

**CARL PIETZCKER**

Überblick über die psychoanalytische Forschung zur  
literarischen Form

## Überblick über die psychoanalytische Forschung zur literarischen Form

Es ist eine Binsenweisheit, und erfreut klagend pfeift eine ganze Schar philologischer Spatzen sie von den Dächern: 'Zum Literarischen von Literatur, zu ihrer Form weiß Psychoanalyse nichts zu sagen.' In der Tat, das Interesse, das Psychoanalyse an Literatur nahm, galt lange Zeit nicht, oder wenigstens nicht vornehmlich deren ästhetischer Gestalt; es galt Literatur als einer besonderen Ausprägung menschlichen Phantasierens, das etwas anders auch in Tagtraum, Mythos, Traum oder Neurose begegnet. Wie dort, so erforschte Psychoanalyse auch hier Ursachen und unbewußte Momente der Phantasien, förderte Künstlerbiographie, Symbol- und Motivforschung. Nach der Struktur des Werkes aber fragte sie ebenso selten wie nach dessen bewußten Dimensionen, also auch nach bewußter künstlerischer Formung. Das trug ihr den Vorwurf der Banalität ein und wurde gern als Argument aufgegriffen, sie in die Randbezirke der Literaturwissenschaft zu verweisen; deren Eigentliches sei ihr ja fremd.- Diese Tendenz zur inhaltsbezogenen Forschung leitet sich von Freud her, der ausdrücklich darauf verzichtet hatte, das spezifisch Ästhetische der Form zu untersuchen. Das sei der Psychoanalyse nicht möglich, da ihr "das Wesen der künstlerischen Leistung", d.h. vor allem deren besondere psychische Voraussetzung unzugänglich sei<sup>2)</sup>. Er koppelte das ungelöste Problem der Kreativität an das der Form und stellte es in den Dienst seiner bildungsbürgerlichen Scheu, einen Tempel zu entweihen, in dem er feiertags Erhebung suchte. Ketzerisch-wissenschaftliche Analyse von Inhalten und ehrerbietiges Zurücktreten vor literarischer Form fanden zu widersprüchlicher Einheit. Die Psychoanalyse konnte vom Bezirk des Eigentlichen

- 
- 1) Mit diesem Überblick wiederhole und ergänze ich den Forschungsbericht, der meinen Aufsatz "Zur Psychoanalyse der literarischen Form" (Pietzcker 1978; 1985) einleitet, und führe ihn bis 1989 fort.
  - 2) Freud (1910c): GW VII, 209, StA X, 157; (1928b): GW XIV, 397, 401, StA X, 271, 273.

ferngehalten werden - und sie stimmte dem sogar zu.

Gleichwohl verlor sie die literarische Form nicht ganz aus den Augen. *Freud* selbst suchte Form von ihrer Funktion her zu begreifen. Er verstand das Kunstwerk als ein Phantasieprodukt, mit dem der Künstler sich einen verbotenen unbewußten Wunsch so erfüllt, daß dabei andere, die Rezipienten, sich diesen ihren verbotenen Wunsch ebenfalls erfüllen. Solche Wunscherfüllung ist jedoch gefährdet, wenn jener, in der Regel sexuelle, aggressive oder ehrgeizige Wunsch mit der verinnerlichten verbietenden Instanz in Konflikt gerät und Angst oder Schuldgefühle weckt. Aufgabe der Form ist es nun, angstfreie Wunscherfüllung zu gewährleisten. Sie wird ihrer Aufgabe gerecht, indem sie (a) zur Vorlust verhilft, (b) das Anstößige des verbotenen Wunsches mildert und dadurch (c) das Werk zu einer Mitteilung macht:

(a) Die Vorlust ist in diesem Fall ein 'rein formaler d.h. ästhetischer Lustgewinn'<sup>3)</sup>; sie weckt die größere Lust an der Erfüllung eines verbotenen Wunsches, der sich bis dahin nicht gegen das Verbot durchsetzen konnte: "mit Hilfe eines dargebotenen kleinen Betrages von Lust ist ein sehr großer, sonst schwer zu erreichender gewonnen worden"<sup>4)</sup>. Die "Wahrnehmungslust der Formschönheit" erscheint also als "Verlockungsprämie"<sup>5)</sup>. Untersucht wurde sie von Freud nicht; seine Arbeit über den Witz läßt jedoch vermuten, daß er sie im Sinne seines ökonomischen Prinzips als lustvolle Abfuhr von psychischer Energie verstand. Diese hatte der Rezipient bisher gebunden, benötigt sie nun aber nicht mehr, weil er sich nicht mehr angestrengt zur äußeren Realität verhalten muß, um sie zu ordnen und zu meistern. Er wendet sich ja nun entspannt einem Kunstwerk zu und findet dort eine schon geordnete Welt, deren Wiederholungen (z.B. die von Struktur oder Reim) ihn zur lustvollen Begegnung mit bereits Bekanntem führen<sup>6)</sup>.

(b) Die Form mildert das Anstößige des verbotenen Wunsches; er ist abgeändert und tritt im Gewand des Erlaubten auf. Soweit

---

3) Freud (1908e): GW VII, 223, StA X, 179.

4) So Freud zum tendenziösen Witz. Freud (1905c): GW VI, 153, StA IV, 129.

5) Freud (1925d): GW XIV, 90.

6) Freud (1905c): GW VI, 136, 140, StA IV, 115, 118.

stimmt das Kunstwerk mit Traum und Tagtraum überein, deren latenter verbotener Inhalt sich erst im Gange der Traum- bzw. allgemeiner, der Phantasiearbeit durch Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung zum manifesten Inhalt verwandelt und dann weiterer, der "sekundären Bearbeitung" unterliegt.

(c) Das Kunstwerk unterscheidet sich jedoch von Traum und Tagtraum insofern der Künstler nicht - wie dort der Phantasierende - mit sich allein ist, sondern seine Phantasie an andere richtet, damit die sie nachvollziehen. Zu diesem Zweck muß er den in der Regel abstoßenden egoistisch-privaten Charakter seiner Phantasie mildern<sup>7)</sup>; dem dient literarische Form. Sie wäre dann das, was den autistischen Traum zu einer Mitteilung macht, die anderen Lust bereitet. Auch das wurde von Freud nicht ausgeführt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Freud die literarische Form als eine Technik auffaßt, die dazu dient, Lust zu gewinnen und Angst abzuwehren; und dies im sozialen Vorgang der Mitteilung unbewußter Phantasien. So macht sie den "Genuß des Dichtwerkes" möglich, der "aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele" hervorgeht<sup>8)</sup>. Sie gewährt, so lassen sich die andeutenden Bemerkungen Freuds zu einem Modell fügen, jene Vorlust, welche die Lust an dem verhüllten Wunsch weckt und zugleich verbirgt; das wiederum macht es unnötig, ihn weiter zu unterdrücken, so daß nun auch die bisher zur Unterdrückung aufgewendete psychische Energie zur lustvollen Abfuhr kommen und vielleicht weitere, noch stärker unterdrückte Wünsche wecken kann - und so fort. Im Ansatz ist hier ein Zusammenhang zwischen Form und Inhalt schon mitgedacht; dennoch steht Form dem Inhalt, dem verbotenen Wunsch, noch als beliebiger verhüllender Zuckerguß statisch und isoliert gegenüber.

Dieser *Ansatz Freuds* wurde bei unterschiedlicher Gewichtung einzelner Momente in mehrere Richtungen *weiterentwickelt*. Beginnen wir mit dem *ökonomischen Aspekt*.- Nach Joseph Weiss beruht Vergnügen an ästhetischer Form ganz allgemein darauf, daß die Wahrnehmung des geformten Gegenstandes im Verhältnis zu der des

---

7) Freud (1908e).

8) Ebd.

weniger geformten einen geringeren Aufwand erfordert<sup>9)</sup>; das führt weiter in Richtung Gestaltpsychologie. Rank/Sachs hatten die Bedeutung der Aufwandsersparnis für die literarische Form schon früh ausgeführt, im Sinne Freuds aber auf die Vorlust beschränkt: Die "Denkökonomie" des Kunstwerks, dessen 'Zusammenhänge mühelos verstanden werden können, ohne daß die Gedankenbahnen und die Tatsachen sich überkreuzen, ist die Ursache, daß bei der Aufnahme des Kunstwerkes bedeutend weniger Kraftaufwand notwendig ist als bei der Aufnahme eines gleich umfangreichen Stückes der Außenwelt, und das Resultat dieser Kraftersparnis ist Lustgewinn. Durch Hilfsmittel, welche diese Denkökonomie noch fördern, z.B. mittels Durchführung eines konsequenten Parallelismus oder das Nebeneinandersetzen scharfer Kontraste kann dieser Lustgewinn noch gesteigert werden.<sup>10)</sup> Lesser knüpft an Freud<sup>11)</sup> an und ergänzt, das ästhetische Vergnügen entspringe dem Vergleich zwischen jener Leichtigkeit, mit der die künstlerischen Ziele verwirklicht scheinen, und den Schwierigkeiten, die auftreten, wolle man diese Ziele ohne die dort verwandten Mittel erreichen<sup>12)</sup>. Rose führt diesen Gedanken ichpsychologisch aus: Das Werk erweitere die Ich-Grenzen, indem es verdrängte Wünsche erfüllt und zugleich integriert; ästhetisches Vergnügen beruhe auf dem Vergleich zwischen jenem Energieaufwand, den das Werk dem Rezipienten zur Erweiterung der Ich-Grenzen abfordere, und dem ohne das Werk erforderlichen Aufwand<sup>13)</sup>; die Aufwandsdifferenz werde lustvoll abgeführt. Diese Lust läßt sich nur schwer noch unter den Begriff der Vorlust fassen.

Ästhetische Lust aus Aufwandsersparnis ist zunächst auch die Lust am Spiel, auf die schon Freud im Zusammenhang mit dem Kunstwerk hingewiesen hatte<sup>14)</sup>; das spielerische Moment der Form bereitet Vergnügen: Der Spielende kann den Energieaufwand, den er sonst zur Anpassung an die äußere Realität benötigt, lustvoll abführen, und das Spielen selbst als eine frühe Verhaltensweise genießen. Sie ist dem heutigen Erwachsenen nur noch unter be-

---

9) Weiss (1947), 400.

10) Rank/Sachs (1913), 87-88.

11) Freud (1942a): StA X, 163.

12) Lesser (1970), 277.

13) Rose (1964).

14) Freud (1908e).

stimmten Bedingungen erlaubt. Das zeigten Rank/Sachs am reimenden Spiel mit Worten: "Die Wiederkehr derselben Lautfolge verursacht eine Aufmerksamkeitsersparnis u.z. besonders dann, wenn das Reimwort beidemale für den Sinn wesentlich und kein bloßes Flickwort ist [dann nämlich ist das Spiel für den Erwachsenen erlaubt, es ist sinnvoll. C.P.]; die Kraftanstrengung, auf die man gefaßt sein mußte und die plötzlich überflüssig wird, setzt sich beim Wiedererkennen des Gleichen in Lust um. Andererseits ist das Spiel mit Worten, wobei dem Klang die eigentliche Wichtigkeit zugeteilt und auf ihm die assoziative Verbindung aufgebaut wird, eine Quelle der Kinderlust, die also durch den Reim für den Bereich der Kunstübung wieder erweckt wird."<sup>15)</sup> So wird der Reim als eine lustvolle "Regression zur infantilen Sprachform verstanden"<sup>16)</sup> wie das Spiel als Regression zu infantilem Verhalten. Im Spiel - etwa mit der Sprache - sucht der seelische Apparat in Zeiten, in denen er nicht für unentbehrliche Befriedigungen eingespannt wird, aus der eigenen Tätigkeit Lust zu ziehen<sup>17)</sup>: Er gewinnt Funktionslust.

Unter dem ökonomischen Aspekt, so können wir zusammenfassen, gewährt literarische Form Lust an frühem kindlichen Verhalten, Funktionslust und mannigfache Arten von Lust aus Aufwandsersparnis.

Unter dem *dynamischen Aspekt*, unter dem er psychische Vorgänge auf das Spiel von Kräften zurückführte, hatte Freud das Kunstwerk als einen Kompromiß zwischen der Erfüllung verbotener Wünsche und ihrer Versagung begriffen. Karl Weiss zeigte, daß Refrain und Reim, also einzelne Formelemente, ebenfalls Kompromißbildungen sind: "Der Reim ist als infantile Ausdrucksform ein Mittel der Affektabfuhr, im Sinne seiner Verwendung im tendenziösen Werk des Erwachsenen eine Hemmung [er hemmt die Befriedigung des latenten Wunsches, C.P.] und somit eine echte Kompromißbildung"<sup>18)</sup>. Dieser zugegeben etwas apodiktischen Bemerkung, die zu der These führen könnte, daß nicht nur das Kunstwerk als Ganzes, sondern auch dessen Form als Kompromiß zu verstehen ist, ging die

---

15) Rank/Sachs (1913), 88.

16) Weiss (1972), 151.

17) Freud (1905c): GW VI, 104; StA IV, 91.

18) Weiss (1972), 156; ähnlich schon Rieser ((1954), 12 ff.), der betont, daß der Rhythmus die archaische Ausdrucksfunktion des Wortes weckt, die empörten Wortmassen beherrscht und den Zuhörer beruhigt.

Forschung nicht weiter nach. In ihr Blickfeld rückte nicht der Kompromiß, sondern nur eines der beiden einander widerstrebenden Momente, die Versagung. Ihr, so wurde zunehmend betont, dient die Form, indem sie die unbewußte Befriedigung bündigt und neutralisiert. Durch Form wird das Über-Ich anerkannt<sup>19)</sup>. So konnte Ehrenzweig gegen Freud schreiben, Form erwecke nicht *Vorlust*, sondern *Nachlust*<sup>20)</sup>, Lust an der Bändigung verbotener Triebe, sekundäre Lust am Gehorsam, also Lust, nicht bestraft zu werden. Als Ordnungsprinzip entspricht Form den Forderungen des Über-Ich<sup>21)</sup>; wer schreibend oder lesend Form anerkennt, beweist seine Schuldlosigkeit<sup>22)</sup>: Er ist frei von verbotenen Wünschen. So gewährt Form Sicherheit, zeigt, daß Werte des Über-Ich respektiert sind, und beruhigt sogar Angst und Schuldgefühle, die vor der Lektüre bestanden<sup>23)</sup>. Doch gerade das beruhigende Gefühl der Kontrolle führt zum Nachlassen der Aufmerksamkeit des Ich<sup>24)</sup> und zur Hingabe an unbewußte Wünsche. So dient gerade die im Dienst der versagenden Instanz stehende Form den versagten Wünschen. Das freilich wäre unmöglich, wenn es nicht auch Funktion der Form wäre, das Phantasiegebilde als eine Welt des Scheins aus der empirischen Welt so auszugrenzen, daß Hingabe an verbotene Wünsche nicht sofort Schuldgefühle weckt<sup>25)</sup>.

Neben der Bedeutung des Über-Ich für Ausbildung und Funktion literarischer Form betonte die amerikanische *Ich-Psychologie* unter dem *dynamisch-strukturellen Aspekt* vor allem die Bedeutung des Ich. Sie schrieb literarischer Form inzwischen nahezu jede Ich-Funktion zu, so daß Bush, der diesen Ansatz zusammenfassend darstellt, schließen konnte, die Psychoanalyse der literarischen Form scheine sich auf Ich-Psychologie zu reduzieren<sup>26)</sup>. Besonders die

---

19) Lesser (1970), 267.

20) Ehrenzweig (1953), 139.

21) Lesser (1970), 265.

22) Ebd. 266.

23) Ebd.

24) Ebd. 271.

25) Ebd. 278.

26) Bush (1967), 27.

Abwehr-Funktion wurde hervorgehoben<sup>27)</sup>: Die formalen Momente des Werks seien ichfunktionale Abwehrmechanismen<sup>28)</sup>, die es erlauben, psychische Energie zu neutralisieren<sup>29)</sup>, sie seien Mittel der Realitätsanpassung, Ergebnis der Besonnenheit des Künstlers<sup>30)</sup>. Im Gegensatz zur triebpsychologischen Deutung Freuds drückt der Autor nach ichpsychologischer Ansicht "nicht unbewußte Wünsche oder Phantasien aus, sondern unter dem Druck unbewußter Schuldgefühle seinen unbewußten Widerstand gegen diese Wünsche und Phantasien; Kunst erscheint als Mittel, um die Ängste zu konterkarieren, die mit destruktiven Impulsen verbunden sind. Immer aber entspringt die Kunst noch einer Spannung, nämlich dem Gegensatz zwischen den unterdrückten Impulsen im Es und dem Widerstand<sup>31)</sup>. Das Vergnügen, das Form verschafft, entspringt nach ichpsychologischer These nicht den Triebtendenzen allein, sondern auch der Abwehr als solcher: Ich-Kontrolle über Energieabfuhr ist lustvoll. Das Ich genießt seine eigenen Funktionen<sup>32)</sup>. Es gestaltet mit der Form des Werks und findet in ihr eine Verkörperung von Ich-Werten, die abgeleitet sind von Ich-Funktionen, nicht nur von der Abwehr<sup>33)</sup>. Hier genießt es ein Stück eigener Vollendung: Beherrschung der Triebe<sup>34)</sup> und der empirischen Realität, Ordnung<sup>35)</sup>, Übersicht und Verständlichkeit<sup>36)</sup>. Aus dieser ichpsychologischen Sicht werden auch die bisher eher vernachlässigten bewußten formalen Gestaltungsmittel zum Gegenstand der Psychoanalyse<sup>37)</sup>.

In der Nachfolge von Sachs und in der einiger Schüler Kleins wandte sich die *Psychologie des Selbst* der narzißtischen Funktion der

---

27) Beutin (1972), 34.

28) Groeben (1972), 114.

29) Kris (1952), 62.

30) Beutin (1972), 34.

31) Ebd. 33.

32) Kris (1952), 63.

33) Bush (1967), 33.

34) Hoffmann (1970), 267.

35) Bush (1967), 10.

36) Lesser (1970), 262 ff.

37) Groeben (1972), 114.

literarischen Form zu. Das wurde aus ichpsychologischer Perspektive weitergeführt<sup>38)</sup>. - Nach Sachs verzichtet der schaffende Künstler auf narzißtischen Genuß am privaten Tagtraum, sofern es ihm gelingt, seine narzißtische Lust auf das Werk zu verschieben. Literarische Form erhält hier eine neue Funktion: In der Schönheit des Werks liebt und bewundert der Dichter sich selbst; er genießt seine Allmacht in einem Medium, das er von sich getrennt hat und anderen zur Bewunderung anbietet. Die literarische Form, bisher ein Mittel, Vorlust zu tieferer Lust zu wecken und diese wie eine Fassade zu verdecken, wird zum Selbstzweck; sie selbst kann die dann entscheidende, die narzißtische Lust wecken<sup>39)</sup>. Sachs bleibt jedoch triebpsychologisch orientiert; immer sieht er beide Funktionen literarischer Form: die Funktion, Schuldgefühle zu erleichtern und Verbotenes unbemerkt zum verborgenen Genuß zu führen und die andere, narzißtische Lust zu bewahren. Beide sind für ihn nicht voneinander zu trennen, sie können jedoch im Einzelfall unterschiedliches Gewicht bekommen. Hiernach unterscheiden für ihn sich dann auch die "literarischen Schulen". Dort, wo es den Autoren um Ausdruck und Mitteilung heftiger Affekte geht, etwa im Sturm und Drang, bleibt das narzißtische Moment der Form im Hintergrund; hier treten, oft kaum verhüllt, die ödipalen Konflikte zu Tage. In anderen "literarischen Schulen", in der Klassik z.B., herrscht das narzißtische Moment vor; an die Stelle heftiger Affekte treten Harmonie, Würde und Vollkommenheit der Form. Beide Richtungen sind nicht frei von Gefahren; die erste, daß sie Fassade und Vorlust vernachlässigt, den Leser also abstößt, die zweite, daß sie in Vollkommenheit und Harmonie ohne Affekte und Objektbesetzungen steril wird<sup>40)</sup>. Die Entwicklung kann so weit gehen, daß "die Idealsetzung der Vollkommenheit und Schönheit des Werkes sich nicht damit begnügt, vom Ich-Ideal geduldet zu werden, sondern es vollkommen aufzehrt, sich selbst an seine Stelle setzt. Dies ist wohl der Sinn des vielen unverständlichen 'L'art pour l'art'."

Klein folgend begreift Fairbairn künstlerische Form als Versuch des Subjekts, das durch seine frühen zerstörerischen Wünsche zerstückelte Objekt wiederherzustellen und sich so gegen Schuldgefühle zu sichern, aber auch gegen Objektverlust<sup>41)</sup>. "Alle Formkriterien", so

---

38) Noy (1979), Rose (1980).

39) Sachs (1951), 49.

40) Sachs (1924), 34; (1942), 51 ff.

41) Fairbairn (1937/38; 1938/39).

faßt Bush diese Position zusammen, " - Einheit, Vollständigkeit, Selbstgenügsamkeit, Harmonie, Vollkommenheit etc. - sind Mittel zur Sicherstellung der Integrität und der Unsterblichkeit des Objekts."<sup>42)</sup> Diesen kleinianischen Gedanken, daß ästhetische Lust in der Wahrnehmung eines wiedererrichteten Ganzen nach vorangegangenen Verlust gründe, führt Stokes weiter: Mit der Form des Werks begegnen zwei gute Imagines zugleich, die Imago der verschmelzenden Einheit mit dem guten, nährenden Objekt, der idealisierten unerschöpflichen Brust einerseits und die Imago des als getrennt anerkannten und in der 'depressiven Position' betrauten Objekts andererseits<sup>43)</sup>. So verbinde künstlerische Form wiederherstellend das Gefühl der Verschmelzung mit dem des Andersseins<sup>44)</sup>. Dieser Vorstellung gibt Kohut dann von seinem selbst-psychologischen Ansatz her eine neue Wendung, wenn er das künstlerische Werk als Übergangsobjekt begreift<sup>45)</sup>, als ein von seinem Schöpfer zwar getrenntes, aber doch mit narzißtischer Liebe besetztes, idealisiertes und in den Zusammenhang des Selbst aufgenommenes, also nicht abgetrenntes Objekt: Formend versuchen Künstler, "in ihrem Werk eine Vollkommenheit wiederherzustellen, die sie früher als ein direktes Attribut ihrer selbst empfanden"<sup>46)</sup>. Mit der Form versichern sie sich solcher Vollkommenheit.

Hatte Freud unter *kommunikationstheoretischem Aspekt* literarische Form als Mittel verstanden, den Rezipienten zu gewinnen, und hatte er mit seiner Analyse des Witzes als eines 'sozialen Vorgangs'<sup>47)</sup> ein Modell der Analyse literarischer Kommunikation und so auch literarischer Form bereitgestellt, so war es wiederum Sachs, der den nächsten Schritt in diese Richtung ging. Er folgte einer Spur, auf die schon Freud hingewiesen hatte, fragte nach der Verwandtschaft und dem Unterschied zwischen Tagtraum und Kunstwerk und analysierte eine Station auf der Strecke, die von dem einen zum anderen führt: die von zwei Personen phantasierten gemeinsamen Tagträume. Hier mußte sich zeigen, unter welchen Bedingungen der

---

42) Bush (1984), 168.

43) Stokes (1955), 413 f.

44) Ebd. 407.

45) Kohut (1975), 157 ff.

46) Ebd. 158.

47) Freud GW VI, 5-269, StA IV, 132 ff.

Phantasierende seinen ichbezogenen, recht formlosen Tagtraum, aus dem er narzißtischen Genuß zieht, einem anderen mitteilt und ihn sogar gemeinsam mit ihm ausspinnt. Das geschieht, 1. wenn die unbewußten ödipalen Wünsche beider, ohne Angst auszulösen, in den Tagtraum eingehen, wenn dieser also für beide zur verhüllten Wunscherfüllung wird, und 2. wenn die Phantasierenden anstelle des narzißtischen Genusses an dem nur ihnen eigenen Tagtraum einen größeren Gewinn einhandeln. Das gelingt ihnen in der Tat, denn der Mitphantasierende übernimmt einen Teil der Schuld an den verbotenen Wünschen; sie entlasten einander wechselseitig von Schuldgefühlen und können deshalb weitere unbewußte Wünsche zulassen. Nach diesem Modell denkt Sachs konsequenter als andere das literarische Kunstwerk vom Kommunikationsprozeß her: Der Dichter verlockt durch literarische Form die Leser zur Teilnahme an seinen Phantasien, damit sie an seiner Schuld mittragen; das wiederum gestattet die Herabsetzung der Verdrängungsschranke und eine größere Annäherung ans Unbewußte; was wiederum stärkere formale Ausgestaltung erfordert, um die Leser auch hieran teilnehmen zu lassen. So versichert Form den Künstler der Gemeinschaft mit anderen, möglichst mit allen<sup>48)</sup>. - In den Blick psychoanalytischer Rezeptionsforschung trat literarische Form kaum; sie betrachtete sie als ein Mittel, die Aufmerksamkeit des Rezipienten vom verbotenen Inhalt abzulenken, sie auf sich, also auf Formales zu ziehen, sie in die Bahnen der Logik dieses Formalen zu lenken und dem Rezipienten so das Gefühl des Vertrauens zu geben, das der Ordnung, der seit je bestehenden oder der wiedererlangten Kontrolle, ja sogar das der Meisterschaft<sup>49)</sup>.

Sachs betonte nicht nur das kommunikative und das narzißtische Moment literarischer Form, er wies auch auf das bisher vernachlässigte *Verhältnis der Form zu ihrem psychoanalytisch begriffenen Inhalt*, den latenten Wünschen hin. Sie dürften nicht mechanisch verbunden sein, sondern müßten sich organisch aufeinander beziehen, damit es zum Übergang von der Vorlust zum verborgenen Wunsch kommt; das ästhetische Vergnügen erbege sich aus der Leichtigkeit dieses Übergangs von der Fassade zu den verborgenen Vorgängen<sup>50)</sup>. Das führte er jedoch nicht genauer aus. Vielleicht dachte er als ein Verbindungsglied den Übergang von der 'äußeren

---

48) Sachs (1924), 26 ff.

49) Holland (1968), 146 ff., 334.

50) Sachs (1951), 46 f.

Form' - z.B. Symmetrie, Rhythmus, Reim, Klarheit der Sprache - zur 'inneren Form' - z.B. Komposition, Verzögerungen und Beschleunigungen, die der Lenkung und Steigerung des Affekts dienen<sup>51)</sup>. - Auf den Übergang zwischen Inhalt und Form blickten am ehesten die Ich-Psychologen. Kris, der Ich und Es mehr in einem Kontinuum und nicht als sich ausschließende Instanzen sieht, verweist auf die Wechselbeziehung von Form und Inhalt<sup>52)</sup> und Moses betont, daß Form, Struktur, Organisation sich im Es wie im Ich entwickeln<sup>53)</sup>. Zu einer Theorie des Verhältnisses von Inhalt und literarischer Form gelangten sie jedoch nicht. Das Problem blieb ungelöst, wurde meist gar nicht gesehen. - Eine Analyse von Janine Chasseguet-Smirgel ergab, daß die Form eines Films als Funktion und Ausdruck des besonderen Bandes zu verstehen ist, das den Helden mit seinen Objekten verknüpft<sup>54)</sup>. Doch auch dieser Nachweis, daß wenigstens hier Form und Inhalt übereinstimmen, hat nicht zu allgemeineren Aussagen über das Verhältnis von Form und Inhalt geführt.

Sehr allgemein beziehen aus kleinianischer Sicht Fairbairn, Segal und Stokes Inhalt und Form aufeinander: In ästhetischer Produktion und Rezeption werden zerstörerische Wünsche abgewehrt, indem ihnen mit dem geformten Werk ein heiles idealisiertes Objekt entgegentritt. Nach Fairbairn (1937/38) repräsentiert "Form" - in den Worten Bushs<sup>55)</sup> - "das Leben, die Wiederherstellung und das Über-Ich. Der Inhalt verkörpert Tod, Zerstörung und Trauer, die mit Hilfe der Form überwunden werden. Eine künstlerische Leistung und ästhetischer Wert entstehen, wenn eine ideale Synthese zwischen den Extremen dieser beiden Pole erreicht ist." Von hier aus denkt Segal<sup>56)</sup> den notwendigen Zusammenhang des häßlichen Inhalts und der schönen Form z.B. einer Tragödie, des Formlosen, Zerstörerischen einerseits und des Heilen, des sicher gehenden Atems und des rhythmischen Herzschlags andererseits. Der Künstler erkenne die Realität des Todes an und ziele formend zugleich auf Unsterblichkeit. So mache vollkommene Schönheit traurig und glücklich zugleich; sie

---

51) Ebd. 44-45.

52) Kris (1952), 22.

53) Moses (1968), 211.

54) Chasseguet-Smirgel (1972), 210 f.

55) Bush (1984), 168.

56) Segal (1955), 401-404.

verdanke sich einer Spannung, wie schon Rilke sie in den Duineser Elegien formuliert hatte: "Denn alles Schöne ist nichts/ als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,/ und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't/ uns zu zerstören." Von Kleins Konzept her begreift auch Stokes<sup>57)</sup> den widersprüchlichen Zusammenhang von Inhalt und Form: Sie gehen im ästhetischen Erleben so ineins wie das Kind auf der depressiven Position das bisher Zerstückelte und Getrennte als Wiederhergestelltes, als Ganzes erlebt. Dies läßt sich stützen durch Dramenanalysen Schmiedts, die die entlastende, befreiende, ja utopische Funktion literarischer Formung erweisen. "In die Form geht, da sie die Autorität beansprucht, sich der Vergangenheit gewiß zu sein, die Kenntnis von der Essenz des Leidens ein, die aber sichtbar nur in der Korrektur, in der Überwindung wird."<sup>58)</sup> Es fehlt allerdings auch hier wie bei den Kleinianern die Vermittlung des besonderen psychoanalytisch verstandenen Inhalts mit der besonderen literarischen Form. Es fehlt noch immer eine psychoanalytische Theorie ihrer Einheit, ihres Widerspruchs und der Übergänge zwischen ihnen.

Die Psychoanalyse der literarischen Form blieb bis in die 70er Jahre bei allem Reichtum ihrer Ergebnisse nicht frei vom Anschein des Willkürlichen. Der dynamische und der ökonomische Aspekt wurden so wenig schlüssig vermittelt wie Spiel und Kunstform; bei der dynamisch-strukturellen Betrachtung der Form wurde das Hauptgewicht dem Es, dem Über-Ich und schließlich dem Ich zugesprochen; zunächst gewährte sie Vorlust, dann Nachlust und schließlich die gegenwärtige Lust an der Erweiterung der Ich-Grenzen. Gewichtung und systematische Vermittlung dieser Ansätze blieben aus. Eine psychoanalytische Theorie der literarischen Form wurde nicht entwickelt. Man ließ sich den Formbegriff von anderen Wissenschaften oder einem vorwissenschaftlichen Verständnis vorgeben und sammelte psychoanalytische Beobachtungen zu Einzelem, was als Form oder Formelement galt<sup>59)</sup>. Was Form ist, stand schon vor der psychoanalytischen Untersuchung fest; nur ihre Funktion war noch zu bestimmen. So kam es zu willkürlichem Vorgehen, zur Aneinanderreihung von Einzelbeobachtungen und zum vorzeitigen Abschluß

---

57) Stokes (1959).

58) Schmiedt (1987), 278.

59) Ein Musterbeispiel hierfür ist Lessers Aufsatz "Die Funktionen der Form" (Lesser, 1970).

psychoanalytischer Durchdringung literarischer Werke ebenso wie zur Überbewertung ihrer unbewußten Anteile.

Im letzten Jahrzehnt finden sich dann mehrere *Versuche, die Ergebnisse und Aspekte psychoanalytischer Erforschung der Form zu ordnen und systematisierend zusammenzudenken*. Dies geschah aus gesellschaftstheoretischer (Pietzcker (1978; 1985)), ich-psychologischer (Noy (1979; 1984); Rose (1980; 1986)) und kommunikationstheoretischer (Gesing (1989)) Perspektive.

*Pietzcker (1978; 1985)* geht aus von Freuds Verständnis der Phantasie als eines 'Naturschutzparks', den wir beim Übergang vom Lust zum Realitätsprinzip errichten<sup>60</sup>. Das Realitätsprinzip begreift er als je historisches und gesellschaftliches und literarische Form als Grenze um diesen ausgesparten Bereich. Mit dieser Grenze kommen Lust- und Realitätsprinzip zu widersprüchlicher Einheit; sie vermittelt beide, die Ansprüche des Lustprinzips, die latenten Inhalte also, nach draußen an Leser und gesellschaftliche Ansprüche und zugleich die dortigen Ansprüche nach drinnen. Doch zugleich tritt sie den Ansprüchen des Realitätsprinzips entgegen, aber auch denen des Lustprinzips. Von hier aus lassen sich ihre widersprüchlichen Funktionen begreifen: Bändigung des Verbotenen ebenso wie dessen Bewahrung, ja Unterstützung, Rückzug aus der Gesellschaft ebenso wie Einsozialisieren in sie, Angriff auf sie, ja Blick über sie hinaus, Verständlichkeit, Organisation und Sprachähnlichkeit ebenso wie Unverständlichkeit und Chaos. Von hier aus lassen sich auch die verschiedenen unter dynamisch-strukturellem Aspekt analysierten Funktionen literarischer Form begreifen: Sie bildet sich als Grenze im je besonderen Wechselspiel der Instanzen Ich, Es und Über-Ich, steht in deren Dienst wie auch in dem des Selbst und widerstreitet zugleich ihnen allen. Objektpsychologisch wird literarische Form als eine Grenze verstanden, die sich im Widerstreit unterschiedlicher Objektbeziehungen bildet: Beziehungen zu inneren wie äußeren Objekten, zu frühen Imagines wie zu Mitmenschen und gesellschaftlichen Institutionen, zum unbewußt impliziten Leser wie zum bewußt genannten, zur literarischen Tradition oder zum Werk selbst. Diese Objektbeziehungen begrenzen sich wechselseitig.

Der Zusammenhang von Form und Inhalt stellt sich als Prozeß fortschreitender Vermittlung von Lust- und Realitätsprinzip dar. Sogar der verborgenste Repräsentant des Lustprinzips ist im Werk

---

60) Freud (1925d) GW XIV, 90; (1916/17) GW XI, 387.

immer schon mit dem Realitätsprinzip vermittelt, also abgegrenzt, geformt. Von solch unbewußten Phantasien aus führt der Vermittlungsprozeß mit wachsender Realitätszuwendung nach außen bis hin zur literarischen Form, die als bewußteste und realitätsnächste Grenze alle anderen Formen als ihre Inhalte in sich schließt. Doch auch sie ist selbst Inhalt, soweit Wünsche die sonst versagt sind, an ihr sich auch befriedigen. Form und Inhalt stehen sich nicht mehr unverbunden gegenüber; sie sind als Stationen eines Prozesses zu begreifen, in dem historisch besonders Realitäts- und Lustprinzip sich vermitteln. - Analysieren wir diesen Prozeß und damit auch die Form, so ist mitzureflectieren, was von Seiten des Realitätsprinzips in diese Vermittlung eingeht, z.B. die Gesetze des Mediums, die der Gattung, der gesellschaftlichen Situation und die historisch besonderen Anforderungen an Schaffende und Rezipienten: Form ist historisch als sich wandelnde Grenze jenes Zwischenreichs zu analysieren, das der Mensch sich schuf zwischen Wunsch und entgegenstehender Realität.

*Noy (1979; 1984)* nimmt aus ichpsychologischer Perspektive selbstpsychologische, gestaltpsychologische und kommunikationstheoretische Ansätze auf. Er begreift das Werk aus seiner Stellung zwischen Autor und Rezipient; es vermittelt zwischen tiefen psychischen Schichten beider. "Die Form in der Kunst ist ein Mittel, 1. die Widerstände und Abwehren des Künstlers und des Publikums zu überwinden, um die latenten Wünsche, Gefühle und Erfahrungen beider zum Ausdruck zu bringen und ihre Kommunikation zu ermöglichen, und 2. dem Ich bei seinen Bemühungen zu helfen, seine verschiedenartigen Motive und Emotionen zu ordnen und so die Integration und den Zusammenhalt des Selbst zu bewahren."<sup>61)</sup> Dem ersten Zweck dient die "gute", dem zweiten die "vollkommene Form". Beide sind Ausdruck von Ichfunktionen.

Die "gute Form" hilft drei Zensurstationen überwinden: die eigenen inneren Abwehren des Autors, die Schutzschranke des Wahrnehmungsapparats des Rezipienten und dessen innere Abwehren. "Gut" ist die Form, wenn es ihr "gelingt, die Botschaft des Künstlers mit minimalem Widerstand und minimaler Verzerrung der ursprünglichen Bedeutungen diese drei Zensurstationen passieren zu lassen." Den ersten und den dritten Zensor überwindet sie mit den Techniken, die sich auch an der Traumarbeit studieren lassen. "Der

---

61) Noy (1984), 202.

zweite Zensor ist als einziger ausschließlich der Kunst vorbehalten.<sup>162)</sup> Ihn überwindet "gute Form", indem sie mit der "Oberflächenschicht des Wahrnehmungsapparats" kooperiert, "der entsprechend der Logik des Sekundärprozesses arbeitet", "den gesamten perzeptuellen Input nach den vorher festgelegten Kategorien des logischen Denkens, der Sprache und der Gestaltregeln /.../ zu organisieren pflegt und als ein Filter all die Elemente zurückhält, die solcher Organisation nicht entsprechen"<sup>63)</sup>. Ihr Ziel zu erreichen, übernimmt "gute Form" die gestaltgebundenen Strukturen dieser Schutzschranke, nutzt die Doppeldeutigkeit der Verfahren des Sekundärprozesses, drückt gerade in ihnen die latenten Elemente aus, hintergeht so den Zensor und läßt die verbotenen Wünsche an ihm vorbei in die tieferen Schichten des Rezipienten dringen.

"Vollkommene Form" begreift Noy aus selbstpsychologischer Perspektive. Sie dient "Ichfunktionen dazu, die verschiedenartigen Teile des Selbst zu einer integrierten Einheit zu ordnen und den Kontakt zwischen dem Selbst, seinen Objekten und der Realität sicherzustellen."<sup>64)</sup> Merkmale "vollkommener Form" sind Harmonie, Gleichgewicht und Versöhnung von Gegensätzen, jedoch: sie ist "stets eine *dialektische Form*, die widerstreitende Ideen oder Gefühle darstellt und sie auf die einfachste und sparsamste Weise versöhnt"<sup>65)</sup>. Indem sie verschiedenartige psychische Elemente ordnet und versöhnt, dient sie der Bewahrung und der Integration des Selbst und nimmt die unterschiedlichen Entwicklungsstufen dieser Integration in sich auf - von den frühen bis hin zu den kompliziertesten Strukturen des gereiften Selbst. So erfüllt das geformte Werk beim Autor wie beim Rezipienten "die Bedürfnisse des Selbst nach Selbstdefinition gegenüber dem Objekt, nach Anpassung der Realität an das Selbst und des Selbst an die Realität sowie nach Kommunikation und dem Teilen von Selbsterfahrung mit anderen Selbstern."<sup>66)</sup> - Noy gelingt es, den ich-, den selbst- und den gestaltpsychologischen Ansatz sowie einen kommunikationstheoretischen zusammenzuführen; dies ist ein entscheidender Fortschritt. Er zeigt jedoch nicht, wie "gute" und "vollkommene Form" miteinander vermittelt sind.

---

62) Ebd. 188.

63) Ebd. 189.

64) Ebd. 200.

65) Ebd. 196.

66) Ebd. 196.

Rose (1980; 1986) geht, Kant, Dewey und Kris verpflichtet, von ichpsychologischer Position aus und integriert Ergebnisse der Selbstpsychologie. Seine Überlegungen entwickelt und demonstriert er an Werken der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik. Er wendet sich dagegen, literarische Form wesentlich als Abwehr gegen Inhalte zu verstehen<sup>67)</sup>, und betont stattdessen ihre Funktion, Wahrnehmung, vor allem Raum und Zeit zu organisieren, und so in der fließenden Realität Orientierung zu schaffen und zu erhalten. Wahrnehmung begreift er als auswählende Konstruktion von Wirklichkeit; zu ihr gehören Abstraktion, Integration, Verleugnung und Unterdrückung. Realität begegnet uns immer als schon geformte, auch durch Sprache, durch moralische oder religiöse Vorstellungen. Im Akt literarischen Schaffens nun suche das Ich die primärprozeßhaft in grenzenlose Einheiten aufgelöste Welt sekundärprozeßhaft zu einer überschaubaren Welt abgegrenzter Objekte neu zu organisieren<sup>68)</sup>, z.B. mit Hilfe von Metaphern, welche die Daten der Erfahrung zur wahrnehmbaren Gestalt ordnen.

Das schöpferische Wechselspiel zwischen Auflösung ins Primärprozeßhafte und Reorganisation im Sekundärprozeß begreift Rose aus selbstpsychologischer Perspektive: Im Akt literarischer Formung wiederholen sich draußen am entstehenden Kunstwerk Erfahrungen der Bildung des Selbst, der Ablösung aus der Dyade, der Versuche, wieder mit dem Objekt zu verschmelzen, der weiteren Trennung von Selbst- und Objektbild, von Innen und Außen, und der Versuche, abermals Einheit zu finden. Mit der Zerstörung alter Formen, mit der zeitweiligen Aufhebung der Grenzen zwischen Selbst und Objekt könnten diese beiden vom Ich neu organisiert werden. Das Ich suche sich so durch vielfache Verschmelzung und Trennung seine erweiterte Welt zu formen. Die erweiterten Selbstgrenzen verfestigen sich. Die noch oder wieder vorhandene Form erleichtert wie das therapeutische Setting die Aufweichung der Grenzen, und diese Aufweichung erleichtert wie dort die neue Selbstkonstitution. Mit der neuen Form begegnet nun draußen das neue Selbstbild und zugleich die Vollkommenheit des Ich-Ideals; auch hier Trennung und Einheit zugleich.

In dieses Wechselspiel von Verfestigung und Auflösung können alle Stufen und Momente der Selbst- und Objektkonstitution eingehen, die während jener Entwicklung des Künstlers von Bedeutung waren, die er von den fließenden Grenzen des Primärprozesses

---

67) Rose (1986), 8.

68) Ebd. 130.

bis hin ins Erwachsenenalter durchlief: Körperbild und Körpererfahrung z.B. bis hinein in motorische Identifikation mit Rhythmen und Klängen, ja mit dem ganzen Werk, das als ein eigener Körper hinausverlagert ist aus dem menschlichen Körper<sup>69)</sup>; oder Prozesse der Trennungs- und Individuationsphase, wie Mahler sie beschrieb; oder die Ausbildung des Übergangsobjekts im Sinne Winnicotts. Das Konzept Winnicotts erweist sich für Rose als besonders fruchtbar: Soweit der Künstler mit seinem Werk das frühe Übergangsobjekt wiederholt, kann er hier im Zwischenreich zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit die nun durchlässigen Grenzen zwischen Selbst und Objekt verschieben, kindliche Welterprobung fortsetzen und ein neues Gleichgewicht gewinnen zwischen Innen und Außen, sich und den anderen, aber auch zwischen Primär- und Sekundärprozeß<sup>70)</sup>.

Primär- und Sekundärprozeß, betont Rose, befinden sich als literarische Form in dynamischer Einheit, als unversöhnliche Kräfte zusammengehalten und zugleich mit offenen Grenzen kontinuierlich ineinander übergehend<sup>71)</sup>, ein fließendes Wechselspiel zwischen freien und gebundenen Energien<sup>72)</sup>. Entsprechend trügen wesentliche Momente der Form, Raum, Zeit oder Sprache, ein Doppelgesicht; Zeit z.B. werde zwiefach wahrgenommen: Zeitlosigkeit des Primärprozesses versus sich bewegende strukturierte Zeit des Sekundärprozesses und zugleich ihrer beider Versöhnung, eine Versöhnung zwischen Zeitenwechsel und Beharren, Kreis und Linie<sup>73)</sup>. - Das führt Rose in vielfältigen Analysen vor. Die Übersetzung seines Buches ins Deutsche wäre ein großer Gewinn.

*Gesing (1989)* begreift Literatur als bewußte wie unbewußte Kommunikation zwischen Autor und Leser, eine Kommunikation, die sich über die Struktur des Werks vermittelt; literarische Form ist ihm jene Struktur, welche die Kommunikation zwischen Autor, Werk und Leser steuert. Sie ist Ausdruck der Übertragung und provoziert Möglichkeiten der Gegenübertragung. Aus dieser kommunikationstheoretischen Sicht faßt er bisherige psychoanalytische Überlegungen zur literarischen Form systematisierend zusammen, zieht aber auch

---

69) Ebd. 98-109.

70) Ebd. 112 ff.

71) Ebd. 122, 203.

72) Ebd. 137 ff.

73) Ebd. 143 ff.

weitere Ansätze bei, insbesondere solche der Gestaltpsychologie, der Sprachwissenschaft, der Informations- und der Rezeptionsästhetik. Seinen Begriff der Form demonstriert er in Makro- und Mikroanalysen bis hin zu syntaktischen, semantischen und prosodischen Feinstrukturen an Max Frischs "Stiller". Im Zentrum seines Konzepts stehen neben dem Begriff der Kommunikation die des Kompromisses und des Ich.

In der freudschen Tradition der Analyse unter dynamischem Aspekt begreift er das Werk und entsprechend dessen Form auch kommunikationstheoretisch als Kompromißbildung: Form ist ihm vorläufiger Endpunkt von Transformationsprozessen zwischen einer Tiefenstruktur im Autor und einer im Leser, ein geronnener, zum Stillstand gekommener Prozeß. Als solcher ist Form Kompromiß zwischen Ausdruck und Abwehr von Phantasien und Affekten im Autor wie im Leser, zwischen dem Ausdrucksbedürfnis des Autors und den ihm gegenwärtigen Erwartungen des Lesers, zwischen seinem Ausdrucksbedürfnis und den vorgegebenen Strukturmustern literarischer Tradition, zwischen diesem Ausdrucksbedürfnis und gesellschaftlicher Gewalt - und in all dem Kompromiß zwischen einander widersprechenden Appellen an bewußte und unbewußte Wahrnehmung.

Das Ich-System, dessen Bedeutung Gesing in ichpsychologischer Tradition hervorhebt, vermittelt die kognitiven und affektökonomischen Rahmenbedingungen literarischer Kommunikation und so eben der Form. In literarische Form gehen ein: die ich-spezifischen Anforderungen an Gestalt, an Informationsverarbeitung, an Wahrnehmungs- und Affektsteuerung. Die Gestaltgesetze verlangen z.B. konturierende Zuordnung von Figur und Grund, Prägnanz, gute Gestalt, Umschlossenheit und Erfahrungsnähe. Optimale Informationsverarbeitung verlangt Gleichgewicht zwischen Komplexität und Ordnung und eine Superzeichenbildung, die Information reduziert, strukturiert und damit zur Aufwandsersparnis beiträgt. Die Wahrnehmungssteuerung muß einen Kreislauf sichern, der von erster Orientierungsreaktion zur Aufmerksamkeitsfixierung führt, zur Gewöhnung, zur Verunsicherung, ja zur Wahrnehmung von Chaos, zur aktiven Ordnungsbildung, zur Automatisierung dieser Ordnung, zur abgeschwächten Wahrnehmung und wieder zum Chaos. Die Erregung und Steuerung der Affekte hat diese ökonomisch zu verteilen, Neugier zu wecken, Spannung aufzubauen, zu erhalten, anzustauen und zum Abfall zu führen; sie hat sicherzustellen, daß der Rezipient sich in das Werk und seine Figuren einfühlen, Mitleid, Furcht und Schrecken erfahren kann; sie hat dafür zu sorgen, daß unangenehme

Affekte Lust bereiten, und dafür, daß bisher unbewußte Affekte hinter der Fassade der bewußt inszenierten ans Tageslicht dringen.

Das organisierend synthetisierende Ich ist unbewußten Ausdruckszwängen, psychischer Abwehr, literarischer Tradition und gesellschaftlichen Normen, also inneren und äußeren Zwängen, nicht gänzlich unterworfen. Es kann mit ihnen im Raum ästhetischer Illusion auch spielen. Ihn schützt es durch erwartbare Formelemente, z.B. durch solche, die den Gattungsnormen entsprechen. Spielerisch kann das Ich des Autors wie des Lesers sonst zwingende Momente nun neu kombinieren: Techniken der Affekt- wie die der Wahrnehmungssteuerung, Regeln des kulturellen Systems, Konflikte zwischen Wunsch und Abwehr, zwischen Bedürfnis und Anpassung an gesellschaftliche Realität. Im geschützten Raum läuft jetzt bei erhöhter Risikobereitschaft ein sich selbst steuernder Regelkreis zwischen spielerischer Neugier, spielerischer Erkundung seelischer Abgründe, aber auch des gesellschaftlich Verbotenen, erneuter Sicherheit, lustvoller Erfahrung des Ängstigenden, ja des Traumas, dessen spielerischer Bewältigung und neugewonnener Ruhe. In diesem Spiel, in welchem formale Elemente Sicherheit herstellen, teilweise aber auch wieder auflösen, genießt das Ich sein eigenes Funktionieren. Es bildet im Durchlaufen dieses Regelkreises und im freien Kombinieren jene "vollkommene Form" Noys, in welcher Erweiterung und Integration des Selbst erfahrbar werden, und gewinnt jenes wiederhergestellte verlorene Objekt, von dem die Kleinianer sprechen.

Was allgemein für literarische Form, das gilt auch für wesentliche ihrer Momente, für Symbolisierung z.B. oder, wieder allgemeiner: für die Sprachgestalt des Werkes. - Im Symbol findet das sonst Verdrängte eine individuell wie sozial zugelassene Darstellung. Das ist möglich, weil das Symbol mehrdeutig-unbestimmt ist, sich als ein Kompromiß bildet, häufig tradierte Bilder aufgreift und mit ihnen Autor wie Leser entlastet; und es ist möglich, weil der literarische Text Symbole strategisch so einsetzt, daß er seinen Leser provoziert, sie als Symbole zu verstehen und mit ihnen zu spielen. Die bildhaft-anschauliche, zumeist gefühlsbetonte Sprache der Symbole erweitert den Assoziationsreichtum des Werks und erleichtert dessen Wahrnehmung und Genuß. Da sich im individuell produzierten Symbol frühe analoge mit späteren digitalen Wahrnehmungs- und Ausdruckssystemen vereinen, ist es möglich, hier im Medium des entwickelten kognitiven Systems frühe Wahrnehmungen und Phantasien zu entfalten. Das kann zur Integration psychischer Systeme beitragen, aber auch zu der von subjektiven Bildern und Affekten mit sozialen Ansprüchen und Widerständen.- Solche Vielfalt der Funktionen gibt

auch literarische Sprache zu erkennen: Digitales gesellschaftliches Ordnungssystem und auf vorgegebene Realität verweisend, dient sie als Klanggestalt im Sprachzauber von Prosodik und Rhetorik doch zugleich auch der Affektübertragung, der unbewußten Informationsübermittlung, der analogen Kommunikation, wie sie sich in Erinnerung an die früh erfahrene Sprache der Mutter in der musikalischen Faktur von Texten zu erkennen gibt. Zugleich vermittelt literarische Sprache im Spiel mit sich selbst Funktionslust, Lust des von innerem und äußerem Druck befreiten Ich am eigenen Funktionieren.

Blicken wir zurück, so zeigt sich, daß die gern vorgetragene Klage, die Psychoanalyse nähere sich der Literatur allenfalls banausisch und beschränke sich auf Stoffe, Motive, auf latente Phantasien oder gar Autorenbiographie, so nicht mehr zu halten ist. Neben dem breiten Strom inhaltsorientierter Literaturpsychoanalyse hat sich wenig bemerkt eine Diskussion über die Form entfaltet. Nun gilt es, die hier entworfenen Modelle zu erproben und weiterzuentwickeln in der Analyse einzelner Texte und Gattungen, aber auch einzelner literarischer Verfahren. Jedenfalls sollten bloße Inhaltsanalysen allmählich zurücktreten. Mitbedacht sollte literarische Form immer werden. Am deutlichsten begegnet mit ihr das Geschichtlich-Gesellschaftliche von Literatur. Nach der anderen Seite, zur bloßen Formanalyse sollte das Pendel allerdings auch nicht ausschlagen. Mit dem Inhalt würde uns eben auch die Form entgleiten.

### *Auszüge aus der Diskussion*

*Pfeiffer:* Ein Punkt, der mich besonders interessiert, ist der selbstpsychologische Ansatz, der sich von Melanie Klein herleitet. Da wird gesagt, das Schreiben und vor allem die literarische Form habe die Funktion einer Restitution. Bush beschreibt es so: "im Schaffensprozeß zerstückelt der Künstler intrapsychische Bilder der inneren und äußeren Realität und stellt sie dann durch die formale Gestaltung wieder her". Ich verstehe das irgendwie; aber ein Punkt, der für mich noch nicht klar ist, ist die Notwendigkeit dieses Zerstörens: daß der Künstler intrapsychische Objekte zunächst zerstört, um sie wiederherzustellen. Geht es darum, daß in einer Art therapeutischem Prozeß diese Zerstörungen wiedererlebt werden, indem man sie inszeniert?

*Wyatt:* Wir stehen hier vor Erklärungen, die durchaus nichtgesicherte Erklärungen darstellen, und die immer wieder auf inhaltliche

Kategorien und auf die archaischen Dramen der seelischen Entwicklung zurückfallen. Es sind oft geistreiche und manchmal nützliche Hypothesen, sie sind derzeit noch völlig unbewiesen. Die Idee der "Zerstörung" folgt aus der Annahme einer der ursprünglichen Situationen des Kleinkindes, aus der "paranoiden Position". Sie ist systemimmanent; ob es aber so etwas gibt, ob in allen Leuten, und ob wir dafür irgendeine andere als eine höchst deduktive Evidenz finden können, bleibt eine Frage.

*Cremerius:* Die depressive-paranoide Position wird ja als angeborene Position beschrieben. Die Psychoanalytiker der Ödipustheorie haben da große Zweifel; das Problem ist nämlich, ob vor der Sprachentwicklung etwas in der Bibliothek der Erinnerung, also in der Großhirnrinde, gespeichert werden kann und symbolisierungsfähig ist. Insofern muß man von einem Konstrukt sprechen, für das es zur Zeit keinerlei klinische, psychologische oder naturwissenschaftliche Erklärungen gibt. Vielleicht ist es interessant, daß unsere erste Sitzung mit diesem Thema eröffnet wird; liegt es doch in einem Bereich, der so unsagbar spekulativ ist, daß man als Kliniker den Literaturwissenschaftlern sagen muß, Konstrukte kann man machen, so viel man will. Gibt es denn irgendwo Kriterien, Grenzen? Sind wir hier im Bereich des unendlichen Möglichen?

*Böschenstein:* Beängstigung erfaßt auch den Literaturwissenschaftler. Sie betrifft den Konstruktcharakter der vorgetragenen Hypothesen. Von der Literaturwissenschaft her kann man sagen, daß wir sehr gut unterrichtet sind über eine Fülle von Selbstaussagen der Dichter; natürlich ist es nicht möglich, eine vollständige empirische Basis herzustellen, aber mir scheint doch, daß man ein gewisses Quantum der zugänglichen Zeugnisse berücksichtigen sollte, um dann induktiv eine Hypothese auszuarbeiten und nicht gleich Parallelen zwischen psychischen Prozessen und der Entstehung von Texten zu ziehen.

*Gesing:* Mir hat dieser Satz von Bush eingeleuchtet: die Zerstückelung des Objekts und seine liebevolle Wiederherstellung. Vom produktiven Akt her gesehen, ist das einleuchtend. Da gibt es zahlreiche Zeugnisse, daß Autoren Personen aus ihrer Lebensgeschichte vergessen, die Objekt-Imagines sich verschieben und verändern, indem sie "zerstückelt" werden. Im Akt des Schreibens entstehen sie dann wieder, neu zusammengesetzt. Das klassische Beispiel ist die Proustsche "Recherche", die den geschilderten Vorgang darstellt und thematisiert. Auch Thomas Mann bezeugt ihn.

Wellershoff spricht von unwillkürlich gewordenen Bildern, mit denen der Autor dann produktiv umgehen kann. Benn betont den Prozeß des Zerstörens; er sagt: Ich zersprengte das Material und setze es dann wieder neu zusammen.

*Böschstein:* Was mich beunruhigt ist, daß man überhaupt auf ein Konstrukt hinaus will. Es ist gar nicht gesagt, daß es bei den verschiedenen Autoren nicht eine große Breite der Möglichkeiten gibt.

*Kraft:* Ist es wirklich so, daß hinterher immer etwas mehr oder weniger Heiles entsteht? Die Praxis zeigt doch eher, daß es sehr viele Beispiele dafür gibt, daß Zerstörung das Endresultat ist. Ich denke z.B. an Tinguely, der eine Maschine konstruiert, die sich selbst demontiert und am Schluß in Einzelteilen daliegt. Nun ein Anderes: Es wurde eben am Beispiel von Ehrenzweig die Nachlust betont, dem Anspruch des Über-Ichs genügt zu haben. Kommt in der Literatur insgesamt die große Lust, dem Über-Ich Widerstand entgegenzusetzen, etwas zu kurz? Das ist doch eine wesentliche Funktion der Form: ein kollektives Über-Ich zu kitzeln, zu nerven, zu treten und da auszubrechen. Bei einem van Gogh hat sich keiner darüber aufgeregt, daß er Sonnenblumen gemalt hat, sondern wie er sie gemalt hat. Form wird sehr oft als Widerstand gegen das individuelle und/oder kollektive Über-Ich benutzt.

*Birus:* Es gehört zu den Impulsen wissenschaftlichen Arbeitens, daß man etwas, was einem in einem bestimmten Feld eingeleuchtet hat, auf andere Felder anzuwenden und sich damit besser einsichtig zu machen sucht. Etwas davon ist auch der psychoanalytischen Beschäftigung mit der Literatur eigen. Es scheint mir wichtig, die Bedingungen zu klären, unter denen dies wissenschaftlich sinnvoll ist. Eine Bedingung wäre, die Begriffe mit der hinreichenden Schärfe aus ihrem Ursprungsfeld zu bewahren und beispielsweise einen Begriff wie den der 'Zerstückelung' nicht auf alles, was irgendwie disparat erscheint, anzuwenden. Denn sonst haben wir eine Art metaphorischer Begriffsausweitung, die allgemeines Kopfnicken hervorruft, und man redet dennoch die ganze Zeit aneinander vorbei. Eine andere, daß man es nicht bei einem Kurzschluß zwischen einer hochgradig allgemeinen Theorie, die womöglich als solche gar nicht unmittelbar falsifizierbar ist, und Einzelfällen bewenden läßt. Es bedarf dazu einer strengen Reflexion ihrer Anwendbarkeit: was ist überhaupt die Bedingung der Möglichkeit, solche Begriffe, die im Hinblick auf eine

bestimmte, hier etwa die Kleinstkindphase gewonnen sind, auf die ästhetischen Produkte von Erwachsenen anzuwenden?

*Wyatt:* Es macht schon einen Unterschied, ob man eine Anzahl von Dominosteinen erst durcheinandermischt und dann systematisch wieder zusammenlegt nach den Ziffern, oder ob man ein Individuum, einen Menschen in Stücke zerreißt wie in den alten Mythologien. Es scheint aber auf das herauszugehen; die Begriffe der Zerstörung und der Wiedervereinigung sind ungebührlich betont. Mit dem Domino-spiel bin ich einverstanden, bei dem anderen müßte man mehr Evidenz haben als eben die der alten Mythologien.

*Gesing:* Die Psychoanalyse wie auch die Literaturwissenschaft arbeitet sehr stark mit Metaphern oder mit Begriffen, die eine metaphorische Aura haben, also nicht präzis definiert sind. Insofern glaube ich nicht, daß wir dem Anspruch eines klar abgezielten Begriffs und Konstrukts wirklich entsprechen können.

*Birus:* Wir können Begriffe, wie den der 'Form', die eine Tradition von womöglich mehreren tausend Jahren hinter sich haben, nicht plötzlich nach Gutdünken definieren. Wenn wir Begriffe aus neuen Theorieentwürfen, wie etwa dem Melanie Kleins entlehnen, so scheint mir die Gefahr nahezuliegen, daß wir sie als Begriffe, die mit einer bestimmten theoretischen Aura behaftet sind, übernehmen und sie sogleich unkontrolliert ausweiten. Verfährt man gar deduktiv, so setzt dies eine außerordentliche Sicherung der Fundamente voraus. Wenn diese nicht erfolgt ist, steht die Deduktion wie ein Pfahlhaus im Bodensee, und wehe, einer der Pfähle trägt nicht.

*Gutjahr:* Ich habe Bedenken, ob wir hier nicht etwas zum Thema wählen, nämlich die Psychoanalyse der *literarischen* Form, ohne uns darüber geeinigt zu haben, was man (wenigstens ungefähr) darunter versteht. Sehr viele der Aufsätze umgehen dieses Problem, indem sie gleich auf die psychoanalytische Schiene gehen. Mir ist vieles, was das spezifisch Literarische der Form betrifft zu allgemein. Über die beschriebenen literarischen Prozesse können wir uns auf der begrifflichen Ebene sicherlich leicht verständigen. Wir sollten aber auch versuchen, die literarische Form im Blick zu behalten und präzisieren, was damit eigentlich gemeint ist.

*Mahler-Bungers:* Wir müssen uns auch auf das einigen, was wir unter Psychoanalyse verstehen. Wenn jemand mit Begriffen operiert,

wie Zerstückelung, Wiederausammensetzung, depressive Position usw., dann ist das nicht Psychoanalyse. Psychoanalyse hat es eben nicht mit Deduktion zu tun, sondern mit induktivem Verfahren. Wenn Anfänger in der Psychoanalyse ankommen mit einer Theorie im Hintergrund und so dem Patienten gegenüber treten, wird es bestimmt ein Fiasko. Ich muß mich in den Prozeß hineinbegeben. Anwendung psychoanalytischer Theorien auf Literatur ist nicht Psychoanalyse. Psychoanalyse der literarischen Form muß ausgehen von einem speziellen Text, einem speziellen Dichter, in einer speziellen Tradition, wo die ganze gesellschaftliche, historische Dimension auch mit hereinkommt. Wir können niemals sagen, Psychoanalyse sei die Anwendung einer Theorie auf einen Text.

*Pietzcker:* Wir haben angefangen in dieser Diskussion mit Melanie Klein, also mit der, für mich jedenfalls, neben Lacan fragwürdigsten Figur im Bereich der Geschichte dessen, was man Psychoanalyse nennen kann; daran haben wir die Fragwürdigkeit aller Theoriebildung festgemacht. Ich frage dagegen: Wie ist es denn z.B. mit dem, was Hanns Sachs herausgearbeitet hat, kann man das auch so beiseite schieben, nur weil es psychoanalytische Theorie ist? Wie ist es mit dem, was Pinkas Noy festgestellt hat? Ich glaube, wir haben es uns sehr einfach gemacht. Und dann meine ich, daß die Psychoanalyse zwar als therapeutischer Prozeß induktiv ist; daß aber aus der Arbeit heraus Modelle des Verfahrens und des Gegenstands entworfen werden, daß sie theoretisch gefaßt werden, daß es in der psychoanalytischen Ausbildung Theorieseminare gibt und daß die Kenntnis von Theorie eine Voraussetzung ist, um sich wieder hineinbegeben zu können in den psychoanalytischen Prozeß. Darum geht es auch hier: Aus langer psychoanalytischer Arbeit kann eine psychoanalytische Theorie entstehen, aus langer Arbeit mit Texten eine Theorie der Literatur. Dann kann man versuchen, beide zu vermitteln, um erneut mit Texten zu arbeiten und von daher die Theorie umzuwerfen oder zu ergänzen. Es geht also nicht darum, Theorien oder Modelle zu verwerfen, sondern darum, sich Gedanken darüber zu machen, welches die Voraussetzungen dafür sind, daß bestimmte Theorien erstellt werden können, wie sie abgesichert und wie sie modifiziert werden können. Es ist wichtig, daß wir zu Theorien kommen, vielleicht um sie wieder zu verwerfen - und ich glaube, sie müssen nicht völlig verworfen werden.