

Traumversunken:
Der Traum als unterirdischer Raum in
***Z kasemat spánku (Aus den Kasematten des Schlafs)* von Jindřich Heisler**
und Toyen

Anna Sauer

Inhalt

1. Unterirdisch: Hinab in die Kasematten des Schlafs.....	2
2. Der Traum als unterirdischer Raum in den Gedichten <i>Aus den Kasematten des Schlafs</i> ...	3
2.1. <i>Dolík v posteli (Hole in the Bed)</i> : Das Einschlafen und die Schwerkraft des Schlafs	3
2.2. <i>Hluboko v noci (Deep in the Night)</i> : Das Träumen als Expedition in die Tiefen der Kasematten.....	6
2.3. <i>Abych se neprobudil (That I Not Awaken)</i> : Das Erwachen und Rückkehr an die Oberfläche.....	9
3. Überirdisch: Hinauf aus den Kasematten des Schlafs	12
Literatur.....	14
Anhang	16

1. Unterirdisch: Hinab in die Kasematten des Schlafs

Wenn die Gefahr den Menschen zu überwältigen droht, benötigt er einen Zufluchtsort. Was das rein physische Überleben anbelangt, konnte man in früheren Zeiten in den unterirdischen Gewölbeanlagen der Kasematten Schutz suchen. Wenn es aber darum geht, auch die eigene Innenwelt vor dem Ansturm der äußeren Realität zu bewahren, woher ist dann Rettung zu erwarten? *Z kasemat spánku (Aus den Kasematten des Schlafs)*¹ – diese Antwort scheint die von Jindřich Heisler gemeinsam mit Toyen unter diesem Titel veröffentlichte Sammlung „realisierter Gedichte“ – so die Genrebezeichnung im Untertitel – zu geben.

Das Werk ist das Produkt einer Zusammenarbeit des Künstlers mit der Malerin Toyen und ging aus dem surrealistischen Untergrund während der nationalsozialistischen Besetzung der Tschechoslowakei hervor (vgl. Witkovsky 2012, 23f.). Es gewährt Einblicke in einen bildhaften Untergrund, ein Reich des Schlafens und Träumens, in das man sich angesichts der bedrohlichen Wachwelt an der Erdoberfläche zurückziehen kann. Im Folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich der Traum in *Z kasemat spánku (Aus den Kasematten des Schlafs)* als unterirdischer Raum manifestiert. Zunächst wird auf den Prozess des In-den-Schlaf-Fallens und auf den intermedial erzeugten Traumraum einzugehen sein, in dessen Tiefen der Leser hinabgezogen wird. Danach gilt es, die Traumphase als Aufenthalt in einer ambivalenten Unterwelt in den Blick zu nehmen. Daran schließt sich die Frage an, ob die letzten Gedichte in ein Erwachen und eine Rückkehr an die Erdoberfläche münden. Dabei sollen Theorietexte Karel Teiges und André Bretons zu Poetismus und Surrealismus in die Analyse einbezogen werden, in deren Tradition die Gedichte stehen (vgl. Tippner 2009, 148) und die ebenfalls den Topos des Untergrundes aufrufen. Somit soll ein Blick hinab in die Tiefen des Traums wie auch in die Tiefen der literaturwissenschaftlich erst wenig erschlossenen *Z kasemat spánku (Kasematten des Schlafs)*² gewagt werden.

¹ Die deutsche Übersetzung des Titels wurde übernommen aus Srp 1999, 197. Grundlage für alle weiteren Textzitate in der vorliegenden Analyse bildet die englische Übersetzung (vgl. Heisler /Toyen 2010). Im Folgenden wird darauf mit der Sigle HT verwiesen.

² Auf die zwei Aufsätze von Witkovsky und Vojvodík, die sich ausführlicher mit *Aus den Kasematten des Schlafs* beschäftigen, wird im weiteren Verlauf noch mehrfach verwiesen werden.

2. Der Traum als unterirdischer Raum in den Gedichten *Aus den Kasematten des Schlafs*

2.1. *Dolík v posteli (Hole in the Bed): Das Einschlafen und die Schwerkraft des Schlafs*

Genauso wie dem Traum eine Phase des Einschlafens vorausgeht, so muss auch zu Beginn der Gedichtsammlung ein Prozess des In-den-Schlaf-Fallens durchlaufen werden, bevor man in die unterirdischen Kasematten des Schlafs hinabgelangen kann. Zunächst gilt es daher, diesen Vorgang und seine Verknüpfung mit dem Fallen zu untersuchen.

Bereits im ersten Gedichttitel tut sich *Dolík v posteli (A Hole in the Bed)* auf und leitet ein langsames Versinken im Schlaf ein. Entsprechend beginnt das zugehörige Gedicht mit dem Vers „Vody opadávají“ („The waters fall away“; HT, 41, V. 1). Wie bei den übrigen Titeln fungiert die typografische Anordnung der Buchstaben als zusätzlicher Bedeutungsträger: Es scheint, als fahre der Schriftzug die erwähnte Vertiefung in der Matratze nach. Darüber hinaus ähnelt die tschechische Präposition „v“ am tiefsten Punkt der Buchstabenkurve einem nach unten weisenden Pfeil. Diese Art von Wegweiser in die Kasematten des Schlafs findet sich ein zweites Mal im Titel *Hluboko v noci (Deep in the Night)*, dessen Buchstaben darüber hinaus ebenso wie bei *Usínám (I Am Falling Asleep)* eine abwärts gerichtete Bewegung nachzeichnen (vgl. ebd., 39, 43, 51).

Neben diesen grafischen Analogien gründet der Konnex zwischen Fallen und Einschlafen in den Gedichten noch auf weiteren Gemeinsamkeiten. Während beim Fallen die physikalische Gravitation ihre Wirkung entfaltet, scheinen die „hlavy skloněné“ („heads bowed low“; ebd., 45, V. 3) der „noční beránci“ („nighttime lambs“; ebd., 45, V. 1) von der Schwerkraft des Schlafes niedergedrückt zu werden. Der Atem im ersten Gedicht lässt sich „[n]a bílé misce vah“ („[o]n the white pans of a balance“; ebd., 41, V. 6) nieder und wirkt ebenfalls wie von jener körperlichen Schwere ergriffen, die mit dem Einschlafen einhergeht. Zudem handelt es sich beim Fallen und beim In-den-Schlaf-Fallen jeweils um Übergangsprozesse. Heisler und Toyen halten die Ankunft im Traum bis zum Ende des dritten Gedichts in der Schweben und folgen so der Maxime der tschechischen Surrealistengruppe, die es laut ihrem Bulletin von 1935 ablehnte, eine starre „Grenze zwischen Wachen und Schlafen [...] zu ziehen“ (Biebl et al. 1991, 150). Das unmerkliche Hinabgleiten in den Traum erinnert an Lewis Carrolls Alice im Wunderland, die zu Beginn einschläft, ohne dass der Umschwung klar markiert wird. Stattdessen muss Alice einen ungewöhnlich langen Sturz „[d]own the Rabbit-Hole“ (Carroll 2010, 15) antreten und sich eine ganze Weile in diesem Durchgangsstadium aufhalten. Dabei sind der Fall in die Tiefe und das Einschlafen sowohl für Alice als auch für die Personen in den Gedichten wie die „paní

/ která leží v posteli“ („lady / who lies in bed“; HT, 53, V. 4f.) mit einem Kontrollverlust verbunden. Sie werden zu passiven Zuschauern, wohingegen der aktiv handelnde Part der belebten Dingwelt wie dem „podnos na dort“ („cake tray“; ebd., V. 1) zukommt (vgl. Carroll 2010, 38f. 48, 52f., 92-94).³ In gleicher Weise mangelt es dem Schlafenden oftmals an Kontrolle über seine eigenen Träume.

Obwohl das im Einschlafen begriffene Subjekt nicht mehr eingreifen kann, ist es dennoch in den ersten drei Gedichten durch die Pronomina „mého“ („my“; HT, 41, V. 10), „mí“ („my“; ebd., 45, V. 1) und „já“ („I“; ebd., 47) präsent. Es scheint noch nicht vollkommen im Traum versunken, sondern kann sich selbst beim Einschlafen beobachten und dies von der übergeordneten Ebene des Paratexts *Usínám, Já jsem tam nikdy nebyl (I Am Falling Asleep, I Have Never Been There)* herab kommentieren. Der Aufbau des Gedichtbandes verstärkt diesen Eindruck: Der Titel ist jeweils auf ein separates Deckblatt gedruckt und bildet eine Oberfläche, unter der erst beim Umblättern das Gedicht zum Vorschein kommt. Die Lektüre lässt daher mit einem ständig tieferen Eindringen in die komplexe Ebenenstruktur der Kasematten des Schlafs vergleichen.

„Opening up the surface of reality and descending into dreaming“ (Langerová 2011, 176) – dieses von Langerová formulierte Prinzip der tschechischen Avantgarde setzen Toyen und Heisler auch mit intermedialen Mitteln um. Die Titelfotografie zeigt ein brennendes Haus und somit einen Ort oberhalb der Erdoberfläche. Dabei ist nur die Frontalansicht des Gebäudes zu sehen, so dass die Abbildung durch die fehlende Bildtiefe seltsam flach anmutet. Erst danach weitet sich die Oberfläche des Alltagslebens dank Medienfusion zum Traumraum.⁴ Die zweidimensionalen Gedichttexte sind jeweils in einer dreidimensionalen Rauminstallation aus Miniaturobjekten eingebettet (vgl. Vojvodík 2011, 283). Dieses Ensemble wurde wiederum durch Fotografie auf eine 2D-Fläche gebannt, wodurch insgesamt die Illusion eines dreidimensionalen Raumes präsentiert wird. Durch die Perspektive der Aufsicht blickt der Betrachter „jako kukátkem panoptika“ („as through the peephole in a panopticon“; HT, 61, V. 4) in diesen Raum des Träumens hinab (vgl. Birgus, Mlčoch 2009, 138).

Doch weshalb ist es notwendig, der äußeren Realität den Rücken zu kehren und sich dem freien Fall in den unterirdischen Traumraum zu überlassen? Einerseits scheinen die zerstörerischen Flammen auf der Titelseite anzudeuten, dass nicht nur das abgebildete Wohnhaus, sondern die gesamte Wachwelt unbewohnbar geworden ist. Dies könnte etwa auf die existentielle Bedrohungslage des Kriegs hindeuten, unter deren Eindruck Heisler und Toyen das Werk wie

³ Vgl. zusätzlich HT, 57, 61, 65. Vgl. dazu auch Vojvodík 2011, 288.

⁴ Die vorliegende Analyse stützt sich auf die Definition von Intermedialität und Medienkombination nach Rajewski 2002, 12, 15.

eingangs erwähnt schufen. Andererseits könnte die Oberflächlichkeit der Alltagswelt zur Flucht in das Traumreich veranlassen. Breton verleiht der Hoffnung Ausdruck, dass „die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche [...] zu besiegen“ (Breton 2004, 15f.). Zu diesen tief verwurzelten Kräften könnte auch der Traum zählen, gelingt es ihm doch laut Goumegou, Alltagsobjekte ihrer pragmatischen Funktion und ihrer „irdischen Banalität [zu berauben]“ (Goumegou 2006, 64). So werden die abgebildeten oder im Text erwähnten Gegenstände emotional aufgeladen wie die „cukřenk[a]“ („sugar bowl“; HT, 57, V. 5), die zum unerlässlichen Utensil für das Abfassen eines Liebesbriefes avanciert. Außerdem deuten Elemente der Bildkomposition an, dass noch weitere Ebenen unter der oberflächlich sichtbaren Welt existieren. Zum Beispiel ragen in *Dolík v posteli* (*A Hole in the Bed*) Flaschenhälse durch die Papieroberfläche und in *Já jsem tam nikdy nebyl* (*I Have Never Been There*) werden Gedichtzeilen durch das Abtragen der oberen Sandschicht freigelegt (vgl. ebd., 41, 49).

Die Durchlässigkeit zwischen den Ebenen der Wirklichkeit und des Traums wird in *Z kase-mat spánku* (*Aus den Kasematten des Schlafs*) durch Löcher wie im ersten Gedichttitel gewährleistet, durch die man aus der Wachwelt in die unterirdische Traumwelt fallen kann. An einigen Stellen gleichen diese Löcher schmerzverzerrten Mündern. Exemplarisch dafür stehen die Grube im letzten Gedicht, ein laut klagender Schlund, der „práškový cukr“ („powdered sugar“; ebd., 65, V. 5) ausspeit, und das dargestellte Gebiss, das einen Schmerzensschrei auszustoßen scheint. Auch die „usměvavé rány“ („smiling wounds“; ebd., 61, V. 2) sind Mund und Wunde zugleich. Folglich entpuppt sich selbst das „nejkrásnějš[í] ok[o]“ („most beautiful hole“; ebd., V. 9) als Zugang zu Kasematten des Schlafs, die wie die realen Kasematten eng mit dem Schmerz und der Gefahr verknüpft sind, worauf in 2.2 noch näher eingegangen werden soll.

Daneben spielen im dritten Gedicht auch architektonische Eingänge eine bedeutende Rolle: Ein „kukátko“ („porthole“; ebd., 49, V. 11) tut sich auf, der Schlaf quillt aus den Kasematten empor und materialisiert sich als „zelený kouř“ („green smoke“; ebd., V. 13). Dadurch scheint der Prozess des Versinkens im Schlaf in den ersten drei Gedichten abgeschlossen. Zum Torbogen eines Gewölbegangs gewunden, stellt die Buchstabenkette auf dem Titelblatt das Überschreiten der Schwelle zu den Kasematten des Schlafs plastisch dar (vgl. ebd., 47). Im Vergleich zu den ersten beiden Abbildungen ist das zugehörige Foto in tiefere Schatten gehüllt, was den Eindruck von räumlicher Tiefe passenderweise noch erhöht. Dies könnte das Heraufziehen der Nacht ebenso wie das immer tiefere Vordringen in das lichtlose Erdreich widerspiegeln. Nicht zuletzt bestärkt die düstere Lichtstimmung den Betrachter in der Ahnung, an einen fremden und befremdlichen Ort versetzt worden zu sein. Dabei scheinen Elemente wie die „kokosová žena“ („coconut woman“; ebd., 49, V. 8), eine Palme auf einer weiten Sandfläche und eine Raubkatze

von exotischen Reisezielen zu stammen. *Já jsem tam nikdy nebyl (I Have Never Been There)* lautet der Gedichtstitel und in der Tat hat es den Anschein, als sei der Traum ein fremdartiger Ort, an dem man sich nach einem langen Fall in den Schlaf wiederfindet.

2.2. *Hluboko v noci (Deep in the Night): Das Träumen als Expedition in die Tiefen der Kasematten*

Doch wohin führen der Gewölbegang und die Luke in *Já jsem tam nikdy nebyl (I Have Never Been There)* den Träumenden und welche Eigenschaften besitzt sein neuer unterirdischer Aufenthaltsort? Auf diese Frage, der im Folgenden nachzugehen sein wird, gibt der Titel des vierten Gedichts eine erste Antwort: Die sowohl temporal als auch lokal deutbare Formulierung *Hluboko v noci (Deep in the Night)* hält fest, dass ein Zeitpunkt mitten in der Nacht sowie ein Ort tief unten in der Nacht erreicht ist. Damit ist das träumende Subjekt inzwischen offenbar zu tief in die Kasematten des Schlafs eingetaucht, um sich seiner bewusst zu sein und Kommentare zum Schlafprozess abzugeben. Anders als in den Gedichten der Einschlafphase tritt daher kein lyrisches Ich mehr in Erscheinung⁵ und Hinweise auf Schlaf und Traum beschränken sich auf implizite Allusionen. So trifft der Leser in *Hluboko v noci (Deep in the Night)* eine „paní / která leží v posteli“ („a lady / who lies in bed“; ebd., 53, V. 4f.) und in der zugehörigen Fotografie auch einige in Nachthemden gewandete Damen an. Im vierten Gedicht begegnet er dem Mohnkopf, eine mögliche Anspielung auf die Wirkung von Schlafmohn. Da die weiße Grundfläche auf dem zugehörigen Foto mit Federn wie aus einem Kopfkissen übersät ist, kann man darin zugleich ein Bettlaken, eine papierene Buchseite oder aber wegen der abgebildeten Bäume auch einen Waldboden sehen (vgl. ebd., 57).

Diese Mehrfachkodierung des Untergrundes ist ein Indiz dafür, dass die konkrete Beschaffenheit und genaue Lokalisierung der Kasematten des Schlafs passend zu ihrer verborgenen Lage unter der Erde im Dunklen bleibt. An vielen Stellen bildet das Deiktikum „tam“ („there“) die einzige Ortsangabe (vgl. ebd., 47, 49, V. 2, 8; 65, V. 6). Durch seine kontextabhängige Bedeutung kann es stets auf all jene Orte Bezug nehmen, an denen sich der Sprecher gerade nicht befindet und die sich daher seiner direkten Wahrnehmung entziehen. Analog dazu wird der Schauplatz eines Traums nach dem Erwachen stets zu einem unbestimmten und nicht mehr greifbaren Dort. Dennoch vermag es das Medium der Fotografie in *Z kasemat spánku (Aus den Kasematten des Schlafs)*, den Traumraum zu vergegenwärtigen. Zwar können die Fotos den

⁵ Abgesehen vom Liebesbrief der „makovice“ („poppy-head“; ebd., 57, V. 1), der in der ersten Person verfasst ist.

Betrachter genauso wenig körperlich in die Kasematten versetzen wie der Traum den Schlafenden physisch dorthin zu bringen vermag.⁶ Zugleich ermöglichen die fotografische Illusion beziehungsweise die Imagination es dem Rezipienten aber, diese Distanz zu überwinden und sich vor Ort zu wähen.

Das Schwanken zwischen gleichzeitiger An- und Abwesenheit, das laut der Intermedialitätsforscherin Hillenbach für das fotografische Medium charakteristisch ist (vgl. Hillenbach 2012, 31), wird auch textuell umgesetzt. Überraschend tauchen Gegenstände auf und verschwinden wieder, „[v]ody opadávají“ („waters fall away“; HT, 41, V. 1), „mizí kroky“ („steps disappear“; ebd., V. 5). Die Frage nach dem Wohin und Woher aber bleibt ungeklärt. Auch das Kuchen-tablett verbirgt sich bei Tag in der „zrcadlové skříní“ („mirrored cupboard“; ebd., 53, V. 10) und stattet erst nachts den Menschen einen Besuch ab. Darin ähnelt es den Träumen selbst, die nach Langerová in der tschechischen Avantgarde als „desires hidden in the unconscious“ (Langerová 2011, 167) definiert wurden. Folglich wirken die Kasematten wie ein unter der Erde verborgener labyrinthischer Traumraum, der vom Wechselspiel zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren geprägt ist.

Angesichts dessen lässt sich hinterfragen, ob die Kasematten des Schlafs als realer Ort einzustufen sind. Als Produkt der Poesie und des Traums würde man ihnen herkömmlich wohl das Attribut des Wirklichen verwehren und sie als rein fiktiv klassifizieren. Indem Toyen und Heisler jedoch wie beschrieben Poesie mit Fotografie verschmelzen, überträgt sich die fotografische „Aura von Objektivität, Sachlichkeit und Wahrhaftigkeit“ (Hillenbach 2012, 89) auf die abgebildeten Traumlandschaften. Mit den so entstandenen „realisierten Gedichte[n]“⁷ gelingt es ihnen scheinbar, wie von Teige angestrebt gleichsam „innerlich die Welt zu fotografieren“ (Teige 2007a, 66) und die „tief[e] und verdeckt[e] Realität des psychischen Lebens“ (Teige 2007b, 93) und des Traums zu demonstrieren. Mit Blick auf die von Breton vorausgesehene „Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art [...] *Surrealität*“ (Breton 2004, 18) tragen die Kasematten des Schlafs also insgesamt weniger Züge eines realen als vielmehr eines surrealen Raums. Dadurch scheint die *Über*realität paradoxerweise *unter*irdisch angesiedelt zu sein.

⁶ Vgl. dazu auch den Titel des dritten Gedichts *Já jsem tam nikdy nebyl* (*I Have Never Been There*; ebd., 47).

⁷ So lautet die Übersetzung des Untertitels zu *Aus den Kasematten des Schlafs* in Birgus / Mičoch 2009, 138. Witkovsky dagegen zieht in seinem Aufsatzes das Attribut „materialized“ vor (vgl. Witkovsky 2012, 23f.). Im Kontext der Frage nach Realität und Surrealität scheint die Kategorie „realisiert“ jedoch angemessener zu sein.

Es bleibt zu untersuchen, ob der Traum der eingangs formulierten Aufgabe gerecht wird, mit den Kasematten einen unterirdischen Schutzraum zu eröffnen. Zum einen erscheinen die Kasematten des Schlafs in weiten Teilen wie eine kindlichen Welt voller Spielzeugfiguren und Süßigkeiten von „žu- žu“ („taffy“; HT, 41, V. 11) bis „turecký med“ („Turkish delight“; ebd., 49, V. 4). In diesem buchstäblich süßen Wunschtraum könnte man die Erfüllung der Ankündigung Bretons sehen, dass der „Geist, der in den Surrealismus eintaucht, [...] den besten Teil seiner Kindheit wieder [erlebt]“ (Breton 2004, 37). Damit ermöglicht es der Traum, an den ersehnten Ursprung, zu den tiefer liegenden Erinnerungsschichten der Kindheit zurückzukehren und „jene urmenschlichen und ewigen kindlichen Sehnsüchte“ zu befriedigen, die laut Teige „aus unbewussten Wurzeln erwachsen“ (Teige 2007, 69) und die er folglich ebenfalls im Untergrund lokalisiert. Zum anderen erweist sich der unterirdische Traumraum als fruchtbarer Nährboden für sonst eingeschränkte Imaginationskräfte. Dort tummeln sich traumähnliche Mischwesen aus Frau und Pflanze wie das aus einer Dame herauswachsende Blatt - „lis[t] smuteční vrby“ („willow-tree leaf“; HT, 53, V. 2) - oder die „kokosová žena“ („coconut woman“; ebd., 49, V. 8), welche für weibliche sowie imaginative Fertilität stehen könnten.

Jedoch bleibt der Freiraum für „die unterdrückten Kräfte und das zensierte Wissen“ (Tippner 2009, 85) der Psyche, den die Surrealisten nach Tippner schaffen wollten, im Gedichtband stets auf den Untergrund beschränkt. Dies setzt die *Unterdrückung* faktisch fort und gemahnt an die Situation der Surrealisten im Zweiten Weltkrieg, die ebenfalls nur im Untergrund ihrer Vorstellungskraft freien Lauf lassen konnten. In diesem Kontext verwundert es nicht, dass die Kasematten des Schlafs wie die realen Kasematten zwar vorübergehend Zuflucht bieten, aber ständig äußeren Gefahren ausgesetzt sind. Dabei geht die Bedrohung oft von explizit militärischen Elementen aus, wie dem Zinnsoldaten mit seinem auf die Lämmer gerichteten Gewehr oder den bewaffneten Jägern (vgl. HT, 45, 61).⁸ Die Opferrolle nehmen mit den „prchajíc[í] zajíc[e]“ („fleeing rabbits“; ebd., 61, V. 6) und „noční beránci“ („nighttime lambs“; ebd., 45, V. 1) hilflose Tiere ein, die wie Symbole der Unschuld wirken. Die euphemistische, fast zynische Behauptung, dass die Kaninchen „každý podle svého vkusu / do nejkrásnějšího oka“ („each according to its taste / in the most beautiful hole“; ebd., 61, V. 8f.) gefangen werden, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Untergrund für sie zur Falle und zum Schauplatz von Angstträumen wird. Zudem übermannt die Lebewesen in den Kasematten die Einsamkeit, etwa wenn der Mohnkopf sich nach den zärtlichen Fühlern eines Brieffreundes verzehrt (vgl. ebd., 57, V. 8). Ihre Isolation macht sie umso verletzlicher - parallel zur gesteigerten Verwundbarkeit im Schlaf. Letztere wird in den Versen „[k]aždá noc odkrývá / své usměvavé rány“ („[e]very night

⁸ Dazu vgl. zusätzlich Witkovsky 2012, 28, 31.

lays bare / its smiling wounds“; ebd., 61, V. 1f.) besonders deutlich, in denen die personifizierte Nacht ihre Wunden zur Schau stellt.

Darüber hinaus demonstriert das Oxymoron „usměvavé rány“ („smiling wounds“; ebd.) die widersprüchliche Mischung aus „childlike wonder [and] a very adult sense of fragility“ (Witkovsky 2012, 29), die Witkovsky in den Gedichten auszumachen meint. Einerseits machen diminutive Formen wie „zvonečky“ („little bells“; HT, 45, V. 4) und „mal[é] nádraží“ („small train station“; ebd., 57, V. 5) und die auf Miniaturgröße geschrumpfte Objekte die Kasematten des Schlafs zu einer scheinbar heilen, überschaubaren Traumwelt (vgl. Vojvodík 2011, 284). Andererseits ist der Albtraum aber stets präsent. Die resultierende Ambivalenz des Traumraums und der Metapher vom Untergrund kann man neben den lächelnden Wunden noch an einer weiteren Öffnung in die Tiefe, der vulkanähnlichen Grube im letzten Gedicht, ablesen: „Chvilku z ní šlehaly plameny / a chvilku vyhazovala práškový cukr“ („One moment flames whipped upward from it / The next it spewed powdered sugar“; HT, 65, V. 4f.).

2.3. *Abych se neprobudil (That I Not Awaken): Das Erwachen und Rückkehr an die Oberfläche*

Nachdem der Träumende in den Schlaf gesunken ist und den Traumraum der Kasematten des Schlafs durchwandelt hat, wäre es nun in den letzten beiden Gedichten für ihn wie auch für den Leser eigentlich an der Zeit, wieder aus dem Untergrund an die Oberfläche der Wachwelt zurückzukehren. Aber besteht tatsächlich Aussicht auf ein solches abschließendes Erwachen?

Schon allein der Titel des letzten Gedichts *Abych se neprobudil (That I Not Awaken)* verneint dies, zumal sich die Buchstaben durch ihre schräge typografische Anordnung scheinbar gegen das Aufwachen stemmen (vgl. ebd., 63). Berücksichtigt man zudem das Adverb „nikdy“ („never“) im Schlussvers des siebten Gedichts „[jáma] nikdy nezavírala svůj slzavý prostor“ („[the pit] never closed its tearful opening“; ebd., 65, V. 9), sowie den unabgeschlossenen Prozess des Brennens im letzten Vers des sechsten Gedichts „v níž nepřestane hořet svíčka“ („a candle never stops burning“; ebd., 61, V. 12), so ist kein Ende dieser dauerhaften Zustände und damit des Traums abzusehen. Eine ähnliche Wirkung erzielen die häufig geschilderten Gewohnheiten etwa der Lämmer, die hervorkommen „když vždycky v neděli / spěchá bouřka někam na pout“ („whenever a storm / hurries off to a Sunday fair“; ebd., 45, V. 5f.), oder des Kuchentablets, das die Dame jeden Morgen („každé ráno“; ebd., 53, V. 8) besucht. Die iterative Struktur in letzterem Gedicht spiegelt sich zusätzlich darin wider, dass am Ende drei der mittleren Verse fast wörtlich wiederholt werden. Daraus könnte sich eine Endlosschleife ergeben, die das Gedicht ständig von vorne beginnen lässt.

Auch an anderer Stelle weisen die Kasematten des Schlafs Ähnlichkeit mit einem nie endenden Schachteltraum auf, in dem man sich wie in einem labyrinthischen Netz aus unterirdischen Gängen verirren kann. Wie erwähnt liegt im Gedichtband eine Verschachtelung dreier medialer Ebenen vor (siehe Diagramm im Anhang). Bei *S tlukoucím srdcem* (*With a Pounding Heart*) kommt sogar noch die Malerei als weitere Medienebene hinzu, da zusätzlich das gemalte Kullissenbild einer Kaninchenjagd in die Fotografie integriert wurde. Außerdem macht sich in diesem Gedicht auch inhaltlich eine *mise en abyme* bemerkbar, eine ineinander verschachtelte Struktur, bei der sich auf jeder neuen Ebene weitere Ebenen auftun.⁹ Zunächst öffnen sich die „usměvavé rány“ („smiling wounds“; HT, 61, V. 2), durch die man hinabsehen kann auf Kaninchen, die wiederum in einer als schönstes Loch ausgewiesenen Vertiefung verschwinden (vgl. ebd., V. 9), die ihrerseits den Blick auf noch tiefer gelegene Gefilde freigibt. Das Muster setzt sich in der hypotaktischen Syntax fort, da sich an fast jeden Relativsatz erneut ein Relativsatz anschließt (vgl. ebd., V. 3, 7, 9-12). Angesichts dessen gilt es zu hinterfragen, ob das Inden-Schlaf-Fallen jemals zum Ende kommt. In der Tat endet der letzte Vers des letzten Gedichtes „slzavý prostor / do něhož padaly zlámané větvičky“ („[the] tearful opening / into which broken twigs fell“; ebd., 65, V. 10), wie der erste Vers des ersten Gedichtes „Vody opadávají“ („The waters fall away“; ebd., 41, V. 1) begonnen hat - mit dem Fallen. Dies deutet an, dass das letzte Untergeschoss der Kasematten noch nicht erreicht ist und das Fallen in die Tiefen des Traums weitergeht.

Ein Verlassen des unterirdischen Traumraums ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil die Fotos alle Figuren der Objektinstallationen zu einem unbewegten Bild erstarren lassen. Laut Dufek trägt die surrealistische Fotografie oft zu einer „Verewigung“ konkreter Augenblicke“ (Dufek 1999, 218) bei und tatsächlich vermögen die Fotos den sonst so flüchtigen, zeitlich begrenzten Traum festzuhalten. Infolgedessen erhält der Traum eher die Eigenschaften eines Ortes, an dem der Rezipient durch das Betrachten der Fotos beliebig lange verweilen kann. Sucht man nach einem Grund dafür, den Aufenthalt im Traumraum auszuweiten, genügt ein weiterer Blick auf das zerstörte Haus auf der Titelseite. Die Wachwelt bietet wie in 2.1 beschrieben keinen Schutz mehr, wodurch ein Erwachen wenig erstrebenswert scheint und die Kasematten des Schlafs als neues dauerhaftes Heim in den Fokus rückt. Damit würde sich das von Breton ausgerufene surrealistische Ziel erfüllen, in die Tiefen des Traums, „zu den Quellen der dichterischer Imagination hinabzusteigen und vor allem dort zu bleiben“ (Breton 2004, 21).

⁹ Passenderweise leitet sich diese Bezeichnung nach gängiger Deutung vom französischen Wort für Abgrund ab (vgl. Wolf 2013, 528f.).

Andererseits könnte die beschriebene Stillstellung in den Kasematten des Schlafs auch in ein klaustrophobisches Gefühl münden, dort unten gefangen zu sein und den Albträumen nicht mehr durch ein Erwachen entkommen zu können. Wie schon in 2.2 angedeutet verwandelt sich der Untergrund in diesem Fall in eine Falle oder ein unterirdisches Gefängnis voller Überwachungsmechanismen. Witkovsky macht in *S tlukoucím srdcem* (*With a Pounding Heart*) darauf aufmerksam, dass „one may look [through the wounds of the night] / as through a peephole in a panopticon“ (HT, 61, V. 3f.). Das Panoptikon ist ein von Bentham konzipiertes Überwachungssystem für Haftanstalten, das den Gefängniswärtern von einem zentral gelegenen, erhöhten Wachposten aus die Beobachtung aller unter ihnen liegenden Zellen erlaubt (vgl. Witkovsky 2012, 26-28). In ähnlicher Weise schaut das Kameraauge aus einer erhöhten, allesüberblickenden Position auf die Installationen hinab und ließe sich somit als Instrument der Überwachung deuten.

In einer solch beängstigenden Situation der Gefangenschaft kann man die Reglosigkeit der Wesen auf den Fotos als „strac[h] z pohybu“ („fear of motion“; HT, 57, V. 4) wie beim Mohnkopf interpretieren. In letzter Konsequenz könnte die Erstarrung im Tod resultieren, der auch in anderen Kontexten häufig mit einem Schlaf ohne Erwachen verglichen wird. Zudem wird das Totenreich wie etwa der Hades traditionell oft unterirdisch angesiedelt und die Toten begräbt man ebenfalls unter der Erde. Deshalb ließen sich die Kasematten des Schlafs in einen Ort des Todestraums oder gar des faktischen Todes umdeuten. Wie die unter 2.2 aufgeführten Bedrohungen zeigen, ist das Leben dort ständig gefährdet, ob durch einen Speiseplan aus „bambitk[y]“ („pistols“; ebd., 49, V. 6) und „šroubky“ („screws“; ebd., V. 9) in *I Have Never Been There* oder durch das omnipräsente Feuer. Besonders im vierten Gedicht könnte aus dem abgebildeten Kerzenlicht ein lebensbedrohlicher Brand wie auf dem Titelbild entstehen, wenn entgegen des Titels *Jen aby nenastal vítr* (*Let's Hope the Wind Doesn't Blow*) ein Windstoß das Feuer anfachen und auf die Bäume übergreifen lassen sollte (vgl. Witkovsky 2012, 29). Am deutlichsten wird die Anwesenheit des Todes jedoch im letzten Gedicht: Die an ein Grab erinnernde „jám[a] / kterou lemoval smuteční věnec“ („pit / fringed by a funerary wreath“; HT, 65, V. 2f.) scheint mit ihrem „slzavý prostor“ („tearful opening“; ebd., V. 9) und ihrem „pláč“ („lament“; ebd., V. 7) einen Toten zu beweinen. Dies verleiht dem Titel *Abych se neprobudil* (*That I Not Awaken*) den Anschein einer endgültigen Absage an das Erwachen.

Nichtsdestotrotz finden sich gerade im letzten Gedicht Anzeichen dafür, dass ein allmählicher Aufstieg an die Oberfläche des Wacherlebens stattfinden könnte. Erstmals meldet sich wieder ein lyrisches Ich zu Wort. Dadurch wirkt es so, als komme das träumende Subjekt nach und nach zu sich. Wie in den Gedichten der Einschlafphase scheint der Träumer den eigenen,

noch nicht abgeschlossenen Aufwachprozess zu beobachten und im Gedichttitel *Abych se neprobudil* (*That I Not Awaken*) zu kommentieren. Rein visuell wird das Wachwerden durch den Hahn auf dem Zuckerberg antizipiert, der als Vorbote des Sonnenaufgangs fungieren und den Träumenden durch sein Krähen aus dem Schlaf reißen könnte (vgl. Witkovsky 2012, 31). Weil das Licht zudem von schräg links einfällt, wirft der Hahn und damit das Erwachen buchstäblich seinen Schatten voraus. Passend zur typischen Lichtstimmung der Morgendämmerung wirkt das Licht weicher und diffuser als bei den vorhergehenden Fotografien, wobei die langsame Aufhellung gleichermaßen die Rückkehr aus den lichtlosen Kasematten an die Erdoberfläche ankündigen könnte.

Insgesamt lässt sich die Frage nach dem Erwachen nicht eindeutig beantworten, weshalb sich erneut die Ambivalenz als prägendes Merkmal der Kasematten des Schlafs erweist. Am Ende der Gedichtsammlung stellt sich eine Art Oszillieren zwischen Wachen und Träumen ein, vergleichbar mit der schwankenden Buchstabenkurve im Schriftzug *S tlukoucím srdcem* (*With A Pounding Heart*, vgl. HT, 59). Den daraus erwachsende Zwischenzustand illustriert das letzte Foto: Während der weiße Zuckerhaufen mit dem Hahn wie erwähnt auf das Erwachen hinweist, könnte der schwarze Erdhaufen mit dem aufgesperrten Gebiss für die Nacht und den (Alb-)Traum stehen.¹⁰ Anders als die Literatur, die ein narratives Nacheinander erzeugt, kann die Fotografie die beiden antithetischen Elemente gleichzeitig abbilden und folglich eine Simultaneität zwischen Traum und Wachzustand herstellen (vgl. Hillenbach 2012, 65f.). Die optische Synthese „dieser zwei scheinbar so widersprüchlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit“ (Breton 2012, 18) ganz im Sinne Bretons macht die Kasematten des Schlafs einmal mehr zu einem surrealen Ort. Ist der Geist erst einmal derart tief „in den Surrealismus ein[ge]taucht“ (ebd., 37) wie bei einer Reise in die Kasematten des Schlafs, dann wird vielleicht auch die Frage nach dem Aufwachen und der Rückkehr an die Oberfläche hinfällig. Aus einem Traum kann man erwachen und wieder in die Wirklichkeit auftauchen, nicht jedoch aus der Surrealität, die Traum und Wirklichkeit miteinander vereint.

3. Überirdisch: Hinauf aus den Kasematten des Schlafs

Es hat sich gezeigt, dass die Kasematten des Schlafs einen äußerst ambivalenten unterirdischen Traumraum darstellen, in dessen Tiefen den Träumenden sowohl Wunsch- als auch Angstträume erwarten. Der Gedichtband beginnt mit einem Prozess des In-den-Schlaf-Fallens. Von der Schwerkraft des Schlafs erfasst, fällt der Einschlafende einem Kontrollverlust anheim

¹⁰ Für eine eingehende Beschreibung dieser antithetischen Struktur vgl. Witkovsky 2012, 31.

und versinkt in einer fremden Traumwelt, die sich unterhalb der banalen und bedrohlichen Oberfläche der Wachwelt befindet. Dabei weitet sich der unterirdische Raum des Träumens durch die Medienfusion zwischen literarischem Text, Objektinstallation und Fotografie. In seinem Schutz können sich in der anschließenden Traumphase kindliche Wünsche entfalten, zugleich wird er jedoch wie die realen Kasematten ständig von alpträumenhaften Bedrohungen belagert. Diese Zwischenstellung zwischen einem in der Erde verborgenen Schutzraum und einem tief unten befindlichen Gefängnis kommt auch zum Tragen, wenn es um die Frage geht, ob eine Rückkehr in die oberirdische Wachwelt erfolgt. Letztlich bleibt das Erwachen ungewiss, was als Zeichen für einen nie endenden Fall ins Bodenlose gedeutet werden kann. Man kann darin aber auch die Möglichkeit sehen, sich dauerhaft im Untergrund in einem der Surrealität verwandten Zustand zwischen Wachen und Träumen aufzuhalten. Letzteres entspräche den von Teige und Breton geschilderten poetistischen und surrealistischen Utopien, die sie ebenfalls auf den Untergrund projizieren, wie die vorangegangenen Zitate aus ihren Theorietexten illustrieren. Somit erscheint es lohnenswert, in weiteren poetistischen und surrealistischen Werken nach Beispiele für den Topos des Unterirdischen in Verbindung mit Traum und Imagination zu suchen. Des Weiteren könnte man den *Kasematten des Schlafs* ein gegenteiliges Bild des Traumes gegenüberstellen, das ihn in höheren Sphären ansiedelt, zu welchen sich der Träumende aufschwingt. Dafür wären andere literarische Texte daraufhin zu befragen, ob der Schlaf in der von ihnen dargestellten Welt statt eine eigene Schwerkraft zu entfalten eher Schwerelosigkeit verleiht und zu hochfliegenden Wunschträumen beflügelt. Im Gegensatz zu einer solchen positiven Vorstellung blendet *Z kasemat spánku* (*Aus den Kasematten des Schlafs*) auch die untergründigen und bedrohlichen Aspekte der Traumsphäre nicht aus: In den Gedichten erscheint der Traum analog zu den unterirdischen Kasematten sehr wohl als Zufluchtsort, jedoch bleiben die unterschwellige Angst und Gefahr in seinem Gefilden stets präsent.

Hausarbeit im Studiengang Internationale Literaturen im Rahmen des Proseminars „Träume – Literarisches Motiv und Verfahren“ unter der Leitung von Dr. Gesine Drews-Sylla und Katja Wetz, M.A., Sommersemester 2015.

Empfohlene Zitierweise:

Anna Sauer: Traumversunken – Der Traum als unterirdischer Raum in *Z kasemat spánku* (*Aus den Kasematten des Schlafs*) von Jindřich Heisler und Toyen. – In: *Laboratorium. Studentische Arbeiten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen* [Erscheinungsdatum]. URL: XXX.

Datum des Zugriffs:

Literatur

Primärliteratur

Heisler, Jindřich / Toyen (2012): From the Strongholds of Sleep. Materialized Poems. In: Toman, Jindřich / Witkovsky, Matthew S.: *Jindřich Heisler. Surrealism Under Pressure 1938-1953*, New Haven, London, 34-67.

Sekundärliteratur

Biebl, Konstantin et al. (1991): Internationales Bulletin des Surrealismus. Auszug in: Chvatík, Květoslav (Hg.): *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manuskripte*, Frankfurt a. M., 150f.

Birgus, Vladimír / Mlčoch, Jan (2009): *Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts*. Bonn.

Breton, André (2004): Erstes Manifest des Surrealismus. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Übers. von Ruth Henry, 11. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, 9-43.

Carroll, Lewis (2010): Alice's Adventures in Wonderland. In: Ders.: *Alice's Adventures in Wonderland & Other Stories*, New York 2010, 15-120.

Dufek, Antonín (1999): Die surrealistische Fotografie. In: Birgus, Vladimír et al.: *Tschechische Avantgarde-Fotografie 1918-1948*, Stuttgart, 216-227.

Goumegou, Susanne (2006): *Traumtext und Traumdiskurs. Nerval, Breton, Leiris*. München.

Hillenbach, Ann-Kathrin (2012): *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld.

Langerová, Marie (2011): Dream, Dream Record. In: Bílek, Petr A. / Vojvodík, Josef / Wiendl, Jan (Hg.): *A Glossary of Catchwords of the Czech Avant-Garde. Conceptions of Aesthetics and the Changing Faces of Art 1908-1958*, Prag, 163-177.

Rajewski, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Basel.

Srp, Karel (1999): Verborgene Quellen. Fotografie, Collage und Surrealismus. In: Birgus, Vladimír et al.: *Tschechische Avantgarde-Fotografie 1918-1948*, 1999, 191-198.

Teige, Karel (2007a): Das innere Modell. In: Ševčík, Jiří / Weibel, Peter (Hg.): *Utopien & Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938 – 1989*, Ostfildern, 64-70.

Teige, Karel (2007b): Štyrský und Toyen. In: Ševčík, Jiří / Weibel, Peter (Hg.): *Utopien & Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938 – 1989*, Ostfildern, 91-93.

Tippner, Anja (2009): *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag*. Köln, Weimar, Wien.

Vojvodík, Josef (2011): Materialised Poems and Book-Objects. In: Bílek, Petr A. / Ders. / Wiendl, Jan (Hg.): *A Glossary of Catchwords of the Czech Avant-Garde. Conceptions of Aesthetics and the Changing Faces of Art 1908-1958*, Prag, 283-289.

Witkovsky, Matthew S. (2012): Night Rounds. On the Photo-Poem *From the Strongholds of Sleep*. In: Toman, Jindřich / Ders.: *Jindřich Heisler. Surrealism Under Pressure 1938-1953*, New Haven, London, 22-31.

Wolf, Werner (2013): Mise en abyme. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Auflage, Stuttgart, 528f.

Anhang

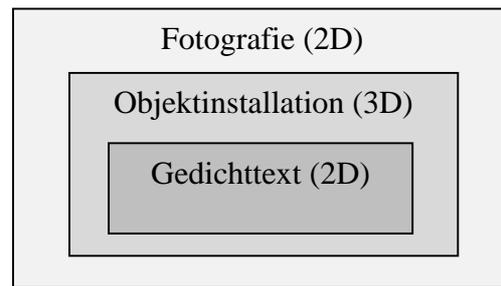


Abb. 1 Diagramm zur intermedialen Verschachtelung der realisierten Gedichte (s. 2.3)