

Kristina Höfer: *Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts.* Paderborn 2019, 284 S.

Das Literatur- und kulturwissenschaftliche Interesse am Traum ist in den letzten Jahren stark angewachsen und blickt unter anderem auf verschiedene Traumtheorien, den Wissensstand der Kunst über den Traum und „auf künstlerische Darstellungen und Inszenierungen von Träumen in unterschiedlichen Medien“ (S.13). Die Anziehungskraft, die für unterschiedliche Disziplinen von dem Traumthema ausgeht, manifestiert sich in mehreren „interdisziplinär und international ausgerichtet[en]“ (S.13) Forschungsprojekten und -gruppen, die den Traum aus einer „historischen wie auch (medien-)komparatistischen Perspektive“ (S. 13) betrachten. Die Dissertation von Kristina Höfer lässt sich in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Traumforschung verorten und ist im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Europäische Traumkulturen* an der Universität des Saarlandes entstanden. Höfer berücksichtigt den bisherigen Forschungsstand, der nur wenige „systematische Untersuchungen zu Träumen in Theaterstücken, die sich genrespezifischen Fragestellungen widmen und [...] Drama und Theater mit dem Traum zusammendenken“, (S. 14) beinhaltet.

Sie untersucht in ihrer Arbeit Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts und interessiert sich unter anderem für „Träume im engeren Sinne“, (S. 27) die deutlich als Träume gekennzeichnet und an eine träumende Figur gebunden sind. Außerdem interessiert sie sich für szenische Traumdarstellungen und möchte herausfinden, „wie Träume in Theaterstücken formal gestaltet sind, welche Themen sich mit dem Traum verbinden und welche Funktionen Traumdarstellungen übernehmen“ (S. 28). Der Fokus liegt auf den „in den Träumen jeweils ablaufenden Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsprozesse[n]“ (S. 29). Zudem möchte Höfer ausgehend vom *Drömspel* Strindbergs, der als erster Dramatiker versucht hatte, seine Dramahandlung gänzlich auf einer „Traumlogik“ (S. 35) aufzubauen, „eine bislang nicht existierende Definition des Traumspiels als einem dramatisches Genre“ (S. 29) ausarbeiten.

Deswegen liefert Teil I dieser Dissertation einen „(theorie-)geschichtliche[n] Überblick“ (S. 30), der den Betrachtungszeitraum von Strindbergs *Drömspel* bis heute umfasst. Die „Theorien und Konzepte der literatur- und kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung und der Intertextualität“ (S. 30) und die von Höfer „gebildeten und/ oder definierten Begriffe ‚Traumspiel‘ und ‚gespielter Traum‘“ (S. 30) sind für die Einzelanalysen ausschlaggebend – und werden sehr anschaulich anhand der ausgewählten Texte erarbeitet, weswegen diese Arbeit gut zugänglich ist. In Teil II untersucht Höfer die „deutschsprachige[-] Gegenwartsdramatik ab 2000“ (S. 30). Sie liefert „vergleichende Einzelanalysen von Emine Sevgi Özdamars *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010), [...] Werner Fritschs *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons* (2000) [...] und Peter Handkes *Immer noch Sturm* (2010)“ (S. 30). Um den Vergegenwärtigungsprozessen, die durch die Träume ermöglicht werden, nachzugehen, lehnt sich Höfer an das „literaturwissenschaftliche Gedächtniskonzept[-] ‚Gedächtnis in der Literatur‘“ (S. 105) von Astrid Erll und Ansgar Nünning an und fragt nach dem „Gedächtnis im Traumspiel“ (S. 105). Die Zweiteilung reflektiert das Ziel der Arbeit: Sie möchte nicht nur eine Übersicht über dramatische Traumdarstellungen im 20. und 21. Jahrhundert

verschaffen und neue Stücke fokussieren, welche bisher nicht oder nur wenig in Bezug auf den Traum betrachtet wurden, sondern auch „in Einzelanalysen dem (selbstreflexiven) Potenzial dramatischer Traumdarstellungen nachspüren“ (S. 30).

Die Autorin lehnt sich zwar in einigen Textstellen an die Psychoanalyse an, analysiert die Träume in den Traumspielen aber nicht psychoanalytisch, da sich Traumspiele zu der Zeit oftmals von der Psychoanalyse Freuds distanzieren (vgl. S. 29f.). Dabei würde sich eine psychoanalytische Analyse gerade bei Träumen, die von Traumata beeinflusst werden, durchaus anbieten und wäre sicherlich bereichernd.

Zum theoretischen Rahmen gehört unter anderem Bertolt Brecht mit seiner Konzeption des Epischen Theaters: Die Technik der Verfremdung soll „dem Zuschauer eine [...] kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang“ (S. 74) ermöglichen. Träume können auch einen V-Effekt bedingen, was sehr gut an Brechts Stück *Die Gesichte der Simone Machard* deutlich wird. Außerdem greift Höfer in ihrer Dissertation auf Heiner Müller zurück: Müller verarbeitet – in Anlehnung an Freud, der meinte, dass „gesprochene Texte im Traum immer erinnerte oder zitierte“ (S. 87) seien –, alte Stoffe und Texte und stellt so einen Dialog mit den Toten her. Laut Müller „ist es die Aufgabe des Dramas, diesem Dialog einen Raum zu geben“ (S. 88). Höfer betont die Nähe von seinen Texten zum Traum, da sie Assmanns These erfüllen, dass der Traum die (gesellschaftlich) verdrängte oder vergessene „traumatische Vergangenheit“ ins Bewusstsein zurückholen“ (S. 89) kann. Der Traum vergegenwärtigt oftmals traumatische und verdrängte Erinnerungen an „Gewalt, Krieg und Tod“ (S. 102) – wie zum Beispiel die Erlebnisse und Auswirkungen des Ersten Weltkriegs in Tollers *Wandlung* und die Nachkriegsrealität in Borcherts *Draußen vor der Tür*. Höfer stellt fest, dass das Traumspiel eine „(neue) künstlerische Form der kulturellen Erinnerung“ (S. 104) ist, da es einen Raum für das schafft, was „nicht erinnert werden will, kann oder darf“ (S. 105), aber keineswegs in Vergessenheit geraten sollte, und zudem „(gesellschaftliche) Erinnerungsprozesse“ (S. 104) reflektiert. Höfer vermutet in Anlehnung an Lenk, „dass im Traum aufscheinende Erinnerungen [...] aus einem [...] gespenstischen und unheimlichen Bereich der Fratzen, Toten und Geister stammen“ (S. 92). Ein gutes Beispiel für eine solche Gesellschaft im Traum findet sich in *Perikizi*.

Szenische Traumdarstellungen ähneln einem Spiel im Spiel. Laut Höfer können „Spielleiter [...] auf den Spielcharakter des Traums“ (S. 119) verweisen. So geht es in den ausgewählten Stücken um ein vielfältiges „Spiel mit dem Traum“ (S. 120): *Drömspel* nutzt den Traum „als Darstellungsmodus für eine als traumähnlich wahrgenommene Realität und das Stück als Ganzes [ist, Anm. O.U.] ein Spiel mit der Traumform“ (S.120). Tollers *Wandlung* greift „mit dem Wechselspiel von Real- und Traumbildern“ auf die „Eigenschaft von Träumen“ zurück, „Unbewusstes und Verdrängtes zutage zu fördern“ (S. 120). In Borcherts *Draußen vor der Tür* vergegenwärtigt Beckmanns wiederkehrender Traum seine traumatischen Kriegserlebnisse und kritisiert „das gesellschaftliche Verdrängen und Vergessen“ (S. 59) im Nachkriegsdeutschland. Der Traum dient als ein „übergeordnete[r] Darstellungsmodus für eine als unwirklich empfundene Realität“ (S. 60).

Anhand dieser anschaulichen Beispiele stellt Höfer schließlich eine Traumspiel-Definition auf: Das Traumspiel muss keine Träume im engeren Sinne beinhalten, sondern kann einfach „mit dem Traum spielen, [...] ihn als Form, Funktion oder Darstellungsmodus zu (s)einem zentralen Konstruktionsprinzip“ erklären (S. 120). Höfer schlägt zur Abgrenzung für Traumspiele, die Träume im engeren Sinne darstellen und „sich unmittelbar szenisch in der Dramen- bzw. Bühnengegenwart“ (S. 120f.) ereignen, die Bezeichnung ‚gespielte Träume‘ vor. Höfer stellt im Hinblick auf eine Traum/Theater-Analogie fest, dass sich Traum und Theater „auf unsere Lebens- und Wirklichkeit“ beziehen, „ein (selbst-)reflexives Potenzial entfalten“, und „Probleme und Missstände“ (S. 123) darstellen und reflektieren können. Da sich gespielte Träume oftmals nicht passabel mit „dem von der Dramentheorie bereitgestellten Analyseinstrumentarium“ (S. 125) analysieren lassen, möchte Höfer für die Analysen von gespielten Träumen in Teil II, „Ansätze und Konzepte, die nicht genuin dramentheoretisch sind“, hinzuziehen „und so dem selbstreflexiven Potenzial eines gespielten Traums beikommen“ (S. 125).

Höfer zieht so zum Beispiel für das Stück *Perikizi* die Methodik der Interkulturalität heran (vgl. S. 134); ihr Forschungsinteresse für interkulturelle Literaturwissenschaft, dem sie ihre fundierten Kenntnisse in diesem Gebiet verdankt, liefert eine Bereicherung für die Analyse: Sie denkt die Reise- und Migrationsthematik (vgl. S. 137) mit dem Traum und der Traumintertextualität (vgl. S. 164) zusammen und kommt zu verblüffenden Erkenntnissen: Das „Zusammenspiel von intertextuellen Fremd- und intratextuellen Selbstbezügen [...] spiegelt die (inhaltlichen) Begegnungsmomente von Fremdem und Eigenem auf der Ebene der Textoberfläche wider“ (S. 164). *Perikizi* muss sich „mit ihrer geträumten Reise gegen ihren Willen [...] selbst in einen Erinnerungs(t)raum begeben“ (S. 147) und schließlich aus ihrem „(Wunsch-)Traum vom Theater“ (S. 169) aufwachen. Dem gespielten Traum liegen „bestimmte Konzeptionen von Theater und Inszenierungsstrategien zugrunde“ (S. 171): *Perikizi* träumt wie Theater, das „wesentliche[-] Grundzüge von Brechts, Müllers und auch Özdamars eigenem Theater trägt“ (S. 173). Der Dialog mit den Toten soll das von *Perikizi* „Verdrängte, nämlich die Erinnerung an die Toten und die traumatische Vergangenheit der Großmutter ins Bewusstsein (zurück-)holen“ (S.173), die den Ersten Weltkrieg und den Völkermord an den ArmenierInnen miterlebt hatte (vgl. S. 142). Im Stück wird exemplarisch gezeigt, wie sich ein Traum im Traum (im Traum) äußern kann: *Perikizi* träumt in ihrem Traum von ihren schlafenden Angehörigen. Es handelt sich demnach um einen „dreifach potenzierte[n] Traum“ (S. 149). Beeindruckend ist Höfers Erkenntnis, dass die „verweigerte historische Aufarbeitung des Völkermords“ (S. 158) an den ArmenierInnen in der Türkei durch „mehrere Träume und Traumebenen“ (S. 158) thematisiert wird, die nötig sind, „um den toten Opfern des Völkermords eine Stimme zu geben, mit der sie am Ende doch nicht selbst von ihren Erfahrungen berichten dürfen“ (S. 159). Schließlich zeigt Höfer an den drei Schuldgefühle-Giganten, welche die Shoah thematisieren und ihren eigenen Kopf durchlöchern (vgl. S. 160f.), wie man *nicht* mit der Erinnerung umgehen sollte. Der Verfasserin ist es gelungen, anhand des Stücks *Perikizi* anschaulich aufzuzeigen,

wie ein gespielter Traum in einem Drama verdrängte Themen wie Krieg, Gewalt, Trauma und Erinnerung an die Toten zur Sprache bringen kann.

In *Chroma* wird die Kriegsthematik und speziell die NS-Zeit anhand eines „geträumte[n] Lebensrückblick[s]“ (S. 177) von Gustaf, der biographische Züge von Gründgens trägt, gezeigt. Es wird deutlich, wie sich dokumentarisches Material mit „intertextuellen Verweisen“ (S. 185) vermischen kann. Außerdem spürt Höfer dem (selbst-)reflexiven Potenzial nach: Gustafs Traum ähnelt einem (Theater-)Spiel, das „Teil eines Spiels im Spiel“ (S. 186) ist: Er ist nicht der Spielleiter, sondern Mephistos Marionette. Obwohl Gustafs Glanzrolle im wahren Leben immer der Mephisto war, muss er sich im Traum mit der Rolle Fausts zufriedengeben (vgl. S. 186). Dies verweist auf „Gründgens‘ ‚faustische[-]‘ Rolle während der NS-Zeit“ (S. 187), die von Ambivalenz zeugte. Eine Anspielung auf Gründgens‘ Anpassungsfähigkeit, dank welcher er der homosexuellen Verfolgung entgangen ist (vgl. S. 198), lässt sich bereits im Untertitel finden: Das Chamäleon beherrscht die „Technik der Mimikry“ (S. 189) grandios – die unter Hinzuziehung von „kulturwissenschaftliche[n] Disziplinen wie Gender und Postcolonial Studies“ – eine gute Strategie ist, „um Machtdiskurse zu unterlaufen“ (S. 189). Besonders deutlich wird Gustavs Anpassungsfähigkeit in der Szene, in der Mephisto in *Chroma* als KZ-Ärztin auftritt und Eingriffe an Gustafs Körper vornimmt, um ihn von seiner Homosexualität zu ‚heilen‘ (vgl. S. 192 f.). Es zeigt sich, wie Intertextualität und Vergegenwärtigungsprozesse ineinanderlaufen können: Diese Szene enthält einen intertextuellen Verweis auf die Hexenküche in *Faust I* (vgl. S. 192f.) und erinnert darüber hinaus an die „nationalsozialistische Verfolgung und Ermordung Homosexueller“ (S. 199) und anderer Personengruppen, die nicht zum nationalsozialistischen Weltbild gepasst haben (vgl. S. 199). Durch die Traumspielform gelingt es *Chroma*, anhand einer Person an ein Verbrechen zu erinnern – das sich seinen Platz in der Erinnerungskultur laut Klaus Müller erst schrittweise erkämpfen musste (vgl. S. 200) – indem es in Gustafs Traum die Schattenseite seiner Theaterkarriere zeigt (vgl. S. 209).

Immer noch Sturm stellt gänzlich einen Traum dar (vgl. S. 213) und ist ein gut gewähltes Beispiel für ein „gesprochenes Traumspiel“ (S. 215): Das Traumgeschehen wird vom träumenden, namenlosen „Ich“ wiedergegeben, während es träumt (vgl. S. 215). Das Zuschauer-, „Ich“ wird zum „dramatische[n]“ Ich und zum Spielleiter, als es sich an dem „Spiel der Vorfahren, [...] einer Art Spiel im Spiel“ (S. 220), beteiligt. Kennzeichnend ist hier, dass das „Ich“ sich in das Geschehen einmischt und versucht, dieses zu kontrollieren, weswegen es sich laut Höfer um einen luziden Traum handelt (vgl. S. 220). Das „Ich“ möchte, dass seine Vorfahren im Traum erscheinen, weswegen es *bewusst* einen Erinnerungsraum für die Toten imaginiert (vgl. S. 221 f.), um diese zu ehren und „ihre Geschichte(n) vor dem Vergessen-Werden zu bewahren“ (S. 237). Das „Ich“ bezeugt die Erfahrungen seiner Familie, welche stellvertretend für die Geschichte aller Kärntner SlowenInnen ist (vgl. S.240). Das Stück spiegelt „mit der Traumspielform [...] die Tatsache einer unzureichenden - literarischen wie auch öffentlichen - Aufarbeitung und Thematisierung des kärntnerslowenischen Widerstands“ (S. 249) wider. Dieser Widerstand stellt einen guten Kontrast zu Gründgens

ambivalenter Rolle während der NS-Zeit dar. Verschiedene Perspektiven werden durch die gut ausgewählten Stücke beleuchtet. Höfer behandelt gegenwärtige Stücke, die kaum erforscht wurden. Dies kann parallel zu den Erinnerungsprozessen in den Träumen der Stücke gesehen werden, die sich Themen widmen, die bislang wenig Aufmerksamkeit in der Gesellschaft bekommen haben (z. B.: Völkermord an den Armeniern, Widerstand der Kärntner Slowenen). Es wird dank Höfer ersichtlich, dass der Traum sich gut dazu eignet, Verdrängtes – vor allem traumatische Ereignisse – zu zeigen. Im Gegensatz zu *Perikizi*, die sich nicht mit den Erinnerungen der Großmutter auseinandersetzen will, im Traum aber dazu *gezwungen* wird, beschwört das „Ich“ in diesem Stück die Toten im Traum *bewusst* herauf. Es wäre interessant, wenn Höfer auf die bedeutenden Unterschiede zwischen einem unbewussten Erinnerungsprozess wie in *Perikizi* und einem bewussten wie in *Immer noch Sturm*, eingegangen wäre. Der Unterschied zwischen einem luziden und einem „gewöhnlichen“ Traum wird zwar gemacht, aber eine Vertiefung hätte sicher einen Mehrwert liefern können.

Im Fazit erklärt Höfer, dass sie die drei Stücke in Teil II vor allem ausgewählt hat, weil diese Traumspiele Träume im engeren Sinne enthalten oder sogar gänzlich einen Traum darstellen. Alle drei Stücke treten zudem in ein „selbstreflexive[s] Zusammenspiel von Traum und Theater“ (S. 253) und lassen Vergessenes und Verdrängtes im Traum wiederkehren (vgl. S. 253). Diese „gespielte[n] Erinnerungsträume“ (S. 259) haben die Aufgabe, „die gesellschaftliche und gesellschaftskritische Funktion von Drama und Theater [zu, Anm. O.U.] reflektieren“ (S. 259). In allen drei Stücken findet ein Dialog mit den Toten statt, bei dem Inhalte thematisiert werden, die ansonsten verschwiegen werden. So werden Erinnerungen an die „geschichtliche[n] Ereignisse der jüngeren Vergangenheit“ (S. 259) ins Gedächtnis zurückgerufen. Alle drei Traumspiele lassen sich „als eine Reflexion unseres Umgangs mit Geschichte und unseres Verhältnisses zu einer von Gewalt, Krieg und Tod maßgeblich geprägten Vergangenheit betrachten“ (S. 259). Eine „traumatische Vergangenheit“ (S. 260) – die bald oder bereits zum jetzigen Zeitpunkt nicht mehr von ZeitzeugInnen verifiziert werden kann – wird behandelt. Höfer kommt schließlich zum Erkenntnis, dass das Traumspiel sehr gut dazu geeignet ist, „Erinnerungs- und Gedächtnisbildungsprozesse, die sich *nicht* durch eine aktive Erinnerungsarbeit und gründliche Vergangenheitsbewältigung auszeichnen, zu thematisieren und zu reflektieren“ (S. 260): Traumspiele nähern sich „diesen ‚bedrohten‘ Erinnerungen nicht nur in einem Theaterstück, sondern in diesem wiederum über den Traum [...], reflektieren [somit, Anm. O.U.] [...] unsere gegenwärtigen Erinnerungs-, vor allem aber Vergessensprozesse und leisten [...] ihren eigenen künstlerischen Beitrag zur kulturellen Erinnerungsarbeit“ (S. 260).

Höfers gut strukturierte und sehr stringente Dissertation kann als ein wissenschaftlicher Beitrag zur kulturellen Erinnerungsarbeit gesehen werden, dem aufgrund der ausgewählten Stücke und der Schwerpunktsetzung selbst ein erinnernder Charakter an die Weltkriege und die damit einhergehenden Opfer zugeschrieben werden kann. Höfers intensive Auseinandersetzung wird in ihrer umfangreichen Literaturlauswahl ersichtlich. Die Dissertation liefert neue Erkenntnisse für

Träume im Theater, die eine Erinnerungsfunktion haben, und ist ein bedeutender Beitrag, der zeigt, wie wichtig es ist, sich auch an die Dinge der Geschichte zu erinnern, die unangenehm sind.

*Olga Usherova, MA Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Erweitertes Hauptfach)
Deutsche Literaturwissenschaft (Nebenfach), 1. Semester*