Freiburger literatur- psychologische Gespräche

Band 9

**Die Psychoanalyse der literarischen
Form(en)**

Herausgegeben von

**Johannes Cremerius - Wolfram Mauser
Carl Pietzcker - Frederick Wyatt**

besorgt von Carl Pietzcker

Königshausen + Neumann

Carl Pietzcker

Literarische Form - eine durchlässige Grenze

Beim schmerzhaften Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip bewahren wir uns ein Reservat für Vergnügungen, auf die wir im Alltag verzichten: die Phantasie. So sah es Freud. Sie lasse sich mit einem Naturschutzpark vergleichen¹⁾. Von diesem Bild her versuchte ich vor einigen Jahren, *die Form des literarischen Kunstwerks als Grenze zu begreifen*, als einen Zaun, mit dem wir unsere Phantasie schützen²⁾. Wie in solch einen Park begäben wir uns in das Kunstwerk hinein, um die Welt unserer Wünsche zu erfahren, uns dort zu bewegen wie früher einmal und uns endlich wieder als Kinder oder sogar als Wilde zu fühlen. Durch seine Form sei das Kunstwerk aus der Alltagswelt ausgegrenzt, ganz wie zeitlich, meist auch räumlich und oft durch Rituale das Fest, die Fasnacht oder die Orgie. Was die Gesellschaft und wir selbst uns gewöhnlich verbieten, auch das sonst Ekelerregende oder Scheußliche - hier könnten wir es genießen. Wir könnten uns zurückziehen vom Alltag, hinausschauen auf ihn, ihn aus sicherem Abstand deutlicher wahrnehmen, seinen Gesetzen nachfragen, uns sogar gegen ihn wenden. Die Form, die schützende Grenze erlaubt es.

Dieses Modell der Form als Grenze will ich auf dem mit Rose (1986) und Gesing (1989) erreichten Stand nochmals durchspielen. So hoffe ich, vieles, wenn auch nicht alles, was aus psychoanalytischer Perspektive zur literarischen Form gedacht wurde, ineinzuführen. - Soweit ich hierbei dem Bild von Park und Grenze, von Innen und Außen nachgehe, verfare ich deduktiv und fern psychoanalytischer Empirie. Soweit ich jedoch konstruierend Erkenntnisse zusammenfasse, die im psychoanalytischen Umgang mit Literatur gewonnen wurden, bleibe ich solcher Empirie verpflichtet. Was ich als Theoriekonstrukt gewinne, sollte Einzelanalysen anregen, erleichtern und ihnen neue Zugänge öffnen. An ihnen hat es sich jedoch auch zu bewähren. Von ihnen her wäre es zu verändern oder womöglich zu verwerfen.

1) GW XI, 387; GW XIV, 90.

2) Pietzcker (1978).

Wollen wir vom Bild der Grenze her zögernde Schritte hin zu einer Theorie der literarischen Form wagen, so müssen wir dreierlei bedenken.

Erstens: Jede Grenze ist doppelt bestimmt: durch das, was sie ausgrenzt, und durch das, wovon sie ausgrenzt. Beide, das Hier und das Dort, machen sie aus. Sie ist der Widerspruch beider, schließt beide in sich zusammen und macht sie als Momente ihrer selbst, als Momente der Grenze also, zu Momenten eines Ganzen. Zugleich aber scheidet sie beide. Sie bezieht sie aufeinander, verweist von dem einen hinaus aufs andere, ja schafft erst das Bewußtsein vom anderen. Das gilt auch für literarische Form: Sie bildet sich im Widerstreit zwischen der eingrenzenden Gewalt der äußeren Realität, die z.B. als Zensur, Gerichtsurteil oder Anspruch auf Vernunft begegnet einerseits, und der gegen solche Begrenzung aufbegehrenden Gewalt unserer Wünsche andererseits. So ist literarische Form die eine wie die andere Gewalt; sie trägt deren Widerspruch in sich, scheidet beide und bezieht sie doch aufeinander.

Zweitens: Die äußere Realität und unsere Wünsche stehen einander nicht unvermittelt gegenüber. Von früh an haben wir gelernt, die Anforderungen der äußeren Realität zu berücksichtigen; allein so nämlich konnten wir unsere Bedürfnisse befriedigen, sei es auch nur das, zu überleben. Wir mußten lernen, uns realitätsbewußt zu verhalten und die Ge- wie die Verbote unserer Eltern und allgemeiner dann auch die der Gesellschaft zu beachten. Wir haben sie verinnerlicht. So bildete sich unsere Psyche aus den Widersprüchen und in den Vermittlungen von Bedürfnissen, Wünschen und Anforderungen. Die Wunschwelt, die wir mit jenem "Naturschutzpark" aus der äußeren Realität ausgrenzen, trägt dieses Äußere also schon in sich. Sie ist nie unvermittelt sie selbst, steht also nie einem ihr gänzlich Fremden gegenüber.

Und drittens: Jener 'Naturschutzpark' bildet sich in einem Prozeß: im Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip. Wir suchen ihn auf, indem wir dem Druck der äußeren Realität ausweichen; danach kehren wir ins Reich der Notwendigkeit zurück, abermals ein Prozeß also. Entsprechend sind dieser Park und seine Grenze prozessual zu verstehen: produktionsästhetisch von ihrer Entstehung und ihrer Funktion für den Schreibenden her, und rezeptionsästhetisch von ihren Möglichkeiten her, den Rezipienten hereinzuholen, drinnen zu halten und wieder zu entlassen.

Das mag sehr allgemein klingen und viel zu abstrakt. Ich will Hilfe bei einem Schriftsteller holen: *Peter Weiss* hat mit seinem *'Marat/*

*Sade*³⁾ auf die Bühne gebracht, wie *Form sich im Widerstreit von Gewalt und Gegengewalt bildet*. Hier können wir ein erstes Bild von der Form als Grenze gewinnen.

Das Stück spielt im Irrenhaus, einem aus der geordneten Gesellschaft ausgegrenzten Raum, in den sie diejenigen einmauert, die sie nicht mehr duldet, Irre und politisch Andersdenkende, solche also, die sich ihren Anforderungen nicht unterwerfen. Hier drinnen führen die Insassen, während draußen Napoleon herrscht, ein Stück über die Französische Revolution auf, und dies vor Vertretern der napoleoni-schen Gesellschaft. Das 'Marat/Sade'-Stück vollzieht sich nun als Kampf zwischen den Insassen und der Anstaltsleitung, zwischen dem Drängen der Insassen nach ungehemmter Befriedigung und nach Befreiung einerseits und den Bändigungsversuchen der Leitung andererseits. Diese reichen von der Ermahnung, sich vernünftig, anständig und kultiviert zu verhalten, bis hin zu offener Gewalt. In diesem Konflikt zwischen aus der Gesellschaft ausgegrenzten Bedürfnissen und Wünschen einerseits und den Anforderungen der Gesellschaft andererseits vollzieht sich das Spiel als Kampf um die Grenze, um die Form des Stückes also. Es ist ein Kampf zwischen Parteien, die ständig aufeinander bezogen sind und im Wechselspiel von Gewalt und Gegengewalt die Grenze bilden: einen Kompromiß, der immer neu gefunden werden muß, solange nicht eine der Parteien gänzlich unterliegt, und solange das Spiel weitergehen soll.

Es ist ein Rollenspiel auf mehreren Ebenen: In seiner Rolle als Vertreter der herrschenden Bourgeoisie läßt (1) der Anstaltsleiter es zur Erbauung der Kranken aufführen; in der Rolle des Regisseurs untersteht ihm (2) de Sade, der seinerseits (3) als Autor den Irren die Rollen geschrieben hat, welche (4) sie nun unter seiner Regie spielen; die Rollen dieser Irren werden von (5) heutigen Schauspielern vor einem (6) Publikum von heute gespielt. Zwischen ihnen allen tobt jener Kampf, in dem die Grenze, die Form sich herstellt, ein Kampf zwischen Inszenierung, Rollenzwang, Zensur einerseits, Selbstbehauptung und Rollenverweigerung andererseits. Der Anstaltsleiter z.B. sucht seiner Rolle gerecht zu werden und de Sade zu vernünftigem Spiel zu zwingen, doch der entzieht sich immer wieder, läßt Marat gegen die Bourgeoisie agitieren oder die Irren in Erregung geraten. Die Irren selbst fallen aus ihren Rollen, wenden sich gegen die Anstalt, ja gegen die ganze Gesellschaft, müssen beruhigt und notfalls in ihre Rollen zurückgeprügelt werden. Das Spiel seinerseits

3) Peter Weiss (1972).

droht, die in unseren Theatern übliche Rollenverteilung zwischen Schauspielern und Publikum zu sprengen, die Rampe zu überschreiten und das Publikum zu überfluten.

So werden die Rampe, die Anstaltsmauer, die Rollen des Anstaltsleiters, de Sades und der Irren als umkämpfte, in gewisser Weise sogar überschrittene und letztlich dennoch eingehaltene Grenzen bewußt. Diese Grenzen umfassen einander wie größere Schachteln die kleineren: die Mauer der Anstalt z.B. die Herrschaft des Anstaltsleiters, diese die Regie de Sades und diese das Rollenspiel der Irren. Im Kampf um diese ineinandergeschachtelten Grenzen, einem stets neuen Kampf zwischen Anforderungen gesellschaftlicher Realität und unterschiedlichen Wünschen, bildet sich die Form des Stückes. Die Grenzkämpfe reichen von ganz außen, wo die Realität als herrschende Gesellschaft zugleich die Trennung von deren Geltungsbereich besonders deutlich erscheinen - die Anstaltsmauer! -, bis hinein zur nahezu unbeschränkten Herrschaft der Wünsche, die sich dennoch auch hier von den Anforderungen äußerer Realität nicht ganz haben freihalten können: der als psychischer Zwang der Irren wiederkehrende ehemals äußere Druck. Einen Bezirk ursprünglicher Wünsche finden wir hier also nicht. Und doch feiern auch Wünsche nach Befriedigung und Freiheit ihren Sieg über herrschende gesellschaftliche Realität: Die vielfach gezogene und weit ins Innere verlagerte Grenze ist so stark, daß das draußen Verbotene, die Revolution, hier drinnen erinnert, ja wiederbelebt werden kann. Im Schutzraum des Irrenhauses und des Spiels der Irren, hier, wo keine Verantwortung gilt, wo Wünsche nicht zu Handlungen führen, hier kann gesellschaftliche Realität risikolos und deshalb auch deutlicher wahrgenommen werden. Hier bleibt das Wiederbelebte und Neuwahrgenommene aber auch eingesperrt: Bedrohliches wird enthüllt und verhüllt zugleich.

Das Bild von der Grenze, so zeigt sich, dürfen wir nicht dinglich nehmen, etwa als das einer ein für allemal gezogenen Linie oder als das einer Hülle, die sich um den Inhalt spannt wie die menschliche Haut um den Körper. Form ist viele Grenzen zugleich; sie ist dies als ein allenfalls stillgestellter Prozeß. Als solche nicht dinglich verstandenen Grenzen zwischen Wünschen und Realitätsanforderungen lassen sich z.B. auch Komposition oder Figurenkonstellation begreifen. Ganz allgemein können wir sagen: Literarische Form bildet sich als Grenze im Kampf zwischen gesellschaftlichen Anforderungen, die als Kultur und offene Gewalt, aber auch psychisch als verinnerlichte Gewalt auftreten können, und Wünschen, die sich als körperliches, psychisches, aber auch politisches Bedürfnis zeigen mögen, durchaus auf erkannte Realität bezogen und auf deren Veränderung drängend.

So ist Form Gewalt einer äußeren, vielfach verinnerlichten Realität einerseits und objektivierte Gegengewalt andererseits. Als Ergebnis von Kampf, als Waffenstillstand und endlich erfahrener Friede schützt sie die Welt der Wünsche vor den Kriegern der herrschenden Realität und diese vor Leidenschaft und Chaos; versöhnt wohnen beide zusammen. Die Waffen ruhn, doch der nächste Kampf steht bevor.

Wie bei Peter Weiss das Spiel hinter den Mauern eines Irrenhauses stattfindet, das die Gesellschaft erbaute, so entsteht auch das literarische Werk in einem Bereich, den die Gesellschaft produziert, aus ihrem Alltag ausgrenzt und der Literatur einräumt, um sie dort gefangen zu halten, aber auch zu besuchen und zu genießen, nicht ohne das Risiko freilich, hier nun doch attackiert zu werden: im Bereich des Literarisch-Ästhetischen. Hinter dessen gesellschaftlich anerkannter, jedoch ebenfalls umkämpfter Grenze bildet sich das literarische Werk. Auf sie verweist es mit seiner eigenen Form so, daß sichtbar wird: 'Ich befinde mich hinter jener Grenze; das müßte vor Angriffen schützen'.

Peter Weiss hat in dramatischen Prozeß überführt, was im einzelnen literarischen Werk als dessen Grenze zum Stillstand kommt. Form als Grenze, die er so anschaulich auf die Bühne brachte, will ich nun versuchen, psychoanalytisch zu begreifen.

Die Form des literarischen Werks muß zum Produzenten, zum Rezipienten und zur gesellschaftlichen Realität hin offen und doch geschlossen sein, als Grenze wirksam und dennoch durchlässig. Der Produzent muß seine Phantasien und Emotionen hinter dieser Grenze spielerisch zulassen, durch sie hindurch sich also selbst ins Werk hineinbegeben. Zugleich aber muß er mit Hilfe dieser Grenze von sich selbst so getrennt sein, daß er aus sicherem Abstand mit seinem ins Werk verlagerten Inneren umgehen kann, ihm nicht ausgeliefert und keineswegs verantwortlich für seine verbotenen Spiele. Das gilt ebenso für den Rezipienten. Auch für gesellschaftliche Realität muß die Grenze offen und dennoch geschlossen sein. Als offene läßt sie diese Realität ein, als geschlossene verwehrt sie deren Ernst den Eintritt und schützt das lustvoll experimentierende Spiel mit ihr, ein Spiel, in welchem die Bilder der äußeren Realität Material abgeben, an dem sich Inneres erfahren läßt: gegenständlich, erinnerbar und wiederholbar.

Was in literarischer Form, in der Grenze, zu widersprüchlicher Einheit sich bequemen muß, dringt durch sie hindurch dennoch ein und bleibt dank ihrer dennoch draußen. Diesem Widerspruch will ich

nachspüren. Zunächst werfe ich kurz einen Blick auf das Verhältnis der Form zur gesellschaftlichen Realität, dann auf das zum Rezipienten, um mich schließlich dem zum Produzenten ausführlicher zu widmen. Auf diesem Gang wird sich mein Konzept erweitern.

So sehr literarische Form das Werk dem Druck *gesellschaftlicher Realität* entzieht, so sehr sozialisiert sie es auch. Form macht als im Werk anwesendes Realitätsprinzip dieses Werk kollektiv. Doch, indem sie das Reich der Notwendigkeit ins Werk aufnimmt, gibt sie dem sonst Notwendigen eben auch einen Ort im Reich der Freiheit: Gesellschaftliche Realität, gehorcht nun wesentlich den Gesetzen des Werkes, weniger ihren eigenen; sie ist aufgelöst und neu zusammengefügt. Solcher Wechsel zwischen Auflösung und Neustrukturierung läßt gelegentlich eine Realität im Werk ans Licht treten, die außerhalb noch nicht bewußt war, weil sie überkommenen Wahrnehmungsweisen zu wenig entsprach.

Soweit uns mit der literarischen Form geronnene gesellschaftliche Anforderungen begegnen, soweit unterliegt sie deren Wandel. Sie ist historisch, Ergebnis des sich wandelnden Widerspruchs zwischen Anforderungen der Realität und sich mit ihnen wandelnden Bedürfnissen und Wünschen: Sie ändert sich, insofern sich die Anforderungen an die Individuen - z.B. die Ausprägungen der Vernunft oder Moral - im gesellschaftlichen Prozeß verändern. Sie ändert sich, insofern der Widerspruch von Individuum und Gesellschaft und mit ihm die Instanzen des Freudschen Strukturmodells - Ich, Es, Über-Ich -, also auch die Grenzen im Individuum selbst sich wandeln. Und sie ändert sich, insofern die gesellschaftlich institutionalisierten Grenzen des 'Naturschutzparks' sich ändern, Theaterbauten etwa, oder gesellschaftlich sanktionierten Normen von Gattungen. Das Modell selbst jedoch, die literarische Form als Grenze zwischen Wunschwelt und Realitätsanforderung bezeichnet eine Struktur, die all diesem Wandel zugrundeliegt. Sie bleibt erhalten, mögen, wie im Falle früher Epen, viele in einem sich lang hinziehenden Prozeß diese Grenze ziehen, mögen, wie im Barock, einzelne dies nach handwerklichen Regeln versuchen, oder, wie seit der Genieepoche, nach den Gesetzen ihrer Individualität, oder mögen heute einige sogar auf Individualisierung und ordnendes Ich verzichten. Das Modell verlöre seine Gültigkeit erst, wenn niemand mehr versuchte, mit Hilfe von Sprache den Wünschen gegen die Gewalt der Realität ein eigenes Reich zu errichten.

Auf den *Rezipienten* ist literarische Form dergestalt ausgerichtet, daß sie ihm das Werk so öffnet, daß er drinnen Eigenem begegnet,

und es ihm so verschließt, daß er davor stehen bleibt und auf Fremdes blickt. Er schaut auf etwas, das von seinem Alltagsleben getrennt ist, kann von ihm sagen 'dies bin nicht ich; hierfür bin nicht ich verantwortlich', und er bekommt versichert, dies sei ein gesellschaftlich anerkannter Bereich, den zu betreten ihm freistehe. Dort könne er sich unter den Augen der Gesetze des Alltags bewegen und ihnen doch entzogen, der Legitimität seiner Schritte und Emotionen gewiß. Er könne dort gemeinsam mit anderen neue Erfahrungen machen, mit ihnen womöglich zu neuer Gemeinschaft finden.

Als Grenze geht literarische Form durch den Rezipienten mitten hindurch: Sie entspricht den Realitäts- und Moralanforderungen seines Ichs und Über-Ichs und ist wie diese durchlässig für die Impulse des Es. So hält sie ihn im sicheren Bereich von Vernunft und Sitte und läßt ihn dennoch, ohne daß ihm dies bewußt werden müßte, hinein ins Gefährliche, z.B. durch die Leerstellen des Textes. Sie läßt ihn aber auch wieder hinaus; auch nach außen muß diese Grenze sich ja überqueren lassen: Form muß dem Rezipienten versichern, daß er wieder zurück kann, daß im Notfall sogar sie selbst ihn herausholt. Zwar muß sie ihn hineinlocken und in ihm wie in einem Zirkusbesucher die verborgene Sehnsucht wecken, ein Löwe oder Löwenbändiger zu werden, die Seiltänzerin zu lieben oder wenigsten als Groupie am Glanz der Zirkuswelt teilzuhaben, doch sie muß ihm auch zusichern, daß er von den Löwen nicht gefressen, von der Seiltänzerin nicht verzaubert und vom Glitzern nicht geblendet wird. Sie lockt ihn in die Strudel des Lustprinzips, in die faszinierend schöne Welt des Ästhetischen, doch sie versichert ihm auch: 'Du kommst wieder heraus'. So weckt literarische Form Lust am sonst Unterdrückten, Angst, von ihm überflutet zu werden, und Lust, dieser Gefahr zu entkommen, Angstlust also. Das Bitterste des Alltags läßt sie zu und bändigt es dennoch: lähmendes Entsetzen des Hilflosen vor Vernichtung, Panik angesichts unausweichlicher Bedrohung, Angst vor dem Sturz ins Bodenlose oder vor dem Verhungern. Doch zitternd bleibt das Messer, das auf sie zuschoß, neben der Gefesselten stecken, die sich zischend bäumenden Schlangen gehorchen der Flöte, lässig verläßt der Tänzer das Seil und auch der Hungerkünstler wird nicht jämmerlich sterben. So läßt Form den Rezipienten Angst und Schrecken erfahren und sie dennoch genießen. Sie hält ihn ja sicher.

Zum historisch frühen Bild solch sichernder Form können wir eine Szene nehmen, die Adorno/Horkheimer als Allegorie dessen lasen, was sie Dialektik der Aufklärung nannten: Im Zwölften Gesang der Odyssee läßt Odysseus sich an den Mast seines Schiffes binden,

um ungestraft dem lockenden Singen der gefräßigen Sirenen zu lauschen, während seine Gefährten, die Ohren mit Wachs verstopft, das Schiff an ihnen vorrüberrudern. Den Tönen hingegeben und vor ihrer gefährlichen Verlockung dennoch geschützt, wird dieser auf eigenen Wunsch gefesselte Odysseus zum Bild eines Rezipienten von Kunst: Von den Sirenen, von liebender Vereinigung, vom Umgang mit ihnen getrennt, ist er auf bloßes Hören und Sehen, auf Kontemplation verwiesen, dafür jedoch unverletzt und dem Verlockend-Unmittelbaren dennoch offen. In der Form des Werkes findet der Rezipient den Mast, die Seile und die tauben Ruderer, die Sirenen aber in dessen gefährlich verlockenden Phantasien. Beidem gibt er sich hin; so entfaltet er diesen Widerspruch in sich selbst. Was bei Homer äußere Szene war, ist nun Struktur des Werks: Spannung zwischen Verlockendem und Sicherndem. Beim Rezipienten ist es innere Szene. Das sonst Verdrängte kann er zulassen, lustvoll auf es horchen und blicken und sich auf dem sicheren Schiff des Werkes an ihm vorbeitreiben lassen. Bewußte Gestaltung und literarische Tradition gewähren ihm, der im geformten Werk rauschhafte Selbstauflösung sucht, Einheit des Selbst. So deutlich getrennt wie hier bei Homer stehen im Werk Verlockung und Schutz sich allerdings nicht gegenüber. Sie sind vielfach vermittelt. Die Sirenen drüben sind halbzivilisiert und das Schiff hier führt sie hölzern am Bug. So wird der Rezipient auch kaum vorübergerudert an ihnen; er geht lesend zu ihnen hin und dann wieder davon. Hier läßt uns dies Bild im Stich. Kehren wir zurück zum Bild vom Zirkus.

Literarische Form bietet sich dem Leser wie ein Zirkuszelt an, das die faszinierende Welt der Artisten aus dem Alltag der Bürger ausgrenzt und sie vor den Blicken Neugieriger schützt. Die Schauseite trägt Bilder und Aufschriften, die preisen, was drinnen zu sehen ist, eine Fassade voll Reklamesprüchen - "das gräßlichste Verbrechen", "die wildesten Frauen", "die stärksten Männer" oder "das klügste Pferd" -, vielleicht auch abscheuliche Fratzen oder Bilder nahezu nackter Mädchen, die anziehendsten Partien halbverdeckt, der Verlockung wie der Zensur wegen. Vor dem Zelt zu unser aller Schutz ein veritabler Polizist, falls es brennt, ein Feuerwehrmann und, damit alles seine Ordnung hat, ein Kassenhäuschen. Dann halbverhängt der Eingang; Sägmehl, auf den Rasen gestreut, leitet uns weich ins Innre; der Eingang halb verhängt: wir könnten wieder hinaus.

Drinnen entdecken wir auch dort Begrenzungen: Eine Balustrade begrenzt die Arena, diese selbst strahlt im Licht der Scheinwerfer, die Zuschauer aber sitzen im Halbdunkel; die Löwen in der Arena sind von einem Gitter umgeben, und falls der Dresseur hierauf verzichtet,

so ist er selbst Grenze der Löwen. Diese Grenze hat er als Gehorsam sogar in sie hineinverlegt; ungebrochen wild sind also nicht einmal sie. Und das schützt die Besucher. Je besser sie gesichert sind, desto freier schauen sie der Gefahr ins Auge. Desto eher können sie sich dem auch öffnen, was sie hier zu eigener Möglichkeit lockt: der Mut des Dompteurs, die Geschmeidigkeit des Tigers, die Wut des Löwen, die Anmut der Reiterin oder die Lust am leichten Flug von Trapez zu Trapez. Als Eigenes können sie es spüren, sich verwandeln lassen und das eben Erfahrene nach außen tragen: ein Anspruch an dort herrschende Realität. Das könnte zum Widerspruch führen, vielleicht zur Kritik.

Wie am 'Marat/Sade', so sehn wir auch hier: *Literarische Form und literarischer Inhalt* lassen sich nicht klar von einander trennen. Die Grenze ist über viele Stufen ins Innen verlagert. Was bloßer Inhalt scheinen könnte, etwa ein verdrängter Wunsch, ist immer schon begrenzt, bevor wir ihm hinter der Grenze literarischer Form begegnen. Die Löwen sind dressiert, sie streifen nicht frei durch die Savanne. Unmittelbarkeit findet der Rezipient hier nicht.

Das literarische Werk baut sich aus den Widersprüchen von Wünschen und Realitätsanforderungen von innen nach außen und umgekehrt von außen nach innen in immer neuen Begrenzungen auf. Der verbotene Triebwunsch z.B. ist immer schon begrenzt, ein Vätertötungswunsch etwa durch das Verbot und die seinetwegen phantasierte Strafe. So wird er nach außen vermittelt und zugleich begrenzt, z.B. durch eine politische Handlung, einen Tyrannenmord vielleicht, der dann seinerseits nach außen vermittelt und begrenzt wird durch historische Situierung, sagen wir in der Schweizer Unabhängigkeitsbewegung, und durch Eingestaltung in vorgegebenes Erzählgut, die Tell-Sage zum Beispiel. Das wird abermals begrenzt und nach außen vermittelt durch literarische Formung im engeren Sinn, durch Einsozialisierung in die Tradition des fünftaktigen Schauspiels, durch den Blankvers und vieles andere mehr. Doch selbst solche Grenze noch läßt den verbotenen Wunsch ans Licht: Als Tells abgewehrter Doppelgänger betritt Parricida die Bühne und geht seiner Strafe entgegen. Solche Schachtelung lockt und sichert den Rezipienten.

Wie eine Zwiebel aus ihren Schalen, so baut sich das literarische Werk in einem Prozeß stets neuer Konfrontation von Wunsch und äußerer Realität und in der Vermittlung beider aus immer neuen Grenzen auf, deren äußerste dann die literarische Form, die bewußt gesetzte Grenze ist. In dieser Stufenfolge ist literarischer Inhalt

immer schon geformt, bevor er literarisch wird: Die Form eines Inhalts ist Inhalt einer weiter äußeren Form. Sogar die äußerste, die literarische Form, ist immer auch Inhalt, befriedigt z.B. den Wunsch nach Versöhnung oder den nach unerbittlichem Angriff. Im Extrem kann literarische Form sogar ihr einziger Inhalt sein. Als Form des reinen Klanggedichts z.B. vermittelt sie nichts als die Lust an sich selbst, am Spiel mit Worten, die auf anderes nicht verweisen als auf eben dies Spiel.

Die Grenze, die Form und Inhalt zugleich ist, die Grenze um die Grenze um die Grenze - als diese Struktur bildet das literarische Werk sich aus. Mit ihr grenzt es sich ab gegen Produzent, Rezipient und gesellschaftliche Realität, und mit ihr nimmt es sie alle drei dennoch in sich hinein und läßt sie, womöglich verwandelt, wieder nach draußen.

Im Akt des Produzierens zieht der Schriftsteller die Grenze und überschreitet sie zugleich. Im umgrenzten Bezirk wagt er sich nun zu entäußern: ins Bild, ins Wort zu bringen, was bisher verboten war oder noch nicht artikuliert. Er benennt, was ihn unerkant umtrieb, strukturiert seine inneren Szenen, gewinnt Abstand, kann sich zu ihnen verhalten, schließlich sogar mit ihnen spielen; er befindet sich zugleich ja auch draußen und reicht durch die Grenze hinein wie ein Naturwissenschaftler mit seinen Instrumenten in einen Versuch mit Fremdem. So verkehrt er durch die Grenze hindurch mit sich selbst, sammelt spielerisch Anteile seiner selbst, läßt sie frei vom Druck der Realität ans Licht treten, überschreitet bisherige Grenzen seiner selbst, seiner Gefühle und Wahrnehmungen, führt bisher Gespaltenes zusammen, synthetisiert sich neu, formuliert sich - und ist sich oft genug wenig oder gar nicht bewußt, wie sehr dieses Fremde, mit dem er dort hinter der Grenze umgeht, in Wahrheit er selbst ist. Als Grenze erlaubt literarische Form dem Produzierenden, sich aus innerer Bedrängnis zu befreien, sich zu objektivieren, sich tätig zu sich selbst zu verhalten und neu zu konstituieren. Sie wirkt identitätsstiftend; die Auseinandersetzung, die Künstler untereinander um die Form führen, geht auch um die Rechtfertigung ihrer Identität.

Form als Grenze im Akt des Gestaltens zu ziehen, erfordert Fähigkeit zum Nein, zur deutlichen Subjekt-Objekt-Trennung, Ich-Stärke also. Sich jedoch hinter sie in den Bereich des Lustprinzips zu wagen, erfordert Mut zur Regression, ja Lust an ihr. Beides zusammen erfordert Ich-Stärke *und* Regression: Regression im Dienste des Ich und Ich-Stärke im Dienste der Regression. Es erfordert Regression in jenen Zustand, in dem sich die Grenzen zwischen Subjekt und

Objekt auflösen, und zugleich die Fähigkeit, diese Grenzen zu errichten und zu erhalten. Im Wechselspiel zwischen Auflösen, Errichten und Erhalten der Subjekt-Objekt-Grenzen bildet literarische Form sich aus. Das trägt zu ihrer Widersprüchlichkeit bei.

Wollen wir diese Widersprüchlichkeit aus ihrer Entstehung begreifen, so müssen wir auf jene Stufen der ontogenetischen Entwicklung schauen, auf denen es für den Säugling eine Subjekt-Objekt-Abgrenzung noch nicht gibt, wo sie sich dann allmählich aber doch ausbildet; wir dürfen aber auch die späten Stufen erwachsener Abgrenzung nicht vergessen. Die Grenzauflösung des Kunstwerks geht zurück bis auf jene frühe Stufe, wo der Säugling ohne Erfahrung von Grenze lebt und so auch ohne die von der Einheit, in welcher er schwebt. Von hier aus baut sich literarische Grenzziehung auf über Entwicklungsstufen, wo Selbstbild, Objektbild und wieder Selbstbild fließend ineinander übergehen, wo später das Objekt 'ich selbst' ist und doch nicht mehr 'ich selbst', Objekt und doch nicht Objekt, bis hin zur eindeutigen Abgrenzung des tagesbewußten Erwachsenen von den Objekten, mit denen er umgeht. Lebenslang grenzen wir uns vom Objekt ab, lösen die Grenze wieder auf, verschmelzen mit dem Objekt, lassen Raum, Zeit, Innen und Außen, Sprache, Vorstellungen und Gefühle ihre Struktur verlieren und ziehen schließlich doch wieder Grenzen. Auf den späteren Stufen wiederholen wir frühere Weisen dieses Spiels zwischen Primär- und Sekundärprozeß, Lust- und Realitätsprinzip, Verflüssigung und Verfestigung und suchen sie in unsere jetzigen aufzunehmen. Das geschieht auch im Prozeß literarischer Formung. So sind in literarischer Form unterschiedliche Stufen der Bildung und Auflösung von Selbst und Objekt zugleich gegenwärtig⁴⁾. Einige hier wesentliche Stufen will ich beleuchten.

Wie Winnicott zeigte⁵⁾, schafft sich das noch nicht einjährige Kind ein "Übergangsobjekt". Von hier aus lohnt ein Blick auf das Kunstwerk⁶⁾. - 'Übergangsobjekt' ist ein Gegenstand, z.B. ein Tuch, zu dem das Kind sich so verhält, als sei er von ihm noch nicht gänzlich getrennt: Gezwungen, sich aus der psychischen Einheit mit der Mutter zu lösen, sucht es Trost, indem es sich (z.B. beim Einschlafen) die Illusion verschafft, mit seiner Mutter eins zu sein. So ist es zwar

4) Rose (1986), Gesing (1989).

5) Winnicott (1960).

6) Winnicott (1953), (1967), (1984), Rosen (1964), Modell (1970), Weissman (1971), Rose (1986), 111 ff., Kuhns (1986), 76 ff.

getrennt von ihr, phantasmatisch aber dennoch mit ihr verbunden, und kann seine Einsamkeit leichter ertragen. Entsprechend schafft sich der Künstler das Werk auch als ein Übergangsobjekt, mit dem er sich eins fühlt, von dem er sich aber dennoch getrennt weiß. Um den Verlust der Symbiose zu ertragen, tröstet er schaffend sich selbst. Er sucht die frühe Einheit doppelt: *im* Werk und *mit* ihm. *Im* umgrenzten Bezirk des Werks stellt er sie her, indem er die festen Begrenzungen der Materialien, die er hereinholt, auflöst und ihnen eine neue Ordnung gibt, eine von ihm selbst geschaffene, mit ihm insofern also einige Einheit. In ihr beziehen sie sich nun zunächst aufeinander und dann erst auf die Objekte jenseits der Grenze. So durchdringen sich *im* Werk die Welt draußen und die innere Welt des Autors. Dem geht es aber auch um Einheit *mit* dem Werk; er möchte mit ihm einssein, sucht in ihm zu sein, jenseits der Grenze also, verhält sich zu ihm, da er in Wirklichkeit von ihm getrennt ist, aber auch von diesseits der Grenze. So errichtet er die Grenze in sich selbst und zugleich zwischen sich und dem Werk.

Diese noch sehr durchlässige Grenze zwischen Werk und Schaffendem zieht das realitätstüchtige Erwachsenen-Ich des Künstlers deutlicher und gestaltet ihr jene Grenze ein, die den Schaffenden in sich selbst trennt; verlagert sie also aus ihm hinaus ins Werk: Aus dem subjektiven Objekt wird ein objektiviertes subjektives Objekt. Im handwerklichen Umgang, in der bewußten Formung, in der Einsozialisierung in tradierte Form, wandelt sich das Werk vom Übergangsobjekt zum Gegenstand, zu etwas abgegrenzt Eigenständigem. Ihm wendet der Künstler sich nun von außen zu. Insofern ist Form geronnenes Nein des Produzierenden zur Unmittelbarkeit seiner Symbiosewünsche, Produkt seines Abschieds von ihnen. Mißlingt dieses Nein, so bleibt das Werk im unverbindlich Privaten; möglicherweise kann der Künstler sich nicht einmal von ihm trennen oder muß es wieder zurückholen wie E.T.A. Hoffmanns blutiger Cardillac seine Juwelen. Gerät dies Nein jedoch so unerbittlich, daß die Grenze ihre Durchlässigkeit verliert, so erstarrt das Werk im Formalen.

Der Künstler kann Form als trennende und dennoch durchlässige Grenze schaffen, weil er sich im Schutzraum des Spiels bewegt: *spielerisch mit Trennung und Einheit umgeht*, sie inszeniert und insofern beherrscht. Auch das hat frühkindliche Wurzeln. Freud⁷⁾ beobachtete ein eineinhalbjähriges Kind, das eine mit einem

7) GW XIII, 11-15.

Bindfaden umwickelte Spule immer wieder so aus seinem Bettchen warf, daß es sie nicht mehr sehen konnte, sie dann am Faden aber doch wieder zu sich hereinzog. Dieses Spiel deutet er als Versuch, die Abwesenheit der Mutter zu ertragen. Das Kind nehme die schmerzliche Trennung spielend in eigene Hand, aber auch die Wiederkehr der Mutter. So verwandle es Passivität in Aktivität und könne das zuvor Erlittene in spielerischer Wiederholung seelisch bearbeiten.

Das läßt sich auf den Prozeß des Schaffens übertragen. Mit der Form wiederholt der Künstler frühe Erfahrungen schmerzlicher Trennung, ist ihnen, da er selbst sie vollzieht, jedoch nicht mehr ausgeliefert. Ja mehr noch, er genießt, sofern er die Grenze durchlässig hält, die ersehnte Verschmelzung. Das gelingt ihm als Probehandeln und ohne letzte Verantwortung im gesellschaftlich ausgegrenzten Spielraum der Kunst. Im Spiel mit der Grenze kann er frühe Trennung, Wunschanst und Angstlust aktiv beleben; er kann sie üben, beherrschen - und ihre Beherrschung genießen. Als Grenze ist literarische Form selbst solch ein Guguckdada-Spiel: Trennung, Vereinigung und beides als Spiel. In sie kann Wut über Trennung ebenso eingehen wie Sehnsucht nach Vereinigung, Angst zurückgewiesen zu werden und Lust am Verschmelzen: Der Grenzziehende ist seinen Leidenschaften nicht mehr gänzlich ausgeliefert, sie zerreißen ihn nicht.

Vom Modell des Übergangsobjekts und von dem jenes Spiels mit der Holzspule her läßt sich begreifen, wie der Schaffende von außen mit dem Werk als einem Objekt umgeht, das von ihm nicht ganz getrennt ist. Welche Bedeutung für ihn dagegen der Bereich drinnen hinter der Grenze hat, das hilft Kohuts Konzept des "Selbstobjekts"⁸⁾ klären. - Er versteht das 'Selbstobjekt' als ein Objektbild, welches ein Erwachsener für ein Kind annimmt, das sich noch nicht deutlich abgetrennt und synthetisiert hat: das Bild eines Objekts, mit dem das Kind verschmelzen kann, um hierbei die erwachsenen psychischen Strukturen so zu nutzen, als seien es seine eigenen; schon gefestigte eigene hat es ja noch kaum ausbilden können. Das Kind fließt durch die Grenzen hinein in die synthetisierte und strukturierte Erwachsenenfigur und erfährt nun deren Gefühle und deren Umgang mit ihnen, als seien es seine eigenen. So gesichert, ist es seinen psychischen Strebungen nicht mehr hilflos ausgeliefert, muß sie deshalb nicht gänzlich abwehren und kann mit ihnen umgehen, als wäre es selbst

8) Kohut (1979).

dieser Erwachsene. Es gewinnt Kraft, sie in sich aufzunehmen und so sich selbst zu synthetisieren. Sofern der Erwachsene sich hierzu anbietet, verschmilzt es mit diesem allmächtigen Selbstobjekt und gibt seinem Größenselbst Raum. Später kann es sich von außen in seinem Selbstobjekt bestätigend spiegeln, es schließlich idealisieren und sich ihm dann in bewundernder Teilhabe unterwerfen: Von ihm getrennt und doch mit ihm vereint, gefestigten Selbstwertgefühls und synthetisiert tröstet sich das Kind über die Schmerzen der Trennung hinweg. Wenn es dann Autonomie entwickelt, z.B. seine Glieder zu gebrauchen lernt und eigene Schritte zu tun, und wenn dann auch der Erwachsene sich von ihm entfernt, kann es dessen psychische Strukturen, mit denen es verschmolzen war, verinnerlichen, und so zu den seinen machen. Das setzt freilich voraus, daß es nicht abrupt, widersprüchlich oder gewaltsam zur Trennung kommt. Die Versagung sollte, wie Kohut dies nennt, optimal, nichttraumatisch sein. - Auch später noch, wenn die Subjekt-Objekt-Grenzen deutlicher gezogen sind, benötigen wir Selbstobjektbeziehungen, wollen wir uns integrieren, Selbstvertrauen und die Fähigkeit zu flexibler Grenzziehung bewahren. In der psychoanalytischen Therapie, wie Kohut sie vertritt, bietet der Analytiker sich als Selbstobjekt an: damit der Analysand in einer Selbstobjektübertragung mit dem Analytiker verschmilzt. In deren Schutz könnte er dann ängstigende Strebungen zulassen, alte Strukturen verflüssigen und schließlich sich selbst neu synthetisieren und abgrenzen.

Auch das literarische Werk bietet sich seinen Rezipienten zur Selbstobjektübertragung an. Der Künstler aber schafft sich in solch einer Übertragung das Werk: ein Selbstobjekt, mit dem er verschmilzt, dessen Strukturen vorübergehend an die Stelle seiner eigenen treten und ihm erlauben, bisher ängstigende und deshalb abgewehrte Strebungen zuzulassen und sich neuen Wahrnehmungen zu öffnen. In dieser psychischen Organisation, die er selbst geschaffenen hat, kann er sich bestätigend spiegeln und seinem Größenselbst den Zutritt ans Licht gestatten. Er kann dieses Selbstobjekt idealisieren, sich in dessen Obhut begeben, an dessen Struktur, Größe und Glanz teilhaben und sich über wirkliche Trennung hinwegtrösten. Das Werk wird zum erweiterten psychischen, ja beinahe körperlichen Raum des Künstlers und dessen Rhythmus zu dem seines Ein- und Ausatmens, ja seines Herzschlags. Wie das Kind im Atem und Pulsschlag seiner Mutter, die es als Selbstobjekt erlebt, so kann der Künstler in den Rhythmen des Werkes beruhigt und belebt sich selbst erfahren und dessen Rhythmen als eigene übernehmen. Die literarische Form, die solch ein Selbstobjekt begrenzt, trägt sogar ihrerseits

Züge eines Selbstobjekts: Als körperlich erfahrbarer Rhythmus geht sie Autor und Rezipient in 'Fleisch und Blut', verwischt die Grenze und entläßt zunächst keinen der beiden aus jener beglückenden Einheit hinaus in die Welt der Objekte. Als in sich selbst kreisender Prozeß, in dem Reimwörter, Bilder, Sätze und größere Strukturen immer neu aufeinander verweisen, bietet Form sich als solch ein Selbstobjekt an.

Während dem Kind die Mutter, die es als Selbstobjekt erfährt, als in sich abgegrenzter Mensch empathisch entgegentritt, muß sich der Künstler sein Selbstobjekt aus eigener Kraft selbst erschaffen. Hierdurch unterscheidet es sich von dem des Kindes. Er macht es ja immer schon zum Objekt, verhält sich zu ihm, d.h.: um etwas zu haben, mit dem er verschmelzen kann, muß er es als ein Etwas in Raum und Zeit stellen, also begrenzen.

Er muß jene durchlässige Grenze schaffen. Und er muß, anders als das Kind, um jene sichernde Struktur zu finden, mit deren Hilfe er sich synthetisieren kann, diese erst erzeugen, sie also im Ansatz wenigstens schon in sich tragen. Will er als ein Kind die Verflüssigung im Selbstobjekt genießen, muß er als Erwachsener dieses Selbstobjekt strukturieren.

Formend folgt er den Regeln, die es Erwachsenen erlauben, mit solchen Objekten zu spielen, und nimmt sie in die Grenzen des Werkes auf: die Regeln des jeweils gültigen ästhetischen Bereichs, der Gattung, des gesellschaftlichen Anstands und der gesellschaftlich anerkannten Vernunft. In solch erwachsenem Umgang mit dem Objekt wagt der Künstler Trennungsschritte weg vom Selbstobjekt, wie das Kind sie einmal vollzog oder eigentlich hätte vollziehen sollen. Wir schauen auf das Kinderspiel eines Erwachsenen, der hingerissen Kind spielt, dennoch weiß, daß er keines mehr ist, eines Erwachsenen, der sich seinem Unbewußten entringt und wie in einem Psychodrama die Schritte des reifenden Kindes noch einmal geht. All dies arrangiert er vernünftig-herrscherlich, aber auch spielerisch lernend, beinahe ein Pädagoge seiner selbst. Wie ein Analysand psychische Strukturen des Analytikers verinnerlicht, wenn er 'optimal frustriert' seine Selbstobjektübertragung auflöst, so sucht der Künstler sichernde Strukturen seines Werks sich anzueignen, wenn er formend sich von ihm aktiv und nichttraumatisch löst. - Literarische Formung ist beides, Verflüssigung und strukturierende Abgrenzung. Sie geht hin und her zwischen ihnen und läßt sich als Versuch begreifen, sich von einem Selbstobjekt 'optimalfrustriert' abzugrenzen. Formend und mit Form umgehend versuchen wir als Erwachsene nachzureifen: uns regressiv ins Selbstobjekt zu verflüssigen, uns

zugleich aber progressiv von ihm abzugrenzen und neue Strukturen zu bilden: uns neu zu synthetisieren.

Solche Abgrenzung, in welcher der Künstler sich vom Werk und sich selbst trennt, es zum Objekt nimmt und sein eigener Pädagoge wird, läßt sich von einem entscheidenden Schritt der kindlichen Reifung her besser verstehen, vom dem der *frühen Triangulierung*⁹⁾: Das Kleinkind lernt es, sich aus der Dyade, aus der psychischen Einheit mit der Mutter weiter zu lösen, wenn ein Dritter, in der Regel der Vater, so gegenwärtig ist, daß es sich ihm zuwendet, sich mit ihm identifiziert und von ihm her wieder zur Mutter zurückschaut. Durch diesen Dritten gesichert, läßt es aus schützendem Abstand den Wunsch, mit der Mutter zu verschmelzen, zu und wagt sich in deren Arme zurück. Hat das Kind sich die Struktur dieser Dreierbeziehung - Kind, Mutter und Vater - zueigen gemacht, sie in einem langen Reifungsprozeß verinnerlicht, so ist es fähig, in ihr jede psychische Position einzunehmen: Kind gegenüber einer Mutter zu sein, die - z.B. in der Urszene - mit dem Vater vereint ist, oder Kind gegenüber einem Vater, der dies mit der Mutter ist; es kann aber auch aus der Position der Mutter sich zum Vater und zu ihm selbst, dem Kind also, verhalten und entsprechend aus der Position des Vaters zu sich und der Mutter: Es hat die Fähigkeit gewonnen, in sich selbst getrennt und dennoch mit sich eins, sich zu sich selbst zu verhalten, sich ohne Trennungsangst zu objektivieren, psychisch als eine Mutter sich selbst zu nähren oder als ein Vater sich selbst zu schützen; und aus der Position beider kann es sein eigener Pädagoge sein.

Mit seinem Werk schafft sich der Künstler solch ein drittes Objekt. Schaffend trianguliert er sich. Er löst das Werk und so sich selbst aus der unstrukturierten dyadischen Einheit, in der er sich mit seinen Emotionen und Phantasien befindet, und bewegt sich nun zwischen ihr und dem Werk: Von seinem Werk aus schaut er zurück auf diese Einheit, objektiviert sie und mit ihr sich selbst. Damit zieht er eine Grenze zwischen sich und dem Werk, d.h. auch: zwischen sich außerhalb des Werks und sich im Werk. So ist das Werk bestimmt von Abgrenzung und Verschmelzung, seine Grenze ist fest und durchlässig zugleich. Vom Werk aus und mit ihm identifiziert, kann er sich auf seine Emotionen und Phantasien zurückwenden, sie angstfreier zu- und ins Werk einlassen. Insofern läßt sich der Formungsprozeß als ein Prozeß fortschreitender Triangulierung begreifen.

9) Rotmann (1978), Mahler (1978).

Möglich wird solche Triangulierung, weil der Künstler sich das Dritte nicht aus dem Nichts heraus erschaffen muß, um sich wie Münchhausen am eigenen Zopf aus dem Sumpf der Dyade zu ziehen. Mit den Adressaten, mit erkannter Realität, mit Werken, die er rezipiert, bevor er produziert, und mit der literarischen Tradition und ihren Regeln begegnen ihm ja Dritte, die schon existieren: feste Punkte außerhalb des Sumpfs, von denen her und auf die hin er dann sein eigenes Drittes errichtet. So kommt es zu jenen "Dyaden zu dritt"¹⁰⁾, in denen sich der literarische Prozeß in Projektion und Identifikation zwischen Verflüssigung und Begrenzung vollzieht. Der Adressat, so wenig bewußt er dem Künstler auch sein mag, wird ihm zum archimedischen Punkt, von dem her er sich und die Dyade objektiviert. Und: "Das Annehmen der Realität ist gleichbedeutend mit der Annahme des Vaters, mit seiner Rolle als Liebesobjekt der Mutter"; insofern bedeutet es "Verzicht auf die symbiotische Beziehung mit der Erzeugerin"¹¹⁾. Der Künstler, der sich schaffend an erkannter Realität trianguliert, begrenzt die Verschmelzung. Andere literarische Werke nimmt er mit der Opusphantasie¹²⁾ als distanzierendes Drittes in die Dyade auf. Literarische Tradition und ihre Regeln, ein Drittes außerhalb jener frühen Einheit, macht er sich formend zu eigen. "Nun bedeutet aber Tradition unausgesprochen, daß der Mensch sich in eine Reihe einfügt, daß er die Urszene und die Rolle des Vaters bei der Zeugung des Subjekts anerkennt. Die Konvention setzt sich aus Regeln und Gesetzen zusammen, d.h. aus trennenden Prinzipien. /.../ Konvention impliziert demnach die Anerkennung des väterlichen, des trennenden Prinzips."¹³⁾ So trianguliert, setzt der Künstler "seinem Werk /.../ Grenzen, die, soweit sie auch den traditionellen Grenzen entrückt sein mögen, dennoch Dämme bilden, dazu bestimmt, ein potentiell großenwahnsinniges Schöpfertum", nämlich die "inzestuöse Symbiose mit der Mutter", "in Schranken zu halten"¹⁴⁾. Dieser "Rahmen" bewirkt, "daß die Projektion auf und in den Leib der Mutter als imaginärer Träger des Werkes /.../ nicht zu einer völligen

10) Kraft (1988), 284.

11) Chasseguet-Smirgel (1988), 268.

12) Vgl. Matt (1979).

13) Chasseguet-Smirgel (1988), 266.

14) Ebd. 267.

Verschmelzung von Künstler und Kunstwerk führt.¹⁵⁾ Das geschieht im umgrenzten Raum; "wesentliche Vorbedingung ist allerdings, die einem solchen Raum je eigenen Grenzen zu finden, d.h. die mit dem Vater identifizierte Dimension der Psyche wirksam werden zu lassen"¹⁶⁾, sich zu triangulieren also.

Wichtig für die Triangulierung ist der *Erwerb der syntaktisch geordneten benennenden Sprache*. Das frühe Lallen des Kindes, der Singsang der Mutter und der belebende Klang ihrer Stimme lassen sich noch als Übergangsobjekte begreifen. In dem Maße jedoch, wie das Kind Strukturen der Sprache, eines abgegrenzten Dritten also, erlernt, in dem Maße trianguliert es sich und tritt sich selbst als ein vergesellschaftetes Drittes gegenüber. Durch die gesellschaftlich normierte Sprache von der Dyade, von seinen vorschlinglichen Emotionen und Phantasien getrennt, könnte es sich ihnen aus sicherem Abstand nun wieder zuwenden, Verschmelzung wagen und dann objektivieren. Es könnte, in sich getrennt, außerhalb der Dyade sein und dennoch in ihr.

Haben wir bisher allermeist auf Prozesse geblickt, wie sie allgemein bei künstlerischer Formung sich abspielen, so befinden wir uns nun auf dem ureigenen Gebiet der Literatur. Mit der Sprache, dem Dritten, ist gesellschaftliche Realität als begrenzende Macht im literarischen Werk gegenwärtig. Die Grenze, die sie zieht, macht gefahrloses Verschmelzen möglich. Sie ist ja nicht nur fest, sondern auch durchlässig. Als literarische Sprache nämlich setzt sie Normen der Alltagssprache, semantische oder syntaktische z.B., so sehr sie ihnen folgen mag, eben auch außer Kraft, bezieht sich weniger auf Objekte draußen und mehr auf sich selbst und nimmt so Züge eines Selbstobjekts an, im Spiel der Klänge sogar die eines Übergangsobjekts. Das verstärkt ihren Doppelcharakter. Sie setzt Fiktionalitätssignale, grenzt, sofern sie gesellschaftliche Realität vertritt, die Welt realitätsbewußten, verantwortlichen und handlungsbezogenen Sprechens vom Werk aus und läßt schützend die sich spielerisch auflösende Innenwelt zu. Insofern entspricht Sprache der Irrenhausmauer im 'Marat/Sade'. Als Übergangs- oder Selbstobjekt gehört sie jedoch selbst dieser spielerischen Innenwelt an. Als durchlässige Grenze setzt sie sich wie im 'Marat/Sade' bis ins Innerste fort. Wie dort die Welt der Wünsche in immer weiterer Verschachtelung der Grenzen

15) Ebd. 267.

16) Ebd. 269.

nur im kämpferischen Spiel zwischen Rollenzwang und dessen Durchbrechung gegenwärtig war, so ist sie dies im literarischen Werk im Spiel zwischen der inszenierenden, beherrschenden und auf Realität verweisenden Sprache einerseits und deren Durchbrechung andererseits. Nichts, auch das Lustvollste und Verschwiegenste nicht, ist im literarischen Werk, das dies nicht durch Sprache wäre, von ihr begrenzt und durch sie vermittelt.

Einige Autoren, Balint und Lacan z.B., setzen Triangulierung, Spracherwerb und *ödipale Konstellation* gleich. In der Tat läßt sich die ödipale Konstellation nicht ohne das Dreieck aus Kind, Mutter und Vater und nicht ohne jene Abgrenzung der Selbst- und Objektbilder denken, die sich während des Spracherwerbs verfestigt. Doch in ihnen erschöpft der ödipale Konflikt sich nicht. Zu ihm gehören wesentlich: der sexuelle Wunsch nach Vereinigung, das als drohend erfahrene Verbot, Aggression, ja Todeswunsch und schließlich angstgetriebene Unterwerfung. Im ödipalen Konflikt durchlaufen Wünsche und verinnerlichte Anforderungen der äußeren Realität, Selbst- und Objektbilder, Trennungs- und Vereinigungsphantasien Veränderungen, die auch in literarische Form eingehen.

Rufen wir uns ins Gedächtnis: Im ödipalen Konflikt begehrt das Kind ein von ihm schon deutlich abgegrenztes elterliches Objekt als dieses besondere Objekt; der Vereinigungswunsch zielt nicht mehr primär auf Verschmelzung. Der Dritte erhebt sich zwischen ihnen als übermächtiger Rivale; im Konflikt mit ihm erfährt das Kind existentielle Bedrohung, der kleine Junge die der Kastration, das Mädchen, nach Freud, seine Penislosigkeit, zumindest aber fürchtet es, daß die Mutter es verläßt oder verschlingt. Erschreckt spürt das geängstigste Kind seine Grenzen, entwickelt Todeswünsche und unterwirft sich aus Angst vor Rache dem elterlichen Rivalen. Es verdrängt - dies ist der nun wichtigste Abwehrmechanismus - seine gefährlichen Wünsche und nimmt identifizierend das geliebt-gehasste Elternobjekt in sich hinein. Dessen Ge- und Verbote werden seine eigenen. In diesem Prozeß verfestigt sich die psychische Struktur; Über-Ich, Es und Ich treten einander deutlicher gegenüber. Wunsch und Norm, verbotener Wunsch und verbotene Instanz sind nun untrennbar aufeinander bezogen. Mit der Verinnerlichung der elterlichen Ge- und Verbote und mit der Stärkung des Ich hat das Kind Anforderungen der Realität so in sich aufgenommen, daß es tendenziell selbständig ist. Es hat sich von seinen Eltern klarer getrennt.

Das ist für literarische Form nicht ohne Folgen, denn die Anforderungen der Realität sind nun nicht mehr allein mit Trennung,

Selbst-, Liebes- und Schutzverlust verbunden, sie sind dies auch mit tödlich kastrierender Gewalt. Als ein die Psyche strukturierendes Prinzip sind sie verinnerlicht, also fest im Individuum verankert. Die gesellschaftliche Realität, von der sich der Heranwachsende mit solcher Verinnerlichung gerade abgrenzt, ist nun in ihm; sie ist drinnen und draußen. Und die andere Seite, die Welt der Wünsche: Sie ist nun deutlicher mit dem Verbot verknüpft; wer ihr folgt, greift verinnerlichte Verbote an, aber auch die der Gesellschaft draußen. Er muß mit tödlicher Strafe rechnen.

Als Grenze verläuft literarische Form nun nicht mehr nur zwischen einer fremden Welt und einem Schutzraum schmelzender Vereinigung. Sie trennt und ist zugleich Verbotendes und Verbotenes, verbietende und aufbegehrende Gewalt: Aus dem Trennungsdrama ist ein Konflikt geworden. Der Angriff von innen erfordert stärkere Gegenwehr; sonst würde er ja zum tödlich gefährlichen Angriff von außen reizen. So wird die Grenze nach beiden Seiten befestigt. Wie der Heranwachsende mit der Über-Ich-Bildung, so nimmt das Werk mit der Formung gesellschaftliche Normen in sich auf und vertritt sie womöglich selbst gegen außen. Es wird selbstständiger und grenzt sich deutlicher ab, z.B. indem es seinen Scheincharakter betont. Als feste Grenze läßt Form das verbotene Innere nicht ans Licht. Doch ihr Gehorsam gegen verinnerlichte Normen schwankt; auch diese Grenze ist durchlässig. Sie ist eben auch im Bündnis mit dem Verbotenen, verbirgt es wie eine Fassade, lenkt, das hat Freud beschrieben, Aufmerksamkeit ab, bietet sich als ungefährliches Selbstobjekt an und verlockt nun zur 'Vorlust'. So können Schreibender und Lesender den Weg von innen nach außen und andersherum doch wieder gehen - einen verschatteten, verborgenen und oft abwegigen Pfad über eine streng bewachte Grenze freilich, denn das Schmuggelgut ist so lustbringend wie gefährlich; wer sich ertappen läßt, den erwartet schwere Bestrafung. - Wie Anforderungen der Gesellschaft sich als Über-Ich im Inneren des Heranwachsenden eingestiet haben, so sind sie jetzt auch bis ins Innerste des literarischen Werkes vorgedrungen: Der Konflikt zwischen ödipalem Zwang und ödipalen Wünschen setzt sich in immer neuen Grenzkämpfen von außen nach innen, aber auch von innen nach außen fort. Insofern vollzieht sich jene spielerische Neustrukturierung, die das Selbstobjekt gewährt, im Kampf, der Kampf aber auch im neustrukturierenden Spiel.

In Pubertät und *Adoleszenz*¹⁷⁾ werden mit der körperlichen Reifung psychische Strukturen wieder verflüssigt und neustrukturiert, bis sie beim Übergang in den Erwachsenenstatus sich dann schließlich dauerhaft festigen. Mit der regressiven Strukturverflüssigung leben alte Konflikte und Störungen bedrohlich auf. Um seine Verunsicherung zu bestehen, zieht sich der Adoleszente auf sich selbst zurück, stellt die äußere Welt in Frage und besetzt großartig sein Selbst. Oft schützt er seine bedrohte Identität durch deutliche Abgrenzung, durch Selbststilisierung und provozierendes, ja erschreckenes Verhalten. So gesichert, kann er seinen frühen Traumatisierungen nun erneut begegnen, sie bewältigen, auf primitive Abwehrmechanismen verzichten, seine Ich-Grenzen erweitern, neue Identifikationen finden und sich umstrukturieren. Mit seiner Arbeit bindet er sich als werdender Erwachsener dann an äußere Realität, arbeitet seine Größenphantasien an ihr ab und kann mit ihr nun handelnd umgehen, sofern sie das zuläßt.

Dieser adoleszente Prozeß, in dem frühere Verschmelzungs- und Trennungsphantasien wiederaufleben und in dem der Heranwachsende sich vielfältig abzugrenzen versucht, dieser adoleszente Prozeß gibt das Muster ab, nach dem der Künstler Grenzen auflöst und bildet, sich von Objekten zurückzieht und sich als Erwachsener dann doch wieder an ihnen abarbeitet. Formend belebt er adoleszente und mit ihnen zahlreiche frühere Verschmelzungs-, Trennungs- und Abrenzungserfahrungen, aber auch Erfahrungen des Übergangs in die Rolle eines Erwachsenen, der sich in der Wirklichkeit seiner Zeit behauptet. Von hier aus läßt literarische Form sich in der Vielfalt ihrer Prozesse begreifen.

Dem Muster der Adoleszenz folgen die *späteren Prozesse der Verflüssigung und Neustrukturierung*, wie sie einige in der Liebe, in der Krise ihrer Lebensmitte, in der Begegnung mit dem Tod oder in einer Psychoanalyse durchleben. Ein neues Moment freilich findet sich in der *Psychoanalyse*: Die Grenze wird bewußt hergestellt, der Umgang mit ihr als eine Technik erlernt und reflektiert. Chasseguet-Smirgel bringt "den Rahmen des Werkes, d.h. den materiellen Raum, in den es eingebunden ist, mit dem analytischen Rahmen in Verbindung /.../. Die Unverrückbarkeit des letzteren, die zeitlich immer gleiche Festlegung und die gleichbleibende Dauer der Stunden /.../ gestatten das Einsetzen der analytischen Regression. /.../ Während

17) Eissler (1967), Blos (1973), Erdheim (1983), Bopp (1985).

der Inhalt der Analysestunde vor dem Hintergrund der intra-uterinen Beziehung zur Mutter erlebt wird, stellt der feste Rahmen /.../ den - seinem Wesen nach väterlichen - Bruch mit dieser Beziehung, die durch ihn alleine ermöglicht wird, dar, da er /.../ Gewähr dafür bietet, daß der Analysand nicht von der mütterlichen Matrix verschlungen wird. Fehlt die durch den Rahmen gestellte Festigkeit, so wird der analytische Prozeß keine Entwicklung durchlaufen oder ins Psychotische abgleiten.¹⁸⁾ Diesen Rahmen suchen psychoanalytische Institutionen, Traditionen, Aus- und Fortbildungsverfahren herzustellen und zu erhalten. Als ein fester, durch Tradition gesicherter Rahmen gestattet auch literarische Form Regression und erneutes Auftauchen. Wie in der analytischen Situation, so finden wir auch im Falle der Form einen bewußten technischen Umgang mit frühen Szenen und Bildern, der lernbaren Regeln folgt. Und wie der Analytiker sich zur Übertragung anbietet und diese schließlich doch wieder auflöst, um seine Analysanden als von ihm getrennte und möglichst neustrukturierte Wesen zu entlassen, so bieten sich das zu formende wie das geformte Werk seinem Autor oder Rezipienten zur Übertragung an, um beide dann doch - möglichst neustrukturiert - wieder zu entlassen.

Ich habe in diesem Abschnitt literarische Form von ihrer Produktion her betrachtet. Sie zeigte sich als eine auch technisch bewußt gezogene Grenze um ein selbstgeschaffenes Selbstobjekt, das sie in vielfältiger Konfrontation subjektiver und objektiver Momente bis ins Innerste hinein strukturiert. Sie verdankt sich dem Versuch, im Wechselspiel zwischen Verflüssigung und verfestigender Abgrenzung triangulierend nachzureifen, den ödipalen Konflikt wiederzubeleben, dessen Gefahren und Zwängen neustrukturiert zu entkommen und sich nun lustvoll als Erwachsener zu bewegen. - Sicher, im einzelnen Werk begegnen uns nicht notwendig all diese Momente, doch um eine einzelne Form systematisch zu analysieren, sollten wir sie alle bedenken.

Auszüge aus der Diskussion

Moser: Also: Die Literatur hat es dauernd zu tun mit dem Verbotenen und sie schmuggelt es in die Form, so daß der Leser sich trauen

18) Chasseguet-Smirgel (1988), 269 ff.

kann zum Verbotenen und schnuppert rein und dann darf er wieder wegrennen und hat mal genascht. Das kommt mir enorm viktorianisch vor. Was bringt diese Theorie in der Zeit repressiver Entsublimierung, wo alles sagbar, fühlbar, machbar ist? Dann kann man doch nicht am gleichen Modell arbeiten, daß die Form dem Leser den Schutz gibt, daß er sich überhaupt mal traut, inzestuöse Phantasien, Phantasien von ich weiß nicht, was alles so gefährlich ist, Gruppensex oder Was ist denn die enorme Gefahr?

Pietzcker: Im 'Stiller' ist es das Problem der Identitätsauflösung.

Moser: Was hat denn das mit dem Lustprinzip zu tun, daß mir die Literatur die Möglichkeit gibt, in die Gefahr der Identitätsdiffusion oder der Fragmentierung reinzugeraten oder der multiplen Identität oder des Unheimlichen. Wo ist denn da das Lustprinzip wirksam? Ich stimme der These zu, daß die Literatur mir erlaubt, neue Erfahrungen zu machen, aber was hat das mit dem Lustprinzip zu tun?

Pietzcker: Neue Erfahrung machen, heißt auch Verflüssigung, und das heißt: alte Wahrnehmungsweisen aufgeben.

Moser: Sicher, aber um ein Ausmaß von Unlust zu realisieren, das ich mir sonst nicht traue. Wenn ich Beckett lese oder Kafka, dann führen mich diese Autoren nicht in den Bereich der verbotenen Lust, sondern in den Bereich einer Unlust, eines Grauens, der Verzweiflung, der Fragmentierung, wo ich mich sonst nicht reintraue.

Böschstein: Wir kommen auf die Problematik der vorherigen Diskussion: ob es möglich ist, Konzepte zu entwickeln, die überzeitlich gültig sind. Ich würde auch sagen, was Sie da entwickelt haben, ist für die viktorianische Zeit gültig. Und so, wie im 19. Jahrhundert Tiefentexte dem Leser die Möglichkeit gaben, sexuelle Phantasien auszuleben, so ist das heute der Fall mit anderen Inhalten. Religiöse Autoren z.B. scheuen sich, das in den Oberflächentext hineinzunehmen, weil sie denken: dann sind sie nicht in. Es gibt eine Zone, wo nur im Schreiben und im Lesen realisiert werden darf, was unter dem Druck der Gesellschaft oder des geltenden Konsenses verboten ist.

Wyatt: Es ist dankenswert, wenn Herr Moser uns daran erinnert, daß dieses Modell, ich möchte es ein bißchen krass beschreiben als: "alle Literatur ist im Grunde eine uneingestandene Pornographie". Es geht wirklich nicht. Gegen ihn würde ich jedoch argumentieren, daß alle

repressive Entsublimierung doch nicht verhindert, was wir jeden Tag bei unserer analytischen Arbeit sehen: Man kann so aufgeklärt sein, wie man will, man muß doch mindestens ein Jahr lang warten bis die Ödipuskomplexe aus den Verdrängungen herauskommen. Wir wollen nicht verwechseln, was wir bewußt besprechen können und in unser Bewußtsein auch aufnehmen, mit dem, was wir als Dreijährige erlebt haben.

Deppermann: Das Kunstwerk gewährt einen Tabubezirk jenseits wohlerrichteter Ich-Grenzen, in dem Lust sozusagen winken kann, wo es aber auch ganz schlimme Sachen gibt, wie etwa bei Kafka in der 'Strafkolonie'. Auch davon möchte ein Rezipient, der seine Erfahrungsmöglichkeiten erweitern will, etwas erfahren. Ich frage mich nur, ob sich das auf die Form beziehen läßt. Ist es nicht in allererster Linie der Status der Fiktionalität?

Pietzcker: Das ist eine Komponente. Das wäre die Mauer um das Irrenhaus, wenn wir im Bild des 'Marat/Sade' bleiben. Das ist ein ausgesparter Bereich, in dem manche gesellschaftliche Gesetze nicht gelten, in dem gesagt und getan werden darf, was draußen nicht möglich ist.

Deppermann: Aber das hat zunächst mit Form gar nichts zu tun, das ist der andere Seins-Status überhaupt, den Kunstwerke gegenüber der Lebenspraxis haben. Das scheint mir ein Aspekt zu sein, den man noch vor die Frage nach der Form schalten müßte.

Gesing: Alles, was beschrieben wurde, kann für mich übersetzt werden in ein Widerspiel von Handlungsimpulsen, das schließlich zu einem Kompromiß führt. Dabei handelt es sich um Es-Impuls und Abwehr, aber auch um Abwehr und Einsicht in Abwehrprozesse, Ausdruckswunsch auf der einen und literarische oder soziale Normen auf der anderen Seite. Dies ist ein ineinandergeschalteter, sich gegenseitig vermittelnder Prozeß, der im Werk schließlich zu einem Stillstand kommt.

Böschenstein: Die Frage des Freiraums, den der fiktionale Status gewährleistet, hängt mit der Wahl der Form zusammen, zumal es Genres gibt, in denen die Narrenfreiheit bedeutend größer ist als in anderen.

Kraft: Es wirkt hier so, als ob Form immer das Harmlosere sei gegenüber dem Inhalt. Ich meine aber doch, das von den Rezipienten Abgelehnte - besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert - war eben die Form. Ich überlege, wie es da eigentlich mit der Form als Träger der Affekte ist. Die Affekte haben ja eine starke kommunikative Funktion, die sich vielleicht besonders gut über die Form ausdrücken kann. Der Begriff des Affekts könnte weiterhelfen, gerade in seiner kommunikativen Funktion, nicht etwa in dem Triebabfuhrkonzept, sondern in dem kommunikativen Konzept.

Birus: Ich beobachte an diesem Papier zwei gegenläufige Argumentationslinien. Die eine ist manifest, sie operiert mit psychoanalytischen Theoriebildungen, und das ist auch in gewisser Weise der Rhythmus der Abschnitte zur Opusphantasie, zum Selbstobjekt und zur Triangulierung. Mir scheint aber, daß Dein Text, und zwar vom Begriff der Grenze aus, eigentlich in eine prinzipielle Dimension hineinführt, für die die psychoanalytischen Begriffe eher illustrativ und womöglich auch gegen andere austauschbar sind; Probleme, die eher auf zwei anderen - wohl alternativen - Ebenen formulierbar wären. Das eine ist der Ansatz der modernen Systemtheorie, wie er vor allem in der Theorie der Lebewesen und ihrer Umwelt ausformuliert wurde. Denn der Begriff der Grenze, ausgehend von der Zellgrenze bis zur Selbstabgrenzung von Individuen gegenüber anderen, scheint mir kein spezifisch psychoanalytischer Begriff zu sein; was Du hier zu entfalten versuchst, ist mit dieser biologischen Systemtheorie einleuchtender konzeptualisiert. Wenn Du diesen Weg nicht gehen willst, gäbe es die Alternativtheorie einer dialektischen Logik im Sinne von Hegels Dialektik der Grenze, derzufolge nicht einfach von zwei Relaten auszugehen ist, zwischen denen irgendwo eine Grenze liegt, sondern vielmehr die Grenze selbst die Relate generiert.

Gutjahr: Bei diesem Konzept kommt das Über-Ich mit hinein, während Form doch sozusagen jenseits von gut und böse liegt. Die Form unterliegt keiner moralischen Beurteilung seitens des Lesers. (Pietzcker: Doch: 'Du hast die Form nicht eingehalten'.) Das, was dargestellt wird, das wird moralisch beurteilt, aber das Wie selbst ist per se noch keiner moralischen Beurteilung ausgesetzt. Z.B. 'Die Strafkolonie': Warum löst das Faszination aus, obwohl der Inhalt abstoßend ist? Oder warum lösen Texte Faszination aus, deren Inhalt für uns moralisch verwerflich ist? Da ist es der Inhalt, der moralisch verworfen wird, nicht aber die Form. Die Form steht jenseits einer Moral.

Pietzcker: In die Form gehen auch Momente des Über-Ichs ein. Bestimmte Gattungsregeln müssen eingehalten werden. Form hat zwar zunächst mit Moral nichts zu tun, aber moralische Anforderungen, Über-Ich-Anforderungen, gesellschaftliche Forderungen gehen in sie ein. (Gutjahr: Aber das hat doch nichts mit Moral zu tun.) Doch, wenn bestimmte Dinge sonst nicht ins Museum kommen. Oder wenn etwas den Anforderungen des Aristoteles nicht entspricht. (Gutjahr: Aber das ist doch nicht moralisch verwerflich, oder?)

Moser: Aber wie waren die Leute empört über Stilwandel in der Malerei? Die Form wurde obszön genannt.

Pietzcker: Ich darf an die entartete Kunst erinnern.

Gutjahr: Aber ging es nicht um den Inhalt?

Kraft: Es ging um die Form.

Cremerius: In der modernen Kunst geht die Provokation vor allem von der Form aus. Was im Museum die Leute aufregt, ist, daß jemand Nägel in ein Brett schlägt.

Mahler-Bungers: Form ist ja auch ein Schutz, etwas sagen zu können. Und Formung heißt Ordnung; wenn eine bestimmte Ordnung, an die man gewöhnt ist, plötzlich beschränkt wird, macht das Angst und ich meine, genauso ist auch das Über-Ich etwas, was Sicherheit gewährt, ein Schutz. Wenn Ordnungen gesprengt werden, macht das eben enorme Angst.

Deppermann: Aber das Erstaunliche ist, daß gerade diese Formen, die so viel Angst ausgelöst haben, im Nu kanonisiert werden.

Pfeiffer: Bei vielen Prozessen gegen Schriftsteller - Flaubert, Baudelaire - ging es immer wieder darum, wie etwas dargestellt wird, ein sexueller Akt z.B. oder eine unmoralische Handlung. Hier zeigt sich, daß moralische Bewertung direkt in die Form mit eingeht.

Schönau: Zum Begriff der Grenze. Es gibt einen Sonderfall, den man Abgrenzung oder framing nennen könnte. Nehmen wir als Beispiel die Rahmenerzählung. Zunächst ist es eine Fiktion - und man weiß vorher schon, daß da eine gewisse Sicherheitsgrenze vorhanden ist, es ist ja alles nur Fiktion; aber zweitens: Was innerhalb der

Fiktion angeboten wird, ist außerdem noch eingerahmt durch eine Rahmengeschichte. Bei 'Marat/Sade' ist das noch verschachtelter, so daß viele Sicherheitsvorkehrungen gegeben werden; je mehr Verschachtelung, umso leichter der Ausdruck für das, was drinsteckt. - Man weiß, es dauert eine gewisse Zeit und dann geht man wieder hinaus in die Realität; die Begrenzung ist eben auch eine zeitliche Begrenzung. Ich glaube nicht, daß man sagen sollte, das sei zu viktorianisch gedacht; auch Zirkusvorstellungen gehen mit der Zeit, da gibt es modernere Kleidung usw.; sie passen sich an, obwohl im Grunde dieselben Verrichtungen gezeigt werden. In diesem Sinne kann man, glaube ich, mit diesem Modell arbeiten.

Roebing: Ich unterstütze dies und möchte bezüglich der Metaphorik noch weiter gehen. Pietzcker hat ja zwei Bilder zitiert, das Irrenhaus und das Zirkuszelt. Es ist auffällig, wie viele Autoren an zentralen Stellen in ihre Werke Metaphern einfügen, die man als Formphantasien ansehen könnte. Das Irrenhaus ist solch eine Formphantasie und das Zirkuszelt ebenso. Einige andere fallen mir gleich ein. Die Droste beginnt eine ihrer frühen Balladen mit dem Bild eines triebgeplagten Klausners, der immer wieder gebannt auf seine schöne Ritterrüstung schaut. Diese Ritterrüstung könnte als Bild für die Funktion der Form dieser Ballade angesehen werden, als etwas, das schön geformt ist, Schutz und Sicherheit gewährt, was aber auch Ausflüchte und Unkontrolliertes im Inneren ermöglicht. In ähnlicher Funktion kommt bei der Droste häufig das Schloß vor, das ein Ich (häufig ein Fräulein) umgibt, das Sicherheit gibt, innerhalb dessen aber unheimliche Dinge stattfinden, die den geltenden Normen nicht adäquat sind. Ich nenne nur die Ballade "Das Fräulein von Rodenschild". Ein anderes Beispiel: In Marlen Haushofers Roman "Himmel, der nirgendwo endet" ist die kleine Meta von den Erwachsenen in eine Tonne eingesperrt worden. Sie hat Trennungsängste, die sie aber bald durch ihre Phantasie verwandelt, innerhalb deren sie nun die Erwachsenen aussperrt von sich und ihrer Tonne. Die Tonne wird nun zu einer Art Uterus, dessen Wände warm und angenehm sind. Die Tonne markiert die Grenze zwischen außen und innen, Norm und Überschreitung, Realitäts- und Lustprinzip, dem Anderen und dem Ich. Sie wird zum Nest des phantasierenden und formgenerierenden poetischen Subjekts. Etwas später im Roman kommt ein ähnliches Bild variiert vor. Jetzt sitzt die kleine Meta in der Küche vor ihrer Mutter, die den kleinen Bruder auf den Knien hält. Meta fühlt sich ausgeschlossen von der gelben Kugel der Mutter-Bruder-Einheit. Sie sitzt nun

gewissermaßen vor der Tonne, und wieder ist ihr das Anlaß, ins Reich der Phantasie zu fliehen.

Solche Schloß-, Rüstungs- und Gehäusephantasien sind besonders redundante Bilder für die poetische Phantasie. Wichtig ist, daß die Durchlässigkeit der Grenze nicht ein Nebenprodukt ist in der Funktion der Form, sondern wichtige, ja essentielle Wirkung. Interessanterweise werden solche, von mir als Formphantasien interpretierten Bilder besonders gern (gewissermaßen programmatisch) an den Anfang von Texten gestellt. Noch ein letztes Beispiel, die allen bekannte "Effi Briest". Am Anfang steht Effis Elternhaus, wieder ein Gehäuse. Zur Straße hin die geschlossene Front des Herrenhauses, die Seiten werden gebildet vom Familientrakt und der Kirchhofsmauer, den Erlebnisbereichen gewissermaßen der Normeninstanzen. Nach hinten hin ist die Konstruktion aber offen mit Schaukel und Blick aufs Wasser. Schaukel und Wasser stehen hier ganz unverstellt für das Lustprinzip, bzw. den Bereich der Triebe und Wünsche; Gefahr, Angst, Lust, Schuld, Exkulpation werden gleich zu Anfang spielerisch mitphantasiert und in Form des Gesanges (der ja auch für die Dichtung im Ganzen steht) vorgeführt.