

Herbert Fritz

**Der Traum im
spanischen
Gegenwartsdrama**

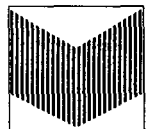
Formen und Funktionen



THEORIE UND PRAXIS DES THEATERS

TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

Herbert Fritz
Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama



TPT - TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO
THEORIE UND PRAXIS DES THEATERS
Vol. 6

DIRECTORES: Alfonso de Toro
Centro de Investigación Iberoamericana
Universidad de Leipzig

Fernando de Toro
School of Comparative Literary Studies
Carleton University, Ottawa/Canada

CONSEJO EDITORIAL: Jean Alter (University of Pennsylvania); Eugenio Barba (International School of Theatre Anthropology); Fabricio Cruciani (Università di Lecce); Marco De Marinis (Università di Bologna); Tim Fitzpatrick (University of Sidney); Erika Fischer-Lichte (Universität Mainz); Wilfried Floeck (Universität Giessen); Henry Schoenmakers (Universiteit Utrecht); André Helbo (Université de Bruxelles); Karl Kohut (Katholische Universität Eichstätt); Wladimir Kryszynski (Université de Montréal); Hans-Thies Lehmann (Universität Frankfurt); Ane-Grethe Oestergaard (Odense Universitet); Patrice Pavis (Université de Paris VIII); Klaus Pörtl (Universität Mainz); Franklin Rodríguez (Schwerin); Eli Rozik (University of Tel Aviv); Franco Ruffini (Università di Bologna); Henry W. Sullivan (University of Missouri-Columbia); Fernando Taviani (Università di L'Aquila); Antonio Tordera (Universidad de Valencia); Jorge Urrutia (Universidad de Sevilla); Juan Villegas (University of California, Irvine); Jiri Veltrusky (Paris).

REDACCIÓN: Claudia Gatzmeier, René Ceballos

Herbert Fritz

**Der Traum im spanischen
Gegenwartsdrama**

Formen und Funktionen

Vervuert Verlag · Frankfurt

1996

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Fritz, Herbert :

Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama : Formen
und Funktionen / Herbert Fritz. - Frankfurt am Main :
Vervuert, 1996

(Teoría y práctica del teatro ; Vol. 6)

Zugl.: Giessen, Univ. Diss., 1995 u.d.T.: Fritz, Herbert:

Formen und Funktionen der Traumverwendung im
spanischen Drama des 20. Jahrhunderts

ISBN 3-89354-356-2

NE: GT

© Vervuert Verlag, Frankfurt 1996

Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

Für Mari Carmen

Man muß das Leben nicht darstellen, wie es ist, und nicht, wie es sein soll, sondern so, wie es einem im Traum erscheint.

Tschechow, *Die Möve* (1896)

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkung	1
1.1. Eingrenzung des Themas	1
1.2. Fragestellung und Aufbau	3
2. Methodologische Vorüberlegung	7
2.1. Stoff- und Motivforschung und der Traum	7
2.2. Aspekte der psychoanalytischen Literaturwissenschaft	9
3. Grundlagen für die Analyse von Träumen im Drama des 20. Jahrhunderts	15
3.0. Exkurs: Freud und das spanische Drama	15
3.1. Ausgewählte Traummodelle des 20. Jahrhunderts	21
3.1.1. Sigmund Freud	21
3.1.2. Alfred Adler	30
3.1.3. Carl Gustav Jung	36
3.1.4. Angel Garma	45
3.1.5. Erich Fromm	47
3.1.6. Zusammenfassung	52
3.2. Der Traum in der spanischen Literatur bis zum 20. Jahrhundert: ein Überblick	53
3.2.1. Bibel und griechisch-römische Antike	54
3.2.2. Das Mittelalter	60
3.2.3. Siglo de Oro	64
3.2.4. Aufklärung und Neoklassizismus	72
3.2.5. Das 19. Jahrhundert	75
4. Typologie der Traumverwendung im spanischen Drama des 20. Jahrhunderts	79
4.1. Zur Forschungslage	79
4.2. Die Darbietungsformen des Traums	83
4.2.1. Der erzählte Traum	84
4.2.2. Der inszenierte Traum	95
4.2.3. Traumreihe und Traumstück	107
4.2.4. Zusammenfassung	118

4.3. Die Funktionen des Traums im tektonischen Gefüge des Dramas	120
4.3.1 Die Rolle des Traums im Kommunikationssystem des Dramas	120
4.3.2 Traum und Dramenperspektive	124
4.3.3 Traum und Figurencharakterisierung	131
4.3.4 Der Traum im Spannungsfeld vorweggenommener Zukunft und nachgeholter Vergangenheit	136
4.3.4.1 Traum und dramatischer Auftakt	137
4.3.4.2 Traum und Exposition	139
4.3.4.3 Die vorausdeutende Funktion des Traums	141
4.3.4.4 Traum und Zeitstruktur	147
4.3.4.5 Traum und Dramenschluß	152
4.3.5 Zusammenfassung	154
4.4 Traumtypen	156
4.4.1 Der Tagtraum	156
4.4.2 Der Angst- oder Alptraum	160
4.4.3 Der Traum als Bearbeitung eines traumatischen Erlebnisses	165
4.4.4 Der Traum als Manifestation des Lebensstils	169
4.4.5 Der Kompensationstraum	171
4.4.6 Der Traum als Bild existentieller Befindlichkeit	174
4.4.7 Der Traum als Entscheidungshilfe	176
4.4.8 Der Gewissenstraum	180
4.4.9 Der Todestraum	181
4.4.10 Der intertextuelle Traum	183
4.4.11 Sonstige Traumtypen	186
5. Anstelle einer Zusammenfassung: Zwei Einzelinterpretationen	191
5.1 Buero Vallejo: <i>La doble historia del Doctor Valmy</i>	191
5.2 Alonso de Santos: <i>El álbum familiar</i>	204
6. Schlußbemerkung	215
7. Literaturverzeichnis	219
7.1 Primärliteratur	219
7.2 Sekundärliteratur	224
8. Anhang	239
8.1 Alphabetisches Textkorpus	239
8.2 Chronologisches Textkorpus	245

1. Vorbemerkung

Bei der Beschäftigung mit spanischen Dramen der letzten Jahrzehnte fällt auf, wie häufig und selbstverständlich dort Träume verschiedenster Form und Funktion eingesetzt werden. Im Gegensatz dazu hat sich die Hispanistik bisher kaum mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Bislang gibt es keine Überblicksdarstellung und nur einige wenige Untersuchungen zur Traumverwendung in einzelnen Stücken oder bei einzelnen Autoren des 20. Jahrhunderts¹. Ähnlich sieht die Forschungslage bezüglich des Traummotivs in der spanischen Literatur insgesamt aus². In dieser Arbeit soll nun versucht werden, einen Überblick über die Traumverwendung im spanischen Drama³ des 20. Jahrhunderts zu geben.

1.1 Eingrenzung des Themas

Der Untersuchungszeitraum soll vom Beginn dieses Jahrhunderts, als bezüglich des Traumverständnisses durch das Erscheinen von Freuds *Traumdeutung* ein Paradigmawechsel festzustellen ist, bis zur unmittelbaren Gegenwart reichen. Natürlich war es nicht möglich, alle in diesem Zeitraum erschienenen Dramen zu prüfen, so daß das Korpus sicherlich vorläufig und lückenhaft ist. Es bleibt nur die durch den Umfang der Lektüre begründete Hoffnung, keinen wesentlichen Text unberücksichtigt gelassen und alle möglichen Typen von Träumen und Traumverwendungen zumindest mit einem repräsentativen Beispiel abgedeckt zu haben.

Ausgeschlossen aus dem Textkorpus wird die bloße Traumerwähnung, deren Funktion sich in der Veranschaulichung einer Sache oder einer Situation durch

1 Stellvertretend seien hier genannt: Deosthale 1990, der sich mit der Funktion des Alptraums bei Alfonso Sastre beschäftigt, und Feal 1974, der die Rolle der Freudschen Traumtheorie in dem Drama *Las Adelfas* (1928) der Brüder Machado analysiert, sowie Huéllamo Kosma 1989, der zeigt, daß *Así que pasen cinco años* (García Lorca 1931) analog der Traumtheorie Freuds konzipiert ist.

2 Genaueres dazu in Kapitel 3.2.

3 Der Begriff "Drama" wird hier verwendet als "acepción general, designando toda clase de textos dramáticos, sin que implique una particularización formal o temática, es decir genérica" (Spang 1991, S. 21). Impliziert ist in dieser Begriffsverwendung auch, daß der Untersuchungsgegenstand "der in schriftlicher Form vorliegende Text" ist und nicht dessen Bühnenrealisierung, die nach Platz-Waury als "Theaterstück" zu bezeichnen wäre (Platz-Waury 1992, S. 13f.).

deren Vergleich mit dem Traum erschöpft⁴, wie sie sich etwa, um nur drei Beispiele zu nennen, in Jacinto Graus *El hijo pródigo* (1917)⁵, in *El sol en el hormiguero* (1965) von Antonio Gala⁶ und in José Martín Recuerdas *Las conversiones* (1985)⁷ findet. In diesen Beispielen wird der gegenwärtige Zustand aufgrund des momentanen, unfaßbaren Glücks oder Unglücks mit einem Traum bzw. Alptraum verglichen. Darüber hinaus hat die Traumerwähnung keinerlei dramatische Funktion⁸.

Als Untersuchungsgegenstand ausgeschlossen bleiben auch Visionen, da sie sich einerseits vom Traum dadurch abgrenzen, daß die Vision im Wachzustand erfolgt und keine deutungsbedürftigen Symbole verwendet werden⁹, andererseits dadurch, daß der Visionär immer an den Realitätsgehalt des Gesehenen

4 "Zwei Welten stehen einander gegenüber, werden durch wechselseitige Beleuchtung erhellt und aneinander gemessen. Der Traum als das Reich der Illusionen, der Halluzinationen einerseits und die Wirklichkeit, das greifbare Leben andererseits. Entweder wird der Traum über dieses Leben, die eigentliche Tatsächlichkeit emporgehoben, oder umgekehrt kann er als der Wirklichkeit untergeordnet empfunden werden. Nur selten fallen die Reiche zusammen, decken sich in allen ihren Teilen. Der Traum als Vergleichsobjekt kann infolge seiner Vielseitigkeit und großen Abwandlungsfähigkeit den verschiedensten nach Ausdruck ringenden Inhalten dienstbar gemacht werden; er vermag sie vor unserem inneren Auge bildhaft, für unser Gefühl in körperhafter Eindringlichkeit entstehen lassen. Die verschiedensten Zustände vermögen wir durch ihn stimmungsvoll von ihrer Umgebung abzuheben, sie geringer oder starker Beleuchtung in wirksamer Weise aussetzen" (Wiesner 1919, S. 119a).

5 Grau 1917, S. 414, 416, 431 und 440.

6 Gala 1965, S. 45.

7 Martín Recuerda 1985, S. 60.

8 Argumentiert man im Sinne der Stoff- und Motivforschung, dann kann die Traumerwähnung ausgeschlossen werden, da es sich dabei nicht um ein Motiv, sondern bestenfalls, wie etwa in *El hijo pródigo*, um ein "Leitmotiv" handelt, das im Gegensatz zum Motiv nicht handlungsmovierend ist. Nach Elisabeth Frenzel sind Leitmotive "keine Bestandteile des Inhalts, keine echten Motive, sie sind auch keineswegs 'leitend', sondern stilistische, tektonische, gliedernde Elemente, die eine Art musikalischen Effekt haben und einem Refrain gleichen" (Frenzel 1978, S. 34).

9 "I employ the term 'visionary' dreaming, the criterion being that a visionary dream occurs as if one were awake; that is, many of the feelings, sensations and thoughts generated are indistinguishable from those that occur while awake, unless it is with an intensity exceeding the waking state, as in the extatic trance. (...) In visionary dreams, one actively engages in dreaming, instead of simply 'having' a dream. Further distinctions can be made between dreams of a personal, archetypal and visionary character. In the realm of the personal unconscious, dreams obscure meaning. Images are symbolic of repressed contents. Primordial images (the archetypes) have a universality that unites individuals with their group, society, religion. But there, too, symbols must be interpreted. Visionary dreams, on the other hand, have a quality of revealing, rather than veiling, content. Thus it is we speak of revelations occurring in the visionary state" (Rawls 1984-85, S. 191).

glaubt¹⁰, während beim Traum sich der Träumer nach dem Erwachen bewußt ist oder sich in kürzester Zeit bewußt wird, daß es sich bei dem im Schlaf Erlebten um einen Traum gehandelt hat. Außerdem übernimmt die Vision im Drama andere Funktionen als der Traum. Durch die Tatsache, daß die Vision im Wachzustand erfolgt und im Normalfall im Moment des Geschehens den Mitspielern mitgeteilt wird - beim Traum kann dies, mit Ausnahme des Traumschlafs, erst nach dem Traumerlebnis geschehen -, kann die Vision etwa die Funktion einer Teichoskopie übernehmen¹¹.

Nach Ausschluß von Traumerwähnung und Vision bleiben als Untersuchungsgegenstand Träume, die der alltäglichen Traumauffassung entsprechen, nämlich:

(...) im Schlafzustand auftretende seelische Erlebnisse, von denen wir im Wachzustand nur durch Erinnerung wissen. (...) Kennzeichnend für das Traumerleben ist das Überwiegen visueller Eindrücke. Der Träumer lebt in einer halluzinatorischen Bilderwelt. (12)

1.2 Fragestellung und Aufbau

In dieser Untersuchung soll es nicht um philosophische oder sozialpsychologische Fragestellungen bezüglich der Rolle des Traums in der menschlichen Gesellschaft gehen, um die Frage etwa, welche Rolle der literarische Traum bei der Konstituierung von Subjektivität in der Moderne spielt¹³. Auch dezidiert

10 Vgl. Avilés 1981, S. 34.

11 Ein schönes Beispiel dafür findet sich in Martín Recuerdas *Las Conversiones* (1985, S. 111ff.). Claudina hat eine durch ein Halluzinogen hervorgerufene Vision, in der sie sieht, wie der Geliebte Celestinas, der gerade zum Priester geweiht worden war und seine erste Messe liest, erdolcht wird. Sie berichtet das, was sie in ihrer Vision sieht, der neben ihr stehenden Celestina. Die Richtigkeit des geschauten Geschehens wird von dem wenig später auftretenden König, der der Messe beigewohnt hatte, bestätigt.

12 *DTV-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bänden*, München 1966, Bd. 18, S. 295. Im *Diccionario del uso del español* (Moliner 1984) heißt es unter dem Eintrag "sueño" in Punkt 4: "Conjunto de sucesos o escenas que alguien se representa mientras duerme".

13 Dieser Fragestellung ist Elisabeth Lenk (1983) in ihrer umfassenden Untersuchung nachgegangen. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß die Gesellschaft einen Prozeß des Verlustes von Subjektivität durchlaufen habe, der darauf zurückzuführen sei, daß die ursprüngliche Einheit zwischen Traumbewußtsein und Wachbewußtsein durch den fortschreitenden Einbruch von Rationalität in alle Bereiche des menschlichen Lebens zerstört worden war. In der Moderne habe nun der Künstler die Aufgabe übernommen, die ursprüngliche Verbindung beider Bewußtseisebenen wiederherzustellen, insbesondere diejenigen Künstler und Schriftsteller, die ihr Schaffen und ihre Werke an den Strukturen des Traums und den Me-

psychoanalytische Fragestellungen wie zum Beispiel die Analyse von literarischen Träumen als Quelle für die Psychobiographie eines Autors¹⁴ stehen hier nicht zur Diskussion. Es geht viel bescheidener um die formalen Aspekte der Traumverwendung und um deren Funktion innerhalb der komplexen Struktur eines dramatischen Textes.

Es wird also etwa der Frage nachzugehen sein, wie der Traum dargeboten wird - als erzählter oder als inszenierter Traum - und welche Auswirkungen dies auf die verschiedenen Kommunikationsebenen eines dramatischen Textes hat. Dabei stehen verständlicherweise die inszenierten Träume aufgrund der größeren strukturellen Komplexität und ihrer Bedeutung im Dramengefüge im Vordergrund. Es soll dargestellt werden, durch welche Techniken inszenierte Träume eingeleitet und beendet werden, wie sie also als Handlungen einer Fiktionsebene zweiter Ordnung markiert sind. Es muß auch aufgezeigt werden, wie sich inszenierte Träume von Traumreihen und Traumstücken unterscheiden. Und schließlich ist zu fragen, welche Funktionen Träume im strukturellen Gefüge des Dramas übernehmen können.

Gegenstand der Untersuchung ist auch sowohl der manifeste wie der latente Trauminhalt und die daraus resultierende Frage, ob sich diese auf typologische Muster zurückführen lassen: Tagtraum, Angsttraum, Traum als Manifestation des Lebensstils usw.

Schließlich sollen die Ergebnisse der Überlegungen zu den Einzelaspekten des Traums anhand einer ausführlicheren Interpretation zweier Dramen zusammengefaßt und auf ihre hermeneutische Relevanz hinsichtlich einer Gesamtinterpretation eines dramatischen Textes überprüft werden. Abschließend folgen einige wenige Gedanken zur Rolle des Traums bei der Konstituierung bzw. Infragestellung logisch-kausaler Wirklichkeitsstrukturen.

Bevor mit der formalen und inhaltlichen Analyse begonnen werden kann, müssen noch einige Voraussetzungen geklärt werden. Zum einen ist zu überlegen, welcher methodologische Ansatz sich für die Fragestellung eignet, zum anderen müssen die wichtigsten Traumtheorien des 20. Jahrhunderts kurz dargestellt werden, da sie einen theoretisch fundierten Einblick in die Tiefenstruktur der Träume eröffnen, d.h. in den Zusammenhang zwischen latentem Inhalt und manifestem Text sowie in die Bedeutung verschiedener Traumsymbole, die dann ihrerseits in Beziehung zum Textganzen gesetzt werden und so neue Aspekte zur Analyse der strukturellen Funktionen des Traums für das Drama

chanismen der Traumgenese orientiert hätten. Als exemplarische Beispiele analysiert sie in diesem Sinne Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865) und Lautréamonts *Les chants de Maldoror* (1869).

14 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

beitragen können. Ein zweiter Grund für die Notwendigkeit einer Darstellung der verschiedenen Traumtheorien ist die Tatsache, daß sie einen nicht unerheblichen Einfluß auf die Traumverwendung im Drama des 20. Jahrhunderts hatten. Schließlich soll die Traditionslinie der Traumverwendung in der spanischen Literatur bis zum 20. Jahrhundert aufgezeigt werden, wobei das Hauptaugenmerk dramatischen Texten gilt.

2. Methodologische Vorüberlegung

2.1. Stoff- und Motivforschung und der Traum

Der Traum spielte in allen Kulturen eine wichtige Rolle und hat immer auch schriftliche Zeugnisse in den verschiedenen Epochen und Kulturkreisen hinterlassen, von der Bibel über das Gilgamesch-Epos und die griechisch-römische Antike bis hin zur Gegenwart¹.

Für den westlichen Kulturkreis läßt sich verallgemeinernd sagen, daß das Traummotiv - Motiv verstanden als "stofflich-inhaltliches Strukturelement"² - seit der Bibel und der griechisch-römischen Antike eine traditionsbildende Kraft war³, die sich erst mit dem Paradigmawechsel der Romantik abzuschwächen begann und zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch den Einfluß von Freuds *Traumdeutung* eine neue Dimension erreichte, wenngleich die traditionelle Traumverwendung, wenn auch in Frage gestellt oder in parodistischer Form verwendet, immer noch anzutreffen ist.

1 Vgl. Fahd 1959, Grunebaum/Caillois 1966, Scharfetter 1984, Schuster 1984. Zu den ersten literarischen Zeugnissen der Traumverwendung vgl. Frenzel 1992, S. 806f. und Metzler Literaturlexikon 1984, S. 446f.

2 Frenzel 1978, S. 24. Zur strukturierenden Funktion des Themas bzw. des Motivs innerhalb eines Textes schreibt Daemmrich: "Themen und Motive haben einen entscheidenden Einfluß auf das Netz textinterner Beziehungen: Sie koordinieren Handlungsverläufe, verknüpfen diskursive Beziehungen, in denen sich das Geschehen zuspitzt, und integrieren das Textfeld. (...) Nicht zu übersehen jedoch ist die Tatsache, daß Themen und Motive als Klasse einen stark ausgeprägten Verweischarakter haben. Sie ermöglichen nicht nur die Rückwendung und straffen die Handlungsstränge, sondern deuten auch voraus und variieren das bereits Mitgeteilte. Darüber hinaus erfassen sie prinzipiell menschliche Verhaltensweisen. Sie vermitteln Grunderfahrungen des Daseins, erschließen die Zusammenhänge zwischen Empfindungen, Bewußtsein und Bedürfnissen; sie vergegenwärtigen sowohl Hoffnungen wie auch Angstvorstellungen und beleuchten wiederkehrende menschliche Phantasiegebilde. Motive von übernationaler Spannweite halten daseinsbestimmende Situationen fest und erschließen die existenziale Verunsicherung als Wesensstruktur des Menschen. Sie können daher, vom Werk abgelöst, in der Tradition fortbestehen. Der Unsicherheitsfaktor ist von größter Bedeutung im Signalsystem der Texte. Er hat Appellfunktion, ruft Assoziationen hervor, fordert den Leser auf, die Bedeutungssphäre des Textes näher zu bestimmen und analoge Erinnerungsbilder zu überprüfen. Es entsteht ein Dialog, in dem Leser und Motiv in der Artikulationssphäre der Sinnfindung und Sinngebung zusammenfinden. Auf diese Art erweitern Themen und Motive nicht nur die Wahrnehmungsfähigkeit, sondern auch den Erkenntnisvorgang des Lesers. Sie fordern zum ständigen Mitdenken und dadurch zum kritisch sichtenden Erkennen auf" (Daemmrich 1987, S. Xf.). Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Stoff- und Motivforschung vgl. Rickes 1989. Er kommt zu dem Schluß, daß die Ansätze und Ergebnisse und insbesondere die Begriffsdefinitionen Elisabeth Frenzels mit einigen Modifikationen immer noch gültig sind (vgl. S. 29).

3 Vgl. Frenzel 1978, S. 46.

Bis zur Romantik hatte der literarisch verwendete Traum hauptsächlich handlungsmovierende und charakterverändernde Funktion. Zusammenfassend führen Ingrid und Horst S. Daemmrich dazu aus:

Der Traum warnt die Figuren, ruft Befürchtungen hervor und deutet Ereignisse voraus, die, auch wenn sie in unerwarteter Gestalt auftreten (...), die Zeichenfunktion eines Omens haben (...). Unterschiedliche Deutungen eines Traums können den tragischen Ausgang eines Textes heraufbeschwören (...). Der Traum wird als Tableau aufgeführt und enthält eine Lehre sowohl für die Handelnden als auch die Zuschauer (...). Der Traum unterstreicht den prinzipiellen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Traumwelt, bewirkt jedoch trotzdem eine grundsätzliche Wandlung aller vom Traum betroffenen Personen in ihrer Einstellung zum Leben (...). Der Traum beleuchtet die Vergänglichkeit menschlicher Bestrebungen und zeigt, daß weltlicher Erfolg und Ruhm bedeutungslos sind (...). Die Gestaltung einer Traumfolge ermöglicht assoziative Verknüpfungen, die in jeder anderen Form nur durch eingehende Erläuterung begründbar wären (...). Die Traumfolge bestimmt das weitere Geschehen. (Daemmrich 1987, 319f.)

In der Romantik tritt nun eine neue, mehr psychologische Funktion der Traumverwendung in den Vordergrund:

Das entscheidend Neue war, daß der Traum jetzt weniger charakterbeeinflussend als charakterenthüllend wirkte, das entscheidend Gleichbleibende aber, daß im Traum weiterhin eine Öffnung ins Irrationale, Jenseitige gesehen und ihm seine vorausdeutende Aufgabe belassen wurde.

Die neue psychologische Komponente bedingte eine dem echten Traum abgelassene Unwirklichkeit, Verschwommenheit und Sprunghaftigkeit des Traums, während die Träume in der älteren Literatur vielfach die Folgerichtigkeit einer im Wachen erlebten Begebenheit besessen hatten. Traum war für die Romantik etwas der Poesie Verwandtes, Träumen ein Sinnbild des künstlerischen Prozesses. Schon durch die Mischung von Zukunftsträchtigkeit, psychologischer Aussagekraft und Stimmungsgebung steht der romantische Traum auf einer neuen künstlerischen Stufe und erhält durch seine Geltung als 'wirklichere' Welt eine Sonderstellung. (Frenzel 1992, 826)

Diese Sonderstellung ergibt sich aus der neuen Funktion des Traums. Er ist nicht mehr Übermittler von Botschaften antiker Gottheiten oder des biblischen Gottes. Vielmehr spiegelt sich im Traum der Romantik das Unbewußte des Träumers, dessen verdrängte Wünsche und Obsessionen, die als eine andere, "höhere Wahrheit" empfunden werden und so einen weitreichenden Einfluß auf das Wachleben haben⁴.

Die in der Romantik bereits angedeutete entscheidende Veränderung in der literarischen Verwendung des Traummotivs vollzog sich nach dem Erscheinen

4 Vgl. Frenzel 1992, S. 826.

von Freuds *Traumdeutung*. Der meines Wissens erste explizite Hinweis auf Freuds Traumtheorie in der spanischen Literatur findet sich in dem Drama *Las adelfas* (1928) von Antonio und Manuel Machado.

Bei der Beschäftigung mit den Träumen im spanischen Drama des 20. Jahrhunderts sind also erstens die strukturellen Implikationen des Traummotivs und seine traditionsbildende Kraft und zweitens der Einfluß der modernen Traumtheorien seit Freud, die eine gewisse Eigendynamik in der Literatur entwickelt haben, zu berücksichtigen.

2.2 Aspekte der psychoanalytischen Literaturwissenschaft

Da der Traum in der psychoanalytischen Theoriebildung seit Freud, der die Traumdeutung als "Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben" sah⁵, eine entscheidende Rolle spielt, scheint es angebracht, als weitere methodologische Grundlage diejenige zu wählen, die der Psychoanalyse und der modernen Traumauffassung verpflichtet ist. Freud selbst behauptet an mehreren Stellen der *Traumdeutung*, daß erst die Psychoanalyse die grundlegende und verborgene Sinnenebene poetischer Texte aufdecken könne, indem sie Dichtung als Ausdruck unbewußter Triebwünsche erfasse⁶. So sieht Freud die verborgene Sinnenebene des Dramas *König Ödipus* von Sophokles wie folgt:

Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit. (Freud 1900, 271)

Die gleiche handlungsbestimmende Triebstruktur findet Freud in Shakespeares *Hamlet*. Er kommt beim Vergleich der beiden Dramen zu dem Ergebnis, daß im *Ödipus* die zugrundeliegende Wunschphantasie des Kindes wie im Traum ans Licht gezogen und realisiert werde, während sie im *Hamlet* verdrängt bleibe und wir von ihrer Existenz - dem Sachverhalt bei einer Neurose ähnlich - nur durch die von ihr ausgehenden Hemmungswirkungen erfahren⁷.

Seit diesen ersten Deutungsversuchen Freuds hat sich eine Vielzahl literaturpsychologischer Schulen und Richtungen herausgebildet, deren Schriften nicht

5 Freud 1900, S. 613.

6 Vgl. Bartels 1981, S. 10.

7 Freud 1900, S. 271.

mehr zu überschauen sind⁸. Obgleich darunter auch sehr komplexe Deutungssysteme vorgeschlagen werden⁹ und die Psychopathographie, in der man eine Künstlerbiographie als Krankengeschichte zu beschreiben versuchte¹⁰, überwunden scheint, steht doch immer noch die Psychobiographie des Autors¹¹ und damit die Suche nach seiner Schreibmotivation im Zentrum des Interesses der Literaturpsychologie:

Das optimale Programm einer wissenschaftlich befriedigenden Texterklärung, welche den Autor mit einbezieht, enthält somit zunächst eine Analyse der äußeren Realität des Autors (soziale Zugehörigkeit, Familiensituation, zeitgeschichtliche Umstände), die eine Rekonstruktion seiner spezifischen Bedürfnisse und Konflikte und damit seiner bevorzugten Phantasien ermöglicht. Ferner sollte die Sozialisation und die Kommunikationssituation des Autors nachgezeichnet werden, so daß ein Bild seiner verinnerlichten Normen, seines Wertesystems und seiner spezifischen Verständigungsmöglichkeiten entsteht. Auf Grund dieser Gegebenheiten läßt sich dann die 'Kunstarbeit', also der Entstehungsprozeß des betreffenden Textes oder Oeuvres, tentativ rekonstruieren. (Schönau 1991, 96)

Neben dem Interesse an der Psychobiographie des Autors bildet die Frage nach der Entstehung von Dichtung, allgemeiner, nach den psychologischen

8 Joachim Pfeiffer verzeichnet in seiner 1989 erschienenen Bibliographie für den Zeitraum von 1945-1987 allein 2411 Titel. Eine gute Einführung in die Literaturpsychologie geben Matt 1972, Reh 1986 und zuletzt Schönau 1991. Zur Literaturpsychologie in Spanien vgl. Profeti 1981 und Wahnón Bensusan 1991.

9 Das interessanteste scheint mir dasjenige von Wyatt (1976) zu sein, der drei in ihrer Komplexität zunehmende Deutungsschritte ("partiale", "konvergente" und "integrative" Deutung) vorschlägt. Die integrative Deutung ist der Idealfall literaturpsychologischer Textinterpretation überhaupt: "Integrativ darf eine Deutung genannt werden, wenn es ihr gelingt, einen sinnvollen Zusammenhang der Themen eines ganzen literarischen Textes zu erkennen und für die innere Entwicklung seiner 'Tiefenstruktur' einschließlich der notwendigen Ambiguitäten nachzuziehen (...), übrigens ohne die natürlichen Unstimmigkeiten wegdeuten zu wollen, die sich aus den vielfältigen Ursprüngen und der langen Inkubation fast immer ergeben" (S. 354f.).

10 Ein geradezu klassisches und abschreckendes Beispiel ist Marie Bonapartes Studie *Edgar Poe, étude psychanalytique* (1933). Genauso abschreckend sind *Lope de Vega. Flaquezas y dolencias* (1973) von C. Rico-Avelló und *Literatura y psicología. La neurosis del escritor español* (1971) von J. del Amo. Die drei Autoren lesen die literarischen Texte, die sie "analysieren", als direkte, unvermittelte Äußerungen ihrer "Patienten" und arbeiten so deren Kindheitstrauma und damit zusammenhängend deren Schreibmotivation heraus. So kommt del Amo etwa zu dem Ergebnis, daß für die meisten spanischen Gegenwartsautoren Schreiben eine pathologische Tätigkeit sei, die die Funktion übernehme, ein, wenn auch labiles, Gleichgewicht für die Neurose des Schriftstellers zu schaffen, die aus seiner Unfähigkeit, mit der Umwelt zu kommunizieren, entstanden sei. Seine zentrale These lautet: "El escribir es una frustración, una especie de masturbación que impide vivir" (S. 44).

11 "La crítica psicoanalítica (...) es siempre, pues, psicoanálisis del autor" (Wahnón Bensusan 1991, S. 156).

Voraussetzungen der Kreativität insbesondere in der deutschen Literaturpsychologie einen weiteren wichtigen Forschungsschwerpunkt¹². Dazu wird das Traummodell Freuds herangezogen, das als Folie zur Ergründung des literarischen Schaffensprozesses dient, indem die Analogien bzw. Unterschiede der Literatur zu seinem Traum- und Traumdeutungsmodell aufgezeigt werden¹³.

Freud definierte den Traum als "die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches"¹⁴. Diese Definition ausführend faßt Hans-Jörg Neuschäfer die Grundgedanken des Freudschen Traum- bzw. Traumdeutungsmodells wie folgt zusammen:

1. Der Traum [ist] eine Erfüllung verdrängter Wünsche bzw. eine Bannung von tiefsitzenden Ängsten.
2. Da nach Freud aber die Zensurinstanz des Über-Ich selbst im Schlaf darüber wacht, daß die in der realen Welt herrschenden Normen bis zu einem gewissen Grad respektiert werden, können sich die tiefsitzenden, gleichsam latenten Wünsche nicht direkt und ungeniert im manifesten Text des Träumers äußern.
3. Der Traum muß vielmehr einen Weg finden, der es ihm erlaubt, zugleich dem Anspruch der Wünsche und den Forderungen der Normen zu entsprechen. Dieser Weg besteht darin, daß der Traum die latenten Wünsche soweit umformt und verschlüsselt - und zwar im Sinne einer Rationalisierung, d.h. einer Anpassung an die Über-Ich-Normen -, bis sie den Passierschein der inneren Zensur erhalten. (...)
4. Die Mittel, die der Traum zum Zweck dieser Rationalisierung und Verschlüsselung einsetzt, sind insbesondere die Mittel der Verdichtung und Verschiebung von Sinn, d.h. die Transformierung von Eindeutigkeit in Mehrdeutigkeit. Beide Verfahren haben zur Folge, daß die Träume unklar, widersprüchlich und auf jeden Fall interpretationsbedürftig erscheinen. (Neuschäfer 1982, 29f.)

Aus diesen hier sehr verkürzt dargestellten Grundlagen der Freudschen Traumauffassung¹⁵ werden nun die verschiedenen Analogien bzw. Unterschiede zwischen Traum und Literatur abgeleitet.

"Das *genus proximum* von Traum und Literatur ist für Freud", so Carl Pietzcker, "die von der äußeren Realität abgegrenzte Befriedigung hauptsächlich unbewußter Wünsche, die vorbewußte Vorstellungen ins Unbewußte zieht und der Bearbeitung nach den dort geltenden Gesetzen ausliefert"¹⁶. Das heißt, daß sich, der Freudschen Unterscheidung zwischen manifestem und latentem

12 Vgl. Reh 1986, S. 12.

13 Vgl. Pietzcker 1974, S. 57.

14 Freud 1900, S. 166.

15 Im Kapitel 3.1.1 wird das Traummodell Freuds ausführlicher besprochen.

16 Pietzcker 1974, S. 59.

Trauminhalt folgend, hinter der Oberflächenstruktur, dem Handlungsverlauf des literarischen Textes also, ein tieferer Sinn verbirgt. Diese 'Tiefenstruktur' des Textes, die das Analogon zum latenten Trauminhalt ist, nennt Peter von Matt das "psychodramatische Substrat", das dem Grundkonflikt der menschlichen Psyche entspricht und das seines Erachtens für jeden Text konstituierend ist¹⁷. Ziel der Interpretation eines literarischen Textes ist es somit, diesen tieferen Sinn zu rekonstruieren.

Um dies zu erreichen, muß die Genese des literarischen Textes von der Oberflächenstruktur zur Tiefenstruktur zurückverfolgt werden. Dazu müssen die Kompromißbildungen zwischen Wunsch und Realitätsprinzip, zwischen Es und Über-Ich, die aufgrund der inneren Zensur zustande kamen, aufgeschlüsselt und auf ihren latenten Inhalt hin analysiert werden. Wie in der Traumdeutung die mehrdeutigen Ergebnisse von Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung auf das eigentlich Gemeinte zurückgeführt werden, muß bei der Interpretation literarischer Texte das Mehrdeutige der sprachlichen Gestaltung auf den zugrundeliegenden Wunsch hin untersucht werden. Ist man einmal bei der Tiefenstruktur des Textes angelangt, betrachtet man die Interpretation als abgeschlossen.

Die Analogie zwischen Traum und Literatur ist aber nicht vollkommen. Als Hauptunterschied gilt der kommunikative Charakter von Literatur, der zur Folge hat, daß das Ergebnis der Überführung unbewußter Triebwünsche in den manifesten Text bewußter gestaltet und allgemein nachvollziehbarer ist als der private, nur narzistisch auf Wunscherfüllung bedachte Traum¹⁸. Des weiteren wird immer wieder hervorgehoben, daß der Traum ein Ereignis, das Kunstwerk aber eine Leistung sei, daß der Traum eine spontane Lebensäußerung und das Kunstwerk ein ästhetisches Artefakt sei, das sich immer auf eine Tradition ähnlicher Werke beziehe¹⁹.

Erstaunlich ist nun, daß die an Freud orientierte Literaturpsychologie trotz der Bedeutung des Traums in der psychoanalytischen Theoriebildung kaum an

17 Vgl. Matt 1972, S. 66f. Zu den Möglichkeiten und Variationen des psychodramatischen Substrats schreibt er: "Entweder wird die Vaterfigur umgebracht oder nicht. Wenn sie umgebracht wird, wird das Schuldpotential entweder ökonomisch abgeleitet (wie im *Tell*) oder es zersetzt und zerstört den oder die Mörder (wie im *Wallenstein...*). Wenn die Vaterfigur aber nicht umgebracht wird, bedingt dies, daß der Aufständische (Sohn oder Söhne) kapituliert. Er kann es tun durch Versöhnung, Unterwerfung, pathetische Identifizierung (wie im *Prinzen von Homburg* oder, unter Vorbehalt, im *Tasso*) oder indem er sich selber an Stelle des Vaters umbringt" (S. 66).

18 Zum Komplex der Analogien bzw. Unterschiede zwischen Literatur und Traum vgl. Bartels 1981, Curtius 1982, Neuschäfer 1982, Otañón de Lope 1989, Pietzcker 1974, Schönau 1991 (S. 85f.) und Wolff 1975.

19 Schönau 1991, S. 86.

von Dichtern gestalteten Träumen interessiert ist. Hier scheint das Diktum Freuds, daß die meisten "artifiziellen Träume" nicht korrekt deutbar seien²⁰, fortzuwirken. Zwar hatte sich bereits der 'abtrünnige' Freud Schüler Wilhelm Stekel mit literarischen Träumen und Träumen von Dichtern beschäftigt²¹, aber erst Walter Schönau hat sich, meines Wissens bisher als einziger, theoretisch mit dem Problem der psychologisch korrekten Deutbarkeit literarisch gestalteter Träume auseinandergesetzt. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß "artifizielle" Träume durchaus deutbar sind und meint, daß die Deutungssituation bei den erfundenen Träumen einerseits leichter sei, da es sich um intentionale Gebilde handele, die auf Deutung angelegt seien. Andererseits sei die Deutung literarischer Träume aber auch komplizierter, "weil sich diese intentionalen Gebilde als nicht-intentionale Phänomene zu präsentieren haben und weil bei ihrer Deutung sowohl die Regeln des psychologischen Verstehens als auch diejenigen der literarischen Hermeneutik angewandt werden müssen"²². Auch das Fehlen des Träumers in der Deutungssituation - für Freud wegen seiner Assoziationen für die Aufdeckung des latenten Traum Inhalts unentbehrlich - ist bei der Deutung literarischer Träume zu verschmerzen, da diese Informationen durch den Kontext des Werks, in dem der Traum steht, bereitgestellt werden²³.

Von verschiedenster Seite ist immer wieder Kritik an den Grundlagen und Erkenntnissen der psychoanalytischen Literaturwissenschaft laut geworden²⁴.

20 Vgl. Freud 1900, S. 101. Als Ausnahme ließ Freud die artifiziellen Träume in W. Jensens *Gradiva* gelten, die er als vollkommen korrekt gebildet und somit als deutbar ansah (vgl. ebd. Anm 1).

21 Stekel 1912. Stekels Interesse gilt, wie das der Psychopathographie, der Schreibmotivation der Autoren, die er als Kompensation überstarker Triebe sieht. Schreiben hat hier die Funktion einer Neurose oder diejenige, Schlimmeres, d.h. eine Psychose zu verhindern (Vgl. bes. S. 27f.).

22 Schönau 1983, S. 54.

23 Vgl. Schönau 1983, S. 61f.

24 Hartmut Stenzel kritisierte etwa aus literatursoziologischer Sicht: "Fehlt also einerseits eine für die Fragestellung historisch-soziologischer Literaturinterpretation genügend differenzierte Theorie der Vermittlung von objektiven und subjektiven Verhältnissen in der Literatur, so vermag die psychoanalytische Literaturanalyse in der bisherigen Form jedenfalls eine solche auf Grund der in ihrem Kategoriensystem angelegten Reduktion gesellschaftlicher Probleme auf individualpsychologische nicht zu entwickeln" (Stenzel 1982, S. 13). Martin Bartels lehnt eine psychoanalytische Literaturwissenschaft grundsätzlich ab, da sie seiner Ansicht nach am Wesen der Literatur vorbeigehe: "Zunächst werten Freuds Annahmen die Dichtung zur Dienerin der Psychoanalyse ab; Literatur sagt nur in verschlüsselter Form und unzureichender Weise, was uns die Tiefenpsychologie klar und theoretisch begründet sagen kann. Mit diesem Anspruch verkennt Freud jedoch den eigenständigen Wahrheitscharakter der Kunst, der darin besteht, daß sie uns etwas zu sagen hat, was wir sonst nirgendwo hören können. Außerdem legt Freud die Vielfalt dichterischer Überlie-

Auch für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit scheint mir die psychoanalytische Literaturwissenschaft aufgrund ihres in erster Linie auf die Psychobiographie des Autors gerichteten Erkenntnisinteresses sowie ihrer Traumauffassung als Modell des dichterischen Schaffensprozesses nicht hilfreich zu sein. Hilfreich für das Verständnis der Träume literarischer Figuren sind aber für das 20. Jahrhundert gerade die verschiedenen psychoanalytischen Traummodelle, da die Träume der Figuren oftmals gemäß der theoretischen Erkenntnisse von Freud, Adler, Jung usw. konstruiert scheinen. Deutet man diese Träume im Sinne der zugrunde liegenden Modelle, werfen die Ergebnisse ein erhellendes Licht auf den Charakter des Träumers und die Funktion des Traums im Kontext des Dramenganzes.

Für die Erarbeitung der formalen und strukturellen Charakteristika der Traumverwendung im Drama des 20. Jahrhunderts scheint mir eine werkimmanente Vorgehensweise in Anlehnung an Peter Pütz und Manfred Pfister²⁵ am sinnvollsten. Diese erlangt, insbesondere bei der formalen Beschreibung des Traums, durch die Einbeziehung der Terminologie der Theater- bzw. der Dramensemiotik in Hinblick auf die impliziten und expliziten Inszenierungsanweisungen eine größere begriffliche Schärfe²⁶.

ferung auf eine zentrale Aussage fest: es ist immer wieder die allgemeinemenschliche Triebstruktur, die individuell ausgeprägt in den poetischen Texten zur Darstellung kommt. Alle Kunst sagt letztlich dasselbe, und die Mannigfaltigkeit der Kunstwerke interessiert uns eigentlich nur, weil wir immer neue Anlässe für die Entlastung von Triebspannungen suchen" (Bartels 1981, S. 19).

25 Vgl. Pütz 1970, Pfister 1988, Platz-Waury 1992.

26 Vgl. Bobes 1987; Fischer-Lichte 1988 und Spang 1991.

3. Grundlagen für die Analyse von Träumen im Drama des 20. Jahrhunderts

3.0 Exkurs: Freud und das spanische Drama

War sich die Forschung Mitte der siebziger Jahre nach zum Teil heftigen Auseinandersetzungen einig, daß es in Spanien zumindest eine surrealistische Schreibweise, wenn auch keine surrealistische Bewegung gegeben habe¹, stellt Andrew A. Anderson dies zumindest für das Theater in Frage und führt surrealistische Elemente in den Dramen der zwanziger und dreißiger Jahre auf den direkten Einfluß von Freuds Theorien zurück². In diesem Sinne schrieb Enrique Mesa bereits 1929:

Las teorías de Freud, como la oscuridad literaria de D'Ors, han llegado a ser tópico que emplean en sus productos escénicos, desde los ingenios más encumbrados hasta los más adocenados currinches. (3)

Ähnlich hatte sich auch Ernesto Giménez Caballero 1986 in einem Interview mit Nigel Dennis geäußert:

Es decir, que estaba en el aire toda la teoría del psicoanálisis y los intentos de buscar en el mundo de los sueños la inspiración. La palabra surrealismo es un galicismo feroz, absurdo, ininteligible, y sin embargo ha triunfado. No se sabe si quiere decir sobre el realismo o bajo el realismo. Es la aplicación revolucionaria de las teorías de Freud, que deshace la integridad de la persona humana y deja como valioso el mundo de los sueños, de lo incoherente, la anulación de la razón. Y buscando en esto precisamente la poesía, entendiendo por poesía lo irracional, lo ininteligible, lo subconsciente... (4)

Freuds Name taucht in Spanien erstmals 1893 auf, als einer seiner Artikel zur Hysterie in einer Übersetzung in der *Gaceta Médica de Granada* unter

1 Vgl. Marco 1973, S. 165. Zur Debatte um die Existenz surrealistischer Literatur in Spanien vgl. P. Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor 1968; V. Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Madrid 1971; C.B. Morris, *Surrealism and Spain*, Oxford 1972; C. Feal, "Un caballo de batalla: el surrealismo español", in: *Bulletin Hispanique*, 81 (1980), S. 265-279; *El surrealismo*, hrsg. v. V. García de la Concha, Madrid 1982; L. Personneaux Conesa, "El surrealismo en España: Espejismo y escamoteo", in: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bd. 2, Madrid 1986, S. 447-454; *The Surrealist Adventure in Spain*, hrsg. v. C.B. Morris, Ottawa 1991; Floeck 1994.

2 Vgl. Anderson 1991.

3 Enrique Mesa, *Apostillas a la escena*, Madrid 1929, S. 218, zit. nach Huélamo-Kosma 1989, S. 60.

4 Zit. nach Dennis 1991, S. 84, Anm. 21.

dem Titel "Los mecanismos psíquicos de los fenómenos histéricos" erscheint⁵. Auf Initiative von José Ortega y Gasset, der sich schon 1911 kritisch mit den Ideen Freuds auseinandersetzte⁶, begann der Verleger José Ruiz Castillo Basala, das Gesamtwerk Freuds ab 1922 auf den Buchmarkt zu bringen. Die siebzehnbändige Ausgabe war 1934 abgeschlossen und entwickelte sich für die Biblioteca Nueva zu einem wahren Bestseller⁷. Freud selbst zeigte sich überrascht und erfreut von dem Vorhaben des kleinen Verlags und war insbesondere von der Leistung des Übersetzers, dem er 1923 folgenden Brief schrieb, beeindruckt:

Señor don Luis López-Ballesteros y de Torres:

Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal *Don Quijote* en original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana.

Gracias a esa afición juvenil, puedo ahora - ya en edad avanzada - comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado, por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia de estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión, haya podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio en una materia intrincada y a veces oscura.

Freud

Viena, 7 de mayo de 1923. (8)

Neben Vortragsreihen in der Residencia de Estudiantes⁹ war sicherlich ein längerer Artikel über Freud unter dem Eintrag "Freud, S." in der *Enciclopedia Espasa*¹⁰ von 1924 für die Rezeption und Verbreitung von dessen Grundgedanken von entscheidender Bedeutung:

Puede considerarse este artículo como una introducción a la doctrina freudiana, pues describe en líneas generales algunos de sus principales supues-

5 Vgl. Carpintero/Vicenta Mestre 1984, S. 19f.

6 J. Ortega y Gasset, "El Psicoanálisis, ciencia problemática", in: *Ideas y creencias*, Madrid 1911. Vgl. auch Carpintero/Vicenta Mestre 1984, S. 171-178.

7 Vgl. Carpintero/Vicenta Mestre 1984, S. 20f. *Die Traumdeutung* erschien 1922 als Band VI und VII der *Obras completas*.

8 Zit. nach Ruiz Castillo Basala 1972, S. 132.

9 1923 und 1924 wurden *Das Ich und das Es* und *Die Traumdeutung* ausführlich von M. García Morente, G. Rodríguez Lafora und J.M. Sacristán, spanischen Psychoanalytikern der ersten Stunde, vorgestellt. Für das Jahr 1932 hatte Freuds Verleger diesen für einen Vortrag in die Residencia de Estudiantes eingeladen. Aus gesundheitlichen Gründen kam die Reise nach Madrid aber nicht zustande. Vgl. Huélamo Kosma 1989, S. 59 und Ruiz Castillo Basala 1972, S. 134.

10 "Esta Enciclopedia (...) ha tenido una función central en la difusión de la cultura entre los países de lengua española" (Carpintero/Vicenta Mestre 1984, S. 254).

tos. El autor en su exposición se ajusta fielmente a los supuestos freudianos. (Carpintero/Vicenta Mestre 1984, 256f.)

Die Theorien Freuds schlugen sich ab Mitte der zwanziger Jahre in einer Reihe von Theaterstücken nieder¹¹. Eines der ersten Dramen, das Freuds Traumtheorie aufgriff und in ein Traumstück umsetzte, ist Claudio de la Torres *Tic-tac* von 1926. Das in der Sekundärliteratur zum avantgardistischen Theater der zwanziger Jahre häufig als Paradebeispiel zitierte Drama¹² hat folgenden Inhalt:

Tic-tac chronicles the subconscious odyssey of the Son, who is caught between rejection of his lowly circumstances and a longing for an idealistic but unspecified "something better" and whose suicidal tendencies have for the moment been staved off by his refuge in the world of dreams. Organized as ever in the conventional three acts (in which there are a total of seven *cuadros*), the five middle *cuadros* present the Son's episodic dream, and then a kind of dream-within-a-dream, as he imagines he has committed suicide and, after trying to gain ingress into the cemetery of the dead, is interned in a "lunatic asylum" of the dead. Returned in the last *cuadro* to the "real world" of the first, the opening phrases of dialogue are repeated virtually word for word, suggesting, as in the scenes before and after the momentary curtain fall in Cocteau's *Orphée*, that no time has passed, that the whole dream took place in an instant, in one tick - *tic-tac* - of the clock. (Anderson 1991, 251)

Den Grundprinzipien der Freudschen Traumtheorie folgend ist auch *Así que pasen cinco años* (1931) von Federico García Lorca, der Freuds Theorien wohl kannte, gebaut¹³.

Direkt auf Freud verweisen die Brüder Machado und Ignacio Sánchez Mejías. In einem Gespräch mit Araceli zitiert der Arzt Carlos in dem Stück *Las adelfas* Freuds Hauptthese bezüglich der Funktion des Traums als "Wächter des Schlafes":

11 "A number of plays written during this period might be classed as psychological - or indeed psychoanalytical - dramas, because of their inspiration in dreams, psychoanalysis, and even mental aberration" (Anderson 1991, S. 250).

12 Carlos Jerez-Ferrán, um nur ein Beispiel zu zitieren, bewertet das Drama wie folgt: "La victoria de Claudio de la Torre consiste en haberle dado un nuevo sesgo al teatro de la época al conceptuar *Tic-tac* como una visión plástica de la mente humana. Amplía así las posibilidades expresivas del escenario para incluir en él la representación de la realidad psíquica de acuerdo a los nuevos conceptos de la personalidad del ser que estaban realizando los adelantos científicos de Freud" (Jerez-Ferrán 1991, S. 29). Trotz aller Bemühungen konnte ein Exemplar des Dramas leider nicht beschafft werden.

13 Zur Kenntnis der Theorien Freuds von seiten García Lorcás vgl. Huélamo Kosma 1989, S. 61. Die Traumstruktur von *Así que pasen cinco años* wird an anderer Stelle ausführlich besprochen werden. Zum Einfluß Freuds auf *El público* (García Lorca 1936), vgl. ebd. S. 66-75.

Un doctor austríaco
dice que el sueño es guardián
del dormir, que es su contrario. (14)

Im weiteren Verlauf des Gesprächs erläutert Carlos Araceli noch andere Aspekte von Freuds Theorie, etwa das Konzept des Unbewußten, der Verdrängung und der Zensur (S. 12f.). Schließlich kommen Freuds Prinzipien in einer Traumdeutung zur Anwendung¹⁵. Die Einstellung von Manuel und Antonio Machado zur Psychoanalyse läßt sich wie folgt beschreiben:

Los Machado presentan el Psicoanálisis como un método terapéutico que puede ser útil a la solución de problemas afectivos y en la identificación de sentimientos y caracteres. Hay una profunda relación, además, entre el psicoanálisis y el talante poético de Antonio Machado; en efecto, es la suya una poesía centrada sobre los sueños, y el recuerdo de una vida pasada que irradia sentimentalidad hacia el presente. En Machado no hay determinismo psicoanalítico, pero sí una visión no lejana de algunas ideas de Freud, a las que responden los versos de *Las Adelfas*. (Carpintero/Vicenta Mestre 1984, 247f.)

Eine fast handbuchartige Einführung in die Traumtheorie Freuds gibt Dr. Ballina in *Sinrazón* dem Leiter der psychiatrischen Klinik, in der er arbeitet und in der er die neue Behandlungsmethode, von der er sich Wunderdinge verspricht¹⁶, durchsetzen will:

Hay quien opina, con sobrado fundamento, que la locura es al hombre despierto lo que el sueño al hombre dormido. Un hombre loco es, por tanto, un hombre que sueña continuamente. El sueño, según teorías modernas, es un deseo reprimido por nuestra conciencia. En la realización de este deseo se toman incoherentemente materiales en nuestra vida, relacionados con el mismo deseo, pero, al despertar, el olvido borra lo que soñamos, o es rechazado nuestro sueño por las reglas de la normalidad. Ahora bien; nuestra infancia y nuestra juventud están llenas de deseos, unos lógicos y naturales, otros morbosos y perversos, la mayoría de ellos inconfesables. Nuestra moral, haciendo de censura, se encarga de rechazarlos, y en esta lucha entre el deseo y la censura está la llave de la mayoría de las perturbaciones. Ante un enfermo de la mente hay que escudriñar toda su vida, penetrar en su pensamiento, en sus sueños, en sus inclinaciones, en todos sus actos, por insignificantes que sean, y cuando sorprendemos el choque del deseo con la moral,

14 Machado 1928, S. 11. Bei Freud heißt es: "Der Traum ist der Wächter des Schlafes, nicht sein Störer" (Freud 1900, S. 239).

15 Der Traum Aracelis und die Deutung durch Carlos werden an anderer Stelle ausführlich besprochen.

16 "BALLINA. (... *A Carrasco*.) Te va a producir verdadero asombro la mejoría de ese pobre loco. Bastó descubrirle el origen de su enfermedad para que al momento se iniciara el proceso de su curación" (Sanchez Mejías 1928, S. 59).

hay que operar sobre la conciencia, descubrir al enfermo el origen de su enfermedad, que casi siempre es ignorado por ellos; retraerles al instante mismo del accidente, reforzar los diques de su conciencia y de la mano conducirlos por el camino verdadero. En una palabra, analizar la psicología de cada enfermo, y donde se note una anormalidad, descubrirla al mismo interesado para que vea lo que pudiéramos llamar el desnudo de su propia conciencia. (Sánchez Mejías 1928, 72f.)

Im Drama der zwanziger und dreißiger Jahre läßt sich der Einfluß Freuds darin nachweisen, daß in verschiedenen Stücken seine Theorien erläutert und, insbesondere die Traumtheorie, in anderen Dramen zur Handlungsgestaltung verwendet werden¹⁷.

Für das Drama der Nachbürgerkriegszeit gilt Ähnliches, wenngleich es nun nicht mehr nur Freud, sondern auch andere psychoanalytische Theoretiker sind, die die Autoren und insbesondere deren Traumkonzeption beeinflussten. Alejandro Casona schrieb 1960 in einem Brief an den Hispanisten Charles Leighton, daß die Lektüre der Traumtheorien von Freud, Adler, Jung und anderen großen Einfluß auf die Entstehung seiner Stücke *La llave en el desván* (1951) und *Siete gritos en el mar* (1952) gehabt habe¹⁸. Ähnlich äußerte sich jüngst auch Antonio Buero Vallejo:

En efecto, he introducido abundantes sueños en mis obras, en acto o en referencia, y también en otros textos: en "Diana" (uno de mis escasísimos cuentos) o en algún poema.

Creo recordar que las obras de Freud fueron traducidas - y bien vendidas - en España antes que en la mayoría de países de Europa. Muchos las leímos, y más tarde las de otros psicoanalistas o psicólogos; creo que todo ello ha ejercido notable influencia en nuestros escritores. Tal vez no tanto en el teatro (aunque sí en mi caso).

No es que yo haya estudiado el asunto, pero sí he leído literatura a él dedicada con sostenido interés y meditado en su realidad en cuanto a mí mismo y a las personas en general.

Los sueños son para mí un complemento significativo, fascinante y creativo de la vida. Directa o indirectamente han fecundado, junto a otros aspectos de la investigación psíquica, a importantes zonas del arte y de la literatura. (19)

17 Außer auf die bereits genannten Dramen kann noch auf folgende Stücke, in denen sich deutliche Spuren Freuds finden, hingewiesen werden: J. Bergamín, *Enemigo que huye* (1927); P. Muñoz Seca, *¡Usted es Ortiz!* (1927); Azorín, *Angelita* (1930); Azorín 1931.

18 Vgl. Leighton 1962, S. 700.

19 Brief Antonio Buero Vallejos vom 5.11.1994 an den Verfasser. In einem Brief vom 21.1.1995 an den Verfasser schrieb Fermín Cabal: "En realidad, las ideas que manejo están sacadas de *La interpretación de los sueños*, de Freud, y yo las utilizo a mi manera".

Die Traumdeutung bzw. die Psychoanalyse wird neben den bereits erwähnten Stücken explizit noch in folgenden Dramen thematisiert: Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy* (1963); *Llegada de los dioses* (1971); Concha Romero, *Un maldito beso* (1989); Gonzalo Torrente Ballester, *Viaje del joven Tobías* (1938).

Aufgrund des Einflusses Freuds und anderer Theoretiker auf das spanische Drama des 20. Jahrhunderts - es fällt übrigens auf, daß eine häufige Verwendung des Traummotivs im Drama erst gegen Mitte der zwanziger Jahre, also nach der Übersetzung der *Traumdeutung* im Jahre 1922²⁰, einsetzt - scheint es angebracht, zuerst einige der wichtigsten Traumtheorien darzustellen, bevor dann eine Überblicksdarstellung des Traummotivs in der spanischen (wann immer möglich dramatischen) Literatur bis zum 20. Jahrhundert folgt.

20 Vgl. das chronologisch geordnete Textkorpus im Anhang.

3.1 Ausgewählte Traummodelle des 20. Jahrhunderts

Bestimmend für die Auswahl gerade dieser Theorien waren einerseits ihre Bekanntheit bzw. ihre traditionsbildende Kraft, andererseits ihre Verwendbarkeit für eine Typologisierung literarischer Träume. Der zeitlichen Folge entsprechend werden zuerst die tiefenpsychologischen²¹ Modelle von Sigmund Freud, Alfred Adler und Carl Gustav Jung besprochen und danach die neopsychoanalytischen Traumtheorien von Angel Garma und Erich Fromm²².

3.1.1 Sigmund Freud

Die Traumdeutung aber ist die Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben. (Freud 1900, 613)

Sigmund Freuds epochemachendes Werk *Die Traumdeutung* wurde am 4. 11. 1899 veröffentlicht, vom Verleger aber auf 1900 vordatiert²³. Es dauerte zehn Jahre, bis es zu einer zweiten Auflage kam. In den folgenden Jahren erschienen dann aber in schneller Folge weitere, jeweils erweiterte und veränderte Auflagen. 1930 schließlich wurde die achte, letztmals veränderte Auflage publiziert, die in dieser Form auch in die *Gesammelten Werke* aufgenommen wurde. Nachdem bereits 1913 eine Übersetzung ins Englische erfolgte, wurde *Die Traumdeutung* in den zwanziger und dreißiger Jahren in die wichtigsten Weltsprachen übersetzt. *La interpretación de los sueños* erschien 1922 in dem Verlag "Biblioteca Nueva".

Michel Foucault sah in Freud nicht nur den Begründer einer Wissenschaft, sondern vielmehr einen 'Diskursivitätsbegründer':

Wenn ich hingegen von Marx oder von Freud als 'Diskursivitätsbegründern' spreche, so will ich nicht sagen, daß sie einfach eine gewisse Zahl von

21 "Tiefenpsychologie ist die Wissenschaft, die sich für die Motivationen menschlichen Handelns interessiert. Sie sucht diese Motivationen im Unbewußten, also außerhalb eines nur kognitiv erfassbaren Bereichs. Sie versucht, das nicht Faßbare begreiflich zu machen. Sie kann daher nicht nur abstrakt beschreibend sein" (Schmidt 1991, S. 18).

22 Nicht gesondert dargestellt werden die Ergebnisse der experimentellen Schlaf- und Traumforschung der letzten Jahrzehnte (vgl. dazu Dement 1960; Strauch 1965; Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 76-84) sowie die daseinsanalytischen Modelle von Ludwig Binswanger und Medard Boss (vgl. dazu Binswanger 1930, Boss 1974, Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 64f. u. Pongratz 1963).

23 Vgl. Gay 1989, S. 11f.

Analogien ermöglicht haben, sondern daß sie eine Reihe von Unterschieden ermöglicht haben (und dies ebenso vollständig). Sie haben Raum gegeben für etwas anderes als sie selbst, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben. Sagt man, daß Freud die Psychoanalyse begründet hat, so heißt das nicht (so heißt das nicht einfach), daß man den Libidobegriff bei Abraham und Melanie Klein wiederfindet, sondern daß Freud eine Reihe von Unterschieden ermöglichte verglichen mit seinen Texten, seinen Begriffen, seinen Hypothesen, die alle aus dem psychoanalytischen Diskurs stammen. (Foucault 1969, 25)

Diese Bewertung gilt nicht nur für seine Theorie als Ganzes, sondern auch für seine Traumtheorie. So merkt etwa Helga Schepank an, daß die Beiträge zur Traumtheorie seit Freud im wesentlichen von dessen Theoremen ausgehen und diese weiterzudenken oder zu falsifizieren suchen. Einzig C. G. Jungs Theorie zeige einen neuen Ansatz, der aber auch nur als Differenz zu Freud denkbar ist²⁴.

In der psychoanalytischen Theorie Freuds nehmen Traum und Traumdeutung eine zentrale Stellung ein, da sein ganzes späteres Theoriegebäude auf bereits in der *Traumdeutung* formulierten Grundgedanken basiert²⁵. Es wurde schon erwähnt, daß Freud den Traum als "Königsweg" zum Unbewußten, seinem eigentlichen Erkenntnisinteresse, sah. Die zentrale These der Traumdeutung lautet:

Er [der Traum, H.F.] ist ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunscherfüllung; er ist einzureihen in den Zusammenhang der uns verständlichen Aktionen des Wachens; eine hoch komplizierte geistige Tätigkeit hat ihn aufgebaut. (Freud 1900, 127)

Freud geht davon aus, daß in jedem Traum ein Wunsch als erfüllt dargestellt wird²⁶. Am einfachsten läßt sich dies bei den sogenannten "Leibreizträumen" nachvollziehen. Hier wird etwa der Hunger oder der Durst im Traum gestillt. Mit der halluzinatorischen Erfüllung dieses Wunsches²⁷ erfüllt der Traum gleichzeitig eine seiner Hauptaufgaben: Er ermöglicht es dem Träumer, seinen

24 Vgl. Schepank 1983, S. 13.

25 Im Laufe seines Lebens hat sich Freud immer wieder theoretisch zum Traum geäußert. Vgl. Freud 1913, 1913a, 1916, 1916/17, 1922, 1923, 1932. Rainer Schmidt, ein Vertreter der Adler-Schule, beschreibt den Stellenwert des Traums im System der Freudschen Theorie wie folgt: "Der Traum wird in ihm zum Schauplatz der Regressionen, auf dem sich immer wieder der gesuchte und aufzuhellende Konflikt zwischen Triebwunsch und Kultur abspielt" (Schmidt 1991, S. 41).

26 Vgl. Freud 1932, S. 19.

27 Ist der Durst so groß, daß diese fiktive Befriedigung des Bedürfnisses nicht ausreicht, erwacht der Träumer.

Schlaf zu verlängern²⁸. Ähnlich leicht läßt sich der Wunscherfüllungscharakter bei Kinderträumen nachvollziehen²⁹. Aber, so Freuds These, nicht nur diese einfachen Träume sind Wunscherfüllungen, sondern ausnahmslos alle. Zusammenfassend zum Wunscherfüllungscharakter des Traums läßt sich mit Pierre-Bernard Schneider festhalten:

Der Traum hat eine psychische Funktion, die sich in die Kontinuität und die Einheit des psychologischen Lebens des Menschen einbaut. Er erlaubt die Realisierung eines oder mehrerer, meistens unbewußter Wünsche. Damit vermindert er die psychische Spannung und schützt den Schlaf ('Hüter des Schlafes'). Der Wunsch ist meist unbewußt, und Freud beschreibt Träume kleiner Kinder, bei denen der Wunsch, der im Traum erfüllt wird, die Fortsetzung eines bewußten Wunsches im Wachzustand sein kann. Er nimmt auch an, daß bei Erwachsenen einfache Träume die Verwirklichung eines Wunsches beinhalten können, ohne daß das Unbewußte eingreift. Das sind aber Ausnahmen. In der Regel reichen die Wurzeln des im Traum erfüllten Wunsches ins triebhaft-unbewußt Verdrängte. (Schneider 1987, 7)

Freud bringt die Funktion des Traums auf die Formel: "Der Traum ist die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches"³⁰.

Der Autor der *Traumdeutung* nahm nicht zu Unrecht an, daß gerade diese These bei seinen Zeitgenossen auf heftigste Ablehnung stoßen würde. Deshalb diskutiert er an mehreren Stellen mögliche Gegenargumente, wobei der Einwand, daß Angst- und Alpträume dieser These offensichtlich widersprechen, eine zentrale Stellung einnimmt³¹. Freud versucht, diesen Einwand zu entkräften, indem er den Angsttraum auf das Versagen der Traumzensur zurückführt, der es nicht gelungen sei, einen dem Ich "peinlichen" Wunsch zu entstellen und ihm so unverhüllt den Zugang zum Bewußtsein ermöglicht³². Die Angstträume, so Freud, seien immer "Träume sexuellen Inhalts, deren zugehörige Libido eine Verwandlung in Angst erfahren" habe³³.

Als weiteres Argument gegen den Wunscherfüllungscharakter der Träume scheint zu sprechen, daß im erinnerten Traum die Wunscherfüllung meist nicht

28 "Der Traum ist der Wächter des Schlafes, nicht sein Störer" (Freud 1900, S. 239).

29 "Der Kindertraum ist die Reaktion auf ein Erlebnis des Tages, welches ein Bedauern, eine Sehnsucht, einen unerledigten Wunsch zurückgelassen hat. *Der Traum bringt die direkte, unverhüllte Erfüllung dieses Wunsches*" (Freud 1916/17, S. 127). Beispiele und Deutungen von Kinderträumen finden sich in Freud 1900, S. 132ff.

30 Freud 1900, S. 166.

31 Vgl. Freud 1900, S. 140, 167f, 242, 273f, 586ff.

32 Vgl. Freud 1916/17, S. 222.

33 Freud 1900, S. 167.

zu erkennen ist. Hier führt Freud die wichtige Unterscheidung zwischen manifestem Trauminhalt und latenten Traumgedanken ein:

Wir wollen das, was der Traum erzählt, den *manifesten Trauminhalt* nennen, das Verborgene, zu dem wir durch die Verfolgung der Einfälle kommen sollen, die *latenten Traumgedanken*. (Freud 1916/17, 118)

Es war nun die Frage zu klären, wie der manifeste Trauminhalt entsteht. Er entsteht, so Freud, durch die Traumarbeit. Diese ist der Prozeß, "durch den die latenten Traumgedanken in den manifesten Traum verwandelt wurden"³⁴.

Dabei sind drei Kategorien von Traumgedanken an der Traumbildung beteiligt:

Die erste Kategorie umfaßt nächtliche Sinneseindrücke. Derartige Eindrücke wirken fortwährend auf die Sinnesorgane des Schläfers ein, und manche von ihnen sind bei der Einleitung des Traumes beteiligt, in welchem Fall sie einen Teil des latenten Inhalts dieses Traumes bilden. Beispiele solcher Sinneseindrücke sind uns allen wohlbekannt: das Schrillen des Weckers, Durst, Hunger, der Drang zu urinieren oder zum Stuhlgang, Schmerzen, die von einer Verletzung oder von einem Krankheitsprozeß herrühren oder von der verkrampften Lage eines Körperteils, unbehagliche Hitze oder Kälte - sie alle können Teile des latenten Trauminhalts sein. (Brenner 1984, 142)

Eine zweite Kategorie der latenten Traumgedanken sind die sogenannten Tagesreste. Es handelt sich dabei um

Gedanken und Vorstellungen, die mit den aktuellen Tätigkeiten und Sorgen zusammenhängen, die den Träumenden im Wachzustand beschäftigen und die in seiner Psyche unbewußt weiterwirken, während er schläft. Wegen ihres Weiterwirkens haben sie die Tendenz, den Schlafenden aufzuwecken, so wie das auch bei störenden Sinnesreizen während des Schlafes der Fall ist. Wenn der Schläfer träumt, anstatt aufzuwachen, werden diese Gedanken und Vorstellungen Teil des latenten Trauminhaltes. (Brenner 1984, 142)

Die wichtigste Kategorie von Traumgedanken, die bei jedem einzelnen Traum beteiligt ist, sind ein oder mehrere Impulse aus dem verdrängten Teil des Es. Dabei stammt der Hauptinhalt des Verdrängten aus der präöedipalen oder ödipalen Phase³⁵ der Entwicklung eines jeden Menschen.

Dementsprechend ist jener Teil des latenten Trauminhalts, der aus dem Verdrängten herkommt, im allgemeinen kindlich oder infantil, das heißt, er besteht aus einem Wunsch, der der frühen Kindheit gemäß ist und aus ihr stammt. (Brenner 1984, 143)

34 Freud 1932, S. 17.

35 Zur Freudschen Terminologie vgl. Laplanche/Pontalis 1973.

Der latente Trauminhalt bei Träumen der späteren Kindheit und des Erwachsenenlebens hat zwei Ursprünge, einen in der Gegenwart und einen in der Vergangenheit. Zur Traumgenese ist es nun notwendig, daß der gegenwärtige, ins Vorbewußte verdrängte Wunsch einen gleichlautenden unbewußten findet, durch den er sich verstärkt. Erst durch die Verbindung der beiden Wünsche ist dann so viel psychische Energie freigesetzt, wie für die Entstehung eines Traums notwendig ist³⁶.

Aufgabe der Traumarbeit ist es nun, die latenten Traumgedanken (nächtliche Sinneseindrücke, Tagesreste und Es-Impulse) in den manifesten Traum zu verwandeln. Dabei bedient sie sich verschiedener Mittel, die die Aufgabe haben, die latenten Traumgedanken so umzuwandeln, daß sie die Traumzensur passieren können, sie also bewußtseinsfähig zu machen. Die Traumzensur richtet sich dabei vor allem gegen die vorbewußten, verdrängten Wünsche und gegen die Es-Impulse, gegen Triebregungen also, die für das Über-Ich inakzeptabel sind.

Die Tendenzen aber, gegen welche sich die Traumzensur richtet (...), [sind] durchaus verwerflicher Natur, anstößig in ethischer, ästhetischer, sozialer Hinsicht, Dinge, an die man gar nicht zu denken wagt oder nur mit Abscheu denkt. Vor allem sind diese zensurierten und im Traum zu einem entstellten Ausdruck gelangten Wünsche Äußerungen eines schranken- und rücksichtslosen Egoismus. Und zwar kommt das eigene Ich in jedem Traum vor und spielt in jedem die Hauptrolle, auch wenn es sich für den manifesten Inhalt gut zu verbergen weiß. (Freud 1916/17, 142f.)

Die Traumarbeit bedient sich der Phänomene der Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung sowie der sekundären Bearbeitung, um der Traumzensur, dem Über-Ich, und den Ansprüchen des Ich gerecht zu werden.

Unter Verdichtung versteht Freud die Tatsache,

daß der manifeste Traum weniger Inhalt hat als der latente, also eine Art von abgekürzter Übersetzung des letzteren ist. Die Verdichtung kann eventuell einmal fehlen, sie ist in der Regel vorhanden, sehr häufig enorm. Sie schlägt niemals ins Gegenteil um, d.h. es kommt nicht vor, daß der manifeste Traum umfang- und inhaltsreicher ist als der latente. Die Verdichtung kommt dadurch zustande, daß 1. gewisse latente Elemente überhaupt ausgelassen werden, 2. daß von manchen Komplexen des latenten Traumes nur ein Brocken in den manifesten übergeht, 3. daß latente Elemente, die etwas Gemeinsames haben, für den manifesten Traum zusammengelegt, zu einer Einheit verschmolzen werden. (Freud 1916/17, 174)

Ergebnis der Verdichtungsarbeit ist die Komplexität und Vieldeutigkeit des Traums, da sich jedes Element des manifesten Traum Inhaltes als überdetermi-

36 Vgl. Freud 1900, S. 559 und Brenner 1984, S. 143.

niert erweist, d.h. als mehrfach in den latenten Traumgedanken vertreten. Ebenso sind die einzelnen Traumgedanken mehrfach determiniert und im manifesten Traum durch mehrere Elemente repräsentiert. Eines der augenscheinlichsten Resultate der Verdichtungsarbeit ist die Herstellung von Sammel- und Mischpersonen. Ebenso häufig wirkt die Verdichtungsarbeit bei Worten und Namen. Ergebnis solcher Träume sind komische und seltsame Wortschöpfungen³⁷.

Im Gegensatz zur Verdichtung ist die Verschiebung ganz das Werk der Zensur.

Ihre beiden Äußerungen sind erstens, daß ein latentes Element nicht durch einen eigenen Bestandteil, sondern durch etwas Entfernteres, also durch eine Anspielung, ersetzt wird, und zweitens, daß der psychische Akzent von einem wichtigen Element auf ein anderes, unwichtiges übergeht, so daß der Traum anders zentriert und fremdartig erscheint. (Freud 1916/17, 177)

So werden etwa Affekte, die in den latenten Traumgedanken auftreten, auf weniger wichtige Elemente des manifesten Traums verschoben³⁸.

Die dritte Leistung der Traumarbeit ist die Verbildlichung, die Umsetzung der Traumgedanken in visuelle Bilder³⁹. Die Verbildlichung stammt aus dem prä-logischen Primärprozeß, was neben Verdichtung und Verschiebung noch zusätzlich zur Unverständlichkeit des Traums für das Wachbewußtsein beiträgt. Der Primärprozeß ist ein

archaischer, vorsprachlicher, an den Sinneswahrnehmungen haftender Vorgang. Logische Zusammenhänge und kausale Beziehungen sind aufgehoben. Gegensätze und Widersprüche existieren nebeneinander. Ähnlichkeiten, Übereinstimmungen und Gemeinsamkeiten werden zu einer Einheit zusammengezogen. Inhaltliche wie zeitliche Umkehrungen ins Gegenteil können einen Traumdeuter, der nicht darauf vorbereitet ist, ratlos lassen. (Landry 1984, 30)

So werden abstrakte Gedanken und Ideen als konkrete Bilder dargestellt, Verneinung wird dadurch ausgedrückt, daß ein Mensch, ein Ereignis oder ein Gefühl durch sein Gegenteil dargestellt wird, ein Willens- oder Gefühlskonflikt wird oftmals im manifesten Traum durch Bewegungshemmung ausgedrückt, usw⁴⁰.

37 Zur Arbeitsweise der Verdichtung im einzelnen vgl. Freud 1900, S. 284-310.

38 Vgl. dazu im einzelnen Freud 1900, S. 310-315.

39 Vgl. Freud 1916/17, S. 178.

40 Zu einer ausführlichen Darstellung der Mittel der Verbildlichung vgl. Freud 1900, S. 315-350.

Letztes Werkzeug der Traumarbeit ist die sekundäre Bearbeitung. Sie gibt den aus Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung entstandenen Traumbildern den letzten Schliff, d.h. bringt sie in eine für das Ich akzeptable Form. Mit sekundärer Bearbeitung⁴¹ meint Freud

die Bemühungen des Ichs, dem manifesten Trauminhalt einen Schein von Logik, von sinnvollem Zusammenhang zu geben. Das Ich versucht gewissermaßen, den Traum 'vernünftig' zu machen, genauso wie es auch versucht, den Eindrücken, die in seinen Bereich kommen, einen 'vernünftigen Sinn' abzugewinnen. (Brenner 1984, 155)

Das Ergebnis der Bearbeitung der latenten Traumgedanken durch die Mittel der Traumarbeit, die wiederum von den Ansprüchen des Ich, des Über-Ich (Zensur) und des Es (primärprozeßhafte Verbildlichung) abhängen, ist der manifeste Traum, der dem Träumer mehr oder weniger, meist weniger, verständlich ist. Zusammenfassend schrieb Freud 1932 über den Prozeß der Traumbildung:

Die Einleitung: der Wunsch zu schlafen, die absichtliche Abwendung von der Außenwelt. Zwei Folgen derselben für den seelischen Apparat, erstens die Möglichkeit, daß ältere und primitivere Arbeitsweisen in ihm hervortreten können, die Regression, zweitens die Herabsetzung des Verdrängungswiderstandes, der auf dem Unbewußten lastet. Als Folge dieses letzteren Moments ergibt sich die Möglichkeit zur Traumbildung, die von den Anlässen, den rege gewordenen inneren und äußeren Reizen, ausgenutzt wird. Der Traum, der so entsteht, ist bereits eine Kompromißbildung; er hat eine doppelte Funktion, er ist einerseits ichgerecht, indem er durch die Erledigung der schlafstörenden Reize dem Schlafwunsch dient, andererseits gestattet er einer verdrängten Triebregung die unter diesen Verhältnissen mögliche Befriedigung in der Form einer halluzinierenden Wunscherfüllung. Der ganze vom schlafenden Ich zugelassene Prozeß der Traumbildung steht aber unter der Bedingung der Zensur, die von dem Rest der aufrechterhaltenen Verdrängung ausgeübt wird. (Freud 1932, 19)

Aufgabe der Traumdeutung ist es nun, die Traumarbeit wieder rückgängig zu machen, von den manifesten Traumbildern zu den latenten Traumgedanken zu gelangen. Dabei soll die Aufmerksamkeit des Traumdeuters besonders jenen Teilen des manifesten Traums gelten, bei denen sich Lücken finden oder die besonders undeutlich sind, da diese immer von der Zensur verursacht wurden und sich hinter ihnen besonders reichhaltige Komplexe verdrängten Materials verbergen⁴². Bei der Traumdeutung stehen dem Deuter zwei Hilfsmittel zur Verfügung: erstens die freien Assoziationen des Träumers und zweitens,

41 Einzelheiten dazu vgl. Freud 1900, S. 492-512 und Freud 1916/17, S. 185f.

42 Vgl. Freud 1916/17, S. 142f.

bei Bildern, zu denen dem Träumer nichts einfällt, die Deutung mittels Traumsymbolen.

Freie Assoziation meint dabei:

Der Träumer wird aufgefordert, alles, was ihm in den Sinn kommt, zu berichten, ohne Rücksicht darauf, ob es unsinnig, nebensächlich oder peinlich ist. Damit soll der Sekundärprozeß (unsinnig), die Verschiebung (nebensächlich) und die Zensur (peinlich) möglichst ausgeschaltet werden. Die Verdichtung wird sich im Laufe des Assoziierens auflösen... (Landry 1984, 33)

Im Verlauf der freien Assoziation des Träumers finden sich dann bei erfolgreicher Überwindung der Deutungswiderstände des Ich⁴³ die den manifesten Traumbildern zugrundeliegenden latenten Traumgedanken. Sollte dem Träumer zu einzelnen Traumbildern nichts einfallen, so kann der Deuter zum Hilfsmittel der Deutung mittels Traumsymbolen greifen. Dabei mahnt Freud zu besonderer Vorsicht; insbesondere warnt er vor einer Verwendung der Symbole, ohne vorher die Möglichkeiten der freien Assoziation ausgeschöpft zu haben: "Die auf Symbolkenntnis beruhende Deutung ist keine Technik, welche die assoziative ersetzen oder sich mit ihr messen kann. Sie ist eine Ergänzung zu ihr und liefert nur in sie eingefügt brauchbare Resultate"⁴⁴.

Trotz der warnenden Worte Freuds und der Einschränkung der Bedeutung der Traumsymbole für die Traumdeutung ist dieser Teil der *Traumdeutung* der wohl populärste geworden⁴⁵. Unter Traumsymbol verstand Freud eine konstante Beziehung zwischen einem Traumelement und seiner Bedeutung. Das Traumelement selbst ist dabei ein "Symbol" des unbewußten Traumgedankens⁴⁶, wobei die Anzahl der durch Symbole dargestellten Dinge im Traum nicht besonders groß ist:

Der menschliche Leib als Ganzes, die Eltern, Kinder, Geschwister, Geburt, Tod, Nacktheit - und dann noch eines. Die einzige typische, d.h. regelmäßige Darstellung der menschlichen Person als Ganzes ist die als *Haus*

43 Zu den Widerständen und Abwehrmechanismen des Ich, die den Zugang zum Unbewußten versperren vgl. Reh 1986, S. 58ff. und Laplanche/Pontalis 1973, S. 622ff. Freud schreibt dazu: "Der Deutungswiderstand ist die Objektivierung der Traumzensur" (Freud 1916/17, S. 141).

44 Freud 1916/17, S. 152.

45 Dazu trug nicht unwesentlich Wilhelm Stekel bei (Stekel 1911), von dessen oftmals weit hergeholt und arbiträren Symboldeutungen sich Freud schon früh distanzierte (vgl. Freud 1900, S. 355f.). Auf die Tatsache der Popularität der Traumsymbole reagierte Freud unter anderem dadurch, daß das Kapitel "Die Darstellung durch Symbole im Traume" mit jeder Auflage der *Traumdeutung* anwuchs. Auch in den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916/17) nehmen sie einen ziemlich breiten Raum ein.

46 Vgl. Freud 1916/17, S. 152.

(...). Es kommt im Traume vor, daß man, bald lustvoll, bald ängstlich von Häuserfassaden herabklettert. Die mit ganz glatten Mauern sind Männer; die aber mit Vorsprüngen und Balkonen versehen sind, an welchen man sich anhalten kann, das sind Frauen. Die Eltern erscheinen im Traum als *Kaiser* und *Kaiserin* oder als andere Respektspersonen; der Traum ist hier sehr pietätvoll. Minder zärtlich verfährt er gegen Kinder und Geschwister; diese werden als *kleine Tiere*, *Ungeziefer* symbolisiert. Die Geburt findet fast regelmäßig eine Darstellung durch eine Beziehung zum *Wasser*; entweder man stürzt sich ins Wasser oder man steigt aus ihm heraus, man rettet eine Person aus dem Wasser oder wird von ihr gerettet, d.h. man hat eine mütterliche Beziehung zu ihr. Das Sterben wird im Traum durch *Abreisen*, *mit der Eisenbahn fahren* ersetzt, das Totsein durch verschiedene dunkle, wie zaghafte Andeutungen, die Nacktheit durch *Kleider* und *Uniformen*. (Freud 1916/17, 154f.)

Den größten Teil der Symbole im Traum nehmen die Sexuelsymbole ein, wobei für relativ wenige zu bezeichnende Inhalte eine Vielzahl von Symbolen zur Verfügung steht⁴⁷.

Daneben bestimmt Freud noch weitere feste, in ihrer Bedeutung konstante Traumelemente, die sogenannten "typischen Träume". Freud nennt als Beispiele Flug- und Fallträume, denen er eine sexuelle Bedeutung gibt, da diese häufig von Erektion oder Pollution begleitet seien⁴⁸. Nackträume versteht Freud als "Exhibitionsträume"⁴⁹ und Zahnreizträume als Onanieträume⁵⁰.

Im System der Traumdeutung nehmen die Symbole und die "typischen Träume" nur eine Randstellung ein. In der Rezeptionsgeschichte haben sich aber gerade die Freudschen Sexuelsymbole fast verselbständigt und sind schon recht früh zu einem Teil des Allgemeinwissens geworden. Deshalb sind sie auch in literarischen Träumen häufig zu finden. Dennoch sollte bei der Deutung fiktionaler Träume die Grundregel Freuds, die Befragung des Träumers, nicht vergessen werden. Hierbei nimmt die Rolle der freien Assoziation der Zusammenhang des Gesamttextes, in den der Traum eingebettet ist, ein, der die nötigen Auskünfte für eine Traumdeutung gibt.

47 Wegen der allgemeinen Bekanntheit der Freudschen Sexuelsymbole wird hier nicht näher darauf eingegangen. Freuds Darstellung dieser Symbole finden sich in Freud 1900, S. 355-410 und Freud 1916/17, S. 155-160.

48 Vgl. Freud 1900, S. 400.

49 Vgl. Freud 1900, S. 250.

50 Vgl. Freud 1900, S. 392.

3.1.2 Alfred Adler

War der Traum das Fundament von Freuds Theoriegebäude, so ist er für seinen ersten 'abtrünnigen' Schüler⁵¹, Alfred Adler, zwar wichtig und aussagekräftig, insbesondere im Rahmen einer individualpsychologischen Therapie, spielt aber für dessen Theoriebildung keine Rolle. Dementsprechend hat Adler keine umfangreiche "Traumtheorie" hinterlassen. Die ansonsten über das ganze Werk verstreuten Äußerungen zum Traum hat er in vier Aufsätzen zusammengefaßt: *Traum und Traumdeutung* (1913), *Neurosenwandel und Training im Traum* (1924), *Weiteres zur individualpsychologischen Traumtheorie* (1927), *Zur Traumdeutung* (1936)⁵². Da bei Adler der Traum in das Gesamt seines individualpsychologischen Systems eingebettet ist⁵³, ist es nötig, kurz darauf einzugehen.

Der Kern von Adlers Denken ist die Auffassung, daß sich der von ihm als ganzheitlich gesehene Mensch⁵⁴ auf ein Ziel hin bewegt, das er mit Hilfe eines ihm adäquaten Lebensstils zu erreichen versucht.

Wir stellen demnach die Behauptung auf, daß, unbekümmert um *Anlage, Milieu und Erlebnisse*, alle psychischen Kräfte im Banne einer richtigen Idee stehen, und daß alle Ausdrucksbewegungen, das Fühlen, Denken, Wollen, Handeln, Träumen und die psychopathologischen Phänomene von einem einheitlichen Lebensplan durchzogen sind. *Aus dieser selbstgesetzten Zielstrebigkeit erwächst die Einheit der Persönlichkeit*; so ergibt sich im seelischen Organ eine Teleologie, die als Kunstgriff und Eigenkonstruktion, als endgültige Kompensation des allgegenwärtigen menschlichen Minderwertigkeitsgefühls zu verstehen ist. Ein kurzer Hinweis mag diese ketzerischen Sätze begründen und zugleich mildern: Wichtiger als Anlage, objektives Erlebnis und Milieu ist *deren subjektive Einschätzung*, und ferner: diese Einschätzung steht in einem oft wunderlichen Verhältnis zu den Realien.

51 Zum offenen Bruch zwischen den beiden gegensätzlichen Charakteren kam es im Februar 1911, als Adler in zwei Vorträgen in der "Wiener Psychoanalytischen Vereinigung" seine Ideen darlegte und dabei die Gültigkeit zentraler Punkte der Freudschen Theorie - Ödipuskomplex, sexuelle Ätiologie der Neurosen und infantile Sexualität - in Frage stellte. Vgl. dazu Krapp 1990, bes. S. 198f. u. Gay 1989, S. 250-257.

52 Eine umfassende und um neuere Erkenntnisse der Individualpsychologie erweiterte sowie mit vielen Deutungsbeispielen illustrierte Zusammenfassung der Traumtheorie Adlers bietet Schmidt 1991. Lesenswert und informativ ist ebenfalls der diesbezügliche Aufsatz von Victor Louis (Louis 1987).

53 Zum Systemcharakter der Individualpsychologie vgl. Adler 1932.

54 Diese Auffassung richtet sich gegen die Instanzenlehre Freuds. Adler sah dessen Aufspaltung der Persönlichkeit in einen Es-, Ich- und Überichanteil als ein nur theoretisches Konstrukt ohne praktischen Wert. Gleichzeitig lehnte er damit auch die Reduzierung des Menschen auf seine Triebe, wie dies bei Freud durchaus zu finden ist, ab (Vgl. Schmidt 1991, S. 38).

(...) Aus der Einschätzung des Einzelnen aber, die meist zu einer dauernden Stimmungslage *im Sinne eines Minderwertigkeitsgefühls* Anlaß gibt, entspinnt sich entsprechend der unbewußten Technik unseres Denkapparates ein fiktives Ziel als gedachte, endgültige Kompensation und ein Lebensplan als der Versuch einer solchen. (Adler 1914, 23f.)

Die Entwicklung des fiktiven und unbewußten Ziels sowie des damit verbundenen Lebensstils ist für Adler bereits vor dem Schulalter, wahrscheinlich schon mit dem zweiten Lebensjahr, abgeschlossen⁵⁵. Grundlage der menschlichen Entwicklung ist ein von Adler angenommenes genetisches, organisches und situationsbedingtes Minderwertigkeitsgefühl⁵⁶:

Genetisch drückt sich das Minderwertigkeitsgefühl in der Hilflosigkeit des Kleinkindes den Erwachsenen gegenüber aus. Organisch bedingt ist es durch körperliche und funktionelle Mängel. Situationsbedingt ist es, wenn bestehende Gefühle von Minderwertigkeit z.B. durch das Verhalten der Eltern noch verstärkt werden. (Krapp 1990, Anm. 33)

Ziel des menschlichen Lebens ist es nun, eine individuelle Technik zu entwickeln, die es ermöglicht, das Minderwertigkeitsgefühl zu kompensieren und die anstehenden Lebensaufgaben⁵⁷ zu lösen. Aus der Kompensation des Minderwertigkeitsgefühls entstehen alle Verhaltensweisen, der den Menschen bestimmende Lebensstil. Unter Lebensstil versteht Adler

ein Programm, ein Muster von Meinungen über sich selbst, die anderen, die Welt, über Ziele und Mittel, die man einsetzen muß, um diese Ziele zu erreichen. (Schmidt 1991, 44)

Der Lebensstil ist "die eigene Schöpfung des Kindes, das Vererbung und Eindrücke aus der Umwelt als Bausteine verwendet, mit denen es seine besondere Straße zum Erfolg baut - Erfolg, wie es selbst ihn versteht"⁵⁸.

Adler unterscheidet vier typische Lebensstile. Der erste wird von Menschen repräsentiert, deren zwischenmenschliche Beziehungen von einer dominierenden, beherrschenden, egoistischen Haltung geprägt sind. Der zweite, der nehmende Typ erwartet alles von anderen Menschen, ist nicht in der Lage, die

⁵⁵ Vgl. Adler 1914, S. 27 und 1926, S. 104f.

⁵⁶ Der Begriff "Minderwertigkeit" ist aber nicht negativ zu verstehen. Für Adler ist das damit verbundene Lebensziel, sie zu überwinden, die Grundlage der kulturellen Entwicklung der gesamten Menschheit. Negativ wirkt sie sich auf das Individuum nur dann aus, wenn dieser allen gemeinsame Ausgangspunkt der individuellen Entwicklung durch negative Einflüsse physiologischer (vgl. Adlers Aufsatz "Über die Minderwertigkeit der Organe", 1907) oder sozialer Art zum "Minderwertigkeitskomplex" wird, der es dem Kind unmöglich macht, ein realistische Lebensziel zu erkennen (Vgl. Adler 1926, S. 144).

⁵⁷ Nach Adler sind dies: Integration in die Gesellschaft, Liebe und Beruf (vgl. Adler 1930, S. 22).

⁵⁸ Adler 1935, S. 72.

Lösung von Problemen selbständig in Angriff zu nehmen, und tendiert zur Passivität. Der dritte Typ neigt dazu, der Lösung anstehender Lebensprobleme auszuweichen, um dadurch einem möglichen Scheitern, das das Minderwertigkeitsgefühl stärken würde, vorzubeugen. Er unterscheidet sich vom zweiten Typ dadurch, daß er zwar Aktivität entwickelt, diese aber nicht zur Lösung von Lebensproblemen einsetzt, sondern seine Energie in Vermeidungs- und Ausweichstrategien investiert, ohne dadurch etwas an seiner Lebenssituation zu verändern. Der vierte Lebensstil, dessen Träger eine im Sinne Adlers erfolgreiche Persönlichkeitsbildung durchlaufen hat, "kämpft in mehr oder weniger starkem Maße" darum, die Lebensprobleme und -aufgaben "in irgend einer Weise nützlich für die anderen" zu lösen⁵⁹. In diesem letzten Verhaltenstyp ist implizit ein weiterer Grundbegriff der Adlerschen Individualpsychologie enthalten, der im Verlauf der Entwicklung dieser Theorie immer bedeutender wurde: der Begriff des "Gemeinschaftsgefühls". Darunter wird "ein im Menschen natürlicherweise gewachsenes Gefühl, in der Gemeinschaft der anderen Menschen aufgehoben und nützlich zu sein", verstanden⁶⁰.

Mit Victor Louis lassen sich die zentralen Thesen zum Menschenbild der Individualpsychologie wie folgt zusammenfassen:

1. der Mensch ist eine Ganzheit,
2. der Mensch bewegt sich ganzheitlich auf ein Ziel hin,
3. der Mensch ist ein soziales Wesen, dessen Selbstverwirklichung nur im sozialen Kraftfeld vor sich geht und auf ein Vollkommenheitsideal hinzielt,
4. der Mensch verfügt über ein angeborenes Funktionspotential. (Louis 1987, 20f.)

Für das Leben des Menschen, für seine Auseinandersetzung sowohl mit den großen Lebensaufgaben als auch den kleinen, alltäglichen Problemen bedeutet dies nach Adler:

Der Ablauf des Lebens auch in seinem seelischen Anteil ist eine auf ein Finale gerichtete Bewegung. (...) wenn wir die Behauptung ernst nehmen, so folgt daraus, daß unter dem Druck des Endziels jede seelische Teilbewegung eingereiht ist in die ganze Aktionslinie, und Vorbereitung ist für jede anschließende Bewegung. Der tiefste Sinn der ganzen Aktion ist aber die Entfaltung zur Totalität. Infolgedessen ist jeder Schritt auf dem Lebensweg zugleich planvoller Vollzug des Strebens nach Ergänzung; *Kompensation* hat die Aufgabe, ein Minus auszugleichen, von 'Unten' nach 'Oben' zu gelangen. (Adler 1926a, 160f.)

59 Vgl. Adler 1935, S. 72.

60 Schmidt 1991, S. 28.

Aus dieser Sicht des Menschen und der Struktur des menschlichen Lebens leitet Adler als Prämisse für die praktische Kindererziehung ab, daß es deren Aufgabe sei, "die Schablone des Machtstrebens zu verhindern und die Entfaltung des angeborenen Gemeinschaftsgefühls zu fördern"⁶¹, also die Herausbildung des vierten oben genannten Lebensstiltyps zu unterstützen. Für die analytische Praxis der Individualpsychologie ergibt sich daraus:

Die individualpsychologische Behandlung der Nervösen, der entmutigten Ehrgeizigen, geschieht durch die Aufdeckung ihrer Irrtümer, durch Abbau ihres Machtstrebens und durch Hebung ihres Gemeinschaftsgefühls. (62)

In der individualpsychologischen Therapie spielt nun auch der Traum eine entscheidende Rolle. Da die Träume an die Aktionslinie, den Lebensstil des Menschen gebunden sind⁶³, ist durch deren Deutung die Möglichkeit gegeben, eine falsche Finalität und einen entsprechenden falschen Lebensstil des Patienten aufzudecken und somit eine Korrektur derselben zu ermöglichen.

Adler geht davon aus, daß zwischen Traum- und Wachzustand kein Unterschied besteht, daß die Lebensäußerungen in beiden Zuständen der gleichen Finalität unterstellt sind und beide Zustände prinzipiell mit der gleichen Technik arbeiten⁶⁴. Dieser These liegt zugrunde, daß die Wahrnehmung des Menschen grundsätzlich einer "tendenziösen Apperzeption" unterworfen sei⁶⁵. Daraus ergibt sich bezüglich des Traums,

daß der Träumer im Sinne seiner Persönlichkeit einen probeweisen Anschlag macht, einen Versuch anstellt, wie er sich zu einem bestimmten, ihm vorliegenden Problem verhalten solle. Darin liegt sein ganzes Wesen. (Adler 1924, 58)

Drei Jahre später erweitert Adler seine Funktionsbestimmung des Traums um zwei Punkte:

Die weitere Entwicklung der individualpsychologischen Erkenntnisse führt mich zu dem Schlusse:

61 Adler 1923, S. 39.

62 Adler 1923, S. 39. Eine ausführliche Darstellung der Individualpsychologie findet sich bei Ansbacher 1972.

63 Vgl. Adler 1930, S. 32.

64 Vgl. Adler 1927, S. 183.

65 "Unter tendenziöser Apperzeption verstand Adler ein Wahrnehmungsgesetz des Menschen, nachdem er aus seiner Wahrnehmung alles ausblendet oder doch unscharf macht, was seiner Tendenz nicht entspricht und überdeutlich wahrnimmt, was dieser Tendenz entspricht" (Schmidt 1991, S. 71).

1. daß der Traum auf dem Weg zu einem *Selbstbetrug* gelegen ist, der nötig ist, damit der Träumer sein gegenwärtiges Problem nicht entlang der Logik und Realität zu lösen versucht, sondern entsprechend seinem Ziel der Überlegenheit,
2. daß der Traum die Aufgabe hat, die Stimmung im Sinne dieses Selbstbetruges herzustellen. (Adler 1927, 182)

Sah Freud die Funktion des Traums in der Erfüllung eines unbewußten, verdrängten Wunsches, so hat bei Adler der Traum also eine vorausdeutende Funktion. Das Individuum betreibt im Traum eine versuchsweise Problemlösung im Sinne seines Lebensstils. Das heißt, ist der Lebensstil im individualpsychologischen Sinne falsch⁶⁶, so kommt der Träumer auch zu einer in diesem Sinne falschen Problemlösung im Traum. Subjektiv gesehen ist diese Problemlösung aber insofern richtig, als sie dem Träumer dazu verhilft, von unten nach oben zu kommen, auch wenn dieses Oben, das fiktive Lebensziel, ein neurotisch übertriebenes ist⁶⁷. Oftmals entspricht der Traum einer self-fulfilling prophecy. Dazu Adler:

Der Traum kann eine der in der Zukunft erwarteten Situationen als bereits gegeben darstellen (...), um im Wachen das Arrangement dieser Situation hinterher heimlich oder offen durchzuführen. (Adler 1913, 227)

Obgleich nun die meisten Träume ganz oder teilweise unverständlich sind⁶⁸, erfüllt der Traum seine Aufgabe dennoch in hervorragender Weise:

Die Wirksamkeit des Traumes macht die Stimmung aus, die er nach dem Erwachen hinterläßt und die in den Tag hinein weiterwirkt, in dem Sinne, daß die versuchte Problemlösung im Traum immer auch für aktuelle Probleme, Probleme also, die es am nächsten Tag zu bewältigen gilt, einen Versuch darstellt. (Adler 1927, 185)

Zur Unverständlichkeit des manifesten Traums trägt die Verwendung von Symbolen wesentlich bei. Anders als bei Freud sind sie keine Verschleierung unbewußter, infantiler oder vorbewußter, verdrängter Wünsche, die die Traumzensur nur in einer verharmlosten Form passieren können, sondern entstammen einem "tendenziös selektionierten Erfahrungsmaterial" und sind so beschaffen, "daß sie im Traum den Finalitätsirrtum schützen, ihn der kritisch

⁶⁶ Dies entspräche den Typen 1-3 (siehe oben).

⁶⁷ "Adler sieht in der Neurose den Versuch der Kompensation einer irrtümlich festgeschriebenen sozialen Stellung der persönlichen Minderwertigkeit" (Schmidt 1991, S. 40).

⁶⁸ Adler führt die Unverständlichkeit der Träume darauf zurück, daß ein Zwang bestehe, die Einheit der Persönlichkeit nicht zu zerstören. Alle im Traum auftauchenden Elemente, die dem eigenen Selbstbild widersprechen oder den falschen Lebensstil aufdecken würden, werden deshalb in unverständliche Bilder gekleidet (vgl. Adler 1913, S. 230).

klärenden Vernunft entziehen"⁶⁹. Es ist also zu erkennen, daß auch die Symbolverwendung der Hauptfunktion des Traums, der Aufrechterhaltung des wie immer gearteten Lebensstils, dient.

Nachdem die *Traumdeutung* Sigmund Freuds bereits einen recht großen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, sah sich Adler in seiner letzten zusammenfassenden Darstellung seiner Traumtheorie genötigt, auch etwas zu den "typischen Träumen", zu sagen. Im Gegensatz zu Freud spricht er diesen jegliche sexuelle Bedeutung ab⁷⁰, räumt einigen Traummotiven aber eine gewisse allgemeine Bedeutung ein:

So bedeuten nach Adler Fallträume möglicherweise die Furcht vor Prestigeverlust; Lähmungsträume, die Warnung vor der Unlösbarkeit der Probleme; Nackträume, die Furcht vor dem Bloßgestelltwerden und Flugträume, den Wunsch sich zu erheben. (Schmidt 1991, 28)

Adler hebt aber immer wieder hervor, daß auch die typischen Träume bei jedem Menschen etwas anderes bedeuten können⁷¹.

Mit R.M. Jones lassen sich die zentralen Punkte der Traumtheorie Adlers wie folgt zusammenfassen:

- (1) Dreams express the unity of personality, i.e. the dreamer's 'life style'.
- (2) Dreams are forward looking and problem solving experiences.
- (3) Dreams produce emotions which carry over into waking life with possible adaptive consequences. (72)

Vergleicht man die Traumtheorie von Adler und Freud, so läßt sich, neben der Existenz verschiedener Gemeinsamkeiten, feststellen, daß die Individualpsychologie einige Grundthesen der Psychoanalyse kategorisch ablehnt:

1. Die Auffassung, daß ein unerlaubter Triebwunsch der Erreger des Traumes sei.
2. Die Annahme einer Traumzensur.
3. Die Festlegung von Traumsymbolen, die nicht aus dem Erfahrungshorizont des Träumers erklärt werden. (Schmidt 1991, 58)

⁶⁹ Louis 1987, S. 21.

⁷⁰ Die Sexualität hat in der Individualpsychologie nicht die gleiche herausragende, alles bestimmende Bedeutung wie in der Psychoanalyse.

⁷¹ Ausführlicher zu den sog. typischen Träumen vgl. Adler 1936, S. 124-126.

⁷² Jones, R.M.: *The New Psychology of Dreaming*, London 1970, S. 79; zit. nach Hamerschmidt-Hummel 1992, S. 56.

3.1.3 Carl Gustav Jung

Ein Jahr nach der Trennung von Alfred Adler kam es 1912 zum Bruch zwischen Freud und Jung und damit zur Herausbildung einer dritten tiefenpsychologischen Schule. Ursache dafür war, neben persönlichen Differenzen⁷³, die unterschiedliche Auffassung bezüglich der Libido, wie sie Jung in jenem Jahr in seinem Buch *Wandlungen und Symbole der Libido* darlegte. Hier wendet sich Jung gegen Freuds Verständnis der Libido ausschließlich als Energie des Sexualtriebs. Er versteht Libido als allgemeine psychische Energie, deren sexuelle Aspekte nur eine untergeordnete Rolle spielen, wie insgesamt der Sexualtrieb in Jungs Theorie, ähnlich wie bei Adler, kaum von Bedeutung ist. Des weiteren entwickelt er hier seine Theorie des Unbewußten mit der zentralen These, daß Freuds Auffassung davon nur einen Teilbereich umfasse (Jung nennt es fortan 'persönliches Unbewußtes'), das durch das sogenannte 'kollektive Unbewußte' ergänzt werden müsse⁷⁴. Da sich aus Jungs Verständnis des Unbewußten auch wichtige Konsequenzen für seine Traumauffassung ergeben, soll nun zuerst sein Modell der menschlichen Psyche und ihrer Elemente in groben Zügen dargestellt werden.

Das 'Selbst'⁷⁵ besteht in der Modellvorstellung Jungs aus konzentrischen Zonen, die um das Ich herum angeordnet sind:

Drei solcher Zonen machen das Selbst aus, sein Zentrum ist der Ich-Komplex. Ihm rechnet Jung alle bewußten und bewußtseinsfähigen Gedanken, Impulse, Gefühle und Antriebe zu. Die nächste Komplexzone ist die des persönlichen Unbewußten, sie ist weitgehend identisch mit dem Verdrängten bei Freud. Die tiefste Komplexschicht ist die des kollektiven Unbewußten, der Bereich der archetypischen Strukturen, die sich dem Bewußtsein durch Symbole (Traumhandlungen und -bilder, Mythen, Rituale) vermitteln. (Pfanschmidt 1983, 39)

Zur Struktur des Bewußtseins gehören vier Grundfunktionen, die anlagemäßig in jedem Individuum vorhanden sind, das 'Denken', das 'Intuieren', das 'Fühlen' und das 'Empfinden'. Denken und Fühlen beziehungsweise Intuieren und Empfinden bilden Gegensatzpaare. Ist zum Beispiel das Denken die dominante Grundfunktion eines Menschen, so ist das Fühlen die nicht entwickelte Bewußtseinsfunktion, während Empfinden und Intuieren teilweise entwickelt

⁷³ Vgl. Gay 1989, S. 257-277; Landry 1984, S. 10; Jung 1961, S. 37-39.

⁷⁴ Walter Schönau deutet die Ursachen des Bruchs zwischen Freud und Jung nicht zu Unrecht als "Parteinahme für oder gegen die Ziele der Aufklärung". "Freud versuchte, den Hunger nach Transzendenz zu verstehen, Jung wollte ihn stillen" (Schönau 1991, S. 196).

⁷⁵ Jung meint damit die menschliche Gesamtpsyche.

sein können. Jungs Begriffe sollten nicht mit denen des normalen Sprachgebrauchs verwechselt werden. Es handelt sich hier um Erfassungs- und Verarbeitungsmodi, mit denen das Bewußtsein die ihm zukommenden Informationen verarbeitet:

Denken ist daher jene Funktion, welche vermittelt einer Denkarbeit, also der Erkenntnis - d.h. begrifflicher Zusammenhänge und logischer Folgerungen - zum Verstehen der Gegebenheiten der Welt und zur Anpassung an sie zu gelangen sucht. Als Gegensatz dazu wird es durch die Funktion des Fühlens auf Grund einer Bewertung durch die Begriffe 'angenehm oder unangenehm, bzw. annehmen oder abwehren' erfaßt. Beide Funktionen werden als *rational* bezeichnet, weil beide mit *Wertungen* arbeiten: das Denken wertet durch die Vermittlung der Erkenntnis vom Standpunkt 'wahrfalsch', das Fühlen durch die Vermittlung der Emotionen vom Standpunkt 'Lust-Unlust'. (...) Die anderen zwei Funktionen, Empfindung und Intuition, nennt Jung die *irrationalen* Funktionen, weil sie, bei Umgehung der Ratio, nicht mit Urteilen, sondern mit bloßen Wahrnehmungen, ohne Bewertung oder Sinnverleihung arbeiten. Die Empfindung nimmt die Dinge wahr, so wie sie sind, und nicht anders. Sie ist der Sinn für die Realität *par excellence*, das, was die Franzosen als 'fonction du réel' bezeichnen. Die Intuition nimmt ebenfalls 'wahr', doch weniger durch den bewußten Sinnesapparat als durch die Fähigkeit einer unbewußten 'inneren Wahrnehmung' der Möglichkeiten, die in den Dingen liegen. (Jacobi 1971, 21f.)

Diese Funktionstypologie des Bewußtseins wird noch verfeinert durch den Reaktionshabitus eines Menschen. Hier unterscheidet Jung zwei Einstellungsweisen: die 'Extraversion' und die 'Introversion'.

Die Extraversion ist gekennzeichnet durch ein positives Verhältnis zum Objekt, die Introversion durch ein eher negatives. Der Extravertierte richtet sich in seiner Anpassungs- und Reaktionsform mehr nach äußeren, kollektiv-gültigen Normen, dem jeweiligen Zeitgeist usw. Der Introvertierte hingegen wird in seinem Verhalten vornehmlich von subjektiven Faktoren bestimmt. (Jacobi 1971, 28)

Der genetisch verankerte Einstellungstypus wird mit dem dominanten Funktionstypus kombiniert. Daraus ergeben sich acht psychologische Grundtypen. Dabei ist jedoch festzuhalten, daß der jeweilige Funktions- bzw. Einstellungstypus, der zu einem Menschen gehört, diesem ohne eingehende Analyse meist unbewußt bleibt⁷⁶.

Neben Einstellungs- und Funktionstypus gehört zum Ich-Komplex, zum Bereich des Bewußten, noch die 'Persona':

Unter *Persona* versteht Jung jenen Ausschnitt des Ich, dem die Beziehung mit der Umwelt obliegt. Ihre Aufgabe ist es, eine relativ gleichmäßige, den

⁷⁶ Vgl. Jacobi 1971, S. 32.

Ansprüchen der jeweiligen Zivilisation angepaßte Fassade zu bilden. (Jacobi 1957, 114)

Man kann die Persona als Kompromiß zwischen Individuum und Gesellschaft verstehen, als Maske oder, soziologisch gesprochen, als 'Rolle', mit der ein Individuum die an es gestellten gesellschaftlichen Anforderungen erfüllt, ohne dabei seine Identität aufgeben zu müssen.

Wie bereits erwähnt, unterscheidet Jung zwischen einem persönlichen und einem kollektiven Unbewußten. Der Inhalt des persönlichen Unbewußten ist folgender:

Das *persönliche* Unbewußte besteht aus allen denjenigen Inhalten, die einmal bewußt waren und vergessen sind. Ferner aber auch aus solchen, die bewußt sein könnten, es aber aus irgendeinem Grunde nicht werden - sei es, weil man sich nicht die Mühe dazu nimmt oder daß sie mit der bewußten Einstellung inkompatibel sind oder weil sie nicht die genügende energetische Intensität besitzen, um in das Bewußtsein vorzudringen. In jedem Fall aber sind es Inhalte, die zu der persönlichen Psychologie des Individuums gehören und deren Assimilierung erst dessen ganze Persönlichkeit ausmachen würde. Bleiben sie zu lange unbewußt, dann findet die in ihnen investierte Energie keinen adäquaten Ausdruck und bildet statt dessen nur neurotische Symptome. (77)

Im Gegensatz dazu besteht das kollektive Unbewußte aus Inhalten, die außerhalb der Erfahrung des Individuums liegen und deshalb auch nicht jederzeit bewußt gemacht werden können, sondern nur dann, wenn eine bestimmte Lebenslage dies erfordert. Sie beeinflussen auch nicht, wie die Inhalte des persönlichen Unbewußten, das Verhalten des Individuums, das heißt seine Einstellung zu sich selbst als ganzer Persönlichkeit über die typologische Begrenzung hinaus.

Die Inhalte des kollektiven Unbewußten enthalten vielmehr die Reaktionen des Individuums als menschliches Wesen überhaupt in Situationen, die, abgesehen von jeder Art von Differenzierung, allgemein-menschlicher Natur sind. Also zum Beispiel Angst, Furcht, Schrecken, Gefahr, Konfrontierung mit einer unüberwindlichen Schwierigkeit, mütterliche Gestalten, zum Kind, Haß und Liebe, die Macht des hellen (guten) und des dunklen (bösen) Prinzips, die Wirkung des Dämonischen, des Numinosen, Geburt, Tod usw. In allen solchen Situationen reagiert die Psyche nicht nur an der Oberfläche in individueller Weise, sondern auch typisch, das heißt einfach menschlich überhaupt. (78)

77 Wolff, T.: *Studien zu C.G. Jungs Psychologie*, Zürich 1959, S. 97f.; zit. nach Landry 1984, S. 54.

78 Wolff, T.: *Studien zu C.G. Jungs Psychologie*, Zürich 1959, S. 97f.; zit. nach Landry 1984, S. 55.

symbole gedeutete typische Traumotive ganz auf diese Funktion des Bewußtseins bezogen:

Träume von hohen, schwindelerregenden Orten, Luftballons und Flugzeuge, Fliegen und Fallen gehen häufig mit Bewußtseinszuständen einher, die durch fiktive Annahmen, Selbstüberschätzung, unrealistische Ansichten und phantastische Pläne gekennzeichnet sind. Wird die Warnung durch den Traum überhört, dann treten wirkliche Unfälle an ihre Stelle. (91)

Hatte Freud die Träume immer auf die Vergangenheit bezogen, als Erfüllung infantiler Wünsche gedeutet, so erkennt Jung in den Träumen auch eine prospektive, final ausgerichtete Funktion, die sich von der kompensatorischen dadurch unterscheidet, daß sie

eine im Unbewußten auftretende Antizipation zukünftiger bewußter Leistungen, etwa wie eine Vorübung oder eine Vorausskizzierung, ein im voraus entworfener Plan [ist]. Sein symbolischer Inhalt ist gelegentlich der Entwurf einer Konfliktlösung. (Jung 1916, 106)

Jung unterstreicht aber, daß man die prospektive Funktion des Traums nicht mit Prophetie verwechseln dürfe, da es sich lediglich um eine Vorauskombinierung von Wahrscheinlichkeiten handele⁹².

Als dritten Funktionstyp beschreibt Jung Träume mit reduktiver Funktion:

Wir können (...) heute mit Sicherheit sagen, daß die reduzierende Funktion des Traumes ein Material konstellierte, das in der Hauptsache aus persönlichen Verdrängungen infantil-sexueller Wünsche (Freud), infantiler Machtansprüche (Adler) und überpersönlicher, archaischer Denk-, Gefühls- und Triebelemente zusammengesetzt ist. Die Reproduktion solcher Elemente, die durchaus prospektiven Charakter haben, ist wie nichts geeignet, eine zu hohe Position wirksam zu untergraben und das Individuum auf seine menschliche Nichtigkeit und seine physiologische, historische und phylogenetische Bedingtheit herunterzusetzen. Jeder Schein von falscher Größe und Wichtigkeit zerfließt vor dem reduzierenden Bilde des Traumes, der mit unbarmherziger Kritik und unter Heraufführung eines vernichtenden Materials, das sich durch eine vollendete Registrierung aller Peinlichkeiten und

91 Jung 1961, S. 30. Ausführlicher zur kompensatorischen Funktion der Träume vgl. Dieckmann 1972, S. 109ff. und Siebenthal 1953, S. 441f.

92 Vgl. Jung 1916, S. 106f. Dazu führt Jung aus: "Daß die prospektive Funktion des Traumes der bewußten Vorauskombinierung gelegentlich bedeutend überlegen ist, ist insofern nicht erstaunlich, als der Traum aus der Verschmelzung unterschwelliger Elemente hervorgeht, also eine Kombination aller derjenigen Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle ist, welche dem Bewußtsein, um ihrer schwachen Betonung willen, entgangen sind. Außerdem kommen dem Traum noch die unterschweligen Erinnerungsspuren zu Hilfe, welche das Bewußtsein nicht mehr wirksam zu beeinflussen vermögen. Hinsichtlich der Prognosenstellung ist daher der Traum gelegentlich in einer viel günstigeren Lage als das Bewußtsein" (Jung 1916, S. 107). Ausführlicher zur prospektiven Funktion von Träumen vgl. Dieckmann 1972, S. 126ff.

Schwächen auszeichnet, die bewußte Einstellung analysiert. (Jung 1916, 110)

Diese Träume kommen häufig während der ersten Lebenshälfte vor, da sie dazu dienen, der Persönlichkeit nicht angemessene Verhaltensweisen gegenüber der Umwelt auf drastische Weise anzuzeigen, um so eine rechtzeitige Veränderung, insbesondere der Persona, bewirken zu können. Häufig treten solche Träume auch bei Menschen auf, die nach Erreichen der Lebensmitte ihren ausgewogenen Platz in der Gesellschaft nicht gefunden haben.

Eine Nebenrolle spielt ein vierter Funktionstyp, der sogenannte "Reaktions Traum", der gewisse objektive Vorgänge, die ein psychisches Trauma gesetzt haben, reproduziert⁹³. In der Arbeit mit Patienten, die an Kriegstraumata litten, hat sich gezeigt, daß das Trauma als Ursache eines Traums auch bei intensiver analytischer Behandlung nicht ausgeschaltet werden kann. Die Träume treten mehr oder weniger unverändert immer wieder auf, bis der traumatische Reiz mit der Zeit von selbst erloschen ist⁹⁴. Schließlich nennt Jung als letzten Funktionstyp noch telepathische Träume, deren Existenz er im Gegensatz zu Freud anerkennt⁹⁵.

Die oben angeführten Funktionen der Träume können ihre jeweiligen Wirkungen aber nur entfalten, wenn die Traum Inhalte durch Deutung bewußt gemacht und vom Ich-Komplex assimiliert werden.

Ausgangspunkt jeder Traumdeutung ist für Jung die Kontextaufnahme. Dazu wird in einem ersten Schritt der Traum, der im Gegensatz zu Freud als Ganzes aufgefaßt wird, einem klassischen Drama analog gegliedert:

1. Die Angabe von Ort, Zeit und Person.
Schon hieraus ist vieles ersichtlich, da der Träumer selber die Kulissen erfindet und damit viel über die Bedeutung des Traumes kund gibt. Ist der Ort bekannt oder fremd, von Menschenhand erschaffen oder natürlich? Geht es um Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft? Sind die Akteure bekannte, nahestehende Personen oder fremdartig und neu?
2. Die Exposition.
Die Situation, um die es geht, wird dargestellt, das Problem aufgestellt.
3. Die Peripetie.
Das dramatische Geschehen erreicht seinen Höhepunkt und ein Umschwung wird eingeleitet.

93 Vgl. Jung 1916, S. 111f.

94 Vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 62.

95 Vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 62f. u. Freud 1922.

4. Die Lysis.

Die Lösung des Geschehens. Fehlt eine Lysis, so muß man sich fragen, warum. (Jacobi sieht darin eine schlechte Prognose, Dieckmann fragt sich, ob der ganze Traum vorliegt, Meier vermutet, daß das Problem mit dem Wachbewußtsein zu lösen sei). (Landry 1984, 74f.)

Als nächstes wird der Traum amplifiziert⁹⁶. Das bedeutet, ein bestimmtes Element des Traums wird herausgegriffen, und der Träumer wird befragt, was ihm dazu einfällt. Im Gegensatz zur Freudschen Methode wird aber der Träumer nun nicht weiter zu der ihm neu in den Sinn gekommenen Assoziation befragt, sondern erneut zum ursprünglichen Traumelement. Dadurch wird das Traumelement umkreist und amplifiziert, bis es seinen Fragmentcharakter verloren hat und zu einem ganzen Bild geworden ist. Fällt dem Träumer nichts mehr zu dem Traumelement ein, so wird dies nicht wie bei Freud als besonders großer Widerstand gedeutet, sondern nun ist es die Aufgabe des Analytikers weiterzuhelfen:

Wir scheuen uns mit Jung dabei nicht, auch unsererseits solches Material beizusteuern, das sich aus unseren Kenntnissen anbietet, insbesondere aus den Bereichen der Mythologie, des Märchens, der Folklore etc., denn wir bleiben damit im gleichen 'Milieu' wie die Träume, sind wir doch überzeugt (...), daß Traum, Mythos, Märchen usw. nicht nur formale Ähnlichkeiten aufweisen, sondern faktisch aus dem gleichen Stoff gemacht sind. (Meier 1975, 29)

Ist der Traum nun auf diese Weise vorbereitet, kann man zur eigentlichen Deutung schreiten⁹⁷. Dabei gilt es, zwischen zwei Arten der Deutung zu unterscheiden:

Man kann das Schwergewicht entweder auf ihren archetypischen oder auf ihren persönlichen Aspekt legen. Der erste deutet auf die allgemeine und gesunde Instinktgrundlage hin, während der letzte den krankhaften Einfluß von Verdrängung und infantilen Wünschen aufzeigt. (Jung 1961, 47)

Die Deutung der persönlichen Aspekte des Traums nennt Jung auch die "Objektstufendeutung". Diese erfolgt im wesentlichen gemäß der Freudschen

⁹⁶ Die Methode der freien Assoziation, die Freud und auch Jung selbst bis zur Trennung von Freud verwendete, lehnt er später ab, da sie seiner Meinung nach nicht zu spezifischen Inhalten des Unbewußten führt, die für den zu deutenden Traum maßgeblich seien. Zu den allgemeinen Inhalten des Unbewußten gelange man auch durch freie Assoziationen zu ganz beliebigen Dingen, etwa mit Hilfe von Assoziationen zu beliebig vorgegebenen Wörtern (vgl. Jung 1961, S. 13f.).

⁹⁷ Jung weist darauf hin, daß jede Deutung eine Hypothese, "ein bloßer Versuch der Lösung eines unbekanntes Textes" sei. Um zu einem möglichst korrekten Ergebnis zu kommen, sei es nötig, wann immer möglich, Traumserien zu deuten, da die einzelnen Deutungen sich so gegenseitig korrigieren könnten (vgl. Jung 1931, S. 159).

Methode⁹⁸. Ist die Deutung auf der Objektstufe abgeschlossen, beginnt für Jung erst die eigentliche Traumdeutung, nämlich die auf der Subjektstufe. In ihr werden "alle Figuren des Traums als personifizierte Züge der Persönlichkeit des Träumers" aufgefaßt⁹⁹, die in symbolischen Bildern dargestellt sind.

Die Deutung auf Objekt- und Subjektstufe läßt sich wie folgt zusammenfassen:

Kommen nun im Traum Personen, Vorgänge und Gegenstände vor, die im Leben des Träumers eine reale, wichtige Rolle spielen, also dem Ich-Komplex angehören, so liegt für sie die Objektstufendeutung nahe. In der mittleren Komplexschicht finden wir abgespaltene, verdrängte oder noch nicht integrierte Selbstanteile vor. Sie treten im Traum häufig in Form von Personen und Vorgängen auf, die zwar nicht real identifizierbar sind, zu denen sich jedoch ein Kontext aus dem Leben und Erleben des Träumers gut herstellen läßt. Sie eignen sich am besten für die Subjektstufendeutung und können auf diesem Wege dem Bewußtsein verfügbar gemacht werden. Die archetypischen Träume der archetypischen Schicht zeichnen sich (...) dadurch aus, daß die Herausarbeitung eines Kontextes meist schwierig oder aussichtslos ist. Das ist verständlich, da der archetypische Komplex ja dem Bewußtsein definitionsgemäß völlig fremd ist. (Pfannschmidt 1983, 40)

Hier muß nun der Deuter mit seinem Wissen von archetypischen Symbolen und Motiven eingreifen und den Träumer aufklären.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens hat sich Jung fast ausschließlich mit der Deutung archetypischer Symbole und deren Vorkommen im Individuationsprozeß beschäftigt und sich dabei mit den verschiedenen Religionen, Mythen und etwa auch der mittelalterlichen Alchimie auseinandergesetzt¹⁰⁰. Da mir für eine Diskussion dieser Themen das "Spezialwissen" und darüber hinaus auch die erforderliche Sensibilität, etwa für den numinosen Charakter der Mandala- oder alchimistischen Symbole fehlt, soll eine Darstellung dieses Teils der Jungschen Traumdeutung hier nicht erfolgen¹⁰¹.

98 Im Verlauf des Textes wurde immer wieder auf die Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zu Freud hingewiesen. Eine ausführliche Darstellung und der Versuch, beide Theorien in Einklang zu bringen, findet sich bei Landry 1984.

99 Jung 1916, S. 118.

100 Vgl. die Bände 10-14 der *Gesammelten Werke*.

101 Zu genauerer Information sei auf den Aufsatz "Traumsymbole des Individuationsprozesses. Ein Beitrag zur Kenntnis der in den Träumen sich kundgebenden Vorgänge des Unbewußten" verwiesen (Jung 1944).

3.1.4 Angel Garma

Der spanische, seit dem Bürgerkrieg in Argentinien lebende Psychoanalytiker Angel Garma leistete einen wichtigen Beitrag zur Traumtheorie:

Er war einer der ersten bedeutenden Analytiker, der die Freudsche Traumtheorie an verschiedenen Punkten kritisierte und erweiterte. Vor allem zog er die wunscherfüllende Funktion des Traumes in Zweifel, so wie er auch nicht der Meinung war, daß die Phantasien der Schizophrenen wirklich wunscherfüllende Bedeutung haben sollten. Seine Zweifel gründeten auf Freuds eigener Beobachtung, daß im latenten Trauminhalt häufig traumatische Situationen auftauchen. Er kam zu dem Ergebnis, daß traumatische Situationen viel wichtiger für die Traumbildung sind als die Wunscherfüllung. (Ammon 1974, 51f.)

Da er seine Erkenntnisse erstmals kurz nach Freuds Tod veröffentlichte¹⁰², hatte er das Glück, nicht von dessen Bannstrahl, wie vor ihm unter anderen Jung und Adler, getroffen zu werden. Obgleich er zentrale Thesen Freuds in Bezug auf den Traum in Frage stellte, blieb er dennoch immer im Rahmen psychoanalytischer Theoriebildung und wertete die Erkenntnisse von Adler, Jung u.a. als "Verirrungen" der Psychoanalyse¹⁰³.

In Abgrenzung zu Freuds Definition vom Traum als "(verkleideter) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches"¹⁰⁴ definiert Garma den Traum wie folgt:

Los sueños son alucinaciones durante el dormir, en las que están dramatizados de un modo regresivo, arcaico, contenidos psíquicos anteriormente reprimidos que son traumáticos para el Yo dormido, porque no los puede rechazar ni controlar, lo que le lleva a considerarlos como si ocurrieran en el mundo exterior y a los que el Yo procura enmascarar e incluso darles ficticiamente aspectos placenteros antes de permitir su paso a la consciencia. (Garma 1990, 259)

Das verdrängte Material, das im Traum halluzinatorisch dargestellt wird, faßt Garma sehr viel weiter als Freud. Er meint, daß jede Art verdrängter, dem Ich unangenehmer Gedanken zum Auslöser von Träumen werden

¹⁰² Der *Tratado Mayor del psicoanálisis de los sueños* (1990) ist eine um einige Zeitschriftenartikel erweiterte Rekopilation seiner Bücher *Psicoanálisis de los sueños* (1940) und *Nuevas aportaciones al psicoanálisis de los sueños* (1970).

¹⁰³ "En resumen, la psicología individual carece de interés para el psicoanalista o cualquier psicólogo. Bastante más valiosa es la obra de Jung, aunque tiene el gran inconveniente de desviar al investigador de una interpretación profunda, en relación con la vida instintiva" (Garma 1990, S. 202).

¹⁰⁴ Freud 1900, S. 166.

könnte¹⁰⁵. Wichtig ist nur, daß sie für das schlafende Ich traumatisch sind. Traumatisch ist eine Situation, wenn das Subjekt nicht in der Lage ist, auf normale Art und Weise auf sie zu reagieren¹⁰⁶. Grundlage für die Tatsache, daß eine Situation für das schlafende Ich traumatisch werden kann, ist Garmas zu Freud gegensätzliche Auffassung von den Mechanismen der Realitätsprüfung des Ich. Meinte Freud, das Ich erkenne eine Situation als real, d.h der Außenwelt zugehörig, wenn es sich ihr durch Muskelaktion entziehen könne, und als im Körper entstanden, wenn sie durch Muskelaktivität nicht verändert werden könne¹⁰⁷, so zeigt Garma, daß dies genau umgekehrt ist, daß nämlich die Realitätsprüfung des Ich davon abhängt, ob seine Gegenbesetzungen¹⁰⁸ ausreichen, eine Wahrnehmung zu unterdrücken oder nicht:

(...) el juicio del Yo, referente a una percepción determinada, de no provenir del exterior, o sea, de ser de origen interior, está dado por la capacidad positiva del Yo, de oponerse con cierta energía a la carga de tal percepción mediante el empleo de sus contracargas. Lo que significa, de otro modo, que para el Yo es exterior todo aquello que en cierto modo no puede dominar con sus contracargas. (Garma 1990, 145)

Da im Schlaf nun die Gegenbesetzungen des Ich geschwächt sind, dringen verdrängte Gedanken verstärkt in das Vorbewußte und schaffen eine für das Ich traumatische Situation, da es sie nicht mit normalen psychischen Mechanismen verarbeiten kann. Anders gesagt: Das Ich ist nicht in der Lage, diese auftauchenden unangenehmen Gedanken mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden Abwehrmechanismen zu verdrängen. Die einzige Reaktionsweise, die dem Ich nun bleibt, diese fälschlicherweise als real, d.h. als aus der Außenwelt stammend, betrachteten traumatischen Situationen zu verarbeiten, ist deren halluzinatorische Bewältigung im Traum. Da aber die Gegenbesetzungen im Schlaf

105 "Los pensamientos que forman el sueño pueden provenir de una fantasía, de un juicio, de un recuerdo, de un deseo, de una idea política, de una tentativa de resolver un conflicto, de una previsión para el futuro, de una desgracia sufrida, de una ambición, de un resentimiento, de propósitos caritativos, lo mismo que de ideas criminales, etc. Pueden ser pensamientos de tipo genital, como pensamientos en nada relacionados con la genitalidad. La afirmación de que en los sueños intervienen solamente deseos genitales es errónea y por completo ajena al psicoanálisis" (Garma 1990, S. 57).

106 "En efecto, Freud llama *vivencia traumática* a aquella que ocasiona, en poco tiempo, una intensidad tan grande de excitaciones psíquicas que el sujeto no puede liberarse de ellas o elaborarlas de un modo normal corriente" (Garma 1990, S. 121).

107 Vgl. Laplanche/Pontalis 1973, S. 431ff.

108 "Von Freud postulierter ökonomischer Vorgang als Träger zahlreicher Abwehrtätigkeiten des Ichs. Er besteht aus der Besetzung von Vorstellungen, Vorstellungssystemen, Verhaltensweisen etc. durch das Ich, die den unbewußten Vorstellungen und Wünschen den Zugang zum Bewußtsein und zur Motilität verwehren können" (Laplanche/Pontalis 1973, S. 161).

nicht vollständig außer Kraft sind¹⁰⁹, wird der latente Trauminhalt, also die zugrundeliegende traumatische Situation, mit den von Freud beschriebenen Mechanismen der Traumarbeit (Verdichtung, Verschiebung, Verbildlichung und sekundärer Bearbeitung) bearbeitet und so zum manifesten Traum. Die von Freud in jedem Traum vorausgesetzte Wunscherfüllung sieht Garma als weiteren Mechanismus der Traumarbeit, die die Funktion habe, die den Traum auslösenden unangenehmen Gedanken zu verdecken¹¹⁰. Angel Garma faßt die Ergebnisse seiner Untersuchung wie folgt zusammen:

1. El sueño parte de una o de varias situaciones desagradables que el sujeto es incapaz de dominar o elaborar de un modo normal, y que siguiendo a Freud he llamado situaciones traumáticas.
2. En el sueño el sujeto está psíquicamente fijado a estas situaciones traumáticas.
3. El sueño es una tentativa, generalmente eficaz, de vencer el desagrado psíquico originado por las situaciones traumáticas.
4. La tentativa de vencer el desagrado psíquico se suele efectuar mediante la satisfacción de deseos.
5. El aspecto alucinatorio del sueño se debe al influjo de las situaciones traumáticas y no al influjo de los deseos que se satisfacen. (Garma 1990, 129)

Neben der Verarbeitung aktueller Konflikte greift der Traum auch immer wieder auf Situationen aus der frühen Kindheit zurück, da gerade frühkindliche Erlebnisse von dem noch schwachen Ich nicht adäquat verarbeitet werden können und somit für das Kind traumatischen Charakter haben. Diese gehen, finden sie die Unterstützung eines aktuellen, strukturell ähnlichen verdrängten Gedankens, gemeinsam mit ihm in den Traum ein¹¹¹.

3.1.5 Erich Fromm

Der zur Frankfurter Schule gehörende Psychoanalytiker Erich Fromm leistete mit seinem Buch *Märchen, Mythen, Träume* (1951) einen interessanten Beitrag zum Traumverständnis, da er insbesondere dessen prospektive Funktion, die in

¹⁰⁹ Andernfalls käme es zu Träumen, die ein real erlebtes Trauma einfach, ohne jegliche Bearbeitung reproduzieren (Vgl. Laplanche/Pontalis 1973, S. 513ff. und Jung 1916, S. 111f.).

¹¹⁰ "(...) la satisfacción más o menos intensa de deseos encubre situaciones desagradables, a las que el sujeto se encuentra sometido y que forman la verdadera base del sueño" (Garma 1990, S. 117).

¹¹¹ Vgl. Garma 1990, S. 141f.

der Traumverwendung im Drama eine wesentliche Rolle spielt, herausarbeitete. Die schon von Freud festgestellten formalen Charakteristika des Traums anerkennend¹¹² und diese mit denen der Mythen vergleichend, stellt er fest:

Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, daß viele unserer Träume sowohl ihrem Stil als auch ihrem Inhalt nach den Mythen ähnlich sind, und wenn sie uns auch beim Erwachen seltsam und weit hergeholt vorkommen, so besitzen wir doch im Schlaf die Fähigkeit, diese mythenähnlichen Schöpfungen hervorzubringen. (Fromm 1951, 13)

Diese Ähnlichkeit kommt zustande, weil sich Mythen und Träume einer gemeinsamen Sprache, der Symbolsprache bedienen. Fromm definiert sie als

eine Sprache, in der innere Erfahrungen, Gefühle und Gedanken so ausgedrückt werden, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse in der Außenwelt handelte. Es ist eine Sprache, die eine andere Logik hat als unsere Alltagssprache, die wir tagsüber sprechen, eine Logik, in der nicht Zeit und Raum die dominierenden Kategorien sind, sondern Intensität und Assoziation. Es ist die einzige universale Sprache, welche die Menschheit je entwickelt hat und die für alle Kulturen im Verlauf der Geschichte die gleiche ist. Es ist eine Sprache sozusagen mit eigener Grammatik und Syntax, eine Sprache, die man verstehen muß, wenn man die Bedeutung von Mythen, Märchen und Träumen verstehen will. (Fromm 1951, 14)

Fromm plädiert nun dafür, die Symbolsprache zu erlernen, da sie zum Verständnis der "tieferen Schichten unserer eigenen Persönlichkeit"¹¹³ beitrage. Vom Wesen der Symbolsprache ausgehend¹¹⁴, gelte es zwischen konventionellem, zufälligem und universalem Symbol zu unterscheiden. Konventionelle Symbole sind zum Beispiel Lautbilder, die einzig durch Übereinkunft zustande gekommen sind. So ist die Beziehung zwischen dem Signifikanten "Tisch" mit dem gemeinten Signifikat arbiträr. Das genaue Gegenteil davon sind die zufäl-

112 "Sie [die Träume, H.F.] richten sich nicht nach den Gesetzen der Logik, die unser waches Denken beherrschen. Die Kategorien von Raum und Zeit werden außer acht gelassen. Verstorbene sehen wir lebendig; viele Jahre zurückliegende Ereignisse erleben wir als gegenwärtig. Wir träumen von zwei Ereignissen, als ob sie sich gleichzeitig abspielten, während das in Wirklichkeit völlig unmöglich wäre. Ebensowenig kümmern wir uns um die Gesetze des Raumes. Es fällt uns keineswegs schwer, uns im Nu an einen fernen Ort zu begeben, an zwei Orten gleichzeitig zu sein, zwei Personen in eine zu verschmelzen oder eine Person plötzlich in eine andere zu verwandeln. Im Traum sind wir tatsächlich Schöpfer einer Welt, in der Zeit und Raum, die allen Betätigungen unseres Körpers Grenzen setzen, keine Macht besitzen" (Fromm 1951, S. 12).

113 Fromm 1951, S. 15.

114 "Die Symbolsprache ist die Sprache, in der wir innere Erfahrungen so zum Ausdruck bringen, als ob es sich dabei um Sinneswahrnehmungen handelte, um etwas, was wir tun, oder um etwas, was uns in der Welt der Dinge widerfährt. Die Symbolsprache ist eine Sprache, in der die Außenwelt ein Symbol der Innenwelt, ein Symbol unserer Seele und unseres Geistes ist" (Fromm 1951, S. 18).

ligen Symbole, die meist für einzelne Individuen gelten. So kann beispielsweise eine bestimmte Stimmung mit einer bestimmten Stadt in Beziehung gebracht werden, da diese in der Vergangenheit des Individuums in eben dieser Stadt so erlebt wurde. Im Gegensatz zum konventionellen Symbol kann am zufälligen Symbol kein anderer teilhaben, außer es würde diesem erklärt werden. Zufällige Symbole treten aber besonders häufig in Träumen auf. Gemeinsam ist den beiden Arten von Symbolen, daß die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat arbiträr ist¹¹⁵. Beim universalen Symbol besteht nun im Gegensatz zu den beiden anderen Arten eine innere Beziehung zwischen dem Symbol und dem, was es repräsentiert:

Das universale Symbol ist das einzige, bei dem die Beziehung zwischen dem Symbol und dem, was es symbolisiert, nicht zufällig, sondern ihm immanent ist. Es wurzelt in der Erfahrung von der inneren Beziehung zwischen Emotion oder Gedanke einerseits und der sinnlichen Erfahrung andererseits. Man kann es deshalb als universal bezeichnen, weil es allen Menschen gemeinsam ist, und dies nicht nur im Gegensatz zu dem rein zufälligen Symbol, das seiner Natur nach rein persönlich ist, sondern auch im Gegensatz zum konventionellen Symbol, das sich auf eine Gruppe von Menschen beschränkt, die die gleiche Übereinkunft getroffen haben. Das universale Symbol ist in den Eigenschaften unseres Körpers, unserer Sinne und unseres Geistes verwurzelt, die allen Menschen gemeinsam und daher nicht auf einzelne Individuen oder spezifische Gruppen beschränkt ist. Tatsächlich ist das universale Symbol die einzige von der ganzen Menschheit entwickelte Sprache, eine Sprache, die wieder vergessen wurde, bevor sie sich zu einer konventionellen Universalsprache entwickeln konnte. (Fromm 1951, 21f.)

Universale Symbole sind zum Beispiel Sonne, Wasser, Tal usw., wobei bestimmte "Dialekte" zu berücksichtigen sind, da etwa das Wasser in trockenen Ländern einen anderen Symbolgehalt habe als in nördlichen, feuchten Ländern¹¹⁶. Bei der Deutung von Träumen müssen die verschiedenen Arten von Symbolen und ihre individuellen oder kulturellen Varianten berücksichtigt werden.

Wie Freud geht auch Fromm davon aus, daß Träume sinnvoll sind und definiert das Träumen als "eine sinn- und bedeutungsvolle Äußerung jeglicher Seelentätigkeit im Schlafzustand"¹¹⁷. Während der Mensch im wachen Leben die Aufgabe hat zu handeln, den Anforderungen des Bewußtseins gerecht zu werden, ist die Funktion des Schlafs, und somit auch des Traums, die der Selbsterfahrung. Diese Möglichkeit wird dem Menschen im Schlaf eröffnet, da das

115 Vgl. Fromm 1951, S. 19f.

116 Vgl. Fromm 1951, S. 22ff.

117 Fromm 1951, S. 27.

Bewußtsein schweigt und das Unbewußte zum Menschen im Traum spricht¹¹⁸. Sich von Freud und Jung abgrenzend, definiert Fromm das Unbewußte als

das seelische Erleben im Zustand unseres Daseins, in welchem wir alle Verbindungen mit der Außenwelt abgebrochen haben, in dem wir nicht mehr bestrebt sind zu handeln und tätig zu sein, sondern in dem wir uns nur noch mit uns selbst beschäftigen. Das Unbewußte ist ein mit einer speziellen Form unseres Daseins - der Inaktivität - verbundenes Erleben, und seine charakteristischen Merkmale ergeben sich aus dem Wesen dieser Daseinsform. (Fromm 1951, 29)

Anders als Freud, der das Unbewußte als Spielplatz der Triebkräfte des Es sieht, die im Traum zum Ausdruck kommen, geht Fromm davon aus, daß im Traum sowohl die, wie er es nennt, 'irrationalen libidinösen Kräfte' des Es, als auch die Kräfte des Über-Ich, um bei der Freudschen Terminologie zu bleiben, zum Ausdruck gelangen. "Daher können wir im Traum weniger gescheit, weniger weise und weniger anständig, aber auch besser und weiser sein als in unserem wachen Leben"¹¹⁹.

Aus der Annahme, daß in die Träume sowohl Unbewußtes als auch Bewußtes eingeht, ergibt sich für Fromm der prospektive Charakter der Träume. Prospektion sieht Fromm aber als eine an sich rationale Fähigkeit des Menschen:

Einsicht ist mit Voraussage eng verwandt. Etwas voraussagen heißt soviel wie den zukünftigen Gang der Ereignisse aus der Richtung und Intensität der Kräfte zu schließen, die wir gegenwärtig am Werk sehen. Eine gründliche Kenntnis nicht des oberflächlichen Eindrucks, sondern der in der Tiefe wirkenden Kräfte ermöglicht Voraussagen, und eine ernstzunehmende Voraussage muß sich stets auf ein solches Wissen stützen. Kein Wunder, daß wir oft Entwicklungen und Ereignisse voraussagen, die später durch Tatsachen bestätigt werden. (Fromm 1951, 36)

Für Fromm besteht der prospektive Charakter des Traums darin, daß er eine Reaktion im obigen Sinne auf Ereignisse des Wachlebens darstellt. Im Traum kommt man oft zu den richtigeren Ergebnissen bezüglich der Beziehungen zu anderen Menschen oder in deren Einstellung zu uns, bezüglich unserer Werturteile und Voraussagen sowie unserer intellektuellen Leistungen, da der Mensch im Schlaf vom 'Lärm' des Alltags abgeschnitten ist und auch noch die feinsten, im Wachleben nur unbewußt wahrgenommenen Nuancen mit 'bedenken' kann¹²⁰. Die Fähigkeit des Traums, die Zukunft anscheinend vorauszusa-

118 Vgl. Fromm 1951, S. 29.

119 Fromm 1951, S. 34.

120 Vgl. Fromm 1951, S. 36-40.

gen, beruht also auf der Tatsache, daß im Traum bewußte Erinnerungen und unbewußte Wahrnehmung zusammenwirken und der Ratio zur Verfügung stehen. Der Traum liefert dem Verstand ein genaueres Bild von bestimmten Ereignissen als das Wachleben. Dadurch kann der Verstand, können die rationalen Fähigkeiten, die nach Fromm auch im Traum weiterwirken, eine viel genauere Voraussage treffen als das Wachbewußtsein allein, da ihnen im Traum eben mehr Informationsmaterial zur Verfügung steht.

Wie hier schon angedeutet spielen bei der Traumdeutung im Sinne Fromms, ähnlich wie bei Freud, die Einbeziehung der Tagesreste¹²¹, die Stimmung vor dem Einschlafen¹²² und die Berücksichtigung der Gesamtpersönlichkeit, des Charakters des Träumers eine entscheidende Rolle, da insbesondere zufällige Symbole, aber auch universale Symbole in ihren Bedeutungsvarianten nur mittels der Kenntnis dieser Vorbedingungen des Traums richtig gedeutet werden können. Eine grundlegende Frage bei der Traumdeutung ist für Fromm, "ob ein Traum einen irrationalen Wunsch und dessen Erfüllung, eine schlichte Furcht oder Angst¹²³ oder eine Einsicht in innere oder äußere Kräfte und Ereignisse zum Ausdruck bringt"¹²⁴. Diese Frage läßt sich jeweils nur im Einzelfall unter Einbeziehung der oben genannten Vorbedingungen entscheiden.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Fromm die Erkenntnisse Freuds grundsätzlich anerkennt, während ihm Jungs Ansatz fremd bleibt¹²⁵. Er erweitert Freuds Annahme vom Traum als "Wunscherfüllung" um den Aspekt, "daß Träume *sowohl* an unserer irrationalen *als auch* an unserer rationalen Natur teilhaben und daß es das Ziel der Kunst der Traumdeutung ist, zu erkennen, wann unser besseres Selbst und wann unsere tierische Natur sich im Traum vernehmen läßt"¹²⁶. Dazu kommt noch, daß der Traum sehr oft prospektiven Charakter hat¹²⁷. Diese Eigenschaft des Traums, die ihm innewohnende "praktische" Funktion, läßt sich erkennen, so der Gesamttenor von Fromms Unter-

121 Vgl. Fromm 1951, S. 99.

122 Vgl. Fromm 1951, S. 109.

123 Fromm unterscheidet drei Typen von Angst- oder Alpträumen: 1) den masochistischen, selbstzerstörerischen Alptraum, bei dem der im Traum zum Ausdruck gebrachte Wunsch selbst schmerzhaft und zerstörerisch ist; 2) Angstträume, die von einem Wunsch verursacht werden, der als Nebenprodukt Angst erzeugt; 3) Träume, in denen die Angst vor einer wirklichen oder eingebildeten Bedrohung zum Ausdruck kommt (vgl. Fromm 1951, S. 125).

124 Fromm 1951, S. 99.

125 Vgl. Fromm 1951, S. 29 u. 69.

126 Fromm 1951, S. 98.

127 Bei Freud war der Traum grundsätzlich regressiv, in der Hauptsache von den verdrängten Es-Impulsen bewirkt und abhängig.

suchung, wenn man es verstehe, die Symbole im Traum richtig, das heißt unter Berücksichtigung der jeweiligen Entstehungsbedingungen des Traums, zu deuten.

3.1.6 Zusammenfassung

Aus den dargelegten Traumtheorien ergeben sich verschiedene Funktionen des Traums. Freud zeigte auf, daß Träume wunscherfüllenden Charakter haben, wobei ein aktueller Wunsch sich immer mit einem frühkindlichen verbindet und im Traum als erfüllt dargestellt wird. Nach Adler ist der Traum ein Versuch, aktuelle Probleme im Sinne des jeweiligen individuellen Lebensstils zu lösen, gleichzeitig auch Ausdruck des entsprechenden falschen oder richtigen Lebensstils, wobei die Wirkung des Traums nach dem Erwachen in der Stimmung, die er beim Träumer hinterläßt, ob er sich nun seines Traums erinnert oder nicht, festzustellen ist. Jung sieht die Funktion gewöhnlicher Träume in der Kompensation bewußter und unbewußter psychischer Inhalte, wobei sich bei der Analyse solcher Träume immer eine Unausgewogenheit derselben feststellen läßt. Wichtiger, insbesondere für die literarische Verwendung, sind die archetypischen Träume, die die tiefste, überindividuelle psychische Schicht des Menschen aufzeigen und für dessen Entwicklung den Beginn der Individuation, der Abrundung des Selbst zu einem Ganzen bedeuten. Angel Garma sieht in den Träumen eine normalerweise gelungene Überwindung traumatischer Situationen, während Erich Fromm den prospektiven Charakter der Träume unterstreicht.

Besonders herauszuheben sind auch Freuds Ergebnisse der Analyse der formalen Charakteristika des manifesten Traumgeschehens, wie sie sich aufgrund der Einflüsse der Traumarbeit (Verdichtung, Verschiebung, Verbildlichung und sekundäre Bearbeitung) ergeben, da diese dazu verwendet werden können, Träume etwa von Erinnerungen, phantastischen Erscheinungen usw. abzugrenzen.

3.2 Der Traum in der spanischen Literatur bis zum 20. Jahrhundert: ein Überblick

Zum Traummotiv in der spanischen Literatur gibt es bisher kaum Überblicksdarstellungen. Zwar findet sich eine Vielzahl von Arbeiten zum Traum bei einzelnen Autoren, etwa bei Calderón, Quevedo, Lope de Vega, Benito Pérez Galdós oder Emilia Pardo Bazán¹²⁸, aber der bisher einzige Versuch, einen Überblick über das Traummotiv in der spanischen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu geben, ist das 1983 erschienene Buch *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature* von Julian Palley. Der Autor spart aber das 18. Jahrhundert aus und die Romantik erörtert er lediglich anhand des Spätromantikers Gustavo Adolfo Bécquer. Vor Palley hatte sich bereits Jean Paul Borel mit dem Thema beschäftigt¹²⁹. Borel versteht aber "sueño" vor allem im Sinne von Utopie und weniger als ein konkret sich im Schlaf manifestierendes Ereignis. Er bespricht den Traum in dieser Bedeutung bei Calderón, Quevedo, Ortega y Gasset und Buero Vallejo. Im Rahmen seiner Dissertation *The Function of the Nightmare in the Theatre of Alfonso Sastre* hat Duleep C. Deosthale jüngst dem Traum in der spanischen Literatur einen längeren Abschnitt gewidmet, wobei er seinem Forschungsinteresse entsprechend insbesondere die Traditionslinie des Angst- und Alptraums aufzeigt¹³⁰.

In diesem Kapitel sollen die Ergebnisse Palleys resümiert und der Versuch unternommen werden, einige in seiner Untersuchung enthaltene Lücken zu füllen, wobei der Schwerpunkt, wann immer dies möglich ist, bei der dramatischen Literatur liegen soll. Zuvor soll aber ein kurzer Blick auf die Traumverwendung in der Bibel und in der griechisch-römischen Antike geworfen werden.

128 Vgl.: *El sueño y su representación en el barroco español*, Bahía Blanca 1969; Avilés 1981; Goldberg 1983; Hesse 1967; Sabat Mercadé 1969; Thompson, C. K.: "The Use and Function of Dreaming in Four Novels of E. Pardo Bazán", in *Hispania* (USA), 59 (1967), S. 856-862; Villar Dégano, J. F.: "La ficción del sueño en Quevedo y Antonio de Pereda", in: *Letras de Deusto*, 11 (1981), S. 39-62.

129 Borel 1965.

130 Deosthale 1990, S. 64-130.

3.2.1 Bibel und griechisch-römische Antike

In der Bibel, genauer gesagt im Alten Testament, findet sich eine relativ große Zahl von Träumen, die unter immer neuen Aspekten gedeutet wurden und werden. Ernst Ludwig Ehrlich hat darauf hingewiesen, daß es verfehlt wäre, die biblischen Träume psychologisch deuten zu wollen¹³¹, da es sich bei ihnen vor allem um ein traditions- und religionsgeschichtliches Phänomen handele, das in den kulturellen Kontext der vorderasiatischen Antike eingebunden sei¹³². Außerdem gelte es zu berücksichtigen, daß die biblischen Traumberichte keine Traumprotokolle im modernen Sinne seien. Zu beachten sei vielmehr, "daß die religiöse Grundauffassung zu besonderen literarischen Schemata (pattern) geführt hat, nach denen Träume ausgewählt und dargestellt werden"¹³³. Bei der Analyse biblischer Träume ist zu berücksichtigen, daß sie als eine der verschiedenen Möglichkeiten gelten, eine Verbindung zwischen Gott und dem Menschen herzustellen:

Er kann dazu dienen, Zukünftiges auszusagen, um besonderes Wissen zu vermitteln, und er erweist sich so als ein Zeichen der Gottheit von großer Bedeutung. Der Traum ist im A.T. kein profanes Phänomen. (Ehrlich 1953, IVf.)

Im Alten Testament finden sich vor allem zwei Typen von Träumen: Offenbarungsträume und symbolprophetische Träume.

Offenbarungsträume sind solche, in denen Gott oder ein Engel dem Träumer erscheint, sich diesem zu erkennen gibt und ihm, meist in wörtlicher Anrede, eine Nachricht oder einen Wunsch übermittelt¹³⁴. Die Funktion dieser Träume liegt darin, die Hauptdogmen der Religion zur Darstellung zu bringen¹³⁵ und den Träumer aufzufordern, seinen Beitrag zur Verwirklichung des göttlichen Heilsplans zu leisten¹³⁶. Diese Träume bedürfen keiner Deutung, da ihr Sinn durch die gesprochenen Worte der epiphanen Erscheinung eindeutig ist.

Anders verhält es sich mit den symbolprophetischen Träumen. In ihnen spielt die Traumdeutung eine herausragende Rolle. Die bekanntesten Beispiele

131 Ehrlich 1953, S. IV.

132 Trotz dieser Warnung ist immer wieder der Versuch unternommen worden, die biblischen Träume mit Hilfe psychologischer Theorien zu deuten. Vgl. etwa H. Schär, *Bemerkungen zu Träumen der Bibel, Traum und Symbol. Neuere Arbeiten zur analytischen Psychologie C.G. Jungs*, Zürich 1963 oder Hark 1982.

133 Seybold 1984, S. 33. Eine genaue Untersuchung der gattungs- und formgeschichtlichen Aspekte biblischer Traumberichte findet sich bei Richter 1963.

134 Beispiele hierfür sind: Gen. 28, 11-15; 1. Kön. 3, 5-15; 1 Samuel 3; 3-4.

135 Vgl. Seybold 1984, S. 34f.

136 Vgl. Siebenthal 1953, S. 70.

dieses Traumtyps finden sich in der Josephsnovelle (1. Mose 37-50). Aufgrund zweier von den Brüdern Josephs intuitiv richtig gedeuteter Träume wird Joseph von ihnen als Sklave nach Ägypten verkauft (1. Mose, 37). Dort erweist er sich bei zwei Gelegenheiten als ein von Gott begnadeter Traumdeuter und wird vom Pharao deswegen zum Minister ernannt. Anzumerken ist hier, daß Traumdeutung nicht als erlernbare Wissenschaft verstanden wird, sondern als eine Gabe Gottes:

Und er [der Pharao, HF] sprach zu Joseph: Weil dir Gott dies alles kundgetan hat, ist keiner so verständig und weise wie du. (1. Mose 41, 39)

Die Botschaft dieser Episode ist die der Traumprophetie, die aber nur mittels richtiger Deutung der Symbole zutage tritt.

Die Zukunft kündigt sich darin an. Sie ist bereits schicksalhaft festgelegt, und man entgeht ihr nicht. Gerade dadurch, daß die Brüder den Träumer und seinen Traum aus der Welt schaffen wollen, befördern sie die Traumerfüllung: am Ende verneigen sich tatsächlich alle vor Joseph und wissen es nicht. Man entgeht dem Schicksal nicht, aber man kann sich, sofern es signalisiert ist, darauf einrichten. Ägypten schafft sich Vorräte in den sieben fetten Jahren und überlebt. (Seybold 1984, 45)

Mit dem Auftreten der Propheten steht man dem Traum als Offenbarungsmittel zunehmend kritisch gegenüber. Der heftigste Angriff auf den Traum und die Traumdeutung in dieser Tradition findet sich bei Jeremia (23, 25-32):

Jeremia verurteilt die Propheten, die aus ihren Träumen weissagen. Es ist eingewendet worden, daß es weniger der Traum sei, den Jeremia hier ablehne, als die Art und Weise, wie ihn gewisse Propheten verantwortungslos handhabten. Diese Einwendung entbehrt aber des Beweises, denn im ganzen Jeremiabuch findet sich keinerlei positive Aussage über den Traum. Aus dem Text ergibt sich, daß Jeremia infolge schlechter Erfahrungen den Traum als Offenbarungsmittel kategorisch ablehnt (...). (Ehrlich 1953, 156)

Im Neuen Testament spielen Traum und Traumdeutung nur eine marginale Rolle. Träume finden sich lediglich an zwei Stellen: im Matthäus-Evangelium und in der Apostelgeschichte¹³⁷. Entsprechend haben die wenigen erwähnten Träume des Neuen Testaments kaum traditionsbildend gewirkt, während sich die Traditionsmacht der alttestamentarischen Träume bis in die Gegenwart verfolgen läßt¹³⁸.

In der griechisch-römischen Antike setzte man sich aus den verschiedensten Gründen mit dem Traum auseinander. Der Traum wurde zu 'praktischen'

137 Vgl. hierzu Siebenthal 1953, S. 74f. und Seybold 1984, S. 32-53.

138 In parodistischer Form verwendet zum Beispiel Fermin Cabal einen Offenbarungstraum in *Tú estás loco, Briones* (Cabal 1978, S. 57-59).

Zwecken verwendet, es entstanden diverse Traumtheorien und das Traummotiv wurde in der Literatur zunehmend verwendet.

Die 'Oneirokritik', die halb als Handwerk und halb als Kunst galt, wurde zu allen Zeiten professionell und gegen Bezahlung betrieben, wobei ihre wesentliche Funktion die der Zukunftsvorhersage war. Sie diente daneben zur "Verhaltenssteuerung des Ratsuchenden, zur Vermeidung des Schädlichen und zur Erlangung des Guten"¹³⁹.

Einflußreich über die Antike hinaus war das Vademekum *Traumkunst* des Artemidor¹⁴⁰. Er unterscheidet zwei Arten von Träumen: einmal den gewöhnlichen Traum (*enhyponion*), der keinerlei Bedeutung habe, da in ihm nur das zum Ausdruck komme, was Freud später somatische Reize und Tagesreste nennen sollte¹⁴¹ und er sich somit auf die Gegenwart beziehe, und andererseits das Traumgesicht (*oneiros*), das die Zukunft voraussage¹⁴². Beim Traumgesicht gelte es nun ferner, zwischen unverschlüsselten und verschlüsselten zu unterscheiden: Erstere bedürften keiner Deutung, während letztere eine Deutung erforderten, da sie "etwas Bestimmtes durch etwas anderes" anzeigen, "wobei die Seele in ihnen etwas mit natürlichen Mitteln in Rätseln andeutet"¹⁴³. Diese verschlüsselten Träume werden nun in Hinsicht auf ihre Zukunftsaussage mit Hilfe der Interpretation von Traumsymbolen gedeutet. Dabei ist aber nicht schematisch zu verfahren, sondern - und dies bringt Artemidor in die Nähe der modernen Traumdeutung¹⁴⁴ - die jeweilige Individualität (Ge-

139 Latacz 1984, S. 15.

140 Artemidor lebte im zweiten nachchristlichen Jahrhundert. In seiner in Griechisch geschriebenen *Traumkunst* faßt er das gesamte Traumwissen des Altertums zusammen. Zu seiner Bedeutung und Wirkung schreibt Gerhard Löwe: "In vergangenen Zeiten jedoch galt er als Standardwerk. Bereits in byzantinischer Zeit wurde er ins Arabische übersetzt. Der Erstdruck von 1518 in Venedig, eine Aldina, veranlaßte Übersetzungen ins Lateinische von Janus Cornarius 1539 in Basel, ins Italienische von Pietro Lauro 1542, ins Französische von Ch. Fontaine 1546, ins Englische von Th. Hill 1563, ins Deutsche von Phillip Melanchthon 1597, die allesamt mehrere Nachauflagen erlebten" (Löwe 1991, S. 313).

141 Ludwig Binswanger (1928, S. 4ff.) und Joachim Latacz (1984, S. 10f.) begründen damit ihre Ansicht, daß bereits die Antike viel von den Kenntnissen der modernen Traumpsychologie vorweggenommen habe. Hildegard Hammerschmidt-Hummel weist zu Recht darauf hin, daß es sich bei dieser Einschätzung wohl um eine Überschätzung des Traumwissens der Antike handeln dürfte (vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 19).

142 Vgl. Artemidor 1991, S. 21.

143 Artemidor 1991, S. 22.

144 Zur Nähe Artemidors zu psychoanalytischen Methoden vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 20; Kuth, W.: "Das Traumbuch des Artemidorus im Lichte der Freudschen Traumlehre", in: *Psyche*, 4 (1951), 488-512. Interessant ist auch, daß die Symboldeutung in der *Traumkunst* oftmals mit der Freuds oder Stekels übereinstimmt (vgl. dazu Siebenthal 1953, S. 347ff.).

schlecht, Alter, Beruf, sozialer Status usw.) des Träumers muß berücksichtigt werden.

Eine Sonderform der praktischen Traumverwertung findet sich in der medizinischen Diagnostik. In einem religiösen Kontext treten uns hier Traum und Traumdeutung als Tempelschlaf oder Heiltrium gegenüber. Es herrschte die Überzeugung,

daß die Heilung von Krankheiten durch die Eingebung von Träumen erfolge, und zwar durch den im Traum erscheinenden und handelnden Gott. Dieses Geschehen war aber an den Ort kultischer Handlung gebunden, da die chthonischen Gottheiten ortsgebunden waren und sich ursprünglich nur an ihrem Kultort zeigen konnten. (Wagner-Simon 1984, 68)

Auch in der profanen Medizin findet der Traum Verwendung. Hippokrates zum Beispiel benutzte ihn als Hilfsmittel zur Krankheitsdiagnose, weil im Traum feinste, sonst unbemerkte somatische Reize verstärkt auftreten und in entsprechende Bilder umgesetzt werden, aus denen dann der kundige Arzt auf vorhandene, noch nicht manifest gewordene Krankheiten schließen könne¹⁴⁵.

Die philosophische Auseinandersetzung mit dem Traum reicht von den Vorsokratikern über Aristoteles bis zur Patristik¹⁴⁶. Eine besondere Rolle spielten aufgrund der Rezeptionsgeschichte in späteren Epochen die diesbezüglichen Schriften von Aristoteles¹⁴⁷. Er stellte die göttliche Sendung der Träume ausdrücklich in Abrede:

Aristoteles suchte den Ursprungsort der Träume nicht mehr außerhalb des Menschen, sondern innerhalb seiner eigenen Natur. Die Träume, sagte er, seien notwendige Erscheinungen dieser Natur. Sie stammten aus den Erlebnissen und persönlichen Verhältnissen des Träumenden, aus seinen Sorgen, Ängsten, Hoffnungen, aber auch aus seinen körperlichen Vorgängen, namentlich aus der Bewegung und Wärme des Blutes. In seiner späten Schrift über die 'Traummantik' versucht er sogar, die Traumprophetie auf psychophysiologische Art und Weise zu erklären. Seine Überzeugung von der Möglichkeit prophetischer Träume beweist immerhin, daß auch er noch im metaphysischen Grund der alten Griechen ruhte. (Boss 1974, 13f.)

Im Lauf der Jahrhunderte nahm die philosophische Traumkritik immer mehr zu. In römischer Zeit stellte Cicero den Wahrheitsgehalt und die prophetische Funktion der Träume grundsätzlich in Frage und erklärte apodiktisch, daß man

¹⁴⁵ Vgl. Siebenthal 1953, S. 63-65. Hippokrates äußert sich im vierten Buch der "Regelung der Lebensweisen" zum Traum. Vgl. Hippokrates: *Schriften*, Reinbek 1962, S. 253-261.

¹⁴⁶ Vgl. Latacz 1984, S. 16f.

¹⁴⁷ Aristoteles: *De somniis. De divinatione per somnum. Über Träume und Traumdeutung*. Berlin/Stuttgart 1855-97.

Träumen keinen Glauben schenken dürfe, und Petronius war der Auffassung, daß die Träume nicht von den Göttern kämen, sondern daß ein jeder sie sich selber mache¹⁴⁸.

Obleich das Traumwissen der Griechen breit gefächert war, ist die Verwendung des Traums als literarisches Motiv doch recht einseitig: "Technik und Funktionen der Traumfingierung im Sprachkunstwerk sind in der griechisch-römischen Antike im wesentlichen die Homers"¹⁴⁹. In der *Ilias* und in der *Odyssee* sind insgesamt sieben Träume ausführlich erzählt¹⁵⁰. Bei den Träumenden (Agamemnon, Priamos, Achill, Penelope und Nausikaa) handelt es sich um Hauptfiguren, was darauf hinweist, daß ihre Träume bedeutungsvoll sind, und zwar sowohl hinsichtlich der Inhalte als auch der Situationen, in denen die Träume geträumt werden¹⁵¹. Homer verwendet mit einer Ausnahme immer den sogenannten Außentraum, den Lennig wie folgt definiert:

(...) der Traum wird passiv empfangen, er kommt zum Träumer. Die Szenerie des Außentraumes ist die reale des Schläfers, zu dessen Häupten die Erscheinung tritt. Die Zeit, in der die Erscheinung beim Träumer verweilt, ist dieselbe, die der Traum real dauert. Zeitraffung oder -dehnung sind ausgeschlossen (...). Typisch ist, daß eine einzelne Person auftritt. (...) Typisch ist weiterhin, daß die Erscheinung des Außentraumes eine Autoritätsperson ist (ein Gott, der Vater, ein Toter) (...). Die Person pflegt zum Träumer zu sprechen. Der Außentraum ist eine besondere Form der Verbalmantik. Das Wort im Traum macht durch seine Eindeutigkeit alle kritische Deutung überflüssig. (...) Der Inhalt der Rede des Außentraumes ist gewöhnlich ein Auftrag oder eine irgendwie sonst geartete Willensbekundung der erscheinenden Person, der dann regelmäßig vom Träumer gehorcht wird. (Lennig 1969, 33f.)

148 Vgl. Boss 1974, S. 14.

149 Latacz 1984, S. 21.

150 Zu den einzelnen Stellen vgl. ausführlich Kessels 1978. Im Gegensatz zu dem, was der Titel suggeriert, untersucht Kessels aber nur die Träume bei Homer. Zum Traum in der griechischen Literatur vgl: Amory, A.: "The Gates of Horn and Ivory". In: *Yale Classical Studies*, 20 (1966), S. 1-59.; Bächli, K.: *Die künstlerische Funktion von Orakelsprüchen, Weissagungen, Träumen usw. in der griechischen Tragödie*, Diss. Zürich 1954; Lennig 1969; Messer, W.S.: *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York 1918; Staehlin, R.: *Das Motiv der Mantik im antiken Drama*, Gießen 1912. Zur Traumverwendung in der römischen Literatur vgl.: Stearns, J.B.: *Studies of the Dream as a Technical Device in Latin Epic and Drama*, Lancaster (USA) 1927; Steiner, H.R.: *Der Traum in der Aeneis*, Diss. Bern 1952. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die ethnopschoanalytische Untersuchung von Georges Devereux, *Träume in der griechischen Tragödie* (1976), Frankfurt 1982, die aber bei einem Teil der Althilologen umstritten ist (vgl. Latacz 1984, S. 21, Anm. 8).

151 Vgl. Latacz 1984, S. 22.

Gleich der erste Traum in der *Ilias* ist ein Traum dieses Typs. Zeus schickt einen als Allegorie personifizierten "Traum" zu Agamemnon, um ihm den Auftrag zu geben, den Kampf gegen Troja erneut aufzunehmen (2. Gesang, 16-43). Die Autorität des von Zeus gesandten Traums ist so groß, daß Agamemnon trotz aller militärischer Bedenken den Krieg wieder beginnt und so der ursprüngliche Plan des Zeus, den Achäern eine empfindliche Niederlage beizubringen und die Ehre Achills wiederherzustellen, gelingt¹⁵².

Der zweite wichtige Traumtyp der griechisch-römischen Literatur, der symbolprophetische Traum, kommt bei Homer nur einmal vor. Darunter wird ein Traum verstanden, der zwar ein zukünftiges Ereignis ankündigt, in dem das Angekündigte aber zwei- oder mehrdeutig bleibt¹⁵³. Penelope träumt, ein Adler komme herbeigeflogen und töte ihre Gänse. Nachdem sie im Traum zu weinen und schluchzen begann und den Verlust ihrer Gänse beklagte, kam der Adler zurück und deutete ihr den Traum im Traum: der Adler sei der zurückgekehrte Odysseus und die Gänse die Freier. Penelope erwacht aus ihrem Traum und vergewissert sich, ob es sich wirklich um einen Traum gehandelt habe; sie sieht nach, ob die Gänse noch leben. Da dies der Fall ist, anerkennt sie ihr Schlaferlebnis als Traum. Der noch unerkannte Odysseus, dem sie den Traum am nächsten Morgen erzählt, bestätigt die Deutung des Adlers¹⁵⁴. Penelope hat aber anscheinend weder die Deutung des Adlers im Traum noch die des verkleideten Odysseus überzeugt:

Fremdling, es gibt doch dunkle und unerklärbare Träume,
Und nicht alle verkünden der Menschen künftiges Schicksal.
Denn es sind, wie man sagt, zwei Pforten der nichtigen Träume:
Eine von Elfenbein, die andre von Horne gebaut.
Welche nun aus der Pforte von Elfenbeine herausgehn,
Diese täuschen den Geist durch lügenhafte Verkündung;
Andere, die aus der Pforte von glattem Horne hervorgehn,
Deuten Wirklichkeit an, wenn sie den Menschen erscheinen.
Aber ich zweifle, ob dorthin ein vorbedeutendes Traumbild
Zu mir kam. Oh, wie herzlich erwünscht wär es mir und dem Sohne!
(Homer, *Odyssee*, 19. Gesang, 560-569)

Die Richtigkeit der Deutung wird aber kurze Zeit später vom Fortgang der Handlung bestätigt.

152 Vgl. *Ilias*, 2. Gesang, 1-4.

153 Vgl. Siebenthal 1953, S. 448f.

154 *Odyssee* 19. Buch, 535-558.

Dient der Außentraum hauptsächlich der Handlungssteuerung¹⁵⁵, so ist der symbolprophetische Traum wesentlich ein Mittel der Spannungserzeugung, da - die Vorsicht Penelopes deutet es an - einerseits weder sicher ist, durch welche der Pforten der Traum kommt, ob man ihm also glauben schenken darf, und andererseits auch die Frage offen bleibt, ob die angebotene Deutung der Symbole richtig ist. Erst der Fortgang der Handlung kann dies zeigen.

Schon bei Aischylos war der Außentraum nicht mehr der bevorzugte, wenngleich noch relativ häufig eingesetzte Traumtyp¹⁵⁶. Seine Verwendung nahm im Zuge eines immer rationaler werdenden Weltbildes schnell ab. Bei Sophokles ist er kaum mehr anzutreffen, und bei Euripides hat der Traum insgesamt seine literarische Funktion als Element der Handlungssteuerung und Spannungserzeugung, seinen Motivcharakter, verloren¹⁵⁷.

3.2.2 Mittelalter

Besonders einflußreich auf die Traumtheorie des Mittelalters war Macrobius¹⁵⁸. Der Autor der *Comentariorum ex Cicerone in Somnium Scipionis libri duo*¹⁵⁹ lebte um 400 n. Ch. und stellt im dritten Kapitel des ersten Buches seiner Schrift eine im Mittelalter viel zitierte und kommentierte¹⁶⁰ Zusammenfassung der antiken Traumtheorie vor¹⁶¹. Er unterscheidet dabei fünf Grundtypen von Träumen: 1. enigmatischer Traum (*somnium*), 2. prophetische Vision (vi-

155 "An entscheidenden Punkten der Handlung, bei Handlungsstillstand zumal, an Alternativpunkten der Handlungsführung, bedarf der Dichter, wenn er den *Traum* einsetzt, keiner langen äußeren Begründung mehr, warum das Geschehen so und nicht anders weitergehen muß. Denn das augenblickliche Gewißheitsempfinden des *Schlafenden* springt ja unmittelbar, d.h. ebenfalls augenblicklich, auf den *Rezipienten* über und macht so jede weitere Motivierung überflüssig" (Latacz 1984, S. 25).

156 Vgl. Lennig 1969, S. 34.

157 Vgl. dazu Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 21 und bes. Lennig 1969, S. 214-217.

158 Zum Einfluß von Macrobius auf die mittelalterliche Theologie, Wissenschaft und Literatur vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 22; Meier 1975, S. 87. Alison M. Peden bemerkt dazu einschränkend, daß sich der Einfluß von Macrobius auf das 12. Jahrhundert beschränkt habe (vgl. Peden 1985, S. 62).

159 Es handelt sich dabei um einen ausführlichen Kommentar zu dem von Cicero am Schluß von *De Republica* (VI. 1-9) wiedergegebenen Traum des Scipio Africanus Minor.

160 Zu den einzelnen Erwähnungen und Kommentierungen der Traumtheorie Macrobius' im Mittelalter vgl. Peden 1985, bes. S. 61ff.

161 Macrobius 1966, S. 87-96.

sio), 3. Orakeltraum (*oraculum*), 4. Alptraum (*insomnium*) und 5. Erscheinungstraum (*visum*).

Alptraum und Erscheinungstraum sind es nach Macrobius nicht wert, interpretiert zu werden, da sie keine prophetische Bedeutung haben¹⁶². Bedeutungsvoll sind einzig *somnium*, *visio* und *oraculum*. Unter Orakeltraum wird ein Traum verstanden, "in which a parent, or a pious or revered man, or a priest, or even a god clearly reveals what will or will not transpire, and what action to take or to avoid"¹⁶³. Unter prophetischer Vision versteht Macrobius Träume, die ein zukünftiges Ereignis unverschlüsselt in Traumbildern darstellen. Der auch für Macrobius interessanteste Traumtyp ist das *somnium*, der symbolprophetische Traum, da seine Bedeutung erst nach Deutung der Traumsymbole klar wird¹⁶⁴.

Wenngleich im Mittelalter die Zukunftsprophezeiung des Traums nicht in Frage gestellt wird, werden davon doch andere, nicht prophetische Träume abgegrenzt, die in Abhängigkeit von Tagesresten und Leibreizen gesehen werden¹⁶⁵ und die keinerlei transzendente Qualität haben. Alfonso el Sabio (1221-1284) schreibt zum Einfluß von Essen und Trinken auf die Traumbilder in "Que cosa es ssuenno":

Ssuenno como quier que ssea natural que ordeno Dios en la natura del omne en quel dio tiempo en que ffolgase en dormiendo por los trabajos que lieua velando - et en aquel dormir, ssegunt dixieron los que fflabaron de naturas e es uerdaderamente, los mienbros ffuelgan e estan quedos, el spiritu de la vida meue los sentidos e quiere obrar con ellos bien commo de la que husa el cuerpo quando non duerme, et por esso ssuennan muchas cosas, dellas naturalmente es con rrazon e dellas de otra guisa, ssegunt lo que comen o beuen o lo al que ffazen en que andan o cuydan mientras estan despiertos, o ssegun creçen o menguan los quatro humores de que es ffecho el cuerpo; que han de creçer en el los cuydados e las antoianças de manera que lo que ffalla tiene que es çierto en quanto esta en ssuennos, e quando desperta no tiene nada. Et por ende los que ssobre tan fflaco çimento commo este arman ssu creença, bien se dava a entender que su creença non era cosa ffirmen nin ssana, nin podria durar luengemente. (*Setenario*, Ley XVI) (166)

162 Macrobius 1966, S. 88. Hierbei handelt es sich um Leibreizträume oder um die Verarbeitung von Tagesresten.

163 Macrobius 1966, S. 90. Es handelt sich hier also um einen realprophetischen Traum, d.h. einen Traum, der keinerlei Interpretation bedarf, der dem biblischen Offenbarungstraum oder dem Homerschen Außentraum entspricht.

164 Vgl. Macrobius 1966, S. 90. Dem *somnium* rechnet Macrobius auch den Traum Scipios zu, dessen Interpretation er sich in seinem Kommentar zur Aufgabe gemacht hatte.

165 Vgl. Siebenthal 1953, S. 79 u. Binswanger 1928, S. 23.

166 Zit. nach Borges 1976, S. 49.

Die Traumskepsis von Alfonso XII. steht ganz in der Tradition von Macrobius. Wie dieser spricht er den nur physiologisch bedingten Träumen jegliche Bedeutung ab.

Als Autorität in Sachen Traum galt der valencianische Arzt Arnald von Villanova (1238?-1311)¹⁶⁷, der Arzt, Berater und Traumdeuter verschiedener Päpste und Fürsten war. So ist überliefert, daß Villanova von Friedrich III. von Sizilien zur Deutung eines Traums und zur Beratung in religiösen Fragen Ende 1308 oder Anfang 1309 nach Sizilien gerufen worden sei¹⁶⁸. Villanovas Traumtheorie steht in engem Zusammenhang mit der Alchimie und Astrologie¹⁶⁹. Unter Berufung auf Hippokrates verwendete Villanova die Traumdeutung auch zur Krankheitsdiagnose¹⁷⁰, hebt aber daneben die Möglichkeit der Divination mit Hilfe des Traums ausdrücklich hervor¹⁷¹. Villanova unterscheidet sieben Grade von Traumerlebnissen, wobei sich aber nur drei für die Deutung eigneten¹⁷², die in etwa denen von Macrobius für deutungswürdig erachteten entsprechen.

Skeptischer als Villanova steht Fray Lope de Barrientos dem Traum gegenüber, wenngleich auch er den prophetischen Charakter bestimmter Träume einräumt¹⁷³.

"Vom Wesen des Traums.

Der Traum ist etwas Natürliches, das Gott im Menschen angelegt hat: er räumte ihm eine Zeit ein, während der er sich durch Schlafen von den Arbeiten erhole, die er im Wachzustand verrichtet. Im Schlaf, so behaupten die Verfasser naturkundlicher Werke mit Recht, verharren die Glieder in Ruhe und Bewegungslosigkeit, während der Lebensgeist die Sinne bewegt und mit ihnen so verfährt wie der Körper im Zustand des Wachens. So träumt der Mensch viele Dinge: natürliche und erklärbare, aber auch andersartige, je nachdem, was er isst und trinkt, was er im Wachzustand unternimmt und denkt oder wie seine vier Körpersäfte zu- oder abnehmen. Seine Fiktionen und Wahnvorstellungen gedeihen mitunter derart, daß er in seinen Träumen für wahr hält, was er im Wachzustand als unwahr erkennt. Deshalb gab man denen, die ihren Glauben auf einem so schwachen Grundstein wie dem Traum errichten, zu verstehen, daß ihr Glaube weder fest und stark noch von langer Dauer sein könne" ("Vom Wesen des Traums", in: Borges, J.L.: *Buch der Träume*. Gesammelte Werke, Bd. 7, München 1981, S. 57).

167 Arnaldi Villanovani, *Opera omnia*, Basilae 1585.

168 Vgl. Diepgen 1910, S. 127.

169 Zur Rolle der Astrologie in der mittelalterlichen Traumbetrachtung vgl. Binswanger 1928, S. 24f. Zur Rolle von Astrologie und Alchimie in der mittelalterlichen Wissenschaft allgemein und bei Villanova vgl. Diepgen 1912.

170 Vgl. Diepgen 1912, S. 107.

171 Vgl. Diepgen 1912, S. 109.

172 Vgl. Diepgen 1912, S. 112f.

173 "Tratado de sueños", in: *Vida y obra de Fr. Lope de Barrientos*, hrsg. v. Fr. Luis G.A. Getino, Salamanca 1927, S. 1-85 (Anales Salmantinos, I). Vgl. dazu auch Goldberg 1983, S. 23.

Für die Literatur des Mittelalters gilt, daß die Traumverwendung der Bibel und Homers paradigmatisch blieb¹⁷⁴, wobei aber insbesondere für die Deutung symbolprophetischer Träume die damals üblichen Traumbücher, etwa das *Somnia Danielis*, zu berücksichtigen sind¹⁷⁵.

Der vorherrschende Traumtyp der mittelalterlichen spanischen Literatur ist der *somnium coeleste*, wobei die griechischen Götter durch Engel oder Heilige ersetzt werden. Im einzigen Traum des *Cantar de Mio Cid* erscheint dem Helden der Erzengel Gabriel in der Nacht vor einer Schlacht, um ihn zu ermutigen und ihm eine für ihn günstige Zukunft vorauszusagen¹⁷⁶. Weitere Träume dieses Typs finden sich bei Gonzalo de Berceo¹⁷⁷, im *Poema de Fernán González*¹⁷⁸ oder in dem *Romance "Visión del Rey Rodrigo"*¹⁷⁹. Neben diesem vorherrschenden Typus lassen sich aber auch einige andere finden: ein falsch gedeuteter Traum¹⁸⁰, ein Traum im Traum¹⁸¹ oder ein charaktererhellender Traum¹⁸².

Auf einer strukturellen Ebene besteht die Funktion der mittelalterlichen Träume, die natürlich immer nur in Form eines Traumberichts auftreten, darin, von einer Szene zu einer anderen überzuleiten oder weiter auseinanderliegende Episoden miteinander zu verbinden:

They bridged the present moment in which the dreamer told his dream, remembering the past when he dreamt, and frequently revealed the future in the form of predictions. (Goldberg 1983, 21f.)

174 Vgl. Palley 1983, S. 32.

175 Steven Fischer schreibt dazu, die Traumbücher seien "the medievalist's primary tool in the identification and description of medieval dream topoi" (Fischer 1983, S. 3). Die *Somnia Danielis* sind jüngst in deutscher Übersetzung wiederveröffentlicht worden: "Traumbuch des Propheten Daniel". In: *Die Volkstraumbücher des byzantinischen Mittelalters*, übersetzt u. hrsg. v. K. Brackertz, München 1993, S. 79-140 (dtv klassik, 2324).

176 Verse 405-412.

177 Zum Beispiel im *Milagro de Nuestra Señora* und in *La vida de Santo Domingo de Silos*.

178 Verse 408-415 u. 417-421. Das *Poema de Fernán González* gehört dem sog. *Mester de Clerecía* an und entstand um 1250.

179 Vgl. *El Romancero Viejo*, hrsg. v. M. Díaz Roig, Madrid 1976, S. 144, Verse 10ff. (Letras Hispánicas, 52).

180 "Romance de doña Alda", in: *El Romancero Viejo*, hrsg. v. M. Díaz Roig, Madrid 1976, S. 223f. (Letras Hispánicas, 52).

181 "El enamorado y la muerte", in: *Flor nueva de romances viejos*, hrsg. v. R. Menéndez Pidal. Buenos Aires 1944, S. 65f. Diesen Traum kann man auch als Wunscherfüllung im Sinne Freuds deuten, vgl. Palley 1983, S. 37.

182 Don Juan Manuel, *El conde Lucanor o Libro de los enxemplos*. Darin findet sich als 9. Exempel "La fábula de Don Ilián". Zur Deutung der charaktererhellenden Funktion des Traums in der "Fábula" vgl. Palley 1983, S. 47-51.

Daneben war es die Aufgabe des Traumberichts, bestimmte Erfahrungen als individuelle auszuweisen, da in der mittelalterlichen Literatur üblicherweise Landschaften, Personen, Tiere usw. nicht in ihrem individuellen Aspekt, sondern als ideelle Projektionen geschildert werden. Deshalb wird der Traum in einen Kontext eingebettet, der es erlaubt, ihn als individuell erlebte Erfahrung darzustellen. So versichert der Marqués de Santillana dem Leser im *Infierno de los enamorados*, daß er den Inhalt seiner Traumreise akkurat und ohne Ausschmückungen wiedergeben werde¹⁸³:

Thus the medieval authors used dreams to make credible their accounts of the unreal, presenting them as the testimony of someone who was relating without affectation (...) what he had really seen albeit in a dream. In this sense the dream report was a travel narrative in which the author repeated: 'I was there. I saw.' while giving the details of his interior voyage. (Goldberg 1983, 22)

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Traumtheorie des Mittelalters gegenüber Träumen eher skeptisch eingestellt war, wenngleich der prophetische Charakter bestimmter Träume nie in Zweifel gezogen wurde. Für die Traumverwendung in der Literatur gilt, daß die Modelle Homers und der Bibel weiterhin gültig sind, wenngleich durch die fortgeschrittene Traumskepsis die Notwendigkeit, die Träume als glaubwürdige individuelle Erfahrungen auszuweisen, größer geworden ist.

3.2.3 Siglo de Oro

Läßt sich das Traummotiv, wie gesehen, bereits relativ häufig in der mittelalterlichen Literatur Spaniens finden, so breitete sich im Siglo de Oro¹⁸⁴ der Traum in enormem Maße sowohl in seiner literarischen Verwendung¹⁸⁵ als auch in der 'Traumtheorie' aus, wobei die interessanteste wohl von Juan Luis Vives stammt¹⁸⁶.

183 "E contar su manera es auto maravilloso; que yo non pinto nin glosos silogismos de [poetas] mas syguiendo liñas rretas hablaré non ynfintoso" (*Poesías completas I, Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, hrsg. v. M. Durán, Madrid 1970, S. 213).

184 "Siglo de Oro" wird hier als Epochenbegriff verwendet, der Renaissance und Barock umfaßt.

185 Vgl. Deosthale 1990, S. 71.

186 "The sixteenth century saw the proliferation of works dealing with dreams, especially oneiromancy, based generally on Artemidorus, an apocryphal *Dream Book of Daniel*,

Der lateinisch schreibende und wegen der Inquisition meist im Ausland lebende und publizierende Humanist setzte sich im Laufe seines Lebens zweimal intensiv mit dem Traum auseinander, und zwar in *In Somnium Scipionis* (1519) und in *De anima et vita* (1538), dessen Kapitel 13 und 14 dem Traum gewidmet sind¹⁸⁷.

In *In Somnium Scipionis*, von Julian Palley als "a lively treatment of the subject of dreams, a wild, dreamlike vision of the underworld of Dream in which the philosophers of antiquity argue the merits of their various dream theories" charakterisiert¹⁸⁸, klassifiziert Vives drei Arten von Träumen. Den ersten Typ, der große Ähnlichkeit mit Freuds Bestimmung des Traums als Wunscherfüllung aufweist, nennt er "insomnium":

De ellos, hay uno que se llama Insomnio, cuya función específica consiste en introducir en el espíritu de los hombres goces mentidos y mentidas tristezas, por manera que aquello mismo que durante la vigilia desean o recelan, imagínense que eso mismo se realizó a la hora del descanso. (Vives 1947, 609)

Ein zweiter Typ, "fantasma", meldet sich vor allem im Halbschlaf zu Wort, und als letzten Typ charakterisiert er den Alptraum:

Ese satélite de que hablamos trae siguiéndole muy de cerca a una hija suya, la Pesadilla, que es muy famosa ramera, la cual, cuando abraza a alguno de los ministros o criados del Sueño, le oprime de tal manera que se imagina que gravitan sobre él torres muy grandes y pesadas y que no puede respirar, ni gritar, ni pedir socorro, ni implorar la asistencia ni la fe de los dioses y los hombres. (189)

Frei von allen allegorischen Verkleidungen, noch moderner in ihren Erkenntnissen wirkend, ist Vives' zweite Auseinandersetzung mit dem Traum. Zum

and a work attributed to Hippocrates (*De insomniis*). Sebastián Fox Morcillo, of Seville, however, rejected divination by dreams, although he accepted prophetic dreams sent by God, as did Juan de Pineda in his *Diálogos*. But for the most acute, witty and original treatment of dreams, we must look to the Valencian Juan Luis Vives (1492-1549)" (Palley 1983, S. 67). Vgl. auch "Traumbuch des Propheten Daniel". In: *Die Volkstraumbücher des byzantinischen Mittelalters*. Übers. und hrsg. v. K. Brackertz, München 1993, S. 79-140 (dtv Klassik, 2324); Pineda, Juan de: *Diálogos de la agricultura cristiana*, Madrid 1963, S. 241ff. (BAE, 161).

187 Es wird im folgenden nach der spanischen Übersetzung zitiert (Vives 1947 und 1948).

188 Palley 1983, S. 68.

189 Vives 1947, S. 609. Interessant ist hier, wie Palley anmerkt, daß die Beschreibung der im Schlaf beobachtbaren Symptome des Alptraums mit denen übereinstimmen, wie sie auch von modernen Traumforschern beschrieben werden: "intense, dread, paralysis of movement, and a sensation of crushing upon the chest interfering with respiration" (John E. Mack, *Nightmares and Human Conflict*, Boston 1974, S. 2; zit. nach Palley 1983, S. 69).

einen führt er eine Funktion an, die in der traditionellen Traumtheorie bisher keine Beachtung fand, nämlich den Traum als Problemlösung:

En el hombre no duerme la Mente (...), pues recogido en el descanso, inquiete, escudriña y colige y le viene la solución de aquellos problemas que durante la vigilia no se le alcanzaba. (190)

Manch andere Passage des 13. und 14. Kapitels von *De anima et vita* erinnert an Freud. So beschreibt Vives das Phänomen der Tagesreste im Traum¹⁹¹ oder, wie im folgenden zitiert, das der Verdichtung:

Originanse entonces una gran mezcla y confusión de tiempos y lugares: amalgamamos Roma con París y hacemos contemporáneos nuestros a César y Pompeyo; de una misma persona hacemos a un rey y a un esclavo; juntamos y separamos las cosas más absurdas, increíbles, imposibles. Los sueños así perturbados nos acarrear grave molestia, pues este caos repugna, no sólo a la inteligencia y al pensamiento, sino aun a la fantasía misma. Y sentimos aversión por dormirmos otra vez o por recaer en tales pesadumbres, como suele acontecer en una enfermedad o dolor físico, o en una gran excitación del espíritu; en suma, todas las veces que el cerebro está en mala disposición. (Vives 1948, 1224)

Die skeptische Haltung gegenüber dem Traum, die sich darin begründet, daß er sowohl der Vernunft als auch der aristotelischen Forderung nach Wahrscheinlichkeit, die selbst in der Phantasie, also im literarischen Produkt zu herrschen habe, widerspricht, zeigt sich auch in Vives' Ansicht, daß Träume keinen prophetischen Charakter hätten. Aufgrund der als Autoritäten geltenden Bibel und der griechisch-römischen Antike muß er aber einräumen, daß es durchaus Fälle gebe, in denen sie diese Funktion ausübten:

190 Vives 1948, S. 1223. Vgl. etwa Adlers These von der versuchsweisen Problemlösung im Traum (Kap. 3.1.2) oder Jungs Sicht dieser Traumfunktion (Kap. 3.1.3). James A. Headfield schreibt dazu: "Dreams are a form of ideation, in which experiences and situations of the day and of life are reproduced on the screen of the mind during sleep, usually as images (...). By the mere fact of reproducing the experience they enable us to live through the experiences and so work out our problems to a solution (...). Dreams, like ideation, can not only reproduce unresolved problems of the past, but can also anticipate the possible consequences of our actions" (Headfield 1962, S. 70).

191 "Con frecuencia soñamos lo que hicimos o presenciamos durante aquel mismo día. Ello sucede o porque la fantasía está fresca y ágil, no distraída por otras representaciones, como ocurre a los niños, o porque nos entregamos al descanso, ocupados en aquel pensamiento que se nos presenta inmediatamente al espíritu y en él se graba. Esto mismo acontece en las visiones impresas por una fuerza superior que actúa en nosotros, como son los pensamientos fijos y constantes o una pasión enérgica sostenida, como el miedo, el amor, el deseo, la ira o la envidia. Ello se debe a que la fantasía se apodera rápidamente del sentido común y de la atención, obligándole a fijarse sólo en el objeto que ofrece con radical omisión de todos los otros, como a menudo es dable apreciar en los enamorados y en todos aquellos a quienes domina alguna perturbación anímica vehemente" (Vives 1948, S. 1224).

A veces los sueños son infundidos por la inteligencia superior con igual arte y fuerza con que ellos afectan a la fantasía. Los sueños, que tienen origen celestial, es decir, que son infundidos por espíritus bienaventurados, llegan a nosotros para avisarnos de algún grande beneficio, público o privado, como las Sagradas Escrituras cuentan los sueños de Faraón, de Nabucodonosor y de José. No desacertadamente ordena Néstor en Homero que se estudie con diligencia y se descifre el sueño de Agamemnon, caudillo del ejército griego, mientras que los sueños de los otros jefes no debían observarse con igual cuidado. Infunde el demonio, con la aviesa intención de engañar, sueños de cosas oscuras, vanas o superfluas, y es señal evidente de ese su intento dañino el que nos hace juguetes de esas ilusiones provocativas. Por su fin puede colegirse la procedencia del sueño, aun cuando es natural que, cediendo a un afecto y convicción temeraria, lo juzguemos unas veces celestial y hostil otras veces. (Vives 1948, 1226)

Hier zeigt sich besonders deutlich die Dualität, in der Vives steht: einerseits zeichnet sich die Beschreibung verschiedener Phänomene des Traums durch eine genaue, geradezu naturwissenschaftliche Beobachtungsgabe und einen durch kein vorgeprägtes Denkmuster getrübbten Blick aus, andererseits kann er aber nicht umhin, zum Modell erhobene Autoritäten anzuerkennen, auch wenn deren Aussagen seinen eigenen Erfahrungen widersprechen.

Im Zusammenhang der Traumverwendung in der Literatur des Siglo de Oro ist Vives insofern von Bedeutung, als er, nach Julian Palley, die Traumauffassung insbesondere von Calderón und Cervantes entscheidend geprägt habe¹⁹².

Die häufige Verwendung des Traummotivs in der Literatur des Siglo de Oro, insbesondere mit Beginn des 17. Jahrhunderts, steht in engem Zusammenhang mit einem der zentralen Themen des Barock, dem "desengaño"¹⁹³. Neben einer Wiederentdeckung von Platons "Höhlengleichnis" durch den Neuplatonismus und Einflüssen der nachtridentinischen Theologie¹⁹⁴, begründet sich das barocke "desengaño" zu einem nicht unerheblichen Maß durch die sozio-ökonomische und politische Situation Spaniens am Ende des 16. Jahrhunderts:

I believe, we need to look, not at ideologies, their successes and failures, but to the socio-historical realities of seventeenth-century Spain: the inefficacy and corruptions of the late Habsburg monarchs; the depopulation of the country caused by the vast migrations to America, the expulsions of the Jews and *moriscos*, and the black plague; the religious wars in the Low

192 Vgl. Palley 1983, S. 70. Der Autor sieht den fingierten Traum in Calderóns *La vida es sueño* als Problemlösung im Sinne von Vives. Genauso versteht er die "Montesinos-Episode" im 2. Band des *Don Quijote* (Kapitel 22,23).

193 Vgl. Palley 1983, S. 83f.

194 Vgl. Palley 1983, S. 84f.

Countries and the disaster of the Armada; in short, in the declining fortunes of a once-great empire. (Palley 1983, 85)

Der "desengaño" findet seine eindrucksvollste Ausprägung vor allem in der Lyrik und in den *Sueños* von Quevedo¹⁹⁵. Im Theater, auf das sich dieser Überblick beschränken soll, erreicht diese Weltsicht ihren Höhepunkt mit Calderóns *La vida es sueño* (1634/35).

Der markanteste Traumtyp im Drama dieses Zeitraums ist der durch die Tradition abgesicherte prophetische Traum. Die Verwendung dieses Traumtyps beschränkt sich natürlich nicht auf Spanien, ist vielmehr charakteristisch für das Renaissancedrama allgemein¹⁹⁶. Er findet sich bereits bei Jerónimo Bermúdez (1530?-1605), und zwar in der Tragödie *Nise lastimosa* (1577)¹⁹⁷. In Akt III hat die Heldin Inés de Castro einen prophetischen Traum, in dem sie von drei Löwen getötet wird; im IV. Akt wird diese Prophezeiung erfüllt¹⁹⁸. Auch andere Autoren des 16. Jahrhunderts verwendeten diesen Traumtyp; zum Beispiel Fernán Pérez de Oliva (1494-1533) und Juan de la Cueva (1543-1610)¹⁹⁹.

In der zweiten Hälfte des Siglo de Oro findet sich dieser Traumtyp, dessen Hauptfunktion in der Ankündigung und Spannungserzeugung liegt²⁰⁰, relativ häufig und wird besonders von Lope de Vega und Calderón de la Barca oft verwendet. Hier eine kleine Auswahl: Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* (ca. 1625); Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado* (1635); Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir* (veröff. 1652); Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio* (1628?), *Los cabellos de Absalón* (1634), *El médico*

195 Zum Traum in der Lyrik vgl. Ayala, F.: *Realidad y ensueño*, Madrid 1963, S. 7-19; Palley 1983, S. 71-95; Sabat Mercadé 1969, S. 171-194. Zum Traum im *Don Quijote* vgl. Palley 1983, S. 111-125 und zu den *Sueños* von Quevedo Avilés 1981; Berg, W.B.: "Die Sprache als das Weltgericht. Strukturen der Traumdeutung bei Francisco de Quevedo". In: *Romanische Forschungen*, 102 (1990), S. 24-41; Borel 1965 und Villar Dégano, J.F.: "La ficción del sueño en Quevedo y Antonio de Pereda". In: *Letras de Deusto*, 11 (1981), S. 39-62.

196 Vgl. Cope, J.J.: *The Theater and the Dream. From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Baltimore 1973.

197 In: *Tesoro del teatro español*, hrsg. v. E. de Ochoa, Paris 1838, S. 315-334.

198 Genauer dazu vgl. Schraibmann 1960, S. 22f.

199 Vgl. dazu Hermenegildo, A.: *Los trágicos del siglo XVI*, Madrid 1961, S. 495-97.

200 "Die allen Träumen dieser Art gemeinsame dramatische Funktion ist die der Ankündigung und Spannungserzeugung. Darüber hinaus fällt ihnen die Aufgabe zu, den Handlungsablauf zu strukturieren, die engen Grenzen des dramatischen Geschehens wie auch der dramatischen Zeit zu sprengen (...), auf die Geschichtsmächtigkeit einer historischen Figur aufmerksam zu machen, und schließlich sogar (...) über den Tod hinaus in die Transzendenz zu verweisen" (Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 180).

de su honra (1635), *El príncipe constante* (1636), *El pintor de su honra* (1650)²⁰¹.

Der wohl berühmteste und sicherlich am meisten kommentierte Traum des Siglo de Oro, wenn nicht der spanischen Literatur überhaupt, ist Segismundos "Traum" in *La vida es sueño*²⁰². Dabei handelt es sich nicht einmal um einen Traum im eigentlichen Sinne, da dem "Träumer" ein reales Erlebnis, eine kurze Spanne gelebten Lebens, nachträglich als Traum erklärt wird²⁰³. Im folgenden sollen einige wenige Interpretationsmöglichkeiten von Segismundos Traum bzw. der im Titel implizierten Traum-Leben-Gleichung referiert werden.

Den Titel des Stücks und den Schlußmonolog Segismundos²⁰⁴ aufgreifend, folgert A. Salvador, daß Calderóns Drama das Lebensgefühl seiner Zeitgenossen widerspiegeln:

(...) los personajes de *La vida es sueño* no son sino la razón misma puesta en escena. No es que Calderón de la Barca idealice, que cree personajes ideales, como tantas veces se ha repetido. Sus personajes son reales, no en el sentido de que realmente existieran, sino en el sentido más profundo de que el hombre de su tiempo, el hombre real de carne y hueso, que él conocía, era así, puro pensamiento, idea encarnada, verbo hecho hombre, y esa idea hecha carne, llevada a la escena por Calderón de la Barca, es la que hay que captar en su obra por encima de la acción del suceso. (Salvador 1961, 370).

Jaime Ferrán sieht in der Palast-Episode den Einbruch des Irrationalismus und die Umwertung aller Werte ausgedrückt:

201 Für einen ausführlichen Überblick über den prophetischen Traum im Drama des Siglo de Oro vgl. Palley 1983, S. 83-96. Zum Traum bei Lope de Vega vgl. den vorzüglichen Artikel von Teresa J. Kirschner (1989). Bezüglich des von ihr untersuchten Dramentyps Lope de Vegas kommt sie zu dem Ergebnis, daß der Autor in etwa 27% dieser Stücke Träume sowohl als erzählte Träume ("sueño-narración", S. 201) als auch als inszenierte Träume ("sueño-representación", S. 201f.) verwendet. Nach einer Analyse formaler Aspekte, wie etwa des Traumbeginns und des Traumendes, kommt sie bezüglich der dramatischen Funktion des Traums bei Lope de Vega zu dem Ergebnis, daß er einerseits zur psychologischen Charakterisierung der dramatis personae beitrage, der Autor den Traum andererseits einsetze, um das raum-zeitliche Kontinuum des Stückes partiell zu durchbrechen, den Traum als Ruhepunkt im Verlauf der dramatischen Handlung nutze und schließlich der Traum auch zur Spannungserzeugung beitrage (vgl. S. 200f.).

202 Calderón 1988, Verse 1224-1724. Auf eine Inhaltsangabe des Traums wie auch des gesamten Stückes kann aufgrund der Bekanntheit des Dramas verzichtet werden.

203 Zur altorientalischen Herkunft dieses Handlungselements und zu seiner Verwendung im Barock vgl. Fülleborn 1982, S. 92f. Zu dessen Weiterwirken bis Grillparzer vgl. Immerwahr 1967.

204 "preso así llegué a saber / que toda la dicha humana / en fin pasa como sueño" (Verse 3312-3314).

Este es nuestro gran friso barroco. Vemos en él la gran subversión de los valores establecidos, la destrucción del orden inmutable, la rebelión contra todo y contra todos. (Ferrán 1983, 424)

Noch dezidiert politischer argumentiert Jean-Paul Borel. Er deutet das Drama als Erfüllung des Traums, die politisch-soziale Situation des sich in extremer Dekadenz befindlichen Spanien zu verbessern, wobei er besonders die Rolle des Volkes hervorhebt:

C'est grâce à l'intervention du peuple que le bien triomphe du mal, contrairement à l'oracle, et cela non seulement dans l'âme de Sigismond, qui croit rêver à nouveau, mais encore et surtout dans la vie historique et sociale du pays. Et le peuple n'est pas seulement l'occasion et le moyen: il est aussi le but lointain de cette transformation, puisque le règne de Sigismond s'annonce comme une époque de justice et de prospérité. (Borel 1965, 19f.)

Die hier implizit unterstellte politische Progressivität Calderóns scheint mir jedoch mehr als problematisch zu sein. Borel unterschlägt etwa, daß Segismundo seinen Befreier, den Soldado 1.º, zu lebenslangem Kerker verurteilt, da dieser sich gegen den rechtmäßigen Herrscher Basilio aufgelehnt hat²⁰⁵. Die durchaus vorhandene politische Aussage von *La vida es sueño* ist meines Erachtens eine andere. Es soll hier keiner neuen Ordnung das Wort geredet werden, sondern vielmehr soll die alte, gottgewollte Ordnung, die von Basilio durch seinen Glauben an Orakel und astrologische Zeichen gestört wurde, dadurch wiederhergestellt werden, daß Segismundo sein rechtmäßiges Erbe antritt. Das Drama ist, ideologisch gesehen, keineswegs progressiv, sondern vielmehr äußerst affirmativ.

Julian Palley bietet dagegen zwei mögliche psychologische Deutungen des Traums und seiner Auswirkungen an. Zum einen interpretiert er Segismundos Traum im Sinne Jungs als Beginn eines Reifungsprozesses, der zur Ausbildung des Selbst und dadurch dazu führt, daß Segismundo sein rechtmäßiges Erbe antreten kann:

205 Vgl. Verse 3292-3296. Auch Duleep Deosthale schreibt dem Stück eine stark politische Bedeutung zu und weist mögliche psychoanalytische Deutungen des Stückes, insbesondere der Palast-Episode, als verfehlt zurück: "Seen from a political angle, the dream distances itself substantially from the psycho-analytical approach. Granted that there is a similarity between certain aspects of wish-fulfillment and the oedipal complex seen in the father-son conflict, it would still seem unfair to the play and its creator if credit were not given to the political undertones and ramifications that over-shadow the progress and functioning of the play. The fact that Segismundo and Basilio resort to the *sueño* as a means to establish their own existence, political or social, lends itself to the argument that the primary purpose of the dramatist has been to deliver a political message, enveloped in the mentioned *sueño*" (Deosthale 1990, S. 88f.). Deosthale führt nun aber nicht an, um welche politische Botschaft es sich handelt.

The dream has enabled Segismundo to emerge from the womb (tower) of birth and adolescence to the full light of maturity and manhood, and to overcome his anger and envy of his father. The hero is thus born in the womb-like tower (...); passes through the maturing experience of the dream; and is reborn on his return to the tower, where his second great monologue exhibits his newly-won understanding and morality. (Palley 1983, 137)

Zum anderen sieht er im Traum und dessen Folgen, wie sie sich im Verlauf des Stückes ergeben, die Überwindung eines Ödipuskonflikts:

I should like therefore to consider the "dream" and its lessons within the context of an oedipal situation that is successfully resolved. Father and son overcome their antagonism through the intervention of the dream and of outside forces; internally, the dream has effected a maturing process in the psyche (conscious and unconscious) of Segismundo; externally the announcement of the Prince's existence unleashes a sequence of events whose inevitability recalls Oedipus' gradual realization of his own guilt; in this case, the guilt is that of Basilio who placed too much faith in his astrologers' forecasts. Father and son meet on the battlefield, the prophecy is fulfilled; but mutual forgiveness occurs and what might have been tragedy is averted. (Palley 1983, 139f.)

Als Strukturelement des Dramas besteht die Funktion des fingierten Traums, der Palast-Episode, darin, die Handlung erst in Gang zu bringen, und zwar bezüglich beider Aspekte, wie sie im obigen Zitat von Palley geschildert wurden. Erst durch die handlungsmovierende Funktion des Traums sind für den Handlungsverlauf die Voraussetzungen geschaffen, die es schließlich ermöglichen, am Ende des Dramas die von Basilio gestörte alte Ordnung wiederherzustellen²⁰⁶.

Von allen Literaturwissenschaftlern, die sich mit dem Traum im Siglo de Oro beschäftigen, wird immer wieder dessen Häufigkeit und Bedeutung betont, aber die Erforschung des Traummotivs in dieser Epoche ist bisher kaum über erste Ansätze hinausgekommen. Diese Ansätze beschränken sich auf die erwähnten Höhenkammautoren. Teilweise fehlen aber auch hier noch Überblicksdarstellungen, die die Traumverwendung bei den einzelnen Autoren systematisch darstellten. Das weite Feld der sogenannten "Menores" ist in Bezug auf den Traum noch gar nicht in Angriff genommen worden.

²⁰⁶ Da die Literatur und die darin vorgestellten Deutungsmöglichkeiten zu *La vida es sueño* kaum mehr aufzuarbeiten sind, sei auf die Auswahlbibliographie verwiesen, die sich in der zitierten Ausgabe findet (Calderón 1988, S. 67-72).

3.2.4 Aufklärung und Neoklassizismus

Das 18. Jahrhundert war eine Epoche, die dem Traum nur wenig Positives abgewinnen konnte, da das Traumphänomen mit den Denkschemata von Empirismus und Rationalismus nicht zu vereinbaren war. Von den Philosophen der Aufklärung wurde der Traum nicht besonders geschätzt. Es herrschte vor allem die somatische Traumtheorie vor, oder Träume wurden mit Aberglauben, Alchimie, Magie usw. in Verbindung gebracht²⁰⁷. Kant definiert in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) den Traum wie folgt:

Das Spiel der Phantasie mit dem Menschen im Schlafe ist der Traum (...). Der Schlaf (...) scheint (...) zur Sammlung der im Wachen aufgewandten Kräfte notwendig, aber eben das scheint mir auch der Fall mit dem Träumen zu sein, so daß die Lebenskraft, wenn sie im Schlafe nicht durch Träume immer rege erhalten würde, erlöschen und der tiefste Schlaf zugleich den Tod mit sich führen müßte. Das Träumen ist eine Weise der Veranstaltung der Natur zur Erregung der Lebenskraft durch Affekten (...). - Nur muß man die Traumgeschichten nicht für Offenbarungen aus einer unsichtbaren Welt annehmen. (208)

Kant weist dem Schlaf also eine physiologische Aufgabe zu, entkleidet ihn aber jeder anderen, nicht rational beschreibbaren Funktion. Eine somatische Traumtheorie wird in der *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné* vertreten. Unter dem Eintrag "Rêve" findet sich folgende Bemerkung:

Les choses qui nous ont le plus frappé durant le jour, apparoissent à notre ame lorsqu'elle est en repos; cela est assez communément vrai, même dans les brutes, car les chiens rêvent comme l'homme; la cause des rêves est donc toute impression quelconque, forte, fréquente & dominante.

Der Unterton, der dem Traum jegliche transzendente Qualität abspricht, ist hier nicht zu überhören.

Gegen den diskursiven Hauptstrom der Zeit ist es in Deutschland Lichtenberg, der dem Traum auch positive Seiten abgewinnt: Für ihn gehört das Traumphänomen zur Ganzheit des menschlichen Daseins²⁰⁹. Der Traum läßt sich praktisch zur Charakteranalyse eines Menschen verwenden:

207 Vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 27.

208 Kant, I.: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Stuttgart 1983, S. 88; zit. nach Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 28.

209 "Ich empfehle Träume nochmals; wir leben und empfinden so gut im Traum als im Wachen und sind jenes so gut als dieses, es gehört mit unter die Vorzüge des Menschen, daß er träumt und es weiß. Man hat schwerlich noch den rechten Gebrauch davon gemacht. Der Traum ist ein Leben, das, mit unserem übrigen zusammengesetzt, das wird, was wir menschliches Leben nennen. Die Träume verlieren sich in unser Wachen allmählich herein,

Wenn Leute ihre Träume aufrichtig erzählen wollen, da ließe sich der Charakter eher daraus erraten, als aus dem Gesicht. (210)

Mit dieser positiven Bewertung des Traumphänomens blieb Lichtenberg aber eine ungehörte Stimme im vorherrschenden Rationalismuskurs des 18. Jahrhunderts.

Für Spanien waren keine wesentlich neuen Äußerungen zum Traumphänomen in dieser Epoche zu ermitteln. Die bekannteste literarische Traumverwendung des 18. Jahrhunderts findet sich bei Diego de Torres y Villarroel (1693-1770)²¹¹, der seinen Zeitgenossen besonders durch die seit 1718 jährlich herausgegebenen *Almanques y Pronósticos* bekannt war. In den *Visiones y visitas*²¹² ist der Traum lediglich Vorwand, um, wie schon bei Quevedo, im vorgeblichen Traum alle gesellschaftlichen Schichten, insbesondere diejenigen Madrids, satirisch zu beleuchten.

In *La Barca de Aqueronte* (1731) legt Torres Villarroel seine Traumtheorie dar, die ähnlich antizipiert ist wie die wissenschaftlichen Ansichten des Mathematikprofessors²¹³. Torres führt die Entstehung der Träume auf die "reboltosa agitacion de los humores y spiritus animales que residen en el cerebro" zurück²¹⁴ und unterscheidet drei Klassen von Träumen: "naturales, diuinos ò diabolicos"²¹⁵. Dieser Erkenntnisstand bleibt noch hinter dem der Renaissance, wie er in den Schriften von Juan Luis Vives deutlich wird, zurück.

Im Drama des 18. Jahrhunderts spielt der Traum keine Rolle, weder im epigonalen, postbarocken Schauspiel, das zumindest die erste Jahrhunderthälfte

man kann nicht sagen, wo das Wachen eines Menschen anfängt" ("Sudelbücher", Heft F [743], *Werke in einem Band*. München 1974, S. 121).

210 "Sudelbücher", Heft E [494], *Werke in einem Band*, München 1974, S., 101.

211 "In the eighteenth century the only prominent use of the dream is found in Torres Villarroel's *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid*, a satire on the customs of his century" (Schraubman 1960, S. 23).

212 Torres Villarroel, Diego de: *Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo* (1727/28), hrsg. v. Russel P. Sebold, Madrid 1991 (Colección Austral, A 204).

213 "En fin, en 1752, en el umbral de la segunda mitad del siglo de la Ilustración, Torres vive aún en una tierra tolemaica, situada en el centro del universo" (Sebold in der Einleitung zu *Visiones y visitas*, S. 39). Zusammenfassend schreibt Sebold zu den wissenschaftlichen Auffassungen Torres': "Ninguno de los escritos científicos de Torres indica que él tuviera noticia de las ideas de Hobbes y Locke u otras innovaciones introducidas en el empirismo y sensualismo después de Bacon. Además, Torres no solía distinguir entre la técnica experimental de los modernos y las rudas observaciones de los naturalistas antiguos" (Ebd. S. 45f.) Zu einer wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung von Torres Villarroel vgl. auch Ilie, P.: "Dream Cognition and the Spanish Enlightenment: Judging Torres Villarroel". In: *Modern Language Notes*, 101 (1986), S. 270-297.

214 Torres Villarroel 1969, S. 60.

215 Torres Villarroel 1969, S. 66.

beherrschte und das sich vor allem durch seine spektakuläre Inszenierungspraxis auszeichnete²¹⁶, noch in der Tragödie bzw. Komödie neoklassizistischer Prägung. Die einzigen beiden mir bekannten Stücke, die der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zuzurechnen sind und einen längeren Traum verwenden, sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden. Es handelt sich dabei um *El duque de Viseo* (1801) von Manuel José Quintana (1772-1857) und um *Sueños hay que lecciones son, o efectos del desengaño* (1817) von M.A. Igual²¹⁷. Ersteres ist eine neoklassizistische Tragödie, die alle Schwächen aufweist, die Ruiz Ramón für diese Gattung konstatiert²¹⁸. Der im Drama verwendete erzählte Traum (Quintana 1946, S. 50f.) ist ein klassischer Straftraum²¹⁹, in dem ein Tyrann, der, um auf den Thron zu kommen, seinen Bruder, den rechtmäßigen Thronerben, hat einkerkeren und seine Schwägerin und den Rest der Verwandtschaft hat ermorden lassen, von einem seiner Opfer im Traum heimgesucht wird. Teodora, seine Schwägerin, erscheint ihm im Traum, um ihn in das Reich der Toten zu holen und so seine bisher ungesühnten Verbrechen zu rächen. Zwar scheint der Schrecken des Traums Enrique' im ersten Moment zu verändern, aber aufgrund der Beruhigung eines Vertrauten ändert er sein Verhalten nicht und geht geradewegs der verdienten Strafe entgegen.

Das zweite Stück steht in der barocken Desengaño-Tradition, angereichert mit einem guten Stück bürgerlicher Moral, die auf das Schäfermilieu übertragen ist. Der Schäfer Darcilo, der erstmals in die Stadt gekommen ist, hat das Leben am Hof kennengelernt und beschlossen, Frau und Kind zu verlassen, um dort sein Glück zu suchen. Als er nochmals in seine Hütte zurückkehrt, hat er einen allegorischen Traum, der den größten Teil des Stückes einnimmt. In

216 Vgl. dazu Tietz 1991, S. 268 und Pedraza Jiménez 1981, S. 273f.

217 Für die Beschaffung dieses schwer zugänglichen Textes möchte ich Herrn Prof. Dietrich Briesemeister recht herzlich danken.

218 "La historia de la tragedia neoclásica es, desde el punto de vista de los valores literarios, la historia de un fracaso. Fracaso al que concurren numerosos factores, que podríamos resumir así: 1) excesivo y paralizante mimetismo de sus cultivadores españoles que, faltos de una concepción suficientemente vitalizada de la tragedia, se someten a una radical servidumbre de los modelos galo-clásicos; 2) primacía de los aspectos puramente formales de la tragedia; 3) ausencia de sentido teatral en la construcción de la pieza dramática, escrita como está por escritores, y poquísimas veces por hombres de teatro, es decir, por dramaturgos, que llegan al teatro desde niveles estéticos puramente teóricos, exteriores al hecho teatral mismo, siempre complejo; 4) inexistencia de una tradición y de un público" (Ruiz Ramón 1986a, S. 288).

219 Signifikantes Merkmal des Straftraums ist es, daß diese Träume "mit permanenten Schreckensbildern nicht nur die Psyche, sondern im Extremfall auch die Physis eines Menschen" zerrütten. "Es handelt sich um Träume, die ganz eindeutig als Bestrafung gemeint sind für die ungezählten Blut- und Greuelthaten" des Träumers (Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 189).

diesem Traum wird ihm eine schreckliche Zukunft am Hof prophezeit. Aus dem Traum erwacht erzählt er diesen einem in seiner bescheidenen Hütte anwesenden Pilger, der ihn daraufhin nach der moralischen Lehre des Geträumten fragt:

PER. Conque estais desengañado de todos vuestros delirios y preocupaciones?

DARC. Si, demasiado he visto cuánta iniquidad hay en este mundo.

PER. Y amaréis constantemente á vuestra esposa é hijo?

DARC. Si. Dexad que les estreche en mi seno, para exprimir en mis brazos toda la fuerza de mi amor. (Igal 1817, 26)

Die bürgerliche Moral siegt im Stück über gesellschaftliche Ambitionen, und der Held kehrt in den Schoß der Familie zurück. Das transzendente Desengaño-Thema des spanischen Siglo de Oro wird in diesem Drama zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die kleinbürgerlichen Moralvorstellungen einer redlichen Lebensführung reduziert. Der inszenierte Traum selbst hat keinerlei Charakteristika eines wirklichen Traums. Er ist lediglich Vorwand für eine Inszenierung des Aufstiegs und Falls des Helden Darcilo am Hof.

3.2.5 Das 19. Jahrhundert

War die Auseinandersetzung mit dem Traum bis zum 19. Jahrhundert einem mittelalterlichen Niveau verhaftet, so begann mit der Romantik eine Neubewertung des Traumphänomens²²⁰, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch eine fortschreitende Verwissenschaftlichung charakterisiert ist. Es wird festgestellt, daß die Traumsprache eine "Hieroglyphensprache, Ur- und Natursprache der Seele sei" und gleichzeitig wird der Versuch unternommen, die Traumsymbolik zu systematisieren²²¹. Als ein "Höhepunkt der wissenschaftlichen Einsicht in das Traumproblem"²²² gelten die Abschnitte, die Friedrich Theodor Vischer dem Traum in seiner *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (6 Bde. 1847-1857) widmete (§§ 390 u. 391). Vischer unterstrich, daß der Traum nur mit Bildern operiere und daß diese Bilder direkter Ausdruck des

220 "Abgesehen von dem ungeheuren Wissen, das die Romantik zur Verfügung stellte (...) und unbeschadet der Rehabilitierung des Gefühls und seiner Errettung vor der Intellektualität hat die Romantik jedenfalls wiederum jene ursprüngliche Bilderwelt des Traumes eröffnet" (Siebenthal 1953, S. 81).

221 G.H. Schubert, *Die Symbolik des Traums*, 1814.

222 Binswanger 1928, S. 51.

menschlichen Bewußtseins seien, ohne daß der Verstand an deren Zustandekommen beteiligt sei²²³. Zu ähnlichen Erkenntnissen kommt auch R.A. Scherner (*Das Leben des Traums*, 1861)²²⁴, auf dessen Schrift Freud sich ausdrücklich berief. Insgesamt läßt sich feststellen, daß die Traumtheorie im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu der Erkenntnis kommt, daß der nächtliche Traum ein integraler Bestandteil der Seele, der Gesamtpsyché des Menschen sei, wie dies dann am Ende des Jahrhunderts explizit von Freud in der *Traumdeutung* formuliert wurde.

Der Höhepunkt der Traumverwendung in der Literatur des 19. Jahrhunderts findet sich sicherlich in der Romantik, wobei die Romantiker mehr an der Symbolsprache des Traums als an der wirklichkeitsgetreuen Nachahmung des realen Traumerlebens interessiert waren. Es ging ihnen mehr um die Gestaltung des latenten Traumgedankens als um die Darstellung der manifesten Traum Inhalte²²⁵. Für die Romantiker war der Traum mehr als nur das eingangs definierte "im Schlafzustand auftretende seelische Erlebnis", an das wir uns im Wachzustand erinnern:

Was sich in der Romantik manifestiert, ist nicht Traumglaube, sondern Traumzweifel, ist das permanente, schockartige Erwachen aus einem Zustand, in den man versunken war, in den jeder 'naive' Mensch versunken ist, jeder, dem noch nicht die Schneide der Selbstbeobachtung in der Seele sitzt. Was die Romantiker artikulieren, ist ein universeller Traumverdacht, ein Mißtrauen gegenüber aller Unmittelbarkeit, gegenüber den Augenblicken der Versunkenheit in bloßes Sein. Diese Augenblicke der Unmittelbarkeit, nicht bloß das begrenzte nächtliche Schauspiel, sondern das ganze Leben, wie es dem plötzlich aus der Versunkenheit Auffahrenden erscheint, nennen die Romantiker 'Traum'. (...) Philipp Lersch charakterisiert den romantischen Traum so, daß er bemerkt, gerade die für den nächtlichen Traum kennzeichnende *Traumillusion*: die felsenfeste Überzeugung, daß das, was vorgeht, objektive Wirklichkeit sei, fehle ihm völlig. Nur derjenige Zustand, in dem ich jetzt nicht mehr befangen bin, kann von mir nachträglich 'Traum' genannt werden. Mit dem Erwachen aus dem Traum wird zwar nicht die Erinnerung, aber das Wirklichgewesensein ausgelöscht. Hatte zuvor nur das halbe, nächtliche Leben sich im Augenblick des Erwachens zum Traum verflüchtigt, so ist es jetzt, zumindest in der Vorstellung eines Pessimisten wie Tieck, das gesamte Leben, das sich in einen Traum auflöst. (Lenk 1983, 221)

223 Vgl. Binswanger 1928, S. 49ff.

224 Zu Scherner vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 31f. Ausführlich zur Entwicklung der Traumtheorie im 19. Jahrhundert vgl. Binswanger 1928, S. 47-75 und Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 28-32.

225 Vgl. Schönau 1983, S. 44.

Neben dieser Gleichsetzung von Leben und Traum findet sich in der Romantik natürlich auch häufig eine konkrete Traumverwendung im Sinne des nächtlichen Traums, wie etwa bei Novalis²²⁶, Jean Paul²²⁷, Eichendorff, E.T.A. Hoffmann u.a.²²⁸.

Ist das Traumphänomen für die deutsche, englische und französische Romantik in seiner ganzen Breite untersucht²²⁹, so gilt für die spanische Romantik immer noch die 1960 gemachte Feststellung von J. Schraibman:

There is reason to conjecture that as in the case of the French, German, and English Romantic their Spanish contemporaries also used the dream device with some frequency but, unfortunately, no one has yet studied this aspect of Spanish Romanticism. (Schraibman 1960, 23)

Julian Palley behandelt in seiner Untersuchung als Beispiel für die Traumverwendung in der spanischen Romantik den späromantischen Lyriker Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) und die Lyrikerin Rosalía de Castro (1837-1885)²³⁰. Ein Hinweis auf die Verwendung des Traummotivs im Drama der Romantik findet sich bei Palley nicht. In den üblicherweise als charakteristisch zitierten Dramen der Romantik finden sich keine Träume²³¹, und in der herangezogenen Sekundärliteratur zum romantischen Drama fanden sich keinerlei Hinweise auf die Traumverwendung. Die einzige mir bekannte Ausnahme ist *El desengaño en un sueño* (1842) des Duque de Rivas. Hier handelt es sich, ebenso wie bei Iguales *Sueños hay que lecciones son*, um ein Drama, das die Desengaño-Tradition aufgreift. Der Traum führt, wie schon bei Igual, dazu, daß der Held Lisardo nach seinem Traum von der Realität der Welt so erschreckt ist,

226 Heinrich von Ofterdingen. In: *Werke und Briefe in einem Band*, München ³1984, S. 141-320; Traumbericht, S. 149f.

227 Siebenkäs. In: *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, München ⁴1985, S. 453-908; Traumbericht, S. 646-652.

228 Vgl. dazu Wiesmann 1984.

229 Zum Traum in der Romantik vgl. Ph. Lersch, *Der Traum in der deutschen Romantik*, München 1923; A. Béguine, *L'âme romantique et le rêve*, 1937; J. Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne) Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris 1964, M.L. Porter, *The Literary Dream in French Romanticism. A Psychoanalytic Interpretation*, Detroit 1979.

230 Vgl. Palley 1983 S. 145-180.

231 Ruiz Ramón untersucht in dem Kapitel über die Romantik folgende Dramen: Francisco Martínez de la Rosa, *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos* (1830); Mariano José de Larra, *Macías* (1833/34); Duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835); Antonio García Gutiérrez, *El trovador* (1836); Juan Eugenio de Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel* (1837) und José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844) (vgl. Ruiz Ramón 1986a, S. 317-332).

daß er auf seiner idyllischen Insel bleibt und die Welt, die ihm vor dem Traum noch so attraktiv erschien, Welt sein läßt.

Ruiz Ramón stellt für das Drama der Romantik fest:

(...) en el drama romántico español y, en general, en nuestra literatura romántica, [es] mucho más relevante la belleza y riqueza de forma que la profundidad, originalidad y autenticidad de contenido. (1986a, 312)

Außerdem bescheinigt er der Literatur dieser Epoche eine "patológica incapacidad para la introspección" und die "ausencia de actitud meditativa y contemplativa"²³². Dieses Fehlen der Fähigkeit zur Introspektion erklärt meines Erachtens das Fehlen des Traums in der spanischen Romantik. Die Oberflächlichkeit der romantischen Literatur, insbesondere des romantischen Dramas, geht unter anderem auch auf die aus politischen Gründen relative Verspätung der spanischen Romantik sowie auf das dadurch bedingte verhältnismäßig lange Vorherrschen einer neoklassizistischen Ästhetik zurück²³³.

Auch im weiteren Verlauf des Jahrhunderts spielt der Traum im spanischen Drama keine Rolle, weder in der auf die Darstellung von "problemas sociales contemporáneos en un marco de alta burguesía"²³⁴ hin angelegte "Alta Comedia" noch im Theater eines Echegaray oder Galdós²³⁵ gegen Ende des Jahrhunderts.

232 Ruiz Ramón 1986a, S. 327.

233 "Pero además de la circunstancia política retardativa del triunfo literario del romanticismo, debe también tenerse en cuenta, como factor importante, el peso de la educación literaria neoclásica en la generación de Martínez de la Rosa y del duque de Rivas, generación que debiera haber sido desde su juventud la que realizara la revolución literaria en España y que, en cambio, sólo la hizo y, en cierta manera, parcialmente, en plena madurez, y menos por necesidad interna que por impregnación e imitación de las literaturas inglesa y francesa" (Ruiz Ramón 1986a, 311f.).

234 Shaw 1983, S. 132.

235 Verwendet Benito Pérez Galdós in den zwischen 1870 und 1915 veröffentlichten Romanen 170 Träume, deren Spektrum von "mechanical premonition and character reinforcement, to a profound revealing of the unconscious" reicht (Palley 1983, S. 14), finden sich in seinen 23 Dramen lediglich 6 kurze erzählte Träume von untergeordneter dramatischer Funktion, und zwar in den Stücken *La loca de la casa* (S. 558); *La fiera* (S. 824), *Electra* (S. 863f.), *Alma y vida* (S. 955), *Bárbara* (S. 1057), *Santa Juana de Castilla* (S. 1134f.). Die Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: *Obras completas. Tomo VI. Novelas - Teatro - Miscelánea*, Madrid 1961.

4. Typologie der Traumverwendung im spanischen Drama des 20. Jahrhunderts

4.1 Zur Forschungslage

Sucht man in den gängigen Standardwerken zur Dramentheorie Hinweise auf die Traumverwendung, so zeigt sich, daß diesem Thema bisher relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Volker Klotz bespricht lediglich kurz die narrativ vermittelten Träume in der offenen und geschlossenen Form des Dramas und faßt seine Erkenntnisse folgendermaßen zusammen:

Im einen Fall ist das Ich eng verstrickt in den Traum, im anderen erlebt es ihn abständig als passiver Zuschauer. Formelhaft könnte man sagen, daß es sich dort [in der offenen Form, H.F.] um einen Ausdruckstraum handelt, hier dagegen um einen Bedeutungstraum. Der Traum dort ist autonomes, ungewöhnliches Bild, der Traum hier ist verschlüsseltes Ereignis, das sich zur Entschlüsselung anbietet. (Klotz 1969, 209)

Peter Pütz sieht den Traum als Mittel zur Erzeugung dramatischer Spannung und ordnet ihn in das Kapitel "Formen der Ankündigung"¹ ein. Er übernimmt die Funktion der "Andeutung eines undeutlich ausgesprochenen zukünftigen Geschehens"², wobei die dramatische Spannung dadurch entstehe, daß die Möglichkeit einer Mißdeutung immer gegeben sei³. Im Gegensatz zu Klotz kommt Joachim Voigt im Rahmen seiner Untersuchung zum "Spiel im Spiel" auf den szenisch vermittelten Traum zu sprechen. Er sieht in ihm einen "nach außen projizierten Vorgang des Inneren einer der Dramenpersonen", der keine bloße "Verdoppelung des Bühnenscheins" sei, wie beim Spiel im Spiel, sondern etwas "selbst in der Sphäre der Bühne Irreales", das von der Geschehens- auf die Bedeutungssphäre verweise⁴. Daraus ergeben sich wichtige formale Unterschiede zwischen "Spiel im Spiel" und inszeniertem Traum:

Das Traumspiel hat kein Spielpublikum; man kann den Träumenden nicht ohne Pressung des Begriffs als 'Zuschauer' seines Traumes bezeichnen. Es ist aber gerade das Beziehungsgefüge zwischen den verschiedenen Publika, das dem Spiel im Spiel einen großen Teil seiner Möglichkeiten verleiht; alles das fällt beim Traumspiel fort. Ferner ist es nicht inszeniert, sondern es

1 Pütz 1970, S. 84ff.

2 Pütz 1970, S. 103.

3 Vgl. Pütz 1970, S. 105.

4 Voigt 1954, S. 39.

drängt sich von selbst auf (...); damit entfällt die Rolle des Regisseurs, der für das Spiel im Spiel wegen seines Bezugs zum Welttheatermotiv von großer Bedeutung ist. Auch die Zeitordnung ist anders als beim Spiel im Spiel; dort ist sie in die Dramenzeit eingebettet, im Traumspiel dagegen unterliegt sie einer völlig eigenen Gesetzlichkeit. (Voigt 1954, 40)

Wichtig ist hier insbesondere der Hinweis auf das Verhältnis von realer Traumzeit, die meist sehr kurz ist, und der Zeit, die für die szenische Vermittlung des Traums notwendig ist, da dies Konsequenzen für die Zeitstruktur des Dramas haben kann. So ist beispielsweise die Diskrepanz zwischen der dargestellten Zeit⁵ in *Así que pasen cinco años* (García Lorca 1931), die nur wenige Minuten beträgt, und der Darstellungszeit des Traums des Joven, der von Beginn des Dramas bis zum zweiten Bild des dritten Aktes reicht⁶, erheblich.

Edward Groff und Horst Spittler⁷ untersuchen in ihren Studien die Möglichkeiten der Perspektivierung im Drama. Beide Autoren sehen im szenisch vermittelten Traum eine Möglichkeit, die im Drama vorherrschende autonome Perspektive⁸ zumindest zeitweise durch einen "limited point of view"⁹ bzw. eine "personale Perspektive"¹⁰ zu durchbrechen. Der "limited point of view" unterscheidet sich etwa von einem der autonomen Perspektive zugehörigen Monolog dadurch, daß der Träger der eingeschränkten Perspektive auch für das szenisch vermittelte Bühnengeschehen verantwortlich ist, d.h. daß Bewußtseinsinhalte nicht verbal, wie im Monolog, sondern szenisch-plurimedial vermittelt werden. Während Groff im inszenierten Traum ein effektives Mittel sieht, die auch beim modernen Theater vorherrschende realistische Grundstruktur aufzubrechen und die konventionelle Herangehensweise an die Dar-

5 Zu den Begriffen "dargestellte Zeit" und "Darstellungszeit", die in Analogie zu den Termini "erzählte Zeit" und "Erzählzeit" im Roman gebildet wurden, vgl. Platz-Waury 1992, S. 113.

6 "Por lo que respecta a *Así que pasen cinco años*, ese personaje es el Joven, al que el espectador llega a conocer en un plano superior de realidad cuando, mediado el último acto, cesa su actividad onírica; la pregunta del Criado al comienzo del último cuadro no deja lugar a duda: 'CRIADO: ¿Descansó lo suficiente después del viaje?' [García Lorca 1931, S. 585]. Todo lo anterior, por tanto, ha sido el producto del sueño que ha tenido lugar en la mente del Joven" (Huélamo Kosma 1989, S. 65).

7 Groff 1959; Spittler 1979.

8 Die Perspektive, "die sich auf keinen erkennbaren Ausgangspunkt zurückführen läßt und damit unabhängig von einer Person ist, [soll] als autonome Perspektive bezeichnet werden. Dies scheint nun in der Tat grundsätzlich der Darstellungsweise des Dramas zu entsprechen, das ja häufig gerade als eine Dichtung begriffen wird, die keinen Vermittler benötigt" (Spittler 1979, S. 38).

9 Groff 1959, S. 277.

10 Spittler 1979, S. 89.

stellung menschlicher Beziehungen um vielfältige Aspekte zu erweitern¹¹, steht Spittler der dramatischen Leistungsfähigkeit des szenisch vermittelten Traums eher skeptisch gegenüber¹² und kommt zu dem Schluß, daß Traumstücke¹³ im eigentlichen Sinne gar nicht möglich seien, da für den Rezipienten der Traumcharakter des Dargestellten nicht eindeutig zu erkennen und so der Spekulation Tür und Tor geöffnet sei¹⁴.

Manfred Pfister schließlich widmet dem Traum in seiner umfassenden Untersuchung zum Drama immerhin einige Seiten¹⁵. Er stellt den Traum in den Zusammenhang der Handlungsstrukturierung und sieht in ihm eine untergeordnete Handlungs- oder Geschehenssequenz, die von fiktiven Figuren imaginiert werde und szenisch oder narrativ vermittelt werden könne:

Die am häufigsten vertretene Normalform stellt dabei die narrativ vermittelte Traumerzählung dar, und dies wohl schon deshalb, weil sie technisch am einfachsten zu realisieren ist und nicht der Einführung zusätzlicher Darstellungskonventionen bedarf. Ein Grenzfall ist der Traummonolog, in dem die Figur nicht einen vergangenen Traum erzählt, sondern als Träumende spricht: hier wird das Träumen und der Träumende zwar szenisch-plurimedial präsentiert, die geträumten Sequenzen selbst jedoch werden rein sprachlich vermittelt. In der Traumeinlage werden dagegen auch die geträumten Sequenzen szenisch-plurimedial präsentiert, die Bühne wird zum Innenraum

11 "The dream sequence in drama represents a limited point of view, for what we see on the stage exists only in the consciousness of the dreamer. (...) But the playwright who adopts the dream form must use the curious associative logic and symbolism of dream life. Once again the dramatic action is located in a single consciousness, but it is a consciousness of a different order - a kind of shorthand record of experience kept by the dreamer. Because of the nature of dream life with its dislocations in time and space, its surrealist contempt for what appear to be natural laws, the playwright who uses this form as a vehicle which challenges the realistic design of the modern theater and expands the conventional approach to the dramatization of human relationships. These relationships are, of course, the substance of dreams and dream-plays, but they are seen through the prism of a dream. Naturally, the production of such plays may become fantastically stylized; but the manner of presentation and - for that matter - the structure of the play itself emerge from a legitimate experiment in fixing a limited point of view, rather than from a willful insistence upon novelty for its own sake" (Groff 1959, S. 277).

12 "Läßt Tollers Drama "Masse-Mensch" aufgrund der autonomen Darstellung in der Eingangsszene immerhin noch die Möglichkeit zu, eine Perspektivfigur zu präsentieren, so entfällt diese Möglichkeit dort, wo das Drama gleich mit der Traumdarstellung beginnen und diese bis zum Ende ununterbrochen beibehalten will. Gelingt es hier dem Drama nicht, auf irgendeine Art und Weise dem Zuschauer das Traumhafte des Geschehens zu signalisieren, dann ändern alle möglichen Absichtserklärungen des Autors nichts daran, daß das Drama nur als autonome Darstellung aufgefaßt werden kann" (Spittler 1979, S. 92).

13 Zur Definition der Begriffe "inszenierter Traum" und "Traumstück" vgl. Kapitel 4.2.2 und 4.2.3.

14 Vgl. Spittler 1979, S. 92f.

15 Vgl. Pfister 1988, S. 295-298.

des Bewußtseins der träumenden Figur. Dabei ist wesentlich, daß dem Rezipienten der Übergang von der übergeordneten primären Spielebene in die eingelagerte Spielebene des Traumgeschehens signalisiert wird, und es hat sich dazu ein eigener Code von Konventionen herausgebildet. Die hauptsächlich bühnenbezogenen Zeichen, die dabei verwendet werden, sind jedoch ikonischer Art, so daß sie auch von einem Rezipienten verstanden werden können, der mit der Konvention nicht vertraut ist. (Pfister 1988, 295)

Manfred Pfister weist gegen Ende des Zitats auf einige wesentliche Punkte hin, die im folgenden Abschnitt ausführlicher bearbeitet werden sollen, nämlich die formalen Charakteristika des narrativ und des szenisch vermittelten Traums sowie die "bühnenbezogenen Zeichen", die den Traum als Fiktionsebene zweiter Ordnung vom Bühnengeschehen als Fiktionsebene erster Ordnung abgrenzen.

Eine systematische Untersuchung der Traumverwendung im spanischen Drama des 20. Jahrhunderts liegt bisher nicht vor¹⁶. Jean-Paul Borel (1965) behandelt im Rahmen seiner Studie zwar Antonio Buero Vallejo als Vertreter des Gegenwartsdramas, untersucht aber dessen Dramen mit seinem spezifischen Verständnis von "Traum" als konkreter Utopie möglicher politischer Veränderungen¹⁷. Julian Palley (1983) schließlich behandelt in dem dem zwanzigsten Jahrhundert gewidmeten Kapitel zwei Romane Carmen Martín Gaites¹⁸ und die Rolle des Traums in der Lyrik Antonio Machados und Federico García Lorcas. Das Drama bleibt in seiner Untersuchung unberücksichtigt.

Für das neuere europäische Drama allgemein bzw. für das deutsche Drama gibt es einige Untersuchungen älteren Datums, die aufgrund ihrer Systematisierungsversuche hilfreich sind. Albert Wiesner (1919) weist in seiner Dissertation insbesondere auf die Techniken der Einbettung des inszenierten Traums in das Ganze der Dramenhandlung hin, unterscheidet terminologisch zwischen Traum und dem ihn umgebenden Rahmen und richtet sein besonderes Augenmerk auf die Übergänge vom Rahmen zum Traum und wieder zurück zum Rahmen. Ella Sartorius (1936) behandelt die Traumverwendung im Drama von Calderón de la Barca über Shakespeare bis hin zu Strindberg, Hauptmann und Ernst Toller. Sie beschränkt sich in ihrer Untersuchung zwar auf den szenisch vermittelten Traum, behandelt aber wesentliche Aspekte der Traumverwendung, wie etwa das Verhältnis von Traum- und Rahmenhandlung sowie die

16 Für die Dramen Lope de Vegas hat dies in vorzüglicher Weise Teresa J. Kirschner (1989) geleistet, deren Ergebnisse, soweit sie auf das Gegenwartsdrama anwendbar sind, hier berücksichtigt werden.

17 Dabei verwendet gerade Buero Vallejo den Traum im Sinne dieser Untersuchung besonders häufig; vgl. das alphabetisch geordnete Textkorpus (Kap. 8.1.).

18 *El balneario* (1970) und *El cuarto de atrás* (1978).

strukturelle und psychologische Funktion der Träume für das Dramenganze. Schließlich erörtert sie noch einige typische Träume und ihre Bedeutung. Robert Stern (1950) widmet sich dem Traum im Drama von etwa 1890 bis in die vierziger Jahre und behandelt Beispiele vor allem aus der englischen, französischen und deutschsprachigen Literatur. Auch er geht nicht auf die narrativ vermittelten Träume ein. Das Hauptaugenmerk seiner Arbeit richtet sich auf eine Typologie der Träume¹⁹. Abschließend setzt er sich mit der Frage nach den Möglichkeiten einer Inszenierung von Träumen auseinander und kommt zu dem doch etwas überraschenden Ergebnis:

Trotz allen noch so schönen und geglückten Traumdramen ist also letzten Endes die Darstellung eines Traumes durch die Mittel der dramatischen Kunst unmöglich. (Stern 1950, 139)

Karl Pestalozzi (1984) gibt einen Überblick über die Funktion des Traums im deutschen Drama von Gryphius bis zur Jahrhundertwende. Er stellt fest, daß es zwei Arten von Traumverständnis gibt, die im Drama deutlich werden: 1. der mantische Traum und 2., seit Goethes *Iphigenie*, der individuelle, aus der Seele aufsteigende Traum. Konsequenz dieses neueren Traumverständnisses ist, daß nunmehr immer mehr szenisch vermittelte Träume Verwendung finden und diese die Struktur wirklicher Träume nachahmen, die Freud später unter dem Begriff der "Traumarbeit" beschreiben sollte.

Für das spanische Drama konnten Untersuchungen dieser Art bibliographisch nicht ermittelt werden.

4.2 Die Darbietungsformen des Traums

Unter Darbietungsform soll die Art und Weise verstanden werden, in der der manifeste Trauminhalt dem Rezipienten vermittelt wird. Dazu gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten: erstens narrativ und zweitens szenisch-plurimedial. Nimmt das Traumgeschehen einen gewichtigen oder den größten Teil des Dramenganges ein, so werden diese Dramen als Traumreihen bzw. Traumstücke bezeichnet.

¹⁹ Stern unterscheidet folgende Traumtypen: Besserungsstücke, Charakterisierungsträume, Traumreihen und Wachträume, prophetische Träume, Zeitspiele, Märchenstücke, die Träume Sterbender, Revueträume und Scherzspiele.

4.2.1 Der erzählte Traum

Bis zum 20. Jahrhundert ist die narrative Vermittlung die häufigste Darbietungsform des Traums im Drama²⁰. Dies gilt mit Einschränkungen auch noch für den hier behandelten Zeitraum²¹. Mit den formalen Charakteristika des erzählten Traums hat man sich bisher kaum beschäftigt²².

Man muß beim erzählten Traum, und darauf hat Freud immer wieder hingewiesen, in Betracht ziehen, daß dieser durch "die Untreue unseres Gedächtnisses" verstümmelt und verfälscht sein könnte:

So wie man einerseits daran zweifeln kann, ob das Geträumte wirklich so unzusammenhängend und verschwommen war, wie wir es im Gedächtnis haben, so läßt sich andererseits in Zweifel ziehen, ob ein Traum so zusammenhängend gewesen ist, wie wir ihn erzählen, ob wir bei dem Versuch der Reproduktion nicht vorhandene oder durch Vergessen geschaffene Lücken mit willkürlich gewähltem, neuem Material ausfüllen, den Traum ausschmücken, abrunden, zurichten, so daß jedes Urteil unmöglich wird, was der wirkliche Inhalt unseres Traumes war. (Freud 1900, 157)

Die Lückenhaftigkeit und Undeutlichkeit des erinnerten Traums scheint ein Charakteristikum zu sein, das den Traum realer Personen von denen dramatischer Figuren unterscheidet. In fast allen Fällen hat man den Eindruck, daß die Dramenfiguren den Trauminhalt vollständig wiedergeben. Im untersuchten Textkorpus fanden sich nur vier Ausnahmen: Im ersten Traum Aracelis in *Las adelfas* (Machado 1928, 16f.) gibt es eine Frauenfigur, deren Gesicht die Träumerin nicht sieht. Ebenso gibt es in Marios Traumbericht in *El tragaluz* (Buero Vallejo 1967, 242) einen "desconocido". In *La llave en el desván*²³

20 Vgl. Pfister 1988, S. 295.

21 Etwa ein knappes Drittel der ausgewerteten Träume sind narrativ vermittelt.

22 Teresa Kirschner schreibt zum erzählten Traum bei Lope de Vega, und dies ist die einzige Äußerung, die sich in der Sekundärliteratur diesbezüglich finden ließ: "En el sueño-narración, un personaje cuenta en escena lo que ha soñado. El sueño altera el alma del soñador lo suficiente como para que éste busque a un confidente (a un amigo, a un sirviente, a un monje) a quien contárselo. El interlocutor, al enterarse del contenido del sueño, reacciona a su vez e intenta buscar la significación de lo soñado. Normalmente el sueño narrado provoca la oniromancia, es decir la adivinación" (Kirschner 1989, S. 201). Ihre Bewertung des erzählten Traums im strukturellen Gefüge des Dramenganzes fällt aber eher negativ aus: "Este tipo de solución, dramáticamente hablando, es bastante pobre. El ritmo de la acción se detiene con la extensión de los parlamentos. El diálogo se vuelve casi estático: un personaje recita un largo monólogo describiendo el sueño, seguido por otro monólogo del personaje que lo comenta. Sin embargo, como ya hemos indicado, la mera introducción del sueño en la comedia incrementa la tensión dramática al aumentar el suspense de la acción" (ebd.).

23 Casona 1951, S. 416ff.

zweifelt Mario nach Ende des Traumberichts an der Identität einer Traumfigur, die er im Traum für seine Frau Susana hielt:

MARIO. Sí; pero ahora no es por eso... Es otra cosa más grave, en la que no había pensado antes. ¿Yo dije que la mujer del sueño era Susana?

GABRIEL. Sí. ¿Y no fue así?

MARIO. Eso es lo extraño: que en el sueño yo «supe» que era ella; sentí claramente que era ella. Pero, ¿cómo puedo afirmarlo, si no le vi la cara, si no oí su voz, si ni siquiera el vestido que llevaba era suyo. (Casona 1951, 418)

In Fermín Cabals *Caballito del diablo* schließlich bleibt das Ende des Traums undeutlich. Nachdem Blanca ihre Traumerzählung abgeschlossen hat²⁴, fragt sie Teresa:

TERESA. ¿Y tú que hacías? ¿Te tirabas también?

BLANCA. No sé, no me acuerdo... Creo que ahí se acababa el sueño... (*Pausa.*). (Cabal 1981, 96)

Neben der Vollständigkeit und Klarheit des erzählten Traums läßt sich als weiteres Charakteristikum das schon seit der Antike nachweisbare Phänomen feststellen, daß die Träumer fast ausschließlich Hauptfiguren des Dramas sind, was übrigens nicht nur für den erzählten Traum, sondern für alle Darbietungsformen gilt:

Die Träumenden sind in der Ilias Agamemnos, Priamos und Achill, in der Odyssee dreimal Penelope, einmal Nausikaa. Wir sehen: es sind alles Hauptfiguren, die der Dichter träumen läßt. Damit fassen wir bereits ein erstes Charakteristikum der antiken literarischen Traumfingierung: *die Bedeutsamkeit*. Bedeutsam im Rahmen des jeweiligen Kunstwerks sind die träumenden *Personen*, bedeutsam sind - demgemäß - die *Inhalte* ihrer Träume, und bedeutsam sind schließlich die *Situationen*, in denen der Autor Träume einsetzt. (Latacz 1984, 22)

Die von Joachim Latacz genannten Charakteristika gelten auch für das Drama des 20. Jahrhunderts. Außer bei dem Maler Esteban in *Juan de Mañara* (Machado 1927) und Fina in *Lázaro en el laberinto* (Buero Vallejo 1986) sind die Figuren, die ihren Traum erzählen, jeweils Hauptfiguren²⁵. Die beiden Träu-

24 Blanca erzählt Teresa, sie habe geträumt, daß diese in Siebenmeilenstiefeln auf eine Klippe zulaufe und abstürze (Vgl. Cabal 1981, S. 96).

25 Leonor (*La arañita en el espejo*, Azorín 1928), La Chica (*Caricias*, Belbel 1991), El Rey (*Las Meninas*, Buero Vallejo 1960), Mario (*El tragaluz*, Buero Vallejo 1967), Blanca (*Caballito del diablo*, Cabal 1981), Lucas (*Vade retro!*, Cabal 1982), Kid Peña (*¡Esta noche gran velada!*, Cabal 1982a), Mario (*La llave en el desván*, Casona 1951), Bruno (*Sa-markanda*, Gala 1985), Juana und Leonor (*Desdichas de la fortuna*, Machado 1926), Beatriz (*Juan de Mañara*, Machado 1927), Araceli (*Las adelfas*, Machado 1928), La Reina (*Sinrazón*, Sánchez Mejías 1928), Abad (*Cara de Plata*, Valle-Inclán 1922).

me der Nebenfiguren sind auch nicht sehr komplex und haben für das Dramen-ganze kaum Bedeutung.

Im Normalfall wird der Traum im Rahmen eines Duologs²⁶ erzählt. Einzig in *Juan de Mañara* (Machado 1927) und *La llave en el desván* (Casona 1951) ist die Traumerzählung an zwei Figuren gerichtet²⁷. Im Sinne des Aktantenmodells handelt es sich bei den Adressaten der Traumerzählung um Figuren, die fast immer die Funktion eines Helfers einnehmen²⁸. Der Zuhörer der Traumerzählung steht gewöhnlich in einem engen Verhältnis zum Träumer²⁹. Er ist meist ein enger Vertrauter, guter Freund, Verwandter, der Lebenspartner oder eine Person, zu der eine engere Beziehung hergestellt werden soll.

Mario und Encarna kennen sich flüchtig. Encarna ist die Sekretärin von Marios Bruder Vicente, für dessen Verlag Mario gelegentlich als Lektor arbeitet. Schließlich verabreden sie sich in einem Café:

ENCARNA. ¿Por qué hemos tardado tanto en conocernos? Las pocas veces que ibas por la Editora no mirabas a nadie y te marchabas en seguida... Apenas sabemos nada el uno del otro.

MARIO. (*Venciendo la resistencia de ella, vuelve a tomarle la mano.*) Pero hemos quedado en contárnoslo todo. (Buero Vallejo 1967, 239)

Im Laufe des Gesprächs vergleicht Encarna Mario mit Eugenio Beltrán³⁰, einem Schriftsteller, der in seinem ganzen Verhalten Vorbildcharakter hat. Um Encarnas Vergleich zu relativieren, erzählt Mario ihr einen Traum der vergangenen Nacht:

Él [Beltrán, HF] sí ha salido adelante sin mancharse. Alguna vez sucede... (*Sonríe.*) Pero yo no tengo su talento. (*Grave.*) Ni quizá su bondad. Escucha lo que he soñado esta noche. Había un precipicio... Yo estaba en uno de los

26 Manfred Pfister (1988, S. 197) unterscheidet als Gesprächsformen im Drama Selbstgespräch, Monolog, Duolog und Polylog, wobei letzterer alle Gesprächsformen mit drei und mehr Personen umfaßt.

27 Eine Ausnahme stellt *Sinrazón* dar, da es hier einen verborgenen Zuhörer gibt, der ohne Wissen des Traumerzählers und des eigentlichen Adressaten der Traumerzählung den Traumbericht belauscht (vgl. Sánchez Mejías 1928, S. 90f.).

28 Zum Aktantenmodell vgl. Spang 1991, S. 111-117. Einzig in den Zwei- bzw. Dreipersonenstücken *Caricias* (Belbel 1991) und *Samarkanda* (Gala 1985) haben die Figuren, denen der Traum erzählt wird, die Funktion des Opponenten.

29 Es wäre zu erwarten, daß aufgrund des engen Verhältnisses von Träumer und Adressat des Traumberichts letzterer häufig im Traum vorkommt. Dies ist aber nur bei vier der vierundzwanzig ausgewerteten Traumberichte der Fall, und zwar in *Las adelfas* (Machado 1928, S. 55), *Juan de Mañara* (Machado 1927, S. 259), *Caballito del diablo* (Cabal 1981, S. 96) und *Caricias* (Belbel 1991, S. 59).

30 Einige Kritiker sehen in der Episode mit Beltrán, der das Opfer einer Verlagsintrige wird, an der Marios Bruder Vicente beteiligt ist, autobiographische Bezüge zum Autor (vgl. Buero Vallejo 1976, S. 216, Anm. 8).

lados, sentado ante mis pruebas... Por la otra ladera corría un desconocido, con una cuerda atada a la cintura. Y la cuerda pasaba sobre el abismo, y llegaba hasta mi muñeca. Sin dejar de trabajar, yo daba tironcitos... y lo iba acercando al borde. Cuando corría ya junto al borde mismo, di un tirón repentino y lo despeñé. (Bueno Vallejo 1967, 242)

Der Traumbericht dient hier im Rahmen der Argumentationsstrategie als Beleg, der die Selbsteinschätzung Marios untermauern soll. In Bezug auf Encarna ist er ein Versuch, deren idealisiertes Bild von Mario zu relativieren, um sie auf den für ihn eigentlich entscheidenden Punkt des Gesprächs vorzubereiten:

MARIO. Te lo he contado porque quiero preguntarte algo. (*Se miran, turbados. Él se decide.*) ¿Quieres ser mi mujer? (Bueno Vallejo 1967, 242)

Den gleichen Erzählanlaß, nämlich die Vertiefung der Beziehung zwischen zwei Personen, die sich erst kurze Zeit kennen, haben auch die Traumberichte in *Caballito del diablo* (Cabal 1981, 96) und *¡Esta noche gran velada!* (Cabal 1982a, 49).

Häufigster Erzählanlaß ist eine Aussprache zwischen zwei Figuren, in der der Traum zu verschiedensten Zwecken eingesetzt wird. Beatriz, die von zu Hause weggelaufen und Juan nach Paris gefolgt ist, erzählt ihm einen Traum, um ihm die Motive für ihr Verhalten zu erläutern (Machado 1927, 259). In *Vade retro!* (Cabal 1982, 150) leitet die Traumerzählung eine neue Phase in der Auseinandersetzung zwischen Lucas und Abilio ein. Nachdem es zwischen den beiden zu Handgreiflichkeiten gekommen war und Lucas sich am Ende der Prügelei an einem Spirituskocher so stark verbrannt hatte, daß er ohnmächtig geworden war, leitet der Bericht dessen, was Lucas während seiner Ohnmacht geträumt hat, eine neue Phase in der Kontroverse zwischen den beiden Mönchen ein, die mit versöhnlicheren Tönen beginnt und vor allem Anlaß ist, etwas über Lucas' Vorgeschichte zu erfahren. In *Caricias* (Belbel 1991) ist die Traumerzählung eine Reaktion auf die Beschimpfungen des Hombre. Auf die Frage des Hombre, warum sie denn auf seine lange Schimpftirade nicht reagiere, erzählt die Chica einen Traum, den sie angeblich vor einigen Tagen gehabt habe und in dem sie das ganze Geschehen, das sich auf dem Bahnsteig abgespielt hat, bereits erlebt hatte, aber mit umgekehrten Vorzeichen. In ihrem Traum ist es nicht der Hombre, der sich von ihr trennt, sondern sie gibt ihm den Laufpaß. Im Traum schreit sie heraus, daß er der Schuldige am Scheitern ihrer Beziehung sei, daß er ganz allein die Schuld an seinem Unglück habe:

Y te acusaba. A gritos. Yo te acusaba a ti delante de todos. Tú el culpable. De todo. Absolutamente todo. Todas tus desgracias: histeria de tu mujer, principio de impotencia, desequilibrio de tu hijo pequeño. Y sobre todo: la

muerte de tu hijo mayor. Sí. Tú, el culpable. El único culpable. Y todos me aplaudían. Todos me ovacionaban. Luego, te levantabas y te ibas. Solo. (Belbel 1991, 59)

Der angebliche Traumbericht ist hier wohl die einzige Möglichkeit, mit der das Mädchen auf die Verletzungen reagieren kann, die ihr von dem Mann in seiner langen Schimpftirade zugefügt worden sind. Um ihr Selbstbewußtsein zu stärken, gibt sie vor, das Geschehene bereits im Traum vorausgesehen zu haben. Im Traum hat sie so reagiert, wie sie eigentlich in der Realität hätte reagieren wollen, was aber der Mann durch seinen Monolog, in dem er sich in einen wahren Beschimpfungsausbruch redet, nicht zugelassen hat³¹.

Im Rahmen eines Gesprächs über eine dritte, abwesende Figur kommt es ebenfalls häufiger zu einem Traumbericht. Eines der interessantesten Beispiele findet sich in *Las Meninas*. Der König erzählt seinem Vertrauten, einem Dominikanerpater, einen Alptraum:

Anoche tuve un mal sueño, reverendo padre... (*Gesto interrogante del fraile.*) Sí: me veía en un salón lleno de pinturas y espejos y... al fondo... estaba Velázquez tras una mesa. Tocó una campanilla y alguien me empujaba hacia él... Yo iba medio desnudo, pero me veía al pasar ante las lunas ataviado con el manto real y la corona... Cuando ya estaba cerca, vi que la altura de mi pintor de cámara era enorme... Semejaba un Goliat, y su gran cabeza me sonreía... Al fin, levantó una mano de coloso y dijo: Nicolasillo y tú tenéis que crecer. Desperté entre sudores. (Bueno Vallejo 1960, 194)

Durch seine Traumerzählung charakterisiert der König implizit einerseits den abwesenden Velázquez, über den er jetzt im Rahmen eines Inquisitionsverfahrens richten soll, andererseits charakterisiert er aber auch sich selbst. Im Traum ist ihm der Hofmaler überlegen und hält über ihn Gericht. Zwar wertet der König den Traum am Ende seines Traumberichts als "¡Añagazas de Satanás para turbar la serenidad de mi juicio!" ab, aber während des Prozesses wird sich zeigen, daß er die Traumbotschaft richtig verstanden hat. Er geht im Verlauf der Verhandlung auf Velázquez' Argumente ein und bestraft ihn nicht, obgleich er gegen das Verbot, einen Akt zu malen, verstoßen hat. Im Sinne seines Traumes wächst der König bei dem Prozeß über sich hinaus³².

31 Weitere Beispiele für diesen Erzählanlaß sind *Samarkanda* (Gala 1985, S. 23f.) und *Lázaro en el laberinto* (Bueno Vallejo 1986, S. 74ff.).

32 "Si Dios me hubiera hecho como mis abuelos, castigaría sin vacilar... No lo haré. (...). (*Con los ojos bajos.*) Soy el hombre más miserable de la Tierra". (Bueno Vallejo 1960, S. 240) Weitere Beispiele für den Traumbericht im Rahmen eines Gesprächs über Dritte finden sich in *Las adelfas* (Machado 1928, S. 55) und *Lázaro en el laberinto* (Bueno Vallejo 1986, S. 74ff.).

Ein letzter wiederkehrender Erzählanlaß ist eine psychoanalytische Sitzung bzw. eine Situation, die einer solchen nachempfunden ist. In *Sinrazón* fordert der Psychiater Ballina seine Patientin auf, ihm ihren Traum der letzten Nacht zu erzählen: "(*La echa en el diván.*) Cierra los ojos y dime qué soñaste anoche"³³. Ebenso wird die Traumerzählung in *La doble historia del Doctor Valmy* eingeleitet³⁴. In *La llave en el desván* ist die Situation etwas anders. Hier ist es ein bereits erzählter Traum, der im Adressaten, der gleichzeitig Vertrauter und Arzt ist, das berufliche Interesse weckt. Nachdem Mario seinen Alptraum, den er im Moment des ersten Erzählens für Wirklichkeit hält, sehr aufgeregt und etwas unzusammenhängend berichtet hat, fordert Gabriel ihn auf, seinen Traum mit allen Details nochmals zu erzählen (Casona 1951, 416f.). Im weiteren Verlauf der Handlung wird der Rahmen einer psychoanalytischen Sitzung bewußt geschaffen, um zwei weitere Träume Marios zu deuten. In den Stücken, in denen der Erzählanlaß eine psychoanalytische Sitzung bzw. eine einer solchen nachempfundene Situation ist, ist der Traumbericht dann Anlaß für eine mehr oder weniger detaillierte Deutung des Traums³⁵.

Ein formales Charakteristikum des erzählten Traumes ist weiterhin die Reaktion des Adressaten auf die Ankündigung der Traumerzählung und sein Verhalten am Ende des Traumberichts. Die weitaus häufigste Reaktion auf die angekündigte Traumerzählung ist ein nicht explizit ausgedrücktes Interesse und damit verbunden die implizite Aufforderung, mit dem Erzählen zu beginnen. Eine typische Reaktion des Adressaten ist es auch, mehr oder weniger unausgesprochen zum Ausdruck zu bringen, daß er nicht am Traumbericht interessiert sei. So antwortet etwa Lázaro auf die Bemerkung Finas, daß sie letzte Nacht geträumt habe, kurz angebunden mit "Ya me lo contarás", um sich dann sofort wieder seinen Papieren zu widmen (Buero Vallejo 1986, 74). Diego reagiert auf die rhetorische Frage seines Bruders Bruno, ob er wisse, was er geträumt habe, mit einer Gegenfrage - "¿Dónde dormiste anoche?" (Gala 1985, 23) - und bringt damit deutlich sein Desinteresse zum Ausdruck. Am krassensten zeigt sich das Desinteresse des Adressaten am Traumbericht in *Caricias*:

33 Sánchez Mejías 1928, S. 90.

34 "DOCTOR. (*Después de un momento.*) ¿Sueña usted ahora mucho? MARY. Pesadillas. DOCTOR. ¿Recuerda alguna? MARY. Sí. DOCTOR. ¿Quiere contármela? MARY. Déjeme recordar... Sí; yo estaba en casa sentada en un sillón..." (Buero Vallejo 1963, S. 105f.). Das Besondere an diesem "erzählten" Traum ist, daß Marys nun folgende Traumerzählung auf einem anderen Teil der Bühne szenisch vermittelt wird. In *Las adelfas* ist es der Vertraute Aracelis, der gleichzeitig Arzt ist, der sie auffordert, ihm ihre Träume zu erzählen (Machado 1928, S. 16).

35 In *La llave en el desván* ist die Deutung der Träume Marios sogar der wichtigste Handlungsstrang des Dramas.

HOMBRE. (...) ¿No dices nada? ¿Por qué no dices nada?

CHICA. Había soñado todo esto hace un par de días.

HOMBRE. Todavía puedes coger el tren.

CHICA. Pero era diferente.

HOMBRE. Se me está haciendo tarde. (Belbel 1991, 59)

Die nächste Replik der Chica ist ihr langer Traumbericht. Keine noch so ablehnende Reaktion des Adressaten kann den Traumbericht letztlich verhindern.

Das andere Extrem ist ein deutlich zum Ausdruck gebrachtes Interesse, etwa mit der Aufforderung verbunden, doch nun endlich mit dem Traumbericht zu beginnen. Nachdem das Hausmädchen Lucía auf ihre besorgte Frage hin erfahren hat, daß die Hausherrin die ganze Nacht durchgeschlafen habe, fragt sie neugierig nach deren Träumen: "¿Y no ha soñado nada?" (Azorín 1928, 300). Auf die der Frage implizite Aufforderung reagiert Leonor unverzüglich mit der Traumerzählung. In *Una cabra sobre una nube* (Arrabal 1966, 226) reagiert L. auf die Mitteilung von F., daß er geträumt habe, mit der Frage "¿Qué has soñado?", worauf dieser, ohne zu zögern, mit dem Traumbericht beginnt. Im bereits zitierten Traum in *Las Meninas* wird der König von seinem Vertrauten durch ein Nicken aufgefordert, mit der Traumerzählung zu beginnen.

Alle Adressaten, die sich erfolglos gegen den Beginn der Traumerzählung gewehrt hatten, reagieren ablehnend bis feindlich auf den in der Traumerzählung vermittelten Inhalt. Der Hombre in *Caricias* tut so, als hätte die Traumerzählung der Chica gar nicht stattgefunden. Er fährt einfach mit seinen Beschimpfungen fort. Lázaro sagt seiner Schwester, daß der Trauminhalt jeglicher Logik Hohn spreche (Buero Vallejo 1986, 75), und Diego bezweifelt, daß Bruno den von ihm erzählten Traum wirklich geträumt habe (Gala 1985, 24). Die meisten Adressaten nehmen den Trauminhalt lediglich zur Kenntnis, ohne ausdrücklich oder für den Zuschauer in irgendeiner Weise wahrnehmbar darauf zu reagieren. Mit Unverständnis dagegen reagiert Lucía - "¿Qué cosas tan raras piensa usted, señorita!" (Azorín 1928, 300) -, während Encarna versucht, vom Trauminhalt, den sie intuitiv wohl richtig deutet, abzulenken³⁶. Ausweichend reagiert Carlos auf Aracelis zweiten Traum, nachdem sie ihn aufgefordert hatte, ihn wie den ersten Traum zu deuten (Machado 1928, 55f.). Er geht nicht auf ihre Aufforderung ein und schlägt ihr nach kurzem Zögern vor, doch zu versuchen, die Ereignisse aus der Vergangenheit, die im Traum evoziert werden, zu vergessen. Carlos Unwille rührt daher, daß er selbst in Aracelis Traum vorkommt und als Psychologe sofort erkannt hat, welche negative Rolle er im Beziehungsgeflecht mit Araceli und ihrem verstorbenen

³⁶ Buero Vallejo 1967, S. 242. Im Verlauf des Dramas wird deutlich, daß der "desconocido" in Marios Traum dessen Bruder Vicente ist.

Mann gespielt hat³⁷. Auch Abilio reagiert ausweichend auf den Inhalt von Lucas' Traum (Cabal 1982). Er führt ihn auf einen somatischen Reiz zurück, auf die Schmerzen, die die Verbrennung, die Lucas sich am Spirituskocher zugezogen hatte, im Schlaf verursacht haben³⁸. Den eigentlichen Inhalt von Lucas' Alptraum kann oder will er nicht erkennen. Dieser empfindet die Klosterschule, in der er arbeitet und dessen Direktor Abilio ist, als Folter. Es sind die rigiden Verhältnisse in der Schule, die ihn knebeln und quälen, die hier symbolisch im manifesten Trauminhalt zum Ausdruck kommen.

Als letztes formales Kennzeichen erzählter Träume sollen nun noch Länge und Struktur des Traumberichts untersucht werden. Die Länge der Traumerozählung variiert sehr stark. Sie reicht von einer kurzen Replik in einer Wechselrede³⁹ über kürzere, aber in sich geschlossene Repliken⁴⁰ bis hin zu einem langen Monolog⁴¹.

37 Carlos Feal deutet das Beziehungsdreieck Araceli - Alberto - Carlos aus psychoanalytischer Sicht und kommt zu folgendem Ergebnis: "Aunque Araceli diga que busca a Alberto, la acción del sueño se sitúa en un paraje lleno de reminiscencias infantiles: el sitio donde ella y Carlos nacieron y jugaron juntos. Un psicoanalista debería concluir que a quien busca, sin saberlo, Araceli es a Carlos; o de otro modo, busca en Alberto a Carlos, el *hermano* (quien, no olvidemos, fue el que le presentó a su futuro marido). Otro sueño de Araceli (acto dos, escena II) muestra significado análogo. Araceli se aburre al lado de su marido, quien le pregunta por Carlos, responde ella que está en Londres; Alberto dice: 'Vamos a verlo' y abre el balcón. Es Alberto, el marido, quien en sueños dirige a Araceli a Carlos, y no éste el que la lleva hacia Alberto, como en realidad ocurrió. El sueño en términos freudianos expresa un deseo reprimido en la persona que sueña, Araceli, la cual, decíamos, vive fijada al *hermano*, y por eso no ama a Alberto. Más exacto, empero, sería tal vez decir que la imagen de Carlos, amigo y presentador de Alberto, se proyecta sobre éste, y a la relación de Araceli con el marido se sobrepone entonces la relación con el *hermano*, a la vez deseada y temida (o *imposible*). Para Araceli, el marido resulta, pues, un nuevo hermano, a quien no puede (o sea, no debe) amar. Es interesante que en el sueño se vea a sí misma como 'una niña'. Esto es, un ser no instalado plenamente en el terreno de las relaciones sexuales adultas. Otra característica de sus sueños es que en ellos (en los dos narrados) Alberto acaba yéndose con otra mujer (Rosalia)" (Feal 1974, S. 14).

38 Freud nennt als somatische Reize neben anderen "aus dem Körperinneren stammende Leibreize" (Freud 1900, 225), also etwa Schmerzen. Diese müssen sich aber, damit ein Traum entstehen kann, mit einem anderen Motiv verbinden, das außerhalb der somatischen Reize liegt (vgl. Freud 1900, S. 230).

39 "DOÑA JEROMITA. ¡El malvado! EL ABAD. ¡Busca que me pierda! EL SACRISTAN. ¡Tres noches llevo soñando con jureles asados! DOÑA JEROMITA. Y la sobrina sin recogerse. EL SACRISTAN. A prevenirla me alargo" (Valle Inclán 1922, S. 123f.).

40 "LUCIA. ¿Y no ha soñado nada? LEONOR. Soñaba en nubes doradas, blancas, que caminaban por el azul. Y yo era una de esas nubes que, poquito a poco, con lentitud, con suavidad, se iba disolviendo, disolviendo en el horizonte, hasta no quedar nada en el cielo limpio. LUCIA. ¡Qué cosas tan raras piensa usted, señorita!" (Azorín 1928, S. 300).

41 Vgl. Belbel 1991, S. 59.

Wesentlich interessanter als die stark variierende Länge des Traumberichts ist dessen innere Struktur. Er steht in einem Spannungsverhältnis zwischen Monolog und Dialog. Dabei soll für das Verständnis des Monologs kein situatives Kriterium⁴² zugrunde gelegt werden, sondern "das strukturelle Kriterium des Umfangs und des in sich geschlossenen Zusammenhangs einer Replik"⁴³. Weiterhin zu berücksichtigen sind "beim Dialog die semantischen Richtungsänderungen zwischen den Repliken und beim Monolog die einheitliche semantische Richtung, beim Dialog die Tendenz zur Kürze der einzelnen Repliken, beim Monolog die Tendenz zur Länge"⁴⁴. Dies berücksichtigend kann man vom Dialog- bzw. Monologcharakter eines Dialogs oder Monologs sprechen⁴⁵. Die Skala der Traumberichte reicht von einem idealtypischen Dialog⁴⁶ bis hin zu monologhaften Monologen⁴⁷, wobei aber, wie oben schon gezeigt, der Monolog in ein dialogisches Umfeld⁴⁸ eingebunden ist.

Ein Traumbericht, der einem idealtypischen Dialog sehr nahe kommt, findet sich in *La suerte de Isabelita* von Gregorio Martínez Sierra:

JUANITO. Pero, marquesa, ¿por qué no viene usted? ¡La esperamos con impaciencia! ¡Qué veo! ¿Está usted durmiendo?

ISABELITA. Por lo menos, soñando.

JUANITO. ¿Y puede saberse con quién?

ISABELITA. ¡Ay, con nadie! Estaba yo solita á la orilla del mar, subida en un peñasco.

JUANITO. ¡Que lástima no haberlo sabido antes!

ISABELITA. ¿Por qué?

JUANITO. Porque hubiera ido á hacerle á usted compañía.

ISABELITA. Le advierto á usted que había tormenta.

JUANITO. Mejor.

ISABELITA. Y que el agua se iba tragando la peña.

42 "Einsamkeit des Sprechers, der seine Replik als Selbstgespräch an kein Gegenüber auf der Bühne richtet" (Pfister 1988, S. 180).

43 Pfister 1988, S. 180.

44 Pfister 1988, S. 182.

45 "Je häufiger und radikaler in einer Textpassage die semantischen Richtungsänderungen sind, desto stärkeren Dialogcharakter weist sie auf und umgekehrt" (Pfister 1988, 182).

46 "Die Gesprächspartner haben ein gemeinsames Thema, dessen Bewertung von ihren verschiedenen, einander durchdringenden Kontexten abhängt. Wo die Kontexte beim Replikenwechsel aufeinanderstoßen, gibt es eine Richtungsänderung. Dadurch schreitet der Dialog voran. Schließlich muß zwischen den Dialogpartnern eine wie auch immer geartete Beziehung bestehen" (Platz-Waury 1992, 133).

47 Ein Monolog in diesem Sinne ist gekennzeichnet durch "größer[en] Umfang und in sich geschlossenen Zusammenhang" (Pfister 1988, S. 181).

48 "Der Monolog ist sinnvoll nur in einem dialogischen Umfeld, auf das er stets bezogen bleibt und in dem er überhaupt nur als solcher erkennbar wird" (Spittler 1979, S. 53).

JUANITO. ¡Muchísimo mejor!... Con eso hubiéramos tomado un baño juntos.

ISABELITA. ¿Le gusta á usted nadar?

JUANITO. Me gusta usted de un modo escandaloso. (Martínez Sierra, 1912, 388f.)

In diesem Dialog treffen die verschiedenen Kontexte der Gesprächspartner beim Replikenwechsel aufeinander und es kommt dabei zu einer semantischen Richtungsänderung. Juanito benutzt die einzelnen Fragmente des Traumberichts Isabelitas, um den Dialog in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken. Der Dialog ist schließlich vom anfänglichen Traumbericht Isabelitas zur Liebeserklärung Juanitos übergegangen.

Die Traumerzählung Kid Peñas in Cabals *¡Esta noche gran velada!* kann man als dialoghaften Monolog bezeichnen:

MARINA. (...) Supongo que todos soñamos con ser otra persona.

KID. Yo sueño pesadillas. Pero no importa, porque ya estoy acostumbrado. Me hacen hasta gracia. Una vez soñé que me bañaba en un bote de miel... bueno, un bote, era casi como una piscina...

MARINA. ¿Una piscina de miel? Eso no es una pesadilla.

KID. Sí que lo era. Porque la miel se iba haciendo espesa, como una pasta de pegamento... Se me pegaba por todo el cuerpo, por las patas...

MARINA. Por las piernas...

KID. No, no, patas, patas... Yo era una especie de mosca, un abejorro, todo lleno de pelos... y claro, tenía patas y alas y hasta antenas... y me iba pringando en la miel por más que pateaba y trataba de salir del bote... Era angustioso...

MARINA. ¿Y conseguías salir?

KID. Sí, pero todavía fue peor. Yo mismo me sacaba con la punta de un lápiz. Metía un lápiz en la pasta y me agarraba a la punta con todas mis fuerzas y entonces tiraba y me sacaba de allí. Y cuando me creía a salvo, sacudía el lápiz y el abejorro caía al suelo. Entonces levantaba el pie y me aplastaba con un chasquido... ¡Schac!... Recuerdo perfectamente el dibujo de la suela. Era el de mi bota de entrene. Es curioso. Nunca me había fijado en el dibujo, pero al día siguiente, al calzarme, lo miré con cuidado y era perfecto: exactamente como lo había soñado.

MARINA. Si estabas dentro del bote, ¿cómo te podías sacar fuera? Eso no es real.

KID. Lo que uno sueña no suele ser real. (Cabal 1982a, 49)

Die Repliken Marinas, die Kid Peñas Traumerzählung unterbrechen, bewirken keinerlei semantische Richtungsänderung und haben vorwiegend phatische Funktion⁴⁹.

49 Die phatische Funktion der Sprache dient der "Herstellung und Aufrechterhaltung des Kontakts" und der "Herstellung und Intensivierung des Partnerbezugs im Dialog" (Pfister 1988, S. 161).

Ein idealtypischer Monolog ist der Traumbericht Aracelis in *Las adelfas* der Brüder Machado. Er ist eingebettet in ein längeres Gespräch mit Carlos, in dem es um den Charakter von Aracelis verstorbenem Mann Alberto geht:

<p>(...) Una tarde y en este cuarto. Es invierno; luz de Madrid, gris y plata; en ese rincón, el fuego encendido, como ahora y en este sillón Alberto, donde tú estás. Yo una niña, a su lado; hastío y miedo. De pronto Alberto: "¿Qué fue de Carlos Montes, tu médico?", me dice: yo le respondo: "En Londres". "Vamos a verlo", replica, y abre el balcón de par en par. Londres lejos, un Londres imaginado y absurdo, que es un revuelto montón de casas, y luces,</p>	<p>humo, barcos y un muñeco extraño, una especie de Neptuno con catalejos. Alberto dice: "Allí está, cierra el balcón." Yo lo cierro; y el sueño cambia. Otra vez es la vereda de Adelfos, y Alberto con su pareja del traje cárdeno; luego es Rosalía y el otro; después, otra vez Alberto, pero solo, caminando hasta perderse en el sueño cerca del agua. Después suena un disparo y despierto. (Machado 1928, 55)</p>
---	---

Der Traumbericht Aracelis hatte einen Dialog mit relativ hoher Unterbrechungsfrequenz abgelöst⁵⁰ und sie hatte durch ihren Monolog so das Tempo aus der dramatischen Handlung genommen. Sie leitet von ihrem monologischen Traumbericht wieder in den Dialog über, indem sie Carlos am Schluß auffordert, den Traum zu deuten.

Bei den meisten erzählten Träumen handelt es sich um narrative Redeteile, die nicht oder nur unwesentlich über den Rahmen einer Replik in einem Dialog hinausgehen. Monologischen Charakter haben aber auch sie, und zwar erstens aufgrund des in sich geschlossenen Zusammenhangs der Replik, deren Inhalt im Normalfall dem manifesten Trauminhalt entspricht, und zweitens unterstreicht die Selbstbezogenheit des Inhalts der Replik noch deren Monologcharakter. Selbstbezogen ist der Inhalt insofern, als dem Adressaten des erzählten Traums Inhalte des Unterbewußten des Sprechers mitgeteilt werden.

Zum Schluß dieses Abschnittes sei noch auf eine Sonderform des erzählten Traums hingewiesen, den sogenannten Bühnen- oder Traumschlaf. Hierbei handelt es sich um "im Schlaf gesprochene Worte einer handelnden Person, aus denen auf ihre augenblicklichen Traumerlebnisse geschlossen werden kann"⁵¹. Von diesem Traum erfährt der Mitspieler bzw. Rezipient entweder

50 Machado 1928, S. 48-55.

51 Stern 1950, S. 3.

nur das, was der Schläfer im Traum gesprochen hat⁵², oder der Traum wird anschließend erzählt⁵³ oder kommentiert, ohne den Trauminhalt direkt wiederzugeben⁵⁴. Wurde diese Form der Traumvermittlung wegen der Einfachheit ihrer technischen Realisierbarkeit bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts häufig verwendet⁵⁵, so handelt es sich heute um eine relativ seltene Sonderform, die zwischen narrativer und szenischer Traumvermittlung steht.

Zwei Beispiele, die narrative und szenische Traumvermittlung im eigentlichen Sinne kombinieren, seien an dieser Stelle noch erwähnt. In Buero Vallejos *La doble historia del Doctor Valmy* beginnt Mary ihrem Psychiater einen Traum zu erzählen:

Déjeme recordar... Sí; yo estaba en casa sentada en un sillón... (*Una luz extraña ilumina la habitación. El doctor se retira discretamente a la penumbra de la derecha y vuelve a sentarse en la silla.*) Mi suegra entró con el niño. Pero ya no era un niño... (*Por la izquierda entra LA ABUELA empujando la cuna y la deja cerca del teléfono. Mary habla a la abuela.*) ¡Aquí hace frío! (Buero Vallejo 1963, 106)

Am Ende der szenisch vermittelten Traumhandlung kehrt Mary auf ihren Platz zurück und der Psychiater nimmt den unterbrochenen Dialog durch eine Frage wieder auf⁵⁶. Etwas anders ist die Kombination der beiden Darbietungsformen in *La Gallarda* (Alberti 1945). Der ganze zweite Akt des Dramas besteht aus einem inszenierten Traum der Hauptfigur, Gallarda, der von Babú, einer Figur mit mythologischen Zügen, kommentiert, bzw. dessen nicht szenisch vermittelte Teile von diesem erzählt werden.

4.2.2 Der inszenierte Traum

Als "inszenierte Träume" sollen Träume verstanden werden, deren manifester Inhalt dem Rezipienten szenisch vermittelt wird. Diese Art der Traumdarstellung findet sich in Spanien bereits bei Lope de Vega⁵⁷ und in England bei

52 Vgl. Custodio 1939, S. 46f.

53 Vgl. Romero 1982, S. 89.

54 Vgl. López Mozo 1989, S. 26.

55 Vgl. Wiesner 1919, S. 223.

56 "(*La lámpara se apaga y la luz se extingue, mientras crece a la derecha del escenario. Mary va a sentarse en el sillón junto al doctor. Una pausa.*) DOCTOR. ¿Ha tenido otros sueños parecidos?" (Buero Vallejo 1963, S. 108).

57 Vgl. Kirschner 1989. Die Autorin bezeichnet diesen Darstellungstyp als "sueño representación" (S. 201).

Shakespeare⁵⁸, während der inszenierte Traum in Deutschland erstmals im 5. Akt von Goethes *Egmont* (1788) Verwendung fand⁵⁹ und von Schiller als "opernhaft" getadelt worden war, da er "ein episches, das Dramatische auflösendes Element ins Drama" einführe⁶⁰. Der Vorbehalt Schillers ist, berücksichtigt man dessen aristotelische Dramenauffassung, insofern verständlich, als der inszenierte Traum den Handlungsverlauf unterbricht und auf einer Fiktionsebene zweiter Ordnung⁶¹ ein perspektivisch verzerrtes Geschehen, nämlich Emanationen des Unbewußten des Schläfers, zur Anschauung bringt. Dieses Geschehen wird, sofern der Schläfer den Traum anschließend keiner anderen Figur erzählt⁶², nur von diesem selbst, sofern er den Traum erinnert⁶³, und vom Zuschauer wahrgenommen. Dies unterscheidet den inszenierten Traum auch vom "Spiel im Spiel", mit dem er in manchen Untersuchungen gleichgesetzt wird⁶⁴.

Der szenisch vermittelte Traum beginnt gewöhnlich damit, daß der Träumer allein⁶⁵ auf der Bühne ist und einschläft oder sich, wie in *Yerma* (García Lorca 1934, 801), zu Beginn des Stückes bereits schlafend auf der Bühne befindet. Der Traumbeginn, der Übergang zur Fiktionsebene zweiter Ordnung, wird meist eindeutig durch theatralische Zeichen markiert. Vorherrschend sind Zei-

58 Vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, bes. Kapitel 7.

59 Vgl. Wiesner 1919, S. 52.

60 Lenk 1983, S. 8.

61 Die Fiktionsebene erster Ordnung ist die "Realität" der Bühnenhandlung.

62 Eine anschließende narrative Vermittlung des inszenierten Traums findet sich nur bei Azorín 1927, S. 257ff.

63 So weiß zwar Juan Luis nach seinem ersten Alptraum in *Jueces en la noche*, daß er geträumt hat, aber den Trauminhalt hat er völlig vergessen. "JULIA. Te encuentro pálido. J. LUIS. Ha sido una mañana muy fatigosa. Y no he descansado bien esta noche. Tuve una pesadilla tremenda... que he olvidado completamente" (Buero Vallejo 1979, S. 58).

64 Vgl. Kirschner 1989, S. 202 und Sartorius 1936. Letztere merkt an, daß "der Traum in Form eines dramatischen Vorgangs vorgeführt und so zum Schauspiel im Schauspiel wird" (S. 8f.). Auf die Unterschiede zwischen "Spiel im Spiel" und inszeniertem Traum hat bereits Joachim Voigt hingewiesen (vgl. Voigt 1950, S. 40).

65 Eine Ausnahme in dieser Beziehung stellt *Los muertos* dar, da die Träumerin während eines Gesprächs mehrmals einschläft und wieder erwacht. Hier ist der Übergang zwischen den beiden Fiktionsebenen so gestaltet, daß im Moment des Einschlafens die Stimme des Gesprächspartners jeweils leiser wird und zum Traumbeginn nicht mehr zu hören ist. Beim Aufwachen wird die Stimme Don Preclaros jeweils wieder lauter (vgl. Aub 1945, S. 1110-1113). Weitere Ausnahmen sind *La taberna fantástica* (Sastre 1966, S. 132-135) und *La doble historia del Doctor Valmy* (Buero Vallejo 1963). Hier werden die außer dem Träumer anwesenden Personen mit Hilfe des Lichts und der Verlagerung der Traumhandlung auf einen anderen Teil der Bühne ausgeblendet.

chen des Raums sowie nonverbale akustische Zeichen⁶⁶. Beliebtestes Mittel sind dabei Lichteffekte, die vom Autor im Nebentext mehr oder weniger genau vorgeschlagen werden: "La negrura estrellada azulea. La puerta se abre y por ella se filtra una luz muy alta, fría y casi cegadora" (Buero Vallejo 1977, 181); "La luz descendiendo rápidamente hasta la más densa oscuridad en toda la escena mientras, sobre el sofá se proyecta un vivísimo foco de luz levemente azulada" (Buero Vallejo 1986, 153). Oftmals sind die Angaben zum Lichtwechsel aber weniger genau: "Una luz extraña ilumina la habitación" (Buero Vallejo 1963, S. 106); "La escena tiene una extraña luz de sueño" (García Lorca 1934, 801). Als weiteres Zeichen des Raums leitet, wenn auch relativ selten, ein Dekorationswechsel zur Fiktionsebene zweiter Ordnung über:

Oscurece totalmente el escenario, al mismo tiempo que el fondo se hace transparente, descubriendo un extraño paisaje de luces cárdenas que recuerda al Bosco. Es una especie de amplia gruta en varias rampas, con columnas colgantes como estalactitas, decoradas con palmípedos, lagartos, búhos, calderas, plantas acuáticas... (67)

Als wichtigstes nonverbales theatralisches Zeichen dient neben dem Lichtwechsel die Musik zur Kennzeichnung der Traumbene: "Sigue el guitarreo de la fiesta que gradualmente pasa a música menos bullanguera y más soñadora e inmaterial" (Madariaga 1952, 413); "Música psicodélica. Luz sobre la cama de Faustino que gime" (Cabal 1978, 40).

Sehr oft, wie aus dem letzten Zitat ersichtlich, werden verschiedene theatralische Zeichen kombiniert, um den Traumbeginn deutlich zu machen. Geradezu ein Feuerwerk theatralischer Zeichen verlangt José María Bastús in *Encuentros en Madrid*:

Efectos de luces y humos. Al fondo, por el lado derecho, entra panel-movible de dos caras. Cara visible: Templo de Debod. Detrás: Edificio España. (...) Marcha Triunfal de Aida. Carlos se levanta de la cama ... (Bastús 1989, 95)

Am explizitesten weist Sastre, ganz in der Tradition des epischen Theaters, in *La taberna fantástica* auf den Traumcharakter der nachfolgenden Szene hin: Er verlangt in der Bühnenanweisung, daß vor Beginn der Traumszene ein

⁶⁶ Zu den theatralischen Zeichen und deren Funktion allgemein vgl. Fischer-Lichte 1988.

⁶⁷ Casona 1964, S. 52. Einen Dekorationswechsel fordert auch Sastre für die Traumszene in *La taberna fantástica*: "De pronto, luz muy brillante, blanco, de tubos de neón. La taberna aparece horriblemente «maquillada» de cafetería de barrio, con paneles rojos y verdes, chillones, y molduras blancas de escayola" (Sastre 1966, 132).

Schild gezeigt werde, auf dem steht: "Intermedio que es un sueño del Caco" (Sastre 1966, 132).

Genau der umgekehrte Fall findet sich ebenfalls in einigen wenigen Stücken. Die Autoren bemerken lediglich im Nebentext, daß es sich beim Folgenden um einen Traum handle, und es bleibt dem Leser bzw. dem Regisseur überlassen, die Traumhandlung durch den Einsatz theatralischer Zeichen als solche kenntlich zu machen⁶⁸. Am Schluß des Traums müssen natürlich die theatralischen Zeichen, die den Fiktionsebenenwechsel gekennzeichnet haben, wieder zurückgenommen werden, damit die auf der ersten Fiktionsebene unterbrochene Handlung fortgeführt werden kann. Dies erübrigt sich nur bei den wenigen Stücken, bei denen das Traumende mit dem Aktende oder dem Ende des Stücks zusammenfällt⁶⁹.

Nachdem der Traumbeginn durch die Verwendung verschiedener theatralischer Zeichen deutlich gemacht wurde, ist nun zu fragen, wie der schlafende Träumer als Mitspieler in die Traumhandlung gelangt⁷⁰. Hier werden in der Hauptsache zwei Techniken verwendet.

Der Träumer wird entweder von einer Traumfigur in den Traum hineingeweckt oder er erwacht von selbst. In *Brandy, mucho Brandy* wird die über einem Buch eingeschlafene Laura von Don Lorenzo, der durch die Wohnzimmertür eintritt, geweckt:

DON LORENZO. (*Viejo*.) ¡Laura, Laura! (*Laura se yergue como una sonámbula, como una iluminada, y contempla la aparición.*)

Laura. ¿Quién es? (Azorín 1927, 258)

Ebenso wird Quevedo in *El caballero de las espuelas de oro* (Casona 1964, 52) in den Traum geweckt, während es in *Tú estás loco Briones* eine Stimme aus dem Off ist, die den Träumer anspricht (Cabal 1978, 57). In einem anderen Traum des gleichen Stückes erwacht Briones von selbst und findet sich mit seinem Vorgesetzten konfrontiert, der auf dem Bettrand sitzt:

68 "En toda la escena que sigue y la otra, se supone que Laura, dormida, tiene un ensueño. Aparece en la puerta un viejecito. Le envuelve un vivo foco de luz verde. Va vestido de negro" (Azorín 1927, S. 257); "Ulises está recostado en la «chaise-longue». Quizá dormita: nunca se sabe" (Gala 1975, S. 44); "Por la izquierda sale una aparición de lo que sueña Coliciche" (García Lorca 1922, S. 135).

69 Vgl. Gala 1975, S. 89; Madariaga 1952, S. 417; Onetti 1986, S. 26; Sastre 1966, S. 136 und Buero Vallejo 1963a, S. 110.

70 Stücke, bei denen der Träumer nicht an der Traumhandlung teilnimmt, also unbeweglich am Ort des Einschlafens verweilen kann, sind sehr selten. Im Textkorpus fanden sich lediglich zwei Beispiele: *Yerma* (García Lorca 1934, S. 801) und *Lázaro en el laberinto* (Buero Vallejo 1986, S. 153f.).

(*Música psicodélica. Luz sobre la cama de Faustino que gime. Sentado encima de la cama está Quintanilla. Briones se despierta asustado*).

BRIONES. ¡Ahhhh!

QUINTANILLA. Buenos días, Briones...

BRIONES. Buenos días, señor Quintanilla...

QUINTANILLA. ¿Le sorprende verme aquí? Me dijeron que se encontraba mal y he venido a verle... pero, a decir verdad, no parece que tenga usted mala cara...

BRIONES. Me alegro de que me lo diga... aquí todo el mundo se empeña en decir que estoy peor...

QUINTANILLA. A ver... (*Lo abofetea*) Muy bien... (*Otra bofetada*) Le encuentro perfectamente, Briones, como siempre...

BRIONES. Es usted muy amable... (*Un silencio*) ¿Cómo van las cosas por Sindicatos? (Cabal 1978, 40f.)

Trotz der Kennzeichnung der Szene als Traum durch die Musik ist im ersten Moment nicht klar, daß es sich dabei um einen Traum handelt. Diese Vermutung wird erst im Verlauf der Handlung bestätigt, als Quintanilla seinen Untergebenen ohrfeigt, um dessen Gesundheitszustand zu überprüfen, und Briones darauf so reagiert, als sei nichts geschehen. Völlige Klarheit über den Traumcharakter der Szene erlangt der Zuschauer aber erst in deren weiterem Verlauf. Auch in *El sueño de la razón* (Buero Vallejo 1970) erwacht der Träumer von selbst und findet sich mit einer Traumfigur konfrontiert. Hier ist aber sofort klar, daß es sich um einen Traum handelt, da Goya, der taub ist und in den Szenen der ersten Fiktionsebene seine Umwelt akustisch nicht wahrnimmt, hört. Außerdem handelt es sich bei den Traumfiguren vorwiegend um Personifizierungen aus Goyas Kupferstich "El sueño de la razón produce monstruos" und um Figuren aus anderen Stichen und Bildern des Malers.

Im zweiten Fall begibt sich der Träumer zu einem anderen Teil der Bühne und tritt erst dort in die Traumhandlung ein, bzw. der Träumer befindet sich nach einem Dekorationswechsel an dem entsprechenden Ort der Traumhandlung⁷¹. In *Encuentros en Madrid* steht der schlafende Carlos von seinem Bett auf und begibt sich in die Traumdekoration:

Carlos se levanta de la cama en calzoncillos y camiseta, va hacia el Templo de Debod y, erguido, extiende los brazos al cielo. (Bastús 1989, 95)

Erst an diesem Punkt beginnt die Traumhandlung. Ähnlich verhält es sich in Buero Vallejos *La detonación* und *La doble historia del Doctor Valmy*. Am Ende der Traumszene muß sich der Träumer in diesen Fällen wieder an seinen

⁷¹ Stücke, deren Traumhandlung durch einen Dekorationswechsel eingeleitet werden, sind, wie bereits erwähnt, *El caballero de las espuelas de oro* (Casona 1964) und *La taberna fantástica* (Sastre 1966).

ursprünglichen Aufenthaltsort begeben, um die Rückkehr zur ersten Fiktions-ebene zu ermöglichen.

Auch für die Gestaltung des Traumendes lassen sich einige typische Techniken aufzeigen. Nach der Zurücknahme der theatralischen Zeichen, die die Szene als inszenierten Traum gekennzeichnet haben, kann der Träumer auf natürliche Weise erwachen⁷². In *Los muertos* wird die schlafende Matilde durch das Verhalten einer Traumfigur geweckt: "El Joven le escupe en la cara y sale, mientras Matilde da un grito. La luz vuelve a ser normal" (Aub 1945, 1113). In anderen Stücken ist es der Träumer selbst, der sein Erwachen bewirkt. Dabei gehört die von ihm ausgeführte Handlung zwar zum Traumgeschehen, aber der Träumer führt diese Aktion während des Schlafs aus und erwacht davon. So steht etwa Cocoliche auf, um sich Doña Rosita, die er im Traum vorbeigehen sieht, zu nähern. Da er aber auch in der Realität der ersten Fiktionsebene aufgestanden ist, erwacht er davon⁷³. Der Sargento in Max Aubs *Pedro López García* schießt im Traum auf eine Traumfigur. Von dem Schuß, den er im Schlaf abgefeuert hat, erwacht er⁷⁴. Schließlich sticht Briones am Ende seines Traums mehrere Male auf Quintanilla mit einem Messer ein. Er erwacht und hat das zerbrochene Fieberthermometer in der Hand⁷⁵.

Meist wird der Träumer aber durch ein Geräusch oder eine Person aus der ersten Fiktionsebene aus seinem Traum gerissen: Carlos durch das Klingeln des Telefons (Bastús 1989, 103) und Goya durch das Hämmern der Voluntarios Carlistas an seiner Haustür (Buero Vallejo 1970, 199), das er trotz seiner Taubheit schwach wahrnimmt, aber für das Flügelschlagen der "voladores"⁷⁶ hält, bis ihn die hereinstürzende Leocardia endgültig aus seinem Alptraum zurückholt, der nun auf der Realitätsebene durch die Brutalität der Milizionäre Ferdinands VII. zu einer bitteren Realität wird. In *Mito* (Buero Vallejo 1968, 224) ist es die Stimme des Theaterdirektors, der die Truppe auffordert, alles für die bald beginnende Vorstellung vorzubereiten, die Eloys Traum beendet und diesen weckt. Eloy steht aber nicht auf, sondern schläft weiter, während auf der Bühne ein geschäftiges Treiben beginnt. In *Yerma* ist es schließlich ein

72 "Vase Don Lorenzo, joven. Breve pausa. Laura levanta la cabeza, se restriega los ojos, trata de leer. Al cabo, se levanta de la silla." (Azorín 1927, S. 267). "La luz normal se reinstala y el fondo estrellado palidece. Como si despertara, Larra se estira. Pedro entra por la puerta del fondo con una bandeja y la levita de su señor" (Buero Vallejo 1977, S. 183).

73 Vgl. García Lorca 1922, S. 135.

74 Vgl. Aub 1936, S. 251.

75 Vgl. Cabal 1978, S. 45f.

76 Die "voladores" sind Wesen, die Goyas Phantasie bevölkern und von denen er in seiner Verzweiflung die Errettung der Menschheit erwartet.

Wiegenlied, das ihren Traum beendet und sie aufwachen läßt (García Lorca 1934, 801). Meist aber wird der Schläfer durch die direkte Einwirkung einer Figur aus der Realitätsebene geweckt. In *Lázaro en el laberinto* ist es Lázaros Schwester Fina (Buero Vallejo 1986, 154) und in *Tú estás loco Briones* (Cabal 1978, 59) die Krankenschwester, die hereinkommt und den Schläfer weckt. Dabei ist zu beobachten, daß sich in einigen Stücken das Ende der Traumhandlung und die Wiederaufnahme der Handlung auf der ersten Fiktionsebene überschneiden. So gehört der Wind, der Quevedo schließlich weckt, da er das Fenster aufschlägt und die vor dem Schläfer liegenden Papiere durcheinanderwirbelt, auch zum Ende der Traumhandlung. In der Regieanweisung heißt es dazu:

[La Muerte. H. F.] marca el compás con su vara. Crece el viento silbante. Las figuras del Bosco parecen animarse. Se oye un coro vocal que recuerda los trenos del *Dies Irae* y el macabro desfile comienza con una *Danza de la Muerte* medieval. Reyes en harapos, prelados de monda calavera bajo la mitra, nobles con sus estandartes y escudos en jirones, labradores con sus aperos, disciplinantes con enormes cirios; niños, mujeres y ancianos danzan a un ritmo lento. Mientras la imagen se va esfumando, el viento se hace realidad y abre de golpe la ventana, penetrando una ráfaga sobre la mesa en que Quevedo duerme. Los papeles vuelan. Quevedo despierta sobresaltado, tratando de sujetarlos. (77)

Bei Torrente Ballester⁷⁸ wird die schlafende Sara von ihrem Vater geweckt. Im Aufwachen glaubt sie, erneut zu träumen und versucht, sich dagegen zu wehren, da sie wegen des Traum Inhalts nicht von ihrem Vater träumen will⁷⁹. Es dauert einige Momente, bis sie schließlich ganz aufwacht und erkennt, daß der anwesende Vater nicht zum Traum gehört.

Einen interessanten Vorschlag zur Gestaltung des Verhältnisses der beiden Fiktionsebenen macht Salvador de Madariaga. Als Alternative zu einer szenischen Darstellung des Traums in *El 12 de octubre de Cervantes* (Madariaga 1952, 413-17), schlägt er vor, die Traumscene als Film zu projizieren, wäh-

77 Casona 1964, S. 61f. Freud beschreibt im Kapitel V der "Traumdeutung" ausführlich die Auswirkungen von somatischen Reizen auf den Traum. An vielen Beispielen zeigt er auf, wie diese äußeren Reizquellen im Traum, so wie hier im Beispiel des Traums von Quevedo, verarbeitet werden. Es ist also die Wahrnehmung des Windes durch den Schläfer, die den Wind in den Traum eingehen läßt und ihn dort als Element der Traumhandlung verarbeitet. Vgl. dazu Freud 1900, S. 225-246.

78 *El viaje del joven Tobías* (Torrente Ballester 1938, S. 80).

79 Der Grund dafür ist, daß die Diablos im Traum Sara als einzige Möglichkeit sexueller Erfüllung einen Inzest mit dem Vater suggeriert haben.

rend der Träumer, Cervantes, regungslos an dem Tisch, an dem er eingeschlafen war, verbleibt⁸⁰.

Neben der Überleitung von der Fiktionsebene der realen Bühnenhandlung zur zweiten Ebene der Traumhandlung durch die verschiedenen hier aufgezeigten theatralischen Zeichen ist die Kennzeichnung des Handlungsverlaufs in der zweiten Fiktionsebene als Traum durch "auffällige und kennzeichnende Traummerkmale" ebenso wichtig, um den Traum für den Zuschauer möglichst eindeutig als solchen kenntlich zu machen⁸¹. Als Merkmal der Traumhandlung, die diese strukturell von einer Handlung auf der Fiktionsebene erster Ordnung unterscheidet, gilt, daß sie sich nicht an den Gesetzen der rationalen Logik, die unser waches Denken beherrschen, orientiert:

Die Kategorien von Raum und Zeit werden außer acht gelassen. Verstorbene sehen wir lebendig; viele Jahre zurückliegende Ereignisse erleben wir als gegenwärtig. Wir träumen von zwei Ereignissen, als ob sie sich gleichzeitig abspielten, während das in Wirklichkeit völlig unmöglich wäre. Ebensov wenig kümmern wir uns um die Gesetze des Raumes. Es fällt uns keineswegs schwer, uns im Nu an einen fernen Ort zu begeben, an zwei Orten gleichzeitig zu sein, zwei Personen in eine zu verschmelzen oder eine Person plötzlich in eine andere zu verwandeln. Im Traum sind wir tatsächlich Schöpfer einer Welt, in der Zeit und Raum, die allen Betätigungen unseres Körpers Grenzen setzen, keine Macht besitzen. (Fromm 1951, 12)

Neben dieser allgemeinen Charakterisierung der Traumhandlung, die auch für inszenierte Träume im Drama gilt, lassen sich einige spezifische strukturelle Muster aufzeigen, die die Traumhandlung in Abgrenzung zur Handlung auf der Fiktionsebene erster Ordnung charakterisieren. So reicht die Traumlänge von einer kurzen Szene, die mehr Stimmungsbild als Handlung ist⁸², über Sequenzen mit eigener Handlungsstruktur, die aus einer oder mehreren Szenen bestehen können⁸³, bis hin zur Aktlänge⁸⁴. Die überwiegende strukturelle Einheit der inszenierten Träume ist die der Sequenz⁸⁵.

80 "Surgen en el fondo del escenario don Quijote y Sancho. Este sueño de Cervantes se puede hacer en vivo en escena, pero sería preferible representarlo en una película en color, con cierta vaporosidad e incertidumbre como de ensueño" (Madariaga 1952, S. 413).

81 "Würde uns dann erst nach Verlauf des Stückes erklärt werden, daß wir einen Traum vor uns gehabt hätten, so entstünde statt Stimmung bloß Verblüffung" (Wiesner 1919, S. 4).

82 Buero Vallejo 1968, S. 224f.; García Lorca 1922, S. 135f.; García Lorca 1934, S. 801; Onetti 1986, S. 25f.

83 In folgenden Stücken hat die Traumsequenz mehrere Szenen: Aub 1945, S. 1110-1113; Azorín 1927, S. 257-276; Bastús 1989, S. 94-103; Buero Vallejo 1977, S. 181-183; Gala 1975, S. 44-60.

Die Charakterisierung der inszenierten Träume nach der Anzahl der an der Traumsequenz beteiligten Figuren hat sich als untaugliches, da wenig aussagekräftiges Kriterium erwiesen. Bezüglich der Traumfiguren lassen sich die Träume aber nach der Zugehörigkeit der Figuren zu einer der Fiktionsebenen unterscheiden⁸⁶. Es gibt eine Anzahl von Traumsequenzen, deren Figuren ausschließlich aus der ersten Fiktionsebene stammen⁸⁷. Das Verhalten der Figuren im Traum oder deren Beziehung zum Träumer unterscheidet sich in der Traumsequenz aber wesentlich von deren Auftreten in der Realität. In Cacos Traum etwa (Sastre 1966) verhalten sich die Figuren gegenüber dem Träumer so, wie dieser sich in Wirklichkeit ihnen gegenüber verhält: Es ist jetzt Caco, der die anderen einlädt, der sich als Gönner gibt, und jene nehmen in seinem Traum dessen unterwürfige Haltung in einem übertriebenen Maße ein:

LUIS. Muy buenas tardes, don Tiburcio.

CACO. Llámame Caco, hombre, ¿estamos o no estamos entre amigos? Trátame en confianza que yo no me como crudo a nadie.

(...)

CARBURO. ¿Qué dice, señor Caco?

CACO. Pues ya ves. Anda, toma tú lo que quieras.

CARBURO. (*Modesto.*) Me tomaré un vasito.

CACO. De eso ni hablar, vasito... ¡Una cerveza! ¡Y nada de un botellín; una botella grande! (Sastre 1966, 133)

Odysseus träumt in Galas *¿Por qué corres, Ulises?* von Penelope. Sie erscheint ihm dort als attraktive, liebevolle Frau, an der die vielen Jahre seiner Abwesenheit spurlos vorbeigegangen sind und die in all den Jahren sehnsüchtig auf ihn gewartet hat, ihm seine Seitensprünge verzeiht und ihn bei seiner

84 Einen ganzen Akt umfaßt die Traumhandlung in Alberti 1945 und Buero Vallejo 1963a.

85 Der Problematik der terminologischen Interferenzen bin ich mir bewußt: vgl. dazu Asmuth 1990, S. 39f.; Pfister 1988, S. 314-319 u. Platz-Waury 1992, S. 106. Die Begriffe Sequenz, Szene und Akt sollen hier nach folgenden Definitionen verwendet werden: Als Handlungs- oder Geschehenssequenz soll "ein in sich relativ geschlossenes System chronologischer und kausaler Relationen" verstanden werden (Pfister, 1988, S. 285). Der Dramenabschnitt, der von einer Konfigurationsänderung bis zur nächsten reicht, soll als Szene oder Auftritt bezeichnet werden: "Für einen Auftritt [oder eine Szene, H. F.] gelten also zwei Bedingungen: raum-zeitliche Kontinuität und unveränderte Konfiguration". (Pfister 1988, S. 314). Als Kriterium für den Akt soll gelten: "la modificación total de la configuración, es decir, desaparecen todas las figuras y se observa una ruptura de la continuidad temporal y/o espacial" (Spang 1990, S. 130).

86 Ausgenommen ist hier immer der Träumer, da er in allen genannten Beispielen an der Traumhandlung beteiligt ist und somit zur Handlung der beiden Fiktionsebenen gehört.

87 Buero Vallejo 1963, S. 105-108; Cabal 1978, S. 40-43; Gala 1975, S. 44-60 u. 85-89; García Lorca 1922, S. 135; Sastre 1966, S. 132-135.

Rückkehr mit offenen Armen empfängt (Gala 1975, 44-60). Dieser Wunschtraum von Ulises wird beim ersten Auftreten Penelopes in der ersten Fiktions-ebene zurechtgerückt. In der Bühnenanweisung heißt es:

Es completamente distinta a la del acto anterior, su pelo es oscuro, recogido puritanamente, su traje sencillo, de casa. Por lo general, tiene un aire distante y altanero. (Gala 1975, 61)

Hier wird die erste Begegnung von Odysseus mit Penelope aufgrund der Diskrepanz zwischen beiden Figuren im nachhinein eindeutig als Traum gekennzeichnet. In *La doble historia del Doctor Valmy* (Buero Vallejo 1963, 105-108) verhalten sich die Abuela und Marys Ehemann Daniel gemäß der psychotischen Ängste der Träumerin: Sie foltern sie und wollen ihren Sohn, der im Traum ein Mädchen ist, kastrieren.

Das andere Extrem sind Träume, in deren Handlung keine der Figuren, außer der des Träumers, der Realitätsebene entstammt⁸⁸. In Aubs *Pedro López García* und Buero Vallejos *Lázaro en el laberinto* sind sie Projektionen eines Teils des Unbewußten des Träumers. Im ersten Stück ist es das personifizierte Gewissen des Sargento, und bei Buero Vallejo sind es personifizierte Erinnerungsfragmente Lázaros. In Azoríns *Brandy, mucho Brandy* und Cabals *Tú estás loco, Briones* sind es jeweils Figuren eines Bildes, die als Traumfigur auftreten und mit dem die Träumer Kontakt aufnehmen, während die Traumfiguren in Casonas *El caballero de las espuelas de oro* und Madariagas *El 12 de octubre de Cervantes* aus dem Werk von Cervantes bzw. Quevedo stammen⁸⁹. Bei den meisten Stücken stammt ein Teil der Traumfiguren aus der Realitätsebene und ein anderer Teil aus den oben genannten Bereichen. Hinzu kommen noch Traumfiguren, die zwar nicht zu den Dramatis Personae gehören, die aber mit der Vorgeschichte des Träumers zu tun haben. So taucht etwa im Traum Larras das tote Kind seines Dieners Pedro auf (Buero Vallejo 1977), Briones spricht im Traum mit seinem Chef Quintanilla (Cabal 1978), und Basilio wird in seinen Träumen immer wieder mit seinem toten Bruder konfrontiert (Olmo 1967, 196f. u. 217f.).

Ähneln die in den Theaterträumen vorkommenden Figuren sowohl nach ihrer Herkunft als auch bezüglich ihres Verhaltens denen wirklicher Träume, so weicht die Handlungsstruktur der Dramenträume oft erheblich von derjenigen

88 Aub 1936, S. 249-251; Azorín 1927, S. 257-276; Buero Vallejo 1986, S. 153f.; Cabal 1978, S. 57-59; Casona 1964, S. 51-62; Madariaga 1952, S. 413-417; Onetti 1986, S. 25f.

89 Bei Madariaga handelt es sich um Don Quijote und Sancho Panza und bei Quevedo um Gestalten aus den *Sueños*, namentlich aus "Sueño del Juicio Final", "El sueño del Infierno" und "El sueño de la muerte".

wirklicher Träume ab. Marie-Josèphe Galifat-Ziadeh ist der Meinung, daß die Bühne der adäquate Ort für die Darstellung von Träumen sei, da deren nicht-verbale Struktur dort am besten nachvollzogen werden könne und eine Wirkung auf den Rezipienten ermögliche, die der des Traums auf den Träumer entspreche⁹⁰ und kommt zu dem Ergebnis: "L'incohérence et l'absurdité sont les aspects le plus frappants des représentations oniriques"⁹¹. Sieht man sich die inszenierten Träume aber genauer an, so muß man feststellen, daß deren Handlungsstruktur in den meisten Fällen aufgrund des Mediums durch den Dialog geprägt ist⁹², was ganz im Gegensatz zur Struktur wirklicher Träume steht⁹³. Einen Vergleich Ernst Aepplis abwandelnd, könnte man sagen, daß die Struktur der inszenierten Träume mehr der Traumerzählung⁹⁴ als dem eigentlichen Traumverlauf entspricht.

Der vorherrschend nonverbalen Struktur wirklicher Träume folgend, gestaltet García Lorca die kurzen Träume in *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1922) und in *Yerma*:

Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabaque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un Pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano un Niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el Pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta. (García Lorca 1934, 801)

Vorwiegend nonverbal gestaltet ist auch der Todestraum der Winston in Onettis *La puñalá* (1986, 25f.). Diese Form der Traumgestaltung ist aber meines Erachtens nur möglich, weil es sich um sehr kurze Traumbilder handelt. Längere, nur nonverbal gestaltete Träume würden die Möglichkeiten des Mediums Drama überfordern. Eine wirkungsvolle Kombination aus pantomimischen und dialogischen Elementen, die durch die Darstellungsweise den Traumcharakter der Sequenz unterstreicht, setzen Buero Vallejo (1970) und José María Bastús (1989) ein. Der Traum in *Encuentros en Madrid* beginnt mit einer Szene, die mit Hilfe von Musik und Pantomime gestaltet ist. In der langen Traumsequenz, deren Handlung an den verschiedensten Orten spielt, ist der Ortswechsel des Träumers jeweils durch die pantomimische Nachahmung eines Marathonlaufs

90 Vgl. Galifat-Ziadeh 1977, S. 213ff.

91 Galifat-Ziadeh 1977, S. 61.

92 "Das Drama stellt Handlung dar. Es bedient sich der dialogischen und szenischen Form" (Asmuth 1990, S. 13).

93 Vgl. Aeppli 1943, S. 27.

94 "Die Traumerzählung, welche wir uns am Morgen wiederholen, ja vielleicht sogar niederschreiben, halten wir allzu leicht für den Traum selbst, während sie doch nur einen Bericht über den Traum darstellt" (Aeppli 1943, S. 127).

gekennzeichnet: "Carlos simula correr con los movimientos característicos de un maratón"⁹⁵.

In den meisten Stücken dominiert aber in der Traumsequenz die dialogisch-szenische Darstellung. Dabei kann diese entweder den durch die theatralischen Zeichen markierten Traumcharakter der Sequenz unterstützen, zurücknehmen oder gar annullieren. Letzteres ist in *Brandy, mucho Brandy* der Fall. Hier verläuft der Dialog zwischen der Träumerin Laura und den beiden Traumfiguren derart nach diskursiv-rationalen Kriterien, daß der durch die theatralischen Zeichen nur schwach markierte Traumdiskurs als solcher nicht mehr zu erkennen ist⁹⁶. Von der Dialogstruktur ausgehend, ist dies bei *José García López* (Aub 1936) und *Lázaro en el laberinto* (Bueno Vallejo 1986) ähnlich. Aber der Traumcharakter der Sequenz wird nicht so stark zurückgenommen, da die Traumfiguren maskiert sind und durch diese Stilisierung der Traumcharakter trotz des diskursiv-rationalen Dialogs in Erinnerung bleibt. In den überwiegenden Fällen wird der durch theatralische Zeichen markierte Traumcharakter der Sequenz durch Dialog und Handlungsverlauf unterstützt.

Eines der gelungensten Beispiele ist Larras Traum in *La detonación* (Bueno Vallejo 1977). Sozusagen als Zusammenfassung soll diese Traumsequenz etwas ausführlicher beschrieben werden, da in ihr alle für die Darstellung eines inszenierten Traumes relevanten Techniken zum Einsatz kommen. Der Traumbeginn ist durch Zeichen des Raums (Lichtwechsel) und proxemische Zeichen (Bewegung des Schläfers zu einem anderen Bühnenteil) markiert. Die ersten beiden Figuren der Traumhandlung gehören einerseits der ersten Fiktionsebene (Larra und seine Tochter Adelaita) an, und andererseits der Erinnerungsebene Larras (Juanín, der tote Sohn von Larras Diener Pedro). Der Traumcharakter der Szene wird zu Beginn der Sequenz durch den Inhalt des Dialogs verstärkt. Juanín spricht Larra mit "papá" an. Darauf Larra: "Yo no soy tu padre" (S. 181). Dieses rationale Argument ignorierend nennt Juanín Larra weiterhin papá. Der Traumcharakter der Szene wird außerdem durch aus dem Off eingespielte Geräusche von galoppierenden Lanzenreitern verstärkt. Dieses Geräusch und der Bezug Juaníns und Adelaitas in ihrem Dialog auf die Lanzenreiter, vor denen sie im Traum, ganz im Gegensatz zum Geschehen der Referenzebene, keine Angst haben, weist diese Szene als Tagesrest eines Gesprächs Larras mit seinem Diener Pedro aus. Dieser hatte Larra erzählt, wie sein Sohn von Lanzenreitern der Regierungstruppen im Karlistenkrieg niedergemacht wurde (vgl. S. 173ff.). Die zweite Szene der Traumsequenz, wieder-

95 Bastús 1989, S. 95. Vgl. auch S. 96, 99 u. 101f.

96 Vgl. Azorín 1927, S. 257-267.

um eingeleitet durch Lichtwechsel, das Abgehen von Adelaita und Juanín und das Auftreten des Ministers Calatrava und des Zensors Díaz, geht ebenfalls auf einen Tagesrest zurück. Vor dem Einschlafen hatte Larra noch selbstsicher gegenüber seinem Diener Pedro erwähnt, daß er auch mit dem neuen Zensor zu-rechtkommen werde. Im Traum schlagen ihm die beiden Figuren den Arm ab und schneiden ihm die Zunge heraus. Unterstützt wird der Traumcharakter dieser Szene einerseits durch die Wortkargheit des Dialogs und vor allem durch das Verhalten Larras, der sich nicht gegen Calatrava und Díaz zur Wehr setzt. Das Traumende ist durch die Rückkehr zum normalen Licht, durch das Aufwachen Larras und das Hereintreten seines Dieners Pedro markiert.

In diesem überzeugend inszenierten Alptraum ergänzen und verstärken sich die nonverbalen Zeichen, die den Traum als solchen markieren, durch den Handlungs- und Dialogverlauf, wodurch der beängstigende Charakter von Larra's Traum auch für den Rezipienten deutlich wahrnehmbar wird.

4.2.3 Traumreihe und Traumstück

Während der inszenierte Traum den Handlungsverlauf des Dramas für kürzere oder längere Zeit unterbricht, tritt bei der Traumreihe und beim Traumstück die Fiktionsebene zweiter Ordnung, die Traumhandlung, quantitativ in den Vordergrund oder ist sogar die einzige gezeigte Handlung:

Auf einer typologischen Skala, die die Texte nach wachsendem Umfang der Traumeinlage und abnehmendem Umfang des primären Spielrahmens ordnet, würde dieser Extremwert durch einen Text markiert werden, in dem ein solcher übergeordneter Rahmen überhaupt nicht mehr existiert und daher in seiner Gänze die plurimediale Präsentation eines Traumes darstellt. (Pfister 1988, 296)

Bei der Traumreihe handelt es sich um Dramen, deren Handlungsverlauf durch mehrere Träume unterbrochen ist. Der Träumer ist jeweils die gleiche Figur, und die Träume selbst konstituieren eine Parallelhandlung, die zur Haupthandlung der ersten Fiktionsebene in einem funktionalen Bezug steht⁹⁷. Bezüglich der formalen Aspekte der einzelnen Träume der Traumreihe gelten die für den inszenierten Traum aufgezeigten Charakteristika.

97 "Eine solche funktionale Abstufung liegt dann vor, wenn eine Handlungssequenz dominant im Hinblick auf eine andere funktionalisiert ist, indem sie etwa dieser, der Haupthandlung, neue Entwicklungsimpulse zuträgt oder sie durch Korrespondenz- und Kontrastbezüge verdeutlicht oder relativiert" (Pfister 1988, S. 287).

Die Traumreihe in *Jueces en la noche* (Buero Vallejo 1979) besteht aus vier Alpträumen des Protagonisten Juan Luis Palacios, deren erster das Stück eröffnet, während die drei restlichen Träume jeweils am Ende der Akte plaziert sind. Die einleitende zweiteilige Traumsequenz, deren Traumcharakter zwar angedeutet ist⁹⁸, vom Zuschauer jedoch erst am Ende der ersten Szene des Traums eindeutig als solcher identifiziert werden kann⁹⁹, fungiert als dramatischer Auftakt des Dramas, der auf den Point of Attack¹⁰⁰, das Gespräch zwischen Julia und Cristina (S. 52), vorbereitet.

Die erste Szene der Traumsequenz spielt am Tag der Silberhochzeit von Julia und Juan Luis, die aber in Wirklichkeit erst eine Woche später stattfinden wird¹⁰¹. In diesem Teil des Traums spielen ein Hochzeitsgeschenk von Juan Luis und zwei Musiker eine wichtige Rolle. Das Geschenk, das zwar die Gäste sehen, nicht aber der Zuschauer, veranlaßt diese und Julia, das Fest überstürzt zu verlassen¹⁰²; die Musiker fragen Juan Luis anschließend, ob er sie wieder erkenne¹⁰³. Die zweite Szene dieser ersten Traumsequenz hat expositorischen Charakter und inszeniert eine Begebenheit aus der Vergangenheit der beiden

98 Auf den Traumcharakter weisen die Maske der Musiker und die Lichtverhältnisse hin ("El Violinista es un apuesto joven que aparenta unos veinte años; El Violonchelista, de firmes y duros rasgos, tal vez pase de los sesenta y cinco. Los rostros de ambos ostentan gran palidez, ojeras violáceas, boca demasiado roja. Tras los ventanales reina una profunda noche sin astros con levísimos barruntos de amanecer", S. 35), die Anwesenheit einer Person, die niemand wahrzunehmen scheint ("En la [butaca, H.F.] que hay a la izquierda y no lejos del veladorcito se encuentra, inmóvil y sentado de perfil, Ginés Pardo. No bebe, no fuma. Nadie parece reparar en él y, cuando la ocasión llega, no se le ofrecen bebidas. De los presentes, es el único que viste un traje mañanero de tonos claros", S. 36) und schließlich die Tatsache, daß eine Triosonate von Beethoven erklingt, aber nur zwei Musiker spielen, wobei sich niemand über diese Inkongruenz wundert (vgl. S. 37).

99 Juan Luis wird sich im Schlaf einen kurzen Moment bewußt, daß er träumt, kann den Alptraum aber nicht beenden:

"J. LUIS.- (*Sin volverse.*) No. (*Los músicos separan sus arcos de las cuerdas. Él se vuelve hacia ellos y se acerca. La luz le sigue.*) Empiezo a entender.

CHELO. Usted no entiende nada.

J. LUIS. ¡Me habéis obedecido! Eso sucede a veces, por la noche. No estoy en el salón, sino en mi dormitorio. Y ya no quiero veros. ¡Desapareced!

VIOLIN. No es tan sencillo, amigo" (S. 44).

100 "Der *dramatische Auftakt* bezieht sich auf die ersten Szenen des Dramas, deren Funktion es ist, die Aufmerksamkeit zu wecken und in die Atmosphäre des Stückes einzustimmen. Der Begriff *point of attack* schließlich bezeichnet den Einsatzpunkt der in der Fabel dargestellten Handlung, nachdem der Vorhang aufgegangen ist" (Platz-Waury 1992, S. 104f.).

101 In der ersten Szene der Realitätsebene erfährt dies der Zuschauer in einem Gespräch zwischen Julia und Cristina.

102 Vgl. S. 40. f.

103 Vgl. S. 44 u. S. 51.

Protagonisten, die vor einundzwanzig Jahren stattfand. Der Polizist Ginés Pardo kommt in die Wohnung von Julia, um diese vorläufig festzunehmen, da sie von ihrem damaligen Verlobten, der sich bereits in Polizeigewahrsam befindet, beschuldigt worden ist, an dessen Aktionen gegen das Franco-Regime teilgenommen zu haben. Der aus einer einflußreichen Familie stammende Anwalt Juan Luis, der Julia gerade besucht, stellt sich schützend vor sie und überzeugt den Polizisten durch Drohungen mit dem Einfluß seines Vaters, daß man die Angelegenheit auch regeln könne, ohne Julia auf dem Polizeirevier vorzuführen.

Diese drei zentralen Aspekte des ersten Traums wiederholen sich leitmotivartig in den drei anderen Träumen, erweitert um Tagesreste, die Ereignisse der Realitätsebene in der Traumhandlung reflektieren, wobei die offengebliebenen Fragen nach dem Inhalt des Etuis, der Identität der Musiker und der Vorgeschichte der Ehe zwischen Juan Luis und Julia sukzessive beantwortet werden. So wird sich der Träumer im zweiten Traum darüber klar, daß sich hinter dem Violinisten Fermín der ehemalige Verlobte Julias verbirgt, während der Zuschauer immer noch nicht erfährt, um welches Geschenk es sich handelt. Im dritten Traum schließlich wird dem Träumer klar, daß der Cellist ein politischer Aktivist ist, dessen Todesurteil er als Minister mit unterschrieben hat. Im vierten Alptraum schließlich, den Juan Luis eine Woche später, also am Tag der Silberhochzeit, hat - Julia hatte am Tag vorher Selbstmord begangen, nachdem sie in Erfahrung gebracht hatte, daß Ginés Pardo und Juan Luis die einundzwanzig Jahre zurückliegende Verhaftungsszene nur inszeniert hatten, um sie von Fermín zu trennen -, lösen sich die in der Traumreihe aufgebauten Spannungselemente. Das Trio von Juan Luis' Opfern ist vollständig: Julia ist die fehlende Bratschistin. Das Hochzeitsgeschenk bringt das Fest jeweils zum Platzen, weil das Etui, das Juan Luis seiner Frau überreicht, leer ist. Neben diesen leitmotivischen Traumelementen, die die Traumreihe als Parallelhandlung charakterisieren, gehen jeweils Elemente der Ereignisse des Vortags in die Träume ein. Diese tragen dazu bei, Juan Luis zu charakterisieren. Zum Trio der Opfer aus Juan Luis' Vergangenheit kommt noch eines der Gegenwart hinzu: Juan Luis hat sich mitschuldig am Tod eines hohen Offiziers gemacht, da er seine Vermutung, daß der nach zwanzig Jahren wieder aufgetauchte Ginés Pardo ein Attentat plant, nicht weitergegeben hat. Er hat dies, wie bei seinen anderen Opfern, aus egoistischen Gründen getan¹⁰⁴. Da der

104 Juan Luis hat Angst, daß Ginés im Falle seiner Verhaftung Julia mitteilt, daß die Verhaftungsszene von vor einundzwanzig Jahren von ihm und dem Polizisten inszeniert worden war, um einen Rivalen aus dem Weg zu räumen und ihm den Weg zu Julia freizumachen.

Träumer sich nicht an seine Träume erinnern kann oder will, haben diese keinerlei Einfluß auf sein Verhalten in der Realitätsebene. Er bleibt der egomane Opportunist, der nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist und seine Gewissensbisse, die sich im Traum manifestieren, zu verdrängen versucht:

Como Juan Luis ha decidido acallar esa voz interior y no arrepentirse de nada, parece llevar una vida normal, que, no obstante, se ve desmentida por su perceptible intranquilidad y por el fracaso de su matrimonio, fundado sobre la mentira y el engaño (...). Pero, por mucho que se la silencie, la conciencia actúa de igual manera; si no lo hace en la vida activa, lo hará en los sueños y éstos nos permiten ver, en efecto, el remordimiento que le domina. En ellos aparecen figuras que poco a poco él y nosotros iremos identificando como sus víctimas: el muchacho que había sido novio de su esposa, el preso político cuya condena capital él confirmó y, en fin, la propia Julia, tercer miembro del trío musical, cuya muerte él intuía desde el principio, sin poder concretarla con claridad. (Iglesias Feijoo 1981, 25f.)

Die Folge davon ist, daß er, obzwar in seinem Privatleben völlig gescheitert und psychisch am Ende¹⁰⁵, dennoch weiterhin in der Lage ist, seine Rolle zu spielen und Karriere zu machen. So wird ihm kurz nach der Beerdigung seiner Frau ein Aufsichtsratsposten in einem multinationalen Konzern angeboten, den er ohne zu zögern akzeptiert¹⁰⁶.

In Fernando Arrabals Drama ... y *pondrán esposas a las flores* (Arrabal 1969) wird die Fiktionsebene erster Ordnung insgesamt neun Mal durch Träume unterbrochen. Dazu kommen acht Erinnerungssequenzen, die dem Rezipienten Geschehnisse der weiteren oder näheren Vergangenheit szenisch vermittelt vor Augen führen¹⁰⁷. Die Träumer sind die drei Gefangenen Amiel, Katar und Pronos, die sich 1968 noch immer wegen angeblicher Verbrechen während des Spanischen Bürgerkrieges im Gefängnis befinden. Bei den sieben Träumen Amiels und dem Traum von Pronos handelt es sich um Sexualträume, in denen mehr oder weniger unverschlüsselt die durch den langen Gefängnisaufenthalt aufgestauten sexuellen Wünsche erfüllt werden. Diese Träume sind zukunftsorientiert. Die manifeste Traumhandlung spielt in einer imaginären Zeit nach der Entlassung aus der Gefangenschaft, in der Pronos und Amiel von den Frauen als Helden gefeiert und ihnen alle erotischen Wünsche erfüllt

105 Da Juan Luis sich weigert, seiner innere Stimme, die sich im Traum manifestiert, Gehör zu schenken, entwickelt er paranoide Verhaltensweisen: Eine der Traumfiguren, Fermíns Vater, wird zu einem fast ständigen, nur für ihn wahrnehmbaren Begleiter auch seines Wachlebens.

106 Vgl. S. 158.

107 Die Fiktionsebene erster Ordnung, die aus zwei Handlungssträngen besteht, nimmt ca. 50% des Textes ein, die Träume etwa 35% und die Rückblenden ca. 15%.

werden. Die beiden Alpträume Katars (S. 63f. u. 78-80) beleuchten dessen traumatisches Erlebnis aus der Vergangenheit: Er war von seiner eigenen Frau denunziert und während der Folter, der sie beiwohnte, auf das extremste erniedrigt worden. Lassen die Träume von Amiel und Pronos wenigstens eine zeitweise Flucht aus der Brutalität des Gefängnisalltags zu, so wird Katar selbst in seinen Träumen noch von der Vergangenheit und der Unmenschlichkeit der Gefängniswelt eingeholt.

Als Traumstücke im eigentlichen Sinne fanden sich für das Textkorpus folgende Dramen: *Dr. Death, de 3 a 5* (Azorín 1928a), *Cervantes o la casa encantada* (Azorín 1931), *Así que pasen cinco años* (García Lorca 1931), *Siete gritos en el mar* (Casona 1952), *El cuervo* (Sastre 1956), *La primera comunión* (Arrabal 1961), *Los comuneros* (Diosdado 1974), *La carroza de plomo cantante* (Nieva 1976), *Fuiste a ver a la abuela???* (Cabal 1979), *El trino del diablo* (Miralles 1981), *El álbum familiar* (Alonso de Santos 1982).

Als erstes konsequent durchgehaltenes und gelungenes Traumstück der Weltliteratur gilt Strindbergs *Ein Traumspiel* von 1902. In der Vorbemerkung zu seinem Drama schreibt der Autor:

In diesem Traumspiel hat der Verfasser im Anschluß an sein früheres Traumspiel *Nach Damaskus* versucht, die unzusammenhängende, doch scheinbar logische Form des Traumes nachzubilden. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht. Auf einer geringfügigen Grundlage von Wirklichkeit entfaltet sich die Phantasie und webt neue Muster: eine Mischung aus Erinnerungen, Erlebnissen, freien Erfindungen, Ungereimtheiten und Improvisationen. Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, verflüchtigen sich, verdichten sich, zerfließen, nehmen wieder Gestalt an. Aber ein Bewußtsein steht über allem, das des Träumenden. Für dieses Bewußtsein gibt es keine Geheimnisse, keine Inkonsequenz, keine Skrupel, kein Gesetz. (...) Der Schlaf, der Befreier, peinigt oft; doch wenn die Pein am stärksten ist, kommt das Erwachen und versöhnt den Leidenden mit der Wirklichkeit, die, so qualvoll sie auch sein kann, in diesem Augenblick, verglichen mit dem peinigenden Traum, doch eine Erinnerung ist. (108)

Gemeinsam ist allen Traumstücken des Textkorpus, daß im Gegensatz zu den durch eine Traumreihe charakterisierten Dramen hier die Handlung nicht

108 Strindberg, A.: *Dramen in drei Bänden*, München 1984, Bd. 3, S. 267. Im französischen Gegenwartsdrama gelten Roger Vitrac und Arthur Adamov als produktive Autoren von Traumstücken. Zum Traum bei Adamov vgl. Pierot 1972; zu Vitrac vgl. Galifat-Ziadeh 1977. Zum Traum im französischen Gegenwartstheater allgemein vgl. *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures de Strasbourg et la Société d'Etude du XX^e siècle (Avril 1972). Hrsg. v. Paul Vernois. Paris 1974.

mehrmals durch eine Traumsequenz unterbrochen wird, sondern der inszenierte Traum den größten Teil des Dramas einnimmt, d.h. die Fiktionsebene zweiter Ordnung weitaus umfangreicher als die erster Ordnung ist bzw. in manchen Stücken ganz fehlt¹⁰⁹. Da außer Azoríns *Cervantes o la casa encantada* alle Traumstücke direkt mit der Traumsequenz einsetzen, ist zu fragen, wie die Traumhandlung dem Zuschauer als solche vermittelt wird, wie also das Traumhafte der Handlung markiert ist. Des weiteren soll untersucht werden, welche Figur der Traumhandlung jeweils das träumende Subjekt ist. Zwar merkt Horst Spittler an, daß es nicht möglich sei, das träumende Ich eines Traumstückes auszumachen¹¹⁰, die Leseerfahrung zeigt aber, daß man, die Feststellung Freuds in Erwägung ziehend, daß das träumende Ich in jedem Traum vorkomme und dort die Hauptrolle spiele¹¹¹, eigentlich immer richtig liegt, wenn man den Protagonisten der Traumhandlung als Träumer identifiziert.

In einigen Fällen greifen die Autoren auch auf die Möglichkeit zurück, ein luzides Moment¹¹² in die Traumhandlung einzubauen, um das träumende Ich zu markieren. In *El álbum familiar* wird das Yo von der Mutter beauftragt, ein Familienphoto zu machen. Die Familie stellt sich für das Photo auf. Als sich die bereits verstorbene Abuela dazugesellt, reagiert das Yo gemäß der rationalen Logik, erkennt, daß das Geschehen nicht mit seinen Alltagserfahrungen übereinstimmt:

YO. Mamá, se ha puesto la abuela. La abuela no se puede poner en esta foto, ¿no? Usted abuela ya estaba muerta en esta foto, no se puede poner.

MI ABUELA. A mí me gusta mucho salir en las fotos.

YO. Sí, pero para salir en las fotos hay que estar vivo, ¿verdad, mamá? Si no, es un lío luego.

MI PADRE. Venga, qué mismo da. Seguramente, aunque se ponga no saldrá.
(Alonso de Santos 1982, 71)

109 Traumdramen ohne Fiktionsrahmen erster Ordnung sind *Dr. Death, de 3 a 5*, *El cuervo*, *La primera comunión* und *El álbum familiar*.

110 "Nun hat aber gerade das träumende Ich in einem Drama, das als Ganzes Traumdarstellung sein will, keine Möglichkeit der Selbstkundgabe. Das heißt, daß das Bühnengeschehen im Grund gar nicht als Traum ausweisbar ist, geschweige denn als Traum einer bestimmten Person" (Spittler 1979, S. 37).

111 Vgl. Freud 1916/17, S. 142f.

112 Unter "Luzidität" versteht man "einen Traumzustand, in dem wir etwas gewahr werden, das mit dem wachen Erleben nicht übereinstimmt, und wir im Traum erkennen, daß wir träumen" (Faraday 1974, S. 59).

Noch ein Beispiel aus dem gleichen Stück, das ebenfalls zeigt, wie sich das Wachbewußtsein des Träumers im Traum äußert und er so auch für den Zuschauer als solcher erkennbar wird:

Yo. Papá, no podemos movernos. Queremos pero no podemos. Mira: se me han pegado los pies al suelo. Quiero andar pero no puedo. Esto me pasa muchas veces cuando estoy soñando... ¿soñando? (Alonso de Santos 1982, 84)

In Francisco Nievas *La carroza de plomo candente* fragt sich Luis, das träumende Ich, an mehreren Stellen, ob es sich bei dem Erlebten nicht um einen Traum handele¹¹³.

Eine weitere Möglichkeit, das träumende Ich zu markieren, ist das Durchscheinenlassen der Realitätsebene im Traum. Diese kann nur vom Träumer im Traum wahrgenommen werden, da er als einziger in physischer Verbindung zur Realität steht, als einzige Figur auch außerhalb der Fiktionsebene zweiter Ordnung existiert. Die Enferma befindet sich in *Dr. Death* zusammen mit der Hermana in einem Raum. Sie nimmt ein undeutliches Licht wahr und hört Geräusche, obgleich sich außer den beiden Frauen niemand im Zimmer befindet:

(*La escena se va iluminando con una claridad verde.*) La luz tiene un color verde... Todo está iluminado de ese color. ¿Quién solloza en esta habitación? No hay nadie; no veo a nadie; pero es como si sollozara. Y ahora oigo el murmullo de un rezo. Sí, rezan por mí. Pero, ¿dónde? No sé ya dónde estoy. Yo quisiera marcharme; pero no tengo fuerzas para salir de aquí. Y, después de todo, ya lo mismo da. (Azorín 1928a, 346)

Die somatischen Reize, die die Träumerin wahrnimmt, teilt sie der Hermana mit. So wird auch für den Zuschauer deutlich, daß sie sich anscheinend in einem Krankenbett befindet und das ganze Geschehen träumt. In diesem Drama, das keine Fiktionsebene erster Ordnung hat, ist dieser Monolog der direkteste Hinweis auf den Traumcharakter des Stückes. In *Así que pasen cinco años* bricht die Realitätsebene in Form einer schlagenden Uhr (García Lorca 1931, S. 501), deren Geräusch sofort vom Träumer in den Traum aufgenommen und verarbeitet wird, durch Strassenlärm und den eintretenden Criado, der ein Fenster schließt, für kurze Momente in den Traum ein und unterbricht ihn, ohne daß der Träumer gänzlich aus seinen Einschlafbildern¹¹⁴ erwacht.

113 "¿Estoy soñando?"; "¡Largo de aquí, pesadillas!" (Nieva 1976, S. 63 u. 64).

114 Der erste Akt des Dramas besteht aus Einschlafbildern, während der zweite Akt und das erste Bild des dritten Aktes ein Traumerlebnis des Tiefschlafs in Szene setzen. Zu dem Zustand des Träumers in dieser Schlafphase schreibt Ernst Aeppli, ein Schüler Jungs: "Der Hauptteil der Einschlafenden aber wird zuerst an hypnagogischen, an Einschlafbildern vorbeigeführt, welche aus der Tiefe aufsteigen; er ist eine Zeitlang im Zustande des Eindäm-

VIEJO. ¿Qué pasa en la calle?

JOVEN. Ruido, ruido, siempre, polvo, calor, malos olores. Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa. (*Se oye un gemido largo. Pausa.*) Juan, cierra la ventana.

(*Un CRIADO sutil que anda sobre las puntas de los pies cierra el ventanal.*)

VIEJO. Ella... ¿es jovencita?

JOVEN. Muy jovencita. Quince años. (García Lorca 1931, 502f.)

Die Traumfigur Viejo weist den Träumer, den Joven, auf den Lärm hin, wonach dieser im Halbschlaf seinem Diener befiehlt, das Fenster zu schließen und der Traum ohne größere Unterbrechung weitergeht. An einer späteren Stelle des Traums verarbeitet der Joven aber diese somatischen Sinnesreize, die er in der Einschlafphase wahrgenommen hat. In seinem Traum erscheinen ihm ein totes Kind und eine verletzte Katze (S. 514-523). Von der Katze hatte der Joven durch eine zweite Störung durch den Criado erfahren, der ihn um seinen Schlafzimmerschlüssel bittet, da die Kinder eine tote Katze durch das offene Fenster geworfen hätten und er diese entfernen müsse¹¹⁵. Die Ursache für das Auftreten des Kindes im Traum des Joven erfährt der Zuschauer mit Beginn der Fiktionsebene erster Ordnung (3. Akt, 2. Bild, S. 583) in einem Dialog zwischen Diener und Hausmädchen. Das Schreien, das der Joven im Einschlafen wahrgenommen hatte, war das Klagen der Hausmeisterin, deren Kind gestorben war.

In einigen Stücken, die nur aus der Traumhandlung bestehen, ist es indessen nicht möglich, letzte Gewißheit über die Identität des Träumers zu erlangen. So scheint mir in Fernando Arrabals *La primera comunión* nicht eindeutig feststellbar, ob es sich bei dem träumenden Bewußtsein um die Abuela oder die Niña handelt, wenngleich das Mädchen die letzte Aktion der Traumhandlung ausführt¹¹⁶, was man als Hinweis auf das Kind als das träumende Ich verstehen könnte. Da aber das Mädchen, die Großmutter sowie der Körper der toten Frau als "three distorted aspects of the ideal Christian woman"¹¹⁷ verstanden

merns, da Stimmungen und Erlebnisse des Tages, allerlei Phantasien und jene Bilder durcheinander gehen" (Aeppli 1943, S. 17).

115 Vgl. García Lorca 1931, S. 524. Den Traumcharakter verstärkend wirkt hier auch die Aufhebung der rationalen Logik: Während die Katze auf der Realitätsebene bereits tot ist, erscheint sie im Traum als verletzt und spricht mit dem toten Kind, das im Traum ebenfalls noch lebt, aber im Dialog mit der Katze darauf hinweist, daß es eigentlich tot ist, da sein Herz stehengeblieben sei (vgl. ebd. S. 515).

116 "(*Larga pausa. La luz descende. La Niña - vestida de primera comunión - entra en escena con un cuchillo. Se acerca al ataúd; contempla largo rato lo que sucede. Por fin golpea sobre el interior [sobre el cuerpo del Necrófilo]. La sangre mancha su vestido blanco de primera comunión. Ríe. Globos rojos suben a la luna desde el ataúd.*)" (Arrabal 1961, S. 199).

117 Bany 1981, S. 191.

werden können und der Nekrophile, Symbol einer aus Verdrängung hervorgegangenen pervertierten Form von Sexualität, der Phantasie beider angehören kann, könnte das träumende Ich sowohl das Mädchen als auch die Großmutter sein. In Sastres *El cuervo* kommen als träumende Subjekte die Hauptfigur der Handlung, Juan, und die Haushälterin Luisa in Frage. Für Juan als Träumer spricht die Tatsache, daß er einerseits die Hauptfigur der Traumhandlung, andererseits aber auch der Betroffene eines traumatischen Erlebnisses ist, das er im Traum nochmals durchlebt, ohne an dem Ablauf des schrecklichen Geschehens etwas ändern zu können: Seine Frau war während einer Silvesterparty von einem Geisteskranken ermordet worden. Dieses erneute Durchleben des traumatischen Ereignisses ist psychologisch durchaus wahrscheinlich¹¹⁸. Die Haushälterin Luisa kommt als träumendes Ich in Frage, da sie in der Traumhandlung mehrmals darauf hinweist, daß sie nicht schlafen könne und über einige Dinge nachdenken müsse¹¹⁹. Außerdem weiß sie über die Ereignisse der Traumhandlung Bescheid, obwohl sie während des größten Teils der Handlung nicht auf der Bühne war und am Schluß des Traumstücks, als sie nochmals ins Wohnzimmer zu Juan kommt, diesem mitteilt, daß sie nun von dem vielen Nachdenken müde sei und ins Bett gehen wolle¹²⁰. Dieses "dándole vueltas y vueltas a las cosas" (S. 713) kann meines Erachtens durchaus als die Traumhandlung verstanden werden und der Schlußdialog mit Juan als Abschluß derselben, der nun der traumlose, erholende Schlaf folgt.

Bei den anderen Stücken geht die Traumhandlung durch das Erwachen des Träumers in die Fiktionsebene erster Ordnung über. Damit erhält der Zuschauer endgültig Aufschluß über die Identität des träumenden Ich und den Charakter der vorausgegangenen Handlung. Die Techniken des Traumschlusses entsprechen denen des inszenierten Traums, wie sie im vorangegangenen Abschnitt aufgezeigt wurden. Eine Variante findet sich in Ana Diosdados *Los comuneros*. Man hat es hier mit einem "doppelten" Traumschluß zu tun. Die Protagonisten der Traumhandlung sind ein Muchacho und ein Hombre. Am Ende des Traumgeschehens sehen wir den Muchacho, wie er an seinem mit Papieren übersäten Schreibtisch erwacht, weil er von dem hereintretenden Chievres geweckt wird, dem er nun in groben Zügen den Inhalt der Traumhandlung berichtet¹²¹. Wenig später gibt es aber einen "zweiten" Traumschluß. Nachdem ein Fraile und Carranza auf die Bühne gekommen sind, erwacht der

118 Zur Funktion des Traums als Bearbeitung eines traumatischen Erlebnisses vgl. Kapitel 4.4.3.

119 Vgl. Sastre 1956, S. 667.

120 Vgl. Sastre 1956, S. 712f.

121 Vgl. Diosdado 1974, S. 104ff.

Hombre erschreckt. Nun ist es der Hombre, der den beiden Priestern kurz seinen Traum erzählt¹²². Der erste Traumschluß gehörte also offenbar noch zum Traum des Hombre, und Muchacho und Hombre sind Abspaltungen der Person Karls V. (Carlos I.), die verschiedenen Lebenszeiten zugehören.

Der Traumcharakter der Traumstücke wird aber vor allem durch den Handlungsverlauf markiert. Am gelungensten scheinen mir die formalen Charakteristika eines wirklichen Traums, so wie Freud sie aufzeigte, in Fermín Cabals *Fuiste a ver a la abuela???* in ein dramatisches Bühnengeschehen umgesetzt.

Das Stück setzt mit einem Krippenspiel ein. Dieser Traumbeginn ist dadurch motiviert, daß Antonio seinen Tagtraum während des Wartens auf die Nachricht von der Geburt seines Kindes hat, was der Zuschauer mit dem Einsetzen der Fiktionsebene erster Ordnung¹²³ erfährt. Die Probe zum Krippenspiel wird von dem Priester Don Raimundo unterbrochen, der sich darüber empört, daß das ungezogenste aller Kinder, nämlich Antonio, einen Engel spielt. In der zweiten Szene sehen wir nun Antonio bei der Beichte. Er wird vom Priester befragt, wie oft er masturbiert habe. Diese Szene geht über in ein Gespräch zwischen Antonio und dessen Bruder im nächtlichen Kinderzimmer. Die unglaublich schnelle Szenenfolge, in der permanent der Ort und die Zeitebene wechseln, ist assoziativ verknüpft. Der Handlungsverlauf analog einer assoziativen Kette (hier: Priester - Beichte - Frage nach Masturbation - nächtliches Kinderzimmer) entspricht einerseits der primärprozeßhaften Traumlogik, andererseits aber auch der Technik der freien Assoziation, wie Freud sie für die Befragung des Träumers im Rahmen einer Traumdeutung vorschlägt¹²⁴.

In einer anderen Sequenz (S. 82-84) wird Jungs Technik der Amplifikation aufgegriffen. Im Gegensatz zur freien Assoziation Freudscher Prägung wird der Träumer bei der Amplifikation immer wieder zum gleichen Assoziationsgegenstand befragt, und der Gegenstand so von allen Seiten beleuchtet¹²⁵.

Im Zentrum der Sequenz steht ein Kommunionanzug. Anhand dieses Gegenstandes werden drei Zeitebenen evoziert und ineinander verwoben: die Erstkommunion Miguels, die seines Bruders Antonio ein Jahr später und schließlich die des Vaters vor vielen Jahren. Die Repliken der beiden Brüder lassen sich einerseits austauschen und gehören andererseits verschiedenen Zeitebenen

122 Vgl. Diosdado 1974, S. 108.

123 Antonio wird von dem klingelnden Telephon in seinem Büro aus seinem Tagtraum gerissen und erfährt, daß seine Frau gerade eine Tochter geboren hat (vgl. Cabal 1979, S. 120).

124 Vgl. Laplanche/Pontalis 1973, S. 77-69.

125 Zu Technik und Funktion der Amplifikation bei Jung vgl. Siebenthal 1953, S. 443 und Meier 1975, S. 184.

an. Dies hat zur Folge, daß die Grenze zwischen den beiden Figuren verschwimmt und eine Mischperson entsteht. Die traumähnliche Dichte des Dialogs und des Geschehens, in dem die den beiden Brüdern zugehörigen Zeitebenen verschwimmen, wird gegen Ende der Sequenz nochmals gesteigert, als, ausgelöst durch eine Bemerkung Antonios, die Handlung in die noch weiter zurückliegende Zeitebene der Erstkommunion des Vaters regrediert:

ANTONIO. (*Sale llorando*) ¡No pienso ir de general, no pienso ir!

MADRE. (*Sale tras él*) Si va a ser el día más feliz de tu vida...

(*El Padre coge el traje de marinero y se lo prueba*).

ABUELA. Ten cuidado, no lo vayas a romper que está sólo hilvanado.

PADRE. Mamá... yo no quiero ir de marinero. Quiero de general, como Primo de Rivera.

ABUELA. Tu padre ha dicho que de marinero.

(*Antonio vestido de general pasa ahora muy presumido delante de su Padre*).

PADRE. El hijo del señor Ambrosio va de general... De marinero sólo van los niños pobres.

ABUELA. Hijo, en la vida sólo son felices los que saben conformarse con su suerte

PADRE. (*Gritando*) ¡Yo no me conformo! (Cabal 1979, 84)

Der Schrei des Vaters am Schluß der Sequenz ist das assoziative Verbindungsglied zur folgenden Szene, in der wir erfahren, daß er sich in seinem späteren Geschäftsleben mit verschiedenen Gegebenheiten hatte arrangieren müssen: "He tenido que conformarme, así son los negocios" (S. 84). Gleichzeitig hat ein größerer Zeitsprung stattgefunden. Miguel hat gerade sein Universitätsexamen abgelegt und besucht seinen Vater. Die Assoziationskette, immer wieder unterbrochen durch "Amplifikationen" zu einem einzigen Gegenstand, wird bis zum Läuten des Telefons fortgesetzt, das Antonio schließlich aus seinem Tagtraum reißt.

Ist in Cabals *Fuiste a ver a la abuela*??? die Nachahmung der Struktur wirklicher Träume, die Aufhebung des raum-zeitlichen Gefüges, die Schaffung von Mischpersonen und das Fortschreiten der Handlung analog primärprozeßhafter Denkmuster exemplarisch gelungen, so ist geradezu ein Gegenbeispiel *Siete gritos en el mar* (1952) von Alejandro Casona. Die Traumhandlung ist als solche in keiner Weise markiert, und erst als der Träumer aufwacht erfährt man doch einigermaßen überrascht, daß das vorausgegangene Geschehen ein Traum war.

4.2.4 Zusammenfassung

Bezüglich der formalen Aspekte lassen sich zwei Grundformen der Traumverwendung im Drama unterscheiden: der narrativ und der szenisch vermittelte Traum. Gemeinsam ist beiden Traumtypen, daß der Träumer fast immer der Protagonist des Dramas ist und daß die Form des Traums durch den Dialogcharakter des Mediums geprägt ist.

Der narrativ vermittelte Traum wird aus unterschiedlichen Gründen, die sich aus der Situation der Dramenhandlung ergeben, einer anderen Figur erzählt, die darauf reagiert, wobei die Reaktionen der Adressaten unterschiedlich sind. Der Traumbericht selbst kann stark in seiner Länge variieren und reicht in seiner strukturellen Bandbreite vom idealtypischen Dialog bis zum monologhaften Monolog. Eine Sonderform des narrativ vermittelten Traums ist der Traum- oder Bühnenschlaf.

Beim szenisch vermittelten Traum wird der Handlungsverlauf des Dramas unterbrochen und das Bühnengeschehen auf eine Fiktionsebene zweiter Ordnung verlagert. Dort wird der manifeste Inhalt eines Traums dem Rezipienten szenisch-dialogisch vermittelt. Da der Traum in der Regel nur vom Träumer und vom Rezipienten wahrgenommen wird, hat diese Art der Traumverwendung im komplexen Kommunikationssystem des Dramas einen Wissensvorsprung des Rezipienten gegenüber den Mitspielern des Träumers zur Folge. Traumbeginn und Traumende sind jeweils durch theatralische Zeichen des Raums, durch nonverbale akustische Zeichen und gegebenenfalls noch durch proxemische Zeichen markiert. Der Handlungsverlauf kann durch die Personenkonstellation und das Verhalten der Personen in der Traumhandlung den durch die theatralischen Zeichen markierten Traumcharakter des Geschehens unterstützen, abschwächen oder annullieren.

Traumreihe und Traumstück unterscheiden sich vom inszenierten Traum durch den quantitativen Anteil der Traumhandlung gegenüber der Handlung auf der Fiktionsebene erster Ordnung. Die Traumreihe ist dadurch gekennzeichnet, daß der Handlungsverlauf der Bühnenrealität mehrmals durch inszenierte Träume unterbrochen wird, wobei diese Träume einer einzigen Figur angehören und leitmotivisch miteinander verbunden sind und so als Parallelhandlung zur Haupthandlung der Fiktionsebene erster Ordnung ausgewiesen werden.

Bei den Traumstücken nimmt die Traumhandlung den größten Teil des Bühnengeschehens ein oder ist in einigen Fällen sogar die einzige dargestellte Fiktionsebene. Im Gegensatz zur Traumreihe handelt es sich beim Traum in den Traumstücken meist um einen einzigen, durchgehenden Traum. Für die

Traumstücke gelten die gleichen formalen Charakteristika wie für den inszenierten Traum. Die Eigenheit des Traumstücks ergibt sich daraus, daß das träumende Ich im Gegensatz zum inszenierten Traum dem Rezipienten nicht bekannt ist. Hier lassen sich bestimmte Techniken aufzeigen, mit denen der Autor auf die Identität des träumenden Ich hinweisen kann. Des weiteren ist der Traumcharakter des Handlungsverlaufs meist stärker markiert als in den inszenierten Träumen, um diese für das Verständnis des Stücks wichtige Information hervorzuheben, da die Realitätsebene, die eine endgültige Einschätzung des Charakters der gezeigten Handlung zuließe, meist erst, wenn überhaupt, gegen Ende des Stücks eingeführt wird.

4.3 Die Funktionen des Traums im tektonischen Gefüge des Dramas

Nachdem drei Traumtypen hinsichtlich ihrer formalen Charakteristika beschrieben wurden, soll nun den strukturellen Funktionen des Traums im Drama nachgegangen werden. Dabei wird die Rolle des Traums im komplexen Kommunikationssystem des Dramas zu klären sein, wird gezeigt werden, welchen Einfluß der Traum auf die Perspektivierung des Dramas haben kann und welche Möglichkeiten der Figurencharakterisierung er eröffnet. Als letzter Punkt soll schließlich untersucht werden, welche Rolle er im Handlungsablauf des Dramas spielt.

4.3.1 Die Rolle des Traums im Kommunikationssystem des Dramas

Im Gegensatz zu einer realen Kommunikationssituation, die in ihrer einfachsten Form aus einem Sender, einer Nachricht und einem Empfänger besteht¹²⁶, überlagern sich bei der literarischen Kommunikation mehrere Ebenen. Um einen inneren Kern, die Kommunikation zwischen den literarischen Figuren, ist in narrativen Texten ein vermittelndes Kommunikationssystem angelegt, das aus dem Erzähler und einem fiktiven Leser besteht. Dieses schlägt eine Brücke vom inneren Kommunikationssystem der Figuren zum äußeren, bestehend aus dem realen Autor des Textes und dem realen Leser¹²⁷. Im Drama finden sich dagegen nur zwei Kommunikationsebenen, eine dramatische, innere, die aus der "Interaktion der Figuren auf der Bühne" besteht, und eine theatralische, äußere, nämlich der "Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum"¹²⁸. Wichtig ist festzuhalten, daß die äußere Kommunikationsebene, die Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum, potentiell auch bei der bloßen Lektüre eines dramatischen Textes gegeben ist, da dieser aus zwei Teilen, einem "Texto Literario" und einem "Texto Espectacular" besteht, wobei in letzterem eine Inszenierung des Textes virtuell angelegt ist¹²⁹. Hauptunter-

126 Vgl. dazu Spang 1991, S. 69-71; Bußmann, H.: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1983, S. 246 u. 365; Marchese/Forradellas 1994, S. 67-73.

127 Vgl. Spang 1991, S. 74; Pfister 1988, S. 20.

128 Mahler 1992, S. 72. Die dritte von Andreas Mahler genannte Kommunikationsebene, die der "gesellschaftlichen Kommunikation über die Inszenierung und deren Bezug auf lebensweltliche Normen" ist in diesem Kontext nicht von Bedeutung (ebd.).

129 "Proponemos distinguir (...) dentro de la obra dramática en conjunto, *Texto Dramático*, dos aspectos, el *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae*,

scheidungsmerkmal zwischen dramatischer Kommunikation und anderen fiktionalen Kommunikationssituationen ist nun, daß im Drama die vermittelnde Kommunikationsebene der Erzählerinstanz fehlt:

Äußeres und inneres Kommunikationssystem überlagern sich unmittelbar, die Darstellung des Inhalts erfolgt über die interne fiktive Rede der Figuren und die inszenatorische Umsetzung in externes, wirkliches Spiel. Dies bestimmt seine kommunikative Struktur. (Mahler 1992, 71)

Dieses idealtypische, fiktive Nebeneinander von zwei unvermittelten Kommunikationssystemen¹³⁰, das für das geschlossene Drama beinahe uneingeschränkt gilt, führte Peter Szondi dazu, als entscheidendes Charakteristikum des Dramas dessen Absolutheit gegenüber Autor und Rezipienten zu postulieren:

Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer. Dieser wohnt vielmehr der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt. (...) Das Verhältnis Zuschauer-Drama kennt nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität, nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama. (Szondi 1956, 15f.)

Die Absolutheit des Dramas, das in sich geschlossene innere Kommunikationssystem, wird durch den erzählten Traum nicht gestört. Der Traumbericht richtet sich immer an einen, manchmal auch mehrere Mitspieler. Der Zuschauer ist meist in der Lage, den erzählten Traum besser zu verstehen als Traumerzähler oder Mitspieler, da er aufgrund seines Informationsüberschusses gegen-

los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en un lenguaje no meramente referencial; y un *Texto Espectacular* que está formado por todos los indicios que en los textos diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra, desde el título, las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que incluya, etc.; es decir, puede coincidir con el Texto Literario, ya que los diálogos se conservan en la escena (son parte de la representación) e incluyen indicios para su realización paralingüística. El Texto Espectacular va dirigido en principio al director y a los actores que harán el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no-verbales de la escena" (Bobes 1987, S. 24f.).

130 Fiktiv ist dieses unvermittelte Nebeneinander insofern, als sich natürlich alle kommunikativen Äußerungen im Drama letztlich an den Rezipienten richten: "En verdad no existen dos sistemas de comunicación distintos en la comunicación dramática, sino que la misma emisión tiene dos destinatarios distintos. Las intervenciones entre los actores van dirigidas aparentemente a los demás actores, mientras en realidad los receptores auténticos son los espectadores. Presenciamos una especie de superficialidad, fingiendo los actores ignorar al público mientras que en el fondo es el único receptor que importa" (Spang 1991, S. 77).

über den Dramenfiguren den Inhalt der Traumerzählung mit Hilfe seines überlegenen Wissens richtig zu deuten imstande ist¹³¹.

Während Leonor in *La araña en el espejo* (Azorín 1928, 300) ihren Todes Traum auf sich selbst bezieht, wird der Zuschauer kurz nach dem Traumbericht durch weitere Informationen, die Leonor nicht erhält, da sie die Bühne verlassen hat, in die Lage versetzt, den Traum richtig zu deuten. Er erfährt, daß in der Nacht des Traums ein Telegramm gebracht wurde, das mitteilte, daß der Mann Leonors im Krieg gefallen ist. Der Traum Leonors wird somit für den Rezipienten als Traum vom Tod ihres Mannes deutlich, während Leonor weiter davon ausgeht, daß sich der Todestraum auf sie selbst bezieht. Ähnlich verhält es sich in Cabals *Caballito del diablo*. Blanca berichtet ihrer Freundin Teresa, sie habe geträumt, daß sie sich in Siebenmeilenstiefeln einer Klippe näherte, während Teresa schon dort stehe und sich, als sie Blanca kommen sehe, über die Klippe stürze, während das Schicksal Blancas im Traum ungeklärt bleibe¹³². Durch das Vorwissen ist auch hier für den Rezipienten die Bedeutung des Traumes sofort klar: Die heroinsüchtige Teresa - von deren Sucht Blanca erst kurz vor ihrem Traum erfahren hat - wird Blanca mit in den Abgrund reißen, da die Begegnung der beiden zur Folge haben wird, daß auch Blanca der Droge verfällt. Letzteres weiß der Zuschauer seit der ersten Szene des Dramas, in der Blanca und Celes sich einen Schuß setzen (vgl. Cabal 1981, S. 85).

Anders sieht dies beim inszenierten Traum aus. Er übernimmt eine Funktion ähnlich der "episierender" Tendenzen¹³³, die die Absolutheitsfiktion des Dramas durchbrechen:

En algunas concepciones dramáticas la ficción de autarquía puede ser destruida mediante recursos narrativos como ocurre de manera llamativa en el teatro épico brechtiano, pero también en las intervenciones del coro en el teatro griego o en los apartes del teatro clasicista y áureo español. En el fondo, todos los procedimientos alienantes se pueden considerar rupturas de la ficción de la independencia del drama frente al público. (Spang 1991, 28f.)

131 Nachdem in den meisten Dramen das zu Beginn herrschende Informationsdefizit des Zuschauers in der Exposition schnell aufgeholt ist, befindet er sich gegenüber den Dramenfiguren in einer privilegierten Lage: "El superávit informativo de los espectadores les permite juzgar con conocimiento de causa las acciones y reacciones de las figuras, porque saben también hasta qué punto está informada cada una. Además se le hacen más patentes las motivaciones tanto en el foro interno de la historia como en la comparación con la realidad existencial propia" (Spang 1991, S. 90).

132 Vgl. Cabal 1981, S. 96.

133 Pfister 1988, S. 21. Zu den episierenden, zwischen den Kommunikationssystemen vermittelnden Dramentechniken vgl. auch Platz-Waury 1992, S. 54-62.

Während andere Episierungstechniken die Absolutheit des Dramas oftmals gewaltsam zerstören, geht der inszenierte Traum subtiler vor. Er verläßt den charakteristischen Vermittlungsmodus, die szenische Darstellung, nicht, sprengt aber das idealtypische Kommunikationssystem eines unvermittelten Nebeneinanders von innerem und äußerem Kommunikationssystem dadurch, daß sich der Inhalt des inszenierten Traumes ausschließlich an den Zuschauer richtet. Das Bühnengeschehen ist für die Dauer des Traums nur für diesen bestimmt und trägt so in einem hohen Maß zu dessen Informationsvorsprung gegenüber den Mitspielern des Träumers bei, gegebenenfalls sogar gegenüber dem Träumer selbst, da der Traum nicht in jedem Fall erinnert wird¹³⁴. Ein besonders plakatives Beispiel für den Beitrag des inszenierten Traums zum Informationsvorsprung des Zuschauers ist Saras Traum in *El viaje del joven Tobias* (Torrente Ballester 1938, 70f.). Hier erfährt der Rezipient, daß sich hinter der Person Asmodeos ein Satan verbirgt. Der Rezipient ist der einzige Teilnehmer am Kommunikationssystem Drama, der über diese Information verfügt, da eben nur er den Traum Saras wahrnimmt und Sara selbst diesen Traumteil nicht erinnert. Der Beitrag des inszenierten Traums zum Informationsvorsprung des Zuschauers besteht aber meist nicht in der Vermittlung "objektiver" Fakten, sondern in der Verdeutlichung unbewußter Vorgänge im Träumer, die dem Zuschauer durch den inszenierten Traum szenisch vor Augen geführt werden, während die Mitspieler diese psychischen Faktoren nur aufgrund anderer Informationen erschließen können.

Die Funktion des inszenierten Traums als illusionsstörendes Mittel erklärt auch, warum in Dramen, die sich stärker einer realistisch-stilisierenden Traditionslinie verpflichtet fühlen, lediglich erzählte Träume Verwendung finden. So arbeiten etwa Antonio und Manuel Machado ausschließlich mit erzählten Träumen¹³⁵, Buero Vallejo oder Fermín Cabal hingegen benutzen je nach Charakter des Stücks entweder erzählte oder inszenierte Träume, und Max Aub setzt ausschließlich inszenierte Träume ein¹³⁶. Während der inszenierte Traum ausnahmslos dem offenen Dramentyp, der sich gerade durch seine Illusionsbrechung charakterisiert, eigen ist, kann der erzählte Traum, der die Integrität des inneren Kommunikationssystem des Dramas nicht antastet, in Dramen jeglicher ästhetischer Ausrichtung eingesetzt werden.

134 Zu letzterem vgl. Kapitel 4.2.2.

135 Inszenierte Träume sind mit der stilisierenden Abstraktheit der Verssprache kaum in Einklang zu bringen.

136 Vgl. Kapitel 8.1.

4.3.2 Traum und Dramenperspektive

Horst Spittler weist in seiner Untersuchung *Darstellungsperspektiven im Drama* (Spittler 1979) darauf hin, daß die in der Dramentheorie meist verwendeten Begriffe "Zuschauerperspektive" bzw. "Autorenperspektive" für eine Analyse der Darstellungsperspektive im Drama nicht geeignet seien, da die Wahrnehmungsperspektive durch die Art der Darstellung bestimmt sei und nicht umgekehrt, und somit die Frage nach der für die dramatische Darstellung verantwortlichen Perspektive nach wie vor unbeantwortet bleibe¹³⁷. Die Autorenperspektive ist nach Spittler für die Bestimmung der Darstellungsperspektive nicht relevant, da sich diese nur auf die Gesamtaussage des Dramas beziehe, die zwar einen Rückschluß auf die ideologische Position des realen Autors zulasse, diese aber in der dramatischen Darstellung selbst nicht in Erscheinung trete¹³⁸.

Spittler unterscheidet nun, ausgehend von Stanzels Dreiteilung der Erzählperspektive im Roman, eine autonome und eine personale Darstellungsperspektive. Unter autonomer Perspektive versteht er die Dramenperspektive,

die sich auf keinen erkennbaren Ausgangspunkt zurückführen läßt und damit unabhängig von einer Person ist. (...) Dies scheint nun in der Tat grundsätzlich der Darstellungsweise des Dramas zu entsprechen, das ja häufig gerade als eine Dichtung begriffen wird, die keinen Vermittler benötigt. (Spittler 1979, 38)

Diese Darstellungsperspektive entspricht der personalen Erzählhaltung in Stanzels Typenreihe. Im Drama wird die autonome Perspektive durch eine gleichgeordnete Kombination von Figurenperspektiven getragen, wobei unter Figurenperspektive diejenige Perspektive verstanden wird, "aus der eine Figur den dramatischen Vorgang sieht"¹³⁹. Gleichordnung der einzelnen Figurenperspektiven heißt, "sie besitzen denselben Fiktionalitätsgrad und für den Rezipienten den gleichen Grad an Verbindlichkeit"¹⁴⁰. Das heißt weiter, daß nicht eine einzelne Figurenperspektive die Rezeptionsperspektive bestimmt, sondern das System der unterschiedlichen Figurenperspektiven als Ganzes, da die Inhaltsvermittlung über Figurenrede grundsätzlich perspektivisch gebrochen ist¹⁴¹.

137 Vgl. Spittler 1979, S. 33.

138 Vgl. Spittler 1979, S. 32.

139 Pfister 1988, S. 91.

140 Pfister 1988, S. 92.

141 "Ob eine Figur charakterisiert, ein Ereignis referiert oder kommentiert wird, immer geschieht dies aus der Sicht der sprechenden Figur. Das Diskursuniversum eines Dramas

Als zweite Darstellungsperspektive des Dramas konstatiert Spittler die "personale Perspektive", die Stanzels Kategorie des auktorialen Erzählens bzw. des Ich-Erzählens entspricht:

Die Frage ist nun, ob und gegebenenfalls in welcher Weise das Drama über die Möglichkeit einer personalen Darstellungsperspektive verfügt. Hier ist zunächst festzustellen, daß es im Drama - anders als beim Erzähler in der Epik - keine Person gibt, die für die Perspektive der Darstellung verantwortlich erklärt werden, selbst aber außerhalb der Darstellung bleiben könnte. Denn auch dort, wo im Drama ein Erzähler auftritt, bleibt dieser ja - unabhängig davon, inwieweit er die seinem Auftritt folgende Darstellung perspektivisch bestimmt - selbst sichtbar und damit Gegenstand der Darstellung. Der Erzähler ist im Drama also immer auch gleichzeitig Figur. (Spittler 1979, 36)

Das heißt, die personale Darstellungsperspektive zeigt sich im Drama immer da, wo eine Figurenperspektive auch für den optischen Teil der Darstellung verantwortlich ist: "Die personale Perspektive im Drama ist also immer eine zur Darstellungsperspektive gewordene Figurenperspektive"¹⁴². Spittler weist auch darauf hin, daß die beiden von ihm erarbeiteten Perspektiven keine Dramenformen beschreiben, sondern Formen dramatischer Darstellung, was bedeutet: "In jedem Drama können beide Darstellungsformen zur Anwendung kommen, indem sie einander abwechseln"¹⁴³.

Betrachtet man die Darbietungsformen des Traums unter dem Aspekt ihres Beitrags zur Perspektivierung im Drama, so gilt für den erzählten Traum, daß er ausschließlich der autonomen Perspektive angehört. Dies deshalb, weil der Fiktionalitätsgrad des Traumberichts dem anderer Figurenrepliken entspricht und somit für den Rezipienten genauso glaubwürdig oder unglaubwürdig, objektiv oder perspektivisch verzerrt sein kann wie etwa ein Botenbericht oder ein konventioneller Bewußtseinsmonolog.

Der inszenierte Traum ist dagegen unter die Subjektivierungstechniken zu rechnen, die für eine eingeschränkte Perspektive verantwortlich sind¹⁴⁴, da das

stellt sich also dar als Vielzahl figuraler Diskursuniversen, deren unterschiedliche Perspektiven sich stützen oder konterkarieren können" (Mahler 1992, S. 79).

¹⁴² Spittler 1979, S. 37. Die Terminologie Spittlers scheint mir etwas unglücklich gewählt, da sein Begriff der personalen Darstellungsperspektive, unter der er eine dem auktorialen Erzählen bzw. eine dem Ich-Erzählen analoge Art der Darstellung verstanden haben will, leicht mit dem der personalen Erzählhaltung bei Stanzel, die nun gerade das Gegenteil beinhaltet, verwechselt werden kann. In Anlehnung an Edward Groff möchte ich diese Perspektive als "eingeschränkte Perspektive" ("limited point of view", Groff 1959) bezeichnen.

¹⁴³ Spittler 1979, S. 43.

¹⁴⁴ Dazu gehören nach Groff "means of narrators, dream sequences, pantomimic representations of states of mind to associate dramatic action" (Groff 1959, S. 270). Dazu müs-

träumende Subjekt für den optischen Teil der Darstellung verantwortlich ist und die Traumhandlung auf einer Fiktionsebene zweiter Ordnung mit spezifischen Charakteristika angesiedelt ist:

The dream sequence in drama represents a limited point of view, for what we see on the stage exists only in the consciousness of the dreamer. (...) But the playwright who adopts the dream form must use the curious associative logic and symbolism of dream life. Once again the dramatic action is located in a single consciousness, but it is a consciousness of a different order - a kind of shorthand record of experience kept by the dreamer. Because of the nature of dream life with its dislocations in time and space, its surrealistic contempt for what appear to be natural laws, the playwright who uses this form has a vehicle which challenges the realistic design of the modern theater and expands the conventional approach to the dramatization of human relationships. These relationships are, of course, the substance of dreams and dream-plays, but they are seen through the prism of a dream. Naturally, the production of such plays may become fantastically stylized; but the manner of presentation and - for that matter - the structure of the play itself emerge from a legitimate experiment in fixing a limited point of view, rather than from a willful insistence upon novelty for its own sake. (Groff 1959, 277)

Interessant scheint es mir beim Darstellungstyp "inszenierter Traum", der Frage nachzugehen, in welchem Verhältnis die eingeschränkte Perspektive des Träumers zur autonomen Perspektive des Stücks steht. Hierbei sind zwei Extremwerte feststellbar. Auf der einen Seite kann der Traum die autonome Perspektive bestätigen, andererseits kann er ihr diametral entgegenstehen.

In *Los últimos días de Emmanuel Kant* (Sastre 1985) werden die letzten Tage im Leben des altersschwachen und todkranken Kant gezeigt. Träger der autonomen Perspektive sind Wasianski, ein Freund Kants, seine Pflegerin Teresa Kaufmann und der Arzt Peter. Die Figuren sehen in Kant einen hilflosen Menschen, der sich nicht mehr mitteilen kann und den sie wie ein unmündiges Kleinkind behandeln. Im achten Bild erfolgt ein Perspektivenwechsel; dem Rezipienten wird ein Alptraum Kants vor Augen geführt. Kant und sein von Wasianski wegen Trunksucht entlassener Diener Lampe besuchen während des Karnevals in Königsberg ein Kabarett, das einer Geisterbahn ähnelt. An der Tür müssen die Besucher ihre Augen und ihre Hände abgeben, die sie beim Verlassen des Etablissements wieder zurückbekommen sollen, wie der Türsteher Coppelius verspricht:

KANT. Buenas noches, abogado Coppelius

COPPELIUS. Las manos y los ojos se los devolverán a la salida.

sen meines Erachtens auch noch Erinnerungssequenzen und schlaglichtartige "flash-backs" gerechnet werden.

Kant y Lampe ponen sus manos sobre un tajo de carnicero y Coppelius se las corta de cuatro certeros golpes con un cuchillo grande. Kant y Lampe, a quienes no parece preocupar mucho la cosa, le muestran sus muñones sangrantes como diciendo que ya cumplieron ese requisito. Ahora los movimientos se lentifican y Coppelius procede a una pausada extracción de los ojos de Kant y de Lampe y a echarlos en un saco que está casi lleno, se supone de ojos. (Sastre 1985, 92f.)

Kant und Lampe treten ein und Kant wird von einem Schachautomaten aufgefordert, eine Partie mit ihm zu spielen.

Kant entiende y atiende la invitación a pesar de mirarlo con las cuencas ensangrentadas de sus ojos. La partida es acompañada por sonidos estridentes, aullidos, disonancias; y algunas máscaras bailan una danza macabra alrededor de Kant y el Turco, cuyos movimientos de piezas son extremadamente mecánicos. Por fin, el turco mueve una pieza con aire triunfal. Kant perdió la partida. (Sastre 1985, 93f.)

Kant sieht sich in seinem Alptraum so, wie er von den die autonome Perspektive tragenden Figuren gesehen wird: als hilfloses, dahinvegetierendes Wesen, das seiner physischen und geistigen Fähigkeiten beraubt ist.

Eine ähnliche Funktion hat die eingeschränkte Perspektive des Traums in Lauro Olmos *English Spoken* (1967). Die autonome Perspektive des Dramas wird hier von zwei Aktantengruppen getragen, Carlos und Luisa, deren Perspektive vom Autor als die für den Zuschauer zur Identifikation aufrufende gestaltet wird¹⁴⁵, auf der einen Seite und El Míster und Basilio auf der anderen Seite, die ein skrupelloses, opportunistisches und moralisch verwerfliches Gewinnstreben um jeden Preis verkörpern:

Si verdugo sin escrúpulos es el Míster, verdugo fue también Basilio en otra guerra, directa y no latente, sucedida años atrás. Basilio, que salvó su vida sacrificando la de su hermano en la guerra civil, explota a su hermana Maruja, alcohólica y prostituida, como se siente «generoso» con el sobrino Bertucho, pagándole unas clases de inglés con el fin de servirse de esos conoci-

¹⁴⁵ Luciano García Lorenzo beschreibt Carlos in seinem Vorwort zu Olmos Drama als "joven de origen humilde, autodidacta (...), concienciado socialmente, inconformista e incluso (...) potencialmente un revolucionario, es el protagonista en el exacto sentido de la palabra, y fácilmente se deduce que a través de él Lauro Olmo quiere expresar sus propias convicciones. Conformada su personalidad con palabras y actitudes siempre positivas, Carlos se niega (...) a volver a salir de España y, aunque sus traducciones del inglés únicamente le permiten sobrevivir, el joven rechaza la constante invitación que la sociedad le ofrece para beber *whisky* en lugar de vino o lucir camisas de seda, costosos trajes y modernos automóviles. Una invitación que se le ofrece en España como también pudo aceptar en Europa, pero a la que Carlos vuelva ahora la espalda como lo hizo antes en otros países, aunque a cambio trajera sólo consigo unos conocimientos de inglés y un acentuado amor a esa Patria - a esta tierra - que le obligó a emigrar" (Olmo 1967, S. 31).

mientos, cuando logre el sueño de su vida: poner en la puerta de su taberna el cartel 'English Spoken'. (146)

Zwar hat Basilio ab und an Gewissensbisse, aber er geht mit diesen genauso zynisch um wie mit seinen Mitmenschen. Diese Gewissensbisse werden in zwei Tagträumen Basilius gestaltet, in denen er seinem toten Bruder begegnet. Im ersten Tagtraum setzt sich Basilio mit dem Vorwurf auseinander, er habe seinen Bruder an die Polizei verraten. Nachdem ihm Maruja dies kurz zuvor vorgeworfen hatte, erscheint Basilio sein toter Bruder, dessen Bild er zuerst mit Gewalt, symbolisiert durch eine imaginäre Pistole, zu vertreiben sucht. Als ihm dies nicht gelingt, entledigt er sich seiner im Bruder versinnbildlichten Schuld mit den zynischen Worten:

BASILIO. ¡No sigas! (*Sarcástico.*) Puede que desde allá arriba nos esté escuchando nuestra madre. No la entristezcas. ¡Me largo de tu lao, hermanito! (*Retorciendo.*) La vida está ahí, a la vuelta de la esquina. ¡Salud, héroe! ¡Te llevaré flores: geranios populares! (Olmo 1967, 197)

Am Ende des Stücks, nach der Katastrophe, erscheint Basilio sein Bruder ein zweites Mal in einem Tagtraum. Auch hier gelingt es ihm wieder, die Vorwürfe des Bruders, also seine eigenen Gewissensbisse, die ihm vor Augen führen, daß er seine Kneipe in ein Bordell verwandeln werde, wenn er so weiter mache, mit einem erbitterten "¡Calla!" (S. 218) zu vertreiben. Der zweimalige Wechsel von der autonomen zur eingeschränkten Perspektive bestätigt, ja verstärkt hier sogar noch das dem Rezipienten durch die autonome Perspektive vermittelte Charakterbild Basilius, da es ihm selbst in seinem Unbewußten gelingt, die Augen vor den Konsequenzen seines Handelns zu verschließen.

In Max Aubs *Los muertos* (1945) steht die eingeschränkte Perspektive des Traums der autonomen des restlichen Dramas diametral entgegen. Träger der autonomen Perspektive sind die gleichgewichtigen Figurenperspektiven der Protagonistin Matilde, ihrer Hausangestellten Acacia und Matildes "Novio" Don Preclaro:

Los muertos es, dentro del marco satírico del ambiente pequeño-burgués de la sociedad española de provincias de antes de la guerra civil, la patética historia de unas vidas inútiles, lentamente destruidas, corroídas por el mecanismo social - hábitos, rutinas, vulgaridad, tabúes, represiones, cansancio, convenciones -, en el que inútilmente, absurdamente, se han ido hundiendo los dos protagonistas, Matilde y don Preclaro, cuyo noviazgo ha durado toda la vida. (Ruiz Ramón 1986, 268)

Auf der Ebene der autonomen Perspektive gilt dieses Urteil Ruiz Ramóns nicht. Die Figuren selbst sehen ihr Leben durchaus als wohlgeordnet und kei-

neswegs sinnlos. Sie haben sich in der alltäglichen Routine eingerichtet und sind mit ihren Alltagsbeschäftigungen zufrieden. Erst als bekannt wird, daß Don Picavea, der ehemalige Verlobte Matildes, der vor Jahrzehnten nach Brasilien ausgewandert ist, dort ein Vermögen gemacht hat, und dem Matilde nicht gefolgt war, gestorben ist, meldet sich ihr Unterbewußtes zu Wort. Im Traum erkennt Matilde, daß ihr Leben verfehlt war, daß die scheinbar mühe- los aufrecht erhaltene soziale Fassade sie daran gehindert hat, sich zu verwirk- lichen, sie so ihr Leben vergeudet hat. Diese der autonomen radikal entgegen- gesetzte Perspektive des Traums hat schließlich auch Rückwirkungen auf die autonome Perspektive Matildes auf der Fiktionsebene erster Ordnung. Sie rea- giert erstmals nicht nach den sozialen Normen, sondern gemäß ihren wirkli- chen Gefühlen:

MATILDE. Luz va a tener un niño.

DON PRECLARO. Eso murmuran. Su padre tendrá que pedir el traslado. A mí nunca me gustó el novio.

MATILDE. Lo supongo. No tienen más que casarse.

DON PRECLARO. Sí. Desde luego. Pero un sietemesino en la familia..., sobre todo si es el primero...

MATILDE. ¡Quién hubiera tenido un hijo, aunque hubiese sido sietemesi- no!...

DON PRECLARO. (*Escandalizado.*) ¡Matilde!

MATILDE. Aquel día de la excursión, cuando éramos novios...

DON PRECLARO. (*Interrumpiéndola.*) ¿Éramos?...

MATILDE. Es usted un pobre tonto, Preclaro.

DON PRECLARO. ¡Matilde!

MATILDE. Hace tantos años que quería decírselo...

DON PRECLARO. (*Ofendido.*) Creo que debemos dar por terminadas nuestras relaciones. Me retiro.

MATILDE. Nos casaremos cuando usted quiera.

DON PRECLARO. Buenas noches. (*Sale muy ofendido. Entra Acacia.*)

ACACIA. ¿Qué le sucede al galán? Va hecho un basilisco.

MATILDE. Le llamé tonto.

ACACIA. ¡Gracias a Dios!... ¡Ave María Purísima! (Aub 1945, 1114)

Die Einsicht Matildes kommt aber zu spät. Ihr Leben ist verfehlt, und sie ist zu nichts mehr nütze. Die Fiktionsebene erneut wechselnd - es folgt eine meta- theatralische Szene - drängt ein Bühnenarbeiter Matilde von der Bühne:

(*Los Tramoyistas empiezan a quitar los muebles. Levantan el decora- do. Matilde parece no darse cuenta.*)

TRAMOYISTA. Váyase, señora. Ya no tiene que hacer nada aquí. Esto se aca- bó. Por el mundo pasan cosas más importantes.

MATILDE. ¿Así que usted cree que mi vida no ha servido para nada?

TRAMOYISTA. ¿Y qué le importa? No es la única.

MATILDE. ¿De quién es la culpa? (...)

TRAMOYISTA. Muérase de una vez.

MATILDE. ¿Qué hubiera debido hacer?

TRAMOYISTA. Parir, señora, parir. Y váyase. (...)

MATILDE. ¿Tengo yo la culpa, de que mis padres fueran mis padres? Una no escoge dónde ni cómo nace. Ni el nacer siquiera. Si mi padre no hubiera conocido a mi madre en la feria de Albacete...

TRAMOYISTA. Pero se es lo que se quiere ser. Un manco no puede tener dos brazos, pero cada cual es manco a su manera. Siempre se puede hacer una cosa o la contraria. Y no se preocupe: zurza sus medias, escoja lentejas, váya a misa.

MATILDE. La culpa no es mía.

TRAMOYISTA. Y siempre le quedará el remedio de hablar mal de la gente.

¡Ande! Váyase. Estorba. (*Matilde sale lentamente.*) (Aub 1945, 1115)

In den bisherigen Beispielen ist der Traum jeweils die einzige Subjektivierungstechnik, die die autonome Perspektive kurzzeitig unterbricht - der Bühnenarbeiter in *Los muertos* kann durchaus als Träger einer weiteren autonomen Figurenperspektive gesehen werden, die hier wohl dem Autor als direktes Sprachrohr dient. Er kann aber auch lediglich eine unter anderen Subjektivierungstechniken sein. Der Traum in *El sueño de la razón* (Buero Vallejo 1970, 193-199) ordnet sich nahtlos in die Reihe jener Subjektivierungstechniken ein, die den Zuschauer das Stück aus der Perspektive Goyas erleben lassen und die Ricardo Doménech als "efectos de inmersión"¹⁴⁷ bezeichnet hat. Wilfried Floeck faßt diese wie folgt zusammen:

In *El sueño de la razón* wird der Zuschauer durch den Einsatz entsprechender Licht- und Töneffekte sowie durch die Einbeziehung von Goyas "pinturas negras" durch deren Projektion an die Bühnenrückwand in die Lage des tauben Malers versetzt und befähigt, an dessen Halluzinationen und Visionen teilzunehmen. Sobald Goya die Bühne betritt, hört der Zuschauer nur noch seine Stimme, ersterben alle anderen Geräusche auf der Bühne. Der Zuschauer erlebt das gesamte dramatische Geschehen aus der Perspektive Goyas und ist wie dieser gezwungen, die Worte seiner Gesprächspartner aus dem Kontext der Situation sowie vor allem aus der Gestik der Dialogpartner heraus zu verstehen. Auf diese Weise wird der Zuschauer mehr und mehr in die Innenwelt Goyas und in seine Lage weitgehender Isolierung versetzt. (Floeck 1990, 165f.)

Goyas Alptraum, den der Rezipient als inszenierten Traum miterlebt, verstärkt die extrem eingeschränkte Figurenperspektive, die in diesem Drama die dominierende ist, nochmals:

147 Doménech 1973, S. 49.

Die Szene ist um so eindrucksvoller, als der groteske Spuk nach Goyas Erwachen durch eine noch schrecklichere Wirklichkeit abgelöst wird: durch den Einbruch der plündernden Soldatenhorde, die ein Bild der materiellen und seelischen Verwüstung hinterläßt. Der Schrecken des Alptraums wird von dem Grauen der Wirklichkeit noch weit übertroffen. (Floeck 1990, 166)

Auch in *La detonación* (Buero Vallejo 1977) ist die Traumsequenz (S. 181-183) nur eine Technik neben anderen, die zur Gestaltung der eingeschränkten Darstellungsperspektive des Dramas beitragen:

En *La detonación*, Buero parte de una retrospectión, un 'flash-back' de Larra en los segundos que preceden a su suicidio. Es decir, la acción transcurre en la mente del trágico protagonista, en una desgarradora rememoración de los hechos y sucesos de su vida. (148)

Trägt in den letztgenannten Stücken die Traumsequenz zur Dominanz eines "limited point of view" im Drama bei, so ist sie in den Traumstücken deren einziger Träger. Das auf der Bühne inszenierte Geschehen spielt sich im Bewußtsein des Träumers ab und kann, wie bereits ausführlich dargestellt, entweder das ganze Geschehen einnehmen oder, wie in den meisten Fällen, den Großteil der Dramenhandlung bis zum Erwachen des Träumers. Danach folgt eine Handlungssequenz, die als autonome Darstellungsperspektive gestaltet ist, wie etwa in *Los Comuneros* (Diosdado 1974), *Siete gritos en el mar* (Casona 1952) oder *Fuiste a ver a la abuela???* (Cabal 1979).

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der szenisch vermittelte Traum im Gegensatz zum erzählten Traum in allen Fällen der Perspektivierung der dargestellten Handlung im Sinne eines "limited point of view" dient, indem er die autonome Perspektive bestätigen oder dementieren kann, tragendes Element der eingeschränkten Perspektive ist oder im Rahmen anderer Techniken zur Gestaltung einer derartigen Darstellungsperspektive beiträgt.

4.3.3 Traum und Figurencharakterisierung

War die Hauptfunktion des Traums neben der Zukunftsprophezeiung in der Literatur bis zur Romantik die der Handlungsmovierung und der Charakterveränderung, so ist seine Aufgabe seit der Romantik vorwiegend die "Erhellung der Seelenlage des Träumers", der Traum ist "charakterenthüllend"¹⁴⁹. Die Fi-

148 Pérez-Stansfield 1983, S. 213. Zu einer genaueren Analyse der einzelnen Elemente von Bueros Immersionstechnik in *La detonación* vgl. Floeck 1990, S. 166f.

149 Frenzel 1992, S. 826.

gurencharakterisierung durch den Traum erfolgt nun aber auf indirekte Weise, vermittelt durch eine Darstellung des Unbewußten des Träumers:

Die Welt, die er darstellt, ist eine subjektive; die seelische Welt des Träumers tritt uns in seinen Bildern plastisch vor Augen. Wir träumen den Traum eines anderen mit und sind so gezwungen, uns in seine Seele zu versetzen. (Sartorius 1936, 8)

Erst durch die Deutung des Traums läßt sich auf den Charakter der träumenden Figur schließen.

Manfred Pfister unterscheidet im Drama vier Klassen von Techniken der Figurencharakterisierung: "explizit-figurale, implizit-figurale, explizit-auktoriale und implizit-auktoriale"¹⁵⁰. Die auktorialen Charakterisierungstechniken (Figurenbeschreibung im Nebentext, sprechende Namen und Korrespondenz- sowie Kontrastrelationen zu anderen Figuren¹⁵¹) sind im Zusammenhang mit dem Traum nicht relevant, ebensowenig die implizit-figuralen Techniken¹⁵². Bei der explizit-figuralen ist zwischen Eigen- und Fremdkommentar zu unterscheiden. Da im Traum immer das eigene Ich im Zentrum steht¹⁵³, übernehmen sowohl erzählter als auch inszenierter Traum die Funktion eines Eigenkommentars. Aber aufgrund des objektivierenden Charakters des Trauminhalts¹⁵⁴ und der Tatsache, daß sich die Träumer meist nicht bewußt sind, daß sie sich mit der Traumerzählung selbst charakterisieren, wird die Glaubwürdigkeit des Eigenkommentars größer. Der erzählte Traum entspricht so der impliziten Selbstdarstellung einer Figur. Die implizite Selbstdarstellung "ist als solche nicht subjektiv gebrochen, nicht figurenperspektivisch verzerrt, sondern in ihr enthüllt sich dem Rezipienten unmittelbar die charakterologische und ideologische Disposition einer Figur"¹⁵⁵.

In *Canción de cuna* (Martínez Sierra 1911) erzählen sich drei Nonnen ihre Träume:

150 Pfister 1988, S. 251.

151 Vgl. Pfister 1988, S. 263f. und Spang 1991, S. 175.

152 Nach Kurt Spang sind dies: "fisonomía, mímica, gestos, estatura, indumentaria" und "voz, sociolecto, ideolecto, dialecto, estilo" (Spang 1991, S. 175).

153 "Und zwar kommt das eigene Ich in jedem Traum vor und spielt in jedem die Hauptrolle, auch wenn es sich für den manifesten Inhalt gut zu verbergen weiß" (Freud 1916/17, S. 143).

154 "Der Traum, schöpfend aus umfassenderer Einsicht, ergänzt die Situation aus den Erlebnisinhalten, die, wenn auch nicht beachtet, doch mit einbezogen werden müßten. Er kompensiert also die Einseitigkeit der bewußten Haltung. Er reduziert Überwertungen, betont das Entwertete und stellt damit den Träumer an den richtigen Ort, nämlich in die unsichtbare Mitte des Erlebens" (Aeppli 1943, S. 57).

155 Pfister 1988, S. 177.

SOR SAGRARIO. Yo muchas noches sueño que vuelo, es decir, volar, no; que voy por el aire sin tener alas.

SOR MARCELA. Y yo, que corro de prisa, de prisa, y que bajo escaleras sin tocar con los pies en el suelo ni en los escalones.

SOR SAGRARIO. Y qué gusto da, ¿eh? Y qué rabia luego, cuando una se despierta y ve que no ha sido verdad.

SOR MARCELA. Yo, tantas veces lo he soñado, que ya, hasta despierta, no sé si es verdad ó mentira.

SOR JUANA. ¿Por qué soñará una tantas veces lo mismo?

SOR MARCELA. ¡Vaya usted á saber! Puede que porque son cosas que una desearía. (S. 27)

Deutet man diese Träume im Sinne der Freudschen Symbolik¹⁵⁶, so ist offensichtlich, daß es sich um verschlüsselte erotische Wunschträume handelt, Wunschträume, die sich die Nonnen natürlich nicht offen eingestehen können, die sich aber auch durch den Kinderwunsch der Frauen, der im Stück zum Ausdruck kommt, belegen lassen, ohne explizit auf Freud zurückzugreifen. Durch die Eindeutigkeit der Symbolik ist hier aber sicherlich ein Bezug zu Freud intendiert. Mit Hilfe des Traumberichts ist es im Kontext des Stücks und der Zeit so möglich, die erotischen Phantasien der Nonnen zu thematisieren, was ansonsten in einem Polylog aufgrund gegebener sozialer Konventionen nicht möglich gewesen wäre.

In Antonio Galas *Samarkanda* charakterisiert sich Bruno durch einen Traum, den er seinem Bruder Diego erzählt: Ein Junge kommt in das Land der Phönix. Ein Phönix verliebt sich in ihn und gibt dafür seine Unsterblichkeit auf, indem er Selbstmord begeht, um als Mensch verwandelt, und zwar als Junge, zurückzukommen¹⁵⁷. Dieser Traum hebt die Unreife und evasive Tendenzen im Charakter Brunos hervor. Zieht man Kriterien Alfred Adlers heran, so drückt dieser Evasionstraum einerseits Brunos falschen Lebensstil aus, der durch eine ständige Flucht vor Problemen, in die er sich selbst durch seine unstete und halbkriminelle Lebensweise gebracht hat, gekennzeichnet ist, und andererseits wird der immer noch kindliche Grundzug seines Charakters deutlich. Bruno hat es nicht geschafft, sein Kindheitstrauma, die Nichtbeachtung von seiten der Eltern, zu verarbeiten. Ebenso konnte er sich nicht von seinem Bruder Diego lösen, der ihm in der Kindheit als Elternersatz diente. Der Traum regrediert in infantile Wünsche. Bruno ist der junge Mann des Traums, sein Bruder Diego der Ave Fénix, der sich für ihn opfert, der seine Unsterblichkeit, das heißt hier, seine Persönlichkeit aufgibt, um immer für seinen Bru-

¹⁵⁶ Träume vom Schweben und Fliegen sind erotische Träume und symbolisieren den Geschlechtsakt (vgl. Freud 1900, S. 398ff.).

¹⁵⁷ Vgl. Gala 1985, S. 23f.

der da zu sein. Außerdem kommen bereits im Traum die homoerotischen Neigungen Brunos zu seinem Bruder zum Ausdruck, die durch den weiteren Verlauf des Stücks bestätigt werden. Dieses geträumte Märchen vom Ave Fénix gibt dem Zuschauer in wenigen Sätzen ein ziemlich umfassendes Charakterbild des Träumers.

Im Gegensatz zu den beiden genannten Beispielen ist sich Mario in *El tragaluz* (Buero Vallejo 1967) der selbstcharakterisierenden Funktion seines Traums durchaus bewußt. Indem er den Traumbericht im Dialog einsetzt, um die Einschätzung, die seine Gesprächspartnerin von ihm hat, zu relativieren¹⁵⁸, wird der an sich der impliziten Selbstdarstellung verpflichtete Traumbericht zu einer expliziten:

In der expliziten Selbstdarstellung thematisiert eine Figur bewußt ihr Selbstverständnis, sei es im Monolog oder im Dialog. Die Informationen, die der Rezipient dadurch über die Figur erhält, sind für ihn nicht objektiv und verbindlich, sondern werden von ihm als subjektiv gebrochene Selbstdarstellung gewertet. (Pfister 1988, 177)

Ähnlich "strategisch" ist der Traumbericht in *El gran ceremonial* (Arrabal 1963) eingesetzt. Hier erzählt Casanova dem Amante, einer Person, die er kaum kennt, einen Traum, um ihn auf seine homosexuellen und masochistischen Neigungen aufmerksam zu machen und ihn so auf eine Liebeserklärung vorzubereiten:

AMANTE. Usted y yo apenas nos hemos visto.

CASANOVA. Y, sin embargo..., anoche tuve una pesadilla en la que usted estaba presente.

AMANTE. Pero, si aún no nos conocíamos.

CASANOVA. Yo tampoco soy muy propenso a creer en lo misterioso. Pues bien, ayer, por sorprendente que pueda parecerle, tuve esta pesadilla; estábamos una serie de monstruos - quiero decir, de hombres como yo - bajo un árbol, atados con las manos a la espalda y sujeto cada uno a una rama del árbol. Mis compañeros lograron soltarse, pero yo quedé atado al árbol, y, entonces me di cuenta de que el árbol tenía cara de un hombre; y ese hombre era usted.

AMANTE. No veo cómo ha podido soñar semejante historia.

CASANOVA. Le voy a hacer una confidencia: toda mi vida he deseado ser un hombre como usted, alto, guapo, bien proporcionado. (Arrabal 1963, 107))

Kann der erzählte Traum, wie in den letzten beiden Beispielen gezeigt, einzeln auch als explizite Selbstdarstellung mit zu relativierender Glaubwürdigkeit verwendet werden, so entspricht der inszenierte Traum immer einer impli-

158 Vgl. Kapitel 4.2.1.

ziten Selbstcharakterisierung, und zwar einer Selbstdarstellung, die den Charakter des Träumers ausschließlich - erinnert er den Traum und deutet er ihn richtig - ihm selbst und dem Zuschauer offenbart. Ist der inszenierte Traum einerseits ein Mittel zur Subjektivierung der Darstellungsperspektive im Drama, so ist er im Rahmen der Figurencharakterisierung ein Mittel, das es erlaubt, den Charakter einer Figur objektiv zu umreißen. Subjektiv ist der inszenierte Traum in Bezug auf den Charakter des Träumers aber insofern, als die charakterenthüllende Relevanz des Traums erst durch die Deutung von Seiten des Zuschauers manifest wird.

Von plakativer Eindeutigkeit ist etwa der Tagtraum des "Geizhalses" Eusebio in Max Aubs *Espejo de avaricia* (1925). Nachdem Eusebio von einem Notar mitgeteilt wurde, daß er eine große Erbschaft zu erwarten habe, träumt er von Abgesandten aller Gruppen, die symbolisch für immensen Reichtum stehen¹⁵⁹, die ihn aufsuchen und ihm ihre Schätze übergeben. Wird durch die implizite Selbstdarstellung im Traum die Raffgier Eusebios als Charakterzug der Figur gezeigt, so wird dieser Aspekt in dem an den Traum anschließenden Gespräch mit seiner Haushälterin Margarita explizit bestätigt und um den Aspekt des krankhaften Geizes erweitert:

MARGARITA. (...) ¿Qué querrá usted comer mañana? (*Pausa. Tímidamente.*)
Tendrá usted que darne dinero.

EUSEBIO. (*Se sobresalta, estalla, magnífico.*) ¿Qué dices? ¿Dinero? ¿Comer? Pero ¿es que no sabes? ¡Todo el oro del mundo es mío! ¡Y me vienes a preguntar que qué quiero comer mañana! Pero, ¿es que no comprendes, idiota, que si algo como mañana te tengo que dar dinero y que, si te lo doy, ya no será mío todo el oro del mundo? ¡Mañana, imbécil (*Trompetea como victoria final.*), mañana no se come! (Aub 1925, 180)

In *Jueces en la noche* (Buero Vallejo 1979) wird der im sozialen Umfeld geachtete und gesellschaftlich erfolgreiche Juan Luis durch die Traumreihe als skrupelloser, machtbesessener Opportunist entlarvt, der um seines Vorteils willen über Leichen geht und der es noch dazu schafft, die Stimme seines Gewissens, die ihn im Traum permanent mit der von ihm verdrängten Realität konfrontiert, zum Schweigen zu bringen - Juan Luis erinnert sich nicht an seine Träume oder gibt dies zumindest vor¹⁶⁰. Auch das vorgeblich zärtliche und verständnisvolle Verhältnis zu seiner Frau wird im Traum als verlogen deutlich: das Etui, das Juan Luis während der geträumten Feier der Silberhochzeit

¹⁵⁹ Es handelt sich dabei um El Enviado de los Piratas, El Enviado de los Jesuitas, El Enviado de Creso, El Enviado de los Buscadores de Oro, El Enviado de Rockefeller etc. (vgl. Aub 1925, S. 178ff.).

¹⁶⁰ Vgl. Buero Vallejo 1979, S. 58.

als Geschenk überreicht, ist leer¹⁶¹. Insgesamt zeigt die Traumreihe in Buero Vallejos Stück dem Zuschauer den wahren Charakter von Juan Luis, der sich hinter einer immer mühsamer aufrechtzuerhaltenden sozialen Fassade verbirgt. Der Traum stellt hier den expliziten Selbst- und Fremdcharakterisierungen des Protagonisten auf der ersten Fiktionsebene eine diese relativierende bzw. als falsch entlarvende implizite Selbstdarstellung auf der Fiktionsebene zweiter Ordnung, die nur für den Zuschauer wahrnehmbar ist, gegenüber.

Die paradox anmutende Eigenart der Figurencharakterisierung durch den verbal oder szenisch vermittelten Traum beruht auf der Tatsache, daß die Selbstcharakterisierung einerseits figural gebrochen, perspektivisch verzerrt ist, da im Traum äußerst subjektive Inhalte des Unterbewußten der Figur zum Ausdruck kommen, andererseits aber objektiver ist als eine ebenfalls figural verzerrte, anderweitige explizite Selbstcharakterisierung, da in den Traum gerade durch die Dominanz des Unterwußtseins auch Details eingehen, die dem Wachbewußtsein verborgen bleiben bzw. bei einer Selbstcharakterisierung, etwa in einem Reflexionsmonolog, bewußt ausgeblendet werden können. Dazu kommt noch, daß die Figurencharakterisierung nur selten so plakativ ist, wie in *Espejo de avaricia*, daß sich der Charakter einer Figur dem Rezipienten symbolisch verschlüsselt mitteilt, und dieser den Traum erst deuten muß, um den Charakter des Träumers zu erschließen.

4.3.4 Der Traum im Spannungsfeld vorweggenommener Zukunft und nachgeholter Vergangenheit

In diesem Abschnitt soll die Rolle des Traums im Ablauf der dramatischen Handlung untersucht werden, die nach Peter Pütz "in der *sukzessiven* Vergegenwärtigung von *vorweggenommener* Zukunft und *nachgeholter* Vergangenheit" besteht¹⁶². Dabei wird im einzelnen gezeigt werden, daß der Traum die Funktion eines dramatischen Auftakts übernehmen kann, wird seine Leistungsfähigkeit im Zusammenhang mit der Exposition und als Mittel der Vorausdeutung untersucht, sollen sein Verhältnis zu Konzentration und Sukzession bei der Präsentation der dramatischen Handlung sowie seine Funktion am Ende des Dramas aufgezeigt werden.

161 Buero Vallejo 1979, S. 164.

162 Pütz 1970, S. 11.

4.3.4.1 Traum und dramatischer Auftakt

Im Textkorpus fanden sich drei Dramen, die den Traum im Sinne eines dramatischen Auftakts verwenden¹⁶³. Ein sehr kurzer, szenisch vermittelter Traum steht am Anfang von Federico García Lorcas *Yerma* (1934). Dieser Traum¹⁶⁴, der in ein Wiegenlied übergeht, läßt den Grundkonflikt des Dramas in einem symbolischen Bild aufscheinen: Yerma wünscht sich nichts mehr als ein Kind. Sie bleibt aber passiv, kann sich nicht von den gesellschaftlichen Normen lösen, die es ihr verbieten, ihren Mann wegen des Schäfers Victor zu verlassen, der ihr ihren Kinderwunsch erfüllen könnte. So bleibt der Kinderwunsch Yermas, der sie verzehrt und zur Katastrophe, zum Mord an ihrem Mann, führt, unerfüllt¹⁶⁵. Deutet man die Symbole des Traumbildes, so wird deutlich, daß Yerma ihren Kinderwunsch auf den Schäfer projiziert. Der Schäfer gilt nach gängiger Symbolik als "guía o conductor de almas"¹⁶⁶, der Yerma auf einen neuen Weg führen könnte. Er führt ein Kind an der Hand, das die Eröffnung eines neuen Horizonts symbolisiert¹⁶⁷. Die Andeutung eines neuen Wegs wird aber schon im Traumbild durch die weiße Kleidung des Kindes konterkariert, da Weiß zwar einerseits ein Symbol für Reinheit ist, es andererseits gerade als Traumsymbol aber auf eine Reinheit verweist, die nur im Jenseits zu verwirklichen ist. Der Schäfer geht schließlich weg, was auf einen späteren Teil des Dramas vorausdeutet, wo Victor die Gegend verlassen wird, um ein Erbe anzutreten. Mit ihm verschwindet für Yerma die letzte, wenn auch nur im Unterbewußten in Betracht gezogene Möglichkeit, ihren Fortpflanzungstrieb zu befriedigen. Yerma bleibt in einer sterilen und gefühlskalten Umgebung zu-

163 "Der *dramatische Auftakt* bezieht sich auf die ersten Szenen des Dramas, deren Funktion es ist, die Aufmerksamkeit zu wecken und in die Atmosphäre des Stückes einzustimmen" (Platz-Waury 1992, 104).

164 "Al levantarse el telón está YERMA dormida con un tabaque a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un PASTOR sale de puntillas, mirando fijamente a YERMA. Lleva de la mano a un NIÑO vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el PASTOR la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. YERMA se despierta" (García Lorca 1934, S. 803).

165 In diesem Sinne versteht auch Julio Huéllamo Kosma die Traumszene: "Igualmente, habría que citar, como expresión de ese mismo interés dramático por el sueño, el comienzo de *Yerma*, donde el sueño inicial de la protagonista (...) muestra de forma condensada el anhelo inconfesable que late en el fondo de su inconsciente: el de que fuera Víctor, el pastor, y no su marido, Juan, quien colmase su ansia procreadora" (Huéllamo Kosma 1989, S. 82).

166 Pérez-Rioja 1962, S. 340.

167 Vgl. Lexikon der Symbole 1978, S. 87.

rück¹⁶⁸, die sie schließlich in ihre Verzweiflungstat treibt. Dieser kurze, hochsymbolische Traum erfüllt die Aufgabe des dramatischen Auftakts in geradezu exemplarischer Weise.

Auch in López Mozos Malinche-Drama *Yo, maldita india...* (1989) wird ein Traum als dramatischer Auftakt verwendet. Anders als in *Yerma* handelt es sich hier um einen verbal vermittelten Traum, der in Form des Traumschlafs dargestellt wird. Wir sehen Bernal Díaz del Castillo unruhig in seinem Bett liegen und hören ihn im Schlaf sprechen:

Sangre... Tanta... Tanta... Tanto matar... Están lavadas las manos... Ven y díselo... Cuenta conmigo los muertos... ¡Cuenta!... También ciudades. Ciudades también dices que... Sí... Aquella vez, sí... más de la mitad de nosotros... Sangre... ¿De quién?... Mira lo que dices... ¡Fue una gran hazaña!... Matanza bien hecha... Hazaña, digo... Sólo una o dos o veinte matanzas... No fui con él... No tengo que hablar de ello... Otros subieron al templo... En medio de la ciudad... De la gran ciudad... No faltó quien dijo que la guerra de Troya... Sangre como en todas... Tanta... Tanta... Muertes y trabajos... hambres y otras malas venturas... ¡Ardió el templo!... Los templos ardieron... Está bien... Ardieron los templos... Sangre antigua... Sangre reciente... Fresca... La nuestra... Sangre y sangre... Sangre lavada con sangre... No arrasamos... No abrasamos... (López Mozo 1989, 26)

Bernal erwacht aus diesem Alptraum, in dem er anscheinend mit jemandem, vermutlich mit Malinche, gesprochen hat, und bezeichnet den Trauminhalt, die Greuelthaten während der Eroberung Mexikos, als Lüge:

¡Mentira! ¡Mentira que hicimos grandes matanzas y que arrasamos y abrasamos muchas ciudades y templos! ¿Dónde puse el vino, por los clavos de Cristo? ¿Pueden cuatrocientos soldados matar tanto y hacer tantas crueldades? ¡Al diablo! Harto teníamos con defendernos para que no nos matasen. (López Mozo 1989, 26)

Dieser Traum wurde durch die Lektüre verschiedener Chroniken der Eroberung Mexikos ausgelöst¹⁶⁹. Mit dem Gelesenen vermischen sich Bernals eigene Erinnerungen, der als Soldat an der Conquista teilgenommen hatte. Der Traum ist für Bernal im Stück Anlaß, seine *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*¹⁷⁰ zu schreiben, die im folgenden den Hauptteil der Dramenhandlung ausmacht. Als dramatischer Auftakt stimmt der Traum sowohl in die Atmosphäre des Dramas ein, die durch die Zweifel Bernals an seinen eige-

168 Weiß symbolisiert neben Reinheit freilich auch Sterilität und Gefühlskälte. Zu den Bedeutungen von Weiß als Symbol vgl. Pérez-Rioja 1962, S. 97 und 134 f. und Lexikon der Symbole 1978, S. 182.

169 Gemeint sind die Chroniken von Gonzalo de Illecas und Francisco López de Gómara.

170 Diese wurde erst 1632, 41 Jahre nach Bernals Tod, veröffentlicht.

nen Erinnerungen geprägt ist, und er ist auf einer metatheatralischen Ebene gleichzeitig Begründung für die eigentliche Dramenhandlung, da sich Bernal aufgrund des Traums daransetzt, seine Erinnerungen aufzuschreiben.

Mit einem Traum beginnt schließlich auch *Jueces en la noche* (Buero Vallejo 1979). Der erste Teil der langen Traumsequenz übernimmt hier die Funktion des dramatischen Auftaktes, da in ihm alle für das Stück sowohl auf der Ebene des Traums wie auf der Realitätsebene relevanten Motive eingeführt werden. Dieser inszenierte Traum geht über die bloße Funktion des dramatischen Auftaktes hinaus, da er gleichzeitig die erste Sequenz einer Traumreihe ist, die zu der Handlung auf der ersten Fiktionsebene parallel läuft, und der zweite Teil der Traumsequenz eine explizit expositorische Funktion hat.

4.3.4.2 Traum und Exposition

Die Exposition soll mit Manfred Pfister als "die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen" definiert werden¹⁷¹. Dabei ist zu beachten, daß sich die Exposition nicht auf die Eingangsphase des Textes beschränken muß. Hans Günther Bickert schreibt zur Aufgabe der Exposition:

Die wichtigste Aufgabe der Exposition besteht jedoch (...) in der Gewährung hinreichend detaillierter Informationen über das Geschehen und die daran beteiligten Personen, besonders die oder den Helden; über Ausgangslage, Vorgeschichte, künftige Entwicklungsmöglichkeiten, über Ort und Zeit der Handlung, über Alter, Namen, Stand (Beruf, Dienstrang) der Figuren, ihre Beziehungen zueinander (Abhängigkeitsverhältnisse, Deszendenz, Verwandtschaft, wechselseitige Einschätzung, soziale Stellung), Absichten, Leidenschaften und körperliche Eigenheiten. Nicht in jeder Exposition müssen alle diese Einzelheiten genannt werden, denn einmal sorgt jedes Sujet für eine besondere Auswahl, und außerdem kommt es nicht auf eine in jeder Hinsicht vollständige, sondern auf eine hinreichend ausführliche Unterrichtung an, die es dem Zuschauer gestattet, sich zu orientieren und dem Vorgeführten zu folgen. (Bickert 1969, 76f.)

Im zweiten Teil der ersten Traumsequenz in *Jueces en la noche* wird der Rezipient über das wesentliche Ereignis der Vorgeschichte, die Verhaftung von Julias damaligem Verlobten, die zwanzig Jahre zurückliegt, informiert. Durch die figurenperspektivische Brechung - dem Zuschauer wird nur die Version

¹⁷¹ Pfister 1988, S. 124.

des Geschehens vermittelt, die Juan Luis verinnerlicht hat, der aber die Tatsache, daß die ganze Geschichte inszeniert war, um Julia von Fermín zu trennen, verdrängt hat - bleibt dem Zuschauer ein Teil wichtiger Informationen vorenthalten, die später, auf der Fiktionsebene erster Ordnung, nachgereicht werden. Erst als Julia am Ende des Dramas erfährt, daß die ganze Szene vor zwanzig Jahren inszeniert war, wird ihr schlagartig klar, daß ihr Leben von diesem Zeitpunkt an auf einer Lüge beruhte, was schließlich auch zum Auslöser für ihren Selbstmord wird. Durch die nur lückenhaft vermittelte Information im Traum steht der Zuschauer, was seine Informationen betrifft, auf einer Stufe mit Julia, und der Struktur eines analytischen Dramas ähnlich besteht eines der wesentlichen Spannungselemente in *Jueces en la noche* darin, die Informationslücken zu füllen.

Dezidiert im Sinne eines analytischen Dramas¹⁷² eingesetzt sind die Träume Marios in *La llave en el desván* (Casona 1951). Mittels psychoanalytischer Deutung von drei erzählten Träumen Marios¹⁷³ durch Gabriel, einen Arzt und Freund der Familie, wird ein prägendes Erlebnis Marios fast gegen Ende des Stücks enthüllt: Mario hatte als kleines Kind mit angesehen, wie sein Vater seine Mutter erschöß, da sie ihn betrogen hatte, und er dann Selbstmord beging¹⁷⁴. Da nun Marios Frau diesen mit seinem besten Freund betrügt, der wiederum eine Erfindung Marios an einen Chemiekonzern verkauft und somit Mario um die Früchte seiner jahrelangen Arbeit bringt, verweist das Ergebnis der Traumdeutung auf ein mögliches Geschehen, das nach dem Ende der Dramenhandlung stattfinden könnte: da Mario sowohl vom Betrug seines Freundes Alfredo als auch von dessen Verhältnis mit seiner Frau weiß, deutet alles darauf hin, daß sich die Familiengeschichte wiederholen wird.

Weniger komplex und in den Dramenverlauf verwoben ist die expositorische Funktion von Uriels Tagtraum in *La casa de los siete balcones* (Casona 1957, 604-609). Hier erfährt der Träumer von der Vorgeschichte seines Großvaters, der in einem nicht näher präzisierten Krieg starb, weil er sich weigerte, seine Truppe im Stich zu lassen, es vorzog, seine Würde bewahrend, mit seinen Untergebenen zu sterben, obwohl er sein Leben hätte retten können. Die Exposi-

172 Als analytisches Drama soll ein "Enthüllungsdrama, ein Schauspiel" verstanden werden, "dessen Bühnengeschehen nicht die ganze Reihe der Ereignisse, die zum trag. Konflikt führen umfaßt, sondern nur ihre letzten Auswirkungen, die Zuspitzung zur Katastrophe, während die eigentliche, entscheidende Handlung vor seinem Beginn liegt und sich im Laufe des Spiels aus Teilinformationen schrittweise den ahnungslos Handelnden, die nur Teilaspekte kennen oder im Verhör erfragen, wie den Zuschauern enthüllt" (Wilpert 1989, S. 29).

173 Vgl. Casona 1951, S. 414, 438 und 439.

174 Vgl. Casona 1951, S. 454.

tion der Vorgeschichte von Uriels Großvater ist insofern von Bedeutung für das Stück, als die Bewahrung der persönlichen Würde durch eine Verweigerungshaltung ein zentrales Motiv in der Handlungsweise von Uriels Tante Geneveva gegenüber dessen ökonomisch und moralisch heruntergekommenem Vater ist.

Als letztes Beispiel für die expositorische Funktion des Traums sei derjenige Paulinos in Sanchis Sinisterras *¡Ay, Carmela!* erwähnt. Paulino erlebt im Traum das traumatische Erlebnis der Verhaftung Carmelas noch einmal:

PAULINO. (*Soñando en voz alta.*) ¡No...! ¡Que no se la lleven!... ¡Ella no tiene...! Ellos... la culpa... esos milicianos...! ¡... A cantar! ¡Ella no!... ¡Esos... que se han puesto...! (*Sigue murmurando, sin que se le entienda.*) (Sanchis Sinisterra 1989, 57)

Der Traum vermittelt auch hier eine Information, die auf den anderen Ebenen des Stücks, weder auf der Fiktionsebene erster Ordnung noch in den inszenierten Erinnerungssequenzen, geboten wird. Durch die Tatsache, daß diese Information im Traum vermittelt wird, wird der für Paulino traumatische Charakter des Geschehens unterstrichen. Paulino hat Schuldgefühle, da er sich nicht mit Carmela und den gefangenen Milizionären solidarisiert hatte, als diese versuchte, zumindest deren Würde gegenüber dem erniedrigenden Verhalten der frankistischen Soldaten zu verteidigen.

4.3.4.3 Die vorausdeutende Funktion des Traums

Neben der vergangenheitsorientierten Vermittlung von Information im Rahmen der Exposition liegt eine der Hauptaufgaben, wenn nicht die Hauptaufgabe des Traums schlechthin, in seiner vorausdeutenden Funktion. Der Traum leistet somit einen wichtigen Beitrag zur Intensität des Spannungspotentials eines Dramas¹⁷⁵.

War bis zur Moderne der prophetische Traum der beliebteste Traumtyp der Literatur mit der Funktion einer "zukunftsweisen Vorausdeutung"¹⁷⁶, Hand-

175 "Das Spannungspotential ist in seiner Intensität auch von Zahl und Pointiertheit der zukunftsorientierten Informationen abhängig, von denen die Figuren und die Rezipienten in ihrer antizipierenden Hypothesenbildung ausgehen können. Solche *zukunftsorientierte Informationsvergabe* bieten explizit ankündigende Planungsreden, Schwüre, Prophezeiungen und Träume und implizit andeutende atmosphärische und psychische Omina" (Pfister 1988, S. 145).

176 Schönau 1983, S. 44.

lungsmovierung und Spannungserzeugung¹⁷⁷, so übernimmt er im Drama des 20. Jahrhunderts die Funktion einer weniger konkreten Vorausdeutung¹⁷⁸ oder "Andeutung eines undeutlich ausgesprochenen zukünftigen Geschehens"¹⁷⁹ ohne explizit prophetischen Charakter, d.h. ohne die Zukunftsgewißheit einer Prophetie. Ebenfalls fehlt ihm, verglichen mit den prophetischen Träumen der älteren Literatur, die handlungsmovierende Kraft; in seinem Zukunftsbezug ist der Traum vielmehr meist handlungsmotivierend, d.h. der Traum ist nicht Auslöser einer zukünftigen Handlung, sondern verdeutlicht im Rückblick die Motive, die zu einer bestimmten Handlungsweise führten.

Der Traum kann nun einerseits auf ein Geschehen vorausdeuten, das mit dem Ende der Dramenhandlung zusammenfällt, oder er kann andererseits ein Ereignis andeuten, das unmittelbar folgt.

So geht der Traum in *El sueño de la razón* (Buero Vallejo 1970) unmittelbar in eine Handlung auf der Fiktionsebene erster Ordnung über; die Schrecken, die Goya im Alptraum durchlebt und die am Ende des Traums durch seine Hoffnung auf die geflügelten Wesen, die die Traumgespinste vertreiben, abgemildert werden, realisieren sich unmittelbar nach Goyas Erwachen durch die

177 "Das Spannungsmoment des Prophezeiungsmotivs liegt darin, daß es festlegt, was letztlich geschehen wird, aber nicht, wie und wann es geschehen wird" (Frenzel 1992, S. 812).

178 Zur Funktion der Vorausdeutung im allgemeinen schreibt E. Frenzel: "Über den Reflex des Volksglaubens und der gesellschaftlichen Situation hinaus bedeutet das Motiv des vorausdeutenden Zeichens in der Dichtung ein spezifisch 'poetisches' Ingredienz sowie einen strukturellen Faktor sowohl des Erzählens als auch der theatralischen Darbietung und der lyrischen Stimmungsgebung. Das Motiv, das die Zukunft der handelnden Personen andeutet, dient als Spannungsmittel und künstlerisches Movens. Die Verschlüsselung der Prophezeiung erhöht den Reiz, denn nicht nur bleibt der Wahrheitsgehalt der Vorausdeutung, der Glaube an sie, sowohl für die Figuren des Werks wie für den Leser und Zuschauer ein schwankender Faktor, da die übersinnliche Herkunft der Vorausdeutung nicht sicher ist, sondern es ist oft nicht einmal auszumachen, ob die Zeichen Glück oder Unglück anzeigen. Die Ahnung und Auffassung des Träumers selbst divergiert oft schon von der des ersten Befragten, und bei Hinzuziehung weiterer Deuter mehren sich die Widersprüche. Zeichen und Träume können in der Dichtung durch Wiederholung Verstärkung und Bestätigung erfahren, von der sich der Betroffene überzeugen läßt oder auch nicht. Träume haben in der Dichtung grundsätzlich immer 'Bedeutung'. Wo sie keinen Einfluß auf die Handlung ausüben, haben sie doch atmosphärische Funktion für die Personen der Handlung ebenso wie für den Leser; wo sie die Handlung bestimmen, können sie auf sehr verschiedene Weise strukturbildend sein; wo sie der Erhellung der Seelenlage des Träumenden dienen, also psychologische Funktion haben - wie vor allem in der neueren Dichtung -, sind sie nur zum geringen Teil das, was die Psychoanalyse in ihnen sieht, nämlich ein Ausfluß der psychologischen Vergangenheit des Träumers, sondern mehr ein Spiegelbild seiner augenblicklichen inneren Situation" (Frenzel 1992, S. 804f.).

179 Pütz 1970, S. 103.

Brutalität und den Zynismus der marodierenden Voluntarios Realistas¹⁸⁰. Der Tagtraum Eloys in *Mito* (Buero Vallejo 1968), in dem ihn Marsmenschen besuchen, die ihm erzählen, sie seien gekommen, um die Welt vor sich selbst zu schützen, und daß er, Eloy, zu den Auserwählten zähle, die sie bei der Übernahme der Macht auf der Erde unterstützen sollen¹⁸¹, bereitet den Zuschauer und den Protagonisten auf den kruden Spaß, den seine Kollegen zu Beginn des zweiten Teils mit ihm treiben, vor. Nur durch die Vorschaltung des Tagtraums wird die Reaktion Eloys in dieser Szene verständlich. Da er, wie wir im Traum erfahren, an die Existenz außerirdischer Wesen glaubt, nimmt er das Auftreten der Figura 1 und 2, die als Außerirdische verkleidet sind und die ihn zu ihrem Raumschiff bringen, ernst. Um so größer ist seine Desillusionierung, als sich am Ende der Szene herausstellt, daß ihn seine Kollegen auf den Arm genommen haben¹⁸². Im weiteren Verlauf der dramatischen Handlung motivieren der evasive Tagtraum Eloys und dessen Desillusionierung in einem Spiel im Spiel, das er für die Dauer des Spiels als Realität nimmt, sein Verhalten am Ende des Stücks, als er versucht, den Gewerkschafter Ismael, der sich im Theater versteckt, vor der Geheimpolizei zu retten. Obgleich sein Rettungsversuch vergeblich ist, setzt er seine Erwartungen nicht mehr auf eine Hilfe von außen, sondern ist zu der Überzeugung gelangt, daß nur ein persönliches Engagement eine verändernde Kraft hat, wenngleich sie auch nur auf lange Sicht wirkt:

ISMAEL. Perdona, Eloy. Debí salir a tiempo.

Inútil todo ha sido. Tú te mueres...

Yo moriré también. Somos dos locos.

ELOY. No es todo inútil... Aunque no lo entiendas...

Los actos son semillas... que germinan...

Germinará tu acción... También la mía.

ISMAEL. (*Escéptico.*)

Tal vez. (Buero Vallejo 1968, 238)

Direkt auf den Schluß der Dramenhandlung, auf die Lösung des dramatischen Konflikts, beziehen sich die meisten Träume mit vorausdeutender Funktion. Der vorausdeutende Charakter von Marios schon mehrfach erwähntem Traum in *El tragaluz* (Buero Vallejo 1967, 242) wird von diesem am Ende des Dramas explizit bestätigt:

MARIO. ¡Yo lo maté!

ENCARNA. (*Se sobresalta*) ¿A quién?

180 Vgl. Buero Vallejo 1970, S. 193-208.

181 Vgl. Buero Vallejo 1968, S. 162-168.

182 Vgl. Buero Vallejo 1968, S. 197-215.

MARIO. A mi hermano.

ENCARNA. ¡No, Mario!

MARIO. Lo fui atrayendo... hasta que cayó en el precipicio.

ENCARNA. ¿Qué precipicio?

MARIO. Acuérdate del sueño que te conté aquí mismo.

ENCARNA. Sólo un sueño, Mario... Tú eres bueno.

MARIO. Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. Por eso volvió. A su modo, quiso pagar.

ENCARNA. Entonces no lo hiciste tú.

MARIO. Yo le incité a volver. ¡Me creía pasivo, y estaba actuando tremendamente!

ENCARNA. Él quería seguir engañándose... Acuérdate. Y tú querías salvarlo.

MARIO. Él quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo.
(Buero Vallejo 1967, 310)

Mario, der im Traum einen an einem Seil festgebundenen Unbekannten in Richtung eines Abhangs zog und diesen schließlich in den Abgrund stürzte, erkennt, daß dieser Unbekannte sein Bruder Vicente war. Durch das Insistieren Marios hatte er ihn dazu gebracht, die Wahrheit über eine von der ganzen Familie verdrängte Geschichte, die sich gegen Ende des Bürgerkrieges ereignete, zu erzählen. Vicente war schuld am Tod der kleinen Schwester, da er sich auf einem Bahnhof mit den Lebensmittelvorräten davon gemacht und die Familie im Stich gelassen hatte. Die von der Familie aufrecht erhaltene "offizielle" Version des Geschehens, Vicente sei auf den Zug aufgesprungen und habe nicht mehr abspringen können, als er bemerkte, daß der Rest der Familie auf dem Bahnsteig zurückblieb, da er von Soldaten festgehalten worden sei, hatte den Vater in die geistige Umnachtung getrieben. Als Vicente vor versammelter Familie auf Druck Marios den Familienmythos richtig stellt, ersticht ihn der geistig verwirrte Vater.

Wird am Ende von *El tragaluz* der vorausdeutende Charakter des Traums explizit bestätigt, so muß dieser in den meisten anderen Fällen vom Rezipienten selbst erschlossen werden. In *Los úteres de Cachiporra* (García Lorca 1922, S. 135) deutet die Trauerkleidung Rositas auf das glückliche Ende des Stücks hin. Ihr Mann, das Ekel Don Cristóbal, wird getötet, und sie kann ihren Geliebten, Cocoliche, heiraten. In dem bereits in einem anderen Zusammenhang erwähnten *Espejo de avaricia* (Aub 1925) deutet das Ende des Tagtraums Eusebios, aus dem ihn das Hausmädchen Margarita mit einer Bitte um Geld reißt, auf das Ende des Stücks hin. So wie dem Avaro das Gold, das ihm im Traum gebracht wird entwindet, weil Margarita ihn weckt, hat sie ihn auch in der Wirklichkeit um seine Ersparnisse betrogen, und der Geizhals steht am Ende mit leeren Händen da. In *¡Esta noche gran velada!* (Cabal 1982) bewahrheitet sich Kid Peñas Traum auf tragische Weise. Es gelingt ihm zwar,

sich aus den klebrigen Fängen der Boxmafia zu befreien, aber er unterschreibt damit gleichzeitig sein Todesurteil. Durch sein Handeln - er hält sich nicht an eine Absprache und gewinnt seinen Europameisterschaftskampf - legt er seine alte, minderwertige Identität ab - im Traum hatte Kid das eben befreite Insekt zertreten -, beschwört aber gleichzeitig seine physische Vernichtung herauf: Als Kid den Umkleideraum durch eine Hintertür verläßt, wird er von den Killern der Boxmafia, die durch sein Verhalten viel Geld verloren hat, niedergeschossen¹⁸³.

Vorausdeutenden und gleichzeitig ein späteres Handeln motivierenden Charakter hat der Traum des Sargento in *Pedro López García* (Aub 1936, 249-251). War es ihm im Traum noch gelungen, die Stimme seines Gewissens, symbolisiert in der Figur des Enmascarado, zu vertreiben, zeitigt der Traum am Schluß des Stücks seine Wirkung. Im Traum hatte der Sargento die Grausamkeiten des Bürgerkrieges, unter der die Zivilbevölkerung besonders zu leiden hatte, gegen sein Gewissen noch mit dem Argument verteidigt, daß eben Krieg sei. Gegen Ende des Dramas hat sich seine Einstellung in dieser Hinsicht, wie in einem Gespräch mit einem Offizier deutlich wird, verändert:

SARGENTO. Cuando vi las primeras fotografías de los bombardeos de Madrid, en los que participé, aquellas hileras de niños destrozados...

OFICIAL 1º. Es la guerra.

SARGENTO. Sí, pero podían ser mis hijos. Pensé que si me hubiesen puesto frente a ellos, en el jardín de la escuela, con un cuchillo en la mano y me hubieran dicho: "Degüéllalos", no lo hubiese hecho - ni tú tampoco -, y, sin embargo, lo hice de otra manera más fácil y más cómoda para mí. (Aub 1936, 255)

Die im Traum gezeigte Auseinandersetzung mit seinem Gewissen motiviert nun auch sein Verhalten am Ende des Stücks. Als Pedro und der Soldado 4º zu den Truppen der Republikaner überlaufen, läßt er sie gewähren:

(*EL SARGENTO, que lo ha visto todo, saca la pistola. Luego, se encoge de hombros y permanece con la cabeza entre las manos. Pausa.*) (Aub 1936, 259)

Ähnlich verhält es sich in *La doble historia del Doctor Valmy* (Buero Vallejo 1963). Nachdem Mary erfahren hat, daß ihr Mann, der Polizist Daniel, an Folterungen beteiligt ist und einen Gefangenen sogar kastriert hat, reagiert sie darauf mit immer stärker werdenden Wahnvorstellungen, die in ihren Alpträumen durchschlagen. In einem Traum erlebt sie, wie Daniel sie mit Hilfe seiner Mutter foltert und schließlich ihr Kind kastriert¹⁸⁴. Diese Traumerfahrung mo-

183 Vgl. Cabal 1982, S. 76f.

184 Vgl. Buero Vallejo 1963, S. 106-108.

tiviert ihr Verhalten am Ende des Dramas. Eine Situation auf der Realitätsebene, die der des Traumbeginns gleicht - Marys Schwiegermutter schiebt, wie im Traum, den Kinderwagen mit dem schlafenden Kind in das Zimmer, in dem sich Mary aufhält, und zwar mit der Begründung, daß sie fernsehen und das Kind dadurch nicht wecken wolle. Als sie schließlich wieder hinausgeht und ebenso wie im Traum die Melodie eines Werbespots vor sich hin summt, beginnt Mary den Traum vage zu erinnern und die beiden Situationen - Traum und gegenwärtiges Geschehen - miteinander in Verbindung zu bringen:

(Mary se levantó a sus palabras con una leve perplejidad cuya causa no llega a recordar y contempla su salida. Luego va a la cuna y se inclina para mirar al niño.)

(...)

(Se incorpora, inquieta de nuevo por un confuso recuerdo. [...] Por el foro entra Daniel y a ella se le escapa un ligero suspiro de sobresalto. Daniel la mira desde la puerta con ojos donde brilla la chispa de una posible liberación.)

DANIEL. Hola.

MARY. *(Musita.)* Hola. *(Daniel va a la estantería y, sin dejar de mirarla, saca su pistola y la deja en el lugar de costumbre¹⁸⁵. Ella retrocede un paso.)*

DANIEL. ¿Está dormido?

MARY. Sí. *(Él da unos pasos hacia la cuna. Ella alarga instintivamente el brazo para detenerlo.)* No lo despiertes. (Buero Vallejo 1963, 123)

Im weiteren Verlauf der Szene bricht Marys Traumerfahrung in einem immer stärkeren Maße in die Realitätsebene ein, bis sie sie schließlich ganz überlagert:

MARY. ¡No te acerques al niño!

DANIEL. *Llega a su lado.* ¡Es mi hijo! *(La zarandea por los brazos.)* ¡Y tú eres mi mujer!

MARY. ¡Suelta! ¡Suéltame! *(Grita. Logra desprenderse.)*

DANIEL. ¡Mary! *(Convulsa, Mary toma al niño de la cuna.)* ¿Qué haces? ¡Deja al niño! *(Oprimiendo al niño contra su pecho, Mary retrocede hacia el fondo.)*

DANIEL. ¿Qué te pasa? *(Junto a la estantería, ella toma de pronto la pistola y, sujetando al niño contra su pecho, la monta mientras dice.)*

MARY. ¡No te acerques!

DANIEL. ¿Qué haces? ¡Trae eso! *(Da un paso hacia ella. Ella lo apunta y huye rápidamente, pasando entre el sofá y la mesita de bordear la habitación y situarse en el primer término izquierdo.)* (Buero Vallejo 1963, 126)

¹⁸⁵ Im Traum war es eine überdimensionale Schere, die Daniel aus dem Pistolenhalter zog und an die gleiche Stelle auf das Regal legte (vgl. S. 106).

Schließlich steigert sich Mary so in ihre im Traum durchlebte Angst, daß sie ihren Mann erschießt.

Der handlungsmotivierende Charakter im Zusammenhang einer Vorausdeutung scheint mir hier besonders gelungen, da sich die beiden Erfahrungsebenen Marys - Traum und Realität - für sie aufgrund bestimmter ähnlicher Details vermischen und so ihre eigentlich unverständliche Überreaktion erklären.

4.3.4.4 Traum und Zeitstruktur

Der Zeitverlauf im Traum ist wesentlich anders strukturiert als unsere rationale Zeitauffassung:

In dream events become short or extended; incidents which normally could last hours, days or weeks are telescoped into a few minutes - or less - of the dream. One may leap from one period to another (as from childhood to maturity) or from one place to another. Dream time is irrational, illogical. (Palley 1983, 186)

Diese Traumzeit soll als gespielte Zeit zweiter Ordnung verstanden werden, die bei der Verwendung inszenierter Träume neben Spielzeit und gespielter Zeit in Betracht gezogen werden muß. Unter Spielzeit soll analog der Romantheorie die Zeitdauer verstanden werden, die für den Rezipienten bei der Rezeption des Dramengeschehens verstreicht. Die gespielte Zeit ist derjenige Zeitraum, den das dramatische Geschehen auf der Fiktionsebene erster Ordnung einnimmt¹⁸⁶.

In *El sueño de la razón* verstreichen auf der Ebene der gespielten Zeit nur wenige Sekunden vom ersten Klopfen der Voluntarios Realistas an Goyas Tür bis zu deren Eindringen in das Haus¹⁸⁷. Traumzeit und Spielzeit stimmen hier überein, da in der Traumhandlung keine Mittel der Zeitraffung oder -dehnung eingesetzt werden¹⁸⁸. Ähnlich verhält es sich im ersten Akt von *Así que pasen*

186 Pfister unterscheidet die gespielte Zeit noch weiter in primäre, sekundäre und tertiäre gespielte Zeit. Diese Ausdifferenzierung scheint mir im Kontext dieser Untersuchung wenig operabel (vgl. Pfister 1988, S. 369f.).

187 Vgl. Buero Vallejo 1970, S. 194 ("Se oyen después dos recios golpes dados en la puerta".) und S. 199 ("Momentos después se oyen tremendos golpes. [...] GOYA se despa-bila y levanta la cabeza. [...] GOYA va hacia la derecha para mirar, cuando aparecen en la puerta cinco Voluntarios Realistas".).

188 Zu den Techniken innerszenischer Zeitraffung und Zeitdehnung vgl. Pfister 1988, S. 370-374.

cinco años (García Lorca 1931). Die gespielte Zeit ist hier ebenso kurz¹⁸⁹, und Traumzeit und Spielzeit stimmen ebenfalls überein, wenngleich sie einen ganzen Akt einnehmen. Im ersten Bild des zweiten Aktes verstreichen vom Einschlafen des Joven bis zu dessen Erwachen wenige Stunden¹⁹⁰, während die Spielzeit einen Akt erfordert und die gespielte Zeit zweiter Ordnung, die Traumzeit also, sich über eine Nacht und einen Tag erstreckt. Noch extremer ist das Auseinanderklaffen der drei Zeitebenen in Fermín Cabals *Fuiste a ver a la abuela???* (1979). Die gespielte Zeit umfaßt hier die wenigen Minuten vom Aufschrecken Antonios aus seinem Tagtraum durch das Klingeln des Telefons und die Gratulationen seiner Kollegen zur Geburt seines Kindes, über die er durch den Telefonanruf informiert worden war (S. 120-122). In der Schlussszene des Stücks stimmen also gespielte Zeit und Spielzeit überein. Die gespielte Zeit bis zu Antonios Aufwachen beträgt vermutlich nur wenige Augenblicke, da das Klingeln des Telefons auf der Fiktionsebene erster Ordnung mit dem Wecken durch die Mutter im Traum zusammenfällt und es traumtheoretisch durchaus vertretbar ist, davon auszugehen, daß der Auslöser des Traums das Klingeln des Telefons war¹⁹¹. Auf der Ebene der gespielten Zeit dauert der Traum also nur wenige Sekunden; die Spielzeit der Traumhandlung nimmt fast das ganze Stück ein (S. 79-120). Die Traumzeit, die gespielte Zeit zweiter Ordnung also, umfaßt dagegen den Zeitraum von Antonios Einschulung bis zur unmittelbaren Gegenwart (die letzten Tage von Francos Agonie im November 1975).

In anderen Fällen kann aber die gespielte Zeit, in die ein inszenierter Traum eingelagert ist, auch länger sein als Spielzeit oder Traumzeit. In Sastres *La taberna fantástica* (1966) stimmen Traumzeit und Spielzeit des als Zwischenspiel verwendeten Traums in etwa überein (vgl. S. 132-135), während die zwischen dem Ende des ersten Aktes und dem Beginn des zweiten Aktes verstrichene, gespielte Zeit länger ist: Der erste Teil beginnt um die Mittagszeit und endet

189 Zu Beginn des Dramas schlägt eine Uhr: "Un reloj da las seis" (S. 501). Am Ende des ersten Aktes antwortet der Diener Juan auf die Frage des Joven nach der Uhrzeit: "Las seis en punto, señor" (S. 531).

190 Der Joven war nach seiner Frage nach der Uhrzeit eingeschlafen und wird, als er erwacht, von seinem Diener Juan darauf hingewiesen, daß er den Frack für die Abendgesellschaft vorbereitet habe (vgl. S. 585).

191 Dies scheint mir auch aus eigener Erfahrung wahrscheinlich. Ich hatte des öfteren einen Traum, in dem ein Sirentonentorkam, wobei es mir im Traum aber nicht gelang, den Knopf zum Ausschalten der Sirene zu finden und ich "stundenlang" danach suchte. Beim Erwachen stellte sich dann regelmäßig heraus, daß der Ton des Weckers der Auslöser des Traums war und in Wirklichkeit nur wenige Sekunden vergangen waren.

am späten Nachmittag (vgl. S. 131), während der zweite Teil am Abend beginnt:

Escena: es ya de noche. Luz eléctrica, amarilla. Oscuro exterior, debido al deficientísimo alumbrado público. El Caco está en su mesita de siempre, inmóvil y en silencio. Tiene una botella de vino delante y parece un ausente. Rogelio está muy borracho, contando su vida a Luis, Paco y el Carburo. (Sastre 1966, 136)

Als Extremfall können die drei Zeitebenen auch in ihrer Erstreckung zusammenfallen, wie im ersten Traum von Carlos Carbajal in *Encuentros en Madrid* (Bastús 1989, S. 46). Hier wird Carlos, der mit der Marquesa in deren Palast fährt, von ihrem Diener Ramón in einen Wintergarten gebracht, während sich die Marquesa umzieht. Auf dem Weg dorthin klärt der Diener Carlos über die Identität der auf den Bildern dargestellten Personen auf, an denen sie auf dem Weg zum Wintergarten vorbeikommen. Am Ende des Flurs angekommen, läßt er Carlos allein, um nachzusehen, ob sich die Marquesa schon umgezogen hat und Carlos empfangen kann. An dieser Stelle setzt der Tagtraum von Carlos ein:

(Mutis de Ramón. Los Cuadros toman vida. Carlos pasea entre ellos, los mira y exclama).

CARLOS. *(Amenazante)* Conque ilustres inquisidores... ¡eh!

CUADRO I. Yo de inquisidor ¡nada! Soy autor de uno de los libros de caballería que inspiró el Quijote.

CARLOS. ¡Esto me gusta!... ¡Esto me gusta!...

CUADRO I. *(Acusador y señalando al Cuadro II)* El inquisidor es aquél..., ¡aquél!

CUADRO II. Joven, tengo entendido que procedéis de las lejanas tierras llamadas la Nueva España...

CARLOS. *(En un aparte)* ¡Ese me da en toda la madre!

CUADRO II. Según mis informes esas tierras no han sido todavía completa y debidamente cristianizadas...

CARLOS. ¡¿Más?!

CUADRO II. Vos no me parecéis muy católico...

CARLOS. ¡Chinga! Que se me hace que aquí me convierten en churrasco a la brasa...

CUADRO III. *(Santa con lirio y corona de santidad a Cuadro II)* ¡Deteneos!... ¡Deteneos!... ¡Deteneos, Fray Tomás! Dadme tiempo..., dadme tiempo... y yo podré catequizar a ese hermoso mancebo...

CARLOS. Muy agradecido..., muy agradecido...

(Ramón entra cuando Carlos se aleja del Cuadro III haciendo inclinaciones y repitiendo sus agradecimientos. Carlos no ve a Ramón. Este toca muy respetuosamente el hombro de Carlos, quien da un salto asustado y exclama).

CARLOS. ¡Híjole! ¡Ya llegaron los alguaciles a prenderme! (Bastús 1989, 46)

Neben der offensichtlichen Komik der Szene ist das wichtigste Merkmal dieses Tagtraums seine Funktion als Überbrückung einer ansonsten dramatisch nicht durch Handlung gefüllten Wartezeit einer Figur. Da Carlos sich allein auf der Bühne befindet, ist dies eine der wenigen Möglichkeiten, die Wartezeit durch szenisch vermittelte Handlung auszufüllen¹⁹².

Allgemein läßt sich sagen, daß in inszenierten Träumen, bei denen die den Traum einrahmende gespielte Zeit länger oder in etwa ebenso lang ist wie die Spielzeit, die Funktion des Traums darin besteht, eine Wartezeit auszufüllen, wie im letztgenannten Beispiel, oder einen Zeitsprung auf der Ebene der gespielten Zeit, wie in Sastres *La taberna fantástica*, zu überbrücken und so durch die Einschaltung einer szenisch vermittelten Handlung - wenngleich diese auch auf einer anderen Fiktionsebene angesiedelt ist - weniger brüsk erscheinen zu lassen¹⁹³. Greift der Traum, wie eben gezeigt, in eines der Grundprinzipien dramatischer Vermittlung, in das der Konzentration ein, so lassen die inszenierten Träume das zweite Grundprinzip dramatischer Vermittlung, das der Sukzession¹⁹⁴, unangetastet.

Bei den zuletzt genannten Träumen liegt dies aufgrund der beschriebenen Zeitverhältnisse auf der Hand. Sie überbrücken auf der Ebene der gespielten Zeit eine ansonsten dramatisch wenig ergiebige, handlungslose Zeitspanne oder einen Zeitsprung. Aber auch in Träumen, in denen die Traumzeit, d. h. die gespielte Zeit der Fiktionsebene zweiter Ordnung, die Spielzeit in ihrem Verhältnis zur gespielten Zeit dehnt, hebt der Traum das Prinzip der Sukzession nicht grundsätzlich auf, wie man annehmen könnte, sondern verändert lediglich das Verhältnis der drei Zeitebenen zueinander. Das Geschehen wird für die benötigte Spielzeit des Traums in die Psyche einer Figur verlagert. Dadurch wird der Zeitraum, der verstreicht, während die Figur träumt, vertieft und intensiviert. Gleichzeitig wird durch die Ausdehnung der Spielzeit, die in solchen Fällen immer länger als die gespielte Zeit auf der Fiktionsebene erster Ordnung ist, auch die Bedeutung des Traumerlebnisses für den Träumer unter-

192 Eine strukturell vergleichbare Funktion könnte etwa auch eine inszenierte Erinnerungssequenz übernehmen oder, rein sprachlich vermittelt, ein Monolog.

193 Weitere Beispiele dieser handlungsstrukturierenden Funktion des inszenierten Traums sind die Träume in *Pedro López García* (Aub 1936, S. 249-251); *Brandy, mucho Brandy* (Azorín 1927, S. 257-267); *El nacional* (Boadella 1993, S. 64-67); *Aventura en lo gris* (Buero Vallejo 1963a, S. 95-110); *Así llaman los dioses* (Romero 1982, S. 89); *Cain o una gloria científica* (Salinas 1945, S. 185-188); *Uranio 235* (Sastre 1946, S. 24f.).

194 "Grundprinzipien dramatischer Vermittlung sind das Prinzip der Konzentration und das Prinzip der Sukzession. Sie sind bezogen auf das Verhältnis von Spielzeit und gespielter Zeit. Das Prinzip der Konzentration betrifft dabei die zeitliche Dauer, das Prinzip der Sukzession die Chronologie" (Mahler 1992, S. 76f.).

strichen und so dem Rezipienten verdeutlicht. Neben dem oben erwähnten Alptraum Goyas kann man als Beispiel etwa auch den Traum Matildes in *Los muertos* (Aub 1945, S 1110-1113) nennen, da ihr im Traum erstmals der wahre Charakter ihres vergeudeteten Lebens deutlich wird, oder den von Cervantes in *El 12 de octubre de Cervantes* (Madariaga 1952, S. 413-417), da er sich aufgrund dieses Traums entschließt, nicht nach Neuspanien auszuwandern, sondern den *Quijote*, mit dem er sich schon länger beschäftigt, endlich zu beginnen.

Für die Zeitverhältnisse im Handlungsverlauf eines Dramas spielen die erzählten Träume keine Rolle, da sie immer auf der Fiktionsebene erster Ordnung verbleiben, das Verhältnis von Spielzeit und gespielter Zeit nicht verändern. Auf der Ebene des Tempos greifen sie aber durchaus in die Struktur der dargestellten Handlung, in die Darstellung der "oberflächenstrukturellen Fabel", ein:

Im Bereich der Oberflächenstruktur wird das Tempo eines Textabschnittes bestimmt durch die Geschwindigkeit der Bewegungsabläufe und die Frequenz von Phänomenen wie Replikenwechsel, Konfigurationswechsel und Schauplatzwechsel. (Pfister 1988, 379)

Dabei verlangsamt der Traumbericht meist das Tempo der Handlung, da die Replik des Traumerzählers im Rahmen eines Duologs - es sei daran erinnert, daß für einen dramatisch sinnvollen Traumbericht immer ein Mitspieler notwendig ist - nur selten handlungsmovierenden Charakter hat und so den Handlungsverlauf fast immer verzögert¹⁹⁵. Der Traumbericht des Königs in *Las meninas* (Buero Vallejo 1960, S. 194f.) zum Beispiel schiebt den Beginn der Informierung des Rezipienten über die Vorbereitungen des Inquisitionsverfahrens gegen Velázquez hinaus und in *Las adelfas* (Machado 1928, S. 55) führt der Traumbericht Aracelis einen Tempowechsel herbei, indem er den lebhaften Wechsel kurzer Repliken durch einen längeren Monolog, die Traumerzählung, unterbricht, auf den nach zwei weiteren kurzen Repliken ein Szenenwechsel folgt, der durch das Auftreten einer neuen, bisher weder den Figuren noch dem Rezipienten bekannten Figur, die Handlung wieder vorantreibt (vgl. S. 56f.). Als letztes Beispiel zum Beitrag des erzählten Traums zur Tempovariierung sei der Traumbericht der Reina in *Sinrazón* (Sánchez Mejías 1928, S. 90f.) erwähnt. Hier wird eine heftige Auseinandersetzung zwischen Don Manuel, dem Gründer der psychiatrischen Anstalt, und dem Anstaltsarzt, Dr. Ba-

¹⁹⁵ Eine Ausnahme sind hier die Traumberichte Marios in *La llave en el desván* (Casona 1951, S. 418, 438 u. 439), da sie die Handlung des Dramas, die Deutung der Träume durch Gabriel und die damit verbundene Aufdeckung eines Kindheitserlebnisses von Mario, erst in Gang bringen.

llina, durch das Hereintreten der Patientin Reina unterbrochen. Sie war zur Fortsetzung einer psychoanalytischen Sitzung gekommen. Der zögernde Traumbericht der Patientin, der andeutet, daß sie sich auf dem Weg der Heilung befindet, wird von Don Manuel belauscht und löst die Katastrophe im Drama aus: Don Manuel tötet den Arzt, da dieser gegen seine Auffassung verstößt, nach der die Patienten nicht geheilt werden sollen, sondern man ihnen ermöglichen will, ihre Wahnvorstellungen auszuleben, indem er versucht, die Patienten von ihrer Psychose durch psychoanalytische Verfahren zu befreien. Das durch den Beginn der Sitzung und die Traumerzählung der Reina verlangsamte dramatische Tempo wird nach Ende des Traumberichts durch den Mord Don Manuels an Dr. Ballina wieder aufgenommen.

4.3.4.5 Traum und Dramenschluß

Konnte man die Träume, die an herausragender Stelle am Beginn eines Dramas stehen, durchweg als dramatischen Auftakt verstehen, ist die Funktion von Träumen, die ein Drama beenden, nicht einheitlich. Der Traum von La Winston in *La puñalá* (Onetti 1986, S. 25f.) - eigentlich handelt es sich um eine Mischung aus Traum und Vision - verweist auf das Jenseits, das himmlische Paradies, das aber, ganz dem costumbristischen Charakter des Stücks gemäß, andalusisch eingefärbt ist. La Winston wurde von Malacara niedergestochen, damit sie ihn nicht bei der Polizei verrät¹⁹⁶. Die Traumvision vom Jenseits, das ganz als Semana Santa-Prozession gestaltet ist, hebt hier die Ernsthaftigkeit des Geschehens, die Agonie von La Winston, auf und unterstreicht den costumbristischen Charakter des Stücks:

(A medida que avanza el sueño le embarga una felicidad infinita que le hace olvidar su tragedia.)

WINSTON. Pero... ¿Qué estoy oyendo? ¡Música! ¡Redobles y tambores! ¿Qué cofradía pasa por aquí a estas horas? ¿Y estos sirios ensendíos? ¿Y estos vapores de insienso? ¡Mi manto! ¡Mi corona! ¡Mi rosario! ¡Y arcángeles a mi vera! No es posible. ¿Es realidá o es un sueño? No. Es de verdá. ¡Es a mí a la que mesen! Y me tocan los campanilleros! ¿Y esta calle? ¡Es la Avenida! Y aquella iglesia tan grande... ¡La catedrá! ¡Y toa esa gente mirando...! ¡Ay, qué momento más grande! ¡Esto es

196 "MALACARA. ¿No querías sentí el frío der cuchillo en er pecho? Pos toma y que te aproveche. Así no podrás delatarme. Hasta la vista carita de culo. ¡En el infierno nos encontraremos! (*Guarda las joyas en el carrito y sale*)" (Onetti 1986, S. 25).

lo que yo quería! ¡Entrá en carrera ofisiá! ¡Gracias, Dios mío! ¡Gracias! ¡Gracias! ¡Gracias! (Aaay).

(*Con la sonrisa de oreja a oreja, expira la virgen Winston y en la ne-grura de la muerte sueña que entra en capilla al compás de la marcha que ataca la apoteosis...*) (Onetti 1986, 25f.)

Der Traum von Carlos am Ende von *Encuentros en Madrid* (Bastús 1989, S. 94-103) faßt dessen Erfahrungen bei seinem Madridaufenthalt symbolisch verdichtet zusammen und deutet so an, daß die "Bildungsreise" abgeschlossen ist und er nun in der Lage sein wird, einen großen Roman zu schreiben. Auch Lázaro's Traum (*Lázaro en el laberinto*, Buero Vallejo 1996, S. 153-155) faßt das Dramengeschehen zusammen. Nur ist für Lázaro die Erfahrung schmerzhafter: Selbst sein Unterbewußtes weiß ihm keine Antwort auf die ihn quälende Frage zu geben, ob er Silvia während der Studentenzei gegen einen Angriff Rechtsradikaler, bei dem sie ums Leben kam, beigestanden hat oder ob er feige weggelaufen ist und sie ihrem Schicksal überlassen hat:

MASCARA 1^a. ¿Te golpeamos aquel día?

MASCARA 2^a. ¿No te golpeamos?

MASCARA 1^a. ¿Vas a estar así toda la noche?

MASCARA 2^a. ¿Quieres que te peguemos ahora?

MASCARA 1^a. Sería la primera o la segunda vez? (*Ríen tenuemente los dos.*

Breve pausa.)

MASCARA 2^a. Acuéstate. Es muy tarde.

MASCARA 1^a. Lo pasado, pasado.

MASCARA 2^a. ¿O no? (*Vuelven a reír. Breve pausa.*)

MASCARA 1^a. Habrá que matarlo a palos.

MASCARA 2^a. Como a Silvia. (*LAZARO se echa hacia atrás con un resuello y se reclina, dormido sobre el respaldo del sofá.*)

MASCARA 1^a. Tenías buenos puños, lo reconozco.

MASCARA 2^a. ¿Qué dices? Ni se acercó.

MASCARA 1^a. No te acuerdas bien. Se acercó.

MASCARA 2^a. Tú no te acuerdas.

MASCARA 1^a. Ni tú. Todos olvidamos...

MASCARA 2^a. Claro. Porque ahora hay que apalea a otros.

(...)

MASCARA 2^a. ¿Apaleamos a éste por fin?

MASCARA 1^a. ... Una de estas noches.

MASCARA 2^a. (*Toca el brazo de LAZARO.*) (...)

MASCARA 1^a. Hasta pronto, canalla.

MASCARA 2^a. Ahí te quedas, pingajo. (Buero Vallejo 1986, 153f.)

Lázaro muß mit seiner Ungewißheit, Silvia möglicherweise im Stich gelassen zu haben, weiterleben. Die Frage nach seinem Verhalten ist nicht zu beantworten, und der Traum wird immer wiederkommen, bis Lázaro es schafft, dieses

traumatische Erlebnis zu verarbeiten. Aber, im Gegensatz etwa zu Juan Luis in *Jueces en la noche*, ist Lázaro willens, dies zu akzeptieren und sich damit auseinanderzusetzen. Er wählt nicht den bequemeren Weg der Verdrängung. Im Verhalten Lázaros, dem Akzeptieren einer Vergangenheit, in der man möglicherweise schuldig geworden ist, zeigt sich auch der im abschließenden Traum symbolisch verdichtete Parabelcharakter des Stücks, mit dem Buero Vallejo das Verhalten der spanischen Gesellschaft zehn Jahre nach Francos Tod beschreibt: sie schien und scheint an einer kollektiven Amnesie in Bezug auf persönliche Verhaltensweisen während der Francozeit zu leiden.

Einen pessimistischeren Blick in die Zukunft wirft der das Stück beendende Traum in *English spoken* (Olmo 1967, S. 218). Dem Protagonisten Basilio erscheint im Traum nochmals sein toter Bruder, der von ihm verlangt, daß er sich endlich ändere, daß er sich, nachdem er seinen eigenen Bruder während des Bürgerkrieges an die aufständischen Frankisten verraten hatte, nicht noch einmal schuldig mache, indem er aus seiner Kneipe ein Bordell und seine Schwester Maruja zur Prostituierten macht. Auf die vom Hermano evozierte Zukunft der Kneipe¹⁹⁷ reagiert Basilio nur, indem er ihm befiehlt, doch nun endlich zu schweigen. Damit ist angedeutet, daß diese evozierte Zukunft sich bald einstellen wird.

4.3.5 Zusammenfassung

Auf das als idealtypisch postulierte unvermittelte Nebeneinander eines inneren und äußeren Kommunikationssystems im Drama hat der erzählte Traum keinerlei Einfluß, während der inszenierte Traum dieses Nebeneinander durchbricht, da der szenisch vermittelte Trauminhalt lediglich vom Rezipienten, also im äußeren Kommunikationssystem, wahrgenommen werden kann. Dadurch ist der inszenierte Traum den epischeren Techniken des Dramas zuzurechnen, da neben dem Beitrag zum Informationsvorsprung des Zuschauers gegenüber den Bühnenfiguren der inszenierte Traum auch die Absolutheitsillusion des Dramas aufbricht.

197 "HERMANO. (...) ¡Basi-Club! (Con la exclamación del HERMANO, la taberna, en una visión futura, se ilumina de rojo, como si un inmenso farolillo rojo la incendiara. Una juerga flamenco viene acercándose hasta ganar total intensidad. Arriba se oyen las carcajadas de Maruja. También se oyen voces de nativos mezclados con voces de extranjeros, todo pareciendo brotar de un tablao flamenco.)" (Olmo 1967, S. 218).

Ausgehend von der Zweiteilung möglicher Darstellungsperspektiven im Drama läßt sich feststellen, daß der erzählte Traum immer der autonomen Perspektive angehört, während der inszenierte Traum der eingeschränkten zuzurechnen ist. Das Verhältnis von autonomer zu eingeschränkter Perspektive kann in ihren Extremwerten so sein, daß die Traumperspektive die autonome bestätigt oder sie dementiert. Der inszenierte Traum kann weiterhin tragendes Element des "limited point of view" sein oder eine unter anderen Techniken, die zur Gestaltung einer derartigen Darstellungsperspektive beitragen. Eng verbunden mit der Perspektivierungsfunktion des Traums ist dessen Beitrag zur Figurencharakterisierung. Der Traum ist, wird er nicht zu handlungsstrategischen Zwecken erzählt, immer ein Eigenkommentar mit einem hohen Glaubwürdigkeitsgrad und ist deshalb mit anderen Techniken der impliziten Selbstdarstellung in seiner Funktion gleichzusetzen.

Träume in herausgehobener Stellung am Anfang und am Ende eines Dramas übernehmen spezifische Funktionen. Der ein Stück einleitende Traum wird dabei immer im Sinne eines dramatischen Auftakts, dessen Aufgabe darin liegt, in die Atmosphäre des Stücks einzustimmen, eingesetzt. Steht der Traum am Ende des Dramas, so resümiert er meist symbolisch konzentriert das Geschehen oder weist über das Dargestellte hinaus in die Zukunft. Im Rahmen der Exposition vermittelt der Traum, wie andere Techniken auch, Informationen, die vor dem Beginn der Handlung liegen und für das gegenwärtige Geschehen von Relevanz sind. Eine der Hauptaufgaben des Traums liegt in der Vorausdeutung auf den möglichen Verlauf des Geschehens. Da dies in wenig konkreter Form erfolgt, trägt der Traum damit auch zur Erhöhung des Spannungspotentials einer Dramenhandlung bei. Vorausdeutend ist der Traum auch, da durch ihn ein ansonsten unverständliches Verhalten des Träumers in der Retrospektive besser verständlich wird, da sich die Verhaltensmotive einer Figur in einem früheren Traum begründen. Während der Traum kaum Auswirkungen auf das Sukzessionsprinzip bei der Vermittlung des dramatischen Geschehens hat, greift er in das Prinzip der Konzentration, das Verhältnis von Spielzeit und gespielter Zeit ein. Er verändert die Relation der beiden Zeitebenen und fügt ihnen noch eine dritte Ebene hinzu, die Traumzeit, die hier als gespielte Zeit auf der Fiktionsebene zweiter Ordnung definiert wurde.

4.4 Traumtypen

Nach der Untersuchung der formalen Charakteristika des Traums in Bezug auf die Form seiner Darstellung im Drama und der Funktionen, die er im tektonischen Gefüge des Dramas einnimmt, ist der folgende Abschnitt den verschiedenen Traumtypen gewidmet. Darunter sind Träume zu verstehen, die strukturelle Gemeinsamkeiten vor allem bezüglich ihrer psychologischen Funktion für das träumende Subjekt aufweisen.

4.4.1 Der Tagtraum

Sigmund Freud verstand unter Tagtraum ein im Wachzustand imaginiertes Szenarium, das Analogien zum Traum aufweist. "Wie der nächtliche Traum, stellen die Tagträume Wunscherfüllungen dar; ihre Bildungsmechanismen sind identisch mit der Vorherrschaft der sekundären Bearbeitung"¹⁹⁸. Im Gegensatz zum wirklichen Traum schläft der Träumer aber nicht, sondern befindet sich in einem Zustand der Versenkung, einem hypnoseähnlichen, einem sogenannten hypnoiden Zustand¹⁹⁹.

In Boadellas Produktion *El nacional* ist Don Josep in die Partitur des *Rigoletto* vertieft, während sich in seiner Phantasie eine konventionelle Aufführung der Oper abspielt:

(Los personajes de Rigoletto aparecen como espectros de un sueño y giran en torno a D. Josep formando parte de su imaginación). (Boadella 1993, 64)

Pepa (Romero 1994, 12) liest ein Theaterstück, das sie gerade bekommen hat, Abel schaut geistesabwesend ins Kaminfeuer²⁰⁰, und Mara raucht im Dunkeln sitzend eine Zigarette (Sastre 1946, 24)²⁰¹. Ähnlich ist der Beginn des Tagtraums auch bei allen anderen Stücken, die sich im Textkorpus finden²⁰².

¹⁹⁸ Laplanche/Pontalis 1973, S. 492f.

¹⁹⁹ Vgl. Laplanche/Pontalis 1973, S. 177f. und S. 493.

²⁰⁰ "Abel se sienta junto a la lumbre, en un rincón de la escena, como mirando al vacío. La luz se apaga, de pronto, y cuando vuelve a encenderse, es con plena luz, luz de mañana, y con la ventana abierta, a un jardín florido. Paula, de luto riguroso, acompaña, como viniendo de la puerta de entrada, a una muchacha bellísima, con el largo abrigo de la Salvation Army" (Salinas 1945, S. 185).

²⁰¹ Wachtraumfördernd wirken nach Siebenthal allgemein Einflüsse, "die geeignet sind, die klare Helligkeit des Bewußtseins herabzumindern und in Richtung auf den Schlaf hin einzuwirken: Dämmerung, Dunkelheit, Mondlicht, einförmige, monotone, besonders rhyth-

Da im Tagtraum im Gegensatz zum Traum im eigentlichen Sinne das Wirken der Ratio nur teilweise ausgeschaltet ist, kann der Traum an jeder beliebigen Stelle bewußt abgebrochen werden²⁰³. Von dieser Möglichkeit, die insbesondere bei "Tag-Alpträumen"²⁰⁴, wie etwa in *Los hombres y sus sombras* (Sastre 1983) zu erwarten wäre, macht das Drama aber kaum Gebrauch. Einzig Basilio vertreibt bei seinen beiden "daymares" die Gestalt seines Bruders, indem er den Tagtraum bewußt beendet (Olmo 1967, 197 u. 218).

Bei Tagträumen steht die eigene Person noch stärker im Zentrum der Phantasie als bei den Schlafträumen²⁰⁵. Hinzu kommt, daß, da der Tagtraum den Formen des diskursiven Denkens näher ist als der Schlaftraum, die Ichperson intakt bleibt:

Sie steht immer im Mittelpunkt der Träumerei, alles bewegt sich um sie, denn das genormte, identische Ich sieht alles aus der Zentralperspektive. Das Ich spielt die Hauptrolle. Das Ich, das sich hier spreizt, ist die Person, die die anderen sehen. In der Tagträumerei wird die Sozialfassade nicht demontiert, sondern lediglich verschönert". (Lenk 1983, 22)

Extremstes Beispiel des ichzentrierten Tagtraums ist Max Aubs Avaro, dem in seiner Phantasie alles Gold der Welt untertänigst zu Füßen gelegt wird. Als Beispiel der Selbstdarstellung des Avaro sei der Auftritt des Enviado de Rockefeller zitiert:

(*Chistera, chaqué, guantes blancos*). Señor, todos los legados hechos por mi amo lo fueron para despistar. La fortuna verdadera, íntegra de los Rockefeller, es para usted. Cajas blindadas, Bancos de Inglaterra, Morgan, subterráneos enormes, fortísimos, azules y grises, reflejos puros, tienen guardados incontables montones de oro para usted, señor. (Aub 1925, 179)

Im Tagtraum befriedigt Eusebio seine Raffgier, indem er sich zum Besitzer aller Goldschätze dieser Welt macht. Eloy, der ständig von seinen Kollegen gehänselt wird, da er fest von der Existenz außerirdischer Wesen überzeugt ist, stärkt seine Ichperson, indem er in einem Tagtraum von außerirdischen Besuchern auf eine Stufe mit ihnen gestellt wird:

mische Geräusche (Wellen, Eisenbahnfahren, sanfte Musik, langweilige Vorträge) und vor allem Müdigkeit" (Siebenthal 1953, S. 320).

202 Tagträume finden sich in folgenden Dramen: Aub 1925, Bastús 1989, (1. Traum), Boadella 1993, Buero Vallejo 1968, Casona 1957, Olmo 1976, Romero 1994, Salinas 1945, Sastre 1946 und 1983.

203 Vgl. Siebenthal 1953, S. 319.

204 Moshe Lazar unterscheidet "daydream" und "daymare" (Lazar 1983, S. IX).

205 "Der Held der Tagträume ist aber immer die eigene Person, entweder direkt oder in einer durchsichtigen Identifizierung mit einem anderen" (Freud 1916/17, S. 96).

VISITANTE 1.º. Ni tu mente ni el yelmo te engañaron.
Te anunciamos por él nuestra visita
y aquí nos tienes.

ELOY. ¡Gracias sean dadas!
(*Se arrodilla.*)

VISITANTE 4.º. Eloy, levántate. No somos dioses.

ELOY. ¡Para mí sí lo sois!

VISITANTE 1.º. Ven aquí, hermano.
(*Lo levanta y lo abraza*)

(Buro Vallejo 1968, 163)

Daneben wird er im Tagtraum von den außerirdischen Besuchern auch in seinen erotischen Projektionen bestätigt²⁰⁶. Im Tagtraum verbinden die Visitantes Eloy mit Marta, die ihn in der Realität nicht beachtet, in die er aber verliebt ist und die er aus Schüchternheit nicht anzusprechen wagt:

LOS SEIS. Marta te acepta, Eloy. Ella te ama.

(*El Visitante 1.º llega hasta Marta, la toma de la mano y la conduce junto a Eloy, cuya mano toma y enlaza con la de ella. Eloy y Marta no osan mirarse. Mientras el Visitante 1.º canta, inmóvil, los otros cinco tejen alrededor de la pareja los conjuros de una danza nupcial.*) (Buro Vallejo 1968, 165)

Um so größer ist Eloys Ernüchterung, als er durch die krude Posse, die seine Kollegen zu Beginn des zweiten Teils mit ihm treiben, wieder auf den Boden der Tatsachen gestellt wird und erkennen muß, daß seine Tagträume geschönte, unrealistische Phantasien waren und er in einer Wirklichkeit lebt, in der keine Hilfe von außen zu erwarten ist. Dies führt schließlich zu einer Änderung seiner Einstellung, wie sie in einem anderen Zusammenhang schon beschrieben wurde²⁰⁷.

In Salinas' *Cain o una gloria científica* nimmt der Tagträumer selbst am Traumgeschehen nicht teil. Die handelnden Personen der Sequenz sind eine Fee und Abels Frau Paula. Eine Projektion der Ichperson des Träumers, eines Atomphysikers, der von der Regierung gezwungen wird, seine Kenntnisse zur Produktion von Waffen einzusetzen, ist dieser Tagtraum aber dennoch: Paula verhält sich im Tagtraum Abels so, wie er sich selbst verhalten würde. Sie erbittet von der Fee, die ihr für ihr noch ungeborenes Kind die Möglichkeit gibt, eine Begabung auszuwählen, kein Talent, das sich dazu nutzen ließe, gesell-

206 Zum Inhalt von Tagträumen bemerkt Freud: "Der Inhalt dieser Phantasien wird von einer sehr durchsichtigen Motivierung beherrscht. Es sind Szenen und Begebenheiten, in denen die egoistischen, Ehrgeiz- und Machtbedürfnisse, oder die erotischen Wünsche der Person Befriedigung finden" (Freud 1916/17, S. 95).

207 Vgl. Kapitel 4.3.4.3.

schaftlichen Erfolg zu haben²⁰⁸, sondern handwerkliches Geschick, um schöne Glasfiguren herstellen zu können, ähnlich einer Figur, die Abel und Paula auf ihrer Hochzeitsreise in Rom gekauft hatten:

PAULA. Yo deseo que mi hijo fabrique estos objetos inútiles por el bien que van a hacer, por lo frágiles que son. ¡Requieren tanto tacto, un cuidado infinito, un cariño del gusto y de las manos! ¿Comprende usted?

HADA. Creo que sí.

PAULA. No aceptan la violencia, ni resisten el choque. Piden delicadeza. Ellos son lo primero que se rompe si se los maltrata, si se los oprime torpemente. Son las avanzadas de lo frágil en la materia. No pueden existir más que en un mundo de paz. Despiertan ternura en los que viven junto a ellos. Para ellos el aire tiene que estar en calma, ser bueno. Ellos enseñan a las manos a tener precauciones, a tomar delicadamente las cosas, a templar la rudeza de los músculos que tienden a oprimir, con una voluntad de no romper nada, no hacer daño. Siempre se vive mejor rodeado de seres de vidrio. En la guerra lo primero que cae, que se quiebra, que gime, son ellos. Son las primeras víctimas... de... el explosivo. (Salinas 1945, 187f.)

Im Tagtraum versichert sich Abel, daß seine Frau ihr noch ungeborenes Kind in seinem Sinne erziehen werde, was ihm erleichtert, die Entscheidung zu treffen, sich dem Druck der Regierung durch Selbstmord als einzige Lösung seines Gewissenskonflikts zu entziehen, da der Regierungsvertreter angedeutet hatte, bei einer Weigerung Abels seine Familie unter Druck zu setzen.

Ein letztes Kennzeichen des Tagtraums ist, daß er sich der mündlichen Mitteilung entzieht: "Unlike a dream, it cannot be recounted, it must be written down, to be communicated"²⁰⁹. Das bedeutet für das Drama, daß alle Tagträume ausnahmslos inszenierte Träume sind. Das hat beispielsweise zur Folge, daß in *Allá él*, eigentlich einem Monodrama, in der Tagtraumsequenz eine weitere Person, die nur auf der Fiktionsebene zweiter Ordnung existiert, notwendig ist, um den Wachtraum Pepas szenisch zu vermitteln²¹⁰.

Diese Festlegung auf eine Darbietungsform läßt sich in dieser Absolutheit für keinen der im folgenden erläuterten Traumtypen feststellen.

208 "HADA. (...) Casi todas la madres se inclinan a pedir para sus hijos dotes de tipo práctico... Los quieren ingenieros, abogados, banqueros, médicos" (Salinas 1945, S. 187).

209 Palley 1983, S. 149. Vgl. dazu besonders Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris 1965, dessen Ergebnisse Palley, wie hier zitiert, auf den Punkt bringt.

210 Vgl. Romero 1994, S. 12-14.

4.4.2 Der Angst- oder Alptraum

Beim Alptraum oder Angsttraum²¹¹ handelt es sich um einen Traumtyp, dessen literarische Verwendung in allen Gattungen vorkommt und von Homer bis zur Gegenwart reicht²¹² und der in seiner traditionellsten Form wie folgt beschrieben werden kann:

In folklore and literature the nightmare is an oppressive dream or vision which profoundly disturbs the dreamer. It is usually of sexual nature. Within the limits of this definition, the variations are numerous. In the most traditional form, an attacker, the nightmare itself, oppresses by weighing down, sitting or lying, on the dreamer. The attacker could be male, hence it would lie on and be called an incubus, or it could be female, and lie under, and be called a sub- or succubus. (Kiesling 1983, 6)

Damit können als weitere Charakteristika oftmals noch ein Erstickungsgefühl, Bewegungsunfähigkeit und Schweißausbrüche verbunden sein²¹³.

Lucas, der sich an einem Spirituskocher so stark verbrannt hatte, daß er ohnmächtig wurde, erzählt nach seinem Erwachen folgenden Alptraum:

Me... me daban un electroshock... Me sujetaban los pies y las manos con unas gomas, y me ponían una cosa en la boca... y un hombre apretaba la palanca y... me entraba la electricidad por el cuerpo... como si me inundara... y cuando el agua llegaba hasta la boca, y luego la nariz... yo me estiraba... ¡Me ahogaba, me ahogaba! (Cabal 1982, 150)

Ähnlich ist das Ende des langen Alptraums in *La carroza de plomo candente*. Hier wird der lamentierende und heulende Tomás zum Schweigen gebracht, indem man versucht, ihn zu ersticken.

(Todos se echan sobre él con tal de hacerle callar. Entre truenos y relámpagos rápidos, con movimientos cinéticos, le cubren y ahogan con las almohadas. El montón de brujos lucha fantástico sobre la cama. Tras un oscuro muy breve vuelve la luz en calma. Silencio. Todos rodean presionando el cúmulo de almohadas.) (Nieva 1976, 95)

Schließlich erwacht der Träumer, Luis III., aus seinem Alptraum.

Ein Beispiel für eine geradezu "klassische" Alptraumverwendung, die sicherlich auch durch die mythologische Thematik des Stücks mitbedingt ist, findet sich in *Así aman los dioses* von Concha Romero (1982). Venus, die auf ihren Liebhaber Adonis wartet, schläft ein und spricht undeutlich im Schlaf, was

211 Folgende Dramen enthalten Angst- bzw. Alpträume: Buero Vallejo 1963, 1970, 1977; Cabal 1982; López Mozo 1989; Nieva 1976; Romero 1982; Sastre 1946, 1983, 1985.

212 Vgl. dazu Friedman 1983; Kiesling 1983; Lazar 1983 und Weidhorn 1967.

213 Vgl. Palley 1983, S. 26.

von ihrer Dienerin Talía mit angehört wird. Nach dem Erwachen entspinnt sich folgender Dialog:

VENUS. Me he quedado dormida. ¿Qué hora es?

TALIA. Casi la hora de la cita. El sol está en el mismo ángulo que ayer.

VENUS. (*Levantándose y yendo hacia el tocador a acicalarse*) ¿Por qué no me has despertado antes?

TALIA. Parecía muy agitada. Estaba sudorosa, temblando y gemía en voz alta.

VENUS. ¿Qué decía?

TALIA. No lo he llegado a entender. Eran palabras sueltas.

VENUS. Sí. Ahora recuerdo el sueño. ¡Horrible! Era una pesadilla horrible. Iba corriendo por el bosque detrás de Adonis y sin poder darle alcance. A la vez un oso gigante me perseguía. Desperté sin que el oso me alcanzara y sin que yo lograra tocar a Adonis. ¿Será una premonición? ¿Le habrá ocurrido alguna tragedia durante la noche? (Romero 1982, 89)

"Klassisch" ist die Traumverwendung hier insofern, als der Traum nicht szenisch vermittelt wird, sondern durch einen Bühnenschlaf angedeutet und anschließend der Dienerin und Vertrauten erzählt wird. Auch der Inhalt ist typisch: Venus kann Adonis nicht erreichen und wird auch von dem sie verfolgenden Bären nicht erreicht, da sie vorher aufwacht. Ihre Erregung hat sich im Traum durch Schweißausbrüche, Zittern und Stöhnen geäußert. Ebenso traditionell wie die Traumvermittlung ist die Symbolik. Der Bär hat als symbolisches Tier verschiedene Bedeutungen. Er steht einerseits für etwas Bedrohliches²¹⁴, hier den bärenstarken Mars, den Venus wegen Adonis verlassen hat und der in Gestalt eines Wildschweins Adonis töten und so die erotische Wunscherfüllung von Venus - sie läuft im Traum Adonis nach, ohne ihn erreichen zu können - verhindern wird. Andererseits gilt der Bär aber auch als mütterliches, erdhaftes und die weibliche Triebwelt verkörperndes Tier²¹⁵ und deutet hier an, daß Venus vor ihren Mutterpflichten wegläuft - sie vernachlässigt ihren kranken Sohn Cupido -, um ihren sexuellen Abenteuern nachzugehen. Die von Venus bei der Traumerzählung vermuteten vorausdeutenden Hinweise des Alptraums schlägt sie in den Wind.

214 "Ferocious as it looks in most of dreams, the manner of death which it would inflict is seldom specified; the dreamer usually wakes up before the bear gets him. This sudden waking is always the sign of unendurable tension. The bear is a real menace even though the menace is not described precisely" (Fodor 1949, S. 341).

215 Vgl. Vollmar 1992, S. 43.

In den ausgewerteten Dramen findet sich häufiger als der Alptraum im eigentlichen Sinne der Angsttraum²¹⁶. Er unterscheidet sich vom Alptraum dadurch, daß mit ihm nicht notwendigerweise ein "feeling of physical oppression" verbunden ist²¹⁷. Der Angsttraum entstammt nicht nur, wie Freud meinte, einer Sexualstörung²¹⁸, sondern er ist vielmehr Ausdruck einer existentiell-personalen oder einer politisch-gesellschaftlichen Gefährdung²¹⁹. Diese äußert sich im Traum häufig als körperliche Verstümmelung oder, in seiner Extremform, als Exekutionstraum.

Ähnlich wie Lucas im bereits zitierten Alptraum wird auch Mary in *La doble historia del Doctor Valmy* gefoltert und verstümmelt:

DANIEL. Habrá que cortar los dedos.

MARY. ¿Qué vas a hacer?

DANIEL. Si no duele. (*Corta y ella grita. La lámpara se apaga.*) No sale sangre. (Bueno Vallejo 1963, 107)

Die Verstümmelung Marys deutet einerseits auf die Realitätsebene zurück, in der ihr Mann einen Gefangenen gefoltert und kastriert hat, andererseits im Traumgeschehen selbst auf die Kastration von Marys Sohn durch Daniel und seine Mutter²²⁰. Auch Larra (*La detonación*) wird verstümmelt. Ihm wird vom Minister Calatrava und dem Zensor Díaz die Zunge herausgeschnitten und die Schreibhand abgeschlagen:

(... *Ambos se han levantado y miran hacia el durmiente mostrando en sus manos sendas navajas. Con ellas bajan las escaleras y la luz sigue. Entre golpeteos de cascos y relinchos, el ruido de los caballos se detiene muy cerca. Calatrava y Díaz se sitúan a los dos lados del escritor. Bruscamente, le obligan a volverse de espaldas.*)

CALATRAVA. Saque la lengua el pobrecito hablador.

DIAZ. Extienda su brazo Andrés Niporesas. (*Larra obedece. Con preciso y limpio movimiento, Calatrava le sujeta la lengua y se la cercena. Díaz rebana la mano derecha. Sordo y prolongado quejido de Larra al sufrir las mutilaciones.*)

DIAZ. Ahora podrás hablar y escribir según lo mandado. (*Larra se encoge bajo el dolor y toma su brazo mutilado con el otro. El ministro y el censor se encaminan a los huecos del fondo, llevando con solemnidad*

216 "Ensueño angustioso que causa padecimiento o terror" (zweiter Eintrag unter dem Stichwort "Pesadilla" in Moliner 1984).

217 Palley 1983, S. 27.

218 Ausgehend von der Feststellung, daß neurotische Angst immer aus dem Sexualleben entspringe, folgert Freud, "daß die Angstträume Träume sexuellen Inhalts sind, deren zugehörige Libido eine Verwandlung in Angst erfahren hat" (Freud 1900, S. 167).

219 Vgl. Siebenthal 1953, S. 379ff.

220 Vgl. Bueno Vallejo 1963, S. 108.

sus trofeos. El escritor gime. Ellos se vuelven y le sisean, ordenándole silencio. Y desaparecen.) (Buero Vallejo 1977, 182f.)

Larra wird von den Vertretern der Macht seines ureigensten und für die Machthaber gefährlichsten Ausdrucksmittels, der Sprache, beraubt. Er läßt dies mit sich geschehen, ohne sich zu wehren. Darin kommt zum Ausdruck - der Traum fand in der Nacht vor seinem Selbstmord statt -, daß Larra sich aufgegeben hat, daß er, nachdem seine Freunde sich von ihm abgewendet haben, keine Kraft mehr hat, sich gegen seine Umwelt zur Wehr zu setzen, obgleich er sich nach außen, gegenüber seinem Diener Pedro, kurz zuvor noch optimistisch gezeigt hatte²²¹. Der Angsttraum zeigt ihm aber in aller Deutlichkeit, daß sein Optimismus unbegründet ist, er dies im Grunde auch weiß und er sich der faktischen Macht, die ihn schließlich in den Selbstmord treibt, wehren müssen.

Im Angsttraum Kants (Sastre 1985) wehrt der Träumer sich ebenfalls nicht gegen eine Verstümmelung. Er gibt vielmehr wie selbstverständlich Augen und Arme an der Kasse eines Kabarets ab. Der altersschwache und todkranke Kant ist sich im Traum bewußt und hat dies bereits akzeptiert, daß er seine physischen Fähigkeiten verloren hat. Was aus dem Traum einen Angsttraum macht, ist die Tatsache, daß Kant im Traum erlebt, daß er auch seine geistigen Kräfte verloren hat - er wird von einem Schachautomaten besiegt²²². Daraufhin erwacht Kant erschrocken und um Hilfe rufend:

Da una especie de aullido de lobo solitario como pidiendo auxilio. (...) Kant ha tomado las sábanas que le cubren hasta el cuello y lentamente se destapa. Wasianski, al verlo exclama con horror:

WASIANSKI. ¡Dios mío!

TERESA. ¿Qué ocurre?

WASIANSKI. Se ha destapado por primera vez en su vida.

TERESA. ¿Y?

WASIANSKI. (*Muy pálido.*) Es un signo mortal. (Sastre 1985, 94)

221 "LARRA. (*Abre un cajón.*) Queda bastante dinero. Le llevaré a mi difunta; ahora menos que nunca debe tener queja de mí. Visitaré también a mi editor. (*Cierra el cajón.*) Volveré a reimprimir artículos: eso no podrán prohibirlo. Y empezaré a torear al marrajo de Díaz. Tampoco él va a vencerme. (*Corre el sillón y se deja caer en él.*) ¡Ah!... Estoy cansado. Y contento" (Buero Vallejo 1977, S. 180).

222 Vgl. Sastre 1985, S. 92-94.

Neben dem Ausdruck einer existentiellen Angst ist für viele Träume dieses Typs charakteristisch, daß der Träumer aufgrund der im Traum verspürten Angst, wie hier Kant, erwacht²²³.

Die Extremform eines Angsttraums, einen Exekutionstraum, hat Sastre in *Los hombres y sus sombras* (1983) gestaltet. Dort wird in einem Tag-Alptraum Jenseits, der Leiter der Abteilung für innere Sicherheit in einem Überwachungsstaat, von vier Maskierten exekutiert. Nachdem Jenseits einer Journalistin ein Experiment zur Überwachung verdächtiger Personen vorgeführt hatte, das scheiterte und mit dem Tod des vermeintlichen Terroristen endete, zieht er sich in sein Büro zurück und ruft nach dem Wachmann Werner. Aber nicht dieser erscheint, sondern ein Maskierter:

ENCAPUCHADO. Creí que me conocía. Trabajo aquí en "Spektrum", en su antedespacho. Hablamos muchas veces durante el día; sólo que usted no se fija mucho en mí. (*Voces como de ultratumba, con ecos, se oyen ahora. Dicen:*)

VOCES. Él no se fija mucho en nosotros.

ENCAPUCHADO. (*ríe con una risa hueca*) Nos considera previamente controlados. (*De los rincones del despacho se aproximan otros tres Encapuchados también armados con metralletas*)

JENSEITS. (*grita*) ¡Conspiración, conspiración! ¡Socorro, socorro! (*Los encapuchados se aproximan a él, que queda como centro de unas posibles, mortíferas ráfagas. Jenseits tiembla*) Yo... yo ya sabía que el Demonio estaba en todas partes.

ENCAPUCHADO. Quisiera presentarle a mis compañeros. (*Por un encapuchado*) Es Holger, un muerto de hambre. Esas son Ulrike y Gudrun. Yo me llamo Andreas. (*Jenseits da un grito de horror indescriptible, prolongado. Los encapuchados abren fuego contra él, que se desploma de bruces sobre su mesa. Los cuatro encapuchados, tomando precauciones, abandonan el despacho. Pausa. Empezamos a oír "Los hombres y sus sombras". Se proyectan en la pared las sombras de los cuatro encapuchados con los puños cerrados en alto. Al poco, se va desvaneciendo el fondo musical y también se van borrando las sombras de estos hombres. El doctor Jenseits parece revivir. Se limpia la sangre del rostro, como si fuera sudor, con un pañuelo. En ese momento vuelve a abrirse la puerta grande. Ahora sí es Werner. Viene armado*). (Sastre 1983, 132)

Für die Person des Träumers kommt hier dessen neurotische Angst zum Ausdruck, daß sein Überwachungssystem Lücken haben und so der Staat, dessen

223 "Der Angsttraum ist gewöhnlich auch ein Wecktraum" (Freud 1916/17, S. 223). Vgl. neben den erwähnten Beispielen Buero Vallejo 1970, S. 194; López Mozo 1989, S. 26; Sastre 1946, S. 25.

Vertreter er ist, von Terroristen gefährdet werden könnte²²⁴. Im Stück ist dies für den Träumer Ansporn, das Überwachungssystem weiter zu perfektionieren.

Insgesamt läßt sich sagen, daß im Angsttraum eine der Grundbefindlichkeiten des Menschen, die Angst, in symbolischer Weise zum Ausdruck kommt, wobei die Angst durch "ungelöste akute Konflikte, Störungen zwischenmenschlicher Beziehungen, unverarbeitetes Material aus der Vergangenheit, sexuelle Bedrohungen usf." ausgelöst worden sein kann und in den Alptraum Eingang findet²²⁵. Bevorzugter Darstellungsmodus ist bei diesem Traumtyp der inszenierte Traum, wengleich er in einem Beispiel auch verbal vermittelt ist (Romero 1982).

4.4.3 Der Traum als Bearbeitung eines traumatischen Erlebnisses

Angel Garma und Sandor Ferenci sahen eine Aufgabe des Traums darin, traumatische Kindheitserlebnisse, Erlebnisse also, die von der kindlichen Psyche nicht aufgearbeitet werden konnten, durch deren Bearbeitung zu assimilieren. Dabei verwendeten beide Psychoanalytiker einen recht unpräzisen Trauma-Begriff, der letztlich jedes ein Kind erschreckende Erlebnis beinhalten kann²²⁶. Trauma soll hier im engeren Sinne mit Freud und Jung verstanden werden als:

Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft. (Laplanche/Pontalis 1973, 513)

Das heißt, bei einem traumatischen Erlebnis wird das Subjekt von Reizen überflutet, die es psychisch nicht meistern kann und die eine traumatische Neurose auslösen. So ließ sich etwa feststellen, daß viele Soldaten, die im Ersten Weltkrieg verschüttet worden waren, mit einer langandauernden Platzangst auf

²²⁴ Die ideologischen Implikationen dieses Alptraums bzw. des ganzen Stückes zu diskutieren, ist hier nicht der Ort. D. C. Deosthale (1990) etwa deutet die Träume, insbesondere die Alpträume, bei Sastre als Reaktionen auf politische Unterdrückung, eine Deutung, der ich mich aufgrund von Deosthales zu ungenauem Traumbegriff nicht anschließen kann. Außerdem steht in dieser Untersuchung der Traum in seinen typologischen und strukturellen Implikationen und nicht mit seinen möglichen ideologischen Bedeutungsebenen im Vordergrund.

²²⁵ Siebenthal 1953, S. 382.

²²⁶ Vgl. Garma 1990 und Ferenci 1934.

dieses traumatische Erlebnis reagierten. Im Traum wird dieses Ereignis nun reproduziert, führt aber zu keiner Verarbeitung des traumatischen Erlebnisses:

Obschon es für die Gesamtfunktion der Psyche gewiß sehr wichtig ist, daß der traumatische Inhalt durch öfteres Erleben allmählich seine Autonomie einbüßt und sich auf diese Weise wieder in die psychische Hierarchie einfügt, so kann ein solcher Traum, der im wesentlichen nur eine Reproduktion des Traumas ist, nicht wohl als kompensatorisch bezeichnet werden. Der Traum bringt zwar anscheinend ein abgespaltenes, autonomes Stück der Psyche zurück, aber es zeigt sich bald, daß die bewußte Assimilation des vom Traum reproduzierten Stückes die traumdeterminierende Erschütterung keineswegs zum Verschwinden bringt. Der Traum "reproduziert" ruhig weiter, das heißt, der autonom gewordene Inhalt des Traumas wirkt von sich selbst aus, und zwar so lange, bis der traumatische Reiz völlig erloschen ist. Vorher nützt das bewußte 'Realisieren' nichts. (Jung 1916, 111f.)

Paulino erlebt im Traum die Verhaftung Carmelas durch die frankistischen Soldaten so, wie sie sich in Wirklichkeit abgespielt hatte (Sanchis Sinisterra 1989, 57). Der Traum hilft ihm in keinsten Weise, das Traumatische der Situation zu verarbeiten. Er bildet das Erlebte einfach ab. Ähnlich verhält es sich mit den Träumen Katar in ... *y pondrán esposas a las flores* (Arrabal 1969). In zwei Traumsequenzen (S. 63f. u. 78-80) durchlebt der Gefangene Katar das Trauma des Verrats seiner Frau während des Bürgerkrieges, der zu seiner Verhaftung führte. Sie hatte ihn aus religiösen Gründen der frankistischen Polizei ausgeliefert und der Folterung bei den Verhören beigewohnt²²⁷:

Fogonazos. Cambio de luz. Danza mujeriega de una especie de ser rarísimo (Pronos). Lago de cisne con frufri. Katar está atado por un verdugo que lo contiene.

KATAR. Ayúdame, ayúdame.

IMIS («Esposa»). Cállate, no eres digno de ser el padre de mis hijos.

PRONOS: *Lago del cisne, baile ridículo con frufri y patines.*

KATAR. Estoy solo en la cárcel, abandonado de todos.

IMIS («Esposa»). Cállate, sufre, expía tus faltas.

Lago del cisne, baile, ópera. Saltos ridículos, fantásticos.

KATAR. Me denunciaste. ¿Por qué?

IMIS («Esposa»). Eres culpable. Expía tus faltas. Y agradece a estos señores las atenciones que tienen contigo.

El verdugo golpea a Katar en ese momento. La danza de Pronos continúa. Ahora es un tango siempre con saltos de cigarra.

KATAR. Estoy solo hace veinte años en la cárcel. Tráeme pinturas de pastel para que haga postales de colores.

²²⁷ Diese Episode, die so oder ähnlich in den verschiedensten Werken Arrabals auftaucht, geht auf ein Kindheitserlebnis des Autors zurück. Arrabals Mutter hatte ihren Mann an die Frankisten verraten und den Kindern untersagt, den Vater zu erwähnen. Vgl. dazu Bany 1981, S. 1-62.

IMIS («Esposa»). Expía tus faltas.

El verdugo agarra violentamente a Katar y le atenaza inmóvil tras azotarle. En ese momento Imís con un cuchillo le corta en la espalda (Le tizna de rojo). Pronos ahora baila como Frank Sinatra.

VERDUGO. Cáguete encima, señora, cáguete.

La esposa saca una tapadera de water, la pone sobre su marido y comienza a cagar. Pedos. Baile desenfrenado de Pronos.

KATAR. Me cagas encima.

IMIS («Esposa»). Sí, hijo mío, eso te embalsamará las heridas... lentamente. Sólo puede hacerte bien.

Ruido de pedos. Beso del bailarín y de las dos mujeres. Fogonazos. Cambio de luz. (Arrabal 1969, 63f.)

Der Traum Katars von dieser Folterszene wiederholt sich später noch einmal mit wenigen anderen Details. Er hat hier für den Träumer keinerlei hilfreiche psychische Funktion. Das bedeutet, daß er dieses Erlebnis noch nicht verarbeitet hat, möglicherweise auch nie verarbeiten kann. Ein traumatisches Ereignis wird auch im Traum von Pronos im gleichen Stück dargestellt. Pronos war gleich nach Ende des Bürgerkrieges von einem Erschießungskommando aus dem Gefängnis zur Exekution abgeholt worden. Schon gefesselt und geknebelt und auf dem Lastwagen, der ihn zur Erschießung bringen sollte, stellt sich einen Moment vor der Abfahrt heraus, daß nicht der Gefangene Pronos, sondern Tronos gemeint war. Durch diesen Schock, den er im Traum nochmals durchlebt, hatte Pronos die Sprache verloren und war zwanzig Jahre stumm geblieben (vgl. S. 87f.). Erst durch einen Gegenschock - die Gefangenen erfahren, daß Tosán trotz aller Proteste aus dem In- und Ausland hingerichtet werden soll²²⁸ - erlangt Pronos seine Sprachfähigkeit wieder:

PRONOS. No lo matéis. No lo matéis.

AMIEL. ¡Habras!

KATAR. Tras veinte años en silencio... ¡¡¡habras!!!

PRONOS. ¡No más crímenes!

AMIEL. ¡Habras! ¡Has recobrado la voz! (Arrabal 1969, 87)

Ein traumatisches Erlebnis wird auch in Sastres Traumstück *El cuervo* (1956) vom Träumer, sei es nun Juan oder sei es Luisa²²⁹, nochmals durchlebt. Laura, die Frau des Protagonisten Juan, war ein Jahr vor der Dramenhandlung an einem Silvesterabend von einem Geisteskranken im Garten ihres

²²⁸ Hinter der Figur Tosáns verbirgt sich Julián Grimau, der am 7. 11. 1962 in Madrid verhaftet und am 20.4.1963 wegen angeblicher Verbrechen während des Bürgerkrieges und trotz internationaler Gnadengesuche hingerichtet wurde (vgl. dazu Max Gallo, *Historia de la España franquista*, Paris ²1971).

²²⁹ Zur Unmöglichkeit, in diesem Stück das träumende Subjekt genau zu bestimmen, vgl. Kapitel 4.2.3.

Hauses ermordet worden. In der Silvesternacht des folgenden Jahres wiederholt sich die Situation im Traum. Obgleich die Figuren im Traum wissen, daß Laura ermordet werden soll, gelingt es ihnen trotz des festen Vorsatzes auch in der Traumhandlung nicht, das Verbrechen zu verhindern. Im Traum wird das Geschehen des vergangenen Jahres in allen Einzelheiten rekonstruiert, aber die Figuren sind im entscheidenden Moment, als es an der Tür klingelt, unfähig, Laura zurückzuhalten und so das Verbrechen wenigstens im Traum zu verhindern:

LAURA. ¡Juan! ¡Juan! ¿Qué os pasa? ¿Qué os está pasando? ¡No me dejéis sola... aquí! (*Nadie responde. Juan trata de avanzar hacia ella y vacila. Está a punto de caer.*) ¡Juan! (*Juan tiene una mirada neutra. Vuelve a mirar al techo. Laura, agitada se vuelve hacia Inés. Grita:*) ¡Inés! (*Pero Inés se echa a llorar y se tapa los ojos. En ese momento llaman a la puerta. Laura escucha, rígida. Insisten en la llamada. Nadie la oye; sólo Laura y quizá, débilmente, Inés. Laura, ahora de un modo natural, como si no hubiera ningún peligro, va a la puerta y abre. El ruido de la ventisca. No hay nadie. Laura sale al jardín. Silencio. Es Juan el primero que empieza a recobrar la conciencia de lo que lo rodea. Mira a los otros como extrañado. Los mira uno a uno. Entonces descubre que no está Laura. Grita.*) (Sastre 1956, 707)

Wenig später hört man Laura aus dem Off um Hilfe rufen. Im Traum wiederholt sich obsessiv das vergangene Geschehen, ohne daß die Figuren, die im Traumgeschehen um das Verbrechen wissen, eingreifen könnten. Darin zeigt sich, daß der Träumer das Erlebnis noch nicht verarbeitet hat. Eher wird das Schuldgefühl verstärkt, da die Anwesenden, als das Verbrechen vor einem Jahr geschah, so betrunken waren, daß sie das Klingeln an der Tür nicht hörten. Sie fühlen sich mitschuldig. Dieses Schuldgefühl ist auch nach einem Jahr noch nicht verschwunden.

Ähnlich wie im Angsttraum wird auch im Traum, der ein traumatisches Erlebnis wiederholt, eine existentiell bedrohliche Situation bearbeitet. Der Unterschied liegt darin, daß der Angst- und Alptraum sich meist auf ein Erlebnis der Gegenwart oder unmittelbaren Vergangenheit bezieht und dieses in symbolisch verzerrter Form im Traum darstellt, während hier ein meist weiter zurückliegendes Ereignis dargestellt wird, und zwar ohne größere Eingriffe der Mechanismen der Traumarbeit, d.h. kaum ohne Auswirkungen von Verschiebung, Verdichtung und sekundärer Bearbeitung. Das Ereignis wiederholt sich in erschreckend realistischer Weise im Traum.

4.4.4 Der Traum als Manifestation des Lebensstils

Nach Alfred Adler hat jedes Individuum einen bestimmten Lebensstil entwickelt, der es ihm ermöglicht, den jeweils vorhandenen Minderwertigkeitskomplex in Richtung auf ein Überlegenheitsgefühl hin zu überwinden²³⁰. Die Tendenz des Ausgleichs des Minderwertigkeitsgefühls durch einen entsprechenden Lebensstil wird vom Individuum, so die Individualpsychologie, auch im Traum durchgehalten:

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Traum bei Adler im Dienst des Machtstrebens bzw. des Strebens nach Überlegenheit einer Person steht, im Dienst also einer inneren Bewegungsrichtung, die (wie auch diejenige des Wacherlebens) von unten nach oben weist. Der Traum hat - anders formuliert - die Funktion, sich dem (individuellen, nur der jeweils betroffenen Persönlichkeit eigenen) Streben nach Überlegenheit anzupassen und ggf. sogar Täuschungs- und Betrugsmanöver durchzuführen, um das gesteckte Ziel der Vollkommenheit durch Überlegenheit zu verwirklichen. (Hammer-schmidt-Hummel 1992, 58)

Der schon mehrfach in anderen Zusammenhängen zitierte Traum Marios in *El tragaluz* (Buero Vallejo 1967, S. 242) bringt dessen Überlegenheitsgefühl gegenüber seinem Bruder Vicente zum Ausdruck, der zwar gesellschaftlich erfolgreicher ist, dies aber durch individuelle Schuld - er ist verantwortlich für den Tod seiner kleinen Schwester - und Opportunismus - er beugt sich dem Druck der neuen Verlagsführung, die den Schriftsteller Beltrán durch Nichtveröffentlichung seiner Bücher zum Schweigen bringen will - erkaufte hat. Das moralische Überlegenheitsgefühl Marios äußert sich darin, daß er den erfolgreichen Bruder wie eine Marionette am Gängelband führt und ihn schließlich kaltblütig in den Abgrund zerrt, ohne dabei Schuldgefühle zu haben. Vielmehr vermittelt der Traum den Eindruck, er habe seinen Bruder der gerechten Strafe zugeführt. Erst viel später, als Vicente vom geistig umnachteten Vater erstochen wird, erkennt Mario, daß er durch sein Insistieren mitschuldig am Tod des Bruders geworden ist und dieser, wie jeder Mensch, seine guten und seine schlechten Seiten hatte²³¹. Wie so oft in Buero Vallejos Dramen wird hier die Aufdeckung der Wahrheit, der sich Mario aufgrund seines moralischen Überlegenheitsgefühls verschrieben hatte, durch ein Schuldigwerden des Helden erkaufte.

Die Figur Basilios (Olmo 1967) scheint fast einem Lehrbuch Adlers entlehnt. Er entspricht dem, was Adler als Träger eines ersten, falschen Lebens-

230 Vgl. Kapitel 2.1.2.

231 Vgl. Buero Vallejo 1967, S. 310.

stils vorschwebte: eine Person, deren Beziehung zu anderen Menschen durch eine dominierende, beherrschende, egoistische Haltung geprägt ist²³². Basilio benutzt alle ihn umgebenden Menschen, um sein Lebensziel, ein erfolgreicher Gastronom zu werden, zu erreichen. Die Warnung vor den Folgen seines Handelns, die ihm bei zwei Gelegenheiten durch einen Tagtraum bewußt werden²³³, schlägt er herrisch in den Wind. Er nimmt sogar in Kauf, aus seinem Gasthaus ein Bordell zu machen, nur um dieses Lebensziel zu verwirklichen.

Auch im Traum des Odysseus in *¿Por qué corres, Ulises?* (Gala 1975, 44-60) zeigt sich dessen Lebensstil. Odysseus ist in dieser Version eine Figur, die unfähig ist, eine Entscheidung zu treffen, und sich in evasive Phantasien flüchtet, die seiner Eitelkeit schmeicheln. So träumt er, in den Armen seiner Geliebten Nausicaa, von seiner Frau. Im Traum erscheint ihm Penelope als immer noch attraktive Geliebte, die in den Jahrzehnten seiner Abwesenheit nichts anderes zu tun hatte, als ihre Schönheit zu bewahren und auf ihn zu warten und ihn nach seiner Rückkehr, ihm alle erotischen Abenteuer verständnisvoll verzeihend, sehnsuchtsvoll im Negligé zu empfangen. Erst dieser im Traum bestätigte Selbstbetrug²³⁴ veranlaßt Odysseus, sich auf den Nachhauseweg zu machen.

Als weiteres Beispiel für diesen Traumtyp können noch verschiedene Traumteile in Buero Vallejos *Jueces en la noche* (1979) angeführt werden. So zeigt sich der Lebensstil Juan Luis', der darin besteht, zwar Aktivität zu entwickeln, diese Energie aber in Ausweich- und Vermeidungsstrategien zu investieren, ohne an seiner Lebenssituation etwas zu verändern, im Traum darin, daß sich sogar dort die geschönte, offizielle Version seiner schmutzigen Intrige gegen den ehemaligen Verlobten seiner Frau wiederholt (vgl. S. 46-52) oder daß er selbst im Traum sein Wissen um das Vorhaben des Ex-Polizisten Ginés, der ein Attentat plant, verdrängt. Dies manifestiert sich in der Traumhandlung so, daß dieser von Juan Luis und den Gästen der Festgesellschaft einfach nicht wahrgenommen wird. Juan Luis verdrängt, wie im wirklichen Leben, auch im Traum sein eigentliches Lebensproblem: seine auf einer Lüge beruhende Ehe mit Julia. Selbst noch nach Julias Selbstmord ist sich Juan Luis keiner Schuld bewußt. Auf der Realitätsebene weist er die Schuld Julias Ärztin und Freundin Cristina zu (vgl. S. 159), und im letzten Traum fordert er von den Figuren, seinen Opfern, die ihn in seinen Träumen verfolgen, ihn freizusprechen, da er für das Wohl des Vaterlandes noch gebraucht werde: "No sé cómo venís a mis

232 Zu den Lebensstilen vgl. Kapitel 2.1.2.

233 Vgl. Olmo 1967, S. 196f. und 217f.

234 Zur Funktion des Traums als "Selbstbetrug" im Sinne des individuellen Lebensstils vgl. Adler 1927, S. 182.

noches, pero, si sois mis jueces, absolvedme. (...) ¡Sólo hombres como yo podían sacar al país de su parálisis evitando otro gran dolor!" (S. 162). Auch der letzte Traum deutet an, daß Juan Luis seinen an Egoismus und persönlichem Vorteil orientierten Lebensstil trotz dessen katastrophaler Folgen, trotz des Selbstmords seiner Frau und trotz eines politischen Attentats, an dem er durch sein Schweigen mitschuldig ist, weiterführen wird.

4.4.5 Der Kompensationstraum

Sieht Adler die Funktion des Traums darin, den Träumer in seinem individuellen Lebensstil zu bestätigen, so hat für Jung der Traum eine kompensatorische Aufgabe, d. h. das Unbewußte versucht im Traum, das psychische Gleichgewicht des Träumers wiederherzustellen. Die Träume verhalten sich "kompensatorisch zur jeweiligen Bewußtseinslage"²³⁵, womit gemeint ist, "daß der Traum auf etwas hinweist, was der Träumer in seinem Wachleben (noch) nicht kann"²³⁶. Dabei gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten, wie der Traum ausgleichend wirken kann. Auf der einen Seite kann er ein geschwächtes Ich durch die Traumbilder stärken und so zu einem besseren Selbstbewußtsein im Wachleben beitragen, auf der anderen Seite kann er aber auch zerstörend, auflösend und abwertend wirken, je nach den notwendigen Erfordernissen für die Korrektur einer "Schiefelage" des Bewußtseins²³⁷.

Positiv kompensierend wirken die zahlreichen Träume Amiels (Arrabal 1969). Während seine Mitgefangenen nach teilweise mehr als zwanzigjähriger Gefangenschaft auch in ihren Träumen vom realen Alltag verfolgt werden²³⁸, sind Amiels Träume auf eine Zukunft nach der Gefangenschaft gerichtet, in der er für die Entbehrungen der jetzigen Situation entschädigt wird, wenngleich diese erträumte Entschädigung obsessiv sexuellen Charakter aufweist, verbunden mit der Bestätigung, daß das Leiden im Gefängnis nicht umsonst war, daß es Erlösungscharakter für die Menschheit hatte:

LELIA («puta»). Venid, amigas mías. Hemos de hacer feliz a este hombre que ha sufrido y penado por todos los hombres. Que ha dado sus lágrimas, su sangre y sus años de silencio y de mordaza para que la humanidad sea mejor. (Arrabal 1969, 46)

235 Jung 1916, 103.

236 Rauchfleisch 1984, S. 238.

237 Vgl. Jung 1948, S. 184ff.

238 "KATAR. Yo sueño que estoy en la cárcel" (Arrabal 1969, S. 40).

Die weiteren Träume Amiels²³⁹ verbinden sexuelle Befriedigung ebenfalls mit dem Erlösungsgedanken durch das eigene Leiden. Diese auf eine Zeit nach dem Gefängnis gerichteten obsessiven Träume Amiels sind dessen Überlebensstrategie für den tristen Gefängnisalltag. Im Traum kompensiert das Unbewußte des Träumers die tägliche Erfahrung von Erniedrigung und Entmenschlichung durch eine Überhöhung ins Übermenschliche, einerseits durch die Traumerfahrung einer unverwundbaren männlichen Potenz und andererseits durch die Überhöhung des Erlittenen ins Religiöse.

Auch der Traum der Chica in *Caricias* (Belbel 1991, 59) hat eine positiv kompensierende Funktion. Nachdem sie vom Hombre auf eine kaum zu ertragende Weise gekränkt worden ist, erzählt sie einen Traum der vergangenen Nacht, in dem sie die Trennungsszene prospektiv vorweggenommen hat, aber mit anderen Vorzeichen. Im Traum ist es nicht der Hombre, der ihr unter wüsten Beschimpfungen den Laufpaß gibt, sondern sie verläßt ihn und hält ihm in aller Öffentlichkeit seinen miserablen Charakter und sein gescheitertes Leben vor. Dieser Szene wohnt im Traum ein großes Publikum bei, das ihr in allen Punkten Recht gibt²⁴⁰. Dieser sicherlich spontan erfundene Traum ermöglicht es der Chica, ihr verletztes Selbstwertgefühl wieder aufzubauen, indem sie durchspielt, wie sie eigentlich auf die Beschimpfungen des Hombre hätte reagieren sollen. Durch die Traumerzählung hat sie sich wieder gefaßt und kann sich selbstbewußt vom Hombre verabschieden, ohne das Gefühl haben zu müssen, verlassen worden zu sein:

CHICA. (...) Quédate tranquilo. Este coño fétido y este aliento apestoso se despiden de ti sin estridencias ni histerias ni gritos ni ataques de nervios ni nadie que nos escuche. (Belbel 1991, 60)

Die Kompensation kann aber auch reduktiven Charakter haben:

Jeder Schein von falscher Größe und Wichtigkeit zerfließt vor dem reduzierenden Bilde des Traumes, der mit unbarmherziger Kritik und unter Herausführung eines vernichtenden Materials, das sich durch eine vollendete Registrierung aller Peinlichkeiten und Schwächen auszeichnet, die bewußte Einstellung analysiert. (Jung 1948, 186)

Negativ kompensierend, reduktiv in diesem Sinne, ist der Traum Larras. Hoffte er, den neuen Zensor in seinem Sinne beeinflussen zu können²⁴¹, so führt ihm der Traum die Unmöglichkeit des Unterfangens drastisch vor Augen. Díaz und der Minister Calatrava schlagen ihm in seinem Alptraum die Schreibhand

239 Arrabal 1969, S. 58-60, 75f., 83-86.

240 Der Traumbericht wurde bereits ausführlich in Kapitel 4.2.1 zitiert.

241 Vgl. Buero Vallejo 1977, S. 180.

ab und schneiden ihm die Zunge heraus²⁴². Die reduktive Funktion des Traumes wirkt ganz im Sinne Jungs auch zurück auf das Verhalten in der Realitätsebene. Larra hat durch den Traum erkannt, daß sein tags zuvor geäußerter Optimismus unrealistisch war:

LARRA. Desde la subida al poder de Calatrava... apenas me dejan publicar.

MESONERO. Eso es transitorio. No podrán con usted.

LARRA. Sé lo que digo. Clemente Díaz es ahora censor y me ha hablado muy claro. Es como si me hubiesen cortado la mano y la lengua. (Bueno Vallejo 1977, 184f.)

Der Traum hat hier im Sinne Jungs eine falsche Selbsteinschätzung, eine "Schieflage" des Bewußtseins, korrigiert.

Reduktiv wirkt auch der Traum Silvanos in *Aventura en lo gris* (Bueno Vallejo 1963a, 95-110). Silvano fühlt sich den anderen Figuren, insbesondere dem Diktator Goldman, überlegen. Im Traum befindet sich Silvano auf einem Hügel, von dem aus er das Geschehen zu überblicken und zu kontrollieren glaubt. Er ist von keiner der Figuren dazu zu bewegen, von seinem Podest herabzusteigen, sich den Erfordernissen der Realität zuzuwenden. Selbst die Möglichkeit, den quälenden Hunger zu stillen, nimmt er nicht wahr, nur um seine Überlegenheit nicht aufgeben, von seiner erhöhten Position nicht herabsteigen zu müssen. Auf die Einladung des Sargento, doch an dem bescheidenen Mahl teilzunehmen, antwortet Silvano arrogant:

SILVANO. El pan debiera ser la paz.

SARGENTO. ¿Qué dices?

SILVANO. Y se convierte en guerra. Ésa es la historia..

SARGENTO. Te quedarás sin comer.

SILVANO. Da tu pan de guerra, y dalo bien. (Bueno Vallejo 1963a, 104)

Trotz seiner erhöhten Position, trotz seines vermeintlichen Überblicks und seiner vermeintlichen Überlegenheit kann Silvano nicht verhindern, daß Isabel in seinem Traum ermordet wird. Wie sich schließlich herausstellt, handelt es sich bei dem Traumgeschehen um einen Einbruch der Realitätsebene in den Traum. Der Mord ist wirklich geschehen, und der Wunsch Silvanos, daß es sich bei dem Geschehen nur um einen Alptraum handeln möge, bleibt unerfüllt. Die Traumerfahrung zeigt ihm, daß ihn sein Gefühl moralischer Überlegenheit blind macht für die Realität, er sich durch seine kontemplative Haltung zwar nicht direkt die Hände schmutzig macht, diese Passivität aber zuläßt, daß Verbrechen geschehen, die er durch ein weniger eitles Verhalten hätte verhindern können. Durch den Traum ernüchert, macht er sich trotz des Widerstands der

242 Vgl. Bueno Vallejo 1977, S. 183.

anderen Flüchtlinge nun daran, den Mörder des Mädchens zu ermitteln, und vor allem beschließt er, das Kind der toten Isabel vor den herannahenden Invasionstruppen zu retten. Beides gelingt ihm, wenn auch um den Preis des eigenen Lebens. Er kann die Soldaten davon überzeugen, für das Kind zu sorgen, wird aber gleichzeitig wegen Widerstands gegen die Invasionstruppen exekutiert, denn man hatte eine Pistole in dem Raum, in dem er sich aufhält, gefunden.

Drastisch reduktiven und einstellungsverändernden Charakter hat auch der Traum des Königs in *Las meninas*²⁴³. Im Traum wird der König, der auf Drängen der eifersüchtigen Hofschranzen ein Inquisitionsverfahren gegen Velázquez eingeleitet hat, zu einem grotesken Zwerg reduziert und auf eine Stufe mit dem Hofnarren Nicolasillo gestellt. Er steht, ausgestattet mit allen königlichen Insignien, aber jeglicher Autorität beraubt, vor seinem Richter, dem Riesen Velázquez. Dieses Traumerlebnis, das er als Einflüsterung des Teufels abzutun gedenkt, zeitigt aber Wirkung. Aufgrund der reduktiven Traumerfahrung und des Muts der Infantin María Teresa, die gegen den Willen ihres Vaters an dem Verfahren teilnimmt und sich uneingeschränkt hinter den angeklagten Maler stellt, überprüft der König seine voreingenommene Sicht der Realität und muß erkennen, daß ihm von seinen auf Velázquez eifersüchtigen Beratern ein in ihrem Sinne verzerrtes Bild der Realität vorgespiegelt wurde. Er wächst, wie ihm im Traum befohlen wurde, in die Königstracht hinein, d.h. er nimmt seine Rolle als unabhängiger und höchster Richter ernst, was dazu führt, daß er trotz persönlicher Enttäuschung Velázquez von allen Beschuldigungen freispricht.

4.4.6 Der Traum als Bild existentieller Befindlichkeit

Unter diesen Typ fallen Träume, die der träumenden Figur ihre aktuelle ontologische Stellung in der Welt offenbaren. Gaetano Benedetti hat diese Träume von einem phänomenologischen Ansatz her als Selbstdarstellungsträume beschrieben:

243 "Anoche tuve un mal sueño, reverendo padre... (*Gesto interrogante del fraile.*) Sí: me veía en un salón lleno de pinturas y espejos y... al fondo... estaba Velázquez tras una mesa. Tocó una campanilla y alguien me empujaba hacia él... Yo iba medio desnudo, pero me veía al pasar ante las lunas ataviado con el manto real y la corona... Cuando ya estaba cerca, vi que la altura de mi pintor de cámara era enorme... Semejaba un Goliat, y su gran cabeza me sonreía... Al fin, levantó una mano de coloso y dijo: Nicolasillo y tú tenéis que crecer. Desperté entre sudores" (Bueno Vallejo 1960, S. 194).

Selbstdarstellung bedeutet, daß das Tiefenselbst des Träumers sich im Traum enthüllt und in drastischen Bildern und Symbolen dem Schlafenden mitteilt, wie er ist, wo er steht, wovor er Angst hat, wonach er strebt, welche Hindernisse ihm im Wege stehen, wie seine Welt beschaffen ist. (Benedetti 1984, 183)

Ein Traum in diesem Sinne ist die *Yerma* (García Lorca 1934) eröffnende Traumscene, in der in einem kurzen Bild der Grundkonflikt Yermas - einerseits ihre Sehnsucht nach einem Kind, die von ihrem Mann nicht erfüllt werden kann, und andererseits ihr Akzeptieren der sozialen Normen, die es ihr verbieten, ihren Mann zu verlassen und sich diesen für sie existentiell notwendigen Wunsch mit Victor, wie es der Traum andeutet, zu erfüllen - symbolisch aufgezeigt wird²⁴⁴. Wie ebenfalls bereits an anderer Stelle ausführlich dargestellt²⁴⁵, wird auch Matilde, der Protagonistin in Max Aubs *Los muertos* (1945), ihre Situation durch ein Traumbild drastisch vor Augen geführt. Sie muß im Traum erfahren, daß ihr ganzes Leben verfehlt ist, daß sie durch ihr Festhalten an sozialen Normen bereits in ihrer Jugend ihre einzige Chance auf Selbstverwirklichung vertan hat und ihr Leben seitdem vollkommen oberflächlich und sinnlos war.

Nachdem sich Faustino Briones (Cabal 1978), der sich in einer psychiatrischen Klinik befindet, weil er sich hartnäckig weigert, die neuen politischen Gegebenheiten nach dem Tode Francos zu akzeptieren, in einem Gespräch mit seiner Frau noch fest entschlossen gezeigt hatte, keinesfalls nachzugeben und die Wendehalsmentalität der Transición nicht zu akzeptieren, leitet ein Traum, in dem er sich des illusorischen Charakters seines Verhaltens bewußt wird, einen Wandel in seinem Denken ein. Er träumt, daß ihn sein Chef im Krankenhaus besucht, und erlebt, wie dieser sich über ihn und seine alten Ideale lustig macht²⁴⁶. Im Traum wird ihm klar, daß seine Überzeugungen nicht mehr in die neue Zeit passen, daß die anderen, die mit ihrem Opportunismus bereits im alten System Erfolg hatten, damit weiterhin erfolgreich bleiben. Es wird ihm deutlich, daß er eine in jeder Beziehung lächerliche Figur ist. Diese Erkenntnis hat für ihn zur Folge, daß er sein Verhalten ändert. Er hört auf, die hohle Rhetorik des Frankismus nachzuplappern, weigert sich aber gleichzeitig, die Wendehalsmentalität seiner Umgebung anzunehmen.

244 Zu einer ausführlichen Deutung des Traums und der Traumsymbole vgl. Kapitel 4.3.4.1.

245 Vgl. Kapitel 4.3.2.

246 "QUINTANILLA. Hombre, eso ha estado muy bueno, tus ideales ya no se fabrican... ja, ja, ja..., tienes razón, ahora lo que priva es el Fortuna, rubio a la americana, toma chico, te lo has ganado..." (Cabal 1978, S. 42).

Auch dem Protagonisten von *¡Esta noche gran velada!* (Cabal 1982a) offenbart sich in einem Traumbild seine existentiell verfahrenere Situation. Kid Peña hat geträumt, er sehe sich selbst als Insekt in einem gläsernen, mit Honig gefüllten Swimmingpool und drohe in der klebrigen Masse zu versinken. Mit einem Bleistift befreie er sich selbst aus dem Pool, schüttele aber das Insekt dann angeekelt von dem Stift ab und zertrete es, wobei er als Insekt genau gesehen habe, daß es ein mit seinen Boxerstiefeln bekleideter Fuß gewesen sei, der das Insekt zertreten habe²⁴⁷. Der Traum bringt Kid Peña symbolisch seine aktuelle Lage zu Bewußtsein. Er kann entweder so wie bisher weitermachen, d.h. in einem relativen Luxus, den ihm die schmutzigen Geschäfte seines Managers ermöglichen, weiterleben, was aber zur Folge hätte, daß er jede Selbstachtung verlöre und psychisch zugrunde ginge, oder er kann sich durch eine mutige Aktion selbst befreien, was aber die physische Vernichtung zur Folge hätte. Kid wählt, angeekelt von der Verlogenheit des Boxgeschäfts, die zweite Möglichkeit. Er hält sich nicht an die Absprache, den Europameisterschaftskampf zu verlieren, und wird dafür von den Killern der Boxmafia, die dadurch viel Geld verloren hat, niedergeschossen. Ähnlich wie Kid befindet sich auch Lázaro (Buero Vallejo 1986) in einer ausweglosen Situation. Sein Unbewußtes zeigt ihm in einem analytischen Traum ganz deutlich, daß sein existentielles Problem, nämlich die Klärung seiner Mitschuld am Tod einer Kommilitonin, nicht mehr zu lösen ist, da es keine Zeugen gibt, die seine Schuld bestätigen oder widerlegen könnten. Er muß mit dieser ungeklärten, quälenden Frage weiterleben. Die Maskierten, die im Traum für die beiden möglichen Versionen des Geschehens stehen, versprechen ihm wiederkommen²⁴⁸.

4.4.7 Der Traum als Entscheidungshilfe

Im Gegensatz zu dem eben analysierten Traumtyp, dessen Charakteristikum es war, die existentielle Befindlichkeit des Träumers in einem meist symbolisch verschlüsselten Bild darzustellen, kann der Traum aber auch versuchen, zu einer Entscheidungsfindung im Wachleben beizutragen, indem der Träumer im Traum "einen probeweisen Anschlag macht, einen Versuch anstellt, wie er sich zu einem bestimmten, ihm vorliegenden Problem verhalten solle"²⁴⁹. In

²⁴⁷ Vgl. Cabal 1982a, S. 49. Zu einer Deutung der Funktion des Traums im Kontext des Stücks vgl. Kapitel 4.3.4.3.

²⁴⁸ Vgl. Buero Vallejo 1986, S. 148.

²⁴⁹ Adler 1924, S. 56.

dieser probeweisen Lösung kann darüber hinaus auch noch gezeigt werden, welche Konsequenzen eine bestimmte Entscheidung möglicherweise haben könnte²⁵⁰.

Nachdem sich Don Josep in einem Tagtraum noch einmal eine konventionelle Inszenierung von Verdis *Rigoletto* vor Augen geführt hat, kommt er nun endgültig und ohne weiteres Zögern zu dem Schluß, daß eine Inszenierung der Oper nur mehr als clowneske Farce möglich sei:

D. JOSEP. (*Canta "La maledizione...". Sale del sueño. Está solo en escena.*)
 Se m'ha escapat. El somni se m'ha escapat. Em cago en cony! Però ja ho tinc, ja ho he vist! (...)
 (*Corre en busca de su trompeta, detrás de una cesta de mimbre y toca diana, entonando la melodía "La Strada". Al oír el toque de trompeta, los indigentes, sin ánimo, comparecen en el escenario dispuestos a ensayar. Finito va vestido con un viejo traje de Rigoletto. Todos, excepto Castadiva, llevan puesta, con desagrado, una nariz roja de payaso. Castadiva, enseñando orgullosa su cara limpia de prótesis, camina gallarda, desafiando a sus compañeros a que se quiten la nariz.*)

D. JOSEP. ¡Puntualidad! ¡Puntualidad!
 (*D. Josep, al darse cuenta de que Castadiva se niega a asumir su condición de bufón, la obliga, sin mediar palabra, a ponerse la nariz roja. Castadiva se rinde.*)

CASTADIVA. (*Poniéndose la nariz, indignada y con repugnancia.*) Porca miseria. Qüesto vecquiu decrépito!
 (*Ahora sí, están todos a punto para comenzar el ensayo de Rigoletto de Shakespeare.*) (Boadella 1993, 67f.)

Beatriz, die Heldin des Stücks *Juan de Mañara* (Machado 1927), wird durch einen Traum, in dem sie sich bereits auf dem Weg nach Paris sieht, in ihrer Entscheidung bestärkt, Juan zu suchen²⁵¹. Als sie Juan schließlich gefunden hat, erzählt sie ihm, daß es der Traum war, der ihr den letzten Anstoß für ihr Tun gab:

El llanto quedó en mi sueño
 y sólo en mi corazón
 un deseo de buscarte
 sin tregua, la decisión
 de ir a París a esperarte.
 (Machado 1927, 260)

Zwei Varianten einer möglichen Entscheidung werden ausführlich in Lauras Traum in Azoríns *Brandy, mucho brandy* diskutiert. Laura, die ein Buch mit dem Titel *Viaje a Oriente* liest, schläft darüber ein. Sie ist sich nicht im kla-

²⁵⁰ Vgl. Headfield 1962, S. 70.

²⁵¹ Vgl. Machado 1927, S. 259.

ren, ob sie aus ihrem einförmigen Alltag ausbrechen und für längere Zeit auf Reisen gehen oder bei ihrer Familie bleiben und den biedereren Anwalt Rafael heiraten soll. Im Traum erscheint ihr nun zuerst Don Lorenzo, ein entfernter Verwandter und Abenteurer, der als junger Mann seine Familie und sein Land verlassen, in der Fremde ein Vermögen gemacht hat, aber trotz seines Reichtums nicht glücklich geworden ist. Im ersten Teil des Traums erscheint er ihr als alter Mann und versucht, sie zu überzeugen, am heimischen Herd zu bleiben, da gemäß seiner Lebenserfahrung das Glück nur dort zu finden sei (vgl. S. 257-261). Danach träumt sie von Don Lorenzo als jungem Mann, der sie in ihrem Entschluß bestärkt, aus dem kleinbürgerlichen Mief auszubrechen:

DON LORENZO (*Joven*). (...) La vida es ilusión. La vida es una sucesión de deseos.

LAURA. ¡Oh, qué bien! Así quiero oír hablar. Sí; la vida es una serie de deseos.

DON LORENZO (*Joven*). Y debemos realizar esos deseos, esas ilusiones. Cada deseo que satisfacemos es un espectáculo nuevo. Ilusión del arte, del amor de los viajes, del poder, del dinero... (Azorín 1927, 263)

Der junge Don Lorenzo bestätigt Lauras Wunsch, und sie scheint sich für das Reisen und die Befriedigung ihrer Abenteuerlust zu entscheiden. Nach einem dem Traum folgenden Gespräch mit Mister Fog scheint die Sache entschieden: "MISTER FOG. Lo veo; lo veo. Se marcha. ¡Que cada cual goce de su momento" (S. 271). Überraschenderweise obsiegt aber dennoch der alte Don Lorenzo. In einem Gespräch mit Rafael wird sich Laura klar, daß sie ihn wirklich liebt, und gibt ihre Reisepläne auf²⁵².

In Concha Romeros *Allá él* (1994) dient der Tagtraum der Protagonistin ebenfalls als Hilfe zur Entscheidungsfindung. Pepa, eine Mitvierzigerin, die ihre Schauspielkarriere wegen der Ehe aufgegeben hatte und die gerade von ihrem Mann verlassen worden ist, entschließt sich auf Drängen ihrer Schwester, den geplanten Selbstmord nochmals aufzuschieben. Eine letzte Chance suchend ruft sie ihren Jugendfreund Gonzalo, einen erfolgreichen Regisseur an, um ihn um eine kleine Rolle in einer seiner nächsten Produktionen zu bitten. Er kann ihr, da eine andere Schauspielerin krank geworden ist, diese sofort anbieten. Durch Boten kommt das Manuskript, da die erste Probe schon am nächsten Tag stattfinden soll. Während sie das Manuskript liest, phantasiert sich Pepa eine mögliche Zukunft zurecht. Sie arbeitet, wie das Manuskript es vorsieht, als Empfangsdame in einem Bordell. In ihrem Tagtraum

252 "Thus, in *Brandy, mucho Brandy*, Azorín has tried to reconcile reality and dreams, life and the theater. This is the reason for having Laura resign herself to reality instead of yielding to her desires" (LaJohn 1963, S. 22).

ändert sie das Manuskript ab und es erscheint nun Gonzalo, der sie bittet, nun, da sie frei sei, doch mit ihm zu kommen, ihn zu heiraten und so ihre Jugendliebe zu einem glücklichen Ende zu bringen:

GONZALO. Por última vez, ven conmigo.

PEPA. No puedo.

GONZALO. ¿Por qué?

PEPA. Porque soy la misma niña de aquel día lluvioso de primavera.

GONZALO. ¿Persistes en tocar el mundo con tus manos?

PEPA. Quiero, al menos, por segunda vez, intentarlo.

GONZALO. Es tarde para empezar.

PEPA. Ya veremos.

GONZALO. Estás loca.

PEPA. De atar, pero no me dejo.

GONZALO. Entonces, adiós, adiós para siempre.

PEPA. Adiós, Gonzalo. (Romero 1994, 13f.)

Pepa spielt im Tagtraum die Möglichkeit durch, sich sofort wieder in eine neue Beziehung zu stürzen und ihre gerade gewonnene Unabhängigkeit gleich wieder aufzugeben, um, so wie vorher, abhängig von einem Mann weiterzuleben. Als sie ein Telefonanruf ihres Mannes aus ihrem Tagtraum reißt, ist ihre Entscheidung, von nun an ein selbständiges und selbstbestimmtes Leben zu führen, gefallen:

PEPA. (...) ¡Han pasado tantas cosas por mi cabeza!... ¿Que no lo entiendes? Te lo diré en pocas palabras. Por anhelar el mundo perdí a Gonzalo. Por conservar tu amor renuncié a todo y me quedé sin mundo, sin amor y sin manos. Ahora comenzaré de nuevo, a mi manera, por ver si a la tercera pueda encontrar la vía... No tengo ningún amor escondido, pero si llega oportunamente, bienvenido sea. ¿Rencor? En absoluto. Al contrario, te doy las gracias... Es como si hubiera estado paralítica y de pronto ocurriera el milagro. Como si se descorriera una cortina y vieras tu pasado, lleno de desamor, de vacío, de nada, porque no estaba viviendo mi vida sino la tuya disfrazada... (Romero 1994, 14)

Mit der Entscheidung, ihr Leben von nun an selbst in die Hand zu nehmen, die durch das Durchspielen einer Alternative im Traum erst zustande gekommen ist, endet das Stück²⁵³.

²⁵³ Im Sinne einer Entscheidungshilfe ist auch der bei den Tagträumen bereits interpretierte Traum Abels (Salinas 1945) zu verstehen. Vgl. Kapitel 4.4.1.

4.4.8 Der Gewissenstraum

Der Gewissenstraum läßt sich in Abgrenzung zum Traum, der auf geistig-seelische Bedrückung im Wacherleben zurückzuführen ist ("somnia animale" in der Terminologie der Shakespearezeit), wie folgt definieren:

The counterpart of the somnia animale is that type of dream which reveals the hidden or suppressed self. The somnia animale shows what thoughts dominate the waking man; the prick-of-conscience dream reveals what the waking man consciously suppresses. (Presson 1967, 242)

Aufgabe dieser Träume, bei deren Zustandekommen das Gewissen beteiligt ist, ist es nach tiefenpsychologischem Wissensstand, "tiefes Schuldbewußtsein, Panik und erschütternde Ängste zu erzeugen"²⁵⁴. Ausführlich besprochen wurden Gewissensträume in *Pedro López García* (Aub 1936) und in *English spoken* (Olmo 1967) bereits an anderer Stelle²⁵⁵. Um einen Gewissenstraum handelt es sich auch bei dem Traum Bernals in *Yo, maldita india...* (López Mozo 1989). Bernal wacht aus seinem Traum in Panik geraten und tief verstört auf²⁵⁶:

Con un movimiento violento echa la manta al suelo y se pone en pie de un salto. Busca algo a tientas y lo único que consigue es derribar cuanto toca. (López Mozo 1989, 26)

Aufgewacht versucht er sein Gewissen zu beruhigen, indem er den Trauminhalt als Lüge bezeichnet und die Autoren der Chroniken der Eroberung Amerikas, deren Schriften Teil des manifesten Traums geworden waren, wüst beschimpft:

¡Putos Illecas y Juvio! Putos y no quito ni una letra. Cuanto habéis escrito de lo sucedido en la Nueva España es falso. Una burla. A mi lado habríais de estar. (*Coge un libro y arranca las hojas.*) Os desharia con mis manos como deshago vuestras obras. ¡Malditos vosotros y los que os las han dictado! ¿Así engañáis a vuestros confiados lectores? ¡Pobres! Cronistas de mierda. No volveré a poner los ojos en tan sucias páginas. No turbaréis más mi sueño. (López Mozo 1989, 27)

Immer noch äußerst erregt, beschließt Bernal, die ganze Wahrheit der Eroberung Mexikos, an der er als Soldat teilnahm, zu berichten: "Yo relataré lo que pasó. Sin poner ni quitar nada" (S. 27). Dieser Bericht Bernals, der die eigentliche Handlung des Dramas ausmacht, dient ihm zur Beruhigung seines Gewis-

²⁵⁴ Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 187.

²⁵⁵ Vgl. die Kapitel 4.3.4.3 und 4.3.2.

²⁵⁶ Der Traum selbst wurde bereits in Kapitel 4.3.4.1 zitiert.

sens, das sich durch den Traum auf das heftigste und äußerst beunruhigend zu Wort gemeldet hatte.

4.4.9 Der Todestraum

Todesträume sind in auffallender Weise und mit besonderer Intensität von Emotionen bestimmt, die von "Abscheu, Panik und Entsetzen" bis zu "Wonne und Glücksempfinden" reichen²⁵⁷. Hildegard Hammerschmidt-Hummel unterscheidet zwischen phobischen Todesträumen²⁵⁸, realen Todesantizipationen und symbol-prophetischen Todesträumen²⁵⁹.

Ein symbol-prophetischer Todestraum findet sich in Azoríns *La arañita en el espejo* (1928)²⁶⁰. Laura träumt, nachdem sie eine Spinne gesehen hatte, folgendes:

Soñaba en nubes doradas, blancas, que caminaban por el azul. Y yo era una de esas nubes que, poquito a poco, con lentitud, con suavidad, se iba disolviendo, disolviendo en el horizonte, hasta no quedar nada en el cielo limpio. (Azorín 1928, 300)

Der Traum von einer Wolke, die sich in die Reinheit des Nichts auflöst, ist Symbol für das Verlöschen der irdischen Persönlichkeit, die notwendig ist, um im Unendlichen aufgehen zu können²⁶¹. Laura antizipiert hier ihren eigenen Tod, der für sie nichts Erschreckendes hat. Was sie nicht weiß, ist, daß sie nicht von ihrem Tod, sondern vom Tod ihres Mannes geträumt hat, der in der gleichen Nacht auf dem Schlachtfeld gefallen war.

Reale Todesantizipationen finden sich in Onettis *La puñalá*²⁶² und in *Dr. Death, de 3 a 5* (Azorín 1928a). Das letztgenannte Drama, ein Traumstück, "escenifica el misterio del tránsito, de ese inapresable instante en que, aislado

257 Vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 192.

258 Dies sind Träume, in denen eine übertriebene Angst vor dem eigenen Tod zum Ausdruck kommt und die von "aufwühlenden Affekten wie Furcht, Panik, Schauder und Entsetzen beherrscht sind" (Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 139). Ein derartiger Todestraum ließ sich im Textkorpus nicht finden.

259 Vgl. Hammerschmidt-Hummel, S. 192-199.

260 Der Titel selbst weist schon auf die Präsenz des Todes hin. Im Volksglauben ist die Spinne oft ein Todessymbol (vgl. Lexikon der Symbole 1978, S. 159) und bei Azorín ein "símbolo muy azoriniano, signo de la presencia de la muerte" (Ruiz Ramón 1986, S. 166).

261 Zum Symbol der Wolke vergleiche den entsprechenden Eintrag im Lexikon der Symbole 1978.

262 Onetti 1986. Dieser Traum wurde in Kapitel 4.3.4.5 bereits ausführlich besprochen.

y en radical soledad, pasa el hombre del reino de la vida al de la muerte"²⁶³. Die Träumerin, die Enferma, die auf der Realitätsebene auf dem Sterbebett liegt²⁶⁴, tritt in das Behandlungszimmer von Dr. Death ein und wird dort von dessen Helfer²⁶⁵ empfangen. Der Warteraum, in den die Enferma eingetreten ist und der Garten, den man durch das Fenster sieht, vermitteln ihr ein angenehmes Gefühl, sind aber voller Todessymbole, die sie nicht gleich erkennt. Allein im Vorzimmer von Dr. Death, beschreibt sie in einem Monolog ihre Gefühle und ihre Umgebung:

(...) Me decían que este doctor Death remediaría mis inquietudes, mi malestar. No sé; ya no me acuerdo de nada. Parece como si entre el pasado y mi presente se hubiera interpuesto una nube. Todo aquí azul²⁶⁶, limpio. Y el silencio es profundo. No entra nadie. Diríase que no habita nadie en la casa. (*Da vueltas por la estancia.*) No se oye nada. Pero, ¡qué aire fúnebre, trágico tienen esos cipreses!²⁶⁷ No puedo apartar la vista de ellos; me atraen. ¡Qué cosa pienso! Por un lado me siento inquieta, y por otro experimento ahora un sosiego como no lo he experimentado jamás. Sí, es como una dulzura exquisita, inefable. (*Volviendo a mirar al jardín.*) ¡Cómo me atrae este jardín! ¡Ah, qué raro! Antes no había visto las siemprevivas; todo está lleno de siemprevivas...²⁶⁸. No sé que pensar. ¡Y esos cipreses tan altos, tan rígidos, tan negros! Todo esto es un poco extraño. (Azorín 1928a, 337f.)

Nach einem Moment der Rebellion gegen das Herannahen des Todes, das sich gegen Ende des oben zitierten Monologs andeutet, ergibt sich die Enferma in ihr Schicksal und läßt sich, gestützt vom Ayudante und einer Nonne, in das Behandlungszimmer von Dr. Death führen, überschreitet damit die symbolische Schwelle zum Tod:

AYUDANTE. Cuidado, cuidado; camine usted despacio.

HERMANA. Apóyese usted bien en mí.

263 Ruiz Ramón 1986, S. 166.

264 Zum Status der Enferma als träumendem Subjekt dieses Traumstückes vgl. Kapitel 4.2.3.

265 Hier sicherlich der der griechischen Mythologie entlehnte Charon, der die Toten über den Styx in das Reich des Hades brachte.

266 "En el arte cristiano, el azul simboliza el cielo y el amor celestial" (Pérez-Rioja 1962, S. 88).

267 "El ciprés es, al mismo tiempo, un símbolo de la generación, de la muerte y del alma inmortal. Pero, sobre todo, en su cualidad de árbol perenne, siempre verde, perfumado, de madera incorruptible como la del cedro, ha tomado una significación funeraria. Ya desde los tiempos paganos, se asocia con la idea de la muerte" (Pérez-Rioja 1962, S. 129).

268 Das Immergrün ist Symbol des ewigen Lebens (vgl. Lexikon der Symbole 1978, S. 81), und der Garten insgesamt, der mit seinen Symbolen den Gärten in Klöstern nachgebildet ist, es fehlt nur der Brunnen, deutet auf den Paradiesgarten hin.

ENFERMA. No me importa ya nada. No siento terror. No, no. Antes, sí; ahora, ya no. Es como si todo fuera de una gran suavidad, de una gran dulzura.

(...)

(El grupo llega ante la puerta. En este instante, la Enferma, con un movimiento brusco, se desase de sus acompañantes. Se yergue y, rígida, enhiesta, hierática, la cabeza echada hacia atrás, dice con voz clara.)

ENFERMA. Infinito. (...) Eternidad... (Azorín 1928a, 347f.)

Mit dem Verlöschen des träumenden Subjekts endet dessen Traum und das Traumstück.

4.4.10 Der intertextuelle Traum

Unter intertextuellem²⁶⁹ Traum soll hier ein Traum verstanden werden, in dem das träumende Subjekt entweder Figuren der Literaturgeschichte oder ein Künstler den von ihm geschaffenen fiktionalen Wesen im Traum begegnet.

In *Cervantes, o la casa encantada* (Azorín 1931) wird der vom ganzen Land gefeierte "gran poeta" Víctor²⁷⁰ in einem Traum in das Jahr 1605 versetzt. In der Eingangsszene des Traums wird zuerst Cervantes in seinen ärmlichen Lebensumständen, die sich nicht gerade schreibfördernd auswirken, präsentiert. Umso erstaunlicher ist es für den Zuschauer, daß Cervantes gerade den *Don Quijote* veröffentlicht hatte (vgl. S. 410-427). Nach dieser langen Einführung in die Lebensumstände des Autors erscheint schließlich Víctor in Cervantes' Haus:

VÍCTOR. Sí, ésta es la casa; aquí trabaja Cervantes. Ésta es la casa, pequeña, angosta, pobre. En el primer piso viven la viuda de un historiador y un niño, su hijo. Al lado, Cervantes. Luego, en el segundo, otra viuda, con dos hijos y su madre; también en el mismo piso, otra viuda... (Azorín 1931, 427)

Víctor wiederholt bei seinem Erscheinen pedantisch all das, was der Zuschauer durch die Eingangsszene des Traums bereits erfahren hat. Schließlich begegnet er Cervantes, der sich zwar etwas erstaunt über die Kleidung des Besu-

²⁶⁹ Intertextualität wird in diesem Kontext eher in einem konventionellen Sinne verstanden, nämlich als Techniken, "in denen in pointiertem und markiertem Bezug ein Einzeltext auf einen anderen verweist, indem er diesen zitiert oder auf ihn anspielt, ihn paraphrasiert oder übersetzt, fortschreibt oder adaptiert, parodiert oder travestiert" (Pfister 1987, S. 199).

²⁷⁰ Vgl. Azorín 1931, S. 354.

chers zeigt, aber beeindruckt ist von einem Manuskript, das ihm Víctor hatte zukommen lassen:

VICTOR. Yo soy quien ha mandado a usted...

MIGUEL. Quien me ha mandado ese fragmento, tan bonito, de su libro inédito *La casa encantada*.

VICTOR. ¿Bonito?

MIGUEL. Hermoso, fino, original...

VICTOR. ¡Qué emocionado estoy! (Azorín 1931, 429f.)

Nachdem die Hauptfunktion des Traums, nämlich die Bestätigung des eigenen literarischen Schaffens durch eine Autorität der Literaturgeschichte, hier Cervantes, erfüllt ist, wird im weiteren Verlauf der Traumsequenz Cervantes in seiner ganzen Bescheidenheit, menschlichen Wärme und Gastfreundschaft gezeigt (vgl. 430-445).

Auch Carlos (Bastús 1989) erfährt in einem Traum die Selbstbestätigung, die er sucht:

CARLOS. ¿Creéis, mi buen maestro don Quijote de la Mancha, que un día yo encontraré alguna brizna de la gloria que vos desprendéis?

DON QUIJOTE. Sí, mi joven amigo. Vais bien encaminado..., en el Café Gijón encontraréis vuestra primera y gloriosa aventura.

CARLOS. Gracias, maestro. (Bastús 1989, 96)

Als drittes, etwas anderes Beispiel dieses Typs, ist noch das Traumstück *El trino del diablo* (Miralles 1981) zu nennen. Die Hauptfigur des Stücks, Fausto, ein erfolgreicher und ziemlich von sich selbst eingenommener Schauspieler, der gerade eine Inszenierung von Goethes Faust vorbereitet, begegnet in einem Alptraum dem Espíritu, Mephistopheles, der Faustos Seele kaufen will und ihm als Gegenleistung dafür ewige Jugend und Erfolg anbietet. Fausto, in seiner Eitelkeit geschmeichelt, läßt sich auf das Geschäft ein. Nach einem längeren Hin und Her, in dem sich der Espíritu über die verschiedenen Faustinterpretationen lustig macht, unterschreibt Fausto den Vertrag im Morgengrauen mit der festen Überzeugung, den Espíritu betrogen zu haben, da durch die Unterschrift bei Tageslicht der Vertrag ungültig geworden sei:

FAUSTO. (...) ¡Firmé cuando era de día! No vale el pacto. ¡Utilicé mi "mollera"! (*Ríe feliz con Isabel en los brazos. Toda la habitación se ordena como en la escena del comienzo. Ha terminado la tentación y una vez más, como manda el folklore, ha triunfado el pecador*). (Miralles 1981, 131)

Der Alptraum Faustos, der insofern dessen Ego schmeichelte, als es ihm im Traum gelang, Mephistopheles zu übertölpeln, hat Auswirkungen auf das Wachleben. Fausto gibt den seiner Eitelkeit schmeichelnden Plan auf, "Don

Juan" zu spielen, und wendet sich einem nicht näher genannten anderen Stück zu (vgl. S. 131).

Eine zweite Variante dieses Typs sind diejenigen Träume, in denen die Autoren im Traum den fiktiven Figuren ihrer eigenen Werke begegnen. So wird in *El sueño de la razón* (Buero Vallejo 1970) Goya von Figuren, die seinen Drucken und Gemälden entstiegen sind, mißhandelt (vgl. S. 194-199) und Quevedo träumt einige Szenen seiner *Sueños* (Casona 1964, 52-62). Cervantes schließlich (Madariaga 1952), der sich gerade entschlossen hatte, Madrid zu verlassen, um nach Amerika zu gehen, und über einer Bittschrift an den König eingeschlafen ist, wird im Traum von Don Quijote und Sancho Panza aufgesucht. Don Quijote überzeugt ihn davon, daß er zum Schriftsteller berufen und daß es seine Bestimmung sei, den *Don Quijote* zu schreiben:

DON QUIJOTE. ¿Memorial dices? ¿Vuelves a tus menguadas esperanzas cuando tan grandes victorias te aguardan con sólo dejarte llevar de tus ensueños? Míranos a los cuatro: Don Quijote, Rocinante, Sancho y el Rucio. Mira en mis ojos la luz ha de ser mañana mi señora la nunca bastante alabada Dulcinea. Contempla todas las gracias, todos los donaires que sobre nuestras andanzas has de bordar; el espacio y el aire de nuestros hechos y dichos cuando cabalgemos por los siglos de los siglos sobre el haz de la tierra; la majestad de tu soberanía sobre el espíritu de los hombres cuando veas en ti al narrador de nuestros sucesos y al creador de nuestros seres; y piensa que todo este esplendor y esta vida de sobrevida morirán antes de nacer si te vas de Corregidor a La Paz o de Gobernador a Soconusco, tú que naciste para corregir a todos los hombres y gobernar a todas las naciones. Anda, toma la pluma.

CERVANTES. Pero ¿no dices que ya no ha lugar a escribir al Rey?

DON QUIJOTE. Anda, toma la pluma. Escribe, que yo te dictaré. A ver. Empieza así: En un lugar de la Mancha...

CERVANTES. (*Soñando que escribe.*) En... un... lugar... de... la... Mancha... (Madariaga 1952, 416f.)

Der intertextuelle Traum fungiert hier als Entscheidungshilfe und spielt mit der Möglichkeit, welche literaturgeschichtlichen Folgen ein anderer Entschluß des Schriftstellers gehabt hätte.

4.4.11 Sonstige Traumtypen

In diesem abschließenden Abschnitt werden Traumtypen zusammengefaßt, die im Textkorpus jeweils nur einmal vorkommen, die aber in der Traumtheorie oder durch die literarische Tradition als häufig vorkommend belegt sind.

Der *somnium coeleste* oder "die Götterbotschaft" ist ein durch die literarische Tradition weithin belegter Traumtyp, der bis in die *Ilias* und ins Alte Testament zurückreicht²⁷¹, in der neueren Literatur aber aufgrund einer profanierten Weltansicht kaum mehr anzutreffen ist. Hildegard Hammerschmidt-Hummel charakterisiert die Götterbotschaft wie folgt:

Ähnlich wie beim Orakeltraum ist der Träumer auch hier eine gesellschaftlich exponierte Persönlichkeit hohen oder höchsten Ranges, der in einer Krisensituation eine Gottheit erscheint. Die übermittelte Botschaft ist aber im Unterschied zum Orakel nicht verschlüsselt, sondern wird dem Träumenden direkt und unverhüllt kundgetan. (Hammerschmidt-Hummel 1992, 178)

In parodistischer Form verwendet Fermín Cabal (1978) diesen Traumtyp. Briones, der gerade versucht hatte, gegen die Art, wie er in der psychiatrischen Klinik behandelt wird, zu protestieren, wird von einem Wärter an das Bett gefesselt. Verzweifelt ruft er Franco an:

BRIONES. (*Desconsolado*) ¡Franco! ¡Franco! ¿por qué me has abandonado?

RETRATO. (*Habla en off*) ¡Faustino, Faustino! (*Se ilumina el Retrato, un bajorrelieve accionado por varillas*).

BRIONES. ¡Presente!

RETRATO. Tú eres mi hijo bienamado en quien tengo depositada toda mi confianza.

BRIONES. Excelencia, yo no soy digno...

RETRATO. Lo eres...

BRIONES. No, no lo soy, no valgo nada...

FRANCO. (sic!) ¡He dicho que vales y basta!

BRIONES. Sí, Excelencia, sí...

RETRATO. ¡Levántate Faustino y mírame a los ojos!

BRIONES. No puedo Excelencia...

RETRATO. Hombre de poca fe, ¡levántate, digo!

BRIONES. ¡A la orden! (*Lo intenta*) No puedo...

RETRATO. Hijo mío, la fe mueve montañas... inténtalo de nuevo...

BRIONES. ¡Arriba España! ¡Aghhh! (*Se pone de pie y de la cabecera de la cama queda colgando lastimosamente un brazo desgarrado. Se reuerce de dolor*). (Cabal 1978, 57f.)

271 Vgl. Palley 1983, S. 27.

Im weiteren Verlauf des Dialogs gibt Franco Briones den Auftrag, die alte Ordnung wiederherzustellen und verspricht ihm, ihn aus der Klinik zu befreien:

RETRATO. Vale quien sirve, no lo olvides... Prepárate, Faustino, porque al alba vendrá a tí un ángel que abrirá las puertas de esta prisión para que puedas volver con los tuyos... (Cabal 1978, 59)

Der Dialog mit Franco, charakterisiert durch die hohle Rhetorik des Movimiento und voller religiöser Anspielungen, kann Briones nicht überzeugen. Zwar kommt am nächsten Morgen wirklich die Nachricht von seiner bevorstehenden Entlassung - der von Franco versprochene Engel ist die Krankenschwester, eine Nonne, die ihm die Nachricht von seiner Entlassung überbringt -, aber Briones ist bereits entschlossen, den Auftrag nicht anzunehmen: er will sich weder das demokratische Mäntelchen der Transición überziehen, noch gegen Windmühlen anrennen, um die alte Ordnung wieder herzustellen.

Einen Außentraum, der sich besonders häufig in der griechischen Tragödie findet, verwendet Torrente Ballester (1938). Hauptcharakteristikum dieses Traumtyps ist, daß der Traum als allegorische Figur an das Bett des Träumers kommt. Weitere Charakteristika sind:

Es träumen nur Frauen. Der Traum kommt nachts in das Haus, wo sie schlafen. Aus einer ganzen Kette von Träumen in den vorausgehenden Nächten hebt sich der berichtete Traum gern als der ausschlaggebende letzte heraus. (...) Sie [sind] erfüllt von Schrecken und steigern ihrerseits die Furcht des Träumenden. Das Unheil, mit dem der Traum droht, wird stets abzuwehren gesucht, aber nie anders als rituell-magisch. Gegen die magische Wirkung des mantischen Ereignisses wird damit eine Gegenmagie gesetzt. (Lennig 1969, 39)

Asmodeo schickt seine Helfer, sieben Teufel, zu Sara, um ihr in einem Traum den Inzest mit ihrem Vater zu suggerieren. Im Gegensatz zur Tradition handelt es sich um einen inszenierten Traum, aber, ganz im Einklang mit ihr, um den letzten, herausgehobenen:

ASMODEO. Duerme. Esperáis un poco, hasta que su sueño sea firme. Luego la despertáis.

UN DIABLO. Bien.

ASMODEO. ¿Recordáis el sueño?

TODOS. Sí.

ASMODEO. Mucha prudencia. Obrar de acuerdo con mis instrucciones, pero sin poner nada de vuestra parte. Anoche os habéis portado como perfectos diablos y me echasteis a perder el trabajo de varios días. ¡Mucho cuidado! Esto es tan serio como una representación teatral, donde yo soy el autor. Ateneos a vuestro papel: Tú (*a uno de ellos*), su madre. Vosotros (*a los restantes*), los maridos. Nada de fantasías ni de

raras metamorfosis. Menos poesía y más eficacia. Se trata de un negocio muy serio, y va mi crédito en él. (Torrente Ballester 1938, 70f.)

Gegen den im nachfolgenden Traum suggerierten Inzest mit dem Vater setzt der Gegenspieler Asmodeos, Azarías, eine Gegenmagie. Sara muß mit ihrem achten Mann, Tobías, ihre Hochzeitsnacht betend verbringen, um den Fluch - alle anderen Männer Saras sind noch vor dem Vollzug des Beischlafs gestorben - zu brechen:

SARA. Castidad y oración... hasta que nazca el día en los cristales.

TOBIAS. Entre tú y mis manos, barrera de aire. Mis brazos se enlazan a tu sombra. (Torrente Ballester 1938, 134)

Das Paar widersteht den Versuchungen, die ihnen von Asmodeo während der Nacht suggeriert werden, und der Bann ist schließlich gebrochen.

Diese Verwendung des Außentraums in einem ganz traditionellen Sinne läßt sich nur aus dem neuen Theaterkonzept Torrente Ballesters verstehen, das eng an den Kontext des "Movimiento Nacional" gebunden ist. Torrente inszeniert in seinem Drama einen allegorischen Kampf zwischen Gut und Böse. Das Gute wird durch die Religion, repräsentiert durch Azarías, der eine Verkörperung des Erzengels Gabriels ist, vertreten, für das Böse steht exemplarisch die Psychoanalyse, repräsentiert durch Asmodeo, einen Dämon²⁷². In einem programmatischen Aufsatz forderte Torrente Ballester vom Theater eine "representación de la vida humana como fenómeno religioso"²⁷³, das sich am besten in Form von Mythen darstellen lasse:

Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí laten, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia. (Torrente Ballester 1937, 215f.)

Auf das Theater des Siglo de Oro verweisend, versprach er stellvertretend für die Autoren des neuen Regimes: "Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio"²⁷⁴. Aus diesem Kontext ist der Rückgriff Torrente Ballesters auf einen so traditionellen und psychologisch unglaubwürdigen Traumtyp wie den Außentraum nachzuvollziehen, da es ihm nicht, wie dem zeitgenössischen bürgerlichen Drama, um psychologische Glaubwürdigkeit, sondern um eine symbolische Darstellung des Kampfes um die Seele des Menschen zwischen den Kräften des Guten (Religion) und den Kräften des Bösen, (das moderne Unbewußte, repräsentiert durch den teuflischen Psychoanalytiker Asmodeo), ging.

272 Vgl. dazu auch Rodríguez-Puertolas 1986, S. 260f.

273 Torrente Ballester 1937, S. 215.

274 Torrente Ballester 1937, S. 217.

Als letzten durch die literarische Tradition ausgewiesenen Traumtyp sei noch auf einen "Mourning Dream", einen Trauer- oder Klagetraum, hingewiesen, den Palley als Traum "in which we see ourselves united to a dead or departed beloved person, who usually fades away as we try to touch him or her"²⁷⁵ definiert. Leonor erzählt ihrem Geliebten Juan in *Desdichas de la fortuna* der Brüder Machado folgenden Traum:

Anoche hacía el cariño
que entre sueños te llamara;
como no me respondías,
llorando me despertaba.
(Machado 1926, 120f.)

Der Traum Leonors erinnert stark an den Beginn des Romance "El enamorado y la muerte"²⁷⁶, und scheint so diese traditionelle Form des Mourning Dream fortzuführen.

Als einziges Beispiel für einen telepathischen Traum fand sich der Traum Gallardas in Rafael Albertis gleichnamigem Drama (Alberti 1945). Telepathische Träume beschäftigen sich schwerpunktmäßig mit dem Thema Tod²⁷⁷ und sind Träume, "in denen ein Ereignis dargestellt wird, das sich *gleichzeitig* in Wirklichkeit abspielt, wobei die räumliche Entfernung vom Träumer belanglos ist"²⁷⁸. Gallarda erlebt in ihrem Traum, immer wieder von Traumfragmenten aus anderen Kontexten unterbrochen, eine Corrida, bei der ihr Mann gegen einen von ihr mit der Flasche großgezogenen Stier antreten muß. Dieser Traum wird teilweise durch Babú, der die Funktion des Chores ausübt, verbal vermittelt, teilweise aber auch szenisch durch Geräusche aus dem Off angedeutet. Diese Form der Darstellung übernimmt die Funktion einer Mauerschau, vermittelt dem Rezipienten ein parallel zum Schlaf Gallardas verlaufendes Geschehen an einem anderen Ort. Gallarda erwacht aber kurz vor dem entscheidenden Moment, der "Suerte de matar", dem Augenblick, in dem der Torero den Stier tötet. Sie erfährt, so wie der Rezipient auch, erst später, daß der Stierkampf nicht den erwarteten Ausgang nahm, sondern der Stier den Torero tötete und durch das offene Tor der Arena weglaufen konnte²⁷⁹.

275 Palley 1983, S. 25.

276 "Un sueño soñaba anoche, / soñito del alma mía, / soñaba con mis amores / que en mis brazos los tenía" (zit. nach Palley 1983, S. 36).

277 Vgl. Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 182.

278 Siebenthal 1953, S. 448.

279 "LUCAS. Sólo la muerte le tocó al torero / y abrió al toro las puertas de una calle" (Alberti 1945, 54).

In diesem Abschnitt zu den einzelnen Traumtypen wurden die vorausdeutenden Träume nicht als eigene Gruppe aufgenommen, da es sich dabei um eine strukturelle Funktion des Traums handelt, die sich nicht auf einen speziellen Typ beschränken läßt. Prophetische Träume im eigentlichen Sinne, als deren grundlegendes Kriterium gelten muß, "daß ein in der Zukunft stattfindender Vorgang mit (möglichst großer) Präzision vorausgesagt wird"²⁸⁰, werden spätestens seit der Aufklärung im Drama kaum mehr verwendet, da sie wegen ihrer Eindeutigkeit als undramatisch gelten²⁸¹. Ebenso wenig wurde die Wunscherfüllung als eigenständiger Traumtyp behandelt, da diese psychologische Funktion des Traums, legt man die Kriterien Freuds an, jedem Traum als Grundfunktion eigen ist.

280 Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 180.

281 Vgl. Palley 1983, S. 25 und Hammerschmidt-Hummel 1992, S. 181.

5. Anstelle einer Zusammenfassung: Zwei Einzelinterpretationen

Nachdem der Untersuchungsgegenstand, die Formen und Funktionen des Traums im spanischen Gegenwartstheater, erarbeitet worden ist, und zwar jeweils anhand einer Vielzahl von Träumen und Traumfragmenten aus den verschiedensten Dramen, soll zum Schluß der umgekehrte Weg gegangen werden. In diesem Kapitel werden zwei Dramen interpretiert, und das erarbeitete Instrumentarium wird bei der Deutung angewendet.

Antonio Buero Vallejos *La doble historia del Doctor Valmy* wurde einmal aufgrund der Bedeutung des Autors für das spanische Drama der Nachbürgerkriegszeit als Beispiel herangezogen, zum anderen, weil sich mit diesem Drama zwei Darbietungsformen des Traums abdecken lassen. *El álbum familiar* wurde gewählt, weil es sich meines Erachtens um das beste und theatralisch komplexeste Stück von José Luis Alonso de Santos handelt, der der Öffentlichkeit eher mit seinen konventionellen neocostumbristischen Stücken bekannt ist.

5.1 Buero Vallejo: *La doble historia del Doctor Valmy*

Der 1916 geborene Antonio Buero Vallejo ist einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste Dramatiker der Nachbürgerkriegszeit¹. Mit seinem 1949 uraufgeführten Stück *Historia de una escalera* leitete er einen Paradigmawechsel im spanischen Theater ein², und zwar vom bürgerlichen Unterhaltungs- und Evasionstheater zu einem Theater, in dem die Probleme der spanischen Nachkriegsgesellschaft im Zentrum des Interesses stehen. Mit dem Drama beginne, so Ruiz Ramón, nicht nur die Karriere Bueros als Dramatiker,

sino el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico. (Ruiz Ramón 1986, 337)

1 Zu einem Überblick über das Werk und die Bedeutung Buero Vallejos vgl. Floeck 1987; zur Rezeption Buero Vallejos in Deutschland vgl. Rodríguez Richart 1990.

2 "Con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas" (Doménech 1973, S. 23).

Der Autor versteht sich als Teil des Gewissens der Gesellschaft³ und das Theater ausdrücklich als eine "moralische Anstalt" mit gesellschaftlicher Relevanz, dessen Aufgabe es ist, mit allen Mitteln und mit allen Konsequenzen der Wahrheitssuche zu dienen:

En ese su teatro interrogativo es la condición humana misma, concretamente situada en un aquí y un ahora, y no desencarnada ni en abstracto, quien es puesta sobre el tablero y obligada, en cierto modo, a volver las cartas boca arriba, cueste lo que cueste, pues sólo la verdad salva, ilumina y abre caminos. Es esa pasión de la verdad, la de cada uno y la de todos, y no Verdad alguna, con mayúscula y en abstracto, la que convierte el teatro de Buero Vallejo, por amargo u oscuro que a veces parezca, en un teatro de salvación, de salvación radical del hombre muy por encima de todo optimismo o de todo pesimismo (...). (Ruiz Ramón 1986, 338)

Die Wahrheitssuche auf der Bühne hat im Theater Buero Vallejos eine kathartische Funktion, die darin besteht, "una ruptura en el sistema de opiniones que hombres y sociedades se forjan para permanecer tranquilos" zu bewirken⁴. Hinter dieser Funktionsbestimmung des Theaters steht als Menschenbild Buero Vallejos die Auffassung, daß jedes Individuum für das Elend und die Ungerechtigkeit, die das Zusammenleben prägen, verantwortlich oder zumindest mitverantwortlich ist, da die Individuen bewußt oder unbewußt ihre Fähigkeit, die Gesellschaft menschlicher und gerechter zu gestalten, verdrängen. Gleichzeitig weist Buero aber auch auf die gesellschaftlichen Mechanismen hin, die diese Tendenzen im individuellen Verhalten hervorrufen oder zumindest ermöglichen. Daraus folgt für das Drama Buero Vallejos nach Francisco García Pavón:

Por ese propósito ético y esperanzadamente justiciero, el teatro de Buero es una constante convocatoria, a la vez que acusación, del espectador, no con retahilas didácticas y doctrinarismos específicos, sino con la vergüenza, la lacra social y la injusticia, duramente expuestas... Y como contrapunto, el ejemplo de uno o varios seres conscientes - que después de una lucha interior, impuesta por la inercia y los convencionalismos - culmina en la catarsis, para que vislumbren los caminos de una perfección personal y de la liberación colectiva. (Buero Vallejo 1963, 13)

La doble historia del Doctor Valmy ist eines der wenigen Stücke Buero Vallejos, die zu ihrer Entstehungszeit in Spanien weder aufgeführt noch veröf-

3 "El escritor debe convertirse en una parte de la conciencia de su sociedad. Y a menudo lo es de tal modo que resulta incómodo, y se le denigra" (Buero Vallejo, in: *ABC* v. 26.8.1965, zit. n. Doménech 1973, S. 26).

4 Buero Vallejo, A.: "Sobre la tragedia". In: *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, 22 (1963), S. 55; zit. n. Gómez Torres 1990, S. 214.

fentlicht werden konnten⁵. Wohl aufgrund der Bekanntheit und Bedeutung des Autors wurde das Stück von der Zensurbehörde aber nicht offiziell verboten⁶. Vielmehr reagierte die Behörde entweder nicht auf Anträge von Theatergruppen, die das Stück aufführen wollten, oder man ließ in informellen Gesprächen durchblicken, daß eine Erlaubnis nicht erteilt werden könne, was letztlich zur Folge hatte, daß sich nach kurzer Zeit kein Theater mehr um eine Aufführungserlaubnis bemühte⁷. Der Grund für die Hinhaltenaktik der Zensurbehörde, die einer Ablehnung gleichkam, war sicherlich das Thema des Dramas, die Folter, die aufgrund des Bergarbeiterstreiks von 1963 in Asturien ins öffentliche Bewußtsein gelangt war⁸.

Das Drama erzählt die Geschichte von Daniel und Mary Barnes. Daniel Barnes, der seit einiger Zeit Mitglied der "S.P.", der politischen Abteilung der Polizei des fiktiven Staates Surelia ist, kommt eines Tages in die Klinik des Arztes und Psychotherapeuten Doktor Valmy, weil er unter Impotenz leidet. Valmy diagnostiziert den Ursprung der Krankheit als Selbstbestrafung, da Daniel einen Gefangenen bei der Folter kastriert hatte. Daniel versucht zwar, immer angewiderter von seiner "Arbeit", sich von der Geheimpolizei zu lösen und unternimmt den Versuch, ein neues Leben zu beginnen. Aber aufgrund seiner eigenen Halbherzigkeit, begründet durch seine individuelle, für den Zuschauer nachvollziehbare und verständliche Feigheit⁹ und der repressiven Strukturen der Geheimpolizei, die darauf abzielen, auch ihre Mitglieder mit der Drohung unter Druck zu setzen, daß auch sie potentielle Opfer sein könnten, gelingt es Daniel nicht, sich aus seinen Verstrickungen zu befreien.

5 Das Stück wurde erstmals 1967 in den USA, in der Zeitschrift *Artes Hispánicas*, veröffentlicht und 1968 in England am Gateway Theater in Chester uraufgeführt. Die spanische Uraufführung erfolgte 1976 in Madrid im Teatro Benavente und war mit mehr als 600 Aufführungen äußerst erfolgreich (vgl. Iglesias Feijoo 1982, S. 319, Anm. 3).

6 "Buero had relatively few problems, partly because of the important position he has occupied in the contemporary Spanish theater since the spectacular success of his first play in 1949, partly because he is known to be a responsible writer free of extremist tendencies, and partly, of course, because he has chosen to write with an awareness of the rules" (O'Connor 1969, S. 83).

7 Vgl. O'Connor 1969, S. 89. Zur Zensur in Spanien während des Franco-Regimes vgl. Abellán 1980.

8 "The theme was potentially dangerous because of the miner's strike in Asturias in 1963, and the subsequent publication in the newspapers of a letter signed by 101 intellectuals (Buero among them) calling for investigation of claims by striking miners that some of them and members of some of their families had been tortured, mutilated and killed by police" (O'Connor 1969, S. 89).

9 "DOCTOR. No lo era por falta de sensibilidad, sino por carecer de valor. Pero no puedo evitar la sospecha de que, en su situación, muy pocos hombres lo habrían tenido. Acaso yo tampoco" (Buero Vallejo 1963, S. 40).

Parallel zur Geschichte Daniels läuft die seiner Frau Mary, deren idyllisches Familienleben, das bereits durch die Impotenz ihres Mannes gestört war, vollends zerstört wird, als sie von einer ehemaligen Schülerin, der Frau des Gefangenen, den Daniel kastriert hatte, von der eigentlichen Arbeit ihres Mannes erfährt. Mary kann die Wahrheit und insbesondere die immer wieder aufgeschobenen oder gebrochenen Versprechen ihres Mannes, seine Tätigkeit endlich aufzugeben, nicht ertragen und verfällt einer zunehmenden Paranoia, die schließlich dazu führt, daß sie ihren Mann, von dem sie sich und ihr gemeinsames Kind bedroht sieht, erschießt.

Durch die Tatsache, daß nicht ein direktes Opfer der Folter, sondern ein Täter und dessen indirekte Opfer, seine Familie, im Zentrum des Geschehens stehen, wird es im Stück möglich, die gesellschaftlichen Auswirkungen der Folter, ohne daß die Darstellung dieses Themas ins Melodramatische ableitet¹⁰, zu diskutieren:

La posible identificación compasiva del público con ella [una víctima, H.F.] hubiera personalizado excesivamente el problema y la resonancia general del drama hubiese disminuido. De esta forma, los aspectos individuales y colectivos se equilibran y, a la vez, se puede exponer con amplitud un debate escénico entre los defensores y los denunciadores de la tortura, tanto más efectivo cuanto que ambas posturas son asumidas por quienes la conocen por haberla ejercido: Daniel y su jefe. No se da, pues, una mera condena de algo inhumano, sino que se enfrentan dialécticamente las dos posiciones con sus argumentos: la de quienes rechazan tales procedimientos, sea cual sea el objetivo que defienden - partido que adoptará el propio Barnes - y las razones (pues en la obra queda claro que la razón nunca podrán tenerla) de los que, como Paulus, los consideran males necesarios. Así puede quedar desmontada, dentro del mismo drama, la coartada ideológica de estos últimos. (Iglesias Feijoo 1982, 327f.)

Die im Zitat angesprochenen Positionen gegenüber der Folter werden durch zwei Aktantengruppen im Drama vertreten. Auf der einen Seite gibt es eine Gruppe, die entweder die Tatsache der Existenz von Folter nicht zur Kenntnis nimmt und die, wenn sie dazu gezwungen wird, das Thema entweder totschweigt, wie Daniels Mutter¹¹, oder es verharmlost, wie Mary zu Beginn der Handlung:

10 "By focusing on the predicament of the torturer instead of the fate of the victim, the playwright prevents the play from slipping into melodrama, and the spectator from losing focus of its central issue: the global issue of torture itself and society's reaction to it" (Pennington 1986, S. 131).

11 "La abuela los ve salir, turbada. Después mira a su alrededor y ve el libro [sobre la tortura, H.F.]. Se acerca a la mesa mientras saca sus gafas y se las pone. Levanta el libro,

MARY. ¿Quieres decir que lo han tenido algunas horas de pie, o bajo un foco de luz mientras lo interrogaban? (...) Quizá se exceden a veces y dan alguna que otra bofetada...

LUCILA. (*Tenaz.*) Los destrozan.

MARY. ¡No digas enormidades! Los someten a cierta presión física, eso sí... Y más que nada, psicológica...

LUCILA. ¿Es así como usted llama a la corriente eléctrica? (*Mary se revuelve y la mira. Después va a su lado y la toma de los brazos para zarandearla con brusca familiaridad.*)

MARY. Estás pasándote de la raya. (12)

Eine weitere Reaktion dieser Gruppe ist schließlich die des elegant gekleideten Paares, das die Existenz der Folter zwar anerkennt, die brutalen Einzelheiten aber für übertrieben hält und letztendlich leugnet, daß solche Brutalitäten im eigenen, zivilisierten Land möglich seien: "Esas cosas tal vez pasen, si pasan, en tierras aún semibárbaras..." (S. 38).

Der exponierte Vertreter der zweiten Gruppe, die die Folter für notwendig hält, um die herrschende Ordnung aufrechtzuerhalten, ist Paulus, der Chef der politischen Abteilung der Polizei. Er sieht seine Opfer als Ungeziefer ("alimañas"), das es zu vernichten gelte (vgl. S. 64), eine Meinung, die auch Daniel anfangs teilt¹³. Paulus ist Repräsentant eines für ein totalitäres Regime typischen zynischen Machtdiskurses, der alle Mittel rechtfertigt, wenn sie nur dem Machterhalt dienen. In einer Auseinandersetzung mit Daniel, der mittlerweile die Rechtmäßigkeit seines Tuns in Frage stellt, kommt diese Position zum Ausdruck:

PAULUS. Y ahora escucha, imbécil: yo no he inventado la tortura. Cuando tú y yo vinimos al mundo ya estaba ahí. Como el dolor y como la muerte. Puede que sea una salvajada, pero es que estamos en la selva. (...) ¡Cuánta preocupación por el ser humano! Tú los has visto aquí: la mayoría no vale nada. Y no hay en la historia un solo adelanto que no se haya conseguido a costa de innumerables crímenes. (...) Necesitamos usar todas las armas, puesto que el enemigo las usa. Daniel, son armas naturales. Hay gente que muere en las garras de una fiera. A un desdichado lo aplasta una grúa. (...) Otro grita durante meses, roído por el cáncer que le consume... No desterrarás el dolor del mundo. ¿Vas a dejarlo entonces en manos del azar? ¡Aduéñate de él y utilízalo. (S. 117)

lee la portada; lo abre y contempla algún grabado. Vuelve a cerrarlo y mira al vacío" (Bueno Vallejo 1963, S. 92).

12 Bueno Vallejo 1963, S. 73f. Im folgenden wird nach dem Zitat jeweils nur die Seite angegeben.

13 "Esos sediciosos son más despreciables que los delincuentes comunes" (S. 67).

Eine radikal humanistische Position wird schließlich von Doctor Valmy vertreten. Für ihn ist die Folter unter keinen Umständen akzeptabel, sie ist grundsätzlich "injustificable y espantoso" (S. 66). Folter beginnt für Valmy bereits mit einer ersten aus einer Machtposition heraus begangenen Mißhandlung, und sei es auch nur eine Ohrfeige. Alles andere ist in der Folge nur logische Konsequenz dieses ersten menschenverachtenden Machtmißbrauchs¹⁴.

Die Beleuchtung des Problems der Folter als gesellschaftliches Phänomen wird insbesondere durch die Struktur des Dramas ermöglicht, die erheblich von Bueros bis dahin geschriebenen Stücken abweicht¹⁵. Bei *La doble historia del Doctor Valmy* handelt es sich um ein Drama, das vollständig aus einer eingeschränkten Perspektive gestaltet ist. Träger dieser Perspektive ist Doktor Valmy, ein "médico de barrio" (S. 53) und Psychotherapeut¹⁶, den vor allem "la persona concreta que llega a mi consulta con los ojos húmedos y el corazón agitado" (S. 53) interessiert. Er diktiert seiner Sekretärin verschiedene Krankengeschichten, die er zu veröffentlichen gedenkt. Intention seines Buches ist es, seinen Beitrag zu einer besseren Welt zu leisten, und seine ethische Position ist der Buero Vallejos sehr ähnlich:

VALMY. Yo prefiero mostrar el dolor del hombre a nuestro nivel de hombres, lo cual aclara muy poco pero aviva nuestra gastada sensibilidad. Porque no sólo debemos intentar la mejora del mundo con nuestra ciencia, sino con nuestra vergüenza. (S. 53)

Valmy sieht in seinen Patienten keine abstrakten Fälle, sondern menschliche Schicksale, die den Arzt persönlich angehen:

(...) No somos tan indiferentes al sufrimiento como se nos supone; el recuerdo de los desdichados a quienes no hemos sabido ayudar nos persigue durante la vida entera. (S. 39)

Eine dieser Krankengeschichten, bei denen Valmy nicht helfen konnte, ist die von Mary und Daniel Barnes. Wie er vorausschickt, hat er sich insbesondere

14 Vgl. S. 67.

15 "Las dificultades que el drama de Buero encontró para su representación en España, que retrasaron su estreno durante doce años, impidieron el conocimiento público en su justo momento de una obra clave en el desarrollo de la trayectoria dramática del autor, pues con ella da un paso decisivo en el terreno de la construcción teatral y abre un camino que sería profundizado en los años siguientes. Las perspectivas temáticas y formales de los tres o cuatro dramas posteriores se entienden mejor a la luz de *La doble historia*" (Iglesias Feijoo 1982, S. 319f.).

16 "Mis compañeros dicen que soy un mal psiquiatra. Yo me río y les pago en la misma moneda. No soy un especialista: en el barrio hay que hacer de todo. Pero estudié psicoterapia y por las mañanas trabajo en un sanatorio psiquiátrico. Luego, por las tardes, recibo también en casa enfermos mentales. Soy un practicón que comete frecuentes errores y que también ha logrado aciertos repentinos por fiarse de su intuición" (S. 52f.).

bei Daniel nicht korrekt verhalten, weswegen ihn ein Teil der Schuld am tragischen Ausgang des Geschehens trifft:

Debo reconocer que... en esta segunda historia... no creo haberme portado bien. Ante el enfermo, un médico debe guardarse sus antipatías y yo no supe disimular lo bastante. (S. 39)

Die Rahmenhandlung, die Fiktionsebene erster Ordnung des Stücks, ist das Diktat von Doktor Valmy. Die Fiktionsebene zweiter Ordnung wird von Sequenzen gebildet, in denen die Gespräche von Valmy mit seinen beiden Patienten szenisch dargestellt werden. Dabei geht das Diktat direkt in die Inszenierung des Diktierten über. Die Übergänge sind jeweils durch eine Replik der Sekretärin markiert, die die letzten Worte des Diktats wiederholt. Der Beginn der Sequenz, in der Daniel Doktor Valmy erstmals aufsucht, ist folgendermaßen gestaltet:

SECRETARIA. Nuestra vergüenza. (*El piano calla.*)

DOCTOR. Este caso fue, pese a todo, uno de mis aciertos fulminantes. Sin vanidad lo digo, pues creo que era fácil entender. (*Se vuelve hacia la secretaria, que avanza con una cartulina en la mano.*)

SECRETARIA. El paciente citado a las cuatro, doctor.

DOCTOR. (*La toma y la lee.*) Daniel Barnes. Funcionario público... (*Le devuelve la ficha.*) Hágalo pasar. (*La secretaria sale. Entra Daniel.*) (S. 53)

Nun beginnt das Gespräch zwischen Daniel und Doktor Valmy. Das Ende dieser inszenierten Diktate ist jeweils dadurch markiert, daß die Sekretärin die letzten Worte der inszenierten Sequenz wiederholt (vgl. zu dieser Sequenz S. 69).

Eine zweite Gruppe inszenierter Sequenzen auf der gleichen Fiktionsebene sind jene, an denen Valmy selbst nicht beteiligt ist. Diese sind aber ebenfalls in Szene gesetzte Diktate Valmys. Die Information über das Geschehen in diesen Szenen hat Valmy, wie er mehrmals betont, aus anderen Quellen, also nicht von Daniel oder dessen Frau Mary¹⁷. Diese inszenierten Szenen werden teilweise von Valmy unterbrochen und kommentiert¹⁸. Für die Gestaltung eines solchen Erzählerkommentars sei hier folgende Szene zitiert, in der Mary, die inzwischen erfahren hat, worin die "Arbeit" ihres Mannes besteht, versucht, diesen dazu zu bewegen, den Polizeidienst zu quittieren:

17 "DOCTOR. Así, poco más o menos, debió de ser la entrevista. No me la contó ella; lo supe, como otros detalles de la historia, más tarde" (S. 98). "En cuanto al presente relato, logré completarlo por las confidencias de un antiguo condiscípulo mío, un médico de la S.P." (S. 128).

18 Vgl. S. 83, 89 und 127.

MARY. (...) Pero eso va a terminar, Daniel. Tienes que abandonarlos. ¡Mañana mismo pides la excedencia! Yo volveré a mi escuela entretanto; ya encontraremos otro medio de vivir ¿Quieres? (*La luz creció en el lateral derecho. El Doctor Valmy está sentado y dicta a su secretaria, sentada en la silla contigua. Mientras habla, Mary y Daniel permanecen absolutamente inmóviles, paralizados en sus gestos y actitudes.*)

DOCTOR. ¡Si se pudiera detener el tiempo! Lo necesario para reflexionar, para no arrepentirnos después de nuestro arrebató. En el seno de una pareja humana, la mentira es un gusano que pudre los lazos que la unen. Pero quizá, cuando ha roído demasiado, es ya peor descubrir la verdad. Como médico, yo le habría dicho en aquel momento a mi paciente: ¡No diga nada! Pero el ansia de confesar y de anegarse en la pobre ternura de su mujer le arrastraban como una marea poderosa. Porque el tiempo son nuestros impulsos; el tiempo somos nosotros y no es posible detenerlo.

SECRETARIA. Y no es posible detenerlo. (*La luz decrece en el lateral hasta dejar en penumbra al doctor y su secretaria.*)

MARY. (*Repite.*) ¿Quieres? (S. 89f.)

Dieser bruchlose Übergang von einer Fiktionsebene in die andere ist durch die Gestaltung des Bühnenbildes möglich. Die vier Spielorte der Handlung sind gleichzeitig auf der Bühne aufgebaut und miteinander verbunden und werden jeweils durch die Lichtregie für den Zuschauer sichtbar¹⁹.

Eine letzte Gruppe inszenierter Sequenzen sind schließlich jene, die aus den Gesprächen zwischen Valmy und Mary bzw. Daniel hervorgehen. Das heißt, verschiedene Gesprächsteile zwischen Arzt und Patient (Gruppe 1) werden auf einer Fiktionsebene dritter Ordnung inszeniert. So erzählt Daniel im oben bereits erwähnten Gespräch Doktor Valmy Details seiner Arbeit. Noch während des Gesprächs zwischen den beiden wird ein anderer Bühnenteil beleuchtet, und die an dem Geschehen beteiligten Personen kommen in die Szenerie:

(*Durante estas palabras el comisario Paulus entra por la puerta del foro en la oficina y va a sentarse tras la mesa. Es un anciano de cabellos blancos y aspecto vigoroso.*) (S. 58)

Durch ein proxemisches Zeichen, Daniel geht vom Behandlungszimmer Valmys über eine Treppe ins Büro der Politischen Polizei, wird der Übergang von der Fiktionsebene zweiter zur Fiktionsebene dritter Ordnung gestaltet:

DOCTOR. Siga por favor.

DANIEL. (*Avanza hasta la escalerilla.*) En el país estamos viviendo momentos difíciles, usted lo sabe... En Jefatura hemos tenido más de sesenta detenidos a causa de los últimos disturbios. (*Se vuelve a mirarlo.*) Mi

¹⁹ Buero Vallejo beschreibt das Bühnenbild detailliert zu Beginn des Dramas (vgl. S. 33-35).

oficio es duro oficio, doctor... Pero sin nosotros el país se hundiría.
Tiene que comprenderlo.

DOCTOR. Adelante. (*Daniel suspira, se vuelve y sube por la escalerilla. El comisario Paulus lo mira. El rincón del doctor queda en penumbra.*)

DANIEL. El mío ha confesado, jefe. He dejado a Dalton para la declaración.

PAULUS. (*Mira su reloj.*) ¿En dos horas? (S. 58f.)

Genauso bruchlos ist auch die Rückkehr Daniels in die Fiktionsebene zweiter Ordnung gestaltet (vgl. S. 64).

Sieht man die Struktur des Dramas unter dem Gesichtspunkt der Perspektivierung, so haben wir es mit einer doppelt subjektiven Perspektive zu tun. Einerseits wird das Geschehen aus der Sicht Doktor Valmys gezeigt, der die in Szene gesetzte Krankengeschichte, die er möglichst objektiv und ohne politische Parteinahme berichten will²⁰, immer wieder durch moralphilosophische Kommentare unterbricht. Andererseits ist ein Teil der Geschichte dadurch charakterisiert, daß er der subjektiven Perspektive einer der beteiligten Personen entspricht, die aber von Doktor Valmy referiert wird, da es sich ja letztlich um Inszenierungen des Diktats der Krankengeschichte handelt. Diese doppelte Subjektivierung impliziert einen hohen Grad an Unglaubwürdigkeit, da der Realitätsgrad des Geschehens durch die Vermittlung auf drei Fiktionsebenen mehrmals gebrochen ist.

Verkompliziert wird die Struktur von *La doble historia del Doctor Valmy* nochmals, da, wie sich gegen Ende des Stücks zeigt (vgl. S. 128), nicht das reale Publikum der Adressat der Krankengeschichte ist, sondern eine Gruppe von Patienten des Sanatoriums, in dem Valmy vormittags arbeitet, zu denen auch das elegant gekleidete Paar gehört, mit deren Intervention, die an die Zuschauer gerichtet scheint, das Drama beginnt. Jetzt zeigt sich aber, daß das Paar, das den Bericht Valmys unterbricht und ihn als Lüge bezeichnet, sich an die anderen Insassen des Sanatoriums richtet. Dadurch wird das reale Publikum zu Patienten der psychiatrischen Klinik²¹. Daurch, daß dies an so später

20 "DOCTOR. Premeditadamente me abstengo de comentar qué lucha política, qué actos de sedición fueron aquéllos. El lector que lo ignore queda en libertad de imaginar que la razón estaba de parte de los sediciosos, y también de suponer lo contrario. Sé que, para muchos, semejante proceder escamotea la comprensión del problema, según ellos sólo alcanzable mediante el estudio de tales aspectos. Yo opino lo contrario; sólo callándolos se nos revelarán en toda su desnudez las preguntas que esta historia nos propone y ante las que cada cual debe meditar si es o no lo bastante honrado para no eludir las respuestas" (S. 69f.).

21 "Sólo ahora comprende el espectador que el matrimonio está también a tratamiento con el doctor, pero, a la vez, se da cuenta de que la intervención de la pareja al principio del drama, con la que éste se iniciaba, está dirigida al mismo auditorio. El narratorio de sus palabras, o para emplear una terminología que aquí es más útil, el 'destinatario implícito' de sus frases es el grupo de locos del doctor Valmy. De esta manera, el público, que había creído en la primera escena que los dos personajes se dirigían directamente a él, se encuen-

Stelle erfolgt, zu einem Zeitpunkt, an dem der Zuschauer sich längst auf das Spiel mit den verschiedenen Fiktionsebenen eingelassen hat, trägt die Struktur des Stücks dazu bei, daß der Zuschauer sich auf ein Thema einläßt, dem man normalerweise eher geneigt ist auszuweichen:

Al obligar al espectador a desempeñar el papel de loco, se le está introduciendo inexorablemente en el mundo de la ficción, esto es, en el de la tortura. No se trata ya de un mero juego técnico entre ilusión y realidad, de raíz pirandelliana, sino de destacar, de la manera más directa, que el público no es, no puede ser ajeno al problema que el drama plantea. Por el contrario, él es responsable, el *loco*, por adoptar una actitud similar a la de la pareja elegante y permanecer pasivo ante las atrocidades que se siguen cometiendo en el mundo. (Iglesias Feijoo 1982, 337)

Diese hier erstmals verwendete Immersion des Publikums in das Dramengeschehen, die hier durch eine Identifizierung des Zuschauers mit einer Gruppe von psychisch Kranken geschieht, die die eigentlichen Zuhörer der Geschichten Doktor Valmys sind, wird Buero Vallejo in den folgenden Stücken immer weiter perfektionieren.

Im Zusammenhang mit dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit ist nun zu fragen, welche Charakteristika der von Buero Vallejo verwendete Traum (S. 106-108) hat und welche Funktionen er in der komplexen Struktur dieses Dramas einnimmt.

Die Träumerin ist Mary, die eigentliche Protagonistin des Dramas, da sie diejenige Figur ist, die die größte Entwicklung durchmacht²². Bezüglich der Darbietungsform handelt es sich gleichzeitig um einen erzählten und um einen inszenierten Traum. Erzählt wird der Traum im Rahmen einer psychotherapeutischen Sitzung. Doktor Valmy fragt seine Patientin, ob sie jetzt viel träume. Mary antwortet, sie habe in letzter Zeit vor allem Alpträume, und Valmy fordert sie auf, einen dieser Träume zu erzählen. Zögerlich beginnt nun Mary mit dem Traumbericht (vgl. S. 105f.). Nach dem Ende des Traums beginnt nun aber nicht, wie es der Erzählanlaß erwarten ließe, eine Traumdeutung im eigentlichen Sinne. Valmy greift in der Fortsetzung des Gesprächs zwar einige Traumotive auf, deutet sie aber nicht, sondern versucht vielmehr, Mary neuen Lebensmut zu geben, ein Versuch, der letztlich gescheitert ist, wie auch Valmy sich in dem Gespräch, das dem Kommentar folgt, eingestehen muß:

tra con que, cuando la obra está acabando y ha aceptado todo el discurso de la ficción, es violentamente desprovisto de su identidad y se le otorga otra: la de loco. Se le ha ficcionalizado a su pesar, y, lo que es más notable, ello ha ocurrido, sin que lo supiese, desde el principio" (Iglesias Feijoo 1982, S. 337).

22 Vgl. Pennington 1986, S. 131f. "Esta mujer nerviosa y desequilibrada, pasa de la ignorancia a la verdad" (Iglesias Feijoo 1982, S. 333).

¿Qué podía yo hacer? Cuando me incliné para extender la vulgar receta que tantas veces oculta nuestro embarazo, pensaba que era el mundo quien estaba enfermo y que yo no podía curar al mundo. Pero entretanto ella se iba hundiendo en aquel mar de que hablaba, acosada por sueños atroces que la arrastraban hacia el fondo... (S. 110)

Der Hauptteil des Traums, der wie erwähnt als erzählter Traum beginnt und endet, ist ein inszenierter Traum. Die Überleitung erfolgt ebenso, wie am Beispiel des Gesprächs zwischen Daniel und Doktor Valmy beschrieben. Wie dort handelt es sich auch hier um einen Fiktionsebenenwechsel, und zwar von der zweiten zur dritten Fiktionsebene, das heißt ein Teil des bereits auf einer zweiten Fiktionsebene inszenierten Diktats von Doktor Valmy wird, einen erneuten Perspektivenwechsel suggerierend, auf einer Fiktionsebene dritter Ordnung in Szene gesetzt. Verantwortlich für das szenische Geschehen ist jetzt nicht mehr Valmy sondern Mary. Da dieses Verfahren auch in anderen Zusammenhängen angewandt wird, leistet der Traum keinen neuen Beitrag zur Perspektivierung des Dramas, wohl aber zur Erhellung von Marys immer paranoider werdender Reaktion auf ihre Umwelt.

Der Traum wird durch die für inszenierte Träume typischen theatralischen Zeichen wie Licht und Proxemik als solcher markiert. Die Traumhandlung verstärkt den Traumcharakter der Sequenz, indem Fragmente des realen Geschehens verzerrt in die Traumhandlung eingehen. Während auf der Realitätsebene das Verhältnis zwischen Marys Schwiegermutter und ihrem Enkelkind als äußerst zärtliches gezeigt wird, verhält sich die Abuela im Traum ihm gegenüber sehr gefühllos:

MARY. (...) ¡Aquí hace frío!

ABUELA. Voy a ver la televisión y no quiero que se despierte.

MARY. (*Se levanta.*) ¡Se puede constipar!

ABUELA. Le das una tableta. (*Sale canturreando.*)

Una tableta Finus tomará

y a reírse del dolor aprenderá... (S. 106)

Im Traum verkehrt Mary das Verhältnis Abuela-Kind ins Gegenteil und zitiert gleichzeitig die Werbung für eine Schmerztablette, die die Auftritte der Abuela auch in anderen Szenen leitmotivisch begleitet. Im Traum ist aus dem Jungen ein Mädchen geworden, Verarbeitung eines von der Abuela geäußerten Wunsches nach einem zweiten Kind des Paares (vgl. S. 100). Als Daniel im Traum nach Hause kommt, geht er gewohnheitsmäßig ans Bücherregal, um seine Dienstpistole dort abzulegen. Aus dem Pistolenhalter zieht er aber nicht die Pistole, sondern eine überdimensionale Schere, die er ins Regal legt. Eine weitere alltägliche Routine, Mary schaltet für ihren Mann die Stehlampe neben einem Sessel ein, in den er sich gesetzt hatte, wird zu einer Folterszene: Mary

bekommt von der Lampe einen Stromschlag und auf das Schreien Marys, auf ihren Hilferuf, reagiert Daniel nicht; er liest ungerührt in seinem Buch weiter. Hier geht der Bericht Lucilas, die Mary erstmals von den Foltermethoden der Polizei berichtet hatte, in den Traum ein (vgl. S. 74). Mary identifiziert sich im Traum mit Daniels Opfer, Aníbal Marty - die Ähnlichkeit zwischen dem Familiennamen von Daniels Opfer und dem Vornamen seiner Frau ist sicher nicht zufällig. Daniel schneidet nun Mary die durch den Stromschlag verbrannten Finger ab, ohne daß Mary bluten würde²³. Das Abschneiden der Finger vertritt symbolisch die Kastration Aníbal Marty durch Daniel. Nun versucht Daniel Mary mit der Schere zu erstechen. Nach anfänglichem Widerstand fordert Mary ihn auf, sie zu durchdringen:

MARY. (*Se abalanza hacia él con los brazos extendidos.*) ¡Hiere! ¡Atraviésame si quieres! (*Daniel sonríe, va al radiador y toma los pañales. Luego se dirige a la cuna.*) (S. 107)

In diesem Traumfragment kommt Marys Wunsch nach sexueller Befriedigung, die aufgrund von Daniels Impotenz unmöglich geworden ist, in einer ins Masochistische verzerrten Form zum Ausdruck. Daniel wendet sich aber von ihr ab und dem Kind zu, das nun wieder ein Junge ist. Er ruft seine Mutter zu Hilfe, die problemlos die Lampe, von der Mary noch kurz zuvor einen Stromschlag bekommen hatte, einschaltet, und macht sich daran, seinen Sohn zu kastrieren. In diesem letzten Traumteil, in den die Träumerin nicht mehr aktiv eingreift, wird die Abuela zur Helferin Daniels. Dies weist wiederum auf zwei Ereignisse in der Realitätsebene zurück: Die Abuela stellt sich taub, als Mary sie bittet, ihr zu helfen, Daniel davon zu überzeugen, daß er seinen Beruf aufgeben müsse (S. 89). Wenig später wird eine eher beiläufige Äußerung der Abuela Auslöser für Marys ersten Schreikampf:

Danielín está empapado. Voy a cambiarle el pañal. (*Toma un pañal, que palpa. Mary eleva lentamente la cabeza.*) He tenido que lavarlo y echarle talco. De tanto pis tiene muy escocidas sus cositas. (*De pronto, Mary grita. Es un gemido prolongado, que crece hasta convertirse en un alarido estremecedor. Daniel corre a su lado. La abuela se detiene.*) (S. 91)

Die Überreaktion Marys war in der Wirklichkeitsebene durch eine plötzliche Erinnerung an ein Buch über Folter ausgelöst worden, in dem von Kindern, die einer Gottheit geopfert werden, berichtet wird. Im Traum ist es nicht die Abuela, sondern Daniel, der eine Windel in die Hand nimmt und sich dem

²³ Das Fehlen von Blut bei Amputation von Gliedern im Traum war auch in anderen Angstträumen, etwa dem Kants oder Larras, festzustellen.

Kind nähert. Zusammen mit der Abuela schiebt er das Kinderbett in einen anderen Raum.

Die Traumhandlung ist geprägt von einer Verarbeitung von Elementen aus der Realitätsebene, die aber durch Marys mittlerweile paranoide Wahrnehmungsstruktur in den Traum verzerrt Eingang finden.

Bei dem Traum handelt es sich typologisch um einen Angsttraum, der eine existentiell-personale Gefährdung der Träumerin zum Ausdruck bringt, die sich, wie an anderer Stelle gezeigt, typischerweise in Form von Verstümmelungen im Traumgeschehen manifestiert. Diese Gefährdung besteht darin, daß Marys Wertvorstellungen durch die Realität, durch die Existenz der Folter, zerstört worden sind. Sie erkennt, daß sie durch ihre selbstverschuldete Unwissenheit zur Komplizin des Systems geworden ist. Schlagartig wird ihr klar, daß das vermeintlich normale gesellschaftliche Leben auf ein System von menschenverachtender Gewalt aufgebaut ist. Gleichzeitig muß sie erkennen, daß auch ihr persönliches Leben auf einer Lüge beruht, daß sich hinter dem zärtlichen Vater und Ehemann ein Mensch verbirgt, der in der Lage war, jahrelang Menschen zu mißhandeln, ohne dabei irgendwelche Schuldgefühle zu haben, in dem Glauben, dadurch zum Fortschritt des Landes beizutragen²⁴. Da Mary immer deutlicher sieht, daß ihr Mann nicht in der Lage sein wird, sich zu ändern und den Polizeidienst zu quittieren, glaubt sie schließlich, daß es für sie und vor allem für ihr Kind, das sie davor schützen will, in den Täter-Opfer-Teufelskreis gezogen zu werden, keinen Ausweg mehr gibt.

Der Schock, den der völlige Zusammenbruch der Normen und Werte, auf die sich ihr bisheriges Leben aufgebaut hatte, hervorrief, löst bei Mary eine Paranoia aus. Sie fühlt sich und ihr Kind von allen Seiten bedroht. Ihre Wahrnehmungsstruktur ist bereits so weit verändert, daß sie sogar in ihrem Sohn einen potentiellen Täter sieht:

MARY. (*Llora.*) ¡Pobre hijo mío! ¡Ojalá él me perdone algún día el haberle traído a este mundo espantoso!

DOCTOR. Ya ve como hay algo que todavía le ilusiona. Pues bien: desprecie su propio dolor y luche por su hijo. Si lo hace, señora Barnes, ¡se lo aseguro!, él le traerá el olvido.

MARY. No doctor. Tampoco el niño.

DOCTOR. ¿Qué quiere decir?

MARY. ¡Es horrible! A veces... creo que ya no quiero a mi hijo.

DOCTOR. ¿Qué?

MARY. ¡No, porque es suyo! En su carita veo ya la cara de su padre. Y es la cara de un verdugo. (S. 109)

24 "DANIEL. (...) Nuestra labor también contribuye a estos triunfos" (S. 47).

Der Traum leistet im Zusammenhang mit der Persönlichkeitsveränderung Marys einen wichtigen Beitrag zu deren Verständnis, da in ihm explizit die Ergebnisse der immer paranoider werdenden Wahrnehmung der Protagonistin deutlich werden. Sie sieht ihre Umwelt - und das zeigt der Traum eindringlich - fast ausschließlich unter dem Aspekt der Folter. Im Traum foltert Daniel zuerst sie und schließlich mit der Abuela als Helferin ihren Sohn.

Darüber hinaus übernimmt der Traum weiterhin die Funktion, aus der Retrospektive das Verhalten der Träumerin zu erklären. An anderer Stelle²⁵ wurde bereits ausführlich gezeigt, daß eine vage Erinnerung an den Traum der Auslöser für Marys Verhalten in der Schlußszene ist, in der sie ihren Mann erschießt. Der Traum ist nicht nur Auslöser von Marys Überreaktion, sondern erhellt gleichzeitig die Motive für Marys Handeln, die in ihrer paranoiden Wahrnehmungsveränderung liegen.

Die Traumverwendung in *La doble historia del Doctor Valmy* scheint mir besonders gelungen, da der Traum multifunktional eingesetzt ist. Der Traumbericht ergibt sich ganz selbstverständlich aus der Gesprächssituation, und der Übergang vom Traumbericht zum inszenierten Traum ist analog eines bereits im Stück etablierten Verfahrens gestaltet. Die Struktur der Traumhandlung verstärkt den durch die theatralischen Zeichen markierten Traumcharakter der Sequenz. Funktional steht dieser typische Angsttraum einerseits im Kontext der Figurencharakterisierung, andererseits motiviert er den Dramenausgang und trägt in der Retrospektive zur Erhellung der Motive von Marys ansonsten kaum nachvollziehbarer Überreaktion bei.

5.2 José Luis Alonso de Santos: *El álbum familiar*

Der 1946 in Valladolid geborene Alonso de Santos gehört zu einer jüngeren Generation von Theaterleuten, die aus dem Teatro Independiente hervorgegangen sind und die Ende der siebziger Jahre als Autoren erstmals an das Licht der Öffentlichkeit traten²⁶. Von seinen bisher sechzehn aufgeführten Dramen waren die beiden neocostumbristischen Stücke *La estanquera de Vallecas* (UA: Madrid, Teatro Martín 1985) und *Bajarse al moro* (UA: Madrid, Teatro Bellas

25 Vgl. Kapitel 4.3.4.3.

26 Zum Teatro Independiente vgl. Floeck 1994a, S. 47-52.

Artes 1982) am erfolgreichsten²⁷. Im Gegensatz zu diesen beiden eher konventionellen Stücken ist *El álbum familiar* theatralisch äußerst komplex.

Das autobiographisch gefärbte Stück gestaltet in Form eines Tagtraums den Loslösungsprozeß des zwölfjährigen José Luis von seiner Familie, ein Prozeß, der tiefe Spuren im Bewußtsein des erwachsenen Träumers hinterlassen zu haben scheint. Zum autobiographischen Charakter und vor allem zu den Spuren des Loslösungsprozesses sagte Alonso de Santos in einem Interview, daß das Stück zwar insofern nicht autobiographisch sei, da ein Großteil der Personen des Stücks nicht existiere und die Ereignisse, die im Stück geschildert werden, so nicht geschehen seien:

Pero yo me he puesto en el caso de que "si yo hubiera sido ese niño y" que... Me he planteado, "si yo soñara ese viaje con mi familia, ¿cómo sería?" Y lo he soñado sobre el papel, en vez de en la cama... He tratado de contar el desgajamiento de los orígenes. De alguna forma, una serie de gente hemos tenido la oportunidad de salir de esas familias humildes de provincias que estaban condenadas a pasear por las calles de su ciudad, ver la televisión, vivir en la cotidianidad más neutra... Soy una pieza que no encaja en absoluto con toda mi familia desde mis tatarabuelos, que eran gente de pueblo que emigraron a la ciudad. Yo he sido el único que estudió de toda mi familia, el único que fue a la universidad mientras los demás no pudieron siquiera hacer el bachillerato, etc. Es un desgajamiento que he vivido en mi carne con mucho dolor, y en ese sentido sí que es autobiográfica. El cómo te puedes arrancar tú de una situación, pero no puedes arrancar a todos los que te rodean, y en consecuencia cómo te quedas muy fuera de la situación familiar, de tu grupo original. (Cabal 1982b, 55)

Der Loslösungsprozeß des Protagonisten ist in Form einer Reise, einer Zugfahrt gestaltet, die die Familie von José Luis kurz nach dem Bürgerkrieg unternimmt. Als Traummotiv verweist die Reise bzw. der Zug einerseits auf den Tod, das Hinter-Sich-Lassen der alten Identität verbunden mit dem Wunsch nach Veränderung²⁸. Als literarisches Motiv steht die Zugfahrt in einer Reihe mit anderen Stücken des spanischen Gegenwartstheaters:

Alonso de Santos' metaphorical train of life, from which the boy's family is barred, has been compared to a similarly symbolic train in Buero's partially expressionistic tragedy *El tragaluz* (1967). As Pérez Coterillo notes²⁹, mentioning Alfonso Vallejo's *El cero transparente* (1980) as well as *El tragaluz*, the metaphor is a common one in contemporary Spanish theater. The train,

27 Zu den neocostumbristischen Tendenzen bei Alonso de Santos vgl. Haro Teclen 1985 und Rodríguez Richart 1991.

28 "Reise: Lebensweg des Träumers. Erneuerungstendenz der Psyche. Man ist unterwegs, d.h. auf der Suche. Wichtig ist die Art der Reise und ihr Verlauf" (Vollmar 1992, S. 221).

which serves to reinforce the division of Spanish society into classes along economic or political lines, is present in a number of works, including the first example of postwar expressionism, Carlos Muñoz' *El tintero* (1961). (Zatlin 1985, 5).

In der bisherigen Forschung wurde bereits mehr oder weniger explizit auf den Traumcharakter des Stücks hingewiesen. Phyllis Zatlin sieht *El álbum familiar* als typisch expressionistisches Stück mit fragmentarischer Struktur und traumhafter Grundtönung³⁰. Unter "expressionistisch" versteht sie dabei: "all the action on stage is the externalization of the protagonist's stream of consciousness"³¹. Ähnlich äußert sich Miguel Medina Vicario, der das Drama als "complejo drama simbólico" mit expressionistischen Zügen versteht³². Von einem semiotischen Ansatz ausgehend, analysiert L. Teresa Valdivieso die Rolle der Photographien im Stück. Sie sieht sie als "signos emitidos por señales que tienen que ser descifradas, interpretadas"³³. Dabei, so die Autorin, sind zwei intendierte Rezeptionsebenen festzustellen:

En el primero se instala la *realidad*, en el segundo, lo onírico combinándose de tal manera que al hundirse el protagonista narrador en el inconsciente, al ir más allá de la palabra y de la construcción espacio-temporal, llega a penetrar en el ámbito de un período histórico. Realidad y recuerdos, recuerdos y realidad, quedan entremezclados por la peculiar estructura de la obra la cual, a través de numerosos signos, apoya la ruptura continua del espacio físico y del tiempo físico. (Valdivieso 1985, 370)

Die Autorin glaubt nun, zwei Fiktionsebenen in der szenisch vermittelten Bühnenhandlung feststellen zu können, die sich abwechseln und aufgrund der Struktur des Stückes gegenseitig in ihrem Traum- bzw. Realitätscharakter abschwächen oder ganz aufheben³⁴. Im folgenden soll dagegen versucht werden zu zeigen, daß das Stück ein Traumstück ist, d. h. daß die Fiktionsebene erster Ordnung, die Realität des Bühnengeschehens also, quantitativ unbedeutend ist, daß sich die Bühnenhandlung fast ausschließlich auf einer Fiktionsebene zweiter Ordnung, der Traumbene, abspielt.

Bei dem träumenden Subjekt handelt es sich um ein zunächst nicht näher charakterisiertes Yo, das sich ausschließlich in den Regieanweisungen, die den

29 "*El álbum familiar*". In: *Pipirijaina*, 24 (1983), S. 43.

30 Zatlin 1985, S. 5.

31 Zatlin 1985, S. 5.

32 Medina Vicario 1993, S. 123.

33 Valdivieso 1985, S. 370.

34 "El autor sigue una forma precisa para mezclar unos y otros, para buscarle intencionalidad a la doble lectura que hace que los sueños no nos parezcan tan sueños y que las realidades parezcan asimismo sueños" (Valdivieso 1985, S. 372).

Charakter einer Ich-Erzählung haben, manifestiert. Bei dem Traum scheint es sich um einen sich wiederholenden Traum zu handeln. Der Text des Dramas beginnt mit folgender Regieanweisung:

Suena un tren a lo lejos. Estoy yo solo pisando otra vez las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella grande, blanca, silenciosa. A mis pies está mi maleta abierta, vacía aún. Oigo fuera unos tremendos golpes contra las paredes. Están empezando a derribar la casa. Pronto entrará Mi Padre, nervioso, angustiado, preguntándome si tengo yo los billetes. (35)

Auf den sich wiederholenden Charakter des Traums weist einerseits das "otra vez" hin, andererseits der Wechsel vom Präsens ins Futur, das heißt, das träumende Subjekt weiß, wie der Traum weitergehen wird. Auf den Traumcharakter verweist die Beschreibung des Hauses, das im Traum anders als in der Erinnerung des Yo ist, nämlich "grande, blanca, silenciosa". Diese Struktur der Regieanweisungen/Ich-Erzählung bleibt durch das ganze Stück hindurch die gleiche. Die Ich-Erzählung geht dann jeweils in den inszenierten Traum über, indem das Erzählte oder ein Teil des Erzählten in szenische Handlung umgesetzt wird. Auf die eben zitierte Regieanweisung folgt nachstehende kurze Spielszene:

MI PADRE. José Luis, ¿tienes tú los billetes?

YO. No, papá. A mí no me los has dado.

MI PADRE. He mirado por todas partes. Llegaremos tarde... tarde...

(¿Tarde? Y sale buscándose la cartera, en los bolsillos del pantalón, en la vieja chaqueta. Se cruza con Mi Madre, que entra.) (S. 53)

Der Übergang von der inszenierten Traumebene zur Erzählebene in den Regieanweisungen erfolgt hier durch die Wiederaufnahme der Worte des Vaters in der Regieanweisung.

Wie bei *La doble historia del Doctor Valmy* handelt es sich auch hier um ein Drama, das ganz aus der eingeschränkten Perspektive eines Erzählers gestaltet ist. In Buero Vallejos Stück ist der Träger der Perspektive aber gleichzeitig Figur der dargestellten Handlung, das heißt der Akt des Erzählens, das Diktat der Krankengeschichte, ist selbst Teil der Handlung. Die zum größten Teil inszenierte diktierte Handlung ist aber Ergebnis eines Reflexionsprozesses des Perspektiventrägers. In *El álbum familiar* ist der Träger der eingeschränkten Perspektive ein träumendes Subjekt. Das hat zur Folge, daß die Handlung nicht analog rationaler Kriterien verläuft, sondern gemäß des den Traum beherrschenden Primärprozesses. Das heißt, die einzelnen Sequenzen sind assoziativ verknüpft. Im oben zitierten Beispiel ist das Assoziationsobjekt, das die

35 Alonso de Santos 1982, S. 53. Im folgenden wird hinter den Zitaten jeweils nur die Seite angegeben.

Handlung auslöst, die Suche nach den Fahrkarten und die Fortsetzung davon die Angst des Vaters, zu spät zu kommen. Diese Assoziationsgegenstände ziehen sich durch das ganze Stück und treiben die Handlung voran. Zu diesen beiden Gegenständen kommen noch zwei weitere die Handlung bestimmende Assoziationsreihen: einmal das Reisegepäck der Familie und zum zweiten ein Stipendium für José Luis. Da der Vater die Fahrkarten nicht wiederfindet, muß die bereits begonnene Reise unterbrochen werden. Die Familie muß auf halbem Weg an einer namenlosen Bahnstation aussteigen und auf einen anderen Zug warten:

MI PADRE. ¡Sale el tren! ¡Tenemos que bajar! ¡Lo ha mandado el revisor!
 ¡No tenemos derecho a ir en este tren! ¡No tenemos derecho! ¡No tenemos derecho! ¡No tenemos derecho!...
(No tenemos derecho -dice-, y Mi Padre nos empuja y nos empuja desesperado, hasta que finalmente caemos todos juntos como una bola de nieve sobre la estación, envueltos en la inmensa nube de vapor que suelta el tren al alejarse de nosotros) (S. 84)

Nach einer längeren Wartezeit kommt schließlich ein Zug, aber da die Familie keine Fahrkarten hat, muß sie auf dem Bahnsteig zurückbleiben, während José Luis in letzter Sekunde seine Fahrkarte, ein Stipendium, bekommt (vgl. S. 109ff.).

Das Reisegepäck ist zum einen ein konkretes Motiv, das das Hab und Gut der Familie repräsentiert:

MI PADRE. Tenemos que darnos prisa, mucha prisa, mucha prisa. No podemos llegar tarde. Para estar tranquilos tendríamos que estar ya en la estación. Puede haber colas. (...) No sé si podré con todos los muebles. Ese enorme fardo sobre mis hombros. Tendréis que ayudarme. Las camas no teníamos que haberlas llevado. Lo que hemos facturado va mejor... Tenemos que llevar un espejo, para reconocernos cuando lleguemos. (S. 59)

Zum anderen ist es symbolisch zu verstehen. José Luis weiß zu Beginn nicht, was er in den leeren Koffer packen soll. Für das sich in den Regieanweisungen manifestierende träumende Subjekt hat das Reisegepäck symbolischen Charakter. Es sind nicht nur konkrete Gegenstände, die es mit in die Gegenwart gebracht hat, sondern das Gepäck besteht auch aus einer Reihe von Erfahrungen und Sinneseindrücken, an die Erinnerungen geknüpft sind:

(Tengo que llenar mi maleta de recuerdos para luego... Para ahora. Las pinzas de la ropa, las chapas, los botones, la peonza, jugando en el suelo de la cocina en silencio, horas, hasta que compramos la radio...) (S. 56)

(Ya lo he guardado todo: los pasodobles, las músicas de Semana Santa, los himnos de Falange... ¡No! ¡Falta ella!... ¡Ella estaba ya en ese tiempo?...

*desnuda, pasando a mi alrededor, rozándose cada noche, como ahora...
¡Te van a ver!*) (S. 57)

Der Traumcharakter des Geschehens zeigt sich außer in der Struktur des Dramas auch im Geschehen selbst, nämlich durch den Status von Figuren, die einer anderen zeitlichen Ebene als der des Traumgeschehens angehören. So ist sich das träumende Subjekt bewußt³⁶, daß die Abuela zeitlich nicht in das Traumgeschehen paßt:

MI ABUELA. No llores más mujer. Se te va a poner la cara fea. Las personas que lloran mucho se ponen feas. Les salen arrugas.
(Y se la lleva acariciándola dulcemente. ¿Pero... La Abuela no había muerto ya?)
Tú eras entonces mucho más pequeño. Llevabas pantalones cortos, fíjate.

Yo. ¿Entonces? ¿Cuándo? (S. 55)

Die Präsenz der Großmutter symbolisiert durch das ganze Stück hindurch die Mischung der Zeitebenen. Sie weist einmal auf eine Zeit, die vor der eigentlichen Traumhandlung liegt, andererseits aber auch auf Geschehnisse, die sich später ereignen sollten³⁷. Weiterhin wird der Traumcharakter des Geschehens durch die Präsenz einer Figur verstärkt, die belebt wird, die aus einem Bild heraustritt und an dem Geschehen teilnimmt³⁸. Es handelt sich dabei um einen im Bürgerkrieg von den Republikanern exekutierten Onkel, der die Familie vor der Abreise segnet:

(Aparece entonces él como tantas veces, saliendo de su cuadro en la pared entre ruidos de ametralladoras que le fusilan una y mil veces. (...)) Se acerca en ese momento Mi Hermana Pequeña y ve al tío santo.)

MI HERMANA PEQUEÑA. ¡Papá! ¡Papá! ¡El tío santo! ¡Ha bajado el tío santo de su cuadro!

MI PADRE. ¡Venid todos! ¡Venid todos aquí! Justa, hija, vamos. Mi hermano va a darnos la bendición.

(Nos arrodillamos todos delante del tío santo. Suenan ahora más fuertes las ráfagas de ametralladora. Al bendecirnos miro su mano como siempre. Le falta el dedo meñique. Lo tenemos metido en alcohol, como reliquia. De pequeño me daba miedo, ahora ya no.) (S. 58)

36 Hierin manifestiert sich das Einbrechen der Realitätsebene in den Traum und kennzeichnet den Traum dadurch als eine Reihe von Einschlafbildern, also als einen Traum, der vor dem Tiefschlaf stattfindet. Vgl. Kapitel 4.2.3.

37 Vgl. Alonso de Santos 1982, S. 67.

38 Diese Technik findet sich ebenfalls in Cabals *Tú estás loco*, Briones und in Azoríns *Brandy, mucho brandy*.

Verstärkt wird der Traumcharakter ebenfalls durch einen Traum im Traum (S. 94f.) und die Präsenz von Traumsymbolen bzw. symbolischen Handlungen. Der Vater nimmt einen Spiegel mit auf die Reise, damit die Reisenden sich später wiedererkennen. Ein Vorhaben, dem das Yo der Traumhandlung explizit zustimmt (vgl. S. 59). Im Traum sind Spiegel Symbole, "que aparecen antes de la individuación cuando es necesario reencontrarse a sí mismo"³⁹. Wenig später spricht das Yo auf der Erzählebene von Schatten: "se recortan nuestras sombras en las paredes vacías como separándose de nosotros" (S. 60). Zusammen mit der darauf folgenden rituellen Waschung (S. 61) und der Tatsache, daß das Haus, in dem die Familie die Reisevorbereitungen trifft, gleichzeitig abgerissen wird, weisen die Symbole auf einen Prozeß der Initiation hin. Man läßt einen Lebensabschnitt hinter sich und ein neuer, noch unbekannter und bedrohlicher, beginnt.

Diese verschiedenen Elemente, die den Traumcharakter des Stücks tragen, sind durch das ganze Drama hindurch anzutreffen und weisen es so als Traumstück aus.

Für das träumende Subjekt repräsentiert der Traum die Bearbeitung eines traumatischen Erlebnisses in symbolischer Form, und zwar den einerseits ersehnten, andererseits aber schmerzhaften Loslösungsprozeß von der Familie, der beim erwachsenen Yo einen Schuldkomplex hinterlassen hat. Im Traumgeschehen äußert sich die Spannung zwischen Beginn der Loslösung und Schuldgefühl erstmals am Ende der ersten Szene, als das Ich im Traum verzweifelt schreit:

(Entonces Yo empiezo a gritar en mitad de mi sueño)

YO. ¡Vámonos! ¡Vámonos! ¡Vámonos de aquí para siempre! ¡Tenemos que poder marcharnos de aquí! ¡Marcharnos de aquí! ¡Marcharnos! ¡Marcharnos! ¡Marcharnos!... (S. 62f.)

Zu diesem Zeitpunkt des Traumgeschehens kann das Schuldgefühl noch dadurch verdrängt werden, daß der Träumer alle Familienmitglieder in diesen Aufbruch in einen neuen Lebensabschnitt mit einbezieht. Im Verlauf der Traumhandlung tritt aber der Aspekt des alleinigen Aufbruchs von José Luis immer stärker in den Vordergrund. So fordert ihn im Traum seine Mutter auf, ein Abschiedsphoto von der Familie zu machen:

MI MADRE. Juntaros todos. José Luis nos va a hacer una foto de recuerdo a todos juntos. Para cuando se vaya.

YO. ¿Para cuando me vaya? (S. 70)

Das Wissen der anderen Figuren um seinen Abschied, um seine Loslösung von der Familie, will das Ich im Traum nicht wahrhaben, aber es drängt immer stärker in den Vordergrund. So gibt ihm die Abuela wenig später ein Photo seines toten Großvaters, damit er es mitnehme ("para ti, llévatelo"⁴⁰), oder El Practicante erklärt dem Schaffner in einem vorwurfsvollen Ton, daß José Luis zwar ein guter Junge sei, er aber weggehen und seine Familie im Stich lassen werde (S. 81).

Als schließlich nach der Wartezeit auf dem tristen Bahnhof der erhoffte Zug kommt, wird José Luis mit der Situation konfrontiert, daß nur er allein weiterfahren kann und der Rest seiner Familie in der hoffnungslosen Tristesse des Provinzbahnhofs zurückbleiben muß. Während der Junge sich erst jetzt mit der Situation auseinandersetzt, war für die Mutter schon lange klar, daß die Eltern die Reise nicht werden mitmachen können⁴¹. Die Resignation, das Sich-Abfinden mit der vorgegebenen Rolle im Leben, wird exemplarisch in den Worten der Nachbarin deutlich:

LA VECINA. Justa, no te preocupes, mujer. Aquí estamos las vecinas. Al fin y al cabo muy pocos han cogido el tren. Los que son como nosotros estamos aquí. Cada uno en su sitio. Si es que en el fondo es mejor. (S. 109).

Wie ein *deus ex machina* taucht schließlich José Luis' Lehrer auf dem Bahnhof mit dem Stipendium auf, der Fahrkarte, die dem Jungen das Recht gibt, in den Zug einzusteigen.

In der Schlußszene des Stücks werden die Vorhaltungen, die bis zur Gegenwart des Traums das Schuldgefühl des Ich prägen, von den Vertretern der öffentlichen Meinung, symbolisiert in Vecina, Practicante und Sacerdote, an den Jungen herangetragen:

MI MAESTRO. (...) ¡Que puedes subir al tren!

YO. ¿Y ellos?

MI MAESTRO. ¿Ellos?

MI PRACTICANTE. Sí, ¿y ellos?, ¿quieres que se marche dejándoles así? Lo más importante de todo en la vida es ser un buen hijo. Ellos te necesitan. Si te vas te separarás de ellos para siempre. Tu lugar está aquí, ¿entiendes?, aquí, con ellos, haciendo por ellos lo que ellos han hecho por ti hasta ahora, ayudándolos, cuidándolos, siendo como ellos.

(...)

LA VECINA. ¿Vas a dejar a tus padres ahora, cuando más te necesitan?

MI PRACTICANTE. Estarás siempre arrepintiéndote si lo haces. Piénsalo bien.

40 Alonso de Santos 1982, S. 77.

41 "MI MADRE. Tienes que comprender. Tú ya eres un hombre. A lo mejor tu padre y yo no podemos ir" (S. 107).

- SACERDOTE. Ya sabes la parábola del hijo pródigo. Tu puesto está aquí, con los tuyos, sacrificándote, cumpliendo con tu deber.
- EL NOVIO MILITAR DE MI HERMANA MAYOR. Cumplir con el deber es muy importante. A mí me lo han enseñado en el cuartel.
- MI PRACTICANTE. ¿Irte para qué? ¿Qué es lo que buscas? ¿Ser más que ellos? ¿Quieres abandonarlos a todos? ¿Eso es lo que quieres? ¿Ser más que ellos?
- YO. Podría esperar a que fuéramos todos juntos. Esperar a que ellos tengan también billete.
- MI MAESTRO. ¡Nunca lo tendrán! ¿Lo oyes?. ¡Nunca! Tú puedes. Tú tienes que irte. Por ti. Por ellos . Por mí.
- YO. ¿Y ellos?... ¿Y ellos?... (S. 110)

Dieser Gewissenskonflikt von José Luis wird schließlich durch den Vater gelöst, der sich ihm mit einem Paket in der Hand nähert, nachdem er mit den anderen Familienmitgliedern gesprochen hatte:

(... Mi Padre se acerca con algo en las manos que me da. Me abraza y se separa. Subo al tren como un autómata, con el paquete que me acaba de dar Mi Padre en las manos. Subo porque sé que tengo que subir. Y el tren arranca lentamente. Les mando mis lágrimas en el tiempo mientras me alejo y ellos van desapareciendo al fondo. Entonces desenvuelvo lo que me dio Mi Padre, y lo miro. Es un álbum. El álbum familiar. Lentamente empiezo a pasar sus hojas, y descubro por qué tengo que ir, por qué me tuve que ir, mientras el tren avanza.) (S. 111)

Signifikanterweise gehört dieses Schlußbild nicht zum inszenierten Teil des Traums, sondern zum reflexiven Teil der als Ich-Erzählung gestalteten Regieanweisung. Das heißt meines Erachtens, daß dieses Schlußbild, in dem José Luis mit Einverständnis der Familie einen neuen Lebensabschnitt antritt, eine Wunschvorstellung des Träumers ist, und zwar eine Wunschvorstellung, die seinen Schuldkomplex abschwächt. Die Traumhandlung dagegen endet mit den Vorwürfen der Vertreter der öffentlichen Meinung, die sein Verhalten mißbilligen. Daraus ist, was den Charakter des Traums angeht, zu folgern, daß der Träumer seinen Schuldkomplex, sein traumatisches Erlebnis der Loslösung von der Familie, noch nicht verarbeitet hat und sich der Traum deshalb wiederholen wird.

Bei dem Drama *El álbum familiar* von José Luis Alonso de Santos handelt es sich um ein Traumstück in dem in dieser Untersuchung definierten Sinn, und zwar um eine Variante, in der die gesamte inszenierte Handlung der Fiktions-ebene zweiter Ordnung angehört. Das träumende Bewußtsein manifestiert sich lediglich in den in Form einer Ich-Erzählung gestalteten Regieanweisungen. Der Traumcharakter der inszenierten Handlung wird durch den durch Assoziationsreihen bestimmten Handlungsverlauf, durch die symbolische Verdichtung

der Handlung sowie durch den fiktionalen Status einiger Figuren als Traum markiert. Typologisch handelt es sich bei dem Traum um die Bearbeitung eines Traumas, und zwar um die Auseinandersetzung mit dem Schuldgefühl, das der Loslösungsprozeß von der Familie beim träumenden Ich hinterlassen hat. Aufgrund des Traumendes kann man davon ausgehen, daß das Schuldgefühl vom Träumer noch nicht assimiliert und überwunden worden ist.

6. Schlußbemerkung

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit sind durch das methodologische Vorgehen und die zugrunde gelegte Auffassung des Traums als ein sich im Schlaf ereignendes seelisches Ereignis geprägt. Entsprechend dieser Prämisse wurde gezeigt, wie sich das so verstandene Traumphänomen im Drama manifestiert und welche im weitesten Sinne strukturierenden Funktionen die vorgefundenen Darstellungsweisen des Traums im Drama einnehmen können. Dabei wurde deutlich, daß die erarbeiteten Traumtypen und Traumfunktionen auf keine dramenästhetische Konzeption festgelegt sind: Sowohl erzählte als auch inszenierte Träume oder Traumstücke wie auch die verschiedenen Traumtypen finden sich durch das ganze zwanzigste Jahrhundert in kaum veränderter Weise. Das heißt, daß die textimmanenten Funktionen des Traums im Drama relativ festgelegt und, zumindest für das spanische Drama des zwanzigsten Jahrhunderts, allgemeingültig zu sein scheinen.

Dennoch müßten in einer weiteren Untersuchung die Ergebnisse dieser Arbeit unter einer anderen Fragestellung überprüft und gegebenenfalls ergänzt werden. Einmal könnte der Traumbegriff erweitert werden, und zwar auf alle Phänomene, die den logisch-kausalen Realitätsbegriff in Frage stellen, auf Phänomene also, die im Sinne der historischen Avantgarde mit der mimetischen Tradition brechen und veränderte Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen in den Vordergrund stellen. Dabei wären insbesondere Formen der Darstellung von Riten zu berücksichtigen, mythologische und phantastische Handlungsfragmente sowie schließlich Darstellungstechniken, die die Auflösung der Integrität des Ich oder eine fragmentarisierte Wirklichkeitswahrnehmung szenisch vermitteln. Eine solche Erweiterung des Traumbegriffs würde sicherlich ein zum großen Teil anderes Textkorpus ergeben und möglicherweise auch zu anderen formal-strukturellen Funktionsbestimmungen führen. Zum anderen müßte dann untersucht werden - und dies scheint mir der wesentlichere Aspekt -, ob mit Hilfe der Einbeziehung anderer, nicht rationaler Wahrnehmungs- und Darstellungsformen die Konstituierung einer traditionellen, mimetisch strukturierten Wirklichkeit auf der Bühne aufgehoben oder zerstört wird.

Was das hier untersuchte Textkorpus betrifft, kann festgehalten werden, daß die mimetische Grundstruktur der dargestellten Wirklichkeit weder durch erzählte noch durch inszenierte Träume radikal in Frage gestellt wird. Beide Formen der Traumvermittlung sind jeweils so stark in einen realistischen Rahmen auf der Fiktionsebene erster Ordnung eingebunden, daß sowohl dem Rezipienten als auch der träumenden Figur der Traumcharakter des vermittelten Geschehens sehr schnell als Traum bewußt wird, auch dort, wo, wie etwa in

Casonas *La llave en el desván*, der Träumer seinen Traumbericht kurzzeitig für real erlebte Wirklichkeit hält. Dies gilt auch für inszenierte Träume, da Traumbeginn und Traumende jeweils meist stark durch die Verwendung spezifischer theatralischer Zeichen markiert sind. Ähnlich verhält es sich bei den Traumstücken, da die Traumhandlung, die den Großteil des Dramas ausmacht, in den überwiegenden Fällen durch eine Handlungssequenz auf der Fiktions-ebene erster Ordnung abgeschlossen wird. Auch bei den wenigen Dramen, bei denen die Fiktionsebene erster Ordnung ganz fehlt, wird die strikte Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit für den Rezipienten nicht aufgehoben, da zumindest implizit ein träumendes Subjekt rekonstruiert werden kann und so der Charakter des vermittelten Geschehens als Traum deutlich wird. Insgesamt kann man sagen, daß in den untersuchten Dramen die Konstituierung einer mimetisch strukturierten Wirklichkeit weder für den Träumer noch für den Rezipienten problematisiert wird.

Das einzige mir bekannte Stück, das mit dieser anscheinend im spanischen Drama fest verankerten Tradition bricht, ist Federico García Lorcas *El público*, das der Autor bezeichnenderweise unter den seinerseits gegebenen gesellschaftlichen und theaterpolitischen Bedingungen für unaufführbar hielt¹. In Lorcas experimentellem Stück mischen sich Traumebene und Ebenen der Externalisierung anderer innerpsychischer Vorgänge² mit einem metatheatralischen Diskurs, der die Unmöglichkeit der Inszenierung eben dieser Ebenen, die im Stück als "teatro bajo la arena" bezeichnet werden, thematisiert. Dazu kommen als intertextuelle Referenzebenen noch Shakespeares *Sommer-nachtstraum* und *Romeo und Julia*. Dieses komplexe Geflecht verschiedener Diskurse ist, wie das Avantgardetheater insgesamt, "tendenziell nicht auf die Konstituierung, sondern auf die Zerstörung eines einheitlichen und rational zugänglichen Sinnkosmos hin ausgerichtet"³. Sowohl inhaltlich als auch dramen-ästhetisch steht dieses eine rationale Sinnkonstitution negierende Drama im Kontext der europäischen Avantgarde, wobei insbesondere Einflüsse des deutschen Expressionismus⁴ und des Surrealismus nachzuweisen sind. Bezüglich der Umsetzung surrealistischer Ästhetik in *El público* resümierte Wilfried Floeck jüngst wie folgt:

In *El público* verwirklicht Lorca surrealistische Forderungen wie den provozierenden Bruch mit überkommenen moralischen und ästhetischen Normen,

1 Vgl. Federico García Lorca, *Obras completas*, Bd. 3, Madrid 221986, S. 674.

2 Zu einer detaillierten Analyse der innerpsychischen Vorgänge und deren Beziehung zu den Theorien Freuds vgl. Huélamo Kosma 1989.

3 Floeck 1994a, S. 182.

4 Vgl. dazu Floeck 1994, S. 187 und Anderson 1992.

den Kampf gegen den "règne de la logique" [Breton] und um Freisetzung kreativer Phantasie, die Integration des Publikums insbesondere durch dessen provozierende Herausforderung, die Einbeziehung der Wirklichkeit des Unbewußten, Irrealen und Traumhaften, die Aufhebung des traditionellen Raum-Zeit-Gefüges, die Inkohärenz und Diskontinuität der ästhetischen Komposition, die Aufhebung sprachlicher Logik oder die Schaffung neuer Sinnhorizonte durch die Suggestivkraft freier Assoziationen und überraschender Bilder. Unter diesen Aspekten kann *El público* als eines der unterschiedensten Beispiele surrealistischer Theaterpraxis in Spanien betrachtet werden. (Floeck 1994, 186f.)

Mit dieser radikalen Infragestellung traditioneller Wirklichkeitsauffassung steht *El público* als wohl einzigartiges Denkmal in der Theaterlandschaft vor dem spanischen Bürgerkrieg. Dazu ist weiterhin anzumerken, daß das Drama, das seine spanische Uraufführung erst 1986 erlebte, aufgrund der Rezeptionsgeschichte bis in die späten achtziger Jahre wirkungslos blieb⁵.

Die vor dem Bürgerkrieg vorherrschende Tendenz mimetischer Wirklichkeitsgestaltung setzte sich nach dem Bürgerkrieg bruchlos fort. Gerade das dezidiert kritische Theater der Generación Realista bleibt diesem Darstellungsmodus verhaftet und wird dementsprechend weder durch den Einsatz von Träumen, der sich in den fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre recht häufig findet, noch durch andere theatralische Mittel in Frage gestellt. Im auf Gesellschaftskritik ausgerichteten Theater dieser Epoche wird der Traum ausschließlich in den in dieser Arbeit analysierten Funktionen eingesetzt. Auch die Autoren, die gewöhnlich unter der Bezeichnung Nuevo Teatro Español zusammengefaßt werden und deren Ästhetik sich durch eine Übernahme und Verarbeitung der wichtigsten theaterästhetischen Neuerungen des zwanzigsten Jahrhunderts charakterisiert⁶, setzten den Traum relativ wenig ein und wenn er verwendet wird, leistet er kaum Beiträge zur Infragestellung der rationalen Wirklichkeitsstruktur ihrer Dramen. Ähnlich sieht es im aktuellen spanischen Theater aus, das trotz der Erfahrung der historischen Avantgarde und der sich dieser anschließenden theater- und dramenästhetischen Neuerungen im Grunde ein Theater ist, das der mimetisch getreuen Gestaltung von Wirklichkeit auf der Bühne verpflichtet bleibt. Diese Grundstruktur des aktuellen Theaters dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, daß sich der fast ausschließlich

5 Zur Rezeptionsgeschichte von *El público* vgl. Floeck 1994, S. 174f.

6 "Las normas más recurrentes, usadas tanto por parte del teatro comercial como por los grupos de teatro independiente o los de teatro universitario y por el nuevo teatro son: el teatro del absurdo, el teatro épico, el esperpento-farsa, Grotowski (el teatro pobre), el teatro-documento, síntesis Brecht-Artaud, o Brecht-Stanislawski, o Brecht-Living. Además del 'happening', el metateatro y el psicodrama, teatro-espectáculo y los experimentos de creación colectiva" (Pérez-Stansfield 1983, S. 292).

kommerziell orientierte Theaterbetrieb Spaniens gegen ästhetische Neuerungen sperrt, die die Wahrnehmungsgewohnheiten des immer noch in der Hauptsache bürgerlichen Publikums über die Maßen strapazieren⁷. Gerade in den hier untersuchten Stücken der letzten Jahre herrscht vielleicht mit Ausnahme von Alonso de Santos' *El álbum familiar* und Fermín Cabals *Fuiste a ver a la abuela???*, eine rein formal-strukturierende Traumverwendung vor.

⁷ Zur Struktur des Theaterbetriebs in Spanien vgl. Floeck 1990a, bes. S. 257-310 sowie Floeck 1994a.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

- Alberti 1945 Alberti, Rafael : La gallarda. Tragedia de vaqueros y toros bravos. In: *Primer Acto*, 224 (1988), S. 28-65.
- Alonso de Santos 1982 Alonso de Santos, José Luis: El álbum familiar. In: *El álbum familiar. Bajarse al moro*, hrsg. v. A. Amorós, Madrid 1992 (Colección Austral, A 260).
- Arrabal 1961 Arrabal, Fernando: La primera comunión. Ceremonia pánica. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 191-199 (Letras Hispánicas, 258).
- Arrabal 1963 Arrabal, Fernando: El gran ceremonial. Drama en dos actos y un prólogo. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 84-180 (Letras Hispánicas, 258).
- Arrabal 1966 Arrabal, Fernando: Una cabra sobre una nube. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 223-227 (Letras Hispánicas, 258).
- Arrabal 1969 Arrabal, Fernando: ... y pondrán esposas a las flores, hrsg. v. P. L. Podol, Salamanca 1984.
- Aub 1925 Aub, Max: Espejo de avaricia. Carácter en tres actos y siete cuadros. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 167-213.
- Aub 1936 Aub, Max: Pedro López García. Auto. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 241-259.
- Aub 1945 Aub, Max: Los muertos. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 1097-1115.
- Azorín 1927 Azorín: Brandy, mucho Brandy. Sainete sentimental en tres actos. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 191-274.
- Azorín 1928 Azorín: La arañita en el espejo. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 291-310.
- Azorín 1928a Azorín: Doctor Death, de 3 a 5. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 331-348.
- Azorín 1931 Azorín: Cervantes o la casa encantada. Comedia en tres actos y un epílogo. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 349-455.
- Bastús 1989 Bastús, José María: Encuentros en Madrid, Madrid 1989.
- Belbel 1991 Belbel, Sergi: Caricias, Madrid 1991.
- Boadella 1993 Boadella, Albert: El nacional, Bühnenmanuskript, 1993.

- Buero Vallejo 1960 Buero Vallejo, Antonio: Las meninas. In: *Historia de una escalera. Las meninas*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid 141988, S. 112-244 (Colección Austral, A 10).
- Buero Vallejo 1963 Buero Vallejo, Antonio: La doble historia del Doctor Valmy. In: *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*, hrsg. v. F. García Pavón, Madrid 21984, S. 37-134 (Selecciones Austral, 15).
- Buero Vallejo 1963a Buero Vallejo, Antonio: Aventura en lo gris. Dos actos y un sueño, hrsg. v. M. de Paco, Murcia 1993.
- Buero Vallejo 1967 Buero Vallejo, Antonio: El tragaluz. In: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid 31987, S. 207-312 (Clásicos Castalia, 35).
- Buero Vallejo 1968 Buero Vallejo, Antonio: Mito. Libro para una ópera. In: *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*, hrsg. v. F. García Pavón, Madrid 21984, S. 135-244 (Selecciones Austral, 15).
- Buero Vallejo 1970 Buero Vallejo, Antonio: El sueño de la razón. In: *El tragaluz. El sueño de la razón*, Madrid 141992, S. 111-213 (Colección Austral, 1496).
- Buero Vallejo 1971 Buero Vallejo, Antonio: Llegada de dioses. In: *La tejedora de sueños. Llegada de dioses*, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 61983, S. 209-342 (Letras Hispánicas, 45).
- Buero Vallejo 1977 Buero Vallejo, Antonio: La detonación. Fantasía en dos partes. In: *La detonación. Las palabras en la arena*, hrsg. v. L. García Lorenzo, Madrid 1979, S. 35-196 (Colecciones Austral, 52).
- Buero Vallejo 1979 Buero Vallejo, Antonio: Jueces en la noche. In: *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 1981, S. 31-166. (Selecciones Austral, 88).
- Buero Vallejo 1986 Buero Vallejo, Antonio: Lázaro en el laberinto, hrsg. v. M. de Paco, Madrid 1987 (Colección Austral, 29).
- Cabal 1978 Cabal, Fermín: Tú estás loco. Briones. In: *Tú estás loco Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade Retro!*, Madrid 21987, S. 19-76.
- Cabal 1979 Cabal, Fermín: Fuiste a ver a la abuela??? In: Tú estás loco Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade retro!. Madrid 21987, S. 77-123.
- Cabal 1981 Cabal, Fermín: Caballito del diablo. In: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! Caballito del diablo*, Madrid 21989, S. 85-135.

- Cabal 1982 Cabal, Fermín: Vade Retro! In: *Tú estás loco Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade retro!*, Madrid ²1987, S. 126-173.
- Cabal 1982a Cabal, Fermín: ¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! In: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! Caballito del diablo*, Madrid ²1989, S. 5-78.
- Calderón 1988 Calderón de la Barca, Pedro: La vida es sueño, hrsg. v. C. Morón, Madrid ¹⁵1988 (Letras Hispánicas, 57).
- Casona 1951 Casona, Alejandro: La llave en el desván. In: *Obras completas*, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Bd. 2, Madrid 1961, S. 397-460.
- Casona 1952 Casona, Alejandro: Siete gritos en el mar. In: *Obras completas*, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Bd. 1, Madrid 1961, S. 658-729.
- Casona 1957 Casona, Alejandro: La casa de los siete balcones. In: *Obras completas*, Bd. 2, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 565-642.
- Casona 1964 Casona, Alejandro: El caballero de las espuelas de oro. In: *El caballero de las espuelas de oro. Retablo jovial*, Madrid, ⁴1978, S. 15-98 (Colección Austral, 1358).
- Custodio 1939 Custodio, Alvaro: Los nueve montes pelados o el milagro de las tres ciruelas, hrsg. v. C. Oliva, Murcia 1990.
- Diosdado 1974 Diosdado, Ana: Los Comuneros, Madrid 1983 (Arte Escénico, 4).
- Gala 1965 Gala, Antonio: El sol en el hormiguero, Madrid 1984.
- Gala 1975 Gala, Antonio: ¿Por qué corres, Ulises?, Madrid 1984 (Arte Escénico, 19).
- Gala 1985 Gala, Antonio: Samarkanda, Madrid 1985.
- García Lorca 1922 García Lorca, Federico: Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid ²²1987, S. 103-161.
- García Lorca 1930 García Lorca, Federico: El público. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid ²²1987, S. 597-672.
- García Lorca 1931 García Lorca, Federico: Así que pasen cinco años. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid ²²1987, S. 497-596.
- García Lorca 1934 García Lorca, Federico: Yerma. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid ²²1987, S. 801-880.
- Gómez de la Serna 1929 Gómez de la Serna, Ramón: Los medios seres. In: *Obra selecta*, Madrid 1947, S. 425-473.

- Grau 1917 Grau, Jacinto: El hijo pródigo. In: *Teatro selecto*, Madrid 1971, S. 291-456.
- Homer 1979 Homer: Ilias, neue Übersetzung, Nachwort und Register von R. Hampe, Stuttgart 1979 (Reclams Universalbibliothek, 249).
- Homer 1982 Homer: Odysee, vollständige Ausgabe übertragen von J.H. Voß, München 21982 (Goldmann Klassiker, 7548).
- Igual 1817 Igual, M.A.: Drama alegórico en cinco actos. Sueños hay que lecciones son, ó efectos del desengaño, Valencia 1817.
- López Mozo 1989 López Mozo, Jerónimo : Yo, maldita india..., Madrid 1990.
- Machado 1926 Machado, Antonio und Manuel: Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. In: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, hrsg. v. D. Chicharro Chamorro, Madrid 1991, S. 67-192 (Colección Austral, A 236).
- Machado 1927 Machado, Antonio und Manuel: Juan de Mañara. In: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, hrsg. v. D. Chicharro Chamorro, Madrid 1991, S. 193-298 (Colección Austral, A 236).
- Machado 1928 Machado, Antonio und Manuel: Las adelfas. In.: *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, Madrid 31981, S. 7-99 (Colección Austral, 706).
- Madariaga 1952 Madariaga, Salvador: El 12 de octubre de Cervantes. In: *Teatro en prosa y verso*, Madrid 1983, S. 404-417.
- Martín Recuerda 1985 Martín Recuerda, José: Las conversiones, Madrid 1985.
- Martínez Sierra 1911 Martínez Sierra, Gregorio: Canción de cuna. In: *Canción de cuna. Primavera en otoño. La suerte de Isabelita. Lirio entre espinas*, Madrid 1915, S. 8-134.
- Martínez Sierra 1912 Martínez Sierra, Gregorio: La suerte de Isabelita. In: *Canción de cuna. Primavera en otoño. La suerte de Isabelita. Lirio entre espinas*, Madrid 1915, S. 333-434.
- Miralles 1981 Miralles, Alberto: El trino del diablo. In: *La fiesta de los locos. El trino del diablo*, Madrid 1985, S. 81-133 (Espiral teatro, 94).
- Nieva 1976 Nieva, Francisco: La carroza de plomo candente. In: *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, hrsg. v. A. Amorós, Madrid 1986, S. 49-97 (Selecciones Austral, 146).

- Olmo 1967 Olmo, Lauro: English spoken. In: *La camisa. English spoken*. José García, hrsg. v. L. García Lorenzo, Madrid 31986, S. 137-218 (Selección Austral, 80).
- Onetti 1986 Onetti, Antonio: La puñalá, Sevilla 1991.
- Quintana 1946 Quintana, Manuel José: El Duque de Visco. In: *Obras completas*, Madrid 1946, S. 43-57 (BAE, 19).
- Rivas 1957 Duque de Rivas: El desengaño en un sueño. In: *Obras completas*, Bd. 3, Madrid 1957, S. 61-116 (BAE, 102).
- Romero 1982 Romero, Concha: Así aman los dioses, Madrid 1991.
- Romero 1989 Romero, Concha: Un maldito beso. In: *Gestos*, 8 (1989), S. 109-144.
- Romero 1994 Romero, Concha: Allá él. In: *Estreno*, XX,2 (1994), S. 8-14.
- Salinas 1945 Salinas, Pedro: Caín o una gloria científica. In: *Teatro completo*, Sevilla 1992, S. 169-190.
- Sánchez Mejías 1928 Sánchez Mejías, Ignacio: Sinrazón. In: *Teatro*, hrsg. v. A. Gallego Morell, Madrid 1988, S. 59-93 (Colección Austral, A 47).
- Sanchis Sinisterra 1989 Sanchis Sinisterra, José: ¡Ay, Carmela!, Madrid 1989.
- Sastre 1946 Sastre, Alfonso: Uranio 235. In: *Obras completas*, Bd. 1, Teatro, hrsg. v. D. Pérez Mink, Madrid 1967, S. 5-30.
- Sastre 1956 Sastre, Alfonso: El cuervo. In: *Obras completas*, Bd. 1, Teatro, hrsg. v. D. Pérez Mink, Madrid 1967, S. 665-715.
- Sastre 1966 Sastre, Alfonso: La taberna fantástica. In: *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, hrsg. v. M. de Paco, Madrid 1990, S. 69-164. (Letras Hispánicas, 327).
- Sastre 1983 Sastre, Alfonso: Los hombres y sus sombras. Terrores y miserias del IV Reich, Murcia 1988.
- Sastre 1985 Sastre, Alfonso: Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, Madrid 1989.
- Torrente Ballester 1938 Torrente Ballester, Gonzalo: El viaje del joven Tobías. In: *Teatro*, Bd. 1., Barcelona 1982, S. 31-156 (Destinolibro, 145).
- Valle-Inclán 1922 Valle-Inclán, Ramón del: Cara de plata, hrsg. v. A. Risco, Madrid 1992 (Clásicos Castellanos, Nueva Serie, 21).

7.2 Sekundärliteratur

- Abad 1990 Abad, F.: "Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo". In: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, hrsg. v. C. Cuevas García, Barcelona 1990, S. 277-291.
- Abellán 1980 Abellán, M.L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona 1980.
- Adler 1913 Adler, A.: "Traum und Traumdeutung". In: Adler 1989, S. 221-233.
- Adler 1914 Adler, A.: "Die Individualpsychologie, ihre Voraussetzungen und Ergebnisse". In: Adler 1989, S. 19-32.
- Adler 1923 Adler, A.: "Fortschritte der Individualpsychologie". In: Adler 1982/83, Bd. 1, S. 33-47.
- Adler 1924 Adler, A.: "Neurosenwandel und Training im Traum". In: Adler 1982/83, Bd. 1, S. 52-58.
- Adler 1926 Adler, A.: "Die Individualpsychologie als Weg zur Menschenkenntnis und Selbsterkenntnis". In: Adler 1982/83, Bd. 1, S. 135-157.
- Adler 1926a Adler, A.: "Individualpsychologie". In: Adler 1982/83, Bd. 1, S. 158-168.
- Adler 1927 Adler, A.: "Weiteres zur individualpsychologischen Traumtheorie". In: Adler 1982/83, Bd. 1, S. 182-188.
- Adler 1930 Adler, A.: "Grundbegriffe der Individualpsychologie". In: Adler 1982/83, Bd. 2, S. 22-34.
- Adler 1932 Adler, A.: "Die Systematik der Individualpsychologie". In: Adler 1982/83, Bd. 2, S. 248-252.
- Adler 1935 Adler, A.: "Typologie der Stellungnahmen zum Lebensproblem". In: Adler 1982/83, Bd. 3, S. 70-74.
- Adler 1936 Adler, A.: "Zur Traumdeutung". In: Adler 1982/83, Bd. 3, S. 110-129.
- Adler 1982/83 Adler, A.: *Psychotherapie und Erziehung. Ausgewählte Aufsätze*, 3 Bde., Frankfurt/Main 1982/83.
- Adler 1989 Adler, A.: *Praxis und Theorie der Individualpsychologie*, Frankfurt/Main 1989.
- Aeppli 1943 Aeppli, E.: *Der Traum und seine Deutung. Mit 500 Traumsymbolen*, München 21984.

- Ammon 1974 Ammon, K.: "Ein Beitrag zur Traumtheorie von Angel Garmma". In: *Psychoanalytische Traumforschung*, hrsg. von G. Ammon, Hamburg 1974, S. 51-60.
- Anderson 1991 Anderson, A.A.: "Bewitched, Bothered, and Bewildered. Spanish Dramatists and Surrealism, 1924-1936". In: Morris 1991, S. 241-281.
- Anderson 1992 Anderson, A.A.: "*El público, Así que pasen cinco años* y el sueño de la vida. Tres dramas expresionistas de García Lorca". In: Dougherty/Vilches 1992, S. 215-226.
- Ansbacher 1972 Ansbacher, H.L. u. R.: *Adlers Individualpsychologie*, München 1972.
- Artemidor 1991 Artemidor: *Traumkunst*. Übersetzung von F.S. Krauss, neu bearbeitet und mit einem Nachwort sowie Anmerkungen versehen von G. Löwe, Leipzig 1991 (Reclam-Bibliothek, 1409).
- Asmuth 1990 Asmuth, B.: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart ³1990 (Sammlung Metzler, 188).
- Avilés 1981 Avilés, M.: *Sueños ficticios y lucha ideológica en el siglo de oro*, Madrid 1981.
- Bany 1981 Bany, P.S.: *Games and Dreams in the Drama and Prose of Fernando Arrabal*, University of Miami 1981 (University Microfilms International, 8121105).
- Bartels 1981 Bartels, M.: "Traum und Witz bei Freud. Die Paradigmen psychoanalytischer Literaturtheorie". In: *Text & Kontext*, 10 (Supp.) (1981), S. 10-29.
- Battegay 1984 Battegay, R.: "Die Traumdeutung nach Sigmund Freud". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 194-207.
- Battegay/Trenkel 1987 *Der Traum aus der Sicht verschiedener psychotherapeutischer Schulen*, hrsg. v. R. Battegay u. A. Trenkel, Stuttgart ²1987.
- Benedetti 1984 Benedetti, G.: "Der Offenbarungscharakter des Traumes an sich und in der psychotherapeutischen Beziehung". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 179-193.
- Benedetti 1984a Benedetti, G.: "Über die Objektivität des Traumverständnisses". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 242-254.
- Biagini 1987 Biagini, E.: "La funzione letteraria del sogno". In: *Paradigma*, 8 (1987), S. 67-105.
- Bickert 1969 Bickert, H.G.: *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie - Funktionen - Gestaltung*, Marburg 1969.

- Binswanger 1928 Binswanger, L.: *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin 1928.
- Binswanger 1930 Binswanger, L.: "Traum und Existenz". In: Graevenitz 1990, S. 117-145.
- Bobes 1987 Bobes, M^a.C.: *Semiología del teatro*, Madrid 1987.
- Borel 1965 Borel, J.P.: *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Neuchatel 1965.
- Borges 1976 Borges, J.L.: *Libro de sueños*, Buenos Aires 1976.
- Boss 1974 Boss, M.: *Der Traum und seine Auslegung*, München 1974.
- Brenner 1984 Brenner, Ch.: *Grundzüge der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1984.
- Cabal 1982b Cabal, F.: "Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte". Interview mit José Luis Alonso de Santos. In: *Primer Acto*, 194 (1982), S. 42-55.
- Carpintero/Vicenta Mestre 1984 Carpintero H./M^a. Vicenta Mestre: *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*, Valencia 1984.
- Curtius 1982 Curtius, M.: "Sind Traumarbeit und schöpferische Arbeit des Künstlers vergleichbar?" In: Krauß/Wolff 1982, S. 87-101.
- Daemmrich 1987 Daemmrich, H.S. und I.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen 1987.
- Dement 1960 Dement, W.: "Die Wirkungen des Traumentzugs". In: Graevenitz 1990, S. 321-330.
- Dennis 1991 Dennis, N.: "Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: A Reading of *Yo inspector de alcantarillas* (1928)". In: Morris 1991, S. 80-100.
- Deosthale 1990 Deosthale, D.C.: *The Function of Nightmare in the Theatre of Alfonso Sastre*, Los Angeles 1990.
- Dieckmann 1972 Dieckmann, H.: *Träume als Sprache der Seele. Einführung in die Traumdeutung der Analytischen Psychologie C.G. Jung*, Fellbach 1972.
- Dieppen 1910 Dieppen, P.: "Studien zu Arnald von Villanova" (I-III). In: *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin*, 3 (1910), S. 115-130; 189-196; 369-396.
- Dieppen 1912 Dieppen, P.: "Studien zu Arnald von Villanova. Arnalds Stellung zur Magie, Astrologie und Oneiromantie". In: *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin*, 5 (1912), S. 88-120.

- Doménech 1973 Doménech, R.: *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid 1973.
- Dougherty/Vilches 1992 *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, hrsg. v. D. Dougherty u. M^a.F. Vilches de Frutos, Madrid 1992.
- Ehrlich 1953 Ehrlich, E.L.: *Der Traum im Alten Testament*, Berlin 1953.
- Fahd 1959 Fahd, T.: "Les songes et leur interprétation selon l'Islam". In: *Sources Orientales*, 2 (1959), S. 127-158.
- Faraday 1974 Faraday, A.: *Deine Träume - Schlüssel zur Selbsterkenntnis*, Frankfurt 1980.
- Feal 1974 Feal, C.: "Los Machado y el psicoanálisis (En torno a *Las Adelfas*)". In: *Insula*, 29, Nr. 328 (1974), S. 1 u. 14.
- Ferenci 1934 Ferenci, S.: "Gedanken über das Trauma". In: *Zeitschrift für (ärztliche) Psychoanalyse*, 20 (1934), S. 7.
- Ferrán 1983 Ferrán, J.: "El sueño es vida". In: *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), hrsg. v. L. García Lorenzo, Bd. 1. Madrid 1983, S. 421-432.
- Fierz 1987 Fierz, H.K.: "Die Bedeutung des Traumes in der Analytischen Psychologie (C.G. Jung)". In: *Battegay/Trenkel* 1987, S. 31-39.
- Fischer 1983 Fischer, S.R.: "Dreambooks and the Interpretation of Medieval Literary Dreams". In: *Archiv für Kulturgeschichte*, 65 (1983), S. 1-20.
- Fischer-Lichte 1988 Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 21988.
- Floeck 1987 Floeck, W.: "Antonio Buero Vallejo". In: *Kritisches Lexikon der Romanischen Gegenwartsliteraturen*, hrsg. v. W.D. Lange, 5. Lieferung, Tübingen 1987.
- Floeck 1990 Floeck, W.: "Zwischen Tradition und Avantgarde. Zum dramatischen Werk Antonio Buero Vallejos". In: Floeck 1990a, S. 155-178.
- Floeck 1990a *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, hrsg. v. W. Floeck, Tübingen 1990 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 6).

- Floeck 1994 Floeck, W.: "García Lorca und die Avantgarde. Bemerkungen zu Lorcás Drama *El público*". In: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, hrsg. v. F.N. Mennemeier u. E. Fischer-Lichte unter Mitarbeit v. D. Kolesch, Tübingen 1994, S. 165-191 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 12).
- Floeck 1994a Floeck, W.: "Von der Diktatur zur Demokratie. Die Entwicklung des spanischen Theaters seit dem Bürgerkrieg". In: *Forum Modernes Theater*, 9 (1994), S. 27-58.
- Fodor 1949 Fodor, N.: "Nightmares of Bears". In: *American Imago*, 6 (1949), S. 341-352.
- Foucault 1969 Foucault, M.: "Was ist ein Autor?". In: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1979, S. 7-31.
- Frenzel 1978 Frenzel, E.: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 41978 (Sammlung Metzler, 28).
- Frenzel 1992 Frenzel, E.: *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 41992.
- Freud GW Freud, S.: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hrsg. von Anna Freud u.a., London 1942-1968; zit. als GW.
- Freud 1900 Freud, S.: "Die Traumdeutung". In: *GW II/III*, S. 1-642.
- Freud 1901 Freud, S.: "Über den Traum". In: *GW II/III*, S. 643-701.
- Freud 1913 Freud, S.: "Märchenstoffe in Träumen". In: *GW X*, S. 2-9.
- Freud 1913a Freud, S.: "Ein Traum als Beweismittel". In: *GW X*, S. 11-22.
- Freud 1916 Freud, S.: "Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre". In: *GW X*, S. 411-426.
- Freud 1916/17 Freud, S.: "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse". In: *GW XI*.
- Freud 1922 Freud, S.: "Traum und Telepathie". In: *GW XIII*, S. 163-193.
- Freud 1923 Freud, S.: "Bemerkungen zur Theorie und Praxis der Traumdeutung". In: *GW XIII*, S. 299-314.
- Freud 1932 Freud, S.: "Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse". In: *GW, XV*.
- Friedman 1983 Friedman, C.: "Nightmares". In: *The Anxious Subject. Nightmares and Daydreams in Literature and Film*, Malibu 1983, S. 189-202.
- Fromm 1951 Fromm, E.: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Deutsch von L. und E. Mickel, Reinbek bei Hamburg 1991.

- Fülleborn 1982 Fülleborn, U.: "'Traum es nur, oder tu's -: beides heißt sein'. Leben und Traum bei Calderón, Grillparzer und Hofmannsthal". In: *Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. v. T. Heydenreich, Erlangen 1982.
- Galifat-Ziadeh 1977 Galifat-Ziadeh, M.-J.: *Le rêve dans le théâtre de Vitrac*, Diss. Lyon 1977.
- Garma 1990 Garma, A.: *Tratado Mayor del psicoanálisis de los sueños*, Madrid 1990.
- Gay 1989 Gay, P.: *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*, Frankfurt/Main 1989.
- Glendinning 1986 Glendinning, N.: *Historia de la literatura española 4. El siglo XVIII*. Ed. aumentada y puesta al día, Barcelona 1986.
- Goldberg 1983 Goldberg, H.: "The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature". In: *Hispania (USA)*, 66 (1983), S. 21-31.
- Gómez Torres 1990 Gómez Torres, A.: "Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo". In: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, hrsg. v. C. Cuevas García, Barcelona 1990, S. 212-222.
- Graevenitz 1990 *Bedeutung und Deutung des Traumes in der Psychotherapie*, hrsg. v. J. v. Graevenitz, Darmstadt 1990.
- Groff 1959 Groff, E.: "Point of View in Modern Drama". In: *Modern Drama*, 2 (1959/60), S. 268-282.
- Grunebaum/ Caillois 1966 Grunebaum, G.E./R. Caillois: *The Dream and Human Societies*, Berkeley 1966.
- Hammerschmidt-Hummel 1992 Hammerschmidt-Hummel, H.: *Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriss philosophischer und literarischer Traumfassungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 1992.
- Hark 1982 Hark, H.: *Der Traum als Gottes vergessene Sprache*, Freiburg 1982.
- Haro Teclen 1985 Haro Teclen, E.: "Bajarse al moro. Un sainete distinto", In: *Primer Acto*, 210-211 (1985), S. 47-49.
- Headfield 1962 Headfield, J.A.: *Dreams and Nightmares*, Baltimore 1962.
- Hesse 1967 Hesse, E.W.: "El motivo del sueño". In: *Segismundo*, 3 (1967), S. 3-7.

- Huélamo Kosma 1989 Huélamo Kosma, J.: "La influencia de Freud en el teatro de Federico García Lorca". In: *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6 (1989), S. 59-83.
- Huélamo Kosma 1992 Huélamo Kosma, J.: "Lorca y los límites del teatro surrealista español". In: Dougherty/Vilches 1992, S.207-214.
- Iglesias Feijoo 1981 Buero Vallejo, A.: *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 1981 (Selecciones Austral, 88).
- Iglesias Feijoo 1982 Iglesias Feijoo, L.: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela 1982.
- Immerwahr 1967 Immerwahr, R.: "Das Traum-Leben-Motiv bei Grillparzer und seinen Vorläufern in Europa und Asien". In: *Arcadia*, Berlin, 2 (1967), S. 277-287.
- Jacobi 1957 Jacobi, J.: *Komplex, Archetypus und Symbol*, Zürich 1957.
- Jacobi 1971 Jacobi, J.: *Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Mit einem Geleitwort von C.G. Jung*, Frankfurt/Main ⁵1984.
- Jerez-Farrán 1991 Jerez-Farrán, C.: "Decadencia y revitalización en el teatro español de los años 20". In: *Estreno*, XVII,2 (1991), S. 15-19.
- Jung Jung, C.G.: *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Olten 1971-1991.
- Jung 1912 Jung, C.G.: *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, München 1991.
- Jung 1916 Jung, C.G.: "Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes". In: Jung 1991a, S. 89-131.
- Jung 1931 Jung, C.G.: "Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse". In: Jung 1991a, S. 149-169.
- Jung 1944 Jung, C.G.: "Traumsymbole des Individuationsprozesses. Ein Beitrag zur Kenntnis der in den Träumen sich kundgebenden Vorgänge des Unbewußten". In: Jung 1991a, S. 171-279.
- Jung 1946 Jung, C.G.: "Vom Wesen der Träume". In: Jung 1991a, S. 132-148.
- Jung 1948 Jung, C.G.: *Über psychische Energetik und das Wesen des Traums*, Zürich 1948.
- Jung 1961 Jung, C.G.: "Symbole und Traumdeutung". In: Jung 1991a, S. 7-87.
- Jung 1991 Jung, C.G.: *Archetypen*, München ²1991.
- Jung 1991a Jung, C.G.: *Traum und Traumdeutung*, München ³1991.

- Jürß 1991 Jürß, F.: "Zum Problem des Traums". In: Artemidor 1991, S. 5-17.
- Kessels 1978 Kessels, A.H.M.: *Studies of the Dream in Greek Literature*, Utrecht 1978.
- Kiesling 1983 Kiesling, N.: "An Anatomy of Melancholy and Nightmare". In: *The Anxious Subject. Nightmares and Daydreams in Literature and Film*, Malibu 1983, S. 1-11.
- Kilborne 1983 Kilborne, B.: "On Artemidoros' Approach to Dreams". In: *Dreamworks*, 3 (1983), S. 204-207.
- Kirschner 1989 Kirschner, T.J.: "El 'velo' del sueño y de la imaginación en el teatro histórico-legendario de Lope de Vega". In: *El mundo del teatro español en su siglo de oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa 1989, S. 197-212.
- Klotz 1969 Klotz, V.: *Geschlossene und offen Form im Drama*, München 1980.
- Krapp 1990 Krapp, M.: "Freud und Adler. Zur Entwicklung der Psychoanalyse und ihrer ersten Abspaltung". In: *Paradigmen der Moderne*, hrsg. v. H. Bachmeier, Amsterdam, Philadelphia 1990, S. 183-208.
- Krauß/Wolff 1982 *Psychoanalytische Literaturwissenschaft und Literatursoziologie*, hrsg. v. H. Krauß und R. Wolff, Frankfurt/Main 1982.
- LaJohn 1963 LaJohn, L.: "Surrealism in Azorín's Theater". In: *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 10 (1963), S. 20-25.
- Landry 1984 Landry, C.: *Ein Vergleich der Theorien von Freud und Jung anhand der Traumdeutung*, München 1984.
- Laplanche/Pontalis 1973 Laplanche, J./J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt 1973.
- Latacz 1984 Latacz, J.: "Funktionen des Traums in der antiken Literatur". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 10-31.
- Lazar 1983 Lazar, M.: "Introduction". In: *The Anxious Subject. Nightmares and Daydreams in Literature and Film*, Malibu 1983, S. VII-XIV.
- Leighton 1962 Leighton, C.H.: "Alejandro Casona and the Significance of Dreams". In: *Hispania (USA)*, 45 (1962), S. 697-703.
- Lenk 1983 Lenk, E.: *Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983.
- Lennig 1969 Lennig, R.: *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, Diss. Tübingen 1969.

- Lexikon der Symbole 1978 *Lexikon der Symbole mit über 1000 Stichwörtern sowie 450 Abbildungen*, hrsg. vom Verlag Herder. Bearbeitet im Auftrag der Lexikonredaktion v. M. Oesterreicher-Mollwo, Freiburg ³1990.
- Louis 1987 Louis, V.: "Die Deutung von Träumen früher Kindheitserinnerungen in der Sicht der Individualpsychologie Adlers". In: Battegay/Trenkel 1987, S. 18-30.
- Löwe 1991 Löwe, G.: "Nachwort". In: Artemidor 1991, S. 306-315.
- Macrobius 1966 Macrobius: *Commentary on the Dream of Scipio*. Translated with an Introduction and Notes by W.H. Stahl, New York, London ²1966.
- Mahler 1992 Mahler, A.: "Aspekte des Dramas". In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. v. H. Brackert und J. Stückrath, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 71-85.
- Marchese/Forradeillas 1994 Marchese, A./ J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona ⁴1994.
- Marco 1973 Marco, J.: "Muerte o resurrección del surrealismo español". In: *El surrealismo*, hrsg. v. V. García de la Concha, Madrid 1982, S. 160-175.
- Matt 1972 Matt, P. von: *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung*, Freiburg 1972.
- Medina Vicario 1992 Medina Vicario, M.: "A propósito de *Trampa para pájaros*. La poética de Alonso de Santos". In: *Primer Acto*, 244 (1992), S. 96-105.
- Medina Vicario 1993 Medina Vicario, M.: *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid 1993.
- Meier 1975 Meier, C.A.: *Die Bedeutung des Traumes. Lehrbuch der Komplexen Psychologie C.G. Jungs*, Bd. II, Freiburg ²1975.
- Metzler Literaturlexikon 1984 *Metzler Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*, hrsg. v. G. u. I. Schweikle, Stuttgart 1984.
- Moliner 1984 Moliner, M.: *Diccionario del uso del español*, 2 Bde., Madrid 1984.
- Morris 1991 *The Surrealist Adventure in Spain*, hrsg. v. C.B. Morris, Ottawa 1991.
- Neuschäfer 1982 Neuschäfer, H.-J.: "Die Methode der Traumdeutung. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Applikation auf die Interpretation literarischer Texte". In: Krauß/Wolff 1982, S. 29-38.
- Newman 1992 Newman, J.C.: *Conciencia, culpa y trauma en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valencia 1992.

- O'Connor 1969 O'Connor, P.: "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo". In: *Estudios sobre Buero Vallejo*, hrsg. v. M. de Paco, Murcia 1984, S. 81-92.
- Oliva 1989 Oliva, C.: *El teatro desde 1936*, Madrid 1989.
- Otañón de Lope 1989 Otañón de Lope, P.: "La interpretación de los sueños y la literatura". In: *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, 216 (1989), S. 59-64.
- Palley 1983 Palley, J.: *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia-Chapel Hill 1983.
- Peden 1985 Peden, A.M.: "Macrobius and Medieval Dream Literature". In: *Medium Aevum*, 54 (1985), S. 53-73.
- Pedraza Jiménez 1981 Pedraza Jiménez, F.B./Rodríguez Cáceres, M.: *Manual de la literatura española. V. Siglo XVIII*, Pamplona 1981.
- Pennington 1986 Pennington, E.: "La doble historia del doctor Valmy: A View from the Feminine". In: *Symposium*, 40 (1986), S. 131-138.
- Pennington 1992 Pennington, E.: "La doble historia del doctor Valmy as Subjective Drama". In: *Revista Hispánica Moderna*, 45 (1992), S. 96-105.
- Pérez-Rioja 1962 Pérez-Rioja, J.A.: *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid 1988.
- Pérez-Stansfield 1983 Pérez-Stansfield, M^a.P.: *Direcciones de Teatro Español de Postguerra: Ruptura con el Teatro Burgués y Radicalismo Contestatario*, Madrid 1983.
- Pestalozzi 1984 Pestalozzi, K.: "Der Traum im deutschen Drama". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 81-101.
- Pfannschmidt 1983 Pfannschmidt, H.: "Traum und Individuation". In: *Der Traum in Psychoanalyse und analytischer Psychotherapie*, hrsg. v. M. Ermann, Berlin, Heidelberg, New York 1983, S. 36-44.
- Pfeiffer 1989 Pfeiffer, J.: *Literaturpsychologie 1945-1987. Eine Bibliographie*, 1989.
- Pfister 1987 Pfister, M.: "Intertextualität". In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. v. D. Brochmeyer und V. Zmegac, Frankfurt 1987, S. 197-200.
- Pfister 1988 Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1988.

- Pierot 1972 Pierot, J.: "Neurose und Traum im dramatischen Universum Adamovs". In: *Modernes französisches Theater*. Adamov-Beckett-Ionoco, hrsg. v. A. Bühler, Darmstadt 1982, S. 51-74.
- Pietzcker 1974 Pietzcker, C.: "Zum Verhältnis von Traum und literarischem Kunstwerk". In: *Psychoanalytische Textinterpretation*, hrsg. v. J. Cremerius, Hamburg 1974, S. 57-68.
- Pietzcker 1978 Pietzcker, C.: "Zur Psychoanalyse der literarischen Form". In: *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*, hrsg. v. S. Goeppert, Freiburg 1978, S. 124-157.
- Platz-Waury 1992 Platz-Waury, E.: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen ³1992 (Literaturwissenschaft im Grundstudium, 2).
- Pongratz 1963 Pongratz, L.J.: "Neue Modelle der Trauminterpretation". In: Graevenitz 1990, S. 276-287.
- Presson 1967 Presson, R.K.: "Two Types of Dreams in the Elizabethan Drama and their Heritage: Somnium Animale and the Prick-of-Conscience". In: *Studies in English Literature*, 7 (1967), S. 239-256.
- Profeti 1981 Profeti, M.: "Literatura y estudio biográfico. Psicocrítica". In: *Métodos de estudio de la obra literaria*, hrsg. v. J. M^a. Diez Borque, Madrid 1989, S. 313-354.
- Pütz 1970 Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.
- Rauchfleisch 1984 Rauchfleisch, U.: "Verschiedene Deutungsaspekte des Traumes". In: Traum und Träumen 1984, S. 229-241.
- Rawls 1984-85 Rawls, R.: "Visionary dreaming". In: *Dreamworks*, 4 (1984-85), S. 190-199.
- Reh 1986 Reh, A.M.: *Literatur und Psychologie*, Bern, Frankfurt 1986.
- Richter 1963 Richter, W.: "Traum und Traumdeutung im AT. Ihre Form und Verwendung". In: *Biblische Zeitschrift*, N.F., 7 (1963), S. 202-220.
- Rickes 1989 Rickes, J.: *Führerin und Geführte. Zur Ausgestaltung eines literarischen Motivs in Christoph Martin Wielands "Musaion oder Philosophie der Grazien"*, Frankfurt, Paris, New York 1989. [Zur Stoff- und Motivforschung vgl. S. 16-67]

- Riedel 1981 Riedel, I.: "Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns *Malina*". In: *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, hrsg. v. B. Urban u. W. Kudszus, Darmstadt 1981, S. 178-207.
- Rodríguez-Puértolas 1986 Rodríguez-Puértolas, J.: *Literatura Fascista Española. Vol. I: Historia*, Madrid 1986.
- Rodríguez Richart 1990 Rodríguez Richart, J.: "El teatro de A. Buero Vallejo en Alemania: recepción, traducciones". In: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, hrsg. v. C. Cuevas García, Barcelona 1990, S. 223-242.
- Rodríguez Richart 1991 Rodríguez Richart, J.: "José Luis Alonso de Santos: Vom Experimentaltheater zum Neosainete". In: *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, hrsg. v. H.J. Neuschäfer u. D. Ingenschay, Berlin 1991, S. 236-242.
- Ruiz Castillo Basala 1972 Ruiz Castillo Basala, J.: *Memorias de un editor*, Madrid 1972.
- Roudaut 1987 Roudaut, J.: "La littérature et le rêve", in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 26 (1987), S. 123-167.
- Ruiz Ramón 1986 Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1986.
- Ruiz Ramón 1986a Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid 1986.
- Sabat Mercadé 1969 Sabat Mercadé, G.: "A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradición poética del tema 'sueño' en España". In: *Modern Language Notes*, 84 (1969), S. 171-195.
- Salvador 1961 Salvador, A.: "Concepción de la vida como sueño". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 45, Nr. 135 (1961), S. 370-376.
- Samuels 1986 Samuels, A./B. Shorter/F. Plaut: *Wörterbuch Jungscher Psychologie*. Aus dem Englischen von M. von der Tann, München 1991.
- Sartorius 1936 Sartorius, E.: *Der Traum und das Drama*, München 1936.
- Scharfetter 1984 Scharfetter, Ch.: "Der Traum im Hinduismus und Buddhismus". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 32-54.
- Schepank 1983 Schepank, H.: "Traumtheorien und Trauminterpretationen seit Freud". In: *Der Traum in Psychoanalyse und analytischer Psychotherapie*, hrsg. v. M. Ermann, Berlin, Heidelberg, New York 1983, S. 13-24.
- Schmidt 1991 Schmidt, R.: *Träume und Tagträume. Eine individualpsychologische Analyse*, Frankfurt/Main 1991.

- Schneider 1987 Schneider, P.-B.: "Einige Gedanken über die aktuelle Stellung und Bedeutung des Traumes in der Theorie und Praxis der Psychoanalyse". In: Battegay/Trenkel 1987, S. 7-17.
- Schönau 1983 Schönau, W.: "Erdichtete Träume. Zu ihrer Produktion, Interpretation und Rezeption". In: *Literaturpsychologische Studien und Analysen*, hrsg. v. W. Schönau, Amsterdam 1983, S. 41-68.
- Schönau 1991 Schönau, W.: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1991 (Sammlung Metzler, 259).
- Schraibman 1960 Schraibman, J.: *Dreams in the Novels of Galdós*, New York 1960.
- Schuster 1984 Schuster, M.: "Wolkenhaupt und Rottanne. Ethnologische Aspekte des Traumes". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 133-154.
- Seybold 1984 Seybold, K.: "Der Traum in der Bibel". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 32-54.
- Shaw 1983 Shaw, D.L.: *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*. Ed. aumentada y puesta al día, Barcelona ⁸1983.
- Siebenthal 1953 Siebenthal, W.: *Die Wissenschaft vom Traum. Ergebnisse und Probleme. Eine Einführung in die allgemeinen Grundlagen*. Mit einem Vorwort von V.E. Freiherr von Gebstael, Göttingen 1953.
- Spang 1991 Spang, K.: *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona 1991.
- Spittler 1979 Spittler, H.: *Darstellungsperspektive im Drama. Ein Beitrag zur Theorie und Technik dramatischer Gestaltung*. Frankfurt, Bern 1979.
- Stekel 1911 Stekel, W.: *Die Sprache des Traumes. Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele für Ärzte und Psychologen*, Wiesbaden 1911.
- Stekel 1912 Stekel, W.: *Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der unbewußten Triebkräfte bei Dichtern, Neurotikern und Verbrechern*, Wiesbaden 1912.
- Stenzel 1982 Stenzel, H.: "Über die Möglichkeit der Verwendung psychoanalytischer Kategorien in einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft". In: Krauß/Wolff 1982, S. 11-28.
- Stern 1950 Stern, R.: *Der Traum im modernen Drama*, Diss. Wien 1950.

- Strauch 1965 Strauch, I.: "Methoden, Ergebnisse und Probleme der modernen experimentellen Traumforschung". In: Graevenitz 1990, S. 331-372.
- Szondi 1956 Szondi, P.: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt/Main 1963.
- Tietz 1991 Tietz, M.: "Das 18. Jahrhundert". In: *Geschichte der spanischen Literatur*, hrsg. v. Ch. Strosetzki, Tübingen 1991, S. 226-280.
- Torrente Ballester 1937 Torrente Ballester, G.: "Razón de ser de la dramática futura". In: *Jerarquía*, 2 (1937). Wiederveröffentlicht in: *Falange y Literatura. Antología*, hrsg. v. J.-C. Mainer, Barcelona 1971, S. 214-220.
- Torres Villarroel 1969 Torres Villarroel, Diego de: *La barca de Aqueronte*, edition critique d'un autographe inédit par Guy Mercadier, Paris 1969.
- Traum und Träumen 1984 *Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst*, hrsg. von Th. Wagner-Simon und G. Benedetti, Göttingen 1984.
- Valdivieso 1985 Valdivieso, L.T.: "En búsqueda del espacio perdido: Una lectura semiológica de *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos". In: *La Chispa '85. Selected Proceedings*, hrsg. v. G. Paolini, New Orleans 1985, S. 369-376.
- Vives 1947 Vives, Juan Luis: "Sueño al margen del *Sueño de Escipión*. (In somnium Scipionis)" (1519). In: *Obras Completas*, Bd. 1, hrsg. und aus dem Lateinischen übersetzt von L. Riber, Madrid 1947, S. 603-679.
- Vives 1948 Vives, Juan Luis: "Tratado del Alma. (De anima et vita)" (1538). In: *Obras Completas*, Bd. 2, hrsg. und aus dem Lateinischen übersetzt von L. Riber, Madrid 1948, S. 1147-1322.
- Voigt 1954 Voigt, J.: *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Göttingen 1954.
- Vollmar 1992 Vollmar, K.: *Handbuch der Traum-Symbole*, Klein Königsförde 1992.
- Wagner-Simon 1984 Wagner-Simon, Th.: "Der Heiltraum". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 67-80.
- Wahnón Bensusan 1991 Wahnón Bensusan, S.: "Literatura e inconsciente: teorías psicoanalíticas". In: Dies.: *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada 1991.

- Wegeler 1956 Wegeler, A.: "Der Einfluß Freuds auf die Literatur. Zu seinem 100. Geburtstag". In: *Wort und Zeit*, 2 (1956), S. 257-262.
- Weidhorn 1967 Weidhorn, M.: "The Anxiety Dream in Literature from Homer to Milton". In: *Studies in Philologie*, 64 (1967), S. 65-82.
- Wiesmann 1984 Wiesmann, L.: "Die Wiederentdeckung des Traums in der Romantik. Novalis, Hoffmann, Eichendorff". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 102-112.
- Wiesner 1919 Wiesner, A.: "*Der Traum im Drama der Romantik*", Diss. Wien 1919.
- Wilpert 1989 Wilpert, G. von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989.
- Wolff 1975 Wolff, R.: "Nachwort. Versuch einer Systematik". In: *Psychoanalytische Literaturkritik*, hrsg. v. R. Wolff, München 1975, S. 414-454.
- Wolff 1984 Wolff, K.: "Der Traum in der komplexen Psychologie C.G. Jungs". In: *Traum und Träumen* 1984, S. 208-218.
- Wyatt 1976 Wyatt, F.: "Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur: Phantasie, Deutung, klinische Erfahrung". In: *Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität*, hrsg. v. M. Curtius, Frankfurt 1976, S. 335-357.
- Zatlin 1985 Zatlin, Ph.: "Three playwrights in search of their youth". In *Estreno*, XI,2 (1985), S. 4-6.

8. Anhang

8.1 Alphabetisches Textkorpus

Das Textkorpus geht über die im Literaturverzeichnis aufgeführten Dramen hinaus. Hier wurden auch Stücke aufgenommen, deren Träume nicht besprochen oder nur am Rande erwähnt wurden. Angegeben wird jeweils, welche Traumform im Drama Verwendung findet: erzählter Traum, inszenierter Traum, Traumreihe oder Traumstück.

- Alas, Leopoldo (1985): Ultima toma, Madrid 1985. [inszenierter Traum, S. 21 u. 27]
- Alberti, Rafael (1945): La gallarda. Tragedia de vaqueros y toros bravos. In: *Primer Acto*, 224 (1988), S. 28-65. [inszenierter Traum, ges. 2. Akt]
- Alonso de Santos, José Luis (1982): El álbum familiar. In: *El álbum familiar. Bajarse al moro*, hrsg. v. A. Amorós, Madrid 1992 (Colección Austral, A 260). [Traumstück]
- Arrabal, Fernando (1961): La primera comunión. Ceremonia pánica. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 191-199 (Letras Hispánicas, 258). [Traumstück]
- Arrabal, Fernando (1963): El gran ceremonial. Drama en dos actos y un prólogo. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 84-180 (Letras Hispánicas, 258). [erzählter Traum, S. 107]
- Arrabal, Fernando (1966): Una cabra sobre una nube. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 223-227 (Letras Hispánicas, 258). [erzählter Traum, S. 226]
- Arrabal, Fernando (1969): ... y pondrán esposas a las flores, hrsg. v. P. L. Podol, Salamanca 1984. [Traumreihe]
- Aub, Max (1925): Espejo de avaricia. Carácter en tres actos y siete cuadros. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 167-213. [inszenierter Traum, S. 178ff.]
- Aub, Max (1936): Pedro López García. Auto. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 241-259. [inszenierter Traum, S. 249-251]
- Aub, Max (1945): Los muertos. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 1097-1115. [inszenierter Traum, S. 1110-1113]

- Azorín (1927): Brandy, mucho Brandy. Sainete sentimental en tres actos. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 191-274. [inszenierter Traum, S. 257-276]
- Azorín (1928): Doctor Death, de 3 a 5. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 331-348. [Traumstück]
- Azorín (1928): La arañita en el espejo. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 291-310. [erzählter Traum, S. 300]
- Azorín (1931): Cervantes o la casa encantada. Comedia en tres actos y un epílogo. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 349-455. [Traumstück]
- Bastús, José María (1989): Encuentros en Madrid, Madrid 1989. [inszenierter Traum, S. 45f. u. 94-103]
- Belbel, Sergi (1991): Caricias, Madrid 1991. [erzählter Traum, S. 59]
- Bergamín, José (1925): Enemigo que huye: Polifumo y Coloquio espiritual. In: *La risa en los huesos*, Madrid 1973, S. 37-159. [inszenierter Traum, S. 91-133]
- Boadella, Albert (1993): El nacional, Bühnenmanuskript, 1993. [inszenierter Traum, S. 64-67]
- Buero Vallejo, Antonio (1957): Las cartas boca abajo. Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros. In: *Caimán. Las cartas boca abajo*, Madrid ²1984, S. 109-197 (Colección Austral, 1622). [erzählter Traum, S. 146]
- Buero Vallejo, Antonio (1960): Las meninas. In: *Historia de una escalera. Las meninas*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid ¹⁴1988, S. 112-244 (Colección Austral, A 10). [erzählter Traum, S. 194f.]
- Buero Vallejo, Antonio (1962): El concierto de San Ovidio. In: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid ³1987, S. 69-206 (Clásicos Castalia, 35). [erzählter Traum, S. 182]
- Buero Vallejo, Antonio (1963): Aventura en lo gris. Dos actos y un sueño, hrsg. v. M. de Paco, Murcia 1993. [inszenierter Traum, S. 95-110]
- Buero Vallejo, Antonio (1963): La doble historia del Doctor Valmy. In: *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*, hrsg. v. F. García Pavón, Madrid ²1984, S. 37-134 (Selecciones Austral, 15). [inszenierter Traum, S. 105-108]
- Buero Vallejo, Antonio (1967): El tragaluz. In: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid ³1987, S. 207-312 (Clásicos Castalia, 35). [erzählter Traum, S. 242]
- Buero Vallejo, Antonio (1968): Mito. Libro para una ópera. In: *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*, hrsg. v. F. García Pavón, Madrid ²1984, S. 135-244 (Selecciones Austral, 15). [inszenierter Traum, S. 162-168 u. 224f.]
- Buero Vallejo, Antonio (1970): El sueño de la razón. In: *El tragaluz. El sueño de la razón*, Madrid ¹⁴1992, S. 111-213 (Colección Austral, 1496). [inszenierter Traum, S. 193-199]

- Buero Vallejo, Antonio (1977): La detonación. Fantasía en dos partes. In: *La detonación. Las palabras en la arena*, hrsg. v. L. García Lorenzo, Madrid 1979, S. 35-196 (Colecciones Austral, 52). [inszenierter Traum, S. 181-183]
- Buero Vallejo, Antonio (1979): Jueces en la noche. In: *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 1981, S. 31-166. (Selecciones Austral, 88). [Traumreihe]
- Buero Vallejo, Antonio (1984): Diálogo secreto, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 1985 (Colección Austral, 1655). [erzählter Traum, S. 88]
- Buero Vallejo, Antonio (1986): Lázaro en el laberinto, Madrid 1987 (Colección Austral, 29) [erzählter Traum, S. 74.; inszenierter Traum, S. 153f.]
- Buero Vallejo, Antonio (1989): Música cercana, hrsg. v. D. Johnston, Madrid 1990 (Colección Austral, A 132). [inszenierter Traum, S. 87]
- Buero Vallejo, Antonio (1994): Las trampas del azar, hrsg. v. Virtudes Serrano, Madrid 1995 (Colección Austral, A 364). [inszenierter Traum, S. 138-142]
- Cabal, Fermín (1978): Tú estás loco, Briones. In: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade retro!*, Madrid 21987, S. 19-75. [inszenierter Traum, S. 40-43 u. 57-59]
- Cabal, Fermín (1979): Fuiste a ver a la abuela???. In: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade retro!*, Madrid 21987, S. 77-123. [Traumstück]
- Cabal, Fermín (1981): Caballito del diablo. In: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! Caballito del diablo*, Madrid 21989, S. 81-135. [erzählter Traum, S. 96]
- Cabal, Fermín (1982): ¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! In: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! Caballito del diablo*, Madrid 21989, S. 5-78. [erzählter Traum, S. 49]
- Cabal, Fermín (1982): Vade Retro! In: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade retro!*, Madrid 21987, S. 126-173. [erzählter Traum, S. 147f. u. 150]
- Casona, Alejandro (1945): La barca sin pescador. In: *Obras completas*, Bd. 1, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 435-494. [erzählter Traum, S. 465]
- Casona, Alejandro (1951): La llave en el desván. In: *Obras completas*, Bd. 2, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 397-460. [erzählter Traum, S. 414, 438 u. 439]
- Casona, Alejandro (1952): Siete gritos en el mar. In: *Obras completas*, Bd. 1, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 657-729. [Traumstück]

- Casona, Alejandro (1957): La casa de los siete balcones. In: *Obras completas*, Bd. 2, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 565-642. [inszenierter Traum, S. 604-609]
- Casona, Alejandro (1964): El caballero de las espuelas de oro. In: *El caballero de las espuelas de oro. Retablo jovial*, Madrid 1978 (Colección Austral, 1358). [inszenierter Traum, S. 51-62]
- Custodio, Alvaro (1939): Los nueve montes pelados o el milagro de las tres ciruelas, hrsg. v. C. Oliva, Murcia 1990. [inszenierter Traum, S. 46f.]
- Diosdado, Ana (1974): Los Comuneros, Madrid 1983 (Arte Escénico, 4). [Traumstück]
- Gala, Antonio (1975): ¿Por qué corres, Ulises?, Madrid 1984. [inszenierter Traum, S. 44-60 u. 85-89]
- Gala, Antonio (1985): Samarkanda, Madrid 1985. [erzählter Traum, S. 23f.]
- García Lorca, Federico (1922): Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 1987, S. 103-161. [inszenierter Traum, S. 35f.]
- García Lorca, Federico (1930): El público. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 1987, S. 597-672. [Traumstück]
- García Lorca, Federico (1931): Así que pasen cinco años. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 1987, S. 497-596. [Traumstück]
- García Lorca, Federico (1934): Yerma. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 1987, S. 801-880. [inszenierter Traum, S. 803 f. u. 814-816]
- Gómez de la Serna (1929): Los medios seres. In: *Obra selecta*, Madrid 1947, S. 425-473. [inszenierter Traum, S. 463-465]
- Hernández, Miguel (1934): Quién te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras (Auto sacramental). In: *Obra completa. II Teatro. Prosas. Correspondencias*, ed., crítica de A. Sánchez Vidal y J.C. Rovira con la colaboración de C. Alemany, Madrid 1992, S. 1223-1408 (Clásicos Castellanos, Nueva Serie, 28). [erzählter Traum, S. 1231f.]
- López Mozo, Jerónimo (1989): Yo, maldita india..., Madrid 1990. [erzählter Traum, S. 26]
- Machado, Antonio und Manuel (1926): Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. In: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, hrsg. v. D. Chicharro Chamorro, Madrid 1991, S. 67-192 (Colección Austral, A 236). [erzählter Traum, S. 120 u. 183-185]

- Machado, Antonio und Manuel (1927): Juan de Mañara. In: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, hrsg. v. D. Chicharro Chamorro, Madrid 1991, S. 193-298 (Colección Austral, A 236). [erzählter Traum, S. 202 u. 259]
- Machado, Antonio und Manuel (1928): Las adelfas. In: *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, Madrid 1981, S. 7-99 (Colección Austral, 706). [erzählter Traum, S. 16 u. 55].
- Madariaga, Salvador (1952?): El 12 de octubre de Cervantes. In: *Teatro en prosa y verso*, Madrid 1983, S. 404-417. [inszenierter Traum, S. 413-417]
- Martínez Sierra, Gregorio (1911): Canción de cuna. In: *Canción de cuna. Primavera en otoño. La suerte de Isabelita. Lirio entre espinas*, Madrid 1915, S. 8-134. [erzählter Traum, S. 37f.]
- Martínez Sierra, Gregorio (1912): La suerte de Isabelita. In: *Canción de cuna. Primavera en otoño. La suerte de Isabelita. Lirio entre espinas*, Madrid 1915, S. 333-434. [erzählter Traum, S. 388f.]
- Miralles, Alberto (1981): El trino del diablo. In: *La fiesta de los locos. El trino del diablo*, Madrid 1985, S. 81-133 (Espiral teatro, 94). [Traumstück]
- Nieva, Francisco (1976): La carroza de plomo candente. In: *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, hrsg. v. A. Amorós, Madrid 1986, S. 49-97 (Selecciones Austral, 146). [Traumstück]
- Olmo, Lauro (1967): English spoken. In: *La camisa. English spoken. José García*, hrsg. v. L. García Lorenzo, Madrid 1986, S. 137-218 (Selección Austral, 80). [inszenierter Traum, S. 196f. u. 217f.]
- Olmo, Lauro (1984): Pablo Iglesias, Madrid 1986. [Traumstück]
- Onetti, Antonio (1986): La puñalá, Sevilla 1991. [inszenierter Traum, S. 25f.]
- Romero, Concha (1982): Así aman los dioses, Madrid 1991. [erzählter Traum, S. 88f.]
- Romero, Concha (1994): Allá él. In: *Estreno*, 20,2 (1994), S. 8-14. [inszenierter Traum, S. 12-17]
- Salinas, Pedro (1945): Caín o una gloria científica. In: *Teatro completo*, Sevilla 1992, S. 169-190. [inszenierter Traum, S. 185-188]
- Sánchez Mejías, Ignacio (1928): Sinrazón. In: *Teatro*, hrsg. v. A. Gallego Morell, Madrid 1988, S. 59-93 (Colección Austral, A 47). [erzählter Traum, S. 90f.]
- Sanchis Sinisterra, José (1984): El retablo de Eldorado. In: *Trilogía americana*, Madrid 1992, S. 19-114 [Traumstück]
- Sanchis Sinisterra, José (1989): ¡Ay, Carmela!, Madrid 1989. [erzählter Traum, S. 57]

- Sastre, Alfonso (1946): Uranio 235. In: *Obras completas*, Bd. 1, Teatro, hrsg. v. D. Pérez Mink, Madrid 1967, S. 5-30. [inszenierter Traum, S. 24f.]
- Sastre, Alfonso (1956): El cuervo. In: *Obras completas*, Bd. 1, Teatro, hrsg. v. D. Pérez Mink, Madrid 1967, S. 665-715. [Traumstück]
- Sastre, Alfonso (1965): M.S.V. (o La sangre y la ceniza). In: *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, hrsg. v. M. Ruggeri Marchetti, Madrid 1984, S. 135-296 (Letras Hispánicas, 88). [inszenierter Traum, S. 249-269]
- Sastre, Alfonso (1966): La taberna fantástica. In: *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, hrsg. v. Mariano de Paco, Madrid 1990, S. 69-164. (Letras Hispánicas, 327). [inszenierter Traum, S. 132-135]
- Sastre, Alfonso (1983): Los hombres y sus sombras. Terrores y miserias del IV Reich, Murcia 1988. [inszenierter Traum, S. 131f.]
- Sastre, Alfonso (1985): Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, Madrid 1989. [inszenierter Traum, S. 92-94]
- Torre, Claudio de la (1926): Tic-tac, Madrid: Ibero-Americana de Publicaciones 1926. [Traumstück]
- Torrente Ballester, Gonzalo (1937): El viaje del joven Tobías. In: *Teatro*, Bd. 1., Barcelona 1982, S. 31-156 (Destinolibro, 145). [inszenierter Traum, S. 70-81]
- Torrente Ballester, Gonzalo (1944): El retorno de Ulises. In: *Teatro*, Bd. 2, Barcelona 1982, S. 111-244 (Destinolibro, 146). [erzählter Traum, S. 158]
- Torrente, Ballester, Gonzalo (1939): El casamiento engañoso. Auto sacramental. In: *Teatro*, Bd. 1., Barcelona 1982, S. 157-212 (Destinolibro, 145). [erzählter Traum, S. 166 u. 168]
- Valle-Inclán, Ramón del (1922): Cara de plata, hrsg. v. A. Risco, Madrid 1992 (Clásicos Castellanos, Nueva Serie, 21). [erzählter Traum, S. 124 u. 153]

8.2 Chronologisches Textkorpus

- Martínez Sierra, Gregorio (1911): Canción de cuna. In: *Canción de cuna. Primavera en otoño. La suerte de Isabelita. Lirio entre espinas*, Madrid 1915, S. 8-134. [erzählter Traum, S. 37f.]
- Martínez Sierra, Gregorio (1912): La suerte de Isabelita. In: *Canción de cuna. Primavera en otoño. La suerte de Isabelita. Lirio entre espinas*, Madrid 1915, S. 333-434. [erzählter Traum, S. 388f.]
- García Lorca, Federico (1922): Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 221987, S. 103-161. [inszenierter Traum, S. 35f.]
- Valle-Inclán, Ramón del (1922): Cara de plata, hrsg. v. A. Risco, Madrid 1992 (Clásicos Castellanos, Nueva Serie, 21). [erzählter Traum, S. 124 u. 153]
- Aub, Max (1925): Espejo de avaricia. Carácter en tres actos y siete cuadros. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 167-213. [inszenierter Traum, S. 178ff.]
- Bergamín, José (1925): Enemigo que huye: Polifumo y Coloquio espiritual. In: *La risa en los huesos*, Madrid 1973, S. 37-159. [inszenierter Traum, S. 91-133]
- Machado, Antonio und Manuel (1926): Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. In: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, hrsg. v. D. Chicharro Chamorro, Madrid 1991, S. 67-192 (Colección Austral, A 236). [erzählter Traum, S. 120 u. 183-185]
- Torre, Claudio de la (1926): Tic-tac, Madrid: Ibero-Americana de Publicaciones 1926. [Traumstück]
- Azorín (1927): Brandy, mucho Brandy. Sainete sentimental en tres actos. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 191-274. [inszenierter Traum, S. 257-276]
- Machado, Antonio und Manuel (1927): Juan de Mañara. In: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, hrsg. v. D. Chicharro Chamorro, Madrid 1991, S. 193-298 (Colección Austral, A 236). [erzählter Traum, S. 202 u. 259]
- Azorín (1928): Doctor Death, de 3 a 5. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 331-348. [Traumstück]
- Azorín (1928): La arañita en el espejo. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 291-310. [erzählter Traum, S. 300]
- Machado, Antonio und Manuel (1928): Las adelfas. In: *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, Madrid 31981, S. 7-99 (Colección Austral, 706). [erzählter Traum, S. 16 u. 55].

- Sánchez Mejías, Ignacio (1928): Sinrazón. In: *Teatro*, hrsg. v. A. Gallego Morell, Madrid 1988, S. 59-93 (Colección Austral, A 47). [erzählter Traum, S. 90f.]
- Gómez de la Serna (1929): Los medios seres. In: *Obra selecta*, Madrid 1947, S. 425-473. [inszenierter Traum, S. 463-465]
- García Lorca, Federico (1930): El público. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 221987, S. 597-672. [Traumstück]
- Azorín (1931): Cervantes o la casa encantada. Comedia en tres actos y un epílogo. In: *Teatro*, Habana 1990, S. 349-455. [Traumstück]
- García Lorca, Federico (1931): Así que pasen cinco años. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 221987, S. 497-596. [Traumstück]
- García Lorca, Federico (1934): Yerma. In: *Obras completas*, Bd. 2, Madrid 221987, S. 801-880. [inszenierter Traum, S. 803 f. u. 814-816]
- Hernández, Miguel (1934): Quién te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras (Auto sacramental). In: *Obra completa. II Teatro. Prosas. Correspondencias*, ed., crítica de A. Sánchez Vidal y J.C. Rovira con la colaboración de C. Alemany, Madrid 1992, S. 1223-1408 (Clásicos Castellanos, Nueva Serie, 28). [erzählter Traum, S. 1231f.]
- Aub, Max (1936): Pedro López García. Auto. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 241-259. [inszenierter Traum, S. 249-251]
- Torrente Ballester, Gonzalo (1937): El viaje del joven Tobías. In: *Teatro*, Bd. 1., Barcelona 1982, S. 31-156 (Destinolibro, 145). [inszenierter Traum, S. 70-81]
- Custodio, Alvaro (1939): Los nueve montes pelados o el milagro de las tres ciruelas, hrsg. v. C. Oliva, Murcia 1990. [inszenierter Traum, S. 46f.]
- Torrente Ballester, Gonzalo (1939): El casamiento engañoso. Auto sacramental. In: *Teatro*, Bd. 1., Barcelona 1982, S. 157-212 (Destinolibro, 145). [erzählter Traum, S. 166 u. 168]
- Torrente Ballester, Gonzalo (1944): El retorno de Ulises. In: *Teatro*, Bd. 2, Barcelona 1982, S. 111-244 (Destinolibro, 146). [erzählter Traum, S. 158]
- Alberti, Rafael (1945): La gallarda. Tragedia de vaqueros y toros bravos. In: *Primer Acto*, 224 (1988), S. 28-65. [inszenierter Traum, ges. 2. Akt]
- Aub, Max (1945): Los muertos. In: *Teatro completo*, hrsg. v. A. del Hoyo, Madrid 1968, S. 1097-1115. [inszenierter Traum, S. 1110-1113]
- Casona, Alejandro (1945): La barca sin pescador. In: *Obras completas*, Bd. 1, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 435-494. [erzählter Traum, S. 465]
- Salinas, Pedro (1945): Caín o una gloria científica. In: *Teatro completo*, Sevilla 1992, S. 169-190. [inszenierter Traum, S. 185-188]
- Sastre, Alfonso (1946): Uranio 235. In: *Obras completas*, Bd. 1, Teatro, hrsg. v. D. Pérez Mink, Madrid 1967, S. 5-30. [inszenierter Traum, S. 24f.]

- Casona, Alejandro (1951): La llave en el desván. In: *Obras completas*, Bd. 2, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 397-460. [erzählter Traum, S. 414, 438 u. 439]
- Casona, Alejandro (1952): Siete gritos en el mar. In: *Obras completas*, Bd. 1, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 657-729. [Traumstück]
- Madariaga, Salvador (1952?): El 12 de octubre de Cervantes. In: *Teatro en prosa y verso*, Madrid 1983, S. 404-417. [inszenierter Traum, S. 413-417]
- Sastre, Alfonso (1956): El cuervo. In: *Obras completas*, Bd. 1, Teatro, hrsg. v. D. Pérez Mink, Madrid 1967, S. 665-715. [Traumstück]
- Buero Vallejo, Antonio (1957): Las cartas boca abajo. Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros. In: *Caimán. Las cartas boca abajo*, Madrid ²1984, S. 109-197 (Colección Austral, 1622). [erzählter Traum, S. 146]
- Casona, Alejandro (1957): La casa de los siete balcones. In: *Obras completas*, Bd. 2, hrsg. v. F.C. Sainz de Robles, Madrid 1961, S. 565-642. [inszenierter Traum, S. 604-609]
- Buero Vallejo, Antonio (1960): Las meninas. In: *Historia de una escalera. Las meninas*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid ¹⁴1988, S. 112-244 (Colección Austral, A 10). [erzählter Traum, S. 194f.]
- Arrabal, Fernando (1961): La primera comunión. Ceremonia pánica. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 191-199 (Letras Hispánicas, 258). [Traumstück]
- Buero Vallejo, Antonio (1962): El concierto de San Ovidio. In: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid ³1987, S. 69-206 (Clásicos Castalia, 35). [erzählter Traum, S. 182]
- Arrabal, Fernando (1963): El gran ceremonial. Drama en dos actos y un prólogo. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 84-180 (Letras Hispánicas, 258). [erzählter Traum, S. 107]
- Buero Vallejo, Antonio (1963): Aventura en lo gris. Dos actos y un sueño, hrsg. v. M. de Paco, Murcia 1993. [inszenierter Traum, S. 95-110]
- Buero Vallejo, Antonio (1963): La doble historia del Doctor Valmy. In: *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*, hrsg. v. F. García Pavón, Madrid ²1984, S. 37-134 (Selecciones Austral, 15). [inszenierter Traum, S. 105-108]
- Casona, Alejandro (1964): El caballero de las espuelas de oro. In: *El caballero de las espuelas de oro. Retablo jovial*, Madrid ⁴1978 (Colección Austral, 1358). [inszenierter Traum, S. 51-62]
- Sastre, Alfonso (1965): M.S.V. (o La sangre y la ceniza). In: *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, hrsg. v. M. Ruggeri Marchetti, Madrid 1984, S. 135-296 (Letras Hispánicas, 88). [inszenierter Traum, S. 249-269]

- Arrabal, Fernando (1966): Una cabra sobre una nube. In: *Teatro pánico*, hrsg. v. F. Torres Monreal, Madrid 1986, S. 223-227 (Letras Hispánicas, 258). [erzählter Traum, S. 226]
- Sastre, Alfonso (1966): La taberna fantástica. In: *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, hrsg. v. Mariano de Paco, Madrid 1990, S. 69-164. (Letras Hispánicas, 327). [inszenierter Traum, S. 132-135]
- Buero Vallejo, Antonio (1967): El tragaluz. In: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, hrsg. v. R. Doménech, Madrid ³1987, S. 207-312 (Clásicos Castalia, 35). [erzählter Traum, S. 242]
- Olmo, Lauro (1967): English spoken. In: *La camisa. English spoken. José García*, hrsg. v. L. García Lorenzo, Madrid ³1986, S. 137-218 (Selección Austral, 80). [inszenierter Traum, S. 196f. u. 217f.]
- Buero Vallejo, Antonio (1968): Mito. Libro para una ópera. In: *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*, hrsg. v. F. García Pavón, Madrid ²1984, S. 135-244 (Selecciones Austral, 15). [inszenierter Traum, S. 162-168 u. 224f.]
- Arrabal, Fernando (1969): ... y pondrán esposas a las flores, hrsg. v. P. L. Podol, Salamanca 1984. [Traumreihe]
- Buero Vallejo, Antonio (1970): El sueño de la razón. In: *El tragaluz. El sueño de la razón*, Madrid ¹⁴1992, S. 111-213 (Colección Austral, 1496). [inszenierter Traum, S. 193-199]
- Diosdado, Ana (1974): Los Comuneros, Madrid 1983 (Arte Escénico, 4). [Traumstück]
- Gala, Antonio (1975): ¿Por qué corres, Ulises?, Madrid 1984. [inszenierter Traum, S. 44-60 u. 85-89]
- Nieva, Francisco (1976): La carroza de plomo candente. In: *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, hrsg. v. A. Amorós, Madrid 1986, S. 49-97 (Selecciones Austral, 146). [Traumstück]
- Buero Vallejo, Antonio (1977): La detonación. Fantasía en dos partes. In: *La detonación. Las palabras en la arena*, hrsg. v. L. García Lorenzo, Madrid 1979, S. 35-196 (Colecciones Austral, 52). [inszenierter Traum, S. 181-183]
- Cabal, Fermín (1978): Tú estás loco, Briones. In: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade retro!*, Madrid ²1987, S. 19-75. [inszenierter Traum, S. 40-43 u. 57-59]
- Buero Vallejo, Antonio (1979): Jueces en la noche. In: *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 1981, S. 31-166. (Selecciones Austral, 88). [Traumreihe]
- Cabal, Fermín (1979): Fuiste a ver a la abuela???. In: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade retro!*, Madrid ²1987, S. 77-123. [Traumstück]

- Cabal, Fermín (1981): Caballito del diablo. In: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! Caballito del diablo*, Madrid 21989, S. 81-135. [erzählter Traum, S. 96]
- Miralles, Alberto (1981): El trino del diablo. In: *La fiesta de los locos. El trino del diablo*, Madrid 1985, S. 81-133 (Espiral teatro, 94). [Traumstück]
- Alonso de Santos, José Luis (1982): El álbum familiar. In: *El álbum familiar. Bajar-se al moro*, hrsg. v. A. Amorós, Madrid 1992 (Colección Austral, A 260). [Traumstück]
- Cabal, Fermín (1982): ¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! In: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! Caballito del diablo*, Madrid 21989, S. 5-78. [erzählter Traum, S. 49]
- Cabal, Fermín (1982): Vade Retro! In: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade retro!*, Madrid 21987, S. 126-173. [erzählter Traum, S. 147f. u. 150]
- Romero, Concha (1982): Así aman los dioses, Madrid 1991. [erzählter Traum, S. 88f.]
- Sastre, Alfonso (1983): Los hombres y sus sombras. Terrores y miserias del IV Reich, Murcia 1988. [inszenierter Traum, S. 131f.]
- Buero Vallejo, Antonio (1984): Diálogo secreto, hrsg. v. L. Iglesias Feijoo, Madrid 1985 (Colección Austral, 1655). [erzählter Traum, S. 88]
- Olmo, Lauro (1984): Pablo Iglesias, Madrid 1986. [Traumstück]
- Sanchis Sinisterra, José (1984): El retablo de Eldorado. In: *Trilogía americana*, Madrid 1992, S. 19-114 [Traumstück]
- Alas, Leopoldo (1985): Ultima toma, Madrid 1985. [inszenierter Traum, S. 21 u. 27]
- Gala, Antonio (1985): Samarkanda, Madrid 1985. [erzählter Traum, S. 23f.]
- Sastre, Alfonso (1985): Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, Madrid 1989. [inszenierter Traum, S. 92-94]
- Buero Vallejo, Antonio (1986): Lázaro en el laberinto, Madrid 1987 (Colección Austral, 29) [erzählter Traum, S. 74.; inszenierter Traum, S. 153f.]
- Onetti, Antonio (1986): La puñalá, Sevilla 1991. [inszenierter Traum, S. 25f.]
- Bastús, José María (1989): Encuentros en Madrid, Madrid 1989. [inszenierter Traum, S. 45f. u. 94-103]
- Buero Vallejo, Antonio (1989): Música cercana, hrsg. v. D. Johnston, Madrid 1990 (Colección Austral, A 132). [inszenierter Traum, S. 87]
- López Mozo, Jerónimo (1989): Yo, maldita india..., Madrid 1990. [erzählter Traum, S. 26]

- Sanchis Sinisterra, José (1989): ¡Ay, Carmela!, Madrid 1989. [erzählter Traum, S. 57]
- Belbel, Sergi (1991): Caricias, Madrid 1991. [erzählter Traum, S. 59]
- Boadella, Albert (1993): El nacional, Bühnenmanuskript 1993. [inszenierter Traum, S. 64-67]
- Buero Vallejo, Antonio (1994): Las trampas del azar, hrsg. v. Virtudes Serrano, Madrid 1995 (Colección Austral, A 364). [inszenierter Traum, S. 138-142]
- Romero, Concha (1994): Allá él. In: *Estreno*, 20,2 (1994), S. 8-14. [inszenierter Traum, S. 12-17]

Teoría y práctica del teatro

Theorie und Praxis des Theaters

1. Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.), *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, 1993
2. John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, 1994
3. Fernando de Toro, *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Drama*, 1995
4. Wladimir Krysinski, *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, 1995
5. Alfonso de Toro/Klaus Pörtl (eds.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, 1996.
6. Herbert Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen*, 1996

Herbert Fritz beschreibt in seinem Buch erstmals systematisch das Traummotiv im spanischen Drama des 20. Jahrhunderts in seinen verschiedenen Darbietungsformen und analysiert die vielfältigen Funktionen des Traums. Unter Berücksichtigung der wichtigsten psychologischen Traumtheorien stellt er eine Typenreihe der in den Dramen verwendeten Träume anhand inhaltlich-formaler Kriterien auf. Ein alphabetisch und ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der spanischen Dramen des 20. Jahrhunderts, in denen Träume eine Rolle spielen, ergänzen die Untersuchung.

DER AUTOR

Herbert Fritz, geb. 1959, studierte Hispanistik, Germanistik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Freiburg, Granada und Mainz. Er ist an der Justus-Liebig-Universität Gießen als Studienrat im Hochschuldienst am Fachbereich Romanische Philologie (Hispanistik) tätig.