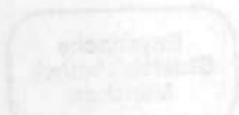


Michel Leiris – Szenen der Transgression

Herausgegeben von
Irene Albers und Helmut Pfeiffer

Wilhelm Fink Verlag



PVA

2004.

3214

kt mit freundlicher Unterstützung der Französischen Botschaft
lin, des Vereins der Ehemaligen der Universität Konstanz e.V.
sowie der Humboldt-Universität zu Berlin

Umschlagabbildung:

Francis Bacon, *Portrait of Michel Leiris*, 1976

© The Estate of Francis Bacon/VG Bild-Kunst, Bonn 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-4012-3

© 2004 Wilhelm Fink Verlag, München

Satz: Bernhard Metz, Konstanz

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

104 PM

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Traum, Tod und Theater: Strategien der Inszenierung in *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*

Die Veröffentlichung des Bandes *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* im Jahr 1961¹ fällt in die Zeit nach dem Selbstmordversuch, wo die Durchführbarkeit des Projekts der *Règle du jeu* radikal in Frage gestellt wird. So heißt es gegen Ende von *Fibrilles*: »Attendre d'une méthode discursive, prosaïque, l'impression de présence absolue et de saisie totale que seule peut donner la poésie, dans son surgissement apparemment sans racines, c'est – bien sûr – espérer l'impossible.«²

Ist die erweiterte und überarbeitete Veröffentlichung dieser erstmals 1945 unter dem Titel *Nuits sans nuit*³ publizierten Sammlung von Traumtexten nur ein Akt der Verzweiflung, um das Fehlen neuer Publikationen zu vertuschen? Oder stellt der Band vielmehr das geglückte poetische Gegenstück zur diskursiven Methode dar? Mit der Aussage »le rêve est essentiellement poésie« im *Prière d'insérer* legt Leiris eine solche Einschätzung zumindest nahe. Doch welche Implikationen bringt diese Aussage mit sich?

Traum, Poesie und »présence«, das sind Phänomene, die Leiris wie das »merveilleux« oder das »sacré« einem Pol der Authentizität zuordnet, der dem der Inszenierung entgegenzustehen scheint. Die oben zitierte Passage wirft allerdings die Frage auf, ob die Überlegenheit der Poesie im Endeffekt nicht auf einem Mehr an Inszenierung beruht, denn es wird nicht behauptet, daß sie Präsenz sei, sondern lediglich, daß sie einen Eindruck davon vermittele, der auf ihrem scheinbaren Auftauchen aus dem Nichts beruhe. Tatsächlich werden die Erfahrung der Präsenz oder das »sentiment du sacré« erst durch eine Inszenierung möglich. In *Fourbis* erzählt Leiris einen Traum, in dem es ihm gelingt, zu der stets gesuchten »réalité dernière« vorzudringen. Er sieht Zeichnungen von Masson, die ihm als »schémas de la vérité« erscheinen, in denen er sein Leben und die Sache, die dahinter steht, erkennt – »une chose, de forme et de matière inqualifiables, que j'appellais »résistance« (FOU 210). Von dieser Sache, die sich weder in ihrer Form noch in ihrem Material beschreiben läßt, ist

- 1 Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris 1961. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden im Text mit Voranstellen der Sigle NJ in runden Klammern zitiert.
- 2 *La Règle du jeu* wird wie folgt zitiert: *Biffures*, Paris 1948; *Fourbis*, Paris 1955; *Fibrilles*, Paris 1966; *Frêle bruit*, Paris 1976. Der Nachweis der Zitate erfolgt durch Angabe einer Abkürzung (BIF, FOU, FIB, FB) und der Seitenzahl in runden Klammern im Text, hier: FIB 223.
- 3 Michel Leiris, *Nuits sans nuit*, Paris 1945. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden im Text mit Voranstellen der Sigle N in runden Klammern zitiert.

einzig ihr Name ›résistance‹ sprachlich zu erfassen, ein Name, der eben die Widerständigkeit gegenüber der sprachlichen Darstellung benennt. In Leiris' Ästhetik wird Präsenz erst durch eine solche Widerständigkeit gegenüber der Repräsentation möglich, so daß in diesem Traum der Erfahrung der Präsenz ihre Voraussetzungen gleich mit eingeschrieben werden.⁴ Das Gefühl, die Wahrheit oder einen tieferen Sinn gefunden zu haben, bleibt dabei auf den Bereich des Traums beschränkt und ist mit der Realität nicht kompatibel. Ja, der Verdacht drängt sich auf, daß diese Wahrheit auch im Traum nicht benannt werden kann, sondern daß ihr Besitz nur vorgetäuscht wird. Präsenz wird so nicht als Absolutes gesetzt, sondern als auf Schein fußender Effekt von verborgenen Mechanismen gesehen. Solche Effekte sind dem Traum in besonderer Weise eigen, was Leiris möglicherweise im Blick hat, wenn er den Traum dem Bereich der Poesie zuschlägt. Dabei berücksichtigt er allerdings nicht die Differenz von Traum und Traumtext.⁵ Vorausschicken möchte ich daher einige Überlegungen zum Erinnern und Aufschreiben des Traums aus *Biffures* sowie eine kurze Betrachtung der von Leiris entwickelten Vorstellung einer Traumwelt, die in *Nuits sans nuit* durch das als Motto vorangestellte Nerval-Zitat »Le rêve est une seconde vie« angedeutet wird.

Wegen der geringen Bekanntheit von *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* werde ich den Band in seiner Gesamtstruktur vorstellen, bevor ich auf ausgewählte Aspekte gesondert zu sprechen komme, wobei die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen berücksichtigt werden müssen. Mein Augenmerk in der Analyse der beiden Fassungen wird vor allem dem Aufbau einer Traumwelt, dem Einbruch des Todes und den Strategien der Inszenierung gelten. Ich privilegiere dabei eine literarische Lektüre, die die Gesamtstruktur der Bände im Auge behält, gegenüber psychoanalytischen Interpretationsversuchen von Einzelträumen.

I. TRAUM UND TRAUMTEXT: SPRACHLICHE REKONSTRUKTION UND UNEINHOLBARE DIFFERENZ

Der Traum weist strukturelle Ähnlichkeiten mit dem auf, was Leiris unter den Benennungen ›merveilleux‹, ›sacré‹, ›poésie‹ oder ›présence‹ als Authentisches

4 Vgl. zur Ästhetik der Präsenz bei Leiris v. a. den Aufsatz von Helmut Pfeiffer in diesem Band, S. 87–115, bes. S. 95 f.

5 Ich ziehe den etwas unschärferen Begriff ›Traumtext‹ dem gängigeren ›Traumprotokoll‹ vor, weil es angesichts des unsicheren Status zwischen Erinnerung und Rekonstruktion des Traums recht problematisch ist, von einem Protokoll zu sprechen. Ich lehne mich dabei an die Begrifflichkeit von Georges Perec an, der in seinem Vorwort zu *La Boutique obscure. 124 rêves* (Paris 1973) den ›rêve rêvé‹, den ›rêve écrit‹ und schließlich den ausgearbeiteten ›texte‹ unterscheidet. Der Begriff des Traumtextes ist im Vergleich zu den denkbaren Alternativen ›Traumerzählung‹ oder ›Traumbericht‹ weniger auf eine bestimmte Gattung festgelegt und offener für unterschiedliche literarische Verfahren.

im Jenseits kultureller oder diskursiver Ordnungen ansiedelt. Dies zeigt sich bereits in den ersten Notizen zu *Le Sacré dans la vie quotidienne*, in denen er versucht, das Heilige näher zu bestimmen.⁶ Er beschreibt es in erster Linie als ein in bestimmten Situationen empfundenes Gefühl, »le sentiment du sacré«, das auf einem Eindruck von Exotismus beruhe und die Vorstellung einer anderen Welt evoziere: »idée d'un monde différent, d'un domaine sans commune mesure, d'un pays radicalement lointain«. Die Annahme zweier verschiedener Welten geht dabei mit der Vorstellung von absoluter Differenz und radikaler Entfernung einher und wirft die Frage nach deren möglicher Annäherung auf. Diese Art von Exotismus setzt Leiris auch für den Traum an:

Le prestige des rêves est lui aussi, pour une bonne part, à base d'exotisme. Une grande partie de leur valeur émotive tient sans doute à l'émotion qui intervient dans l'acte de se les rappeler, et de difficilement se les rappeler: l'effort fait pour les appréhender, pour qu'ils deviennent moins lointains. Le rêve le plus émouvant sera toujours celui qui gardera quelque chose d'irréductible, c'est-à-dire quelque chose d'irréductiblement sacré ou lointain.⁷

Demnach verleiht die Emotion, die beim Versuch der Überwindung der Entfernung und den dabei auftretenden Schwierigkeiten entsteht, dem Akt des Erinnerns eigenen Wert, wobei das Gefühl des »sacré« allerdings nur dann entsteht, wenn die Annäherung aufgrund der Differenz unvollkommen bleibt. Damit ist dieses Gefühl – das gilt sowohl für die Kindheitserinnerungen, die den Ausgangspunkt der Überlegung darstellen, wie auch für den Traum – stärker als an die erinnerte Vergangenheit an die Gegenwart des Schreibens gebunden. Nicht Reproduktion und Beschreibung des in der Vergangenheit empfundenen Gefühls werden angestrebt, sondern das Evozieren eines Gefühls im Akt des Erinnerns.

Der bewegendste Traum wird also nie vollständig erinnert und behält dadurch immer zumindest teilweise den Status eines »objet perdu«, das häufig in den Träumen von Leiris auftaucht. In *Biffures* handelt es sich dabei um eine Schallplatte mit afro-amerikanischer Jazzmusik, die als »merveilleux« erinnert wird, aber bereits im Traum nie zu finden ist. Sie stellt jene »chose précieuse et seule réelle« dar, die Leiris in seinem ganzen Schreiben vergeblich einzufangen sucht und deren Attribute auch auf den Traum selbst übertragen werden (BIF 24).

Angesichts dieser Problematik stellt sich in ganz entscheidender Weise die Frage, wie der Traum in die diskursive Sprache überführt werden kann. In der *Règle du jeu* finden sich einige Passagen, in denen das Aufschreiben des Traums parallel zum Festhalten des »moment présent« problematisiert wird. Vor allem thematisiert Leiris den vergessenen Traum, wobei er Vergessen und

6 Die Bezüge zum Traum fallen in der Fassung, die Leiris am Collège de sociologie vorgetragen hat, weg.

7 Michel Leiris, *L'Homme sans honneur. Notes pour Le Sacré dans la vie quotidienne*, hg. v. Jean Jamin, Paris 1994, S. 30–33.

Wiedererinnern als Prozeß der Auflösung beschreibt, der den Versuch der Wiederbelebung konterkariert: »Tenter de ressusciter le rêve, de lui faire prendre volume et couleur, de le retirer de la plate et morte géométrie en laquelle – infidèlement – il se résumait« (BIF 23). Implizit wird damit schon beim Erwachen ein Tod des Traums angesetzt. Von dem Eindruck des unmittelbaren Erlebens bleiben nur Reste einer Atmosphäre und einzelne Bruchstücke erhalten, die selbst Gefahr laufen, im Prozeß des Erinnerns und des Schreibens verfälscht zu werden und sich aufzulösen. Angesichts dieser ständigen Bedrohung durch Inauthentizität erscheint es oft angeraten, den Traum lieber dem Vergessen anheim fallen zu lassen: »ç'eût été bientôt un rêve fabriqué de toutes pièces – et dépourvu, d'ailleurs, de tout contenu sensible« (BIF 23). Ein »rêve fabriqué«, der nicht den Status eines Objekts mit Volumen und Farbe erreicht, keine sinnliche Wahrnehmbarkeit besitzt, vermag kein »sentiment du sacré« mehr hervorzurufen, er verfehlt Leiris' Vorstellungen von Präsenz, die immer auf einem bestimmten Gefühl beruhen.⁸ Dieser Aspekt zeigt sich deutlich im vorletzten Traumtext von *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, in dem der Versuch, nach dem Aufwachen wieder einzuschlafen, um eine Fortsetzung des unterbrochenen Traums zu träumen, mißlingt, so daß das Aufschreiben als einzige Möglichkeit verbleibt, des verlorenen Traumes zumindest ansatzweise wieder habhaft zu werden: »Cette amorce d'aventure est chose désormais révolue. Sa narration par écrit, est-il un autre biais qui me permette de tant soit peu la ressaisir et, si la chance le veut bien, de respirer encore une fois son parfum?« (NJ 200)

Durch den Wunsch, den Duft des sich so schnell verflüchtigenden Traums noch einmal einzuatmen, wird die sinnliche Komponente in der Motivation zum Aufschreiben betont. Nicht die exakte Fixierung des Traums, sondern das Wiedereinatmen seines Duftes wird zum Maßstab für den gelungenen Traumtext, der in erster Linie ein Gefühl oder eine sinnliche Erfahrung ermöglichen soll. Wenn ihm dies gelingt, vermag er vielleicht eine Brücke zwischen den beiden Welten darzustellen, auch wenn die Differenz zwischen Traum und Traumtext als uneinholbare bestehen bleibt.

2. FORM UND STRUKTUR VON *NUITS SANS NUIT*

Leiris' Veröffentlichungen von Traumtexten belegen ein ständiges Suchen nach einer adäquaten Form. So sind im November 1924 Überlegungen im Tagebuch

8 In dem Versuch in *Frêle bruit*, das »merveilleux« näher zu bestimmen, spielt ebenfalls die Evokation eines Gefühls die tragende Rolle: »tous [les ingrédients qu'il vient d'énumérer, S. G.], ils me donnent le sentiment du merveilleux«, (FB 335). Ich verzichte hier auf eine Unterscheidung zwischen »sacré« und »merveilleux«, vgl. dazu auch Paul Chatel de Brancion, »La Chouette de Minerve. Du sacré au merveilleux chez le littérateur Michel Leiris«, in: *Revue Romane* 18/1 (1983), S. 45–60.

zu finden, die Atmosphäre der Träume durch eine am Traumbuch des Artemidor von Daldis orientierte Interpretation zu bestimmen und dementsprechend zu gruppieren. Obwohl Leiris diesen Weg nicht weiterverfolgt, bleibt die Konzentration auf die Atmosphäre für *Le Pays de mes rêves*, seine erste Veröffentlichung in *La Révolution surréaliste*, richtungsweisend. Leiris wählt dabei eine dem Prosagedicht nahestehende Form, die er für geeigneter hält, die Atmosphäre des Traums zum Ausdruck zu bringen.⁹ Wichtiger als die Genauigkeit des Berichts ist also zunächst Authentizität in bezug auf die Atmosphäre. Danach paßt Leiris seine Texte jedoch den Erfordernissen der Rubrik *Rêves* an und geht zu einer protokollartigen Form über.

Während *Le Pays de mes rêves* später in den Gedichtband *Haut mal* aufgenommen wird, bilden die zehn 1925 und 1926 in der Rubrik *Rêves* der *Révolution surréaliste* veröffentlichten Texte die Grundlage für den späteren Band *Nuits sans nuit*, der zunächst 1945 als kleines Heftchen von knapp 70 Seiten in der *Collection L'Âge d'or* erscheint, 60 Traumtexte enthält und einen Zeitraum von über 20 Jahren abdeckt. Dieser Grundstock wird durch 15 *Rêves* und *Demi-sommeils*, die zuerst in der 1938 von Breton herausgegebenen Traumammlung *Trajectoire du rêve*¹⁰ erschienen sind, sowie 35 weitere, im Tagebuch oder in anderen Notizheften¹¹ notierte Traumtexte komplettiert. Durch die fortlaufende Anordnung der Träume, die zudem alle mit Datum und zum Teil auch Ortsangaben versehen sind, erhält der Band eine Art Tagebuchcharakter.

Die über 200 Seiten umfassende und auf 107 Traumtexte erweiterte Ausgabe von 1961, die nicht nur eine chronologische Fortschreibung, sondern auch eine Ergänzung des Bestandes bis 1945 darstellt,¹² trägt den Titel *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, denn sie enthält neben Träumen und »Demi-sommeils« auch einige Wacherlebnisse, die als solche spezifiziert werden. Die enorme Zunahme im Seitenumfang ist außerdem darauf zurückzuführen, daß jeder Traumtext nun auf einer neuen Seite beginnt, wodurch der einzelne Text einen autonomen Status erhält und der Band sich trotz der Beibehaltung der Daten, die quasi zu Überschriften werden, eher in der Art eines Gedichtbandes als in der Art eines Tagebuchs präsentiert.

Vor allem aber läßt sich über die Jahre hinweg eine Veränderung in den Techniken des »récit de rêve« beobachten. So werden die meisten Traumtexte von einer Veröffentlichung zur anderen mehr oder weniger stark bearbeitet bzw. ergänzt. Grob gesagt lassen sich die Unterschiede wie folgt zusammenfassen: der Band von 1945 stellt die Traumwelt als eigene, geschlossene Welt dar;

9 Vgl. Michel Leiris, »Note historiographique« [1943], in: *Miroir de l'Afrique*, hg. v. Jean Jamin, Paris 1996, S. 1409 f.

10 Michel Leiris, »Rêves«, in: *Trajectoire du rêve. Documents recueillis par André Breton*, Cahiers GLM, 1938, S. 64-71.

11 Catherine Maubon hat diese unter dem Titel *L'Évasion souterraine* (Paris 1992) herausgegeben.

12 Von den 47 neuen Texten fallen 30 in die Zeit bis 1945.

die Texte sind prägnant und knapp, oft auf eine Pointe hin angelegt und enden vor oder mit dem Erwachen. In der Ausgabe von 1961 hingegen spielen beim Aufwachen gemachte Gedanken eine Rolle, werden Erklärungs- oder Interpretationsversuche gewagt, Koinzidenzen zum Wachleben konstatiert, Erinnerungen oder andere ähnliche Träume hinzugefügt. Damit wird die Kontinuität zwischen Traum und Wachleben in den Vordergrund gerückt. In *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* kann ein erster Ansatz für die späteren Bücher *Frêle bruit*, *Le Ruban au cou d'Olympia*, *À cor et à cri* gesehen werden, in denen in freiem Wechsel kurze Fragmente aus Wachleben und Traum präsentiert werden, ohne daß prinzipielle Unterschiede zwischen beiden gemacht würden.¹³

Der Band gewinnt nicht nur durch das per se autobiographische Erzählen von Träumen autobiographische Dimension, sondern Leiris benutzt überdies die von den Träumen gelieferten Details geschickt, um Informationen über sein Wachleben einzustreuen, die ein Bild von ihm als Dichter, als Ethnograph sowie als Mensch, der von den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Zeit betroffen ist, entwerfen. *Nuits sans nuit* sollte nicht in erster Linie als Sammlung von Einzelträumen, als ›Traumdatenbank‹ für die Autobiographie betrachtet,¹⁴ sondern als eigene Form des autobiographischen Schreibens, quasi als ›Traumautobiographie‹, gelesen werden, denn hinter den weitgehend chronologisch geordneten Träumen – nur gelegentlich nimmt Leiris durch falsche Datierung oder versteckt hinter der Kennzeichnung ›sans date‹ Umstellungen vor – wird bei genauer Lektüre eine Lebenslinie erkennbar, die sich allerdings oft erst aus Nebensätzen und Einschüben in Klammern ergibt.¹⁵ Dieser Aspekt ist in der ersten Fassung bereits angelegt, wird in der zweiten jedoch erheblich verstärkt. Zuweilen drängt sich sogar der Verdacht auf, daß die Träume nach dem Kriterium, wie gut sie sich zur gewünschten Selbstdarstellung eignen, ausgewählt worden sind. Mit der ersten Information aus seinem realen Leben, nämlich der Mitteilung, daß er seit etwa anderthalb Jahren bei Max Jacob

13 Dabei ändert sich auch die Form des ›récit de rêve‹, der nicht immer von Anfang an als Traum erkennbar ist oder in der dritten Person vor sich gehen kann. Diesen Variationen, deren Behandlung hier aus Platzgründen ausgespart werden muß, werde ich im Rahmen einer größeren Arbeit nachgehen.

14 Als solche kann vielmehr das Tagebuch gelten, aus dem die Träume entweder in *La Règle du jeu* oder in *Nuits sans nuit* übernommen werden. Mit ganz wenigen Ausnahmen werden die in *La Règle du jeu* bereits verwendeten Träume in *Nuits sans nuit* nicht wieder aufgenommen. Als weitere Auswahlkriterien scheinen zu gelten, daß sehr alltägliche oder sehr obszöne Träume nicht aufgenommen werden sowie solche, die relativ unverstellt aktuelle Befürchtungen anzeigen. So bleiben Träume, die Scheidung oder Selbstmord behandeln, ebenso ausgespart wie Träume, in denen die Angst vor dem Krieg zum Ausdruck kommt.

15 So wird beispielsweise die Heirat mit Zette daran erkennbar, daß es zunächst heißt: »Z... (avec qui, dans la vie éveillée, je suis alors fiancé)« (NJ 49) und dann: »Z... (maintenant ma femme)« (NJ 53).

Poesieunterricht nehme, stellt Leiris sich als Dichterlehrling dar.¹⁶ Durch die mit Wertschätzungen bedachte Erwähnung einiger Freunde und Leitfiguren – neben Jacob sind das Georges Limbour, André Masson, und Roland Tual – sowie das Nennen surrealistischer Weggefährten situiert er sich in einem bestimmten künstlerischen Milieu. Als persönlich wichtige Bezugspersonen, werden von Anfang an Mutter und Bruder genannt, dann aber vor allem Zette, die immer wieder als hilfreicher Schutzengel das Wecken aus den Alpträumen vornimmt. Diese persönliche Situierung findet sich so auch schon in der Ausgabe von 1945.

Die Hinweise auf Ereignisse allerdings sind dort recht spärlich und werden großenteils erst 1961 eingefügt. An politischen und gesellschaftlichen Ereignissen sind zu erkennen: die Gründung der Volksfront am 12. Februar 1934 (NJ 109), die Pariser Weltausstellung von 1937 (N 52/NJ 125), der Krieg mit Bombardierung (NJ 136 ff.), Hinrichtung der Kollegen aus dem *Musée de l'Homme* (N 57 ff./NJ 144 f.) und Schikanen der Besatzung (N 64 f./NJ 154 f.) sowie in der späteren Fassung das Ende des Krieges (NJ 166), die Algerienkrise (NJ 171) und der Zusammenbruch der Vierten Republik (NJ 193). Daneben ergibt sich ein individuelles Curriculum vitae, das folgende Ereignisse in dieser Reihenfolge und also nicht immer streng chronologisch verzeichnet: die Heirat (N 28 f./NJ 53), die Reise nach Ägypten und Griechenland (N 32 f./NJ 63), das Chemiestudium (N 38/NJ 71), die Geburt und die ersten Jahre der Kindheit in der Rue d'Auteuil (NJ 76), die Schulzeit (NJ 81), die Expedition nach Afrika (N 53/NJ 86, 88, 91 u. 132), die Tätigkeit im *Musée d'Ethnographie* und das Erscheinen von *L'Afrique fantôme* (NJ 120), die Teilnahme am Krieg (N 53/NJ 128 f., 130 f. u. 132) und diverse Reisen danach.

Auffallend ist allerdings, daß jeglicher Hinweis auf den mißglückten Selbstmordversuch fehlt. Statt dessen wird von der Anästhesieerfahrung bei einer wenige Jahre später notwendigen harmlosen Operation berichtet. Beim Erwachen glaubt Leiris, sein Bett nicht verlassen zu haben, was nur durch rationales Denken, nicht aber durch Erinnerung zu widerlegen ist: »Nul sommeil ne peut se comparer à un tel blanc ou plutôt un tel rien qui, à l'inverse du sommeil dont on sait toujours évaluer plus ou moins quelles en furent l'opacité et l'étendue, semble n'avoir pas existé: en un éclair, on est tombé dans l'indicible et l'on s'est relevé« (NJ 191 f.).

Die Zeit zwischen Einschlafen und Aufwachen bleibt dem Bewußtsein komplett entzogen, sie erscheint als »temps mort« (NJ 192), über den keine Aussage getroffen werden kann. Dem Ereignis der Operation entspricht nichts auf der Ebene der bewußten Erfahrung, es hat keinerlei Erinnerungsspuren hinterlassen. Dies muß in ähnlicher Weise auch für das hier ausgesparte Koma nach dem Selbstmordversuch gelten, das Leiris in *Fibrilles* bezeichnet als »ce quel-

16 Der Hinweis auf Max Jacob fehlt in der Tagebuchfassung dieses Traums (vgl. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, hg. v. Jean Jamin, Paris 1992, S. 32), er taucht erst in der Publikation von 1945 auf. Hat Leiris ihn vielleicht hinzu erfunden?

que chose qui, sur-le-champ, loin d'être positivement quelque chose n'était pas même en question mais que, maintenant, je puis me représenter comme une immersion de trois jours et demi dans l'absolue ténèbre« (FIB 108 f.).

Obwohl Leiris in diesem Zeitabschnitt dem Tod extrem nahe gewesen ist, hat dieser keine Spuren im Bewußtsein hinterlassen. Anstelle einer Erinnerung läßt sich nur eine abstrakte Vorstellung konstruieren. Die unmögliche Begegnung mit dem Tod erweist sich von Anfang an als konstitutiv für das autobiographische Schreiben von Leiris, sie ruft immer neue Inszenierungen hervor und erklärt möglicherweise auch die große Anzahl von Todesträumen in *Nuits sans nuit*. Im Kapitel »Mors« von *Fourbis* gesteht Leiris ein, daß die Suche nach einem Moment der Bewußtwerdung dessen, was der Tod ist, nur erfolgreich bleiben kann:

L'événement capital que j'ai toujours été dans l'incapacité de retrouver (cela pour la simple raison qu'il n'a jamais dû se produire, soit qu'il n'y ait pas même possibilité de pareille découverte, autrement que de façon toute formelle, tant qu'on n'est pas au pied du mur, soit qu'elle s'opère seulement par degrés et de manière subreptice à mesure que l'échéance se rapproche) est en effet celui qu'aurait constitué pour moi ma prise de conscience de la mort (FOU 22).

Strukturell weist das nicht zu erinnernde Ereignis der »prise de conscience de la mort«, das Leiris trotz der hier behaupteten Unmöglichkeit seiner Existenz immer wieder zu rekonstruieren versucht, Ähnlichkeiten mit der Urszene der Psychoanalyse auf: Wie diese ist es vermutlich pure Konstruktion, in jedem Fall hat es keine Erinnerungsspuren hinterlassen und entfaltet seine Wirkung auf das Bewußtsein erst in einem Prozeß der Nachträglichkeit. Philippe Lejeune liest daher auch die Suche nach der »prise de conscience de la mort« in *L'Âge d'homme* als Sublimation der Urszene.¹⁷ Eine solche Lesart scheint mir jedoch eine Reduktion zu sein, da sie die anthropologische Bedeutung des Todes für die menschliche Existenz herunterspielt und durch andere Themen zu ersetzen sucht. Zwar liefert die traumatische Struktur ein Erklärungsmodell für das Auftauchen immer neuer Inszenierungen und die Entzogenheit des eigentlichen Ereignisses, die Ersetzung des Todes durch die Urszene läßt jedoch dessen Bedeutung als dem Menschen entzogenes Ende seiner Existenz, das als Unverfügbares nur durch Inszenierung ins Bewußtsein treten kann, zu stark verblassen.¹⁸ Die Fähigkeit, Unverfügbares zu inszenieren, eignet sowohl dem Traum als

17 Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, 1975, S. 21 f.

18 Zur Affinität von Traum und Fiktion vgl. Helmut Pfeiffer, »Traumatisches Gedächtnis: Claude Simons *Route des Flandres*«, in: Herbert Jaumann u. a., Hg., *Domänen der Literaturwissenschaft*, Tübingen 2001, S. 315-338, hier: S. 336 ff. Pfeiffer betont v. a. die Kombination von traumatischer Wiederholung und ludistischer Differenz, die sowohl für den Traum als auch für die literarische Fiktion eminent wichtig sei. Das Trauma ist dabei das Unverfügbare, das nur inszeniert werden kann. Zur Inszenierung von Unverfügbarem vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.

auch der Literatur und somit in doppelter Weise den Traumtexten von Leiris. Der Analyse des Tatbestandes, daß die in der Traumautobiographie auf der Ebene des faktischen Lebens ausgesparte Begegnung mit dem Tod umso häufiger im Traumtext inszeniert wird, werde ich einige Überlegungen zum Tod und zur Inszenierung, die größtenteils auf Aussagen von Leiris selbst beruhen, voranstellen.

3. TOD UND INSZENIERUNG

Der Tod als das Nichts schlechthin entzieht sich für Leiris dem Modus der Repräsentation: »ce qui n'est *rien* ne peut, par définition, être la matière d'aucune représentation si ce n'est *illusoire*« (FOU 23). Repräsentation setzt per definitionem ein abwesendes Etwas voraus, das durch etwas anderes, Anwesendes repräsentiert werden kann. Wenn der Tod aber nicht etwas, sondern nichts ist, so schließt das die Möglichkeit der Repräsentation aus, und jeder Versuch dazu kann nur auf der Illusion beruhen, daß der Tod etwas sei. In seinen Bemühungen, sich metaphysischer Annahmen zu entledigen, betont Leiris, daß der Tod vielmehr als »limite« zwischen einem Zustand und der Abwesenheit eines Zustandes gedacht werden müsse. Trotz dieser Überzeugung will es ihm aber nicht gelingen, sich den Tod anders denn als eine andere Welt vorzustellen. Dieser »autre monde« erscheint auch im Theater als Effekt der Inszenierung, was für Leiris die Affinität von Theater und Tod begründet: »la seule présentation d'individus grimés et costumés se mouvant dans la réalité truquée d'un décor et insérés dans un temps qui n'est pas le temps ordinaire fait de la scène [...] une antichambre de cet autre monde qu'on ne peut s'empêcher de construire dès qu'on essaie de se représenter la mort« (FOU 46).

Dem Theater kommt dabei transitorische Qualität zu, es wird zum Vorraum des »autre monde«, und das heißt auch zur Verbindung zwischen zwei Welten, die man als reale und imaginäre bezeichnen könnte. Die Doppelung der Personen und Gegenstände, die real anwesend sind, aber gleichzeitig als Zeichen für anderes fungieren, ist konstitutiv für das Theater als Medium, das Illusionierung und deren Selbstanzeige gleichzeitig zu leisten vermag. Husserl hat das in seinen Überlegungen zum Bildlichkeitsbewußtsein als »Charakter der Unwirklichkeit, des Widerstreits mit der aktuellen Gegenwart« bezeichnet, der aus der Überlagerung von physischem Bild und Bildobjekt entstehe,¹⁹ womit die Kopräsenz zweier Welten sehr treffend beschrieben ist. Im Theater können die Schauspieler gleichzeitig als Darsteller und als die durch sie dargestellten Figuren gesehen werden; Schminke und Kostüme leisten neben der Illusionsbildung auch die Selbstanzeige der Fiktion; Bühnenbild und Theaterzeit erschaffen eine eigene Welt, die sich von der realen Welt unterscheidet. Erst in dieser

19 Edmund Husserl, »Vorlesung 1904/1905«, in: ders., *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Texte aus dem Nachlaß (1898-1925), hg. v. Eduard Marbach, Den Haag u. a. 1980, S. 47.

eigenen Welt kann der nicht repräsentierbare Tod in der Inszenierung zum Erscheinen gebracht werden. Octave Mannoni betont daher auch, daß das Theater vom Hervorbringen einer imaginären Perspektive lebt, deren Annahme entscheidend vom Blick des Zuschauers abhängt; dieser kann sich ihr auch verweigern und sein Augenmerk beispielsweise nur auf die Theatertechnik richten.²⁰ Aus der zur Konvention des Theaters gehörenden gemeinsamen Verständigung zwischen Zuschauern und Schauspielern, sich auf die imaginäre Perspektive einzulassen, resultieren für Leiris die Faszination des Theaters und die Grenzerfahrungen, die es ermöglicht:

N'est-ce pas précisément parce qu'acteurs et spectateurs (les uns dans l'éclat de l'électricité, les autres dans la noirceur de la caméra de photographe où ils se sont fait enfermer) y effectuent de tels voyages imaginaires aux confins de la vie et de la mort que le théâtre nous fascine? (FOU 44).

Neben der gemeinsamen Erfahrung hebt Leiris hier allerdings auch auf die Trennung von Zuschauern und Schauspielern ab, die im modernen europäischen Theater durch technische Mittel – Leiris erwähnt die Beleuchtung – hervorgehoben wird und die auch aus der Sicht des Theaterwissenschaftlers Georges Banu konstitutiv für die gemeinsame Theatererfahrung ist:

Le cadre, la rampe et enfin le rideau soulignent la séparation, voire la distance car l'image aussi bien que le son viennent d'une source bien distincte, placée au-delà de ces barrières. Le théâtre à l'italienne sera le lieu de la division [...] théâtrale, le lieu d'une partition devant être surmontée par l'art de la scène et le théâtre du spectateur confondus afin que l'échange soit toujours possible et la communication accomplie.²¹

Die klare Markierung der Grenze wird zur Voraussetzung von deren Transgression im Bereich des Imaginären. Dies entspricht Leiris' Überlegungen zum Exotismus des Traums, bei dem das Fortbestehen der Trennung zwischen den Welten beim Versuch der Annäherung sogar maßgeblich für die Evokation des »sentiment du sacré« ist. Entsprechend bestimmt Leiris auch den Hauptzweck des Theaters als Versuch der Grenzüberschreitung und des Brückenschlags zwischen radikal verschiedenen Welten: »jeter un pont de notre monde à l'autre monde« (FOU 45).

Dieser »autre monde« ist gleichermaßen der des Todes wie des »sacré« oder »merveilleux« und unabdingbar für das, was Leiris »wahres Theater« nennt. Durch diesen Bezug gelingt ihm auch die zunächst schwierige Einbeziehung der Komödie in seine Vorstellung von »wahrtem Theater«, das sich stets durch die latente Präsenz des Todes auszeichnet:²²

20 Octave Mannoni, »L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire«, in: ders., *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène* [1969], Paris 1985, S. 161-183, hier S. 161 f.

21 Georges Banu, *Le Rouge et or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris 1989, hier S. 106. Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Pierre-Emmanuel Kadivar.

22 »La mort n'est jamais tout à fait absente quand il s'agit de vrai théâtre, quelles qu'en soient les apparences« (FOU 45).

Il faut [...] faire intervenir la poésie, le merveilleux et, d'une manière générale, tout ce qui fait que le théâtre décolle de la réalité et – tel que nous le voyons se découper dans le parallélépipède de la scène à l'éclairage diurne ou nocturne – se présente comme un rêve qui se déroulerait sous nos yeux sans que nous y soyons insérés. Et c'est cette apparence de rêve objectivé qui nous permettra, peut-être, de retrouver là aussi, nous attendant patiemment, la mort. (FOU 45f.)

Der Vergleich des Theaters mit dem Traum, der bekanntlich eine lange Tradition hat,²³ würde eine Vielzahl von Bemerkungen erfordern. Ich werde mich hier jedoch auf die Richtung konzentrieren, die Leiris selbst einschlägt. Demnach beruhen die strukturellen Parallelen von Theater und Traum sowohl auf ihrer Loslösung von der Realität durch die ›poésie‹ und das ›merveilleux‹ als auch auf ihrem Verhältnis zum Tod, wobei beide Komponenten über die Vorstellung des ›autre monde‹ miteinander korreliert sind. Der Unterschied zwischen Theater und Traum hingegen besteht vor allem im Grad der Involviertheit des Zuschauers. Nimmt er im Traum selbst auf einem ›anderen Schauplatz‹ am Geschehen teil, so weist sich das Bühnengeschehen durch die klare Einrahmung als Ort aus, von dem der Zuschauer ausgeschlossen bleibt; seine Position ist nicht durch unmittelbare Teilnahme, sondern durch den Blick bestimmt, der lediglich ein auf luzider Distanz beruhendes ›intérêt passionné‹ zuläßt:

Un rêve objectivé, un rêve que nous regardons, qui nous touche quoique nous ne soyons pas dedans, qu'est-ce donc que cela peut être sinon un ensemble d'actions qui nous sont proposées et que nous considérons avec un intérêt passionné, comme nous ferions si nous pouvions, extraits de la vie mais demeurés lucides, être détachés de notre propre histoire et la voir se jouer devant nous, transformée par l'optique inhérente à notre nouveau statut? Ou comme si d'autres, à l'existence déjà révolue ou simplement soustraits au temps, jouaient pour nous, encore bien de ce monde, un condensé de ce qui leur est arrivé, leurs gestes à eux aussi nous parvenant modifiés par un effet de réfraction, étant donné la différence des états dans lesquels, respectivement, nous nous trouvons (FOU 46).

Die Distanz zwischen den hier gedachten Figuren und den Zuschauern resultiert in erster Linie daraus, daß sie verschiedenen Welten angehören, wobei es sich als unerheblich erweist, welche Seite dem Diesseits und welche dem Jenseits zugeschlagen wird; von Bedeutung ist lediglich der durch die Trennung hervortretende Brechungseffekt.

Während das Theater also auf der Doppelung der Welten, auf Distanz und

23 Der Topos taucht seit dem 18. Jahrhundert immer wieder auf, vgl. dazu Hans-Walter Schmidt-Hannisa, »Der Träumer vollendet sich im Dichter«. Die ästhetische Emanzipation der Traumaufzeichnung«, in: Burkhard Schnepel, Hg., *Hundert Jahre Die Traumdeutung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung*, Köln 2001, S. 83–106, hier S. 88 f. Freuds Rede vom ›anderen Schauplatz‹ des Traums hat bekanntlich weiter zu der Parallelisierung beigetragen (vgl. hierzu auch Mannoni [Anm. 20]), und Salomon Resnik gründet in *La Mise en scène du rêve* (Paris 1987) darauf seine Traumtheorie.

der Kenntlichmachung seiner Inszenierung beruht, ist dies im Traum nach allgemeiner Ansicht nicht der Fall. Für Mannoni verschwindet im Traum die Unterscheidung zwischen Imaginärem und Realem, und für Iser geht literarische Fiktionalität gerade deshalb über den Traum hinaus, weil sie in der Lage ist, ihre Fiktionalität und damit die Horizontwechsel ständig präsent zu halten, während der Träumer im Traum an den Traumhorizont gefesselt bleibe.²⁴ Rudolf Heinz hingegen vertritt die These, daß jeder Traum seine eigene Verfaßtheit in einer Selbstreferentialisierung thematisierte.²⁵ Dies ist in den Traumtexten von Leiris, in denen der Ort des Traums immer wieder zur Bühne und das Traum-Ich zum Zuschauer wird, tatsächlich zu beobachten, wobei allerdings zu beachten ist, daß das Untersuchungsobjekt hier Texte sind, die keine Gewähr dafür bieten, daß das Phänomen tatsächlich auf den Traum selbst zurückzuführen ist. Obwohl diese Differenz systematisch natürlich in Betracht zu ziehen ist, kann sie hier aufgrund der Unmöglichkeit, sie genau zu bestimmen, als unerheblich vernachlässigt werden, wenn nicht versucht wird, die Strategien der Inszenierung eindeutig dem Traum oder den literarischen Verfahren des Textes zuzuweisen.²⁶

4. DIE FASSUNG VON 1945: DER TRAUMTOD ALS ZUGANG ZUM ›AUTRE MONDE‹

In der Fassung von 1945 von *Nuits sans nuit* wird vor allem zu Beginn der Eintritt in eine andere Welt inszeniert. Diese ist reich an merkwürdigen Konstruktionen und märchenhaften Elementen und eröffnet sich nach einem ersten undatierten Hinrichtungstraum, der als »Rêve très ancien« überschrieben ist:

J'assisté à une série d'exécutions capitales, pur quidam au milieu d'une foule, et cela m'intéresse de façon prodigieuse. Jusqu'au moment où le bourreau et ses aides viennent à moi parce que c'est mon tour d'y passer, ce sur quoi je ne comptais pas et qui m'horripile grandement. (N 7)

Dieser Traumtext und damit der ganze Band beginnt mit dem Pronomen der ersten Person Singular, wobei der Traumerzähler sein Traum-Ich als Namenlosen in einer Menge positioniert.²⁷ Auf einmal jedoch tritt es aus dieser Menge

24 Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 18), S. 56.

25 Vgl. Rudolf Heinz, *Somnium Novum. Zur Kritik der psychoanalytischen Traumtheorie*, Wien 1994.

26 Ein Fassungsvergleich könnte in einigen Fällen zeigen, daß im Laufe der Bearbeitungen der Inszenierungscharakter deutlicher hervortritt, das gilt im besonderen für den ersten Traumtext. Ein systematischer Fassungsvergleich ist bisher nicht unternommen worden, Ansätze dazu bietet nur Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris 1994, S. 50-62.

27 Zur Problematik »wer ist das Ich im Traum?« vgl. Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La Narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris 1993, S. 205-248. Für *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* hat Maurice Blanchot diesen Aspekt hervorgehoben; vgl. »Rêver, écrire«, in: ders.,

heraus und wird selbst in das Geschehen hineingezogen; sein Interesse schlägt in Entsetzen um, woraufhin der Text abrupt abbricht, ohne daß die tatsächliche Hinrichtung oder das die Spannung lösende Erwachen folgen würden. Wie oben gezeigt ist das ›intéret passionné‹ im ›rêve objectif‹ des Theaters an die Existenz der Bühne und die dadurch garantierte Distanz des Zuschauers zum Geschehen gebunden, mit der Umwandlung zum Protagonisten muß das Interesse daher zwangsläufig in Entsetzen umschlagen. Im Mittelpunkt dieses Textes stehen also die Verwandlung des Zuschauers in den Protagonisten und das Entsetzen, das durch diese Aufhebung der Trennung zwischen Zuschauer und betrachtetem Geschehen ausgelöst wird, und damit thematisiert der Traumtext die im Traum stattfindende Grenzüberschreitung, ein Aspekt, der in der späteren Fassung noch deutlicher wird.

Der zweite Traumtext setzt gewissermaßen in der Nachfolge dieser angekündigten Exekution ein, er beginnt mit den Worten: »Je suis mort« (N 10). Zwischen den beiden Texten ergibt sich so eine Leerstelle, die mit der im ersten Text angekündigten Hinrichtung besetzt werden kann. Im zweiten Text, der das Motiv des Aufstiegs der Seele zum Himmel verfremdet, befindet das Traum-Ich sich in einem geometrisch-technischen Jenseits, in dem eine Reihe von Menschen entlang sie durchbohrender Metallstangen zum Himmel empor steigt, wo milchweiße Lichtgloben aufgereiht sind,²⁸ und empfindet eine große Euphorie, die in merkwürdigem Kontrast zum Entsetzen aus dem ersten Traumtext steht. Dieses Entsetzen wird im dritten Text, in dem Leiris' Traum-Ich seinem Doppelgänger begegnet, jedoch wieder aufgenommen:

Entrant un soir dans ma chambre, je m'aperçois assis sur mon lit. D'un coup de poing, j'anéantis le fantôme qui a volé mon apparence. À ce moment, ma mère paraît au seuil d'une porte tandis que par la porte d'en face entre son double, parfaite réplique du modèle. Je crie très fort, mais mon frère survient, accompagné lui aussi de son double, qui m'ordonne de me taire, disant que je vais effrayer ma mère. (N 8f.)

Das in mehreren Traumtexten vorkommende Sichselbstgegenübertreten wird hier fast parodistisch auf die Spitze getrieben, wobei die Parodie auch als Strategie erscheint, das Entsetzen dadurch zu mildern, daß das Doppelgängertum nicht nur das Traum-Ich selbst betrifft, sondern zu den Gesetzen der Traumwelt zu gehören scheint. Einerseits reiht dieser Traumtext sich in die Logik des Eintritts in eine andere Welt mit eigenen Gesetzen ein, in der solche Begegnungen

L'Amitié, Paris 1971, S. 162-170. Ich unterscheide im folgenden zwischen dem Traum-Ich, d. h. dem fiktionalen Handlungsträger des Traums, dem Träumer, d. h. dem realen, aber schlafenden Traumproduzenten und dem Traumerzähler, d. h. dem wachen und zur Reflexion fähigen Erzähler des Traums.

- 28 Diese Ausformung der anderen Welt ist typisch für die Träume der surrealistischen Phase, die durch künstliche Konstruktionen und Elemente des Wunderbaren geprägt sind, vgl. dazu auch den kurzen Text »Le Monde de mes rêves«, in: *Le Disque vert*, 4^e série, n° 2 (März 1925).

möglich sind, andererseits kann er auch als Wiederholung der Struktur des ersten Textes gelesen werden, wenn nämlich das Erscheinen des Doppelgängers als Ankündigung des Todes interpretiert wird.²⁹ Offenbar kann das daraus entstehende Entsetzen sich nicht diskursiv artikulieren. War es im ersten Traumtext stumm geblieben und hatte im zweiten einer »grande euphorie« Platz gemacht,³⁰ so kommt es hier im Schrei zum Ausdruck, den Leiris, der betont, als Erwachsener nur im Traum geschrien zu haben, in *À cor et à cri* als eine das Entsetzen bloßstellende Obszönität betrachtet: »Obscénité du cri qui, déchirant le voile du silence, semble mettre à nu toute l'horreur.«³¹ Der Schrei stellt somit eine Überschreitung gesellschaftlicher Normen, aber auch einen Ausbruch aus der Diskursivität der Sprache dar, die nur im Traum gestattet sind. In diesem Text folgt die trauminterne Wiederherstellung der Ordnung durch den Bruder, der als Schweigen gebietende Autorität auftritt, das angstauslösende Moment domestiziert und den Angstschrei zum Verstummen bringt. Oft genug jedoch führt der Schrei zum Aufwachen, wenn er nicht – wie in späteren Traumtexten – rechtzeitig durch Zettes Wecken unterbunden wird. Dann markiert er die Grenze zwischen Träumen und Wachen, die Wiederherstellung der Distanz, die Sichtbarmachung des verlorenen Horizonts.

Leiris macht rückblickend verschiedene Phasen in seinen Träumen aus: eine surrealistische, eine psychoanalytische und eine existentialistische.³² In Anlehnung an diese Einteilung, die allerdings wenig Definitionskriterien bereitstellt, lassen sich die meisten der Träume von *Nuits sans nuit* als surrealistische einordnen: Sie sind eher kurz, enthalten entweder kurze Szenen, Begegnungen, Anekdoten, Wortspiele oder geben Eindrücke von Objekten und Bildern wieder, wobei die Darstellung pointiert ist und auf Überraschungseffekte zielt. Oft ist das Traum-Ich gar nicht am Geschehen beteiligt, sondern tritt nur als Beobachter von Eindrücken einer verfremdeten Wirklichkeit auf. Nur wenige Traumtexte wenden sich relativ unverhüllt der Stellung des Ich zu. Surrealistisches Träumen herrscht in den ersten 50 Traumtexten vor, erst die zehn Traumtexte aus der Kriegszeit weisen eine stärkere Hinwendung zur fragil ge-

29 »Voir son double est paraît-il un signe de mort«, so der Kommentar von Leiris (Leiris, *Journal* [Anm. 16], S. 33).

30 Die Formulierung »sans que je ressentie autre chose qu'une grande euphorie« legt die Möglichkeit der Existenz von etwas anderem nahe. Tatsächlich schwankt Leiris in den verschiedenen Versionen zwischen »une grande béatitude« (*Journal* [Anm. 16], S. 32), »aucune douleur« (*La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, S. 7) und »une grande euphorie« (die beiden Fassungen in Buchform). Vgl. die Gegenüberstellung bei Maubon, *Leiris en marge* (Anm. 26), S. 54.

31 Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris 1988, S. 101.

32 Vgl. den Eintrag im Tagebuch vom 4. Februar 1946, *Journal* (Anm. 16), S. 425. Als typisch für surrealistische Träume lassen sich Verfahren der Transposition erkennen, während die existentialistischen Träume die eigene Existenz thematisieren. Psychoanalytische Träume will Leiris nur wenige notiert haben, von denen er zudem die meisten nicht veröffentlicht habe.

wordenen eigenen Existenz und eine zunehmend düstere Stimmung auf.³³ In diesen Texten erscheint der Tod nicht mehr wie am Anfang als der Eintritt in eine andere Welt, sondern er wird zur Bedrohung des Lebens. Zwar hat sicherlich auch die deutsche Besatzung Einfluß auf diese Krise, die Erschütterung erreicht aber wesentlich existentiellere Dimensionen, die auf die Situation des Ich abheben, wie der letzte Satz des letzten Traumtextes zeigt: »moi qu'une vague portière de feuillage poudreux est seule à séparer d'une antichambre de la mort« (N 68). Das Traum-Ich ist hier nur durch eine äußerst fragile Grenze vom Vorzimmer des Todes getrennt, und der Traum endet in der Ungewißheit, wie lange dieser dünne Vorhang noch trennend bleiben kann. Als Nachhall des Bandes bleibt also der Begriff »antichambre de la mort« stehen, der wenige Jahre später in den Überlegungen zum Theater in *Fourbis* seine Korrespondenz findet, wenn das Theater als Vorraum jener jenseits des Todes liegenden Welt bezeichnet wird.

5. DIE FASSUNG VON 1961: VORHANG, RAHMEN UND BÜHNE – INSZENIERUNG UND GRENZÜBERSCHREITUNG

Es ist hier nicht der Raum, auf die zahlreichen Veränderungen zwischen den beiden Fassungen einzugehen. Der größte Unterschied in der Form des »récit de rêve« zwischen 1945 und 1961 besteht, das wurde schon gesagt, in der zunehmenden Kommentierung der Träume und dem Herstellen von assoziativen Verbindungen, was teilweise zu starken Veränderungen und Erweiterungen der Texte von 1945 führt.³⁴ Damit einher geht eine veränderte Einstellung zum Traum. Die Traumwelt als abgeschlossene Welt verliert an Bedeutung, während die Überschreitung der Grenze zwischen den Welten in den Vordergrund tritt. Die Fortführung und der neue Schlußtext lösen die düstere Atmosphäre des

33 Nach Maubon bleibt die Form des »récit de rêve« in den surrealistischen Veröffentlichungen bis einschließlich *Trajectoire du rêve* relativ unverändert. Die späteren Veränderungen führt sie auf den Beginn des autobiographischen Schreibens zurück. Vgl. Maubon, *Leiris en marge* (Anm. 26), S. 51 f. u. 76. Die Collagetechnik von *L'Âge d'homme* verzichtet allerdings noch auf eine explizite Interpretation der Träume. Dies ändert sich erst in *Biffures*, wo die Träume auch in einen Metadiskurs eingebunden werden. Es dürfte jedoch schwierig sein, die äußeren Umstände vom Schreibprojekt zu trennen.

34 Als ein Beispiel sei nur der Traumtext vom 19./20. August 1933 genannt, dessen Umfang um mehr als das Doppelte zunimmt. Hatte Leiris sich in der Fassung von 1945 auf die präzise Schilderung einer Begebenheit beschränkt, so läßt er in der Fassung von 1961 wissen, daß es sich dabei nur um die erste Sequenz eines sehr langen Traumes gehandelt habe, dessen Handlung sich nicht mehr genau rekonstruieren läßt. Er gibt jedoch an, wo und unter welchen Umständen er ihn geträumt hat, erwähnt einige weitere Elemente und gibt deren Einfluß auf sein Wachleben an (N 41 und NJ 85f.).

Endes von 1945 wieder etwas und zeigen eine Selbstironisierung, die in der ersten Fassung nicht denkbar war.

Ich möchte zunächst anhand kleiner Veränderungen im ersten und letzten Traumtext die neue Akzentuierung andeuten, mittels derer versucht wird, den Tod auf Distanz zu halten, bevor ich ausführlich die Strategien der Inszenierung und deren »mise en abyme« beleuchte und schließlich auf das Ende des Bandes eingehe.

Der erste Traumtext, dessen Thema die Verwandlung vom Zuschauer zum Protagonisten ist, gewinnt in der Fassung von 1961 an Profil. Am Textanfang steht nun nicht mehr das Ich, sondern eine Menge von Schaulustigen, durch die gewissermaßen eine Bühne konstituiert wird, auf der das Geschehen stattfindet:³⁵ »Devant une masse de badauds – dont je suis – l'on procède à une série d'exécutions capitales et cela m'intéresse au plus haut point. Jusqu'au moment où le bourreau et ses aides viennent à moi parce que c'est mon tour d'y passer, ce à quoi je ne m'attendais guère et qui m'horripile grandement« (NJ 9).

Das Ich wird hier explizit als Schaulustiger ausgewiesen, und daher kommt der Umschlag vom Zuschauen ins Involviertsein überraschender als in der früheren Fassung. Mit dem Ausdruck »au plus haut point« wird zugleich der Höhepunkt des Textes, nämlich dieser Umschlag markiert.

Eine kleine Umstellung verschiebt auch im letzten Satz des letzten Traumtextes von 1945 den Akzent: »moi qui ne suis séparé d'une antichambre de la mort que par une vague portière de feuillage poudreux« (NJ 159), heißt es nun. Nicht mehr der Vorraum des Todes beschließt den Traumtext, sondern der trennende Vorhang. Diese Verschiebung des Akzentes weg vom Tod und hin auf die Grenze zwischen den Welten kann als exemplarisch für die Fassung von 1961 gelten, in der das Überschreiten der Schwelle in den Texten oft genug als »mise en abyme« inszeniert wird. Als Beleg sei zunächst folgender Traumtext zitiert, in dem das Traum-Ich die Mittel der Grenzüberschreitung gleich miträumt: »J'absorbe ou je fume de l'opium avec Z... et quelques autres gens qui sont de nos intimes. Bientôt, il me semble que les mains de tous les assistants – et les miennes – sont devenues très blanches. J'en conclus que nous venons de franchir le seuil du glissement, vertigineux! vers la rêverie et j'en ressens une grande angoisse« (NJ 135).

Ähnlich wie der erste Traumtext thematisiert auch dieser eine Grenzüberschreitung und die daraus resultierende Angst. Die Drogeneinnahme zu Beginn läßt den Leser etwas stutzen, ob es sich tatsächlich um einen Traum handelt oder ob der Beginn nicht noch in der Realität anzusiedeln ist. Neben Drogeneinnahme oder Trunkenheit sind es in anderen Traumtexten vor allem Theateraufführungen oder Bildbetrachtungen, die diesen Effekt erzielen. Um die Selbst-

35 Die Konstituierung einer Bühne mit sprachlichen Mitteln ist in sehr vielen Texten zu beobachten, wo im Vergleich zur ersten Fassung die Initialstellung des Subjekts aufgegeben wird, so daß seinem Auftreten die Angabe von Raum oder Zeit vorausgeht.

referentialisierung dieser Traumtexte ausreichend würdigen zu können, ist es nötig, noch einmal etwas weiter auszuholen und erneut auf Passagen aus *Fourbis* zurückzugreifen.

Zu Beginn von *Fourbis* belegt Leiris die Augenlider mit dem Ausdruck »rideau de nuages«, der ihn in den Libretti Wagners immer stark beeindruckt habe: »Rideau de nuages. C'est ainsi que se présente parfois le rideau des paupières lorsque, dormant encore, on est déjà pour s'éveiller« (FOU 7).

Dieser Wolkenvorhang markiert den Übergang zwischen Schlafen und Wachen und stellt daher eine Zäsur, aber auch ein Element der Vermittlung zwischen Schlafen und Wachen dar. Vor allem aber bedeutet er ein Heraustreten aus der Zeit, eine »interruption de durée« (FOU 7). Im Theater findet diese »interruption de durée« vor allem auf der Ebene der Fiktion statt, während dem Zuschauer in der Pause eine Distanznahme von der Fiktion, eine Rückwendung auf sich selbst und auf die Aufführungsbedingungen möglich wird. Der Aktvorhang, von dem hier die Rede ist und der bei Wagner durch die Bemalung überdies ins Bühnengeschehen integriert wird, erlaubt darüber hinaus die Aufrechterhaltung der Bühnenfiktion, weil die Umbauten dem Blick entzogen bleiben.³⁶ Daher kann der Wolkenvorhang beim Aufwachen nicht als Ende der Illusion, sondern nur als Zäsur zwischen zwei Akten gedeutet werden, die die Fiktionalität des Traums ins Bewußtsein ruft. Damit rücken Traum und Wachen auf eine Ebene, stellen sie allenfalls zwei unterschiedliche Modi eines ganzen Lebens dar, die gleichermaßen im Zeichen der Theatralität und der Inszenierung stehen.³⁷ Denkt man die Augenlider als Aktvorhang, so ist das ganze Leben eine Oper, deren Hauptvorhang erst mit dem Tod fällt. Hierin trifft sich Leiris mit den Überlegungen von Banu, demzufolge gerade dem Vorhang, der an einer Symbolik des Endes teilhat, die Funktion zukommt, das Begehren nach jener anderen Welt, die er verbirgt, zu erwecken: »Le rideau avive le désir d'accéder à l'autre monde, idéal, qu'il cache et qui ne se laisse voir qu'avec sa chute«.³⁸

36 In verschiedenen Theaterformen kann die Funktion des Vorhangs variieren. Hier soll der sich im 19. Jahrhundert verbreitende Vorhang betrachtet werden, der auch heute noch als Standard gelten kann: »C'est ce que procure le rideau qui, en esprit romantique, fait alterner l'illusion théâtrale avec la liberté temporairement reconquise du spectateur. Il aide ainsi la salle à regagner le présent presque pour mieux plonger ensuite dans la tourmente des affects« (Banu, *Le Rouge et or*, [Anm. 21], S. 241. Zum bemalten Vorhang und dessen Verwendung bei Wagner vgl. ebd. S. 249 u. 259).

37 Leiris entwirft in dieser Passage denn auch das Wachleben als Beginn einer Theatervorstellung: »après les trois coups frappés on ne sait où par le mystérieux régisseur qui veille au commencement quotidien de l'action« (FOU 7). Die strukturelle Ähnlichkeit von Traum und Wachleben zeigt sich in der späteren Fassung von *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (1961) auch darin, daß Wacherlebnisse in den Band integriert werden.

38 Banu, *Le Rouge et or* (Anm. 21), S. 239 u. 268.

Leiris bezeichnet in *Fourbis* nicht nur die Augenlider als Vorhang, sondern auch die Augen als Diorama, die gleichzeitig eine Projektionsfläche bieten und das Dahinterliegende verbergen:

Dedans, la double chambre noire que nous aurions dans notre tête (mais ce n'est vrai qu'à voir ainsi la chose du dehors, car, au dedans, nous n'en éprouvons rien) avec ces deux lentilles à fleur de peau; dehors, l'air d'outre-tombe revêtu par ce qui est diorama, scène artificiellement éclairée et encastrée dans l'espace, comme par tout ce qui semble agencé pour que nous y reconnaissons la projection externe de la vraie chambre du dedans – cette cavité bien close qui est la réalisation imaginaire de ce qu'on nomme « for intérieur » – soudain illuminée et passée à une espèce de fixité mortuaire de musée Grévin. (FOU 34)

Die Augen, gleichzeitig anatomisch und als optischer Apparat beschrieben, fungieren auch hier als Ort der Grenze zwischen Außen und Innen. Dabei wird die Artifizialität des Außen betont, das mit Elementen des Theaters, vor allem künstlicher Beleuchtung und Einrahmung ausgestattet ist, während Augenkammer und Augenhöhle metaphorisch zum Inneren des Menschen umgedeutet werden, das jedoch unzugänglich bleibt und nur imaginiert werden kann. Was geschieht, wenn das Auge für den Blick durchdringlich wird, führt eindrucksvoll der erste ›existentialistische‹ Traumtext vom 12./13. Juli 1940 vor:³⁹

Réveil (avec cri que Z... m'empêche de pousser), ayant rêvé ceci: j'introduis ma tête, comme pour regarder, dans un orifice à peu près semblable à un œil-de-bœuf donnant sur un lieu clos et sombre, analogue aux greniers cylindriques de pisé que j'ai vus en Afrique noire entre 1931 et 1933 [...].

Mon angoisse est due à ce que, me penchant sur cet espace claquemuré que je surprends dans son obscurité intérieure, c'est en moi-même que je regarde (NJ 132).

Dieser Blick ins Innere eines dunklen und geschlossenen Raums durch eine runde Fensteröffnung, deren architektonischer Name bereits die Ähnlichkeit mit dem Auge hervorhebt, wird am Ende des Textes zu einem Blick ins eigene Innere, der Angst hervorruft und zum Schrei und damit letztlich zum Aufwachen führt. Der geträumte Zutritt zum eigenen Inneren ist vor allem deshalb beängstigend, weil die Metaphorizität des Bildes nicht mehr bewußt ist und das Geschehen als real erlebt wird. Erst durch das Aufwachen kann die Distanz zwischen Bewußtsein und Erlebnis wieder eingezogen werden, das Geschehen quasi auf die Bühne zurückgebannt werden.

Leiris' Beschreibung des Auges in *Fourbis* hebt diesen Bühnencharakter hervor. Das Auge ist andererseits aber auch das Organ des Blicks, der sich auf die Bühne richtet: »le regard indivis en quoi s'activent nos deux yeux« (FOU 46). In dieser Doppelstruktur zeigen sich viele Parallelen zum auf dem Blick beruhenden modernen europäischen Theater, das über eine Dichotomie des Zeigens

39 Er weist nur leichte stilistische Veränderungen gegenüber der Fassung von 1945 auf (vgl. N 53).

und Verhüllens mit dem Begehren des Zuschauers spielt.⁴⁰ Die architektonische Gestaltung läßt dem auch von Leiris hervorgehobenen Rahmen eine wichtige Funktion bezüglich der Steuerung des Blicks zukommen.⁴¹ In Husserls Termini ausgedrückt heißt das, daß wir »durch den Rahmen gleichsam wie durch ein Fenster in den Bildraum, in die Bild-Wirklichkeit hinein[blicken]«. ⁴² Dies läßt sich problemlos auf das Theater übertragen. Der Rahmen ist dann die Stelle, wo sich die normale Wahrnehmung bricht, um die Materialität des Bildes oder der Elemente auf der Bühne zugunsten ihrer imaginären Funktion zurücktreten zu lassen. Der Wahrnehmungsbruch am Rahmen wird bei Husserl zum Kriterium der Unterscheidung von Phantasiebildern und Vision (oder Traum), denn wo die vom Rahmen gewährleistete Bildlichkeitsfunktion ausfällt, wird die Welt der Phantasie zur wirklichen Welt.⁴³ Der Rahmen ist also der Ort, wo sich die Realitätsebenen trennen, und der für den Traum typische Verlust dieser Trennung wird in Leiris' Traumtexten wiederholt vorgeführt. So gerät für sein Traum-Ich beim Betrachten eines Bildes von de Chirico, auf dem ein leeres Zimmer zu sehen ist, aus dessen rechter Mauer ein Finger hervorkommt, die Unterscheidung zwischen geträumtem Bild und Traumwirklichkeit ins Wanken: »Pas de distinction nette entre cette pièce figurée presque en trompe-l'œil et celle où je me trouve« (NJ 35). Der Verlust dieser Unterscheidungsfähigkeit erweist sich als extrem bedrohlich:

Dans un autre rêve [...] je regardais une nature morte cubiste accrochée dans un musée ou autre local d'exposition. Soudain il me semblait que toute ma personne allait s'y intégrer, comme si mon être même s'y était projeté par le canal de mon regard, et j'étais pris de peur: si le monde est vraiment *cela*, un monde sans perspective, comment faire pour y vivre? (NJ 35)

Wenn der Blick zum Verbindungskanal zwischen Traumrealität und geträumter Bildwirklichkeit wird und die Augen nicht mehr als Grenze zwischen Außen und Innen fungieren, kann das Innen durch den Kanal des Blicks in das Bild von der toten Natur hineinprojiziert werden, was als Gefahr des Selbstverlustes Angst auslöst. Potenziert wird diese Angst noch dadurch, daß der Bildwelt die Perspektive fehlt, was doppelt lesbar ist. Zum einen ist ein Bild ohne Perspektive auf keinen Betrachter ausgerichtet, so daß dessen Position in Frage gestellt wird, zum anderen ist eine Welt ohne Perspektive auch eine Welt ohne Zukunft. Dieser Traumtext kann also als Inszenierung dessen gelesen werden, was dem bewußten Ich im Traum, der den Horizont nicht sichtbar macht, widerfährt.

40 Banu, *Le Rouge et or* (Anm. 21), S. 12 ff.

41 »Le cadre délimite le territoire de la scène afin de mieux capter le regard, de le focaliser, de l'enchanter. Il distingue deux niveaux de réalité, scène-salle, et fonde même le plaisir théâtral sur cette rupture« (ebd., S. 97).

42 Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* (Anm. 19), S. 46.

43 »Die Bildlichkeitsfunktion der Phantasiebilder entfällt, und der Visionär ist nun im Trance-Zustand, die Welt der Phantasie ist nun seine wirkliche Welt« (ebd., S. 42).

Abschließend soll ein Traumtext analysiert werden, der eine Theateraufführung zum Inhalt hat, weil dort ein Wechselspiel von Aufhebung und Wiederherstellung der Distanz möglich ist:

On représente à Londres, avec une mise en scène genre Châtelet et des *rag-times* chantés et dansés par des girls, une pièce faussement attribuée à Alfred Jarry.

C'est un Grec – auquel quoique spectateur, je m'identifie par moments – qui est le personnage principal. (NJ 61)

Zu Anfang des Textes ist das Geschehen klar auf der Bühne verortet. Die Position des Traum-Ich als Zuschauer ist jedoch weniger eindeutig, weil zeitweise eine Identifizierung mit der Hauptfigur erfolgt. Hinzu kommt ein schwer zu durchschauender Wechsel von Imagination und Realität, denn das Geschehen spielt sich zunächst in der Imagination des Protagonisten ab, bevor es plötzlich zur Bühnenrealität wird, die schnell nicht mehr die Bühnenfigur, sondern das Traum-Ich bedroht:

À l'un des actes, le héros s'imagine voir défiler devant lui un régiment français de hussards. Comme il ne salue pas le drapeau, un officier bien réel se détache des rangs, revolver au poing. Il braque d'abord son arme sur les soldats, puis sur la foule, mais finalement sur le Grec, qui n'est autre que moi. Il vise son œil droit et, après quelques instants durant lesquels ce que tous savent imminent reste en suspens, le crève soudain en faisant feu. (NJ 61f.)

Wie im ersten Traumtext sieht sich das Traum-Ich auch hier plötzlich ins Geschehen involviert und einer Todesbedrohung ausgesetzt. Der Schuß des erst imaginierten und dann ›realen‹ Offiziers zielt ins Auge und damit an jenen Ort, den Leiris in *Fourbis* als Ort der Inszenierung beschreibt. Im Moment des Schusses verliert das Theatergeschehen daher endgültig seinen Status als ›rêve objectivé‹, und verschwindet sogar, bevor es sich neu konstituiert: »Tout disparaît. C'est de nouveau la Grèce antique« (NJ 62). Das Verschwinden stellt eine Zäsur dar und erinnert, obwohl es nicht gesagt wird, an einen Aktvorhang – anders sind Verschwinden und Neuanfang auf dem Theater nicht möglich. Mit diesem Aktvorhang gelingt es dem Traum-Ich, die Distanz zwischen sich und der Bühnenfigur wieder einzuziehen, und wird das Erwachen mit einem Schrei verhindert. Das Traum-Ich verschwindet von der Bühne, und der Schuß hat jetzt doch dem Griechen gegolten: »Peu de temps après, le Grec devient borgne (comme si le coup de revolver qu'il a reçu n'avait été qu'une préfigure de cette infirmité) et bientôt le voilà complètement aveugle, par suite d'un maléfice« (NJ 62).

Das Erblinden läßt sich hier u. a. als Substitution für den Tod lesen, wenn man in Betracht zieht, daß Leiris in *Fourbis* erwähnt, daß der Tod in den christlichen Allegorien keine Augen, sondern nur leere Augenhöhlen, zwei dunkle Löcher hat (FOU 35). Damit bietet er keine Projektionsfläche für etwas Verborgenes, keinen Ort für eine Inszenierung, sondern ist ein Nichts. Dieses Nichts des Todes lauert hinter jeder Maskerade: »défroque derrière laquelle on ne trouve pas un corps mais le vide d'un fantôme« (FOU 46). Die Traumtexte in *Nuits sans nuit* führen immer wieder das fragile Gleichgewicht zwischen

Inszenierung und dem Nichts, das dahinter steht, vor, indem sie den Blick auf eine Leere öffnen, die sich auftut, wenn die Inszenierung zusammenbricht. In diesem Moment wird der dahinter lauende Tod zur realen Bedrohung, der nur durch eine Wiedereinziehung der für das Theater konstitutiven Distanz zu entkommen ist. Wenn Leiris in *Frêle bruit* auf die Bedeutung des Todes für das »sentiment du merveilleux« zurückkommt, dann betont er die Bedeutung der richtigen Dosierung, ohne die das »merveilleux« nicht erscheinen kann:

Peut-être faut-il qu'une goutte de mort [...] entre dans tout ce qui – grave ou léger – procure la sensation du merveilleux [...] ? Une goutte, un soupçon, ou mieux encore une ombre de mort : juste le nécessaire pour que la mort soit présente, explicitement ou allusivement, sur ma scène intérieure mais pas assez pour que je me sente devenu sa proie imminente, auquel cas ce serait un poison, et non un breuvage à la haute et capiteuse vertu, que la conjoncture m'inviterait à boire. S'il n'est pas (à ce qu'il semble) de merveilleux où ce petit peu de mort ne soit en cause et si c'est ce caractère mortel à quelque degré qui confère au merveilleux sa dignité et son poids sans qu'il ait besoin de se donner des airs de gravité, il est sûr par contre qu'absorbée à dose trop forte l'idée de mort ne peut que le tuer dans l'œuf (FB 372 f.).

Diese Bedrohung durch den Tod kann in der späteren Fassung besser distanzieren werden. Die »mise en abyme« der Inszenierungsstrategien ermöglicht zudem eine neue Form der Selbstinszenierung, in der das Traum-Ich der Lächerlichkeit preisgegeben werden kann, ohne dadurch existentiell in Frage gestellt zu werden. Leiris beendet den Band von 1961 gewissermaßen mit einem »geste d'histrion« (FIB 268): Im letzten Traumtext, kurz vor Druckbeginn noch schnell herbeigeträumt, rennt das Traum-Ich einem kleinen Hund mit Namen *Charité* hinterher, der ihm entlaufen ist; obwohl es ihn nicht mehr sieht, hört es nicht auf, den Namen zu rufen: »Criant ainsi à pleine gorge comme peut faire un mendiant revendicateur, j'ai chance d'être pris pour un idiot de village, ou bien pour un dément que la police s'empressera d'arrêter« (NJ 201).

Der vorletzte Traumtext, ursprünglich wohl als letzter geplant, hätte die Problematik des Aufschreibens, den Wunsch, den Duft des Traums wieder einzatmen, an den Schluß gestellt. Der tatsächlich letzte Traumtext jedoch antwortet auf den vermutlich achronologisch in Initialposition gebrachten Anfangstext. Der Ruf »Charité! Charité!«, der hier seinen Gegenstand verfehlt, wäre der, welcher auf die Ankündigung des Henkers hätte erfolgen müssen, er wird jedoch bis zum Ende des Bandes aufgeschoben für eine Situation, in der er das Traum-Ich nur noch der Lächerlichkeit preisgeben kann. Was als Tragödie – nämlich mit einem Hinrichtungstraum – begonnen hatte, kann, nach mehreren Traumtexten, die von der Unfähigkeit, würdig zu sterben, handeln, nur noch als Farce enden. Die Rufe stellen auch bald nicht mehr den Ausdruck des Gefühls der tiefen Demütigung dar, das dem Traum-Ich durch den Verlust des Hundes zugefügt wurde, sondern dieses berauscht sich am Schluß nur noch an seiner eigenen Stimme, die allein es seiner Existenz versichert: »Je persiste à crier aussi fort que je puis, tant je suis mortifié d'avoir perdu le petit chien, tant aussi je me grise à écouter ma propre voix: »Charité! Charité!« (NJ 201)