



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Träume in WILHELM JENSENS *Gradiva* als literarisches  
Beispiel für SIGMUND FREUDS Traumarbeit“

verfasst von / submitted by

Mag. Carina Vogt

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramt Deutsch und Psychologie/Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser /  
degrees first name family name

# Lebenslauf

## Persönliche Daten:

Geburtsdaten: 28.06.1988 in St. Pölten  
Gatte: Christian Vogt  
Tochter: Carolina Vogt, geboren am 23.02.2014  
Familienstand: verheiratet  
Staatsbürgerschaft: Österreich

## Schulbildung:

1994 – 1998 Jakob Prandtauer Volksschule 3390 Melk  
1998 – 2002 Stiftsgymnasium Melk Unterstufe 3390 Melk  
2002 – 2006 Stiftsgymnasium Melk Oberstufe 3390 Melk  
Dauer: 4 Jahre mit Matura  
Schulform: ORG mit BGW  
Mit gutem Erfolg bestanden

## Studium:

1.08.2006 – 15.10.2008 1. Studienabschnitt  
Lehramtsstudium (190)  
UF 1: Psychologie und Philosophie (299)  
UF 2: Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung (313)  
Mit Auszeichnung bestanden

15.10.2008 – 15.04.2011 2. Studienabschnitt  
Lehramtsstudium (190)  
UF 1: Psychologie und Philosophie (299)  
UF 2: Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung (313)  
Mit Auszeichnung bestanden

09.03.2007 – 05.10.2010 Zusatzausbildung Wahlfachmodul „Ethik“  
Mit Auszeichnung bestanden

29.08.2011 – 31.08.2012 Unterrichtspraktikum an der HLM HLW Krems

01.03.13 – dato Lehramtsstudium (190)  
UF: Deutsch (333)

## Unterrichtende Tätigkeiten

01.09.2011 – 31.08.2012 Vertragslehrerin an der HLM HLW Krems  
03.09.2012 – 30.06.2013 Vertragslehrerin an der H & K Private Academy Korneuburg

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 EINLEITUNG .....</b>	<b>4</b>
<b>2 DIE AUSWIRKUNGEN DER WIEDERENTDECKUNG POMPEJIS FÜR DIE GESELLSCHAFT IM ALLGEMEINEN UND DIE LITERATUR IM SPEZIELLEN .....</b>	<b>8</b>
<b>3 DIE GESCHICHTE VON FREUDS <i>TRAUMDEUTUNG</i>.....</b>	<b>27</b>
3.1. DIE ERSTE PHASE (1899-1909) – DER BRIEF .....	29
3.2. DIE ZWEITE PHASE (1909-1918) – DIE ZEITSCHRIFT .....	31
3.3. DIE DRITTE PHASE (1919-1930) – AUFNAHME IN DEN „KANON“ .....	36
<b>4 DAS SECHSTE KAPITEL VON FREUDS <i>TRAUMDEUTUNG</i> – DIE TRAUMARBEIT .....</b>	<b>42</b>
4.1. DIE VERDICHTUNGSARBEIT .....	42
4.2. DIE VERSCHIEBUNGSARBEIT .....	44
4.3. DIE DARSTELLUNG DURCH SYMBOLE IM TRAUM .....	45
4.4. DIE SEKUNDÄRE BEARBEITUNG.....	52
<b>5 DIE TRÄUME IN WILHELM JENSENS <i>GRADIVA</i> .....</b>	<b>55</b>
5.1. DER 1. TRAUM – DER ERSTKONTAKT MIT DER GRADIVA .....	55
5.2. DER 2. TRAUM – DIE SÜßE GRETE UND DER EINZIGE AUGUST .....	56
5.3. DER 3. TRAUM – VON FLIEGEN UND SCHMETTERLINGEN.....	57
5.4. DER 4. TRAUM – DIE EIDECHSE IN DER SCHLINGE .....	58
5.5. DIE AUSGRABUNG GLÜCKT – DIE AUFLÖSUNG DES PHANTASIESTÜCKS .....	60
<b>6 FREUDS ANALYSE VON WILHELM JENSENS <i>GRADIVA</i> .....</b>	<b>63</b>
6.1. DER 1. TRAUM – DER ERSTKONTAKT MIT DER GRADIVA .....	63
6.2. DER 2. TRAUM – DIE SÜßE GRETE UND DER EINZIGE AUGUST .....	66
6.3. DER 3. TRAUM – VON FLIEGEN UND SCHMETTERLINGEN.....	67
6.4. DER 4. TRAUM – DIE EIDECHSE IN DER SCHLINGE .....	68
6.5. DIE AUSGRABUNG GLÜCKT – DIE AUFLÖSUNG DES PHANTASIESTÜCKS .....	72
<b>7 DIE BEWERTUNG VON FREUDS THEORIEN .....</b>	<b>77</b>
7.1. ALLGEMEINES .....	77
7.2. DER 1. TRAUM – DER ERSTKONTAKT MIT DER GRADIVA .....	83
7.3. DER 2. TRAUM – DIE SÜßE GRETE UND DER EINZIGE AUGUST .....	85
7.4. DER 3. TRAUM – VON FLIEGEN UND SCHMETTERLINGEN.....	85
7.5. DER 4. TRAUM – DIE EIDECHSE IN DER SCHLINGE .....	86
7.6. DIE AUSGRABUNG GLÜCKT – DIE AUFLÖSUNG DES PHANTASIESTÜCKS .....	87
<b>8 ZUSAMMENFASSUNG.....</b>	<b>89</b>
<b>9 LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>91</b>

# 1 Einleitung

Die nachfolgende Diplomarbeit versucht, in einer dieser Arbeitsform entsprechenden Art und Weise, einen möglichst guten Ein- und Überblick, in SIGMUND FREUDS Analyse von WILHELM JENSENS Novelle *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* in Kombination mit FREUDS Lebenswerk *Die Traumdeutung* zu bieten.

Hierfür soll zunächst ein „historischer“ Blick auf die Stadt Pompeji, sowie auf FREUDS *Traumdeutung* geworfen werden, um dann sein wichtiges, sechstes Kapitel, welches sich mit den von FREUD als Traumarbeit bezeichneten Vorgängen beschäftigt, zu behandeln. Danach werde ich auf JENSENS Originaltext und dessen Interpretation durch FREUD eingehen. Als Abschluss soll eine kritische Analyse dieser Interpretation folgen. Zuletzt rundet eine Zusammenfassung meine Auseinandersetzung mit der Thematik ab.

An den Beginn meiner Arbeit möchte ich ein einführendes Kapitel zur Wiederentdeckung Pompejis stellen, welches die große Bedeutung dieses archäologischen Meilensteins nicht nur für die Wissenschaft, sondern vor allem für die Gesellschaft im Allgemeinen und die Literatur im Speziellen, aufzeigen soll. Wie ein erneuter Ausbruch des Vesuvs sprühte dieser Fund seine Funken bis weit über den europäischen Kontext hinaus und inspirierte Autoren und Autorinnen auf der ganzen Welt. Die Beschäftigung mit der Frage warum gerade diese Entdeckung solch weitreichende Folgen nach sich zog und praktisch das gesamte 19. Jahrhundert prägte, soll den Auftakt meiner Arbeit darstellen. Hierzu werde ich mich vor allem mit den Germanistinnen, Kulturwissenschaftlerinnen und Literaturkritikerinnen CHRISTIANE ZINTZEN und JULIANE VOGEL, sowie dem deutsch-amerikanischen Germanisten und kulturhistorischen Biographen WOLFGANG LEPPMANN auseinandersetzen.

Im nächsten Teil möchte ich die Entwicklung der Freudschen *Traumdeutung* darstellen, um aufzuzeigen, wie verstrickt und langwierig jener Prozess vonstattenging, bis wir heute jenes Exemplar in der Hand halten können, mit dem wir gewohnt sind zu arbeiten: der achten Auflage, der letzten, welche noch zu Lebzeiten FREUDS erschienen ist. Hierzu werde ich mich vor allem an der Historikerin und Buchwissenschaftlerin LYDIA MARINELLI und dem wissenschaftlichen Mitarbeiter am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin ANDREAS MAYER, sowie an der Psychoanalytikerin ILSE GRUBRICH-SIMITIS orientieren. Erstere nehmen FREUDS *Traumdeutung* in ihrer Analyse *Träume nach Freud. Die „Traumdeutung“ und die Geschichte der psychoanalytischen Bewegung* eine interessante Drei-Phasen-Einteilung der Entstehungsgeschichte des Werkes vor. GRUBRICH-SIMITIS hingegen wirft in

*Metamorphosen der „Traumdeutung“* einen aussagekräftigen Blick auf die zu Lebzeiten FREUDS erschienenen Auflagen.

Nach diesem „historischen“ Blick stellt sich die grundsätzliche Frage, wie die Traumarbeit für FREUD funktioniert und welche Prozesse hierbei vor sich gehen. Die wohl wichtigste Unterscheidung, welche FREUD in seiner *Traumdeutung* unternimmt, ist jene zwischen dem latenten und dem manifesten Trauminhalt. Unter dem manifesten Trauminhalt sind jene Bilder, Wörter, Gedanken etc. zu verstehen, welche tatsächlich im Traum vorkommen und vom Träumer auf den „ersten Blick“ wahrgenommen werden. Der latente Trauminhalt hingegen besteht in jenen versteckten Bedeutungen, welche dem Träumer nicht sofort (oder am besten gar nicht) ins Auge stechen sollen. FREUD nennt diesen auch die Traumgedanken. Sie zu entschlüsseln ist die Aufgabe der psychoanalytischen Traumdeutung: die Deutungsarbeit versucht, die Traumarbeit, wie der Prozess der Verschlüsselung vom latenten in den manifesten Trauminhalt genannt wird, rückgängig zu machen. (vgl. FREUD (2005): 284) Die Leistungen der Traumarbeit bestehen nun vorrangig in vier Tätigkeiten: der Verdichtungs- und der Verschiebungsarbeit, der Darstellung durch Symbole und der sekundären Bearbeitung. Innerhalb seines sechsten Kapitels beschäftigt sich FREUD eben mit diesen besonderen Vorgängen. Zusätzlich geht er auch noch auf die Darstellungsmittel, die absurden Träume und die Affekte im Traum ein und zieht als Beispiel das Rechnen und Reden im Traum heran. Im Folgenden sollen jedoch lediglich die vier Haupttätigkeiten Beachtung finden.

Im zweiten großen Teil der Arbeit soll JENSENS *Gradiva* im Mittelpunkt stehen. Es stellt sich jedoch die Frage, warum FREUD gerade ein literarisches Werk ausgewählt hat, um seine Theorien zu überprüfen – oder, wie sich später zeigen wird, sie, besser gesagt, zu bewerben. Wie der Literaturwissenschaftler und –kritiker MICHAEL ROHRWASSER feststellt, verweist FREUD

„[m]it verblüffender Selbstverständlichkeit [...] auf ‚Sage‘ und Tragödie, wo man als Beleg seiner Beobachtung eher den Hinweis auf Krankengeschichten erwarten würde. [...] Freud hatte in der *Traumdeutung* wie in den folgenden Arbeiten seinen literarischen Beispielen einen den klinischen Fällen gleichwertigen Status eingeräumt und explizit wie indirekt die Nähe von Dichtung und Traum hervorgehoben [...]“ (ROHRWASSER (2005): 168-169)

Literarische Beispiele verwendet FREUD innerhalb seiner *Traumdeutung* sehr häufig und benützt sie auch gerne um seine Theorien zu veranschaulichen. So zieht er etwa aussagekräftige Namen (literarischer Figuren) zur Benennung seiner Konzepte und Thesen heran; das bekannteste Beispiel hierfür ist wohl der Ödipus-Komplex. „Mit dem Verweis auf Ödipus gewinnt die Beobachtung erst Name und Bild; die interpretierte Figur verwandelt sich zur Leitfigur der Enträtselung.“ (ROHRWASSER (2005): 168) Er neigt jedoch sogar dazu,

„[...] die eigene Arbeit mit der literarischen [zu vergleichen] (es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß [!] die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind‘), und er erfuhr, daß [!] noch

die Rezensenten den literarischen Charakter seiner Texte unterstrichen. Auch wenn Freud in der Folge seinen ‚literarischen Komplex‘ verschleierte, um die angefeindete junge Wissenschaft der Psychoanalyse vor dem Vorwurf des Literarisch-Spekulativen zu schützen, so zählt er doch zu jenen Pionieren, die die Verbindungen zwischen Wissenschaft und Literatur wieder deutlich machten.“ (ROHRWASSER (1996): 16)

ROHRWASSER betont, dass es für FREUD wohl keinen allzu großen Unterschied gemacht hat, ob er tatsächlich geträumte oder nur erdachte Träume behandelte. Denn

„[d]ie Vermutung, dass literarische Texte wirklichen Träumen verwandt seien, ist für den Psychoanalytiker [...] eher naheliegend denn überraschend, da auch der Patient seine Traumbilder in eine Erzählung verwandeln musste und weil die Freud’schen Mechanismen der Traumarbeit ihre Verwandtschaft mit literarischen Techniken explizit demonstrierten. Die Folgerung heißt, dass Literatur für den Analytiker so entzifferbar wird, wie es die Träume seiner Patienten sind.“ (ROHRWASSER (2005): 177)

Warum er sich aber gerade für JENSENS Werk entschieden hat, liegt vermutlich an vielen Gründen: So etwa, weil er, wie ROHRWASSER vermutet, JUNG für sich interessieren wollte und weiters, weil die *Gradiva* mit ihrem pompejanischen Charme wohl eine allzu starke Anziehung auf FREUD hatte. Er konnte sich, wie auch in seiner Abhandlung erkennbar wird, in vielen Dingen mit Norbert Hanold, dem Protagonisten der Novelle, vergleichen und generell war er ein großer Fan der Antike, wie auch der Psychiater und Literaturwissenschaftler JEAN STAROBINSKI betont:

Die „[...] römischen Bilder [sind] [...] in der Einbildungskraft und den Gefühlen Freuds so bedeutend. Ob es sich um das psychologische Hemmnis handelt, das seine erste Reise nach Rom verzögerte, um die Anziehungskraft, die Jensens *Gradiva* mit ihrem pompejanischen Schauplatz ausübt, oder um die Anziehungskraft der antiken Kleinplastiken auf den Sammler, die römischen Elemente sind zahlreich und eng untereinander verbunden.“ (STAROBINSKI (2000): 15)

Der erste Teil dieser Arbeit wird ebenfalls etwas mehr Licht auf diese Frage werfen, da, wenn man die generelle Begeisterung jener Zeit für die antiken Städte Pompeji und Herkulaneum nachvollziehen kann, es auch verständlicher wird, warum FREUD auf diesen „prominenten Zug“ mit aufspringen wollte.

Vor allem zu beachten ist auch FREUDS Art und Weise, wie er JENSENS Werk interpretiert. Er tut dies, wie sich zeigen wird, so zurückhaltend und aussparend, dass der Schluss nahe liegt, dass FREUD seine Analyse so gestaltete, dass sie als „[...] Beweis von der Gültigkeit der psychoanalytischen Theoreme [...]“ (ROHRWASSER (2005): 205) dienen konnte. Die Frageform mittels rhetorischer Frage wird bei FREUD dabei „[...] zum Ausdruck einer Feststellung [...]“ (ROHRWASSER (2005): 205) und „[d]er plaudernde, manchmal etwas märchenhafte Ton richtet sich an eine breite Runde der an Literatur Interessierten.“ (ROHRWASSER (2005): 206) Wie sich zeigen wird verwebt „[d]ie Schrift kunstvoll Nacherzählung und eine Interpretation, die gar nicht der Novelle gilt.“ (ROHRWASSER (2005): 215) Als Resultat von FREUDS stilistisch einwandfreier Analyse entstand ein Werk, dass

„[...] gewissermaßen an [die] Stelle [des Originals] getreten [ist] und [...] dieses ersetzt [hat] – die künftige Lektüre der Erzählung ist überflüssig geworden. Hier mag ein entscheidender Grund für die spätere Geringschätzung von JENSENS Erzählung in psychoanalytischen Kreisen gesucht werden.“ (ROHRWASSER (2005): 215)

Tatsächlich, so merkt ROHRWASSER an, hatten fast alle der von ihm befragten Psychoanalytiker zwar FREUDS Analyse, nicht jedoch JENSENS Original gelesen. (vgl. ROHRWASSER (2005): 198)

Zur Auseinandersetzung mit der Interpretation der *Gradiva* durch FREUD orientiere ich mich an dem Diplom-Psychologen KLAUS SCHLAGMANN und dem bereits mehrfach erwähnten Literaturwissenschaftler und –kritiker MICHAEL ROHRWASSER.

Die Argumentationen von ROHRWASSER und SCHLAGMANN werfen einen kritischen Blick von außen auf FREUDS Analyse. In FREUDS Traumtheorien findet sich nämlich vieles, was auch heute noch als zentral gilt, und vor allem von seiner großen Anhängerschar hoch gepriesen wird. Doch gibt es auch zahlreiche Punkte, die überholt erscheinen und so manches stößt bei einigen auf sehr starken „Widerstand“, wie FREUD es selbst bezeichnen würde. Vermutlich wird der goldene Mittelweg hierbei der beste sein. Ebendiesen beschreitet ROHRWASSER in seiner Auseinandersetzung mit FREUDS *Traumdeutung* und seiner Abhandlung zur *Gradiva: Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*. Doch soll auch die weniger objektive Seite Beachtung finden: SCHLAGMANN nimmt gegenüber FREUD, seiner *Traumdeutung* und seiner Analyse der *Gradiva* in seinem Werk *Gradiva. Wahrhafte Dichtung und wahnhafte Deutung* eine äußerst ablehnende Stellung ein, wobei er sich „[...] ein wenig in der Wut auf FREUD verheddert [...]“ (ROHRWASSER (2014): 5), wie ROHRWASSER es höflich formuliert. Dennoch lässt sich in seiner Darstellung viel Interessantes entdecken. SCHLAGMANN unternimmt in seinem Werk außerdem eine eigene, völlig andere Deutung der *Gradiva*, die nahe an JENSENS tatsächliche Lebensgeschichte angelehnt ist und somit eventuell auch dem Ansinnen des Autors näher liegt als FREUDS Interpretation. Sie soll jedoch nicht ausführlich Teil dieser Arbeit sein, da sich diese auf FREUD und seine *Traumdeutung* konzentriert, nicht auf die *Gradiva* allgemein und da eine Aufarbeitung aller möglichen Deutungsversuche den Rahmen der Diplomarbeit sprengen würde.

An dieser Stelle möchte ich einigen Personen vielmals danken, ohne deren Hilfe diese Diplomarbeit nicht in der Form bestehen würde, wie sie es nun tut: zuallererst und vor allem meinem Betreuer Herrn Univ.-Prof. Dr. MICHAEL ROHRWASSER, welcher mir in all der Zeit stets mit wertvollen Tipps zur Seite stand und mich immer wieder mit hilfreichen Hinweisen auf die richtige Fährte brachte. Aber auch meiner Familie möchte ich einen herzlichen Dank aussprechen, für all die Geduld, die sie mit mir hatte und die Hilfe, die sie mir gegenüber leistete, wobei besonderer Dank an meinen Gatten, CHRISTIAN VOGT, und meine Mutter ANITA VOGT geht. Sie wissen, aus welchen Gründen.

## 2 Die Auswirkungen der Wiederentdeckung Pompejis für die Gesellschaft im Allgemeinen und die Literatur im Speziellen

Die antiken Städte Pompeji und Herkulaneum, welche durch den Ausbruch des Vesuvs 79 n. Chr. untergingen, übten seit ihrer Wiederentdeckung im 18. Jahrhundert eine starke Faszination auf die Menschen aus und tun dies bis heute.

„Literarische Reaktionen auf diese Erlebnisse haben denn auch in fast allen Formen Ausdruck gefunden – in Reisejournalen wie Mark Twains *Innocents Abroad*, Opern wie Bérauds *Les ruines de Pompéia*, Korrespondenzen wie denen zwischen Walpole und West oder Shelley und Peacock, wissenschaftlichen Abhandlungen wie Freuds *Der Wahn und die Träume in W. Jensens*, *Gradiva*, Kurzgeschichten wie Lowrys *Present Estate of Pompeii*, autobiographischen Werken wie Goethes *Italienische Reise*, Romanen wie Madame de Staels *Corinne*, Gedichten wie Leopardis *La Ginestra*.“ (LEPPMANN (1966): 8)

Doch worin liegt der Zauber dieser altehrwürdigen Gemäuer, welche sowohl ArchäologInnen als auch LiteratInnen seit Jahrhunderten in ihren Bann ziehen? Dieser Frage soll nun auf den Grund gegangen werden.

Die Geschichte der Wiederentdeckung Pompejis und Herkulaneums beginnt mit dem Einsetzen der Renaissance. Zwar war man noch weit davon entfernt, auch nur an ein Aufspüren dieser Orte zu denken, doch erfuhr zu jener Zeit das klassische Altertum allgemein seine Wiederbelebung und wurde

„[...] zum Studienobjekt erhoben und seine Kunst und Literatur nachgeahmt [...] [und so] regte sich hin und wieder auch eine schwache Erinnerung an Pompeji und Herkulaneum – nicht weil man sie zu finden, geschweige denn aufzudecken dachte, sondern weil sie von Schriftstellern erwähnt worden waren, die nun wieder gelesen wurden.“ (LEPPMANN (1966): 59)

Der Stein wurde somit ins Rollen gebracht, auch wenn er noch sehr lange rollen würde. Die Renaissance ging lediglich mit dem Vorhandensein dieser blassen Erinnerung zu Ende. 1637 wurden erstmals Vermutungen von LUC HOLSTENIUS darüber angestellt, dass sich Pompeji unter den Hügeln von Civitas befinden würde, doch dauerte es noch ein weiteres Jahrhundert, ehe man mit den tatsächlichen Ausgrabungen begann. Neben dem Umstand, dass die Region um den Vesuv in zahlreiche Kämpfe und Kriege verwickelt war, erschwerte vor allem auch die Tatsache, dass es ein solches Unterfangen noch nie zuvor gegeben hatte, eben dieses. „Die Wiege der modernen Archäologie stand in Pompeji und Herkulaneum, und alle späteren Ausgrabungen und Restaurationen, ob in Griechenland oder Mesopotamien oder Ägypten oder Peru, sind recht eigentlich Variationen auf [dieses] Motiv [...].“ (LEPPMANN (1966): 60)

Was jedoch mit der Entdeckung der Überreste von Herkulaneum begann, war über sehr lange Zeit weit davon entfernt, eine gut organisierte, durchdachte und an Erforschung interessierte Ausgrabung zu sein. Das Trauerspiel der eigentlich mehr an Zerstörung und Plünderung erin-



nernden Freilegung begann 1711 mit einem Bauern, welcher einen Brunnen anlegte und dabei Marmor- und Alabasterfragmente entdeckte. Infolgedessen kaufte EMMANUEL MORITZ D'ELBOEUF, Prinz von Lothringen, das Gebiet und lies weitere Grabungen durchführen. „Ohne es im geringsten zu wissen, war er auf das Amphitheater von Herkulaneum gestoßen, aus welchem er jetzt neben vielen wertlosen Stücken drei nur leicht beschädigte weibliche Statuen barg.“ (LEPPMANN (1966): 61) Illegalerweise ließ er sie restaurieren und nach Wien bringen, wo er sie seinem Verwandten, dem PRINZEN EUGEN, schenkte. Als die kaiserlichen Truppen aus Neapel abgezogen wurden, endeten – mit diesem ersten Entwenden eines großen Kunstwerkes – die Ausgrabungen vorerst wieder. Erst mit KARL III., welcher 1734 zum König beider Sizilien gemacht wurde und somit die Linie der neapolitanischen Bourbonen einläutete, und dessen Heirat mit der kunstliebenden Prinzessin MARIA AMALIA, begannen sie von neuem. „Der König übertrug die Leitung der Ausgrabungen daraufhin dem spanischen Genieoffizier Roque Joaquín de Alcubierre, der diese Aufgabe im Oktober 1738 in Angriff nahm.“ (LEPPMANN (1966): 62) Erst zehn Jahre später wurde auch Pompeji entdeckt, obwohl es eigentlich eine viel günstigere Position gehabt hätte:

„Es war größer als Herkulaneum und bereits in klassischer Zeit ungleich wichtiger; nur leicht mit Asche und Erde bedeckt und von Lava kaum berührt, war es auch zugänglicher; wegen seiner Lage in verhältnismäßig unbesiedeltem Gebiet war und ist seine Erschließung auch nicht mit den technischen und juristischen Schwierigkeiten verknüpft, welche die Ausgrabung des unter den Häusern von Resina liegenden Herkulaneum jetzt noch verlangsamen bzw. hintanhalt.“ (LEPPMANN (1966): 62)

1757 erschien der erste Band eines Kataloges, in dem die bisherigen Funde dokumentiert wurden: die Publikationsreihe *Antichità d'Ercolano*. Diese bis 1792 fortgeführten Bände „[...] trug[en] dazu bei, die pompejanischen Motive, die nun ihren Weg in die Architektur, Malerei, Skulptur und vor allem Innendekoration des Klassizismus antraten, über ganz Europa zu verbreiten.“ (LEPPMANN (1966): 65) Zwar war dieser Katalog sehr unvollständig und auch fehlerhaft, doch war er dennoch ein erster Versuch, eine Ordnung zu schaffen. KARLS und MARIA AMALIAS tatsächliches und durch viel Privatvermögen unterstütztes Interesse an den Ausgrabungen fand jedoch 1759 ein jähes Ende, als er

„[...] Neapel verlassen und nach Madrid umziehen [musste], um ein den Österreichern gegebenes Versprechen einzulösen, daß [!] die spanische Krone nicht mit der des Königreiches beider Sizilien in Personalunion vereint würde. Nach dem Tode seines Halbbruders, Ferdinands VI. von Spanien, verlegte er seine Residenz dementsprechend in den Escorial und überließ Neapel und Sizilien seinem achtjährigen Sohne Ferdinand.“ (LEPPMANN (1966): 65)

Sein Sohn FERDINAND IV., bzw. nach dem Wiener Kongress der I., war, ganz anders als seine Eltern, überhaupt nicht an Kunst interessiert, und ließ die Ausgrabungen lediglich als Attraktion für Besucher weiterführen. Völlig planlos und einfältig ging er diese jedoch an, so ließ er etwa die den Pompejanern zur Überquerung der Straßen dienenden Schrittsteine entfernen.

„Drei Mißbräuche [!], die bereits unter der Regierung Karls III. eingerissen waren, wurden nun regulärer Brauch: die willkürliche Restauration einer beschädigten Skulptur selbst um den Preis der Verstümmelung einer anderen, die z.B. den abhandengekommenen Arm einer Statue herzugeben hatte; die Fortschaffung von Erde und Asche nicht aus dem gesamten Arbeitsareal, sondern lediglich von einem Gebäude in ein anderes, bereits ausgegrabenes und durchsuchtes, so daß [!] die freigelegte Gesamtfläche sich kaum vergrößerte; ferner die Gewohnheit, die Ausgrabungen in erster Linie als Bezugsquelle von Altertümern für die königlichen Museen zu betrachten.“ (LEPPMANN (1966): 67)

Viele als nicht wertvoll genug erachtete Funde wurden Opfer von Zerstörung oder Entwendung durch Dritte. Um ein derartiges Vorgehen überhaupt möglich zu machen, wurden die Geheimhaltungsmaßnahmen bis auf das äußerste intensiviert. „So zieht sich die Erinnerung an Ermahnungen, Verbote und Behinderungen und an das behördlicherseits allen Besuchern gegenüber zutage gelegte Mißtrauen [!] wie ein roter Faden durch die frühe pompejanische Memoirenliteratur [...].“ (LEPPMANN (1966): 68) Es waren der französische Schriftsteller CHARLES DE BROSSES, welcher die Ausgrabungen in Frankreich, und der sich auf Grand Tour befindende Engländer HORACE WALPOLE, seine Begleitung THOMAS GRAY und sein Studienfreund RICHARD WEST, welche sie in England bekannt machten. Eine weitere zentrale Figur im Zusammenhang mit den Ausgrabungen wurde JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, welcher es schaffte, sich mittels sehr viel Geschick und Engagement von einem eher ärmeren Schuhflickerssohn unter anderem zum Bibliothekar in Rom unter dem Dienst verschiedener Kardinäle und unter Papst CLEMENS XIII. zum Aufseher der Altertümer im Vatikan hochzuarbeiten. 1755 schaffte er es mittels eines vom König gewährten Stipendiums, nach Rom zu gelangen und sich den Ausgrabungen zu widmen. In den folgenden Jahren verschaffte er sich einen Überblick über die Arbeiten und kam mehr oder weniger zu dem Schluss, dass es sich nicht um Archäologie, sondern um antiquarischen Raubbau handelte. Er entschied sich „[...] zum Frontalangriff und veröffentlichte Ende 1762 sein *Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen*. Es war der Form nach ein [...] Bericht, stellte in Wirklichkeit aber ein sorgfältig dokumentiertes Exposé der dortigen Mißstände [!] dar.“ (LEPPMANN (1966): 91) Akribisch wählte er aus, wer sein Schreiben erhalten sollte und war mit äußerster Vorsicht bedacht, dass niemand in Neapel zu diesem Kreis zählte.

„In diesem offenen Brief und den zwei Jahre später veröffentlichten *Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen* ließ Winckelmann seiner Enttäuschung und Entrüstung vollen Lauf. Er verschonte [...]“ praktisch niemanden und zählte deren „[...] Unterlassungs- und sonstige[n] Sünden nun auf [!] (wie das heute noch unglaublich anmutende Abmontieren einer Inschrift, deren Bronzebuchstaben dem König in einem Korb präsentiert wurden, in dem sie wie Russisch Brot kunterbunt durcheinanderlagen ... ohne daß [!] man die Inschrift vorher gelesen und kopiert hätte) [...].“ (LEPPMANN (1966): 91)

Doch nicht nur als starker Kritiker zeichnete sich WINCKELMANN aus, sondern auch durch seinen Scharfsinn und sein wissenschaftliches Talent. Er war sehr begabt darin, aus den doch oft nur sehr wenigen Dingen, die er von den Ausgrabungen zu Gesicht bekam, große Schlüsse zu ziehen und diese auch noch so zu formulieren, dass sie auf großen Anklang stießen: Seine Sprache „[...] verschmolz wissenschaftliche Präzision und dichterische Plastizität zu einem

Stil, der sich besonders gut für Winckelmanns Tendenz eignete, von genauester Detailbeobachtung deduktiv zur Formulierung allgemeingültiger ästhetischer Aussagen fortzuschreiten [...]“ (LEPPMANN (1966): 93) WINCKELMANNS Leser waren von seinen Theorien und Fortschritten äußerst begeistert und lobten seine rasche Auffassungsgabe. Einer von ihnen war der Altertumsforscher ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE CAYLUS, welcher seine Schriften darum sofort ins Französische übersetzte. Dies sorgte dafür, dass nun auch der Laie über die Missstände informiert wurde und schließlich fand diese Fassung auch ihren Weg nach Neapel, wo sie für großes Aufsehen sorgte und WINCKELMANN nun als mehr oder weniger „verbannt“ galt. Trotzdem konnte er einige Jahre später noch zweimal Pompeji besuchen und fand schließlich auch auf einer seiner geliebten Reisen den Tod, als er am 8. Juni 1768 von einem Koch erstochen wurde. Die Wirkung seiner Werke und Thesen war für die Popularität der Antike und Pompejis bzw. Herkulaneums enorm und strahlte auf die gesamte westliche Welt aus und beeinflusste so neben den tatsächlichen Ausgrabungen auch in besonderem Ausmaß die Wissenschaft, Literatur und Kunst. (vgl. LEPPMANN (1966): 93-96)

Die um 1800 stattfindenden kriegerischen Auseinandersetzungen, welche im Wiener Kongress 1814/15 gipfelten und für immer wieder wechselnde Herrscher in Neapel sorgten, führten zwar auch in dieser Region zu zahlreichen Grausamkeiten, doch waren die Ausgrabungen hiervon nur sehr wenig betroffen. Im Gegenteil „[...] erwiesen sich die fremden Herrscher als tüchtiger denn die einheimischen.“ (LEPPMANN (1966): 154) So traf vor allem JOSEPH BONAPARTE einige weitreichende, positive Entscheidungen: Er

„rief die Herkulanische Akademie wieder ins Leben, bezahlte als erster den Fuhrleuten einen festgesetzten Tarif für das Fortschaffen einer festgesetzten Schuttmenge und beschloß [...], das ganze Projekt auf eine sichere finanzielle Grundlage zu stellen und den Bauern das Land, unter dem ein Großteil von Pompeji noch begraben lag, ein- für allemal abzukaufen und es zum Staatseigentum zu erklären.“ (LEPPMANN (1966): 154)

Auch der ihm folgende König JOACHIM MURAT und seine Frau KAROLINE waren sehr um die Ausgrabungen bemüht und führten weitere Verbesserungen ein. Die Königin unterstützte sogar aus ihrem Privatvermögen einige Veröffentlichungen. Selbst NAPOLEON war von der Archäologie begeistert und teilte das Interesse an den wertvollen Fundstücken, „[...] eine Schwäche, die die Bourbonen [jedoch] durch das Überreichen von Geschenken antiquarischen Ursprungs für sich auszunutzen verstanden [...]“ (LEPPMANN (1966): 156) Im Großen und Ganzen war das Resultat jedoch, dass unter dem französischen Interregnum eine beschleunigte Freilegung stattfand und zahlreiche besondere Erfolge und Funde gefeiert werden konnten.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts zählte die Forschung im Bereich der Geologie und der Prähistorie zu jenen neu entstandenen Disziplinen, welche für viel Gesprächsstoff sorgten.

„Dem neuen, naturhistorischen Blick verdanken sich einige fundamentale Erschütterungen der kulturellen und spirituellen Selbstdefinition, etwa die Entkräftung [...] der biblischen Genesis, bzw. die von Darwin

angeregte und meist mißverstandene [!] Einsicht in biologische Gesetzmäßigkeiten innerhalb der Entwicklung der Species.“ (ZINTZEN (1995): 15)

Dies war die Grundvoraussetzung des in der Mitte des 19. Jahrhunderts stattfindenden Wandels der bloßen Philologie zur Grabungsarchäologie. Aus den bis dahin im Grunde reinen Spekulationen einer Geisteswissenschaft wurde durch diesen Schritt die mehr oder weniger objektive Spatenwissenschaft. Man nennt diese Wende den „pragmatic turn“ der deutschen Altertumswissenschaft. Es „[...] entsteht mit dem Aufkommen geologischer, paläontologischer und paläozoologischer Forschungen eine pragmatische Konkurrenz auf dem Feld der Vergangenheit, die nun [...] konkret eigene Vergangenheit mit eigenem Spaten im eigenen Land sucht.“ (ZINTZEN (1995): 15)

Bis zu diesem Punkt hatte man sich im Zusammenhang mit den Themen Aussterben und Aufleben stets an der biblischen Genesis orientiert und dementsprechend an dem Konzept der Katastrophe der Sündflut. Das Existieren prähistorischer Menschen war dadurch selbstverständlich ausgeschlossen. Bereits um 1700 wurde dieses Denken durch diverse Funde immer wieder erschüttert, doch gab es noch lange Zeit das Bemühen der Zeitgenossen, diese Relikte durch verschiedenste „Neu-Kreationen“ im Rahmen der christlichen Lehre zu belassen. (vgl. ZINTZEN (1995): 16-18) Die immer zahlreicher werdenden Entdeckungen und Ausgrabungen regten die Fantasie der Menschen an und das christliche Konstrukt begann zu bröckeln.

SCHLIEMANN'S Ausgrabung von „Troja“ in den 1870er Jahren war einer dieser Einschnitte und eine „[...] wichtige Etappe im Prozeß [!] der Übernahme geologischer Perspektiven und Methoden durch die Archäologie [...].“ (ZINTZEN (1995): 24) Das Problem bei derartigen Funden war jedoch, dass die Vergangenheit meist keine Gnade gezeigt hatte. Schuttschicht über Schuttschicht bedeckte das eigentlich Gesuchte, über dem in all den Jahren immer wieder neue Gebäude errichtet und alte zerstört worden waren. „Die Schliemann-Dörpfeldsche Einsicht in die Bedeutung stratigraphischer Verfahren und der vertikalen Schnitte durch horizontale Schichtengefüge kommt einer Pionierleistung gleich [...].“ (ZINTZEN (1995): 24) In den Köpfen der Menschen bildete sich immer mehr das Bild einer Welt, welche praktisch direkt unter ihren Füßen liege. Die Vergangenheit war nun also nicht mehr gen Himmel zu suchen, sondern horizontal unter uns. Alles schien nun von archäologischem Interesse. „Durch die [...] Beheimatung des Individuums bzw. der individuellen Lebensumstände (Grund und Boden) in einem überindividuellen Zusammenhang generiert sich hier Bedeutung und Identität. Vergangenheit und das Wissen um sie vermögen die Gegenwart aufzuwerten.“ (ZINTZEN (1995): 26) Eine völlig neue Sichtweise war entstanden, welche sich in vielen Bereichen des Lebens, der Wissenschaft, der Kunst und natürlich der Literatur zeigte.

Welche besondere Stellung hierbei eine Ausgrabung wie jene von Pompeji und Herkulaneum einnehmen musste, ist naheliegend. Anders als „Troja“ war Pompeji nicht von Schutt, sondern

von Asche bedeckt. Seit das römische Reich untergegangen war, hatten diese Städte ihr erdiges Grab nicht mehr verlassen: „Pompeji unter Weinbergen, die im Laufe der Zeit auf Asche und Humus gepflanzt worden waren, Herkulaneum unter einigen zwanzig Metern versteinerten Schlammes, auf dem sich inzwischen das Städtchen Resina erhoben hatte.“ (LEPPMANN (1966): 59) Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass an diesen beiden Orten eine völlig neue Art der „Konservierung“ stattgefunden hatte.

„Im Vorgang [...] der Verschüttung erfahren die unmerklich langsamen Prozesse geologischer Sedimentbildung eine Dynamisierung. Das Resultat – Einschluß [!] und Konservierung historischer Relikte – bleibt, bei gleichzeitiger Hinzugewinnung des Katastrophen- bzw. Unfallspektes, das nämliche.“ (ZINTZEN (1995): 31)

Diese praktisch „heilgebliebene“ Stadt mit ihren wie lebendig wirkenden, vor Angst erstarrten Bewohnern ermöglichte damals eine völlig neue Erfahrung von Vergangenheit und Geschichte und tut dies bis heute, „[...] denn auf diesem Fleck werden mehr als anderswo auf Erden zwei allgemeinmenschliche Erlebnisse ausgelöst: das Urerlebnis des Todes und das Bildungserlebnis der Vergangenheit.“ (LEPPMANN (1966): 8) Bis zu ihrer Entdeckung war es europäischen Archäologen stets nur möglich, „Einzel-Monumente“ zu erforschen und auch der kulturbegeisterte Laie konnte lediglich im Museum einzelne Kunstwerke besichtigen. „Mit Pompeji präsentiert sich erstmals eine Stadtlandschaft als geschlossenes System und als begehbares Stück Altertum[, sodass] [...] die Voraussetzungen für eine neue Qualität europäischer Antiken-Begegnung ausgegraben [wurden] [...].“ (ZINTZEN (1995): 169) Vor allem der Einblick in das „Privatleben“ dieser so weit in der Vergangenheit gelebt habenden Menschen war etwas völlig Neues und Einzigartiges und veränderte somit auch den Blick der Forschung. Hatte man bisher meist das Abnormale und Andere hervorgehoben und beachtet, war es nun das Alltägliche und Allgegenwärtige das interessierte. Die Alltags- oder Mikrohistorie wurde somit erstmals aktiv. (vgl. ZINTZEN (1995): 171) „Antikes entrückt der Sphäre des Sublim-Spirituellen und vergegenwärtigt sich neu im Ephemeren des Gebrauchsgegenstandes. Das ‚sich Wiederholende‘ [...] wird ‚wichtiger als das Einmalige‘.“ (ZINTZEN (1995): 174-175) Die abstrakte Idealisierung der Antike weicht einer nachvollziehbaren Alltagskultur und die „[...] Vorstellung vom antiken Leben [rückte] aus dem episch-heroischen Licht der Dichtung in das häusliche der Archäologie [...].“ (LEPPMANN (1966): 108) Die überall verteilten, noch wie unbenutzt wirkenden Alltagsgegenstände, ermöglichten in besonderem Ausmaß ein Einfühlen in die Situation der pompejianischen Bevölkerung.

„Gerade die Intaktheit der Alltagsgegenstände lenkt den Blick auf den schicksalhaften finalen Nichtgebrauch der Utensile und wendet die Freude des Betrachters über ‚das ganze vollständige Bild des Alterthums [!]‘ in melancholische Reflexionen um: Gerade die Alltagsobjekte erwecken einen ‚Anschein des Lebens‘, der die postapokalyptische Ruinenstadt ‚noch trauriger‘ erscheinen läßt [!].“ (ZINTZEN (1995): 180)

Es verwundert also nicht, dass diese wiederentdeckte, aus der Asche befreite Stadt ein geradezu ideales Motiv für den historischen Roman wurde.

Pompeji kam jedoch auch vor allem darum zu seiner großen Popularität, da es schlicht und einfach „gesehen“ oder, besser gesagt, „besucht“ wurde. Die antike Stadt profitierte von dem Umstand, dass sie mitten im Herzen der damals beliebtesten Reiseregion Europas lag. Über Jahrhunderte pilgerten die Menschen in diese Region, um am kulturellen Erbe teilhaben zu können. Die sogenannte „Grand Tour“ führte die jungen und gebildeten Aristokraten oder reichen Bürgerlichen auf eine Bildungsreise quer durch Europa, auf der ein Besuch in Italien meist nicht fehlen durfte.

„[Zum] Gipfelpunkt des Bildungsweges vieler, entwickel[te]n sich Italienreise und Rombesuch zur rituellen Praxis einer zwar quantitativ stetig wachsenden, aber auch weiterhin recht exklusiven Elite [...], die durch ‚Reichtum und Bildung legitimiert‘, auch von der italienischen Elite als ebenbürtig akzeptiert [wurde].“ (ZINTZEN (1995): 44)

Diese elitäre Reiseschicht konnte sich bis ins 19. Jahrhundert halten. Den napoleonischen Feldzügen von 1800 bis 1814 ist es zu verdanken, dass diese Praxis kurzzeitig endete, um dann mit einer neuen, zusätzlichen Zielgruppe wieder zu kommen: einer bürgerlichen Schicht, welche zur Sommerfrische in das schöne Land reiste oder nun als bürgerliche Künstlergruppe einen Studienaufenthalt vornehmen oder einfach nur eine intellektuelle Pilgerfahrt zu einer der zahlreichen historischen Stätten unternehmen wollte. Vor allem auch die englische Bevölkerung war zu dieser Zeit sehr prägend:

„[...] die über zwei Jahrzehnte lang auf ihre trübe Insel beschränkt gewesen[en Engländer] [...] [überfluteten] den Kontinent in einer Reisewelle, die erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verebbte. Sie machten die Festländer mit Speisen, Kleidungsstücken, Sportarten und Gebräuchen bekannt[,] [...] die bald von den maßgebenden Schichten des erstarkenden europäischen Bürgertums übernommen wurden.“ (LEPPMANN (1966): 157)

Die Aristokratie antwortete darauf, indem sie selbst dazu übergang, ihre Aufenthalte in immer länger werdende Besuche auszuweiten und schließlich ganze Kolonien zu gründen. „[D]ieser Hang zur extraterritorialen Ansiedlung europäischer Bildungs- und Kapitalkreise [schuf] [...] die Voraussetzung für die Etablierung einer institutionellen Infrastruktur für die an wissenschaftlicher Erforschung des klassischen Landes interessierte Archäologie [...].“ (ZINTZEN (1995): 45) Vor allem die Kreise der Diplomatie wurden häufig dazu genutzt, die eigene altertumskundliche Neugierde zu stillen und regelrecht ganze (oft nicht legal entstehende) Sammlungen anzulegen.

Es lässt sich somit eine Veränderung in der Reisemotivation feststellen:

„[...] von einer aristokratisch-kosmopolitisch orientierten Idee allgemeiner und menschlicher Durchbildung durch die Grand Tour ‚zugunsten einer in erster Linie künstlerisch und antiquarisch, topographisch ausgerichteten Neuentdeckung Italiens‘, also einem spezielleren wissenschaftlichen Interesse [...].“ (ZINTZEN (1995): 46)

Eines der wohl berühmtesten Beispiele hierfür ist JOHANN WOLFGANG VON GOETHES *Italienische Reise* von 1816/17, welche auch vor allem darum besonders hervorzuheben ist,

„[...] weil sich das pompejanische Motiv, das [...] bisher nur in Briefwechseln und wissenschaftlichen Abhandlungen beschäftigt hat, in der *Italienischen Reise* zum erstenmal [!] einen Platz in einem abgerundeten literarischen Kunstwerk erobert hat; es ist nur ein bescheidendes Plätzchen [...] aber es ist doch die ‚Literatur‘, und zwar die von Weltrang, in die Pompeji hier seinen Einzug hält.“ (LEPPMANN (1966): 101-102)

Weiters änderte sich auch der Blick, welcher auf das zu Betrachtende geworfen wurde, sodass nicht mehr nur das Klassische und Christlich-Katholische im Zentrum stand, sondern nun auch das „Heidnisch-Barbarische“ Beachtung und dessen Einfachheit und Naturnähe Gefallen fand. „Im Mit- und Durcheinander der vielfältig codierten Bildfelder von Antike, Christentum und autochthoner Volkskultur [...] entwickelt[e] sich die Italienreise während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ‚zu einer allmächtigen Mode‘.“ (ZINTZEN (1995): 47) Diese Modeerscheinung sicherte der Archäologie sowohl privaten Schutz als auch finanzielle Gönner und einen institutionalisierten Rahmen, um sich voll entfalten zu können.

Mit der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte die Italienreise eine erneute Wende. Zwar waren es immer mehr Menschen, welche sie antraten, doch versickerte die ursprüngliche Motivation nach und nach. Statt dem archäologischen, bildenden Interesse war es nun oftmals ein rein auf Entspannung, Zerstreuung und Vergnügen abzielender Aufenthalt, welcher die antiken Kunstwerke lediglich als angenehmen Beigeschmack des Reichtums mit sich brachte. „Die Auseinanderentwicklung der Sphären von interessiertem Laientum und Fachwissenschaft [...] spiegelt[e] sich [...] in der Herausbildung verschiedener Modalitäten des Italiens Tourismus [wider] [...].“ (ZINTZEN (1995): 50)

Einen wesentlichen Beitrag zum Wachstum der Reisendenzahlen trug der Ausbau des italienischen Eisenbahnnetzes bei. „Neapel [besaß] schon zwei Jahre nach Paris eine Eisenbahn [...][: die] 1839 eröffnete[ ] Linie nach Granatello, der ersten in ganz Italien.“ (LEPPMANN (1966): 214) Hierauf wurde von zahlreichen Zeitgenossen allerdings eine zweiteilige Sicht geworfen: einerseits führte diese enorme Vereinfachung der Anreise zu einem schnelleren Vorankommen der Archäologen, andererseits erhöhte sie jedoch die Zahl der einfachen Touristen bis hin zum Massentourismus. Letzteres wurde von vielen als die ursprüngliche Ruhe und den Kulturgenuss störend empfunden. „Da muß[te] [!] ein behutsam-,beschauliches‘ Sich-Ergehen bzw. der tastende Erkenntnis-Schritt einer beschleunigten und über alles oberflächlich hinwegrasenden modernen Massenkultur weichen.“ (ZINTZEN (1995): 51) Eine Tatsache, welche auch WILHELM JENSEN in seine *Gradiva* aufnahm, in der Harold zu Beginn seiner Reise eben diese auf Vergnügen sinnenden Touristen (bei ihm sind es vor allem Paare auf Hochzeitsreise) besonders in den Zügen zutiefst verachtet (vgl. JENSEN (2013): 12-14).

Eine besondere Stellung in diesem Massentourismus nach Italien nahm nun eben Pompeji ein. Nirgendwo sonst war Archäologie so unmittelbar spür- und vor allem erlebbar. Diese Stadt brachte „[...] die Archäologie als Grabungsdisziplin erstmals in das Bewußtsein [!] größerer Kreise [...]“ (ZINTZEN (1995): 55) und ermöglichte es den Besuchern, hautnah dabei zu sein, wenn Entdeckung stattfand. Bald wurde es üblich, besondere Gäste einzuladen, wenn es zur Freilegung erfolgversprechender Gebäude kam. Waren diese gerade nicht zur Verfügung, wurden sogar „präparierte“ Ausgrabungen vorgenommen und „Entdeckungen“ inszeniert, um den Schein des „Miterlebens“ zu erzeugen. (vgl. ZINTZEN (1995): 55) Berühmte Gäste dieser Inszenierungen waren u.a. der spätere JOSEPH II. von Österreich, FRANZ I., MARIE LOUISE, der spätere LEOPOLD I. von Belgien, PIUS IX. und die junge Königin VIKTORIA. „Man deckte einfach ein gerade aufgefundenes Haus, das vorsorglich mit Kunstwerken oder antiken Münzen versehen worden war, wieder mit Asche ein, um es in Gegenwart des hohen Gastes unter wohl simulierten Überraschungsrufen ein zweites Mal zu entdecken.“ (LEPPMANN (1966): 110) Dieses „[...] Überhandnehmen der showartigen Entdeckungs- und Ausgrabungssimulationen auf Kosten realer archäologischer Tätigkeit [...]“ (ZINTZEN (1995): 56) wurde Thema in diversen Schriften, ebenso wie der Wandel vom exklusiven Besuch in den heroischen Stätten hin zu einem vorprogrammierten Gang, der auf eben gleiche Weise von unzähligen anderen durchgeführt wurde. Es entstand ein „[...] Kontext des Allzubekanntes, Allzuerschlossenen und Allzubesehenden; ein Ort also, der mit einem Wort Goethes dem Reisenden die Erkenntnis abnötige, lediglich ‚ein Supplement aller übrigen‘ Vor- und Mitreisenden zu sein.“ (ZINTZEN (1995): 57) Besonders in der rege entstehenden Reise- und Guidenliteratur lag auch der Schlüssel für das in der Literatur mehrfach aufgegriffene Motiv der geistigen Verschüttung als Pendant zur tatsächlichen. „Pompeji bringt Archäologie und Tourismus zur Kongruenz und repräsentiert einen metaphorischen Ort für den Abstieg in die Tiefen des Ich, das Schürfen in den verschütteten Schächten des Selbst auf der realen Landkarte.“ (ZINTZEN (1995): 62)

Tatsächlich stieg die Zahl diverser Publikationen, von Berichten über Darstellungen, Druckwerke und Abbildungen, bis hin zu ganzen Inszenierungen, immer mehr an. Bereits ab dem 18. Jahrhundert wurde dadurch einem immer breiter werdenden Publikum der Zugang zu Wissen über Pompeji ermöglicht. Allerdings ist zu bedenken, dass vor allem zu Beginn der Ausgrabungen die tatsächliche Information über die Stätten noch sehr gering war und somit sich die Inhalte „weniger aus der eigenen Anschauung der Autoren denn aus der Lektüre anderer Texte speist[en] [...]“ (ZINTZEN (1995): 69) Weiters ist dabei wiederum auffällig, dass das „Showartige“ erneut im Mittelpunkt stand und dass „[...] das Phänomen Pompeji speziell im ersten Jahrhundert nach seiner Entdeckung von der zeitgenössischen Öffentlichkeit primär



unter der Kategorie des Spektakulären und Sensationellen publiziert und rezipiert [...]“ wurde. (ZINTZEN (1995): 67) So inszenierte beispielsweise die Familie STUWER im Wiener Prater im Rahmen ihrer ab den 1780ern stattfindenden Feuerwerke, welche stets Wiedererkennbares aus mythologischen, biblischen und historischen Stoffgebieten darstellten, den Ausbruch des Vesuvs gleich mehrmals. Derartige Darstellungen sorgten naturgemäß für reichlich phantastische Ausschmückungen über den Ablauf des Ausbruchs in den Köpfen der Menschen, sodass man regelrecht von einer „populären Phantasie“ eines „apokalyptischen Weltenbrandes“ sprechen konnte. (vgl. ZINTZEN (1995): 67-68)

Ein weiterer die Phantasie der Besucher anregender Aspekt waren die zahlreichen Inschriften und Wandzeichnungen, welche in den Gemäuern Pompejis zu finden sind. Besondere Bedeutung erlangten vor allem jene in den Bordellruinen, zu welchen selbstverständlich nur moralisch gefestigte Männer geführt wurden. Sie ermöglichten einen völlig neuen Zugang zur Sexualität, denn auch wenn deren Abbildungen nur unter der Hand im Privatfeld herumgeister-ten, so wurden sie doch ganz offiziell und ungestraft in wissenschaftlichen Publikationen veröffentlicht. So etwa in jener 1852 herausgegebenen Sammlung von *Inscriptiones Regni Neapolitani Latinae* von THEODOR MOMMSEN, welche

„[...] als Beispiel für die Sublimierung profaner und für [...] Zeitgenossen sittlich zweifelhafter Realien durch deren positivistische Prozessierung und Integration in den Raum idealtypisch objektiver und damit wertungsfreier Wissenschaft [fungierten]. Wissenschaft legitimiert[e] die Publikation von Texten, die [...] Sex in alarmierender Vielfalt und Häufigkeit thematisieren.“ (ZINTZEN (1995): 66)

Ganz besonders einschneidend und für einen weiteren Wandel in der Archäologie – wie wohl auch in zahlreichen anderen Wissenschaften – sorgend war hierbei die Erfindung der Photographie. „Seit etwa 1870 gehört[e] nach Adolf Michaelis ‚ein photographischer Apparat‘ zur ‚unentbehrlichen Ausrüstung eines archäologischen Reisenden‘.“ (ZINTZEN (1995): 159) Sie revolutionierte die Möglichkeit der „Mitnahme“ von Inschriften, Darstellungen und anderem, das bisher nur aufwendig, unter viel Geschick gezeichnet werden konnte. Mittels der photographischen Reproduktion öffneten sich völlig neue Tore. So wurde beispielsweise die populär gewordene, sogenannte Galton'sche Mischphotographie zu dieser Zeit entwickelt, deren „Durchschnittsphotographie“ in vielerlei Gebieten Verwendung fand. Vor allem SCHLIEMANN nutzte das Medium der Photographie zur Vermarktung seiner Entdeckungen. „Sein 1874 als separater Bildband zum *Bericht über die Ausgrabungen in Troja* erscheinener *Atlas trojanischer Altertümer* gilt als dokumentarische Pioniertat [...].“ (ZINTZEN (1995): 160)

Eine weitere Methode der Sichtbarmachung wurde fast zur selben Zeit entdeckt und dient bis heute zu einer Darstellung, welche ihresgleichen in keiner anderen findet: 1865 wurde die bis heute

„[...] gebräuchliche Methode, in welcher der vom verwesenen Körper hinterlassene Hohlraum durch eine Gipsmischung angefüllt wird, die dann erhärtet und nicht nur die Umrisse des Körpers, sondern auch Einzelheiten wie den Gesichtsausdruck des Toten oder den Faltenwurf seiner Gewänder wiedergibt[,] [...] vervollkommen.“ (LEPPMANN (1966): 110)

Diese Methode konnte überall dort angewandt werden, wo feuchter Schlamm für den Tod der Menschen gesorgt hatte, sie so in diesem eingeschlossen worden waren und dieser trocknete, bevor die Weichteile des Toten zu Staub zerfallen waren. Den Beginn dieses Verfahrens stellen vier präparierte Körper im „Vico degli scheletri“ dar. Bis heute hat man so

„[...] eine beträchtliche Anzahl solcher Funde für die Nachwelt erhalten können: den Hund, der am Nachmittage des 24. August 79 im Hause des Kleiderreinigers Vesonius Primus so hoch wie möglich auf den unbarmherzig unter seinen Pfoten anwachsenden Aschenhaufen geklettert war; das junge Mädchen und der großgewachsene Mann, deren Formen im Museum an der Porta Marina zu Pompeji aufbewahrt werden; die zwei Frauen, wahrscheinlich Mutter und Tochter, die sich im Todeskampfe ineinander verkrampft hatten und in der Casa del Criptoportico aufgefunden wurden, und andere mehr.“ (LEPPMANN (1966): 229)

Eine derart reale Abbildung von Leid und Grausamkeit hatte man zuvor nicht gekannt und diese hinterließ vermutlich noch bleibenderen Eindruck als die Photographien.

Die zeichnerische Darstellung und später die Photographie verhalfen aber nicht nur den in Pompeji aufgefundenen Malereien sexuellen Inhalts zur Berühmtheit, sondern auch jene, welche keine oder nur eine geringere erotische Komponente hatten, wurden für die Menschen des 18. und 19. Jahrhunderts äußerst interessant. Ihre bildgewaltige und vor allem auch farbenreiche Gestaltung prägte sich den Betrachtern regelrecht ein und wurde zu einem viel diskutierten Thema, sowohl in der Wissenschaft als auch unter den Laien. Hatte man doch bis zu diesem Punkt von der „Weißen Antike“ gesprochen, da man nicht gewusst hatte, dass deren Gemälde allem Anschein nach einst farbenprächtig waren. Das Nebeneinander der heiteren und erotisch aufgeladenen Darstellungen verschiedener Götter auf der einen Seite und der allgegenwärtige Tod, der durch den Untergang der Stadt apokalypsenähnlich ausgelöst wurde, wirkten faszinierend und einnehmend.

„Die vorwiegend dem Kosmos Ovidischer Liebespoesie entlehnten Motive der Fresken – insbesondere des ‚vierten‘ Stils und dessen ‚Vorliebe für nackte Gestalten‘ – leiste[te]n ein übriges zur Perpetuierung solcher Konzepte selbst in der Wissenschaft. Zur Eindeutigkeit der erotischen Motive addiert[e] sich der Aspekt der Koloristik jener Malerei: Die bunten, ‚ja schreienden‘ Farbwerte, die ‚roten Hintergründe‘ und letztlich ‚das berühmte pompejianische Rot‘ avancier[t]en rasch zu den populärsten Spezifika des archäologischen Ortes.“ (ZINTZEN (1995): 93)

Es ist damit nicht verwunderlich, dass es neben zahlreichen Nachbildungen der gefundenen Reliefs und Darstellungen auch „[...] noch [eine breite] sprachlich vollzogene[] sekundäre[] Rezeption pompejianischer Wandgemälde [...]“ gab. (ZINTZEN (1995): 91) Es war vor allem das intensive „Pompejischrot“, welches ein idealer Ausgangspunkt für diverse literarische Metaphern und Motive sowie für symbolische Implikationen wurde. „Leben und Tod, Eros und Thanatos stellen nicht zuletzt auch die Prinzipien dar, die der Anblick der pompejianischen Fresken im Bewußtsein [!] des Betrachters evoziert [...]“ (ZINTZEN (1995): 93) In der Folge kam es in zahlreichen literarischen Werken dazu, dass das Konzept von Leben und Tod

mit dem starken, symbolhaltigen Motiv der Farbe Rot unmittelbar verzahnt wurde. So beispielsweise in JENSENS *Gradiva*, in der immer wieder rote Farbkleckse markiert sind und Hannels Weg streifen, angefangen von der Mohnblume über den fälschlich als „Hadesboten“ erkannten Falter bis hin zu den seine Erinnerung anregenden Rosenblüten. Vor allem die scharfen Kontraste, welche der Autor zu seinen roten Symbolen setzt, entfalten ihre Wirkung. So platziert sich etwa der gold-rote Schmetterling auf die weiße Asphodelesblüte oder auf das weiße Blatt Papier auf Zoes Schoß.

„Attribuierungen wie die des Kleopatrafalters als Hadesbotin, des Mohns als einer lethegetränkten Traumblume oder des Asphodeles als ‚Blume der Unterwelt‘ [...] offenbaren [...] das komplexe, aus antiken Mythologemen, traditionellen Motiven und Trivialvorstellungen zusammengesetzte Bildfeld, in dem Altertumswissenschaft und Archäologie sich dem zeitgenössischen Bewußtsein [!] präsentier[t]en.“ (ZINTZEN (1995): 99)

Doch nicht nur in die Welt der Wissenschaft und der Literatur zogen die pompejianischen Darstellungen und Bauweisen ein, sondern auch in die deutsche Baupraxis, die privaten Haushalte der reicheren Bürgerschicht und die höfische Garten- und Landschaftsgestaltung. Je nach Ausgrabungsstand änderte sich deren Mode in die entsprechende Richtung. Selbstverständlich handelte es sich dabei meist nicht „[...] um exakte Imitation oder archäologisch korrekte Wiedergabe der Pompejana als vielmehr um eine ‚stimmungsmäßige[] Beschwörung‘ eines bestimmten Ambientes [beispielsweise] durch die Verwendung herkulaneisch-pompejianischer Wandfarben.“ (ZINTZEN (1995): 100) Das Anliegen lag also darin, jene Wirkung, welche die Betrachtung vor Ort bei den Menschen auslöste, auf die Heimat zu übertragen und dort wiederzubeleben, um die Erinnerung an den Italienbesuch aufrecht zu halten. „Gleichwohl [galt] ‚die klassische Antike der Griechen und Römer‘ sowohl dem 18. als auch dem 19. Jahrhundert als ‚Gipfel‘ von Kultur und Kunst [...]“ (ZINTZEN (1995): 115)

Ein berühmtes Beispiel für einen regelrechten Sammler von Derartigem findet man in SIGMUND FREUD und seiner Familie. Zu seinem Hausrat zählten unzählige Teppiche, Bilder und eine ganze Antikensammlung inklusive eines Abgusses der Gradiva-Darstellung. „Wiewohl solche Sammlungen namentlich unter Ärzten und kulturbeflissenen Geschäftsleuten im Wien der Jahrhundertwende durchaus üblich sind, gelten Qualität und Quantität der Freudschen Collectaneen als bemerkenswert [...]“ (ZINTZEN (1995): 105)

Bei all der Begeisterung und dem Interesse der Bevölkerung jener Zeit ist es naheliegend, dass auch Schriftsteller der Romantik sich dem Thema Pompeji widmeten, allerdings war dieses nicht romantisch im tatsächlichen Sinn und darum auch

„[...] kein romantisches Motiv *par excellence*. Man würde umsonst nach einer Verherrlichung des Mittelalters im Schrifttum über diese Stadt suchen, deren Existenz in jenen Jahrhunderten fast völlig dem Gedächtnis entschwunden war, oder überhaupt nach einem sehnsüchtigen Rückblick auf Zeitläufte [!], in

welchen die christliche, vor allem die Römische Kirche Feder und Triebkraft der Geschichte war [...]. Auch von ‚Volk‘ ist hier wenig zu spüren.“ (LEPPMANN (1966): 158)

In der deutschen Literatur findet sich eine Beschäftigung mit diesem Thema darum nur sehr dünn gesät. „Unter allen seinen deutschen Zeitgenossen scheint nur Goethe das Thema wesentlich bereichert und er seinerseits davon wichtige Anregungen empfangen zu haben.“ (LEPPMANN (1966): 163) Dass gerade die deutschsprachigen Romantiker wenig Interesse daran zeigten, dürfte vor allem daran gelegen haben, dass in den deutschsprachigen Gebieten die Betonung des Mittelalters stärker ausgeprägt war. „[...] Pompeji [kann] wenig Reiz für Dichter gehabt haben [...], die sich vorzugsweise in die fiktive Gestalt eines mittelalterlichen bzw. Renaissance-Künstlers versetzten, wie dies bei Novalis, Wackenroder, Tieck [...] und anderen weitgehend der Fall war.“ (LEPPMANN (1966): 163-164) Weiters ist auffallend, dass diese Autoren im Vergleich zu ihren anderssprachigen Kollegen nur in geringem Ausmaß reisten und stattdessen äußerst heimatverbunden waren. Selbst GOETHE unternahm nur eben diese eine Reise, welche er dann auch zum Thema seines Werkes machte.

„Byron, Shelley und Keats liegen fern von ihrer Heimat begraben; Novalis, Wackenroder und Brentano haben die ihre nicht verlassen. [...] Schiller, Beethoven und Hegel haben den deutschen Sprachraum überhaupt nicht verlassen, und die Unbeweglichkeit Immanuel Kants ist so sprichwörtlich geworden wie seine Pünktlichkeit. So unermeßlich [!] die Leistungen und Errungenschaften dieser Männer bleiben, so wenig beruhen sie auf einer auf Reisen gesammelten Erfahrung der Welt.“ (LEPPMANN (1966): 164)

Dennoch gibt es auch Beispiele für romantische Autoren, welche sich der Thematik widmeten. So führte PERCY BYSSHE SHELLEY diese etwa in die englische Romantik ein (vgl. LEPPMANN (1966): 160) und GIACOMO LEOPARDI überführte sie mit seinem Froschmäusekrieg (dritter Gesang der *Paralipomeni della Batracomiomachia*) in das Tierepos, einem in der Spätromantik häufig werdendem Phänomen. (vgl. LEPPMANN (1966): 167-168) Als WILHELM JENSEN seine *Gradiva* verfasste, baute er also auf bereits vorhandene Werke, vor allem aber auf eine mittlerweile etablierte Genrebildung auf, „[...] die mit dem Jensenschen Untertitel: *Ein pompejanisches Phantasiestück* zutreffend bezeichnet ist. Die Liebesgeschichte der „*Gradiva rediviva*“ und des wahnunmachten Archäologen folgt einem geprägten Muster.“ (VOGEL (1996): 92) Besonders drei Werke sind hier zu nennen: Ausgehend von

„[...] Bulwer Lyttons *The Last Days of Pompei* von 1834 [...] liefert Jensens Erzählung nach Theophile Gautiers *Arria Marcella* von 1852 [und] nach Jakob Julius Davids‘ *Geister im Licht* von 1899 die vierte Variation eines bewährten Motiv- und Handlungskomplexes. Sigmund Freud fügt ihnen [...] eine fünfte hinzu [...].“ (VOGEL (1996): 92)

Als bedeutendste Veröffentlichung in Bezug auf Pompeji ist wohl EDWARD BULWER-LYTTONS romaneske Aufbereitung *The Last Days of Pompei*, die zu den international erfolgreichsten Werken des 19. Jahrhunderts zählt, zu nennen. (vgl. ZINTZEN (1995): 163) Das Besondere an seinem Pompejibesuch war, dass er sich bei diesem zunächst sogar langweilte und sich von der Gruppe entfernt alleine und überdrüssig setzte. „Antonio Bonucci, der damals die Arbeiten leitete, bemerkte den finster [D]reinblickenden [...], setzte sich zu ihm, und verwi-

ckelte ihn in ein Gespräch, das allerlei Folgen für die Geschichte des englischen Romans haben sollte.“ (LEPPMANN (1966): 111) Nur aufgrund dieses Gesprächs fand BULWER-LYTTON den Anstoß für sein Werk. Betrachtet man dieses genauer, so zeigt sich, dass darin die historischen und archäologischen Fakten speziell zu analysieren sind: „Der Roman ist als Milieuschilderung recht wahrheitsgetrau[, doch] als Handlungsablauf frei erfunden. [...] [Wobei sich] das Erfundene [...] hier wieder einmal als lebendiger und fruchtbarer erweisen [sollte] denn das Wahre.“ (LEPPMANN (1966): 175) Die alles bestimmende Voraussetzung stellte bei BULWER-LYTTON, so wie auch bei seinen Nachfolgern, der Stadtplan Pompejis dar. Es ist der

„[...] Grundriß [!] selbst, das bloßgelegte topographische Raster des Stadtplans, das in fast allen Texten Wege und Bahnen der Figuren bis ins einzelne bestimmt und sie an ein immer schon festgelegtes, kultur- und stadtgeschichtliches Koordinatensystem bindet. [...] Von daher erweist sich der [...] [Lageplan] als der geheime Regisseur des Dramas, das sich hier von Mal zu Mal abspielt.“ (VOGEL (1996): 95-96)

Doch nicht nur die Lage der einzelnen Gebäude war prägend, sondern auch die darin gefundenen Toten. So nahm der Autor beispielsweise einige der in den Ruinen gefundenen menschlichen Überreste, um an deren Position das tragische Ende seiner Figuren herzuleiten. Dies bedeutet, dass „[...] der Verfasser sich auf weite Strecken hin derselben Arbeitsweise bedient haben muß [!], nach der so mancher Kriminalroman geschrieben wird: Aus der Lage und Verfassung des Opfers schließt man auf dessen letzte Lebenshandlung [...].“ (LEPPMANN (1966): 181) Seine teilweise sehr überspitzten Figuren, welche in einem Pompeji agieren, das der Autor bestmöglich, nach dem damals bekannten Wissenstand um die Stadt, konstruierte, waren für viele andere folgende Autoren wegweisend. „Das Neue liegt hier [...] in der Belebung dieser Komplexe durch Akteure sowohl individueller wie traditionsgebundener Herkunft.“ (LEPPMANN (1966): 178) Seine Methode, die Dinge anschaulich zu machen und praktisch ein illusionistisches Prinzip zu erarbeiten, beeinflusste die folgenden Werke auf starke Weise. „Sie alle praktizier[t]en die ‚Kunst des Wiederbelebens und Schaffens‘, indem sie kulturgeschichtliche Bilder eines renovierten Pompeji ins Geschehen einblend[et]en und das zeitgenössische Wissen für die Schilderung der rekonstruierten Kulissen nütz[t]en.“ (VOGEL (1996): 94) Allerdings waren es seine Nachfolger, welche einen weiteren großen Kunstkniff hinzufügten, der ihre Werke erst so mitreißend machte: der Miteinbezug des Phantasten in die Erzählung.

„In *The Last Days* nämlich befindet sich der Phantast noch außerhalb des Textes. Wie sich aus der Vorrede ergibt, ist es Bulwer-Lytton selbst, der Pompeji im Vollgefühl seines kulturgeschichtlichen Auftrags erneuert. [...] Niemals verstrickt [seine Phantasie] ihren Autor in die von ihm erzählte Welt, keine Leidenschaften verbinden ihn mit den von ihm erfundenen Figuren, und deutlich sind die Grenzen zwischen dem Rekonstrukteur und seinen imaginären Geschöpfen gezogen.“ (VOGEL (1996): 94)

Dies sollte sich bei den folgenden Werken ändern.

Weiters war BULWER-LYTTON auch deshalb für Pompeji so wichtig, da der Autor bereits bevor er dieses Werk schrieb international sehr erfolgreich war. Der Bekanntheitsgrad der Stadt

Pompeji profitierte somit enorm von dessen Zuwendung zu diesem Thema, sodass man regelrecht von einer „Popularitäts-Multiplikation“ sprechen kann. Eine ganze Flut an Romanen zu eben dieser Thematik folgte seinem Beispiel. 1971 bearbeitete HARTMUT EGGERT dieses Phänomen und

„[...] hat in seiner Untersuchung von mehr als achthundert zwischen 1850 und 1900 erschienenen historischen Romanen die jeweils stofflichen Präferenzen bestimmter Zeiträume aufgeschlüsselt und für die Zeit vor 1875 ein klares Überwiegen der Stoffe aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert angegeben. Laut Eggerts Statistik wenden sich die thematischen Vorlieben historischer Romandichtung nach 1875 in signifikantem Ausmaß vorhistorischen bzw. antiken Stoffgebieten zu. [...] Die *Last Days* können damit wohl als eines jener Werke geltend gemacht werden, die der [...] tendenziellen Hinwendung historischer Romanproduktion zu weitgefaßten (!) historischen Perspektiven und größeren Kontinuitäten vorbildgebend sind.“ (ZINTZEN (1995): 166)

THÉOPHILE GAUTIER war jener Nachfolger BULWER-LYTTONS, welcher nun die bereits erwähnte Stellung des Phantasten in Bezug auf die Erzählung änderte. In seinem Werk *Arria Marcella* führte er erstmals die erstaunliche Suggestions- und Einbildungskraft der Stadt auf ihre Besucher ein:

„Der objektiven Phantasie Bulwer-Lyttons tritt nun eine zweite, subjektive an die Seite [...]. Das Projekt einer kulturgeschichtlichen Rekonstruktion wird durch die Geschichte eines wahnhaften Zustands ergänzt. Von nun an interessiert nicht allein die Phantasie, sondern auch die Psyche des Phantasten, nicht allein die Rekonstruktion, sondern auch die Halluzination, die sie hervorbringt.“ (VOGEL (1996): 94-95)

Somit ist es auch GAUTIER, der sein Werk und die ihm nachfolgenden in die von E. T. A. HOFFMANN begründete romantische Gattung des „Phantasiestücks“ einordnete, ein Umstand, der durch JENSENS gewählten Untertitel besonders betont wurde.

GAUTIER vertiefte durch *Arria Marcella* jedoch auch ein weiteres, seither mit Pompeji verbundenes Motiv: den sexuellen Fetischismus zur Nekrophilie. Die männliche Hauptfigur Octavien zeichnet sich durch die Liebe zu einem Abdruck eines pompejanischen weiblichen Körpers aus. „Nicht die Lebenden haben es ihm angetan, sondern die Toten, und seine nekrophile Suggestionskraft ist [besonders] stark [...]“. (LEPPMANN (1966): 183) Dieses Moment der Statuenliebe oder sogar -heirat findet sich seither, in allerlei verschiedenen Fassetten, in zahlreichen literarischen Beispielen. So eben auch in JENSENS *Gradiva*. Es ist nicht verwunderlich, dass gerade die Villa des Diomedes mit dem darin gefundenen Abdruck eines einst schönen Frauenleibes das Zentrum dieser nekrophilen Suggestion darstellt. Diese Villa wird zum Mittelpunkt pompejanischer Erotika:

„Dieser berühmte Fund, seine Beschaffenheit und seine Sicherung inspirierte die Archäologen ebenso wie die Autoren der genannten Texte. Gießen die einen die vulkanische Gußform (!) mit Gips aus, um sie in Gestalt einer Statue für das Museum zu konservieren, so bedienen sich die anderen der Imagination, um ein noch schöneres Frauenbild zu ‚gewinnen‘. Die ‚Tochter des Diomedes‘ [...] stellt das Negativ der Pompejanerinnen dar, die in den Texten Bulwer-Lyttons, Gautiers und auch Jenses ihre Auferstehung erleben [...]“. (VOGEL (1996): 97)

Diese weibliche Gestalt wird zu einem „Stereotyp“, einem „leeren schematischen Topos“ (vgl. VOGEL (1996): 97), den die Autoren je nach Ansinnen mit Leben füllen. Dass gerade der Körper einer Toten für solch erotisches Interesse sorgen kann, wird vor allem dadurch ermög-

licht, dass eben der Gipsabdruck bzw. die Statue an die Stelle des toten Leibes und der knöchernen Überreste tritt. Der wahre Hintergrund der Begierden verschwindet hinter diesem Monument und kommt doch immer wieder leise zum Vorschein bzw. zeigt sich, wie bei GAUTIER, mit einem großen Knall am Ende. „In dem Moment, wo [die Pompejanerin] ihren Liebhaber in ihre Arme ziehen will, wird sie als ein brünstiges Gespenst entlarvt. Nachdem das Ende der Geisterstunde geschlagen hat, zeigt sie sich als das, was sie von Beginn an war: ein kleines Häufchen Asche [...].“ (VOGEL (1996): 104)

WILHELM JENSEN greift nun in seiner *Gradiva* diese Momente auf, will sie aber in seiner Erzählung zum Guten wenden. Um vom verwesenen Körper einer in Pompeji Verstorbenen noch einen Schritt wegzukommen, bezieht sich die Liebe seines Protagonisten jedoch nicht auf einen Gipsabdruck eines tatsächlichen Fundes, sondern auf eine in ihrer ganzen Gestalt dargestellten Frauenfigur auf einem Relief. „Der Abdruck des verschütteten Körpers wird durch ein ‚auf Drittel-Lebensgröße‘ reduziertes Bildnis ersetzt, das schon seiner Maße halber niemals mit der Physis seines Urbilds in Berührung gekommen sein kann [...].“ (VOGEL (1996): 106)

Die *Gradiva* war niemals eine Leiche, lediglich im Traum des Protagonisten und Phantasten muss sie sich zum Sterben hinlegen. Auch den Moment des Wahns kehrt JENSEN um: die Pompejanerin JENSENS führt ihren Liebhaber nicht in den Wahn, sondern befreit ihn daraus. Sie lässt ihn nicht in ästhetizistischer Melancholie zurück, sondern spendet ihm das große Glück der Ehe. Es ist wohl kein Zufall, dass der Autor dabei ebenfalls die Villa des Diomedes für die Auflösung seines Phantasiestücks gewählt hat. (vgl. VOGEL (1996): 106-108)

Um als letzten Autor JAKOB JULIUS DAVID kurz aufzugreifen, sei an dieser Stelle erwähnt, dass er in seinem Werk *Geister im Licht* ebenfalls eine Neuerung einführte: er erhob erstmals eine weibliche Protagonistin zur Phantastin. Allerdings gibt es in seiner Erzählung kein plastisches, männliches Pendant zur *Arria Marcella* bzw. zur *Gradiva*. Es sind lediglich die „Geister im Licht“, welche die phantasierende Frau in ihren Bann ziehen, ohne dabei irgendeine Gestalt anzunehmen.

Der Vollständigkeit halber soll zuletzt noch die Vereinigung Italiens 1861/70 Erwähnung finden, welche einen besonderen Aufschwung für die kampanische Archäologie hervorbrachte:

„Mit der 1864 erfolgten Ernennung Giuseppe Fiorellis zum Museumsdirektor und Leiter der Ausgrabungen war zum erstenmal [!] ein Mann an die Spitze dieser Arbeiten getreten, der nicht nur über Umsicht und Sachkenntnis verfügte, sondern sich auch der andauernden Unterstützung der Behörden [...] erfreute.“ (LEPPMANN (1966): 226)

Elf Jahre lang war er in Pompeji tätig und prägte dessen Freilegung wie kein Zweiter bis in die Gegenwart. Er ebnete jenen Methoden und Gepflogenheiten den Weg, welche von seinen Nachfolgern Perfektionierung erfuhren:

„Man teilte die Stadt in *regiones* und *insulae* ein und betrachtete sie nicht mehr als Fundgrube für die Belieferung von Museen, sondern als Denkmal des gesamten, auch nicht-künstlerischen antiken Lebens [...]. Die Freilegung beschränkte sich nicht mehr auf einzelne Häuser, sondern umfaßte [!] ganze *insulae*, von denen der Schutt in Loren auf einem eigens gelegten Schienennetz abtransportiert wurde. Man grub nicht mehr seitwärts von den Straßen in die Häuser, was deren noch von Asche bedeckte Dächer oft zum Einsturz gebracht hatte, sondern von oben herab durch die Dächer in die einzelnen Räume. [...] [Weiters:] das Belassen der Fresken an Ort und Stelle, damit sie auch für uns ihrem dekorativen bzw. perspektivischen Zweck entsprechen; die Bedeckung der farbigen Stukatur durch Glasscheiben, um sie vor dem Wetter zu bewahren; das Durchsieben der Asche an Orten, an denen etwa die Reste eines verkohlten Sackes oder Kästchens die Möglichkeit nahelegen, daß [!] hier einst Kleinodien aufbewahrt worden waren; das [...] Bepflanzen der Gärten mit derselben Flora, die, aus verkohlten Wurzelresten zu schließen, dort einst blühte; [...]“ (LEPPMANN (1966): 228-231)

sowie die bereits oben erwähnte neuartige Sichtbarmachung von Leichenfunden mittels einer Gipsabmischung und vieles andere mehr. Diese erfolgversprechenden Neuerungen schafften es, sich gegen die zahlreichen Schläge der Vergangenheit durchzusetzen: allen voran gegen die weiteren Ausbrüche des Vesuvs, sowie den Geldmangel als Folge des Ersten Weltkrieges und die Luftangriffe im Zweiten. Dennoch sind die Ausgrabungen heute von etwas völlig anderem bedroht: der Zeit. Pompeji droht ein zweites Mal unterzugehen und zerstört zu werden. Seit 2010 stürzen immer wieder Gebäude ein, und ein tatsächlicher Rettungsplan fehlt im Grunde bis heute.

„Die bisherigen Versuche verliefen halbherzig bis katastrophal: Reparaturkosten, die viermal höher ausfielen als geplant, mafiaartige Verhältnisse bei den Ausschreibungen. [...] Seit Karl III. von Spanien im 18. Jahrhundert die erste Ausgrabung anordnete, hat Pompeji dramatische Umweltveränderungen erlebt: Luftverunreinigung, Klimawandel, Niederschläge. Vor allem aber waren es die ungeschickten Eingriffe Hunderter Restauratoren, die viele der Gebäude stark beschädigt haben, die fast intakt aus der Asche ausgegraben worden waren.“ (GHELLI (2013): 2.-4. Absatz)

Darum wird heute ernsthaft überlegt, einzelne Teile der Ausgrabungsstätte erneut zu verschütten. Auch ist es fraglich, ob man überhaupt jene Bereiche, welche immer noch unter der Erde sind und noch nicht freigelegt wurden, weiter ausgraben soll. Konservatorisch gesehen wäre der Erhalt der Gebäude am besten gegeben, wenn sie dort bleiben, wo sie sind, doch was nützt der Erhalt, wenn man sie nicht erforschen und betrachten kann? „Für die Archäologen [ist] es oft schwer, ihre Neugier im Zaum zu halten und nicht weiter zu graben, wenn sie ein neues, spannendes Gebäude entdecken. ‚Ausgraben oder nicht ausgraben - das ist hier die Frage.‘“ (DPA (2016): 4. Absatz) So hat Pompeji bis heute seinen Zauber und seinen Charme nicht verloren und stellt Wissenschaft und Archäologie weiterhin vor Rätsel, auch wenn es mit Sicherheit zum Teil ganz andere sind, als zur Zeit von KARL III. Jener Bauer von 1711, welcher beim Brunnenbau die Marmorfragmente als Erster entdeckte, hatte gewiss nicht mit einer über dreihundert Jahre andauernden Aufgabe für die Wissenschaft gerechnet, welche längst noch nicht beendet ist.

Literarisch gesehen schloß das Motiv des Vulkanausbruchs und Pompejis zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein.

„Hatten sich früher besonders die Großen mit dem Thema beschäftigt: Goethe und Schiller, Madame de Stael und Lamartine, Shelley und Leopardi, so schweigen sich [später] gerade Männer wie Turgenjew



und Ibsen, Rilke und Rolland, Henry James und Thomas Mann fast völlig darüber aus.“ (LEPPMANN (1966): 232)

Zwar gibt es bis heute immer wieder Neuerscheinungen zu der Thematik, beispielsweise schaffte es ROBERT HARRIS' Roman *Pompeji* auf den dritten Platz der Spiegel-Bestsellerliste aus dem ersten Halbjahr von 2004 (vgl. SPIEGEL ONLINE (2004): Punkt 3) und konnte sich in mehreren Ländern auch für längere Zeit an der Spitze halten, doch bleibt das ganz große Revival des einst so beliebten Motives leider aus.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Wiederentdeckung der antiken Städte Herkulaneum und vor allem Pompeji aufgrund dessen, dass sie eine völlig neue Sicht auf die Antike und besonders das Leben der Menschen zu jener Zeit ermöglichten, kaum verwundert. Die ersten Ausgrabungen brachten einen Stein ins Rollen, der bis heute im Grunde nicht aufgehört hat, sich zu bewegen und Archäologieinteressierte wie Laien in seinen Bann zu ziehen. Es erscheint darum auch naheliegend, dass gerade ein Mann wie SIGMUND FREUD ebendiese Begeisterung seiner Zeit für seine eigene Entdeckung nutzen wollte. Warum er sich von all den zur Verfügung stehenden literarischen Werken gerade jenes von WILHELM JENSEN für seine Analyse aussuchte, liegt auch auf der Hand. FREUD brauchte für seine Zwecke kein Pompeji, das als Versinnbildlichung des Todes und der melancholischen Verzweiflung diente. Dies hätte ihm wenig gebracht. JENSENS Werk aber kehrte dieses Motiv, wie bereits beschrieben, um und stellte hingegen Lösung, Heilung und die Aufklärung des Wahns ins Zentrum. Dieser Umstand

„[...] dürfte bei der Textwahl den Ausschlag gegeben haben. Der Gründer der Psychoanalyse hatte [...] keinen literarischen Sinn für das Unerledigte. Für ihn hatte zum Kunstgenuß [!] der klärende Gedanke hinzutreten und die ästhetische Leistung des Autors zu ergänzen. Dementsprechend konnte ihn das Sujet Pompeji auch nur dann reizen, wenn das an diesem Ort entwickelte literarische Geschehen aus den Verschüttungen herausführte, unter denen die Psyche der archäologischen Helden begraben war.“ (VOGEL (1996): 114)

Die Art und Weise, wie JENSENS „Pompejianerin“ ihr Unwesen im Kopf des Protagonisten treibt, stellte die ideale, aber auch zugleich einzige Gelegenheit dar, diese „[...] Diagnose eines Wahns mit einem therapeutischen Modell zu verbinden.“ (VOGEL (1996): 115) FREUD benutzte die Gradiva-Zoe als Sinnbild seiner neuen Wissenschaft und machte sie zur Kunstfigur. Dies zeigt eindrucksvoll, „[...] wie neue wissenschaftliche Erkenntnisse aus Repräsentationszwecken in allegorische weibliche Leiber eingekleidet werden. Nicht nur Sinnbild des Lebens wie in der *Gradiva*, vertritt [Gradiva/Zoe] nun auch das segensreiche Prinzip der Psychoanalyse.“ (VOGEL (1996): 117) Nicht zufällig hat er also jenes hübsche und anmutige Mädchen gewählt, um Einzug in die Archäologie zu erhalten und seiner zu diesem Zeitpunkt noch umstrittenen Wissenschaft eine plastische Repräsentation an die Seite zu stellen. „Indem er sich der gräzisierungsgestalt der Gradiva/Zoe für seine Zwecke bemächtigte, konnte auch

er der verkannten Psychoanalyse eine Statue errichten bzw. ein Relief stiften und im öffentlichen Vorstellungsraum ausstellen.“ (VOGEL (1996): 117) Das Relief der Gradiva wurde unumstößlich mit der Psychoanalyse verbunden und hängt dementsprechend bis heute an der Wand zahlreicher psychoanalytischer Therapeuten und Therapeutinnen.

### 3 Die Geschichte von FREUDS *Traumdeutung*

FREUD lies sein Meisterwerk mit der Jahreszahl 1900 versehen, um seine Bedeutung für das beginnende neue Jahrhundert zu betonen. „Tatsächlich war die Erstausgabe jedoch bereits am 4. November 1899 auf den Buchmarkt gelangt.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 7) An dieser ersten Auflage der *Traumdeutung* begann FREUD im Jahr 1897 zu schreiben. „Die Materialsammlung für dieses Werk, erste Überlegungen und Forschungen sind allerdings zurückzuverfolgen bis in das Jahr 1882.“ (WEISMÜLLER (2001): 17) Große Bedeutung in diesem Prozess hat vor allem das Jahr 1895, denn in diesem veröffentlichte er gemeinsam mit JOSEF BREUER die *Studien über Hysterie*, in denen in einer Fußnote einer Krankengeschichte „[...] zum ersten Mal Hinweise auf eine mögliche große Bedeutung der Träume formuliert werden: Hier finden sich die initialen Gedanken zu einer Theorie der Traumbildung niedergelegt.“ (WEISMÜLLER (2001): 17) Dies ist somit seine erste veröffentlichte Bemerkung zu Träumen. Weiters ereignete sich in diesem Jahr ebenfalls FREUDS berühmt gewordener Traum „Irmas Injektion“, welcher entscheidend an der Entstehung der *Traumdeutung* beteiligt war: Am 24. Juli 1895, im Restaurant Bellevue in Wien, saß er auf der Terrasse und versuchte, den Traum der vergangenen Nacht zu analysieren, der schließlich so entscheidend in die psychoanalytische Geschichte eingehen würde:

„An diesem Tag [...] formuliert sich für Freud die Erkenntnis, daß [!] der Traum die *Erfüllung eines verborgenen Wunsches* sei; er gelangt hier zu der Überzeugung, daß [!] dieser Traum einen Wunsch während des Schlafes in verstellter, verschleierter Form erfüllt habe, den öffentlich auszusprechen oder einzugesuchen er sich kaum unterstanden hätte.“ (WEISMÜLLER (2001): 18)

Es ist anzunehmen, dass gerade dieses Nachdenken über diesen Traum ein Impuls für ihn war, später die *Traumdeutung* zu verfassen.

Während seines Schreibprozesses war er in ständigem Briefkontakt mit seinem Freund WILHELM FLIEß, dem er von 1887 bis 1904 schrieb. Diese Briefe geben „[...] den prägnantesten, lebhaftesten, facettenreichsten Einblick in den Entstehungsprozeß [!] der *Traumdeutung* [...]“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 51) Sie dokumentieren in anschaulicher Weise die „[...] beginnend[e] Selbstanalyse, das Sammeln von Traumtexten und Traumdeutungen sowie von ersten Hypothesenbildungen.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 52) FLIEß war somit im Grunde der erste Leser der *Traumdeutung* und auch deren erster Kritiker. Er war vor allem um die Diskretion seines Freundes besorgt und ermahnte ihn deshalb mehrmals zur Vorsicht, wodurch es sogar 1898 zu einer Art Schreibhemmung bei FREUD kam. Die Interventionen

„[...] lösten Trauerarbeit über das zu Unterdrückende aus und rissen Löcher in das entstehende Textgewebe. Diese wiederholten Unterbrechungen der Kontinuität scheinen denn auch ein Strukturmerkmal der *Traumdeutung* mitverursacht zu haben, das [...] auch ihre späteren Revisionschicksale bestimmte: das Anstückeln, das Heraustrennen, das Hin- und Herschieben, den Charakter des gleichsam offengebliebenen Buches, des Kollektivwerks, des Patchwork.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 53)

Erst im Mai 1899 konnte er diese Blockade überwinden und weiterschreiben. Als er das Werk schließlich fertig hatte und am Korrekturlesen war, drückte er in einem Brief dennoch seine Unzufriedenheit darüber aus. STAROBINSKI betont dazu:

„[...] er [fühlt] etwas in sich ‚schwer beleidigt‘: er hätte gern eine schönere ‚Form‘ gefunden, um sein Vorhaben besser durchzuführen [...]. Er wirft sich eine unvollkommene ‚Beweisführung‘ vor und ein Übermaß an ‚bildersuchenden Umschreibungen‘. Er hätte ‚den edlen einfach Ausdruck‘ finden müssen.“ (STAROBINSKI (2000): 13)

Mit dem Druck der beiden Vorexemplare und der anschließenden Veröffentlichung der zum Verkauf stehenden Bücher ging vermutlich trotzdem ein lang gehegter Wunsch FREUDS in Erfüllung. Eines dieser ersten beiden Exemplare erhielt FLIEß, das andere behielt sich der Autor selbst. Es „[...] ist von ihm ins Exil mitgenommen worden und befindet sich heute in der Bibliothek des Londoner Freud Museums.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 56)

Welch große Herausforderungen auf ihn zukommen würde und welche Lebensveränderungen sein Werk mit sich bringen würde, ahnte er wohl selbst nicht. Insgesamt wurde FREUDS *Traumdeutung* zwischen 1899 und 1930 in acht verschiedenen Auflagen und einer Sonderausgabe veröffentlicht. Sie wurde sein Lebenswerk. Wie verwickelt die Geschichte dieses Buches ist, zeigt sich an dieser enormen Auflagenzahl. Hatte sich das Buch zunächst schlecht verkauft – erst nach fast zehn Jahren waren die 600 Exemplare der ersten Auflage verkauft und die zweite konnte produziert werden (vgl. GRUBRICH-SIMITIS (2000): 63) –, änderte sich dies später schlagartig und plötzlich löste eine Auflage die nächste ab. Die hohe Auflagenzahl noch zu Lebzeiten FREUDS „[...] zeugt von einer permanenten Wechselwirkung zwischen dem Autor Sigmund Freud und seinem aus Anhängern, Kritikern, Kollegen und Patienten bestehendem Publikum.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 16) Das Werk erreichte schließlich den Status des Gründungstextes der Psychoanalyse, da es „[...] das Zeugnis eines einzigartigen und unwiederholbaren Ereignisses [war]: der Selbstanalyse Sigmund Freuds.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 16). Dieser schrieb hierzu im Vorwort zu seiner zweiten Auflage:

„Für mich hat dieses Buch nämlich noch eine andere subjektive Bedeutung [...]. Es erwies sich mir als ein Stück meiner Selbstanalyse, als meine Reaktion auf den Tod meines Vaters [...]. Nachdem ich dies erkannt hatte, fühlte ich mich unfähig, die Spuren dieser Einwirkung zu verwischen.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 67)

Es wurde somit einzig an die Person FREUD gebunden. *Die Traumdeutung* allerdings als alleiniges Werk FREUDS anzusehen, wäre nicht ganz richtig, da der Text zu Lebzeiten FREUDS noch keine geschlossene Einheit bildete und erst durch das Mitwirken anderer seine endgültige Gestalt erreichte. MARINELLI und MAYER haben in ihrer Darstellung der Geschichte der Psychoanalyse und der *Traumdeutung* eine Drei-Phasen-Einteilung vorgenommen, die sich an den jeweils bestimmenden Kommunikationsmedien orientiert und versucht, die Entwicklung des Werkes nachzuzeichnen. Dieser möchte ich mich in den folgenden Abschnitten kurz widmen.

### **3.1. Die erste Phase (1899-1909) – Der Brief**

„Die erste Phase umfasst die Gründungsjahre der psychoanalytischen Bewegung (1899-1909), in der die *Traumdeutung* als Vorläufer und Ersatz für ein erstes Methodenbuch fungiert.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 21) Um FREUDS Methode einzuüben, diente den Lesern zu diesem Zeitpunkt zusätzlich zur Lektüre noch der persönliche Kontakt zum Autor. Da die psychoanalytische Methode bisher nur in Ansätzen veröffentlicht worden war, versuchten die Leser häufig, diese mittels Briefkontakt zu FREUD diese zu erlernen. Das vorherrschende Kommunikationsmedium war demnach der Brief.

Das ursprüngliche Ziel der *Traumdeutung* war es, den Lesern dieses Werkes zu ermöglichen sich in FREUDS Methode einzuarbeiten, „[...] in Form einer ‚Selbstanalyse‘ zu denselben Ergebnissen zu kommen wie der Autor [...]“ (MARINELLI / MAYER (2009): 27) und so seinen Theorien universelle Fernwirkung zuzusprechen. „Nach dem prototypischen Muster der von Freud im Text an seinen eigenen Träumen demonstrierten Analyse soll[te] der Leser die Technik an sich selbst erlernen und zugleich die Theorie bestätigen, hinter jedem Traum verberge sich ein unbewusster Wunsch.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 27) Wie der Leser mit seinem eventuell auftauchenden inneren Widerstand gegen diese Theorien umgehen sollte, steht ebenfalls in dem Text: Er müsse ihn überwinden, da ein anfängliches Sträuben völlig normal wäre und nur seine Annahmen bestätige. Mittels dieser Technik der Selbstbeobachtung sollten einerseits potentielle Patienten, andererseits aber auch kritische Kollegen den Glauben an die Psychoanalyse gewinnen – das „Methodenbuch“ war geschaffen.

Auf den zweiten Blick wurde jedoch sofort klar, dass allein durch die Lektüre der *Traumdeutung* die Anwendung von FREUDS Theorien und somit auch deren Überprüfung, nicht möglich war. „Der persönliche Kontakt zu Freud – als dem ‚Anderen‘ – und selbst der Gang in dessen nervenärztliche Praxis waren notwendig, um die Technik zu erlernen und die Theorie auf ihre Gültigkeit hin prüfen zu können.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 31) Diese Unterweisung in der Selbstanalyse ging dann sehr häufig in der bereits erwähnten Briefform vonstatten. (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 38)

Zwei Zentren waren für die Entwicklung der Psychoanalyse tragend: Zürich und Wien. In Zürich wurde FREUDS Werk „[...] innerhalb einer relativ geschlossenen psychiatrischen Kultur gelesen und an eine bereits bestehende klinische Psychologie geknüpft [...]“. (MARINELLI / MAYER (2009): 49) In Wien aber war ein solcher wissenschaftlicher und klinischer Rahmen nicht vorhanden. Erst 1902 entstand mit der privaten „Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft“ ein Kreis, in dem sich eine psychoanalytische Deutungskultur entwickeln konn-

te. „In diesem kleinen Kreis, der sich zunächst aus den Ärzten Max Kahane, Rudolf Reitler, Alfred Adler und Wilhelm Stekel zusammensetzte, sich aber bald auch für Nicht-Mediziner öffnete, wurde klinisches Material informell nach dem Prinzip des ‚geistigen Kommunismus‘ zur Diskussion gestellt.“ (MARINELLI/MAYER (2009): 50)

Nach und nach erweiterte sich so der Bekanntheitsgrad des Werkes und bald war er derart fortgeschritten, dass dies nicht ohne Folgen blieb. Immer mehr Leser glaubten, sie seien selbst in der Lage, derartige Deutungen vorzunehmen. In Gesellschaften, Freundes- und Familienkreisen entwickelte sich eine regelrechte Laiendeutung, gekennzeichnet durch ein Schwanken zwischen Bestätigung auf der einen und Skepsis auf der anderen Seite. „Träume wurden in den Salons ausgetauscht, Freuds Träume nachgeträumt, Analysen unter Freunden betrieben, die Methoden der *Traumdeutung* außerhalb der klinischen Zusammenhänge zur Anwendung brachten.“ (MARINELLI/MAYER (2009): 34) Nun waren es nicht mehr so sehr die negativ eingestellten Ärzte, welche Probleme verursachten, sondern die zu sehr eingelesenen Patienten:

„Patienten erschienen nun beim Therapeuten, die nicht deshalb Schwierigkeiten für die Technik der Traumdeutung aufwarfen, weil sie diese nicht akzeptierten, sondern weil sie Freuds *Traumdeutung* und andere Arbeiten schon aus der Lektüre zu gut kannten. Diese Patienten träumten und interpretierten bereits unter dem Einfluss psychoanalytischer Literatur.“ (MARINELLI/MAYER (2009): 54)

Als Resultat dieser Lektüren veränderten sich die Träume der Leser. Ihre Traumgedanken waren nun mehr entstellt und ihre psychische Zensur verstärkt aktiv. Dass dadurch die Heilung mittels der psychoanalytischen Therapie erschwert war, liegt auf der Hand:

„Mit dem Festhalten daran, dass es Träume gibt, die einen direkteren Zugang zum latenten Traumgedanken ermöglichen, ihr manifester Trauminhalt also höher einzuschätzen sei als bei anderen, wurde die öffentliche Vermittlung der Psychoanalyse über Bücher zum Problem für die analytische Praxis und führte in unüberwindbare Aporien. An die Stelle der eingebildeten traten die vorgebildeten Kranken.“ (MARINELLI/MAYER (2009): 56)

Die immer größer werdenden Widerstände ließen sich bald nur noch kaum mehr durch die zu diesem Zeitpunkt erst sehr provisorisch ausgebildeten psychoanalytischen Regeln „bekämpfen“.

FREUD reagierte in seiner zweiten Auflage der *Traumdeutung* auf dieses Problem, indem er den Begriff der „Gegenwuschträume“ einführte. Damit bezeichnete er all jene Träume, welche von den Lesern als Reaktion auf seine Theorien gebildet wurden. Er verlagerte das Problem somit auf die Theorieebene. (vgl. MARINELLI/MAYER (2009): 58) FREUDS zentrale Formel vom Traum als Wunscherfüller war somit gerettet. In der Erstausgabe war der zugrunde liegende Wunsch als variabel angegeben worden, die Wunscherfüllungsabsicht der Träume generell aber als universell. Gegen diesen Universalitätsanspruch richtete sich nun aber vermehrt die Kritik. „Mit dem Einführen der „Gegenwuschträume“ in der zweiten Auflage konterte FREUD dieser Kritik. In den Träumen, in denen „[...] Patienten beim besten Willen keinen Wunsch ausfindig machen konnten, [ortete FREUD] [...] den Wunsch, dass [er, FREUD,]

unrecht habe‘ [...].“ (MARINELLI / MAYER (2009): 59) Jegliche Form der Kritik an FREUDS Theorien und der Psychoanalyse wurde somit im Grunde als einfacher Widerstand abgetan.

„Erst zwanzig Jahre später sah sich Freud durch seine Beschäftigung mit den Unfallträumen in der traumatischen Neurose veranlasst, die Funktion des Traumes als Wunscherfüllung einzuschränken. In der *Traumdeutung* selbst schlug sich diese Überlegungen nicht mehr nieder.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 59)

In der zweiten Auflage gab es jedoch noch weitere Neuerungen. In den knapp zehn Jahren, die seit der Erstauflage vergangen waren, hatte FREUD viel an klinischer Erfahrung gewinnen können, welche nun endlich in sein Werk einfließen konnte, u.a. „[...] über die Analogie von Tagtraum und Traum, über die Wiederholung und Bearbeitung von Traum in Träumen[, und] [...] er [hatte] eine Fülle von Addenda zur Traumsymbolik eingefügt, hier freilich noch dem fünften Kapitels [!] zugeordnet [...].“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 69)

### **3.2. Die zweite Phase (1909-1918) – Die Zeitschrift**

Durch die Gründung der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung begann die zweite Phase, in der „[...] Freud und seine Schüler in einem kollektiven und zunehmend konflikthafte Prozess das Buch in die Richtung eines Symbollexikons zu erweitern [versuchten].“ (MARINELLI / MAYER (2009): 21) Nun wurde der Brief mehr und mehr durch das Medium der Zeitschrift ersetzt. Hier ist vor allem das „Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung“ zu betonen. Als Herausgeber fungierten zunächst FREUD und EUGEN BLEULER. C. G. JUNG redigierte es. Mit der

„[...] Ära der ‚Zeitschriftenwissenschaft‘ [...] trat damit erstmals ein Medium [hinzu], das einerseits der internen Verständigung zwischen der Wiener und der Zürcher Gruppe und andererseits nach außen hin der Darstellung der wissenschaftlichen Fortschritte der Psychoanalyse dienen konnte.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 65)

Dieses für die Öffentlichkeit geschlossen erscheinende Kollektiv der Psychoanalyse zerbrach jedoch in den folgenden Jahren, woran unter anderem auch FREUDS weitere Zeitschriftengründungen nicht unschuldig waren. Auch an der *Traumdeutung* ging dies nicht spurlos vorüber: In dieser Zeit wurden die massivsten Änderungen am Text selbst vorgenommen:

„Der Imperativ des ‚Fortschritts‘ und die rege Publikationstätigkeit seiner Anhänger führten dazu, dass das Buch schon nach einem Jahr die dritte (1911) und bald darauf die vierte Auflage (1914) erlebte, in denen nicht mehr nur zahlreiche Verweise auf andere psychoanalytische Veröffentlichungen eingearbeitet waren, sondern Textteile oder ganze Passagen von Freuds Mitarbeitern direkt in den Text eingeschaltet wurden.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 65)

Die dritte Auflage war somit erstmals von den starken Eingriffen anderer Autoren gekennzeichnet. Die erste Revision von 1909 kann als „intim“ bezeichnet werden, da Freud sie grundsätzlich selbstständig und alleine durchführte. Der zweite Revisionsvorgang aus dem Jahr 1911 war hingegen von Fremdeinflüssen geprägt: FREUD „[...] bezog [...] nun entschlossen die Beiträge seiner Mitarbeiter ein, wodurch er das Buch in gewissem Sinne ihnen über-

antwortete und es, zumal hinsichtlich des fünften und sechsten Kapitels, zum *Kollektivwerk* sich wandeln ließ.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 71) Am tiefgreifendsten war hierdurch die Veränderung in der Betonung der Symbolik. Auch die durch die Zeitschriften entstehende, stark expandierende, populäre Deutungskultur griff enorm in das Werk FREUDS ein und veränderte es sowohl inhaltlich als auch in seinem Umfang.

„Das Projekt der immer mehr in Mythos und Literatur ausufernden Sammelforschung zur Symbolik soll der *Traumdeutung* universelle Gültigkeit verschaffen. Das Sammeln und Veröffentlichen von ‚Material‘, aber auch die zunehmende Mitteilung von technischen Regeln in den neu gegründeten Organen wird zum Motor der ‚Fortschritte‘ der Psychoanalyse als einer wissenschaftlichen Bewegung und bringt eine Reihe von theoretischen, methodischen und therapeutischen Problemen hervor, die sich in den Veränderungen der *Traumdeutung* niederschlagen.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 21)

Ziel der auf Hochbetrieb stattfindenden Suche nach typischen Träumen und allgemein gültigen Symbolen war einerseits die stärkere Verbindung der unterschiedlichen psychoanalytischen Positionen – die *Traumdeutung* sollte eine kollektiv geschaffene Grundlage darstellen – und die Bestätigung der Freudschen Theorien und ihrer Universalität, aber andererseits auch die Trennung der *Traumdeutung* von ihrem Schöpfer FREUD.

So stand nicht mehr nur das von FREUD gesammelte und größtenteils von ihm selbst stammende Traumwissen zur Verfügung, sondern auch „unpersönliches“ Material sollte Einzug in die Sammlung finden. Es wurde nun neben den Zeugnissen aus der Klinik oder den Privatpraxen auch der Bereich der Dichtung und des Mythos interessant. (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 65-66)

Problematisch hieran war allerdings, dass die angeblich gefundenen „[...] Traumsymbole [...] unabhängig von den individuellen Träumern, d.h. losgelöst von ihrer partikularen Verankerung im konkreten Deutungsprozess[, existieren sollten] [...]“.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 67) Um dies glaubhaft belegen zu können, benötigte man eben nicht nur einen Einzelfall pro Symbol, sondern man musste dieses wiederholt bei verschiedenen Träumern finden. „Von diesen typischen, ja stereotypen Momenten des Traumstoffs, die also unabhängig von den Einfällen des einzelnen Träumers gedeutet werden können, versprach sich Freud Hinweise auf die phylogenetischen Wurzeln der Traumsprache.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 72) Verbunden war all dies aber damit, dass sich das Symbol von seinem konkreten Kontext lösen musste, die Lebensgeschichte des Träumers unwichtig wurde und somit eine enorme Reduktion stattfand. Vor allem mit dem Problem des quantitativen Kriteriums waren weitere Komplikationen verbunden: „Mit dem Projekt, der *Traumdeutung* eine überindividuelle Symbolik vorzuschalten, begann die in der ersten Fassung des Buches vorgeführte Deutungstechnik sich nicht zu vereinheitlichen, sondern in widersprüchlicher Weise aufzuspalten.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 67) Eine völlige Entstellung des „Urtextes“ war die Folge.



Zur Sammlung der von allen Seiten her zusammengetragenen Beispiele für Symbole diente das neu geschaffene „Zentralblatt für Psychoanalyse“ unter der Schriftleitung von WILHELM STEKEL. Somit war jedoch die noch vom Jahrbuch angestrebte Bestätigung der Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse in den Hintergrund getreten:

„[S]o wurde das *Zentralblatt* [...] zum ersten Träger einer diskursiven Explosion um die Psychoanalyse, in der sich Gerüchte, Tratsch, Deutungsspiele und Alltagspsychologie vermischten. Die ersten Nummern der Zeitschrift [...] beschrieben und nährten zugleich eine populäre Deutungskultur, in der die Symbolik zur handlichen ‚Abkürzung‘ längerer Traumanalysen geriet.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 71-72)

STEKELS Ziel wurde es schließlich, eine Art „Traumsymbolwörterbuch“ zu erschaffen, welches auch zeitgleich mit FREUDS dritter Auflage der *Traumdeutung* entstand. Ein Konkurrenzkampf war geboren, der auch FREUDS Werk derart beeinflusste, dass er ebenfalls eine Veränderung in Richtung symbolisches Traumbuch vornahm, an der einem immer größer werdenden Kreis Mitspracherecht eingeräumt wurde. FREUD versuchte allerdings weiterhin, sich selbst als „paradigmatischen Ur-Fall der Psychoanalyse“ (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 82) aufrecht zu erhalten und dennoch den Spagat zu schaffen, „unpersönliches“ Material zu sammeln und zu integrieren. Hierzu bediente er sich vielfach dem Bereich von Mythos, Geschichte und Literatur. „Im Verlauf dieses Prozesses erfuhr die *Traumdeutung* ihre stärksten Umgestaltungen. [...] [D]ie weitere expandierende Sammelforschung [begann] das Buch mehr und mehr zu überwuchern.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 83) OTTO RANK, der FREUD bei der Sammlung tatkräftig unterstützte, erscheint darum ab der vierten Auflage des Werkes als Ko-Autor. Nachdem ADLER und STEKEL bereits abgefallen waren und auch die Auseinandersetzungen mit den Zürchern – allen voran JUNG und BLEULER – immer intensiver wurden, war RANK nun zum „[...] treuesten Schüler und Verteidiger von dessen Lehre [...]“ (MARINELLI / MAYER (2009): 83) geworden. Die Bezeichnung der vierten Auflage war nun: „Vierte, vermehrte Auflage mit Beiträgen von Dr. Otto Rank.“ [...] Die Titel der nun zwischen das sechste und siebte Kapitel eingeschalteten Rank-Artikel laute[ten]: ‚Traum und Dichtung‘ bzw. ‚Traum und Mythos‘.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 75) Diese beinahe vierzig Seiten starken, als Anhang bezeichneten, Beiträge hatten jedoch die Wirkung, FREUDS Werk in zwei Teile zu spalten. Sie sonderten das siebente Kapitel vom Rest regelrecht ab.

Neben den Symbolen spielten in der dritten Auflage auch noch weitere Aktualisierungen eine wichtige Rolle. So wurden beispielsweise viele in der Zwischenzeit gemachte sexualtheoretische und neurosenpsychologische Erkenntnisse aufgenommen:

„Besonderen Akzent legte der revidierende Freud dabei auf das Beobachten und Rekonstruieren, überhaupt das neuartige und erstmalige Verstehen der infantilen Sexualentwicklung, der kindlichen Sexualtheorien, nicht zuletzt der Kinderträume selbst. Hier kann der Leser in Freud einem Pionier der Kinderbeobachtung begegnen.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 71-72)

Ein weiterer bedeutender Schritt war jener der Erweiterung und Modifikation der viel umstrittenen Wunscherfüllungs-Grundformel der *Traumdeutung* innerhalb einer zugehörigen Fußnote, verbunden mit der Konstatierung einer Regelmäßigkeit und der Aussprache einer auf den sexuellen Inhalt der Wünsche bezogenen Regel: „Der Traum stellt regelmäßig auf der Grundlage und mit Hilfe verdrängten infantil-sexuellen Materials aktuelle, in der Regel auch erotische Wünsche in verhüllter und symbolisch eingekleideter Form als erfüllt dar.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 84-85) Diese Ergänzung steht ebenfalls in engem Zusammenhang mit OTTO RANK, denn an den Kernsatz, der bereits in der Erstauflage existiert hatte, „[...] setzte Freud nun [diese], einen Artikel Ranks zitierende Fußnote, womit er die sexualtheoretische Aktualisierung seines Kernsatzes dem Schüler zu überlassen schien [...].“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 73) RANK wurde also bereits in der dritten Auflage zu einer Art Ko-Autor, auch wenn er erst in der vierten explizit als solcher genannt wurde.

Weiters wurde auch die Parallele von Phantasie, Tagtraum und Dichtung von FREUD immer wieder betont. Auch in diesen u.a. von Künstlern geschaffenen Produkten komme laut ihm die Wunscherfüllung zum Ausdruck. „Literarischen Texten lagen in dieser Auffassung ähnliche Motivationen zugrunde wie dem Kinderspiel, das im Zeichen der Wunschphantasie steht.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 90) Große Bedeutung in diesem Bereich kam HERBERT SILBERER zu. Er war der Ansicht, dass jene Figuren des allgemeinen Mythos, Symbole der psychischen Kräfte selbst seien. Seine These war,

„[...] dass die von Freud für die Traumarbeit beschriebenen Mechanismen [in] [...] mythologische[n] und literarische[n] Texte[n] [...] als sichtbare ‚Personifikationen‘ [auftreten] [...]. Die Theorie des Traums, die die Mechanismen am Material aufdeckt, ist somit in diesem selbst immer schon in symbolisch verhüllter Form anwesend. Folgerichtig sieht Silberer Träume, Märchen und Mythen als direkte Vorläufer der Freudschen Theorie an, die auf einer ‚mythologischen Stufe der Erkenntnis‘ bereits jene Wahrheit ‚unbewusst erkennen und mitteilen‘, die erst die Psychoanalyse wissenschaftlich formulieren wird.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 96)

SILBERERS Beiträge waren – anders als FREUDS – zum Großteil nicht-sexuell geprägt und erschlug sich auch immer mehr auf die Seite der Zürcher Schule. Dennoch unterstützten einige seiner Theorien FREUDS *Traumdeutung* und beeinflussten sie so ebenfalls. FREUD lehnte jedoch SILBERERS Konzept der funktionalen Phänomene<sup>1</sup> ab und entschied sich stattdessen für die sekundäre Bearbeitung der Traumhalte. WEISMÜLLER sieht hierin den „[...] Ort der verfehlten Weichenstellung in der Freudschen Theorie [...]“, wodurch FREUD „[...] ein adäquates Verständnis vom Traum nicht entwickeln [konnte].“ (beide Zitate WEISMÜLLER (2001): 73)

---

<sup>1</sup> „[...] in [ihnen wird] ‚der Zustand oder die Leistungsfähigkeit des Bewußtseins [!] des Nachdenkenden selbst abgebildet [...]‘. Die hier auftretenden Symbole stellen weder einen Inhalt noch die somatische Verfassung des Beobachters dar, sondern die Art und Weise, ‚wie das Bewußtsein [!] funktioniert‘ vor allem in bezug [!] auf die in seiner Psyche vorherrschenden ‚Gefühlsmomente‘.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 96)  
Für genauere Informationen zu FREUD und SILBERER vgl. WEISMÜLLER (2001): 73 sowie weitere Beiträge in HEINZ / TRESS [Hg.] (2001).

Die entstehenden Differenzen zwischen der Zürcher und der Wiener Gruppe – sie lagen vor allem im Bereich der Deutungstechnik und der Traumtheorie – wurden schließlich so groß, dass es 1914 zur endgültigen Spaltung kam. Schuld daran war u.a. auch, dass die Schweizer Psychoanalytiker einen neuen heiklen Punkt in die Debatte brachten: den Charakter des psychoanalytisch arbeitenden Arztes.

„Die moralische Problematik verbarg sich zunächst noch in der methodologischen Kritik, wie sie von Jung 1911 an der *Traumdeutung* formuliert wurde. Sie lässt sich zu der immer wieder auftauchenden, etwas diffusen Formel verknappen, die Psychoanalyse bedürfe zu ihrer Vollständigkeit einer ergänzenden Synthese.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 103)

Damit war die Überlegung gemeint, ob die Darstellung der Traumanalysen jemals abschließbar sei. Dies wäre aber nicht einfach nur ein technisches Problem der Darstellbarkeit, sondern würde auch den Charakter und die Religionszugehörigkeit des Träumenden betreffen. „Damit wurde zwischen der Zürcher und der Wiener Gruppe eine interne Auseinandersetzung befördert, in der die analytischen und synthetischen Deutungsstile innerhalb der Psychoanalyse offen als ‚jüdische‘ und ‚christliche‘ Charakteristika bezeichnet wurden.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 104) Der Geist jener Zeit ging eben auch an der Psychoanalyse nicht spurlos vorbei. Der Präsident der Zürcher Vereinigung ALPHONSE MAEDER ging sogar so weit, dass er „[...] einen direkten Zusammenhang zwischen dem unbeherrschten wissenschaftlichen Stil der Wiener Mitglieder und einer uneingestandenem ‚semitischen Komponente‘ her[stellte] [...]“ und weiters von „[...] einem semitisch geprägten negativen Vaterkomplex [...]“ sprach. (beide Zitate MARINELLI / MAYER (2009): 108) FREUD beschuldigte MAEDERS Ansichten daraufhin als antisemitisch. JUNG und MAEDER aber stellten FREUD als den ersten und exemplarischen Traumdeuter ganz explizit in Frage. (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 109)

Als Folge der Streitigkeiten wurde im selben Jahr, in dem der endgültige Bruch stattfand (1914), auch die Veröffentlichung des Jahrbuches eingestellt. Zuvor wurde jedoch noch eine letzte Ausgabe herausgegeben – allerdings unter dem veränderten Namen „Jahrbuch der Psychoanalyse“ –, in der nun auch öffentlich der Zwist zwischen den beiden Gruppen bekannt gemacht wurde. „Die wechselseitige Pathologisierung der gegnerischen Lager, die bisher hinter den Kulissen stattfand, wurde damit öffentlich und zu einem konstitutiven Bestandteil der psychoanalytischen Geschichtsschreibung gemacht.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 112)

Trotz des Bruches blieb das Problem, dass man der Symbolik eine feste Grundlage geben wollte. Wie FREUD nun weiter mit diesem umging, zeigt sich ab der vierten Auflage. Er brachte die Komponente der bereits in der Urzeit gebildeten und dadurch über die Sprachgrenzen hinausreichenden Symbole ins Spiel. Als Beleg hierfür diente ihm der von SÁNDOR FERENCZI entdeckte ungarische Comic (vgl. FREUD (2005): 369), in welchem das Symbol des Schiffes für den Vorgang des Urinierens steht, obwohl es im Ungarischen keine entsprechen-

de Bezeichnung gibt – im deutschen Alltagssprachgebrauch existiert hingegen der Ausdruck „schiffen gehen“ für urinieren (vgl. unten Seite 25). Durch die Aufnahme dieses Comics in die *Traumdeutung* wird die „[...] Wendung hin zur Körperlichkeit seelischer Prozesse [...]“ (MARINELLI / MAYER (2009): 115) erkennbar. FERENCZI durfte weiters „[...] den Abschnitt ‚Zur Wunscherfüllung‘ mit der Wiedergabe einer Beobachtung zur Lenkung von Träumen quasi zu Ende schreiben.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 77) FREUDS Werk war also nach wie vor für die Mitarbeit anderer offen.

Dennoch hatte FREUD bereits in der dritten Auflage die Gefahr der „Explosion“ der Zusätze erkannt und versuchte sie nun in der vierten Auflage von 1914 durch eine grundlegende Restrukturierung einigermaßen in den Griff zu bekommen, was jedoch nur begrenzt gelang. „Durch wurde die *Traumdeutung*, jedenfalls bezüglich der weitgehend umgebauten Kapitel V und VI, zu einem etwas anderen Buch.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 75) FREUD führte im Kapitel VI einen völlig neuen Abschnitt (E) ein, welcher sich allein mit der Symbolik befasst. In diesen übertrug er all jenes, was sich bis zur dritten Auflage im Kapitel V hierzu angesammelt hatte und fügte neues Material hinzu. Die Symbole hatten nun endgültig ihren thronenden Platz als stärkstes Kapitel im Buch erhalten. (vgl. GRUBRICH-SIMITIS (2000): 76-77)

MARINELLI und MAYER haben die Probleme die Symbolik in den Griff zu bekommen, die trotz all diesen verzweifelten Versuchen weiterhin bestanden, hervorragend auf den Punkt gebracht:

„Die Symbolik war nacheinander in moralischen, mythischen, kulturhistorischen und körperlichen Ursprüngen verankert worden, wodurch die Wege zurück zur freien Einfallstechnik immer verbauter erschienen. Der stark angewachsene und mehrfach umgestellte Teil über die Traumsymbolik und die typischen Träume blieb erratisch in seiner Widersprüchlichkeit ab der vierten Auflage im Text der *Traumdeutung* stehen und spiegelte so das in divergierende Positionen aufgespaltene psychoanalytische Kollektiv wieder. Die aufgebrochenen Konflikte, die von der Offenheit des Freudschen Textes angeregt worden waren, wurden auch in späteren Fassungen keiner abschließenden Lösung zugeführt. [...] [Jeder einzelne Lösungsversuch hatte] theoretische und methodische Probleme offen [gelegt], die die psychoanalytische Traumdeutung weiterhin begleiteten.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 118)

### **3.3. Die dritte Phase (1919-1930) – Aufnahme in den „Kanon“**

Die 1919 erschienene fünfte Auflage war naturgemäß vor allem von den Kriegsspuren geprägt. Besonders in den neuen Traummaterialien sind diese unverkennbar, allen voran in FREUDS eigenen. (vgl. GRUBRICH-SIMITIS (2000): 80-81) Auch im Vorwort schlägt sich ein resignativer Ton durch. „Zugleich hatten die *Vorlesungen* ihn aber offenbar von der quälenden Nötigung befreit, sein Jahrhundertbuch wieder auf den jüngsten psychoanalytischen Wissensstand heben zu müssen.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 83) Dementsprechend halten sich

die Neuerungen in den ersten vier Kapiteln in Grenzen. Danach aber konnte er nicht umhin sein Werk fortzusetzen:

„er flicht Hinweise auf seine Erkenntnisfortschritte und die unterdessen erschienenen eigenen Schriften ein, geht gleichsam zwischen letzteren und dem Traumbuch hin und her, er gewährt den Materialien seiner Mitarbeiter Raum, soweit sie dessen Kernbegriffe und Schlüsselthesen inzwischen bereichern konnten, [...] er stellt, nach wie vor streitlustig, Mißverständnisse [!] richtig, beispielsweise die ihm unterstellte Behauptung, alle Träume erforderten eine sexuelle Deutung, kommentiert neueste Traumstudien [...] und bleibt hier wie auch an anderer Stelle neugierig und durchaus zukunftsorientiert [...].“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 83)

Mit der Veröffentlichung dieser fünften Auflage gingen die Verkaufszahlen noch einmal rapide nach oben, womit wohl nicht einmal FREUD selbst gerechnet hatte. Sie war so rasch ausverkauft, dass eigentlich sofort eine sechste nachgelegt werden hätte müssen. Dies war jedoch aufgrund des Zustandes in den Nachkriegsjahren nicht möglich. Als es dann 1921 endlich zur sechsten Auflage kam, zwangen ihn die immer noch angespannten Verhältnisse, die *Traumdeutung* das erste Mal „als nichtrevidierte[n] Abdruck der vorhergehenden Auflage [herauszugeben], [...] wohl weil der Verleger die Kosten einer Überarbeitung nicht tragen zu können glaubte.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 84) Die einzige Veränderung war eine Vervollständigung des Literaturverzeichnisses durch OTTO RANK.

Somit hatte es zwar in der fünften Auflage noch Veränderungen gegeben, doch sie waren in keinster Weise mit jenen der vorherigen Auflagen vergleichbar. Die sechste Auflage kann man bereits als im Grunde gar nicht mehr verändert ansehen, und die siebente, ein Jahr später 1922, war schließlich überhaupt ein völlig unveränderter Nachdruck. MARINELLI und MAYER sind darum der Ansicht, dass 1921, mit dem Erscheinen der sechsten Auflage und dem Ausbleiben der großen Veränderungen am Text und der Gestalt der *Traumdeutung*, ein erneuter großer Schnitt in der Geschichte des Werkes vonstattenging.

Für ein leichteres Fortführen der Theorie waren nun die Zeitschriften „Imago“ und die „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse“ zuständig. Sie waren nicht den gleichen Schwierigkeiten ausgesetzt, mit denen ein Buch eben aufgrund seines Formates zu kämpfen hat und darum hierfür besser geeignet. Selbst seine eigene Theorieentwicklungen arbeitete FREUD nicht mehr in sein Werk ein. „Das Traumbuch verfestigte sich zu einem Monument, dessen Um- und Mitschriften allmählich unsichtbar wurden.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 121) Als Folge setzte mit der Erklärung des Werkes durch FREUD zu einem „historischen Dokument“ die dritte Phase ein. Sie war geprägt von dem Versuch, das Buch zu einem „Klassiker“ zu erheben und in den „Kanon“ aufzunehmen. (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 21) Bereits im Vorwort von 1919 hatte FREUD im Zusammenhang mit der Aktualisierung der *Traumdeutung* derartige Anspielungen gemacht. Hierin „[...] hatte er [...] erstmals von der ‚historischen‘ Eigenart‘ der *Traumdeutung* gesprochen, als einem offenbar schützenswerten

Charakteristikum, das zerstört zu werden drohe, würde er den Text rigoros seinem damals erreichten Wissensstand anpassen.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 85) FREUD tat dies, da sein Werk zwar nach wie vor als Gründungstext anzusehen war, doch – aufgrund der nun andernorts stattfindenden Weiterentwicklung der psychoanalytischen Theorien – nach mittlerweile mehr als 20 Jahren überholt war und eine erneute Anpassung tatsächlich enorme Veränderungen bewirkt hätte, welche ohnehin bisher schon so sehr in den Originaltext von 1899/1900 eingeflossen waren. (vgl. MARINELLI/MAYER (2009): 124)

Vor allem die ständigen Umänderungen und Ergänzungen waren mittlerweile teilweise kaum noch als solche erkennbar und so diskutierte der „Internationale Psychoanalytische Verlag“ über die Form, welche die *Traumdeutung* nun erhalten sollte. In dem „[...] 1919 durch Freud gegründete[n] [...] Verlag [...] erschien ein Kanon dessen, was nach den vielen Abspaltungen auch für den nicht eingeweihten Leser erkennbar als Freudsche Psychoanalyse gelten konnte.“ (MARINELLI/MAYER (2009): 123) 1925 erschien dann tatsächlich „[...] als Band II und Band III der von Otto Rank, Anna Freud und A. J. Storfer gemeinsam herausgegebenen Gesammelten Schriften eine Ausgabe der *Traumdeutung*, erstmals wieder in ihrer Fassung von 1899.“ (MARINELLI/MAYER (2009): 124) Dennoch gelten offiziell nur jene Auflagen, welche in den Jahren 1900, 1909, 1911, 1914, 1919, 1921, 1922 und 1930 herausgegeben wurden. Die „Gesammelten Schriften“ von 1925 werden nicht mitgezählt. Dies liegt „[...] wohl einfach daran, daß [!] sie vom Internationalen Psychoanalytischen Verlag veranstaltet wurde[n], während alle anderen Auflagen bei Franz Deuticke herauskamen und dieser Verleger die eigene Auflagenzählung begreiflicherweise nicht unterbrechen wollte.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 66)

Neben dem Historisierungsprozess gab es jedoch noch einen zweiten Grund für FREUDS Bestreben, die *Traumdeutung* wieder mehr zu seinem eigenen Werk zu machen: 1923 wurde ihm bekannt, dass er an Krebs erkrankt war. Es war zwar gelungen, die Krankheit einzudämmen, aber es ist durchaus anzunehmen, dass dieser schwere Lebenschnitt mit ein Hauptgrund für das Erscheinen der „Gesammelten Schriften“ war, deren erster Band 1924 erstgedruckt wurde. Sozusagen ein Zusammenraffen des Lebenswerkes noch zu Lebzeiten FREUDS. (vgl. GRUBRICH-SIMITIS (2000): 85-86)

Die Veröffentlichung von 1925 im Zuge der „Gesammelten Schriften“ war eine völlig andere als die bisherigen. Während im Band II der Abdruck der Originalfassung erschien, wurden im Band III – also separat –, „[...] sämtliche Ergänzungen, die im Zuge der bisherigen Revisionen vorgenommen worden waren [präsentiert], und [Freud] fügte noch einmal eine Fülle neuen Materials hinzu. Ein eigenes, vom Autor gezeichnetes Vorwort gibt es nicht

[...].“(GRUBRICH-SIMITIS (2000): 86) Sinn hiervon war es, all die später hinzugekommenen Teile, welche so oft FREUDS schriftstellerisches Geschick im Einfügen von neuen Textstellen überfordert hatten, als solche eindeutig kenntlich zu machen. Sie sollten nicht völlig verschwinden, sondern getrennt von seinem Originalwerk präsentiert werden. Kurzzeitig war FREUD sogar bestrebt, sein Werk wieder völlig zu seinem eigenen zu machen, indem er die Zusätze umarbeiten und als eigene Kapitel hinzufügen wollte. Dieses Unterfangen erwies sich jedoch als derart kompliziert und im Grunde unmöglich, dass er es schließlich auch unterließ. Stattdessen strich er einfach die beiden von OTTO RANK verfassten Abschnitte komplett heraus, da es mit der Freundschaft zu ihm inzwischen ebenfalls vorbei war. (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 124-125) Dies war die einzigen Passagen, welche völlig aus der neuen Ausgabe verschwand. „Am Schluß [!] der aufgezählten Addenda zum sechsten Kapitel heißt es lapidar: ‚Hier folgten von der vierten Auflage (1914) an zwei Beiträge von Dr. Otto Rank [...], denen die Aufnahme in eine Sammlung meiner Schriften natürlich versagt bleiben muß [!].““ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 87) FREUD versuchte also, die Spuren von RANKS langandauernder, intensiver Mitarbeit an seinem Lebenswerk der *Traumdeutung* einfach verschwinden zu lassen. Trotz des Streits brachte es FREUD jedoch nicht übers Herz, sämtliche kleinen Einfügungen seines bisherigen Freundes ebenfalls zu streichen. Sie durften in Band III bleiben. Ein weiterer früherer Freund und Mitarbeiter, welcher in dieser Ausgabe speziell Erwähnung fand, war STEKEL. Einerseits würdigte FREUD seine Beiträge für sein Werk, andererseits mahnte er „[...] in einem nun neu verfaßten [!] Textstück [...] zugleich zur Vorsicht hinsichtlich spontaner, auf bloßer Anmutung fußender Symbolübersetzungen.“ Mit der Aussage, dass „[...] dessen Kunst der Intuition, ‚die Symbole unmittelbar zu verstehen‘, ‚als wissenschaftlich unzuverlässig zu verwerfen‘ sei [...]“ (beide Zitate GRUBRICH-SIMITIS (2000): 89), distanzierte sich FREUD deutlich von STEKELS Vorgehensweise. Also blieb auch STEKEL die Kritik nicht erspart.

Völlig neu in dieser Ausgabe war der Schluss, den FREUD mit einem mehrere Seiten umfassenden Zusatzkapitel ausstattete. „Es besteht aus drei Abschnitten: ‚Die Grenzen der Deutbarkeit‘, ‚Die sittliche Verantwortung für den Inhalt der Träume‘ und ‚Die okkulte Bedeutung des Traumes‘.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 90)

Doch all diese Mühen sollten nicht lange währen. 1930 wurde die letzte der zu Lebzeiten FREUDS erschienenen Auflagen der *Traumdeutung* veröffentlicht. Sie wurde, wie bereits betont wurde, als achte und nicht als neunte gezählt. Erstaunlich ist, dass sie ein Schritt zurück war. Alle Veränderungen, welche 1925 durch die „Gesammelten Schriften“ präsentiert worden waren, wurden wieder gestrichen. So verschwand das Zusatzkapitel am Schluss ebenso, wie die generelle Zweiteilung zur Kenntlichmachung von Original und Zusatz. „Es ist dies die

Version der *Traumdeutung*, mit der wir heute zu arbeiten gewohnt sind.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 91) Bis auf Kleinigkeiten wurde nicht viel an der Version der siebenten Auflage geändert. „Angesichts der geringen Zahl knapper Addenda, der mit weitem Abstand geringsten im Vergleich zu den anderen revidierten Auflagen, kann man in der Tat den Eindruck gewinnen, Freud empfinde sein Traumbuch nun als der Vergangenheit zugehörig, verabschiede sich gleichsam von ihm.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 90)

Dieser ganze Prozess der Gestaltung der endgültigen Fassung der *Traumdeutung* war jedoch von einem Problem in einem anderen Gebiet begleitet: Wenn FREUDS Werk Teil des Kanons werden sollte, war man vor die Herausforderung der Übersetzbarkeit von diesem gestellt. Träume haben nämlich generell eine besondere Eigenheit und gelten aufgrund der Bedeutungsvielfalt der Traumsprache oft als unübersetzbar, weshalb tatsächlich in manchen Übersetzungen der *Traumdeutung* FREUDS Träume gegen die des Übersetzers ausgetauscht wurden. (vgl. ROHRWASSER (2005): 169) Selbst FREUD konnte sich nicht vorstellen, wie sein Werk in andere Sprachen übersetzt werden sollte, wie er auch in dem Vorwort der dritten Auflage betonte. Eine „Eins-zu-eins“-Übersetzung erschien völlig sinnlos und der Rat FREUDS, eben eigene, für die jeweilige Sprache passende Träume einzufügen, wiederum als zu große Herausforderung an den „neuen“ Autor:

„Die Konsequenzen, die daraus erwachsen, sind ganz anderer Art, als die geeigneten sprachlichen Entsprechungen für die Träume Freuds zu finden. Der Autor tritt in dieser Anweisung soweit hinter sein Verfahren zurück, dass der Übersetzer, ausgerüstet nur mit einer Methode ohne direkt übersetzbares Traummaterial, in seiner jeweiligen Sprache entlang seiner eigenen Träume das Buch neu zu schreiben hat. Jede Übersetzung des Buches käme damit einer Neuauflage der Freudschen Selbstanalyse gleich, in jeder Sprache sollte es neu geträumt werden.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 128)

Dennoch versuchte sich ABRAHAM ARDEN BRILL, der eigentlich aus Galizien stammte, somit zwar nicht muttersprachlich Englisch beherrschte, aber ein Schüler FREUDS war und auch bis zum Schluss auf dessen Seite blieb, als Erster daran, eine englische Version herauszugeben. Er hatte die alleinigen Rechte hierzu von FREUD bekommen. 1913 erschien seine erste Veröffentlichung, welche eine textgetreue Wiedergabe der dritten Auflage war. Zwar blieb FREUD ihm gegenüber immer positiv eingestellt, doch erhielt seine Übersetzung so viel negative Kritik, dass er 1932 – als dritte Auflage – eine neue Version veröffentlichte, welche nicht wörtlich übersetzt war, sondern tatsächlich mit eigenem Material arbeitete und sogar einige der deutschen Beispiele wegließ. (vgl. MARINELLI / MAYER (2009): 129-133) Doch dies führte wiederum zu einem Problem:

„Die enge Verbindung zwischen einem träumenden Autor und einer Theorie des Traumes wurde in seiner Übersetzung von einem träumenden Übersetzer abgelöst, dessen Träume zwar die Beweisführung im Freudschen Sinne jenseits der Sprachgrenze weitertrieben, doch um den Preis der Verdrängung des Autors aus seiner Rolle des primären Materiallieferanten.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 133)



Diese Traumersetzung bedeutete also eine Verdrängung FREUDS, was diesem natürlich missfiel. ERNEST JONES zielte darum etwas später darauf ab, eine Übersetzung ins Englische vorzunehmen, welche standardisiert sein sollte und auf die Träume einzelner Übersetzer verzichten konnte. „Die künftigen Übersetzer sollten sich auf die Rolle des Lesers beschränken und das Träumen anderen überlassen.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 134) Die Welle an „falsch gelesenen und übersetztem“ FREUD hatte jedoch bereits so sehr um sich gegriffen, dass in England und den USA zahlreiche Schriften kursierten, welche die freudianische Theorie völlig falsch und missverständlich verwendeten. „Eine wachsende Zahl von Lesern war entstanden, die Freud nach ihren Bedürfnissen auslegten und seine Begriffe, wie Jones beklagte, ihrer ‚intrinsischen Bedeutung beraubten‘.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 134-135) Zwar wurde versucht, die Eigentumsverhältnisse in diesem Zusammenhang zu klären, doch es entstanden zahlreiche Übersetzungen in andere Sprachen, welche vollkommen den Zentralisierungsbestrebungen widersprachen. „Spätestens mit der achten Auflage der *Traumdeutung* lagen an offiziellen Übersetzungen neben der englischen, eine französische, eine schwedische, eine spanische und eine russische vor.“ (MARINELLI / MAYER (2009): 135)

Welch großen Nachhall und Bedeutung FREUDS Werk bis heute hat, konnte man vor allem zu seinem 100-jährigen Geburtstag erkennen. Zahlreiche neue Abhandlungen erschienen, Vorlesungen wurden gehalten und die Erstauflage wurde erneut groß gefeiert: Der S. Fischer Verlag, welcher ab 1960 das deutschsprachige FREUD-Œuvre verwaltete, veröffentlichte 1999 ihren Reprint. „Damit erschien das epochemachende, vom Autor immer wieder revidierte Werk zum Ausklang des zwanzigsten Jahrhunderts, dessen Menschenbild es durch die Hinzufügung der Dimension des Unbewußten [!] revolutioniert hatte, erstmals wieder in seiner schlankeren, radikaleren Urfassung.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 7)

## 4 Das sechste Kapitel von FREUDS *Traumdeutung* – Die Traumarbeit

### 4.1. Die Verdichtungsarbeit

Ein zentraler Punkt der *Traumdeutung* liegt in der von FREUD als Verdichtungsarbeit bezeichneten Tätigkeit des Traumes. Darunter versteht er jenen Umstand, dass der latente Trauminhalt stets sehr viel umfangreicher ist als der manifeste. Der tatsächlich wahrgenommene Traum ist meist schnell erzählt, die Deutung aber kann viele Stunden in Anspruch nehmen und ist, so gesteht FREUD sogar ein, im Grunde nie komplett abgeschlossen, egal wie lückenlos sie erscheint:

„Wir haben bereits anführen müssen, daß [!] man eigentlich niemals sicher ist, einen Traum vollständig gedeutet zu haben; selbst wenn die Auflösung befriedigend und lückenlos erscheint, bleibt es doch immer möglich, daß [!] sich noch ein anderer Sinn durch denselben Traum kundgibt. Die *Verdichtungsquote* ist also – strenggenommen – unbestimmbar.“ (FREUD (2005): 285)

Man könnte die Existenz einer solchen Verdichtungsarbeit bestreiten, indem man argumentiert, dass nicht die Verdichtungsarbeit, sondern das Traumvergessen – d.h. der Umstand, dass man sich nach dem Erwachen nur lückenhaft an einen Traum erinnern kann – dafür verantwortlich ist, dass der Traum selbst kürzer ist als seine Deutung. Freud erachtet es allerdings nicht für logisch, dass gerade die Teile des Traums nicht erinnert werden können, welche durch die Traumdeutung erschlossen werden. Durch das Traumvergessen wird stattdessen nur der Zugang zu weiteren versteckten latenten Inhalten verwehrt.

Als nächsten Schritt stellt sich FREUD die Frage, ob denn tatsächlich all das, was durch die Deutung herausgearbeitet wird, auch bereits im Traum enthalten war, oder ob es erst durch sie künstlich hineingequetscht wird. Doch auch diesen Kritikpunkt macht er zunichte, indem er anführt, dass zwar die Gedankenkette, welche einen zum latenten Traumgedanken führt, oft sehr komplex ist und komplizierte Wege geht, dass man jedoch schließlich durch sie auf den zentralen Kern stößt:

„Für die Überzahl der bei der Analyse aufgedeckten Gedankenmassen muß [!] man zugestehen, daß [!] sie schon bei der Traumbildung tätig gewesen sind, denn wenn man sich durch eine Kette solcher Gedanken, die außer Zusammenhang mit der Traumbildung scheinen, durchgearbeitet hat, stößt man dann plötzlich auf einen Gedanken, der, im Trauminhalt vertreten, für die Traumdeutung unentbehrlich ist und doch nicht anders als durch jene Gedankenkette zugänglich war.“ (FREUD (2005): 287)

Sich seiner Sache sehr sicher („Die Tatsache aber, daß [!] die Traumbildung auf einer Verdichtung beruht, steht unerschütterlich fest.“ (FREUD (2005): 287)), versucht FREUD nun zu erklären, wie diese Verdichtungsarbeit vor sich geht. Als erste „Methode“ führt er das komplette oder teilweise Auslassen von bestimmten latenten Elementen an. Welche Inhalte in den

Traum aufgenommen werden, hängt stark damit zusammen, wie viele Berührungspunkte sie mit den Traumgedanken aufweisen. Derartige zentrale Traumteile nennt FREUD „[...] Knotenpunkte [...], in denen sehr viele der Traumgedanken vieldeutig sind. [...] Jedes der Elemente des Trauminhaltes erweist sich als überdeterminiert, als mehrfach in den Traumgedanken vertreten.“ (FREUD (2005): 290) Die Beziehung ist jedoch noch sehr viel komplexer: Zusätzlich zur Überdeterminierung der Traumelemente durch die Traumgedanken, kommt auch noch umgekehrt hinzu, dass die Traumgedanken stets durch mehrere Elemente vertreten sind.

„Die Traumbildung erfolgt also nicht so, daß [!] der einzelne Traumgedanke oder eine Gruppe von solchen eine Abkürzung für den Trauminhalt liefert und dann der nächste Traumgedanke eine nächste Abkürzung als Vertretung, [...] sondern die ganze Masse der Traumgedanken unterliegt einer gewissen Bearbeitung, nach welcher die meist- und bestunterstützten Elemente sich für den Eintritt in den Trauminhalt herausheben [...].“ (FREUD (2005): 290)

Eine weitere Möglichkeit der Verdichtung besteht darin, latente Elemente, welche Gemeinsamkeiten aufweisen, zusammenzulegen. Die so verschmolzenen Elemente sind Mischbildungen. Vor allem mehrere Personen werden häufig derart zu Sammelpersonen zusammengesetzt. (vgl. FREUD (2005): 299) Beispielsweise kann dies so erfolgen, dass „beide Bilder aufeinander projiziert [werden], wobei die gemeinsamen Züge verstärkt hervortreten, die nicht zusammenstimmenden einander auslöschen und im Bilde undeutlich werden.“ (FREUD (2005): 299) FREUD sieht in diesen Sammel- und Mischpersonen sogar eines der Hauptarbeitsmittel, die der Traum zur Verdichtung verwendet.

Doch auch Worte und Namen können dieser Haupttätigkeit der Traumarbeit unterzogen werden. Hierbei werden sie oft wie Dinge behandelt. Als Resultat dieser ähnlichen Zusammensetzung wie bei Dingvorstellungen entstehen häufig phantasievolle Wortschöpfungen. (vgl. FREUD (2005): 301) Dies ist ein Phänomen, das auch bei Kindern beobachtet werden kann: Sie benützen ihre Phantasie, um neue Worte und sogar neue Sprachen zu erfinden. FREUD nimmt darum an, dass hierin die Quelle dieses Traumverfahrens liegt. Es kann auch der Fall sein, dass ein Wort, das eigentlich nicht bedeutungslos ist, durch den Traum in einen anderen Kontext versetzt wird, sodass es sich „[...] seiner eigentlichen Bedeutung entfremdet [und stattdessen] verschiedene andere Bedeutungen zusammenfaßt [!], zu denen es sich wie ein ‚sinnloses‘ Wort verhält.“ (FREUD (2005): 309) Grundsätzlich kann, so FREUD, jedenfalls immer dann, wenn im Traum eine ausdrückliche Rede vorkommt, davon ausgegangen werden, dass diese von einer tatsächlichen, erinnerten Rede abstammt. Es muss jedoch nicht der Fall sein, dass sie komplett übernommen wurde, sondern der Ausdruck kann leicht verschoben sein, oder die Traumrede ist Resultat aus mehreren Redeerinnerungen, welche zusammengewürfelt wurden, wobei „[...] der Wortlaut dabei das sich Gleichgebliebene [ist], der Sinn womöglich mehr- oder andersdeutig verändert [wurde]. Die Traumrede dient nicht selten als bloße Anspielung auf ein Ereignis, bei dem die erinnerte Rede vorfiel.“ (FREUD (2005):

309) Darin liegt die wohl größte Bedeutung solcher geträumter Reden, da sie auf für den Traum zentrale Aspekte der Realität verweisen.

Bereits an dieser ersten Methode der Traumarbeit ist deutlich zu erkennen, wie komplex diese Verfahren sind und dass darum eine „Eins-zu-eins“-Übersetzung des Traumes in seine Auslegung nicht möglich ist. Stets stecken mehrere Komponenten hinter einem Trauminhalt und so kann eben – wie bereits erwähnt – auch ein schon völlig aufgeklärt geglaubter Traum noch vieles enthalten, was dem Träumer und dem Deuter verborgen bleibt.

## **4.2. Die Verschiebungsarbeit**

Eine weitere „zentrale Arbeit“ des Traumes besteht in der Verschiebung, bei welcher das latente Element nicht durch den eigenen Bestandteil dargestellt wird, sondern auf etwas Entfernteres verschoben wird. Hierbei werden vor allem sehr wichtige Elemente durch andere, unwichtige ersetzt und umgekehrt. Als Resultat erscheinen häufig im Traum gerade jene Inhalte als zentral und wichtig, welche in Wahrheit für den Traumgedanken nur eine untergeordnete Rolle spielen. Umgekehrt kann es aber eben auch sein, dass die wesentlichen Aspekte der Traumgedanken im Traum selbst nicht oder nur peripher vorkommen. „Der Traum ist gleichsam *anders zentriert*, sein Inhalt um andere Elemente als Mittelpunkt geordnet als die Traumgedanken.“ (FREUD (2005): 310)

Durch diesen Umstand wird ersichtlich, warum Träume oft so unverständlich sind und auch ihre Deutungen häufig weit hergeholt erscheinen:

„Unter den Gedanken, welche die Analyse zutage fördert, finden sich viele, die dem Kern des Traumes ferner stehen und die sich wie künstliche Einschaltungen zu einem gewissen Zwecke ausnehmen. [...] gerade sie stellen eine Verbindung, oft eine gezwungene und gesuchte Verbindung, zwischen Trauminhalt und Traumgedanken her, und wenn diese Elemente aus der Analyse ausgemerzt würden, entfielen für die Bestandteile des Trauminhalts oftmals nicht nur die Überdeterminierung, sondern überhaupt eine genügende Determinierung durch die Traumgedanken.“ (FREUD (2005): 312)

Die Aufgabe der Verschiebung – und auch der Verdichtung – obliegt der psychischen Macht der Zensur. Sie entkleidet „einerseits die psychisch hochwertigen Elemente ihrer Intensität [...] und [schafft] andererseits *auf dem Wege der Überdeterminierung* aus minderwertigen neue Wertigkeiten, die dann in den Trauminhalt gelangen.“ (FREUD (2005): 312) Man könnte sagen, dass die Traumzensur gerade dann ihr Ziel erreicht hat, wenn es unmöglich ist, den Rückweg von der Anspielung auf das Eigentliche – also die Deutung – zu finden.

### 4.3. Die Darstellung durch Symbole im Traum

Kein Teil des sechsten Kapitels von FREUDS *Traumdeutung* ist, wie bereits gezeigt wurde, so umstritten, wie jener der Symbolbedeutung. Vor allem der Umstand, dass er erst im Zuge der verschiedenen Auflagen seine heutige Form erhalten hat und schließlich besonders durch das Drängen und die Mitarbeit anderer Autoren sogar zum umfangreichsten Abschnitt überhaupt wurde (er ist mindestens doppelt so lange wie alle anderen Teile des sechsten Kapitels), zeigt welche Kontroversen er hervorgerufen hat. FREUD schrieb selbst zur Symbolik des Traumes: „Zur vollen Würdigung ihres Umfangs und ihrer Bedeutung gelangte ich aber erst allmählich durch vermehrte Erfahrung und unter dem Einfluß [!] der Arbeiten W. Stekels [...]“ (FREUD (2005): 352) Weiter unten fährt er fort:

„Die Schriften von Stekel [...] enthalten die reichste Sammlung von Symbolauflösungen, die zum Teil scharfsinnig erraten sind und sich der Nachprüfung als richtig erwiesen haben [...]. Die mangelhafte Kritik des Verfassers und seine Neigung zu Verallgemeinerungen um jeden Preis machen aber andere seiner Deutungen zweifelhaft oder unverwendbar, so daß [!] bei dem Gebrauch dieser Arbeiten Vorsicht dringend anzuraten ist.“ (FREUD (2005): 359)

Im Folgenden sollen die wichtigsten Aspekte FREUDS zur Symbolik des Traumes wiedergegeben werden. Es ist jedoch nicht Ziel der Arbeit, alle in der *Traumdeutung* dargestellten Symbole aufzulisten, lediglich die zentralsten sollen zur Sprache kommen.

FREUDS Annahme ist es, dass im Traum verschiedene Symbole verwendet werden, um Dinge träumen zu dürfen, welche die Zensur ansonsten verbieten würde. Er unterscheidet hierbei universelle von individuellen Symbolen, für beide aber gilt, dass „das Gemeinsame zwischen dem Symbol und dem Eigentlichen, für welches es eintritt, [in vielen Fällen] offenkundig [ist], in anderen ist es versteckt [...]“ (FREUD (2005): 353) FREUD geht sogar so weit, zu behaupten, dass alles, was heute symbolisch miteinander verbunden ist, wahrscheinlich in Urzeiten durch begriffliche und sprachliche Identitäten vereint war:

„Dabei kann man beobachten, daß [!] die Symbolgemeinschaft in einer Anzahl von Fällen über die Sprachgemeinschaft hinausreicht [...]. So tritt z.B. das auf dem Wasser fahrende Schiff in den Harnträumen ungarischer Träumer auf, obwohl dieser Sprache die Bezeichnung ‚schiffen‘ für ‚urinieren‘ fremd ist [...]“ (FREUD (2005): 354)

Dies unterstützt die Theorie, dass es zahlreiche derartige Symbole gibt, deren Entstehungszeitpunkt weit in der Vergangenheit liegt. Es werden aber auch ständig neue Symbole gebildet, z.B. im Zusammenhang mit innovativen technischen Errungenschaften. Wie bereits erwähnt wurde kann die Traumarbeit einer Person jedoch auch individuelle Symbole verwenden, welche keine allgemeine Gültigkeit aufweisen. Egal, woher das Symbol kommt, es dient dem Traum jedenfalls dazu, eine verkleidete Darstellung des dahintersteckenden latenten Gedankens zu produzieren. Man spricht dann von einer gelungen Traumentstellung, wenn all

das, was als anstößig und unsittlich anzusehen ist, so überarbeitet wurde, „daß [!] es nirgends über das Gewebe hinausragt, das als schützende Decke darüberbreitet ist.“ (FREUD (2005): 382) Somit hat es der Traum geschafft, dass der Träumer keine Angst und keine Scham mehr mit den Inhalten verbindet und der Idealfall einer gelungen Wunscherfüllung ohne Zensurverletzung zustande gekommen ist. Das Resultat eines solchen Traumes ist das frohe und gestärkte Erwachen.

Man kann schnell das Risiko entdecken, welche mit der Symboldeutung einhergehen können: die Willkür des Deuters. Eine derartige Beliebigkeit kann laut FREUD nur verhindert werden, wenn eine „[...] kombiniert[e] Technik [verwendet wird], welche sich einerseits auf die Assoziationen des Träumers stützt, andererseits das Fehlende aus dem Symbolverständnis des Deuters einsetzt.“ (FREUD (2005): 355) Wichtig sei es, stets den richtigen Zusammenhang zu erkennen und so zur passenden Deutung zu gelangen. FREUD betont, dass die Symboldeutung für die eigentliche Traumerschließung von großer Bedeutung ist, dass sie jedoch auch nicht überschätzt werden darf, da sie nur ein Hilfsmittel neben den anderen wichtigen – bereits genannten – Faktoren darstellt. (vgl. FREUD (2005): 361)

Neben der Möglichkeit einer zweifelsfreien Deutung ist auch FREUDS Ansicht, dass Erwachsene den Großteil ihrer Träume zum Durchleben von sexuellen Wünschen benützen, sehr umstritten. FREUD aber argumentiert, dass

„[k]ein anderer Trieb [...] seit der Kindheit so viel Unterdrückung erfahren [musste] wie der Sexualtrieb in seinen zahlreichen Komponenten, [und] von keinem anderen [...] so viele und so starke unbewußte [!] Wünsche [ausgehen], die nun im Schlafzustande traumerzeugend wirken.“ (FREUD (2005): 396)

FREUD betont jedoch in einem nächsten Schritt, dass selbstverständlich nicht alle Träume sexuell gedeutet werden können, wie es einige seiner Kollegen taten, und distanziert sich von einer derartigen Sichtweise:

„Die Behauptung, daß [!] *alle Träume eine sexuelle Deutung erfordern*, gegen welche in der Literatur unermüdlich polemisiert wird, ist meiner ‚Traumdeutung‘ fremd. Sie ist in sieben Auflagen dieses Buches nicht zu finden und steht in greifbarem Widerspruch zu anderem Inhalt desselben.“ (FREUD (2005): 397)

Dennoch ist sehr auffällig, wie häufig FREUD vor allem die Symbole mit einer sexuellen Deutung belegt. Besonders an den – wie er es nennt – „typischen Träumen“ wird dies gut sichtbar. Mit der Bezeichnung „typische Träume“ meint FREUD „[...] die Tatsache der häufigen Wiederkehr des gleichen manifesten Trauminhalts bei verschiedenen Träumern [...].“ (FREUD (2005): 395) Er unterscheidet hierbei zwei Klassen, jene, welche tatsächlich „[...] jedesmal [!] den gleichen Sinn haben, und zweitens in solche, die trotz des gleichen oder ähnlichen Inhalts doch die verschiedenartigsten Deutungen erfahren müssen.“ (FREUD (2005): 385)

An dieser Stelle soll nun auf einige Symbole, die für FREUD und andere zeitgenössische Psychoanalytiker als universell gelten, eingegangen werden. Wie in FREUDS gesamter Psychoana-

lyse spielen auch im Traum besonders die Eltern eine tragende Rolle. Sie werden vor allem durch große, autoritäre Personen dargestellt, wie beispielsweise durch den Kaiser und die Kaiserin, aber auch durch große Persönlichkeiten im künstlerischen Sinn, wie etwa Goethe als Symbol des Vaters. Als Pendant dazu stellen Prinz bzw. Prinzessin den Träumer/die Träumerin selbst dar. (vgl. FREUD (2005): 355-356)

Weniger offensichtlich hingegen ist die Darstellung der Eltern durch Wände und Häuser, an denen man sich festhält bzw. an denen man hinauf- oder hinunterklettert und dabei eventuell große Angstzustände erlebt. Den Grund hierfür sieht FREUD darin, dass wir alle in unserer Kindheit an den Eltern (oder anderen uns betreuenden Erwachsenen) hochkrabbeln, uns an ihnen festhalten oder wir eventuell unter großem Protest unsererseits durch dritte Personen aus ihren Armen gerissen werden. Dementsprechend stehen alle glatten Mauern für Männer, allen voran den Vater, alle Häuser mit Vorsprüngen und Balkonen etc. für Frauen, besonders die Mutter. (vgl. FREUD (2005): 356-357)

Zuletzt sind noch erschreckende Traumerscheinungen, wie der Räuber, der Einbrecher oder das Gespenst, als Symbole für die Eltern zu nennen. Auch ihr Ursprung ist in der Kindheit zu finden. Sie entstehen, wenn das Kind in einem kurzen Moment des Erwachens seine Eltern, welche nach seinem Wohlergehen schauen, im Nachtgewand in seinem Zimmer erblickt. Der Vater gleicht hierbei einem eindringenden Räuber, die Mutter im Nachthemd einem Gespenst:

„Es sind die nächtlichen Besucher, die das Kind aus dem Schlafe geweckt haben, um es auf den Topf zu setzen, damit es das Bett nicht nässe, oder die die Decke gehoben haben, um sorgsam nachzuschauen, wie es während des Schlafens die Hände hält. [...] Der Räuber war [bei den Traumanalysen] jedes Mal der Vater, die Gespenster werden wohl eher weiblichen Personen im weißen Nachtgewande entsprechen.“  
(FREUD (2005): 404)

Als weitere zentrale Komponente dieses Unterkapitels beschreibt FREUD jene Symbole, welche entweder für männliche oder für weibliche Genitalien stehen. Manche symbolisieren sogar beide. Wird von der Traumarbeit ganz bewusst ein weibliches Symbol für etwas Männliches verwendet, oder umgekehrt, dann steckt dahinter vermutlich der Wunsch des Träumers, lieber vom anderen Geschlecht zu sein. Dies nennt FREUD eine „allgemeine Geschlechtsverkehrung“. (vgl. FREUD (2005): 360)

Grundsätzlich kann als Symbol des männlichen Gliedes alles betrachtet werden, was in die Länge reicht (Stöcke, Baumstämme, Schirme, Reitgerte etc.), ganz besonders Werkzeuge mit dieser Eigenschaft (Hammer, Feile etc.) und alle länglichen, scharfen Waffen (Messer, Dolche, Säbel, etc.). (vgl. FREUD (2005): 355) Vor allem die unendliche Verlängerung solcher Gegenstände kann unzweifelhaft als Erektion gedeutet werden. (vgl. FREUD (2005): 378)

Doch auch Kleidungsstücke, wie allen voran der Hut, der Mantel und die Krawatte, symbolisieren den Penis:

„In Träumen der Männer findet man häufig die Krawatte als Symbol des Penis, wohl nicht nur darum, weil sie lange herabhängt und für den Mann charakteristisch ist, sondern auch, weil man sie nach seinem Wohlgefallen auswählen kann, eine Freiheit, die beim Eigentlichen dieses Symbols von der Natur verwehrt ist.“ (FREUD (2005): 357)

Das auf den ersten Blick wohl unglaublichste und auch unakzeptabelste derartige Symbol ist das Kind. Es wird jedoch verständlich, wenn man bedenkt, dass Genitalien (vor allem bei Kindern) oft als „Kleines“ / „mein kleiner Freund“ etc. bezeichnet werden. Darum kann „mein kleiner Bruder“ auch im Traum für den Penis stehen und das Spielen mit dem Kind oder das Schlagen des Kindes im Traum stellt häufig die Onanie dar. (vgl. FREUD (2005): 358)

Weiters stehen auch Tiere sehr häufig für Genitalien, sowohl für männliche als ebenso für weibliche. Als bedeutendstes Symbol des männlichen Geschlechtsteils ist hier die Schlange zu nennen. (vgl. FREUD (2005): 359)

Zuletzt sei die Zahl Drei als männliches Symbol genannt. Die Herkunft dieses Symbolen ist unschwer an der Beschaffenheit des männlichen Gliedes zu erkennen und es wird vor allem in Kombination mit einem der anderen Symbole verwendet (z.B. ein Hut, welcher drei Spitzen hat). (vgl. FREUD (2005): 360 und 362)

Im Pendant zum männlichen Genital, das, wie bereits beschrieben wurde, durch lange, spitze Gegenstände Darstellung findet, zeigt sich das weibliche durch alle Arten von Gefäßen, in die etwas hineingegeben werden kann (Dosen, Schachteln, Kästen etc.). Aber auch Zimmer dienen zur Darstellung. Dieser Umstand ist auch in die Sprache eingegangen, da man das Wort „Frauenzimmer“ gebraucht. Besonders wenn dieses Zimmer dem Träumer mit verschiedenen Ein- und Ausgängen erscheint und es für ihn von großem Interesse ist, ob es versperrt ist oder nicht, ist die Bedeutung des Symbols klar erkennbar. Noch eindeutiger wird die Auslegung, wenn der Träumer selbst den Schlüssel in den Händen hält. Nacheinander durch mehrere Zimmer zu gehen bedeutet meist einen Bordelltraum zu haben, kann aber als Gegensatzverwendung ebenso die Ehe darstellen.

Auch beim Symbol des Zimmers wird die Bedeutung der Kindheit für die Symbolbildung sichtbar: träumt man von zwei Zimmern, welche zuvor eines gewesen sind, oder sieht der Träumer einen vertrauten Raum in zwei Teile geteilt (oder umgekehrt), so geht dies auf die infantile Vorstellung vom weiblichen Geschlecht zurück, welche das weibliche Genital für ein Ganzes gehalten hat (Kloakentheorie) und erst später erfahren hat, dass es zwei separate Öffnungen gibt. (vgl. FREUD (2005): 355-356)



Eine weitere starke Symbolik findet sich in Landschaften, welche wiederum sowohl für das männliche als auch für das weibliche Genital stehen können. Vor allem Brücken, Berge und auch bewaldete Flächen erfüllen diesen Zweck.

Zuletzt sei erwähnt, dass „[d]ie Genitalien [...] im Traum durch andere Körperteile vertreten werden [können], das männliche Glied durch die Hand oder den Fuß, die weibliche Genitalöffnung durch den Mund, das Ohr, selbst das Auge.“ (FREUD (2005): 361)

„Der Sprachgebrauch tut dabei mit, indem er ‚Hinterbacken‘ als Homologe der Wangen anerkennt, ‚Schamlippen‘ neben den Lippen nennt, welche die Mundspalte einrahmen. Die Nase wird in zahlreichen Anspielungen dem Penis gleichgestellt, die Behaarung hier und dort vervollständigt die Ähnlichkeit. Nur ein Gebilde steht außer jeder Möglichkeit von Vergleichung, die Zähne, und gerade dies Zusammentreffen von Übereinstimmung und Abweichung macht die Zähne für die Zwecke der Darstellung unter dem Drucke der Sexualverdrängung geeignet.“ (FREUD (2005): 387)

Es ist darum nicht verwunderlich, dass den Zahnreizträumen eine besondere Stellung zukommt. Sie symbolisieren beim Mann die Onaniegelüste der Pubertätszeit. Dementsprechend steht das Ausreißen eines Zahnes durch jemand anderen für die Kastration. Der Grund hierfür liegt in der Verlegung von unten nach oben. Häufig symbolisieren bestimmte Teile des Gesichts die Genitalien. (vgl. FREUD (2005): 385-387) Weiters gibt es auch in der Umgangssprache hierauf verweisende Ausdrücke, wie „sich einen ausreißen / herunterreißen“ für den masturbatorischen Akt. (vgl. FREUD (2005): 388)

Der Koitus, natürlich in seiner verschlüsselten Form, ist laut FREUD der zentralste Trauminhalt. Er kann sich durch eine Kombination der oben erläuterten Symbole im Traum manifestieren, oft wird er jedoch auch durch anstrengende Tätigkeiten wie das Stiegensteigen, das Klettern auf Leitern etc. dargestellt. FREUD begründet dies folgendermaßen:

„Die Grundlage der Vergleichung ist nicht schwer aufzufinden; in rhythmischen Absätzen, unter zunehmender Atemnot kommt man auf eine Höhe und kann dann in ein paar raschen Sprüngen wieder unten sein. So findet sich der Rhythmus des Koitus im Stiegensteigen wieder.“ (FREUD (2005): 357)

Diese Verbindung ist ebenso im Sprachgebrauch verankert. So verwendet man beispielsweise „jemandem nachsteigen“ als anderen Ausdruck für „mit jemandem flirten“.

Eine andere häufige Darstellungsform des Geschlechtsaktes im Traum geht ebenfalls auf eine Redensart zurück: Man sagt, dass „Tisch und Bett“ die Ehe ausmachen. Darum wird der sexuelle Akt oft vom Bett auf den Tisch verlegt und als Esssituation dargestellt. (FREUD (2005): 357)

Die völlig gegenteilige Handlung der Kastration, ist ebenfalls vielfach der Inhalt von Träumen. Sie wird besonders durch Kahlheit, Haarschneiden und Köpfen oder, wie oben bereits erwähnt wurde, durch Zahnausfall oder Ausreißen eines Zahns symbolisiert. Hingegen ist die Verwahrung gegen die Kastration dann dargestellt, wenn dem Träumer eines der oben erwähnten Penissymbole in Doppel- oder Mehrzahl erscheint. Selbiges bedeutet die Eidechse

als Traumerscheinung, da sie ein Tier ist, dessen Schwanz von selbst nachwächst, wenn er abgerissen wird. Somit ist sie ein eindeutiges Symbol für das männliche Genital, das sich der Kastration verweigert. (vgl. FREUD (2005): 358)

In diesen Kreis der Traumsymbole gehört auch noch das Ersetzen von bedeutenden menschlichen Körpersekreten, wie z.B. Sperma, durch weniger bedeutungsvolle, wie beispielsweise Tränen oder Harn. (vgl. FREUD (2005): 361)

Zuletzt zählt zu den „verstecktesten“ sexuell deutbaren Träumen der Ödipustraum. In ihm zeigen sich u.a. Landschaften und Orte, die dem Träumer bekannt vorkommen und an denen er schon einmal gewesen zu sein scheint. Dieses „Déjà-vu“-Erlebnis überkommt ihn bereits während des Schlafes. Landschaften stehen, wie bereits erwähnt wurde, generell für den Frauenleib und das Genital der Frau, und ein Ort, bei dem man sich sicher ist, schon einmal dort gewesen zu sein, kann nur die Mutter symbolisieren. Das Eingestehen ödipaler Träume fällt naturgemäß sehr schwer. FREUD betont, dass die meisten Patienten, welche er darauf aufmerksam machte, derartige Träume verneinten, sogleich aber von anderen Träumen berichteten, welche sich dann schnell wieder als ödipal entpuppten. (vgl. FREUD (2005): 398-400)

Um bei den Träumen von der Mutter zu bleiben, seien als nächstes die Geburtsträume, bzw. Phantasien über das Intrauterinleben kurz beschrieben. Sie werden durch das Zwängen durch enge Räume oder das Aufhalten im Wasser symbolisiert, wobei dies oft mit großer Angst einhergeht. (vgl. FREUD (2005): 400) Es kann sich dabei sowohl um die eigene als auch um die Geburt eines Kindes handeln. Hier ist zu betonen, dass „[...] die Entbindung eines Kindes aus dem Fruchtwasser gewöhnlich mittels Umkehrung als Eintritt des Kindes ins Wasser dargestellt [wird].“ (FREUD (2005): 401) Die Rettung generell, vor allem aber aus dem Wasser, steht ebenfalls für den Geburtsakt. (vgl. FREUD (2005): 404)

Als Abschluss seien nun noch die organischen und schlafstörenden Reizträume, ausgelöst durch beispielsweise Stuhldrang und dergleichen, genannt. In ihnen wird sowohl die Wunsch-erfüllungstendenz als auch der Bequemlichkeitscharakter sehr gut sichtbar. Ihre Symbolik offenbart sich in besonders extremer Form und ist meist deutlich erkennbar, „[...] da nicht selten ein Reiz zum Erwachen führt, *dessen Befriedigung in symbolischer Einkleidung im Traume bereits vergeblich versucht worden war.* Dies gilt für die Pollutionsträume wie für die durch Harn- und Stuhldrang ausgelösten.“ (FREUD (2005): 402-403) Gerade der Pollutionstraum hilft dabei, scheinbar harmlose Traum inhalte als eigentlich sexuelle zu entlarven. Dennoch kommt es nicht immer zu einer Enthüllung solcher Träume, da sie oft in Angstträume umschlagen und so zu einem frühzeitigen Erwachen des Träumers führen. (vgl. FREUD (2005): 403) Genauso zeigt sich auch in Harnreizträumen häufig eine sexuelle Komponente.

Der Grund hierfür liegt in der infantilen Form der Urethralerotik. „Besonders lehrreich sind dann jene Fälle, in denen der so hergestellte Harnreiz zum Erwachen und zur Blasenentleerung führt, worauf aber trotzdem der Traum fortgesetzt wird und sein Bedürfnis nun in unverhüllten erotischen Bildern äußert.“ (FREUD (2005): 403)

Nun möchte ich noch kurz zur zweiten oben genannten Gruppe von typischen Träumen kommen, also zu jenen, die keine universelle Bedeutung haben, sondern von Fall zu Fall unterschiedlich zu interpretieren sind. Hierzu zählen Träume vom Fliegen, Schweben, Fallen, Schwimmen etc. Es wird vermutet, dass auch diese Träume ihren Ursprung in Eindrücken aus der Kinderzeit, nämlich in den Bewegungsspielen, haben. FREUD beschreibt dies mit folgendem schönen Bild:

„Welcher Onkel hat nicht schon ein Kind fliegen lassen, indem er, die Arme ausstreckend, durchs Zimmer mit ihm eilte, oder Fallen mit ihm gespielt, indem er es auf den Knien schaukelte und das Bein plötzlich streckte oder es hochhob und plötzlich tat, als ob er ihm die Unterstützung entziehen wollte. Die Kinder jauchzen dann und verlangen unermüdlich nach Wiederholung, besonders wenn etwas Schreck und Schwindel mit dabei ist; dann schaffen sie sich nach Jahren die Wiederholung im Traume, lassen aber im Traume die Hände weg, die sie gehalten haben, so daß [!] sie nun frei schweben und fallen.“ (FREUD (2005): 393)

Diese frühen Erfahrungen dienen dem Erwachsenen dazu, vielerlei Traumgedanken im Sinne der Zensur darzustellen. Die Träume vom Fliegen oder Schweben können Wunscherfüllungsträume sein oder eine Sehnsucht symbolisieren. Sie können jedoch auch als sexuelle Träume gesehen werden:

„Dr. Paul Federn (Wien) hat die bestechende Vermutung ausgesprochen, daß [!] ein guter Teil dieser Fliegeträume Erektionsträume sind, da das merkwürdige und die menschliche Phantasie unausgesetzt beschäftigende Phänomen der Erektion als Aufhebung der Schwerkraft imponieren muß [!].“ (FREUD (2005): 394)

Dieser Zusammenhang wird durch die häufig mit derartigen Träumen auftretenden Erektionen oder sogar Pollutionen bestätigt.

Das Fallen dürfte ebenfalls eine erotische Komponente innehaben, allerdings eher bei Frauen. Die symbolische Verwendung dürfte in der Nachgiebigkeit gegen eine erotische Versuchung liegen. Der Ursprung hierfür liegt wohl im Hinfallen / „Aus-dem-Bett-Fallen“ in der Kindheit, in dessen Anschluss man im Normalfall Zärtlichkeit und Liebe entgegengebracht bekommen hat. (vgl. FREUD (2005): 395)

Träume vom Schwimmen deuten vermutlich auf früheres Bettnässen hin. Auf diese nun nicht mehr erlaubte Lusterfüllung greifen sie mithilfe derartiger Träume zurück. (vgl. FREUD (2005): 395)

An dieser – im Vergleich zu FREUDS Darstellung – kurz gehaltenen Veranschaulichung der Symbolverwendung im Traum sollte dennoch erkennbar sein, wie umfangreich das Unterka-

pitel zu den Traumsymbolen tatsächlich ist. Allerdings wird durchaus auch die von FREUD angeführte Gefahr der Willkür des Traumdeuters gut ersichtlich. Trotz FREUDS Bemühen, Erklärungen und Beweise für seine Bedeutungszusammenhänge zu finden, erscheint es fraglich, ob diese stets gegeben sind.

#### **4.4. Die sekundäre Bearbeitung**

Als letztes der vier Momente der Traumarbeit beschreibt FREUD die sekundäre Bearbeitung. Er beginnt diesen Abschnitt mit der Analyse eines Satzes, den wohl jeder schon einmal in seinen Träumen erlebt hat: „Das ist ja nur ein Traum“. (FREUD (2005): 482) Die Herkunft dieses als Kritik am Traumgeschehen geltenden Satzes sieht der Psychoanalytiker in der Zensur. Sein Sinn besteht darin, die Bedeutsamkeit des Geträumten herunterzuspielen, um so das Weiterträumen zu ermöglichen. Dies geschieht genau in jenem Augenblick, in dem die Zensur „erkennt“, dass sie ausgetrickst wurde. Eigentlich bestünde in diesem Moment ihre Aufgabe in der Unterbrechung des Traumes oder zumindest der Szene.

„Es ist aber bequemer, weiterzuschlafen und den Traum zu dulden, ‚weil’s ja doch nur ein Traum ist‘. [...] Es ist zu spät, ihn zu unterdrücken, somit begegnet [die Zensur] mit jener Bemerkung der Angst, oder der peinlichen Empfindung, welche sich auf den Traum hin erhebt.“ (FREUD (2005): 482)

An der Analyse dieses Satzes kann man nun erkennen, dass die Zensur auch aktiv in die Traumbildung eingreift. „Es ist unzweifelhaft, daß [!] die zensurierende Instanz, deren Einfluß [!] wir bisher nur in Einschränkungen und Auslassungen im Trauminhalte erkannten, auch Einschaltungen und Vermehrungen desselben verschuldet.“ (FREUD (2005): 483) Sie tut dies immer dann, wenn die „verschiedenen Gesteinsbrocken“ des Traumes ein „Bindemittel“ benötigen, um so überhaupt erst zu einem Ganzen zu werden, und ein gutes, gelungenes Ergebnis der Traumarbeit entstehen soll. Diese Teile des „Ganzen“ spielen jedoch nur mehr oder weniger gut zusammen. Phantastische Absurditäten und scheinlogische Verbindungen sind oft die Folge. Sie sollen die „Lücken“ zwischen den einzelnen tatsächlichen Trauminhalten füllen und haben mit dem eigentlich dahinter steckenden Sinn des Traumes nichts zu tun. Besonders auffällig ist, dass man sich gerade diese Teile des Traumes nur schwer merken kann. Sie werden meist sehr schnell wieder vergessen, weshalb FREUD

„[...] die starke Vermutung [hegt], daß [!] unsere häufige Klage, wir hätten soviel [!] geträumt, das meiste davon vergessen und nur Bruchstücke behalten, auf dem alsbaldigen Ausfall gerade dieser Kittgedanken beruht. [...] Diese Funktion verfährt ähnlich, wie es der Dichter boshaft vom Philosophen behauptet: mit ihren Fetzen und Flickern stopft sie die Lücken im Aufbau des Traums.“ (FREUD (2005): 483)

Als nächsten Schritt beschreibt FREUD die Bedeutung des Tagtraums. Er betont zunächst, dass gerade die Tagträume häufig „[...] die nächsten Vorstufen der hysterischen Symptome [...]“

sind; nicht an den Erinnerungen selbst, sondern an den auf Grund der Erinnerungen aufgebauten Phantasien hängen erst die hysterischen Symptome.“ (FREUD (2005): 485) Neben bewussten Tagesphantasien existieren auch unbewusste. Man spricht von diesen immer dann, wenn sie von derartigem Inhalt sind, dass sie ebenfalls zum verdrängten Material gehören und eben deshalb unbewusst bleiben müssen. Man erkennt also rasch, weshalb auch diese Phänomene des Tages dieselbe Bezeichnung des Traumes innehaben, als jene der Nacht: ihre gemeinsamen Eigenschaften. „Wie die Träume sind sie Wunscherfüllungen; wie die Träume basieren sie zum guten Teil auf den Eindrücken infantiler Erlebnisse; wie die Träume erfreuen sie sich eines gewissen Nachlasses der Zensur für ihre Schöpfungen.“ (FREUD (2005): 485) Damit der Tagtraum gebildet werden kann, wird das dahintersteckende Wunschmotiv „durcheinandergeworfen“ (vgl. FREUD (2005): 485), um zu dem Ganzen zu kommen, das den Vorstellungen der Zensur einigermaßen entspricht, von ihr zugelassen wird und darum unserem Erleben zugänglich wird. Somit wird ein ähnlicher Prozess vollzogen wie bei der sekundären Bearbeitung des nächtlichen Traumes, jedoch ohne den Einfluss weiterer Elemente: „In der ‚sekundären Bearbeitung‘ [...] finden wir dieselbe Tätigkeit wieder, die sich bei der Schöpfung der Tagträume ungehemmt von anderen Einflüssen äußern darf.“ (FREUD (2005): 486)

Tag- und Nachttraum können jedoch auch eine Kombination erfahren. Es kann laut FREUD vorkommen, dass sich die Tagesphantasien in die nächtlichen Träume schleichen. Zwar werden auch diese Phantasien wie der Rest des Traummaterials behandelt (unterstehen ebenso der Verschiebung, Verdichtung etc.), doch sind sie daran festzustellen, dass sie „oft im Traume noch als Ganzes kenntlich [sind]. [...] [Diese Partien] erscheinen [...] wie fließend, besser zusammenhängend und dabei flüchtiger als andere Stücke desselben Traums [...].“ (FREUD (2005): 486) Dies liegt daran, dass sie als unbewusste Phantasien häufig „an einem Stück“ und in unveränderter Form in den Traum gelangen. Sie können aber auch nur als Anspielung oder durch ein einzelnes Element Einzug finden. „Es bleibt offenbar auch für das Schicksal der Phantasien in den Traumgedanken maßgebend, welche Vorteile sie gegen die Ansprüche der Zensur und des Verdichtungszwanges zu bieten vermögen.“ (FREUD (2005): 486)

Eine besondere Stellung erfahren diese Tagtraumphantasien auch noch im Zusammenhang mit Weckreizen. FREUD nimmt nämlich an, dass es zur „Einspielung“ dieser Tagtraumphantasien in den Nachttraum oft nur einen kleinen Anstoß bedarf. Es ist dann vermutlich gar nicht nötig, den ganzen Ablauf dieser vollständig zu träumen. Wenn der Träumer jedoch erwacht, ist er sich sicher, das ganze Szenario durchlaufen zu haben. Dies geschieht besonders dann, wenn nicht mehr sehr viel Zeit für den Traum zur Verfügung steht, also wenn bereits der Weckreiz (z.B. das Läuten des Weckers oder ein anderes lautes Geräusch, ein Schlag oder

eine andere Außeneinwirkung etc.) erfolgt ist, der Träumer jedoch noch nicht erwachen möchte:

„Durch den Weckreiz wird die psychische Station erregt, die den Zugang zur ganzen [Phantasie] eröffnet. Diese wird aber nicht noch im Schlaf durchlaufen, sondern erst in der Erinnerung des Erwachten. Er wacht, erinnert man jetzt in ihren Einzelheiten die Phantasie, an die als Ganzes im Traum gerührt wurde. Man hat dabei kein Mittel zur Versicherung, daß [!] man wirklich etwas Geträumtes erinnert.“ (FREUD (2005): 491)

FREUD diskutiert dies vor allem im Zusammenhang mit dem beschleunigten Vorstellungslauf im Traum: Er ist der Meinung, dass es durch die Rückbeziehung auf solche Tagesphantasien durchaus auch während eines Traumes, der kein Weckreiztraum ist, zu derart schnellen Traumbildungen kommen kann. Am häufigsten erscheinen sie aber eben in Kombination mit einem Weckreiz.

Generell ist mit dem Prozess des Erwachens – mit jenem Zustand, dass der Träumer weiß, dass er zu erwachen hat, es aber noch nicht möchte – häufig das Ende des manifesten Traum Inhaltes verbunden, auch wenn der Schlaf noch einige Sekunden andauert.

Diese „[...] Endstücke [...] vieler Träume, an die das Erwachen unmittelbar anschließt, [stellen] nichts anderes [dar] als den Vorsatz oder den Vorgang des Erwachens selbst. Dieser Absicht dient: das Überschreiten der Schwelle („Schwellensymbolik“), das Verlassen eines Raums, um einen anderen zu betreten, das Abreisen, Heimkommen, die Trennung von einem Begleiter, das Eintauchen in Wasser und anderes.“ (FREUD (2005): 497)

FREUD vermutet sogar, dass die Schwellensymbolik im Zusammenhang mit verschiedenen Schlaftiefen stehen könnte. Hierfür kann er jedoch keine gesicherten Beispiele anführen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es die Aufgabe der sekundären Bearbeitung ist, dass der Traum logisch erscheint. „Klar erscheinen uns jene Traumpartien, an denen die sekundäre Bearbeitung etwas ausrichten konnte, verworren jene anderen, wo die Kraft dieser Leistung versagt hat.“ (FREUD (2005): 493)

## **5 Die Träume in WILHELM JENSENS *Gradiva***

### **5.1. Der 1. Traum – Der Erstkontakt mit der *Gradiva***

Norbert Hanold ist Archäologe und besitzt einen Gipsabguss von einem antiken Relief, das ein hübsches, schreitendes Mädchen zeigt, das sich durch seine besondere Art, den Fuß aufzusetzen, auszeichnet. Dieses Bildnis zieht die Aufmerksamkeit des jungen Mannes so sehr auf sich, dass dieser viel Zeit damit verbringt, in Tagträumen zu versinken, welche allesamt um dieses Mädchen kreisen. Er gibt ihm einen Namen – „Gradiva“, die „Vorschreitende“ – und versucht, in seinen Tagträumen eine Lebensgeschichte um die junge Dame aufzubauen, in der er sie in das einstige Pompeji versetzt. Vor seinen wachen Augen kann er ihre anmutige Gestalt sehen, wie sie durch Pompejis noch völlig intakte, lebendige Straßen schreitet, die Trittschritte zur anderen Seite überquert und dabei eine kleine Eidechse verscheucht.

Die Besonderheit ihrer Fußstellung bringt ihn dazu, „Experimente“ anzustellen. Zuerst versucht er, seinen eigenen Fuß in derselben Art zu bewegen, scheitert jedoch, später beobachtet er fremde Frauen, doch keine hat denselben Gang wie Gradiva.

Dann, eines Nachts, träumt Hanold den ersten besonderen Traum: Er befindet sich im alten Pompeji, am Forum neben dem Jupitertempel. Es ist der 24. August des Jahres 79, also ausgerechnet jener Tag, an dem der Vesuvausbruch stattgefunden hat. Er steht inmitten des schrecklichen Ereignisses, verspürt selbst jedoch keinen Schmerz, sondern beobachtet ruhig das Geschehen um sich herum. Plötzlich erblickt er inmitten des Treibens seine Gradiva, wie sie in ihrem typischen Gang fortschreitet. Ihn durchströmt der Gedanke, wie sinnvoll es sei, sie hier zu finden und er bewundert ihren Gang als sie auf den Apollotempel zuschreitet. Im Gegensatz zu den restlichen Pompejanern scheint sie von dem großen Unglück nichts mitzubekommen. Während Hanold versucht, sich ihr Antlitz einzuprägen, wird ihm schlagartig bewusst, dass sie sterben wird, falls er sie nicht rettet. Vor lauter Entsetzen über diesen Gedanken entkommt ihm ein Aufschrei und die schöne Dame wendet ihren Blick verwundert in seine Richtung. Als sie weiter voranschreitet, wird sein Gesicht plötzlich blasser. Bei den Treppen des Tempels angelangt, muss sie sich setzen. Zu Hanolds Entsetzen verhindert nun der Ascheregen die Sicht auf das geliebte Objekt. Er läuft so schnell er kann zu dem Mädchen, doch als er es erreicht, ist es bereits tot und liegt – einem Steinbild gleich – auf der Treppe. Seine wunderschönen Gesichtszüge sind dennoch nicht vor Angst verzerrt. Doch Hanold kann es nicht noch genauer betrachten, da das Gestöber so stark wird, dass das Bild um ihn herum immer mehr verschwindet, bis er schließlich erwacht.

Als er zu sich kommt, bemerkt er den Großstadtlärm, der von der Straße bis in sein Zimmer reicht. Es dauert einige Zeit, bis er wieder voll bei Sinnen ist, doch ein Gedanke bleibt: Die Gradiva muss zu jener Zeit in Pompeji gelebt haben und muss auch dort gestorben sein. Sein geliebtes Relief muss dementsprechend ein Gruftdenkmal sein. Noch schlaftrunken schaut er aus dem Fenster, beobachtet einen Vogel im Käfig, der auf der anderen Straßenseite seine Lieder bei geöffnetem Fenster singt und erblickt schließlich in der Menge unter ihm eine weibliche Gestalt, welche tatsächlich Gradivas Gang zu haben scheint. Er eilt wie vom Teufel besessen auf die Straße, um sie einzuholen. Doch von einer alten Frau wird er wieder in die Realität zurückgeholt: Er trägt noch seine Morgenkleidung. Das Gelächter um ihn herum treibt ihn zurück in seine Wohnung. Währenddessen ist er sich sicher, unter den lachenden Menschen das hübsche Antlitz der Gradiva gesehen zu haben. Hatte ihn der Traum so sehr verwirrt? Doch die Verwirrung geht noch weiter. Er beschließt Hals über Kopf, eine Reise nach Rom anzutreten. Aus welchem Grund er diese Entscheidung trifft, ist ihm jedoch nicht mehr bewusst, lediglich, dass sie einem archäologischen Zweck dienen soll. (vgl. JENSEN (2013): 7-10)

## ***5.2. Der 2. Traum – Die süße Grete und der einzige August***

Hanolds Reise mit dem Zug nach Rom gestaltet sich für ihn unschöner als erwartet. Die Abteile sind voll von verliebten Paaren auf Hochzeitsreise. Deren Liebäugelein kann er kaum ertragen, da vollstes Unverständnis für die Liebe zwischen zwei Menschen in ihm herrscht. Als er dann abends endlich in sein Zimmer kommt und schlafen möchte, verhindert ein ebensolches Geturtel seinen Schlaf. Er hört mit an, wie eine Frau und ein Mann, Grete und August, das Nachbarzimmer betreten. Sie werfen sich Liebesbekundungen zu, vergleichen sich mit dem Apoll von Belvedere und der kapitolinischen Venus und stimmen überein, dass sie sich gegenseitig für schöner und liebenswerter erachten als diese. Sie besprechen ihre Pläne und es scheint, dass sie am nächsten Tag nach Pompeji aufbrechen wollen. Grete fragt daraufhin ihren August, was er tun würde, wenn der Vesuv erneut ausbrechen würde. Dieser bekundet ihr, dass es dann sein einziger Wunsch wäre, sie zu retten und als er sich auch noch fast an einer ihrer Stecknadeln sticht, schwört er ihr sogar, sie mit seinem Blut zu beschützen.

Mit dieser Unterhaltung noch im Gehör schläft Hanold ein. In seinem Traum befindet er sich erneut in Pompeji, wieder während des Vulkanausbruchs. Doch dieses Mal ist es nicht die Gradiva, die ihm über den Weg läuft, sondern der Apoll von Belvedere, welcher die kapitolinische Venus aufhebt und in den Schatten trägt. Dort legt er sie auf einen karrenähnlichen



Gegenstand, der, als er ihn in Bewegung setzt, ein knarrendes Geräusch von sich gibt. Zu Hanolds Verwunderung aber sprechen die beiden Gestalten nicht Griechisch, sondern Deutsch und wiederholen die Worte des Liebespaares aus dem Nebenzimmer: „Meine süße Grete – “ „Mein einziger August –“. (JENSEN (2013): 15) Durch diese Sätze bereits in den Dämmerzustand zurückgeholt, erwacht Hanold schließlich von der Morgensonne geweckt.

Nachdem er erwacht ist, kommt in ihm das Gefühl hoch, auch hier in Rom falsch zu sein. Er fühlt sich wie in einen Käfig eingeschlossen und beschließt, weiter nach Süden zu fahren. Um den Greten und Augusten der Welt dieses Mal zu entkommen, reist er in der dritten Klasse. Doch anstatt auf die, wie er gehofft hatte, volkstypischen Italiener zu treffen, welche einst die Vorbilder antiker Kunstwerke waren, empfindet er die hier mitreisenden Menschen als noch wiederwertiger als die zuvor angetroffenen. (vgl. JENSEN (2013): 10-15)

### **5.3. Der 3. Traum – Von Fliegen und Schmetterlingen**

Am letzten Punkt seiner Reise, in Pompeji, angelangt, bewohnt er ein Zimmer, das voll von Stubenfliegen ist. Diese Tiere erzeugen in Hanold ein tiefes Gefühl des Hasses:

„Gegen die gemeine Stubenfliege aber gab es keinen Schutz, und sie lähmte, verstärkte, zerrüttete schließlich das geistige Wesen des Menschen, seine Denk- und Arbeitsfähigkeit, jeden höheren Aufschwung und jede schöne Empfindung. Nicht Hungerbegier und Blutdurst trieb sie dazu, lediglich das teuflische Gelüst zu martern; sie war das ‚Ding an sich‘, an dem das absolut Böse seinen Ausdruck und seine Verkörperung gefunden.“ (JENSEN (2013): 10-18)

Er beschließt, sich die Überreste der antiken Stadt anzusehen. Bei einer dieser Besichtigungen begegnet er einem Mädchen, das in seiner Schönheit und Anmut für Hanold nichts anderes als der wiedergekehrte Geist der Gradiva sein kann, der zur Mittagsgeisterstunde hier seine Zeit verbringt. (vgl. JENSEN (2013): 24-26) Sieht er das Mädchen zunächst nur aus der Ferne, begegnet er ihm wenig später von Angesicht zu Angesicht. Die Gradiva sitzt – wie in seinem ersten Traum – zwischen zwei Säulen auf einer Treppe in der Nähe einiger Mohnblumen, auf ihrem Schoß liegt etwas Weißes und darauf eine Mohnblüte („Auf ihren Knien lag etwas Weißes ausgebreitet, das sein Blick klar zu unterscheiden nicht fähig war; ein Papyrosblatt schien’s zu sein, und eine Mohnblüte hob sich mit rotem Scheine von ihm ab.“ (JENSEN (2013): 28)). Seinem Glauben entsprechend, dass dies eine Gestalt aus der Antike sein müsse, spricht er das Mädchen zuerst auf Griechisch, dann auf Latein, an, doch es antwortet: „Wenn Sie mit mir sprechen wollen, müssen Sie’s auf deutsch [!] tun.“ (JENSEN (2013): 29). Während es für Hanold überhaupt nicht verwunderlich ist, dass seine Gradiva gerade diese Sprache auswählt, ist er hingegen ganz erstaunt, als er ihre Stimme hört. Er ist sich ganz sicher, genauso müsse sie auch klingen. Ihm ist, als ob er sie schon einmal gehört hätte („Ich wußte [!] es,

so klänge deine Stimme.“ (JENSEN (2013): 29)). Während sie so ein kurzes erstes Gespräch führen, in dem er sie bittet, sich für ihn noch einmal vor ihm auf die Treppen zu legen, flattert ein kleiner goldfarbiger Schmetterling von den Mohnblüten zu dem Kopf des Mädchens, umkreist ihn und setzt sich auf sein Haar. Hanold erkennt, dass es sich um den sogenannten Kleopatra-Falter handelt, der als Bote der Unterwelt gilt. Da sich das Mädchen im selben Moment erhebt und davongeht, nimmt er an, es habe sich tatsächlich um eine Erinnerung aus dem Jenseits durch den Schmetterling gehandelt, dass die Mittagsstunde um sei, und der Geist der Gradiva nun ins Totenreich zurückkehren müsse. Als sie verschwunden ist, zieht nur noch der Schmetterling seine Kreise durch die Mohnblumen. (vgl. JENSEN (2013): 30)

Später am Abend legt er sich in seinem Zimmer in sein Bett und findet sich kurze Zeit später auf einem roten Mohnfeld wieder, dessen viele schöne Blüten so weich und warm wie ein Kissen sind. Die über ihm kreisenden, ihm bisher verhassten Fliegen stören ihn plötzlich nicht mehr. Sie werden in seinem Traum zu der rotgoldenen Kleopatra. Noch viele weitere mystische Wesen treiben in dieser Nacht ihr Unwesen in Hanolds Kopf und lassen ihn schließlich nur mit einem Gedanken erwachen: er muss zu Mittag wieder am selben Ort in der alten Stadt, beim Haus des Meleager, sein. (vgl. JENSEN (2013): 32)

#### ***5.4. Der 4. Traum – Die Eidechse in der Schlinge***

Hanold schleicht sich über einen versteckten Zugang über die Mauer in die alte Stadt hinein, um so den Torwachen zu entgehen. Dort setzt er sich in eine Ecke und wartet darauf, dass die Zeit vergeht. Als er in einiger Entfernung eine Asphodelosblume entdeckt, begibt er sich dorthin und pflückt sie. Er empfindet dies als äußerst passend, da es sich hierbei um die Blume der Unterwelt handelt. (vgl. JENSEN (2013): 33) Dann macht er sich auf, wieder den gewohnten Ort zu besuchen. Dabei keimt in ihm der Gedanke, dass seine Suche vergebens sei, da die Gradiva bestimmt nicht wiederkehren könne. Als er sie dann tatsächlich entdeckt, hält er sie für ein Phantasiegespinnst und drückt seine Trauer mit den Worten „Oh, daß [!] du noch wärest und lebst!“ (JENSEN (2013): 34) aus. Anders als erwartet antwortet das Mädchen ihm aber und bittet ihn, sich zu ihm zu setzen. Er ist vor Entsetzen erstarrt und kann erst nach einiger Zeit auf sie reagieren. Sie unterhalten sich erneut und anders als bisher verhält sich die Gradiva nun sehr wissbegierig, seinen Einfällen ihr gegenüber aufgeschlossen und stimmt all seinen Phantasien zu. Er berichtet ihr von dem Reliefbild an seiner Wand und seinem Traum und sie willigt sogar ein, ihm ihre besondere Gangart vorzuführen. Als er ihr erzählt, dass er zu Hause verzweifelt nach Frauen mit diesem Gang gesucht habe und dabei nur einmal eine

weibliche Gestalt von Fernem gesehen habe, die ihn eventuell hatte, er dies aber nicht überprüfen konnte, antwortet sie ihm: „Wie schade [...] denn die Feststellung wäre doch von großer wissenschaftlicher Bedeutung gewesen, und wenn sie dir gelungen wäre, hättest du vielleicht die weite Reise hierher nicht zu machen gebraucht. [...]“ (JENSEN (2013): 37) Anschließend stellt sie sich auf seine Frage nach ihrem richtigen Namen als Zoe vor. Schließlich überreicht er ihr die weiße Asphodelos-Blume, welche sie mit den Worten: „Ich danke dir. Solchen, die besser daran sind, gibt man im Frühling Rosen, doch für mich ist die Blume der Vergessenheit aus deiner Hand die richtige. [...]“ (JENSEN (2013): 37) Danach verabschiedet sie sich von ihm, geht und lässt Hanold wieder mit der Stille allein. Nur ein Vogel lässt seinen kurzen, aber wie ein Lachen klingenden Ruf erschallen. Da entdeckt Hanold ein Skizzenbuch mit wunderschönen Zeichnungen von den Trümmerresten, welches Zoe vergessen hat. Dass sie ein modernes Büchlein verwendet, erscheint ihm genauso wenig sonderbar, wie ihre Sprache.

Auf seinem weiteren Weg macht er sich Gedanken darüber, in welchem körperlichen Zustand sich das Mädchen wohl befinde. Er ist sich ziemlich sicher, dass es verschwinden würde, wenn er es berühren würde. (vgl. JENSEN (2013): 39) Plötzlich begegnet ihm ein älterer, etwas sonderbar wirkender Mann, der ihn ungewöhnlich vertraut behandelt. Auch Hanold erscheint dessen Gesicht bekannt und er nimmt an, er habe ihn in einem der Gasthöfe schon einmal getroffen. Der wohl als Botaniker oder Zoologe beschäftigte Mann versucht gerade, mithilfe eines Grashalmes, den er zu einer Schlinge geformt hat, eine Eidechse zu fangen. Er tut dies mit den Worten: „[...] Das vom Kollegen Eimer angegebene Mittel ist wirklich gut, ich habe es schon mehrfach mit bestem Erfolg angewendet. Bitte, halten Sie sich ganz ruhig –“ (JENSEN (2013): 40) Hanold aber wendet sich von ihm ab und geht weiter. Er entdeckt ein, ihm bisher unbekanntes Gasthaus, kauft dort eine Spange, welche angeblich neben den Überresten eines ausgegrabenen Liebespaares gefunden wurde und entdeckt beim Verlassen auf einer der Fensterbänke eine eingewässerte Asphodelos-Blume, welche er als Bestätigung der Echtheit seines Kaufes ansieht. Insgeheim vermutet er, dass die Spange früher der Gradiva gehört hat.

Zurück in seinem Gasthaus bemerkt er ein neu angekommenes Paar. Er nimmt an, es handle sich um Geschwister und zum ersten Mal auf dieser Reise erscheinen ihm Menschen nicht nervig und lästig, sondern durchaus sympathisch. Besonders fällt ihm die rote Rose auf, welche die Dame an ihrem Kleid trägt.

In dieser Nacht träumt er so seltsame Dinge, dass sie sogar ihm merkwürdig erscheinen: Seine Gradiva sitzt in der Sonne, formt aus einem Grashalm eine Schlinge und versucht, eine Eidechse zu fangen. Sie tut dies mit den Worten: „Bitte halte dich ganz ruhig – die Kollegin hat

recht, das Mittel ist wirklich gut, und sie hat es mit bestem Erfolg angewendet –“ (JENSEN (2013): 42). Von der Unsinnigkeit dieser Dinge bereits im Traum überzeugt, wendet sich Hanold auf die andere Seite. Plötzlich erscheint ein unsichtbarer Vogel, stößt einen lachenden Ruf aus und trägt die Eidechse im Schnabel davon. Später in der Nacht wird er von einer Stimme ermahnt, dass man im Frühling Rosen gäbe. Dieses Satzes wird er sich erst nach dem Aufwachen wieder bewusst, als die Rosen vor seinem Zimmerfenster in sein Blickfeld geraten. Es sind die gleichen Rosen, welche die Dame vom Vorabend an ihrer Brust getragen hat, und so begibt er sich wenig später hinaus, um welche zu pflücken und daran zu riechen, bevor er sich erneut auf den Weg in die alte Stadt macht. (vgl. JENSEN (2013): 42-43)

### **5.5. Die Ausgrabung glückt – Die Auflösung des Phantasiestücks**

Auf seiner Wanderung durch die Trümmer und Überreste sieht er plötzlich die beiden von ihm als Geschwister betrachteten Personen wieder. Anders als erwartet handelt es sich auch bei ihnen um ein Liebespaar auf Hochzeitsreise, doch überraschenderweise empfindet Hanold dies als angenehm.

„[...] also war es doch ein Liebes- und mutmaßlich junges Hochzeitspaar, auch ein August und eine Grete. Merkwürdigerweise indes gerieten die beiden letzteren Norbert augenblicklich nicht in den Sinn, und der Vorgang rührte ihn durchaus nicht lächerlich oder widerwärtig an, vielmehr erhöhte noch sein Wohlgefallen an den beiden.“ (JENSEN (2013): 45)

Beim üblichen Treffpunkt mit der Gradiva angekommen, überfällt ihn wie aus dem Nichts ein Gefühl der Eifersucht und der Gedanke erfüllt seinen Kopf, die Spange könnte tatsächlich ihr gehört haben, was bedeuten würde, sie wäre die Geliebte eines anderen Mannes gewesen und mit ihm gestorben. So fällt seine unpassende, harsche Begrüßung mit den Worten: „Bist du allein?!“ (JENSEN (2013): 46) aus. Zoe tut seine seltsame Bemerkung rasch ab und spricht ihn auf das Skizzenbuch und die Rosen an, welche er ihr mitgebracht hat. Nach deren Übergabe ist die Stimmung wieder merklich besser, seine Eifersucht legt sich ein wenig und er wagt es, sie nach der Spange zu fragen. Sie verneint deren ehemaligen Besitz, erkennt sie aber als „in der Sonne gefunden“, also im Lokal Sole gekauft. (vgl. JENSEN (2013): 47) Die Zusammenhänge zwischen der Spange, dem Liebespaar, dem die Spange einst gehört haben soll und ihr selbst, erkennend, versteht das Mädchen nun den Grund für Hanolds Eifersüchteleien. Anschließend teilen sich die beiden ein Stück mitgebrachtes Brot. Nach einiger Zeit kann Zoe nicht mehr umhin, folgende Worte zu sagen: „Mir ist’s, als hätten wir schon vor zweitausend Jahren einmal so zusammen unser Brot gegessen. Kannst du dich nicht darauf besinnen?“ (JENSEN (2013): 48) Es erscheint Hanold in diesem Augenblick zum ersten Mal sonderbar, dass seine Gradiva vor so langer Zeit gelebt haben soll und kurzzeitig erfasst ihn sogar der

Zweifel darüber, ob er denn nun wach sei oder einfach nur träume. Da bietet sich ihm die einmalige Gelegenheit, den körperlichen Zustand der Gradiva zu überprüfen: Mit einem gezielten Schlag auf ihre Hand, auf der es sich eine Fliege gemütlich gemacht hat, erfährt er über ihre Beschaffenheit – er kann sie tatsächlich berühren! Doch noch erstaunlicher als seine Tat ist ihre Reaktion darauf: „Du bist doch offenbar verrückt, Norbert Hanold.“ (JENSEN (2013): 49) Woher sie wohl seinen Namen kennt?

Nun überschlagen sich die Ereignisse: Plötzlich steht das Liebespaar von vorhin ebenfalls in der Casa di Meleagro und spricht Hanolds angebliches Phantasiegeschöpf mit seinem Namen „Zoe“ an. Sie beginnen eine Unterhaltung und der Leser erfährt, dass es sich bei dem Liebespaar um Freunde von Zoe handelt, welche erst kürzlich geheiratet haben und dass Zoe gemeinsam mit ihrem Vater hier in Pompeji ist und im Gasthof Sole wohnt. Hanold aber war sofort nach der freundschaftlichen Begrüßung aufgesprungen und davongeeilt um einen stillen Ort zum Nachdenken, weit weg von diesen Menschen, zu finden. So flüchtet er in die „Villa des Diomedes“, in deren weiten Räumen und Gängen er sichtlich verwirrt umherirrt, bis er plötzlich wieder auf die Gradiva stößt, welche er zunächst für einige Sekunden für eines der hier verstorbenen Mädchen hält, bevor er sie als Zoe-Gradiva erkennt. Als er erneut davonlaufen möchte, macht ihn Zoe darauf aufmerksam, dass es zu regnen begonnen hat. Ihm bleibt also nichts anderes übrig, als die ihm zuvor so liebgewonnene, aber nun äußerst unangenehm gewordene Anwesenheit des Mädchens zu ertragen.

Für Zoe scheint jetzt jedoch der richtige Moment gekommen zu sein, um ihm endlich alles zu erzählen und seinem Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen: Sie erklärt ihm, dass er all diese Erfahrungen bereits zu Hause hätte machen können, da sie im Haus gegenüber seiner Wohnung lebt, gemeinsam mit ihrem Vater, der Professor der Zoologie ist. An ihrem Fenster steht der von Hanold beobachtete Kanarienvogel. Nun dämmert es ihm: Sie ist Zoe Bertgang, mit der er als Kind immer gespielt hat. Zoe hält ihm einen langen Vortrag, in dem sie ihm viele Dinge an den Kopf wirft. Unzertrennlich waren sie einst gewesen. Doch mit den Jahren war sie mehr und mehr aus seinem Gedächtnis verschwunden. Darin hatte dann nur noch die Archäologie Platz, ähnlich wie bei ihrem Vater, für den auch nur seine Wissenschaft von Bedeutung ist. Er erkannte seine einstige Spielkameradin nicht einmal, wenn sie sich auf einer Veranstaltung zufällig trafen. Nicht ein einziger Blick von ihm war ihr vergönnt gewesen. Als sie sich nun hier in Pompeji wiederfanden und Zoe, nach etwas Grübeln, seine Hirngespinnste durchschaute, konnte sie nicht anders, als ihn auf den rechten Weg zurückzuführen. (vgl. JENSEN (2013): 55-56)

Hanold, zunächst platt vor Verwunderung und Entsetzen, verspürt plötzlich ein enormes Gefühl der Befreiung. Der Moment der Erkenntnis erfolgt bei ihm mit den Worten:

„Ja, nun erkenne ich – nein, im Grunde hast du dich gar nicht verändert – du bist es, Zoe – meine gute, fröhliche, klugsinnige Kameradin – das ist höchst sonderbar –‘ [Zoe wirft ein:] ‚Daß [!] jemand erst sterben muß [!], um lebendig zu werden. Aber für die Archäologie ist das wohl notwendig.‘“ (JENSEN (2013): 57)

Hanold führt ihre Erklärungen seiner Phantasien sogar noch weiter aus und merkt an, dass sowohl ihr tatsächlicher Name „Bertgang“ als auch sein für sie erfundener Name „Gradiva“ „die im Schreiten Glänzende“ bedeute. (vgl. JENSEN (2013): 57).

Der Regen, der in der Zwischenzeit zu einem enormen Gewitter angewachsen war, hat nun aufgehört. Als Zoe, leicht gekränkt durch einen Kommentar Hanolds bezüglich ihrer Freundin von vorhin, das Haus verlassen möchte, nimmt sie die Haltung des Steinreliefs an, selbst das Kleid rafft sie aufgrund des nassen Bodens nach oben. Doch bevor das Mädchen ins Freie gelangen kann, küsst Hanold es auf die Wange und dann auf die Lippen. Zunächst verwundert, hindert ihn die Zoe-Gradiva nicht daran, im Gegenteil, es scheint ihr zu gefallen. Sie erwidert seine Küsse und die Liebe nimmt ihren Lauf. Am Ende erfährt sogar Hanolds bedeutendste Phantasie einen Moment der Wahrwerdung: Zoe stimmt zu, über die Trittsteine zur anderen Straßenseite hinüberzuschreiten, genauso wie sie es auch in seinem Traum getan hat.

## 6 FREUDS Analyse von WILHELM JENSENS *Gradiva*

### 6.1. Der 1. Traum – Der Erstkontakt mit der *Gradiva*

FREUD analysiert in seiner Schrift *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* die psychoanalytischen Hintergründe der Novelle *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. Er gestaltet diese so, dass er innerhalb einer Inhaltsnacherzählung seine Ideen einbaut. Hierbei bringt er es klar auf den Punkt, wenn er schreibt:

„Ein junger Archäologe, Norbert Hanold, hat in einer Antikensammlung Roms ein Reliefbild entdeckt, das ihn so ausnehmend angezogen, daß [!] er sehr erfreut gewesen ist, einen vortrefflichen Gipsabguß [!] davon erhalten zu können [...]. Dies Interesse des Helden der Erzählung für das geschilderte Reliefbild ist die psychologische Grundtatsache unserer Dichtung.“ (FREUD (1907 [1906]): 16)

Die Aufklärung der Hintergründe dieses Interesses – oder wie FREUD es wenig später bezeichnet: dieses Wahns – ist die Aufgabe der Novelle. Die Einordnung von Hanolds Geisteszustand in diese Kategorie des Wahns erscheint FREUD als sinnvoll, da es sich bei einem solchen um einen Krankheitszustand handelt, welcher nicht unmittelbar auf das Körperliche einwirkt, sondern bei dem die Phantasie immer stärker wird und schließlich das Denken und Handeln beeinflusst. Noch genauer könnte man, so FREUD, seine Erkrankung der Gruppe der Paranoia zuordnen und als „fetischistische Erotomanie“ ansehen. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 44)

Um auf Hanolds ersten Traum (vgl. Seite 35-36) Bezug nehmen zu können, unterbricht FREUD die Nacherzählung für einen kurzen Moment mit den Worten: „Bei dieser merkwürdig locker motivierten Reise wollen wir einen Moment haltmachen und die Persönlichkeit wie das Treiben unseres Helden näher ins Auge fassen.“ (FREUD (1907 [1906]): 19) Mit seiner rhetorisch einnehmenden Art und Weise zieht FREUD den Leser nun mit ein, spricht von „uns“ und „wir“ („Er erscheint uns [...]; wir ahnen nicht [...]"(FREUD (1907 [1906]): 19)) und schafft dadurch eine ungewohnt vertraute Atmosphäre für ein Werk, das eigentlich ein anderes zu deuten versucht.

FREUD zitiert zunächst etliche Passagen aus JENSENS *Gradiva* und bleibt hierbei an der von JENSEN als „lebhafteste Phantasie“ bezeichneten Eigenheit Hanolds hängen. Sie sei, so JENSEN, das Korrektiv zu seinem sonst so auf die Wissenschaft fixierten Dasein und bestimme nicht nur seine Träume, sondern auch zumal sehr oft sein waches Handeln (vgl. JENSEN (2013): 11). Dies wird im Laufe der Erzählung auch immer deutlicher erkennbar. FREUD schreibt nun bezüglich dieser Phantasie: „Durch solche Absonderung der Phantasie vom Denkvermögen mußte [!] er zum Dichter oder zum Neurotiker bestimmt sein, gehörte er jenen Menschen an, deren Reich nicht von dieser Welt ist.“ (FREUD (1907 [1906]): 19) Hanolds „dichterisches“

Vermögen sorgt anfangs für harmlose Tagträumereien, in denen er seinem geliebten Gipsabdruck „Leben einhaucht“, und gipfelt dann erstmalig in seinem ersten – oben bereits beschrieben –, nächtlichen Traum, der von FREUD als Angsttraum bezeichnet wird. Da dieser von keinem speziellen, neuen Erlebnis veranlasst sein dürfte, geht FREUD davon aus, dass er „ganz aus seinem Konflikt erfüllten Seelenleben zu rühren scheint.“ (FREUD (1907 [1906]): 50)

Augenscheinlich ist, dass Hanolds Traumarbeit in diesem Traum ein häufiges Mittel anwendet, sie arbeitet nämlich den ihn umgebenden Lärm, der ihn ansonsten wecken würde, in den Traum ein (vgl. oben Seite 33). Hingegen anzunehmen, dass gerade dieser Großstadtlärm der Auslöser des Traumes sei, wäre laut FREUD ein zu einfaches Denken. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 53) Der Schlüssel zur Deutung dieses Traumes liegt viel mehr in dem, was nach dem Traum beim Träumer zurückbleibt; FREUD nennt dies den Rückstau. Dies sind bei Hanold einerseits schmerzliche Gefühle, wie Wehmut, Angst und ein großer Schmerz des Verlustes, und andererseits die traurige Gewissheit, dass seine Gradiva eine beim Vesuvausbruch verstorbene Pompejanerin gewesen sein muss. Das Interessante daran ist die Frage, warum es für Hanold so schmerzlich ist, dass seine Gradiva zu jener Zeit bei dem Vulkanausbruch gestorben sein soll. „[...] die Gradiva wäre doch heute auch seit vielen Jahrhunderten tot, selbst wenn sie im Jahre 79 ihr Leben vor dem Untergange gerettet hätte [...].“ (FREUD (1907 [1906]): 54) Um die tatsächlich hinter diesen Traumbildern und Hanolds daraus resultierenden schmerzlichen Gefühlen steckenden Gegebenheiten zu erkennen, bedarf es der Anwendung der im ersten Kapitel dieser Arbeit zusammengefassten Aspekte der *Traumdeutung* FREUDS.

Den tatsächlichen Auslöser des Traumes zu finden, ist nicht so schwer, da eine der wichtigsten Regeln der *Traumdeutung* besagt, „[...] daß [!] ein Traum regelmäßig mit den Tätigkeiten am Tage vor dem Traum zusammenhängt.“ (FREUD (1907 [1906]): 54) Ebendies stimmt auch auf JENSENS Protagonisten zu, da er die Zeit vor dem Traum mit der Suche nach dem Gang der Gradiva unter den Lebenden verbringt. Wieder aber ist es das, was nach dem Traum bleibt, was für die Deutung noch viel interessanter ist:

„[...] wenn nach einem Traum der Glaube an die Realität der Traumbilder ungewöhnlich lange anhält, so daß [!] man sich nicht aus dem Traume loßreißen [!] kann, so ist dies [...] ein psychischer Akt für sich, eine Versicherung, die sich auf den Trauminhalt bezieht, daß [!] etwas darin wirklich so ist, wie man es geträumt hat [...].“ (FREUD (1907 [1906]): 54-55)

Der Kern steckt also darin, dass der Traum Hanold zu verstehen geben möchte, wo sich seine Gradiva befindet. Es ist vor allem jener Satz der bedeutend ist:

„Wie er so am Rande des Forums neben dem Jupitertempel stand, sah er plötzlich in geringer Entfernung die Gradiva vor sich; bis dahin hatte ihn kein Gedanke an ihr Hiersein angerührt, jetzt aber ging ihm auf einmal und als natürlich auf, da sie ja eine Pompejanerin sei, lebe sie in ihrer Vaterstadt und, ohne daß [!] er's geahnt habe, gleichzeitig mit ihm.“ (JENSEN (2013): 7)



Die am Ende der Erzählung erfolgende Aufklärung zeigt, dass dies tatsächlich der Fall ist: Zoe Bertgang lebt in der Heimatstadt ihres Vaters und diese ist dieselbe, in der auch Hanold lebt. FREUD nennt dies eine „Entstellung durch Verschiebung[:] nicht die Gradiva ist in die Gegenwart, sondern der Träumer ist in die Vergangenheit versetzt; aber das Wesentliche und Neue, daß [!] er mit der Gesuchten Ort und Zeit teile, ist auch so gesagt.“ (FREUD (1907 [1906]): 55) An diesem Traum wird also sehr schön der Unterschied zwischen dem manifesten und dem latenten Trauminhalt sichtbar (vgl. oben Seite 3-4): der latente, dass sein geliebtes Mädchen mit dem schönen Gang ganz in seiner Nähe lebt, bestand die Zensur nicht, welche als Kompromiss die Phantasie von ihm als junger Pompejanerin zugelassen hat. So musste sich der oben beschriebene manifeste Trauminhalt bilden, um dadurch „[...] die wirkliche Tatsache des Lebens am gleichen Orte und zur gleichen Zeit [...]“ in Form einer Entstellung darstellen zu können.

Auch der oben beschriebene Aspekt, dass ein Traum zumeist aus einem ganzen Gedankengebeude besteht (vgl. oben Seite 41), lässt sich an diesem Beispiel gut zeigen. Zusätzlich kommt am Ende des Traumes nämlich auch noch das Relief mit ins Spiel, als sich Gradiva, die sich zum Sterben hingelegt hat, in Stein verwandelt.

„Das ist ja nichts anderes als eine sinnreiche und poetische Darstellung des wirklichen Herganges. Hanold hatte in der Tat sein Interesse von der Lebenden auf das Steinbild übertragen; die Geliebte hatte sich ihm in ein steinernes Relief verwandelt. Die latenten Traumgedanken, die unbewußt [!] bleiben müssen, wollen dies Bild in die Lebende zurückverwandeln [...]: Du interessierst dich doch nur für das Relief der Gradiva, weil es dich an die gegenwärtige, hier lebende Zoe erinnert.“ (FREUD (1907 [1906]): 56)

Weiters untersucht FREUD noch den Umstand, dass es sich bei Hanolds erstem Traum um einen Angsttraum handelt. Der schreckliche Inhalt erfüllt Hanold noch während des Schlafes mit Angst und lässt diese auch nach dem Erwachen zurück. Das Wichtige hierbei ist jedoch, dass die Angst eines Angsttraumes nicht vom Inhalt des Traumes herrührt, sondern – ganz im Gegenteil – auf einen sexuellen Affekt, eine libidinöse Empfindung, zurückzuführen ist und durch den Verdrängungsprozess entsteht. Somit ist diese Angst als sexuelle Erregtheit zu übersetzen, was wiederum zum bereits entschlüsselten, eigentlichen, latenten Trauminhalt passt. Die kluge Zoe erkennt dies sofort, als Hanold sie später auffordert, sich eben wie in seinem Traum auf die Treppen zu legen, weshalb sie erschüttert aufsteht und davongeht (vgl. FREUD (1907 [1906]): 57-58).

Abschließend ist noch auf den oben erwähnten Aspekt des Traumes als Wunscherfüllung Bezug zu nehmen (vgl. oben Seite 29). In diesem ersten Traum sind gleich zwei Wünsche versteckt, welche miteinander konkurrieren:

„[...] der eine selbst ein bewußtseinsfähiger [!], der andere freilich dem Unbewußten [!] angehörig und aus der Verdrängung wirksam. Der erste wäre der bei jedem Archäologen begreifliche Wunsch, Augenzeuger jener Katastrophe des Jahres 79 gewesen zu sein. [...] Der andere Wunsch und Traumbildner ist

erotischer Natur; dabei zu sein, wenn die Geliebte sich zum Schlafen hinlegt, könnte man ihn in grober oder auch unvollkommener Fassung aussprechen. Er ist es, dessen Ablehnung den Traum zum Angsttraum werden läßt [!].“ (FREUD (1907 [1906]): 83)

Die Intensität und Stärke dieser Traumbilder und ihre tiefe Bedeutung für den Protagonisten sorgen dann für den Übergang der Tagträumereien in ein wahnhaftes Erleben und Handeln:

„So konnte es sich ihm ereignen, daß [!] er mit seinem Interesse an einem Reliefbild hängen blieb, [...] daß [!] er dieses mit seinen Phantasien umspann, ihm Namen und Herkunft fabulierte und die von ihm geschaffene Person in das vor mehr als 1800 Jahren verschüttete Pompeji versetzte, endlich nach einem merkwürdigen Angsttraum die Phantasie von der Existenz und dem Untergang des Gradiva genannten Mädchens zu einem Wahn erhob, der auf sein Handeln Einfluß [!] gewann.“ (FREUD (1907 [1906]): 19)

Diese erste vom Wahn ausgelöste Handlung besteht in Hanolds plötzlichem Entschluss, eine Reise nach Rom zu machen, ohne dass er weiß, warum er dies will. FREUD interpretiert diesen raschen Aufbruches als Flucht:

„Die Zeichen der Nähe Zoes, ihr Erscheinen auf der Straße und der Gesang ihres Vogels so nahe seinem Fenster, verstärken die Wirkung des Traumes, und in dieser für seinen Widerstand gegen die Erotik so gefährlichen Situation – ergreift er die Flucht. Die Reise entspringt einem Aufraffen des Widerstandes nach jenem Vorstoß der Liebessehnsucht im Traum, einem Fluchtversuch von der leibhaftigen und gegenwärtigen Geliebten weg. Sie bedeutet praktisch einen Sieg der Verdrängung [...].“ (FREUD (1907 [1906]): 62).

Erst relativ spät – auf Seite neunzehn – betont FREUD das erste Mal, dass es sich bei dem von ihm interpretierten Geschehen um die erfundene Erzählung eines Autors und nicht um eine wahre Geschichte handelt. Dieser Unterschied ist selbstverständlich für die Interpretation entscheidend. Hierzu spricht er den Leser erneut direkt mit „uns“ an und geht kurz auf die Tatsache ein, dass in erfundenen Geschichten neben realen Personen auch fiktive Gestalten, Geister etc. existieren können. So wäre es möglich, dass die Gradiva in Hanolds Welt tatsächlich ein Gespenst ist. Für den Leser bleibt diese Beschaffenheit des Mädchens zunächst noch offen. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 19)

## **6.2. Der 2. Traum – Die süße Grete und der einzige August**

Aufgrund der bereits erläuterten Flucht vor seinen wahren Gefühlen kann Hanold die Liebespaare, die ihm auf seiner Reise begegnen, kaum ertragen. Dass er sich im Grunde aber ebenfalls eine derartige Beziehung wünscht, bestätigt der zweite Traum, der eine Fortsetzung des ersten sein dürfte. Als Auslöser dieses Traumes ist unschwer das Gespräch seiner Zimmernachbarn zu identifizieren. Erneut findet sich Hanold in Pompeji in jenen verhängnisvollen Stunden wieder, wodurch ersichtlich wird, dass sein erster Traum immer noch in ihm fortwirkt. Allerdings sieht er dieses Mal nicht die Gradiva, sondern das im Gespräch der Nachbarn angesprochene Paar, den Apoll von Belvedere und die kapitolinische Venus. Zur weite-

ren Deutung dieses Traumes schreibt FREUD lediglich: „Der Traum bedarf sonst keiner besonderen Kunst zu seiner Deutung.“ (FREUD (1907 [1906]): 63)

### **6.3. Der 3. Traum – Von Fliegen und Schmetterlingen**

Auf den dritten Traum nimmt FREUD leider nicht Bezug, jedoch analysiert er ausgiebig die Geschehnisse zwischen dem zweiten und dem vierten Traum. Darauf möchte ich nun eingehen.

FREUD greift an dieser Stelle jenen Teil der Erzählung auf, in dem Hanold von den Stubenfliegen gequält wird. Hanolds Hass, der bisher gegen die Hochzeitsreisenden gerichtet war, überträgt sich nun auf diese Fliegen: „Beiderlei Quälgeister verschwimmen ihm zu einer Einheit [...]“. (FREUD (1907 [1906]): 20). Ihm wird aber auch bewusst, dass es eine aus seinem Inneren kommende Kraft sein muss, welche ihn so unmutig stimmt. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 20 und JENSEN (2013): 19). An diesem ständigen Unmut zeigt sich auch, wie unzufrieden sein Unbewusstes mit seiner Flucht ist. Dieser Groll staut sich immer mehr auf und erreicht in dem Moment seinen Höhepunkt, in dem sich Hanold nicht mehr für seine geliebte Wissenschaft begeistern kann. Es wäre sehr interessant gewesen, wie sich sein Wahn weiterentwickelt hätte, doch genau an diesem Punkt der größten Verzweiflung des Protagonisten erfährt die Handlung eine erste entscheidende Wende: Hanold begegnet seiner Gradiva zum ersten Mal. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 64)

FREUD kommt nun auf den Umstand zurück, dass es sich bei JENSENS Erzählung um einen erfundenen Text handelt und bezieht erneut den Leser in seine Überlegungen mit ein. Für den verwirrten Leser gibt es laut FREUD nämlich nur zwei mögliche Erklärungen: der vom Wahn betörte Held leidet entweder an Halluzinationen oder ein – in der Literatur schließlich durchaus erlaubtes – Mittagsgespens treibt sein Unwesen mit dem Protagonisten. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 21) Die Bezeichnung des Werkes als „Phantasiestück“ hilft hierbei nicht weiter. Ein an sich nebensächliches Ereignis gibt dem außenstehendem Betrachter jedoch einen kleinen Hinweis: Eine Eidechse flieht vor dem nahenden Fuß der Gradiva. Sie würde bestimmt weder bei einer Halluzination noch bei einem Gespenst die Flucht ergreifen. Worum handelt es sich also nun, fragt sich der Leser augenblicklich. Dem Protagonisten aber scheint die Bedeutung dieser „Kleinigkeit“ vollends zu entgehen. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 21-22 und JENSEN (2013): 25) Diese Unfähigkeit Hanolds, den tatsächlichen Hintergrund seiner Erscheinungen zu erkennen, wird noch deutlicher spürbar, als er sich nicht darüber wundert, dass die Gradiva Deutsch spricht. Hier wird sein Wahn noch deutlicher erkennbar, so FREUD,

denn dem Leser wird mit ihren ersten Worten augenblicklich klar: Sie ist einfach nur ein lebendiges deutsches Mädchen.

„So hat der Dichter auch unser gespottet und uns [...] in einen kleinen Wahn gelockt, damit wir den Armen [...] milder beurteilen müssen. Wir aber wissen jetzt, von kurzer Verwirrung geheilt, daß [!] die Gradiva ein leibhaftiges deutsches Mädchen ist, was wir gerade als [das] Unwahrscheinlichste von uns weisen wollten.“ (FREUD (1907 [1906]): 22)

FREUD vermutet, dass dieser Wahn wohl so tief liegen muss, dass so einfache Dinge nicht genügen, um ihn davon zu befreien, sondern lediglich eine Therapie Abhilfe schaffen könnte. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 23) Er aber steigert sich noch mehr in seinen Wahn hinein, freut sich Gradivas Stimme zu hören und bittet sie wie selbstverständlich, sich wieder vor ihn hinzulegen („Nein, gesprochen nicht – aber ich rief dir zu, als du dich zum Schlafen hinlegtest, und stand dann bei dir – dein Gesicht war so ruhig-schön wie von Marmor. Darf ich dich bitten – leg‘ es noch einmal wieder so auf die Stufe zurück –“ (JENSEN (2013): 25)). Das Mädchen ist von dieser Bitte natürlich zutiefst entsetzt – es weiß schließlich noch nichts von Hanolds Traum und seinen Wahnvorstellungen – und steht darum sofort auf, um zu gehen. Hanold deutet dies jedoch, im Zusammenhang mit dem Schmetterling, wieder so, dass es zu seinen Phantasien passt. FREUD aber fragt sich bereits an dieser Stelle, warum Zoe nicht bereits hier das erotische Motiv hinter Hanolds Äußerung erkennt:

„Uns aber [...] will es scheinen, als ob die junge Dame in der Aufforderung [...] etwas Ungehöriges erblickte und ihn darum beleidigt verließ [...]. Sollte ihr Feingefühl nicht die erotische Natur des Verlangens herausgespürt haben, das sich für Hanold durch die Beziehung auf seinen Traum motivierte?“ (FREUD (1907 [1906]): 23)

Sie erkennt zwar, dass es sich um unschickliche Gedanken handelt, was Hanold selbst, noch nicht begriffen hat, jedoch nicht, welche Bedeutung dies für sie und ihn hat. Dies eröffnet sich auch ihr erst nach und nach.

#### **6.4. Der 4. Traum – Die Eidechse in der Schlinge**

Wenn sich Hanold und Zoe das nächste Mal treffen erfährt der Leser, dass sich bei der jungen Dame etwas geändert hat. Anstatt der Verwirrung und des Unwohlseins spiegelt sich nun Neugier und Wissbegierde in Gradivas Verhalten wider. Sie hat sich dazu entschlossen, auf den Wahn einzugehen, Hanold nicht zu widersprechen und lediglich ab und an eine leichte Doppeldeutigkeit in ihre Aussagen zu legen, die jedoch für Hanold unerkennbar bleibt. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 24) FREUD sieht in Zoes Handeln deren Vorhaben, den Protagonisten von seinem Wahn zu befreien: „Wenn die junge Dame [...] Hanolds Wahn so voll aufnimmt, so tut sie es wahrscheinlich, um ihn von ihm zu befreien.“ (FREUD (1907 [1906]): 25) FREUD betont hierbei, dass die Therapie einer solchen Erkrankung tatsächlich auf einem derartigen

Weg vonstattengehen müsste, da Widersprechen den vom Wahn Verblendeten nur noch weiter in den Wahn treiben würde. Das Erforschen der wahren Wahn hintergründe und das Eindringen in das Phantasiegebilde können ebendieses jedoch zu Fall bringen. „Auch die ernsthafte Behandlung eines wirklichen solchen Krankheitszustandes könnte nicht anders, als sich zunächst auf den Boden des Wahngebäudes stellen und dieses dann möglichst vollständig erforschen.“ (FREUD (1907 [1906]): 25) FREUD weiß natürlich, worauf die Heilung innerhalb dieser Erzählung hinauslaufen wird: auf eine Liebesgeschichte. Dies ist zwar ein sehr vorausichtiges, eventuell unspektakuläres Ende, doch kann er nicht umhin, zuzugeben, dass die Liebe auch in der Realität eine große Heilpotenz besitzt und sich darum für die Darstellung einer perfekt gelungenen Therapie sehr gut eignet.

Auf Hanolds weiterem Weg nimmt der Besuch im Gasthof Sole und der Kauf der Spange einen wichtigen Aspekt ein. FREUD deutet dies zunächst so: „Mit dieser Spange hatte aber ein neuer Wahn von ihm Besitz ergriffen oder vielmehr der alte ein Stückchen Fortsetzung getrieben, anscheinend kein gutes Vorzeichen für die eingeleitete Therapie.“ (FREUD (1907 [1906]): 27) Hanolds weiterer Gedankengang ist unschwer als Eifersucht zu erkennen.

Den in dieser Nacht folgenden Traum kommentiert FREUD zuallererst mit den Worten, dass es sich beim Trauminhalt zwar um „merkwürdiges Zeug“ handelt, das „[...] aber offenbar aus den Erlebnissen des Tages zusammengebraut [ist].“ (FREUD (1907 [1906]): 27) Da der Traum somit ein zusammengewürfelter ist, eignet sich zu seiner Deutung am besten

„[...] das reguläre Verfahren der Traumdeutung [...]. Es besteht darin, sich um den scheinbaren Zusammenhang im manifesten Traum nicht zu bekümmern, sondern jedes Stück des Inhalts für sich ins Auge zu fassen und in den Eindrücken, Erinnerungen und freien Einfällen des Träumers die Ableitung desselben zu suchen.“ (FREUD (1907 [1906]): 67)

Der Beginn des Traumes – die Gradiva sitzt irgendwo in der Sonne – hat eine zweifache Bedeutung: Einerseits spielt er unzweifelhaft auf Hanolds Begegnung mit Zoes Vater an, der sich ebenfalls in der Sonne aufgehalten hatte und somit im Traum der Vater durch das Mädchen ersetzt wurde. Andererseits aber verweist er noch viel mehr auf die später am Tag gemachte Entdeckung des dritten Gasthofes, des „Albergo del Sole“. Die Gradiva selbst gibt FREUD den Schlüssel zur Deutung des Zusammenhangs zwischen diesem Gasthof und den Worten „Irgendwo in der Sonne saß die Gradiva [...]“ (JENSEN (2013): 42). Sie bezeichnet die Spange als „in der Sonne gefunden“ und meint damit im „Albergo del Sole“ gekauft. (vgl. JENSEN (2013): 47) Die Sonne und das Lokal werden in dieser Aussage von ihr gleichgesetzt. Es ist anzunehmen, dass Hanolds Traumarbeit ebenfalls diese Gleichsetzung vorgenommen hat, da er unbewusst beim Entdecken des dritten Gasthofes und besonders beim Anblick der eingewässerten Asphodelosblume – die höchst wahrscheinlich jene ist, welche er ihr zuvor

geschenkt hatte – bereits erkannt haben musste, dass hier die Gradiva wohnt, also irgendwo in dieser „Sonne“ sitzt. Diese Einsicht konnte aufgrund seines Wahns jedoch unmöglich zugelassen werden. Darum kommt es eben nicht zur Aufdeckung des Hintergrundes seines Mittagsgespens, sondern zu einem Wahnzuwachs: dem Glauben, dass die Gradiva vor ihrem Tod einen Liebhaber hatte. Daraus entsteht die Eifersucht. Nicht die Erkenntnis, dass die Gradiva ein normales, lebendiges, hier im Gasthof Sole wohnendes Mädchen ist, wird erlaubt, sondern stattdessen wird für Hanold die Echtheit der Spange und der damit zusammenhängende Tod der Gradiva in den Armen eines anderen Mannes unanzweifelbar:

„Hanold überträgt seine Überzeugung, daß [!] die Gradiva in diesem Haus wohne, auf andere Eindrücke, die er in diesem Hause empfängt, wird auf solche Weise gläubig für die Reden des Wirts, die Echtheit der Metallspange und die Wahrheit der Anekdote von dem in Umarmung aufgefundenen Liebespaar, aber nur auf dem Wege, daß [!] er das in diesem Haus Gehörte mit der Gradiva in Beziehung bringt [...], selbst [wenn dies] im Widerspruch mit seinem ersten Traum [steht] [...].“ (FREUD (1907 [1906]): 72)

All dies, versucht der latente Trauminhalt Hanold zu sagen. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 70-74)

Der nächste wichtige Aspekt des Traumes ist Gradivas Rede, welche – für den Leser leicht erkenntlich – von den Worten des Zoologen abstammt, wobei der „Kollege Eimer“ durch eine „Kollegin“ ersetzt, das „mehrmals“ weggelassen und die Bindung der Sätze etwas geändert wurde. Die oben bereits erwähnte Regel der Traumdeutung, dass Traumreden stets von tatsächlich gehörten oder selbst gesprochenen Worten während des Tages herrühren und zur Verbergung der latenten Traumgedanken durch Abänderung und Entstellung in die passende Form gerückt werden (vgl. oben Seite 42), wurde somit eingehalten. Die Ersetzung des Vaters durch die Tochter bedeutet, wie generell das Ersetzen einer Person durch eine andere, die Gleichstellung der beiden Personen. Diese Austausch zeigt dem Analytiker, dass Hanold unbewusst bereits erkannt hat, dass es sich bei dem Mann, den er bei der Begegnung für einen anderen Gast des Wirtshauses gehalten hatte, um den Vater der Zoe-Gradiva handelt, den er schon seit seiner Kindheit gut kennt, und an den er sich nun nicht mehr erinnert. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 67-68)

Zoe zeigt nun im Traum dieselben Verhaltensweisen wie ihr Vater: sie versucht eine Eidechse zu fangen. Um die Bedeutung des Eidechsenfangs zu bestimmen, ist es, so FREUD, wichtig, auf die „Kollegin“ näher einzugehen. Diese Bezeichnung kann nur für die junge Dame stehen, welche Hanold am Abend im Lokal so bewundert hat. Es war vor allem die rote Rose an ihrem Kleid, die etwas in seinem Gedächtnis hervorgerufen hat. Was dies war, verraten die letzten Worte des Traumes: „[...] im Frühling gebe man Rosen [...]“. (JENSEN (2013): 43) Auch hier dürfte Hanold bereits erkannt haben, dass es sich bei der Dame und dem Herren nicht um Geschwister, sondern um ein Hochzeitspaar handelt, denn die Rose ist schließlich die Blume der Liebenden, worauf ihn die Gradiva mit ähnlichen Worten schon während des Tages auf-

merksam gemacht hatte. Sich dies aber vollends einzugestehen und dennoch eine Sympathie dem Paar gegenüber zuzulassen, ist für Hanold aufgrund des Wahns zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich. Was der „Kollegin“ somit gut gelungen ist, ist, sich einen Mann zu fangen. Der Mann wurde also im Traum durch die Eidechse ersetzt. In dem Versuch der Gradiva, sich eine Eidechse zu fangen, wird Hanolds Wunsch erkennbar, dass sie sich ihn als Geliebten fängt.

„Hanold versteht, daß [!] die beiden das sind, wozu er und die Gradiva erst werden sollen, der Eidechsenfang bekommt die Bedeutung des Männerfanges, und die Rede der Gradiva heißt etwa: Laß [!] mich nur machen, ich verstehe es ebenso gut, mir einen Mann zu gewinnen, wie dies andere Mädchen.“ (FREUD (1907 [1906]): 69)

Hinter diesem Traum steckt also wiederum ein erotischer Wunsch, allerdings mit masochistischem Charakter: „Der Wunsch, von der Geliebten gefangen genommen zu werden, sich ihr zu fügen und zu unterwerfen, wie er hinter der Situation des Eidechsenfanges konstruiert werden darf, hat eigentlich passiven, masochistischen Charakter.“ (FREUD (1907 [1906]): 83)

Zuletzt ist noch zu klären, warum der manifeste Traum so unsinnig für Hanold erscheint, und das sogar schon während er noch träumt. Dies wird klar, wenn man alles bereits Gedeutete zur Übersetzung des Traumes verwendet, d.h. man den manifesten Trauminhalt

„[...] durch die hinter ihm verborgenen, ihm möglichst unähnlichen, unbewußten [!] Gedanken [ersetzt]. Etwa so: ‚Sie wohnt ja in der Sonne mit ihrem Vater, warum spielt sie solches Spiel mit mir? Will sie ihren Spott mit mir treiben? Oder sollte es möglich sein, daß [!] sie mich liebt und mich zum Manne nehmen will?‘ – Auf diese letztere Möglichkeit erfolgt wohl noch im Schlaf die abweisende Antwort: das sei ja die reinste Verrücktheit, die sich scheinbar gegen den ganzen manifesten Traum richtet.“ (FREUD (1907 [1906]): 74-75)

FREUD betont hierbei weiters, dass gerade der Spott oder Hohn einer Person durch sehr verworrene, unsinnige und absurde Träume dargestellt wird. Hierzu passt auch der „lachende“ Schrei des Vogels im Traum, der an den Vogellaut erinnert, den Hanold unmittelbar nach dem Verschwinden der Gradiva gehört hatte.

An dem bisher Gedeuteten erkennt man sehr gut die Verdichtungsarbeit des Traumes. FREUD fasst dies noch einmal wie folgt zusammen: „Der Traum hat bisher zwei der Erlebnisse des Tages zu einer Situation zusammengeschweißt, ‚verdichtet‘, wie wir sagen, um zwei Einsichten, die nicht bewußt [!] werden durften, einen allerdings sehr unkenntlichen Ausdruck zu verschaffen.“ (FREUD (1907 [1906]): 69-70)

## **6.5. Die Ausgrabung glückt – Die Auflösung des Phantasiestücks**

Als sich Hanold am nächsten Tag erneut auf seinen Weg macht, scheint der, wie es FREUD nennt, „alte Wahn“ rissig geworden zu sein (vgl. FREUD (1907 [1906]): 28). Nicht mehr Gradivas körperlicher Zustand und die anderen seltsamen Gedanken beschäftigen ihn, sondern ein viel menschlicherer: die Eifersucht. Sie ist als solche für Hanold selbst nicht erkennbar. FREUD betont hierbei die in ihr enthaltene Verschiebung: „Der Akzent hatte sich [...] auf das zuletzt angefügte Stück [die Spange] verschoben, und die an diesem hängende Eifersucht quälte ihn in allerlei Verkleidungen.“ (FREUD (1907 [1906]): 28)

Auch an seinem Verhalten gegenüber dem Liebespaar, das er heimlich beobachtet, lässt sich eine Veränderung erkennen: „Ein Respekt, der ihm lange gefehlt hatte, war in ihm wiederhergestellt.“ (FREUD (1907 [1906]): 28)

Die oben angesprochene Eifersucht verknüpft sich schließlich mit der Angst, seine geliebte Gradiva könnte einen anderen Mann bei sich haben, was zur unpassenden Begrüßung „Bist du allein?“ führt. Auch die Bedeutung der gemeinsamen Mahlzeit unterstreicht FREUD:

„[...] [A]ber die Stärkung seines Kopfes durch das Nahrungsmittel und all die Zeichen von Gegenwärtigkeit, die sie gab, verfehlten ihre Wirkung auf ihn nicht. Die Vernunft erhob sich in ihm und zog den ganzen Wahn, daß [!] die Gradiva nur ein Mittagsgespent sei, in Zweifel.“ (FREUD (1907 [1906]): 29)

Einem Wissenschaftler entsprechend, gibt es für ihn nur eine Möglichkeit, seine Theorie zu überprüfen: „ein Experiment als Mittel der Entscheidung“ (FREUD (1907 [1906]): 29), wie FREUD Hanolds gezielten Schlag auf die Fliege auf Gradivas Hand bezeichnet.

Die Auflösung des Wahns wird jedoch noch weiter hinausgezögert, da dann das Liebespaar die beiden stört. Nun werden dem Leser einige Zusammenhänge erklärt, indem Zoe in ihrer gekonnt doppelsinnigen Art zu reden augenscheinlich ein oberflächliches Gespräch mit ihren Freunden führt, sich dahinter aber „[...] zur Absicht der Therapie und zu anderen geheimen Absichten bek[e]nnt [...]“. (FREUD (1907 [1906]): 30)

Der davoneilende Hanold hingegen scheint auf dem besten Weg der Heilung zu sein und gesteht sich seine Verrücktheit ein, „[...] [ein] wesentliche[r] Fortschritt auf dem Rückweg zur gesunden Vernunft.“ (FREUD (1907 [1906]): 30) Kurz will sein Wahn noch einmal die Oberhand gewinnen, als er Zoe für ein wiederauferstandenes Mädchen der in der Villa des Diomedes Gestorbenen hält, doch dies ist „[...] ein bald abgewiesener letzter Versuch, in das Reich des Wahnsinns zu flüchten.“ (FREUD (1907 [1906]): 31)

Kurz bevor der Leser das ganze Rätsel entschlüsselt bekommt, zeichnet sich bereits ab, dass die in der Kindheit begonnene Liebesgeschichte eine Fortsetzung erfahren wird. FREUD kann nicht umhin, von einer „seichten Lösung“ (vgl. FREUD (1907 [1906]): 32) zu sprechen. Er tut dies jedoch mit dem Hintergedanken, dass er durch seine vermeintlich negativ gemeinte Äu-



berung eine Verstärkung seiner Interpretation einleitet: „Es trägt aber doch wesentlich zur Vertiefung bei, daß [!] uns einfällt, dies Kinderverhältnis erkläre in unvermuteter Weise so manche Einzelheit von dem, was während ihres jetzigen Verkehrs zwischen den beiden vorgefallen.“ (FREUD (1907 [1906]): 32) So erkennt FREUD Hanolds Schlag auf Gradivas Hand als „[...] Wiederaufleben des Impulses zum ‚Knuffen und Puffen‘ [...]“. Bei sämtlichen Phantasien Hanolds handelt es sich also nicht um rein willkürliche Hirngespinnste, sondern um den „[...] Nachklang dieser vergessenen Kindheitserinnerungen[,] [...] bestimmt [...] durch das von ihm vergessene, aber noch wirksam in ihm vorhandene Material von Kindheitseindrücken.“ (FREUD (1907 [1906]): 32-33) Das wohl Auffälligste an dem Protagonisten ist von Anfang an sein Nichtvorhandensein von Interesse an lebenden Frauen. Dieser Umstand ist, wenn man es genau betrachtet, sogar das tragende Element der ganzen Erzählung, „denn eines Tages ereignet es sich, daß [!] ein einzelnes [...] Steinbild alles Interesse für sich beansprucht, das sonst nur dem lebenden Weib gebührt, und damit ist der Wahn gegeben.“ (FREUD (1907 [1906]): 45) Wenn der Leser nun jedoch erfährt, dass Hanold in seiner Kinderzeit sehr wohl über ein derartiges Interesse verfügte, sich mit Zoe eben „knuffte und puffte“, mit ihr gemeinsam aß und sie unzertrennlich waren, dann wird ersichtlich, dass dieses Interesse im Laufe der Jahre wieder verloren gegangen sein muss. Denn „[i]n solcher Anhänglichkeit, solcher Vereinigung von Zärtlichkeit und Aggression äußert sich die unfertige Erotik des Kinderlebens, die ihre Wirkungen erst nachträglich, aber dann unwiderstehlich äußert [...]“. (FREUD (1907 [1906]): 45) Weshalb Hanold sein erotisches Interesse am anderen Geschlecht verloren hat, enthüllt die Erzählung leider nicht.

FREUD führt weiters an, warum es bei den Kindheitserinnerungen Hanolds falsch ist von „vergessen“ zu sprechen, sondern kein anderer Umstand als die „Verdrängung“ ihr Unwesen getrieben hat. Diese ist von einem inneren Widerstand gekennzeichnet, der das Hervorquellen der Erinnerung verhindert. Diese ist nicht gelöscht, sondern bleibt „[...] leistungs- und wirkungsfähig [und lässt] [...] eines Tages unter dem Einfluß [!] einer äußeren Einwirkung psychische Abfolgen entstehen, die man als Verwandlungsprodukte und Abkömmlinge der vergessenen Erinnerung auffassen kann [...]“. (FREUD (1907 [1906]): 34) Dass Hanolds Kindheitserlebnisse verdrängt und nicht vergessen sind, lässt sich also daran erkennen, dass zwar der Wahn zu entstehen beginnt, als er das Steinbild findet und immer wieder betrachtet, jedoch nicht die Erinnerung an Zoe hervorkommt. „Die Entwicklung der Seelenstörung setzt mit dem Moment ein, da ein zufälliger Eindruck die vergessenen und wenigstens spurweise erotisch betonten Kindererlebnisse aufweckt.“ (FREUD (1907 [1906]): 46) Ferner ist zu beachten, dass seine erotischen Gefühle zwar aktiv auf ihn Einfluss nehmen, aber nicht zu seinem

Bewusstsein durchdringen. Dieser Umstand wird von FREUD als Unbewusstes bezeichnet. Es treffen demnach zwei wichtige psychoanalytische Termini zusammen: das Unbewusste und die Verdrängung, wobei das Unbewusste der weite und die Verdrängung der enge Begriffe ist:

„Alles was verdrängt ist, ist unbewußt [!]; aber nicht von allem Unbewußten [!] können wir behaupten, daß [!] es verdrängt sei. Hätte Hanold beim Anblick des Reliefs sich der Gangart seiner Zoe erinnert, so wäre eine früher unbewußte [!] Erinnerung bei ihm gleichzeitig aktiv und bewußt [!] geworden und hätte so gezeigt, daß [!] sie früher nicht verdrängt war.“ (FREUD (1907 [1906]): 47)

Genaugenommen leidet Hanold also an einem verdrängten Unbewussten. Aus ungeklärter Ursache hat der Protagonist seine erotischen Gefühle verdrängt und auf die Wissenschaft übertragen und

„[...] da seine Erotik kein anderes Objekt kennt oder gekannt hat als in seiner Kindheit die Zoe Bertgang, so sind die Erinnerungen an diese vergessen. Das antike Reliefbild weckt die schlummernde Erotik in ihm auf und macht die Kindheitserinnerungen aktiv. Wegen eines in ihm bestehenden Widerstandes gegen die Erotik können diese Erinnerungen nur als unbewußte [!] wirksam werden.“ (FREUD (1907 [1906]): 47)

Der entstehende Kampf zwischen der hervordrängenden Erotik mit den Kräften, die sie weiter zu unterdrücken versuchen, äußert sich in Hanolds Wahn von seiner wiederauferstandenen Gradiva, in dessen Dienst sich schließlich gerade die Wissenschaft stellt, die zuvor noch dazu diente, die Erotik zu unterdrücken. Eine Ironie liegt somit darin, dass „[...] die Erweckung der verdrängten Erotik gerade aus dem Kreise der zur Verdrängung dienenden Mittel erfolgt.“ (FREUD (1907 [1906]): 48) All die Dinge die aus diesem Wahn resultieren, alle in Hanolds Phantasie und seinem Handeln erkennbaren Symptome, „[...] sind eben Ergebnisse eines Kompromisses zwischen den beiden seelischen Strömungen [...].“ (FREUD (1907 [1906]): 50) Dieser Kompromiss zwischen Ver- und „Wiederhervordrängung“ der Erotik kann jedoch niemals für beide Seiten so befriedigend sein, dass der Wahn zum Erliegen kommt: „Bei der Bildung eines Wahnes geht dieser Kampf eigentlich nie zu Ende. Ansturm und Widerstand erneuern sich nach jeder Kompromißbildung [!], die sozusagen niemals voll genügt.“ (FREUD (1907 [1906]): 50) An Hanold wird dieser Umstand an dem „Gefühl der Unbefriedigung“ während der ganzen Erzählung immer wieder gut sichtbar, beispielsweise in der Szene auf der Mauer:

„Norbert Hanold hatte geglaubt, hier das, wonach er ein unbestimmtes Verlangen trug, zu finden. Doch er war nicht in der Stimmung dazu, obwohl ihn auf der verlassenen Mauer keine Hochzeitspaare und Fliegen behelligten, aber auch die Natur war außerstande, ihm zu bieten, was er um sich und in sich vermißte [!].“ (JENSEN (2013): 20)

Dem Leser wird noch eine zweite Psyche zugänglich gemacht, nämlich die von Zoe, welche FREUD als die „Verkörperung der Klugheit und Klarheit“ (FREUD (1907 [1906]): 34) bezeichnet. Er kann nicht umhin, auch Zoes Psyche zu deuten: Ihre Gefühle waren in der Kinderzeit zur „herzlichen Verliebtheit“ geworden. In seinen Anmerkungen zu Zoe spricht FREUD indirekt den Ödipuskomplex an, da sie „[...] ihre Neigung zunächst dem Vater zuwende[te] [und

dann] [...] nach einer anderen Person Umschau halten [mußte] [...]“, weil ihr Vater keine Zeit mehr für sie hatte. (FREUD (1907 [1906]): 34) Ganz dem Ödipuskomplex entsprechend, ging ihre Verliebtheit zu Hanold nicht verloren, als dieser nur noch Augen für die Wissenschaft hatte, sondern „[...] steigerte sie [sich] vielmehr, denn er war ihrem Vater gleichgeworden [...]. So war es ihr gestattet, [...] die beiden in ihrem Fühlen zu identifizieren.“ (FREUD (1907 [1906]): 34) Hier wird Gradivas Vorwurf mit dem Vergleich des Archäopteryx bedeutend:

„Ich war Luft für dich, und du warst mit deinem blonden Haarschopf, an dem ich dich früher oft gezaust, so langweilig, vertrocknet und mundfaul wie ein ausgestopfter Kakadu und dabei so großartig wie ein – Archäopteryx heißt das ausgegrabene vorsintflutliche Vogelungetüm ja wohl.“ (JENSEN (2013): 56)

An ihm wird ersichtlich, dass Zoes Liebe zu Hanold durch dessen Ähnlichkeit mit ihrem Vater gesteigert wurde, da sie mit dem Vorwurf sowohl Hanold als auch ihren Vater, den Zoologen, beschimpft: „[...] ihr Groll trifft den Geliebten wie den Vater mit demselben Worte.“ (FREUD (1907 [1906]): 34)

FREUD betont den feinen Zug JENSENS bei Hanold gerade ein Reliefbild als „Wahnverkleidung“ herangezogen zu haben, um die verschütteten Gefühle seines Protagonisten Stück für Stück aufzudecken:

„Wenn Norbert Hanold eine aus dem Leben geholte Persönlichkeit wäre, die so die Liebe und die Erinnerung an seine Kinderfreundschaft durch die Archäologie vertrieben hätte, so wäre es nur gesetzmäßig und korrekt, daß gerade ein antikes Relief die vergessene Erinnerung an die mit kindlichen Gefühlen Geliebte in ihm erweckte; es wäre sein wohlverdientes Schicksal, daß [!] er sich in das Steinbild der Gradiva verliebte [...].“ (FREUD (1907 [1906]): 37)

Auch Zoe scheint dieser Zusammenhang schnell klar geworden zu sein und sie deutet sein Interesse an dem Gipsabdruck bald als Interesse an ihrer Person. Mit derartigen Gefühlen Hanolds ihr gegenüber hat sie nicht gerechnet („[...] das hatte ich bei dir nicht vermutet [...]“ (JENSEN (2013): 56)), was sie immer wieder auch in ihrer doppelsinnigen Art anspricht. Sie hat ihre psychoanalytische Arbeit hervorragend vollbracht: Nicht nur, dass sich Hanold frei und lebendiger als je zuvor fühlt, nachdem „[...] der Wahn durch dasjenige ersetzt war, wovon er doch nur eine entstellte und ungenügende Abbildung sein konnte [...]“ (FREUD (1907 [1906]): 37), nein, der Geheilte geht sogar so weit, dass er eine „aktive Rolle“ einnimmt und mit der Erklärung der Namensgebung „Gradiva“ die Aufklärung selbstständig weiterführt:

„Er ist offenbar von seinem Wahn völlig geheilt, über ihn erhoben und beweist dies, indem er die letzten Fäden des Wahngespinnstes selbstständig zerreißt. Genau so benehmen sich auch die Kranken, denen man den Zwang ihrer wahnhaften Gedanken durch Aufdeckung des dahintersteckenden Verdrängten gelockert hat.“ (FREUD (1907 [1906]): 38)

Die weitere Erzählung dient, so FREUD, wohl lediglich dem „harmonischen Abschluß [!]“ (FREUD (1907 [1906]): 38) und – ganz dem Frauenbild FREUDS entsprechend – dem Gefallen der weiblichen Leser: „Damit wäre die Angelegenheit logisch erledigt, da aber das Mädchen ihm in diesem Zusammenhang ihre Liebe gestanden, lasse der Dichter, gewiß [!] zur Befriedigung seiner Leserinnen [Markierung durch C.V.], die sonst nicht uninteressante Er-

zählung mit dem gewöhnlichen glücklichen Schluß [!], der Heirat, enden.“ (FREUD (1907 [1906]): 78) Er führt jedoch gleich im Anschluss an diese Worte aus, warum ein solches Ende tatsächlich besser – ja sogar notwendiger – ist, als eines, in dem Hanold nun, da er um die Umstände seines Wahnes weiß, sein Interesse wieder verloren hätte. Die ganze Geschichte macht nämlich nur dann Sinn, wenn Zoe dies alles nicht aus Spaß an der Sache gemacht hat, sondern weil sie wirklich an der Heilung ihres einstigen Spielgefährten, mittels einer Behandlung, welche sogar von FREUD selbst als psychoanalytisch bezeichnet wird, interessiert war:

„Die Behandlung besteht darin, ihm die verdrängten Erinnerungen, die er von innen her nicht freimachen kann, von außen her wiederzugeben; sie würde aber keine Wirkung äußern, wenn die Therapeutin dabei nicht auf die Gefühle Rücksicht nehmen und die Übersetzung des Wahnes nicht schließlich lauten würde: ‚Sieh‘, das bedeutet doch alles nur, daß [!] du mich liebst.“ (FREUD (1907 [1906]): 79)

Zoes großer Vorteil in ihrer Tätigkeit als psychoanalytische Therapeutin ist, dass sie die ideale Position innehat. Sie kann auf die – nach FREUDS Ansicht – sehr häufig entstehende Liebe eines Patienten gegenüber seinem Therapeuten ohne schlechtes Gewissen eingehen. Der Arzt aber muss es stets schaffen, diese Liebe auf andere Wege umzuleiten. Denn „[j]ede psychoanalytische Behandlung ist ein Versuch, verdrängte Liebe zu befreien, die in einem Symptom einen kümmerlichen Kompromißausweg [!] gefunden hat.“ (FREUD (1907 [1906]): 80) Dieses und andere entstehende Gefühle werden dann meist vorrangig auf den Arzt projiziert. Die Gradiva kann diese Liebe als Idealfall der Therapie erwidern.

FREUD ist dementsprechend von dem Aufbau der Geschehnisse innerhalb der Erzählung so begeistert, dass er schreibt: „Wir finden aber alle seine Schilderungen der Wirklichkeit so getreulich nachgebildet, daß [!] wir keinen Widerspruch äußern würden, wenn die Gradiva nicht ein Phantasiestück, sondern eine psychiatrische Studie hieße.“ (FREUD (1907 [1906]): 41) Lediglich zwei Begebenheiten nennt er, welche tatsächlich nur auf den Umstand zurückgeführt werden können, dass es sich um ein literarisches Werk handelt: Einerseits die Existenz eines Reliefs, das eine Gestalt abbildet, die genauso wie das Mädchen in Hanolds Kindheit aussieht und auch wie es schreitet; und andererseits die zufällige Begegnung der beiden Protagonisten in Pompeji. (vgl. FREUD (1907 [1906]): 41). Wobei man bei Letzterem noch von Zufall sprechen könnte. FREUD aber sieht in diesen beiden Punkten kein Problem, da es sich ansonsten um „[...] eine völlig korrekte psychiatrische Studie [...]“ handelt, wobei der Autor eben „[...] eine durchaus lebenswahre Entwicklung auf eine[r] unwahrscheinliche[n] Voraussetzung [...]“ aufgebaut hat. (FREUD (1907 [1906]): 42)

Zuletzt betont er, dass das Bild der über die Trittsteine schreitenden Zoe-Gradiva einen gelungen Abschluss der Erzählung darstellt, indem es einen gekonnten Rückblick auf den Wahn vornimmt: „Mit dem Triumph der Erotik kommt jetzt zur Anerkennung, was auch am Wahne schön und wertvoll war.“ (FREUD (1907 [1906]): 39)

## 7 Die Bewertung von FREUDS Theorien

### 7.1. Allgemeines

Universitätsprofessor MICHAEL ROHRWASSER hebt vor allem hervor, dass es fraglich ist, warum FREUD gerade jene – innerhalb des vorherigen Kapitels vorgestellten – Punkte der Erzählung ausgewählt hat, um sie in seiner Abhandlung zu bearbeiten. Es gäbe noch so viele weitere Aspekte, zum Teil noch viel spannendere, welche er unbehandelt lässt, obwohl sie sich ebenfalls gut mit seinen Theorien und seiner *Traumdeutung* vereinen hätten lassen.

Diplom-Psychologe KLAUS SCHLAGMANN hingegen ist der Ansicht, dass FREUD sich JENSENS Erzählung so zurechtgebogen hat, dass sie zu seiner *Traumdeutung* passt. Besonders sein ständiges Suchen nach krankhafter Sexualität als Hintergrund von so praktisch allem befindet er für nicht haltbar.

Um seine Ansicht zu untermauern, nimmt SCHLAGMANN etliche der oben angeführten Ansichten FREUDS zu Hanold und zu JENSEN herbei und versucht, die darin enthaltenen Fehler aufzuzeigen; so etwa jenen Umstand, dass FREUD den Dichter und den Neurotiker auf eine Stufe stellt (vgl. oben Seite 62) und dies lediglich deshalb, weil ersterer über reichlich Phantasie verfügt und diese auch benützt. WILHELM STEKEL widmet sich dieser Thematik ebenfalls sehr ausführlich in seiner Schrift „Dichtung und Neurose“ und schreibt beispielsweise: „[...] [Ich], habe ,den sicheren Beweis erbracht, dass zwischen dem Neurotiker und dem Dichter gar kein Unterschied besteht. Nicht jeder Neurotiker ist ein Dichter. Aber jeder Dichter ist ein Neurotiker. [...]“ (STEKEL zitiert nach SCHLAGMANN (2012): 37) Dies ist für SCHLAGMANN jedoch ein unhaltbarer Vergleich. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 21)

ROHRWASSER stimmt FREUD zu, dass vor allem die große Bedeutung des Zufalls ins Auge sticht, da die Auflösung des ganzen Geschehens nur durch „[...] eine kräftige Inanspruchnahme des Zufalls [möglich ist], der nicht nur die Liebenden zum selben Zeitpunkt nach Pompeji führt [...], sondern auch noch die Freundin der Titelheldin.“ (ROHRWASSER (2005): 180) Allerdings gibt er an, dass zumindest bei Ersterem Hanolds unbewusste Wahrnehmung mitgeholfen haben könnte.

Weiters vertritt er dieselben Ansichten wie FREUD, in Bezug auf die Betonung der Doppeldeutigkeit der Sprache und der dadurch entstehenden Ironie und auch in Bezug auf die Schwierigkeit der klaren Abgrenzung der einzelnen Geschehnisse aufgrund der fließenden Übergänge. ROHRWASSER führt hierzu an, dass, „[...] die Übergänge von Rauschphantasie,

Trance, Traum, Tagtraum und Realität [...] so subtil [sind], dass Freud an der entscheidenden Stelle seiner Interpretation keine genaue Zahl angeben kann: Er spricht von ‚zwei oder drei‘ Träumen der Erzählung [...]“ (ROHRWASSER (2005): 180). Weiter unten schreibt er:

„In *Gradiva* spielen die Träume des Helden eine konstitutive Rolle, wobei imaginiertes Bild, Tagtraum, rauschhafte Halluzination (hervorgerufen durch die Mittagshitze, durch die Bilder von Mohnfeldern und durch den Vesuvio-Wein) oder Traum im Halbschlaf vom nächtlichen Traum nicht streng geschieden wird.“ (ROHRWASSER (2005): 191)

ROHRWASSER ist jedoch im Gegensatz zu FREUD der Ansicht, dass, wie an späterer Stelle noch weiter ausgeführt werden soll, in JENSENS Erzählung „[...] das aufklärerische Element der Traumprozedur und die Momente der Selbstheilung [...]“ (ROHRWASSER (2005): 197) zentral sind. Mit der Bezeichnung von Hanolds Leiden als „Wahn“ klammert FREUD das im Grunde aus.

„‚Wahn‘ ist aber für Freud die Vokabel, mit der er die Beschreibung von Hanolds Zustand bündelt, seine Bewußtseins Schleier [!] und die körperlichen Schwindel. Sie verkehrt zwar nicht den Sachverhalt, hilft Freud aber, auszublenden, wovon die Geschichte erzählt: von vulkanischen Ausbrüchen (tödlichen, organischen) von Rauschen und Entgrenzungen.“ (ROHRWASSER (1996): 28)

Es liegt also der Schluss nahe, dass FREUD ganz bewusst selektiv gearbeitet hat. Er widmet sich lediglich den beiden Hauptcharakteren Hanold und Zoe und dies in einer Form, als wären sie lebendige Personen. Das Problem hierbei ist jedoch, dass

„[...] indem er die Kulisse ihres Agierens und die Inszenierung dieses Agierens nur streift, [...] auch diese Figurenanalyse unvollständig [bleibt] [...]. Die Rolle des auktorialen Erzählers [...] bleibt in Freuds Interpretation ausgeklammert. Dass der Erzähler es ist, der kunstfertig die Verschüttungen Hanolds und die Ausgrabungen inszeniert hat, bleibt durch Freuds Fixierung auf die Handelnden und seine Reduktion literarischer Technik auf ‚unbewußte [!] seelische Tätigkeit‘ [...] unbeachtet.“ (ROHRWASSER (2005): 197)

Wenn es um Inszenierungselemente geht, gibt es für FREUD also nur die Methode des Wegkürzens, da für die Kreativität des Autors kein Platz ist. „Sein zielgerichtetes Interesse an dem Helden verrät zugleich sein spezifisches Interesse an Literatur: Sie ist gespiegelte Wirklichkeit, insofern die Zeichnung des Helden den Charakter einer psychiatrischen Fallstudie hat.“ (ROHRWASSER (2005): 197)

Dieses selektive Analysieren vollzieht FREUD vermutlich auch darum, weil er praktisch eine „Werbung“ (vgl. ROHRWASSER (2005): 205) für seine Theorien vornehmen möchte. Der traditionellen Wissenschaft – der Psychiatrie – stellt er die neue der Psychoanalyse gegenüber. Eben auf diese Weise interpretiert er dann Zoe. Sie wird zur „[...] Kritikerin und Spöttlerin der tradierten Wissenschaften [...] [und] zur Botschafterin der ‚neuen Wissenschaft‘ ernannt; sie wird zur Pionierin der Psychoanalyse.“ (ROHRWASSER (2005): 201) FREUD betont ihre Fähigkeit, Hanold mittels Therapie und vor allem mit Hilfe ihrer ausgezeichneten Position – die Übertragung der Gefühle auf den Therapeuten betreffend – zu heilen. Man könnte Zoe als eine Leitfigur der Psychoanalyse bezeichnen und bei FREUDS Abhandlung von JENSENS *Gradiva* von einer Werbeschrift für sein Wissenschaftsbild sprechen: „Hier wird die Frau, die die

verstaubte Wissenschaft zu destruieren vermag, selbstgewiß [!] in die eigene Mitte aufgenommen. Die alte Wissenschaft erleidet Schiffbruch, während Freuds neue Wissenschaft sich anheischig macht, vom Einbruch *des Weibes* zu profitieren, *Weib und Wissenschaft* zu vereinen.“ (ROHRWASSER (1996): 22)

SCHLAGMANN kommentiert FREUDS Gleichsetzung von Zoe mit einem psychoanalytisch handelnden Therapeuten damit, dass er ihm zustimmt, dass Zoe mit ihrer fürsorglichen, witzigen und sensiblen Art und Weise und ihrem Talent, auf andere einzugehen und ihnen zuzuhören, tatsächlich wie ein Therapeut arbeitet. Allerdings geht sie hierbei nicht wie FREUD vor, sondern vielmehr wie JOSEF BREUER, welcher einen, laut SCHLAGMANN, völlig konträren Behandlungsansatz hatte. SCHLAGMANN zeigt dies an den Fällen Bertha Pappenheim und Ida Bauer (vgl. SCHLAGMANN (2012): 31-32 und 145-146):

„Breuer nimmt bei Bertha Pappenheim eine Fülle von Traumatisierungen sensibel wahr und hilft ihr, diese Ereignisse präzise zum Ausdruck zu bringen, sie ihrer aufgedrängten, falschen Bewertungen zu entkleiden, auf diese Weise zu einem gesunden, wahren Selbstempfinden zurückzukehren und das unabänderlich Geschehene in ihr Leben zu integrieren. Freud dagegen stößt bei Ida Bauer ebenfalls auf eine Fülle von Traumatisierungen [...]. Aber er misst diesen deutlichen Gewalt- und Missachtungs-Erfahrungen keinerlei Bedeutung bei. [...] Vielmehr unterstellt er allen Ernstes [...]: ihr Problem bestünde in ihren Impulsen zu Inzest, Masturbation, Homosexualität und Promiskuität.“ (SCHLAGMANN (2012): 31-32)

SCHLAGMANN vergleicht BREUERS Vorgehen bei Bertha Pappenheim mit JENSENS Aufarbeitung seiner – unten noch näher erläuterten – Schicksalsschläge durch den Schreibprozess:

„Mit seiner Dichtung macht er das, was auch Josef Breuers Patientin – durch Breuer bestärkt – getan hat: Durch Erzählen und Aufschreiben von Geschichten haben Bertha Pappenheim und Wilhelm Jensen wiederholt die sie bedrückenden emotionalen Erfahrungen umkreist und integriert.“ (SCHLAGMANN (2012): 31)

ROHRWASSER geht jedoch, Zoe betreffend, noch weiter auf die Freudsche Theorie von der perfekten Übertragung der Gefühle von dem Wahnobjekt auf den Therapeuten und einer vollends gelungenen Therapie ein. Er meint, dass diese ein Trugschluss sei: „Denn eine Übertragung wie in der psychoanalytischen Behandlung findet nicht (oder nur bedingt) statt; in Jensens Erzählung wird stattdessen vor allem die Selbstheilungspotenz des Protagonisten, ausgelöst durch Fantasie und Traumimpulse, unterstrichen.“ (ROHRWASSER (2005): 204) Zoe ist lediglich eine unterstützende Hilfe hierbei. FREUD ignoriert dies (bewusst oder unbewusst), um die Interpretation der Novelle für seine Traumtheorie passend zu machen. Möglich ist das allerdings nur durch die „[...] Ausklammerung der spezifischen Erkenntnisteknik Norbert Hanolds [...]“, welche in der Selbstheilungspotenz besteht. (ROHRWASSER (2005): 201) Die so entstehenden Leerstellen muss FREUD natürlich wieder füllen. „Indem Freud mit eigenen Einfällen die Lücken des Textes schließt, wird er zum neuen Autor einer verwandelten Erzählung.“ (ROHRWASSER (2005): 202)

Bei seinem eigenen Schaffensprozess passieren ihm jedoch auch einige Fehler. Der auffälligste ist wohl jener, dass FREUD den Ausdruck des Wahns für Hanolds Geisteszustand verwendet

und davon ausgeht, dass er von JENSEN selbst stammt („Der Zustand Norbert Hanolds wird vom Dichter oft genug ein ‚Wahn‘ genannt [...]“ (FREUD (1907 [1906]): 44)). In Wahrheit aber hat JENSEN in seinem Werk nicht ein einziges Mal das Wort „Wahn“ verwendet. Hier dürfte FREUDS eigene Phantasie zu stark gearbeitet haben, wodurch er wohl während des Lesens seine Kategorisierung des Leidens Hanolds als Wahn auf den Autor projiziert hat. FREUD notierte das Wort „Wahn“ nämlich ein Dutzend Mal als Randbemerkung. (vgl. ROHRWASSER (2005): 203) „Die Lust des Interpretens, Bekanntes wiederzufinden, war bei Freud offenbar so ausgeprägt, dass er die Überprüfung seiner projektiven These vernachlässigte [...]“ (ROHRWASSER (2005): 204) Diesen Umstand nützt auch SCHLAGMANN, um seine Ansicht von FREUDS zu weit ausschlagendem Enthusiasmus zu untermauern. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 25)

Ein weiterer, wenn auch nicht ganz so auffälliger Fehler, der FREUD laut ROHRWASSER unterläuft, geschieht, wenn er über Zoes Familiennamen spekuliert. Hierbei sieht er die besondere Gangart der Gradiva als eventuell in der Familie liegend an und vermutet, dass daher der Name stammen könnte. Dies würde jedoch „[...] eine matrilineare Fortschreibung des Namens [bedeuten], während in der Erzählung ausdrücklich vom ‚Glanz des väterlichen Namens‘ die Rede ist [...]“ (ROHRWASSER (2005): 203)

Selbst in FREUDS geliebtem Bild von der Verdrängung als Verschüttung und der psychoanalytischen Therapie als einer Art Ausgrabung gibt es, wie ROHRWASSER anmerkt, einige Haken. FREUD schreibt: „Es gibt wirklich keine bessere Analogie für die Verdrängung, die etwas Seelisches zugleich unzugänglich macht und konserviert, als die Verschüttung, wie sie Pompeji zum Schicksal geworden ist und aus der die Stadt durch die Arbeit des Spatens wieder erstehen konnte.“ (FREUD (1907 [1906]): 39-40)) Dieser Vergleich gaukelt aber vor,

„[...] dass die unbewussten Inhalte eine den prähistorischen Funden vergleichbare empirische Existenz hätten; er beschwört eine bilderbuchhafte Eindeutigkeit [...]; mit der Reproduzierung des Verschütteten (seiner Entzifferung) ist das Ziel der archäologischen Forschung erreicht.“ (ROHRWASSER (2005): 203)

Weiters ist das, was ausgegraben wird, zugleich auch das Gesuchte, das zuvor verschüttet worden ist. Bei der psychoanalytischen Therapie und der Traumdeutung hingegen ist dies eben nicht so, wie sogar FREUD in der *Traumdeutung*, etwa im Zusammenhang mit dem Verdichtungsprozess, anführt (vgl. oben Seite 41).

Doch der Vergleich hinkt noch weiter: „Die Analogie suggeriert auch, verstärkt durch die Lokalität von Pompeji, dass das Verschüttete konserviert war, also aller Entstellung und Verfälschung entgangen sei. [...] Alle Vieldeutigkeiten und Zweifel sind damit gebändigt, alle Fehldeutungen ausgeschlossen.“ (ROHRWASSER (2005): 211) Doch weiß man heute, dass gerade das Gedächtnis die Erinnerung sehr stark beeinflusst und verändert und oft bereits beim



„Einspeicherungsprozess“ Fehler gemacht werden. Selbst FREUD gibt diese Problematik in seiner *Traumdeutung* an (vgl. oben Seite 41 und 43). In seiner Abhandlung zur *Gradiva* versucht er sie jedoch anscheinend zu verbergen, damit sie seiner Analogie nicht im Weg steht.

Am meisten wird der Vergleich jedoch von der Tatsache zerstört, dass es eben auch in der Archäologie nicht immer so einfach ist, sondern „[...] dass [oft auch] etwas nachträglich Eingeschmuggeltes zu Tage gefördert wird und dass in der Hauptsache Belangloses gefunden wird, die Schuttberge des Sinn- und Bedeutungslosen, das Nichtlesbare.“ (ROHRWASSER (2005): 212) So schön dieses Bild von der Verdrängung als Verschüttung also auch ist, es ist irreführend.

Auch SCHLAGMANN widmet sich FREUDS „Verdrängung“, allerdings kritisiert er sie von einer anderen Seite. Er meint, dass es falsch wäre, diese rein auf sexuelle Aspekte zu beschränken, da der Prozess des Verdrängens ein völlig normaler, alltäglicher sei, der nötig sei, um überhaupt leben zu können:

„Verdrängung ist zunächst ein alltäglicher Prozess. Wären wir nicht in der Lage, Dinge, die uns emotional stark bewegen, auch teilweise zu verdrängen, dann wären wir rasch zur Bewältigung unseres Alltags nicht mehr in der Lage. Es ist keineswegs so, dass vor allem erotische Gefühle verdrängt werden.“ (SCHLAGMANN (2012): 22)

So wären beispielsweise Gesundheitsängste oder auch die Trauer um Verstorbene häufige Auslöser für einen Verdrängungsprozess. Laut FREUD aber werden nur perverse erotische Impulse verdrängt, darum stellt SCHLAGMANN folgende Fragen in den Raum:

„Da er nicht konkret wird, bleibt Raum für diverse „Perversionen“. War Norbert [...] etwa ein Fußfetischist? Oder war diese Kinderfreundschaft irgendwie inzestuös [...]? Wenn ja: Warum war es dann nur bei Norbert zur Verdrängung gekommen, und nicht auch bei Zoe? Hier bleibt Freuds Analyse Anfang 1907 unbestimmt. Er hat zum Zeitpunkt der Abfassung seines Traktats offenbar keine rechte Vorstellung, wie er diese Lücke in seiner Konstruktion schließen soll.“ (SCHLAGMANN (2012): 24)

SCHLAGMANN meint, dass es im Fall der *Gradiva* eben kein perverser sexueller Hintergrund sei, der Hanold zum Verdrängen des Ganzen anregt. Nicht die Perversität – wie etwa ein möglicher Fußfetischismus des Protagonisten, gekoppelt mit Verdrängung und symbolisiert durch den Vesuvausbruch – sei das eigentliche Thema, sondern das an JENSENS eigene Vergangenheit angelehnte Thema der Vergänglichkeit und des Todes (vgl. SCHLAGMANN (2012): 22-23).

„Die Verschüttung symbolisiert für mich die Vergänglichkeit: Unter der Oberfläche ‚lebt‘ die Erinnerung an geliebte, längst vergrabene Tote fort. Das ‚Graben‘ im Gedächtnis kann alte Begebenheiten wieder beleben. Gegenstände oder Bilder bewahren das Andenken an die Verstorbenen.“ (SCHLAGMANN (2012): 25)

Laut SCHLAGMANN beweist gerade FREUDS Deutung von JENSEN dessen Unfähigkeit und Überheblichkeit: FREUD gibt nämlich, ohne zuvor mit dem Autor gesprochen zu haben, seine Einschätzung von JENSENS Psyche ab. Er meint, „[d]ieser sei wohl in seine mit Spitzfuß körperlich behinderte Schwester verliebt gewesen.“ (vgl. SCHLAGMANN (2012): 23) Tatsächlich aber wuchs JENSEN getrennt von seiner Familie auf und hatte weder Schwester noch Cousine. Er hatte jedoch, wie er FREUD später auch bereitwillig erzählt, eine Kindheitsfreundin, welche

18-jährig verstarb: Clara Witthöfft. Diese schrecklichen Ereignisse – die Kindheit ohne Eltern, der Tod von Clara und einer weiteren Freundin – prägen JENSENS Novelle. „Die ‚Gradiva‘ beschreibt im Grunde, wie Jensen die Trauer um seine früh verstorbene Kindheitsfreundin bewältigt, indem sie für ihn in seiner Gattin Marie wieder zum Leben erwacht.“<sup>2</sup> (SCHLAGMANN (2012): 31) Als FREUD jedoch erkennt, dass er seine Einschätzung von JENSEN zu früh geäußert hat, ist es zu spät, um sie zurückzunehmen. Stattdessen beginnt er, JENSEN immer weiter zu diffamieren. Er tut dies, mit der Veröffentlichung der zweiten Auflage seiner Schrift 1912, sogar über dessen Tod hinaus. Darin unterstellt er JENSEN die Verweigerung der Mitwirkung, obwohl dies keineswegs der Fall war, wie der Briefkontakt zwischen FREUD und JENSEN beweist<sup>3</sup>. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 36 und 39-64) Auch einige von FREUDS Anhänger gehen diesen Weg sehr lange weiter. So beispielsweise MARTIN BERGMANN der 1987/99 in seiner Deutung der *Gradiva* von „Fetisch“, „Homosexualität“, „Kastrationsangst“ und sogar von der „phallischen Frau“ spricht. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 65-74)

ROHRWASSER vermutet, dass FREUDS plötzliche negative Einstellung gegenüber JENSEN und seiner *Gradiva* auch darauf beruhen könnte, dass er anfangs einen zu verharmlosenden Blick auf die Erzählung geworfen hat: „Denn eine ‚korrekte psychiatrische Studie‘ ist Jensens Erzählung gerade nicht – die Psychiatrie zur Zeit Freuds definiert Geisteskrankheit als Niederlage der Vernunft gegenüber der Fantasie [...], während Jensens Hanold sich durch Fantasie und Halluzinationen zu retten vermag.“ (ROHRWASSER (2005): 198) Eine weitere These ROHRWASSERS hierzu ist, dass FREUD seine Analyse der *Gradiva* vor allem geschrieben hat, um C. G. JUNG zu gefallen, mit dem er zu jener Zeit in Kontakt getreten war. „Es ist naheliegend, sein späteres negatives Urteil über die *Gradiva*-Novelle zusammenzulesen mit der Abwendung von Jung.“ (ROHRWASSER (2005): 209) Auffällig ist jedenfalls, dass FREUD zu Beginn, in der ersten Auflage seiner Analyse, den Autor ausklammert. „Der Autor wird hier nicht zum Patienten, sondern zum ‚Bundesgenossen‘ erklärt [...]. [Freud] unterscheidet [noch strikt] zwischen Autor und Romanfigur [...].“ (ROHRWASSER (2005): 213) Dies dürfte jedoch nur ein nach außen gezeigtes Bild gewesen sein, wie auch ROHRWASSER anführt. FREUD trennt anfangs noch die „[...] veröffentlichten und [die] internen Interpretationen [...]“ (ROHRWASSER (2005): 213), bis er dies zuerst innerhalb der Mittwoch-Gesellschaft in Kombination mit JUNGS Kommentar, und schließlich auch öffentlich mit dem „Nachtrag zur zwei-

---

<sup>2</sup> Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, unternimmt SCHLAGMANN eine eigene Deutung der *Gradiva*, wobei er sich sehr an JENSENS tatsächliche Lebensgeschichte orientiert. Nach einer biografischen Auseinandersetzung mit JENSEN bezieht er einerseits das real existierende Relief mit ein, sowie vor allem die Beziehung des Dichters zu den drei Frauen Clara Louise Adolphine Witthöfft, Sophie Alexandrine Stammann und Marie Elise Josepha Brühl. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 75-114)

<sup>3</sup> In SCHLAGMANN'S Werk befindet sich erstmals die Veröffentlichung der vollständigen Korrespondenz zwischen FREUD und JENSEN, versehen mit einer kurzen Analyse durch den Autor. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 39-64)

ten Auflage“ ändert. Darin wird „[i]m Schicksal [des] Protagonisten [...] der Autor selbst aufgespürt [...]. [...] Die Diagnose [...] wird nun benannt – aus dem dichtenden Bundesgenossen ist wieder der Neurotiker geworden.“ (ROHRWASSER (2005): 214-215)

Doch diese Umstände zu klären, ist nun nicht Aufgabe dieser Arbeit. Vielmehr sollen noch die Analysen der einzelnen Trauminterpretationen FREUDS durch ROHRWASSER und SCHLAGMANN betrachtet werden. Denn sogar die Art und Weise, wie FREUD, „der Meister der Träume“ Hanolds Träume interpretiert – welche er wohl auch auf JENSEN selbst umlegt –, sei laut SCHLAGMANN nicht haltbar und laut ROHRWASSER unvollständig.

## **7.2. Der 1. Traum – Der Erstkontakt mit der Gradiva**

Der latente Kern des ersten Traumes besteht laut FREUD darin, dass die Geliebte mit Hanold in ein und derselben Stadt lebt und er ihr gegenüber erotische Gefühle hegt. FREUD deklariert diese weiters als anstößig. SCHLAGMANN fragt sich nun, wo denn gerade dieses Anstößige sei:

„Freud spricht hier weder seine Standard-Spekulation über ‚Anstößiges‘ an – den ‚Ödipuskomplex‘ [...]–, noch bringt er irgendeine andere verdrängungswürdige ‚Perversion‘ ins Spiel. So muss Jensen jedenfalls bei der Lektüre der Abhandlung doch den Eindruck gewinnen, dass es sich bei Freud um einen ziemlich verklemmten Zeitgenossen handelt, der das natürliche erotische Begehren von zwei jungen Menschen per se als ‚anstößig‘ deklariert.“ (SCHLAGMANN (2012): 27)

Dass diese Deutung des Traumes auch auf JENSEN selbst zutreffen könnte, von dem FREUD wohl indirekt ausgeht, sei laut SCHLAGMANN der völlig falsche Ansatz. Hätte sich FREUD mit JENSENS Leben auseinandergesetzt, dessen Briefe ernsthaft zur Analyse hinzugezogen und wäre er dem Angebot eines persönlichen Treffens nachgekommen, so hätte er von Claras Existenz und deren frühem Tod gewusst.

„Beim Verfassen der ‚Gradiva‘ liegt dies lange zurück (etwa ein halbes Jahrhundert) und hat weit entfernt (in Kiel, circa 870 km entfernt von Jensens damaliger Heimatstadt München) stattgefunden. Erinnerungen an diesen Verlust lösen immer noch Trauer und Schmerz aus.“ (SCHLAGMANN (2012): 27)

Ein Zusammenhang zwischen der Gradiva mit diesem Mädchen erscheint durchaus plausibel, sodass ein Umlegen des Traum Inhaltes auf einen echten Traum JENSENS unglaublich wirkt. Auch ROHRWASSER betont klar, dass es sich bei den in der *Gradiva* vorkommenden Träumen um konstruierte handeln muss, und sie nicht JENSENS eigenen entstammen können. Dies wird vor allem daran erkennbar, dass sie zu gut in das ganze Geschehen hineingearbeitet sind und perfekt in die Erzählung passen. Auch ihre präzise Reihung kann als vorwärtsschreitender „Verlebendigungsprozess“ (wie die Gradiva, welche innerhalb des Werkes ebenfalls immer lebendiger wird) gesehen werden, wobei „[...] jeder Traum [...] zu einer Stufe des Erwachens [wird].“ (ROHRWASSER (1996): 23) Schritt für Schritt – mit jedem Traum – rückt der Held in Richtung Heilung und sein „[...] Traum von Gradiva in Pompeji wird bis ins Detail wahr [...]

und beweist seine prophetische Qualität: damit schließt sich der Kreis und endet die Geschichte.“ (ROHRWASSER (1996): 23)

Ein anderes Beispiel für diesen „Verlebendigungsprozess“ ist nach dem ersten Traum vom Untergang Pompejis und dem Tod seiner Gradiva, wenn er nach dem Erwachen ein so enormes Gefühl verspürt und fest davon überzeugt ist, dass sein Traum eine innere Wahrnehmung, eine wesenhafte Wirklichkeit sei. ROHRWASSER bezeichnet dies als „Sehen nach innen und nach außen“ (vgl. ROHRWASSER (2005): 192). Dieser intensiv erlebte Traum, verbunden mit den anschließend passierenden Geschehnissen (schaut aus dem Fenster, betrachtet die Menge, entdeckt Zoe, läuft hinunter etc.), verdeutlicht, „[...] dass Jensen [ihn] konstruierte – ein artifizielles, nichtpsycho-analytisches Traumelement. Auch [die anderen Träume] [...] zeigen ihre Konstruktionsspuren. [...] Inneres und äußeres Bild werden wie in einer Galton’schen Mischfotografie übereinander gelegt [...].“(ROHRWASSER (2005): 192)

Diese Verbindung des Traumes mit der äußeren Wirklichkeit, welche Hanold vollzieht, veranschaulicht, laut ROHRWASSER, dass bei dem Protagonisten, wie oben bereits erwähnt wurde, die Selbstheilungskraft wichtiger ist als die Therapie von außen:

„Die Traumimpulse wie die Halluzinationen erweisen sich als erkenntnisfördernd, und sie stärken die Selbstheilungspotenz des Protagonisten [...]. Es ist demnach nicht so, dass Hanold lernt, im Verlauf seiner Heilung oder Therapie (die starke Züge einer Selbsttherapie hat) die Wahneideen von der Wirklichkeit zu trennen, sondern, dass er beides zum Einklang zu bringen vermag.“ (ROHRWASSER (2005): 193)

Zoe erkennt seine „Traum-Wirklichkeit“ und sich selbst als darin im Mittelpunkt stehend.

ROHRWASSER betont weiters das mythologische Material, dem FREUD leider wenig Beachtung schenkt. So führt er beispielsweise an, dass Hanold als Pygmalion erscheint: Er schenkt seiner Wunschgestalt Leben und gibt ihr eine Geschichte, wobei er sich voll der Wissenschaft hingibt und auf alles andere zu verzichten scheint. „Doch mit der wissenschaftlich-ästhetisch legitimierten Liebe zu seinem Gipsabguss wird eine Metamorphose der Verlebendigung eingeleitet, die etwas Erstarrtes unter liebevollen Händen und Blicken, Träumen und Fantasien, zum Leben erweckt.“ (ROHRWASSER (2005): 181) Das Pygmalionmotiv tritt sogar in doppelter Form auf, da auch Zoe ihren verloren geglaubten Kindheitsfreund wieder ins Leben zurückholen möchte.

Eine weitere Anspielung auf die Mythologie lässt sich in der Ähnlichkeit mit Orpheus und Eurydike erkennen. Beide, Hanold und Orpheus, wollen ihre Geliebte aus der Unterwelt herausholen, in die sie sie selbst verbannt haben, und auch Zoe betritt eine Art Totenwelt, wenn sie im staubigen Pompeji ihren Geliebten zu bekehren versucht. „Wenn Hanold in seinem Traum Gradiva durch einen Ruf warnen will, sie sich dann nach ihm umwendet und sich daraufhin in ein ‚schönes Steinbild‘ verwandelt, dann sind hier die Besetzungen von Orpheus und Eurydike mehrfach gespiegelt [...].“(ROHRWASSER (2005): 181)

### **7.3. Der 2. Traum – Die süße Grete und der einzige August**

FREUDS Analyse des zweiten Traumes wird von SCHLAGMANN berechtigterweise als „allerdings auffällig kurz [gestreift]“ (SCHLAGMANN (2012): 27) bezeichnet. Doch selbst an dieser nicht sehr ausführlichen Deutung übt der Diplom-Psychologe Kritik: Durch diesen Traum zeigt sich laut SCHLAGMANN, dass Hanold einen sehr unkomplizierten Umgang mit Sexualität hat und man deshalb nicht von einer ihn leitenden „asexuellen Strömung“ sprechen kann, wie FREUD dies tut. Der Zusammenhang der Inhalte mit den Geschehnissen im Nachbarzimmer ist unbestreitbar. Hanold legt das Gespräch des Liebespaares auf die von ihnen erwähnten Gestalten, den Apoll und die Venus, um. Da es sich bei beiden um nackt dargestellte Figuren handelt, passt dies gut zu dem Umstand, dass sich die benachbarten Liebenden höchst wahrscheinlich auskleiden. Woher das knarrende Geräusch in Hanolds Traum kommt, das er dem auf den Karren überträgt, auf den der Apoll seine Venus hebt, ist ebenfalls unschwer zu deuten:

„Bei dem [...] Archäologen ergibt sich aus diesem Gespräch und dem Rascheln der Kleider im Halbschlaf die Vorstellung, wie ein nackter (steinerner) Apollo eine nackte (steinerne) Venus in seinen Armen trägt, sie auf einen Holzkarren legt und abtransportiert [...]. Das Knarren des im Traum davonfahrenden Gefährts lässt sich unschwer mit einem rhythmischen Geräusch assoziieren, das vom Bett des Hochzeitspaares herrührt.“ (SCHLAGMANN (2012): 28)

Es ist anzunehmen, dass FREUD diesen Zusammenhang ebenfalls erkannt hat, es ist aber sehr fraglich, warum er ihn nicht erwähnt.

Eine starke Differenz zwischen FREUDS und SCHLAGMANNs Deutung dieses Traumes zeigt sich darin, dass SCHLAGMANN wiederum den Tod in diese Szenerie mit einbeziehen möchte: „Aber der Apollo im Traum hat wohl, anders als der junge Bräutigam, in dieser Situation keinerlei sexuelle Ambitionen. Er hat die traurige Pflicht, seine geliebte Venus zur Bestattung abzufahren.“ (SCHLAGMANN (2012): 28) Zu diesem Schluss kommt er, da Holzkarren bereits in einem anderen Gedicht JENSENS („Eigentum“) als mit dieser Symbolik behaftet gedeutet wurden. Somit stehen laut SCHLAGMANN erneut Vergänglichkeit und Erotik nah beieinander und wurden in diesem Traum nicht als schwer kenntlich in die Latenz verdrängt, sondern als überdeutlich, lediglich leicht überdeckt in den manifesten Inhalt gelegt. (vgl. SCHLAGMANN (2012): 28)

### **7.4. Der 3. Traum – Von Fliegen und Schmetterlingen**

ROHRWASSER weist darauf hin, dass JENSEN mehrmals auf die Gefahr aufmerksam macht, bei der Ausgrabung von Verschüttetem einen Irrweg zu beschreiten, also auf archäologische

„Falschmünzen“ bei der Interpretation hereinzufallen. Leider fällt auch FREUD Derartigem nur zu deutlich zum Opfer. Bereits oben wurden einige dieser Fehler aufgedeckt. Ein weiterer, sehr deutlicher Fehltritt im Zusammenhang mit den Geschehnissen vor dem dritten Traum wird bei genauer Betrachtung ersichtlich: FREUD nimmt nämlich die vor dem Fuß der Gradiva davon eilende Eidechse (beim ersten Entdecken der Zoe-Gradiva in Pompeij) als einen Tipp dafür, dass Gradiva ein lebendiges Mädchen sein muss, und keine Halluzination. Er missachtet hierbei jedoch ein wesentliches Detail: Er „[...] übersieht [...], dass eine Eidechse schon im ersten Traumbild Hanolds [dem Tagtraum] vor der Erscheinung geflohen ist.“ (ROHRWASSER (2005): 203) An dieser Stelle ist also nicht ausgeschlossen, dass die Gradiva ein Hirngespinnst oder etwas dergleichen ist. „Freud ignoriert hier, dass Jensen Hanold von seiner Halluzination heilen will, indem er diese mit der Wirklichkeit eins werden lässt.“ (ROHRWASSER (2005): 203)

Auch SCHLAGMANN widmet sich den Geschehnissen vor diesem Traum und lässt dabei an FREUDS Deutung von Zoes Verweigerung, sich für Hanold auf die Treppe zu legen (vgl. oben Seite 64), kein gutes Haar:

„Dass eine junge Frau das Ansinnens [!] eines (merklich verwirrten) jungen Mannes unmittelbar ablehnt, sie möge sich doch bitte einmal in ihrem guten Kleid mit dem Gesicht auf die Stufen einer staubigen Ruine legen, versteht sich von selbst – ohne jegliche Grübeleien über eventuelle erotische Hintergründe.“ (SCHLAGMANN (2012): 22)

## **7.5. Der 4. Traum – Die Eidechse in der Schlinge**

Bei FREUDS Analyse des vierten Traumes (SCHLAGMANN bezeichnet ihn jedoch als dritten Traum) kritisiert der Diplom-Psychologe besonders dessen kompliziertes Vorgehen hierbei. So sei es unnötig, dass FREUD seine umständlich formulierten Regeln der Traumdeutung anwendet. Ansonsten aber stimmt er ihm vielfach zu, benützt sogar erstmals lobende Worte für ihn: „[...] von Freud durchaus gut beobachtet[e] Details [...]“ und „[...] von Freud gut bemerkt [...]“. (SCHLAGMANN (2012): 29) Allerdings erwähnt er, dass der Vergleich Hanolds mit der Eidechse einen Haken hat:

„Aber falls Gradiva – wie der Professor – eine Lazerte erwischt: Würde das Tierchen dann – wie wohl bei ihrem Vater – in Äther und Spiritus landen? Befindet sie sich in dieser Szene in Lebensgefahr? Auf jeden Fall bedeutet es für die Eidechse nichts Gutes, wenn am Ende des Traumes ein Vogel sie im Schnabel davonträgt. [...] Wie würde Freud diesen Aspekt der Symbolik deuten?“ (SCHLAGMANN (2012): 29)

Leider geht auch SCHLAGMANN hierauf nicht näher ein.

## **7.6. Die Ausgrabung glückt – Die Auflösung des Phantasiestücks**

Hanolds zu Beginn dieses Teils stattfindende Einsicht, dass es sich bei den beiden jungen Gästen um ein Liebespaar handelt, verbunden mit der Tatsache, dass Hanold dies nicht als unangenehm, sondern als schön empfindet, passt sich ebenfalls sehr gut in FREUDS oben erwähntes Konzept von der Novelle als „Werbeschrift“ für die Psychoanalyse ein: „[...] die Versöhnung des Helden mit August und Grete, in der das Glücksversprechen der Psychoanalyse nachklingt [...]“ (ROHRWASSER (2005): 210), zeigt den perfekt gelungenen Abschluss der Therapie, der nicht nur in der Liebe zu einer bestimmten Frau gipfelt, sondern sogar in einem „Friedensschluss“ mit der Welt und einem allgemeinen Glücksgefühl.

Fraglich ist allerdings, warum FREUD auch die zwei während der gesamten Erzählung am häufigsten wiederkehrenden Motive nicht beachtet: einerseits den Mohn und seine rauschhafte Wirkung und andererseits den Vulkan. Der Mohn und der Vulkan – beide von der Farbe Rot dominiert – stellen einerseits ständige Begleiter der Geschehnisse dar und fügen sich andererseits perfekt in die Träume ein. Der Mohn „[...] fungiert als Bindeglied zwischen Traum, Rausch und Wirklichkeit – die Begegnungen zwischen Hanold und Zoe-Gradiva finden ‚am Mohnrand‘ statt.“ (ROHRWASSER (2005): 193) Der in dieser Arbeit als dritter bezeichnete und von FREUD völlig unbehandelt gelassene Traum dreht sich sogar fast ausschließlich um diese Pflanze.

Der Vulkan ist anfangs, in Hanolds Tagtraum, zwar noch grün gefärbt, doch ROHRWASSER sieht hierin bereits die Verbindung zur libidinös aufgeladenen Symbolik: Mit dem

„[...]grünflimmernde[n] Pflanzenwuchs bedeckt‘ [...] hat [er] gewissermaßen noch nicht seine Geschlechtsreife erreicht. Später wird er purpurdunkel und trägt eine Rauchpinie [...]. Im zweiten Traum erlebt er dann den furchtbaren Ausbruch, der das geliebte Objekt unter Ascheregen zu verschütten droht, wobei der rote Schein des Vesuvs Gradivas Antlitz überflackert [...]. [Beim] dritte[n] Traum [...] ist die libidinöse Aufladung so deutlich, dass sich für Freud eine Übersetzung erübrigt.“ (ROHRWASSER (2005): 194)

Dieser Ascheregen in den Träumen spiegelt sich am Ende der Erzählung im Wolkenbruch in der Wirklichkeit wider. Er zwingt gleichfalls Schutz in der Villa zu suchen, wie einst der Ausbruch des Vesuvs. Doch auch hier ist die Symbolik enorm: Während ein Vulkanausbruch nämlich alles ins Verderben stürzt, ist ein Regenschauer ein Lebensspender, der zur Fruchtbarkeit führt. Ebenso ist es auch in der Erzählung mit Hanold und Zoe. Der Wolkenbruch geht einher mit der Auflösung der Geschehnisse und der Einsicht des Protagonisten. „Die Versteinigung Hanolds, der einen Gipsabguss liebte, weicht einer Belebung, und in dieser Wendung hin zum Leben und zur Fruchtbarkeit liegt der Reiz der Novelle.“ (ROHRWASSER (2005): 195) ROHRWASSER fragt sich also zu Recht, aus welchem Grund gerade diese zentralen Motive des

Werkes nicht in FREUDS Analyse Erwähnung finden und er darüber hinaus das Ende der Novelle als „gewöhnlich“ bezeichnet, obwohl es in Wahrheit eine kunstvolle Auflösung darstellt. (vgl. ROHRWASSER (2005): 196-197) FREUD aber bringt die „Leserinnen“ ins Spiel und man fragt sich unweigerlich: „[W]elcher Schluss [würde] wohl die männlichen Leser befriedigen [...]?“ (ROHRWASSER (2005): 198) Vermutlich wäre dies ein tragisches Ende, da man einem solchen, laut FREUD, eher Beweiskraft zuzusprechen scheint.



## 8 Zusammenfassung

Wie schon in meiner Einleitung dargelegt wurde, versucht diese Diplomarbeit, einen Einblick in SIGMUND FREUDS Analyse von WILHELM JENSENS *Gradiva*, in Kombination mit seiner *Traumdeutung* zu geben und zu klären, welche Gründe hinter FREUDS Art und Weise der Interpretation des Werkes stecken.

*Die Traumdeutung* ist auch über 100 Jahre nach ihrer ersten Veröffentlichung noch immer ein lesenswertes Werk und eine Auseinandersetzung mit dieser Schrift kann sich durchaus lohnen. Sie steht nach wie vor im Zentrum der Psychoanalyse, kann als deren Gründungswerk angesehen werden und befasst sich derart intensiv mit dem Prozess des Träumens, dass sie für eine Traumanalyse auch heute noch unverzichtbar ist.

„Sie enthält in Fülle den konkreten Stoff, den der psychische Apparat im Schlafzustand in Gestalt der nachträglich deutbaren Traumgespinste von sich gibt, und gleichermaßen die abstrakteste Reflexion über diesen Stoff sowie über die Mechanismen, die an seiner Hervorbringung beteiligt sind. Das Buch repräsentiert Wissenschaft – Geisteswissenschaft wie Naturwissenschaft, Psychologie wie Physiologie bzw. Neurologie – und Wissenschaftsgeschichte. Es bietet aber auch den Reichtum erzählerischer Poesie und eine mosaikartige Tiefen-Autobiographie.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 7)

Was die *Traumdeutung* jedoch mit Sicherheit nicht ist, ist ein einfaches und literarisch schön verfasstes Werk, wie auch GRUBRICH-SIMITIS betont: „[...] die *Traumdeutung* ist, ungeachtet unzähliger unvergeßlicher [!] sprachmächtiger Passagen und vieler geglückter kontrapunktischer Konstellationen [...], nicht ein im herkömmlichen Sinne schönes, viel eher ist sie ein wildes Buch.“ (GRUBRICH-SIMITIS (2000): 95) Dies liegt vor allem an dem oben beschriebenen Entstehungsprozess, bei dem immer wieder einzelne Sätze oder ganze Passagen einfach eingeflickt oder weggestrichen wurden. So sind einerseits sehr knappe Kapitel entstanden und andererseits wieder solche, welche in ihrer Länge für ein eigenes Buch reichen würden und ebenso stehen mehrere Seiten überdauernde Absätze neben solchen, welche nur einen Satz lang sind. FREUD hat dieses Problem erkannt, sah sich aber nicht im Stande, es vollständig zu lösen. Wie er jedoch sogar in seinem *Gradiva*-Essay betonte –

„Wer sich nicht scheut, ein schwieriges Buch durchzuarbeiten, wer nicht fordert, daß [!] ein verwickeltes Problem zur Schonung seiner Bemühung und auf Kosten von Treue und Wahrheit ihm als leicht und einfach vorgehalten werde, der mag in der erwähnten *Traumdeutung* den weitläufigen Beweis für diesen Satz [gemeint ist die Wunscherfüllungsformel] aufsuchen [...]“ (FREUD (1907 [1906]): 13)

–, war er sich über die Schwierigkeit und Mühseligkeit seines Werkes bewusst und „[...] täuschte sich oder seine Leser [niemals] darüber hinweg [...]. Dieser unbestechlichen formalen Kritik an seinem Opus magnum stand eine gleichfalls lebenslang unerschüttert gebliebene Hochschätzung der darin mitgeteilten Inhalte gegenüber [...]“ und stets setzte er „[...] das

Erscheinen der *Traumdeutung* schlechterdings mit der Geburt der Psychoanalyse in eins [...]“ (beide Zitate GRUBRICH-SIMITIS (2000): 95)

Es ist also nicht verwunderlich, dass FREUD gerade ein literarisches Werk wie JENSENS *Gradiva* ausgewählt hat, um es als Paradebeispiel für sein Meisterstück heranzuziehen. In der Literatur findet man den oben genannten Hinweis, dass es sich bei seiner Analyse an vielen Stellen mehr um eine Werbung für seine *Traumdeutung* als um eine tatsächliche – und vor allem vollständige – Interpretation der *Gradiva* handelt. Wie in meiner Einleitung erwähnt wurde, mag vor allem jener Umstand, dass FREUD sich für diese „Werbung“ für ein literarisches Werk entschieden hat, auf den ersten Blick sonderbar sein, aber wenn man genauer auf seine *Traumdeutung* und ihren Entstehungsprozess sieht, sowie die Popularität, welche Pompeji besonders zu seinen Lebzeiten hatte, miteinbezieht, so ist dies gar nicht mehr so merkwürdig. Dieser Standpunkt wird, wie gezeigt wurde, in der Fachliteratur auch stark gestützt. So betont ROHRWASSER beispielsweise, dass

„[...] die moderate Form, in der sich Freud nur zurückhaltend der psychoanalytischen Terminologie bedient, die diskrete Eleganz, mit der er Nacherzählung und Interpretation verschmelzen lässt, die Behutsamkeit, mit der psychoanalytische Erkenntnisse eingeführt und mögliche Bedenken der Leser vorweggenommen werden[, auffällig ist]. [...] [Dies] legt nahe, dass es ihm nicht um eine radikale psychoanalytische Interpretation geht [...] [, sondern] lässt vermuten, dass Freud mehr an der Bestätigung seiner *Traumdeutung* gelegen war, als an einer Interpretation der Novelle.“ (ROHRWASSER (2005): 205)

Wie auf den vergangenen Seiten dargestellt wurde, wären noch viele weiter gelungene Beispiele in der *Gradiva* zu finden, welche sehr gut zur Psychoanalyse passen würden, welche FREUD jedoch links liegen gelassen hat. Und so verhält es sich vermutlich tatsächlich derart, „[...] daß [!] ein aufmerksamer Leser von Freuds *Traumdeutung* [...] genauere Aufschlüsse über die Erzählung [der *Gradiva*] gewänne [...]“ (ROHRWASSER (1996): 17) als scheinbar FREUD selbst in seiner auffallend zurückhaltenden Interpretation.

Ich hoffe sehr, mir ist es gelungen, einen guten Überblick über die von mir behandelte Thematik zu bieten und dabei in passendem Ausmaß sowohl auf die *Traumdeutung* allgemein als auch auf die Analyse der *Gradiva* einzugehen.

## 9 Literaturverzeichnis

- DPA (2016): Wissenschaftler wollen Verfall von Pompeji stoppen. Westfälische Nachrichten, München. Eingesehen unter: <http://www.wn.de/Welt/Kultur/2277712-Archaeologie-Wissenschaftler-wollen-Verfall-von-Pompeji-stoppen> [Stand: 20.02.2016]
- FREUD, SIGMUND (2005): Die Traumdeutung. Zwölfte, unveränderte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH (1. Originalausgabe: 1900).
- FREUD, SIGMUND (1907 [1906]): Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva. In: MITSCHERLICH, ALEXANDER / RICHARDS, ANGELA / STRACHEY, JAMES [Hg.] (1969): Studienausgabe. Band X. Bildende Kunst und Literatur. Neunte Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- GHELLI, FABIO (2013): Die zweite Rettung Pompejis. ZEIT ONLINE GmbH, Hamburg Eingesehen unter: <http://www.zeit.de/kultur/2013-09/italien-pompeji-rettung> [Stand: 20.02.2016]
- GRUBRICH-SIMITIS, ILSE (2000): Vorbemerkung / Metamorphosen der ‚Traumdeutung‘. Über Freuds Umgang mit seinem Jahrhundertbuch. In: STAROBINSKI, JEAN / GRUBRICH-SIMITIS, ILSE / SOLMS, MARK (2000): Hundert Jahre ‚Traumdeutung‘ von Sigmund Freud. Drei Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. (Die drei Essays sind 1999 in einem Begleitbuch zum Reprint der Erstausgabe von SIGMUND FREUDS *Die Traumdeutung* im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, erschienen.)
- JENSEN, WILHELM (2013): Gradiva. Ein pompejanischen [!] Phantasiestück. Vollständiger, durchgesehener Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. Berlin/USA/North Charleston: BreatheSpace Independent Publishing Platform, Erstdruck: Dresden/Leipzig: Reissner (1903).
- LEPPMANN, WOLFGANG (1966): Pompeji. Eine Stadt in Literatur und Leben. Mit 22 Abbildungen und einem Orientierungsplan. Nymphenburger Verlagshandlung GmbH, München.
- MARINELLI, LYDIA / MAYER, ANDREAS (2009): Träume nach Freud. Die „Traumdeutung“ und die Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. Zweite, durchgesehene Auflage. Wien/Berlin: Verlag Turia + Kant.
- ROHRWASSER, MICHAEL (1996): Wilhelm Jensens „pompejanisches Phantasiestück“ und Sigmund Freuds Interpretation. In: ROHRWASSER, MICHAEL / STEINLECHNER, GISELA / VOGEL, JULIANE / ZINTZEN, CHRISTIANE (1996): Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle „Gradiva“. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H.
- ROHRWASSER, MICHAEL (2005): Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- ROHRWASSER, MICHAEL (2014): Freuds Interpretation von Jensens Novelle: Reduktion, Indienstnahme. Der „Einfluss“-Streit. Skriptum zur zehnten Vorlesungseinheit der Vorlesungsreihe „Neuere deutsche Literatur: Freud“. Gehalten an der Universität Wien im WS 2013/14. Zur Verfügung gestellt durch Herrn Univ.-Prof. Dr. ROHRWASSER.
- SCHLAGMANN, KLAUS (2012): Gradiva. Wahrhafte Dichtung und wahnhafte Deutung. Erste Auflage. Saarbrücken: Verlag Der Stammbaum und die 7 Zweige.
- SPIEGEL ONLINE (2004): SPIEGEL-Bestsellerliste nach verkauften Büchern im 1. Halbjahr 2004. Hamburg. Eingesehen unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-32261514.html> [Stand: 20.02.2016]

- STAROBINSKI, JEAN (2000): Acheronta movebo. Nachdenken über das Motto der ‚Traumdeutung‘. In: STAROBINSKI, JEAN / GRUBRICH-SIMITIS, ILSE / SOLMS, MARK (2000): Hundert Jahre ‚Traumdeutung‘ von Sigmund Freud. Drei Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- VOGEL, JULIANE (1996): Das pompejanische Phantasiestück. Konstellationen von Eros und Archäologie. In: ROHRWASSER, MICHAEL / STEINLECHNER, GISELA / VOGEL, JULIANE / ZINTZEN, CHRISTIANE (1996): Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle „Gradiva“. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH.
- WEISMÜLLER, CHRISTOPH (2001): Zur Entstehung der Freudschen Traumdeutung / Via regia auf Abwegen? Zur Kritik der psychoanalytischen Traumtheorie. In: HEINZ, RUDOLF / TRESS, WOLFGANG [Hg.] (2001): Traumdeutung: zur Aktualität der Freudschen Traumtheorie. Dt. Erstausgabe. Wien: Passagen Verlag Ges.m.b.H.
- ZINTZEN, CHRISTIANE (1995): Von Pompeji nach Troja: Literatur, Öffentlichkeit und Archäologie im 19. Jahrhundert. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.