sich die Träumer vom Eisberg vor der *Titanic* plötzlich in einen Zug im Wilden Westen versetzt (vgl. DoaL 199, Panel 2.2). Im letzten Traum ändert sich die Vorbild-Geschichte um Miss Nelly und ein Eispfropfen aus dem Löschschauch trifft dann einen Panzerknacker statt Dagobert (vgl. DoaL 207, Panel 2.2).

Als die Neffen aus der Wachwelt Pferde als Transportmittel in den Traum einbringen wollen, machen sie mit Kaffeetassen Geräusche – prompt regnet es im Traum Kaffeetassen (vgl. DoaL, 193, Panel 3.2–4.2); als sie ein Auto auftauchen lassen wollen, rast der Rush-Hour-Verkehr durch die Wüste (vgl. DoaL 194, Panel

479 Siehe schon die Darstellung des Fallens in *Calvin and Hobbes*, dort aber noch in einem festen Panelrahmen (vgl. Watterson 1989b, Panel 2.3; 4.1f.). Die ‚Leere‘ lässt an den ‚limbo‘ in *INCEPTION* denken.

1.2–2.2); statt eines Maschinengewehrs rufen sie Popcorn herbei (vgl. DoaL 196, Panel 1.2f.), und als sie Dagobert wieder an den Yukon bringen wollen und den Schlafenden Piniennadelduft einatmen lassen, trägt der kindliche Dagobert im Traum plötzlich einen Pinienzapfen im Schnabel (vgl. DoaL 205, Panel 2.2–3.2). So sorgen bekannte Leib- und Sinnesreiztheorien vor allem für Komik,^{48o} die sich im Medium Comic in einer Kombination der beiden Kanäle ausdrückt: Die in Sprechblasen verbal erzeugten ‚Geräusche‘ bzw. der visuell und lautmalerisch („sniff sniff“) erzeugte ‚Duft‘ führen zu visuellen Konsequenzen. Zugleich steht diese spielerische Bilderfülle in der Darstellungstradition des Traums in älteren Comics wie Winsor McCays *Little Nemo* (vgl. dazu Blank 2018) oder Kinder-Bilderbüchern (dazu vgl. Solte-Gresser 2017).

Traum-Technologie, Traumeinleitungen und Twist in *DREAMSCAPE*

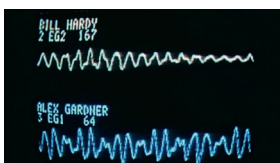


Abb. 100, 101, 102: die ‚Dream Chamber‘ (13:29); EEG-Anzeige vor Traum 2 (26:30); Alex vor erstem *shared dream* (Traum 2) (26:20)

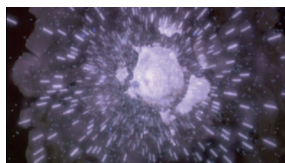


Abb. 103, 104, 105: Einleitung Traum 2 (26:48); Einleitung Traum 5 (44:03); Einleitung Traum 7 (1:19:02)

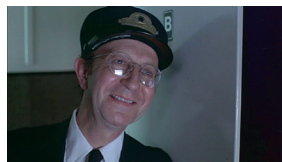


Abb. 106, 107, 108: Überblendung Traum 6 (52:39); Schaffner in Traum 6 (53:07); Schaffner im Twist (Wachwelt?) (1:30:49)

48o Die oben erwähnten (falschen) Spekulationen des Panzerknackers über die Traumursache konstituieren einen Running Gag: Für den Wildwest-Alptraum macht er „cabbage-flavored yogurt for dinner“ verantwortlich (DoaL 188, Panel 1.3), für die Kängurus „bad oyster at dinner“ (DoaL 192, Panel 2.2), für das Boot „bad prune for dessert“ (DoaL 195, Panel 3.1), für die *Titanic* „pickle juice at bedtime“ (DoaL 198, Panel 1.2). Auch sorgen Eiswürfel, die Dagobert zurück an den Yukon bringen sollen, im Traum bloß für einen Eisblock an seinen Füßen (vgl. DoaL 205, Panel 2.2–3.4), während es durch den ‚Geruch‘ eines Goldnuggets gelingt (vgl. DoaL 205, Panel 4.1–4.3).

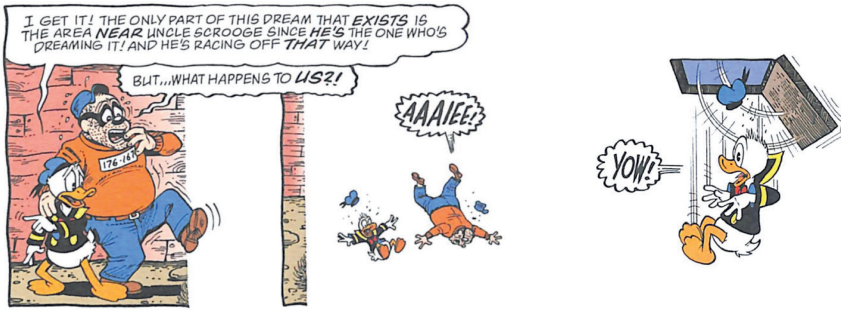
Traumeigenschaften in *The Dream of a Lifetime*

Abb. 109, 110: Aus-dem-Traum-Fallen und verschwindende Panelrahmung (Doal 191, Panel 3.2f.); Donald fällt mittels Falltür aus dem Traum, fehlende Panelrahmung (Doal 209, Panel 1.3)

4.3.2.2.2 *DOCTOR WHO*, „Amy’s Choice“ (2010): R-Traumerklärung im SF-Wunderbaren mit Twist

„[W]ho it was that dreamed it all“
(Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*)

„Amy’s Choice“ (Nye und Morshead 2010, Sigle AC)⁴⁸¹ ist die siebte Folge der fünften Staffel der seit 2005 laufenden Neuauflage von *DOCTOR WHO*, einer britischen Kult-SF-Serie.⁴⁸² Protagonist – in Staffel 11–13 Protagonistin – ist ein außerirdischer Zeitreisender der Spezies ‚Time Lord‘, der sich nur ‚the Doctor‘ nennt. Mit der Raum-Zeitmaschine ‚TARDIS‘ bereist die Hauptfigur in Begleitung wechselnder ‚companions‘ Zeit und Raum. „Amy’s Choice“ fällt in die ‚Ära‘ des Elften Doctors (Matt Smith);⁴⁸³ seine aktuellen Mitreisenden sind Amy Pond

481 Im Mai desselben Jahres wie *INCEPTION* ausgestrahlt, ist eine Beeinflussung durch den Film wenig wahrscheinlich, da *INCEPTION* erst im Juli in die Kinos kam (vgl. IMDb 2021b). Allerdings soll Nolan die Idee schon zehn Jahre vor dem Film gehabt haben (vgl. Hiscock 2010).

482 Obgleich 1963 ursprünglich als Sendung für Kinder und Jugendliche konzipiert, erreicht die Serie mittlerweile vorrangig ein erwachsenes Publikum (vgl. Collins 2014, 33). Sie weist damit eine altersmäßige Mehrfachadressierung auf. Viele der Folgen enthalten Horrorelemente, die nicht unbedingt für Kinder geeignet scheinen; deren Angemessenheit wurde von Beginn an diskutiert (vgl. Collins 2014, 32). Dennoch vertritt z. B. Steven Moffat, der verantwortliche Autor und Produzent der Serie von 2010–2017, die Auffassung, sie sei weniger SF als „a fairytale“: „it makes children of everyone who watches it“ (vgl. Nissim 2010a). Kindliche Ängste sind Gegenstand einzelner Folgen mit Kindern als Hauptfiguren (z. B. 6.09 „Night Terrors“, 8.04 „Listen“). Die in Frage kommenden Genrezuschreibungen – SF oder eher Fantasy – haben gemeinsam, dass sie vorrangig dem Wunderbaren angehören, dessen Verhältnis zum Traum dieses Kapitel zum Gegenstand hat.

483 Der Wechsel der Darstellenden hat als intradiegetische Erklärung die ‚Regeneration‘ des Doctors als Eigenschaft seiner Spezies gefunden. Nach BBC-Zählung ist Matt Smith damit der ‚Eleventh Doctor‘ (von 2010–2013). Da zu der Zeit Steven Moffat Showrunner war, wird diese

(Karen Gillan) und Rory Williams (Arthur Darvill), ein junges Paar. An dieser Folge ist neben der Konzeption *geteilten Träumens* besonders die Kombination mit einem Traum-Twist und einem weiteren Twist für meine Analysen interessant. Außerdem soll das in der Einleitung angedeutete Verhältnis von SF und Wunderbarem zum Traum, das hier im Vergleich zu *DREAMSCAPE* umgekehrt erscheint, beleuchtet werden.

Inhalt und Aufbau

- (1a) Die Folge beginnt in geradezu übertrieben idyllischer ländlicher Umgebung. Amy, die aktuelle Begleiterin des Doctors, ist in der Küche eines Cottages zu sehen – überraschenderweise ist sie hochschwanger, worauf nichts in der vorangegangenen Folge hindeutete. Die Wehen scheinen einzusetzen, sie ruft nach ihrem Ehemann Rory (auch eine Hochzeit kam in keiner vorherigen Folge vor), doch sie scheint sich getäuscht zu haben. Es ist das typische Geräusch der Tardis⁴⁸⁴ zu hören. Offensichtlich ist einige Zeit vergangen, seit die beiden den Doctor zuletzt gesehen haben, und sie scheinen nicht mehr regelmäßig mit ihm zu reisen. Gemeinsam spazieren die drei durch das anscheinend beschauliche Dörfchen Upper Leadworth. Als sie auf einer Bank Platz nehmen, bezeichnet der Doctor das Dorfleben als extrem eintönig, während Amy und Rory auf die Idylle und den Vogelgesang verweisen. Ein eindringliches Zwitschern ist zu hören und allen drei fallen plötzlich die Augen zu.
- (2a) Sie erwachen auf dem Fußboden in der Tardis. Der Doctor scheint erleichtert über den Traumstatus des Vorangegangenen. Die drei stellen fest, dass sie denselben Traum hatten, wobei es für den Doctor offensichtlich ein Alptraum war. Kurz darauf hören sie erneut den Vogelgesang und ...
- (1b) ... öffnen wieder die Augen auf der Bank in Leadworth.
- (2b-1c-2c-1d-2e) Dieser Wechsel zwischen zwei Realitätsebenen und zwei Orten, dem vermeintlich ‚zukünftigen‘ Leadworth und der Tardis, wiederholt sich im Folgenden mehrfach bis zur Ebene (2e). Wie in *DOCTOR WHO*-Folgen üblich müssen die Figuren eine spezifische Aufgabe lösen (vgl. ähnlich Hexel

auch als ‚Moffat Era‘ bezeichnet, so u. a. im Sammelband *The Eleventh Hour. A Critical Approach to the Steven Moffat and Matt Smith Era* (2014).

484 Die TARDIS, ein Akronym für ‚Time and Relative Dimension in Space‘ ist wie erwähnt die (Raum-)Zeitmaschine des Doctors, die kurioserweise die Gestalt einer alten blauen britischen Polizei-Notrufzelle angenommen hat. Sie kann sich ‚dematerialisieren‘, was stets mit einem charakteristischen Geräusch einhergeht (‚whooshing‘). Mit ihrer Eigenschaft, ‚bigger on the inside‘ zu sein, hat sie es auch ins *Oxford Dictionary* geschafft (vgl. Oxford University Press 2021).

2014, 166). In dieser Folge wird dieses Konzept auf den Traum hin modifiziert: In Leadworth (Ebene 1) begegnen sie den ‚Eknodine‘, Aliens, die sich in der Gestalt sehr alter Menschen getarnt haben. Auf der anderen Ebene (2) treibt die Tardis auf einen ‚kalten Stern‘ zu, die Temperatur sinkt immer weiter.

In (2c) taucht eine Figur auf, die sich in Analogie zur Spezies des Doctors ‚Dream Lord‘ nennt und ihr Dilemma verdeutlicht: Die drei seien zwischen zwei Realitätsebenen gefangen, von denen eine real, die andere ein Traum sei; in beiden stünden sie einer tödlichen Gefahr gegenüber, müssten sich aber für eine der beiden entscheiden (vgl. AC 12:17–33). Sterben sie in der Traumwelt, erwachen sie in der Realität; sterben sie in der Realität, nun: „You die, stupid. That’s why it’s called reality“ (AC 13:13–15). Somit bemühen sich der Doctor, Amy und Rory, Merkmale zu finden, die die aktuelle Ebene als unecht entlarven können. Sie sind dabei aber wortwörtlich hin- und hergerissen und zu keiner Einigung fähig, was auf beiden Ebenen vom Dream Lord zynisch kommentiert wird.

Als sich die Bedrohung auf beiden Ebenen zuspitzt, hat schließlich der Doctor auf Ebene (2e) die Idee, die Gruppe aufzuteilen, was der Dream Lord sogleich in die Tat umsetzt. So schlafen der Doctor und Rory auf Ebene (2e) ein und erwachen, da sie so zuvor in (1e) eingeschlafen sind, räumlich getrennt in (1f), während Amy mit dem Dream Lord auf (2e) zurückbleibt, der ihr die Wahl zwischen den Ebenen auch als eine Wahl zwischen zwei ‚Träumen‘ darstellt: einer Zukunft mit Rory oder weiteren Reisen mit dem Doctor. (1f\2e) Nunmehr sind diese Ebenen und Orte in Parallelmontagen zu sehen: Der Doctor versucht in Leadworth, die anderen menschlichen Einwohner zu retten, Rory verschanzt sich mit der schlafenden Amy in ihrem Haus. Währenddessen versetzt der Dream Lord Amy bei einem Dialog in der zufrierenden Tardis in Zweifel an ihrer Beziehung zum Doctor. Sie erwacht danach ebenfalls in Leadworth. Als Rory in (1f) schließlich von angreifenden Eknodine getötet wird, trifft Amy die – titelgebende – Entscheidung, dass die Leadworth-Welt der Traum sein *müsse* und sie und der Doctor, indem sie dort ‚sterben‘, in der Realität aufwachen werden.

(2f) Alle drei erwachen in der mittlerweile vereisten Tardis und werden vom Dream Lord zu ihrer Wahl beglückwünscht, der die stillgelegte Tardis wieder in Betrieb setzt und sich verabschiedet. Amy und Rory erschrecken allerdings, als der Doctor ankündigt, die Tardis sich selbst zerstören zu lassen, doch er erklärt, dass er nun die Identität des Dream Lord kenne.

(3) Übergang: Explosionsgeräusch und auf eine Weißblende folgt eine lange Schwarzblende.

- (4) Der Doctor ist an der Steuerkonsole der Tardis stehend zu sehen, bald darauf Amy und Rory. Er erklärt, eine in die Steuerung gelangte psychogene Substanz („psychic pollen“) habe eine gemeinsame Halluzination geschaffen, so dass tatsächlich *keine* der beiden Ebenen real war. Der Dream Lord sei eine Personifizierung seiner eigenen ‚dunklen Seite‘ gewesen, verursacht durch das Halluzinogen: „Sorry, wasn’t it obvious? The Dream Lord was me. Psychic pollen. It’s a mind parasite. Feeds on everything dark in you, gives it a voice, turns it against you. I’m 907. It had a lot to go on“ (AC 40:38–50). Somit können rückwirkend die zynischen Äußerungen des Dream Lord über den Doctor als Selbstaussagen gelesen werden.

	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Tardis (schlafend)																4
Tardis		2a		2b		2c		2d		2e		2f				3
Leadworth	1a		1b		1c		1d		1e		1f					

Abb. 111: Schema des Aufbaus von „Amy’s Choice“

Das Konzept des geteilten Träumens: Einführung, Entwicklung und Traumeigenschaften

Eine genauere Betrachtung des Träumens in „Amy’s Choice“ ermöglicht es, neben dem Verhältnis von Traum und Science Fiction, das ich später betrachten möchte, die Struktur (Abb. 111) und Markierungen des Träumens genauer zu analysieren. Wie ist das *geteilte Träumen* in der Folge gestaltet? Wie in den vorherigen Beispielen dieses Kapitels handelt es sich erneut um eine ‚praktische‘ Umsetzung des gemeinsamen Träumens. Auch hier sind die Innenwelten als ‚Traum-Räume‘, welche die Figuren teilen und träumend gemeinsam betreten, angelegt (vgl. Mayo 2020, 239f., 259–61 besonders zur Verwendung von Landschaftssymbolik bei der Darstellung innerer Topografien). Über das *geteilte Träumen* wird gesprochen (verbal; *telling*) und es wird strukturell, visuell und performativ inszeniert (gezeigt; *showing*).

Gerade zu Beginn der Folge, als Figuren und Zuschauende gleichermaßen mit Konzept und Aufbau der zwei Welten vertraut werden, wird es extensiv diskutiert. Nachdem Amy, Rory und der Doctor die erste Erfahrung des – vermeintlichen – Aufwachens gemacht, eigentlich aber das erste vieler *false awakenings* erlebt haben, indem sie auf Ebene (1a) in Upper Leadworth ‚eingeschlafen‘ und auf Ebene (2a) in der Tardis ‚erwacht‘ sind, findet folgender Dialog statt, der die Prinzipien des *geteilten Träumens* in der Folge umreißt:

[Eleventh] DOCTOR. Oh, you're okay? Oh, thank God, I had a *terrible nightmare* about you two. That was scary. Don't ask. [...]. RORY. Er, Doctor, I *also had a kind of dream thing*. AMY. Yeah, *so did I*. RORY. Not a nightmare, though. Just, um, we were married. AMY. Yeah, in a little village. RORY. A sweet little village, you were ... pregnant. AMY. Yeah, I was huge. I was a boat. RORY. So, *you had the same dream then*. [...]. How can we have *exactly the same dream*? It doesn't make any sense. AMY. And you had a nightmare about ... us? What happened to us in the nightmare? DOCTOR. It was a bit similar in some aspects. RORY. Which aspects? DOCTOR. Well, all of them. AMY. *You had the same dream*. DOCTOR. Basically. RORY. You said it was a nightmare. DOCTOR. Did I say nightmare? No, more of a really good ... mare. Look, it doesn't matter. We all had some kind of ... *psychic episode*. We probably jumped a time track or something. Forget it! [birdsong] We're *back to reality now*. (AC 03:34–04:54; Hervorhebungen wie die folgenden von mir)

In ähnlicher Weise, mittels eines Dialogs, ist schon in *DREAMSCAPE* das *geteilte Träumen* eingeführt worden. Hier stellen zunächst Amy und Rory und dann alle drei Figuren fest, dass sie denselben Traum hatten; es handelt sich also offenbar nicht (nur) um den ‚jungianischen‘ Traum einer Figur, in dem die anderen Figuren als Statisten und Persönlichkeitsanteile vorkommen. Die Wertungen des Traums gehen allerdings weit auseinander, was in für die Serie und gerade dieses Gespann typischer Dialogkomik zur Sprache gebracht wird: Für den Doctor war das scheinbar idyllische Leben in Leadworth ein Alptraum, für Rory nicht – Amys Position scheint unklar, sie wirkt irritiert. Ihre ‚Entscheidung‘ wird dann zum Thema der Episode.

Bald darauf, auf Ebene (1c), wird deutlich, dass die Figuren die gemeinsam erlebten Ebenen im Grunde genommen als zwei ‚Träume‘ begreifen, die zugleich im übertragenen Sinne zwei Lebensentwürfe darstellen, welche Amy zur Wahl stehen: Eine gesetzte Zukunft mit Rory, der anscheinend mittlerweile vom Krankenpfleger zum Arzt (also ‚doctor‘) aufgestiegen ist,⁴⁸⁵ oder abenteuerliches Reisen mit dem Doctor. Dadurch treten zuvor latente Konflikte in potenziierter Form zu Tage, obgleich die Serie sie wieder komisiert präsentiert:

DOCTOR. (zu Rory) You're a doctor? RORY. Yeah, and unlike you, I've actually passed some exams (Amy verdreht die Augen). DOCTOR. A Doctor, not nurse. Just *like you've always dreamed*. How interesting. RORY. What is? DOCTOR. Well, *your dream wife, your dream job, probably your dream baby. Maybe this is your dream*. RORY. It's *Amy's dream, too*, isn't it, Amy? AMY. Yes. Of course, it is. (AC 08:21–38)

Somit scheinen die Leadworth-Ebenen (1) als Rorys ‚Traum‘ verstanden zu werden, in dem sich sein Traum von beruflichem Aufstieg und Familienleben erfüllt.

⁴⁸⁵ Rory und Amy haben in der vermeintlichen Zukunft der 1-Ebenen also eine Art Gedächtnis dessen, zu dem sie ‚geworden‘ sind, obwohl sie den möglichen (und im Endeffekt tatsächlichen) Traum ja mit dem Doctor gemeinsam erleben.

Demnach wäre im Gegenzug die Tardis-Ebene (2) mit ihrer danach immer deutlicher werdenden Bedrohungslage im Kontrast zu dem anscheinend idyllischen Dörfchen der Traum des Doctors, was auf Ebene (2d) auch ausgesprochen und – vom sowieso eifersüchtigen Rory – kritisiert wird: „A weird new star, fourteen minutes left to live and only one man to save the day, huh? I just wanted a nice village and a family“ (AC 19:03–14). Zugleich mit der wechselseitigen Zuschreibung als Wunschträume wird hier eine wiederkehrende Figurenproblematik angesprochen: Genießt der Doctor Gefahrensituationen, in denen die Rettung hauptsächlich von ihm abhängt, geradezu – eine Problematisierung seiner an sich schon fraglichen Heldenrolle gerade in der Neuauflage der Serie (vgl. dazu u. a. Charles 2011; 2013; Driscoll 2017, Abschn. 758–785; zur Heldenrolle der Figur Abschn. 1577–2004; zum nächsten Doctor Bunce 2019).

So wird auch bei den Zuschauenden die Vorstellung etabliert, dass sie es mit zwei alternierenden Ebenen zu tun haben. Auf Ebene (2c) taucht zum ersten Mal der Dream Lord auf, indem er sich wie eine Art Hologramm ins Bild ‚zappt‘⁴⁸⁶ (vgl. AC 10:18). Er tritt wie auf Stichwort genau dann in Erscheinung, als der Doctor sich beklagt: „Someone, something is overriding my controls!“ (AC 10:15–18), was er in diesem Moment auf die nicht funktionierende Steuerung der Tardis bezieht. Rückblickend gesehen trifft es aber auch auf seinen Verstand und sein (Unter-)Bewusstsein zu, da der Dream Lord sich als ‚dunklere Seite‘ entpuppt, die vorübergehend an die Oberfläche tritt und ihre ‚Stimme‘ erhebt.

Der Dream Lord besitzt Eigenschaften eines ‚Gespenstes‘ – der Doctor kann durch ihn hindurchgreifen (Abb. 123) – und erscheint sowohl auf den Tardis- wie den Leadworth-Ebenen (2c, 1d, 2d, 1e, 2e, 1f und zuletzt 2f). Auch er ist Bestandteil des *geteilten Träumens*, da er, unabhängig davon, ob die gerade aktuelle Ebene nun ein Traum ist oder nicht – erst am Ende wissen wir ja, dass tatsächlich beide geträumt sind –, von allen drei Hauptfiguren wahrgenommen wird und sie mit ihm interagieren können. Zugleich erhält er eine außerweltliche Qualität, die er durch die Rolle als Initiator der Ebenenwechsel zu bestätigen versucht. Er gibt sich als Welterklärer und liefert in seinen oft zynischen Kommentaren Handlungsanweisungen für die Ebenen. Am kennzeichnendsten ist seine Aussage über die Beschaffenheit der Welt(en): „So, here’s your challenge: Two worlds. Here, in the time machine, and there, in the village that time forgot. One is real, the other’s fake. And just to make it more interesting: You are to face in both worlds a deadly danger, but only one of the dangers is real“ (AC 12:17–35). Dieses Realitätsdilemma, das er als eine Art ‚Spiel‘ aufzufassen scheint, stellt den drei die Aufgabe, herauszufinden, welche der beiden Ebenen real ist. Auch

486 Der Hauptautor Steven Moffat setzt diegetisch inszeniertes ‚Zapping‘ häufiger als Stilmittel ein, meist um diegetische Brüche (eingebettete Videosequenzen) und/oder Analepsen zu markieren (vgl. Neis 2022, 55); bei *DOCTOR WHO* z. B. in „The Zygon Invasion“ (Folge 9.07) und in „Sleep No More“ (Folge 9.09). Zugleich verweist es auf das Fernsehen als Medium zurück.

erkennen sie bald darauf, was die tödlichen Gefahren auf beiden Ebenen sind: die Eknodine in Leadworth (1) und der verglühende ‚kalte Stern‘ auf der Tardis-Ebene (2).

Die Besonderheit des Traums summiert der Doctor auf Ebene (1d); er fordert sich selbst zur logischen Überlegung auf, jedoch, ohne daraus unmittelbare Schlüsse ziehen zu können:

DOCTOR. So come on, let's think. The mechanics to this reality split we're stuck in, *time asleep exactly matches time in our dream world, unlike in conventional dreams.* RORY. And we're all dreaming the same dream at the same time. DOCTOR. Yes, sort of *communal trance*, very rare, very complicated. *I'm sure there's a dream giveaway, a tell*, but my mind isn't working because this village is so dull! I'm slowing down, like you two have. (AC 14:23–41)

Die aktuelle Situation, die er hier als „reality split“ oder zuvor auch „freak psychic schism“ (AC 09:29) beschreibt, zeichne sich dadurch aus, dass die mit Schlafen verbrachte Zeit anders als in ‚gewöhnlichen‘ Träumen genau mit der geträumten Zeit übereinstimme – dies könnte eigentlich schon zu diesem Zeitpunkt hinsichtlich des Realitätsstatus zu denken geben. Auch beschreibt er das *geteilte Träumen* treffend als selten und kompliziert und gibt ihm einen Namen: „communal trance“. Mit ‚Trance‘ führt er einen Begriff jenseits des Traums ein, der dem Erlebten die Qualität eines – gemeinschaftlich erlebten – hypnotischen Zustands zuschreibt. Obwohl sie, wie sich noch zeigen wird, wiederholt versuchen werden, die ‚reale‘ Ebene zu identifizieren, sieht der Doctor sich – angeblich wegen der Eintönigkeit von Leadworth – außerstande, versteckte Hinweise (‚giveaways‘, ‚tells‘) auf die Realität zu identifizieren.

Nach wiederholten Zweifeln mit gegenseitigen Versicherungen, dass die gerade aktuelle Ebene die geträumte Ebene oder gerade nicht geträumt sei, und irreführenden bis rätselhaften Kommentaren seitens des Dream Lord versucht der Doctor auf Ebene (2e) in der nun funktionsuntüchtigen Tardis, eine Eini-gung herbeizuführen, um eine Entscheidung hinsichtlich des Realitätsstatus zu treffen. Wieder kommt dabei der Konflikt zwischen zwei ‚Träumen‘, u. a. in Form von Rorys Eifersucht, zum Ausbruch:

DOCTOR. The three of us have to agree – now – which is the dream. RORY It's this. Here. AMY. He could be right. The science is all wrong here. Burning ice? DOCTOR. No, no, no, ice can burn, sofas can read, it's a big universe. We have to agree which battle to lose, all of us, now! AMY. Okay, which world do *you* think is real? DOCTOR. This one. RORY No, the other one! DOCTOR. Yes, but are we disagreeing or competing? AMY. Competing? Over what? (beide sehen sie an) Och! (verdreh die Augen). (AC 25:40–26:05)

‚Träumen‘ erscheint hier auch als Verhandlungssache. Damit ist der zentrale Konflikt als eine Funktion des *geteilten Träumens* beschrieben: Der ‚große‘

Traum soll eine (Lebens-)Entscheidung herbeiführen – Näheres zu diesem ‚Lösungstraum‘-Aspekt später. Die Wortverwendung oszilliert zwischen metaphorischer und tatsächlicher Bedeutung von Traum. Amys Äußerung, ein brennender Stern aus Eis müsse ja geträumt sein, deutet schon ein weiteres diegetisches wie analytisches Problem an, auf das ich noch zu sprechen kommen werde, und das die Folge auch selbstreflexiv thematisiert: Wie ist es noch möglich, wunderbare Abweichungen in einer Welt des omnipräsenten Wunderbaren zu markieren, und wie ist dort speziell der Traum noch zu identifizieren? Der Doctor hält nämlich, wie seine Entgegnung zeigt, in diesem Universum prinzipiell *alles* für möglich – jedenfalls an diesem Punkt in der Handlung.

Indem der scheinbar allmächtige Dream Lord dann die Idee des Doctors aufgreift, die Gruppe zwischen den Ebenen aufzuteilen („If we could divide up, then we’d have an active presence in each world“, AC 26:50–53), wird das geteilte zu einem getrennt-geteilten Träumen: Der Doctor und Rory wachen räumlich getrennt voneinander in Ebene (1f) auf und Amy bleibt mit dem Dream Lord auf Ebene (2e) vorerst wach. Dort verdeutlicht er ihr die so dringend erforderliche Wahl:

DREAM LORD. Now, which one of these men would you really choose? Look at them. You ran away with a handsome hero. Would you really give him up for a bumbling country doctor who thinks the only thing he needs to be interesting is a ponytail? AMY. Stop it. DREAM LORD. But maybe it’s better than loving and losing the Doctor. *Pick a world and this nightmare will all be over. They’ll listen to you. It’s you they’re waiting for. Amy’s men. Amy’s choice.* (AC 30:55–31:27)

Der Dream Lord formuliert die Entscheidung an dieser Stelle zunächst als Entscheidung zwischen beiden Männern, wobei er – vom Ende her gesehen nicht überraschend – den Doctor als geradezu übertrieben vorteilhafte Wahl vorstellt. Zugleich betont er, dass die Entscheidung bei Amy liege. Eine solche ‚Wahl‘ ist, wie noch zu sehen sein wird, aus verschiedenen Gründen für die Serie eher ungewöhnlich und betont den Charakter der Folge als Sonderfolge.

Auf dem Höhepunkt der Folge schließlich treffen die teils getrennt Träumenden wieder auf Ebene (1f) zu ‚Amys Entscheidung‘ zusammen. Zum letzten Mal steht die Schwierigkeit, eine der Ebenen als ‚realer‘ zu identifizieren, zur Debatte. Die Entscheidung ist dann keine rational-logische mehr, sondern eine emotionale. Aus Amys Sicht *muss* nach Rorys Tod auf Ebene (1f) die Leadworth-Ebene der Traum sein, da sie erkannt hat, dass sie ohne Rory nicht weiterleben möchte: „No, this is the dream. Definitely this one. Now, if we die here, we wake up, yeah? [...] Because if this is real life, I don’t want it!“ (AC 35:18–41). Amys Bewusstsein formt sich damit – zumindest als Wunsch – die umgebende Welt. Indem sie sich und den Doctor durch einen provozierten Autounfall ‚tötet‘ und dann alle drei auf Ebene (2f) erwachen, scheint sich offenbar die Prämisse erfüllt zu haben, dass Sterben im Traum Aufwachen in der Realität bedeutet. Die

Glückwünsche des Dream Lord zur Wahl der richtigen Ebene bergen jedoch einen Stachel: „I hope you've enjoyed your little fictions. They all came out of your imagination, so I'll leave you to ponder on that“ (AC 38:07–14). Abgesehen von dem selbstreflexiven Verweis auf Traum, Fiktion(en) und besonders Imagination wird hier die figurenpsychologische Funktion deutlich.

Eigentlich scheint die Fragestellung damit abgeschlossen. Doch es ist der Doctor, der einen erneuten Traum-Twist erkennt. Er schließt das aus der Macht, die der Dream Lord nur über die beiden Ebenen besessen habe, weshalb beide geträumt gewesen sein müssten. Der Schlüssel dazu liege in seiner Identität: „he was always very keen to make us choose between dream and reality. [...] Star burning cold? Do me a favour. The Dream Lord has no power over the real world. He was offering us a choice between two dreams. AMY. How do you know that? DOCTOR. Because I know who he is“ (AC 39:14–43). Vom Ende der Folge aus gedacht war es also höchstwahrscheinlich physisch irrelevant, für welche der Welten sich Amy entschieden hätte; im Grunde war die Lösung ihres emotionalen Konflikts wichtig.

Die Erklärung für die Ursache des *shared dream* ist im Vergleich zur Komplexität der *Traum-im-Traum-Struktur* geradezu banal – es war eine Art drogeninduzierte gemeinsame Halluzination, verursacht durch eine außerirdische Substanz mit telepathischen Eigenschaften. Als der Doctor anfangs von einer „psychic episode“ gesprochen hatte, hatte er im Grunde genommen Recht, nur dass sie noch fort dauerte: „A speck of psychic pollen from the Candle Meadows of Karass Don Slava. Must have been hanging around for ages. Fell in the time rotor, heated up and induced a dream state for all of us“ (AC 40:05–16). Wie das genau funktioniert hat, wieso alle drei genau dasselbe träumen konnten, bleibt aber unerklärt. Da der Pollen offensichtlich telepathische Eigenschaften besitzt und an anderen Stellen innerhalb der Serie etabliert wurde, dass der Doctor telepathische Fähigkeiten hat (z. B. in Folge 4.04, „Planet of the Ood“),⁴⁸⁷ könnte ein telepathischer Traum dahinterstehen („communal trance“), der oft als Ursache gemeinsamen Träumens angenommen wird (siehe Kapitel 4.3.1.1 sowie für weitere Analysen Kapitel 3.2.3).

Bisher ist deutlich geworden, dass die Frage nach dem *geteilten Träumen* in „Amy's Choice“ in großem Umfang verbal thematisiert und regelrecht verhandelt wird. Unter diesem dialogzentrierten Aspekt mutet die räumlich beschränkte Folge, besonders der in der Tardis spielende Teil, kammerspielartig an. Wie aber wird das *geteilte Träumen* filmisch-visuell dargestellt? Wie erwähnt handelt es sich hier um eine strukturelle Umsetzung. Das bedeutet konkret, dass die Figuren, während sie das gemeinsame Träumen erleben, filmisch gemein

⁴⁸⁷ Zudem ist ein wiederkehrendes Element der Serie sein ‚psychic paper‘, das der Doctor wie einen Ausweis vorzeigt und welches ihn den Adressat:innen gegenüber als Inhaber der Rolle anzeigt, die sie sich gerade ausmalen.

sam in einem Raum gezeigt werden. Ohne die oben beschriebenen Dialoge als verbale Marker, die deutlich machen, dass es sich tatsächlich um *shared dreams* handelt, wäre dies aber nicht zu erkennen, da die Raumgestaltung zumindest auf den ersten Blick nicht von der in anderen, nicht traumbezogenen Serienfolgen – und ihrer sowieso schon visuell und effektmäßig überbordenden Ästhetik – abweicht. Bei näherem Hinsehen sind allerdings durchaus Abweichungen gegenüber der ‚üblichen‘ Darstellungsweise zu beobachten.

Der konkreten Inszenierung des Träumens sollte daher gleichfalls Aufmerksamkeit zukommen, denn sie gibt weiteren Aufschluss über werkspezifische Marker und Darstellungsmuster. Kennzeichnend ist dabei, dass viele der Signale ja von den Träumenden – sowie auch den Zuschauenden – gemeinsam wahrgenommen und damit ebenfalls *geteilt* werden. Ist dies nicht der Fall, so wird es gesondert markiert. Vorab gilt zu bedenken, dass aufgrund des Vorkommens von Schluss- wie Identitätstwist die Täuschung der Figuren wie der Zuschauenden dabei eine wichtige Rolle spielt, wenngleich auf andere Weise als beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, wo die Täuschung hauptsächlich den Traum-Status als solchen versteckt, während hier der dahinterliegende ‚große‘ Traum und die Identität des Dream Lord vorerst verdeckt werden.

Träumen: Übergänge, Markierungen, red herrings

Im Kontext der Folge

Die augenfälligsten Marker und wiederkehrenden Signale des Träumens sind in „Amy’s Choice“ die Markierungen des Übergangs von einer Ebene zur anderen. Als solche steht also ihre Eindeutigkeit in diesem Beispiel nicht in Frage, denn es folgt stets tatsächlich ein Übergang. Vom Ende – dem finalen Twist, der beide Ebenen als Traum-Ebenen entlarvt – aus betrachtet muss aber die Annahme aufgegeben werden, dass sie eindeutigen Aufschluss über die Eigenschaft einer Ebene als Traum oder Realität geben. Ab der ersten Ebene (1a) wird auditiv der auffallende Vogelgesang⁴⁸⁸ als Ankündigung eines Ebenenwechsels verwendet. Er ist (fast) immer vorhanden und geht filmmusikalisch mit einer wiederkehrenden dynamisch zunehmenden, dann meist synchron zum Schnitt abrupt abbrechenden kleinen Sekunde einher,⁴⁸⁹ die in Intensität, Dauer und Kombination mit der narrativen Musik variiert, jedoch stets eine Atmosphäre anstei-

488 Ohne es ornithologisch verifizieren zu können, klingt er dem Trillern einer Lerche ähnlich.

489 Interpretativ könnte gesagt werden, die Sekunde verdeutliche einerseits das Binäre und damit die beiden Ebenen; in ihrer zweiten Bedeutung als Zeiteinheit verweist sie zudem auf die Zeitthematik der Serie.

gender Spannung evoziert. Bisweilen wird der Übergang von einem tickenden Geräusch begleitet oder vom Dream Lord kommentiert.

Auf Ebene (2e), als sich die Figuren in zwei Partien aufteilen, hören nur noch Rory und der Doctor sowie natürlich die Zuschauenden den Vogelgesang, wobei durch Fragen im Dialog darauf aufmerksam gemacht wird, dass die vorerst dort ‚wach‘ bleibende Amy das Signal diesmal nicht wahrnimmt. Diegetisch wird der Vogelgesang mit dem Wortfeld des Einschlafens verbunden, erhält aber in Übereinstimmung mit der Ungewissheit über den Realitätsstatus der Ebenen zugleich eine doppeldeutige Funktion, die der Dream Lord als „Tweet tweet, time to sleep ... or are you waking up?“ (AC 12:33–41) auf den Punkt bringt. Semantisch wird grundsätzlich immer auf einer Ebene ‚ingeschlafen‘, um auf der alternierenden Ebene ‚aufzuwachen‘.

Die Einschlaf- und Aufwachzuschreibung wird performativ verstärkt, indem die Figuren auf der jeweils aktuellen Ebene sichtlich müde werden, ihnen die Augen zufallen und sie wie betäubt dahinsinken (Abb. 112), um auf der nächsten Ebene dann umgekehrt zu ‚erwachen‘, die Augen zu öffnen (Abb. 114), aufzustehen etc. Anders als Vogelgesang und Musik sind diese performativen Marker aber nicht immer vorhanden;⁴⁹⁰ die Position der Figuren und, wessen Aufwachen gezeigt wird, variieren. Gerade in Ebene (1e) führen der Vogelgesang und das Schließen der Augen nicht unmittelbar zum Aufwachen des Doctors auf der nächsten alternierenden Ebene (2e); vielmehr gelingt es ihm mehrfach, das Einschlafen hinauszuzögern und sich vor den Eknodine in den Kühlraum einer Metzgerei zu retten, bevor er wortwörtlich in den Schlaf fällt.

Hinzu kommt oft eine inszenierte Verknüpfung zweier Ebenen: Entweder kinetisch und damit montagetechnisch als Match Cut, indem die vorherige Bewegung oder Position auf der neuen Ebene fortgesetzt wird, oder verbal, indem der Satz aus der vorangegangenen Ebene zu Ende gesprochen wird. So korrespondiert ein ‚Einschlafen‘ bzw. Dahinsinken der Figuren auf den Ebenen (1a), (1c), (2c), (2d), (1e), (2e) mit einem ‚Aufstehen‘ auf den Ebenen (2a), (2c), (1d), (1e), (2e), (1f) und so setzen der Doctor beim Übergang (1a)-(2a) – mit „good old [Schnitt] days“ (AC 03:18–29) – und Rory auf Ebene (2a)-(1b) – mit „The same birds, the same ones that we heard in the [Schnitt] dream?“ (AC 04:58–05:01) – nach dem Aufwachen den Satz fort, den sie zuvor begonnen haben.

Ähnlich verhält es sich mit der visuell-performativen Kontinuität über eine Ebene hinweg: Auf den Leadworth-Ebenen bis (1e)-(1f; dort nur der Doctor) setzt sich die Position der Figuren auf der vorherigen Ebene auf der nächsten gleichgeordneten Ebene an derselben Stelle fort. Genau dort, wo sie in (1c) im

490 Auch Vogelgesang fehlt an zwei Stellen: Vor dem Serienintro auf Ebene (1b) draußen ist er nur als Teil der ‚natürlichen‘ Klangkulisse im Hintergrund zu hören, den Vogelgesang ‚ersetzt‘ die beginnende Serienmelodie. Vor dem ‚Tod‘ Amys und des Doctors auf Ebene (1f) ist er auch nicht zu hören; dies ist ja auch zum ersten Mal ein selbstinitiiertes Ebenenübergang.

Seniorenheim hinsanken (Abb. 116), erheben sich die drei wieder in (1d) – allerdings sind die Bewohnenden verschwunden – und von der Position vor der Burgruine in Upper Leadworth aus, die der Doctor auf Ebene (1d) beim Einschlafen hat, läuft er später auf Ebene (1e) los – allerdings fehlen die spielenden Kinder.

Es gibt aber auch Sprünge bei den Verbindungen. Auf den Tardis-Ebenen bis (2d)-(2e) ist dieser Positionsübergang weniger ausgeprägt, d. h., ‚Einschlafen‘ oder ‚Aufwachen‘ werden nicht deutlich gezeigt. Die Figuren stehen schon (2c, 2d und 3), werden nicht explizit einschlafend gezeigt (2b) oder blicken wie der Doctor (2a und 1b) fast oder tatsächlich in die Kamera, statt einschlafend gezeigt zu werden. Doch ob diese Häufung an ‚Brüchen‘ auf einer Ebene als Hinweis auf die Auflösung am Ende verstanden werden kann, erscheint angesichts der vielen Ebenenwechsel fraglich, zumal Ebene (2) eigentlich die Ebene ist, die räumlich näher an der Wachebene orientiert ist. In jedem Fall sorgt sie aber für Irritationen und vorübergehende räumliche Desorientierung auch bei den Zuschauenden.

Auf Ebene (1b) ist der Kamerablick⁴⁹¹ mit einer seriellen Eigenheit zu erklären. Im Anschluss folgt, wie die einsetzende Titelmelodie ankündigt, das paratextuelle Serienintro (vgl. dazu allgemein Nesselhauf und Schleich 2016, 188–92).⁴⁹² Vogelgesang ist davor nur als diegetisches Hintergrundgeräusch zu hören und es gibt eine 360°-Kamera-Kreisfahrt nach Michael Ballhaus um die Figuren herum, die ein vor dem Einschlafen typisches Schwindelgefühl nachzuahmen scheint. Den Blick in die Kamera und damit das metafiktionale Durchbrechen der vierten Wand begleitet der Doctor mit einem Lächeln und der selbstreflexiven Aussage „Hold on tight. This is gonna be a tricky one“ (AC 05:40–47, Abb. 113), was diegetisch an Amy und Rory gerichtet ist sowie selbstreflexiv an die Zuschauenden auf den Aufbau und die Komplexität der Episode bezogen werden kann. Die nächste Leadworth-Ebene (1c) beginnt dann – kinetisch passend – mit einer Totale der Dorfstraße und einem horizontalen Kameranachschwenk auf die Rückansicht des schon wachen Doctors, der sich in Richtung der Kamera umdreht.

491 Matthias Brütsch schreibt über den Blick in die Kamera im Zusammenhang mit Traum-(End-)Markierungen im Film, dass dieser oft gerade dann abgewendet werde, wenn „sich der Eindruck eines ‚Blickkontakts‘ einzustellen beginnt“ (Brütsch 2011a, 136). Ferner könne die bei den Zuschauenden „ausgelöste Irritation“ (ebd.) als Analogie auf die Irritation der erwachenden Figur verstanden werden (vgl. zur Illusionsstörung durch dieses Mittel auch ebd., 223, 228). Hier gestaltet sich dies noch komplizierter, da selbstreflexiv mit den Traummarkierungen gespielt wird.

492 Dieses unterscheidet sich gestalterisch nicht vom üblichen Serienintro der Staffeln 5 und 6. Dennoch liegt eine Besonderheit vor: In nahezu allen Folgen der Staffeln 5 und 6 mit Karen Gillan als Amy Pond ist dem allgemeinen *DOCTOR WHO*-Intro ein weiteres Intro vorangestellt, das Amys Geschichte mit dem Doctor visuell in Ausschnitten aus Staffel 5 und mit Amys Voice-Over zusammenfasst. Dieses ‚Amy-Intro‘ fehlt hier; ein weiterer Hinweis auf die Sonderstellung dieser Traum-Folge.

Einmal, auf der wichtigen Ebene (2e), weicht das Muster der Ebenenübergänge besonders auffällig ab: Amy, die dort mit dem Dream Lord verblieben war, erwacht später bei Rory in (1f), ohne auf (2e) explizit einschlafend gezeigt worden zu sein; sie war lediglich dabei, die Treppe in der Tardis hinaufzusteigen (gezeigt als Weitaufnahme und Aufsicht), bevor in der Parallelmontage ein Schnitt zum Doctor auf (1f) erfolgte. Dies kann möglicherweise ebenfalls eine logische Unstimmigkeit (Bruch) und damit letztendlich ein Hinweis auf den letzten Traum-Twist sein.

Bei Übergangseinstellungen ist bevorzugt der Doctor zu sehen: (2a), (1c), (1e) und (2e) zeigen ihn zuerst oder sogar ausschließlich zu Beginn einer Ebene. In (2a), (1b), (2b), (1d), (2d) ist er zwar mit Amy und Rory in einem Bildkader zu sehen, doch dabei stets im Vordergrund des Bildes in Nah- bis Großaufnahme gefilmt, während die beiden im Hintergrund und in geringerer Tiefenschärfe zu sehen sind (Abb. 113–114). Selbst bei dem vermeintlich endgültigen Erwachen auf (2f) wird sein Augenöffnen als Erstes gezeigt. Natürlich kann dies mit seiner Hauptrolle in der Serie zusammenhängen, doch es könnte auch ein Hinweis auf die Auflösung als sein Traum sein. Ist er der Haupt-Träumer, suggeriert diese Zentrierung außerdem Selbstbezogenheit (siehe unten).

Das scheinbar endgültige Aufwachen auf (2f) nach Amys ‚Entscheidung‘ schließlich (vgl. AC 37:00–50) wird besonders inszeniert: Nachdem wie schon in (2e) Außenaufnahmen des ‚kalten Sterns‘ und der darauf zutreibenden Tardis, gefolgt von Innenaufnahmen mit Detailaufnahmen der völlig zugefrorenen Tardis, zu sehen waren, wird der Doctor auf dem Boden liegend in horizontal ausgerichteter Großaufnahme gezeigt, selbst schon mit Eis bedeckt; sein Kopf zeigt nach rechts. Es ist ein wohl nichtdiegetischer einzelner Klavierton zu hören, woraufhin der Doctor die Augen aufschlägt. Genauso wiederholt sich dies mit Amy und schließlich Rory, dessen Großaufnahme allerdings nach links ausgerichtet ist, somit Amys Perspektive als Schuss-Gegenschuss nachbildend, während die Filmmusik streicherbetont eine ansteigende ‚Aufwach‘-Melodie spielt; die Einzeltöne d6, c6 und a5 und a6 ergeben zusammen einen verminderten A-Moll-Akkord.

Der Übergang (3) zur dann tatsächlichen Realität (4) nach der vom Doctor initiierten ‚Explosion‘ der Tardis auf Ebene (2f) wird im Anschluss an die mit beweglicher Kamera gefilmte Großaufnahme der in rotes Licht getauchten Konsole (Abb. 117) recht konventionell und eindeutig mit einer Weißblende, begleitet vom Explosionsgeräusch und einer folgenden langen geräuschlosen Schwarzblende inszeniert (vgl. AC 39:45–55), bevor in der Wachwelt zu einer Totale der Tardis aufgeblendet wird. Zu Beginn von (2f) schon waren mehrfach kurze Schwarzblenden eingesetzt worden, die als Analogie zu Lidschlägen vor dem letzten ‚Erwachen‘ gedeutet werden können (vgl. AC 37:04–37). Der ‚Tod‘ in (1f) entspricht einer schnellen, unruhigen Kamerafahrt auf das Haus zu mit anschließender Abblende.

Weitere ebenenspezifische Traumhinweise ergeben sich aus der Kleidung der Figuren, besonders des Doctors und des Dream Lord sowie dessen Erscheinungsweise. Die Kleidung des Doctors auf den beiden Ebenen ist verschieden, was aber noch keinen Rückschluss auf den Realitätsstatus der Ebenen zulässt. So trägt er auf den Leadworth-Ebenen eine blaue Fliege, auf den Tardis-Ebenen eine rote (vgl. auch IMDb 2021a). Als er auf Ebene (2f) gemeinsam mit Amy und Rory vermeintlich endgültig ‚erwacht‘ ist, trägt er dagegen neben dem Poncho aus Ebene (2e) die blaue Fliege aus Leadworth. Auf der endgültigen Wachebene (4) erscheint seine Fliege violett, eine Kombination der beiden Farben – und Ebenen. Der Dream Lord trägt auf den Tardis-Ebenen eine Art Parodie dieses Outfits mit roter Fliege und macht sich über den Kleidungsstil des Doctors lustig (u. a. „That? No, I’m not convinced. Bowties?“, AC 10:41–43), während er in Leadworth verschiedenfarbige Outfits mit Weste, mit Krawatte und Hut präsentiert.⁴⁹³ Auch diese optischen Marker scheinen nur die Unterschiede der Ebenen zu betonen – so auch das Auftauchen des Dream Lord vorwiegend als ‚Zapping‘ (2-Ebenen) vs. als Ins-Bild-Gehen (1) –, aber keine endgültige Markierung zu erlauben.

Rückblickend ist die Tatsache an sich, dass der Dream Lord Outfit wie auch bisweilen Gestus des Doctors parodiert, ein Hinweis auf seine Identität als ‚Hyde‘-Version⁴⁹⁴ des Doctors. Diese Marker sind aber für die Figuren offenbar weniger relevant als für die Zuschauenden, die ggf. bei wiederholter Rezeption auf solche Details achten können. Zwar wird das Aussehen des Doctors durch den Dream Lord lächerlich gemacht und dadurch Aufmerksamkeit darauf gelenkt, doch explizit wird der Unterschied nicht angesprochen. Auch die bisweilen vorkommenden, typischerweise im Film mit Abweichung assoziierten Dutch Angles (Abb. 115) und extremen Aufsichten (Abb. 116) in Innenräumen (vgl. z. B. AC 08:31, 09:45, 12:50) reichen nicht aus, eine Ebene eindeutig als *die* Traum-Ebene zu markieren; sie können jedoch rückblickend allgemeiner als Kennzeichen des Traums verstanden werden.

Wie vielleicht schon deutlich wurde, sind gerade für die Figuren innerhalb des Prozesses der alternierenden Ebenen sinnliche Wahrnehmungen nicht unbedingt hilfreich. Zwar kündigt der Vogelgesang verlässlich einen bevorste-

493 Rory hat in der vermeintlichen Zukunft in Leadworth einen Pferdeschwanz, Zielscheibe des Spotts des Dream Lord und Quelle von Komik. In Leadworth ist Amy schwanger und trägt andere Kleidung als auf den Tardis-Ebenen. Verdeckt wird dies alles dann durch die Ponchos, die die drei auf der Ebene (2e) wegen zunehmender Kälte überwerfen („If we’re gonna die, let’s die looking like a Peruvian folk band“, AC 26:37–40) – sogleich ebenfalls vom Dream Lord getragen und parodiert.

494 Diese Idee erwähnen auch andere (vgl. Charles 2013, 98 zum Doctor allgemein; Maan 2014, 8 mit Charles; Rastelly 2018, 24, Fußnote 8 zu AC). Innerhalb der Serie gab es über die Zeit hinweg wiederholt ‚Abspaltungen‘ und andere Neben-Versionen des Doctors (vgl. dazu Allen 2013; Scott und Wright 2013, 54–56).

henden Ebenenwechsel an, doch ansonsten thematisieren die Figuren gerade das Scheitern sensueller Marker, was einen immer weiter um sich greifenden Zweifel anzeigt. Schon kurz vor dem Ende von Ebene (1b) instruiert der Doctor Amy und Rory, die noch glauben, anhand bestimmter Parameter die Realität erkennen zu können: „Listen to me: Trust nothing. From now on, trust nothing you see, hear or feel“ (AC 05:22–25). Auf der nächsten Ebene (2b) folgt ein Aufruf zur genauen Untersuchung und Prüfung der Umgebung: „Look around you, examine everything. Look for all the details that don't ring true“ (AC 07:12–17). Doch bald darauf ändert er seine Meinung (vgl. AC 07:45–50) – nur, um die Gewissheit in Leadworth wieder zurückzunehmen: „It felt solid in the Tardis, too. You can't spot the dream while you're having it“ (AC 08:05–09). Damit spricht er ihnen, obwohl die drei sich offensichtlich in einer Art luzidem Traummodus befinden, in dem sie zumindest über ein Bewusstsein des Träumens verfügen und sich an vorhergehende ‚Träume‘ erinnern können, die Erkenntnisfähigkeit über den Traumstatus ab (und hat damit schließlich bedingt Recht).

Sinnestests als Realitätstests versagen also geradezu zuverlässig. Gemeinsam mit den Figuren sind die Rezipierenden somit hilflos, zugleich aber weiterhin bemüht, die ‚richtige‘ Ebene herauszufinden. Der Doctor besteht wie oben erwähnt auf der Überzeugung – und bringt diesen Gedanken damit natürlich auch dem Publikum näher – dass es einen Marker geben *müsse*: „I'm sure there's a dream giveaway, a tell, but my mind isn't working because this village is so dull! (AC 14:34–41)“. Die Frustration über das Unvermögen zur Identifizierung dieses Markers ähnelt der narrativen Frustration Dr. Watsons – und ggf. der Lesenden – in traditionellen Holmes-Detektivgeschichten (vgl. dazu Krasner 1997), in denen beide über die Erkenntnisse des Detektivs lange Zeit im Unklaren gelassen werden. Mit der Figur des Holmes hat der Doctor auch sonst einige Gemeinsamkeiten (vgl. dazu u. a. Charles 2013; Hewett 2014, 24; mit Cull Amy-Chinn 2014, 82). Doch hier scheint er selbst lange Zeit ‚clue-less‘ – allerdings muss angenommen werden, dass er ab einem bestimmten Zeitpunkt ein doppeltes Spiel spielt und das Wissen um den endgültigen Traumstatus, das er auf Ebene (2f) souverän präsentiert, bewusst vorenthält.

Im weiteren Kontext

Es existieren über die unzuverlässigen sinnlichen Marker hinaus einige intratextuelle bzw. intramediale Marker, also Elemente, die auf den größeren Kontext der Serie und ihre Eigenheiten oder andere Folgen verweisen. Einerseits sind diese mit bestimmten Charaktereigenschaften der Figuren verbunden, andererseits mit Wunderbarkeit und Abweichungen – darauf gehe ich später genauer ein. Eine Konstante nicht nur der neuen *DOCTOR WHO*-Folgen nach der Wiederaufnahme der Serie 2005 ist der relative Pazifismus des Doctors, d. h., dass er

nicht andere Lebewesen bewusst tötet, Waffen trägt oder Gewalt anwendet, Diplomatie bevorzugt und sich damit von Figuren aus oft militärischer wirkender US-amerikanischer SF unterscheidet.

In „Amy’s Choice“ gibt es mindestens einen Vorfall, der den Zuschauenden als ‚out-of-character‘-Moment erscheinen kann: Als der Doctor in Leadworth gewaltsam einen alten Mann (zugegebenermaßen ist es ein Eknodine in Gestalt eines alten Mannes) wegschiebt (vgl. AC 29:08f.), oder später Mrs. Poggit, eine der angreifenden Eknodine, die ja immerhin die Gestalt einer alten Frau hat, gewaltsam vom Dach des Pond-Hauses stößt (vgl. AC 34:05f.).⁴⁹⁵ Zwar könnte das als Selbstverteidigung gelten, doch erscheint es selbst in dieser Situation einigermaßen brutal. Vom Ende her gesehen ist dies zusätzlich als Widerstand des Doctors gegen alles ‚Alte‘ und dabei auch gegen sich selbst lesbar, denn er ist eine Figur, die in dieser Version zwar jung aussieht, aber tatsächlich 907 ist. „The old man prefers the company of the young, does he not?“, sagt sein Alter Ego nicht unberechtigt zu ihm (AC 32:17–20) und spricht damit zugleich indirekt die Diskrepanz zwischen Augenschein und ‚tatsächlichem‘ Alter an, die Kombination von *senex*- und *puer aeternus*-Archetyp (vgl. zu diesen als Aspekte der Figur Charles 2013, 92f.), die – um in Jungs Terminologie zu bleiben – einander ‚Schatten‘ sind.

Die Serienfolge zeigt also zum Teil medienspezifische Marker und Hinweise, die verbal (Figurenrede), auditiv (Musik und Ton), visuell (Bildgestaltung, Montage; Kleidung), performativ und zudem intratextuell sind. Die Marker fungieren allerdings sowohl als „red herrings“ (AC 39:16), wie der Doctor selbstreflexiv sagt, wie als tatsächliche Indikatoren, zumindest des Ebenenwechsels. Die verbalen Markierungen sind im Gegensatz zu Werken des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* nicht hauptsächlich Traumverweise, sondern beziehen sich auf die Ebenenwechsel. Zwar kommen häufig Verweise auf den Traum wie ‚this is the dream‘ vor, doch sind diese angesichts des früh offengelegten Traumstatus einer der Ebenen nicht verwunderlich und weder für die Figuren noch die Rezipierenden wirklich hilfreich, um den Realitätsstatus der gegenwärtigen Ebene zu klären. Gerade im ersten Drittel der Folge, in dem die Konstruktion der Welt(en) etabliert wird, wechseln die Figuren schnell zwischen Überzeugungen oder sind untereinander uneins.

Die Markierungen sind doppeladressiert; einige sind diegetisch auch für die Figuren relevant (verbale, auditive; zur Beschaffenheit der Welten), andere dagegen vorrangig für die Zuschauenden (zusätzlich: Bildgestaltung, Aussehen, intratextuell). Mit dem Wissen um den Realitäts- und den Identitätswist am Ende können einige rückwirkend als offensichtlich eingeschätzt werden, aber viele vor allem als irreführend. Anders als beim *Traum im Traum im Traum mit*

495 Zum Teil wurde die diskriminierende Altersdarstellung in der Folge auch kritisiert (vgl. Mulken 2010).

Twist-Struktur spielen Intrusionen der Wachwelt eine geringe Rolle, vielleicht, da sie selbst rückblickend nicht einfach zuzuordnen ist.⁴⁹⁶

Traumkonzepte

So beruht die *Traum-im-Traum-Struktur* in „Amy's Choice“ auf vom dubiosen Dream Lord präsentierten alternierenden Realitätsebenen, die letztendlich in zwei finalen Twists neu kontextualisiert werden: Tatsächlich sind *alle* bisherigen Ebenen geträumt, die Folge hatte schon im Traum begonnen, und der Dream Lord war eine Personifizierung der ‚dunklen Seite‘ des Protagonisten. Doch teils schon angesprochene Fragen sind noch ungelöst: Wessen Traum ist überhaupt der *geteilte Traum*? Auf welche Quellen und Konzepte greift das *geteilte Träumen* zurück?

Wie angedeutet spielt die Folge auch mit dem metaphorischen Gebrauch des Begriffs ‚Traum‘, indem der Doctor die Leadworth-Ebenen (1) als Rorys wahrgewordenen Traum bezeichnet. Umgekehrt können laut Rory dann die Tardis-Ebenen (2) als Traum des Doctors erkannt werden, da sie eine typische, scheinbar ausweglose Situation zeigen, die anscheinend er allein lösen kann, inklusive ambivalenter Reaktionen auf lebensgefährliche Situationen.⁴⁹⁷ Somit hätten wir es mit zwei konkurrierenden – männlichen – Traumvorstellungen zu tun, in denen sich Amy zwar bewegt, zu keiner der beiden aber endgültig gehört, auch wenn beide sie für sich vereinnahmen wollen.

Ihr bleibt lediglich die ‚Wahl‘, sich für eine der beiden vermeintlichen Realitäten entscheiden zu ‚dürfen‘. Ist Amys Entscheidung dann nur eine zwischen zwei determinierten Wegen? Wie der Fortgang der Serie zeigt, ergibt sich eher ein Kompromiss. Die Entscheidung dient also der Klarstellung der Verhältnisse (zu den Funktionen siehe unten). Ob sie letztlich frei zustande kommt oder Resultat eines vom Dream Lord (Doctor) inszenierten ‚Versuchsaufbaus‘ ist, kann nicht endgültig geklärt werden. Obgleich weiterhin unklar ist, wie die *geteilten Träume* genau entstehen, bestätigt der Dream Lord den Ursprungsort der ‚Träume‘, bevor er sich auf Ebene (2f) verabschiedet: „It all came out of your

496 Vor allem die Umgebung der 2-Ebenen, die Tardis, könnte noch als solcher Außenwelteinfluss gedeutet werden. Die Struktur der Folge mit dem Wechsel zwischen zwei (Zeit?-)Ebenen ähnelt durchaus der in *Sankt-Petri Schnee* (siehe Kapitel 4.2.1.2.1), nur dass dieser Text bis zum Schluss uneindeutig und damit phantastisch bleibt, während hier durch die Schlusswendung eine letztgültige Ebene feststellbar ist.

497 Es ist auch die Interpretation möglich, dass beides Träume des Doctors sind. Dann wäre Leadworth aufgrund seiner Eintönigkeit und der vorherrschenden Altersthematik sein Alptraum. Auch ist ein Trick des Dream Lord denkbar, um ihn zu quälen und seine Ohnmacht in beiden Welten zu zeigen (vgl. Kommentare von Starsea28, Karen und klmmnumbers in Oshiro 2011).

imagination“ (AC 38:10f.). Mehrdeutig ist allerdings, ob damit die kollektive Imagination aller drei Figuren oder einer einzelnen gemeint ist.

Andere Traumkonzepte, die im Rahmen der SF und der Serie⁴⁹⁸ prinzipiell möglich wären, werden vom Doctor verworfen: die Computersimulation („Looking for motion blur, pixilation. It could be a computer simulation. I don't think so, though“, AC 08:11–14) und der gewöhnliche Traum („time asleep exactly matches time in our dream world, unlike in conventional dreams“, AC 14:26–29). Hinzu kommt, dass implizit das *geteilte Träumen* in dieser Folge im Grunde genommen unvollständiges luzides Träumen („pre-lucid state“, vgl. C. Green und McCreery 1994, 14–21) ist; die Träumenden sind sich des Vorhandenseins eines Traumstatus bewusst, können ihn aber nicht verifizieren.

Rückblickend hat die ganze Folge in der Zeitmaschine des Doctors, der Tardis, stattgefunden wie eine typische Serien-„Bottle-Episode“ (vgl. dazu Nesselhauf und Schleich 2016, 160–62). Im Grunde ist sie räumlich zwar eine solche, doch da eine der (Traum-)Ebenen in Leadworth spielt und topografisch den Anschein einer Außenwelt erweckt,⁴⁹⁹ mussten Außendrehn stattfinden und der übliche kostensparende Effekt einer solchen mit begrenzten Mitteln geplanten Folge kann höchstens bedingt wirken. In jedem Fall kann sie als „a standalone episode“ (Nissim 2010b) bezeichnet werden. Wie ich noch erörtern werde, hat sie aber auf jeden Fall die Funktion einer typischen ‚bottle episode‘, „Charakterzeichnung und Entwicklung“ (Nesselhauf und Schleich 2016, 162) voranzutreiben.

Im Rückblick ist die zweite, in der Tardis spielende Ebene näher an der Wachrealität als die Ebene in Upper Leadworth, da sie mit der Umgebung, in der die Träumenden wirklich eingeschlafen sind, übereinstimmt. Die entscheidende Abweichung besteht auf Ebene (2) aber immer noch in der tödlichen Gefahr, die von dem brennenden ‚kalten Stern‘ ausgehen soll. Sie verursacht auf dieser Ebene eine Funktionslosigkeit der Tardis, die filmisch vor allem auditiv durch Stille, d. h. fehlende Maschinengeräusche und größere Halleffekte, visuell durch eine gänzlich andere Beleuchtung, also weitgehende Dunkelheit mit spärlichen, meist farbigen Lichtquellen, sowie das zunehmende Vereisen und performativ durch Frieren dargestellt wird. In diesem Zusammenhang erscheint ein Detail interessant, das von keiner der Figuren bemerkt zu werden scheint (es wird jedenfalls nicht angesprochen): Schon früh (1b) ist auf der Leadworth-Ebene im Bild Schnee zu sehen (vgl. zuerst AC 07:54–08:35). Retrospektiv kann dies als

498 Andere Folgen der Serie thematisieren ebendies, so „Silence in the Library/Forest of the Dead“, und die „Extremis“-Trilogie. Zu „Last Christmas“, einer anderen *Traum-in-Traum-Struktur*-Folge, unten.

499 Im Unterschied zu den Innenwelten der *Traummanipulation* (vgl. zum Aspekt dort Mayo 2020, 240, 260f.) sind hier keine Elementen des Unterbewusstseins klar zuzuordnenden landschaftlichen Elemente zu erkennen. Im Gegenteil erweckt die Folge bezüglich des Settings den Eindruck einer genre- und seriengerecht ‚normalen‘ Folge.

Eindringen der zweiten, der ‚eisigen‘ Tardis-Ebene, gelesen werden, die jedoch ebenfalls geträumt ist.⁵⁰⁰

Der Traumauslöser wurde schon identifiziert; es ist eine Art Droge, der „psychic pollen from the Candle Meadows of Karass Don Slava“ (AC 40:05), der sich den Worten des Doctors zufolge von den ‚dunklen‘ Aspekten einer Persönlichkeit ernähre. Somit werden zwei bewährte Traumformen kombiniert, der drogeninduzierte Traum und eine Form, die innerhalb dieser Arbeit nicht zum ersten Mal begegnet: der ‚jungianische‘ Traum, in dem mehrere Anteile einer Persönlichkeit sich auf verschiedene Figuren verteilen. Hat der Parasit also den Doctor ausgewählt, da er die meisten moralisch zweifelhaften Persönlichkeitsaspekte besitzt, wie er selbst meint (vgl. AC 40:50–41:01)? Stimmt das, so trägt die Folge zur Charakterzeichnung und weiteren moralischen Ambiguierung der Figur innerhalb der Serie bei, die in späteren Folgen weiter zugespitzt wird. Gerade diese Unbestimmtheit (vgl. auch Amy-Chinn 2014, 184) kennzeichnet den Doctor als eine der gegenwärtig populären ‚gebrochenen‘ Heldenfiguren – was aber auch schon in der Tradition des Konzeptes des ‚Helden‘ selbst liegt (vgl. Maan 2014, 6f.).

Traumfunktionen in der Folge (und der Serie)

Im Folgenden werden die spezifischen Funktionen, die das (geteilte) Träumen innerhalb der Folge und der Serie einnimmt, genauer untersucht. Ähnlich wie von Mayo über Werke, die der Form der *Traummanipulation* entsprechen, postuliert (vgl. Mayo 2020, 241–43), wird auch hier ein womöglich an Freuds Drei-Instanzen-Modell angelehntes Konstrukt eines mehrstufigen Unterbewusstseins konstruiert. Allerdings scheint dieses – selbst in der Wunscherfüllung – hier v. a. ‚dunkle‘ Persönlichkeitssteile („Es“?) zu externalisieren.

Identität, Charakterisierung und Ambiguierung

Wie erst am Ende der Folge offenbar wird, ist der Dream Lord eine gemeinsame Halluzination, zudem innerhalb von Träumen, eine ‚mentale Metalepse‘, wie sie – bei Markus Kuhn – im Buche steht:

⁵⁰⁰ Außerdem besitzt es eine intratextuelle Komponente: Seit der Neuauflage von *DOCTOR WHO* wurden Weihnachts-Sonderfolgen eingeführt, die jeweils in der speziell-exzentrischen Art der Serie Weihnachten zum Thema haben. Ein wiederholtes Merkmal dieser Folgen ist es, dass es praktisch immer am Ende der Folge schneit, jedoch nicht immer aus ‚natürlichen‘ Gründen; oft steht eine SF-Ursache dahinter.

Eine eingebildete Figur, die einen metadiegetischen⁵⁰¹ Status hat, weil sie (in diesem Moment) nur in der Imagination einer Figur existiert, verhält sich wie eine diegetische Figur. Es handelt sich also um eine metaleptische Struktur im Genette'schen Sinne, [...]. (Kuhn 2011, 156)

Wie Kuhn weiter erläutert, unterscheiden sich die Darstellungsweisen mentaler Metalepsen aber in ihrer Offensichtlichkeit: Sie können eindeutig in POV-Shots mit subjektiver Kamera als einer einzelnen Figur zugehörig erscheinen (vgl. Kuhn 2011, 156f.), aber auch so realistisch vermeintlich neutral in „Nulllokularisierung/Nullfokalisierung“ (Kuhn 2011, 158) dargestellt werden, dass sie unter Umständen erst in einem finalen Twist, oft verbunden mit einer „Offenbarungssequenz“ (ebd.), als rein ‚mental‘ erkennbar sind.⁵⁰²

Durch das *geteilte Träumen* liegt hier in „Amy's Choice“ eine Komplizierung vor: Der Dream Lord erscheint allen drei Figuren in gleicher Weise und er agiert durchaus wie eine diegetische Figur – auch wenn er sich mitunter als ‚Geist‘ geriert, ist er in der Wunderbarkeit der Serie eine plausible Entität. Somit rückt die interpretatorische Möglichkeit einer Imagination in den Hintergrund. Dass die Figuren währenddessen *immer* träumen, ist ihnen wie den Zuschauenden zu diesem Zeitpunkt unbekannt; der Dream Lord tritt zudem auf beiden Ebenen auf, von denen zu diesem Zeitpunkt lediglich eine als Traum gilt.

Selbst am Schluss ist der Status des Dream Lord zweifelhaft: Er war eine Personifikation der ‚dunklen Seite‘ des Doctors, aber existierte er überhaupt in einer physischen Form, oder war er eine rein mentale Traum-Figur? Das bleibt offen; letzteres ist wahrscheinlicher. Zudem gibt es hier anders als in den meisten von Kuhn beschriebenen Beispielen keine klassische ‚Offenbarungssequenz‘ – Stranks *flashback tutorial* (Strank 2015; vgl. sinngleich 2014, 76) –, indem eine Montage von Sequenzen, oft aus einem anderen Blickwinkel, zeigt, dass die

501 Wie in Kapitel 2.1.1 erläutert, weist Kuhn Träumen, die gezeigt, aber nicht markiert *erzählt* werden, grundsätzlich eine eigene *diegetische* Ebene zu, was auch Brüttsch kritisiert. Bei einer Metalepse, die einen Ebenenwechsel vollzieht, erscheint es zwar eher angebracht, von diegetischen Ebenen zu sprechen. Doch die Metalepse ist ja nur ‚mental‘, d. h. sie ist imaginär. Es sollte vielleicht genauer nach der Art der Metalepse unterschieden werden, ob sie am Ende Realismus-kompatibel ist (wie in Kuhns Beispielen, vgl. Kuhn 2011, 156f.), z. B. als Halluzination, phantastisch – dann bliebe die Frage nach dem Realitätsstatus offen (wie Fassbinder und Nimue in *Beerholms Vorstellung*, siehe Kapitel 4.2.2.2.1), oder wunderbar – dann läge keine ‚mentale‘, sondern eine ‚reale‘ Metalepse vor (z. B. eine ‚Kopfg Geburt‘ wie in Borges' *Las ruinas circulares*).

502 Christian Bumeder unterscheidet in Bewusstseinsfilmen bei „imaginären Figuren, mit denen der Protagonist real(istisch) interagiert“ (Bumeder 2014, 110) bzw. „Alter Egos“ (ebd.) weiter u. a. zwischen wohlmeinenden „*imaginary friend/s*“ (ebd., 112) und negativ gesinnten „*dark passenger/s*“ (ebd.), doch: „[d]ie Übergänge [...] können dabei fließend sein“ (ebd., 112, Fußnote 332). Das gilt auch für den Dream Lord. Kurioserweise wurde der Doctor, obwohl real, von Amys Umfeld als ‚imaginary friend‘ verstanden (Folge 5.01, „The Eleventh Hour“), was dazu führte, dass sie psychotherapeutisch behandelt wurde.

Figur gar nicht existierte. Wir erfahren lediglich durch die Worte des Doctors auf der letztgültigen Wachebene (4), wer bzw. was der Dream Lord gewesen sei. Filmisch-visuell gibt es darauf jedoch einige Hinweise.

In Zusammenhang mit der Figur des Dream Lord spielen also zwei finale Twists eine Rolle: der erste (Realitäts-)Twist, dass alle vorherigen Ebenen, (1) und (2), geträumt waren, und der zweite (Identitäts-)Twist, dass er einen Persönlichkeitsanteil des Doctors verkörpert. Hermeneutisch rezipiert erscheinen viele der Hinweise auf die wirkliche Identität des Dream Lord im Nachhinein „obvious“ (der Doctor in AC 40:36). Doch betrachten wir trotzdem, wie diese Identitätshinweise in der Serienfolge umgesetzt werden, weist dies doch Parallelen zu den Traumverweisen bei anderen Formen, besonders dem *Traum im Traum mit Twist-Struktur* auf. Ferner bereitet diese Analyse die nächste Funktion des *geteilten Träumens* in diesem Beispiel vor.

Schon oben zeigte sich, dass die Kleidung des Dream Lord eine Parodie der typischen Kleidung des Doctors ist (Abb. 123). Mit seiner Gangart (vgl. u. a. AC 12:52–55) imitiert er zudem den typischen Gestus des Elften Doctors. Die Tatsache, dass er auf den Leadworth-Ebenen meist auf eine andere Weise auftaucht als auf den Tardis-Ebenen, gibt aber keine klar zu entschlüsselnden Hinweise auf seine Identität; vielmehr suggeriert sie wie erwähnt einen Realitätsunterschied zwischen den Ebenen, der tatsächlich nicht vorhanden ist. Das ‚Zapping‘ entspricht mehr dem SF-Setting der 2-Ebenen, das Ins-Bild-Laufen der ‚natürlicheren‘ Leadworth-Umgebung.

Allerdings existieren mehrere verbale Hinweise auf seinen wahren Charakter: im Namen, als ‚Who puns‘ und in Selbstaussagen des Doctors zu Zeitpunkten, als er wahrscheinlich einen Wissensvorsprung hat. Offenkundig ist die Namenswahl, die der Dream Lord bei seinem ersten Auftritt in Ebene (2c) verkündet, ein starker Hinweis – zugleich aber so deutlich, dass sie unwahrscheinlich erscheint: „What should we call me? Well, if you’re the Time Lord, let’s call me the Dream Lord“ (AC 10:37f.), um kurz darauf hinzuzufügen: „It’s in the name. Spooky. Not quite there“ (AC 10:51–57). Auch seine ersten Worte identifizieren ihn eigentlich schon als den Doctor: „Honestly, I heard such good things: Last of the Time Lords, The ‘Oncoming Storm’, Him in a bowtie“ (AC 10:19–29), alles Bezeichnungen, die der Doctor sich selbst bzw. seine Gegner ihm gegeben haben. Der fragt daraufhin auch „What are you?“ (AC 10:32–34) und nicht ‚Who?‘ – er könnte zu diesem Zeitpunkt schon vermuten, wer dieser ‚Geist‘ ist.

Wiederholt – und für die Serie nicht ganz ungewöhnlich –⁵⁰³ wird die Identität mit einer ‚Who‘-Frage angesprochen. Das ist zugleich aber relativ unauffällig,

⁵⁰³ Obwohl die Serie *DOCTOR WHO* heißt, nennt sich die Hauptfigur bloß ‚the Doctor‘. Trotzdem durchzieht die Bezeichnung v. a. in Form einer Frage als oft komisches Element und Wortspiel die Serie (vgl. eine Übersicht in Scott und Wright 2013, 56–60; vgl. auch Tetzlaff 2018,

da es nicht vom normalen Sprachgebrauch abweicht.⁵⁰⁴ Am kennzeichnendsten sind Stellen, an denen die Frage – oder alternativ das Relativpronomen – gemeinsam mit der fraglichen Identität des Dream Lord genannt wird, so, als sich der Doctor wohl spätestens darüber im Klaren wird, *wer* ihm gegenübersteht (Ebene 1e: „I know who you are“, vgl. AC 21:24–35), Amy in der zentralen Konfrontation (2e) den Dream Lord fragt: „Who are you?“ (AC 30:21f.) oder schließlich der Doctor als Einleitung der finalen Twists ausruft: „Because I know who he is“ (AC 39:41f.).

Neben dem Kostüm wird die Identität filmisch-visuell angedeutet. Dies geschieht in drei charakteristischen ‚Spiegel-Einstellungen‘. Der Spiegel als Element wird von jeher auch eingesetzt, um innere Reflexionen bildlich auszudrücken.⁵⁰⁵ Unterwegs zur ‚Rettung‘ von Amy und Rory auf Ebene (1f) taucht im vom Doctor gefahrenen VW-Bus plötzlich der Dream Lord auf der Rückbank auf (er erscheint jetzt via ‚Zapping‘, Abb. 120). Diesmal trägt er einen Raumanzug und hält einen Raumhelm in der Hand. Typischerweise verwickelt er den Doctor wieder in einen Dialog über seine Schwächen:

DREAM LORD. It's 'make your mind up' time in both worlds. DOCTOR. Fine. I need to find my friends. DREAM LORD. Friends. Is that the right word for the people you acquire? Friends are people you stay in touch with. Your friends never see you again once they've grown up. The old man prefers the company of the young, does he not? (AC 32:02–23)

Während der Szene, die zuerst im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt ist, zeigt die Kamera ab einem Punkt (vgl. AC 32:16–21, Abb. 121) den Dream Lord aus Sicht des Doctors im Rückspiegel. Dann verlagert sich der Fokus der Kamera, der Dream Lord verschwindet hörbar durch sein Zapp-Geräusch und der Doctor sieht sich selbst im Rückspiegel (vgl. AC 32:21–23, Abb. 122).

Wenn es auch in diesem Fall unwahrscheinlich ist, dass bei der Erstrezeption die Szene als Hinweis auf die Identität erkannt wird, so funktioniert sie dennoch in Kombination mit dem Dialog als Reflexion über das typische Verhalten des Doctors, immer nur temporäre Bindungen zu seinen ‚companions‘ einzugehen. Ein ironischer Kontrast besteht ja zwischen seinem tatsächlichen Alter (zu dem Zeitpunkt mit 907 Jahren angegeben) und seinem jungen Aussehen (Smith war mit 27 der jüngste Darsteller der Rolle, vgl. zu seiner Rolle und seinem Spiel He-

264) und wird in den Finalepisoden der folgenden Staffeln 6 und 7 (Folge 7.13, „The Name of the Doctor“) zu einem entscheidenden Plot-Element.

504 Zu den unauffälligeren Nennungen gehört der sarkastische Limerick des Dream Lord („There was an old doctor from Gallifrey / who ended up throwing his life away / he let down his friends and–“, AC 19:18–24).

505 Siehe zur Rolle des Spiegels bei *false awakenings* mit Horrorelementen (*Spiegelszenen*) Kapitel 4.1.2.2, außerdem die multiplen Spiegelungen in den Beispielen aus Kapitel 4.2.1 sowie die Spiegel-Traumwelt in *Through the Looking-Glass* (Kapitel 4.3.1.2.2).

wett 2014). Retrospektiv ist die Szene ein Selbstgespräch und eine Selbstkritik, die durch die Wahl der visuellen Mittel unterstützt wird.

Mit diesem Vorwissen erscheint auch eine weitere ‚Spiegel-Einstellung‘ beachtenswert: Unmittelbar vor dem ersten Auftauchen des Dream Lord auf Ebene (1c) findet sich eine Einstellung, in der der Doctor, seine Umgebung untersuchend, in einem gerahmten Designelement der Tardis konvex gespiegelt wird (Abb. 118). Diese Einstellung erinnert an den konvexen Spiegel in Jan van Eycks Gemälde *Arnolfini-Hochzeit* (vgl. van Eyck 1434), wo der Spiegel weitere Teile des Raums und Personen, u. a. mutmaßlich den Künstler selbst, offenbart. So wie dort der Raum Spiegel der erfolgreichen Kaufmannschaft der porträtierten Familie ist (vgl. Carr-Gomm 2016, 212f.), benennt der Spiegel quasi die Funktion des Bildes als Symbol (christlich-)moralischen Vorbilds (vgl. Bedaux 1986, 15–19). In der filmischen Einstellung – zusammen mit dem Kommentar des Doctors („Someone, something is overriding my controls!“, AC 10:15–18) und dem anschließenden Auftauchen des Dream Lord – ist es ein früher Hinweis auf die Identität der beiden, den Doctor als unbewussten ‚Schöpfer‘ seines Doppelgängers und Vanitassymbol im Sinne der – vorläufig scheiternden – Selbsterkenntnis.

Diese Doppel-Spiegelungs-Darstellung wird ganz am Ende der Folge, als alle schon auf Ebene (4) erwacht sind, wieder aufgegriffen: Für einen kurzen Moment ist, als der Doctor in einem POV-Shot auf die Konsole der Tardis blickt, das Gesicht des Dream Lord zu sehen (Abb. 124) und sein Lachen zu hören. Der Doctor dreht sich um, als ob hinter ihm jemand vorbeigehe. Als er wieder auf die Konsole blickt, sieht er in genau derselben Einstellungsgröße sein eigenes Spiegelbild (vgl. AC 42:43–51, Abb. 125). Ganz am Ende der Folge situiert, als die Zuschauenden schon über die Identität aufgeklärt sind, wirkt diese am nächsten an eine *Spiegelszene* herankommende kurze Sequenz wie eine Erinnerung daran, dass der Dream Lord als ‚dunkler‘ und manipulativer Teil des Doctors wohl weiter präsent bleiben wird. Als letzte Einstellung vor dem Ablenden zur Vorschau erhält sie zusätzliches Gewicht.

Einen interessanten Hinweis hat der Dream Lord schon zuvor geliefert, als er bei seinem ersten Auftreten in Leadworth in dem Seniorenwohnheim (Ebene 1d) – kennzeichnenderweise als Arzt (also ‚doctor‘) – mit MRT-Aufnahmen in der Hand umherläuft (Abb. 119) und diese mit „This is bad, this is very, very bad. Look at this X-ray. Your brain is completely see-through. But then I’ve always been able to see through you, Doctor“ (AC 12:51–13:01) kommentiert. Jenseits der Wortspiele hat Christian Bumeder zu Bewusstseinsfilmen nachgewiesen, dass diese sehr oft MRT- oder CT-ähnliche Aufnahmen von Gehirnschichten zeigen (vgl. Bumeder 2014, 76–78) und damit auf den ‚Mind‘-Bezug verweisen. Hier ist dieser intertextuelle Hinweis mit einem Identitätshinweis verbunden, der zudem auf die Durchsichtigkeit des (Röntgen-)Bildes referiert und in gewisser Weise das filmische Bild mitmeint.

Wie angedeutet spricht der Doctor hermeneutisch gelesen im Grunde über sich selbst bzw. ein negatives Selbstgefühl aus ihm, wenn der Dream Lord beißende Kritik äußert oder sich über ihn lustig macht, auch als der Doctor sagt: „No idea how you can be here, but there's only one person in the universe who hates me as much as you do“ (AC 21:28–32), womit rückblickend gesehen er selbst gemeint ist. Ebenso, als er zur Erklärung um den Traum-Parasiten hinzufügt: „I choose my friends with great care. Otherwise I'm stuck with my own company, and you know how that works out“ (AC 40:54–41:01), womit deutlich wird, dass die Begleitfiguren eine Art moralische Ausgleichsfunktion haben.

Retrospektiv können selbstinitiierte Aussagen im Dialog mit dem Dream Lord weiteren Aufschluss über sein Selbstbild geben, wodurch der Traum-Episode eine charakterliche Offenbarungsfunktion zukommt. Der Doctor nennt den Dream Lord schon bei seinem ersten Auftreten (Ebene 2c) jemanden, der für „Dreams, delusions, cheap tricks“ (AC 11:08–10) verantwortlich sei, also ein *trickster*, wie er selbst es sowieso schon ist (vgl. Charles 2013, 93f.). So verbindet er dies zugleich mit einer negativen Traumauffassung, die der Drehbuchautor Nye so formuliert: „He's particularly freaked out by the idea that he should sleep at all [...]. He's unnerved by the idea of dreaming himself“ (Nissim 2010b).⁵⁰⁶

Der Doctor bezichtigt sein Gegenüber der Täuschung (und Parodie): „Why did you pick up this cheap cabaret act?“ (AC 11:44f.), der Dream Lord seinerseits zerpfückt genussvoll exzentrische Kleidung und Attitüde des Doctors:

DREAM LORD. Me? Oh, you're on shaky ground. DOCTOR. Am I? DREAM LORD. If you had any more tawdry quirks, you could open up a Tawdry Quirk Shop. The madcap vehicle, the cockamamie hair, the clothes designed by a first-year fashion student. I'm surprised you haven't got a little purple spacedog, just to ram home what an intergalactic wag you are. (AC 11:45–12:08)

Außergewöhnliche Kleidung, die die Figur des Doctors immer ausgezeichnet hat, wird von dieser Version regelrecht zelebriert, konzentriert in der regelmäßig wiederholten Aussage – und Selbstbestätigung (?): „bowties are cool“ (AC 15:47). Weitere verbale und dialogische Hinweise umfassen die Altersthematik in Anspielungen auf den Doctor („old man“) und zudem die Tatsache, dass die Eknodine, die „monster[s] of the week“ (vgl. allgemein dazu in Serien Nesselhauf und Schleich 2016, 133–35), eben gerade *alte* Menschen aus Upper Leadworth als Tarnung benutzen.

Die beschriebene Pseudo-Dialogform, Selbst- und vermeintliche Fremdaussagen des Dream Lord und die anderen Identitätshinweise, die meist erst rückwirkend eingeordnet werden können, tragen zur Figurencharakterisierung des (Elften) Doctors bei. Die ‚Spiegel-Figur‘ des Dream Lord gibt Einblick in das

⁵⁰⁶ Moffat sei für das Grundkonzept verantwortlich, so Nye: „Steven Moffat was great for suggesting the idea of the dream split in the first place“ (Nissim 2010b).

Selbstbild der Figur und offenbart auch Schwächen, die gerade in der Neuauflage der Serie speziell bei Moffat an Gewicht gewonnen haben. Zugleich scheint moralische Ambivalenz auf. Einerseits idealisiert die Serie – vor allem aus der Sicht der ‚companions‘ (vgl. Coile 2013, 86) – den Doctor, auf der anderen Seite demontiert sie ihn mitunter und zeigt ihn ohnmächtig, was allerdings wiederum zur Mythisierung eines „tall dark hero“ (AC 21:04f.) – so der Dream Lord (selbst-)ironisch, aber eigentlich auch narzisstisch – beiträgt.

Die Charakterisierungsfunktion des Träumens umfasst also die (populäre) Psychologisierung der Identitäts-, Alters- und Beziehungsproblematik, die durch die Gestalt des Dream Lord als ‚mentale Metalepse‘ innerhalb des *geteilten Träumens* sichtbar gemacht wird. Dadurch findet zugleich über die Figurendynamik hinaus eine Kommunikation mit den Zuschauenden statt. Einige der beschriebenen Aspekte spielen auch bei weiteren Funktionen des *geteilten Träumens* eine Rolle.

‚Lösungstraum‘ und Figurendynamik

Die zweite serielle Hauptfunktion der Folge ist die eines ‚Lösungstraums‘, d. h. eines Traums, der die Lösung eines Problems (oder Rätsels) offeriert, das in der Wachwelt bisher nicht zu lösen war, wie schon an verschiedener Stelle zuvor (siehe Kapitel 4.1 und 4.2; vgl. zur Rolle von Träumen in Filmen mit Traum-Twist Brütisch 2011a, 210f.; zur Lösungsfunktion von Träumen in Traumtheorien Engel 2018b, 23; zum ähnlichen, aber stark ritualisierten Inkubationstraum 2017, 34–36; zum „Heiltraum“ Wagner-Simon 1984). Eine ähnliche Funktion nimmt diese (Traum-)Folge in der Serie ein, indem sie die Beziehungsdynamik der Figuren wie in einem Brennglas betrachtet⁵⁰⁷ und durch ‚Amys Entscheidung‘ zu einer – zumindest vorläufigen – Lösung führt.

Wie der Dream Lord ankündigt, ist Amy in dieser Folge vor die Wahl gestellt, ob sie in der näheren Zukunft ein ruhiges Familienleben mit Rory führen möchte oder weiter mit dem Doctor reisen. Damit verbunden sind also zwei Lebensentwürfe und auch Helden- und Männlichkeitskonzepte. Die Wahl scheint nötig, obwohl Amy meint, sich eigentlich schon zuvor entschieden zu haben („I have chosen“, AC 11:25f.). Der Dream Lord führt ihre Träume als Gegenbeweis an: „I’ve seen your dreams“ (AC 11:36f.). Eine indirekte Erwähnung der Form der *Traummanipulation*: Der Dream Lord – und somit eigentlich der Doctor, eine

⁵⁰⁷ So ist „Amy’s Choice“ ja nur theoretisch eine ‚bottle episode‘, teilt mit dieser aber die Funktion der kammerspielartigen Fokussierung auf die Figurendynamik. Es liegt außerdem auch hier insofern ein ‚Lösungstraum‘ vor, als wie gezeigt Traum- und Identitätshinweise gestreut sind, die Figuren wie Zuschauende dazu verführen, sie in detektivischer Manier um jeden Preis als sinnhaft wahrzunehmen, obgleich sie weitgehend mehrdeutig sind.

irritierende Komponente – hat Amys Träume auf irgendeine (telepathische?) Weise sehen (und betreten?) können. Diese Träume, obwohl inhaltlich nicht weiter spezifiziert, scheinen also seiner Auffassung nach eine ‚tiefere‘ Wahrheit zu offenbaren. Auch Rory kann ihr nicht wirklich glauben: „I thought you'd chosen me, not him [...]. You ran off with another man“ (AC 17:19–24), sagt er an einer Stelle.

Das gemeinsame Träumen hat dabei einen doch der virtuellen Realität ähnlichen Effekt: Es simuliert – in zugespitzter bis überzeichneter Form – die Konsequenzen jedes der beiden Lebensentwürfe. Die als real empfundene Lebensgefahr in beiden Realitäten verleiht der Entscheidung eine gleichwertige Dringlichkeit. Keine der beiden Versionen ist ideal dargestellt; vielmehr illustriert die Zuspitzung die Schattenseiten jedes der Lebensentwürfe: Das Dorfidyll (1) kann unendlich langweilig sein (bis Monster auftauchen, vielleicht doch ein Einbruch der ‚Wünsche‘ des Doctors?) und die Abenteuer-Realität (2) konfrontiert Amy auch mit der Fehlbarkeit des Doctors und indirekt seinem bisweilen fragwürdigen Selbstbild.

Am Ende steht Amys durch den *geteilten Traum* forcierte Entscheidung für Rory, ohne den sie nicht leben könnte, auch enttäuscht von der Unfähigkeit des Doctors, den soeben gestorbenen Rory auf Ebene (1) zurückzubringen („Then, what is the point of you?“, AC 35:55–59). Gleichzeitig ist ihre Entscheidung aber – vielleicht zwangsläufig, da Rory dort schon ‚gestorben‘ ist – auch eine gegen das ‚Idyll‘ des Dörfchens und für ein weiteres Reisen mit dem Doctor. Somit ist das Ergebnis des Entscheidungsprozesses eher, dass Amy ihre Liebe zu Rory erkennt, als sich (gleich) einem ruhigen Familienleben zu widmen; „Amy does not have to make the choice alluded to in the episode title, yet Rory articulates *his* choice“ (Jowett 2017, 46) – „[which] is never going to come to pass“ (Amy-Chinn 2014, 77), Rorys Wunschvorstellung wird so in der Serie nie Wirklichkeit. Danach werden Amy *und* Rory gemeinsam mit dem Doctor reisen; Amys Obsession für den Doctor als Subjekt romantischen oder sogar sexuellen Interesses, wie auch bei ihren Vorgängerinnen Rose und Martha (vgl. Jowett 2014, 81f. als häufiges Darstellungsprinzip in der Neuauflage) und in der vorvorherigen Folge 5.05 angedeutet, wird weitgehend beendet sein.

Die Männlichkeitskonzepte des ‚Stay-at-home Dad‘ vs. des freigeistigen Abenteurers werden dabei zugleich bestätigt wie subvertiert: Rory ‚träumt‘ von einem konservativen Familienleben (vgl. Jowett 2017, 46), sein realer Beruf als ‚nurse‘ (nicht ‚doctor‘!) feminisiert ihn zugleich und er wird stets als ‚caring‘ wahrgenommen bleiben (vgl. Amy-Chinn 2014, 77f.), während der Doctor, obgleich als Abenteurer und „handsome hero“ (selbst) beschrieben, gerade in Matt Smiths Version „more overtly queer than ever“ (Jarazo-Álvarez 2017, 209) konnotiert ist. Diese Duplizität kann in Einklang mit Dee Amy-Chinns These gesehen werden, dass im Besonderen die ‚Moffat-Ära‘ auch in dieser Hinsicht doppelkodiert ist: „although the show promotes an agenda of liberalisation with regard to choice

in domestic, sexual and kinship relations, this is paralleled by a neo-conservative agenda in relation to gender, sexuality and family life“ (Amy-Chinn 2014, 71). Die Traum-Folge verstärkt also bestehende Tendenzen, weist auf kommende voraus und spezifiziert das Selbstbild vor allem der männlichen Figuren. Die geträumten Alternativen sind überzeichnet, wobei der *Traum (im Traum)* in mehrfacher Hinsicht als Katalysator wirkt.

Da der Dream Lord einen Persönlichkeitsaspekt des Doctors verkörpert, ist er es im Grunde genommen selbst, der Amy – mehr oder minder bewusst – vor die Wahl stellt und eine Entscheidung herbeiführt, zu der seine tatsächliche Position aber unklar bleibt. Einerseits scheint er nach der Entscheidung in (1f) erleichtert, andererseits zögert er und tauscht undurchdringliche Blicke mit seinem Alter Ego (vgl. AC 35:59–36:46). Seine angedeutete Eifersucht ist vermutlich vor allem als freundschaftlich angelegt – die Figur wird gerade als Elfter Doctor auch mit Asexualität assoziiert (vgl. Charles 2013, 98; Amy-Chinn 2014, 81–83; Jarazo-Álvarez 2017, 209, auch zu *querness*; vgl. dagegen psychoanalytisch als ‚temptation to seduce‘ in MacRury und Rustin 2018, Kap. 1.2).

Doch an der Doppelgängerfigur sind neben Selbsthass und Einsamkeit auch bisher weniger offen präsentierte negative Eigenheiten des Doctors ablesbar, die wiederum zur Psychologisierung und Auslotung moralischer Ambivalenzen der Figur beitragen. Insofern ist der Dream Lord nicht einfach nur die ‚dunkle‘ Seite, sondern auch eine Helferfigur („helpful“, AC 39:14) in der Tradition des ‚Schatten‘-Archetyps im Jung’schen Individuationsprozess (vgl. Charles 2013, 90, 91f.);⁵⁰⁸ eine populäre Funktion in Filmen und Serien, die bei der Konzeption eine Rolle gespielt haben könnte (für eine jungianische Lesart der Figur des Doctors vgl. Charles 2013).

Ein scheinbar marginaler intertextueller Verweis gibt weiteren Aufschluss auch über die Figurendynamik der Folge und fungiert als eine Art ‚mise en abyme‘. Als es um Leadworths Eintönigkeit geht, zählt Amy auf: „I mean, would I be happy settling down in a place with a pub, two shops and a really bad Ama-

508 In *Über die Psychologie des Unbewussten* beschreibt Jung den „Schatten“ so: „Vom einseitigen Standpunkt der Bewußtseinseinstellung aus gesehen, ist der Schatten ein minderwertiger Persönlichkeitsanteil und daher verdrängt durch intensiven Widerstand. Das Verdrängte muß aber bewußt werden, damit eine Gegensatzspannung entstehe, ohne welche keine Weiterbewegung möglich ist. Das Bewußtsein ist gewissermaßen oben, der Schatten unten, und da Hoch immer nach Tief strebt und Heiß nach Kalt, so sucht jedes Bewußtsein, ohne es vielleicht zu ahnen, nach seinem unbewußten Gegensatz, ohne den es zu Stagnation, Versandung oder Verhohlung verurteilt ist. Nur am Gegensatz entzündet sich das Leben“ (Jung 1960, 62). Das „persönliche Unbewußte“ (ebd., 75) sind laut Jung „verlorengangene Erinnerungen, verdrängte (absichtlich vergessene), peinliche Vorstellungen, sogenannte unterschwellige (subliminale) Wahrnehmungen, d. h. Sinnesperzeptionen, welche nicht stark genug waren, um das Bewußtsein zu erreichen, und schließlich Inhalte, die noch nicht bewußtseinsreif sind. Es entspricht der in den Träumen vielfach auftretenden Figur des Schattens“ (ebd.). In jungianischer Interpretation entspricht der Dream Lord genau dieser Beschreibung.

teur Dramatics Society? That's why I got pregnant, so I don't have to see them doing *OKLAHOMA!*" (AC 20:00–09). *OKLAHOMA!* (1943) ist ein interessanter Intertext. Die Handlung des klassischen Musicals dreht sich um eine Frau, Laurey, die zwischen zwei Männern steht: Curley und Judd, einem Einzelgänger, der am Ende getötet wird; auffällig die Assonanzen Laurey/Amy und Curley/Rory. Das Musical enthält auch eine berühmt gewordene Traumszene („Dream Ballet“, vgl. als Vorläufer in der Barockoper Roth 2017), die durch einen Schlaftrunk ausgelöst wird und den Titel „Laurey makes up her mind“ trägt (vgl. Blaustein 2017; vgl. Perez 2017, 123–25 für das Skript dieser Szene; vgl. Zinnemann u. a. 1955 für die Szene in der Verfilmung von 1955; Bulkeley 2018 schlägt verschiedene Lesarten der Szene vor).

In der Traumszene wird Laurey bewusst, dass sie Curley liebt, sie will ihn heiraten. Der Traum verwandelt sich in einen Alptraum, denn ihr Bräutigam ist plötzlich Judd, der sie belästigt. Übertragen auf die Episode entspricht vor allem der Dream Lord diesem Vergleich (vgl. das unangemessene Verhalten in AC 30:16–18). In der Traum-Ballett-Szene ist es auch Curley (d. h. Rory), der getötet wird. Amys Widerwillen, das ebenfalls in ländlicher Umgebung spielende *OKLAHOMA!* zu sehen, könnte so gedeutet werden, dass sie nicht mit der Problematik konfrontiert werden möchte.

Vorausdeutung

Oft werden in der Neuauflage von *DOCTOR WHO* vorausdeutende Hinweise auf spätere Folgen genutzt, was mit dem hybriden Format aus meist abgeschlossenen Einzelfolgen und staffelübergreifenden Handlungsbögen zusammenhängt (vgl. allgemein dazu Nesselhauf und Schleich 2016, 133–36). Dies ist auch in „Amy's Choice“ der Fall; damit besteht die dritte Traumfunktion im *foreshadowing* folgender Geschehnisse in der Serie. Das *geteilte Träumen* hat so gesehen eine milde prophetische Funktion. Das Medium TV-Serie eignet sich dafür im Besonderen, da es sowieso treue Zuschauende belohnt, die sich an länger zurückliegende Ereignisse erinnern können (vgl. ebd., 106, 118, 135).⁵⁰⁹ Digitale Verfügbarkeit lädt zudem zur wiederholten Rezeption ein, die bei komplexen Narrativen wie Bewusstseinsfilmen essenziell sein kann. Des Öfteren wurde sogar der ‚Moffat Era‘ von *DOCTOR WHO* kritisch die Neigung zu überbordenden Erzäh-

⁵⁰⁹ Zu einer ähnlichen Funktion einer *Traum-im-Traum-Struktur* mit alternierenden Ebenen in einer Sonderfolge von Moffats Serie *SHERLOCK*, deren Traumkonzept auch jungianisch anmutet, wo *geteiltes Träumen* aber eine geringe Rolle spielt, zu Traum als Vorausdeutung und deren serieller Funktion dort vgl. meinen Aufsatz (Neis 2020b, 15–18, 18–20).

lungen bescheinigt (vgl. z. B. Martin 2011; Liew 2013; zur Thematik der ‚seriellen Überbietung‘ vertiefend Sudmann 2017).⁵¹⁰

Amys falsche Schwangerschaft auf den 1-Ebenen nimmt ein Plot-Element der nächsten Staffel, ihre erst uneindeutige, dann reale „Schrödinger“-Schwangerschaft (Franke 2013b) und Geburt, vorweg.⁵¹¹ Als der Doctor zu Amy über den unklaren Traumstatus sagt: „You could be giving birth right now“ (AC 07:10), beschreibt er genau, was in Folge 6.06f. passieren wird. So gesehen könnte dieser Aspekt des Traums, der Rorys Wunschtraum entspricht, Amys Alptraum sein: „manifestation of her fear that if she settles down, marries Rory, and takes up the homemaker life she’ll be reduced to a baby-maker, bereft of her own dreams of aspirations and ultimately losing a part of her identity“ (Franke 2013a).

Die Dynamik der Figurenbeziehungen wurde schon behandelt, ebenso die charakterliche Ambivalenz des (Elften) Doctors und ihre Zuspitzung in den kommenden beiden Staffeln, danach fortgesetzt beim Zwölften Doctor. Interessanterweise beinhaltet diese geträumte Folge gerade *keine* Hinweise auf das Staffelfinale (vgl. IMDb 2021a, Trivia), was ihren Alleinstellungsstatus ebenso verdeutlicht wie es dadurch begründet werden kann, dass die Folge hauptsächlich in Innenwelten der Figuren stattfindet. Schon in der nächsten Doppelfolge „The Hungry Earth/Cold Blood“ wird Rory sterben – vorübergehend; was hier bereits im Traum ‚geprobt‘ wurde.

Im weiteren Sinne präfiguriert die Folge ähnliche Wahlsituationen, denn Reflexionen über eine (vermeintlich) duale Entscheidung wiederholen sich in dieser Beziehungskonstellation der Serie: Vor die Wahl gestellt wird diesmal Rory in der nächsten Staffel (Folge 6.10, „The Girl Who Waited“), wenn er sich für eine ‚Version‘ Amys entscheiden muss (vgl. kritisch zu der Folge Coile 2013, 95f.; Jowett 2014, 83). Abermals wählen zu müssen zwischen Privatleben und Reisen glauben die dann verheirateten, aber nicht wirklich eine Leadworth-Idylle lebenden ‚Ponds‘ in der übernächsten Staffel (Folge 7.04, „The Power of Three“),

510 Bei ‚horizontalem‘ seriellen Erzählen sowie Bewusstseinsfilmen (oder eben -episoden) ist öfter eine polarisierte Rezeption zu beobachten, welcher ich mich in Kapitel 2.2.3 schon mit Ecos Zwei-Lektüretypen-Modell zu nähern versucht habe (vgl. auch Neis 2020, 11f.).

511 Aus Sicht der Gender Studies kann die dargestellte Mutterrolle kritisch betrachtet werden, auch ganz abgesehen von Amys (immerhin geträumtem) Suizid am Ende von Ebene (1f) (zu Mutterschaft als konservativem Element vgl. Amy-Chinn 2014, 72f., 76f., 79). Gerade die spätere Darstellung ihrer realen Schwangerschaft in der nächsten Staffel greift auf den in SF und Fantasy häufig gebrauchten Topos der ‚Mystical Pregnancy‘ (der auf wundersame Weise zustande kommenden Schwangerschaft) mit oft als gewaltsam inszenierter Geburt zurück (vgl. Franke 2013a; Coleman 2011). In den folgenden Staffeln 6 und 7 scheint Amy zunehmend auf die Mutterrolle reduziert (vgl. Franke 2013b; zur öfter diskutierten Frauendarstellung bei Moffat als bisweilen ‚gut gemeintem‘ Feminismus vgl. Strosser 2016, 180f.; 184f.; Neis 2020b, 19; in *DOCTOR WHO* Jarazo-Álvarez 2017, 201f.; Jowett 2014, 87f.). Auf unheimliche Weise erinnert die Titelgebung der Folge an *SOPHIE’S CHOICE* (1982), wo – jedoch auf ungleich drastischere Weise – eine furchtbare Entscheidung Thema ist.

entscheiden sich dann aber doch für ein ‚Sowohl-als-auch‘, nur um sich in der darauffolgenden Folge endgültig vom Doctor verabschieden zu müssen, durch eine erneute, charakterlich gereifte ‚Wahl‘ Amys (vgl. dazu Kizer 2015, 24; 58–60; Jowett 2017, 47).

Das ‚banale‘ Träumen im allgegenwärtigen Wunderbaren

Wie kann nun die ganz zu Anfang dieses Kapitels gestellte und mit Stefanie Kreuzers Ausführungen begonnene Frage nach der Funktion von Träumen in der Genrespezifik der Science Fiction für „Amy’s Choice“ beantwortet werden? Das Wort ‚banal‘ in der Überschrift bezieht sich auf die Erklärung der Traumursache des *geteilten Träumens* in „Amy’s Choice“, den Pollen mit telepathischen Eigenschaften. Sein plötzliches Auftauchen und die Tatsache, dass er sonst nirgends erwähnt wird, erwecken den Eindruck, er maskiere eher die komplexeren Traumfunktionen. Die Ursache des Träumens ist damit vergleichsweise simpel, die Konsequenzen sind aber weitreichend.

Hier haben wir es nun mit der zweiten und gewissermaßen ‚umgekehrten‘ Form der Science-Fiction-Ausgestaltung von *geteiltem Träumen* zu tun: In Form 1 ist die Technik zur *Traummanipulation* das einzig wunderbare Element; hier ist die dargestellte Welt bedingt durch das Genre – sei es nun SF oder Fantasy (vgl. auch statistisch Nixon 2016) – schon durch sehr viele wunderbare Elemente definiert, das Wunderbare ist das ‚Normale‘/Reale,⁵¹² wobei die Traumerklärung marginal ist.⁵¹³ Vereinfacht gesagt ist es in (New) *DOCTOR WHO* meist so, dass ‚alles (Wunderbare)

512 In phantastiktheoretischer Terminologie wäre ein damit inkompatibles Wunderbares ein ‚Wunderbares höherer Ordnung‘ (vgl. Durst 2010a, 280–89, 343–48; 2008, 68–72), wie es gerade in SF vorkommen kann. Durst führt als theoretisches Beispiel eine „lange Reise [...] die den Leser ständig zwingt, ein neues, widersprüchliches Wunderbares, ein W_{x+1} , als neues Realitätssystem zu akzeptieren“ (Durst 2010a, 287) an. Obwohl das die Serie recht genau beschreibt, stellt sich die Frage, inwiefern bei *DOCTOR WHO* jeweils ‚neues‘ Wunderbares höherer Ordnung akzeptiert werden muss. In der Regel wird zunächst anscheinend inkompatibles ‚neues‘ wunderbares Material durch Erklärungen in das Regelsystem der Serie integriert. Grundsätzlich ist die Bestimmung bei Serien erschwert, da *eine* wunderbare Folge das Realitätssystem einer Serie als Ganzes beeinflussen kann (vgl. Durst 2008, 96–99). Auch gibt es unabhängig von grundlegend akzeptiertem Wunderbaren in *DOCTOR WHO* immer wieder Folgen, die phantastisch sind, was sich dann jedoch auf den Realitätsstaus eines isolierten Phänomens bezieht (z. B. 8.04, „Listen“) und nicht der gesamten Welt.

513 Die beiden Traumeinstiegsarten der Untertypen 1 und 2 entsprechen den von Bumeder beschriebenen, bei denen er zwischen „mental oder medizinisch-chemisch“ und „medial bzw. medientechnisch“ (Bumeder 2014, 124; vgl. ebd., 127–34) unterscheidet. Ersteres entspricht nach Jahraus der ‚konservativen‘ Variante des Bewusstseinsfilms, da der Traumeinstieg gezeigt und motiviert werde, letzteres der ‚progressiven‘ Form, da es unerklärt bleibe, was jedoch (noch) größere Schwierigkeiten bei der ‚Ebenendifferenzierung‘ mit sich bringe (vgl. nach Bumeder 2014, 121–124), da deutlichere Markierungen fehlen.

möglich ist' – „In recent *DOCTOR WHO*, anything goes: Any plotline can ultimately be explained“ (Hexel 2014, 166) –, dass aber Figuren, die zum ersten Mal mit dem Doctor und Außerirdischem in Kontakt kommen, eine kurze ‚Eingewöhnungszeit‘ benötigen, dann aber ebenfalls das Wunderbare als normal akzeptieren.

Stefanie Kreuzer zufolge soll es ja in der SF abgesehen von virtuellen und simulierten Realitäten wenig Platz für ‚gewöhnliche‘ Träume geben. Wie wir jetzt sehen, stimmt das zum Teil: In *DOCTOR WHO* finden sich Folgen mit virtueller Realität (Folge 4.08f., „Silence in the Library/Forest of the Dead“, 2008; 10.06–08, „Extremis“ff., 2017), virtueller Existenz (7.06, „The Bells of Saint John“, 2013; 8.12, „Death in Heaven“, 2014), aber auch mit (Alp-)Träumen (5.0, „The End of Time“, 2009 beginnt mit der Erzählung eines kollektiven Alptraums, in der virtuellen Realität von Folge 6.11, „The God Complex“, 2011 werden in einer gemeinsam erlebten illusorischen Realität individuelle Alpträume wahr), die jedoch selten ‚gewöhnlich‘ sind. Der Realitätstest in „Amy’s Choice“, als der Doctor eine Computersimulation für unwahrscheinlich hält, nachdem er nach einer ‚schlechten Auflösung‘ der Umgebung gesucht und Rory ins Gesicht gekniffen hat (vgl. AC 08:11–14), verweist selbstreflexiv auf diese SF-Tradition.

„Amy’s Choice“ bewegt sich als Folge, die *geteiltes Träumen* thematisiert, auf einem Zwischenweg: Die Traumwelt ist keine simulierte Realität im engeren SF-Sinn, aber allein schon aufgrund des Teilens der Träume auch kein ‚gewöhnliches‘ Träumen.⁵¹⁴ Der Autor der Folge, Simon Nye, äußerte sich ähnlich und seine Ausführungen lassen an die Possible Worlds Theory denken sowie verdeutlichen seine Auffassung von Träumen: „*DOCTOR WHO* plays with levels of reality and alternative universes, and the dream world is an alternative universe of sorts and all the more interesting for being a distortion or embellishment of our own waking lives“ (Nissim 2010b). Dass das Träumen sich dennoch nicht übergangslos in die allgemeine Wunderbarkeit der Serie einfügt, möchte ich aufzeigen.

Ereignisse, die möglicherweise von dem, was im *DOCTOR WHO*-Universum‘ möglich ist, abweichen, werden nämlich über die Folge verteilt besonders markiert. Dies wird oft mit Komik verbunden, was seriell eine Wiedererkennungsfunktion erfüllt (zum *running gag* vgl. Nesselhauf und Schleich 2016, 173f.). So relativiert Rory (Ebene 2b) die Aufforderung des Doctors, Abweichungen zu suchen, um den Realitätsstatus bestimmen zu können:

DOCTOR. Look for all the details that don't ring true. RORY. Okay, well, we're on a spaceship that's bigger on the inside than the outside. AMY. With a bow tie-wearing alien. RORY. So maybe 'what rings true' isn't so simple. DOCTOR. Valid point. (AC 07:15–27)

⁵¹⁴ Gerade der telepathische Aspekt ist eher der Fantasy zuzuordnen, doch wie oben gesehen kann Telepathie auch Bestandteil der *Traummanipulation* sein.

Die Tardis, von innen größer als von außen, der Doctor selbst als Außerirdischer, seine exzentrische Kleidung, alles ist schon so absurd und wunderbar, dass es kaum möglich scheint, darin das ‚Unpassende‘ zu erkennen. Damit ist das Thema gesetzt. Ähnlich argumentiert der Dream Lord, als er von einem „purple spacedog“ als Höhepunkt des Absurden spricht (vgl. AC 12:02–04).

Amy und Rory versuchen dennoch wiederholt, Abweichungen mit Fragen an die Physik und dann an die weitreichenden Erfahrungen des Doctors mit dem Wunderbaren abzugleichen, so hier auf Ebene (2d); dem verweigert er sich aber:

AMY. So this must be the dream. There's no such thing as a cold star. Stars burn.
DOCTOR. So's this one. It's just burning cold. RORY. Is that possible? DOCTOR. I can't know everything, why does everybody expect me to, always? RORY. Okay, this is something you haven't seen before. So does that mean this is the dream?
DOCTOR. I don't know. But there it is. And I'd say we've got about (sieht auf die Uhr) fourteen minutes until we crash into it. (AC 18:32–51)

Das hindert ihn aber nicht daran, selbst auf ähnliche Weise zu denken. Als er allein mit den Eknodine – immerhin als ältere Menschen getarnte Aliens – ist (1e), sagt er zu sich selbst: „Ok, makes sense, I suppose. Credible enough. Could be real“ (AC 22:57–59), eine Position, die innerhalb der erzählten Welt durchaus legitim ist, sind doch Aliens, die sich in der Gestalt sehr alter Menschen tarnen, nicht das Abwegigste, was in der Serie vorkommen kann.

Auf der nächsten Tardis-Ebene vertritt der Doctor gleichfalls seine ‚Alles-ist-möglich‘-Position, da er diese Ebene favorisiert. Amys erneutes Unwahrscheinlichkeitsargument des ‚kalten Sterns‘ („The science is all wrong here. Burning ice?“, AC 25:47f.) lässt er nicht gelten: „No, no, no, ice can burn, sofas can read, it's a big universe“ (AC 25:48–50). Es entspricht seiner generellen Auffassung (mindestens) eines Universums, in dem alles möglich ist – zufällig gilt das aber auch für Träume. Kurioserweise scheint der Doctor sich am Ende doch wieder Rorys und Amys Position anzuschließen („Star burning cold? Do me a favour“, AC 39:31f.) und gerade dieses Element als Merkmal des Irrealen zu bezeichnen.

Ungeachtet der beschriebenen ernstesten Funktionen des Träumens nutzt die Serie gerade die scheiternden Plausibilitätstests, die Versuche, die Traum-Abweichungen in einer Welt voller Abweichungen herauszufinden, zur für sie typischen Erzeugung von Komik, die zwar entlastend wirkt und das Wunderbare abschwächt, aber die epistemische Problematik nicht lösen kann. Rückblickend ist ja tatsächlich die Tardis-Ebene (2) realer als die andere, da sich die Figuren die ganze Zeit schlafend in der Tardis befunden haben; ironischerweise ist diese aber die genrebbedingt ‚wunderbarere‘ Ebene, innerhalb einer innen größeren Raum- und Zeitmaschine mit einem Fliege tragenden Außerirdischen Anhand der komisierten Versuche, Abweichungen als Traummarker zu identifizieren, reflektiert die Serie metafictional die Schwierigkeit zur Identifikation

traumbedingter Abweichungen innerhalb des omnipräsenten Wunderbaren der Genres SF bzw. Fantasy. Die Beziehung des *geteilten Träumens* in „Amy’s Choice“ zum Wunderbaren ist also wie folgt zu resümieren: Das Zustandekommen mittels Telepathie ist zwar wunderbar, aber die Ursache durch ihre Nähe zu drogeninduzierten Träumen auch banal. Demgegenüber steht die psychologisierende Funktion der Problemlösung. Das Träumen stellt demnach trotz seiner speziellen Form eine normalisierende ‚Insel‘ des Realismus dar innerhalb eines ‚Meeres‘ des Wunderbaren der Serie (in Abwandlung des formalistischen Diskurses um das Verhältnis von Metonymie und Metapher in Durst 2008, 32).

Während schon die gesamte Folge mit Träumen befasst und die Zuschauenden somit auf das Thema schon ‚eingestellt‘ sind, kommt am Ende noch ein weiterer Twist hinzu: Alles war nur Teil eines noch ‚größeren‘ Traums. Dennoch funktioniert diese Form des *shared dream* anders als vorherige Beispiele des *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, die auf möglichst lange andauernde Verdeckung des Traumstatus ausgelegt sind. Auch hier wird der ‚eigentliche‘ Traumstatus die gesamte Zeit verdeckt, doch es wird wie in *Sankt Petri-Schnee*, wo dies allerdings zur Phantastik beiträgt und nicht zum Wunderbaren, früh eine duale Struktur etabliert. Dort allerdings sind Intrusionen und Traumhinweise häufig, da es um den Wirklichkeitsstatus als solchen geht, während hier zumindest eine Ebene von vornherein als Traum angenommen wird. Tatsächlich verdeckt in „Amy’s Choice“ die andauernde Beschäftigung mit der Entscheidung für eine vermeintlich ‚reale‘ Ebene wiederum die Lösung, dass beide nicht real sind.

ausgewählte Markierungen und abweichende Einstellungen in *DOCTOR WHO*, „Amy’s Choice“



Abb. 112, 113, 114: (1a): erstes ‚Einschlafen‘ der drei in Leadworth (03:28); (1b): Blick in die Kamera vor dem Serienintro (05:48); (2e): ‚Aufwachen‘, Doctor in Nahaufnahme (25:37)



Abb. 115, 116, 117: (1c): Dutch Angle mit Fischaugenoptik der Dorfstraße nach dem Aufwachen (08:31); (1c): starke Aufsicht vor dem Einschlafen + schwerelos (09:45); (2f): Rotlicht vor ‚Explosion‘ der Tardis und richtigem Erwachen (Traum-Twist) (39:42)

Spiegelungen und Identitätshinweise in „Amy’s Choice“



Abb. 118, 119: (2c): ‚Spiegel-Doctor‘ (10:03); (1d): ‚see-through‘ (12:55)



Abb. 120, 121, 122: (1f): der Dream Lord auf dem Rücksitz (32:01); Dream Lord im Rückspiegel (32:15); der Doctor im Rückspiegel (32:22)



Abb. 123, 124, 125: (2c): der ‚geisterhafte‘ Dream Lord als Parodie des Doctors (12:13); (4): Dream Lord, verzerrt in der Konsole gespiegelt (42:44); ... wieder der Doctor (42:51)

***Shared dreams* als Vehikel einer Traum-im-Traum-Struktur in DOCTOR WHO, „Last Christmas“ (2014)**

„Time travel has always been [is always] possible in dreams“
 (Madame Vastra, *DOCTOR WHO*, „The Name of the Doctor“;
 Twelfth Doctor, „Last Christmas“)

Interessanterweise existiert zu „Amy’s Choice“ ein ‚Zwilling‘ in der Serie: Vier Jahre später wurde die *DOCTOR WHO*-Folge „Last Christmas“ ausgestrahlt (Moffat und Wilmshurst 2014; Sigle LC). Sie steht in der Tradition der Weihnachtsspecials der Serie, die – meist etwas länger als eine normale Episode und zwischen zwei Staffeln angesiedelt – in ziemlich britischer Manier SF-Interpretationen traditioneller Weihnachtselemente erzählen (vgl. zu intertextuellen und televisuellen Kontexten Lawrence 2018).

Im Unterschied zu „Amy’s Choice“ besteht der gemeinsame Traum dort nicht aus einander abwechselnden Ebenen, welche in *einen* größeren Traum eingebettet sind, sondern unterliegt einer Hierarchie, die in Form von wiederholtem Aufwachen durchlebt werden muss, um auf die Wachebene zu gelangen. Rückblickend gesehen ist dabei Ebene (5b/o) die Wachebene, auf der alle Beteiligten

an unterschiedlichen Orten eingeschlafen sein müssen; der Traum (1a–b) hat offensichtlich schon zu Ende der vorherigen Folge vor dem Abspann begonnen (vgl. Moffat und Talalay 2014, 56:02–08). Die Schlusswendung unterwandert diese Einordnung allerdings, indem die Existenz des Weihnachtsmanns (Nick Frost), anscheinend zum Traum gehörig, durch ein unerwartet präsent element (Mandarine) wieder in den Bereich des Möglichen rückt. Es wäre allerdings auch denkbar, dass er lediglich in den Träumen präsent war und trotzdem als Entität der erzählten Welt existierte (vgl. so auch BBC 2014; Ruediger 2014), wodurch die Mandarine den Status einer *Objektmetalepse* („Apport“), also eines Mitbringsel-Objekts aus einem Traum, erhielt.

In vielerlei Hinsicht erscheint „Last Christmas“ wie ein ‚dunklerer Zwilling‘ von „Amy’s Choice“, was von Budgen, der sonstige inter- und sogar intratextuelle (Traum-)Bezüge nachweist (vgl. Budgen 2019, 135–40),⁵¹⁵ erstaunlicherweise nicht bemerkt wurde. In „Last Christmas“ bietet das *geteilte Träumen* abermals Raum zur Lösung von Problemen: Clara (Jenna Coleman) hat zuvor ihren Freund Danny verloren und der Doctor und sie sind auseinander gegangen, ohne sich die Wahrheit zu sagen; die anderen Mit-Träumenden haben ebenfalls ungelöste Konflikte. Auch hier geraten die jeweiligen Gegner („monster[s] of the week“, Nesselhauf und Schleich 2016, 134) gegenüber dem komplexen Aufbau der Folge – und somit gegenüber der *Traum-im-Traum-Struktur* – in den Hintergrund, sie sind eher „incidental“ (so Driscoll 2017, Abschn. 2536 (Endnote 8) mit Kibble-White über „Amy’s Choice“) und fungieren mehr als Motivierung des *geteilten Träumens* denn als Individuen.

Trotz der allgemeinen Zuordnung zur SF sind beide Folgen nicht dem Typus der *Traummanipulation* im engeren Sinne zuzuordnen; vielmehr stehen in beiden Fällen die Konzentration auf den psychisch-emotionalen Aspekt des Träumens als Verarbeitungsmechanismus und der Traum-Raum als Aushandlungs-ort im Vordergrund. Hinsichtlich des Zustandekommens gleichen sie einander ebenfalls: Es besteht eine telepathische Verbindung, diesmal sogar über Raum und Zeit hinweg, also gewissermaßen ein zeitreisendes Träumen, wie der Doctor bekräftigt („Time travel is always possible. In dreams“, LC 50:55–59). Zugleich

515 Budgen verweist auf zwei intermediale Referenzen (vgl. Budgen 2019, 137f.), „[where] dreams become prisons“ (ibd., 138), nämlich zwei Folgen von *THE X-FILES*. In „How the Ghosts Stole Christmas“ (6.06; vgl. Carter 1998) geraten Mulder und Scully (Gillian Anderson) an Weihnachten in ein ‚Geisterhaus‘, wo sie in verschiedenen ‚Räumen‘ und Halluzinationen gefangen werden. In der Folge mit dem passenden Namen „Field Trip“ (6.21; vgl. Manners u. a. 1999) sorgen den ‚dream crabs‘ aus „Last Christmas“ erstaunlich ähnliche Pilze für mehrfach geschachtelte Halluzinationen bei Mulder und Scully, während sie beginnen, die beiden in einer Höhle zu verdauen. Die Halluzinationen können – jedoch nicht eindeutig – abwechselnd einer der Figuren und dann beiden zugeordnet werden, so dass der Eindruck eines *Ein-ander Träumens* bzw. ‚Immer-anders-Erwachens‘ (siehe unten) entsteht.

verweist die Assoziation von Zeitreisen mit Träumen auf den wunderbaren Charakter der Serie und ihre Relation zu den Traumfolgen.

Die Traumebenen in „Last Christmas“ enthalten partiell luzide Elemente, in denen der Traumzustand ins Bewusstsein rückt, was vor allem der nunmehr Zwölfte Doctor (Peter Capaldi) sich zunutze zu machen versucht, die aber wie in „Amy’s Choice“ wiederholt in die Irre führen. Glauben die Figuren dort, eine reale Ebene herausfinden zu können, um schließlich festzustellen, dass *alles* geträumt war, so halten die Träumenden hier jedes Mal die aktuelle Ebene für die Wachebene, was sich für den Doctor und Clara bis zur letzten Ebene jedes Mal als falsch erweist. Gerade die letzten beiden Erwachen des Doctors sind ‚echte‘ *false awakenings*, da sie filmisch identisch inszeniert sind (vgl. LC 57:48–58). In der Tradition der Weihnachtserzählungen von Charles Dickens und der (neo-)viktorianischen Weihnachtsfolgen hat das ‚Dunkle‘ hier aber ein versöhnliches Ende: „Christmas narratives are not meant to shut out grief; instead, they are designed to offer an affective viewing experience that ends in hope“ (Lawrence 2018, 197f.).

Es zeigt sich, dass die Folgen in der Serie mit *Traum-im-Traum-Strukturen* einen Sonderstatus einnehmen, der im Fall von „Last Christmas“ durch die Eigenschaft als Weihnachtsfolge noch weiter hervorgehoben wird. Sie beschäftigen sich über die zugrunde liegende Traum- und Wahrnehmungsthematik, die *Traum-im-Traum-Strukturen* gewöhnlich begleitet, hinaus in konzentrierter Weise mit Problemen der Figuren und Figurendynamik wie Charakter, Beziehung, Lebensentscheidungen und Verlust, aber auch SF- und Fantasy-typischen Leitgedanken von der Macht der Vorstellungskraft.

Wie auch schon „Amy’s Choice“ thematisiert die Folge auf einer Metaebene die schwierige Unterscheidung von Traum und Wunderbarem. Indem der Doctor diese Bedenken anspricht und ironisiert, macht er sich über sich selbst als Protagonist einer Serie, in der das Wunderbare oft erst nicht geglaubt, dann aber bedingungslos akzeptiert wird, absurde Elemente wie die Tardis und die Genres SF/Fantasy im Ganzen lustig: „[...] This is a spaceship in disguise. You know what the big problem is, in telling fantasy and reality apart? They’re both ridiculous“ (LC 15:12–16:31).

Die Frage, ob die Serie nun eher der SF oder der Fantasy zuzuordnen sei, kann eigentlich nur mit ‚beides‘ beantwortet werden. Zu einem ähnlichen Schluss kommen Nixon – „The Doctor doesn’t just travel through time and space, he travels through genres“ (2016, Abschn. Correlations) – und Tetzlaff, der sie auf „beliebige[] Genrezutaten“ und einen universellen ‚Chronotopos‘ erweitert (vgl. Tetzlaff 2018, 251f.). Dennoch eignet sich die Genrefrage gerade im Traumkontext zur Problematisierung von Wirklichkeit wie zur serientypischen Komik. Wenn, wie Moffat sagte, *DOCTOR WHO* ein Märchen sei, dann im ursprünglichen Verständnis mitsamt den dunklen Seiten, „Fairy tales. And pretty grim(m) ones, too“.⁵¹⁶

516 So Jim Moriarty (Andrew Scott) in der *SHERLOCK*-Folge „The Reichenbach Fall“ (S. Thompson und Haynes 2012, 1:11:47–53).

Kombination von *shared dreams* mit weiteren *Traum-im-Traum-Strukturen*

So finden sich innerhalb der Serie mit Abstand von vier Jahren zwei Folgen, deren Struktur in Gänze auf *shared dreams* beruht: „Amy’s Choice“ (2010) und „Last Christmas“ (2014). Gemeinsam können sie als eine Art Zwillingsspaar aufgefasst werden. Problemstellung, Konzept des *geteilten Träumens* und Traumfunktionen sind in beiden Folgen sehr ähnlich, wenn auch der Fokus in „Last Christmas“ weiter zum Düsternen verschoben ist. Beide Folgen thematisieren explizit das überbordende, ‚traumhafte‘ Wunderbare, welches das Erkennen der Träume erschwert. Allerdings besteht ein entscheidender Unterschied in der Struktur(ierung) der Träume, anhand dessen sich aufzeigen lässt, dass *geteiltes Träumen* nicht unbedingt allein die *Traum-im-Traum-Struktur* eines Werks ausmacht, sondern eher in Kombination vorkommt.

Neben der für sich stehenden Form des *Einander Träumens* existiert abgesehen vom populären Typus der *Traummanipulation*, der in Form von ‚Telepathie‘ mit *geteiltem Träumen* assoziiert ist, offensichtlich die Kombination mit anderen *Traum-im-Traum-Strukturen*, wie sich anhand von *DOCTOR WHO* belegen lässt. „Amy’s Choice“ ist aus alternierenden Traumebenen aufgebaut, die sich am Ende als in einen ‚großen‘ Traum eingebettet entpuppen – im Grunde ein zusätzlicher *Traum im Traum mit Twist-Struktur*. „Last Christmas“ dagegen besteht aus wiederholten *false awakenings*, nutzt also ergänzend das Konzept des *Immer-wieder-Erwachens* in einer gleichfalls die ganze Folge umspannenden ‚Architektur‘. Trotz des recht häufigen – kurzen – Vorkommens von *false awakenings* sind Beispiele, die ein ganzes Werk oder große Teile davon umfassen, rar. Beinahe alle dieser Ausnahmen – *A NIGHTMARE ON ELM STREET*, *INCEPTION* und nun „Last Christmas“ –⁵¹⁷ beinhalten zusätzlich Elemente des *geteilten Träumens*.

Die Komplexität wird in der Folge sogar offen thematisiert. Ist die Traumarchitektur in „Amy’s Choice“ schon verwirrend, so benennt der Doctor die „shared dreamscape“ (LC 45:49) in „Last Christmas“ weiter explizit:

And have you ever woken up from a dream and discovered that you’re still dreaming? Dreams within dreams, dream states nested inside each other, all perfectly possible, especially when we’re dealing with creatures who have weaponised our dreams against us? (LC 33:54–34:08)

Sogar das ganze Leben könnte ein Traum sein, deutet er an:

DOCTOR. Dreams within dreams, I warned you. BELLOWS. This isn’t a dream, I’d notice it. DOCTOR. No one knows they’re not dreaming. Not one of us, not ever, not for one single moment of our lives (LC 44:03–13)[.]

⁵¹⁷ Die beiden Filme weisen zudem weiterhin noch einen *Traum im Traum-Twist* auf.

womit er auf das epistemologische Problem verweist, welches im Zusammenhang mit *Traum-im-Traum-Strukturen* immer wieder auftritt. Es wird hier im Vergleich zu „Amy’s Choice“ weiter zugespitzt, da es allgemeinere Gültigkeit erlangt, indem der Doctor die Traumfrage auf das Leben an sich bezieht und zur Idee der ‚Welt als Traum‘ erweitert, womit „Last Christmas“ auch in dieser Hinsicht der These, ‚dunkler‘ zu sein, entspricht. Neben der unzuverlässigen Wahrnehmung geht es auch um Lügen als weiteren Aspekt der Täuschung; Clara stellt eine eindeutige Verbindung zwischen beidem her (vgl. LC 18:36–48).

So ist zu erkennen, dass das *geteilte Träumen* im Unterschied zu anderen *Traum-im-Traum-Strukturen* offenbar auch ein Gerüst für weitere Formen zur Verfügung stellt. Aufgrund der Vielfalt der auch genremäßig spezifischen Ausformungen habe ich ihm als übergreifendem Typus ein ausführliches eigenes Kapitel gewidmet, da es trotz seines frühen Beginns und seiner Ausdifferenzierung mit dem Mesmerismus im 19. Jahrhundert eines der wandlungsreichsten Konzepte mit großem Innovationspotenzial zu sein scheint.

Welche spezifische Funktion haben also *geteiltes Träumen* einerseits und die Kombination mit weiteren *Traum-im-Traum-Strukturen* andererseits? Das gemeinsame Träumen ermöglicht es in „Amy’s Choice“, die (geträumten) Welten wie die Wachrealität zu erleben, und begünstigt so die Lösungsfunktion des Traumes, die alle drei Figuren gleichermaßen betrifft. Auch ist so der Identitätstwist leichter zu verdecken und am Ende doch als bloßer Traumbestandteil und damit weniger real zu markieren. Der Traum-Twist hat die zusätzliche Funktion, auch Distanz zur titelgebenden Entscheidung aufzubauen und somit – dem weiteren Verlauf der Serie gemäß – beiden Ebenen einen irrealen Status zuzuschreiben, obwohl eine davon als ‚realer‘ angesehen werden kann. In „Last Christmas“ sorgt über die Problemlösungsfunktion hinaus das *Immerwieder-Erwachen* dafür, dass die dennoch als real erlebten Ebenen zunehmend hinterfragt werden, obgleich darin ein eindeutig markierter Traum Claras zunächst noch davon ablenken kann.

Allgemeiner formuliert greifen die Traum-Folgen ja das Konzept solcher Sonderfolgen, Konflikte zu forcieren, aber auch zur Problemlösung beizutragen, auf. Der geteilte ‚Traum-Raum‘ fungiert als beziehungs- oder gruppendynamisches Setting. Auf anderem Level spielen die Folgen mit dem Zeitkonzept der Zeitreise-Serie *DOCTOR WHO* im Zusammenhang mit Zeit in Träumen; die Reise geht hier ins Innere statt in Vergangenheit, Zukunft oder die Weiten des Alls. Im übertragenen Sinn sind das Aufgreifen vergangener Serieninhalte oder die serielle Vorausdeutung dennoch quasi metafictional als ‚Zeitreisen‘ zu verstehen. So sind solche generell spielerisch, sogar manieristisch gestalteten Folgen, die als ‚standalone episodes‘ deklariert werden, dennoch in das Seriengefüge eingebunden. Der Traum erlaubt dabei größere gestalterische Freiheit, die *Traum-im-Traum-Strukturen* potenzieren das Überbordende noch, stellen zugleich aber auch epistemologische Fragen in den Fokus.

An komplexen *Traum-im-Traum-Strukturen* mit zusätzlichen Twists lassen sich Hinweissysteme, gängige Traumfunktionen in TV-Serien sowie das Verhältnis von Wunderbarem und SF besonders gut illustrieren. Die Kombination aus dem an sich schon außergewöhnlichen *geteilten Träumen* mit zusätzlich *Traum im Traum* bzw. *Immer-wieder-Erwachen* stellt die Kulmination von Traumfunktionen und -strukturen in dieser Arbeit dar.

Exkurs: Zwei kurze Beispiele komplexen gegenseitigen Träumens

Ist das in diesem letzten Analysekapitel dargelegte *geteilte Träumen* schon eine Art Extremform der *Traum-im-Traum-Strukturen*, so bilden die im Folgenden kurz vorgestellten beiden Beispiele noch eine – wenn überhaupt möglich – Steigerung in der Kuriosität der Umsetzung. Beide führen sonderformenhafte Abwandlungen *geteilten Träumens* vor, die u. a. etabliertere Typen wie das *Immer-wieder-Erwachen* parodistisch verarbeiten. Ferner stehen beide mit dem in Kapitel 4.2.2 untersuchten Sterbeträumen in thematischer Verbindung, doch selbst dabei erfolgt eine Steigerung.

Eine besondere, wenn auch weitgehend parodistische Form nimmt der *shared dream* in einer Folge der US-amerikanischen Sitcom *DHARMA & GREG* ein. „The Very Grateful Dead“ (Bears u. a. 1999), die sechste Folge der dritten Staffel, ist eine Halloween-Episode, wie sie in vielen amerikanischen Sitcoms üblich ist. Diverse Horrortropen werden spielerisch eingesetzt, von denen die prominenteste die ‚Geistererscheinung‘ ist.

Hier (vgl. ebd., 13:39–17:45) ist der *shared dream* mit einem Element mehrmaliger *false awakenings* kombiniert, das dem *Immer-wieder-Erwachen* ähnelt. Die Besonderheit besteht aber darin, dass sich nicht nur ein mehrmaliges Erwachen ereignet, sondern dieses zudem jeweils einer wechselnden Figur zugeordnet ist. So ist in dem Beispiel damit noch der Gedanke des *Einander Träumens* kombiniert, dass ein Traum einer Figur in einen ‚höheren‘ Traum einer anderen Figur eingebettet sein kann, wobei offenbleibt, ob es sich um einen alleinigen Traum Gregs (Thomas Gibson) mit mehreren *false awakenings* – beginnend mit einem *falschen Wachsein* – oder um einen *geteilten Traum* mit Dharma (Jenna Elfman) gehandelt hat, quasi ein ‚Immer-anders-Erwachen‘, als ob beide im Traum vorübergehend die Körper getauscht hätten. Für den Zweck der Comedy ist das aber irrelevant, da sie hauptsächlich den Effekt, den diese seltsamen Ereignisse hervorrufen, zur Komisierung des Wunderbaren nutzt.

Der geträumte ‚Geschlechtswechsel‘ auf der zweiten Ebene in Kombination mit einer Art Crossdressing bei Greg lenkt zudem in parodistischer Form den Blick auf die Geschlechterthematik. Das Vorkommen des *shared dream* zum Zweck der Komik zeugt hier nicht nur von der popkulturellen Verbreitung eines solchen Traumkonzepts, sondern zeigt als veränderte Ausprägung auch die Va-

riation erzählerisch manifestierter Muster, wie sie schon von den russischen Formalisten beschrieben wurde (vgl. Oxford University Press 2022):⁵¹⁸ Indem eine Form des *geteilten Träumens* – wenn auch nur zum Zweck der Belustigung – hinzugefügt wird, wird das etabliertere *Immer-wieder-Erwachen*, welches Zuschauende eher schon kennen, abgewandelt und gesteigert und sorgt so für einen potenzierten Überraschungseffekt.

Eine interessante – und nicht komische – Variation des wechselseitigen Träumens mit dem Einbezug Verstorbener erwähnt William Burroughs in einem Traumnotat in *My Education* (Burroughs 1996) und in abgewandelter Form in seinem Roman *The Western Lands* (Burroughs 1987).⁵¹⁹ Das Ich, dessen Mutter zu diesem Zeitpunkt schon verstorben ist, träumt, eine Art Dinosaurier-Monster zu sein, das sich über seine Mutter beugt und deren Rücken aufzufressen beginnt: „I am bending over Mother from in front, eating her back, like a dinosaur“. Daraufhin heißt es: „Now Mother comes screaming into the room: ‘I had a terrible dream that you were eating my back’“ (Burroughs 1996, 167) – im Roman ist das Geschehen in die dritte Person verschoben und durch Details und Ausrufezeichen dramatisch zugespitzt (vgl. Burroughs 1987, 235). Es bleibt wie auch in *DHARMA & GREG* unklar, ob – naheliegend – alles nur Teil eines Traumes des letzten Träumenden (Gregs bzw. des Ichs hier) und Ausdruck eines Schuldgefühls ist oder durch den wie in *Parallelträumen* direkt und dann indirekt vermittelten Traum in Form eines *Ein-ander-Träumens* gar eine Verbindung zum Totenreich möglich wird.

Diese Beispiele stellen mithin den Höhepunkt der Seltsamkeit in an sich schon außergewöhnlichen *shared dream* dar. Zugleich verwenden beide generische Horrorelemente zur Herausstellung des Traumhaften auf eine Weise, die Engel als „secondary oneiricity“ (Engel 2017, 37, 40) bezeichnet.

Fazit zu Teil 4.3.1 und 4.3.2

Der *shared dream* erweist sich als die komplexeste der *Traum-im-Traum-Strukturen*, denn er unterteilt sich in Unterformen (Abb. 126). Ähnlich dem *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, der in der Gegenwart thematisch ausdifferenziert ist (Koma, Sterben, Psychiatrie), besitzt die Form zugleich auch eine historische Komponente; so lassen sich einige Ausprägungen auch unter dem Aspekt der Entwicklung betrachten.

⁵¹⁸ In einer nicht nur auf die poetische Sprache bezogenen Auffassung des Verfremdungsbegriffs, wie ihn auch Durst als ‚Entautomatisierung‘ (vgl. Durst 2008, 215; 2010a, 83, 380–82) und Engel als ‚defamiliarization‘ (vgl. Engel 2017, 22–28) verwenden.

⁵¹⁹ Ich danke meiner Kollegin Laura Vordermayer, die mich auf dieses Notat aufmerksam gemacht hat. Zu ausführlichen Analysen dieses Notats und des Traums in Burroughs’ Werk verweise ich auf ihre Dissertation über Dichter:innen-Traumnotate (vgl. Vordermayer 2023, 137–84).

Aus diesem Blickwinkel sehe ich den *Paralleltraum* als eine literarhistorisch frühere Form: Er besitzt bereits die außergewöhnliche und wunderbare Komponente, dass zwei Personen nahezu denselben Traum träumen, jedoch ohne sich unbedingt direkt in diesem Traum zu begegnen. Seine Ähnlichkeit wird erst im Nachhinein, ggf. auf erzählerischen Umwegen über Dritte festgestellt, während die Rezipierenden diese Beobachtung schon früher machen können, nachdem sie den ersten der beiden Träume ‚miterlebt‘ haben und dann vom zweiten erfahren. Da ihm oft eine prophetische Qualität zukommt, steht der *Paralleltraum* in der Tradition dieser ältesten Traumfunktion (vgl. dazu etwa Engel 2017, 29). Ein aktuelles Kurzbeispiel aus dem Medium TV zeigt allerdings, dass der *Paralleltraum* keineswegs ‚ausgestorben‘ ist. Sein Potenzial erstreckt sich also auch auf die ‚Zusammenfassung‘ und nähere Beleuchtung einer Beziehung zweier Figuren, die in beinahe allen Beispielen eine Liebesbeziehung ist.

Die verwickelteste Form des *shared dream* ist gewiss das *Einander Träumen*, steht es doch in besonderes akzentuierter Weise im Zeichen der großen epistemologischen, ontologischen und metaphysischen Fragen: Wie wirklich ist unsere Wirklichkeit? Träumen wir gerade? Wie können wir das feststellen? Sind wir real oder nur Teil des Traums eines anderen? Wenn ja, wer könnte das sein? *Through the Looking-Glass* erscheint in dieser Hinsicht als ein bedeutender Prätext, indem philosophische Fragen spekulativ verhandelt werden, was Einflusskreise bis zum philosophischen Jugendbuch *Sofies Welt* gezogen hat. Ein gemeinsamer Urgrund liegt gewiss in Zhuang Zis *Schmetterlingstraum*, auf den sich einige Beispiele beziehen, formuliert er doch diese Kernfragen in dichtester Form.

In neuerer Zeit scheint die zuvor noch vom Nonsense der – zumindest vorgeblichen – Kinderliteratur okkupierte Position von der Science Fiction eingenommen worden zu sein, die mit dieser den spekulativen Gehalt (‚Alles ist möglich‘) gemeinsam hat. Die Frage, die mich in den entsprechenden Analysen besonders beschäftigte, ähnelt der, die sich auch Stefanie Kreuzer gestellt hatte: Welchen Platz kann in dieser Welt des genrebedingt akzeptierten Wunderbaren Träumen noch haben? Welche Mittel werden zur Markierung verwendet? Welche Funktion erfüllt es? Ausführlich analysiert wurden zwei bzw. drei Beispiele, die zugleich auch zwei gegensätzliche Positionen innerhalb des Wunderbaren der SF repräsentieren.

DREAMSCAPE steht in der Tradition des ‚Dream Hacking‘, der ‚Trauminvasion‘ oder *Traummanipulation*, die bis zu *INCEPTION* und weiter führt; betont wird zugleich der Realismus der erzählten Welt. Das *geteilte Träumen* wird hier durch eine technische Apparatur induziert, die mitunter auch durch die ‚magischere‘ Telepathie ersetzt werden kann. Als Genremischung erkundet *DREAMSCAPE* vor allem Nutzen und Risiken der Technologie. Die Träume sind weitgehend klar begrenzt. Doch zumindest am Schluss zeichnet sich ab, was das nächste Beispiel und auch viele Werke mit *Traum-im-Traum-Strukturen* ausmacht: mindestens ein Twist. Gehäufte Vorkommen in TV-Episoden zeigen unterschiedliche

Aspekte des Wunderbaren innerhalb dieser Form. Der Comic *The Dream of a Lifetime* betrachtet dies von der komischen Seite und parodiert auch bekannte Traumkonzepte. *INCEPTION* scheint dabei als erster (?) Film das Konzept mehrerer Ebenen zu diesem Typus hinzugefügt zu haben.

„Amy’s Choice“, eine Folge der SF-Serie *DOCTOR WHO*, orientiert sich in eine andere Richtung. In der Serie scheint eigentlich alles Wunderbare möglich, und folglich sind die Figuren bis zum Schluss nicht (alle) im Stande, aus den alternierenden Ebenen – eine alltäglich, aber mit Aliens, eine im Raumschiff, aber ungewöhnlich abweichend, jede steht für ein Lebenskonzept – die Realität vom Traum zu trennen. Als es dann doch gelungen scheint, ist die vermeintliche Realität doch nur ein weiterer Traum, aus dem sie noch erwachen müssen. Somit wird dem *geteilten Träumen* mit alternierenden Ebenen das Element des *Traum im Traum* hinzugefügt, was eine Tendenz gegenwärtiger Umsetzungen zur weiteren Komplizierung des Konzepts sein könnte. In dieser Folge steht die Ursache des *geteilten Träumens* im Hintergrund; sie ist geradezu banal.

Als Folge einer TV-Serie nimmt „Amy’s Choice“ eine Sonderstellung ein: Sie ist eine ‚bottle episode‘ im anderen Sinne, denn sie blickt nach innen und bringt bestehende Konflikte an die Oberfläche. Das Träumen bringt eine Figur, Amy, dazu, die Richtung ihres Lebensweges zu erkennen und zu bestimmen; der Protagonist der Serie, der Doctor, offenbart dunklere Aspekte seiner Persönlichkeit. Hier hat das *geteilte Träumen* also eine psychologisierende Funktion; zugleich bündelt es Konfliktpotenzial und zwingt zur Bearbeitung nach dem Muster eines ‚Lösungstraums‘. In beiden Fällen spielt also Psychologie eine Rolle: In *DREAMSCAPE* verkörpert sie eine Seite der Medaille, die positive, therapeutische Anwendung; in „Amy’s Choice“ zeigt sie zwei Seiten in überzeichneter Form.

Eine weitere Folge der Serie, „Last Christmas“ (2014), entpuppt sich als ‚Zwillingsfolge‘; sie spiegelt und unterstreicht die Funktionen des Träumens in „Amy’s Choice“. Wie dort ist die genrebedingte Wunderbarkeit auf einer Metaebene ein wichtiges Thema der Folge, zugleich aber Quelle abmildernder Komik. Zusammen betrachtet zeigen die beiden Folgen mit sehr ähnlichem *shared dreams*-Konzept aber eine wichtige Eigenschaft des *geteilten Träumens*: Seine Fähigkeit, als zugrunde liegendes Traumkonzept verschiedene Traum-‚Architekturen‘ zuzulassen. In „Amy’s Choice“ sind dies alternierende Ebenen, integriert in einen ‚größeren‘ Traum, in „Last Christmas“ hierarchisierte Aufwachvorgänge in Form von (*repeated*) *false awakenings*, die sich schließlich alle als geträumt, aber dennoch nicht folgenlos entpuppen.

Weitere Kurzbeispiele illustrieren kuriose Variationen, die zugleich Kombinationen wie Komplikationen verschiedener Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen* sind. So unterschiedlich sie sind: Das Gemeinsame aller dieser Typen *geteilten Träumens* liegt darin, dass mehrere Träumende sich auf unterschiedliche Weise einen Traum teilen, sei es nun rein theoretisch-spekulativ oder praktisch als ein gemeinsamer Traum-Raum in ‚inner space fiction‘ (Rob Mayo).

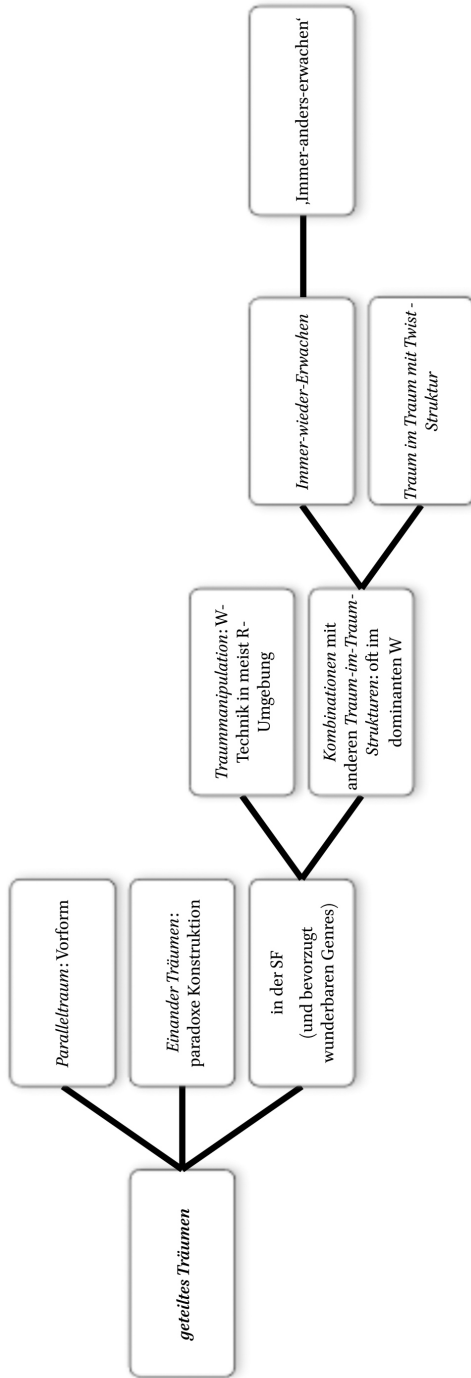


Abb. 126: Formen geteilten Träumens

5 Synthese und Fazit

I guess I thought it was a dream
Locked up in a mystery
(Anastacia, *Made for Lovin' you*)

5.1 Inhalt

Dieses Fazit-Kapitel ist zweigeteilt: Zunächst stelle ich in Kurzform nochmals die Ergebnisse der einzelnen Kapitel vor, dann folgen weiter reichende Erkenntnisse mit einem Vergleich von Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Typen und zu verschiedenen Kategorien in den untersuchten Werken: zu Traumkonzepten, Funktionen von *Traum-im-Traum-Strukturen* und Traum allgemein, der Rolle von Phantastik und Genres, Medienspezifika und der historischen Dimension.

5.1.1 Herleitung und methodisches Instrumentarium

Da bislang kaum Forschung zu dem Thema existiert, habe ich das Projekt verfolgt, *Traum-im-Traum-Strukturen* zu definieren, zu kategorisieren, zu analysieren und vergleichend zusammenzuführen. *Traum-im-Traum-Strukturen* wurden als *ästhetisch gestaltete Traumdarstellungen, die mindestens einen weiteren Traum bzw. eine weitere Ebene enthalten*, definiert.

In einem ersten Schritt konnte ich feststellen, dass vorhandene narratologische Kategorien zur Beschreibung von Erzählebenen, Metalepsen und *mises en abyme* nicht ausreichen, um *Traum-im-Traum-Strukturen* zu analysieren. Insbesondere ist zu beobachten, dass die Forschung Realitätsebenen mit diegetischen Ebenen gleichsetzt, was aber in den Werken tatsächlich selten der Fall ist, da meist *nicht* verschiedene Erzählinstanzen am Werk sind (so gleichfalls Brütsch). Daher erschien es sinnvoll, von Traumebenen und ggf. -phasen zu sprechen, was sich in den Analysen dann als sehr hilfreich erwiesen hat.

Die Phantastiktheorie in minimalistischer Auffassung nach Uwe Durst wurde als praktisches Analyseinstrument beschrieben und von ungeeigneten, da zu weit gefassten Ansätzen abgegrenzt. Ferner habe ich Dursts Theorie für filmi-

sche Darstellungen modellhaft angepasst und mit dem vorrangig auf Todorovs Theorie basierenden Ansatz von Pinkas abgeglichen. Dabei ist die erforderliche beschränkte und ‚subjektivierte‘ Erzählhaltung als Kriterium in den Fokus zu setzen, wozu sich u. a. Kuhns in VEI und SEI geteiltes Konzept zur filmischen Erzählinstanz gut eignet, wenn komplexere Fokalisierungen relevant werden. Mein Modell hat den Vorteil, auch nur vorübergehend phantastische Werke zu berücksichtigen, und es ist konziser, was sich in den Analysen als praktikabel herausgestellt hat.

5.1.2 Die Formen

Historisch (*Traum im Traum*)

Gerade im ‚langen‘ 19. Jahrhundert scheinen sich mehrere Entwicklungen der *Traum-im-Traum-Strukturen* vollzogen zu haben, die anhand von Kurzanalysen skizziert werden konnten. Erstens ist eine Komplizierung zu erkennen: Frühe *Traum-im-Traum*-Darstellungen sind meist noch schematisch (*Geschichte des Agathon*, 1767f.) bzw. allegorisch (*Siebenkäs*, 1791f.) angelegt oder der *Traum im Traum* ist so subtil gestaltet, dass er leicht zu übersehen ist (*Die Räuber*, 1781). Tiecks weniger bekannte Erzählung *Die Freunde* (1797), welche ausführlicher betrachtet wurde, weist bereits eine ungleich größere Komplexität auf und scheint auf moderne Twist-Formen vorauszuweisen.

Zweitens lässt sich eine Ausdifferenzierung der Formen nachvollziehen, die sich weiterhin in einer Entwicklung hin zur größeren Ungewissheit in Bezug auf Ereignisse (Phantastik) zeigt. *False awakenings* sind nicht mehr eindeutig (*The Monk*, 1796), kombiniert mit mesmerischer Manipulation (*Der Magnetiseur*, 1814) und der vermeintliche Traum greift zunehmend auf die Wachwelt über (*Die Bergwerke zu Falun*, 1819); es gibt längere gestaffelte (Traum-)Passagen mit unklarem Realitätsstatus (*A Tale of the Ragged Mountains*, 1844) bis hin zur potenziellen Irrealisierung der ganzen Handlung in einem Twist (*Der Kleiderschrank*, 1899).

False awakenings und *Immer-wieder-Erwachen*

In einer Kombination aus induktiver Sichtung und Systematisierung des Korpus, dem deduktiven Erstellen von Hypothesen zu den Formen und exemplarischen Analysen habe ich eine Typologie von *Traum-im-Traum-Strukturen* entwickelt. Am Ende von Kapitel 2 finden sich bereits Einstiegsanalysen zu *false awakenings* (Abb. 127). Zum Typus des *Immer-wieder-Erwachens* stammen die untersuchten Werke hauptsächlich aus Literatur, Film und TV. Meine Definition beschreibt

diese Form als Traum, aus dem die erlebende Figur erwacht, um dann nochmals zu erwachen und dann ggf. immer wieder (Abb. 128). Dabei zeigte sich Unterschiedliches: Wie bereits in Kapitel 3 zu erkennen, scheint das (mögliche) *falsche Erwachen* als Kern der Phantastik in der Literatur entstanden zu sein. Bei diesem Typus geht es darum, dass die Traumebenen sich häufig zunächst nur minimal von der Wachwelt unterscheiden. Dann taucht ein unheimliches, oft wunderbares Element innerhalb dieser vermeintlichen Wachwelt auf, und bald darauf erwacht die erlebende Figur nochmals. Dies kann sich theoretisch unendlich wiederholen; tatsächlich geschieht es aber in der Regel etwa zwei- bis fünfmal.

Diese Form ist deshalb besonders phantastikaffin, da die (meist *falschen*) Erwachen in vielen Beispielen alles andere als eindeutig sind. Vielmehr unterliegen sie Ambivalentisierungsverfahren, die für die Phantastik im Verständnis dieser Arbeit typisch sind, wie widersprüchliche Markierungen, Äußerungen und die Destabilisierung der erlebenden Figur. Die literarischen Beispiele für *Immer-wieder-Erwachen* sind öfter als Initialträume gestaltet, in denen schon weiteres Geschehen oder Schicksal der träumenden Figur angedeutet werden. Alles sind Alpträume, die mit Angst oder zumindest körperlichen Beschwerden verbunden sind. Während in *Portret* praktisch der Prototyp dieser Form vorliegt, verbunden mit einer Künstlererzählung, scheint in *Mahlers Zeit* der Traum eher seriell als hierarchisch angeordnet. Der ‚Künstler‘ ist hier ein Wissenschaftler, der die – allerdings gefährliche – Entdeckung seines Lebens macht.

In *Portret* spiegelt das Ende des ersten Teils der Erzählung das frühere *Immer-wieder-Erwachen*, indem der Protagonist das im Traum aufgetauchte Porträt überall in seiner Umgebung sieht. Das Wunderbare ist hier als dämonisch gekennzeichnet, zugleich aber auch mit einem falschen Lebensstil des Protagonisten verbunden, der sich für eine monetäre Künstlerlaufbahn entschieden hat. In *Mahlers Zeit* ist das initiale *Immer-wieder-Erwachen* nur das erste von mehreren und in eine ganze Reihe von Träumen oder traumähnlichen Wahrnehmungen des Protagonisten eingefügt. Diese sind wahrscheinlich auf eine traumatische Kindheitserinnerung zurückzuführen, zugleich stehen sie jedoch im Kontext von Mahlers ‚Entdeckung‘ zur Aufhebung des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik, die immer mehr Konsequenzen in der erzählten Welt zu zeitigen scheint. Hier steht das Phantastische im Zeichen von Mahlers Auffassung, die Entdeckung breche in die Wachwelt ein und zerstöre sie, was zugleich als Verschwörungserzählung ambivalentisiert ist. Die Fortsetzung der unheimlichen Geschehnisse nach Mahlers Tod deutet auf eine tatsächlich wunderbare Erklärung. Im japanischen Beispiel *Nemuri* ist das gleichfalls phantastische *Immer-wieder-Erwachen* mit dem kulturell konnotierten *kanashibari*-Phänomen verbunden, einer Form der Schlaf lähmung.

Als filmische Beispiele habe ich einen Kurz- und einen Langfilm, *FALSE AWAKENING* und *A NIGHTMARE ON ELM STREET*, gewählt, in denen das Phänomen

wiederholt auftritt und ausnahmsweise großen Raum oder sogar fast die gesamte Dauer des Werks beansprucht. Dagegen zeigt sich bei den zahlreichen Kurzbeispielen aus Filmen und hauptsächlich Fernsehserien eine andere Tendenz: Sie sind in der Regel sehr kurz (etwa zwei Minuten). Diese fast zum Topos gewordene Verdichtung kann unterschiedliche Effekte und Funktionen haben: Oft fungiert sie als Horror- und Schockelement im Grusel- und Kriminalgenre. Eine andere Bedeutung erhält sie, wenn Komik hinzukommt; diese Genre-Parodien des wohl als bekannt vorausgesetzten Horrorelements in Comedy-Serien neigen zur Übertreibung. Dennoch sind die Träume, die auf den Realismus von *false awakenings* angewiesen sind, oft auch Mittel zur Darstellung des Innenlebens der Figuren. Dabei erfüllen sie einen kommunikativen Zweck gegenüber den Zuschauenden: Sie teilen ihnen verborgene Wünsche oder Gedanken der Figuren mit oder verleihen – als potenzierte Träume – die Lizenz, Inhalte darzustellen, die sonst in der seriellen Welt Konsequenzen haben müssten.

Gemäß den Erkenntnissen zu Funktionsweise und Struktur kann eine weitere Unterteilung der Minimalform der *false awakenings* in *falsches Erwachen* (explizit gezeigtes ‚Erwachen‘), *falsches Wachsein* (Betonung des Wachseins einer Figur, die tatsächlich nicht erwacht ist) und *ungewisses Erwachen* mit ‚Übergang‘ (Figur befindet sich in einem Übergangstatus zum Schlaf) oder ‚Außenperspektive‘ (nicht eindeutig zu bestimmende Fokalisierung erzeugt Ambivalenz) vorgeschlagen werden.

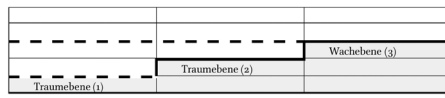


Abb. 127: Schema eines (einfachen) *false awakening*

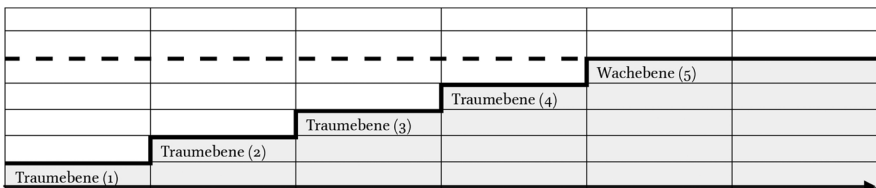


Abb. 128: Schema eines *Immer-wieder-Erwachens*

Traum im Traum mit Twist-Struktur

Einen vorläufigen ‚Traumrealismus‘ hat der Typus des *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, der auf (Realitäts-)Twists basiert, mit dem *Immer-wieder-Erwachen* gemeinsam, doch in Aufbau und Gestaltung unterscheiden sie sich. Nicht nur ist das *Immer-wieder-Erwachen* in seiner Ausdehnung mehrheitlich innerhalb des Werks begrenzt, während im *Traum im Traum mit Twist-Struktur* ein mehrstufiger Traum oft große Teile des Werks bis nahezu das ganze Werk ausmacht (Abb. 129). In Letzterem sind die Ebenen zudem diverser. Hier ist die erste Traumebene oft über lange Zeit sehr unauffällig gestaltet. Mit zunehmender Dauer ist – so es ein Erwachen gibt – ebenfalls eine ähnliche Bewegung mit zunehmender Wunderbarkeit zum Aufwachen hin zu beobachten; Traumhinweise häufen sich womöglich. In Werken des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* wird eine ganze Innenwelt erschaffen, die Ebenen sind oftmals richtiggehend ‚landschaftlich‘ gestaltet.

Bei den Unterformen, vor allem den Komaträumen, sind Genres von entscheidender Bedeutung. Während das Vorkommen beim *Immer-wieder-Erwachen* (horror-)genretypisch ist, fungiert im *Traum im Traum mit Twist-Struktur* das Genre als ‚Deckgenre‘ (Bumeder), da Grusel- oder Thriller-Elemente zunächst als genrekonstituierend akzeptiert werden. Zugleich sind hinzukommende vermeintlich wunderbare oder phantastische Elemente oft als ‚Erscheinungen‘ oder sogar markierte Nachträume gestaltet. Wie in der frühen Form aus Ludwig Tiecks *Die Freunde* stellen diese Formen des *Traum im Traum* Verbindungen zur eigentlichen, erst später entlarvten Wachwelt her, da sie oft rückblickend als Intrusionen aus dieser zu verstehen sind.

Daraus ergibt sich neben dem ‚Traumrealismus‘ zugleich ein Traumkonzept, in dem Tagesreste und Außenwelteinflüsse eine entscheidende Rolle haben. Der anderer wichtige Bestandteil ist eine Konzeption der Psyche nach Art von Jungs ‚Subjektstufen‘, denn die Figuren in den Träumen stellen oft Bewusstseinsanteile der Träumenden oder deren Vorstellungen von anderen dar. *Traum im Traum* tritt hier also einerseits als markierte Träume oder traumähnliche Phänomene in Erscheinung, andererseits ist gerade vor dem Aufwachen, dem Entlarven des Twists, eine räumliche Unterteilung in verschieden gestaltete Ebenen zu beobachten. Eine hermeneutische Re-Evaluation vom Ende aus ist entscheidend für das Verständnis der Werke und ihrer Hinweisstrukturen, in denen das Detektivische sich auch auf die Frage nach dem Realitätsstatus der erzählten Welt erstreckt.

Komatraum im Traum

Die Beispiele des *Komatraum im Traum* sind medial, aber auch in ihrer Funktion divers. In *Sankt Petri-Schnee* wird von Beginn an ein dualer, phantastischer Aufbau des Narrativs etabliert. Die einander ausschließenden Erklärungen beinhal-

ten einen Komatraum des Protagonisten Amberg gegenüber tatsächlichen Geschehnissen in einem wie aus der Zeit gefallenem westfälischen Dorf, Morwede. Seltsame Wahrnehmungen Ambergs dort sind oft verdoppelt als Eindringungen aus einer Krankenhauswelt lesbar. Die filmischen Beispiele unterscheiden sich in der Quantität wie genrespezifischer Gestaltung der Twist-Narrative. *GHOST STORIES*, ein Horrorfilm, beginnt schon im Traum und suggeriert einen ‚ewigen Alptraum‘, dessen Erkenntnis den Zuschauenden nur durch einen Wechsel zur Nullfokalisierung möglich ist. In *LA DOPPIA ORA* besteht ein zunächst ‚unsichtbarer‘ Übergang in eine Koma-Traumwelt mit einer langen Schwarzblende, der erst rückwirkend als solcher zu verstehen ist.

In beiden Beispielen sind vermeintlich wunderbare Ereignisse, die an Frequenz zunehmen, rückblickend als Einflüsse der Außenwelt und/oder der Erinnerung der erlebenden Figuren zu identifizieren. Somit wird wieder das reguläre Realitätssystem erreicht. Die Kriminalserie *SCHNELL ERMITTELT* lässt gleich eine ganze Staffel zu einem Komatraum werden. Hierbei von spezifischem Interesse ist über die Parallelen zu den anderen filmischen Beispielen hinaus die Einbindung in das bestehende subsystemische Wunderbare der Serie, denn gerade das Fehlen dieser Wunderbarkeit weist – rückblickend – den Traum aus. Darüber hinaus existieren Koma-Einzelfolgen in Fernsehserien, beispielsweise in einer Folge der französischen Kriminalserie *PROFILAGE*. Der *Traum im Traum* tritt hier neben dem aus den anderen Beispielen bekannten Bewusstseinskonzept als ‚landschaftliche‘ Gestaltung und speziell in einer theaterhaften ‚Guckkasten‘-Sequenz in Erscheinung.

Sterbeträume im Traum

Die Beispiele aus dem Themenkreis der Sterbeträume sind noch vielfältiger. Vielleicht aufgrund des Umstands, dass der Tod die wohl extremste Erfahrung des Menschen ist, sind hier Ambivalenzen noch weiter verteilt: In *Zwischen neun und neun*, einem narratologisch vieldiskutierten Beispiel, ergibt sich jenseits des (möglichen) Twists als Sterbeträume eine unauflösbare Diskrepanz. *Beerholms Vorstellung* kombiniert das Erzählen in Form von Schreiben mit Täuschung, Zauberei und dem *Traum im Traum*. Wie bei Perutz existieren Unbestimmtheitsstellen, die potenziell als Übergänge verschiedener Traumebenen lesbar sind, aber am Ende nicht zuletzt wegen der hochgradig destabilisierten Erzählerfigur ebenfalls keine Rekonstruktion einer eindeutigen ‚Architektur‘ der *Traum-im-Traum-Struktur* zulassen.

Im Spielfilm *PASSION PLAY* ist – vermutlich – das Sterben des Protagonisten dargestellt. Doch auch hier finden sich nicht völlig zu klärende Ambivalenzen und Widersprüche. Anders als in Komaträumen sind keine eindeutigen Verbindungen zu einer Wachwelt mehr zu beobachten, was ein Kennzeichen des irre-

versiblen Sterbeprozesses sein könnte. In „His Last Vow“, einer Episode der TV-Serie *SHERLOCK*, ist ein Nahtoderlebnis ausführlich dargestellt. Es zeichnet sich durch seinen betont ‚architektonischen‘ Aufbau der Traumwelt aus, ergänzt um eine psychologisierende und seriell vorausdeutende Funktion. Ein Kurzexkurs verweist auf eine weitere Unterform, den Psychiatrietraum.

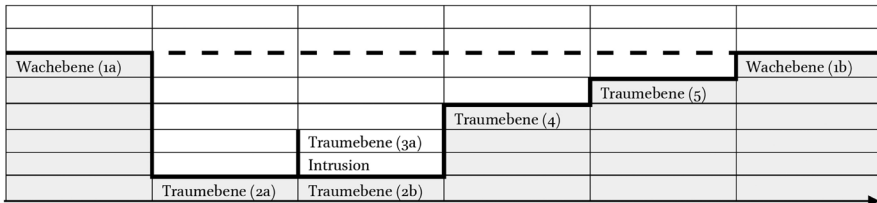


Abb. 129: Schema eines Traum im Traum mit Twist-Struktur

Geteiltes Träumen

Im Verständnis dieser Arbeit haben *shared dreams* einen Sonderstatus: Sie werden in Abwandlung der ursprünglichen Definition als ‚Träume in den Träumen anderer‘ verstanden, doch außerdem sind sie in Kombination mit weiteren Traum-im-Traum-Strukturen zu finden.

Paralleltraum

Das letzte Kapitel zum *geteilten Träumen* beginnt historisch mit *Parallel-* oder *Doppelträumen*. Das einführende Beispiel aus dem *Decamerone* (IV.6) illustriert, was sich in weiteren Kurzanalysen zeigt: Es handelt sich in der Regel um parallel erlebte, aber sukzessiv vermittelte Träume zweier Liebender. Dabei sind sowohl die unterschiedliche Präsentation (dargestellt vs. erzählt) und damit einhergehende variierende Distanz (nah vs. distanziert) als auch ein oft vorhandener Wissensvorsprung einer der Figuren, der eventuell gemeinsam mit den Rezipierenden besteht, zu beobachten. Diese historisch verwurzelte Form ist noch kein eigentliches *geteiltes Träumen* im gegenwärtigen Sinne, kann aber aufgrund ihrer Etablierung einer Verbindung in einer Traumwelt als Vorform gelten.

Einander Träumen

Die vermutlich ausgefallenste Form ist das *Einander Träumen*. Das in Zhuang Zis *Schmetterlingstraum* schon angelegte, aber in Lewis Carrolls *Through the*

Looking-Glass mutmaßlich erstmals ausgestaltete Phänomen bezeichnet auf paradoxe Weise einander enthaltende Träume mehrerer Figuren. Hier formt sich das *geteilte Träumen* zu einer Idee, die in der Philosophiegeschichte verortet ist, indem die in der Einleitung angesprochenen existenziellen Grundfragen zur Scheinhaftigkeit der Welt und der Wahrnehmung potenziert gestellt werden.

Traummanipulation

Die übrigen beiden Formen des *geteilten Träumens* wurden an Beispielen aus der Science Fiction (SF) behandelt. Diese zeigt sich in diesem Bereich als innovatives Genre. Als grundsätzlich wunderbares Genre ist daran besonders gut die Frage zu untersuchen, wie sich *Traum-im-Traum-Strukturen* und die oftmals mit ihnen einhergehenden phantastischen Verwicklungen zu einer erzählten Welt verhalten, in der Wunderbares schon akzeptiert ist. Im ersten Fall, der *Traummanipulation*, exemplifiziert an *DREAMSCAPE* und kurz erläutert an *INCEPTION*, handelt es sich um eine technologisch motivierte Unterform, in der eine träumende Figur in die Träume anderer eindringen kann. Hier besteht das Wunderbare hauptsächlich in dieser Traum-Technologie, während die umgebende Welt weitgehend realistisch gestaltet ist.

Kombinationen

Demgegenüber steht die zweite Unterform: Im allseits akzeptierten Wunderbaren der SF-/Fantasy-Serie *DOCTOR WHO* finden sich in zwei Folgen zusätzlich *geteilte Träume*, die zudem mit weiteren *Traum-im-Traum-Strukturen*, jeweils einem *Traum im Traum mit Twist-Struktur* und einem *Immer-wieder-Erwachen*, kombiniert sind (Abb. 130). Trotz der potenzierten Abweichung durch das *geteilte Träumen* bilden die *Traum-im-Traum-Strukturen* in ihrer Eigenschaft als Träume ein ‚rationales‘ Gegengewicht, da sie den Fokus eher auf die Psychologisierung der Figuren, Figurendynamik und serielle Entwicklung richten.

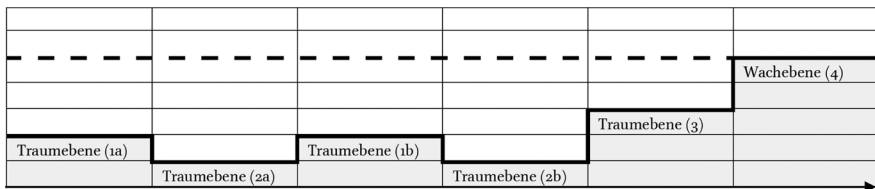


Abb. 130: Schema eines *geteilten Traums* in Kombination mit einer Twist-Struktur

5.2 Aspekte

In sehr vielen der untersuchten Werke wird die Tatsache, dass es sich um Formen des Traum im Traum beziehungsweise *Traum-in-Traum-Strukturen* handelt, in der existierenden Forschung übersehen oder nicht beachtet. Wird darauf hingewiesen, geschieht dies oft wenig differenziert. Stattdessen habe ich versucht, spezifische strukturelle Beschreibungen und genaue Analysen der einzelnen Vorkommen wie ihrer jeweiligen Ausgestaltung zu liefern. Dabei erwies sich das große und diverse Korpus als hilfreich, da es eine breite empirische Grundlage zur Ableitung der unterschiedlichen Typen wie ihrer historischen Entwicklung bereitstellte.

5.2.1 Überblick Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Nachdem in einem ersten Schritt ein Überblick über die Ergebnisse zu den einzelnen erkannten Typen gegeben wurde, können in einem weiteren Schritt Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Typen betrachtet werden. Es lassen sich also gegenwärtig eine historische Grundform, der *Traum im Traum*, zwei Hauptformen, das *Immer-wieder-Erwachen* und der *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, sowie eine Art Mantelform, der *shared dream*, beobachten. Letztere besitzt eine erweiterte Definition (‘Traum im Traum der anderen‘ mit geteiltem ‚Traum-Raum‘) und Unterformen. Historisch gesehen existiert von der zweiten Hauptform, dem *Traum im Traum*, in der Jetztzeit vorrangig eine subtile (verdeckende) Ausprägung mit zusätzlichem verschieden geartetem Twist, weshalb der Zusatz *mit Twist-Struktur* gewählt wurde. Hierzu kann ein Abgleich mit den beiden von Matthias C. Hänselmann beschriebenen Formen der ‚Traumstaffelung‘ erfolgen, der ebenfalls eine Zweiteilung vorschlägt, jedoch nicht dieselben Kriterien und Differenzierungen vornimmt.

Allgemein gesprochen betonen die beiden Hauptformen unterschiedliche Aspekte des Träumens, die allerdings auf den ersten Anblick dazu im Gegensatz zu stehen scheinen, weil bei beiden das Einschlafen verdeckt bzw. scheinbar aufgehoben sein muss: Das *Immer-wieder-Erwachen* hat seinen Namen auch deshalb erhalten, weil sich in den Darstellungen dieser Form das Erwachen als das kennzeichnende Element erweist; beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur* ist es das Wachsein. Im *Immer-wieder-Erwachen* wird auf vielfältige Weise gestaltet, inwiefern und wie sehr Traum und Wachwelt einander gleichen und kaum voneinander zu unterscheiden sind, was sich in der unten (5.2.4) noch näher bestimmten Funktion im Kontext von Phantastik spiegelt.

Werke des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* erzeugen – wie allgemeiner in Matthias Brütschs ‚retroaktivem Modus‘ – die Illusion des Wachseins und erhal-

ten sie längere Zeit aufrecht; dabei sind funktionell oft vermeintlich wunderbare Elemente in Form von ‚Erscheinungen‘ bedeutsam, die rückblickend anders, als Intrusionen aus der Wachwelt, zu verstehen sind, ebenso damit in Zusammenhang stehende Genrelemente. Jedoch ist hierbei keine strikte Trennung der beiden Bereiche festzulegen, sondern es finden sich ähnliche Elemente gleichfalls in Unterformen des *Immer-wieder-Erwachens*, die neben *falschen Erwachen* von mir so benanntes *falsches Wachsein* nutzen, so dass dieses auch als Minimalform des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* zu diskutieren wäre.

Mit der unterschiedlichen Schwerpunktsetzung geht eine wechselnde anzunehmende Nähe zur Wachwelt einher. Deren Beziehung zu den Typen ist allerdings komplex, denn zwar ist das *Immer-wieder-Erwachen* durch seine große Übereinstimmung mit der Wachwelt anscheinend ‚näher‘ an dieser positioniert, der *Traum im Traum mit Twist-Struktur* dagegen durch seine gestalterische Varianz ‚ferner‘, doch ist dies erst rückblickend, nach der Auflösung vorhandener Twists, festzustellen. Dann zeigt sich unter Umständen, dass das *Immer-wieder-Erwachen* in seiner Nähe zur Wachwelt gar nicht eindeutig bestimmt werden kann, da die Grenze von Traum- und Wachwelt durch ebendieses Element durchlässig gemacht wird. Der *Traum im Traum mit Twist-Struktur* auf der anderen Seite hat lange den Eindruck vermittelt, die Wachwelt zu *sein*, wodurch diese Grenze unsichtbar erschienen ist.

So ist bei der Erstrezeption mit dem *Immer-wieder-Erwachen* ein Miterleben und ‚Mit-Wissen‘ verbunden, da das oft phantastische Geschehen nah am Wissens- und Erfahrungshorizont der erlebenden Figur erzählt oder dargestellt wird, während beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur* während der Dauer des Twists ein Nichtwissen über den tatsächlichen Status bei Figuren und Rezipierenden vorherrscht. Es kann durch Hinweise unterminiert werden, die jedoch auch vorrangig an die Rezipierenden gerichtet sein können und damit die Figur übergehen.

Ein anderer Unterschied besteht in der Quantität – im Sinne von Ausdehnung – der beiden Haupttypen. Nicht immer, aber mehrheitlich sind *false awakenings* und *Immer-wieder-Erwachen* in den Werken kürzer als Umsetzungen des *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, die über längere Zeit die Illusion einer Wachwelt aufrechterhalten. Mit Letzterem ist eine Bevorzugung ‚räumlicher‘ Gestaltungsweisen assoziiert, was sich in rückblickend erkennbar diverseren Ebenen und Phasen zeigt, die durch unterschiedliche Orte, Landschaften oder Räumlichkeiten dargestellt sind. Diese stimmen im Gegensatz zum *Immer-wieder-Erwachen* weniger mit der Außenwelt überein. Die Vorliebe gerade in filmischen oder seriellen Beispielen für Topografien und Architekturen, die meist den Anschein der Realität erwecken, lässt sich außerfiktional mit vereinfachten Produktionsbedingungen durch kaum ‚surreale‘ Sets oder Kulissen erklären (was ebenfalls für das der Wachwelt nahe *Immer-wieder-Erwachen* gilt), diege-

tisch jedoch mit der möglichst andauernden Aufrechterhaltung der Illusion einer Wachwelt.

Bedingt durch die tendenziell größere Kürze des *Immer-wieder-Erwachens* ist auch der Umstand, dass dieses sich bevorzugt für Schreck-, Schock- und Überraschungseffekte eignet, die einen plötzlichen Umschwung beinhalten, während der *Traum im Traum mit Twist-Struktur* seine Überraschung eher längerfristig aufbaut. So sind im ersten Fall körperliche Symptome eher in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Im *Traum im Traum mit Twist-Struktur* ist die dargestellte Zeit in der verdeckt gehaltenen Traumwelt länger; dies kann bedeuten, dass die ‚Traum-Zeit‘ gedehnt ist, wie beispielsweise in eigentlich nur Sekunden umfassenden Sterbeträumen; möglicherweise ist es aber auch auf länger anhaltende Zustände der Bewusstlosigkeit wie Koma zurückzuführen.

Dieser Aufbau drückt sich zudem in der Frequenz des Vorkommens aus: *Immer-wieder-Erwachen* bestehen in der Regel aus zwei oder mehr *false awakenings*, die in kürzeren Abständen aufeinander folgen, während der *Traum im Traum mit Twist-Struktur* zwar aus mehreren Ebenen und Phasen zusammengesetzt ist, diese aber ausgedehnter sind. Die Nähe zur Wachwelt der ersten Hauptform bedingt zugleich ein stärker repetitiv gestaltetes Geschehen, einander stärker gleichende Ebenen und baut auf den Wiederholungseffekt, der Figuren und Rezipierende zur immer wieder aktualisierten Hypothesenbildung (vgl. dazu Brütsch 2011a, 82, 93, 182, 199, 216, 345) anregt und zwischen Verunsicherung und der Überzeugung, nun sei die Wachwelt endgültig erreicht, schwanken lässt. Auch zählen Routinehandlungen wie der Blick in den Spiegel über dem Waschbecken im Badezimmer, die dann einen unheimlichen Zusatz erhalten, zu bevorzugten Inhalten von *false awakenings* und *Immer-wieder-Erwachen*, wogegen beim zweiten Typus außergewöhnliche Ereignisse eher sukzessive innerhalb einer längeren (Traum-)Handlung vorkommen.

Die für den *Traum im Traum mit Twist-Struktur* relevanten (Traum-)Hinweise ergänzen sich um sogenannte Unbestimmtheitsstellen oder ‚Gelenkstellen‘; Punkte, ab denen ein meist zunächst unsichtbarer Wechsel der Realitätsebene vor sich geht. Verstärkt erscheinen diese in Sterbeträumen, wobei dies mit dem tendenziell ‚offeneren‘ Sterbeprozess zusammenhängen kann, der selten eine Rückkehr in die gewöhnliche Wachwelt zulässt. Beim *Immer-wieder-Erwachen* dagegen wird im Kontext der Destabilisierung zur Erzeugung von Phantastik mit *Traum-*, *Wach-* und *Schlafverweisen* sowie spezifischen Markern wie Augenöffnen und -schließen gearbeitet. Diese sind jedoch oft widersprüchlich und daher ebenso selten vertrauenswürdig wie innerhalb aller Typen eingesetzte ‚Realitätstests‘ der sinnlichen Wahrnehmung oder Selbstvergewisserung, etwa in Form von ‚Uhrblicken‘. In dieser musterhaften Unzuverlässigkeit der Verweise spiegelt sich das phantastische Grundthema der Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung, womit sie den Status falscher Fährten innehaben.

Im zweiten Typus sind die schon erwähnten Intrusionen zudem zugleich Bestandteile der *Traum-im-Traum-Struktur*, die innerhalb eines längeren Traumzustands auf paradox anmutende Weise eine nähere Verbindung zur Wachwelt herstellen. Gerade bei Komaträumen lassen sie sich im Rückblick häufig als verzerrte Einflüsse der Wachwelt lesen, die in der Traumwelt die Gestalt vermeintlich wunderbarer Ereignisse wie Stimmenhören oder Geistererscheinungen angenommen haben. In den hier behandelten Werken ist das Zustandekommen von Luzidität der Träume mit Ausnahme einiger Beispiele *geteilten Träumens* ebenfalls kein eindeutiges Kennzeichen des exakten Realitätsstatus. Bei Markierungen und Hinweisen ist also grundsätzlich zwischen der Erst- und einer wiederholten (hermeneutischen) Rezeption zu unterscheiden, bei der die Struktur eher zu durchschauen ist.

Wie erwähnt sind Übergänge bzw. das Fehlen derselben ein bedeutender Aspekt von *Traum-im-Traum-Strukturen*. Muss beim *Immer-wieder-Erwachen* das Einschlafen verdeckt oder durch ein *falsches Erwachen* scheinbar beendet werden, so finden sich beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur* besagte ‚Gelenkstellen‘. Daraus ergibt sich, dass die Übergänge bei ersterem Typus durch falsche oder ungewisse Markierungen betont werden, während beim zweiten zwar die Aufmerksamkeit zugleich darauf gelenkt (als Hinweis) wie davon abgelenkt wird (als Unbestimmtheitsstelle).

Dennoch sind dort die Übergänge in Tradition von Lotmans Raumsemiotik schwellenhaft beispielsweise als Ortswechsel inszeniert, wenn in *Sankt Petri-Schnee* Amberg in den Zug steigt – oder eben nicht –, und Nate in *PASSION PLAY* zu seiner geplanten Hinrichtung gefahren wird; in *Beerholms Vorstellung* bedingt sogar jede neue potenzielle Traumebene einen Orts- und Berufswechsel des Protagonisten. Es ist auch möglich, dass wie in *LA DOPPIA ORA* medien-spezifische Mittel dort das Vergehen von Zeit suggerieren, wo eigentlich der Übergang zur Traumwelt stattfindet. Springen oder Fallen findet sich gehäuft in den (mutmaßlichen) Sterbeträumen (siehe *Zwischen neun und neun*, *Beerholms Vorstellung*, „His Last Vow“).

Die internen Übergänge zwischen verschiedenen Traumebenen sind durch Augenöffnen und -schließen, Fallen oder anscheinendes Einschlafen bzw. Aufwachen und zu anderen Phasen eben durch Ortswechsel gestaltet. Der Übergang zum Aufwachen im *Traum im Traum mit Twist-Struktur* wird dann eher abrupt als auf- oder absteigende Bewegung (Sprung, Fall, Flug oder Treppensteigen), ‚Tod‘, Erkenntnis des Zustandes und/oder Wechsel der Fokalisierung inszeniert. Ausführlich geschieht der Übergang in *LA DOPPIA ORA*, wo das Lebendig-begraben-Werden mit dem Aufwachen aus dem Koma korreliert; in *SCHNELL ERMITTELT* symbolisiert das Eingesperrtsein in ein Kellerabteil diesen Vorgang. Vereinfacht gesagt kann raumsymbolisch das *Immer-wieder-Erwachen* als ‚Raum im Raum‘, der örtlich stärker variierende *Traum im Traum mit Twist-Struktur* dagegen als ‚Landschaft in der Landschaft‘ gesehen werden, während

der *shared dream* den ‚Traum-Raum im Raum der anderen‘ als Begegnungsraum versteht, der aber auch eine ‚Landschaft‘ sein kann.

An diesen Vergleich der entgegengesetzten beiden Hauptformen möchte ich noch Ergänzungen zum *geteilten Träumen* anschließen; oben wurde es als ‚Mantelform‘ bezeichnet. Dies gilt insbesondere für solche Werke, die Gegenstand des Kapitels 4.3.2 sind. Deziert an *INCEPTION* und den beiden *DOCTOR WHO*-Folgen zeigt sich, dass mehrere Formen von *Traum-im-Traum-Strukturen* in einem Werk kombiniert sein können, was eine zusätzliche Komplizierung bedingt. Meist ist ein ‚großer‘ Traum-Twist (ggf. mit abschließender Ambivalenzierung) Bestandteil solcher Gestaltungen, doch auch reihenhafte *false awakenings* sind zusätzlich einsetzbar, wie in *INCEPTION* zu beobachten.

Die Träumenden teilen in diesem Typus eine gemeinsame Traumwelt, die jedoch – so in *Parallelträumen* – nicht immer bewusst gemeinsam erlebt wird. Interessant an *shared dreams* ist die genrespezifizierte unterschiedliche Motivation der *geteilten Träume* sowie ferner funktionell, dass der zusätzliche Aspekt der Aushandlung von Beziehungen verstärkt sein kann, da alle beteiligten Figuren mehr oder minder aktive Träumende in *einem* Traum sind, ein Unterschied zu der ‚jungianischen‘ Form vieler Twist-Träume, in denen die Bestandteile des Traums allesamt dem Bewusstsein *einer* Figur entstammen.

5.2.2 Traumkonzepte und -auffassungen

An diesen Vergleich anschließend betrachte ich die Ergebnisse unter weiteren Gesichtspunkten. Bei den Analysen war stets die Traumauffassung (Begriff u. a. bei Engel 2010, 173, Fußnote 29) eines Werkes von Interesse und, die in einem Werk Verwendung findenden Traumkonzepte zu rekonstruieren und ihre individuellen Motivationen zu erkennen. Es zeigte sich, dass selten ein einzelner Traumtyp oder eine einzelne Traumursache als gegeben angenommen wurde, es sei denn in parodistischer Intention oder bei falschen Annahmen. Als ästhetische Artefakte besitzen die Werke natürlich über bestehende Traumtheorien hinaus eigenes kreatives Potenzial (vgl. ebd., 161), was für die *Traum-im-Traum-Strukturen* als solche gleichfalls gilt.

Generell bestätigte sich, dass viele Traumtheorien, die unter anderem Engel (vgl. Engel 2018b; konzise 2010, 158–60) beschreibt, in den analysierten Texten, Filmen, Comics und TV-Serien-Episoden überzeitlich vorhanden sind und einander nicht unbedingt ausschließen müssen, sondern vielmehr kombiniert vorkommen. Besonders gilt das für wunderbare („übernatürliche“) und realistische („rationale“) Traumursachen, die sich in den Werken, die mit Phantastik in Verbindung stehen, auf die konträren Positionen wunderbar vs. regulär verteilen. Diesen Umstand haben *Traum-im-Traum-Strukturen* mit ‚einfachen‘ Traumdar-

stellungen gemein, so dass unten beschriebene grundlegende Funktionen auch auf diese anwendbar sein sollten.

False awakenings und *Immer-wieder-Erwachen* sind als Bestandteile scheiternder Klarträume naturgemäß mit luzidem Träumen assoziiert und die fiktionalen Beispiele weisen Parallelen zu entsprechenden Traumberichten auf. Gerade beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur* ist in den gegenwärtigen Beispielen eine hybride Traumauffassung zu beobachten. Dabei überwiegen Konzepte, die sich auf Erinnerungen (besonders ‚Tagesreste‘) und körperliche Einflüsse (‚Leibreiz‘) beziehen und in das vorhandene Hinweisgeflecht eng eingebunden sind, so dass sich vermeintlich wunderbare Träume und ‚Erscheinungen‘ innerhalb des ‚großen‘ Koma- oder Sterbeträums nach Aufdeckung des Twists im Nachhinein häufig realistisch erklären lassen.

Ferner lassen sich bevorzugt bei der zweiten Hauptform, dem *Traum im Traum mit Twist-Struktur*, Konzeptionen feststellen, in denen die Personen und Gegenstände der Traumwelt Bestandteile der Psyche der Träumenden sind, was möglicherweise auf C.G. Jungs ‚Subjektstufen‘-Konzept zurückgeht. Dies fügt sich zu der Gestaltung der Traum-Umwelten als Landschaften und Architekturen, die damit zu ‚Seelenlandschaften‘ der Innenwelten werden. Freud wird im Korpus parodistisch in Bezug auf Sexualsymbolik referiert, ansonsten liegt oft ein basales Konzept eines ‚Unterbewussten‘ vor, in dem zwischen den Träumenden bewussten und eher verborgenen, aber ggf. dem Publikum zugänglichen Inhalten unterschieden wird, so dass die Rezipierenden zu Traum-Interpretierenden werden.

Den komplexen und mitunter verunsichernd wirkenden *Traum-im-Traum-Strukturen* entsprechend zeigt sich eine Vorliebe für Alpträume, die speziell beim *Immer-wieder-Erwachen* zum Tragen kommt, da dort regelmäßig Schreckeffekte auftreten. Auch in der zum Horrorgenre bzw. Horrorelementen affinen zweiten Form werden die erwähnten ‚Erscheinungen‘ für Schreckeffekte genutzt. Nicht immer ist es der Nachttraum, der das Rahmen- oder Kernelement der *Traum-im-Traum-Strukturen* bildet; ‚Erscheinungen‘, abweichende Wahrnehmungen, Halluzinationen, Tagträume in unterschiedlicher Länge und Deutlichkeit sind besonders in Twist-Narrativen zu beobachten.

Zeitspezifisch lassen sich gerade in historischen Beispielen zusätzlich Traumtheorien nachweisen, die zeitgenössischen Traumdiskursen entsprechen. Sie sind allerdings an die jeweilige Funktion in den Texten gebunden. In der Aufklärung scheint dabei eine neuartige Tendenz zur Psychologisierung vorzuliegen, während in der Romantik transzendente Motivationen eher akzeptiert werden. Das Phänomen des Mesmerismus/Magnetismus findet sich ebenso in mehreren Werken wie am Ende des 19. Jahrhunderts der Diskurs um die Auswirkungen des Eisenbahnfahrens auf Wahrnehmung und Schlaf. Viele der Texte gehen aber differenziert mit den Diskursen um und lassen keine ‚einfachen‘ und widerspruchsfreien Rekonstruktionen der Traumauffassungen zu.

Dabei ist es interessant, zu beobachten, dass die Träumenden unter Umständen schon innerhalb der *Traum-im-Traum-Strukturen* Erklärungen suchen, die allerdings später nicht unbedingt mit denen der Rezipierenden übereinstimmen müssen. Als kennzeichnendes Beispiel ist die Rahmung durch eine zweite Traumebene in Schillers *Räubern* oder ähnlich in Jean Pauls ‚Rede des toten Christus‘ im *Siebenkäs* zu nennen, wo die vermeintliche Idylle eines nach üppigem Genuss einschlafenden Träumers auf der ersten Traumebene in krassem Kontrast zum dann auf der zweiten entworfenen Alptraumszenario steht. In vielen komisierend und parodistisch angelegten Werken werden auch Traumtheorien parodiert, so etwa, indem im Comic *Dream of a Lifetime* ein Panzerknacker wiederholt ausgefallene Speisen für den Trauminhalt des *geteilten Traums* verantwortlich macht, oder Ted in der *HOW I MET YOUR MOTHER*-Folge „Landmarks“ in einem *falschen Erwachen* seine Mutter plötzlich auf ungewollt erotische Weise sieht. Daraus ergibt sich natürlich auch eine Popularisierung der Theorien, die als bekanntes Wissen vorausgesetzt werden.

Shared dreams sind darüber hinaus in ein allgemeineres, öfter metaphysisches Zwei-Welten-Konzept eingebunden. Speziell in (oft älteren) *Parallelträumen* sind dabei über die Trennung von Wachwelt und Traumwelt hinaus Vorstellungen von einer jenseitigen Welt vorhanden, in der ggf. schon eine Verbindung zweier parallel träumender Figuren vorgezeichnet wurde; dies kann allgemeiner auch als ‚Schicksal‘ inszeniert sein.

5.2.3 Funktionen

Die Funktionen lassen sich unterteilen in solche, die dem Träumen allgemein im jeweiligen Werk zukommen, und in die Funktionen, die speziell auf die *Traum-im-Traum-Strukturen* bezogen sind. Während sich Erstere gerade beim *Traum im Traum mit Twist-Struktur* auf den ‚großen‘ Twist-Traum beziehen und sich prinzipiell auf ‚einfachere‘ Traumdarstellungen übertragen lassen, sind Letztere spezifischer; ich möchte sie zuerst behandeln.

Wie erwähnt bedingt das *Immer-wieder-Erwachen* Schock- und Schreckeffekte, die spezifischer sind als der generelle Überraschungseffekt eines Twist-Traums. Der *Traum im Traum mit Twist-Struktur* erzeugt ebenfalls Täuschungseffekte, die sich auf längere Partien der Werke erstrecken und mit Zweifeln an der Wahrnehmung in Verbindung stehen. Damit gehen Operationen des Verdeckens und Enthüllens einher, die sich auch auf die Ebene der Genrezugehörigkeit ausdehnen (zu Genres siehe 5.2.5); sie korrelieren häufig mit der ‚unsichtbaren Irrealisierung‘ (Brütsch). Zugleich kann dadurch vorübergehende oder dauerhafte Verunsicherung evoziert werden.

Ganz allgemein gesprochen bestätigen sich typenübergreifend in der Einleitung postulierte Aussagen zur Wahrnehmungs- und Weltskepsis, die in *Traum-*

im-Traum-Strukturen forciert wird. Epistemologisch gesehen treiben diese Skepsis einerseits dauerhaft phantastische Werke auf die Spitze, deren Unentscheidbarkeit einen unauflösbaren ‚Schwebezustand‘ zwischen Wunderbarem und Regulärem herstellt; andererseits kann ontologisch das *Einander Träumen* als paradoxe Sonderform *geteilten Träumens* und extremste Ausprägung des unendlichen Zweifels an der Beschaffenheit der Welt gelten.

Die andere Seite dieser Medaille bildet das Spielerische bis Manieristische, dessen Freude an der Konstruktion in parodistischen wie ästhetisch komplexen Werken zum Ausdruck kommt. Die in vielen Werken herausgestellte Selbstreflexivität fügt sich dazu; sie kann als Betonung des Erzählens oder der Medialität des Einzelwerks, in *Spiegelszenen* und Reflexionen sowie durch Hinzufügung dem Träumen verwandter Ambivalentisierungsweisen wie der Zauberei Ausdruck finden. Ambivalenz, die ich im Zusammenhang mit Phantastik unten (5.2.4) noch näher beschreiben werde, wird oft mit oder durch die *Traum-im-Traum-Strukturen* erst erzeugt oder aufrechterhalten. Sie kann als allgemeinere Ambiguität im Sinne von Mehrdeutigkeit und/oder als phantastische Ambivalenz realisiert sein, was sich wie erwähnt in Sterbeträumen bevorzugt zeigt.

Thematisch fokussierte Darstellungen von Komaträumen und Sterbeträumen geben jenseits allgemeinerer Traumauffassungen mit fiktionalen Mitteln Auskunft darüber, wie solche Grenzerfahrungen des Menschlichen beschaffen sein könnten, die mit empirischen Mitteln (noch?) nicht zu erfassen sind. Demgegenüber sind speziell *shared dreams* in mehrerer Hinsicht mit der Thematik der Manipulation verbunden, welche am konzentriertesten in der Unterform der *Traummanipulation* zu Tage tritt. Das Wissen und Verändern der Träume anderer verschiebt das Machtgleichgewicht zugunsten Einzelner, was politisch (*DREAMSCAPE*) oder industriell (*INCEPTION*) ausgenutzt werden kann. Doch auch schon in den meist mit einer Liebethematik verbundenen *Parallelträumen* zeigt sich die Macht, die dort als Aushandlung von Wissen und Nichtwissen oder Nichterinnern des Traums gestaltet wird, welche sich zudem auffällig geschlechtsspezifisch verteilt. Gleichzeitig wird ein nahezu metaphysisches, schicksalhaft inszeniertes Liebeskonzept impliziert.

Jenseits der auf *Traum-im-Traum-Strukturen* bezogenen Funktionen zeigen die Werke allgemeinere Funktionen, zu denen generell Einblicke in die Innenwelt einer oder mehrerer Figuren zählen. Dazu gehört eine Art Offenbarungsfunktion, die Lesende/Zuschauende und/oder mitträumende Figuren (in gemeinsamen Träumen) mehr über die Psyche der träumenden Figur erfahren lässt. Optimal für den von mir so benannten ‚Lösungstraum‘ geeignet sind längere Traumdarstellungen wie im *Traum im Traum mit Twist-Struktur*. Der Traum dient dabei als Möglichkeitsraum, in dem Konfliktlösung stattfinden kann. Diese kann diegetisch als Aushandlung im Wachen nicht zu bewältigender Konflikte geschehen. Extrafiktional werden damit Charakter oder Handeln einer Figur beleuchtet, was gerade in länger laufenden TV-Serien der Figurendynamik in Form

von Charakterentwicklung wie Erhellung von Figurenbeziehungen dient – verstärkt wieder in *geteilten Träumen*, in denen mehrere aktiv Träumende vorhanden sind.

Weitere zu beobachtende extrafiktionale mit Träumen verbundene Funktionen beziehen sich auf Lizenz, gestalterische Möglichkeiten und Parodien. Wird ein Geschehen (oft rückwirkend) als Traum markiert, so erlangt das Dargestellte eine verminderte Gültigkeit, da es als unreal gewertet wird. Zwar ergeben sich dadurch gerade in längeren oder seriellen Werken für die Rezipierenden reale Konsequenzen des ‚Mehr-Wissens‘, doch insgesamt wird eine höhere gestalterische Freiheit gewährt, die vor allem im Zusammenhang mit Begebenheiten, die entweder in der Handlung größere Konsequenzen haben müssten (wie Liebesbeziehungen in einer Serie) oder ggf. zensurwürdig sind (wie sexuelle Inhalte, Gewalt), entlastend wirkt. Ästhetisch-gestalterisch größere Freiheit hat schon Brütsch beschrieben, was bevorzugt für originelle Traum-Umgebungen und das ‚Spektakelhafte‘ gilt (vgl. Brütsch 2011a, 234f.). Die schon erwähnte parodistische Funktion resultiert oft aus einer Überzeichnung bekannter Traumtheorien, gestalterischer Mittel oder Figureneigenschaften und hat bei potenziell wunderbaren Ereignissen den Nebeneffekt, das Wunderbare ebenfalls abzuschwächen.

Ein Kernaspekt vieler *Traum-im-Traum*-Darstellungen ist Vorausdeutung, welche in konzeptionell prophetischen Träumen – dem wohl ältesten Traumtyp – explizit als wunderbar markiert ist. Implizit dagegen ist sie in beinahe allen Werken vorhanden. Das Vorausdeutende kann sich dann auf das Werk als solches beziehen, gerade wenn die *Traum-im-Traum-Struktur* zu Beginn angesiedelt ist und als ‚mise en abyme‘ das künftige Geschehen in nuce enthält. In einer Serie sind vorausdeutende Bezüge auf spätere in der Wachwelt spielende Folgen und damit die Vorbereitung zukünftiger Ereignisse möglich. Dergestalt gliedert die Traumdarstellung die Werke und ihre Stellung hat Auswirkungen auf die Gesamtstruktur des jeweiligen Werkes.⁵²⁰

Eine weitere sowohl diegetische wie extrafiktionale Funktion ist didaktischer Natur. In älteren *Traum-im-Traum*-Darstellungen lässt sich bevorzugt eine ‚moralische‘ Konsequenz aus dem Traum ziehen, sei es – wie in Tiecks *Freunden* – aus lebenspraktischen Gründen, sei es – wie im *Magnetiseur* – eine Aussage über Nutzen und Gefahren des Mesmerismus. Die Didaxe ist allgemeiner auch in Gegenwartsbeispielen zu erkennen, wo sie sich besonders, aber nicht ausschließlich auf Figuren bezieht, die u. a. in ‚Lösungsträumen‘ mehr über sich selbst und andere erfahren.

Abschließend ist ein kurzer Abgleich mit den Funktionen sinnvoll, die Matthias Brütsch für Traumdarstellungen im Film beschrieben hat. Diese sind:

520 Umfangreichere Überlegungen zur Position von Träumen in Narrativen haben eine kasachische Forschungsgruppe zum (russischen) Roman (vgl. Saveljeva u. a. 2018, 5f.; zu Erzählformen 7–13) und Cynthia Burkhead für die Fernsehserie (vgl. Burkhead 2013, 25–75) angestellt.

- 1) Charakterisierung der träumenden Figur
- 2) Symbolische Konfliktdarstellung
- 3) Verrätselung und Enthüllung
- 4) Verunsicherung
- 5) Antizipation und Prophezeiung
- 6) Entrückung in eine andere Welt
- 7) Evokation von Atmosphäre
- 8) Parodie und Selbstreflexion (Brütsch 2011a, 301)

Alle, obgleich sie sich auf unterschiedlichen Ebenen bewegen, konnte auch ich in meinen Beispielen beobachten.

5.2.4 *Traum-im-Traum-Strukturen* und Phantastik

Innerhalb der Arbeit bestätigten sich viele meiner Thesen und Vermutungen aus dem theoretischen Kapitel 2. So konnte die Bedeutung der Phantastiktheorie im minimalistischen Sinne nach Uwe Durst im Zusammenhang mit *Traum-im-Traum-Strukturen* erwiesen werden. Ob phantastische Ambivalenz durch eine *Traum-im-Traum-Struktur*, zum Beispiel ein *Immer-wieder-Erwachen*, hergestellt wird, ob sie in der Folge davon dauerhaft erhalten bleibt oder nur vorübergehend existiert, um dann realistisch oder auch wunderbar aufgelöst zu werden: Es besteht eine enge Bindung der *Traum-im-Traum-Strukturen* an mit dieser Theorie erfassbare Phänomene. Die Theorie ermöglicht nicht nur die genaue Beschreibung und Bestimmung der Techniken zu deren Entstehung, sondern auch weiter reichende Erkenntnisse zum Zusammenhang mit Genres und ihrer Wunderbarkeit (siehe dazu unten). Da der in der Theoriebildung oftmals vernachlässigte Traum in *Traum-im-Traum-Strukturen* potenziert ist, wird seine Entkräftigungs- oder Ambivalentisierungsfunktion dadurch kompliziert.

Als Kernelement erwies sich die Destabilisierung, die auf Dursts Weiterentwicklung von Gedanken Wörtches, und die Markierung des potenziell Wunderbaren, die auf Wünsch zurückgeht. Gerade in Werken des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* ist eine partielle Überschneidung mit Strategien unzuverlässigen Erzählens nachweisbar, die mit Brütschs Dursts Konzept berücksichtigendem Ansatz reflektiert werden konnte. Destabilisierung basiert generell auf der Etablierung zweier entgegengesetzter Positionen, was auf eine Figur bezogen ist oder im Abgleich mit der Wahrnehmung anderer Figuren geschieht. Während literarische Phantastik, bedingt durch das Erfordernis einer Erzählstimme, möglicherweise eher auf das erste Konzept zurückgreift (‚Erzählen‘), eignet sich filmische Phantastik, wie von Durst bereits ansatzweise beobachtet, besonders zur ‚Durchkreuzung‘ von Perspektiven mittels verschie-

dener ‚Blickwinkel‘ (‚Zeigen‘). Die Verwandtschaft zwischen Phantastischem und *Traum-im-Traum-Strukturen* geht sicherlich auf zwei Aspekte zurück: das Spiel mit potenziell wunderbaren Elementen in und nach der Auflösung von Twist-Narrativen und die Wahrnehmungsskepsis, auf der beide Gegenstände beruhen.

Mein hauptsächlich auf Dursts Erkenntnissen zur Literatur beruhendes Modell zur Destabilisierung im Film konnte ich in den Analysen gut anwenden und stets die Entstehung von Phantastischem oder Wunderbaren in den Einzelwerken nachvollziehen. Auch die nur vorübergehend vorhandene Phantastik, der eine ‚Restabilisierung‘ folgt, lässt sich damit beschreiben. Im Einzelwerk ist Phantastik jedoch stets individuell zu beurteilen, da ihre Entstehung nicht pauschal zu postulieren, sondern abhängig von Stellung, Frequenz des Phänomens und individueller Motivation des thematischen Materials ist.

Werke mit *Immer-wieder-Erwachen* zeigen sich als sehr affin in ihrem Beitrag zu Entstehung und Aufrechterhaltung phantastischer Ambivalenz; insbesondere längere Werke scheinen hierzu geeignet, während kurze *false awakenings*, etwa in Serienepisoden, zur kurzfristigen Irritation von Wahrnehmung und Ontologie führen, die dennoch (seriell) längerfristige Folgen haben kann. Ansonsten dienen wunderbare oder phantastische Elemente im Zusammenspiel mit dem jeweils vorhandenen Genre speziell filmischer Werke der temporären Verdeckung des Traumstatus. Selbst wenn dies oft vorübergehend ist, besteht in vielen Fällen auch aus der *Traum-im-Traum-Struktur* heraus eine bleibende Mehrdeutigkeit. Diese resultiert, wie in den untersuchten Komaträumen, aus einem bleibenden potenziell wunderbaren Element, das aus dem Traum hinausgelangt sein könnte und damit möglicherweise den Realitätsstatus wieder in Frage stellt, oder aus der Tendenz zur nicht mehr gelingenden Auflösung aller geheimnisvollen Elemente in Sterbeträumen. Entgegen der Erwartung bedeutet eine (nachträgliche) Markierung als Traum (im Traum) also nicht unbedingt eine vollständige Rückkehr zum Realitätssystem des Realismus.

Als bedeutsam zeigt sich auch die Auseinandersetzung mit Wunderbarem und Phantastischem in Werken der Science Fiction, in denen die grundlegende Wunderbarkeit des Genres und die *Traum-im-Traum-Strukturen* Wechselwirkungen eingehen. Diese bestehen in einer Betonung des Realismus gegenüber wunderbarer Traum-Technologie oder im Gegensatz dazu im Konterkarieren des allumfassenden Wunderbaren durch ‚realistischere‘ Traumursachen, wobei in deren Rahmen Phantastik und Ambivalenz auch unabhängig existieren können. Wie an verschiedenen Stellen der Arbeit zeigen sich Parodien des Wunderbaren dezidiert in diesen Werken, wodurch dessen Konsequenzen – wie von Durst zur ‚Komisierung‘ beschrieben – abgeschwächt werden.

5.2.5 Die Rolle der Genres in *Traum-im-Traum-Strukturen*

Genre nimmt, wie sich bei den Untersuchungen gezeigt hat, eine wichtige Stellung in *Traum-im-Traum-Strukturen* ein, weshalb ich die Analysekapitel demgemäß gliedert und in den Analysen diese Rolle aufzudecken versucht habe. Es offenbarte sich, dass diese eng mit Wunderbarem und Phantastik verknüpft ist.⁵²¹ Insbesondere für den *Traum im Traum mit Twist-Struktur* stellte sich heraus, dass Genres ein wichtiger Teil der den Traumstatus verbergenden Verdeckungsstrategien sind. In Werken mit Komaträumen wird bevorzugt suggeriert, es handle sich um ein spezifisches Genre wie Horror oder das Kriminalgenre, oder es werden vielfältige Topoi und Motive aus entsprechenden Genres eingesetzt. Diese entpuppen sich nach der Auflösung des Traum-Twists allerdings meist doppelkodiert als verzerrte Einflüsse aus der Wachwelt, so dass sie bei Erst- und Zweitrezeption unterschiedlich wahrgenommen werden und die Genrelemente als ‚Pseudo-Genres‘ bezeichnet werden können. Ähnliche Beobachtungen haben Brütsch und Bumeder (‚Deckgenres‘) zu Filmen und Bewusstseinsfilmen im Besonderen gemacht (vgl. Brütsch 2011a, 368f.; Bumeder 2014, 74f.), welche im Fall des *Traum im Traum mit Twist-Struktur* von spezifischem Belang sind.

Speziell der Typus des *Immer-wieder-Erwachens* erfordert vor allem in Filmen und TV-Serien eine diffizile Auseinandersetzung mit dem Gehalt des Wunderbaren im jeweiligen Genre und dem im Einzelwerk ‚akzeptablen‘ Maß. Serielle Kriminalformate, die traditionell eher dem Realismus zuneigen, scheinen hier für diese Form besonders geeignet zu sein. Auch dabei werden nach einem rückblickend gesehen falschen Erwachen Grusel-, Horror- und Schockelemente eingesetzt, die eine Steigerung implizieren, bevor ein erneutes Erwachen erfolgt, welches das Vorhergehende als Bestandteil eines Traumes markiert. So verkörpern die Genrelemente, die jeweils im Kontext der Wunderbarkeit des einzelnen Werkes gesehen werden müssen, oft als traumtypisch angesehene Bizzarrien. Dennoch muss das nicht bedeuten, dass sie nach dem wohl echten Erwachen vollständig ungültig werden: Sie können gerade in Serien mit dem seriellen Text in Wechselwirkung treten und ein bleibendes geheimnisvolles oder sogar vorausdeutendes Element verkörpern. Wie erwähnt ist das Vorkommen von *Traum-im-Traum-Strukturen* in Genres, die wie der Supernatural Horror oder Science Fiction – zu ergänzen wäre Fantasy – sowieso schon tendenziell wunderbar sind, zusätzlich spannend, da eine Aushandlung von Wunderbarem,

⁵²¹ Betrachten wir, wie einige Forschende, Phantastik als *Genre* – Alternativen sind Gattung oder Modus –, dann ist diese Kategorie, der ich wie dem Wunderbaren etablierte Genres tendenziell zugeordnet habe, als übergeordnet einzustufen. Genau wie der Realismus etablieren Phantastik und Wunderbares Realitätssysteme, die werkindividuell sind, doch es kann eine jeweilige Präferenz ‚traditioneller‘ Genres für die Akzeptanz oder Negierung des Wunderbaren festgestellt werden.

Traum, *Traum-im-Traum-Strukturen* und Phantastik stattfindet, die individuell zu analysieren ist.

Über die Funktion als verdeckende ‚Pseudo-Genres‘ hinaus findet in vielen Werken ein Spiel mit der Genrehaftigkeit des Einzelwerks statt, auch in literarischen Texten. Das kann zum Beispiel so gestaltet sein, dass in Perutz' phantastischem Roman *Sankt Petri-Schnee* jedes der beiden entgegengesetzten Realitätssysteme ein anderes Genre vertritt oder, indem in Kehlmanns *Beerholms Vorstellung* ein Spiel mit genrespezifischen Arten des Wunderbaren und der Täuschung des ‚Pseudo-Wunderbaren‘ in Form von Magie gegenüber Zauberkunst vor sich geht.

5.2.6 *Traum-im-Traum-Strukturen* in verschiedenen Medien

Ein medienkomparatistischer Blick soll abschließend Parallelen und Unterschiede der *Traum-im-Traum-Strukturen* in den untersuchten Medien Literatur, Film, TV-Serie und – exkursorisch – Comic sowie mögliche medial bedingte Präferenzen in den Formen und Funktionen der *Traum-im-Traum-Strukturen* aufzeigen. Begonnen habe ich die Arbeit ja ausgehend von der Prämisse, dass es sich bei *Traum-im-Traum-Strukturen* um ein übergreifend vorhandenes Phänomen handelt, sowohl in historischer, nationaler wie medialer und damit transmedialer Hinsicht.

Alle identifizierten Typen konnten in mehreren Medien nachgewiesen werden, was ich im obigen Kurzüberblick resümiert habe. Allgemeiner ist allerdings festzustellen, dass beispielsweise die untersuchten Werke aus der Literatur sich medial gesehen ganz unterschiedlich verhalten: Teils erscheint ihre Gestaltung nahezu identisch zu der im Film, was beim *Immer-wieder-Erwachen* öfter der Fall ist, teils – wie im *Traum im Traum mit Twist-Struktur* – scheinen sich in Anlehnung an Brütschs ‚Prototypen‘ medienbedingte Vorlieben für die Gestaltung von Twists herauszukristallisieren; Ähnliches gilt ja auch für die Herstellung phantastischer Ambivalenz. Das externalisierte Darstellen von Träumen im Film ermöglicht andere Täuschungsoperationen, wie u. a. Brütschs ‚Prototypen‘ belegen; oft wird Identität zur Wachwelt suggeriert. *Geteilte Träume* haben in den Beispielen aus der Literatur auf das Erzählen bzw. philosophische Spekulieren über das gemeinsame Träumen fokussierte Unterformen (*Paralleltraum*, *Einander Träumen*), während in den audiovisuellen Medien *Traummanipulation* und Kombinationen mit anderen Typen als tatsächlich *gezeigt* Betreten der Träume anderer inszeniert werden.

Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, verfügen TV-Serien durch ihren potenziell unendlichen ‚Text‘ über eine besondere Eignung für rückblickende und vorausdeutende Funktionen von Traumdarstellungen und *Traum-im-Traum-Darstellungen*. Das ‚serielle Gedächtnis‘ (Nesselhauf/Schleich), dessen Wissen regelmäßig Zuschauenden zur Verfügung steht, ‚belohnt‘ Rezeptionstreue und

ermöglicht eine Kommunikation mit den Zuschauenden über das Innere träumerischer Figuren, Introspektion, Psychologisierung, Charakterauslotung, Figuren- und Beziehungsdynamik. ‚Traum-Folgen‘ können ferner der beschriebenen Lizenz dienen. Die ausgeprägte Genrehaftigkeit dieses Mediums fügt sich zur oben erläuterten Funktionalisierung von Genres.

Im Comic, der ähnlich ‚audiovisuell‘ wie der Film funktioniert, zeigt sich neben komischen Effekten als visuellen Gags die Medialität bei *Traum-im-Traum-Strukturen* an charakteristischer Rahmgestaltung und Markierung durch medienspezifische Mittel, speziell Panelrahmungen.

Selbstverständlich gilt es, nicht zu vernachlässigen, dass *Traum-im-Traum-Strukturen* immer mit medienspezifischen Mitteln gestaltet sind, was ich in den Handlungsüberblicken und Analysen transparent zu machen versucht habe. Zu den Eigenheiten vieler *Traum-im-Traum-Strukturen* zählt daher auch die Betonung und Herausstellung des Erzählens im Allgemeinen in Form von Metafiktionalität und der eigenen Medialität im Besonderen, indem diese in Symbolen und Motiven potenziert und gespiegelt wird. Dies geschieht durch das Thematisieren mit dem Erzählen verwandter Techniken wie der Täuschung, durch sprachliche, narrative und visuelle Rahmungen, durch traum- und genrespezifische intertextuelle und intermediale Referenzen, herausgestellte Gestaltungsmittel, die eigene Medialität spiegelnde Motive wie Bildschirme in Film und Fernsehen oder allgemeinere Reflexionsmetaphern wie den Spiegel, der im untersuchten Korpus – speziell in *Spiegelszenen* – so oft vorkommt, dass er darüber hinaus auf die Scheinhaftigkeit der Welt(en) im Platonischen Sinne und damit letztlich wieder auf das Grundthema der *Traum-im-Traum-Strukturen* zurückzuverweisen scheint.

5.2.7 Historische Dimension

Die Ausdifferenzierung in der Literatur des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts im mitteleuropäisch-nordamerikanischen Raum setzte sich im Korpus mit den hinsichtlich Genre und Traumdarstellung diversen Werken von Leo Perutz fort, der von der Romantik wie u. U. Freud und Jung beeinflusst scheint. Wie dieser weisen die sich teils stark auf Perutz beziehenden Werke Daniel Kehlmanns eine Affinität zu *Traum-im-Traum-Strukturen* auf und finden sich daher mehrfach in der Arbeit wieder. In filmischen und seriellen Beispielen der Gegenwart scheint in Fortsetzung der in der Forschung festgestellten Popularität von Bewusstseinsfilmen ab den 1990er-Jahren weiterhin eine Vorliebe für komplexes Erzählen vorzuherrschen, das sich im Serienboom der 2010er-Jahre ebenfalls findet und zu dem sich *Traum-im-Traum-Strukturen* besonders eignen.

Ursachen und Hintergründe der innerhalb der Arbeit skizzierten Entwicklungslinie (siehe auch Abb. 131) können lediglich spekulativ betrachtet werden.

Ganz generell gesprochen belegen häufigere Vorkommen von *Traum-im-Traum-Strukturen* thematisch ein größeres Interesse am menschlichen Bewusstsein, dessen Wirkungsweisen und Möglichkeiten zu seiner Täuschung einerseits, und an narrativer Konstruktion und Spiel andererseits. Assoziationen der Popularität der Strukturen mit bestimmten Strömungen erscheinen schwierig, da diesen dafür thesenhaft Eigenschaften zugeordnet werden müssen; außerdem lassen sich nicht damit sehr ähnliche Vorkommen in anderen kulturellen Kontexten (Russland, Japan, China) erklären, selbst wenn gegenseitige intertextuelle Beeinflussung nachweisbar ist.

So ist die These, die Romantik sei als eine Art Startpunkt von *Traum-im-Traum-Strukturen* anzusehen, so nicht zu halten, da mindestens schon in der Aufklärung Beispiele zu finden sind. In Aufklärung und Romantik könnte die Verhandlung zwischen eindeutiger Abgrenzung von Traum und Wachen und Transzendenzausrichtung von Belang sein. Für mein Korpus ist jedoch das Vorhandensein von Markierungen gegenüber völliger Auflösung der Grenzen ein entscheidendes Kriterium, was für romantische Beispiele in Rückgriff auf Meiers Forschung (vgl. Meier 2005, 45) als rationalistische ‚Reste‘ bezeichnet werden könnte.

Die von mir gesetzten Schwerpunkte im 19. Jahrhundert, zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Gegenwart (die letzten 30–40 Jahre, den umstrittenen Begriff der ‚Postmoderne‘ vermeidend) weisen größere Vorkommen an *Traum-im-Traum-Strukturen* auf, was umgekehrt aber nicht als Beleg für Alleinstellung zu verstehen ist. Wie Romantik und Nach-Jahrhundertwende (als ‚Neu-Romantik‘?) könnte die Komplexität der gegenwärtigen *Traum-im-Traum-Strukturen* einer Vorliebe dieser Strömungen für Artifizialität in Form von verschachtelten, spielerisch-manieristischen Konstruktionen und einem verstärktem Interesse an Phänomenen des Bewusstseins und der Abweichung (besondere Traumformen, ‚Wahn‘, Halluzinationen) sowie an philosophischem Konstruktivismus und epistemischer Skepsis zugeschrieben werden.

Während diese Zuordnungen nicht einfach zu belegen sind, kann in der Tradition des Formalismus dennoch davon ausgegangen werden, dass Literatur und andere Medien als Systeme grundsätzlich einer Entwicklung (‚Evolution‘) unterliegen, wie es Dürst für die Phantastik beschrieben hat (vgl. speziell für das 20. Jahrhundert Dürst 2010a, 271–315). Demnach würden immer komplexere Gestaltungen – die Brütsch neben der Eigengesetzlichkeit der individuellen medialen Gestaltungsmittel in Bezug auf Traum im Film auch in der besten Eignung einzelner Mittel zur Gestaltung bestimmter Zustände sieht (vgl. Brütsch 2011a, 181) – auf grundlegenden Gewöhnungs- und Erneuerungseffekten im Sinne der Verfremdung (*ostranenie*) beruhen. Schließlich nimmt gerade in Film und Fernsehen die Entwicklung technisch-gestalterischer Möglichkeiten einen breiteren Raum ein und geht eventuell mit einem verstärkten Interesse an Traumphänomenen durch neuere Erkenntnisse in empirischer

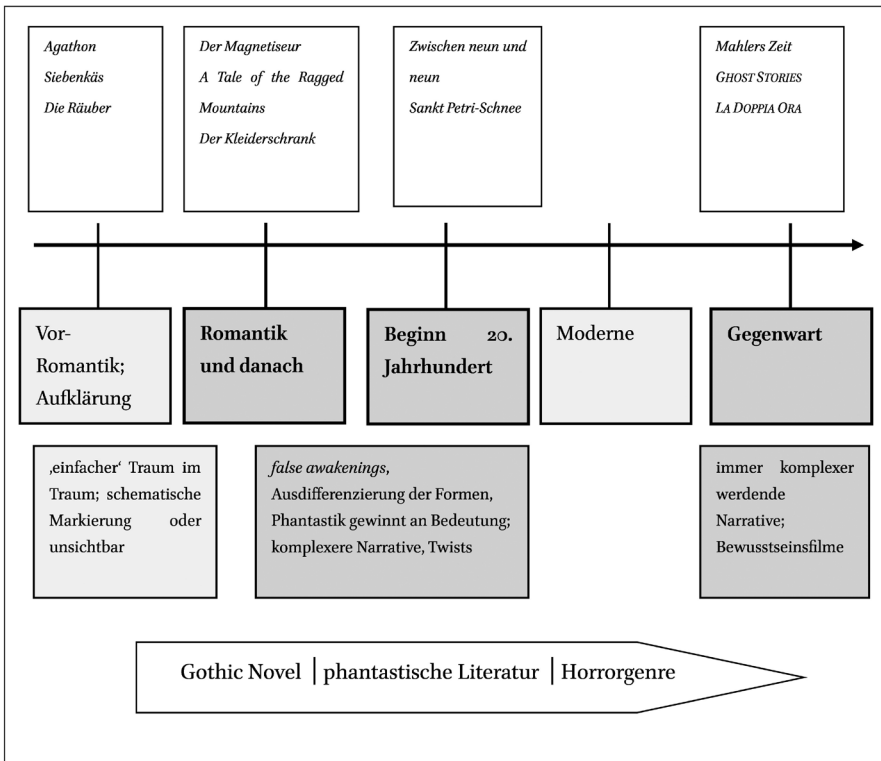


Abb. 131: Skizze zur Entwicklung der *Traum-im-Traum-Strukturen* mit Beispielwerken

Traumforschung, wie beispielsweise zum luziden Träumen in jüngerer Zeit zu beobachten, einher.

Abschließend sei noch einmal die bleibende Faszination der *Traum-im-Traum-Strukturen* betont, die eng mit Wahrnehmung und Konstruktion, komplexem Denken, medialem Gestaltungsspielraum, Spiel mit der Wahrnehmung von Figuren und Rezipierenden verbunden sind und somit grundlegende Darstellungsmodi und Erfahrungen verkörpern. Um den Kreis zur Einleitung und Edgar Allan Poes titelgebendem Gedicht zu schließen: Auch die weitere Entwicklung der *Traum-im-Traum-Strukturen* bleibt faszinierend und ich vermute, dass das zwischen den beiden Strophenenden etablierte Spannungsfeld weiterhin besteht:

All that we see or seem
Is but a dream within a dream.
(Poe 1969, V. 10f.)

Is all that we see or seem
But a dream within a dream?
(Poe 1969, V. 23f.)

Dabei erscheint die zweite Option konstruktiver, die es ermöglicht, den Zweifel auch im positiven Sinne des stetigen Fragens und Weiterdenkens zum Leitsatz zu machen.

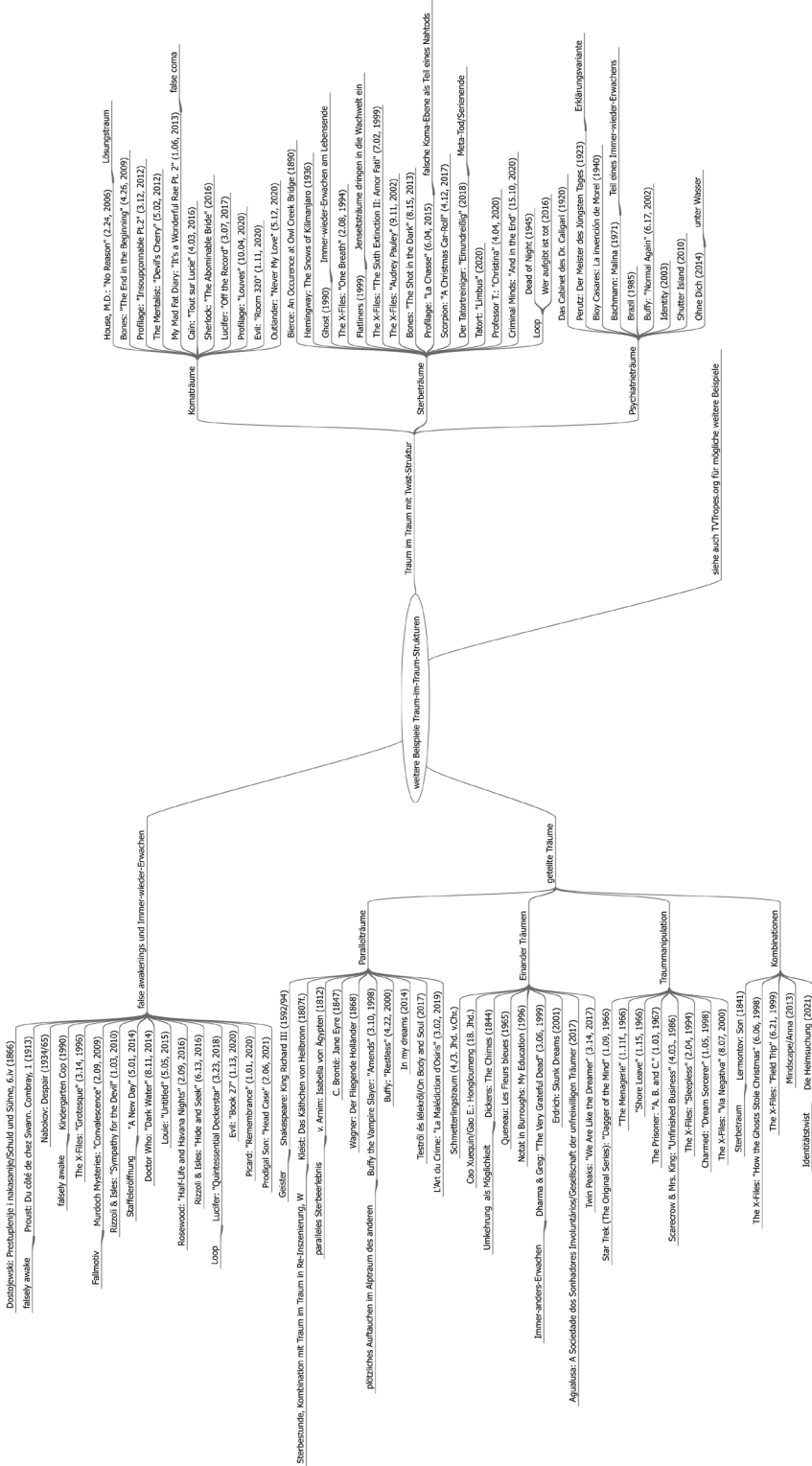


Abb. 132: weitere Beispiele zu Traum-im-Traum-Strukturen oder ähnlichen Phänomenen aus Literatur, Film und Fernsehen

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1 Primärwerke (Korpus)

6.1.1 Literarische Werke und Comics

- Boccaccio, Giovanni. 1927a. „Giornata quarta/Novella sesta“. In *Il Decameron*, herausgegeben von Aldo Francesco Massera, 310–16. Bari: Gius, Laterza & Figli. https://it.wikisource.org/wiki/Decameron/Giornata_quarta/Novella_sesta (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle IV.6]
- . 1999. „Sechste Novelle des vierten Tages“. In *Träume in der Weltliteratur. Eine Anthologie*, herausgegeben von Manfred Gsteiger, übersetzt von Gustav Dietzel, 50–61. Manesse Bibliothek der Weltliteratur. Zürich: Manesse. [Sigle IV.6]
- Cao Xueqin und Gao E. 2014. *Der Traum der roten Kammer*. Übersetzt von Franz Kuhn. 7. Aufl. Insel taschenbuch 1772. Frankfurt a. M.: Insel. [Sigle TdrK]
- . 2018. *A Dream of Red Mansions*. Übersetzt von Yang Xianyi und Gladis Yang. Bd. III. Beijing: Foreign Languages Press. [Sigle DoRM]
- Carroll, Lewis. 2001. „Through the Looking-Glass and What Alice Found There“. In *The Annotated Alice. The Definitive Edition. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, herausgegeben von Martin Gardner, 23. Aufl., 133–288. London: Penguin Books. [Sigle TLG]
- Gaiman, Neil, Sam Kieth, Mike Dringenberg, Malcolm Jones III, Danny Vozzo, Todd Klein, und Dave McKean. 2018. *The Sandman. Volume 1: Preludes & Nocturnes*. 30th anniversary ed. The Sandman 1. Burbank, CA: DC Comics/Vertigo. [Sigle P&N]
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič. 1967. „Гоголь Николай Васильевич. Портрет [1842]“. In *Сверка произведена по Собранию сочинений Н.В.Гоголя в семи томах [Übertragung nach Nikolai Gogols Werken in sieben Bänden]*. Lib.ru/Классика. Moskau: „Khu-dozhestvennaya literatura“/Public Library. http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_010.shtml (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1982. „Das Porträt“. In *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 1: Erzählungen*, herausgegeben von Angela Martini, übersetzt von Georg Schwarz, 643–706. Stuttgart: Cotta. [Sigle DP]
- Hoffmann, E. T. A. 2008. „Die Bergwerke zu Falun“. In *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 4: Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*, herausgegeben von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht, 208–41. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 28. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag. [Sigle BzF]
- . 2015. „Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit“. In *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814: Text und Kommentar*, herausgegeben von Hartmut Steinecke, 2. Aufl., 178–225. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag. [Sigle Mag]

- Kehlmann, Daniel. 2007. *Beerholms Vorstellung. Roman*. Neuausgabe; Erstfassung vom Autor behutsam überarbeitet. rororo 24549. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. [Sigle BV]
- . 2016. *Mahlers Zeit. Roman*. 11. Aufl. suhrkamp taschenbuch 3238. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch. [Sigle MZt]
- Keller, Gottfried. 2013. *Der grüne Heinrich. Nach der ersten Fassung 1854/55*. Herausgegeben von Jörg Drews. Reclam-Bibliothek. Stuttgart: Reclam.
- Levi, Primo. 1987. *Primo Levi, Opere. Bd. 1: Se questo è un uomo. La Tregua. Il sistema periodico. I sommersi e i salvati*. Herausgegeben von Marco Belpoliti. Turin: Einaudi.
- Lewis, Matthew. 1994. „The Monk“. In *Four gothic novels*, 155–444. Oxford/New York: Oxford University Press. [Sigle TMO]
- Mann, Thomas. 2014. „Der Kleiderschrank“. In *Thomas Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 2.1)*, herausgegeben von Terence J. Reed, 2. Aufl., 193–203. Fischer Klassik 90405. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch. [Sigle DKl]
- Motte Fouqué, Friedrich de la. 1977. „Undine. Eine Erzählung“. In *Friedrich de la Motte Fouqué, Romantische Erzählungen. Nach den Erstdrucken mit Anmerkungen, Zeittafel, Bibliographie und einem Nachwort*, herausgegeben von Gerhard Schulz, 40–116. München: Winkler. <http://www.zeno.org/nid/2000478510X> (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle U]
- Murakami Haruki. 2005. „眠り[Nemuri]“. In 象のう瀆滅 = *The elephant vanishes: タンペン センシユウ 1980-1997 短篇選集*, 114–55. 東京: 新潮社.
- Murakami, Haruki, und Kat Menschik. 2010. *Schlaf*. Übersetzt von Nora Bierich. Durchges. und korrigierte Ausg., 4. Aufl. DuMont 6136. Köln: DuMont. [Sigle Sch]
- Novalis. 1977. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Erster Band: Das dichterische Werk. Heinrich von Ofterdingen*. Herausgegeben von Richard Samuel und Paul Kluckhohn. 3., nach den Handschriften ergänzte, erw. u. verb. Aufl. in 4 Bänden und einem Begleitband. Darmstadt: Wiss. Buchges. [Sigle HvO]
- Paul Richter, Jean. 1996. „[Vita-Buch]“. In *Jean Pauls sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Zweite Abteilung: Nachlaß. Sechster Band: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri Legendi. Hg. auf Veranlassung der Deutschen Schilergesellschaft Marbach am Neckar. Teil I: Text*, herausgegeben von Winfried Feifel und Götz Müller, 679–771. Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger. [Sigle Vb]
- . 2020. *Siebenkäs. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel. Nach Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung. Sechster Band. Hg. v. Kurt Schreinert*. Herausgegeben von Carl Pietzcker. Nachdr. RUB 274. Stuttgart: Reclam. [Sigle Sbk]
- Perutz, Leo. 1994. *Sankt Petri-Schnee*. Herausgegeben von Hans-Harald Müller. München: Droemer Knauer. [Sigle StPS]
- . 2019. *Zwischen neun und neun. Roman*. Herausgegeben von Hans-Harald Müller. 8. Aufl. dtv 13229. München: dtv. [Sigle Znun]
- Poe, Edgar Allan. 1969. „A Dream Within a Dream“. In *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. I: Poems*, herausgegeben von Thomas Ollive Mabbott, 450–52. Cambridge, Mass.: Belknap Pr. of Harvard Univ. Pr. <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom1p104.htm> (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle DwD]
- . 1978. „A Tale of the Ragged Mountains“. In *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. III: Tales and Sketches 1843–1849*, herausgegeben von Thomas Ollive Mabbott,

- 935–53. Cambridge, Mass./London: Belknap Pr. of Harvard Univ. Pr. <https://www.epoe.org/works/mabbott/tom3to09.htm> (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle Ragg]
- Rosa, Don. 2019. „Uncle Scrooge: The Dream of a Lifetime“. In *The Complete Life and Times of Scrooge McDuck*, First Fantagraphics Books ed., 185–209. Seattle: Fantagraphics Books. [Sigle DoaL]
- Schiller, Friedrich. 2009. „Die Räuber. Ein Schauspiel [Erstfassung]“. In *Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 2: Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe: Text und Kommentar*, herausgegeben von Gerhard Kluge, 9–181. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 34. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag. [Sigle DR]
- Seethaler, Robert. 2018. *Das Feld. Roman*. 1. Aufl. München: Hanser Berlin. [Sigle DF]
- Tieck, Ludwig. 1963. „Die Freunde“. In *Ludwig Tieck, Werke in vier Bänden nach dem Text der Schriften von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Band I: Frühe Erzählungen und Romane*, herausgegeben von Marianne Thalmann, 59–72. Darmstadt: Wiss. Buchges. [Sigle DFr]
- Watterson, Bill. 1987. *Calvin and Hobbes for November 29, 1987 [false awakening 1]*. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1987/11/29> (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle C&H1]
- . 1989. *Calvin and Hobbes for November 19, 1989 [false awakening 2 – falling]*. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/19> (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle C&H2]
- Wieland, Christoph Martin. 2010. *Christoph Martin Wieland, Werke in zwölf Bänden. Band 3: Geschichte des Agathon: Text und Kommentar*. Herausgegeben von Klaus Manger. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 46. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag. [Sige GeAg]

6.1.2 Filme und Serienepisoden

- Al-Saqr, Ali. 2017. *False Awakening – Short Film*. S. <https://www.youtube.com/watch?v=yevfczfVSyY> (letzter Zugriff 31.01.2022). [Sigle Faw]
- Berger, Edward, und Martin Rosefeldt. 2010. „Aquarius“. *Polizeiruf no. D*: ARD. [Sigle PRA]
- Capotondi, Guiseppe, Alessandro Fabbri, Ludovica Rampoldi, und Stefano Sardo. 2009. *La Doppia Ora. I: Medusa* Video/MFA+. [Sigle LDO]
- Cendrowski, Mark, Lee Aronsohn, Eric Kaplan, Maria Ferrari, Bill Prady, Steven Molaro, und Richard Rosenstock. 2010. „The Precious Fragmentation“. *The Big Bang Theory*. US: CBS. [Sigle TBBT 3.17]
- Cendrowski, Mark, Chuck Lorre, Lee Aronsohn, Maria Ferrari, Bill Prady, Steven Molaro, und Steve Holland. 2010. „The Apology Insufficiency“. *The Big Bang Theory*. US: CBS. [Sigle TBBT 4.07]
- Cendrowski, Mark, Chuck Lorre, Bill Prady, Maria Ferrari, Steven Molaro, Jim Reynolds, und Steve Holland. 2012. „The Transporter Malfunction“. *The Big Bang Theory*. US: CBS. [Sigle TBBT 5.20]
- Cendrowski, Mark, Bill Prady, Stephen Engel, und Steven Molaro. 2008. „The Nerdvana Annihilation“. *The Big Bang Theory*. US: CBS. [Sigle TBBT 1.14]
- Craven, Wes. 1984. *A Nightmare on Elm Street. R-rated version*. US: infiniFilm. [Sigle NoES]
- Dyson, Jeremy, und Andy Nyman. 2017. *Ghost Stories*. UK: Amazon Prime Video. [Sigle GS]

- Frears, Steven, und Christopher Hampton. 1996. *Mary Reilly*. US: Amazon Prime Video. [Sigle MR]
- Fryman, Pamela, und Chris Harris. 2007. „We’re Not From Here“. *How I Met Your Mother*. US: CBS. [Sigle Himym 3.02]
- Glazer, Mitch. 2010. *Passion Play*. US: StudioCanal. [Sigle PP]
- Grosse, Nina, und Samira Rads. 2018. „Andere Gesetze“. *Die Protokollantin*. D: ZDF. [Sigle DPR 1.01]
- Kurth, Verena, Michi Riebl, Andreas Kopriva, Constanze Fischer, Guntmar Lasnig, Stefan Hafner, Katharina Hajos, Fritz Ludl, und Thomas Weingartner. 2012. „Staffel 4“. *Schnell ermittelt*. AU: ORF. [Sigle Se 4.x]
- Loof, Niels, Ingo Lechner, und Jens Pantring. 2017. *Jenseits des Spiegels*. D: ARD. [Sigle JdS]
- Moffat, Steven, und Nick Hurran. 2014. „His Last Vow“. *Sherlock*. UK: BBC. [Sigle HLV]
- Moffat, Steven, und Paul Wilmshurst. 2014. „Last Christmas“. *Doctor Who*. UK: BBC one. [Sigle LC]
- Nolan, Christopher. 2010. *Inception*. US: WB. [Sigle Inc]
- Nye, Simon, und Catherine Morshead. 2010. „Amy’s Choice“. *Doctor Who*. UK: BBC one. [Sigle AC]
- Ruben, Joseph, David Loughery, und Chuck Russell. 1984. *Dreamscape*. US: Zupnik-Curtis. [Sigle Dsc]
- Zucker, Jerry, und Bruce Joel Rubin. 1990. *Ghost*. US: Paramount. [Sigle Gh]

6.2 Weitere zitierte Werke

6.2.1 Weitere zitierte Texte

- Augustinus von Hippo. 2021. „Liber XI, Caput XXVI: De imagine summae trinitatis, quae secundum quendam modum in natura etiam necdum beatificati hominis inuenitur./26. Das Abbild der höchsten Dreifaltigkeit in der Natur auch des noch nicht beseligten Menschen.“ In *De Civitate Dei (CCSL)/Zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat (BKV)*, herausgegeben von Gregor Emmenegger, 627. Fribourg: Bibliothek der Kirchenväter. <https://bkv.unifr.ch/de/works/9/compare/21/94578/20#fnref:659> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Avalon, Frankie. 2017. „Frankie Avalon: ‚Why‘ – Lyrics“. Genius.Com. 2017. <https://genius.com/Frankie-avalon-why-lyrics> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bachmann, Ingeborg. 2004. *Malina. Roman. Text und Kommentar*. Herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Suhrkamp Basis-Bibliothek. Text und Kommentar 56. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berkeley, George. 2005. *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis. Worin die Hauptursachen der Irrtümer und Schwierigkeiten in den Wissenschaften zusammen mit den Gründen des Skeptizismus, des Atheismus und der Religion untersucht werden [nach der 2. Auflage]*. Herausgegeben und übersetzt von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. RUB 18343. Stuttgart: Reclam.

- Boccaccio, Giovanni. 1927b. „Giornata quarta/Novella settima“. In *Il Decameron*, herausgegeben von Aldo Francesco Massèra, 317–20. Bari: Gius, Laterza & Figli. https://it.wikisource.org/wiki/Decameron/Giornata_quarta/Novella_settima (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1964a. „Vierter Tag. Neunte Geschichte“. In *Das Dekameron*, übersetzt von Karl Witte, 370–74. München: Winkler. <http://www.zeno.org/nid/20004582993> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1964b. „Vierter Tag. Sechste Geschichte“. In *Das Dekameron*, übersetzt von Karl Witte, 350–59. München: Winkler. <http://www.zeno.org/nid/20004582969> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Borges, Jorge Luis. 2015. „Die kreisförmigen Ruinen“. In *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944. Werke in 20 Bänden. Band 5*, herausgegeben von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, übersetzt von Gisbert Haefs und Karl August Horst, 13. Aufl., 46–52. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- . 2021. „Las Hojas Del Ciprés“. Poeticous. 2021. <https://www.poeticous.com/borges/las-hojas-del-cipres> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Brontë, Charlotte. 1994. *Jane Eyre*. London/New York: Penguin Books.
- Burroughs, William S. 1987. *The Western Lands*. New York: Viking.
- . 1996. *My Education. A Book of Dreams*. London [u.a.]: Penguin Books.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2018. *La vida es sueño/Das Leben ist Traum. Spanisch/Deutsch nach der von José M. Ruano de la Haza besorgten Ausgabe*. Herausgegeben von Hartmut Köhler und Burkhard Vogel. Übersetzt von Hartmut Köhler. Nachdr. RUB 18583. Stuttgart: Reclam.
- Carroll, Lewis. 1981. *Alice im Spiegelland*. Übersetzt von Lieselotte Remané und Martin Remané. Ungekürzte Ausgabe. dtv-Junior 7414. München: dtv.
- . 1983. *Alice hinter den Spiegeln*. Übersetzt von Christian Enzensberger. Nachdr. Insel taschenbuch 97. Frankfurt a. M.: Insel.
- . 2001. „Alice’s Adventures in Wonderland“. In *The Annotated Alice. The Definitive Edition. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, herausgegeben von Martin Gardner, 23. Aufl., 3–132. London: Penguin Books.
- Coleridge, Samuel Taylor. 2010. „What if you slept ...“ allpoetry. 2010. <https://allpoetry.com/What-if-you-slept-...-> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Craven, Wes. 2019. „A Nightmare on Elm Street written by Wes Craven“. New Line Cinema. <http://nightmareonelmstreetfilms.com/site/films/a-nightmare-on-elm-street/a-nightmare-on-elm-street-script/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- „Das Buch Daniel, Kapitel 2“. 1980. In *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*. Innsbruck: Universität Innsbruck. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dan2.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- „Das Buch Daniel, Kapitel 5“. 1980. In *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*. Innsbruck: Universität Innsbruck. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dan5.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Dickens, Charles. 1845. *The Chimes. A Goblin Story of Some Bells That Rang an Old Year Out and a New Year In*. 4th ed. London: Chapman and Hall. <http://archive.org/details/goblinstoriches00dickrich> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. 1994. *Verbrechen und Strafe: Roman*. Übersetzt von Svetlana Geier. 6. Aufl. Zürich: Ammann.
- . 1996. „Часть шестая. VI [Chast’ shestaya. VI, Sechster Teil. VI]“. In *Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Текст произведения [F. M. Dostojewski*

- Verbrechen und Strafe. Text des Werkes*], herausgegeben von Alexey Komarov, 37. ilibrary.ru. <https://ilibrary.ru/text/69/p.37/index.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012. *Der Doppeltgänger. Ein Petersburger Poem*. Übersetzt von Hermann Röhl. Köln: Anaconda.
- . 2016. *Schuld und Sühne*. Übersetzt von Hermann Röhl. Bd. 1. Russische Weltliteratur. Köln: Anaconda.
- Doyle, Arthur Conan. 1967. *The Annotated Sherlock Holmes: The Four Novels and the Fifty-Six Short Stories Complete. Volume I*. Herausgegeben von William S. Baring-Gould. 2nd ed. New York: Clarkson N. Potter. https://openlibrary.org/books/OL5544228M/The_Annotated_Sherlock_Holmes (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1976. *The Annotated Sherlock Holmes. Volume II*. Herausgegeben von William S. Baring-Gould. 2nd ed. New York: Clarkson N. Potter. https://openlibrary.org/books/OL31900219M/The_Annotated_Sherlock_Holmes (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Eichendorff, Joseph von. 1985. „Das Marmorbild“. In *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I. Werke in fünf Bänden. Band 2*, herausgegeben von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, 385–428. Bibliothek Deutscher Klassiker. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Erdrich, Louise. 2001. „Skunk Dreams“. *The Georgia Review* 55/56: 296–305.
- Freud, Sigmund. 1961. *Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 2/3: Die Traumdeutung. Über den Traum*. Herausgegeben von Anna Freud, B. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, und O. Isakower. 3. Aufl. Frankfurt a. M./London: S. Fischer/Imago. http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd2_3.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1966a. „Das Unheimliche“. In *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 12: Werke aus den Jahren 1917–1920*, herausgegeben von Anna Freud, B. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, und O. Isakower, 3. Aufl., 229–68. Frankfurt a. M./London: S. Fischer/Imago. http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd12.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1966b. „Der Dichter und das Phantasieren“. In *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 7: Werke aus den Jahren 1906–1909*, herausgegeben von Anna Freud, B. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, und O. Isakower, 4. Aufl., 213–23. Frankfurt a. M./London: S. Fischer/Imago. http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd7.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1967. „Traum und Telepathie“. In *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 13: Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*, herausgegeben von Anna Freud, B. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, und O. Isakower, 5. Aufl., 165–91. Frankfurt a. M./London: S. Fischer/Imago. http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd13.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Gaarder, Jostein. 1993. *Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie*. Übersetzt von Gabriele Haefs. München/Wien: Carl Hanser.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1988. „Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Herausgegeben von Goethe“. In *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Band 5*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schings, 7–613. München/Wien: Carl Hanser.
- Hemingway, Ernest. 1986. „The Snows of Kilimanjaro“. In *The Snows of Kilimanjaro, and Other Stories*, 3–28. New York: Collier Books. <http://archive.org/details/snowsofkilimanjao000hemi> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hoffmann, E. T. A. 2009a. „Der Sandmann“. In *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820:*

- Text und Kommentar*, herausgegeben von Hartmut Steinecke, 11–49. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 36. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, E. T. A. 2009b. „Die Jesuiterkirche in G.“ In *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820: Text und Kommentar*, herausgegeben von Hartmut Steinecke, 110–40. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 36. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Holberg, Ludvig. 1872. *Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer. Komödie in fünf Akten*. Übersetzt von Robert Prutz. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/jeppe-vom-berge-oder-der-verwandelte-bauer-5654/1> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Horaz. 2014. „Horaz Oden 1,22“. Übersetzt von Moritz Becker. Lateinoase. Deutsche Übersetzungen lateinischer Texte. 2014. <https://www.lateinoase.de/autoren/horaz/oden%20buch%201/horaz-ode-1,22-uebersetzung.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Horaz (Q. Horatius Flaccus). 1882. „Book 1, Poem 22“. In *Odes*, übersetzt von John Conington. London: George Bell and Sons. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0025%3Abook%3D1%3Apoem%3D22> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Ibsen, Henrik. 2016. *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Kindle-Version. Vollständige Neuausgabe auf Grundlage der Sämtlichen Werke. Volksausgabe in fünf Bänden. Hg. von Julius Elias und Paul Schlenther. S. Fischer, Berlin 1907. Berlin: Hofenberg Digital.
- Jung, C. G. 1960. *Über die Psychologie des Unbewussten*. 7., vermehrte und verbesserte Aufl. von ‚Das Unbewusste im normalen und kranken Seelenleben‘. Zürich und Stuttgart: Rascher-Verlag.
- . 1972. „Traumsymbole des Individuationsprozesses“. In *Gesammelte Werke. Zwölfter Band: Psychologie und Alchemie*, herausgegeben von Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker, und Elisabeth Rüf, 59–264. Olsten und Freiburg i. B.: Walter.
- Kafka, Franz. 1994. „Ein Traum“. In *Drucke zu Lebzeiten. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, und Gerhard Neumann, [295]-[298]. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Katholische Bibelanstalt. 2016. „2.Mose 3,2“. In *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe*. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt. <https://www.bibleserver.com/EU/2.Mose3> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kehlmann, Daniel. 2007. *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttinger Sudelblätter. Göttingen: Wallstein.
- Kekulé von Stradonitz, Stephan. 1927. „Zwei Chemische Visionen“. *Angewandte Chemie* 40 (25): 736–37. <https://doi.org/10.1002/ange.19270402505> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kleist, Heinrich von. 2014. *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Nach Kleists Sämtlichen Werken und Briefen (Hg. Helmut Sembdner)*. Herausgegeben von Martin C. Wald. Reclam XL Text und Kontext 19155. Stuttgart: Reclam.
- Lermontov, Mikhail ĪŪr'evich. 1893. „14. Ein Traum“. In *Gedichte im Versmass des Originals*, übersetzt von Friedrich Fiedler, 107–8. Leipzig: P. Reclam, jun. <http://archive.org/details/gedichteimversmaoolerm> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2003. „Сон/A Dream“. In *From the Ends to the Beginning. A Bilingual Anthology of Russian Verse*, übersetzt von Tatiana Tulchinsky, Gwenan Wilbur, und Andrew Wachtel. Evanston, IL: Northwestern University, Weinberg College of Arts and Sciences. <http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Demo/texts/dream.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Lernet-Holenia, Alexander. 1933. *Ich war Jack Mortimer. Roman*. Saarbrücken: S. Fischer, Sonderausgabe für den Club der Buchfreunde.
- Mann, Thomas. 2015. *Der Zauberberg: Roman. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*. 3. Aufl. Fischer Klassik 90416. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Maupassant, Guy de. 1910. *Bel-Ami*. Paris: Louis Conard.
- Nietzsche, Friedrich. 2009. „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Zweiter Theil. Der Wahrsager (Za-II-Wahrsager)“. In *Nietzsche Source. Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967-, herausgegeben von Paolo D'Iorio. Nietzsche Source. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-II-Wahrsager> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Paul Richter, Jean. 1814. *Museum. Von Jean Paul*. Stuttgart und Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung. https://books.google.de/books?id=gilbAAAAQAAJ&pg=PA7&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Perutz, Leo. 2006. *Der Meister des Jüngsten Tages. Roman*. Herausgegeben von Hans-Harald Müller. 1. Aufl. Wien: Zsolnay.
- Pindar. 1990. „Olympian 13 For Xenophon of Corinth Foot Race and Pentathlon 464 B. C.“ In *Odes. Pindar*, übersetzt von Diane Anson Svarlien. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0033.tlg001.perseus-eng1:13> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Poe, Edgar Allan. 1978a. „Life in Death (The Oval Portrait)“. In *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. II: Tales and Sketches 1831–1842*, herausgegeben von Thomas Ollive Mabbott, 659–67. Cambridge, Mass./London: Belknap Pr. of Harvard Univ. Pr. <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2050.htm> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1978b. „The Premature Burial“. In *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. III: Tales and sketches 1843–1849*, herausgegeben von Thomas Ollive Mabbott, 953–72. Cambridge, Mass./London: Belknap Pr. of Harvard Univ. Pr. <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom3010.htm> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1978c. „William Wilson“. In *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. II: Tales and Sketches 1831–1842*, herausgegeben von Thomas Ollive Mabbott, 422–51. Cambridge, Mass./London: Belknap Pr. of Harvard Univ. Pr. <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2034.htm> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schiller, Friedrich. 1953. *Schillers Werke, Nationalausgabe. Band 3: Die Räuber*. Herausgegeben von Herbert Stubenrauch. Weimar: Böhlau.
- Schumann, Wolfgang, Hrsg. 1953. „Die Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer“. In *Die schönsten Erzählungen aus Tausendundeine Nacht. Mit Scherenschnitten von Ursula Kirchner*, übersetzt von Enno Littmann, 1:656–81. Frankfurt a. M.: Insel.
- Seafield, Frank. 1869. *The Literature and Curiosities of Dreams: A Commonplace Book of Speculations Concerning the Mystery of Dreams and Visions, Records of Curious and Well-Authenticated Dreams, and Notes on the Various Modes of Interpretation Adopted in Ancient and Modern Times*. London: Lockwood. <http://archive.org/details/b28080750> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Shakespeare, William. 1998. *The Winter's Tale. The Oxford Shakespeare*. Herausgegeben von Stephen Orgel. Oxford World's Classics. Oxford/New York: Oxford University Press.
- . 2005. „The Taming of the Shrew“. In *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, herausgegeben von Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, und William

- Montgomery, 2nd ed., 25–53. Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press.
- . 2014a. *King Richard III/König Richard III. Englisch/Deutsch nach dem New Clarendon Shakespeare von R.E.C. Houghton*. Herausgegeben und übersetzt von Herbert Geisen. Bibliogr. erg. Ausg. RUB 9881. Stuttgart: Reclam.
- . 2014b. *The Tragedy of Macbeth/Die Tragödie des Macbeth. Englisch/Deutsch nach dem Arden Shakespeare von Kenneth Muir*. Herausgegeben und übersetzt von Barbara Rojahn-Deyk. RUB 9870. Stuttgart: Reclam.
- . 2017. *A Midsummer Night's Dream/Ein Sommernachtstraum. Englisch/Deutsch nach der „Tudor Edition“ der Complete Works von Peter Alexander*. Herausgegeben und übersetzt von Wolfgang Franke. Bibliogr. erg. Ausgabe 2012. RUB 9755. Ditzingen: Reclam.
- . 2020. *Hamlet. The Folger Shakespeare*. Herausgegeben von Barbara Mowat und Paul Werstine. Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library. <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Spoerl, Heinrich. 1967. „Die Feuerzangenbowle“. In *Heinrich Spoerl's Gesammelte Werke*, 91–214. München: R. Piper & Co.
- Tieck, Ludwig. 2006. „Der blonde Eckbert“. In *Der blonde Eckbert. Der Runenberg: Märchen*, durchges. Ausg. RUB 7732. Stuttgart: Reclam.
- Unbekannt. 2011. „Dunkel war's, der Mond schien helle“. Wikisource. 26. September 2011. https://de.wikisource.org/wiki/Dunkel_war%E2%80%99s_der_Mond_schien_helle (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Wagner, Richard. 1868. *Der fliegende Holländer. Vollständige mit der Partitur übereinstimmende Ausgabe*. Berlin: Adolph Fürstner.
- Wharton, Edith. 2001. „All Souls“. In *Collected Stories 1911–1937*, herausgegeben von Maureen Howard, 2:798–820. The Library of America 122. New York, NY: Literary Classics of the United States.
- Zhuang Zi. 1972. „Schmetterlingstraum“. In *Werke von Zhuang Zi (Dschuang Dsi) im Volltext: Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übersetzt von Richard Wilhelm. Düsseldorf/Köln: Zeno. <http://www.zeno.org/nid/20009278796> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Zhuang Zi [als Tschuang Tse]. 1999. „Der Schmetterlingstraum“. In *Träume in der Weltliteratur. Eine Anthologie*, herausgegeben von Manfred Gsteiger, übersetzt von Hans O. Stange, 5. Manesse Bibliothek der Weltliteratur. Zürich: Manesse.
- Zhuangzi. 2021. *Das Buch der daoistischen Weisheit. Eine Auswahl*. Übersetzt von Viktor Kalinke. RUB 14091. Ditzingen: Reclam.

6.2.2 Weitere zitierte Medien (inkl. Comics)

- Angelo, Marc, und Thierry Debroux. 2013. „Témoins muets“. *Les petits meurtres d'Agatha Christie*. F: France 2.
- Bearse, Amanda, Bill Prady, Regina Stewart, Jenna Bruce, und Michelle Nader. 1999. „The Very Grateful Dead“. *Dharma & Greg*. US: ABC.
- Becker, Wolfgang, Thomas Wendrich, und Achim von Borries. 2015. *Ich und Kaminski*. D.
- Bennett, Elsa, und Hippolyte Dard. 2019. „La Malédiction d'Osiris“. *L'Art du Crime*. F: France 2.

- Bergman, Ingmar. 1957. *Smultronstället*. S.
- Bowman, Rob, und Howard Gordon. 1994. „Sleepless“. *The X-Files*. US: Fox.
- Buñuel, Luis. 1967. *Belle de Jour*. F.
- Burge, Constance M., und Nick Marck. 1998. „Dream Sorcerer“. *Charmed*. US: The WB.
- Carter, Chris. 1998. „How the Ghosts Stole Christmas“. *The X-Files*. US: Fox.
- Cendrowski, Mark, Chuck Lorre, Eric Kaplan, Steve Holland, Steven Molaro, Jim Reynolds, und Maria Ferrari. 2013. „The Santa Simulation“. *The Big Bang Theory*. US: CBS.
- Costa, Mike, Jen Graham Imada, Chris Rafferty, und Eduardo Sánchez. 2017. „Off the Record“. *Lucifer*. US: Fox.
- Dalí, Salvador. 1931. *Shades of Light Descending*. Gemälde (Öl auf Leinwand). The Dalí Museum, Gift of A. Reynolds & Eleanor Morse. <https://thedali.org/permanent-collection/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- De Morgan, Evelyn. 1881. *The Angel of Death*. Gemälde (Öl auf Leinwand). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evelyn_De_Morgan_-_Angel_of_Death.jpg (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Escher, M. C. 1960. *Treppauf Treppab*. Lithografie.
- Eyck, Jan van. 1434. *Arnolfini-Hochzeit [Detail]*. Gemälde (Öl auf Holz). <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=109261> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Frakes, Jonathan, Brannon Braga, und Ronald D. Moore. 1996. *Star Trek: First Contact*. US.
- Fryman, Pamela, Carter Bays, und Craig Thomas. 2011. „Landmarks“. *How I Met Your Mother*. US: CBS.
- Gatiss, Mark, und Jeremy Lovering. 2014. „The Empty Hearse“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Gatiss, Mark, und Paul McGuigan. 2012. „The Hounds of Baskerville“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Gatiss, Mark, Steven Moffat, und Benjamin Caron. 2017. „The Final Problem“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Gatiss, Mark, Steven Moffat, und Douglas MacKinnon. 2016. *Sherlock. The Abominable Bride*. UK.
- Gatiss, Mark, Steven Moffat, Stephen Thompson, und Colm McCarthy. 2014. „The Sign of Three“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Heller, Bruno, und Chris Long. 2013. „Black-Winged Redbird“. *The Mentalist*. US: CBS.
- Hitchcock, Alfred. 1958. *Vertigo*. US.
- Hopkins, Jonathan, und Richard Hobley. 2017. *Slumber*. US.
- IMDb. 2009a. „Filmplakat La Doble Realidad (2009)“. IMDb. 2009. <https://www.imdb.com/title/tt1379222/mediaviewer/rm1968587008/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2009b. „Filmplakat La Doppia Ora (2009)“. IMDb. 2009. <https://www.imdb.com/title/tt1379222/mediaviewer/rm3753411584/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2009c. „Filmplakat L'heure Du Crime (2009)“. IMDb. 2009. <https://www.imdb.com/title/tt1379222/mediaviewer/rm1867923712/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Lebarbier, Sophie, und Fanny Robert. 2015. „Sacrifiées“. *Profilage*. F: TF1.
- . 2019. „Charnel“. *Profilage*. F: TF1.
- Lyman, Dorothy, und Sally Lapiduss. 1996. „Your Feet Too Big“. *The Nanny*. US: CBS.
- Magritte, René. 1940. *Mal du pays*. Gemälde (Öl auf Leinwand). https://arthive.com/fr/renemagritte/works/333251-Mal_du_pays (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1960. *The Memoirs of a Saint (Les Mémoires d'un Saint)*. Gemälde (Öl auf Leinwand). The Menil Collection in Houston, Texas. <https://www.menil.org/collection/objects/5295-the-memoirs-of-a-saint-les-memoires-d-un-saint> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Manners, Kim, Frank Spotnitz, John Shiban, und Vince Gilligan. 1999. „Field Trip“. *The X-Files*. US: Fox.

- Moffat, Steven, und Nick Hurran. 2017. „The Lying Detective“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Moffat, Steven, und Paul McGuigan. 2012. „A Scandal in Belgravia“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Moffat, Steven, und Rachel Talalay. 2014. „Death in Heaven“. *Doctor Who*. UK: BBC.
- Rosa, Don. 2019. *The Complete Life and Times of Scrooge McDuck*. First Fantagraphics Books ed. Seattle: Fantagraphics Books.
- Singh, Tarsem, und Mark Protosevich. 2000. *The Cell*. US.
- Stokes, Marianne. 1908. *Death and the Maiden*. Gemälde (Öl auf Leinwand). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Jeune_Fille_et_la_Mort-Marianne_Stokes-IMG_8224.JPG (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Tenniel, John. 1871. *Alice stepping through the looking-glass. Through the Looking-Glass*. Buchillustration. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7592577> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Thompson, Stephen, und Paul Haynes. 2012. „The Reichenbach Fall“. *Sherlock*. UK: BBC.
- Trinh, Élise, Julien Teisseire, Sophie Lebarbier, und Fanny Robert. 2015. „La Chasse“. *Profilage*. F: TF1.
- Tykwer, Tom, Achim von Borries, und Henk Handloegten. 2020. „Episode 24“. *Babylon Berlin*. D: ARD/Sky Deutschland.
- Uccello, Paolo. 1460. *Jagd bei Nacht*. Gemälde (Tempera auf Holz). Ashmolean Museum. <http://www.zeno.org/nid/2000434085X> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Watterson, Bill. 1989a. *Calvin and Hobbes for October 22, 1989* [‘no’ sleep]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/10/22> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1989b. *Calvin and Hobbes for November 20, 1989* [gravity reversed 1]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/20> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1989c. *Calvin and Hobbes for November 21, 1989* [gravity reversed 2]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/21> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1989d. *Calvin and Hobbes for November 22, 1989* [gravity reversed 3]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/22> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1989e. *Calvin and Hobbes for November 24, 1989* [big 2]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/24> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1989f. *Calvin and Hobbes for November 29, 1989* [big 6]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/29> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1989g. *Calvin and Hobbes for November 30, 1989* [return]. Comic-Strip. <https://www.gocomics.com/calvinandhobbes/1989/11/30> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Weiss, Helmut, Heinrich Spoerl, und Heinz Rühmann. 1944. *Die Feuerzangenbowle* [letzte Szene]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=bw5b4oJX_1M.
- Whedon, Joss. 1998. „Amends“. *Buffy the Vampire Slayer*. US: The WB.
- Zinnemann, Fred, Agnes de Mille, Richard Rogers, und Oscar Hammerstein II. 1955. *Oklahoma! – Dream Ballet (Complete)*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2Dl0AVwiMc> (letzter Zugriff 31.01.2022).

6.3 Sekundärliteratur (Theorie, Einzelstudien, ergänzende Beiträge)

- Abraham, Ulf. 2012. *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*. Grundlagen der Germanistik 50. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Allen, Christoph. 2013. „Five ‚other Doctors‘ from 50 Years of Doctor Who“. *Doctor Who*. 27. Juni 2013. <https://www.doctorwho.tv/news/?article=five-other-doctors-from-50-years-of-doctor-who/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Almeida, Sandra Regina Goulart. 2000. „Visual Transgression and the Female Gaze: The Secret of Mary Reilly“. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras* 18 (Jan-Jun): 83–88. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6462/5988> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Alt, Peter-André. 2002. *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: C.H. Beck.
- Amy-Chinn, Dee. 2014. „4 Amy’s Boys, River’s Man. Generation, Gender and Sexuality in the Moffat Whoniverse“. In *Doctor Who: The Eleventh Hour. A Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, herausgegeben von Andrew O’Day, 70–86. London: I.B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755693450> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Anderson, Mark M. 2008. „Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 177 (Daniel Kehlmann): 58–67.
- Antler, Joyce. 2007. „Roseanne and The Nanny. The Jewish Mother as Postmodern Spectacle“. In *You Never Call! You Never Write! A History of the Jewish Mother*, 169–92. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Atefie, Nikolai. 2011. „Exklusiv: ‚Schnell Ermittelt‘ soll abgesetzt werden“. *Medieninsider* (blog). 1. Dezember 2011. <http://medieninsider.at/exklusiv-schnell-ermittelt-soll-abgesetzt-werden-1429/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Atsma, Aaron J. 2017. „ONEIROI – Greek Gods or Spirits of Dreams (Roman Somnia)“. *Theoi*. 2017. <https://www.theoi.com/Daimon/Oneiroi.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Auerbach, Nina. 1973. „Alice and Wonderland: A Curious Child“. *Victorian Studies* 17 (1: The Victorian Child): 31–47. <https://www.jstor.org/stable/3826513> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Babin, Anna-Maria. 2015. „Der maschinenähnliche Sonderling und seine Überführung ins Menschliche anhand von *The Big Bang Theory* und *Sherlock*“. *Medienobservationen*, Juni, 1–13. <https://www.medienobservationen.de/2015/babin-der-maschine-naehnliche-sonderling/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Baharova, Katina. 2021. *Der Traum in der neueren russischen Lyrik: Elena Švarc, Olga Sedakova und Gennadij Ajgi*. Neuere Lyrik 9. Berlin: Peter Lang. <https://www.peterlang.com/view/title/74668>.
- Bal, Mieke. 2004. „14 Narration and Focalization“. In *Major Issues in Narrative Theory*, herausgegeben von Mieke Bal, 263–96. London: Routledge.
- Bardan, Alice, und Áine O’Healy. 2013. „Transnational Mobility and Precarious Labour in Post-Cold War Europe. The Spectral Disruptions of Carmine Amoroso’s *Cover Boy* (2006)“. In *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, herausgegeben von Daniel Winkler und Sabine Schrader, 69–90. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Bareis, J. Alexander. 2020. „Kehlmann komparativ: Intertextualität, Poetologie und Narratologie“. In *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und populäres Schreiben*, herausgegeben von Fabian Lampart, Michael Navratil, Iuditha Balint, Natalie Moser, und Anna-Marie Humbert, 13–31. *Gegenwartsliteratur: Autoren und Debatten*. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110647488-002> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Baron, Ulrich. 2007. „Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman ‚Sankt Petri-Schnee‘“. In *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle ‚Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto‘*, herausgegeben von Tom Kindt und Jan Christoph Meister, 95–106. *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 132. Tübingen: Niemeyer.
- Barr, Charles. 2018. „Is Hitchcock's ‚Vertigo‘ Just the Fever Dream of a Dying Man?“. Salon. 8. September 2018. <https://www.salon.com/2018/09/08/is-vertigo-just-the-fever-dream-of-a-dying-man/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Barrett, Deirdre. 1991. „Flying Dreams and Lucidity: An Empirical Study of Their Relationship“. *Dreaming* 1 (2): 129–34. <https://doi.org/10.1037/h0094325> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Barthes, Roland. 1977. „Introduction à l'analyse structurale des récits“. In *Poétique du récit*, herausgegeben von Roland Barthes, 7–57. Points 78. Paris: Éditions du Seuil.
- Bartsch, Christoph. 2016. „Das Unheimliche in Daniel Kehlmanns *Mahlers Zeit* – ein Gefühl der Figur oder des Lesers? Narratologische Betrachtungen einer nicht-narratologischen Kategorie“. In *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*, herausgegeben von Florian Lehmann, 201–18. *Konnex. Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur* 15. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Baßler, Moritz. 2012. „Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank*“. In *Deconstructing Thomas Mann*, herausgegeben von Alexander Honold und Niels Werber, 15–27. *Reihe Siegen* 167. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Basu, Balaka. 2012. „Sherlock and the (Re)Invention of Modernity“. In *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, herausgegeben von Louisa Ellen Stein, 196–209. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland.
- Battle, Robert W. 2011. „Edgar Allan Poe: A Case Description of the Marfan Syndrome in an Obscure Short Story“. *The American Journal of Cardiology* 108 (1): 148–49. <https://doi.org/10.1016/j.amjcard.2011.02.352> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bayer-Schur, Barbara. 2007. „Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur narrativen Funktion der Naturwissenschaften in E.T.A. Hoffmanns *Der Magnetiseur*“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 15: 50–76.
- Baylor, George W. 2001. „What Do We Really Know About Mendeleev's Dream of the Periodic Table? A Note on Dreams of Scientific Problem Solving“. *Dreaming* 11 (2): 89–92. <https://doi.org/10.1023/A:1009484504919> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- BBC. 2014. „Doctor Who, Last Christmas: Santa Claus“. BBC. Dezember 2014. <https://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/3qsXrp7nsQwnmVstPn4jdDl/santa-claus> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bedaux, Jan Baptist. 1986. „The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's ‚Arnolfini Portrait‘“. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 16 (1): 5–28. <https://doi.org/10.2307/3780611> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Bellonby, Diana E. 2012. „A Secret History of Aestheticism: Magic-Portrait Fiction, 1829-1929“. Doctor of Philosophy Dissertation, Nashville, TN: Vanderbilt University. <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-08012012-102312/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Belvedere, Edward, und David Foulkes. 1971. „Telepathy and Dreams: A Failure to Replicate“. *Perceptual and Motor Skills* 33 (3): 783–89. <https://doi.org/10.2466/pms.1971.33.3.783> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bender, Theo, und Hans Jürgen Wulff. 2018. „Jump Cut“. Lexikon der Filmbegriffe. 21. Dezember 2018. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=217> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Benkel, Thorsten, und Matthias Meitzler. 2021. „Befristung, Befürchtung, Befreiung. Reflexionen zur Reflektierbarkeit des Lebensendes“. In *Wissenssoziologie des Todes*, herausgegeben von Thorsten Benkel und Matthias Meitzler, 2. Aufl., 9–25. Randgebiete des Sozialen. Weinheim/Basel: Beltz. <https://www.bic-media.com/mobile/mobile-Widget-jqm1.4.html?isbn=9783779960041> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Berg, Stephan. 1991. *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Bergengruen, Maximilian. 2015. „III.19 Wahnsinn“. In *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, 321–26. Berlin: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Bergengruen, Maximilian, und Daniel Hilpert. 2015. „III.13 Magnetismus/Mesmerismus“. In *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, 292–97. Berlin: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Bergmann, Franziska. 2012. „Poetik der Unbestimmtheit. Eine queer-theoretische Lektüre von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel*“. In *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*, herausgegeben von Stefan Börnchen, Georg Mein, und Gary D. Schmidt, 81–93. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Bilgeri, Michaela. 2013. „Ein Tummelplatz einander widersprechender Vorstellungen und Gedanken. Zur Konzeption von Mehrdeutigkeit in Leo Perutz' *St. Petri-Schnee*“. Diplomarbeit, Wien: Universität Wien. http://othes.univie.ac.at/25319/1/2013-01-25_0207061.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bini, Andrea. 2014. „Il doppio fantastico e la decostruzione del femminile in *La doppia ora*“. *gender/sexuality/italy*, Nr. 1: 1–13. <https://www.gendersexualityitaly.com/wp-content/uploads/2014/05/Bini-La-Doppia-ora.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bishop Mortimer. 2015. „What if this was the TRUE beginning of the movie and everything leading up to this was ‚Nancy‘ having a premonition of the events to come“. Kommentar. *Youtube-Kommentare*. <https://www.youtube.com/watch?v=S4AhTjaaDJE> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Blackmore, Sue. 1988. „Lucid Dreams and OBEs“. In *Conscious Mind, Sleeping Brain. Perspectives on Lucid Dreaming*, herausgegeben von J. Gackenbach und Stephen LaBerge, 373–87. New York: Springer.
- Blanc, Pierre. 1997. „Vision d'amour et lumières du rêve: *Decameron*, IV,5; IV,6; IX,7“. *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne* 4 (1): 89–116. <https://doi.org/10.3406/arzan.1997.873> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Blank, Juliane. 2017. „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)“. In *Writing the Dream/Écrire le rêve*, herausgegeben von Bernard

- Dieterle und Manfred Engel, 277–304. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve 1. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2018. „Little Nemo in Slumberland‘ (Winsor McCay)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [\(http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Little_Nemo_in_Slumberland%22_\(Winsor_McCay\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Little_Nemo_in_Slumberland%22_(Winsor_McCay))) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Blaustein, Jeremy Scott. 2017. „OKLAHOMA! Fact #6: The Dream Ballet OR ‚[Agnes] Makes Up Her Mind““. *I Will Regret This Later* (blog). 9. Oktober 2017. <https://iwillregretthislater.com/home/2017/10/9/oklahoma-fact-6-the-dream-ballet-or-agnes-makes-up-her-mind> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Blawid, Martin. 2011. „Träume kommen ja aus dem Bauch‘. Literatur und Traumtheorie im 18. Jahrhundert in Friedrich Schillers *Die Räuber*“. *Moderna språk*, Nr. 1: 101–12. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/669/620> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- blinkuldhc. 2010. „Is Chris Nolan’s Mind The Scene Of The Crime? Inception/Scrooge McDuck Comparison!“ *Comic Book Movie* (blog). 4. August 2010. <https://www.comicbookmovie.com/other/is-chris-nolans-mind-the-scene-of-the-crime-inception-scrooge-mcduck-comparison-a21055> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bloch, Ernst. 1971. „Philosophische Ansicht des Detektivromans“. In *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, herausgegeben von Viktor Žmegač, 111–31. Schwerpunkte Germanistik 4. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Böhme, Hartmut. 1988. „Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie“. In *Natur und Subjekt*, 67–144. Frankfurt a. M.: Athenäum. <https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/geheim.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bombitz, Attila. 2012. „Ist es ein Traum? Ist es ein Trauma? Beispielhaftes im Werk von Bachmann, Bernhard, Handke, Ransmayr und Kehlmann“. In *Traum und Trauma: Kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 15. und 16. April 2011 in Wien*, herausgegeben von Arnulf Knafl, 56–64. Wien: Praesens Verlag.
- Bonetti, Fabio. 2009. „Somnium und Visio in the Decameron“. *Medicina nei secoli. Journal of History of Medicine* 21 (2 Arte e scienza): 611–29. <http://www.medicinaneisecoli.it/index.php/MedSecoli/article/view/1609> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Boozer, Jack. 1999. „The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition“. *Journal of Film and Video* 51 (3/4): 20–35. <https://www.jstor.org/stable/20688218> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Borges, Fabiane. 2019. „Hijacked Futures X the Anti-Hijacking of Dreams“. Übersetzt von Tanja Baudoin. https://www.academia.edu/39791330/HIJACKED_FUTURES_X_THE_ANTI-HIJACKING_OF_DREAMS (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Born, Stefan. 2015. *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane. Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*. Studien zur historischen Poetik 17. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Braak, Ivo. 1969a. „Entwicklungsroman“. In *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*, 3., neubearb. u. erw. Aufl., 198–202. Hirt’s Stichwortbücher. Kiel: Hirt.

- . 1969b. „Geschichte“. In *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*, 3., neubearb. u. erw. Aufl., 179–81. Hirt's Stichwortbücher. Kiel: Hirt.
- Bradshaw, Peter. 2017. „Ghost Stories Review – Martin Freeman and Paul Whitehouse Shine in Dreamlike Spookfest“. *The Guardian*, 5. Oktober 2017, Abschn. Film. <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/05/ghost-stories-review-martin-freeman-paul-whitehouse-london-film-festival-2017> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Braun, Michael. 2019. „Der Engel der Erzählung, Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*“. *Medienobservationen*, September, 1–9. <https://www.medienobservationen.de/pdf/20190204braun.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Brook, Vincent. 2000. „The Fallacy of Falsity. Un-“Dresch“-Ing Masquerade, Fashion, and Postfeminist Jewish Princesses in *The Nanny*“. *Television & New Media* 1 (3): 279–305. <https://doi.org/10.1177/15274764000100303> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2001. „Virtual Ethnicity: Incorporation, Diversity, and the Contemporary Jewish‘ Sitcom“. *Emergences: Journal for the Study of Media & Composite Cultures* 11 (2): 269–85. <https://doi.org/10.1080/10457220120098991> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Brunner, Philipp, und Hans Jürgen Wulff. 2012. „Neonoir“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 12. Oktober 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7249> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Brütsch, Matthias. 2011a. *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Zürcher Filmstudien 17. Marburg: Schüren.
- . 2011b. „Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung. Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob“. *Kunsttexte Künste Medien Ästhetik* (1): 1–15. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8107/bruetsch.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2015. „Irony, Retroactivity, and Ambiguity: Three Kinds of “Unreliable Narration” in Literature and Film“. In *Unreliable Narration and Trustworthiness*, herausgegeben von Vera Nünning, 222–44. Berlin/München/Boston: De Gruyter. <https://dx.doi.org/10.1515/9783110408263.221> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bryk, Marta. 2004. „The Maidservant in the Attic: Rewriting Stevenson’s *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* in Valerie Martin’s *Mary Reilly*“. *Women: A Cultural Review* 15 (2): 204–16. <https://doi.org/10.1080/0957404042000234051> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Budgen, David. 2019. „7 Comfort and Joy? The Steven Moffat/Peter Capaldi Christmas Specials“. In *Doctor Who: Twelfth Night. Adventures in Time and Space with Peter Capaldi*, herausgegeben von Andrew O’Day, 129–50. London: I.B. Tauris.
- Bulkeley, Kelly. 2008. *Dreaming in the World’s Religions: A Comparative History*. New York: New York University Press.
- . 2018. „The Horrors of the Dream Ballet in ,Oklahoma!‘“ *Kelly Bulkeley* (blog). 22. Februar 2018. <https://kellybulkeley.org/horrors-dream-ballet-oklahoma/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2019. „The Subversive Dreams of Alice in Wonderland“. *International Journal of Dream Research* 12 (2): 49–59. <https://doi.org/10.11588/ijodr.2019.2.62445> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Bumeder, Christian. 2014. „*Mediale Inception*“. *Zu einer Erzähltheorie des Bewusstseinsfilms*. Film – Medium – Diskurs 51. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bunce, Robin. 2019. „4 A Good Man Goes to War? The Twelfth Doctor and the Politics of Conflict“. In *Doctor Who: Twelfth Night. Adventures in Time and Space with Peter Capaldi*, herausgegeben von Andrew O’Day, 75–93. I.B. Tauris.

- Burkhead, Cynthia. 2013. *Dreams in American Television Narratives. From Dallas to Buffy*. New York/London: Bloomsbury Academic.
- Buß, Christian. 2013. „Polizeiruf 110 ‚Zwischen den Welten‘: Smells Like Team Spirit“. Spiegel Online. 23. August 2013. <https://www.spiegel.de/kultur/tv/polizeiruf-aus-rosstock-mit-anneke-kim-sarnau-und-charly-huebner-a-917412.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Callaghan, Vic. 2013. „The Dream Machine“. *Creative Science*, November, 1–12.
- Callender, Craig. 2021. „Thermodynamic Asymmetry in Time“. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, substantive revision. Metaphysics Research Lab, Department of Philosophy, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/time-thermo/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Canovas, Frédéric. 1996. „Forme et fonction de l'énoncé onirique dans le texte médiéval: L'exemple du *Décameron*“. *Neophilologus* 80 (4): 555–68. <https://doi.org/10.1007/BF00410675> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Carasevici, Dragoş. 2008. „Das Traummotiv zwischen der Romantik und der modernen Tiefenpsychologie. Studienfall: Ludwig Tiecks ‚Die Freunde‘“. *Acta Iassyensia Comparationis*, Nr. 6 RAȚIONAL-IRAȚIONAL: 75–82. http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta6/acta6_carasevici.pdf. (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Carr-Gomm, Sarah. 2016. *Die geheime Sprache der Kunst. Die Bedeutung von Symbolen und Figuren in der abendländischen Malerei*. Übersetzt von Gina Beitscher. 3. Aufl. München: Bassermann.
- Charles, Alec. 2011. „The Crack of Doom: The Uncanny Echoes of Steven Moffat's Doctor Who“. *Science Fiction Film & Television* 4 (1): 1–24. <https://doi.org/10.3828/sfftv.2011.1> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2013. „Three characters in search of an archetype: Aspects of the trickster and the *flâneur* in the characterizations of Sherlock Holmes, Gregory House and Doctor Who“. *The Journal of Popular Television* 1 (1): 83–102. https://doi.org/10.1386/jptv.1.1.83_1 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Cherry, Brigid. 2009. *Horror*. Routledge Film Guidebooks. London: Routledge.
- Chillemi, Francesco, und Donata Panizza. 2012. „La tirannia dello sguardo fantasmagorico in ‚La doppia ora‘“. *Annali d'Italianistica* 30 (Cinema italiano contemporaneo): 309–23. <https://www.jstor.org/stable/24017631> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Civitarese, Giuseppe. 2014. „Chapter Eight: Dreams of Dreams“. In *The Necessary Dream. New Theories and Techniques of Interpretation in Psychoanalysis*, 163–85. London: Routledge. <https://dx.doi.org/10.1201/9780429482540> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Cobb, Palmer. 1908. „The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe“. *Studies in Philology* 3: i–105. <https://www.jstor.org/stable/4171648> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Coile, Charlie. 2013. „More than a Companion: ‚The Doctor's Wife‘ and Representations of Women in ‚Doctor Who‘“. *Studies in Popular Culture* 36 (1): 83–104. <https://www.jstor.org/stable/23610153?seq=1> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Coleman, Crystal. 2011. „The Dangers of Mystical Pregnancy as Entertainment“. *Persephone Magazine* (blog). 8. Juni 2011. <http://persephonemagazine.com/2011/06/mystical-pregnancy/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Collins, Frank. 2014. „2 Monsters under the Bed. Gothic and Fairy-Tale Storytelling in Steven Moffat's *Doctor Who*“. In *Doctor Who: The Eleventh Hour. A Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, herausgegeben von Andrew O'Day, 31–51. London: I.B.Tauris.

- Cooper, Rand Richards. 2011. „They dreamt: ‚Cave of Forgotten Dreams‘ & ‚The Double Hour““. *Commonweal*, Nr. 12: 20–21.
- Corazza, Ryan. 2015. „Magritte’s influence on Lynch’s Red Room“. *ryc* (blog). 28. September 2015. <https://web.archive.org/web/20180901053008/http://ryc.me/art/magrittes-influence-on-lynchs-red-room> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Poétique. Paris: Du Seuil.
- DeepL. 2021a. „бред ли горячки = ist das Fieberdelirium“. DeepL Translate Russisch – Deutsch. 2021. <https://www.DeepL.com/translator#ru/de/бред ли горячки> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021b. „давление ли кошмара = ist der Druck eines Alptraums“. DeepL Translate Russisch – Deutsch. 2021. <https://www.DeepL.com/translator#ru/de/давление ли кошмара> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021c. „или живое виденье = oder eine lebendige Vision“. DeepL Translate Russisch – Deutsch. 2021. <https://www.deepl.com/translator#ru/de/или живое виденье> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021d. „но страшная живость явления не была похожа на сон = Aber die schreckliche Lebendigkeit der Erscheinung war nicht wie ein Traum“. DeepL Translate Russisch – Deutsch. 2021. <https://www.DeepL.com/translator#ru/de/но страшная живость явления не была похожа на сон> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021e. „夢ではないような種類の夢だったのだ。 = Es war die Art von Traum, die gar kein Traum ist.“ DeepL Translate Japanisch – Deutsch. 2021. <https://www.DeepL.com/translator#ja/de/夢ではないような種類の夢だったのだ。> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Desroches-Viallet, Patricia. 2009. „Détours féériques d’un voyageur endormi: le rêve comme vecteur de construction identitaire dans le récit de L. Tieck *Die Freunde* (1797)“. In *Construction de l’identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d’expression allemande. II. Le voyage immobile*, herausgegeben von Patricia Desroches-Viallet, 51–70. Saint-Étienne: Publ. de l’Univ. de Saint-Étienne.
- Diener, Melina. 2019. „Männliche Geschlechterrollen in modernen Sitcoms und deren Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität am exemplarischen Beispiel von Barney Stinson (How I Met Your Mother) und Rajesh Koothrappali (The Big Bang Theory)“. Bachelorarbeit, Hochschule Mittenweida. <https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/index/index/docId/11174> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Dinh Ngoc Phuong. 2014. „On Women’s Nightmares in Japanese Fictional Writings: The Forgotten Rebellion“. *Tisch Library Undergraduate Research Award*, 1–20. <https://dl.tufts.edu/pdfviewer/x059ck87z/h415pn883> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Dionne-Michaud, Mélisa. 2010. „Zwischen Inszenierter Wirklichkeit und realem Traum: Rolle und Problematik des Erzählers in den phantastischen Prosawerken von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia“. Diplomarbeit, Montréal: Université de Montréal. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4500/Dionne-Michaud_Melisa_2010_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Diverse Klartraum-Wiki User. 2015. „Shared Dream“. Klartraum-Wiki. 3. August 2015. https://www.klartraum-wiki.de/wiki/Shared_Dream (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Diverse Wikipedia-Autor:innen. 2021a. „Fine Fare“. In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fine_Fare&oldid=1002509391 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Doczi, György. 1987. *Die Kraft der Grenzen. Harmonische Proportionen in Natur, Kunst und Architektur*. Übersetzt von Uta Szyszkowitz und Stefan Szyszkowitz. 2. Aufl. Glonn: Capricorn.

- Downey, Glen Robert. 1999. „The Truth About Pawn Promotion: The Development of the Chess Motif in Victorian Fiction.“ Doctor of Philosophy, Ottawa: University of Victoria. http://www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD_0006/NQ34258.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Draguhn, Andreas. 2012. „1.8 Tod als Ende der Sterbephase“. In *Handbuch Sterben und Menschenwürde*, herausgegeben von Michael Anderheiden und Wolfgang Uwe Eckart, 119–36. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Driscoll, Paul. 2017. *The God Complex* [*Doctor Who* 6.n.]. Kindle-Version. The Black Archive 9. Online: Obverse Books.
- Durst, Uwe. 2004. „Zur Poetik der parahistorischen Literatur“. *Neohelicon* 31 (2): 201–20. <https://doi.org/10.1007/s11059-004-0545-7> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2008. *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*. Literatur, Forschung und Wissenschaft 13. Berlin: LIT-Verl.
- . 2009. „Drei grundlegende Verfremdungstypen der historischen Sequenz“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2): 337–58. <https://doi.org/10.1007/BF03374685> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2010a. *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl.; aktualis., korrig. u. erw. Neuausg. Literatur, Forschung und Wissenschaft 9. Berlin: LIT-Verl.
- . 2010b. „Realitätssystemisch einfache und komplexe Varianten der Spiel-im-Spiel-Struktur“. *Neohelicon* 37 (2): 489–507. <https://doi.org/10.1007/s11059-009-0037-x> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2011. „Der Perspektive-Handlungskonflikt in Perutz' Roman ‚Zwischen neun und neun““. *Sprachkunst* XLII (2): 301–20. <https://www.austriaca.at?arp=0x0031a378> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2015. „Der realitätssystemische Effekt der Komisierung“. In *Das Komische in der Kultur*, herausgegeben von Hans-Joachim Diekmannshenke, Stefan Neuhaus, Uta Schaffers, und Eva Lehr, 506. Dynamiken der Vermittlung 1. Marburg: Tectum Verlag.
- . 2018. „Die sequentielle Lücke als Strukturmerkmal des Wunderbaren“. In *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*, herausgegeben von Stefanie Kreuzer und Uwe Durst, 155–65. Traum – Wissen – Erzählen 3. Paderborn: Wilhelm Fink.
- DWDS. 2021. „Korpustreffer für ‚Koma‘ aus dem Kernkorpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache (DWDS-Kernkorpus (1900–1999))“. DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. 2021. https://www.dwds.de/r/?q=Koma&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1933&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=50 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Dyson, Jeremy. 1997. *Bright Darkness: The Lost Art of the Supernatural Horror Film*. London/Washington: Cassell.
- Echle, Evelyn. 2011. „Tod im Film: Personifikationen des Todes“. Lexikon der Filmbegriffe. 2011. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:todimfilmpersonifikationendestodes-1036> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Eckel, Julia. 2018. „PROGRAMM – FFK#31“. *ffk 2018* (blog). 15. Februar 2018. <https://ffk2018.blogs.ruhr-uni-bochum.de/programm/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Eco, Umberto. 1989. „Die Rolle des Lesers“. In *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, herausgegeben von Michael Franz und Stefan Richter, übersetzt von Gabriele Bock, 1. Aufl., 190–245. Reclams Universal-Bibliothek 1285. Leipzig: Philipp Reclam jun.

- . 1992. „Narrative Structures in Fleming“. In *Gender, Language, and Myth. Essays on Popular Narrative*, herausgegeben von Glenwood H. Irons, übersetzt von R.A. Downie, 157–82. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. <http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/eco.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2002. *Über Spiegel und andere Phänomene*. Übersetzt von Burkhard Kroeber. München [u.a.]: Carl Hanser.
- Eichner, Susanne. 2014. „Textuality and Agency – Exemplary Analyses“. In *Agency and Media Reception: Experiencing Video Games, Film, and Television*, herausgegeben von Susanne Eichner, 175–217. Film, Fernsehen, Medienkultur. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Eisenbud, Jule. 1947. „The Dreams of Two Patients in Analysis Interpreted as a Telepathic Rêve À Deux“. *The Psychoanalytic Quarterly* 16 (1): 39–60. <https://doi.org/10.1080/21674086.1947.11925665> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Ellis, Albert, Jule Eisenbud, Geraldine Pederson-Krag, und Nandor Fodor. 1947. „Telepathy and Psychoanalysis: A Critique of Recent “Findings”“. *Psychiatric Quarterly* 21 (4): 607–31. <https://doi.org/10.1007/BF01654321> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Ellrodt, Martin. 2012. „Logik Des Traums: Ein Phänomenologischer Blick Auf Lewis Carrolls ‚Through the Looking-Glass and What Alice Found There‘“. http://www.academia.edu/13236936/Logik_des_Traums_ein_ph%C3%A4nomenologischer_Blick_auf_Lewis_Carrolls_Through_the_Looking-Glass_and_What_Alice_Found_There (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Elwyn Jones, Jo, und J. Francis Gladstone. 1998. *The Alice Companion. A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*. Basingstoke, Hampshire [u.a.]: Palgrave Macmillan.
- Engel, Manfred. 1996. „Die Erfindung Der Verdrängung? Literarische Träume der Spätaufklärung“. In *Transactions of the Ninth International Congress on the Enlightenment*, herausgegeben von Andrew Strugnell, 31050–54. Oxford: Alden Press. https://www.academia.edu/42893004/Die_Erfindung_der_Verdr%C3%A4ngung_Literarische_Tr%C3%A4ume_der_Sp%C3%A4taufkl%C3%A4rung (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1997. „Träumen und Nichtträumen zugleich‘. Novalis’ Theorie und Poetik des Traumes zwischen Aufklärung und Hochromantik“. In *Novalis und die Wissenschaften*, herausgegeben von Herbert Uerlings, 143–68. Tübingen: De Gruyter. https://www.academia.edu/42761195/_Tr%C3%A4umen_und_Nichttr%C3%A4umen_zugleich_.Novalis_Theorie_und_Poetik_des_Traums_zwischen_Aufkl%C3%A4rung_und_Hochromantik (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 1998. „Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur“. Herausgegeben von Lutz Danneberg, Wilhelm Schmidt-Biggemann, Horst Thomé, und Friedrich Vollhardt. *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 2: 97–128.
- . 2000. „Der Traum zwischen Psychologie und Literatur“. *Schweizer Monatshefte* 80 (9): 26–29. <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=smh-002:2000:80::875#481> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2002. „Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur – am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik“. In *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt, Hartmut Böhme, und Jörg Schönert, 65–91. Tübingen: Niemeyer.
- . 2003. „Geburt der phantastischen Literatur aus dem Geiste des Traumes? Traum und Phantastik in der romantischen Literatur“. In *Phantastik — Kult oder Kultur?*,

- 153–69. Stuttgart: J. B. Metzler. https://www.academia.edu/42836040/Geburt_der_phantastischen_Literatur_aus_dem_Geiste_des_Traumes_Traum_und_Phantastik_in_der_romantischen_Literatur (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2010. „Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes“. *Kultur-Poetik: Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/Journal of Cultural Poetics* 10 (2): 153–76.
- . 2017. „Towards a Poetics of Dream Narration (with Examples by Homer, Aelius Aristides, Jean Paul, Heine and Trakl)“. In *Writing the Dream/Écrire le rêve*, herausgegeben von Bernard Dieterle und Manfred Engel, 19–44. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve 1. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2018a. „DreamCultures | Search | Subjects“. Forschungsdatenbank. Dream Cultures. Cultural and Literary History of the Dream. 2018. http://kulturpoetik.germanistik.uni-saarland.de/DreamCultures/research_search2.php (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2018b. „Towards a Theory of Dream Theories (with an Excursus on C.G. Jung)“. In *Theorizing the Dream/Savoir et theories du rêve.*, herausgegeben von Bernard Dieterle und Manfred Engel, 2:19–42. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2019a. „Enlightenment and Romanticism – the Psychological Fall and the Imaginative Rise of ‚Big‘ Dreams (with examples by Addison, Lessing, Lewis, E.T.A Hoffmann, and Nerval)“. In *Historizing the dream/Le rêve de point de vue historique*, herausgegeben von Bernard Dieterle und Manfred Engel, 3:147–88. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2019b. „Filmträume mit Analytiker“. Vorlesung gehalten im Rahmen der Vorlesung „Kultur-, Literatur- und Mediengeschichte des Traumes“, Universität des Saarlandes, 9. Juli.
- . 2020. „The Realm of Dreams. Impressions from a Journey through its Cultural, Literary and Artistic History“. *MHRA Centenary Lectures* 2018. <http://www.mhra.org.uk/centenary/engel100> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021. „Träume im Werk Ludwig Tiecks“. [pre-print], 1–30.
- Eshel, Ofra. 2006. „Where Are You, My Beloved? On Absence, Loss, and the Enigma of Telepathic Dreams“. *The International Journal of Psychoanalysis* 87 (6): 1603–27. <https://doi.org/10.1516/7GM3-MLDR-1W8K-LVLJ> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Feifel, Winfried. 1996. „Schriften zur Biographie. [Vita-Buch]“. In *Jensens sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Zweite Abteilung: Nachlaß. Sechster Band: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri Legendi. Hg. auf Veranlassung der Deutschen Schillergesellschaft Marbach am Neckar. Teil II: Anhang*, 142–202. Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger.
- Feirstein, Bruce. 2002. „Hollywood Rule Book“. Vanity Fair. The Complete Archive. April 2002. <https://archive.vanityfair.com/article/2002/4/hollywood-rule-book> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- First People.us. 2019. „The Bird Tribes. A Cherokee Legend“. First People. American Indian Legends. 2019. <https://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/TheBirdTribes-Cherokee.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Fliedl, Konstanze. 2005. „A dream within a dream. Von der Bibel bis Thomas Mann: Eine kurze Geschichte des Traums in der Literatur“. *Die Furche*, 15. Dezember 2005. <https://www.furche.at/politik/a-dream-within-a-dream-1254681> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Fludernik, Monika. 2005. „Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“. In *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, herausgegeben von Fabienne Liptay und Yvonne Wolf, 39–59. München: edition text + kritik.
- Forshaw, Barry. 2013. *British Gothic Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Foss, Chris. 2000. „When ‚good‘ men turn bad: *Mary Reilly* as disturbing allegory of domestic abuse“. *Literature/Film Quarterly* 28 (1): 12–15. <https://search.proquest.com/openview/6f33cac34af68de083bae55c7ea0153b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=5938> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Foucault, Michel. 1992. „Andere Räume“. In *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*, herausgegeben von Karlheinz Barck, übersetzt von Walter Seitter, 4. Aufl., 34–46. RUB 1352 Kunstwissenschaften. Leipzig: Reclam.
- Fraenkel, Eduard. 1971. „Ode I, 22 Integer vitae“. In *Horaz*, 3. Aufl., 219–22. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Frank, Caroline, und Markus Schleich. 2018. „Wunderbare(s) in Serie – TWIN PEAKS (USA 1990–1991)“. In *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*, herausgegeben von Stefanie Kreuzer und Uwe Durst, 99–113. Traum – Wissen – Erzählen 3. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Franke, Alyssa. 2013a. „Doctor Who vs. The Mystical Pregnancy Trope“. *Whovian Feminism* (blog). 14. Februar 2013. <https://whovianfeminism.tumblr.com/post/43900927769/doctor-who-vs-the-mystical-pregnancy-trope> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2013b. „Doctor Who vs. The Mystical Pregnancy Trope, Part 2“. *Whovian Feminism* (blog). 26. Februar 2013. <https://whovianfeminism.tumblr.com/post/44104826530/doctor-who-vs-the-mystical-pregnancy-trope-part> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Frenk, Joachim. 2017. „Anmerkungen zu Shakespeares Träumen“. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, herausgegeben von Patricia Oster und Janett Reinstädler, 249–67. Traum – Wissen – Erzählen 1. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- . 2021. „Viktorianische Träume“. Vortrag gehalten im Rahmen der Ringvorlesung „Ästhetische Traumdarstellungen im europäischen Kontext. Theorien – Methoden – Analysen“, Universität des Saarlandes, DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ (online), 29. Juni.
- Frenzel, Elisabeth. 1999. „Weissagung, Vision, vorausdeutender Traum“. In *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 5., überarb. und erg. Aufl., 802–30. Kröners Taschenausgabe 301. Stuttgart: Kröner.
- Fukuda, Kazuhiko. 2018. „[Kanashibari Phenomenon as a Sleep Disorder: Recurrent Idiopathic Sleep Paralysis]“. *Brain and Nerve = Shinkei Kenkyu No Shinpo* 70 (11): 1279–87. <https://doi.org/10.11477/mf.1416201173> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Fukuda, Kazuhiko, Akio Miyasita, Maki Inugami, und Kaneyoshi Ishihara. 1987. „High Prevalence of Isolated Sleep Paralysis: Kanashibari Phenomenon in Japan“. *Sleep* 10 (3): 279–86. <https://doi.org/10.1093/sleep/10.3.279> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Gabrielle, Hannah. 2015. „Influences on Alice in Wonderland“. *The British Library* (blog). The British Library. 19. November 2015. <https://www.bl.uk/alice-in-wonderland/articles/influences-on-alice-in-wonderland> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Gasser, Markus. 2008. „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 177 (Daniel Kehlmann): 12–29.
- . 2013. *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. rororo 25852. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

- Gehring, Petra. 2017. „Träumen und Wachen im Schlaflabor: Die verschachtelte Realität des ‚Lucid Dreaming‘“. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, herausgegeben von Patricia Oster und Janett Reinstädler, 157–74. Traum – Wissen – Erzählen 1. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Genette, Gérard. 2010. *Die Erzählung*. Herausgegeben von Jochen Vogt. Übersetzt von Andreas Knop. 3., durchges. und korrigierte Aufl. UTB Literatur- und Sprachwissenschaft 8083. Paderborn: W. Fink UTB.
- Genz, Julia. 2013. „Ein anderer Pygmalion – Techniken der Kunstbelebung in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*, Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und Georg Heyms *Der Dieb*“. *arcadia* 48 (2): 411–35. <https://doi.org/10.1515/arcadia-2013-0027> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Gidion, Heidi. 2010. *Phantastische Nächte: Traumerfahrungen in Poesie und Prosa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00045923-9> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Gindorf, Myriam. 2018. „GRK Europäische Traumkulturen (UdS): Gindorf, Myriam“. Traumkulturen. 2018. https://traumkulturen.de/index.php?id=138&ADM_CMD_cooluri=1 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Ginsburg, Michal Peled. 2015. *Portrait stories*. New York: Fordham University Press.
- Green, C. E. 1968. *Lucid Dreams*. Proceedings of the Institute of Psychophysical Research 1. Oxford: Institute of Psychophysical Research.
- Green, Celia Elizabeth. 1968. *Out-of-the-body experiences*. Proceedings of the Institute of Psychophysical Research 2. London: Hamilton.
- Green, Celia, und Charles McCreery. 1994. *Lucid Dreaming. The Paradox of Consciousness During Sleep*. London/New York: Routledge.
- Griffith, Richard M., Otoy Miyagi, und Akira Tago. 1958. „The Universality of Typical Dreams: Japanese vs. Americans“. *American Anthropologist* 60 (6): 1173–79. <https://doi.org/10.1525/aa.1958.60.6.02a00110> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Grigorian, Natasha. 2016. „Thomas Malthus and Nikolai Chernyshevskii: Struggle for Existence or Mutual Help?“ *Russian Literature* 81 (April): 67–83. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2016.03.003> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Grishakova, Marina. 2012. *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction. Narrative Strategies and Cultural Frames*. Tartu Semiotics Library 5. Tartu: University of Tartu Press. https://doi.org/10.26530/OAPEN_421498 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Grossardt, Peter. 2007. „Heimkehr, Traum und Wiedererkennung. Zur Rezeption der ‚Odyssee‘ in Petrons ‚Satyrika‘“. *Hermes* 135 (1): 80–97. <https://www.jstor.org/stable/40379189> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Gruener, Gustav. 1904. „Notes on the Influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe“. *PMLA* 19 (1): 1–25. <https://doi.org/10.2307/456463> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Grunenberg, Christoph. 2011. „Wolken“. In *Magritte A bis Z. Anlässlich der Ausstellung ‚Magritte. Das Lustprinzip‘ in der Albertina, Wien*, herausgegeben von Christoph Grunenberg und Darren Pih, übersetzt von Brigitte Willinger, 242–43. Stuttgart: belse.
- Grunenberg, Christoph, und Darren Pih, Hrsg. 2011. „Vorhang“. In *Magritte A bis Z. Anlässlich der Ausstellung ‚Magritte. Das Lustprinzip‘ in der Albertina, Wien*, übersetzt von Brigitte Willinger, 229–31. Stuttgart: belse.
- Häffner, Nicole. 2018a. „GRK Europäische Traumkulturen (UdS): Häffner, Nicole“. Traumkulturen. 2018. <https://www.traumkulturen.de/beteiligte/alumni/haeffner-nicole.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- . 2018b. „La noche boca arriba‘ (Julio Cortázar)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22La_noch_e_boca_arriba%22_\(Julio_Cort%3%A1zar\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22La_noch_e_boca_arriba%22_(Julio_Cort%3%A1zar)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Halliday, David, Robert Resnick, und Jearl Walker. 2007. *Physik*. Herausgegeben von Stephan W. Koch. Bachelor-Edition. Weinheim: Wiley-VCH.
- Hänselmann, Matthias C. 2019. „Potenzierte Träume. Die Traumstaffelung als narratives Verfahren in Literatur und Film“. *ffk Journal*, Nr. 4 (März): 17–32. [http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path\[\]=66](http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path[]=66) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hansen, Maïke. 2022. *Somniloquies. Communication entre veille et sommeil dans des textes dramatiques de William Shakespeare, Denis Diderot, Heinrich von Kleist, Eugène Scribe et Richard Wagner. Traum – Wissen – Erzählen 13*. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Harpen, Julius von, und Daniel Möhle. 2018. „jump scare“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 2018. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/j:jumpscare-8476> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hartmann, Britta. 2015. „pre-title sequence“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 2015. [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:pretitlasequence-8722?s\[\]=-opening&s\[\]=-credits](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:pretitlasequence-8722?s[]=-opening&s[]=-credits) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Harvey, CB. 2012. „Sherlock’s Webs. What the Detective Remembered from the Doctor about Transmediality“. In *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, herausgegeben von Louisa Ellen Stein, 118–32. Jefferson, NC: McFarland.
- Haupt, Sabine. 2006. „Traumkino‘. Die Visualisierung von Gedanken. Zur Intermedialität von Neurologie, optischen Medien und Literatur“. In *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, herausgegeben von Sabine Haupt und Ulrich Stadler, 87–125. Zürich: Edition Voldemere. https://www.academia.edu/26489334/_Traumkino_Die_Visualisierung_von_Gedanken_Zur_Intermedialit%C3%A4t_von_Neurologie_optischen_Medien_und_Literatur_In_Sabine_Haupt_u_Ulrich_Stadler_Hg_Das_Unsichtbare_sehen_Bildzauber_optische_Medien_und_Literatur_Z%C3%BCrich_2006_S_87_125 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hauser, Erik. 2005. *Der Traum in der phantastischen Literatur*. Sekundärliterarische Reihe; Fantasia 57; 186. Passau: Erster Deutscher Fantasy-Club e.V.
- Haydn Smith, Ian. 2020. *Eine kurze Geschichte des Films*. Übersetzt von Juliane Lochner und Anke Wellner-Kempf. Berlin: Laurence King Verlag.
- Hellfeld, Matthias von. 2016. *Das lange 19. Jahrhundert. Zwischen Revolution und Krieg 1776 bis 1914*. Schriftenreihe bpb 10187. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/219472/das-lange-19-jahrhundert> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Henkle, Roger B. 1973. „The Mad Hatter’s World“. *The Virginia Quarterly Review* 49 (1): 99–117. <https://www.jstor.org/stable/26443347> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Herrmann, Leonhard. 2020. „Beerholms Vorstellung und ihre Folgen: Daniel Kehlmanns Dialoge mit der Philosophie“. In *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und populäres Schreiben*, herausgegeben von Fabian Lampart, Michael Navratil, Iuditha Balint, Natalie Moser, und Anna-Marie Humbert, 53–71. Gegenwartsliteratur: Autoren und Debatten. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110647488-004> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Hewett, Richard. 2014. „1 Who is Matt Smith? Performing the Doctor“. In *Doctor Who: The Eleventh Hour. A Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, herausgegeben von Andrew O'Day, 13–30. London: I.B. Tauris.
- Hexel, Vasco. 2014. „9 Silence Won't Fall. Murray Gold's Music in the Steven Moffat Era“. In *Doctor Who: The Eleventh Hour. A Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, herausgegeben von Andrew O'Day, 159–77. London: I.B. Tauris.
- Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Hinderer, Walter. 2003. „Friedrich Schiller und die empirische Seelenlehre. Bemerkungen über die Funktion des Traums und das ‚System der dunklen Ideen‘“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 47: 187–213.
- Hiscock, John. 2010. „Inception: Christopher Nolan interview“. *Daily Telegraph*, 1. Juli 2010, Abschn. Culture/Film/Filmmakers on Film. <https://web.archive.org/web/20100704152719/http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmmakersonfilm/7866677/Inception-Christopher-Nolan-interview.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Höfer, Kristina. 2019. *Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Traum – Wissen – Erzählen 4. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Hooge, Anna N. de. 2019. „Binary Boys: Autism, Aspie Supremacy and Post/Humanist Normativity“. *Disability Studies Quarterly* 39 (1). <https://doi.org/10.18061/dsq.v39i1.6461> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hörander, Edith. 1991. „Jagd, Jäger“. In *Wörterbuch der Symbolik*, herausgegeben von Manfred Lurker, 5., durchges. u. erw. Aufl., 349–50. Kröners Taschenausgabe 464. Stuttgart: Kröner.
- Horton, Justin. 2017. „The Building and Blurring of Worlds“. In *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, herausgegeben von Marta Boni, 188–203. Transmedia: Participatory Culture and Media Convergence 2. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25975/1004106.pdf?sequence=1#page=188> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hughes, Patrick, und George Brecht. 1978. *Die Scheinwelt des Paradoxons. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild*. Übersetzt von Eberhard Bubser. 1. Aufl. Braunschweig: Vieweg.
- Humbert, Anna-Maria. 2020. „Von Bienen, Eseln und Menschen: Kehlmanns Tiere“. In *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur*, herausgegeben von Fabian Lampart, Michael Navratil, Iuditha Balint, Natalie Moser, und Anna-Marie Humbert, 177–200. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110647488-010> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hünigen, James zu. 2012a. „Vertigo-Effekt“. Lexikon der Filmbegriffe. 18. Januar 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:vertigoeffekt-4578> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012b. „Giallo“. Lexikon der Filmbegriffe. 13. Oktober 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6725> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012c. „L cut“. Lexikon der Filmbegriffe. 13. Oktober 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5570> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012d. „Tonbrücke“. Lexikon der Filmbegriffe. 19. Oktober 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7275> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- . 2014. „tailing out“. Lexikon der Filmbegriffe. 29. Oktober 2014. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8622> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Hurst, Matthias. 2012. „4.23 Tod und Sterben in Film und Fernsehen“. In *Handbuch Sterben und Menschenwürde*, herausgegeben von Michael Anderheiden und Wolfgang Uwe Eckart, 1735–64. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hutchings, Stephen C. 2004. „1 Russian realism and the camera. Out from Gogol's ‚Portrait‘“. In *Russian Literary Culture in the Camera Age: The Word as Image*, 20–32. Basingstoke: Routledge.
- IMDb. 2021a. „Doctor Who‘ Amy’s Choice (TV Episode 2010) – Trivia“. IMDb. 2021. <http://www.imdb.com/title/tt1591788/trivia> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021b. „Inception (2010) – Release Info“. IMDb. 2021. <http://www.imdb.com/title/tt1375666/releaseinfo> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Inducks. o. J. „The Dream Of A Lifetime. Lebensträume (D 2002-033)“. I.N.D.U.C.K.S. Zugriffen 12. September 2020. <https://inducks.org/story.php?c=D+2002-033> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Innerhofer, Roland. 2008. „Science Fiction – Glanz und Elend eines Genres“. *Der Deutschunterricht* 60 (2): 2–12.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. UTB Literaturwissenschaft 636. München: Wilhelm Fink.
- Jacke, Andreas. 2017. *Mind Games. Über literarische, psychoanalytische und gendertheoretische Sendehalte bei A. C. Doyle und der [sic] BBC-Serie Sherlock*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-17475-0> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Jacobs, Jürgen. 2010. „Bildungsroman“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A – G*, herausgegeben von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, und Klaus Weimar, 3. Aufl., 230–33. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/978310914672.190/html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Jaffé, Verónica. 1986. *Leo Perutz, ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München: Eigendruck im Selbstverlag.
- Jahraus, Oliver. 2010. „Filmmetapher – Bewusstseinsmetapher. Zu Christopher Nolans Meisterwerk *Inception*“. *Medienobservationen*, August, 1–7. https://www.medienobservationen.de/artikel/kino/kino_pdf/jahraus_inception.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Jarazo-Álvarez, Rubén. 2017. „Codifying the Doctor’s Queerness in British Sci-Fi TV Show *Doctor Who*“. In *Rethinking Gender in Popular Culture in the 21st Century: Marlboro Men and California Gurls*, herausgegeben von Astrid M. Fellner, Martha Fernández-Morales, und Martina Martausová, 199–220. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Jardin, Xení. 2010. „Inception Ripped off a Scrooge McDuck Comic“. *Boing Boing* (blog). 3. August 2010. <https://boingboing.net/2010/08/03/inception-ripped-off.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Jasper, Marykate. 2017. „This Video Shows How *The Big Bang Theory* Tries to Make Misogyny Look “Adorkable”“. *The Mary Sue* (blog). 2. September 2017. <https://www.themarysue.com/adorkable-misogyny-big-bang-theory/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Jisho. 2021a. „夢 = dream“. In *Jisho Japanese – English*. <https://jisho.org/search/dream> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- . 2021b. „夢中 = absorbed in; immersed in“. In *Jisho Japanese – English*. <https://jisho.org/word/夢中> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021c. „眠り nemuri“. In *Jisho Japanese – English*. <https://jisho.org/search/nemuri> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021d. „金縛り kanashibari“. In *Jisho Japanese – English*. <https://jisho.org/search/kanashibari> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Jowett, Lorna. 2014. „The Girls Who Waited? Female Companions and Gender in Doctor Who“. *Critical Studies in Television* 9 (1): 77–94. <https://doi.org/10.7227/CST.9.1.6> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2017. *Dancing with the Doctor: Dimensions of Gender in the Doctor Who Universe*. London: I.B. Tauris.
- Jowett, Lorna, und Stacey Abbott. 2013. *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. London: I.B. Tauris.
- Juen, Sarah. 2018. „Between Jazz, Cherry Blossoms, and Baseball: Transculturality in the Publications of Murakami Haruki“. *Vienna Journal of East Asian Studies* 9 (Dezember): 59–84. <https://doi.org/10.2478/vjeads-2017-0003> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kaindlstorfer, Günter. 2007. „Farbsatte Psychothriller in historischem Ambiente. Leo Perutz-Biografie erschienen“. Deutschlandfunk. 22. August 2007. https://www.deutschlandfunk.de/farbsatte-psychothriller-in-historischem-ambiente.700.de.html?dram:article_id=83262 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kaminski, Johannes D. 2019. „Dream Encounters in Premodern Chinese Literature, 1300–1800 (*The Plum in the Golden Vase*; Tang Xuanzu, *The Peony Pavilion*; Wang Shifu, *Romance of the Western Chamber*; Cao Xuequin, *Dream of the Red Chamber*)“. In *Historizing the Dream/Le rêve du point de vue historique*, herausgegeben von Bernard Dieterle und Manfred Engel, 67–91. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve 3. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Karashima, David. 2020. „Five Japanese Authors Share Their Favorite Murakami Short Stories“. Literary Hub. 20. Juli 2020. <https://lithub.com/five-japanese-authors-share-their-favorite-murakami-short-stories/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kathryn. 2011. „Nemuri“. *Contemporary Japanese Literature* (blog). 30. Mai 2011. <https://japaneselit.net/2011/05/30/nemuri/>.
- Kawakami, Mieko. 2020. „A Feminist Critique of Murakami Novels, With Murakami Himself“. Literary Hub. 7. April 2020. <https://lithub.com/a-feminist-critique-of-murakami-novels-with-murakami-himself/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Keitz, Ursula von, und Hans Jürgen Wulff. 2012a. „Fantasy-Film I“. Lexikon der Filmbe-griffe. 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3259> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012b. „Fantasy-Film II“. Lexikon der Filmbe-griffe. 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3703> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kern, Laura. 2011. „The Double Hour“. *Film Comment* 47 (2): 72.
- Khapaeva, Dina. 2012. „Chapter One: Sources. Unfinished Experiments on the Reader: Nikolai Gogol. The Petersburg Tales“. In *Nightmare: From Literary Experiments to Cultural Projects*, übersetzt von Rosie Tweddle, 9–59. Russian History and Culture. Leiden: Brill.
- Kincaid, Chris. 2017. „Chasing Nightmares – Kanashibari“. *Japan Powered* (blog). 20. August 2017. <https://japanpowered.com/japan-culture/chasing-nightmares-kanashibari> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Kirsch, Jürgen. 2010. „Die Kritiker: ‚Polizeiruf 110: Aquarius‘“. *Quotenmeter* (blog). 30. April 2010. <https://www.quotenmeter.de/n/41661/die-kritiker-polizeiruf-110-aquarius> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kiss, Miklós. 2012. „Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s ‚Inception‘ (2010)“. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Nr. 05: 35–54. https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/54024973/film5_3.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kizer, Zachary Aaron. 2015. „The Ladies of Time & Space: A Gender Study of the Women of Doctor Who“. Undergraduate Senior Honor’s Thesis, Muncie, Indiana: Ball State University. https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/200382/A372_2016KizerZacharyA-opt.pdf?sequence=1&isAllowed=y (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Klein, Barrett A. 2012. „The Curious Connection Between Insects and Dreams“. *Insects* 3 (1): 1–17. <https://doi.org/10.3390/insects3010001> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Klesse, Mark. 2015. „II.1.7 *Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit*“. In *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, 25–27. Berlin: J. B. Metzler’sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Klimek, Sonja, Tobias Lambrecht, und Tom Kindt, Hrsg. 2017. *Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945*. Wissenschaft und Kunst, Band 31. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kluge, Gerhard. 2009. „Kommentar zu *Die Räuber*“. In *Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 2: Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe: Text und Kommentar*, 883–1145. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 34. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Klüger, Ruth. 2016. „Die Andere Hündin: Kleists Käthchen“. In *Frauen lesen anders*, 7. Aufl., 157–76. Stuttgart: dtv.
- Knöppler, Christin. 2015. „The Treacherous Architecture of the Mind in Christopher Nolan’s ‚Inception‘“. *Komparatistik Online*, Nr. 1 (Januar): 41–46.
- Koch, Julia. 2021. „Dämonen der Dunkelheit. Psychologie: Gepenster gibt es wirklich: Viele Menschen werden nachts von schauerlichen Spukerscheinungen heimgesucht – die Betroffenen sind hellwach, können sich aber nicht rühren. Was steckt hinter dem unheimlichen Phänomen?“ *Der Spiegel*, 17. Juli 2021.
- Koebner, Thomas, Hrsg. 2007. *Science Fiction*. Durchges. u. aktualis. Ausg. UB Filmgenres 18401. Stuttgart: Reclam.
- . 2018. *Von Träumen im Film. Visionen einer anderen Wirklichkeit*. Marburg: Schüren.
- Köhler, Thomas. 1995. *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart/Berlin/Köln: Verlag W. Kohlhammer.
- Koncz, Linda. 2021. „Dreampire“. *Dreampire.com*. 2021. <https://www.dreampire.com/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kracauer, Siegfried. 2014. „Die Photographie“. In *Das Ornament der Masse. Essays*, 12. Aufl., 371:21–39. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kramer, Anke. 2016. „Elementargeister und die Grenzen des Menschlichen. Agierende Materie in Fouqués *Undine*“. Herausgegeben von Christa Grewe-Volpp und Evi Zemanek. *PhiN Beihefte* 10 (Mensch – Maschine – Materie – Tier. Entwürfe posthumaner Interaktionen): 104–24. <http://web.fu-berlin.de/phn/beihefte10/boto8.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Krasner, James. 1997. „Watson Falls Asleep: Narrative Frustration and Sherlock Holmes“. *English Literature in Transition* 40 (4): 424–36.

- Krasnyashykh, Andrei. 2012. „On the Dream Within a Dream“. Übersetzt von Tanya Parnery. *The Massachusetts Review* 53 (2): 357–63. <https://www.jstor.org/stable/41703138> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Krausser, Helmut. 2008. „Ich und Kehlmann. Und ‚Mahlers Zeit‘“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 177 (Daniel Kehlmann): 54–57.
- Kremer, Detlef. 2009. „E. T. A. Hoffmann und die Prager Neuromantik. Gustav Meyrinks *Der Golem* und Leo Perutz' *St. Petri Schnee*“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 17 (1): 137–48.
- . 2011. „Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen)“. In *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Claudia Stockinger, 496–514. De Gruyter Lexikon. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217476.496> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Kretzschmar, Dirk. 2015. „V.2 Internationale Rezeption und Wirkung“. In *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, 417–23. Berlin: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Kreuzer, Stefanie. 2014. *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn: Wilhelm Fink. <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.5555/9783846756737> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2017. „Erzähltes Traumwissen in Literatur und Film“. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, herausgegeben von Patricia Oster und Janett Reinstädler, 47–77. Traum – Wissen – Erzählen 1. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Kritzmöller, Monika, und Hartwig Frankenberg. 2008. „A Dream within a Dream. Von Dämonen, Visionen und schönen Gesängen“. In *Die Macht der Träume: Antworten aus Philosophie, Psychoanalyse, Kulturosoziologie und Medizin*, herausgegeben von Dieter Korczak, 135–53. Interdisziplinäre Schriftenreihe 30. Kröning: Asanger.
- Kuhn, Markus. 2011. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Narratologia. Contributions to Narrative Theory 26. Berlin/New York: De Gruyter.
- Kulshrestha, Sujay. 2011. „I Get By With A Little Help From My Bros: An Analysis of the Male Homosocial Relationship on ‚How I Met Your Mother‘“. *Inquiries Journal* 3 (1): 1. <http://www.inquiriesjournal.com/articles/356/i-get-by-with-a-little-help-from-my-bros-an-analysis-of-the-male-homosocial-relationship-on-how-i-met-your-mother> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Lachmann, Renate. 2018. „Struktur und Semantik des Traums in literarischen Texten“. Gastvortrag gehalten im Rahmen der Ringvorlesung „Theorien, Methoden, Analysen“, Universität des Saarlandes, DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“, 10. Juli.
- Lange, Sigrid. 2007. *Einführung in die Filmwissenschaft*. Einführungen Germanistik. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Larsen, Marie Louise Skou. 2020. „Geek and Nerd Masculinity in The Big Bang Theory“. Master's Thesis, Aalborg Universitet. https://projekter.aau.dk/projekter/files/334563721/Speciale_Marie_Larsen_The_Big_Bang_Theory.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Lawrence, Lindsay. 2018. „*Doctor Who* and the Neo-Victorian Christmas Serial Tradition“. *Neo-Victorian Studies* 11 (1). http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/11-1%202018/NVS%2011-1-7%20L-Lawrence.pdf.
- Leach, Laurie F. 2010. „A Fuller Statement of the Case. Mary Reilly and The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde“. In *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformations*

- of *Original Works*, herausgegeben von Phyllis Frus und Christy Williams, 83–95. McFarland.
- Lee, Ashley. 2015. „Christopher Nolan Talks ‘Inception’ Ending, Batman and “Chasing Reality” in Princeton Grad Speech“. *The Hollywood Reporter* (blog). 1. Juni 2015. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/christopher-nolan-princeton-graduation-speech-799121/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Leiendecker, Bernd. 2015. „*They Only See What They Want to See*“. *Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Film*. Marburg: Schüren.
- Levin, Thomas Y. 2010. „2 Five Tapes, Four Halls, Two Dreams: Vicissitudes of Surveillant Narration in Michael Haneke’s *Caché*“. In *A Companion to Michael Haneke*, herausgegeben von Roy Grundmann, 75–90. London: Wiley-Blackwell.
- Lieb, Claudia, und Arno Meteling. 2003. „E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 11 (1): 34–59.
- Liew, Tim. 2013. „Doctor Who: Too Complicated for Viewers?“ *Metro* (blog). 23. Dezember 2013. <https://metro.co.uk/2013/12/23/has-steven-moffat-made-doctor-who-too-complex-for-viewers-4223730/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Lipski, Jakub. 2017. „Moving Pictures: The Animated Portrait in The Castle of Otranto and the Post-Walpolean Gothic“. *Image & Narrative* 18 (3): 64–79. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1594> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Locatelli, Massimo, und Francesco Pitassio. 2014. „Vesna Run Faster! East European Actresses and Contemporary Italian Cinema“. In *European Cinema After the Wall. Screening East-West Mobility*, herausgegeben von Kris van Heuckelom und Leen Engelen, 37–54. Film and History. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lohmann, Hans-Martin. 1987. *Freud zur Einführung*. 2. Aufl. SOAK-Einführungen 23. Hamburg: Ed. SOAK im Junius-Verlag.
- Longworth, Karina. 2010. „Megan Fox vs. Natalie Portman in the Battle of the Bird Girl Movies – Toronto Day 2“. *Voice Film* (blog). 11. September 2010. https://web.archive.org/web/20100913050803/http://www.voicefilm.com/2010/09/megan_fox_vs_natalie_portman_in_the_battle_of_the.php (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Lucks, Julian. 2019. „Dreams in Contemporary US TV Series: *The Sopranos* (1999-2007)“. In *Historizing the Dream/Le rêve du point de vue historique*, herausgegeben von Bernard Dieterle und Manfred Engel, 31–29. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve 3. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lüdke, Martin. 2008. „Eigentlich geht es nur um den Zufall. ‚Beerholms Vorstellung‘ und seine keinesfalls vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 177 (Daniel Kehlmann): 45–53.
- Lukas, Christian. 2004. „Scream – Schrei!“ In *Horrorfilm*, herausgegeben von Ursula Vossen, 323–31. RUB 18406. Stuttgart: Reclam.
- Lull, Janis. 1982. „The Appliances of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking-Glass*“. In *Lewis Carroll: A Celebration. Essays on the Occasion of the 150th Anniversary of the Birth of Charles Lutwidge Dogdson*, herausgegeben von Edward Guiliano, 101–11. New York: Clarkson N. Potter.
- Lurker, Manfred. 1991a. „Flügel“. In *Wörterbuch der Symbolik*, herausgegeben von Manfred Lurker, 5., durchges. u. erw. Aufl., 211. Kröners Taschenausgabe 464. Stuttgart: Kröner.
- . 1991b. „Schwan (weißer)“. In *Wörterbuch der Symbolik*, herausgegeben von Manfred Lurker, 5., durchges. u. erw. Aufl., 657–58. Kröners Taschenausgabe 464. Stuttgart: Kröner.

- Lüth, Reinhard. 1988. *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. 1. Aufl. Studien zur phantastischen Literatur 7. Meitingen: Corian-Verl. Wimmer.
- Maan, Lenneke. 2014. „Words Win Wars‘: Relatedness, Alterity and the Function of Dialogue in Doctor Who“. MA thesis. http://www.academia.edu/download/36635721/Lenneke_Maan_s0954500_Thesis_Doctor_Who.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- MacRury, Iain, und Michael Rustin. 2018. *The Inner World of Doctor Who. Psychoanalytic Reflections in Time and Space*. Psychoanalysis and Popular Culture. Oxford/New York: Routledge. <https://books.google.de/books?id=TX1aDwAAQBAJ> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Mahne, Nicole. 2007. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. UTB Sprache Literatur 2913. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mark. 2010. „Donald Duck & Beagle Boys Were Our ‚Inception‘ Forefathers“. *I Watch Stuff* (blog). 3. August 2010. <http://iwatchstuff.com/2010/08/donald-duck-beagle-boys-were-o.php> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Marrani, Giuseppe. 2009. „capriola s.f.“ In *TLIO Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, herausgegeben von Pietro G. Beltrami und Lino Leonardi. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Martin, Dan. 2011. „Has Doctor Who Got Too Complicated?“ *The Guardian*, 20. September 2011, Abschn. TV & radio. <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2011/sep/20/doctor-who-too-complicated> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Martínez, Matías. 2002. „Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz“. In *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung* [Beiträge zum zweiten Internationalen Perutz-Symposium, das vom 20. bis 23. September 2000 in Wien und Prag abgehalten wurde], herausgegeben von Brigitte Forster und Hans-Harald Müller, 107–29. Weinheim: Sonderzahl Verlagsges. https://www.ndlmm.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/ndlmm/Ver%C3%B6ffentlichungen/Proleptische_Raetselromane.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Martínez, Matías, und Michael Scheffel. 2016. *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarbeitete Aufl. C.H. Beck Studium. München: C.H. Beck.
- Mayo, Rob. 2020. „The Myth of Dream-Hacking and ‘Inner Space’ in Science Fiction, 1948–2010“. In *Healthy Minds in the Twentieth Century. In and Beyond the Asylum*, herausgegeben von Steven J. Taylor und Alice Brumby, 239–65. Mental Health in Historical Perspective. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27275-3_11 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- McCloud, Scott. 2017. *Understanding Comics*. Reprint. New York: William Morrow, Harper Collins Publishers.
- McConeghy, Patrick M. 2012. „An Uncanny Utopia in Daniel Kehlmann’s *Mahlers Zeit*“. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 48 (1): 91–106. <https://doi.org/10.1353/smr.2012.0007> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- McCreery, Charles. 2008. „Dreams and Psychosis: A New Look at an Old Hypothesis“. *Oxford Forum*, 1–36. <http://www.celiagreen.com/charlesmccreery/dreams-and-psychosis.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- McHale, Brian. 2004. „Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts“. In *Major Issues in Narrative Theory*, herausgegeben von Mieke Bal, 187–222. London: Routledge.
- McIntosh, Heather. 2011. „Gendering Intelligence and Sexuality on *The Big Bang Theory*“. *FlowJournal. A Critical Forum on Media and Culture* (blog). 9. Juni 2011. <https://www.flowjournal.org/2011/06/gendering-intelligence/> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Mehrbrey, Sophia. 2020. „Lippels Traum‘ (Paul Maar)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Lippels_Traum%22_\(Paul_Maar\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Lippels_Traum%22_(Paul_Maar)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Meid, Volker. 1999a. „Bildungsroman“. In *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, herausgegeben von Volker Meid, 72–74. Stuttgart: Reclam.
- . 1999b. „Passionsspiel“. In *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, herausgegeben von Volker Meid, 387. Stuttgart: Reclam.
- . 1999c. „Roman“. In *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, herausgegeben von Volker Meid, 445–50. Stuttgart: Reclam.
- . 1999d. „Schauerroman“. In *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, herausgegeben von Volker Meid, 468. Stuttgart: Reclam.
- . 1999e. „Trivilliteratur“. In *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, herausgegeben von Volker Meid, 528–30. Stuttgart: Reclam.
- Meier, Albert. 2005. „Zeugung im Schlaf. Die Erzählbarkeit des Traums in romantischer Poesie“. In *Traum-Diskurse der Romantik*, herausgegeben von Peter-André Alt und Christiane Leiteritz, 33–47. Spectrum Literaturwissenschaft 4. Berlin [u.a.]: De Gruyter.
- Meisel, Veronika. 2011. „Träume in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“. Diplomarbeit, Wien: Universität Wien. <http://othes.univie.ac.at/14505/>.
- Meiser, Martin. 2017. „Traum von der Jakobsleiter (Bibel, AT, Genesis 28,10–22)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Traum_von_der_Jakobsleiter_\(Bibel,_AT,_Genesis_28,10%E2%80%9322\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Traum_von_der_Jakobsleiter_(Bibel,_AT,_Genesis_28,10%E2%80%9322)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Metacritic. 2011. „Passion Play“. Metacritic. 6. Mai 2011. <https://www.metacritic.com/movie/passion-play> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Meyer, Matthew. 2021. „Kanashibari“. *Yokai.Com* (blog). 2021. <http://yokai.com/kanashibari/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Meyer, Urs. 2007. „Komödie“. In *Metzler Lexikon Literatur*, herausgegeben von Dieter Burdorf, Christoph Fassbender, und Burkhard Moennighoff, 3. Aufl., 392–94. Stuttgart/Weimar/Berlin: J. B. Metzler.
- Millikan, Lauren. 2011. „Alice as Nonsense Literature“. *Curiouser and Curiouser. The Evolution of Wonderland* (blog). 1. März 2011. <https://www.carleton.edu/departments/ENGL/Alice/CritNonsense.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Mitglieder des GRK „Europäische Traumkulturen“. 2021a. „Lexikon Traumkultur“. Lexikon Traumkultur. 2021. <http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Hauptseite> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021b. „GRK Europäische Traumkulturen (UdS): Publikationen“. Traumkulturen. Oktober 2021. https://www.traumkulturen.de/fileadmin/user_upload/Images/Publikationen/Aufsatzliste_NEU_20210kt.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Modi, Chinu, und Mahesh A. Dave. 2013. „A Dream Within a Dream“. *Indian Literature* 57 (2 (274)): 142–79. <https://www.jstor.org/stable/43856302> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Morlino, Luca. 2016. „veltra s.f.“ In *TLIO Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, herausgegeben von Pietro G. Beltrami und Lino Leonardi. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Morschett, Raphael. 2022. „Watch and Listen to the Dream of Time and Space“ – On the Phenomenology of the Oneiric in the Films of David Lynch“. Doctor of Philosophy

- Dissertation, Saarbrücken: Universität des Saarlandes. <https://doi.org/10.22028/D291-35578> (letzter Zugriff 31.03.2023).
- Mühlbauer, Dr. Roland. 2019. „Schlaf lähmung: Gefangen im Albtraum“. Apotheken-Umschau. 11. September 2019. <https://www.apotheken-umschau.de/krankheiten-symptome/symptome/schlaf-laehmung-gefangen-im-albtraum-721835.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Muir, Kenneth. 2014. *The Sources of Shakespeare's Plays*. London [u.a.]: Routledge.
- Mulkern, Patrick. 2010. „Doctor Who: Amy's Choice“. Radio Times. 15. Mai 2010. <https://www.radiotimes.com/news/2010-05-15/doctor-who-amys-choice/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Müller, Andreas. 2007. „Wurmlöcher“. In *Lexikon der Astronomie*. München: Spektrum. <https://www.spektrum.de/lexikon/astronomie/wurmloecher/534> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Müller, Beate. 2008. „Metalepse“. In *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 4., aktualis. u. erw. Aufl., 490. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Müller, Hans-Harald. 1994. „Nachwort“. In *Sankt Petri-Schnee*, herausgegeben von Hans-Harald Müller, 191–204. München: Droemer Knauer.
- . 2006. „Nachwort. Drommetenrot!“ In *Der Meister des Jüngsten Tages*, herausgegeben von Hans-Harald Müller, 5. Aufl., 209–17. Wien: Zsolnay.
- . 2007. *Leo Perutz. Biographie*. Wien: Zsolnay.
- . 2019. „Nachwort. Begegnung mit dem Tod ohne Folgen“. In *Zwischen neun und neun. Roman*, herausgegeben von Hans-Harald Müller, 8. Aufl. dtv 13229. München: dtv.
- Nagel, Anne. 2013. „Beyond the Looking-Glass: The Intensity of the Gothic Dream in Nineteenth-Century British Literature“. Master of Arts Thesis, Lincoln: University of Nebraska. <https://digitalcommons.unl.edu/englishdiss/80> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Nagel, Armin. 2003. „Comedy“. In *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, herausgegeben von Hans-Otto Hügel, 138–42. Stuttgart: J. B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05001-4_24 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Nathan, Vetri. 2017. *Marvelous Bodies. Italy's New Migrant Cinema*. Purdue Studies in Romance Literatures. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Neis, Kathrin. 2018. „The Premature Burial‘ (Edgar Allan Poe)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22The_Premature_Burial%22_\(Edgar_Allan_Poe\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22The_Premature_Burial%22_(Edgar_Allan_Poe)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2019. „‘To dream, or not to dream’ – Sofies Welt, eine philosophische Traumlese-Reise“. *Ondina/Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación* 2 (März): 133–54. https://doi.org/10.26754/ojs_ondina/ond.201823042 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2020a. „‘A Day in the Life‘ (The Beatles)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22A_Day_in_the_Life%22_\(The_Beatles\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22A_Day_in_the_Life%22_(The_Beatles)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2020b. „‘And I shall have to go deeper still’ – Die Traum-im-Traum-Struktur in der Sonderfolge ‘The Abominable Bride’ (2016) der BBC-Serie *Sherlock*“. *Medienobservationen*, Juli. <https://www.medienobservationen.de/2020/2020-0714-neis/> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- . 2022. „The (Meta-)Game is on'. Metafiction in SHERLOCK“. *Acta Iassyensia Comparationis* 28 (2: Literature and Pop Culture): 49–60. <https://dx.doi.org/10.47743/aic-2021-2-0006> (letzter Zugriff 31.02.2022).
- . 2023. „Inception' (Christopher Nolan)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Inception%22_\(Christopher_Nolan\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Inception%22_(Christopher_Nolan)) (letzter Zugriff 11.11.2023).
- Nesselhauf, Jonas. 2020. „Grundlagen der Forschungs- und Theoriegeschichte einer ‚Europäischen Medienkomparatistik““. In *Europäische Medienwissenschaft. Zur Programmik eines Fachs*, herausgegeben von Hedwig Wagner, 39–59. Edition Medienwissenschaft 57. Bielefeld: transcript Verlag. <https://dx.doi.org/10.14361/9783839445570> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021. „Film und Traum (1930-1960)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Film_und_Traum_\(1930-1960\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Film_und_Traum_(1930-1960)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Nesselhauf, Jonas, und Markus Schleich. 2016. *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. UTB 4682. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.36198/9783838546827> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Niehaus, Judith. 2017. „Gedanken lesen lassen. Zur narrativen Funktion(sweise) von Gedankenvisualisierung durch Schrift“. *Medienobservationen*, Mai, 1–16. <https://www.medienobservationen.de/2017/niehaus-gedanken-lesen-lassen/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Niebold, Hannes. 2016. *Die phantastische Serie. Unschlüssigkeit, Bedeutungswahn und offene Enden. Verfahren des Erzählens in Serien wie „Twin Peaks“, „Lost“ und „Like a Velvet Glove Cast in Iron“*. Edition Medienwissenschaft 33. Bielefeld: transcript Verlag. <http://dx.doi.org/10.14361/9783839434239> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Nissim, Mayer. 2010a. „Moffat: 'Who Is a Children's Fairytale'“. *Digital Spy*. 22. März 2010. <http://www.digitalspy.com/tv/cult/a209946/moffat-who-is-a-childrens-fairytale/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2010b. „Q&A: Simon Nye Talks 'Amy's Choice'“. *Digital Spy*. 10. Mai 2010. <http://www.digitalspy.com/tv/cult/a218936/qa-simon-nye-talks-amys-choice/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Nixon, Sean. 2016. „Is Doctor Who Science Fiction or Fantasy?“ *Overthinking It* (blog). 10. Januar 2016. <https://www.overthinkingit.com/2016/01/12/is-doctor-who-science-fiction-or-fantasy/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Nünning, Ansgar. 1993. „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author'“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1): 1–25.
- . 1997. „But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22 (1): 83–105.
- . 2008. „Einbettung, narrative“. In *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 4., aktualisierte und erw. Aufl., 150–51. Stuttgart: J. B. Metzler.
- O'Donnell, Emily. 2018. „The 'Theatre of Horror': Exploring the Underutilised Horror Genre in Modern Theatre“. MA thesis, Huddersfield: University of Huddersfield.

- <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/35082/1/FINAL%20THESIS%20-%200%27Donnell.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- O'Neal, Sean. 2010. „The *Inception* Ripped-off Scrooge McDuck' Theory That Will Briefly Amuse You“. *AV Club* (blog). 4. August 2010. <https://news.avclub.com/the-inception-ripped-off-scrooge-mcduck-theory-that-w-1798221139> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Onmeda-Redaktion. 2021. „Ozontherapie: Historisches“. [onmeda.de](https://www.onmeda.de/behandlung/ozontherapie-historisches-6435-2.html). 11. März 2021. <https://www.onmeda.de/behandlung/ozontherapie-historisches-6435-2.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Opreanu, Lucia. 2018. „Identity, Intertextuality, Consumption and Reception in *The Big Bang Theory*“. In *National and Transnational Challenges to The American Imaginary*, herausgegeben von Adina Ciugreanu, Eduard Vlad, und Nicoleta Stanca, 281–94. Berlin: Peter Lang (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Optical Illusion-Pictures.com. 2007. „Paradox Illusions“. *The Eye's Mind*. 2007. <http://www.optical-illusion-pictures.com/paradox.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Oshiro, Mark. 2011. „Mark Watches 'Doctor Who': S05E07 – Amy's Choice“. *Mark Watches* (blog). 25. März 2011. <http://markwatches.net/reviews/2011/03/mark-watches-doctor-who-s05e07-amys-choice/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- O'Toole, Garson. 2017. „If He Found That Flower in His Hand When He Awoke — Ay! And What Then? Samuel Taylor Coleridge? Apocryphal?“ *Quote Investigator* (blog). 29. Mai 2017. <https://quoteinvestigator.com/2017/05/29/flower/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Oxford University Press. 2021. „TARDIS Definition“. In *Lexico Dictionaries. English*. Oxford: Lexico.com. <https://www.lexico.com/definition/tardis> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2022. „Ostranenie“. In *Oxford Reference*. <https://doi.org/10.1093/oi/authority.20110803100256378> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pause, Johannes. 2018. „Expansions of the Instant. Disruptions of Time in Contemporary German Literature“. In *Disruptions in the Arts. Textual, Visual, and Performative Strategies for Analyzing Societal Self-Descriptions*, herausgegeben von Lars Koch, Tobias Nanz, und Johannes Pause, 117–32. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Perez, Natalia Alexis. 2017. „It's like I've Walked Right out of My Dreams: Dream Ballets in the Broadway Musical“. Master's Thesis, Tallahassee: Florida State University. College of Music. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_SUMMER2017_Perez_fsu_0071N_14097 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pfau, Oliver. 2007. „Der Teufel in der klassischen Musik“. *Literaturtheorien im Netz*. 13. Februar 2007. <https://web.archive.org/web/20201030105024/https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/teufel/musik/klassisch/index.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pfister, Manfred. 1997. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 9. Aufl. Information und Synthese 3. München: W. Fink UTB.
- Phelan, James, und Mary Patricia Martin. 1999. „The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*“. In *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, herausgegeben von David Herman, 88–109. Columbus, Ohio: Ohio State University Press. https://www.academia.edu/1053965/_The_Lessons_of_Weymouth_Homodiegesis_Unreliability_Ethics_and_The_Remains_of_the_Day_ (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pietzcker, Carl. 2020. „Nachwort“. In *Siebenkäs. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflerken Kuhschnappel. Nach Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*.

- Erste Abteilung. Sechster Band. Hg. v. Kurt Schreinert, Nachdr., 769–96. RUB 274. Stuttgart: Reclam.*
- Pinkas, Claudia. 2010. *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Narratologia. Berlin/New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110237573> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012. „Mind Game Movies. Gedankenspiele und Medientechnikdiskurse im zeitgenössischen Film“. In *Technikfiktionen und Technikdiskurse: Ringvorlesung des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2009*, herausgegeben von Simone Finkle und Burkhardt Krause, 143–59. Karlsruher Studien Technik und Kultur 4. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing. <https://publikationen.bibliothek.kit.edu/1000030088> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Plate, Liedeke. 1998. „Negotiating Identity in the Margin: The Estranging Case of ‚Mary Reilly‘“. *The Comparatist* 22: 168–80. <https://www.jstor.org/stable/44366993> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pollak, Nancy. 2020. „Nabokov and Housman“. *Nabokov Online Journal* XIV (1): 1–22. https://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/1_nabokov_and_housman_pollak_2020.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pommersheim, Jamie. 2018. „Fibonacci-Zahlen“. In *Mathe in 30 Sekunden. Die wichtigsten Erkenntnisse und Theorien aus der Welt der Mathematik*, herausgegeben von Richard Brown, übersetzt von Klaus Kramp, 24–25. Kerkdriel: Librero.
- PONS GmbH. 2021a. „literal – Englisch-Deutsch-Übersetzung“. In *Langenscheidt Englisch-Deutsch Wörterbuch*. PONS. <https://de.langenscheidt.com/englisch-deutsch/literal> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021b. „Traum – 夢 [yume]“. In *Japanisch-Übersetzung – Langenscheidt Deutsch-Japanisch Wörterbuch*. <https://de.langenscheidt.com/deutsch-japanisch/traum> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Pop Culture Detective. 2017. *The Adorkable Misogyny of The Big Bang Theory*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=X3-hOigoxHs&t=1269s> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Porter, Lynnette. 2016. „Inside the Mind of Sherlock Holmes“. In *Who is Sherlock? Essays on Identity in Modern Holmes Adaptations*, herausgegeben von Lynnette Porter, 48–69. Jefferson, N.C: McFarland.
- Preußner, Heinz-Peter, und Sabine Schlickers, Hrsg. 2019. *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Marburg: Schüren.
- Prickett, Stephen. 2005. *Victorian Fantasy*. 2nd rev. and expanded ed. Waco, Texas: Baylor University Press.
- Pritchard, Duncan. 2010. *What Is This Thing Called Knowledge?* 2nd ed. London/New York: Routledge.
- . 2015. „Introduction“. In *Epistemic Angst: Radical Skepticism and the Groundlessness of Our Believing*, 1–8. Princeton/Oxford: Princeton University Press. <https://dx.doi.org/10.23943/princeton/9780691167237.001.0001> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Quintes, Christian. 2019. „Heinrich von Ofterdingen‘ (Novalis)“. In *Lexikon Traumkultur: Ein Wiki des Graduiertenkollegs ‚Europäische Traumkulturen‘*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Heinrich_von_Ofterdingen%22\(Novalis\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Heinrich_von_Ofterdingen%22(Novalis)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Rastelly, Rosana Meire Rastelli. 2018. „É com a Amy desta vez, a escolha é dela: Uma análise do discurso feminino no episódio ‘Amy’s Choice’, da série Doctor Who“. BA Thesis, Salvador: Universidade Federal da Bahia. <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25482> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Rauscher, Andreas. 2004. „Nightmare – Mörderische Träume. A Nightmare on Elm Street“. In *Horrorfilm*, herausgegeben von Ursula Vossen, 287–92. RUB 18406. Stuttgart: Reclam.
- Redfield, James. 2014. „Dreams From Homer to Plato“. *Archiv für Religionsgeschichte* 15 (1) 5–15. <https://doi.org/10.1515/arege-2013-0002> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Reed, Terence J. 2004. „Kommentar zu *Der Kleiderschrank*“. In *Thomas Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.2: Kommentar*, 89–95. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Reinstädler, Janett. 2017. „‘Tengo po caído del cielo un sueño’. Zur Legitimationkrise prophetischer Träume in der spanischen Barockkultur“. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, herausgegeben von Patricia Oster und Janett Reinstädler, 269–90. Traum – Wissen – Erzählen 1. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Reiss, Tom. 2017. *Kafka, Murakami und das suspendierte Dritte. Eine Semiotik des Phantastischen*. Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 51. Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition.
- Reitan, Rolf. 2011. „Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project?“ In *Strange Voices in Narrative Fiction*, herausgegeben von Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, und Rolf Reitan, 147–74. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110268645> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Retzbach, Joachim. 2019. „Schlaf: Das Albtraum-Drehbuch umschreiben“. *Spektrum der Wissenschaft*, 4. Januar 2019. <https://www.spektrum.de/news/albtraeume-behandeln/1616422> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Rickes, Joachim. 2012. *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Riemann, Hugo. 1882. „Kombinationston (1882)“. In *Musik-Lexikon*. <https://musikwissenschaft.de/lexikon/k/kombinationston/kombinationston-1882/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Rizwan, Fatima, und U. S. C. Annenberg. 2013. „Gender Confusion and the Female Journalist: TV Journalist Robin Scherbatsky of *How I Met Your Mother*“. Master’s Thesis, Annenberg: University of Southern California. <https://www.ijpc.org/uploads/files/Gender%20Confusion%20-%20Robin%20Scherbatsky.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Robinson, M. Michelle, Hrsg. 2016. „Conclusion: Dream within a Dream“. In *Dreams for Dead Bodies. Blackness, Labor, and the Corpus of American Detective Fiction*, 201–14. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://www.jstor.org/stable/j.cttjgk08c5.10> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Rockelmann, Joseph D. 2014. „Dreams, Hallucinations, Moving Statues, and Ekphrasis in Ludwig Tieck’s Visual Writings“. Doctor of Philosophy Dissertation, New York: Purdue University. <https://search.proquest.com/docview/1674244599> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Roggenbuck, Stefanie. 2015. „Zeit und Polyphonie. Zum Verhältnis von verdoppelter Zeit und verdoppelter ‚Stimmen‘ in Erzähltexten von Leo Perutz und Ambrose Bierce“. In *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, herausgegeben von Antonius Weixler und Lukas Werner, 407–28. Narratologia 48. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110429473-017> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Rogy, Raffaella. 2018. „Der Beginn eines Gedankens. Traumnarrative in Christopher Nolans ‚Inception‘“. In *Traumnarrative. Motivische Muster – erzählerische Traditio-*

- nen – medienübergreifende Perspektiven, herausgegeben von Christa Tuczay und Thomas Ballhausen, 164–72. Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Internationalen Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft Wien 2. Wien: Praesens Verlag.
- Roscher, Wilhelm Heinrich. 1890. „Kallisto“. In *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 2. Bd., 1. Abt.: *Iache-Kyzikos*. 1890–1894, 931–34. Leipzig: B. G. Teubner. <http://archive.org/details/ausfhrlichesle0201rosc> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Rosenfeld, Hellmut. 1991. „Tod (Personifikation)“. In *Wörterbuch der Symbolik*, herausgegeben von Manfred Lurker, 5., durchges. u. erw. Aufl., 756–57. Kröners Taschenausgabe 464. Stuttgart: Kröner.
- Rosenstock, Martin. 2012. „Inception and Philosophy: Ideas To Die For“. *Image & Narrative* 13 (1): 114–16. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/227> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Roth, Christine. 2017. „Atys‘ (Jean-Baptiste Lully)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Atys%22_\(Jean-Baptiste_Lully\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Atys%22_(Jean-Baptiste_Lully)).
- Ruby, Sigrid. 2017. „Traum und Wirklichkeit in der bildenden Kunst: Modi einer Unterscheidung“. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, herausgegeben von Patricia Oster und Janett Reinstädler, 79–108. Traum – Wissen – Erzählen 1. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Ruediger, Ross. 2014. „Doctor Who Christmas Special Recap: Dream a Deadly Dream of Me“. *Vulture*, 26. Dezember 2014. <https://www.vulture.com/2014/12/doctor-who-christmas-special-2014.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Ruether, Rosemary. 2005. *Goddesses and the Divine Feminine. A Western Religious History*. Berkeley: University of California Press.
- Russisch aktuell-Redaktion. 2021a. „бред“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*. Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw.htm?ru=%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%B4&rnd%3D=3285> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021b. „демон“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*. Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw.htm?ru=%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD&rnd%3D=12509> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021c. „домовой“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*. Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw.htm?ru=%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9&rnd%3D=21053#L2> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021d. „кошмара zu кошмáр“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*. Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw.htm?ru=%D0%BA%D0%BE%D1%88%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B0&rnd%3D=29474> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021e. „сон“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*: Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw.htm?ru=%D1%81%D0%BE%D0%BD&rnd%3D=22584#L2> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021f. „сон наяву“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*. Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw>.

- htm?ru=%D1%81%D0%BE%D0%BD%20%D0%BD%D0%B0%D1%8F%D0%B2%D1%83 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021g. „явление“. In *Russisch-Deutsches Universalwörterbuch online*. Leipzig: Universität Leipzig. <https://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ruw.htm?ru=%D1%8F%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5&rnd%3D=1777> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Russlies, Verena. 2020. „Die Kehlmann'sche Fliege: Zur Aktualität des *vanitas*-Topos bei Daniel Kehlmann“. In *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur*, herausgegeben von Fabian Lampart, Michael Navratil, Iuditha Balint, Natalie Moser, und Anna-Marie Humbert, 155–76. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110647488-009> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Sachs-Hombach, Klaus, und Stephan Schwan. 2006. „Was ist ‚schräge Kamera‘? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen“. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 11 (1): 130–39. http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menulitem=miArchive&showIssue=11 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Samaké, Abdoulaye. 2020. *Liebesträume in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Erzählliteratur des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- Savelyeva, Vera V., Olga Y. Zaginaiko, Lyutsiya I. Abdullina, und Aleksey A. Zaginaiko. 2018. „Narratology of Fictional Dreams in the Russian Literary Works“. *Opción* 34 (86–2): 1–17. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30397> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Saxey, Esther. 2009. „The Maid, the Master, her Ghost and his Monster: *Alias Grace* and *Mary Reilly*“. In *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction. Possessing the Past*, herausgegeben von Rosario Arias und Patricia Pulham, 58–82. Palgrave Macmillan. https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230246744_4 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Scaggs, John. 2007. *Crime Fiction*. Reprint. The new critical idiom. London [u.a.]: Routledge.
- Schaper, Benjamin. 2015. „Selbstreflexivität als Qualitätsmerkmal. BBCs *Sherlock* und Daniel Kehlmann“. In *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“*, herausgegeben von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, 159–71. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839431870-011> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schikowski, Klaus. 2018. *Der Comic: Geschichte, Stile, Künstler*. Durchgesehene und aktualisierte Ausgabe. Reclam Taschenbuch 20544. Ditzingen: Reclam.
- Schlechl, Sigurd Paul. 1993. „Leo Perutz. Ein früher Meister der deutschsprachigen Short Story („Pour avoir bien servi“)“. In *New-Found-Lands*, herausgegeben von Alwin Fill, 27–42. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Schlichter, Ansgar. 2012. „Rückenfiguren“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 12. Oktober 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:ruckenfiguren-4225> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2013. „nobody's shot“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 18. November 2013. [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nobodyshot-8412?s\[\]=nobody&s\[\]=shot](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nobodyshot-8412?s[]=nobody&s[]=shot) (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Schlickers, Sabine. 2015. „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und verstörendes Erzählen‘ in Literatur und Film“. *DIEGESIS* 4 (1): 49–67. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:468-20150519-151920-2> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2018. „Perturbatory Narration in Mexican Film: *Juegos nocturnos/Nocturnal Games*, *El agujero negro del sol/The Black Hole of the Sun*, and *El incidente/The Incident*“. In *Perturbatory Narration in Film: Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*, herausgegeben von Sabine Schlickers und Vera Toro, 225–40. Narratologia. Contributions to Narrative Theory 59. Boston: De Gruyter. http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/schlickers/9783110566574-014_Schlickers.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schmid, Wolf. 2017. „Bewusstseinsdarstellung“. *Annual Review of the Faculty of Philosophy/Godisnjak Filozofskog Fakulteta* 42 (1): 67–96. <https://doi.org/10.19090/gff.2017.1.67-96> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schmidt, Gary. 2010. „Performing in Handcuffs: Leo Perutz’s ‚Zwischen neun und neun‘“. *Modern Austrian Literature* 43 (1): 1–22. <https://www.jstor.org/stable/24649894> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schmidt, Heinrich, und Georgi Schischkoff, Hrsg. 1965. „Solipsismus“. In *Philosophisches Wörterbuch*, 17., durchges. u. ergänzte Aufl., 554. Kröners Taschenausgabe 13. Stuttgart: Kröner.
- Schmitz-Emans, Monika. 1993. „Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (2): 161–87.
- . 2004. *Einführung in die Literatur der Romantik*. Einführungen Germanistik. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- . 2005. „Redselige Träume. Über Traum und Sprache bei Jean Paul im Kontext des europäischen Romans“. In *Traum-Diskurse der Romantik*, herausgegeben von Peter André Alt und Christiane Leitteritz, 77–110. Spectrum Literaturwissenschaft 4. Berlin [u.a.]: De Gruyter.
- Schönhammer, Rainer. 2000. „Flying in Nightmares – A Neglected Phenomenon“. In *17th Annual International Conference of the Association for the Studies of Dreams*, 1–7. Washington, D.C. <http://hdl.handle.net/20.500.11780/3586> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2004. „Real and Dreamed Staircases – Settings of (Not Only) Vestibular Arousal“. In *21st Annual International Conference of the Association for the Study of Dreams*, 1–8. Kopenhagen. <http://hdl.handle.net/20.500.11780/3590> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012. „Fliegen, Fallen und Flüchten – ‚Typische Träume‘ und die Wahrnehmung“. *Verhaltenstherapie & Verhaltensmedizin* 33 (2): 249–63.
- Schredl, Michael. 2000. „Traum“. In *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/traum/15724> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schweinitz, Jörg. 1994. „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 3 (2): 99–118. http://www.montage-av.de/pdf/1994_3_2_MontageAV/montage_AV_3_2_1994_99-118_Schweinitz_Genre.pdf (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Schweizer, Stefan. 2007. „Zwischen Poesie und Wissen. E.T.A. Hoffmanns ‚Der Magnetiseur‘ [1814]“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 15: 25–49.
- Scott, Cavan, und Mark Wright. 2013. *Doctor Who: Who-Ology*. London: BBC Books.

- Seeßlen, Georg. 2013. „2.4 Film“. In *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, herausgegeben von Hans Richard Brittnacher und Markus May, 239–49. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Seibert Desjarlais, Stevie K. 2018. „How I Met Your Masculinity: Contrasting Male Personas Portrayed on *How I Met Your Mother*“. *Journal of Popular Film and Television* 46 (3): 169–78. <https://doi.org/10.1080/01956051.2018.1476833> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Shachar, Hila. 2018. „A Dream within a Dream“: The Politics of Dislocation in *Head On* and *Picnic at Hanging Rock*“. In *Where Is Adaptation? Mapping Cultures, Texts, and Contexts*, herausgegeben von Casie Hermansson und Janet Zepernick, 339–414. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/film.9.24sha> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Sharp, Daryl. 1991. „Subjective level“. In *Jung Lexicon. A Primer of Terms & Concepts*, 128–29. Studies in Jungian psychology by Jungian analysts 47. Toronto, Canada: Inner City Books.
- Shaw, Kristen. 2015. „Negotiating space, class and masculinity in *How I Met Your Mother*“. *The Word Hoard*, Nr. 3: „Pop/Corn“ (Januar). <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/wordhoard/article/download/7164/5862> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Shklovsky, Victor. 1917. „Art as Technique“. <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Silva, Simone Costa, Laura Menezes Silveira, Leila Maria Marchi-Alves, Isabel Amélia Costa Mendes, und Simone de Godoy. 2019. „Real and Illusory Perceptions of Patients in Induced Coma“. *Revista Brasileira de Enfermagem* 72 (Juni): 818–24. <https://doi.org/10.1590/0034-7167-2017-0906>.
- Société Éditions Larousse. 2021a. „bibiche“. In *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bibiche/9040> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2021b. „biche“. In *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/biche/9083> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Solte-Gresser, Christiane. 2011. „Alptraum mit Aufschub‘. Ansätze zur Analyse literarischer Traumerzählungen“. In *Traumwissen und Traumpoetik. Oneirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Susanne Goumegou und Marie Guthmüller, 239–62. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2013. „Potenziale und Grenzen des Vergleichs. Versuch einer Literatur- und kulturwissenschaftlichen Systematik“. In *Zwischen Transfer und Vergleich: Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, herausgegeben von Christiane Solte-Gresser, Manfred Schmeling, und Hans-Jürgen Lüsebrink, 23–35. Vice versa 5. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- . 2016a. „Im Bergwerk der Träume. ‚Traumschürfen‘ zwischen Selbstverlust und Selbsterkenntnis in Michael Endes ‚Unendlicher Geschichte‘“. Herausgegeben von Caroline Roeder. *Kinder-/Jugendliteratur und Medien in Forschung, Schule und Bibliothek* 68 Im Wunder-Schlummer-Land. Traum und Träumen in Kinder- und Jugendmedien: 45–53.
- . 2016b. „La tregua‘ (Primo Levi)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22La_tregua%22_\(Primo_Levi\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22La_tregua%22_(Primo_Levi)) (letzter Zugriff 31.01.2022).

- . 2016c. „Träume‘ (Günter Eich)“. In *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“*. Universität des Saarlandes. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Tr%C3%A4ume%22_\(G%C3%BCnter_Eich\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Tr%C3%A4ume%22_(G%C3%BCnter_Eich)) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2017. „Traum-Bilder-Bücher. Wie Text und Bild gemeinsam das Träumen inszenieren“. In *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, herausgegeben von Patricia Oster und Janett Reinstädler, 345–76. Traum – Wissen – Erzählen 1. Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.
- . 2019. „Geträumte Schrift. Von der Materialität der Zeichen in literarischen Traumberichten“. In *Schrift und Graphisches im Vergleich*, herausgegeben von Monika Schmitz-Emans, Linda Simonis, und Simone Sauer-Kretschmer, 75–87. Bielefeld: Aisthesis.
- Sommerfeld, Stephanie. 2017. „Edgar Allan Poe“. In *Kindler Kompakt: Horrorliteratur*, herausgegeben von Hans Richard Brittnacher, 80–87. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Sontag, Susan. 1977. „In Plato's Cave“. In *On Photography*, herausgegeben von David Rieff, 2–24. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spadoni, Robert. 2014. „7 Horror Film Atmosphere as Anti-narrative (and Vice Versa)“. In *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema*, herausgegeben von Richard Nowell, 109–28. New York: Bloomsbury Academic & Professional.
- Spektrum Akademischer Verlag. 2000. „Halluzination“. In *Lexikon der Neurowissenschaft*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/halluzination/5146> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Spiegel, Simon, Hrsg. 2007. *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zürcher Filmstudien 16. Marburg: Schüren. <https://www.simifilm.ch/pdf/Spiegel-ZFS16.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2014. „Das grosse Genre-Mysterium: Das Mystery-Genre“. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7 (4.1): 2–26. <https://www.simifilm.ch/pdf/Spiegel.S2014DasgrosseGenre-Mysterium.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2015. „Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen“. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 9: 3–25. <https://www.simifilm.ch/pdf/Spiegel.S2015Wovon.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2018. „Die Gegenwart des Zukünftigen – Science-Fiction“. In *Handbuch Filmsoziologie*, herausgegeben von Alexander Geimer, Carsten Heinze, und Rainer Winter, 1–18. Springer Reference Sozialwissenschaften. Wiesbaden: Springer Fachmedien. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_49-1 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Spiegel, Simon, und Lars Schmeink. 2018. „Science Fiction“. In *Handbuch Filmgenre*, herausgegeben von Marcus Stiglegger, 1–12. Springer Reference Geisteswissenschaften. Wiesbaden: Springer Fachmedien. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09631-1_26-1 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Spoto, Donald. 1992. *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*. 2nd ed., completely rev. and updated. New York: Doubleday.
- Staiger, Janet. 1997. „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“. *Film Criticism* 22 (1): 5–20. <https://www.jstor.org/stable/44018896> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Steinecke, Hartmut. 2015. „Kommentar zu *Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit*“. In *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 2/1: Fantasiestücke in*

- Callot's Manier. Werke 1814: Text und Kommentar*, 2. Aufl., 724–45. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Steiner, Peter. 2014. *Russian Formalism. A Meta-poetics*. Lausanne: Sdvg Press.
- Stekel, Wilhelm. 1927. „Der Traum im Traume“. In *Die Sprache des Traumes: Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele für Ärzte und Psychologen*, herausgegeben von Wilhelm Stekel, 148–57. München: J. F. Bergmann. https://doi.org/10.1007/978-3-642-92286-2_19 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Stepath, Katrin. 2006. *Gegenwartskonzepte. Eine philosophisch-literaturwissenschaftliche Analyse temporaler Strukturen*. Epistemata Reihe Philosophie 405. Würzburg: Königshausen & Neumann. https://www.academia.edu/4199941/Katrin_Stepath_Gegenwartskonzepte_K%C3%B6nigshausen_and_Neumann_W%C3%BCrzburg_2006?email_work_card=view-paper (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Stevenson, Carly. 2018. „Ghost Stories, dir. by Andy Nyman, Jeremy Dyson (Lionsgate Films, 2018)“. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Nr. 17: 168–70. <https://search.proquest.com/openview/ba6b3739cc49b2d93b730b5c3e881c9e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2035804> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Stewart, Susan. 1979. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Stobbe, Martin. 2018. *Postsäkular erzählen. Religion und Unzuverlässigkeit im Roman der Gegenwart*. Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster. Reihe 12 21. Münster: readbox publishing GmbH/readbox unipress.
- Stone, Amanda. 2014. „Brains, Beauty, and Feminist Television. The Women of *The Big Bang Theory*“. In *Smart Chicks on Screen. Representing Women's Intellect in Film and Television*, herausgegeben von Laura Mattoon D'Amore, 193–212. London: Rowman & Littlefield.
- Storr, Anthony. 2001. *Freud. A Very Short Introduction*. Very Short Introductions 45. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Strank, Willem. 2014. *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*. Marburger Schriften zur Medienforschung 54. Marburg: Schüren.
- . 2015. „Twist Ending“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 3. September 2015. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8845> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Strätling, Susanne. 2005. „Das tote Buch. Schriftvernichtung in der russischen Literatur (von Puškin bis Prigov)“. In *Die Welt der Slawen*, L:101–18.
- Strecher, Matthew Carl. 2002. *Dances with Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan. <https://library.oapen.org/bitstream/id/36f886e5-18a3-4a2b-85a4-40f8a8b970e5/9780472902026.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Strosser, Charla R. 2016. „Sherlock and the Case of the Feminist Fans“. In *Who is Sherlock? Essays on Identity in Modern Holmes Adaptations*, herausgegeben von Lynnette Porter, 180–93. Jefferson, N.C: McFarland.
- Sudmann, Andreas. 2017. *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Sunderdiek, Tobias. 2012. „subliminal cut“. *Lexikon der Filmbegriffe*. 13. Oktober 2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3616> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Syrovy, Daniel. 2010. „E. T. A. Hoffmann und Nikolaj Gogol. Eine Neuorientierung“. *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Lite-*

- raturwissenschaft, 65–80. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:3-441593> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Szondi, Peter. 2015. „Über philologische Erkenntnis“. In *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, 6. Aufl., 9–34. Edition Suhrkamp 379. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Talsma, Tina. 2014. „11 A Tale of Two Feminist Icons“. In *How I Met Your Mother and Philosophy. Being and Awesomeness*, herausgegeben von Lorenzo von Matterhorn, 131–42. Popular Culture and Philosophy 81. Chicago: Open Court.
- Taylor, Henry M. 2018. *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*. Marburg: Schüren. https://www.academia.edu/41574703/CONSPIRACY_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_PARANOIAFILMS (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Tebben, Karin. 2012. „4.28 Suizid in der Neueren deutschen Literatur“. In *Handbuch Sterben und Menschenwürde*, herausgegeben von Michael Anderheiden und Wolfgang Uwe Eckart, 1833–44. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Tetzlaff, Stefan. 2018. „Serialität und Kybernetischer Realismus. DOCTOR WHO als Meta-Series“. In *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, herausgegeben von Moritz Baßler und Martin Nies, 249–86. Schriften zur Kultur- und Medienemiotik 13. Marburg: Schüren.
- Thalmann, Marianne. 1963. „Anmerkungen zu *Die Freunde*“. In *Ludwig Tieck, Werke in vier Bänden nach dem Text der Schriften von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Band I: Frühe Erzählungen und Romane*, 1014–15. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- The GoComics Team. 2018. „Calvin and Hobbes: Bedtime“. Go-Comics. 21. August 2018. <https://www.gocomics.com/comics/lists/1643242/calvin-and-hobbes-bedtime> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Thompson, Lauren Jade. 2015. „Nothing suits me like a suit: Performing masculinity in *How I Met Your Mother*“. *Critical Studies in Television* 10 (2): 21–36. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.7227/CST.10.2.3> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Thomson-Jones, K. 2007. „The Literary Origins of the Cinematic Narrator“. *The British Journal of Aesthetics* 47 (1): 76–94. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayl040>.
- Tigges, Wim. 1988. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Costerus N.S 67. Amsterdam: Rodopi.
- Tittelbach, Rainer. 2010. „Reihe Polizeiruf 110 ‚Aquarius‘“. *tittelbach.tv – der fernsehfilm beobachter* (blog). 2. Mai 2010. <http://www.tittelbach.tv/programm/reihe/artikel-695.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Todorov, Tzvetan. 2013. *Einführung in die fantastische Literatur*. Übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz, und Caroline Neubaur. Wagenbachs Taschenbuch 698. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Truffaut, François, und Helen G. Scott. 2010. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Herausgegeben von Robert Fischer. Übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas. 6. Aufl. Heyne 86141. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Turner, Rebecca. 2018. „Is a Spinning Top a Good Reality Check for a Lucid Dream?“ *World of Lucid Dreaming*. 2018. <https://www.world-of-lucid-dreaming.com/spinning-top-as-reality-check.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Tüzün, Defne. 2002. „Dream Within a Dream. A Psychoanalytic Analysis of the 90s Cinema“. Dissertation, Istanbul: Bilgi Üniversitesi. <https://core.ac.uk/download/pdf/51099702.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Tyldesley, Joyce. 2012. „Isis: Great of Magic“. *Ancient Egypt Magazine* 13 (1): 50–53.

- Ullman, Montague, und Stanley Krippner. 1970. „An Experimental Approach to Dreams and Telepathy: II. Report of Three Studies“. *American Journal of Psychiatry* 126 (9): 1282–89. <https://doi.org/10.1176/ajp.126.9.1282> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Vande Kemp, Hendrika. 1981. „The Dream in Periodical Literature: 1860-1910“. *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 17 (1): 88–113. [https://doi.org/10.1002/1520-6696\(198101\)17:1<88::AID-JHBS2300170111>3.0.CO;2-W](https://doi.org/10.1002/1520-6696(198101)17:1<88::AID-JHBS2300170111>3.0.CO;2-W) (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Vickers, Earl. 2016. „Near-Lucid Dreams and Related Phenomena: Humorous Commentaries on the Human Condition“. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.1506754.v3> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Vogt, Robert. 2015. „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig Erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft“. In *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, herausgegeben von Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier, und Timo Skrandies. Bielefeld: transcript Verlag.
- Vordermayer, Laura. 2023. Literarische Traumnotate. Untersuchungen zu Georges Perec, Ingeborg Bachmann, William S. Burroughs und Michel Butor. Cultural Dream Studies 8. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vossen, Ursula. 2004. „Einleitung“. In *Horrorfilm*, herausgegeben von Ursula Vossen, 9–27. RUB 18406. Stuttgart: Reclam.
- Wagner-Simon, Therese. 1984. „Der Heiltraum“. In *Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*, herausgegeben von Therese Wagner-Simon. Sammlung Vandenhoeck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00049380-5> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Wardlow, Ciara. 2017. „The Synergy of ‘Inception’ and ‘Paprika’“. *Film School Rejects* (blog). 2. März 2017. <https://filmschoolrejects.com/inception-paprika-synergy/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Waszak, Tomasz. 2020. „Aufschlussreich, wenn gut gebaut: Die Zuverlässigkeit des unzuverlässigen Erzählens bei Perutz, Lernet-Holenia und Hesse“. *arcadia* 55 (1): 100–121. <https://doi.org/10.1515/arcadia-2020-0006> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Wei Ling. 2012. „Das Erzählen vom *Traum der roten Kammer*. Eine narratologische und interpretative Analyse“. Dissertation, Hamburg: Universität Hamburg. <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2013/6018/pdf/Dissertation.pdf> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Weidemann, Julia. 2022. „Dissertation: Körperreisen intermedial. Die literarische Körperreise im Zusammenspiel mit Naturwissenschaften und Philosophie“. AVL digital. 18. März 2022. <https://www.avldigital.de/de/vernetzen/details/dissertation/korperreisen-intermedial-die-literarische-korperreise-im-zusammenspiel-mit-naturwissenschaften-und/> (letzter Zugriff 31.03.2023).
- Weinkauff, Gina, und Gabriele von Glasenapp. 2014. *Kinder- und Jugendliteratur*. 2., aktualis. Aufl. UTB 3345. Paderborn: Brill Schöningh. <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.36198/9783838540603> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Weinreich, Frank. 2015. „Fantasy. Theorie, Geschichte, Bedeutung“. In *Jahrestagung des Verbandes ‚Freier Deutscher Autoren‘*, 1–14. Mühlheim. https://www.academia.edu/21920450/Fantasy_Theorie_Geschichte_Bedeutung.
- Weinzierl, Ulrich. 2006. „Daniel Kehlmann: Wenigstens einmal richtig gefeuert“. *DIE WELT*, 28. Februar 2006. <https://www.welt.de/kultur/article200914/Wenigstens-einmal-richtig-gefeuert.html> (letzter Zugriff 31.01.2022).

- Wiegmann, Hermann. 1992. „Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel“. In *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*, 63–68. Bielefeld: Aisthesis.
- Wijdicks, Eelco F. M., und Coen A. Wijdicks. 2006. „The Portrayal of Coma in Contemporary Motion Pictures“. *Neurology* 66 (9): 1300–1303. <https://doi.org/10.1212/01.wnl.0000210497.62202.e9> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Wikenhauser, Alfred. 1948. „Doppelträume“. *Biblica* 29 (1/2): 100–111. <https://www.jstor.org/stable/42638014> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Will-B. 2020. „Infinity Mirror“. In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Infinity_mirror&oldid=951818960 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Willey, Angela, und Banu Subramaniam. 2017. „Inside the Social World of Asocials: White Nerd Masculinity, Science, and the Politics of Reverent Disdain“. *Feminist Studies* 43 (1): 13–41. <https://doi.org/10.15767/feministstudies.43.1.0013> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Williams, Mukesh. 2015. „Representations of Self-Actualizing Women in Haruki Murakami and Leo Tolstoy“. *Studies in the English Language & Literature* 77: 29–51. https://soka.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=37434&file_id=15&file_no=1 (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Windt, Jennifer M. 2019. „Dreams and Dreaming“. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, Summer 2020. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/dreams-dreaming/> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Winthrop-Young, Geoffrey. 2002. „Ansichten der Traumverwertungsgesellschaft: Literarische und kulturelle Aspekte der Massendroge in Otto Soykas *Die Traumpeitsche* und Leo Perutz' *Sankt Petri-Schnee*“. *Modern Austrian Literature* 35 (3/4): 53–77.
- Wirth, Uwe. 2012. „His ignorance was as remarkable as his knowledge‘. Weiß Sherlock Holmes, was er tut?“ In *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730–1930*, herausgegeben von Michael Blies und Michael Gamper, 291–306. Zürich: Diaphanes. https://www.academia.edu/12336952/_His_ignorance_was_as_remarkable_as_his_knowledge_Wei%C3%9F_Sherlock_Holmes_was_er_tut (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Wodianka, Stephanie. 2012. „Theater/Bühne“. In *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, herausgegeben von Günter Butzer und Joachim Jacob, 444–46. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Wolf, Werner. 1993. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Buchreihe der Anglia 32. Tübingen: Niemeyer.
- . 2002. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, herausgegeben von Vera Nünning und Ansgar Nünning, 23–104. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- . 2008a. „Mise en abyme“. In *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 4., aktualis. u. erw. Aufl., 502–3. Stuttgart: J. B. Metzler.
- . 2008b. „Rahmung, literarische“. In *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 4., aktualis. u. erw. Aufl., 604. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Wolfson, Elliot R. 2011. *A Dream Interpreted Within a Dream: Oneiropoiesis and the Prism of Imagination*. New Edition. New York: Zone Books.

- Wörtche, Thomas. 1987. *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. 1. Aufl. Studien zur phantastischen Literatur 4. Meitingen: Wimmer.
- Wulff, Hans Jürgen. 1998. „Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum“. In *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, herausgegeben von Bernard Dieterle, [in eigener Fassung], 53–69. St. Augustin: Gardez!-Verlag. <http://www.derwulff.de/2-80> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- . 2012. „Rollen / Kanten“. Lexikon der Filmbegriffe. 12. Oktober 2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:rollenkanten-2418> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Wünsch, Marianne. 1991. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Wilhelm Fink. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043360-6> (letzter Zugriff 31.01.2022).
- Ypma, Amanda. 2014. „4 The Most Amazing, Strong, Independent Woman Barney Has Ever Banged“. In *How I Met Your Mother and Philosophy. Being and Awesomeness*, herausgegeben von Lorenzo von Matterhorn, 43–56. Popular Culture and Philosophy 81. Chicago: Open Court.
- Zeyringer, Klaus. 2008. „Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns ‚Gebrochenem Realismus‘“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 177 (Daniel Kehlmann): 36–44.
- Zhang Longxi. 2017. „Dream in Chinese Literature. From a Cross-Cultural Perspective“. In *Writing the Dream/Écrire le rêve*, herausgegeben von Bernard Dieterle und Manfred Engel, 137–47. Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traumstudien/Études culturelles sur le rêve 1. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zielinski, Sarah. 2014. „The Secrets of Sherlock's Mind Palace. The BBC/Masterpiece Sleuth Employs a Memory Technique Invented by the Ancient Greeks“. *Smithsonian Magazine*, 3. Februar 2014. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/secrets-sherlocks-mind-palace-180949567/> (letzter Zugriff 31.01.2022).

7 Verzeichnis von Tabellen und Abbildungen

7.1 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Arten der Destabilisierung nach Wörtche und Durst mit Ergänzungen	28
Tabelle 2: ‚Prototypen‘ und ihre Kerneigenschaften nach Brütsch (Tabelle nach Aufzählung bei Brütsch 2015, 223f.; ähnlich Brütsch 2011b, 3; Ergänzungen in der dritten Spalte zu ‚Ambiguity‘ von mir)	46
Tabelle 3: Destabilisierungsoptionen und -mittel	57
Tabelle 4: Modellierung De-/Restabilisierungsoptionen nach Instanzen	63
Tabelle 5: Merkmale der beiden Typen nach Hänselmann	74
Tabelle 6: Alle Träume und traumähnlichen Phänomene in Mahlers Zeit	175
Tabelle 7: Alle (markierten) Träume in <i>A NIGHTMARE ON ELM STREET</i>	214
Tabelle 8: Gegenüberstellung der beiden Deutungen nach Ebenen	281

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Übersicht der Ausprägungen der <i>Traum-im-Traum-Struktur</i>	147
Abbildung 2: Schema des Aufbaus von <i>FALSE AWAKENING</i>	207
Abbildung 3: Schema des Aufbaus von Traum 9 in <i>A NIGHTMARE ON ELM STREET</i> (1984)	221
Abbildung 4: (2b): Spiegel (Faw 02:47)	225
Abbildung 5: Schrift „HELP ME“ (02:50)	225
Abbildung 6: (4a): Spiegel II (04:22)	225
Abbildung 7: Rahmen Anfang: Seilspringerinnen(NoES 04:23)	225
Abbildung 8: Rahmen Ende: im Nebel (1:28:46)	225
Abbildung 9: (2b): Treppe in die ‚Kellerwelt‘ (1:16:46)	225
Abbildung 10: (3): Kampf zwischen Nancy und Freddy Krueger draußen (1:20:45)	225

Abbildung 11: (4c): ‚Höllenfahrt‘ in Bett der Mutter (1:24:58)	225
Abbildung 12: (4d): Freddy's Auflösung (1:27:17)	225
Abbildung 13: (1?/0): als wäre nichts geschehen – Nancy und ihre Mutter (1:27:59)	225
Abbildung 14: (2a): Julia vor Spiegel (JdS 58:57)	230
Abbildung 15: (2c): Nikos unheimlicher Schatten (59:52)	230
Abbildung 16: (3): der Schatten im Video aus Felix' POV (1:00:49)	230
Abbildung 17: Phantastik am Ende des Films: ‚Julias‘ (Jettes) unmöglicher POV (1:28:36)	230
Abbildung 18: <i>Immer-wieder-Erwachen</i> in <i>The Sandman. Preludes & Nocturnes</i> , [40], Panel 1–3	241
Abbildung 19: (3a): Engelsfigur im Bett neben Sam in <i>GHOST</i> (21:04)	248
Abbildung 20: (1b): Hyde tauch plötzlich neben Mary auf in <i>MARY REILLY</i> (1:06:20)	248
Abbildung 21: (2a): Bukow und sein Traum von König in „Aquarius“ (38:39)	248
Abbildung 22: (1a): Beginn mit Gang des ‚Geistes‘ durch die Wohnung (DPr 08:11)	248
Abbildung 23: (1a): ‚Außenperspektive‘ (des ‚Geistes‘?) auf schlafende Freya (08:39)	248
Abbildung 24: (1b): Maries ‚Geist‘ als Trauminhalt? (08:55)	248
Abbildung 25: (1): Sheldon wird von Morlocks angegriffen (TBBT 1.14, 18:47)	259
Abbildung 26: <i>Spiegelszene</i> : Sheldon als Gollum (TBBT 3.17, 18:20)	259
Abbildung 27: Gorn auf Sheldons Platz (TBBT 4.07, 11:58)	259
Abbildung 28: ‚Erwachen‘ in SF-Welt mit zwei Sonnen (TBBT 5.20, 11:55)	259
Abbildung 29: (1): die beiden Robins in <i>HOW I MET YOUR MOTHER</i> (3.02, 18:07)	259
Abbildung 30: Unterformen der <i>false awakenings</i>	262
Abbildung 31: Schema des Aufbaus von <i>GHOST STORIES</i>	298
Abbildung 32: (2b): das subliminale Bild in Rifkinds Haus (= Pflegepersonal) (GS 42:51)	315
Abbildung 33: (2c): Goodmans ‚Schatten‘-Spiegelung im Autofenster (57:58)	315
Abbildung 34: (4b): Leibreiz mit Woolly und Goodman (1:28:51)	315
Abbildung 35: Uhr auf Zeitungsfoto (08:52)	315
Abbildung 36: (2a): Pseudo-Metalepse der Jungen aus der Erinnerung am Strand (14:49)	315
Abbildung 37: (1e.2): Gemälde mit den Jungen als Hinweis (41:39)	315
Abbildung 38: (1e.2): Tartini-Druck (vgl. auch <i>Sankt Petri-Schnee</i> oben) (43:43)	315
Abbildung 39: (1b): wiederkehrende subjektive Spiegel-Einstellung (01:15)	315

Abbildung 40: (1f/3a): der ‚Cut‘ (1:15:07)	315
Abbildung 41: (3c): Woolly zieht ‚Leinwand‘ herunter (1:27:34)	315
Abbildung 42: (4a): Woolly vor ‚Vorhang‘ (1:27:59)	315
Abbildung 43: Schema des Aufbaus von <i>LA DOPPIA ORA</i>	320
Abbildung 44: (3a): Guido auf Video (LDO 31:00)	337
Abbildung 45: (3c): Guidos ‚Geist‘ (42:13)	337
Abbildung 46: (3d, ‚Traum‘): Guidos ‚Geist‘ als Vexierbild (51:38)	337
Abbildung 47: (2f): Sonia in Plane aus Brunos ‚Perspektive‘ (1:00:09)	337
Abbildung 48: Sonias Perspektive auf Bruno durch die Plane (1:00:11)	337
Abbildung 49: (5/1b): Sonias Blick auf Guido vor Krankenhaushintergrund (1:01:08)	337
Abbildung 50: im Koma vor (3a) (30:51)	337
Abbildung 51: im Koma nach (3d) (52:12)	337
Abbildung 52: in der Wachwelt (1b) (1:25:16)	337
Abbildung 53: (1a): der ‚umgekehrte‘ Blick der Toten (03:12)	337
Abbildung 54: das ‚Traum-Foto‘ mit Guido (27:18)	337
Abbildung 55: (3a): Sonias Blick in die Videokamera (36:59)	337
Abbildung 56: (1b): Sonia und ihr Geliebter in Buenos Aires (1:26:50)	337
Abbildung 57: (1c): das Foto der beiden nach Schwarzblende (1:26:56)	337
Abbildung 58: dort Zoom auf Sonias Augen (1:27:12/Schlussbild)	337
Abbildung 59: Schema des Aufbaus der Staffel 4 von <i>SCHNELL ERMITTELT</i>	340
Abbildung 60: multiple Spiegelung von Schnell im Bad mit Tochter Kathrin vor erster <i>Spiegelszene</i> (Se 4.01, 04:55)	348
Abbildung 61: ‚Beobachtungsperspektive‘ mit Schnell und Lucy während <i>Spiegelszene</i> (Se 4.07, 06:17)	348
Abbildung 62: Traum im Koma vom Krankenhaus (Se 4.07, 30:39)	348
Abbildung 63: Lucy im Spiegel, dann ‚Schuss‘ (Se 4.01, 05:06)	348
Abbildung 64: Lucys Haarband (Se 4.02, 13:45)	348
Abbildung 65: Escher/Penrose Stairs (Se 4.04, 13:32)	348
Abbildung 66: Schnells Tochter Kathrin als verdeckende Ursache (Se 4.02, 13:11)	349
Abbildung 67: die echte Lucy Haller auf den Zeitungen (Se 4.12, 18:29)	349
Abbildung 68: (1): der Zettel in der Traumwelt (Se 4.12, 08:35)	349
Abbildung 69: (3): der Zettel in der Wachwelt (Se 4.12, 44:22)	349
Abbildung 70: (1): ‚Dream Lounge‘ ganz zu Anfang (PP 00:19)	406
Abbildung 71: Überblendung Niederschlag/Wüstenpanorama (02:25)	406
Abbildung 72: der Greifvogel vor/während Schuss (03:45)	406
Abbildung 73: Doppelbelichtung Native Americans und Nate (04:41)	406
Abbildung 74: (1): Wüste I: identische Aufnahmen vor Schuss (03:18, vgl. 1:23:25)	406
Abbildung 75: (2d=1?): ... und nach dem Sprung (1:23:48, vgl. 03:29)	406
Abbildung 76: der wohl tote Nate in Aufsicht (1:24:22)	406

Abbildung 77: Sideshow mit sprechendem Slogan (06:42)	406
Abbildung 78: ‚Ausstellung‘ und Blick I (07:45)	406
Abbildung 79: das <i>Blue Heron Motel</i> (25:53)	406
Abbildung 80: ‚Guckkasten‘ in Theaterkulisse (46:24)	406
Abbildung 81: Dutch Angle eines Diners und Überblendung des träumenden Nate (1:03:35)	406
Abbildung 82: aufgemalte Flügel-Spiegelung (1:09:45)	411
Abbildung 83: ‚Ausstellung‘ II (1:19:17)	411
Abbildung 84: Wolken-Screens (1:08:26)	411
Abbildung 85: Apotheose? eine der letzten Einstellungen (1:24:45)	411
Abbildung 86: (3b) Traum 1: Überblendung, Blick in die Kamera (1:03:09)	411
Abbildung 87: (3c) Traum 2: ‚zweidimensionales‘ Bild von Adamo (1:14:03)	411
Abbildung 88: Mehrfachbelichtung in Aufnahmen von Adamo und Lily (1:14:16)	411
Abbildung 89: (2b): das Treppenhaus als Übergangsort in Sherlocks <i>Mind Palace</i> (HLV 37:15)	423
Abbildung 90: (2f): auch der ‚innerste‘ Raum hat eine Art Spiralform (38:06)	423
Abbildung 91: Krankenhaus (real): Mary beim Hinaufsteigen der Krankenhaustreppe nach Sherlocks Aufwachen (41:34f.)	423
Abbildung 92: dasselbe Treppenhaus nach Traum 3, kombiniert mit Kamerarotation (45:16)	423
Abbildung 93: Appledore: die vermutlich reale erste Treppe (41:54)	423
Abbildung 94: die irrealer zweite Treppe (42:01, genauso 1:16:30)	423
Abbildung 95: Magnussens ‚Archiv‘ (42:03)	423
Abbildung 96: Magnussens mentale ‚Datenverarbeitung‘ in subjektiver Einstellung (1:09:04)	423
Abbildung 97: (2a): Magnussens Büro mit Spiegel (33:59)	423
Abbildung 98: (2c): der Sezierraum in Aufsicht mit ‚totem‘ Sherlock-Doppelgänger (34:54)	423
Abbildung 99: (2e): Dutch Angle des Flurs mit Redbeard (37:21)	423
Abbildung 100: die ‚Dream Chamber‘ (Dsc 13:29)	491
Abbildung 101: EEG-Anzeige vor Traum 2 (26:30)	491
Abbildung 102: Alex vor erstem <i>shared dream</i> (Traum 2) (26:20)	491
Abbildung 103: Einleitung Traum 2 (26:48)	491
Abbildung 104: Einleitung Traum 5 (44:03)	491
Abbildung 105: Einleitung Traum 7 (1:19:02)	491
Abbildung 106: Überblendung Traum 6 (52:39)	491
Abbildung 107: Schaffner in Traum 6 (53:07)	491
Abbildung 108: Schaffner im Twist (Wachwelt?) (1:30:49)	491
Abbildung 109: Aus-dem-Traum-Fallen und verschwindende Panelrahmung (DoaL 191, Panel 3.2f.)	492

Abbildung 110: Donald fällt mittels Falltür aus dem Traum, fehlende Panelrahmung (DoaL 209, Panel 1.3)	492
Abbildung 111: Schema des Aufbaus von „Amy’s Choice“	495
Abbildung 112: (1a): erstes ‚Einschlafen‘ der drei in Leadworth (AC 03:28)	524
Abbildung 113: (1b): Blick in die Kamera vor dem Serienintro (05:48)	524
Abbildung 114: (2e): ‚Aufwachen‘, Doctor in Nahaufnahme (25:37)	524
Abbildung 115: (1c): Dutch Angle mit Fischaugenoptik der Dorfstraße nach dem Aufwachen (08:31)	524
Abbildung 116: (1c): starke Aufsicht vor dem Einschlafen + schwerelos (09:45)	524
Abbildung 117: (2f): Rotlicht vor ‚Explosion‘ der Tardis und richtigem Erwachen (Traum-Twist) (39:42)	524
Abbildung 118: (2c): ‚Spiegel-Doctor‘ (10:03)	525
Abbildung 119: (1d): ‚see-through‘ (12:55)	525
Abbildung 120: (1f): der Dream Lord auf dem Rücksitz (32:01)	525
Abbildung 121: Dream Lord im Rückspiegel (32:15)	525
Abbildung 122: der Doctor im Rückspiegel (32:22)	525
Abbildung 123: (2c): der ‚geisterhafte‘ Dream Lord als Parodie des Doctors (12:13)	525
Abbildung 124: (4): Dream Lord, verzerrt in der Konsole gespiegelt (42:44)	525
Abbildung 125: ... wieder der Doctor (42:51)	525
Abbildung 126: Formen <i>geteilten Träumens</i>	534
Abbildung 127: Schema eines (einfachen) <i>false awakening</i>	538
Abbildung 128: Schema eines <i>Immer-wieder-Erwachens</i>	538
Abbildung 129: Schema eines <i>Traum im Traum mit Twist-Struktur</i>	541
Abbildung 130: Schema eines <i>geteilten Traums</i> in Kombination mit einer Twist-Struktur	542
Abbildung 131: Skizze zur Entwicklung der <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i> mit Beispielwerken	558
Abbildung 132: weitere Beispiele zu <i>Traum-im-Traum-Strukturen</i> oder ähnlichen Phänomenen aus Literatur, Film und Fernsehen	560

Danksagung (ein geteilter Traum)

Ich möchte zunächst der Erstbetreuerin meiner Dissertation, Prof. Christiane Solte-Gresser, herzlich danken, insbesondere dafür, dass sie mich in meiner Arbeit immer bestärkt und mir die Freiheit gelassen hat, die ich für mein individuelles Schreiben benötigt habe. Außerdem danke ich auch den weiteren Gutachtenden, Prof. Stephanie Catani und Jun.-Prof. Jonas Nesselhauf, für viele Anregungen im Rahmen von Veranstaltungen. Ebenfalls dankbar bin ich Prof. Manfred Engel für zahlreiche Hinweise zu Traum-Texten und auch kritische Anmerkungen.

Ich bin mir bewusst, dass die Ermutigung durch viele Lehrkräfte auf meinem nicht immer geraden Bildungsweg sehr wertvoll war; dazu zählen viele Lehrer:innen der Erweiterten Realschule, der FOS und des Oberstufengymnasiums ebenso wie Dozierende der Universität des Saarlandes, deren Einführungen in das (fach-)wissenschaftliche Arbeiten und/oder in die Vielfalt der literaturwissenschaftlichen und komparatistischen Arbeit meine Liebe für das Forschen und wissenschaftliche Schreiben erst auf den Weg gebracht haben, darunter apl. Prof. Sascha Kiefer, PD Dr. Juliane Blank, Dr. Markus Schleich und – elementar – Dr. Claudia Schmitt.

Im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ danke ich allen Mitgliedern und Gästen, denen ich bei Veranstaltungen zuhören oder mit denen ich sprechen konnte. Ganz besonders meinen Kolleg:innen von der 2. Generation für den stets hilfreichen kollegialen Austausch und das gegenseitige Bestärken.

Schließlich war und ist alles nicht möglich ohne die Unterstützung meiner Familie, meiner Eltern, die mich auf egal welchem Weg begleitet haben und die alle Windungen des (Traum-)Pfades kennen.

Register (wichtigste Namen, Werke, Begriffe)

- A Dream Within a Dream* (Poe) 1–4, 10–11, 558
A NIGHTMARE ON ELM STREET (Craven) 200, 208–225, 247, 249, 260–261, 348, 477, 478, 480–481, 482, 528, 537
A Tale of the Ragged Mountains (Poe) 69, 132–137, 266
An Occurrence at Owl Creek Bridge (Bierce) 40, 140, 356, 364, 377, 410
Alice's Adventures in Wonderland (Carroll) 84, 289, 345, 377, 446, 448, 453–455, 457–458, 459, 460, 464
Amy's Choice (*DOCTOR WHO*) 332, 415, 420, 492–525, 526–529, 533
- BABYLON BERLIN* (Tykwer u.a.) 244
Beehobns Vorstellung (Kehlmann) 57, 90, 171, 179, 180, 186, 204, 378–398, 403, 408, 409, 420, 429, 511, 540, 546, 555
Bel-Ami (de Maupassant) 167, 205–206, 261, 365
BELLE DE JOUR (Buñuel) 205
BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (Whedon) 446
Burroughs, William S. 429, 430, 531
- Calvin and Hobbes* (Watterson) 80–85, 490
CHARMED (Burge) 482
- DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Wiene) 69, 430, 475
Das Feld (Seethaler) 85–88
Das Käthchen von Heilbronn (Kleist) 429, 444
Der fliegende Holländer (Wagner) 445
Der Kleiderschrank (T. Mann) 137–144, 266, 286, 377, 395, 476, 536
Der Magnetiseur (Hoffmann) 126–132, 478
Der Zauberberg (T. Mann) 86, 139, 140, 180
Die Bergwerke zu Falun (Hoffmann) 120–122, 286, 292, 301
Die Feuerzangenbowle (Spoerl) 392–393
Die Freunde (Tieck) 91, 93, 99, 102–114, 115, 122–123, 125, 134, 144, 283, 308, 334, 403, 408, 536, 539, 551
Die Geschichte des Agathon (Wieland) 75, 90, 91–95, 536
DIE PROTOKOLLANTIN (Grosse & Radsai) 240–244, 248, 261
Die Räuber (Schiller) 95–98, 102, 111, 114, 134, 536, 549
- Decamerone* (Boccaccio) 136, 290, 397, 433–441, 443, 541
DHARMA & GREG (Prady u.a.) 255, 530–531
DOCTOR WHO (Moffat u.a.) 253, 332, 387, 425, 468, 483, 492–530, 542, 547
DREAMSCAPE (Ruben) 217, 222, 225, 332, 470–482, 483, 485, 487, 488, 491, 493, 496, 532, 533, 542, 550
Escher, M.C. 308, 346, 348, 464
falsches Erwachen (Form) 210, 253, 260–262, 538
falsches Wachsein (Form) 209–211, 247–249, 251–253, 260–262, 538, 544
false awakening (Def.) 80–87, 144, 150–151, 167, 536–538
FALSE AWAKENING (Al-Saqr) 201–207, 221, 223, 224, 225, 226, 229, 245, 260, 537
FLATLINERS (Schumacher) 430
Freud, Sigmund 77–79, 84, 94, 111, 112, 113, 155, 235, 245, 256, 279, 301, 304, 305, 310, 351–352, 360, 367, 391, 431, 472, 474, 476, 482, 510, 548, 556
- Gengangere/Gespenster* (Ibsen) 369
GHOST (Zucker) 230–234, 236, 248
GHOST STORIES (Dyson & Nyman) 105, 243, 264, 284, 286, 288, 295–315, 320–322, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 333, 335, 340, 343, 349, 350, 357, 394, 403, 540
Green, Celia & McCreery, Charles 80–81, 84, 87–88, 135, 150, 155, 156, 167, 169, 196, 205, 287, 364, 474, 509
- Heinrich von Ofterdingen* (Novalis) 18, 73–75, 101, 115–117, 198
His Last Vow (*SHERLOCK*) 367, 412–428, 429, 541, 546
Hitchcock, Alfred/*VERTIGO* 36, 328–330, 346, 350, 421, 476
Hoffmann, E.T.A. 123, 131, 132, 135, 136, 137, 143, 159, 164, 266, 277, 397, 467
Honglouloung/Der Traum der roten Kammer 41, 441–444, 465–466
Horaz 358
HOUSE, M.D. 349

- HOW I MET YOUR MOTHER* (Bays & Thomas) 21, 256–259, 549
- Ich war Jack Mortimer* (Lernet-Holenia) 367, 376
- Immer-wieder-Erwachen (Typ) 72, 80, 85, 87, 199–201, 203–207, 259–262, 536–538
- INCEPTION* (Nolan) 19, 72, 76, 84, 256, 332, 346, 419, 420, 429, 464, 469–472, 476, 482–488, 489–490, 492, 528, 532–533, 542, 547, 550
- Jane Eyre* (C. Brontë) 444–445
- JENSEITS DES SPIEGELS* (Loof) 224, 226–230, 309
- Jeppe vom Berge* (Holberg) 90, 392
- Jung, C.G. 94, 221, 291, 303, 304, 311, 332, 351, 365, 375, 391, 425, 432, 451, 453, 496, 507, 510, 518, 519, 539, 547, 548, 556
- Kafka, Franz 71, 196, 330
- kanashibari* 188, 192, 195–197, 200, 537
- Kehlmann, Daniel 171, 186, 204, 227, 237, 370, 378, 381–382, 386, 392–393, 394, 395–398, 428, 467, 555, 556
- Komparatistik (Methodik) 7–9, 49, 490, 555
- L'ART DU CRIME* (Bennett & Dard) 445–446
- LA DOPPIA ORA* (Capotondi u.a.) 224, 316–337, 340, 342, 348, 349, 350, 540, 546
- La invención de Morel* (Bioy Casares) 273, 430
- La noche boca arriba* (Cortázar) 108, 273
- La vida es sueño* (Calderón) 2, 90, 392
- Las ruinas circulares* (Borges) 41, 386, 387, 511
- LES PETITS MEURTRES D'AGATHA CHRISTIE* 243, 244
- Last Christmas (*DOCTOR WHO*) 509, 525–527, 528–529, 533
- Loop(s) 7, 69, 300, 314, 332, 401, 430
- luzides Träumen/Klarträumen 80–81, 84, 87–88, 101, 135, 138, 149–151, 155–156, 162, 167, 169, 205, 214, 221–222, 364, 380, 431, 462, 464, 474, 475, 506, 509, 527, 548, 558
- Mahlers Zeit* (Kehlmann) 135, 163, 166–187, 188, 190, 193, 198, 200, 204, 205, 273, 385, 386, 387, 388, 396, 537
- Malina* (Bachmann) 430
- MARY REILLY* (Frears) 235–237, 242, 248, 257, 261
- Nemuri/Schlaf* (Murakami) 187–197, 200, 204, 537
- Objektmetalepse/Apport 40, 160–161, 169, 172, 185, 198–199, 215, 223, 243, 348, 459, 526
- PASSION PLAY* (Glazer) 399–411, 418, 429, 540, 546
- Penrose, Lionel & Roger (Stairs) 348, 464, 487
- Perutz, Leo 34, 40, 46, 49, 143, 234, 237, 277, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 351, 352, 358, 364, 366–368, 369–370, 373, 375, 376, 377, 378, 380, 382, 393, 394, 395–397, 398, 404, 411, 428, 430, 540, 555, 556
- Phantastiktheorie (Def.) 24–34
- Platon 1, 90, 91–92, 95, 107, 108, 161, 191, 247, 277, 556
- Poe, Edgar Allan 33, 98, 105, 129, 143, 162, 204, 277, 288, 330, 397
- POLIZEIRUF 110* 244–249, 257, 261
- Portret/Das Porträt* (Gogol) 101, 152–165, 169–172, 174, 185, 193, 197, 198, 200, 205, 299, 360, 537
- PROFILAGE* (Lebarbier & Robert) 249, 254, 330, 349, 403, 412, 428, 429, 540
- Sankt Petri-Schnee* (Perutz) 46, 143, 266–294, 299, 313, 315, 322, 329, 335, 351, 352, 356, 358, 359, 361, 362, 373, 375, 379, 385, 387, 395–397, 524, 539, 546, 555
- Schmetterlingstraum* (Zhuangzi) 90, 107, 108, 448, 464–466, 532, 541
- SCHNELL ERMITTELT* (Spreitzhofer, Kurt u.a.) 224, 243, 271, 284, 288, 338–349, 350, 540, 546
- Schrödinger 345, 377, 520
- Shakespeare, William 36, 90, 97–98, 211–212, 222, 267, 287–288, 370–371, 392, 397, 407–408, 445
- shared dream/geteiltes Träumen (Def.) 431–432, 541–542
- SHERLOCK* (Moffat & Gatiss) 306, 308, 330, 346, 349, 412–428, 429, 519, 527, 541
- Sherlock Holmes 289–290, 345, 367, 412–413, 419–420, 421, 424, 427, 506
- Siebenkäs* (Jean Paul) 98–101, 114, 536, 549
- Skeptizismus/Konstruktivismus 1, 90, 351, 462–463, 465, 557
- Sofies Welt* (Gaarder) 198, 448, 463, 465, 532
- Spiegelszene 205–207, 225, 226–229, 234, 236, 252, 255–256, 259, 261, 277, 341–342, 345, 348, 513–514, 550, 556
- STAR TREK* 34, 234, 252–253, 255, 256, 481
- The Beatles 3, 340
- THE BIG BANG THEORY* (Cendrowski, Brady u.a.) 251–255, 259
- The Dream of a Lifetime* (Rosa) 488–492, 533
- THE MATRIX* (Wachowskis) 77, 468
- THE MENTALIST* (Heller) 248, 254, 261, 343
- The Monk* (M. Lewis) 123–125, 536
- THE NANNY* (Lyman u.a.) 257, 258
- The Sandman* (Gaiman u.a.) 238–240, 241
- The Snows of Kilimanjaro* (Hemingway) 410–411
- THE X-FILES* (Carter) 65, 313, 482, 526
- Tausendundeine Nacht* 14, 90, 392

- Through the Looking-Glass* (Carroll) 41, 107, 222, 229, 345, 386, 387, 422, 432, 446–467, 473, 476, 513, 532
- Traum im Traum (Typ) 89–91, 536
- Traum im Traum mit Twist-Struktur (Typ) 85–88, 263–265, 353–355, 539–541
- Traum-im-Traum-Strukturen (Def.) 6–7, 432, 535
- Traum-Blume (Coleridge) 178, 185, 198, 459
- Traum-Gold 154–157, 160–161, 162–163, 172, 198–199, 288, 360, 435, 439, 491
- TWIN PEAKS* (Lynch) 25, 66, 204, 227, 243, 286, 308, 313, 422
- Undine* (de la Motte-Fouqué) 117–119
- Vita-Buch* (Jean Paul) 101–102, 128
- Welt als Traum 2, 79, 90, 108, 148, 351, 453, 458, 462, 468, 486, 529
- Zwischen neun und neun* (Perutz) 34, 40, 49, 234, 355–378, 393, 395–397, 398, 402, 403–405, 408–409, 429, 540, 546