

**CARL PIETZCKER**

Zum Verhältnis von Traum und literarischem  
Kunstwerk

Aus: Johannes Cremerius (Hrsg.)  
**Psychoanalytische Textinterpretation**

**Carl Pietzcker**

**Zum Verhältnis von Traum  
und literarischem Kunstwerk**

Sonderdruck Hoffmann und Campe Verlag

# Zum Verhältnis von Traum und literarischem Kunstwerk

von  
Carl Pietzcker

*Freud* entwickelte über die Erforschung der Träume die Psychoanalyse von einem therapeutischen Verfahren zu einer Psychologie des normalen Seelenlebens. Dabei näherte er sich auch der Erforschung des literarischen Kunstwerks. Zunächst erkannte er, daß die von Dichtern erfundenen Träume sich oft nach denselben Regeln analysieren ließen wie die wirklich geträumten. Damit gewann er einerseits einen ersten Zugang zur dichterischen Schöpfungsarbeit und fand andererseits eine willkommene Gelegenheit, die für den Laien gewöhnlich unzugängliche therapeutische Situation zu verlassen und am Beispiel dieser gedichteten Träume zu zeigen, daß die in der Therapie gewonnenen Einsichten nicht nur für die kranke, sondern für die menschliche Psyche schlechthin gelten. Dieser doppelte Ansatz, der Ausgang vom Traum und die Auswahl des Kunstwerks als eines Demonstrationsbeispiels, bestimmten seine und weitgehend die auf ihn folgende Beschäftigung der Psychoanalyse mit der Schönen Literatur. Psychoanalytische Literaturbetrachtung war nicht in erster Linie an der Eigenart der Literatur interessiert, sondern an einem besonders günstigen Beispiel der allgemeinen, am Traum erkannten Gesetze menschlichen Phantasierens. Das psychoanalytische Literaturverständnis orientierte sich am Modell des Traums und die psychoanalytische Literaturdeutung am Modell der Traumdeutung.

Wie sich *Freuds* Literaturmodell am Traummodell orientiert, läßt eine seiner rückblickenden Äußerungen erkennen:

»Die Kunstwerke waren Phantasiebefriedigungen unbewußter Wünsche, ganz wie die Träume, mit denen sie auch den Charakter des Kompromisses gemein hatten, denn auch sie mußten den offenen Konflikt mit den Mächten der Verdrängung vermeiden. Aber im Unterschied von den asozialen, narzißtischen Traumproduktionen waren sie auf die Anteilnahme anderer Menschen berechnet, konnten bei diesen die nämlichen unbewußten Wunschregungen beleben und befriedigen. Überdies bedienten sie sich der Wahrnehmungslust der Formschönheit als ›Verlockungsprämie«.«<sup>1</sup>

Als *genus proximum* von Traum und Kunstwerk sieht er also die Phantasiebefriedigung unbewußter Wünsche, als *differentia specifica* das Verhältnis zu den Mitmenschen.

Zunächst zum *genus proximum*. Unter Phantasie versteht er eine aus der äußeren Realität wie eine Schonung ausgegrenzte, wunscherfüllende Denktätigkeit, mit der das Individuum frei von den Ansprüchen der äußeren

Realität dem Lustgewinn nachzugehen sucht. Sie ist eine Reaktion auf Unlusterfahrung bei der Realitätsbegegnung, »eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit«<sup>2</sup>, ein nicht zur Ausführung bestimmter Vorstellungsablauf, meist in Form visuell wahrgenommener Szenen, in denen sich der Phantasierende in befriedigenden Situationen selbst darstellt. In ihr befriedigen sich auch unbewußte Wünsche; sind sie verboten, können sie das nur, wenn sie zugleich bestraft und entstellt sind. Deshalb ist die Phantasie Wunscherfüllung in von Abwehrvorgängen entstellter Form, und zwar desto entstellter, je gewichtiger das Verbot, unter das der Wunsch fällt; sie ist ein Kompromiß zwischen Wunsch und Anforderung der Realität, zwischen Befriedigung und Bestrafung.

Die Gesetze der Phantasie studierte *Freud* am Traum: Das Ich wendet sich im Schlaf von der Außenwelt ab; die Wünsche können nicht mehr in Handlung umgesetzt werden und suchen ihre Befriedigung nun halluzinatorisch. Bei Kindern sind dies in der Regel am Tage unerfüllt gebliebene bewußte bzw. vorbewußte Wünsche; ihnen entsprechen bei Erwachsenen erlaubte Wünsche, die ihre Befriedigung z. B. in Eß- oder Trinkträumen finden. Da der Übergang zur Handlung unterbrochen ist und sich deshalb ein relativ geschlossener Innenraum bildete, kann ein Teil des Aufwands erspart werden, der beim Erwachsenen zur Niederhaltung des Verdrängten dient, so daß auch unbewußte Wünsche nun zur Befriedigung drängen. Ein unterdrückter oder unbewußt gebliebener, in der Regel infantiler Wunsch kann jedoch nur ins Vorbewußte dringen, wenn er sich mit harmlosen vorbewußten Vorstellungen verknüpft und seine Intensität auf sie überträgt. Gelingt es ihm, sich mit solchen Vorstellungen zu verbinden, von denen einige noch weiterwirkende Erinnerungen an den vergangenen Tag, sogenannte Tagesreste sind, so zieht er sie ins Unbewußte hinab, wo sie nach den dort geltenden Gesetzen umgeformt werden: Das ursprünglich bewußtseinskorrekte Material wird entstellt. Vorbewußte Vorstellungen und unbewußte Wünsche, die derart zur Traumbildung beitragen, nennt *Freud* latente Traumgedanken. Zur ersten Entstellung gesellt sich nun in der Regel eine zweite: Wenn die latenten Traumgedanken ans Licht zu dringen suchen, wirkt ihnen die im Schlaf zwar geschwächte, aber dennoch weiterbestehende verdrängende Instanz als Zensur entgegen; sie läßt den verdrängten Wunsch nicht passieren, sofern er sich nur ungenügend durch die aus dem Vorbewußten herabgezogenen Gedanken maskiert. Die Traumzensur zu umgehen, entstellen sich die latenten Gedanken abermals. Zu beiden Entstellungen kommt es durch Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung. Verdichtung bedeutet, latente Elemente, die etwas Gemeinsames haben, werden unter Auslassung des Unterscheidenden zusammengelegt, so daß ein manifestes Element mehrere latente vertritt, d. h. überdeterminiert ist. Verschiebung meint, der psychische Akzent geht von einem wichtigen Moment der latenten Gedanken auf ein anderes, vielleicht nebensächliches über, oder ein Element wird durch ein anderes vertreten. Die bildliche Darstellung erfolgt durch Regression der Gedanken auf Wahrnehmungsbilder. Durch Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung kommen die

latentem Traumgedanken im Konflikt zwischen verdrängtem Wunsch und verdrängender Instanz zur Ausbildung des sogenannten manifesten Traums; er ist ein dem Träumer zunächst unverständlicher Kompromiß zwischen jenen Parteien. Der Prozeß, der zum manifesten Traum führt, ist die Traumarbeit. An ihr wirkt als viertes die sekundäre Bearbeitung mit, eine auch im Schlaf nicht gänzlich erloschene Funktion des Ich, die offensichtliche Sinnlosigkeiten des Traums zu glätten und ihm dadurch eine verständliche Fassade zu geben sucht.

Das *genus proximum* von Traum und Literatur ist für *Freud* also die von der äußeren Realität abgegrenzte Befriedigung hauptsächlich unbewußter Wünsche, die vorbewußte Vorstellungen ins Unbewußte ziehen und der Bearbeitung nach den dort geltenden Gesetzen ausliefern; es ist die im Konflikt mit der Zensur durch Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung entstellte und dazuhin bestrafte Befriedigung, die durch sekundäre Bearbeitung den Anschein der Verständlichkeit erhält.

Nun zur *differentia specifica*. Der Traum ist narzißtisch und selbst dem Träumer unverständlich, das Kunstwerk dagegen auf die Anteilnahme und das Verständnis anderer berechnet. Es ist ein gesellschaftlich zugelassenes Phantasieprodukt, durch das der Künstler sich einen unbewußten Wunsch so erfüllt, daß dies anderen bei der Lektüre ebenfalls gelingt. Da der verbotene Wunsch beim Leser Angstgefühle wecken und so die Befriedigung verhindern könnte, muß das Werk das Anstößige des Wunsches über das beim Traum Erreichte hinaus mildern und außerdem einen »rein formalen d. h. ästhetischen Lustgewinn«<sup>3</sup> gewähren, die Vorlust, die ihrerseits die Lust an der verbotenen Wunscherfüllung weckt, welche bis dahin durch das Verbot und die ihm antwortende Verhüllung behindert war. Die Phantasien sind hier »zu einer neuen Art von Wirklichkeit gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden«<sup>4</sup>. – Die weitere Forschung ging diesen Ansätzen vor allem in drei Richtungen nach: Sie untersuchte, wie die verdrängten Wünsche im Werk gebändigt und zugleich vermittelt werden, sie fragte nach der spezifisch ästhetischen Lust und sie wandte – das gilt besonders für die amerikanische Ichpsychologie – ihre Aufmerksamkeit den bewußten Momenten des Werks zu und damit den bisher eher vernachlässigten formalen Gestaltungsmitteln.

*Freud* selbst ging noch einen anderen Weg und untersuchte, seiner genetischen Denkweise entsprechend, ein Übergangsglied zwischen Traum und Kunstwerk: die Tagträume. Unter ihnen versteht er in diesem Zusammenhang Phantasien des Wachlebens, in die freilich auch unbewußte Momente eingehen. In ihrem Mittelpunkt steht unverhüllt der Phantasierende und erfüllt sich ehrgeizige wie erotische Wünsche. Die Tagträume erkennen, und das ist der entscheidende Unterschied zum Traum, weit stärker die äußere Realität und deren Gesetze an. Deshalb geht der Tagträumer auch nicht in seinen Phantasien auf, sondern weiß sie von jener Realität, die er bewußt hält, zu scheiden, bettet die Halluzinationen in sie ein, hält sich im Bereich des Denkbaren und ordnet seinen Vorstellungsablauf, kurz: er gesteht der sekundären Bearbeitung eine weit größere

Bedeutung zu. Nähert sich der Tagtraum hierdurch dem Kunstwerk, so steht er durch seinen narzißtischen Charakter noch auf der Seite des Traums. Der Tagträumer nämlich schämt sich seines Phantasierens als kindisch und unerlaubt und wagt deshalb nicht, es mitzuteilen. Aufgabe des Kunstwerks ist es nun, diesen narzißtischen Rückzug und zugleich die Abstoßung des Rezipienten zu überwinden. Das erreicht es einerseits, indem es die Aufmerksamkeit des Lesers ablenkt, den Wunsch verhüllt und den egoistischen Charakter mildert: Es verschiebt das Persönliche aufs Allgemeine und ersetzt das egoistische Ich durch einen oder mehrere neutrale Helden als Identifikationsfiguren für die Rezipienten. Andererseits besticht es durch den schon erwähnten ästhetischen Lustgewinn. Hat das Kunstwerk so die Kommunikation mit dem Leser hergestellt, können die unbewußten Phantasien stärker in es eindringen, denn das Ich hat sich durch Verhüllung und Verschiebung von ihnen distanziert und durch die Anteilnahme der Rezipienten die Verantwortung mit diesen geteilt. So verwertet das Kunstwerk vor allem den unbewußten Gehalt des Tagtraums und nähert sich damit wieder rückwärts dem Traum, von dem sich der Tagtraum durch stärkere Realitätszuwendung unterscheidet; es nähert sich dem Traum also wieder, indem es sich weiter als der Tagtraum von ihm entfernt und noch mehr auf die äußere Realität einläßt.

Damit ist die *differentia specifica* von Traum und literarischem Werk deutlich: Im Gegensatz zum narzißtischen Traum wendet sich das Werk nach außen, mildert deshalb das Anstößige des Wunsches und den egoistischen Charakter, besticht durch ästhetischen Lustgewinn, hält die Differenz zur äußeren Realität bewußt und trägt den Ansprüchen des wachen Denkens Rechnung.

Der Versuch der Psychoanalyse, sich dem literarischen Werk vom Traum her zu nähern, bringt als positive Momente in die Literaturwissenschaft ein: die Beachtung des Unbewußten im Werk sowie des Konflikts zwischen verdrängtem Wunsch und Zensur, und beides übergreifend: die Notwendigkeit, das Werk von seiner Funktion her zu deuten, unbewußte Wünsche des Autors und des Lesers zu befriedigen.

Zu kritisieren ist jedoch, daß es der Psychoanalyse bisher nicht gelang, eine eigene Theorie des literarischen Werks zu entwickeln, in der sie die Vielfalt ihrer Ansätze und Beobachtungen so aufeinander bezöge, daß Einheit und Differenz von Traum und Kunstwerk und damit Möglichkeiten und Grenzen psychoanalytischer Literaturbetrachtung erkennbar werden. Besonders vier Mängel liegen offen zutage:

1. Der Verzicht *Freuds*, das spezifisch Ästhetische zu untersuchen,<sup>5</sup> führte zum nahezu unvermittelten Nebeneinander des Werkinhalts als Wunschbefriedigung und der Form als Verhüllung und Vorlustlieferant; die Form erscheint als beliebiger Zuckerguß über beliebig Verbotenem. Dieser Mangel konnte auch durch neuere Ansätze nicht behoben werden.

2. Es wurde nicht genügend reflektiert, wie weit der Mitteilungscharakter das Werk vom Traum entfernt, wie er z. B. Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung verändert; und ganz allgemein: wie sich bewußte und unbewußte Momente zueinander verhalten.

3. Es wurde nicht genügend reflektiert, wieweit die äußere Realität das Werk mitkonstituiert, welches die Eigenarten dieser Realität besonders als historisch-gesellschaftlicher sind, und wie sich das Werk zu ihr verhält (*Freud* konnte z. B. das Werk als bloßes, vom Realitätsdruck entlastendes Opiat verstehen).

4. Der historisch-gesellschaftliche Ort der Psychoanalyse, die Geschichtlichkeit ihrer Begriffe, die sie als nahezu übergeschichtliche ontologisierte, und die besondere, wiederum geschichtliche Auswahl der von ihr untersuchten Literatur wurden nicht genügend bedacht.

Diese Mängel sind jedoch zu beheben; es gilt, bei *Freud* selbst einzusetzen, seine Ansätze als historische aufzugreifen, sie weiterzuentwickeln, über sich hinauszutreiben und dann ihre Übertragbarkeit auf von ihm nicht beachtete Literatur zu erproben. Solch eine Weiterentwicklung soll nun, wenn auch beschränkt, anhand von drei Ansätzen skizziert werden: am Verhältnis des Kunstwerks zur äußeren Realität, an seinem Mitteilungscharakter und am Verständnis des Traums als Konflikt.

Zunächst zum Verhältnis zur äußeren Realität. Die Phantasie ist nach *Freud* eine »Schonung«, die beim schmerzlich empfundenen Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip eingerichtet wird, um einen Ersatz für Triebbefriedigung zu schaffen.<sup>6</sup> Diese Schonung, so ist über *Freud* hinaus zu folgern, muß von der Realität abgegrenzt sein. Die Grenze gehört jedoch sowohl dem an, was sie ausgrenzt, der Befriedigung, wie dem, woraus sie ausgrenzt, der äußeren Realität. Sie trennt innen und außen; da sie beiden angehört, vermittelt sie aber auch beide. Die Grenze konstituiert sich im Konflikt zwischen dem zur Befriedigung drängenden Wunsch und der ihn hemmenden Realität. Sie ist die widersprüchliche Einheit beider. Im Traum ist diese Grenze durch den Schlafzustand des Ich gegeben, in dem dieses gleichwohl noch so wach und gestärkt bleibt, daß es einerseits auf Außenreize reagiert und andererseits den Trauminhalt bearbeitet. Im Kunstwerk ist dagegen das wache Bewußtsein der äußeren Realität mit der Abwendung von ihr und dem Rückzug auf unbewußte Befriedigung verbunden. Da das Werk sich schärfer und bewußter von der Realität abgrenzt, trägt es auch stärker den Konflikt der Grenze aus, den Konflikt zwischen Bedürfnis und Hemmung, unbewußter Befriedigung und bewußter Realitätswahrnehmung – und ist deshalb auch mehr zu deren Vermittlung gezwungen.

Dieser Konflikt der Grenze wird durch den Mitteilungscharakter des Werkes gesteigert: Es nimmt gesellschaftliche Realität in sich auf, sofern es die Bedürfnisbefriedigung von Autor und Leser vermittelt und sofern es sie begrenzt, zugleich ist es jedoch durch die von der Gesellschaft nicht zugelassenen Wünsche bestimmt. Sofern es realitäts- und damit auch kommunikationsbezogen ist, steht es unter den Forderungen der Vernunft, der Verständlichkeit und der Wahrung des Anstands, sofern es aber der Befriedigung nicht zugelassener Wünsche dient, benutzt es den Gehorsam gegenüber ebendiesen Forderungen zur Verhüllung und Vermittlung des nicht Zugelassenen. Das bedeutet, daß die Mechanismen der Traumarbeit hier gleichzeitig den Forderungen der Verständlichkeit, der

Zensur und des Primärvorgangs unterworfen sind. Die Verdichtung muß – zumindest bei den Zentralvorstellungen des Werks – zu einer als sinnvoll erfahrenen Identität führen, in der sich der verbotene Wunsch zugleich verbirgt, offenbart und in einem vom Wachdenken anerkannten Vorgang verkörpert, z. B. wenn der infantile Wunsch der Vätertötung im Angriff auf einen Vater erscheint, der zugleich Vertreter eines unterdrückenden Regimes ist. Die Verschiebung darf nicht bis zur Unverständlichkeit getrieben werden; der Bereich, von dem der Akzent wegverlagert wird, muß dem Bereich psychisch entsprechen, auf den er verschoben wird, z. B. wenn die Eifersucht auf den Vater, weil er die Mutter besitzt, manifest wird als Haß auf den Tyrannen, weil er das Land besitzt. So nähert sich die Verschiebung der Verdichtung. Der unbewußte Gedanke erscheint wie im Traum im Bild, doch dieses ist in verständliches Geschehen umgesetzt und der Reflexion zugänglich – oder es ist zumindest, wie vielfach in der Moderne, in seiner Unverständlichkeit gegen das »Normale« und Verständliche abgesetzt, also immer auf dieses bezogen und aus diesem Widerspruch heraus zu reflektieren. Die sekundäre Bearbeitung hat sich verstärkt, sie führt äußere Realität in gelegentlich großem Ausmaß ins Werk ein, bettet die unbewußten Vorstellungen in sie ein, erweckt den Anschein der Vernünftigkeit, fördert Vernünftigkeit, schafft ein in sich kohärentes Ganzes und treibt dabei die Verdichtung weiter – zuweilen bis in die Bereiche des abstrakten Denkens hinein –, und gerade hierdurch verhilft sie den unbewußten Wünschen zu größerer Befriedigung.

Wahrgenommene äußere Realität ist in das Werk also so eingegangen, daß sie ihre Eigenständigkeit wahrte, obwohl sie durch die Kunstarbeit in konfliktvoller Vermittlung mit anderen Momenten verwandelt wurde. Das gedichtete Bild einer Landschaft z. B. ist – analog den Tagesresten beim Traum – durch Versenkung in den Primärprozeß so umgeformt, daß sich an ihm nun unbewußte Phantasien befriedigen, zugleich ist es jedoch, freilich nur imaginiertes, Abbild einer realen Landschaft, strukturierte Erfahrung von Landschaft und als solche Erfahrung bewußte wie unbewußte Reaktion auf Landschaft, z. B. Sehnsucht nach ihr und Flucht aus einer anderen Umgebung. So steigert das Kunstwerk die Mehrdeutigkeit des Traums und seiner einzelnen Elemente, indem es auf äußere Realität reagiert und indem es sie in sich aufnimmt.

Das Werk als ausgegrenztes Zwischenreich und deshalb in sich widersprüchliche Einheit verhüllt und offenbart den verbotenen Wunsch. Es hat einander widersprechende, aber stets untrennbar miteinander verbundene Funktionen, die freilich unterschiedlich betont sein können. Es hält sowohl den Anspruch des Individuums fest wie auch den der äußeren Realität, damit aber auch ihren Widerspruch, und vermittelt beide zugleich. Sofern es jenen Widerspruch im bewußten Scheincharakter der Befriedigung, also in der Trennung von Werk und äußerer Realität, festhält und objektiviert, verwandelt es den blinden Kompromiß, wie ihn der Traum kennt, in eine bewußt widersprüchliche Einheit, die deshalb zur dialektischen Auflösung drängt. So ist das Kunstwerk kritisch gegen die äußere Realität und hält ihr den Anspruch der Bedürfnisse in einer

vorweggenommenen Befriedigung polemisch entgegen. Zugleich aber ist es trotz dieses kritischen und utopischen Moments affirmativ und versöhnt das Individuum mit jener Realität, insofern es Befriedigung trotz ihr und sogar in ihr eben doch gewährt. Der Rückzug ins Zwischenreich schützt das Nichtzugelassene, bändigt es aber zugleich und läßt es nur in bestimmter Begrenzung frei; er bedeutet Flucht vor der Realität und Sammlung zum möglichen Angriff, spart Raum für das Mögliche aus und verhindert zugleich, daß es wirklich wird. So resozialisiert das Werk die nicht zugelassenen Wünsche und isoliert sie zugleich.

Dabei ist zu bedenken, daß das Kunstwerk nicht nur als in sich abgeschlossenes Zwischenreich solch eine widersprüchliche Einheit darstellt. Es baut sich von seinen unbewußten Momenten her in stets neuer Konfrontation von Wunsch und äußerer Realität auf. Der Trieb ist in ihm nirgendwo er selbst, er ist immer schon begrenzt; in die unbewußte Phantasie ist die als Über-Ich verinnerlichte äußere Realität eingegangen, z. B. in eine Inzestphantasie die Kastration als Strafe. Diese Phantasie geht aber nun eine widersprüchliche Einheit mit einem äußeren Wahrnehmungsbild ein, z. B. mit einer Landschaft, und wird dadurch begrenzt. Das Landschaftsbild erhält eine Funktion in einem Geschehen und wird von ihm begrenzt; dieses Geschehen aber wird wieder als fiktives von der äußeren Realität abgegrenzt. So konstituiert sich das Werk im fortgesetzten Konflikt von Bedürfnis und Realität und in der Vermittlung beider. Mit jeder weiteren Begrenzung vom unbewußten Bedürfnis hin zur äußeren Realität nehmen die Ichleistungen und damit das Realitätsbewußtsein zu. Die literarische Form ist dann als letzte Begrenzung dieser Reihe die höchste Ichleistung des Werks. Sie ist die letzte Begrenzung der ins Werk eingegangenen Konflikte und Vermittlungen gegen eine historisch bestimmte äußere Realität. Sie ist eine historisch spezifische Begrenzung historisch spezifischer Konflikte und Vermittlungen, also keine beliebige versüßende Verhüllung über beliebig Verbotenem.

Das hier vom psychoanalytischen Traummodell aus entwickelte Modell der Literatur verlangt von der literaturwissenschaftlichen Praxis die Analyse der äußeren historischen Realität, denn nur dann lassen sich die Konflikte und Vermittlungen von Bedürfnis und Realität und damit das Werk rekonstruieren. Zu untersuchen sind deshalb u. a.: die Situation, in der das dichtende Individuum aufwächst, durch die es erst als Individuum konstituiert wird, deren Normen es verinnerlicht, auf die es reagiert, die Kommunikationssituation, die historischen Ausprägungen der Phantasie. So erst läßt sich die jeweils spezifische Kunstarbeit rekonstruieren: die individualistische oder die kollektive ebenso wie die einer Regelpoetik oder die dem Originalitätsanspruch folgende, die Kunstarbeit, die sich mehr am seelischen Zustand des Autors orientiert oder an der Aufklärung des Publikums oder am marktstrategisch manipulierten Bedürfnis des Konsumenten. Dann könnte die Einsicht fruchtbar werden, daß sich die Bedürfnisse des Individuums in der Auseinandersetzung mit der jeweiligen äußeren Realität als historische ausbilden und daß das Individuum dabei jener Realität entsprechend spezifisch verdrängt und Autorität verinner-

licht, so daß schon die unbewußte Phantasie ein historisch bestimmbarer Konflikt von Trieb und historischer Realität ist. Dann ließe sich zeigen, daß in und mit dem Kunstwerk nicht schlicht ein Wunsch auf Realität reagiert, daß hier vielmehr ein Wunsch, der selbst eine Reaktion auf Realität ist, nun seinerseits auf Realität reagiert. Auch könnte dann in die Deutung des Werks die Erkenntnis eingehen, daß der Autor im Rahmen einer literarischen Konvention Rollen des Verhaltens zu sich selbst und der äußeren Realität annimmt, z. B. die des auktorialen Erzählers oder des lyrischen Ich, und von ihnen aus das Werk organisiert, Rollen der Literatur und keineswegs des alltäglichen Lebens. Statt wie bisher vielfach die dem Werk eigene Strukturierung des Unbewußten unvermittelt auf den Autor zurückzuführen, wäre es nun möglich, in der Vermittlung beider ihren Differenzen nachzugehen und hier jeweils den Konflikt von Bedürfnis, versagender Realität und integrierender Kunstarbeit aufzuspüren. Literaturwissenschaft, die von diesem Modell ausgeht, wird auf Realgeschichte basierende Sozialpsychologie mit einem besonderen Gegenstand: der Literatur.

Die bisherige psychoanalytische Literaturbetrachtung ist mit diesem Modell zwar nicht unvereinbar, hat es jedoch nicht konsequent entwickelt. Das hat drei Gründe:

1. Die Psychoanalyse wandte als Individualpsychologie ihren Blick kaum auf die ihren eigenen Gesetzen folgende historisch-gesellschaftliche Realität, in der sich das Individuum und dessen psychische Produkte bilden;
2. sie wandte sich der Literatur nicht zu, um deren Eigenart zu erkennen, sondern um an ihr allgemeine Mechanismen zu bestätigen;
3. sie übertrug auf die Literaturdeutung ein um eine wesentliche Dimension verkürztes Verständnis der Traumdeutung.

Diese Verkürzung geht auf *Freud* selbst zurück. Sie soll nun von dem unverkürzten Verständnis abgehoben werden. Von diesem her ist dann eine psychoanalytische Literaturbetrachtung zu konzipieren. – *Freuds* Traumdeutung ist durch zwei gegensätzliche, einander allerdings nicht ausschließende Ansätze bestimmt. Nach dem ersten versteht er unter Traumdeutung die Rückübersetzung des manifesten Traum inhalts in den dort nur entstellt erscheinenden eigentlichen Traum, nämlich die latenten Traumgedanken. Diese werden als Sinn des Traums verstanden. Dementsprechend ist es Aufgabe der Traumdeutung, aus dem verstümmelten manifesten Text den verborgenen eigentlichen zu erschließen, für den er eintritt und den er ersetzt. Nach dem anderen Ansatz versteht *Freud* unter Traumdeutung die Rekonstruktion des Prozesses, in dem latente Traumgedanken und Zensur im Kompromiß zum manifesten Traum inhalt finden, also die Rekonstruktion der Traumarbeit; diese wird als das Wesentliche des Traums betrachtet.<sup>7</sup> Die Traumdeutung sucht hier also analytisch die latenten Gedanken auf, um synthetisch den Prozeß nachzuzeichnen, der zu den manifesten führte.

Der erste Ansatz, eigentlich nur eine verkürzte Auslegung des zweiten, erlangte besondere Bedeutung, weil *Freud* sich gegen Autoren durchsetzen mußte, die nur den manifesten Traum inhalt betrachteten und dem Traum

deshalb einen Sinn absprachen. Er stellte den Satz auf, »einen Traum deuten« heißt, seinen »Sinn« angeben, ihn durch etwas ersetzen, was sich als vollwichtiges, gleichwertiges Glied in die Verkettung unserer seelischen Aktionen einfügt<sup>8</sup>, und betonte gegen das herrschende Vorurteil, daß er »den Sinn eines Traums, wie es einzig richtig ist, nach dem latenten, durch die Analyse zutage geförderten Inhalt beurteile«<sup>9</sup>. Da er sich durch diesen Ansatz von den anderen Autoren unterschied und von ihm aus den Traum als sinnvollen psychischen, also physiologisch nicht begreifbaren Vorgang darstellen konnte, betonte er, daß der »Traum wirklich einen Sinn hat und keineswegs Ausdruck einer zerbröckelnden Hirntätigkeit ist [...] Nach vollendeter Deutungstätigkeit läßt sich der Traum als eine Wunscherfüllung erkennen«<sup>10</sup>; er ist »ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunscherfüllung; er ist einzureihen in den Zusammenhang der uns verständlichen seelischen Aktionen des Wachens; eine hochkomplizierte geistige Tätigkeit hat ihn aufgebaut«<sup>11</sup>. Obwohl *Freud* auch hier von der Gesamttätigkeit, also der Traumarbeit spricht, legt er den Hauptakzent doch darauf, daß »Wunscherfüllung der Sinn jedes Traumes«<sup>12</sup> sei. Das führt zu Sätzen wie: »Wenn eine Frauensperson vom Fallen träumt, so hat das wohl regelmäßig einen sexuellen Sinn, sie wird eine »Gefallene««<sup>13</sup>; der Sinn des latenten Traum inhalts beginnt sich an die Stelle des ganzen Traums zu setzen. Das manifeste Moment reduziert sich auf das latente; es wird eins mit ihm, wenn *Freud* z. B. schreibt »Tische, gedeckte Tische und Bretter sind [...] Frauen«<sup>14</sup>. So kann schließlich ein manifester Traum denselben Sinn haben wie die anderen Übersetzungen derselben latenten Gedanken, z. B. wie andere Träume derselben Nacht<sup>15</sup> oder wie die motorische Umsetzung jener Gedanken oder wie deren Bindung im Symptom<sup>16</sup>. Dieses Verständnis vom Sinn des Traums wird dadurch gestützt, daß der latente Inhalt, und hier besonders der nach Befriedigung drängende Wunsch, in der Tat den Prozeß der Traumarbeit vorantreiben. Der verbotene Wunsch wirkt aktiv, die Zensur hemmt vorwiegend: »Wir dürfen also als die Urheber der Traumgestaltung zwei psychische Mächte [...] im Einzelmenschen annehmen, von denen die eine den durch den Traum zum Ausdruck gebrachten Wunsch bildet, während die andere eine Zensur an diesem Traumwunsch übt und durch diese Zensur eine Entstellung seiner Äußerung erzwingt«<sup>17</sup>; der Wunsch entstellt sich, die Zensur zwingt ihn lediglich dazu. Obwohl *Freud* die sekundäre Bearbeitung als Ichleistung verstand und später sah, daß auch die zweite Instanz sich im Traum einen Wunsch erfüllt,<sup>18</sup> ihn also aktiv gestaltet, bleibt dennoch der latente Gedanke das aktivere Moment der Traumarbeit, so daß sich seine Deutung als Deutung des ganzen Traums mißverstehen läßt. Dazu kam, daß *Freud* in seinen Schriften seine eigenen und seiner Patienten Träume vorlegte und deshalb um der Diskretion willen in der Regel nicht von der analytischen zur synthetischen Deutung fortschritt. Das so vielfach bedingte Verständnis vom Sinn des Traums wurde durch die therapeutische Praxis gefördert, die ja die latenten Gedanken ins Bewußtsein zu heben sucht. In der Übertragung auf die psychoanalytische Literaturbetrachtung führte das zu der teilweise einseitigen Suche nach den un-

bewußten Momenten des Werks und in deren Gefolge zur Symbolforschung und zur Künstlerbiographie.

Demgegenüber ist an *Freuds* mehrfach bestärktem Satz festzuhalten »Traum« kann man nichts anderes nennen als das Ergebnis der Traumarbeit, d. h. also die *Form*, in welche die latenten Gedanken durch die Traumarbeit überführt worden sind«<sup>19</sup>. Entsprechend muß formuliert werden: »Literarisches Kunstwerk« kann man nichts anderes nennen als das Ergebnis der Kunstarbeit, d. h. also die Form, in welche die latenten Gedanken durch die Kunstarbeit überführt worden sind. Diese Formulierung verlangt als Ziel einer psychoanalytischen Literaturbetrachtung die Rekonstruktion jener Kunstarbeit, eines bewußten wie unbewußten Prozesses, in den zahlreiche Momente der äußeren Realität eingegangen sind. So müssen z. B. die wahrgenommene Situation, die überkommenen Vorstellungen, die Sprache und die Kunstkonventionen analysiert werden, und zwar darauf, wieweit sie auf die anderen Momente, z. B. die unbewußten, einwirken, wieweit diese umgekehrt auf sie, und wie sich dabei das konfliktvolle Ganze einer Reaktion auf Realität bildet. Damit beachtet psychoanalytische Literaturdeutung, daß das Kunstwerk kein »absolut subjektives Zeichensystem für subjektive Triebregungen«<sup>20</sup> und gar nur für unbewußte ist, sondern eine Subjekt-Objekt-Vermittlung – und zwar auch eine bewußte. Sie betrachtet das literarische Werk nicht nur als etwas, das dem Subjekt geschieht wie der Traum, sondern ebenso als seine Leistung, mit der es zwar wie auch der Träumer nicht zu objektverändernder Handlung gelangt, jedoch im Gegensatz zu ihm zu einer Tätigkeit, in der es seine Antriebe und Vorstellungen in Auseinandersetzung mit der Objektwelt formt. Solche Literaturdeutung versteht das Kunstwerk auch als bewußte und vielfach handwerklichen Regeln folgende Leistung und beachtet, daß seine affektive Organisation im Gegensatz zum Traum auch bewußt und gesellschaftlich zugänglich ist. Sie beachtet, daß das Ich hier seine Phantasien beherrscht und gestaltet, sosehr es ihnen nachgibt und sosehr die Gestaltung ihrerseits wieder von unbewußten Momenten mitbestimmt wird.

In der Rekonstruktion all jener Vermittlungen von Wunsch und äußerer Realität erschließt sich der Sinn eines Kunstwerks als der eines im Kompromiß sich austragenden und zugleich stillgelegten Konflikts. So wäre der Traum als konfliktuöse Vermittlung von Bedürfnis und Realität ein Modell des literarischen Werks und die Traumdeutung als Rekonstruktion der Traumarbeit ein Modell der Literaturdeutung als Rekonstruktion der Kunstarbeit.

## Bibliographie

- Adorno, Th. W. (1970): Ästhetische Theorie. Frankfurt  
Freud, S. (1940 ff.): Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet.  
Unter Mitwirkung v. Marie Bonaparte hrsg.  
v. Anna Freud. London/Frankfurt  
(1969 ff.): ders. Studienausgabe [in zehn Bänden]. Frankfurt

## Anmerkungen

- 1 Freud, S. (1925 d [1924]): Selbstdarstellung. G. W. Bd. 14, S. 90. Traum und literarisches Kunstwerk standen für Freud so nahe beieinander, daß er Otto Rankes Aufsatz ›Traum und Dichtung‹ in seine ›Traumdeutung‹ von der vierten bis zur siebten Auflage aufnahm (siehe St. A. Bd. 2, S. 14 f.).
- 2 Freud, S. (1908 e [1907]): Der Dichter und das Phantasieren. G. W. Bd. 7, S. 216; St. A., Bd. 10, S. 174; vgl. ders. (1908 a) Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität. G. W. Bd. 7, S. 192; St. A. Bd. 6, S. 189 f.
- 3 Freud, S. (1908 e [1907]): Der Dichter und das Phantasieren. G. W. Bd. 7, S. 223; St. A. Bd. 10, S. 179.
- 4 Freud, S. (1911 b): Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. G. W. Bd. 8, S. 236.
- 5 Freud, S. (1910 c): Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci. G. W. Bd. 8, S. 209; St. A. Bd. 10, S. 157. Ders. (1928 b [1927]): Dostojewski und die Vätertötung. G. W. Bd. 14, S. 399 und 401; St. A. Bd. 10, S. 271 und 273. – Da Freud das Kunstwerk wesentlich vom Produktionsprozeß her analysierte, die künstlerische Produktion, die zum ästhetischen Gebilde führt, aber wissenschaftlich nicht fassen konnte, verzichtete er weitgehend auf die Analyse des spezifisch Ästhetischen und beschränkte sich auf die rezeptions-ästhetische Betrachtung des Werks unter den Aspekten der Angstvermeidung und der Vorlust. Einer eigenen wissenschaftlichen Analyse unterzog er die ästhetische Form schon deswegen nicht, weil sie für ihn als einen Sohn des Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts noch weitgehend selbstverständlicher und unbefragter Wert war. Auch mag zu diesem Verzicht sein früher Wunsch, einmal selbst Dichter zu werden, beigetragen haben. So stehen in seinem Werk triebpsychologische Betrachtung der Dichtung als Phantasie, rezeptionsästhetische Betrachtung der Form, bildungsbürgerliche Wertschätzung und ehrfürchtige Scheu einander nur schlecht vermittelt und gelegentlich sogar widersprüchlich gegenüber.
- 6 Freud, S. (1925 d [1924]): Selbstdarstellung. G. W. Bd. 14, S. 90. Vgl. ders. (1916–17): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. G. W. Bd. 11, S. 387; St. A. Bd. 1, S. 363.
- 7 Freud, S. (1916–17): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. G. W. Bd. 11, S. 229; St. A. Bd. 1, S. 226. Ders. (1933 a [1932]): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. G. W. Bd. 15, S. 9; St. A. Bd. 1, S. 453.
- 8 Freud, S. (1900 a): Die Traumdeutung. G. W. Bd. 2/3, S. 100; St. A. Bd. 2, S. 117.

- 9 Ebd. G. W., S. 180; St. A., S. 187.
- 10 Ebd. G. W., S. 126; St. A., S. 140.
- 11 Ebd. G. W., S. 127; St. A., S. 141.
- 12 Ebd. G. W., S. 139; St. A., S. 151.
- 13 Ebd. G. W., S. 208; St. A., S. 213.
- 14 Ebd. G. W., S. 360; St. A., S. 350. Hervorhebung C. P.
- 15 Ebd. G. W., S. 339; St. A., S. 330.
- 16 Ebd. G. W., S. 266; St. A., S. 264.
- 17 Ebd. G. W., S. 149; St. A., S. 160.
- 18 Ebd. G. W., S. 151; St. A., S. 162. Nach Zusätzen von 1930 (St. A., S. 162 und 459 jeweils Anm. 1).
- 19 *Freud, S.* (1916–17); Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. G. W. Bd. 11, S. 186; St. A. Bd. 1, S. 189; Hervorhebung dort. Siehe auch ders. (1900 a): Die Traumdeutung. G. W. Bd. 2/3, S. 510 f.; St. A. Bd. 2, S. 486.
- 20 Das wirft Adorno der psychoanalytischen Literaturbetrachtung vor. *Adorno, Th. W.* (1970): Ästhetische Theorie, S. 20.