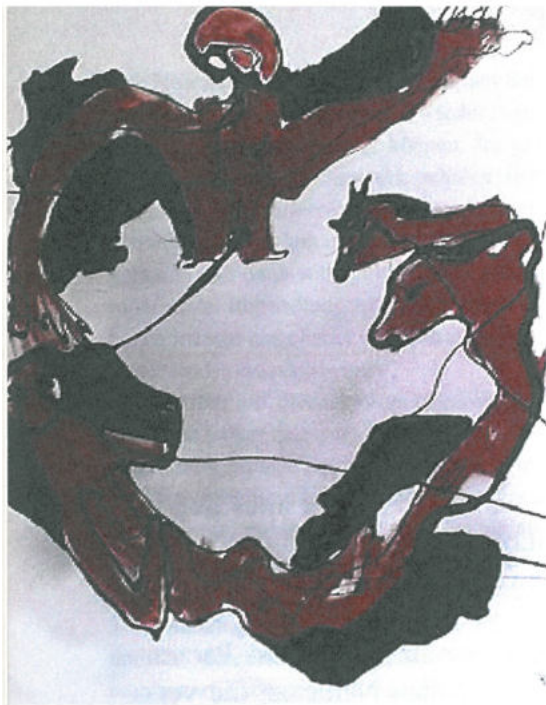




Linde Salber

Traum Kunst

Überführungen

und

Traum und Kunst – ein verführerisches Thema, so weit und vage. Alle Wege wären gangbar. Was kann man schon falsch machen, wenn zwei extrem unbestimmte Erlebensformen in ein Verhältnis gesetzt werden? Doch gefährlich ist das auch. Man kann sich ganz und gar verlaufen. Wie ansetzen?

Ich versuche es mit dem ersten Einfall: Traum und Kunst sind Wörter, die aus fünf Buchstaben bestehen; das haben sie, wie jeder weiß, mit der Liebe gemein.

Manchmal fallen wir auf die Wörter herein. Wenn wir vergessen, was wir eigentlich wissen: Daß der Sachverhalt, den wir in einem Wort bündeln, nicht die Abgegrenztheit, Überschaubarkeit und Bestimmtheit hat, die ein Wort nahelegt. Also: Für welche seelischen Zusammenhänge stehen die Wörter ›Traum‹ und ›Kunst‹?

Vielleicht führt die Suche nach Gemeinsamkeiten weiter. Traum und Kunst heben sich beide aus dem Alltag heraus; und sind doch angemessen nur zu verstehen, wenn man ihre Entstehungsbedingungen im Alltag sieht. Was am Tag nicht zum Zuge kommen kann, findet seinen Weg zum Traum oder zur Kunstbildung. FREUD unterstreicht die Bedeutung von Tagesresten für das Zustandekommen des Traumes. Und die Kunst konfrontiert den jeweilig ausgestalteten Alltag mit seinem Spiegelbild und mit seinem Gegenbild, um die stillgelegte Unruhe des Anders-Möglichen sichtbar zu machen und wieder zu beleben.

Eine andere Gemeinsamkeit zeigt sich in dem Drang, Traum wie Kunst ins Erzählbare zu bringen, zu interpretieren, mit einer festen Deutung faßbar zu machen, zu entschärfen und schließlich schachmatt zu setzen.

Der Traum, denke ich manchmal, gehört zu den seelischen Luxusgütern. Und schöner noch: jeder kann ihn haben. Das Vorkommen des Traumes erinnert an die Bemerkung

von BUYTENDIJK, die Vögel würden zu viel singen, jedenfalls mehr als DARWIN erlaubt.

Traum und Kunst ließen sich auch als verwandte Selbstbehandlungsmethoden darstellen ..., – so könnte ich weiter probieren, aber Aneinanderreichungen treffen selten den Kern des Problems.

Ich muß noch einmal von vorn anfangen. Und am besten sage ich es gleich: Es wird im folgenden das Thema nur grob skizziert. Das merken Sie sowieso. James JOYCE wird nicht einmal erwähnt, obwohl er in der Selbstgestaltung des Traumes Darstellungsmethoden am Werk sah, die er im Medium der Sprache zur Geltung brachte; angeregt durch William Butler YEATS, der seine Träume notierte und durch FREUD? Fragment, Aussage, fehlende Vermittlung, aufgebrochene Satzstruktur, Montage, üppige Bilderwelt, Wiederholung, Vagheit, Vielbedeutsamkeit, um nur etwas zu erwähnen, gehören dazu. Spannend wäre auch die Betrachtung des gleichzeitig aufkommenden neuen Interesses am Alltäglichen des Alltags, das von der Mythologie getragen wird.

Auch KAFKA wird nicht aufgegriffen, obwohl Thomas MANN sagt: »Er war ein Träumer, und seine Dichtungen sind ganz und gar im Charakter des Traumes konzipiert und gestaltet; sie ahmen die alogische und beklommene Narretei der Träume, dieser wunderlichen Schattenspiele des Lebens, zum Lachen genau nach. Bedenkt man aber, daß das Lachen, das Tränen-Lachen aus höheren Gründen, das Beste ist, was wir haben, was uns bleibt, ...«

Der Traum lockert seelischen Zusammenhang.

Der Traum bietet eine ungeheure Mehrung unserer Tagesmöglichkeiten. Wenn Sie nur daran denken, daß sich das Geschehen jenseits der chronologischen Zeit und jenseits der vermessenen Geographie abspielt.

Die Wirklichkeit des Traumes überbietet die von Theater, Literatur, Film und Fernsehen. Ohne dieses Jahrtausende lange Traumtraining gäbe es das alles womöglich gar nicht.

Der Traum ist eine Zugabe, die man sich nicht verdienen kann oder muß. Allmorgendlich werden wir mit einer Wirklichkeitserfahrung begabt, die sich von ganz allein gestaltet. In die vertraute Tageswelt kehren wir zurück mit einer neuen Erzählung, und wenn wir es aufschreiben, mit einem neuen Text, der uns trotz (oder wegen?) seiner klaren Bildervielfalt, ein Geheimnis offeriert. Oft auf unterhaltsame Weise. Wenn wir uns das Können des Traumes als unser Traumkönnen zuschreiben, erleben wir eine Erweiterung: Was alles in einem schlummert!

Manchmal schrecken wir auch zusammen.

In jedem Fall belebt der Traum immer neu die präzisen Vagheiten von etwas Unausgelotetem. Er versieht seine Träumer mit einem gewissen Überschuß.

Weshalb sich der Träumer nicht mit einem sanften Nachhall seines Traumes begnügen kann. Man kann wohl sagen, daß der Traum bei manchem erwachten Träumer eine Dynamik entfaltet. Der Traum drängt, wiedergeholt und erzählt zu werden. »Ich hab' vielleicht 'was Komisches geträumt ...«, und ob der andere am Frühstückstisch will oder nicht, er weiß, daß er jetzt zuhören muß.

Sigmund FREUD konnte gar nicht mit dem Erzählen aufhören. Er gab erst Ruhe, als er in der Lage war, eine komplette Traumtheorie zu erzählen.

Und wie das so geht, hat er den Traum dabei ganz schön umgeformt. Richtig schön, meine ich, also ästhetisch. Was bei ihm hieß, daß alles und jedes an Ort und Stelle untergebracht war, genau da, wo es hingehörte. Sehr sauber, möglichst ohne Schnörkelei. Bis der

Traum wenigstens den denkenden Menschen nicht mehr irritieren konnte. Denn der Traum, sagt Freud – ich erinnere nur an etwas, das inzwischen alle wissen können –, der Traum verfolgt einen ganz bestimmten Zweck. Der ist gar nicht durcheinander und unverständlich, der tut nur so, und er weiß genau, warum. Nur der Träumer, der will das irgendwarum nicht wahrhaben.

FREUD stellt sich vor als Retter des Traumers. Jedenfalls betont er sehr stark, daß er sich da mit einem mißliebigen Phänomen zu befassen hat, von dem andere gar nichts halten. Die Mediziner seiner Zeit würden den Traum als »unwürdiges Objekt« einschätzen und eine Beschäftigung mit ihm vom »Odi-um der Unwissenschaftlichkeit« umgeben sehen.

Das war für FREUD etwas ganz Schlimmes, die Verletzung des Wissenschaftsideals der Medizinerkollegen um die Jahrhundertwende. Also geht er in Hab-Acht-Stellung und baut von vornherein vor, besonders gegen den Verdacht »einer persönlichen Hinneigung zum Mystizismus« (FREUD 1917, 81). Nur das nicht! Niemals! FREUD reagiert, als könnte man ihm sein eigenes Gegenbild vorhalten.

An erster Stelle also will er »die Unbestimmtheit des Traumes« (a.a.O., 82) beseitigen. Die Vagheiten, das Ungefähr, das Unfaßbare, das den Träumer am Morgen bewegt, klammert FREUD zunächst einmal ein.

Er bestimmt den Traum, indem er »festsetzt«: »... eben das, was der Träumer erzählt, habe als sein Traum zu gelten« (a.a.O., 82), ob es das Geträumte exakt abbildet oder nicht. Um den Traum in seinem Sinne weiterzählen zu können, präpariert FREUD den Traum derart, daß er ihm als Objekt der Forschung dienen kann. Man könnte auch sagen, er bilde allererst den Gegenstand »Traum« (SALBER 1959).

In der Fassung von FREUDS »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse« figuriert der Traum wie die Fehlleistungen, der Witz, die Neurose als seelisches Gebilde, das nicht zufällig, nicht aus Versehen, nicht unbeholfen und schon gar nicht x-beliebig daherkommt. Er ist ein vollgültiger seelischer Akt, dem ein Sinn – bzw. enger: ein bestimmter Zweck, eine bestimmte Funktion im Gesamthaushalt des Seelischen zukommt. Eben dieses gilt es aufzudecken.

FREUD wird nicht müde immer wieder zu wiederholen, daß der erzählte manifeste Trauminhalt nicht für sich genommen werden dürfe. Er ist bloß »Ersatz«. Dahinter, gleichsam latent, verbirgt sich etwas Eigenliches. »Der Traum als Ganzes ist der entstellte Ersatz für etwas anderes, Unbewußtes...« oder: »Der erinnerte Traum ist ja doch nicht das Eigentliche, sondern ein entstellter Ersatz dafür, der uns verhelfen soll, durch Erweckung von anderen Ersatzbildungen dem Eigentlichen näherzukommen, das Unbewußte des Traumes bewußt zu machen.« (a.a.O., 114)

FREUD unterlegt den Traum mit einem einfachen Muster, dem des Rebus. Im Bilderrätsel geht es darum, aus der Zusammenstellung einzelner Bilder und Zeichen sowie deren Lautwert ein Wort oder einen Satz zu erraten. Auf den Traum bezogen heißt das: aus den manifesten Bruchstücken ist ein latenter Gedanke zu erraten.

Der Traum ist also nicht einschichtig; mindestens zwei Ebenen hat er; und er macht sich auch viel Arbeit. Es muß ihm nämlich, so FREUD, gelingen, einen unbewußten infantilen Wunsch so mit Resten des Erwachsenentages zu verbinden, daß er als erfüllt erlebt werden kann, ohne daß der Träumer alarmiert, d.h. geweckt würde. Denn Aufgabe des Traumes ist die Behütung des Schlafes.

Damit das glückt, kungelt das Ich mit dem unbewußten infantilen Wunsch und stellt sich außerdem noch ein bißchen blind.

»Das [im Schlaf] aller Fesseln entledigte Ich weiß sich auch einig mit allen Ansprüchen des Sexuallebens, solchen, die längst von unserer ästhetischen Erziehung verurteilt worden sind, und solchen, die allen sittlichen Beschränkungsforderungen widersprechen« (a.a.O., 146). »Auch der Haß tobt sich schrankenlos aus. Rache- und Todeswünsche gegen die nächststehenden, im Leben geliebtesten Personen, die Eltern, Geschwister, den Ehepartner, die eigenen Kinder, sind nichts Ungewöhnliches« (a.a.O., 146).

Durch Verschiebung von Akzenten (Traumzensur), durch Auslassungen, Modifikation, Umgruppierung, Verdichtung, Verkehrung ins Gegenteil, durch Symbolisierung, durch bildhafte Darstellung sowie durch sekundäre Bearbeitung wird aus dem Traum, so FREUD, ein Unsinnsspiel. Wie das im einzelnen und ganzen funktioniert, wird von Freud mit seiner subtilen »Wat-is-’n-Dampfmaschine’-Diktat« so zwingend entwickelt, daß sich der Leser am Ende gar nicht mehr wundert, wenn FREUD schlicht konstatiert: »Die Traumentstellung ist dasjenige, was uns den Traum fremdartig und unverständlich erscheinen läßt« (a.a.O., 139).

Merke: Das Seelische ist im Grunde zweckmäßig konstruiert, es funktioniert ganz ordentlich, und wenn Du nicht zum Mystizismus hinneigst, kannst Du das auch herausarbeiten.

Es ist immer wieder faszinierend zu lesen, wie dieser psychologische Detektiv auf seine Art den Phänomenen hinter die Schliche kommt. Allerdings hat das auch eine Kehrseite: Das Frühe verliert den Charakter des Elementaren, wenn es auf das Infantile reduziert wird; d.h. der elementare sinnliche Austausch des Seelischen (Psychästhetik)

wird herabgestuft zu etwas Primitivem, das in der Erwachsenenheit überformt werden muß. Kindheit als eine Ausdrucksform seelischer Verfassungen, die jenseits konzeptualisierter Wirklichkeitserfahrung leben, kann aus psychoanalytischer Perspektive nicht als »Ursprung« qualifiziert werden, solange die Endgestalt kultivierter Erwachsenenheit (nach dem Bild der Jahrhundertwende) zum Maß erhoben wird. Das hat Auswirkungen. Taucht im späteren Leben diese frühe Verfassung wieder auf, wird ihr die Qualität des Regressiven untergeschoben, womit etwas in peinlicher Weise Unentwickeltes, eben Infantiles gemeint ist.

FREUDS Interesse, dem Traum, wie dem Seelischen im ganzen seine Unbestimmtheit zu nehmen, zeigt sich auch in seinem Verständnis der Symbole. Sie werden auf Zeichen reduziert, die eins zu eins übersetzbar, d.h. dechiffrierbar sind. So verlieren sie ihre Reichweite. Darauf werde ich später noch einmal zurückkommen.

Zunächst muß ich noch etwas nachtragen. FREUDS Weitererzählen des Traumes erhält seine Gestalt durch einen Spiegelungsvorgang: Wie die Traumarbeit aus den latenten Traumgedanken den manifesten, erzählten Trauminhalt formt, so würde die Deutungsarbeit den manifesten Trauminhalt zurückübersetzen in den eigentlich hinter ihm stehenden, latenten Traumgedanken.

Daß das kompliziert ist und mühsam und nur annäherungsweise aufgeht, gibt FREUD gern zu; aber das rüttelt nicht an dem Modell. FREUD ist ausgezogen, dem Traum seine Befremdlichkeit zu nehmen, und er analysiert ihn dementsprechend. Er macht aus dem Traum eine Rätselaufgabe. Auf seinem Enträtselungsgang macht er immerfort auf Widersprüche aufmerksam und fragt, wie sie sich lösen lassen. Daß sie sich lösen lassen, ist klar, denn Widersprüche und Ungereimt-

heiten im Rätsel sind nur scheinbar. Rätsel sind so gebaut, daß ein schlauer Kopf sie lösen kann.

Wie aber, wenn der Traum gar kein Rätsel von dieser Art wäre?!

Zurück zum Thema Traum und Kunst: Man kann wohl sagen, daß FREUD in seiner Art, den Traum wissenschaftlich weiterzuerzählen, einem bestimmten Kunst-Vorbild folgt. Mir scheint, es geht eine neo-klassizistische Strömung durch das ganze. Nüchternheit, Rationalität, Formenreinheit sind leitende Prinzipien. Wie in der Architektur des Neoklassizismus bei SCHINKEL oder SCHADOW finden sich einfache Grundrisse, Symmetrie und Rechtwinkligkeit. Das Dekorative ist dem Gebäude nur als Schein vorgebaut. Auch FREUDS Gedankengebäude haben eine gewisse Monumentalität.

Hat der Traum zu Beginn der Erzählung noch als uneinheitliche Einheit imponiert, so erhält er am Schluß durch die »schöne Gestalt« und »klare Form« etwas ganz und gar Konstruiertes. Von der Irritation bleibt nichts übrig. Am Ende wundert sich der Leser allenfalls noch, wie das Seelische das alles so bündig hinkriegt und vergißt beinahe, daß es FREUDS Gegenstands-bildung ist, die das alles so bündig gemacht hat.

Es gibt andere Formen, den Traum weiterzuerzählen, solche, denen wir ihren Kunstcharakter unmittelbarer ansehen. Zum Vergleich will ich zwei Texte heranziehen, die Hugo von HOFMANNSTHAL etwa zeitgleich mit der Entstehung der Traumdeutung geschrieben hat (1911, 15).

*»Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,
Und Träume schlagen so die Augen auf
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,*

*Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
Der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
... Nicht anders tauchen unsre Träume auf,*

*Sind da und leben wie ein Kind, das lacht,
Nicht minder groß im Auf- und
Niederschweben*

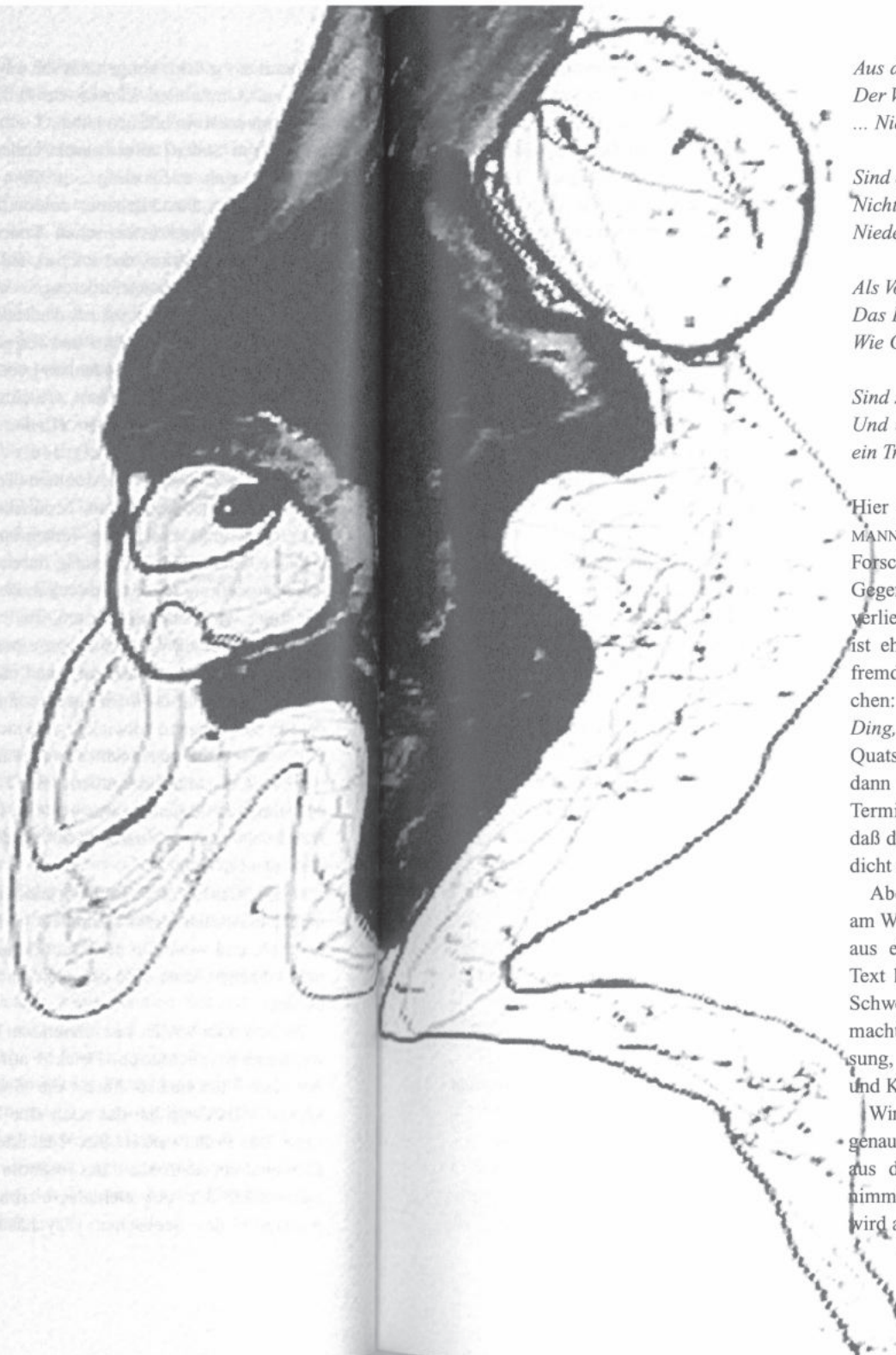
*Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.
Das Innerste ist offen ihrem Weben,
Wie Geisterhände in versperrtem Raum*

*Sind sie in uns und haben immer Leben.
Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding,
ein Traum.«*

Hier steht der Traum ganz anders da. HOFMANNSTHAL interessiert nicht der Traum als Forschungsobjekt, das aufgespießt auf eine Gegenstands-bildung seine Befremdlichkeit verlieren soll. Im Gegenteil. HOFMANNSTHAL ist eher bemüht, den Traum in seiner Befremdlichkeit spürbar und wirksam zu machen: »Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum« – was soll der manirierte Quatsch, mag mancher hilflos fragen, um dann dankbar zurückzugreifen auf FREUDS Terminus der Verdichtung, was soviel hieße, daß das Eigentliche in HOFMANNSTHALS Gedicht erst noch entschlüsselt werden müßte.

Aber hier ist gar keine Verschlüsselung am Werk. HOFMANNSTHAL nimmt den Traum aus einer ganz anderen Perspektive. Sein Text legt dem Leser eher nahe, sich in der Schwebezone des Traumes aufzuhalten. Er macht ihn wieder vertraut mit einer Verfassung, die jenseits eingeübter Sonderungen und Konzepte existiert.

Wird der Traum so weitererzählt, zeigt sich genauer, was FREUD aus dem Kindhaften und aus den Symbolen gemacht hat. Beidem nimmt er die Unschärfenzone. Kindhaftes wird auf das Infantile reduziert. Und das In-



fantile wird auf das Nicht-Salonfähige der Lusthudelei reduziert. Ohne Polemik formuliert: das weniger Differenzierte und Organisierte figuriert als das nicht hinlänglich Kultivierte, das Seelische ist eben noch nicht so weit.

Anders bei HOFMANNSTHAL. Ihm imponiert der Traum als psychästhetisches Gebilde des Übergangs, als Wirkungsraum der Verwandlung. Er sucht nicht hinter dem Verwandlungsgebilde das Feste oder Eigentliche. Er legt auch nicht nahe, das Verschwinden der Tagesrealität distinkter Objekte als Regression zu niederen Seelentätigkeiten aufzufassen.

Wenn überhaupt Hierarchie, dann würde er allenfalls der wach-erwachsenen Gestaltung des Alltags einen niedrigeren Rang zuweisen.

Auch behalten bei HOFMANNSTHAL die Bilder ihre eigene Ausdruckskraft des Symbolischen, das nicht Übersetzungsbedürftig oder übersetzbar in Richtung begrifflicher Eindeutigkeit ist.

Wir verstehen und wir verstehen nicht, denn – so HOFMANNSTHAL mit SHAKESPEARE – »Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen«.

Nach GOETHE ist die wahre Symbolik überall dort, »wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert (nicht als Traum und Schatten, sondern) als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen« (1840, 106). In HOFMANNSTHALS Forterzählung des Traumes geht es um ein elementares Verhältnis zur Wirklichkeit in und um uns.

Und das heißt nun nicht, daß wir stets etwas dämlich regressiv oder müde wären, wenn wir uns nicht mit analytischem Interesse der Wirklichkeit zuwenden. Vermutlich ist es eher eine späte und hochkultivierte Leistung, wenn wir uns, inzwischen reichlich versehen mit Konzepten der Selbstverständlichkeit, doch wieder mit den Formen von

Klang und Rhythmus mitbewegen können.

In der Art, wie HOFMANNSTHAL den Traum fortsetzt, kommt eine um 1900 neue Kunstform zum Zuge. Nicht der klare Grundriß, Symmetrie und Rechtwinkligkeit, sondern Indem und Schräge leiten die Aufmerksamkeit. Man hat diese Fortsetzung des Traumes neuromantisch oder auch symbolistisch genannt, um zu akzentuieren, daß sie sich sowohl vom Neoklassizismus als auch vom Naturalismus abwandte.

Auch in dem folgenden Gedicht, das wiederum von VON HOFMANNSTHAL stammt, erhält sich das Spiel der Bilder, denen der Leser, einverleibt in Reim und Rhythmus, folgen kann (wenn er denn möchte; er muß ja nicht).

»Ein Traum von großer Magie«

*Viel königlicher als ein Perlenband
Und kühn wie junges Meer im Morgenduft,
So war ein großer Traum – wie ich ihn fand.*

*Durch offene Glastüren ging die Luft
Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde,
Und durch vier offene Türen ging die Luft –*

*Und früher liefen schon geschirrte Pferde
Hindurch und Hunde eine ganze Schar
An meinem Bett vorbei. Doch die Gebärde*

*Des Magiers – des Ersten, Großen – war
Auf einmal zwischen mir und einer Wand:
Sein stolzes Nicken, königliches Haar.*

*Und hinter ihm nicht Mauer: es entstand
Ein weiter Prunk von Abgrund, dunklem Meer
Und grünen Matten hinter seiner Hand.*

*Er bückte sich und zog das Tiefe her.
Er bückte sich, und seine Finger gingen*

*In Boden so, als ob es Wasser wär.
Vom dünnen Quellenwasser aber fingen
Sich riesige Opale in den Händen
Und fielen tönend wieder ab in Ringen.*

*Dann warf er sich mit leichtem Schwung der Lenden –
Wie nur aus Stolz – der nächsten Klippe zu;
An ihm sah ich die Macht der Schwere enden.*

*In seinen Augen aber war die Ruh
Von schlafend – doch lebendigen Edelsteinen.
Er setzte sich und sprach ein solches Du*

*Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen,
Daß sie herkamen trauervoll und groß:
Das freute ihn zu lachen und zu weinen.*

*Er fühlte traumhaft aller Menschen Los,
So wie er seine eignen Glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß.*

*Und wie tief unten sich die Erde kühlte,
Das Dunkel aus den Tiefen aufwärts drang,
Die Nacht das Laue aus den Wipfeln wühlte,*

*Genoß er allen Lebens großen Gang
So sehr – daß er in großer Trunkenheit
So wie ein Löwe über Klippen sprang.*

*Cherub und hoher Herr ist unser Geist –
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist:*

*Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne
– So ahnte mir, da ich den Traum da fand –
Und redet mit den Feuern jener Ferne
Und lebt in mir wie ich in meiner Hand.«*

Wiederum wird eine Wirklichkeit jenseits analytischer Sonderungen belebt, indem Bilder zu klingen beginnen.

Ganz andere Züge des Traumes geraten bei den Dadaisten in den Blick. Dada greift, wie die Träume, auf den Urstoff seelischer Bildungen zurück.

»Da!Da!« ist zunächst einmal der hinweisende Ausdruck der Verwunderung. Entschieden verweigert Dada, sich auf die Organisation der Erfahrung nach Maßgabe von Sprach- und Satzkonstruktion einzulassen.

In seinem Manifest »Das neue Material in der Malerei« (1918) schreibt Raoul HAUSMANN: »Die abgeleitete Konvention stütze, wer es will: zunächst erscheint uns das Leben komplett ein ungeheurer Lärm, Spannung in Zusammenbrüchen nie eindeutig gerichteter Expressionen, ein (wenn auch) belangvolles Anschwellen tiefer Belanglosigkeiten zu Gestalt ohne ethische Saltos auf schmaler Grundlage ... Der Maler malt, wie der Ochs brüllt ...« (RIHA 1977, 7).

In der kindlichen Art, die Dinge mitteilbar zu machen, meint »dada« (in Frankreich) »Pferd«. Man sagt, die Dadaisten hätten diese Wendung durch eine gezielte Zufallsaktion gefunden. Sie haben ein französisches Lexikon an x-beliebiger Stelle aufgeschlagen und ohne hinzuschauen auf ein Wort gewiesen. Da war »dada« da.

Mit Hilfe der Zerlegung von vermeintlich selbstverständlichem Zusammenhang in Fragmente oder neutrale Ursprungseinheiten, die dann der Zufallsmanipulation oder -montage ausgesetzt werden, wird augenfällig, daß Sinn und Bedeutung menschlicher Handlungen und anderer Äußerungen eingesperrt sind in einen kleinen Kreis (dem des Konzeptes Gott-Kaiser-Vaterland um 1916). Die Tatsache des Ersten Weltkriegs hat, so Dada, die hoch gehaltenen Konzepte der Ethik, der Ästhetik, der Verstandeskkräfte ad absurdum geführt.

Und wer das nicht begreifen wollte, der konnte es ab 1916 in Zürich, dann in Berlin

und schließlich sogar in Köln immer wieder hören und sehen.

»Dada ist die Faust aufs Auge und der Tritt in den verlängerten Rücken gerade jener sittsamen Kulturanteile; die teilweise Unerklärbarkeit des Dadaismus ist erfrischend für uns wie die wirkliche Unerklärbarkeit der Welt – möge man nun die geistige Posaune Tao, Brahm, Om, Gott, Kraft, Geist, Indifferenz oder anders nennen – es sind immer dieselben Backen, die man dabei aufbläst« (HAUSMANN 1982, 167).

Sinn und Bedeutung sind nicht durch irgend etwas Zeitenthobenes verbürgt, weder im Traum noch am hellichten Tag. Entfesselt werden mit unglaublicher Heftigkeit des Ausdrucks Unsinn, Widersinn, Gegensinn. Das macht auch vor Klamauk und Kauderwelsch nicht Halt. Dada geriert sich in Aktionen; en avant DADA! Dem Wortgebrauch in festen Satzkonstruktionen wird mißtraut.

»Und die Kunst in alledem? Achtung, auch sie wird aktiv. Vorbei mit der Ästhetik; ich kenne keine Regeln mehr, weder des ›Wahren‹ noch des ›Schönen‹, ich verfolge eine neue Richtung, die die Ordnung meines Körpers mir vorschreibt. Verpflichtet einem großen Kampf, einem ungeheuren Aufruhr, befreie ich mich von alten Rückständen, ich entgifte mich, aber selbst auf diese Entgiftung, auf diese Freiheit, spucke ich! Ich will ALLES, und folglich will ich NICHTS!« (HAUSMANN, in: RIHA 1977, 5f).

Dada überführt die allnächtlichen Revolten des Traumes in den Tag und zeigt damit, daß die Revolten nicht irgendetwas anderes, eigentliches im Sinne schadloser Befriedigung infantiler Sexualwünsche meinen, sondern wirklich das Verlangen nach Verwandlung.

»Dada übergeht mit Gelächter das freie intelligible Ich und stellt sich wieder primitiv zur Welt, was etwa in der Verwendung

von reinen Lauten, Geräuschnachahmungen, im direkten Anwenden gegebenen Materials wie Holz, Eisen, Glas, Stoff, Papier zum Ausdruck kommt« (HAUSMANN, a.a.O., 169).

Der Dadaist »gerät über die wechselnde Bedeutung von Werten in derselben Sekunde nicht in Verzweiflung; er würde sonst bewegungslos und diese dynamische Statik ist ihm das Lebelement. Dada wertet nicht mehr nuanciert rot gegen grün, es spielt nicht mit der Miene des Erziehers gut gegen böse aus, Dada kennt das Leben prinzipieller und läßt es doppelt, in sich parallel gelten.«

Raoul HAUSMANN nimmt explizit Stellung gegen die vereinnahmende reduzierende psychoanalytische Interpretation von Dada:

»An dieser Stelle nun werden uns die tapferen Schildebürger der Psychoanalyse zu fangen versuchen. Sie werden sanft und überlegen lächelnd erklären: Dada sei infantil; Dada sei psychbanal genug, um von ihnen erklärt und aufgelöst (sic!) zu werden« (HAUSMANN 1982, 170). Dada dürfe man nicht verwechseln mit dem unerfahrenen Kind, das gegen die Bedrückung der Familie oder des Vaters protestiert.

Wie der erwachsene Träumer, mit allen möglichen Konzepten und Konstruktionen gewappnet, dennoch des nachts alle Verhältnisse als anders bewegt und bewegbar erfährt (vgl. SALBER 1999), so intendiert der Dadaist die gleichzeitige Belebung des Anders-Möglichen.

Bei dem Thema Traum und Kunst darf der Surrealismus nicht fehlen. Mit Nachdruck will er die Reichweite des Seelenlebens wie der Kunst ausdehnen. FREUDs Forterzählung des Traumes bringt André BRETON auf die Idee, Techniken der Traumdeutung, wie die freie Assoziation zu benutzen, – nicht um einen Traum zu deuten, sondern um der Kunst ein neues Spielfeld zu öffnen



und das Leben dergestalt zu amplifizieren, das bislang Verdrängtes wieder in Umsatz geraten kann.

Man kann sagen, daß BRETON in der Arbeit der Psychoanalyse ein eigenes Kunstvorbild herausdestilliert. Die Kunst ist schon

da, sagen die Surrealisten, wenn man nur das volle Seelenleben gewähren läßt. Das heißt, man muß die Demarkationslinien zwischen dem Unbewußten und Bewußten durchlässig machen und dann protokollieren, was das erweiterte Seelenleben zu verlautbaren hat. 1919

machen SOUPAULT und BRETON, fasziniert von der Psychoanalyse, ihre Experimente mit dem sogenannten automatischen Schreiben. Es entstehen Texte folgender Art.

»Das Fenster in unser Fleisch gehöhlt öffnet sich auf unser Herz. Dort sieht man einen ungeheuren See, auf dem sich mittags goldkäferfarbene Libellen niederlassen, die duften wie Pfingstrosen. Was ist das für ein großer Baum, in dem die Tiere sich spiegeln? Seit Jahrhunderten geben wir ihm zu trinken. Seine Kehle ist trockener als Stroh, und Asche hat sich dort in Unmengen angesammelt. Es wird auch gelacht, aber man darf nicht lange ohne Fernrohr hinsehen. Jeder kann durch diesen blutigen Gang gehen, wo unsere Sünden an den Wänden hängen, entzückende Bilder, wo jedoch Grau vorherrscht« (BRETON/SOUPAULT 1990, 19).

Für die Surrealisten sind Traum und Kunst gleich-ursprünglich oder schärfer: der Traum ist ein Kunstproduzent. Er verhüllt und entstellt nicht, sondern er deckt auf. Sichtbar machen ist nun die Devise. Aus dem Verdrängten machen die Surrealisten, das in jedem Fall zu unrecht Verdrängte.

Überlisten der Zensur, so daß das Verdrängte zur Sprache kommen kann, wird zur Maxime der Gestaltung. Was sich im Traum, kaum greifbar andeutet, soll nun seine Präsenz im Wachleben der Kunst behaupten.

Folgendermaßen definiert BRETON 1924 den Surrealismus: »...reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung ...

Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis da-

hin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.«

Für FREUD war Kunst – ganz ähnlich wie der Traum – eine Kompromißbildung der widerstrebenden seelischen Kräfte, sublimiert in einer Art »Naturschutzpark der Phantasie«, gleichsam vor der Handlung verharrend. Demgegenüber setzen die Surrealisten darauf, daß die Gebilde des Traumes, in Kunst überführt, revolutionierende Kräfte entbinden und die vermeintlich vernünftig eingerichtete Erwachsenen- oder Bürgerwelt zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts aus den Angeln heben.

Man kann wohl sagen, daß die Surrealisten das Gegenbild FREUDS, das er selbst mit den Prinzipien des Neoklassizismus in Schach gehalten hat, partout zum lebensleitenden Hauptbild machen wollten. So überrascht es nicht, daß FREUD für surrealistische Kunst und Kunstauffassung gar keinen Sinn hatte.

Als es Salvador DALÍ nach mehreren Anläufen schließlich durch Vermittlung von Stefan ZWEIG doch gelang, eine Audienz bei FREUD in London zu erhalten, war die Faszination ganz auf DALÍs Seite. Wie ein stolzer kleiner Junge präsentierte er sein Gemälde »Die Metamorphose des Narziß«, mit dem der alte Herr nichts rechtes anzufangen wußte. Da halfen auch keine Erläuterungen der von DALÍ sogenannten paranoisch-kritischen Methode. FREUD war nur beeindruckt von DALÍs Ausdruck: fanatisch – ein typischer Spanier eben.

Salvador DALÍ hat aus der psychoanalytischen Traumerzählung seine eigenen Schlüsse gezogen. Radikaler als die anderen Surreali-

sten experimentiert er mit seelischen Verfassungen. Akribisch beobachtet und beschreibt er Verhaltens- und Erlebensverläufe und ist bemüht, in der gelockerten Verfassung des Tagtraumes die wache Tagesverfassung den flüssigen Metamorphosen der Traumbildung anzugleichen. Das nennt er »paranoisch-kritische Methode«.

1939 verfaßt er seine »Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit«. Darin heißt es: »... verkünden wir folgende Wahrheiten: daß alle Menschen in ihrer Verrücktheit gleich sind, und daß Verrücktheit (Eingeweidekosmos des Unterbewußten) die allgemeine Grundlage des menschlichen Geistes darstellt. Der Mensch hat Anspruch auf das Rätsel und die Wahnbilder, die auf den großen Konstanten des Lebens beruhen: auf dem Geschlechtstrieb, dem Bewußtsein des Todes und der körperlichen, vom »Zeit-Raum« verursachten Melancholie. Die Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit werden von falschen »praktisch-rationalen« Hierarchien ununterbrochen bedroht und in einer Weise traktiert, die man ohne Übertreibung »provinziell« nennen darf« (DALÍ 1974, 288f).

Biographien über DALÍ wie auch die Selbstdarstellung »Das geheime Leben des Salvador Dalí« zeigen, daß es dem kleinen Salvador, so heftig die Doppelgänger-Probleme mit dem verstorbenen Brüderchen, das er ersetzen sollte, auch gewesen sind, doch gelungen ist, den Bruch zwischen Kindheit und Erwachsenen abzupolstern, – mit den Mitteln künstlerischer Ausdrucksbildung. Kindheit ist dem Traumleben verwandt, und zwar als Experimentier-Zeit-Raum jenseits hermetischer Konzepte, Ideologien, Moral und sonstiger Konstruktionen.

DALÍs hohes Lied auf die sogenannte Verrücktheit mit ihren wahnhaften Bildern hat

WILHELM SALBER Psychästhetik

*Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln 2001.*

*Format 15,5 x 23 cm.
ca. 140 Seiten mit 16 s/w-
Abbildungen, Broschur:
DM 38,73 / EURO 19,80
ISBN 3-88375-523-0*

Kunstwissenschaftliche
Bibliothek Band 17

Psychästhetik beschreibt, wie wir unser Erleben durch „Alltagskunstwerke“ strukturieren. Aus solcher Psychästhetik entwickelt Salber in seinem als Pamphlet angelegten Essay den besonderen Fall des Kunstwerks des Künstlers.

Prof. Dr. Wilhelm Salber, geb. 9. März 1928, war dreißig Jahre Direktor des Psychologischen Instituts der Universität zu Köln. Er entwickelte dort das Konzept einer Psychologischen Morphologie, das der Erforschung der Alltagskultur, der Medien und Künste des Seelischen sowie der Geschichte seelischer Selbstbehandlung einen neuen wissenschaftlichen Rahmen bietet.

seinen Ursprung in der Weigerung, die Gebilde des Traumes wie der Kindheit preis zu geben für die Konstruktion des »Man«. Was »man« tun oder lassen soll, lenkt weder die Findungen des Traumes, noch die Anwendungen der Kindheit und schon gar nicht die Gestaltungen des erwachsenen Künstlers.

Die psychästhetische Qualifizierung der Erfahrung geht jeder normierenden Konstruktion voraus und liegt gleichsam quer zu ihr. Keine Frage, daß das besonders die Kunst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts – Informel, Popart, Neo-Dada, Happening/Fluxus – hat sichtbar, hörbar, fühlbar, anfaßbar, köstlich und ruchbar werden lassen.

Eine Traumpsychologie, die dem Kunstvorbild des Zwanzigsten Jahrhunderts folgt, muß und kann anders ansetzen als die Psychoanalyse. Nicht die Dualismen (Primitives und Kultiviertes, Eros und Thanatos, Ich und Es usw.) und deren Vermittlungsnot bilden das Herzstück der Träume, sondern die immer neu aus Gestaltungen aufbrechenden Paradoxien.

»Paradoxien sind der unruhige Keim menschlicher Werke, den sie mit ihren Erzählungen, Erklärungen, Verhältnissen und Bildern zu behandeln suchen. ... In der Verwandlungswirklichkeit existiert keine Gestalt für sich – Gestalten des Traumes haben ihren Eigen-Sinn und sind zugleich im Übergang zu etwas anderem. Jede Regung, in der eine Verwandlung sich gestaltet und faßt, birgt schon ihr Gegenteil in sich« (SALBER 1997, 58)

Im rund geschliffenen Alltag steckt der Traum wie ein »Stachel«, nicht wie ein durch intellektuelle Geschicklichkeit lösbares Rätsel. Der Traum legt dem scheinbaren Traumvielmehr Zeugnis von seiner Lebendigkeit ab, indem er seiner Alltagsgestalt einen

Dreh versetzt, der sie unvertraut-anders bewegt. Das Seelische wird nicht, wie in der Psychoanalyse, als Gebilde gesehen, das Spannungsabbau betreibt, um Ruhe herzustellen. Gerade in der Unruhe vergewissert sich der Träumer seiner Lebendigkeit. Wobei Unruhe nicht durch Treibstoff (Libido) oder Triebkraft zustandekommend gedacht wird, sondern als Ausdruck des Übergangscharakters aller Gestaltungen.

Der Alltag hat Neigung, Verwandlung maßzuregeln und in einem überschaubaren Entwicklungskreis zu justieren. Der Traum dagegen macht die endliche (banal-materiale) Unendlichkeit (uneinholbar, unfäßbar) unseres Gestaltens spürbar.

Literatur

- BRETON, A. (1977): Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek
 – /SOUPAULT, Ph. (1990): Die magnetischen Felder. Heidelberg
 DALÍ, S. (1974): Unabhängigkeitserklärung und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. München
 – (1984): Das geheime Leben des Salvador Dalí. München
 FREUD, S. (1917): Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien
 GIBSON, I. (1998): Salvador Dalí. Die Biographie. Stuttgart
 GOETHE, J.W. v. (1840): Maximen und Reflexionen. Frankfurt 1976
 HAUSMANN, R. (1982): Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Bd. I, München
 HOFMANNSTHAL, H. v. (1911): Neue Gedichte und kleine Prosa.
 RIHA, K. (Hg) (1977): Dada Berlin. Stuttgart
 SALBER, W. (1959): Der psychische Gegenstand. Bonn
 – (1997): Traum und Tag. Bonn
 WAGENBACH, K. (1964): Kafka. Reinbek

Der Traum ist der beste Beweis,
 daß wir nicht so fest in unserer Haut eingeschlossen sind,
 als es scheint.

Friedrich HEBBEL