

## **CARL PIETZCKER**

„Horch, was kommt von drinnen raus“

Unbewusstes an der Grenze zum Bewussten – in den Grenzen der  
Literatur

„Horch, was kommt von drinnen raus“.  
Unbewusstes an der Grenze zum Bewussten –  
in den Grenzen der Literatur

*Carl Pietzcker*

*Unbewusstes und Grenze*

Wenn Unbewusstes über die Grenze zum Bewussten tritt, ist es nicht mehr unbewusst; es wird bewusstseinsfähig, ist also nicht mehr das, was es eben noch war: nicht mehr es selbst. Wie sollten wir es da als Unbewusstes wahrnehmen oder gar wissenschaftlich von ihm reden? Und wie sollten wir dies vom Unbewussten *in* oder *von* oder *als* Literatur, zumal ein literarischer Text uns zunächst als eine bloße Anordnung von Buchstaben begegnet, nicht aber als ein Mensch, dessen Handlungen wir unbewusste Motive unterstellen könnten? Was ist es, was über die Systemgrenze vom Unbewussten zum Bewussten wandert und dann über die Grenze zwischen Mensch und Text und wieder zurück vom Text zum Menschen? Was war es vorher und was ist es jetzt? Und gelangt überhaupt etwas, gelangt ein Etwas über die Grenze zum Text? Was also gibt uns das Recht, mit Anspruch auf Wissenschaftlichkeit psychoanalytische Behauptungen zum Unbewussten eines Textes aufzustellen?

Gehen wir von der vielfach bestätigten Grundannahme der Psychoanalyse aus, dass nichtbewusste Bewusstseinsvorgänge menschliches Seelenleben mitbestimmen, so können wir eine Antwort finden. Lebensbedürfnisse, Triebe, Wünsche, Traumata, Konflikte, Ängste und innere Spannungen müssen sich durch Vorstellungen repräsentieren, sollen sie über neurophysiologische Prozesse hinaus zu Bewusstseinsprozessen werden. Diese Vorstellungen sind zunächst unbewusst; mit ihnen ist noch kein artikuliertes Wort verbunden. Sie bewegen sich zusammen mit Vorstellungen, denen das Wort wieder entzogen wurde, im Unbewussten, einem gegen physiologisch-körperliche wie gegen bewusste Vorgänge abgegrenzten System, das zwischen beiden jedoch auch vermittelt. Dort gelten eigene Gesetze, z.B. die der Verschiebung, der Verkehrung ins Gegenteil und der Verdichtung. Aus diesem System drängen die unbewussten Vorstellungen hinaus, um bewusst wahrgenommen zu werden und sich dann auch in Handlungen umzusetzen. Dem wirken jene Ich- und Über-Ich-Kräfte entgegen, die das

Individuum im Dienste des Überlebens realitäts- und gesellschaftsfähig werden lassen und es so auch zu erhalten suchen. In diesem Konflikt bildet sich die Systemgrenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Sie ist überlebensnotwendig, denn sie schützt das Individuum vor Impulsen, die es zu einem ihm schädlichen Verhalten antreiben könnten. Im günstigen Fall lässt diese Grenze das zur bewussten Wahrnehmung durch, was dem Lebensgenuss des Individuums dient, und hält zurück, was ihm schadet. Die Grenze bildet sich im Gegeneinanderwirken von Kräften: einerseits der Kräfte, die suchen, Unbewusstes draußen zu halten, und andererseits derer, die vom Unbewussten her hineindrängen ins Bewusste. Insofern ist sie von beiden, also doppelt bestimmt. Was über sie hinaus ins Bewusstsein drängt, kommt dort nur an, wenn es den Kräften, die es zu Gunsten der Überlebensfähigkeit abwehren und hinter der Grenze zu halten suchen, auf irgendeine Weise gerecht wird, d.h. wenn es deren Anforderungen ein Stück weit in sich aufgenommen hat. Wo uns also Unbewusstes begegnet, und es begegnet uns in jedem menschlichen Verhalten, dort ist es immer schon begrenzt: Es ist nicht mehr identisch mit der Vorstellung, die zuvor am Grenzzaun rüttelte. Meist erkennen wir es hinter der ihm eigenen Begrenzung, in die es sich verkleidet hat, nicht mehr und schon gar nicht als unbewusst. Im Traum etwa ist es bei gelockerter Grenze nach den Gesetzen des Primärprozesses, also nach denen des Systems Unbewusst, verschoben und verdichtet und zugleich unter den Realitätsansprüchen von Ich und Über-Ich entstellt: Es hat im Kompromiss die Grenze, die es überschritten hat, schon in sich hineingenommen. Ohne solche Umformung, also ohne Grenze ist es nirgendwo zu haben. Selbst in psychoanalytischen Therapien wird es erst als Begrenztes bewusst, begrenzt durch das benennende Wort, oder in Gruppeneinstellungen begrenzt durch die wahrgenommene und dann reflektierte Struktur. In der Neurose, z.B. in zwangsneurotischem Putzzwang, ist Unbewusstes, in diesem Fall ein Wunsch im Schmutz zu wühlen, nur im begrenzenden Kompromiss mit Abwehrprozessen gegenwärtig, hier als Lust, sich im Entfernen von Schmutz mit ihm dennoch zu beschäftigen. Und selbst wenn in einer Psychose Unbewusstes die Grenzen des Ich überflutet hat, so wird es doch in einem Wahnsystem wieder so eingegrenzt, dass es in der Wahrnehmung des Psychotikers den Anforderungen der Realität entspricht. Im alltäglichen Leben, in öffentlicher und privater Kommunikation, in Politik, Religion, in Ideologien jeder Art, ja sogar in den Wissenschaften ist es eingearbeitet in Sinnzusammenhänge, durch diese begrenzt und in ihnen allermeist auch gut verborgen. Unmittelbar können wir ihm nirgendwo begegnen. Wir können es lediglich aus einer Vielfalt von Phänomenen – aus Traum, Neurose, Psychose, Brauch,

Religion, Literatur u.a. – erschließen, sofern wir diese als seine Wirkung begreifen. Wir können es also in dem suchen, was es nicht ist, worin es sich jedoch verbirgt. Und wir können Unbewusstes in den Momenten, in denen es über die Grenze tritt, aber noch nicht ins Wort gefasst wurde, spüren, wohl ahnen, nicht aber wissenschaftlich begreifen, in der Therapie z.B. in der Gegenübertragungsanalyse – und in der Literatur.

### *Unbewusstes und Text*

Von diesen Überlegungen her will ich ein Modell des Unbewussten literarischer Texte entwerfen. Ich blicke hierbei fast ausschließlich auf das Unbewusste, auf den Text als ein gesellschaftliches, historisches, bewusstes und ästhetisches Gebilde dagegen nur, soweit dies für literarisches Unbewusstes von Bedeutung ist. Es geht um das Modell eines Teilsystems, das sich an andere Teilsysteme anschließen lassen sollte und schließlich an den Text als ein komplexes Ganzes.

Im literarischen Text ist Unbewusstes nicht als dinglich fassbare Substanz gegenwärtig; eine Substanz ist es, allen verdinglichenden und schleierlüftenden Interpreten zum Trotz, ja nie. Es lässt sich im Text aber auch nicht als Prozess entdecken. Wohl aber verweist der Text mit der Vielzahl seiner Zeichen auf Unbewusstes; ja er selbst ist solch ein Zeichen, weist hinaus über die Grenze und ruft herbei, was unserem Bewusstsein entzogen ist. Er vergegenwärtigt das Abwesende freilich nur mittelbar: wie Zeichen das Bezeichnete eben nicht herbei holen, sondern zu ihm hinüber weisen. Aus Wörtern, die ihrerseits als Zeichen auf literarisch Fiktives verweisen, baut er Zeichen anderer, vorsprachlicher Art, literarische Szenen und Verläufe, z.B. Figuren, deren Verhalten, Gedanken oder Zusammenspiel. Das sind nicht Zeichen, die Unbewusstes benennen und hierbei ins Licht des Bewusstseins heben, dann wäre es als Unbewusstes ja gerade nicht mehr zu spüren. Es sind aus bewusst wahrnehmbaren Wörtern errichtete vorsprachliche Zeichen, mit denen bewusst wahrnehmbare Strukturen begegnen, die jedoch, ohne dass wir dies bewusst wahrnehmen, an unbewusste Strukturen erinnern und mit diesen verbundene unbewusste Phantasien und Emotionen wecken.

Der Text wird vom Produzenten als eine Anordnung von Zeichen erstellt und dann vom Rezipienten aus diesen Zeichen reproduziert. Soweit die Zeichen auf etwas Unbewusstes verweisen, ist dies zunächst etwas dem Produzenten und später dann etwas dem Rezipienten Unbewusstes. Insofern lässt sich der Text mit einer Partitur vergleichen: Der Produzent stellt sie so her, dass sie den Tonfolgen entspricht, die er mit innerem Ohr hört oder

beim Komponieren vielleicht sogar spielt; das wären in unserem Fall ihm unbewusste Vorgänge. Die Partitur ist freilich nicht das Gleiche wie die Töne, sie verweist lediglich mit Zeichen und als Zeichen auf sie. Der musizierende Rezipient stellt dann seinerseits Tonfolgen gemäß der Art her, wie er jene Zeichen liest und wie dies seinen Fähigkeiten entspricht. So gehorsam er sich hierbei der Partitur auch zu unterwerfen glaubt, so kann er sich mit seiner Reproduktion doch mehr oder weniger weit von dem entfernen, was der Produzent zu hören und in Zeichen umzusetzen meinte. Dennoch kann sie in sich geschlossen wirken und als Musikstück eigenen Stils überzeugen. Dann hätte sich in ihr möglicherweise der Charakter des Reproduzierenden durchgesetzt. Entsprechend vollzieht sich der Weg vom Unbewussten des Produzenten von Literatur zu dem des Rezipienten und dort zur lesenden Erschaffung des Werks. Der Weg führt über vier Grenzen: über die zwischen Unbewusstem und Bewusstem des Produzenten, über die zwischen diesem und dem Text, über die zwischen Text und Rezipient und schließlich über die zwischen Bewusstem und Unbewusstem des Rezipienten. Wie also gelangt Unbewusstes des Produzenten über all diese Grenzen zu jenen und auch in jene Zeichen des Textes, die dann auf Unbewusstes verweisen? Und wie lässt sich Unbewusstes des Rezipienten von diesen Zeichen ansprechen?

Eine literarisch ausgeführte Verstoßung, z.B. die Karl Moors durch seinen Vater,<sup>1</sup> ist solch ein vorsprachliches Zeichen. Sie kann frühe, längst unbewusst gewordene Trennungserfahrungen und Trennungsphantasien sowie mit ihnen verbundene Emotionen wecken. So lassen sie sich spüren. Anders als in Situationen des Alltags, die unbewusste Phantasien wecken, welche uns diese Alltagssituationen dann heftiger erleben lassen, sind wir solchen Phantasien im Fall eines literarischen Textes jedoch nicht ausgeliefert. Anders erst recht als bei psychischer Erkrankung, wo wir uns in anschwellenden unbewussten Phantasien, sind sie erst einmal geweckt, distanzlos zu verfangen drohen, laufen wir beim Lesen wie beim Schreiben kaum Gefahr, ihnen zu verfallen. Wir können sie sogar noch weiter zulassen; denn die Grenze, die den literarischen Text als Fiktion von der Verbindlichkeit unseres Lebens trennt, schützt uns vor ihrem Sog – ähnlich wie in der Therapie den Analysanden die sichernde Gegenwart des Analytikers schützt und ähnlich wie den Analytiker selbst seine Erfahrung und seine Technik schützen, wenn er während der Gegenübertragungsanalyse seinen eigenen unbewussten Reaktionen auf das Verhalten des Analysanden

---

<sup>1</sup> Schiller, Friedrich: *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Reclam, Stuttgart 2005, S. 16-18, S. 28, S. 34-36. Nach dieser Ausgabe wird künftig unter der Sigle R mit einfacher Seitenangabe zitiert.

nachspürt und versucht, sie sich bewusst zu machen. Ähnlich geschützt, können wir die Grenze zum Unbewussten ein wenig öffnen. Der literarische Text kann nun mit Wörtern und den von ihnen geweckten Vorstellungsbildern auf der Klaviatur des Unbewussten spielen. Und wir können es spüren.

Das ist möglich, weil in solchen Zeichen das, worauf sie verweisen, als verborgene, aber durchscheinende Struktur schon gegenwärtig ist. Vergewärtigen wir uns als Beispiel eines derart in sich gedoppelten Zeichens eine jener aus DDR-Zeiten übernommenen Verkehrsampeln: Wir erblicken nicht ein grünes Feld, welches als arbiträrer, als willkürlich gewählter Signifikant das, worauf es verweist, nicht in sich trägt, sondern ein klar umrissenes ausschreitendes grünes Männchen, ein Bild, welches das, worauf es verweist, auch darstellt. In literarischen Zeichen nun nistet das bezeichnete Unbewusste ähnlich wie der Fußgänger, der über die Straße darf, in einem verschmierten, aber dennoch durchscheinenden grünen Ampelmännchen steckt. Die Art, wie Karl Moor den Brief, den ihm sein Bruder schrieb, als Verstoßung durch den Vater erfährt, könnte z.B. auf unbewusste Erfahrungen und Phantasien von Verlassenheit und Trennung verweisen – ein komplexes Zeichen, in dem das, worauf es verweist, verborgen, aber strukturell dennoch schon gegenwärtig ist. Das setzt voraus, dass es über die Grenze zwischen den beiden Systemen Bewusst und Unbewusst hinweg eben doch etwas in sich Zusammenhängendes, ein Kontinuum gibt, in dem sich eine Vorstellung oder ein Vorstellungskomplex, unter welchen Verwandlungen auch immer, von einem System ins andere bewegen kann. Solche Systeme, die vom Unbewussten ins Bewusste reichen können, sind die Phantasien. Phantasie ist der für die Psychoanalyse von Literatur zentrale Begriff. Phantasien fassen als Stationen auf dem Weg vom Körper zur bewussten Handlung zunächst körperliche Bedürfnisse und dann wohl neurophysiologische Prozesse unbewusst in Szenen und szenische Verläufe. So wird Binnenkörperliches zum psychischen Prozess und nimmt Gestalt an, wenn zunächst vielleicht auch nur die Gestalt unbewusster Szenen. In solche Phantasien werden in langdauerndem Umarbeiten Erfahrungen, Wünsche, Ängste u.a. eingebaut – z.B. Trennungserfahrungen und Antworten auf sie –, sie werden verschoben, verdichtet und neu gestaltet. Mit der Kraft, die ihnen körperliche und bald auch psychische Bedürfnisse verleihen, drängen Phantasien schließlich hinaus über die Grenze des Systems Unbewusst hin zur bewussten Wahrnehmung und dann, wenn oft auch vergeblich, zur Handlung. Sind sie ins Bewusste gelangt, werden sie dort, falls sie sich nicht in Handlungen erschöpfen, weiterphantasiert. Solch bewusste Phantasien reichen nun über die Grenze hinweg weit zurück ins Unbewusste. So bilden

sie zusammenhängende Einheiten, Familien von Vorstellungen und Emotionen gleichsam, deren Angehörige einander kraft ihrer Verwandtschaft über die Grenze helfen. Dennoch müssen unbewusste Phantasien, wollen sie über die Grenze, sich so verkleiden und entstellen, dass sie den Anforderungen des Systems Bewusst entsprechen. Hierzu müssen sie eine Wirklichkeit in sich einarbeiten, die dort zumindest als wahrscheinlich durchgehen kann; in einem Drama könnte dies z.B. eine Wirtshauswelt großmäuliger Studenten sein und ein Vater, der seinen Sohn verstößt. Dann wäre in solch einer bewusst wahrnehmbaren Szene, die als Zeichen auf eine unbewusste Trennungphantasie verweist, diese Phantasie als Struktur schon enthalten – wie in dem verschmierten Ampelmännlein der Fußgänger, der über die Straße eilt.

Solche Zeichen, die auf Unbewusstes verweisen, das sie als Schema bereits in sich tragen, stehen nicht isoliert für sich. Über ihren unbewussten Anteil sind sie mit anderen unbewussten Vorstellungen vernetzt, und das insbesondere im Kontext von Phantasien, in welche die von diesen Zeichen aufgerufenen Vorstellungen bereits eingearbeitet sind. Ein Zeichen, das eine unbewusste Vorstellung spüren lässt, weckt deshalb zusammen mit dieser weitere unbewusste Vorstellungen, die assoziativ mit ihr vernetzt sind; und die drängen nun ihrerseits über die Grenze hin ins Bewusste. So kann sich dort, sofern dies bewussten Bedürfnissen und Ansprüchen entgegenkommt, eine bewusst wahrnehmbare literarische Szene entfalten, die als ganze zum Zeichen wird, das auf einen unbewussten Assoziationenkomplex verweist.

Meist hat sich dieser schon zu einer unbewussten Phantasie strukturiert. Einzelne Momente solch einer literarischen Szene können nun auf einzelne Momente einer unbewussten Phantasie verweisen, die sich oft aus Quellen speisen, die auf unterschiedlichen Stufen der ontogenetischen Entwicklung entspringen. So kann eine literarische Szene, die unbewusste Trennungphantasien weckt, in welche bereits Reaktionen auf Trennungstraumata eingearbeitet sind, sehr frühe solcher Reaktionen heraufzurufen, z.B. eine narzisstische Wut, die darauf zielt, unterschiedslos alles zu vernichten („zermahlen, zernichten“, wettet Karl; R 35), und frühe orale Vernichtung („Tiger [...], der sein wütendes Gebiss in Menschenfleisch haut“; „den Ozean vergiften“; R 35), aber auch ontogenetisch spätere Reaktionen, wie wütende Enttäuschung über einen sich versagenden Vater und noch spätere, wie sich hinwegsetzen über gesellschaftliche Ordnung („das Gesetz unter meine Füße gerollt“; R 36). Eine literarische Szene kann also eine vielfach geschichtete unbewusste Phantasie entfalten und sie intensiv spüren lassen; die einzelnen Vorstellungen wirken jetzt ja mit vereinigter Kraft. Dem Interpreten erlaubt es die enge Vernetzung unbewusster Vorstellungen, seine

Deutungshypothesen, mit denen er sich den ersten Zeichen genähert hatte – in unserem Fall die, dass die Verstoßung durch den Vater auf unbewusste Trennungsphantasien verweist –, beim Deuten weiterer Zeichen, die auf das selbe oder aber auf ein ganz anderes psychodynamisches Substrat verweisen, zu stützen oder aber zu verwerfen.

Wir können von einer Wechselwirkung zwischen bewusster literarischer Szene und unbewusster Phantasie sprechen. Je weiter eine Anordnung solch literarischer Zeichen eine unbewusste Phantasie entfaltet, desto stärker wirkt ihrerseits diese Phantasie über die Grenze hinweg auf die Gestaltung des Textes ein, also auf die Gestaltung solcher Zeichen. Deshalb lässt diese Phantasie sich allenthalben spüren. Sie wirkt mit ihren Spannungen und Konflikten als psychodynamisches Substrat des Textes, d.h. als dessen treibende unbewusste Phantasie. Ist ein Text literarisch gelungen, so lässt er dies psychodynamische Substrat in vielfachen Verarbeitungen durchscheinen, sogar als Atmosphäre. So sind in den *Räubern* Trennungsphantasien schon vor der vermeintlichen Verstoßung durch den Vater zu spüren, etwa in Karls Empörung über seine Gläubiger, die ihn, so „warm“ er ihnen auch „die Hand drückte“, ins Gefängnis bringen wollen (R 23), ein Szenario ähnlich dem, in welchem er sich danach durch jenen Brief trotz „Liebe“ und „Reue“ (R 35) ebenfalls verstoßen und mit Gefängnis (R 29) bedroht sieht. Beide, Gläubiger wie Vater, haben sich, so wie hier Karls Erleben dargestellt wird, seinen liebenden Bitten nicht gebeugt und er erfährt sich als von ihnen abgewiesen – und dennoch abhängig: Der Text weckt hiermit Phantasieszenen und mit ihnen wohl auch Erfahrungsszenen früher Trennungen, Szenen von Ohnmacht und Abhängigkeit, Szenen narzisstischer Traumata. In einem literarisch gelungenen Text, so die These, ist dessen psychodynamisches Substrat von Beginn an zu spüren; von Beginn an bestimmt es ihn auch. In den *Räubern* etwa lässt sich die Trennungsphantasie vor jener Verstoßung durch den Vater in ontogenetisch recht frühen Reaktionen auf Trennungstraumata ahnen, auf Figurenebene z.B. in Franzens Gefühl, von der Natur hintan gesetzt zu sein (R 19) und in Karls Entwertungen narzisstisch allgemein gehaltener Objekte („tintenklecksenden Säkulum“, R 21), in Größenphantasien, die vor Ohnmachtserfahrungen retten sollen, und in Äußerungen von Ekel („Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“, R 21), mit denen solch bedrohte Größe sich zu bestätigen sucht. Das anfangs meist nur angespielte psychodynamische Substrat entfaltet sich im Fortgang eines Textes; zumeist reichert es sich hierbei auch mit Vorstellungskomplexen an, die sich ihm assoziieren lassen. Sie alle gestalten sich einander ein, verbergen, begrenzen und verstärken einander. So wird in unserem Fall das ontogenetisch frühe Trennungstrauma, auf das der Text

recht früh anspielt, bald mit dem ontogenetisch späteren einer Verstoßung durch den Vater verdichtet, gewinnt im Zeichen dieser Verstoßung Gestalt, wird hierdurch begrenzt, überschreitet zugleich jedoch, gestärkt durch die zusätzliche Kraft, die ihm in diesem Bündnis zugewachsen ist, die Grenze zum Bewussten mit größerer Macht: Es ist begrenzter und emotional stärker zugleich.

Tendenziell verweisen alle Momente eines literarischen Textes als Zeichen auf dessen psychodynamisches Substrat, begrenzen es aber auch. Das gilt im Fall der Sprache, einzelner Wörter oder Bilder, der Lautung, des Rhythmus, der Figuren und deren Verhalten so gut wie im Fall von deren Konstellation im Figurenensemble, im Fall des Verlaufs der Handlung, ja sogar in dem der literarischen Form. Indem sie auf das psychodynamische Substrat verweisen, fügen sie ihm häufig auch neue Momente hinzu oder zeugen zumindest von ihnen. Viel beachtet wurden als solche Zeichen die Metaphern; denn durch die Kraft ihrer Bildlichkeit sprechen sie Phantasien und mit ihnen verbundene Emotionen oft eindrücklich an und lassen gelegentlich bislang noch nicht ausgesprochenes Neues spüren. Wenn z.B. Karl Moor über „das schlappe Kastratenjahrhundert“ (R 22) wettert, so lässt diese Metapher hinter der Verneinung das Verneinte spüren: die sexuelle Potenz, wie so oft im Sturm und Drang freilich als bedrohte. So sehr diese Bedrohung auch als Entwertung Anderer eingesetzt und ins Nichtsexuelle erweitert wird, so assoziieren sich die Vorstellungen sexueller Gefährdung und die mit ihr verbundenen Emotionen nun doch dem Trennungstrauma und reichern auf diesem Weg das psychodynamische Substrat an. – Auch Symbole im freudschen Sinn, also Bilder mit zumeist stereotyp wiederkehrender unbewusster Bedeutung – etwa eine Keule als Phallussymbol – weisen, sofern sie im literarischen Kontext eingebettet sind, auf Unbewusstes so hin, dass es ins Bewusstsein dringen und dort erspürt werden kann, z.B. wenn Karl Moor sich ereifert: „Da krabbeln sie nun wie die Ratten auf der Keule des Herkules, und studieren sich das Mark aus dem Schädel, was das für ein Ding sei, das er in seinen Hoden geführt hat?“ (R 21f.) Der Nachsatz lässt mit einer bewussten Bedeutung („Hoden“) die unbewusste des Symbols an die Grenze zum Bewussten rücken, ja über sie hinaus. Die bewusste Vorstellung sexueller Potenz, hier schon mit Entwertung assoziiert, assoziiert sich spätestens jetzt über diese Entwertung mit dem psychodynamischen Substrat, das seinerseits den Kreis sexueller Vorstellungen mit Vorstellungen von Trauma und Bedrohung stärker vernetzt – und mit den ihnen assoziierten Emotionen. In solchem Wechselspiel über die Grenzen der Systeme Bewusst und Unbewusst hinweg bildet sich der literarische Text. In unserem Fall fährt er alsbald mit jener den Vorstellungskreis sexuel-

ler Bedrohung narzisstisch verallgemeinernden Metapher „Kastratenjahrhundert“ fort und gestaltet diese dann bewusst aus: „Die Kraft seiner Lenden ist versiegen gegangen“ (R 22). So entfaltet ein Text sich im Wechselspiel zwischen psychodynamischem Substrat und bewussten Vorstellungen. Vermittelt sind sie über den dreifachen Charakter seiner Zeichen: Sie gehören der uns bewussten Sprache an und verweisen auf uns Bewusstes, sie verweisen aber auch, ohne, dass uns dies normalerweise bewusst wird, auf Unbewusstes, und sie tragen drittens, insoweit sie dessen Abkömmlinge sind, Unbewusstes schon in sich.

Solche Zeichen sind auch die Konstellationen, also das Mit- und Gegeneinander der Figuren. Wir können Konstellationen als große Szenen begreifen, die sich über einen ganzen Text hinweg als weit ausgeführte szenische Verläufe erstrecken, in denen sich ein psychodynamisches Substrat entfaltet. Die so ungleichen, in den *Räubern* gegeneinander geführten Brüder Franz und Karl Moor etwa, dort das zentrale Moment der Konstellation, entstammen demselben Substrat: jener Phantasie um schmerzhaftes Trennungstraumata und deren Bewältigung. Mit Franz nimmt eine Phantasie früher Verstoßung, Ohnmacht und Wertlosigkeit Gestalt an; in sie sind als Antworten auf solche Verstoßung kalte Wut und rücksichtsloses Machtstreben eingegangen:

Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! Ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht der Erste aus Mutterleib [sic!] gekrochen? [...] Warum musste sie mir diese Bürde von Hässlichkeit aufladen? Gerade mir? [...] Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleihen und mir vorzuenthalten? (R 19)

Noch bevor Karl meint, verstoßen zu sein, und deshalb in narzisstischer Wut zum mordenden Räuber wird, führt der Text seinen Bruder als einen vor, der sich für verstoßen hält und deshalb auf Mord sinnt. Diese auf der Ebene des unbewussten Substrats angesiedelte Einheit der Brüder ist im Text und als Text jedoch gespalten. Er entfaltet das unbewusste psychodynamische Substrat durch Spaltung und treibt auf der Ebene der bewussten Handlung die beiden Extreme, die demselben Substrat entstammen und als Zeichen auch auf dasselbe Substrat verweisen, im bewusst gestalteten dramatischen Konflikt als Brüderpaar gegeneinander. Spaltung ist ein ontogenetisch früher Abwehrprozess, der in der Psychopathologie, z.B. im Fall von Borderline-Störungen, im Alltagsverhalten und auch in der Politik („das Reich des Guten gegen das Reich der Bösen“) einander widerstrebende psychische Tendenzen (z.B. Liebe und Hass), die das Subjekt nicht integrieren kann, auf zwei Bereiche so aufteilt, dass ihre Zusammengehörigkeit

nicht ins Bewusstsein dringt. Wer spaltet, kann keine Ambivalenzen ertragen und muss dies, nachdem er gespalten hat, auch nicht mehr leisten; die Grenze zwischen Bewusst und Unbewusst ist im Bereich dieser unvereinbaren Tendenzen nun ja dicht. Anders in der Literatur: Abwehrprozesse sind hier zugleich Zulassungsprozesse. Das gilt freilich nur, soweit die Gestaltung sich bewusst vollzieht, den Abwehrprozessen nicht blind folgt und deshalb nicht in ihnen verfangen bleibt, sondern sie, so sehr sie ihnen folgt, überlegt als Gestaltungsmittel einsetzt. So ist die durch Spaltung errichtete Grenze, welche in den *Räubern* die Einheit von Franz und Karl als Abkömmlinge desselben psychodynamischen Substrats unbewusst hält, dennoch eben auch durchlässig. Mannigfach finden sich Hinweise auf diese Einheit: Beide Moors fühlen sich verstoßen, antworten mit narzisstischer Wut, erheben sich über die Gesetze, werden Mörder, tragen beide sogar das Stigma des Vaternorms (R 98, R 118, R 125, R 136, R 144), und fühlen sich hässlich, körperlich der Eine (R 19), moralisch der Andere (R 87). Schließlich lässt der Text Karl sogar erkennen, „dass zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden“ (R 148) – er und sein Bruder Franz? Diese Möglichkeit lässt sich zumindest ahnen. Die Grenze, welche Spaltung sonst zwischen Zusammengehörigem zieht, ist im literarischen Kunstwerk durchlässig. So werden die voneinander abgespaltenen Anteile zu Zeichen, die eben auch auf die eine in sich zusammenhängende unbewusste Phantasie verweisen. Mit den abgespaltenen Anteilen können einzelne Momente dieser Phantasie, etwa die heiße Wut nach plötzlicher Enttäuschung und die kalte nach lang anhaltender Enttäuschung, also die zur Identifikation einladende Wut und die als Bosheit abschreckende präziser, weiter und intensiver ausgestaltet werden und nun ihrerseits als Zeichen auf solch einzelne Momente verweisen. – Soweit Abwehrprozesse in gelungenen literarischen Texten Grenzen zum psychodynamischen Substrat errichten, sind sie im literarischen Kontext durchlässig. Das gilt für alle Abwehrprozesse, z.B. für Verneinung („Kastratenjahrhundert“), Entwertung (dito), Projektion (dito) oder symbolisierende Verdrängung („Keule des Herkules“). Hielten Abwehrprozesse die Grenze dicht, dann ließe ein literarischer Text sein psychodynamisches Substrat nicht spüren und könnte deshalb unser emotionales Interesse auch kaum gewinnen.

Was im Fall der Figurenkonstellation gilt, das gilt für die anderen Formelemente ebenso: Sie wecken Unbewusstes, halten es unbewusst, begrenzen es also, schützen uns so vor dessen gefährlich chaotischen Impulsen, lassen sie aber dennoch spüren. Die literarische Sprache etwa, die sich nicht mehr nur Alltagssprachlich und nach den Regeln der Syntax linear fortbewegt und

nicht nur auf eine Wirklichkeit außerhalb ihrer selbst verweist (die *verba* auf die *res*), sondern als tendenziell künstliche Sprache auch auf sich selbst zurück verweist (die *verba* auf die *verba*), diese literarische Sprache öffnet mit ihrer Verspieltheit, Ausdruckskraft, Bildlichkeit und in den letzten Jahrhunderten oft auch mit ihrer Subjektivität Lücken, durch welche Unbewusstes über die Grenze in den Bereich des Bewussten schlüpfen kann. Doch als benennende Sprache nimmt sie dieses gleichwohl in Haft, begrenzt es also. Außerdem errichtet literarische Sprache, sofern sie sich von Alltagssprache unterscheidet, eine Grenze, welche die im Text transportierten Phantasien vor den Ansprüchen und Zwängen des Alltags schützt und so jenen Druck dieser Zwänge mindert, der uns gewöhnlich dazu nötigt, die Grenze zwischen Bewusst und Unbewusst geschlossen zu halten. So kann diese Grenze sich ein wenig öffnen. Das gilt deutlicher noch im Fall der Fiktionssignale von Literatur und ganz allgemein in dem der literarischen Fiktion. Auch tradierte Formen, Gattungen, sogar dem Text Äußeres, die Rampe etwa, die Aura, das Prestige von Literatur als Kulturwert, aber auch der Literaturbetrieb bilden Grenzen, die vor Sanktionen der Alltagswelt schützen und es so erlauben, die Grenzen zum Unbewussten einen Schlitz weit zu öffnen.

### *Unbewusstes und literarische Produktion*

In gelingender literarischer Produktion werden bewusste Vorstellungen so angeordnet und entfaltet, dass sie einen bewusst wahrnehmbaren und wie auch immer bewusst nachvollziehbaren Text ergeben, zugleich aber als Zeichen auf ein unbewusstes Substrat verweisen, das sie strukturell schon in sich tragen. Solch ein Produktionsprozess führt in oft lang andauerndem Hin und Her über die Grenze zwischen den Systemen Bewusst und Unbewusst, lässt Bewusstes unbewusste Entsprechungen finden und umgekehrt Unbewusstes seine bewussten Entsprechungen. Dieser Prozess kann im Selbstverständnis eines Produzenten bei bewusster Konstruktion ansetzen und vielleicht nur ihr allein gelten, wie möglicherweise bei Schiller, falls er im Fall von Franz und Karl Moor wirklich ein psychologisches Experiment mit den beiden konträren philosophischen Ansätzen Materialismus und Idealismus durchführte. Ein Produzent kann sich aber auch seinen undurchschauten inneren Vorgängen überlassen, ihnen Raum und auch Zeit zugestehen, wie oftmals Goethe. Immer aber müssen zum guten Ende bewusst wahrnehmbare Zeichen und unbewusstes Substrat zusammengefunden haben. Das gelingt im Wechselspiel von Grenzverflüssigung, also regressiver Strukturauflösung und Grenzverfestigung, also Neustrukturierung.

In diesem Prozess durchdringen sich Bewusstes und Unbewusstes. Was ein Produzent hierbei an Unbewusstem aufruft, ist zwar häufig eben das, muss aber nicht notwendig eben das sein, was sein Alltagsverhalten wesentlich bestimmt – und womöglich seine Pathologie. Gelegentlich kann er auch im reichen Arsenal seiner unbewussten Vorstellungen auswählen. Jeder Mensch durchläuft ja während seiner psychischen Entwicklung unterschiedliche Phasen, bildet dort unterschiedliche Wünsche aus, erleidet unterschiedliche Traumata und antwortet auf sie mit unterschiedlichen Phantasien. Ein Produzent muss, soll sein Werk literarisch gelingen, in diesem Arsenal die unbewussten Phantasien finden, welche sich an Bilder und Probleme anschließen lassen, die ihm bewusst sind. Oder umgekehrt: Er muss die ihm bewussten Bilder und Probleme finden, in denen das, was ihn unbewusst umtreibt, sein Zeichen findet. Wir können also nicht immer und schon gar nicht unmittelbar vom Leben auf das Werk oder von diesem auf das Leben schließen.

Der Produzierende muss sich suchend und erprobend zwischen Bewusstem und Unbewusstem bewegen. Dazu muss er so ichstark sein, dass er Grenzöffnung und Regression wagen kann, ohne Gefahr zu laufen, von Unbewusstem überschwemmt zu werden, oder aber Gefahr, aus Angst hier vor die Grenzen dichtzumachen und deshalb steril zu bleiben. Falls sein Ich stark genug ist, kann er sich im entstehenden Text bewegen wie in einem Raum zwischen ihm selbst und der von ihm streng getrennten Welt der Objekte: einem intermediären Raum, in dem er noch bei sich selbst ist und doch schon auf dem Weg nach draußen in die bewusst wahrgenommene Objektwelt. In diesem Raum verschwimmen die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt; es verschwimmen, da von außen kommende gesellschaftliche Anforderungen nun weniger Druck ausüben, aber auch die Grenzen zwischen Bewusst und Unbewusst. So können unbewusste Vorstellungen sich mit bewussten verbinden und sich als Struktur in ihnen einnisten; die bewussten Vorstellungen werden nun zu Zeichen, die auf Unbewusstes verweisen. Voraussetzung hierfür ist allerdings, dass der Text als eine Welt bewusster Vorstellungen diese auch bewusst ausgestaltet, die unbewussten insofern also deutlich begrenzt. So verläuft die Produktion im Hin und Her zwischen grenzöffnendem Eintauchen in jenen intermediären Raum und einer bewussten objektivierenden Gestaltung, also einer deutlichen Abgrenzung des Produzenten von seinem Produkt, mit dem er in vorausgehenden Phasen doch nahezu eins war. Bei solcher Abgrenzung kann er sich auf die Normen der literarischen Tradition stützen, etwa auf die der von ihm gewählten Gattung und auf die Anforderungen der gesellschaftlichen Realität. Der Blick auf sie und hiermit auch auf die potenziellen Rezi-

pienten hilft dem Produzierenden, von ihnen her zurück auch auf sich und den Text zu blicken, der hierbei zum Objekt wird. Der Text ist nun von dem Produzenten abgegrenzt, bewahrt aber als ein zwar objektivierter, aber doch auch subjektiver Raum dessen Subjektivität in sich. In diesem Raum, der vom Ernst jener Anforderungen, die auf realitätsangemessenes Erkennen und normengerechtes Handeln drängen, als ein Reich des Fiktiven abgegrenzt ist, lebt der Produzent seine Subjektivität als Spiel. Wie jedes Spiel Erwachsener ist auch dieses – wie das Schachspiel durch das Schachbrett oder das Fußballspiel durch das Fußballfeld – nach außen hin klar abgegrenzt und folgt festen, nur ihm eigenen Regeln, also Binnenbegrenzungen. In ihnen kann sich die Subjektivität des Produzenten so frei entfalten, dass es ihren unbewussten Anteilen leichter fällt, die Grenze zum Bewussten hin zu überwinden und bei bewussten Vorstellungen unterzuschlüpfen.

### *Unbewusstes und literarische Rezeption*

Der Rezipient lässt den Text auf der Klaviatur seiner eigenen unbewussten Strukturen, Wünsche, Phantasien und inneren Spannungen spielen. Ihnen begegnet er nun im gelesenen Text, einem von ihm selbst beim Lesen geschaffenen intermediären Raum seines Bewusstseins. Der Rezipient erfährt das, was ihm hier als vage Ahnung und Gefühl begegnet, jedoch auch als etwas Äußeres, möglicherweise Fremdes, das zum Text, dessen Figuren, Geschehen oder Sprache gehört. Deshalb ist er versucht, das bei ihm selbst hochdrängende Unbewusste, das er verspürt, zum Gegenstand bewusster Wahrnehmung zu machen und als Element des Textes zu reflektieren. Das wäre in methodisch entwickelter Form ein Moment nichtpsychoanalytischer Literaturwissenschaft, die in ihren Interpretationen unbewusste Anteile des Interpreten dem Text selbst zuschreibt und als dessen bewusste oder, wie dies in den letzten Jahrzehnten vermehrt geschieht, auch als dessen unbewusste Anteile interpretiert. Doch ähnlich verfährt auch naives oder kaum reflektierendes Lesen. – Wird im Leseakt Unbewusstes geweckt, so erfährt der Leser unbewusst oder auch bewusst dies, als verhalte der Text sich zu ihm, z.B. freundlich, verführend oder zerstörend, und verhält sich nun seinerseits zu diesem Text. Er errichtet eine bewusste und vor allem auch unbewusste Szene zwischen sich und dem Text – eine Übertragungs- und Gegenübertragungsszene. Sie geht ein ins Szenario jener unbewussten Vorstellungen und Affekte, welche von den Zeichen des Textes geweckt und beim naiven Lesen dann dem bewusst gestalteten Text zugeschlagen werden.

Wenn wir uns auf einen literarischen Text, auch auf den reflektiertesten, einlassen, lesen wir ihn so, dass er selbst und einzelne seiner Momente uns als Zeichen auf uns selbst Unbewusstes verweisen, es reizen, verstärken und über die Systemgrenze drängen lassen. Das setzt voraus, dass der Text mit Zeichen arbeitet, auf welche bei uns etwas Unbewusstes antwortet. Sofern das eine Phantasie ist, die jener Phantasie damals bei der Produktion ähnelt, kann der Text beim Lesen mit einem mehr oder weniger ähnlichen psychodynamischen Substrat reproduziert werden. Entspricht die unbewusste Phantasie des Rezipienten der Phantasie beim Produzieren jedoch nicht, ist in sie z.B. ein anderer Abwehrprozess eingearbeitet, so wird der Rezipient den Text infolge seiner Gegenübertragung als uninteressant, vielleicht sogar als abscheulich bei Seite legen oder aber ihn fern von dem reproduzieren, was der Produzent zuvor geschaffen hatte. Deshalb müssen Produzenten, wollen sie sich einer weiten Leserschaft erfreuen, mit einem psychodynamischen Substrat arbeiten, das sich bei möglichst vielen ihrer Leser wenigstens in Ansätzen findet. Es muss Traumata, Wünsche, Spannungen und Abwehrprozesse in sich eingearbeitet haben, die möglichst allgemein sind, z.B. den viel verspotteten Ödipuskomplex oder Trennungstraumata. Auf solch ein psychodynamisches Substrat muss andererseits aber auch ein bewusst wahrnehmbarer, vom Leser nachvollziehbarer Text verweisen. Zeichen, die beim Lesen Unbewusstes wecken, müssen sich keineswegs als solche Zeichen legitimieren, wohl aber als bewusst wahrnehmbare Vorstellungen. Erst so vermag der Rezipient sie auch als Zeichen zu nutzen, die Unbewusstes wecken. Das kann er allerdings nur, wenn der Text sich als literarischer gegen die Alltagswelt und deren Anforderungen abgrenzt und so für den Rezipienten zu einem intermediären Raum wird, in dem die Grenzen zwischen Subjektivität und Objektivität verschwimmen. Hier im abgegrenzten Raum des Literarischen kann der so gesicherte Leser die Kontrolle an der Systemgrenze zwischen Bewusst und Unbewusst verringern. Nun können bewusste Vorstellungen sich leichter mit unbewussten Vorstellungen und Affekten assoziieren, als deren Zeichen auf sie verweisen und sie an der Schwelle zum Bewussten spüren lassen. Im Übergangsraum, den der Lesende schafft und gewinnt, kann er ihm bislang Unbewusstes spüren und den Übergangsraum selbst als Ort sich erweiternder Freiheit erfahren. So könnte der Prozess fortlaufen, in dem Unbewusstes an die Schwelle tritt und sich mit Bewusstem verschwivert. Solche Destabilisierung der Ich-Grenzen vollzieht sich im Leseakt wie im Produktionsakt im Wechselspiel mit deren Stabilisierung. Zu dieser Stabilisierung trägt wesentlich bei, dass Vorstellungen, die eben noch auf Unbewusstes verwiesen, nun bewusst wahrgenom-

---

men, aufeinander und auf eine Wirklichkeit außerhalb des Textes bezogen werden.

Der literarische Prozess zwischen Produzent, Text und Rezipient lässt sich, betrachten wir ihn vom Konzept des Unbewussten her, als ein Drinnen-Draußen-Spiel begreifen, ein Spiel von Hinter-der-Grenze und Vorder-Grenze, Grenzauflösung und Grenzsicherung, Entgrenzung und Begrenzung. Von außen, von der Alltagswelt außerhalb des Textes her begeben wir uns über dessen Grenze in ihn hinein und spüren dort eigenes Inneres, das über die Grenze zum Bewussten tritt, sich entäußert und uns über diese Grenze weiter hinein lockt ins Unbewusste. Doch dann kehren wir über die Grenzen zurück. Und das wiederholt sich beim Lesen wieder und wieder.