



EDITION ARGUS Verlag Ulrich Schmitt | Turmackerstraße 1 | D-79418 Schliengen im Markgräflerland | www.editionargus.de **BIBLIOGRAFISCHE INFORMATIONEN 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 **GESTALTUNG UND SATZ** Edition Argus, Schliengen **HERSTELLUNG** AZ Druck und Datentechnik, Kempten im Allgäu **SCHRIFT** Serifa von Martin Majoor, 2000 **PAPIER** Alster-Werkdruck von Ernst A. Geese, Hamburg **UMSCHLAG** Munken Lynx von Munkedals AB, Schweden **GEDRUCKT MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG** der Deutschen Forschungsgemeinschaft **ISBN** 3-931264-72-6 | Erste Auflage 2004
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier | © Edition Argus, Schliengen 2004 | Printed in Germany

Stillstellen.

Medien / Aufzeichnung / Zeit

Herausgegeben von
Andreas Gelhard,
Ulf Schmidt und
Tanja Schultz

Susanne Goumegou **Vom Traum zum Text.
Die Prozesse des Stillstellens und In-Gang-Setzens
in Traumprotokoll und Prosagedicht des Surrealismus**

»Qu'est-ce qui périt autant qu'on le fixe?« Paul Valéry benennt so das Dilemma, das sich beim Aufschreiben des Traums stellt. Zwar bedarf der Traum als entgleitendes und flüchtiges Phänomen einer sprachlichen Fixierung, um überhaupt erinnerbar und mitteilbar zu werden, aber genau damit verliert er auch seinen Traumcharakter. Beim Fixieren entsteht eine Erzählung, die an die Stelle des Traums tritt und sich für Valéry nicht wesentlich von anderen Erzählungen unterscheidet: »Le récit du rêve ne donne RIEN du rêve. [...] Le récit du rêve est un récit comme les autres.«¹ Auch wenn man Valérys Aussage etwas nuanciert und einen Zusammenhang zwischen dem Traum und seiner Erzählung annimmt, so entzieht sich dieser in jedem Fall der Überprüfbarkeit; ja, er ist noch nicht einmal für den Erzählenden selbst greifbar, der nicht mehr auf der Bewußtseins-ebene des Träumens ist. Der Traum ist ihm nur durch die Vermittlung der Erinnerung zugänglich, und diese erlaubt sich gewisse Eigenmächtigkeiten, wie André Breton ärgerlich moniert: »... selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve.«²

In der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts ist der Versuch, den sich entziehenden Traum mittels der Schrift festzuhalten, immer wieder unternommen worden. Besondere Beachtung in diesem Zusammenhang verdienen die Surrealisten, die den »récit de rêve« zum Programm erhoben, ohne allerdings dessen Problematik immer genügend zu bedenken.

Breton möchte den Traum möglichst unverfälscht und unmittelbar einfangen, wofür er stenografische Traumprotokolle vorschlägt. Neben diesen Traumprotokollen, den »récits de rêve«, wie sie zuerst in den surrealistischen Zeitschriften *Littérature* und *La Révolution surréaliste* erscheinen, finden sich aber auch stärker literarisch orientierte Ansätze, beispielsweise bei Paul Eluard oder Michel Leiris. Letzterer beschreibt seine frühen Traumtexte, die vom präzisen Protokoll abweichen und eine dichterische Annäherung an den Traum suchen, wie folgt:

»Le Pays de mes rêves, publié dans le numéro 2 de *La Révolution surréaliste* et qui marque le début de ma participation à ce mouvement, représente un intermédiaire entre le poème en prose voire le texte autobiographique – et le récit de rêve. Il s'agit de rêves réels, mais »réécrits« et soumis à une certaine mise en forme destinée à fournir, mieux que si l'on procédait par simple compte rendu, une manière d'équivalent de l'atmosphère onirique.«³

Die unterschiedlichen Verfahren von Traumprotokoll und Prosagedicht sollen hier am Beispiel des surrealistischen Umgangs mit dem Traum näher untersucht werden. Dabei soll vorerst das Aufschreiben als Stillstellen verstanden werden, wozu es weiterer Überlegungen zum Verhältnis

¹ Paul Valéry: *Cahiers*, N° 3: *Questions du rêve*, Paris 1979, 71.

² André Breton: *Œuvres complètes*, hg. von Marguerite Bonnet, Paris 1988, I, 317. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert.

³ Michel Leiris: *Note historiographique* (1943), in: *Miroir de l'Afrique*, hg. von Jean Jamin, Paris 1996, 1409 f.

VOM TRAUM ZUM TEXT

von Traum und Schrift bedarf. Für Sigmund Freud läuft die schriftliche Fixierung nämlich auf ein Stillstellen des zum Traum gehörenden Assoziationsprozesses heraus, weshalb er davor ausdrücklich warnt:

»Wir sehen oft, daß der Träumer dem Vergessen seiner Träume entgegenarbeitet, indem er den Traum unmittelbar nach dem Erwachen schriftlich fixiert. Wir können ihm sagen, das ist nutzlos, denn der Widerstand, dem er die Erhaltung des Traumtextes abgewonnen hat, verschiebt sich dann auf die Assoziation und macht den manifesten Traum für die Deutung unzugänglich.«⁴

In der Psychoanalyse entsteht der »Traumtext« daher im Bereich des Mündlichen, und gerade Abweichungen beim mehrmaligen Erzählen gilt Freuds besondere Aufmerksamkeit, weil er in diesen Variationen den Zugang zu den von der Zensur am besten verteidigten Stellen vermutet. Freud teilt zwar mit Valéry die Ansicht, »daß wir den Traum beim Versuch der Reproduktion entstellen«, aber die Veränderungen stören ihn nicht, weil sie »in assoziativer Verknüpfung mit dem Inhalt, an dessen Stelle sie sich setzen, [bleiben] und dazu [dienen], uns den Weg zu diesem Inhalt zu zeigen«. Freud geht es nicht in erster Linie um die Reproduktion des Traums, sondern um den Zugang zu den latenten Traumgedanken, das heißt um eine Deutung des Traums.

In der Literatur stehen jedoch andere Aspekte im Vordergrund. Der Traum eröffnet einen Einblick in andere Modi der Wahrnehmung und Erlebniswelten, die je unterschiedlich literarisch verarbeitet werden können. Das Sich-Entziehen des Traums kann dabei durchaus konstitutiv für den Text werden, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Um das Verhältnis von Traum und Traumbericht zu charakterisieren, bietet sich der Freudsche Begriff der Nachträglichkeit an, der die Verspätung der Sekundärprozesse, die das wache und bewußte Denken steuern, gegenüber den Primärvorgängen, die das Unbewußte dirigieren und im Traum wirken, bezeichnet. Deshalb bleibe »der Kern unseres Wesens, aus unbewußten Wunschregungen bestehend, unfassbar und unhemmbar für das Vorbewußte«, und »ein großes Gebiet des Erinnerungsmaterials bleibt auch infolge dieser Verspätung der vorbewußten Besetzung unzugänglich.«⁵ In ähnlicher Weise bleibt der Traum unfassbar für die Schrift und entzieht sich der vollständigen Erinnerung. Ein Dichter, der einen Traum aufschreiben will, sieht sich immer mit diesem Dilemma konfrontiert, und so ist Bretons Ansatz, der die möglichst exakte Reproduktion des Traums anstrebt und die Nachträglichkeit der Schrift nicht einkalkuliert, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Allerdings ist Bretons Interesse kein originär literarisches, er verortet es vielmehr im Rahmen eines groß angelegten wissenschaftlichen Projektes zur Erforschung der Träume. Michel Leiris hingegen erkennt sehr gut die Vergeblichkeit des Unterfangens und sieht dennoch im Aufschreiben eine Möglichkeit, sich dem sich entziehenden Traum wieder anzunähern. Am Ende eines der letzten Traumtexte in seiner Sammlung von Traumprotokollen *Nuits sans nuit* (1961) beschreibt er, wie er nach dem Aufwachen vergeblich versucht, den Traum weiter zu träumen: »Je me rendors, mais j'ai beau faire: 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?«⁶ Hier geht es ganz klar weder um Deutung noch um exakte

⁴ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1978, 16 f.

⁵ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 1991, 506 f., 590 f.

⁶ Michel Leiris: *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris 1961, 200.

Reproduktion, sondern um die Ermöglichung einer ästhetischen Erfahrung. Auch Georges Perec, wie Leiris Autor einer umfangreichen Sammlung von Traumtexten, macht sich im Vorwort von *La Boutique obscure* (1973) Gedanken über das Verhältnis von Traum und Text:

»Tout le monde fait des rêves. [...] et très peu les transcrivent. Pourquoi les transcrirait-on, d'ailleurs, puisque l'on sait que l'on ne fera que les trahir [...].

Je croyais noter les rêves que je faisais: je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves.

De ces rêves trop rêvés, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de les faire devenir textes, gerbe de textes déposée en offrande aux portes de cette «voie royale» qu'il me reste à parcourir – les yeux ouverts?«⁷

Perecs systematische Unterscheidung zwischen dem geträumten Traum, dem geschriebenen Traum und dem ausgearbeiteten Text erfaßt die verschiedenen Stufen des Träumens und Schreibens und vermeidet es, den Vorgang des Aufschreibens als bloßes Fixieren zu betrachten. Der aufgeschriebene Traum beziehungsweise der »rêve écrit« ist bei Perec nur eine Zwischenstufe, ein Ausgangspunkt für die Ausarbeitung eines Textes im eigentlichen Sinn. Der erste Traum aus *La Boutique obscure* liegt zur Illustration dieser Unterscheidung in zwei Fassungen vor: zunächst als stichwortartige, nur vier Zeilen umfassende Transkription, die dem Leser unverständlich bleiben muß und als Gedächtnisstütze für den Autor dient. Die Ausarbeitung hingegen nimmt zwei Seiten in Anspruch, in denen die Elemente aus der Transkription wiederzuerkennen sind, aber wesentlich weiter ausgeführt werden. Im Gegensatz zu den anfänglichen Stichworten handelt es sich um einen durchkonstruierten Text.⁸ Betrachtet man Perecs Traumtexte, so zeigt sich, daß das Aufschreiben der Träume nicht nur ein Stillstellen ist, sondern auch einen Prozeß des In-Gang-Setzens beinhaltet, der die Entstehung eines Textes erst ermöglicht und den Traum in neuer Form konstituiert, in einer Form, die ihn intersubjektiv vermittelbar macht und in der Lektüre Assoziationen beim Leser in Gang setzt.

Auf der Grundlage dieser Unterscheidung sollen im folgenden die verschiedenen surrealistischen Ansätze zum »Stillstellen« des Traums untersucht werden. Selbstverständlich können nur die von Perec als »rêve écrit« und »texte« bezeichneten Stufen in den Blick genommen werden; der »rêve rêvé« entzieht sich jedem außerhalb der Erinnerung des Träumers liegenden Zugang und damit jeglicher Objektivität. Dennoch zielen André Bretons Versuche darauf ab, eine Deckungsgleichheit zwischen »rêve rêvé« und »rêve écrit« herzustellen und postulieren ein Verfahren der Unmittelbarkeit, während die gedichtartigen Traumtexte von Paul Eluard stilistisch ausgefeilt und durch einen hohen Grad an Intertextualität geprägt sind.

ANDRÉ BRETONS TECHNIKEN ZUM FIXIEREN DES UNBEWUSSTEN: VOM »RÊVE RÊVÉ« ZUM »RÊVE ÉCRIT« Écriture automatique: Als die beiden Haupttechniken des Surrealismus können die »écriture automatique« und der »récit de rêve« betrachtet werden. In seiner frühesten Definition bezeichnet Breton den Surrealismus als »un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter« (OC I, 274). Als besonders wichtig für die Genese der »écriture automatique« nennt Breton das plötzliche

⁷ Georges Perec: *La Boutique obscure. 124 rêves*, Paris 1973, Vorwort (nicht paginiert).

⁸ Vgl. dazu auch Jean-Daniel Gollut: *Contre les rêves. La Narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris 1993, 351–358.

Auftauchen von hypnagogen Erscheinungen beim Einschlafen. Ein Satz mit dem ihm verbundenen Bild (etwas wie: »il y a un homme coupé en deux par la fenêtre«) beeindruckt ihn so, daß er ihn poetisch verwenden will, woraufhin sich noch viele ähnliche Sätze einstellen. Von dieser Erfahrung ausgehend beschließt Breton, die ihm bekannten Methoden der freien Assoziation Freuds für seine dichterische Produktion nutzbar zu machen: »... je résolu d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux [des malades], soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée« (OC I, 326).

Methodisch neu gegenüber Freuds Technik der freien Assoziation ist bei Breton vor allem die Geschwindigkeit (»un monologue de débit aussi rapide que possible«), die im Aufbau des Manifeste eingesetzt wird, um sich von der vorher praktizierten »lenteur d'élaboration« abzusetzen (OC I, 323); bei Freud ist von einem bestimmten erforderlichen Tempo nicht die Rede. Die ungeheure Beschleunigung des poetischen Prozesses soll bei Breton zu einer Deckungsgleichheit mit dem Denken führen: »... il me paraît encore [...] que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court.« (OC I, 326) Zwar muß Breton an anderer Stelle durchaus Notationsprobleme einräumen, die diverse Abkürzungen erforderlich machen (OC I, 274), aber er glaubt, einen »mode d'expression pure« (OC I, 327) gefunden zu haben, in dem es keine Inkongruenz zwischen Denken und Sprechen gibt: das Denken als »pensée parlante« ist Sprechen oder, könnte man hinzufügen, »écriture automatique«. Die Beschleunigung des Sprechens oder Schreibens führt nach Breton, der ein nichtsprachliches Denken nicht vorsieht, also im Idealfall zu einer Gleichzeitigkeit von Denken, Sprechen und Schreiben, die schließlich eine Fixierung des Denkens ermöglicht. Damit scheint aber auch der Anspruch seines Verfahrens abgegolten zu sein, bei dem der Aspekt der Unmittelbarkeit besonders wichtig ist. Breton betont ihn mit seiner Metapher vom Schreibenden als »appareil enregistreur« ebenso wie mit der »absurdité immédiate«. Der schriftlich fixierte Text soll als unmittelbare Transkription des Denkens gelten, die dessen Bewegungen und Sprünge folgt, sie im Schreiben aber stillstellt und somit beobachtbar macht. Die Schwäche dieses Vorgehens sind eine sich bald einstellende Schablonenhaftigkeit und die zunehmende bewußte Ausgestaltung durch den Schreibenden, die sicher der Tatsache geschuldet sind, daß das Unbewußte sich der Schrift entzieht, was Breton jedoch nicht wahrhaben will.

Récit de rêve: Eine direktere Möglichkeit, die Manifestationen des Unbewußten festzuhalten, meint Breton zunächst mit dem Aufschreiben von Träumen gefunden zu haben. Die ersten Traumprotokolle veröffentlichte er im März 1922 in der ersten Nummer der neuen Folge von *Littérature* mit dem Zusatz »sténographies par Mlle Olga«. Der stenografische Stil sollte eine bewußte Gestaltung des Träumenden ausschalten, die sich immer mehr in die Versuche der »écriture automatique« einschlich. Dieser stenografische Stil orientiert sich nicht zuletzt an Freud und dessen Traumwiedergaben, hat aber auch Vorläufer im 19. Jahrhundert, beispielsweise bei Charles Asselineau, dessen Traumdarstellungen Baudelaire wie folgt lobt: »Il saisit et il décalque, quelquefois avec une fidélité rigoureuse, les étranges raisonnements du rêve. Dans des passages de cette nature, sa façon sans façon, procès-verbal cru et net, atteint un grand effet poétique.«⁹ Der Traum selbst wird hier zur Poesie erklärt. In dieser Hinsicht gilt ihm auch weiter Bretons Interesse, wenn er sich auch relativ schnell enttäuscht vom »récit de rêve« zeigt, was die Unmittelbarkeit der

⁹ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1975, II, 89.

Transkription angeht. Bereits im November 1922 äußert er sein Mißtrauen gegenüber der Methode: »J'avais été conduit à donner toutes mes préférences à des récits de rêves que [...] je voulais sténographiques. Le malheur était que cette nouvelle épreuve réclamât le secours de la mémoire, celle-ci profondément défaillante et, d'une façon générale, sujette à caution.« (Breton: OC I, 275)

Die Erinnerung ist der Schwachpunkt dieses Verfahrens, in dem die Gleichzeitigkeit von Träumen und Aufschreiben nicht gegeben ist. Dennoch stehen mangels anderer geeigneter Techniken im Manifeste du *surréalisme* (1924) die »écriture automatique« und der Traum wieder im Zentrum. Durch die »notation immédiate« sollen das Vergessen überlistet, die Mängel der Erinnerung möglichst gering gehalten und der Abstand zwischen Traum und Traumprotokoll auf kleinstmögliche Abweichungen reduziert werden.

Die Nachfolgezeitschrift von *Littérature*, *La Révolution surréaliste* (1924–1929), verfügt über drei Rubriken, die den wichtigsten surrealistischen Textgattungen Raum bieten: »Textes surréalistes«, »Rêves« und »Poèmes«. Allerdings veröffentlicht Breton selbst nur in der ersten Nummer (Dezember 1924) eigene Träume, später nimmt er von der Publikation Abstand, obwohl er seine Träume zeit seines Lebens notiert. Marguerite Bonnet, die Herausgeberin der *Œuvres complètes* in der *Pléiade*-Ausgabe, verzichtet weitgehend auf den Abdruck dieser Notizen, die oft sehr fragmentarisch und nur schwer verständlich seien (Breton: OC I, 1191, Anm. 1). Eine Ausnahme bildet ein Manuskript, das einen ersten Entwurf für den vierten Traum aus *Clair de terre* darzustellen scheint und recht aufschlußreich für das Verhältnis von Transkription und Ausarbeitung bei Breton ist. Die Schrift, so Bonnet, weist auf große Geschwindigkeit bei der Niederschrift hin, und Breton verwendet zahlreiche Abkürzungen (vgl. Breton: OC I, 1193 f.). Die publizierte Fassung ist wesentlich länger als dieser Entwurf, weist einige Umstellungen und eine Reihe von Erläuterungen auf. Auch Breton stellt sich also auf den Leser ein, der im »récit de rêve« immer mitgedacht ist. Er scheitert damit an seinem eigenen – wohl nicht einlösbaren – Anspruch, eine grösste Unmittelbarkeit gewährleistende Form für die »récits de rêve« zu finden.

Dennoch hat er dem »récit de rêve« zu einem Erfolg verholfen, der es erst möglich macht, im 20. Jahrhundert von einer eigenen Gattung zu sprechen. In den von Breton herausgegebenen Zeitschriften bildet sich eine gewisse Norm heraus, die verbindlich wird: Traumtexte orientieren sich am »récit réaliste«, das heißt sie legen Wert auf genaue Orts- und Personenangaben, und werden in der Regel im Präsens erzählt.¹⁰ Diese Verwendung des Präsens hat einen Effekt der Vergegenwärtigung zufolge, da so jeder Hinweis auf den Akt des Erinnerns aus der Erzählung eliminiert und eine Deckungsgleichheit zwischen Traum und Traumprotokoll suggeriert wird. Zugleich wird der narrative Charakter, der sich im Französischen nicht zuletzt durch den Wechsel zwischen den verschiedenen Vergangenheitsformen ergibt, zurückgenommen.¹¹ Damit tritt an die Stelle der Narrativität die Aussage mit Protokollcharakter, in den Worten Baudelaires: »un

¹⁰ Daß es sich bei dieser Verwendung des Präsens um ein Stilmittel handelt, belegt zum Beispiel die Tatsache, daß Breton seine Träume in *Littérature* noch vorwiegend in der Vergangenheitsform veröffentlicht hat, und die frühesten Träume von Leiris finden sich in seinem Arbeitstagebuch zunächst ebenfalls in der Vergangenheitsform, bevor sie für die Veröffentlichung in *La Révolution surréaliste* in ihrer Zeitform überarbeitet wurden. Auch die drei veröffentlichten Kinderträume (*La Révolution surréaliste* 3 [1924], 2), die allesamt in der Vergangenheit erzählt sind und von denen zwei mit der Wendung »j'ai rêvé que« eingeleitet werden, belegen, daß spontan eher die Vergangenheitsform gebraucht wird. Vgl. dazu auch Gollut: *Contre les rêves*, der zwei verschiedene Codes für Mündlichkeit und Schriftlichkeit ausmacht: »Si le présent domine sans conteste dans le récit de rêve écrit, l'imparfait reste bien le temps privilégié de la narration orale« (325).

¹¹ Vgl. dazu auch Gollut: *Contre les rêves*, 321.

procès-verbal cru et net [qui] atteint un grand effet poétique«. Der Traum, der selbst als Poesie verstanden wird, soll so exakt wie möglich reproduziert werden, beziehungsweise die Reproduktion soll eigentlich eine Transkription ohne eigene Produktion sein.

ELUARDS TRAUMTEXTE: VOM »RÊVE ÉCRIT« ZUM »POÈME EN PROSE« Paul Eluard sieht im Gegensatz dazu Dichtung nicht als Poesie des Unbewußten, sondern als Produktion, die bewußte Gestaltung und Formulierungsarbeit verlangt: »Des poèmes [...], il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé.«¹² Von Eluard sind daher auch nur sechs Texte in der Rubrik »Rêves« erschienen,¹³ während spätere Traumtexte von ihm außerhalb der Rubriken publiziert wurden, vermutlich weil sie wie beispielsweise *La Dame de carreau* zu wenig Bretons Vorstellung von einem »récit de rêve« entsprachen. Eluard unterscheidet in seinem Band *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926) surrealistische Texte, Träume und Prosagedichte,¹⁴ eine Unterscheidung, an der er auch in *Donner à voir* (1939) noch festhält. Dabei bringt er den Unterschied zwischen Traumprotokoll und Gedicht auf den von Flüchtigkeit des Transitorischen und Transformation versus Konservierung und Unveränderlichkeit. »On ne prend pas le récit d'un rêve pour un poème. Tous deux réalité vivante, mais le premier est souvenir, tout de suite usé, transformé, une aventure, et du deuxième rien ne se perd, ni ne change.« (Eluard: OC I, 979 f.) Eluard setzt hier allerdings »rêve rêvé« und »rêve écrit« gleich und stellt ihnen das Gedicht, in dem nichts mehr verloren geht, nichts sich verändert, gegenüber. Wurde der Begriff des Stillstellens bisher für das Aufschreiben des Traums verwendet und die Ausarbeitung als ein In-Gang-Setzen verstanden, so kommt in dieser Unterscheidung eine neue Dimension hinzu, die im Eliminieren des Flüchtigen in der Ausarbeitung auch einen Prozeß des Stillstellens sieht. Allerdings wird dadurch die Perceche Unterscheidung nicht hinfällig, im Gegenteil wird sich zeigen, daß die von Eluard als Ewigkeit beschriebene Dimension durch die Dynamik der Intertextualität erreicht wird, so daß die Ausarbeitung beide Aspekte umfaßt.

Eluards theoretische Überlegungen sollen an einem Beispiel untersucht werden. Für den Text *L'Aube impossible* besteht der seltene Glücksfall, daß eine frühe Niederschrift der zugrundeliegenden Träume erhalten geblieben ist. Sie befindet sich auf einem aus einem Terminkalender herausgerissenen Blatt, dessen Vorderseite einen Entwurf zu einem Gedicht enthält und auf dessen Rückseite eine wahrscheinlich erste Version von zwei Träumen beziehungsweise zwei Sequenzen eines Traums notiert sind:

»Je suis à Papeete, au bord de la mer, avec deux filles charmantes auxquelles je ne puis prouver mon amour qu'en leur faisant admirer la taille et la limpidité de framboises blanches comme du lait. J'en ai une grande caisse, mais je sens que je perds tout espoir de séduire par ce moyen mes délicieuses créatures.«

»Je suis le maître incontesté mais inconnu, d'une (long) série de rois et de reines qui sont (assi) rangés sur leur trône dans une galerie, comme des statues. Des vestales boivent dans le ruisseau qui coule à leurs pieds. Et je me déssole de ne pas pouvoir leur donner la merveilleuse

¹² Paul Eluard: *Œuvres complètes*, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Paris 1968, I, 1387f. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden im Text zitiert.

¹³ *La Révolution surréaliste* 3 (1924).

¹⁴ Die Texte sind diesen Gattungen jedoch anders zugeordnet als bei ihrer Erstveröffentlichung in diversen surrealistischen Zeitschriften. Man könnte darin auch ein Unterlaufen der Unterscheidungen sehen.

liqueur (au) qui constitue leur unique aliment. Et je souffre de la soif. (Cette rangée) Tout cela dans une étonnante perspective très raccourcie qui fait paraître les (dernières) vestales les plus éloignées comme taillées à facette, comme un œil de mouche, tout irisé.¹⁵

Bei diesem Traumprotokoll handelt es sich um eine flüchtig hingeworfene Handschrift mit einigen Korrekturen während des Schreibens. Manche (hier in Klammern wiedergegebene) Wörter sind schon durchgestrichen worden, bevor sie ganz ausgeschrieben waren. Ob es tatsächlich die erste Notiz darstellt oder ob möglicherweise schon Stichworte vorhanden waren, ist nicht festzustellen, der Text kann aber als frühe und zumindest relativ spontane Traumniederschrift betrachtet werden, als »notation immédiate«.

Den Text *L'Aube impossible* (OC I, 205f.) hingegen hat Eluard mehrfach publiziert, ohne Änderungen daran vorzunehmen: zunächst in der Nummer 8 der *Révolution surréaliste* (Dezember 1926), fast zeitgleich in dem Band *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926), später wieder in *Donner à voir* (1939) und im *Choix de poèmes* (1941):

L'AUBE IMPOSSIBLE

Le grand enchanteur est mort! et
ce pays d'illusion s'est effacé.
Young

C'est par une nuit comme celle-ci que je me suis privé du langage pour prouver mon amour et que j'ai eu affaire à une sourde.

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai cueilli sur la verdure perpendiculaire des framboises blanches comme du lait, du dessert pour cette amoureuse de mauvaise volonté.

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai régné sur des rois et des reines alignés dans un couloir de craie! Ils ne devaient leur taille qu'à la perspective et si les premiers étaient gigantesques, les derniers, au loin, étaient si petits que d'avoir un corps visible, ils semblaient taillés à facettes.

C'est par une nuit comme celle-ci que je les ai laissés mourir, ne pouvant leur donner leur ration nécessaire de lumière et de raison.

C'est par une nuit comme celle-ci que, beau joueur, j'ai traîné dans les airs un filet fait de tous mes nerfs. Et quand je le relevais, il n'avait jamais une ombre, jamais un pli. Rien n'était pris. Le vent aigre grinçait des dents, le ciel rongé s'abaissait et quand je suis tombé, avec un corps épouvantable, un corps pesant d'amour, ma tête avait perdu sa raison d'être.

C'est par une nuit comme celle-ci que naquit de mon sang une herbe noire redoutable à tous les prisonniers.

Die Zusammengehörigkeit von Entwurf (»rêve écrit«) und fertigem Text (»texte«) – die ich im folgenden entgegen Eluards Zuordnung als Traumprotokoll und Gedicht bezeichnen werde¹⁶ – ergibt sich daraus, daß es in beiden zunächst um einen Liebesbeweis mittels milchweißer Himbeeren geht und dann um die Herrschaft über eine Reihe von Königen und Königinnen, die in einer bestimmten Perspektive als »taillés à facettes« erscheinen. Der zweite Teil des Gedichts

¹⁵ Handschriftlich notierter Traum von Paul Eluard, als Faksimile veröffentlicht von Jean Charles Gateau in: *Avanies et framboises. Un Rêve d'Eluard*, in: *Littératures* 4 (1981), 133–138.

¹⁶ Eluard bezeichnet im *Prière d'insérer* zu *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine* den Text *L'Aube impossible* als Traum, während andere Texte als surrealistische Texte oder als Gedichte gekennzeichnet werden.

(fünfter und sechster Abschnitt) weist keine Gemeinsamkeiten mit den notierten Träumen auf, ob ihm möglicherweise weitere Träume zugrunde liegen, ist unbekannt.

Drei Fragestellungen sollen beim Vergleich der Texte im Vordergrund stehen: 1. Inwieweit bewahrt das Traumprotokoll trotz des Fixierens in der Schrift das Flüchtige des Traums? 2. Welche Veränderungen finden zwischen Traumprotokoll und Prosagedicht statt, und in welcher Hinsicht kann dabei von einem Stillstellen gesprochen werden? 3. Welche Rolle spielt im Gedicht die Intertextualität?

Das Traumprotokoll ist im Präsens notiert und versucht somit, die Erlebnis- und die Sprechsituation in eins zu setzen. Es beginnt ganz konventionell mit einer örtlichen Situierung, die Hinweise auf Eluards wenige Zeit zurückliegende Südseereise gibt (»à Papeete, au bord de la mer«), fährt mit einer Vorstellung der handelnden Personen fort (er selbst und »deux filles charmantes«), bevor die Handlungsabsicht (»je ne puis prouver mon amour qu'en leur faisant admirer la taille et la limpidité de framboises blanches comme du lait«) und die dafür vorhandenen Mittel dargelegt werden (»j'en ai une grande caisse«). Auf eine zeitliche Situierung wird – wie meistens im »récit de rêve« – verzichtet, aber die Orientierung an einer realistischen Erzählung wird durch die anderen Angaben deutlich, die zeigen, daß der Erzähler des Traums dem Anspruch nachkommt, den Traum so wahrheitsgetreu und exakt wie möglich zu erzählen, auch wenn keinerlei Möglichkeiten der Kontrolle oder Sanktion seitens des Lesers bestehen.¹⁷ Allerdings endet damit bereits die Sequenz, die somit nicht das vollständige Schema einer Erzählung aufweist, die von einer Anfangssituation über eine Handlung zu einer veränderten Endsituation gelangen müßte.¹⁸ Eluards Traum kommt kaum über die Exposition hinaus und deutet den weiteren Verlauf nur an (»je sens que je perds tout espoir de séduire par ce moyen mes délicieuses créatures«). Dieses Offenlassen des weiteren Verlaufs entspricht der Unbestimmtheit und Flüchtigkeit des Traums, auch wenn Eluard durch die Verwendung der gängigen Techniken des »récit de rêve« versucht, den Traum zu fixieren.

Die zweite Sequenz setzt die erste nicht handlungsmäßig fort, der Zusammenhang entsteht vielmehr durch die Semantik des Ausdrucks »la taille et la limpidité de framboises blanches comme du lait«. »Taille« bedeutet nicht nur »Größe«, sondern auch das Behauen von Stein oder den Schliff von Diamanten und kehrt in dieser Bedeutung implizit in der Beschreibung der Statuen und explizit in der Beschreibung der Vestalinnen als »taillées à facette« wieder. Das Verb »tailler à facettes« bezeichnet den Vorgang des Facettenschliffs bei Diamanten,¹⁹ die Wendung »à facettes« bedeutet im übertragenen Sinn die Vielfalt der Aspekte, den Facettenreichtum, womit auch auf die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks »taille« hingewiesen wird. Das assoziationsreiche Spiel mit diesem Facettenreichtum, das eine ständige Transformation des Ausdrucks beinhaltet, endet mit dem Vergleich der Statuen mit dem schillernden Facettenauge einer Fliege, womit das Traumprotokoll recht unvermittelt abbricht. Beide Versuche, den Traum zu fixieren, bleiben an einer Stelle stehen, ohne wirklich abgeschlossen zu sein; die Möglichkeit überraschender Wendungen ist nicht ausgeschlossen, denn die Methode des Hinzufügens (»Et je me désolé ...«, »Et je souffre de la soif«) macht eine weitere Fortführung ohne weiteres denkbar, zumal kein Aufwachen erwähnt wird.

¹⁷ Raymond Queneau hat denn auch Tageserlebnisse als Träume ausgegeben, um auf die Schwierigkeiten der Unterscheidung hinzuweisen. Raymond Queneau: *Des Récits de rêves à foison*, in: *Les Cahiers du Chemin* 19 (1973).

¹⁸ Vgl. dazu Gollut: *Conter les rêves*, 402–418.

¹⁹ Für eine inhaltliche Interpretation der Juwelensemantik vgl. Gateau: *Avanies et framboises*.

Im Gedicht hingegen bedient sich Eluard des »passé composé«, das die Distanz zwischen Erleben und Sprechen wieder einzieht, die Abgeschlossenheit der Vorgänge betont und die Dimension der Zukunft ausschaltet. Durch Überschrift und Motto wird ein klarer Anfang markiert, und die Struktur des Gedichts ist so, daß der letzte Satz als Abschluß verstanden werden kann, der die Perpetuierung des Zustandes mit sich bringt. Die Wiedergabe einer bestimmten Atmosphäre steht im Vordergrund, die eher im Duktus der Evokation als in dem des beschreibenden Protokolls erfolgt. Das Schillern, das dem Bereich des Flüchtigen angehört, verschwindet, da sämtliche Elemente, die wie Klarheit und Licht Bedingung dafür sind, eliminiert werden. Statt dessen dominiert die Nacht, die alle Gegenstände in eine Schwarz-weiß-Optik taucht. Die Himbeeren sind nicht mehr durchsichtig, sondern nur noch milchweiß, die Statuen befinden sich nicht mehr in einer Galerie, sondern in einem Kreidegang, der das Geisterhafte unterstützt. Neben den Farben und dem Licht geht zudem die Materialität der Dinge verloren: Bei dem Versuch, mit dem Nervennetz etwas einzufangen, bleiben nicht einmal ein Schatten oder eine Falte im Netz zurück. Nur der Körper selbst ist schwer und fällt, womit angezeigt ist, daß er nicht in diese geisterhafte Nachtwelt paßt. In dieser Atmosphäre wird der Tod zum Thema. Ist im Traumprotokoll nur davon die Rede, daß der Träumer nicht in der Lage ist, den Vestalinnen die Flüssigkeit zu geben, die ihre einzige Nahrung darstellt, so beschuldigt sich das Ich im Gedicht, sie am Mangel von Licht und Vernunft sterben gelassen zu haben.²⁰ Am Ende steht der eigene blutige Sturz, aus dem ein schwarzes Kraut entsprießt.

Für das Gedicht bietet sich eine Lektüre an, die das Aufschreiben des Traums als Thema einbezieht. Die Jagd mit dem Nervennetz kann als Versuch gelesen werden, den Traum einzufangen, bei dem der Schreibende sich ähnlich plump verhält: »jamais une ombre, jamais un pli. Rien n'était pris«. Von vornherein ruft Eluard die Situation des erwachenden Träumers, dem das Wunderreich des Traums zerrinnt, mit dem vorangestellten Motto auf: »Le grand enchanteur est mort! et ce pays d'illusion s'est effacé«. Im Vergleich der beiden Fassungen zeigt sich, daß alle im Traumprotokoll auf Wunderhaftigkeit und Einzigartigkeit hindeutenden Adjektive (»charmante«, »délicieuses«, »incontesté«, »inconnu«, »merveilleuse«, »unique«, »étonnante«) im Gedicht verschwinden. Dieses enthält nur negativ konnotierte Adjektive (»mauvaise«, »aigre«, »rongé«, »épouvantable«, »redoutable«), die Trostlosigkeit und Verzweiflung markieren. Bei dem Versuch, den Traum schreibend einzufangen, geht dessen Wunderbares verloren, so daß das Motto den Übergang vom Traumprotokoll, das Eluard wie oben gezeigt mit dem Traum gleichsetzt, zum Gedicht bezeichnet.

Dabei kommt es zu einer Art Stillstand, denn der im Traumprotokoll noch angedeutete Verlaufscharakter (»je sens que je perds tout espoir«) macht dem Ergebnis Platz, das gleich im ersten Satz vorweggenommen wird: »je me suis privé du langage pour prouver mon amour et [...] j'ai eu affaire à une sourde«. Hier thematisiert das Gedicht seine eigene Sprachlichkeit und deren Grenzen, womit es eine Dimension aufweist, die im Traumprotokoll nicht vorhanden ist. Dort kommt der Träumer wie selbstverständlich ohne Sprache aus und stellt nicht in Frage, daß die Liebe durch die Gabe der Himbeeren bewiesen werden muß. Der Verzicht auf die Sprache wird als passiver Zwang erfahren, der nicht eigens benannt, sondern durch die Beschreibung der Erlebnisse und Bilder ersetzt wird. Damit übernimmt das Traumprotokoll weitgehend die Position des Träumers, die durch unmittelbares Erleben und die Abwesenheit von kritischer Reflexion

²⁰ Im Gedicht sind zudem die Vestalinnen eliminiert, und die Aussage bezieht sich nur auf die Könige und Königinnen.

gekennzeichnet ist. Die Verwendung der Sprache im Protokoll wird nicht reflektiert. Im Gedicht jedoch steht der aktive Verzicht auf die Sprache am Anfang und fällt mit dem Umgang mit einer Tauben zusammen. Unklar bleibt allerdings, ob die Taubheit der Geliebten ein Ergebnis des Sprachverzichts ist, oder ob aus der Taubheit die Notwendigkeit hervorgeht, andere als sprachliche Mittel zum Beweis der Liebe zu finden.²¹ Es fragt sich, ob der anfängliche Verzicht des Dichters auf das ihm eigene Ausdrucksmittel möglicherweise der Grund für das vielfache Scheitern ist, das auf mehreren Ebenen zum Thema des Gedichts wird: im ersten und zweiten Abschnitt als Mißlingen des Liebesbeweises, das auf das Fehlen der Sprache zurückzuführen ist; im dritten und vierten als Unfähigkeit, die Könige und Königinnen am Leben zu erhalten, weil Licht und Vernunft fehlen, und im fünften und sechsten Abschnitt geht aufgrund der Unfähigkeit des Sprechers, mit seinem Nervennetz irgend etwas einzufangen, sogar die »raison d'être« verloren. Ohne Sprache keine Liebe, kein Licht und keine Vernunft und damit auch keine Existenzberechtigung, so könnte man folgern; statt dessen nur Dunkelheit und Tod.

Allerdings macht der Text es von seiner Struktur her schwer, auf die oben genannten Kausalzusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen zu schließen, denn die Abschnitte sind sehr heterogen aneinandergereiht, und die Reihenfolge ist wenig zwingend. Neben dem Verzicht auf den Verlaufscharakter ist also auch ein Verzicht auf logische Verkettung zu beobachten, ein Verzicht, der oft als charakteristisch für das Prosagedicht bezeichnet worden ist: »C'est précisément cet enchaînement et cette durée, on l'a dit, qui se trouvent abolis ou du moins subvertis dans le poème en prose.«²² Dadurch werde, so Vadé, die alltägliche Zeiterfahrung zerstört und Platz für eine andere Zeit, eine Traumzeit geschaffen. In Eluards Gedicht ist die Zeit statt durch eine Verlaufsstruktur und Kausalität durch das Muster der Wiederholung geprägt, was schon bei oberflächlicher Lektüre auffällt: Jeder Abschnitt wird durch die Formel »c'est par une nuit comme celle-ci« eingeleitet, deren stereotype Wiederkehr dennoch keine Auskunft über die Beschaffenheit »dieser Nacht« gibt. Jeder Abschnitt setzt immer wieder am selben Punkt ein – wodurch auch der Bruch der zwei Traumsequenzen überspielt wird – und stellt somit den letztlich vergeblichen Versuch dar, die Nacht, auf die durch das leerbleibende deiktische Pronomen (»une nuit comme celle-ci«) verwiesen wird, mit Inhalt zu füllen. Statt auf Erfahrungen in einer tatsächlichen Nacht verweist das Gedicht auf eine Welt von Texten, die unterschiedliche Deutungen von »dieser Nacht« anbieten.

Der Titel *L'Aube impossible* setzt die Nacht als ewige, weil kein Morgengrauen möglich ist. Eluard bezieht sich damit in einer Negation auf die lange Tradition der Matinalpoesie. Als konkrete Vorlage kann Rimbauds Gedicht *Aube* aus den *Illuminations* gelten, das Eluard sehr schätzte. Rimbaud beschreibt dort euphorisch eine Vereinigung mit dem Sommermorgenlicht: Nach einer langen Jagd, in deren Beschreibung das Flüchtige der Morgengöttin hervorgehoben wird, gelingt es dem Ich, ihre Schleier einzusammeln und sie einzufangen, ja sogar ihren Körper zu spüren. Am Ende steht, wie bei Eluard, ein Sturz in die Bewußtlosigkeit, der jedoch nicht als negativ empfunden wird:

En haut de la route, près d'un bois de lauriers
je l'ai entourée [l'aube] avec ses voiles amassés, et j'ai senti

²¹ Interessant wäre hier ein weiterer Vergleich mit dem Gedicht *À la fenêtre*, das ebenfalls *Les Dessous d'une vie* entstammt. Dort findet sich die Wendung »j'ai prouvé mon amour avec des mots«, wobei allerdings auf die Eigenheit der Sprache der Liebe hingewiesen wird: »la langage de mon amour n'appartient pas au langage humain« (Eluard: OC, 207).

²² Yves Vadé: *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, 189.

un peu son immense corps. L'aube et l'enfant
tombèrent au bas du bois.
Au réveil, il était midi.²³

Der letzte Satz läßt offen, ob dem Sturz ein langer Schlaf folgt oder ob die Vereinigung nur im Traum stattgefunden hat. Eluard übernimmt das Motiv der Jagd, des Körpergefühls und des Sturzes, wobei er sich allerdings in einer Art der Negation auf diese Vorlage bezieht, denn aus dem hellen Sommermorgen wird die dunkle Nacht, der Traum wird zum Alptraum, das Einfangen des Flüchtigen mißlingt und der Sprecher spürt nur seinen eigenen Körper.

Das Motto aus Edward Youngs *The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742–1745) stellt direktere Bezüge her, vor allem was die Atmosphäre der Nacht angeht. Diese erscheint bei Young als bedrohlich, nicht zuletzt weil in ihr die Vernunft verloren geht, womit das Denken den Träumen ausgeliefert ist, die als gefährliches Meer beschrieben werden: »I wake, emerging from a sea of Dreams / Tumultuous; where my wreck'd, desponding Thought / From wave to wave of fancy'd Misery, / At random drove, her helm of Reason lost«.

Auch bei Eluard befindet das lyrische Ich sich in einer Situation, in der ihm der Mangel an Licht und Vernunft zum Verhängnis wird, weil er den Tod der Könige und Königinnen verursacht. Dunkelheit und die Stille, die sich in der Taubheit der Geliebten äußert, werden wie bei Young als lähmend und todbringend empfunden: »Night, sable Goddess! from her Ebon throne, / in rayless Majesty, now stretches forth / Her leaden Scepter o'er a slumbering world: Silence, how dead and Darkness, how profound? / Nor Eye, nor list'ning Ear an object finds; Creation sleeps. 'Tis, as the general Pulse / Of life stood still, and Nature made a Pause; An awful pause! prophetic of her End.« Diesen Stillstand der Natur evoziert Eluard bereits im Titel, der die Ablösung der Nacht durch das Morgenlicht als unmöglich darstellt. Die am Ende drohende Gefahr wird im letzten Abschnitt angekündigt: »C'est par une nuit comme celle-ci que naquit de mon sang une herbe noire redoutable à tous les prisonniers«. Das Motiv der Gefangenen ist ebenfalls Young entnommen, der den Menschen als »Prisoner of Earth« und »Prisoner of Darkness« bezeichnet.²⁴ Eluard übernimmt allerdings nur die Atmosphäre der Nacht von Young, nicht die metaphysischen Implikationen.

Schließlich zitiert Eluard mit der Formulierung »c'est par une nuit comme celle-ci« eine Szene aus Shakespeares *The Merchant of Venice*.²⁵ Zu Beginn des fünften Akts, der im harmonischen Belmont während einer hellen Mondscheinnacht spielt, beschwören Lorenzo und Jessica andere vergleichbare Nächte, in denen unglücklich Liebende vergeblich auf ihre Geliebten warteten. Die Rede ist von Troilus, Thisbe, Dido und Medea, deren Werben jeweils über die Formel »In such a night ...« gedacht wird. Eluard schreibt sich mit diesem Zitat in die Tradition großer Liebender ein und stellt sich ans Ende einer langen Reihe, die im Gedicht als »des rois et des reines alignés dans un couloir de craie« wiederkehrt. Gegenüber Shakespeare hat sich der Charakter der Nacht allerdings erheblich gewandelt, denn im *Merchant of Venice* erscheint sie als ausgesprochen lieblich:

In such a night as this,
When the sweet wind did gently kiss the trees,
and they did make no noise. (Akt V, Szene 1)

²³ Arthur Rimbaud: *Illuminations*, hg. von André Guyaux, Neuchâtel 1985.

²⁴ Edward Young: *Night Thoughts*, hg. von Stephen Cornford, Cambridge 1989, 37, 40, 48.

²⁵ Für diesen Hinweis bin ich Gabriele Brandstetter zu großem Dank verpflichtet.

Aber auch die Wiederholungsstruktur der Formel, die bei Shakespeare etwas Spielerisches hat, zumal Lorenzo und Jessica zueinander gefunden haben und daher keine unglücklich Liebenden sind, erfährt bei Eluard eine Veränderung und kann als ständiges Fehlschlagen der Initiativen des Sprechers gelesen werden, und zwar sowohl was seine vergebliche Liebeswerbung anbelangt als auch was die Heraufbeschwörung der fraglichen Nacht beziehungsweise der Nächte angeht.

Diese drei Beispiele zeigen, wie markant die intertextuellen Bezüge in *L'Aube impossible* sind. Durch sie werden unterschiedliche Texte mit gegensätzlichen Kontexten miteinander in Verbindung gebracht und beim Leser je nach seiner Kenntnis der Intertexte Assoziationen in Gang gesetzt. Michael Riffaterre, dessen Definition des Prosagedichts auf die durch das gezielte Aufrufen von Erwartungen entstehende Spannung innerhalb des Textes abhebt, hält die Intertextualität für ein Gattungsmerkmal des Prosagedichts: »the significance of the prose poem lies wholly in intertextuality«.²⁶ Nun ist Intertextualität sicher kein ausschließliches Merkmal von Prosagedichten, aber gerade im Verhältnis zum »récit de rêve« erweist sie sich als gutes Abgrenzungsmerkmal. Wo das Traumprotokoll auf reale Erlebnisse des Träumers rekurriert (hier erkennbar in dem Hinweis auf die Südseereise), nimmt das Gedicht auf eine Welt von Texten Bezug, die auch dem Leser zugänglich ist. Im Abweichen von der Strategie des »récit de rêve«, die Traumwelt als realistische zu etablieren, erhält es eine Eigenzeit, die sich außerhalb der normalen Zeiterfahrung situiert und den Eindruck einer traumartigen Wirklichkeit hervorruft. Dem Prosagedicht gelingt das offenbar besser als dem »récit de rêve«, wie ja auch Leiris meinte feststellen zu können. Das in sich abgeschlossene Gedicht besteht als solches, es kreiert seine Traumzeit, ohne den expliziten Verweis auf den Traum zu benötigen. Es kann daher auch den Vorgang des Aufschreibens und seine Sprachlichkeit thematisieren, während der »récit de rêve« auf dem Anspruch beruht, einen zuvor geträumten Traum getreu wiederzugeben.

Einerseits kann daher beim Übergang vom unfertigen, un abgeschlossenen Traumprotokoll zum Gedicht durchaus von einem Stillstellen gesprochen werden, wie Eluard das tut. Aus der Immaterialität des entgleitenden Traums geht ein fester, in sich abgeschlossener Text hervor, dem der im Traumprotokoll noch erkennbare Prozeß der Überarbeitung nicht mehr anzumerken ist; das Transitorische wird unsichtbar, es macht dem nicht mehr Wandelbaren Platz. Auf der anderen Seite stellt das Gedicht gerade über seine intertextuellen Bezüge neue Verbindungen her, die wieder eine Bewegung in Gang setzen. Das im Motto genannte Entgleiten des Wunderreichs läßt sich dabei auch im Bezug auf die Texte von Shakespeare und Rimbaud beobachten: Aus der wirklichkeitsentrückten und harmonischen Mondscheinnacht in Belmont wird eine Alptraumnacht, die großen Liebenden erstarren zu Kreidestatuen, und aus Rimbauds Vereinigung mit dem Sommermorgenlicht wird ein Sturz in die Bewußtlosigkeit, aus dem ein unheilbringendes Kraut entspringt. Das Prinzip der Wiederholung in der Variation kann als maßgeblich sowohl auf Textebene für das Gedicht selbst als auch für Eluards Umgang mit seinen Intertexten bezeichnet werden. Damit ist aber zugleich eine Bewegung beschrieben, die über das einfache Fixieren hinausgeht und dem Stillstellen ein In-Gang-Setzen an die Seite stellt.

²⁶ Michael Riffaterre: *The Semiotics of a Genre. The Prose Poem*, in ders.: *Semiotics of Poetry*, Bloomington und London 1978, 116–124, hier 124.