

1. Carl Pietzcker: Zum Verhältnis von Traum und literarischem Kunstwerk (aus: Johannes Cremerius [Hg.], *Psychoanalytische Textinterpretation*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974, 57–68, hier 57–60)

*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 Phantasiefriedigungen 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 Phantasiefriedigung unbewußter Wünsche, als *differentia specifica* das Verhältnis zu den Mitmenschen.

<sup>1</sup> *Freud*, S. (1925d [1924]): Selbstdarstellung. G. W. Bd. 14, S. 90. Traum und literarisches Kunstwerk standen für Freud so nahe beieinander, daß er *Otto Rank's* Aufsatz ›Traum und Dichtung‹ in seine ›Traumdeutung‹ von der vierten bis zur siebten Auflage aufnahm (siehe St. A. Bd. 2, S. 14f.).

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 geliebener, 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, Verschie-

<sup>2</sup> *Freud*, S. (1908e [1907]): Der Dichter und das Phantasieren. G. W. Bd. 7, S. 216; St. A., Bd. 10, S. 174; vgl. ders. (1908a) Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität. G. W. Bd. 7, S. 192; St. A. Bd. 6, S. 189f.

bung 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 latenten 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

<sup>3</sup> *Freud*, S. (1908e [1907]): Der Dichter und das Phantasieren. G. W. Bd. 7, S. 223; St. A., Bd. 10, S. 179.

<sup>4</sup> *Freud*, S. (1911b): Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. G. W. Bd. 8, S. 236.

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.

## 2. Walter Schönau: Zur Theorie der psychoanalytischen Interpretation literarischer Werke

(aus: Walter Schönau, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1991, 81–101)

### *Einleitende Bemerkungen*

Worauf gründet sich der Anspruch der Psychoanalyse, einen Beitrag zur Deutung literarischer Kunstwerke leisten zu können? Auf der Überlegung, daß jedes Kunstwerk Ergebnis einer psychischen Aktivität und damit Gegenstand psychologischer Forschung ist. Das soll nicht heißen, daß nur die Psychoanalyse sich in diesem hermeneutischen Bereich kompetent erklärt, »aber sie behauptet, daß die Interpretationen von Kunstwerken, wenn sie korrekt sind, sich immer direkt oder indirekt auf psychologische Prozesse beziehen«, wie K. R. Eissler in seiner Goethe-Biographie bemerkte (Bd. 1, 1983, 34).

Im Gegensatz zur üblichen pauschalen Verwendung des Begriffs der ›psychoanalytischen Interpretation‹ verstehe ich im folgenden darunter nicht den ganzen Bereich der Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur (›psychoanalytic criticism‹), sondern nur die Theorie und die Probleme der psychoanalytischen Textdeutung in engerem Sinne: die Fragen ihres Gegenstandes und ihrer Verfahren, ihrer Voraussetzungen und der Möglichkeiten ihrer Überprüfung. Viele Themen, die üblicherweise im Rahmen einer Darstellung der psychoanalytischen Literaturinterpretation behandelt werden, gehören meines Erachtens eher in das Problemfeld der Literaturproduktion oder in das der Rezeption und werden daher in diesem Buch auch dort behandelt.

Zu den grundsätzlichen Problemen psychoanalytischer Textinterpretation gehört die Frage nach der Geltung und der Validität der Aussagen einer ›angewandten‹ Psychoanalyse. Wie gesichert sind die Deutungskonstruktionen, die außerhalb der Therapiesituation *per analogiam* zustande kommen? Ist das nicht eine bedenkliche Form ›wilder Analyse‹, in der Regel auch noch eine Form der ›Laienanalyse‹ in mehr als einer Bedeutung des Wortes?

Die Kritiker finden hier einen methodischen Haupteinwand gegen die ganze Richtung, vergessen aber, daß die meisten anderen literaturwissenschaftlichen Methoden und Schulen, insofern sie hermeneutisch vorgehen, sich wissenschaftstheoretisch in derselben oder in ähnlicher Lage befinden. Diejenigen Analytiker, die methodisches Problembewußtsein besitzen, neigen immer mehr zu der Meinung, daß psychoanalytische Literaturinterpretationen als Rezeptionsanalysen, genauer gesagt: als kontrollierte und reflektierte Bewußtmachung unbewußter Rezeptionsprozesse zu begründen sind.

Die Psychoanalyse betrachtet das literarische Werk in erster Instanz als psychisches Produkt eines Individuums in einer bestimmten gesellschaftlichen, historisch-kulturellen und Lebens-Situation, ein Produkt, das sich als Kompromißbil-

dung aus Phantasie und Abwehr erweist und in der Kommunikation mit dem Leser als überdeterminiertes Sinnpotential funktioniert. Die Literaturwissenschaft betrachtet das literarische Werk in erster Instanz als ästhetisch-formales Gebilde, als eine Form, die ihre eigene Stelle in einer gattungsgeschichtlichen Reihe einnimmt. Beide Gesichtspunkte schließen sich im Prinzip nicht aus. [...]

### *Deutungsaspekte*

Wie für alle psychoanalytischen Deutungen gilt auch für die Literaturdeutung, daß sie im Prinzip die folgenden Aspekte jeweils zu berücksichtigen und zu gewichten hat. Diese Aspekte entstammen der psychoanalytischen Theoriebildung in ihren verschiedenen Phasen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Sie stellen eine Art ›checklist‹ für den Interpreten dar, der einen Text einer integrativen Deutung unterziehen will.

1. *Der genetische Aspekt.* Die Psychoanalyse versucht Sinnzusammenhänge zunächst zu verstehen, indem sie nach ihrer Entstehung fragt, indem sie sich nach Möglichkeit ein Bild ihrer Genese zu verschaffen versucht. Die Erklärung eines Werkes aus der Lebensgeschichte des Autors z. B., sowohl aus den Lebensumständen zur Zeit der Entstehung des Werkes wie auch aus den prägenden Kindheitserfahrungen ist eine genetische Interpretation.

2. *Der dynamische Aspekt.* Hier steht die Auffassung, daß alle psychischen Vorgänge ein Spiel von Kräften darstellen, »die einander fördern oder hemmen, sich miteinander verbinden, zu Kompromissen zusammentreten usw.« (Freud, GW XIV, 301) im Vordergrund. Es handelt sich um die triebtheoretische Sicht, die nicht nur beim Verstehen des Autors oder einer literarischen Figur, sondern auch in Formfragen sich als fruchtbar erweist. Die (psycho)dynamische Sicht versteht das Kunstwerk als Ergebnis eines Konflikts zwischen bewußten und unbewußten Wünschen, die nach Mitteilung und Befriedigung streben und zugleich von anderen Kräften abgewehrt werden. Das Werk ist ein Endprodukt dieser Konflikte und zugleich eine Kompromißbildung aus vielen widersprüchlichen Strebungen.

3. *Der topische Aspekt.* Eine Deutung unter diesem Gesichtspunkt fragt nach dem bewußten, vorbewußten oder unbewußten Charakter der Struktur- und Inhaltselemente und nach der Lokalisierung der Textphänomene im psychischen System, also nach ihrem Verhältnis zu den psychischen Instanzen Es, Ich und Über-Ich. (Mit dem topischen Gesichtspunkt wird hier also der ›strukturelle‹ gemeint.) Zu den Momenten, die in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen wären, gehören verdrängte Triebwünsche, die Identitätsbildung und die Sicherung dieser Identität, verinnerlichte Normen der sozialen Umgebung und der literarischen Tradition, aber auch bewußte Erfahrungen und Erkenntnisse.

Manche Handlungsverläufe, z. B. derjenige in Hawthornes oft interpretierter Erzählung *My Kinsman, Major Molineux*, laden geradezu ein, sie als Darstellung eines

Konflikts zwischen Es und Ich oder Ich und Über-Ich aufzufassen. Robert Waelder hat die drei psychoanalytischen *Wege zur Kunst* (1965) historisch und systematisch zu bewerten versucht. Den traditionellen Zugang unter dem Es-Aspekt, die Aufdeckung des latenten Inhalts, betrachtet er als veraltet und letztlich als kunstfremd. Mehr verspricht nach seiner Meinung die Betrachtung unter dem Ich-Aspekt, die die normalen Lösungen künstlerischer Probleme stärker berücksichtigt. Und die zentralen ästhetischen Fragen, etwa die der Sublimation und der Katharsis, sind nach Waelder am besten unter dem Aspekt des Über-Ich zu betrachten. John Gedo (1983, 27f.) verbindet mit der Diskussion des topischen Aspekts die schwierige, von der Ich-Psychologie aufgeworfene Frage, ob künstlerische Produktion und Rezeption grundsätzlich immer konfliktuös sind und ob entscheidende Vorgänge nicht vielleicht in einer konfliktfreien Zone angesiedelt sind. Er macht insofern eine Einschränkung der Anwendungsmöglichkeiten des Freudschen Strukturmodells, als er es nur im Falle eines Konflikts als brauchbar erachtet. Auch ist bei dem Interpretieren mit Hilfe der Freudschen Instanzenlehre die Gefahr einer Hypostasierung oder ›Reifizierung‹ dieser nur als Hilfskonstruktionen, als Vorstellungshilfen gedachten psychischen ›Instanzen‹, sehr groß.

4. *Der ökonomische Aspekt* ist der Gesichtspunkt der unterschiedlichen Energiemengen, mit denen die psychischen Vertretungen der Triebe besetzt sind. In diesen Rahmen gehören die Fragen nach dem Einfluß des Lustprinzips und seinem jeweiligen Verhältnis zum Realitätsprinzip. »Der Ablauf der seelischen Vorgänge wird automatisch durch das Lust-Unlust-Prinzip reguliert, wobei Unlust irgendwie mit einem Zuwachs, Lust mit einer Abnahme der Erregung zusammenhängt« (Freud, GW XIV, 302). Fragen der literarischen Form, etwa der psychologischen Funktion des Reims, sind in erster Linie unter dem ökonomischen Gesichtspunkt zu betrachten. So stellt der Reim eine psychische Aufwendersparnis dar, bringt eine Wahrnehmungserleichterung mit sich und ist als solche mit Lust verbunden. Die Komödie erweist sich unter diesem Aspekt als eine Gattung, die es uns ermöglicht, Befreiung von Spannungen zu erleben, indem sie durch Hemmungen gebundene Energie in Lachen abführt, während in der Tragödie die Katharsis uns von solchen Spannungen befreit.

5. *Der adaptive Aspekt* ist ein ich-psychologischer Zusatz zu diesen verschiedenen Einfallswinkeln. Es handelt sich dabei um die Frage, auf welche Art und Weise das Ich sich den Anforderungen der Außenwelt, dem Drängen der Triebwünsche und den Normen des Über-Ich anpaßt. So steht dem Ich in seiner Auseinandersetzung mit dem Es ein ganzes Repertoire von Abwehrmechanismen zur Verfügung, dessen sich auch der Künstler in seinem Schaffen auf seine eigene Weise bedient. In einer Textinterpretation sollten sowohl die adaptiven Strategien des Autors, der Figuren wie diejenigen des Lesers berücksichtigt werden; beim Autor verschafft man sich so eine Einsicht in die Motivationen und Stoffe seines Schaffens, beim Leser verhilft der adaptive Gesichtspunkt zum Verständnis der spezifischen Art und Weise der

Textaufnahme, z.B. in Übereinstimmung mit dem jeweiligen Identitätsthema, wie das von Norman Holland (1975) ausgeführt wurde.

Viele Deutungen betrachten den Text nur unter einem dieser Gesichtspunkte oder beschränken sich auf den Versuch auf direktem Wege zum latenten Sinn vorzudringen, ohne die ästhetische Dimension der literarischen Traditionen und Eigengesetzlichkeit des Mediums oder ohne die sozialgeschichtlichen Momente und die bewußten Anteile des Schaffens gebührend zu würdigen.

### *Die Traum-Analogie*

Grundlegend für das Selbstverständnis und das Verfahren der psychoanalytischen Literaturinterpretation war von Anfang an das Modell der Traumdeutung, wie Freud es 1900 vorgelegt hat (GW II/III). An Hand der Traumtheorie erschien es nun möglich, die Gesetzmäßigkeiten des Phantasierens zu studieren, welche offenbar auch weitgehend die Dichtung bestimmen. In beiden Fällen erkannte man als ihre psychische Hauptfunktion die vorgestellte Befriedigung unbewußter Wünsche, deren Verkleidung und Bestrafung als eine Wirkung der Abwehr betrachtet wurde.

Der manifeste Trauminhalt, also die Traumszenen, wie sie im Traumbericht nacherzählt werden können, entsprechen in dieser Analogie dem Handlungsverlauf, der Oberflächenstruktur des literarischen Werkes. Der latente Traumgedanke, der verborgene tiefere Sinn der Traumbilder entspricht dann dem ›psychodramatischen Substrat‹ (von Matt 1972, 56) des Werkes. Das *Traumerlebnis* entspricht der Rezeption, die *Traumdeutung* der Interpretation des Werkes. Die ›*Traumarbeit*‹, die Transformation des ursprünglichen Traumgedankens durch die Mechanismen der Verschiebung, Verdichtung usw. unter dem Antrieb eines Wunsches, läßt sich mit den unbewußten Anteilen der Kunstarbeit vergleichen, in der ebenfalls eine ursprüngliche Phantasie einem intensiven wiederholten Verwandlungs- und Bearbeitungsprozeß unterworfen wird. Auch die ›*sekundäre Bearbeitung*‹, die dem Traum wenigstens den Schein der logischen Kohärenz verleihen soll, hat ihr Analogon im Schaffensprozeß, in dessen Verlauf individuelle unbewußte Vorstellungen zu sozial akzeptablen Kunstwerken umgewandelt werden, welche die formalen Gesetzmäßigkeiten und Normen von Stil, Gattung und Konvention berücksichtigen. Denn auch das innovative Werk beachtet noch in seiner Negation diese historischen und sozialen Kunstkonventionen, indem es sie zu transzendieren versucht.

Als Unterschiede zwischen Traum und Kunstwerk gelten allgemein der private, oft absurd-unverständliche, nicht auf Kommunikation angelegte Charakter des Traums, während das Kunstwerk in erster Linie als soziales und ganz auf Mitteilung und Ausdruck angelegtes intentionales Phänomen gilt. Der Traum ist ein Ereignis, das Kunstwerk eine Leistung. Der Traum ist eine geschehende, das Kunstwerk eine gestaltete Befriedigung. Der Traum ist eine spontane Lebensäußerung, das Kunst-

werk ist ein ästhetisches Artefakt, etwas Gemachtes, das sich immer auf eine Tradition ähnlicher Werke bezieht. Auch der Traum versucht auf seine Weise (in der ›Traumarbeit‹) durch Verdichtung, Verschiebung, Verbildlichung usw. das Anstößige der ursprünglichen Wünsche zu mildern, das Kunstwerk geht aber weit darüber hinaus und bietet durch seine formalen Qualitäten einen ästhetischen Lustgewinn. In Lorenzers Formulierung sind Traum und Text beide Symbolgefüge, die das Unsagbare in ›innere‹ Bilder hüllen, in denen »die ›Asozialität‹ des Abgewehrten so dem System sozial tolerierter Symbole vermittelt wird« (1986, 24). Aber der Künstler muß die Symbolbildung weitertreiben, er muß das Unbewußte ver-öffentlichen, »indem er das vom allgemeinen Bewußtsein Verworfenen, Ausgeschlossenen oder doch Unbeachteten zu jenen sichtbaren, hörbaren, greifbaren Gebilden gestaltet, an denen sich die Imagination der anderen entzünden kann« (24). [...]

Carl Pietzcker hat in seinem Forschungsbericht (1974) nicht nur auf den Erkenntnisgewinn der Traum-Analogie hingewiesen, sondern auch ihre Mängel aufgezählt und die Grenzen ihrer Anwendbarkeit klar bezeichnet.

(1) Sie tendiere zu einer allzu einfachen Gleichsetzung von Inhalt mit Wunsch-erfüllung einerseits und Form mit Abwehr und Vorlust andererseits.

(2) Ferner sei es bisher nicht deutlich geworden, inwiefern die Mechanismen des Primärvorgangs durch den Mitteilungscharakter (kommunikationstheoretisch formuliert: durch den *Beziehungsaspekt*) des Kunstwerks im Vergleich zum Traum modifiziert würden. Pietzcker weist nun darauf hin, daß die Forderungen des Mitteilungscharakters zugleich der Verhüllung der unbewußten Wünsche im Kunstwerk dienen. Anders gesagt: die Primärprozeßmechanismen dienen nicht nur der Verhüllung, sondern auch der Kommunizierbarkeit. Die Verdichtung, Verschiebung usw. maskieren den latenten Sinn und helfen zugleich mit, ihn als ein für das Wachdenken mit seiner Zensur akzeptables Gebilde darzubieten. Namentlich Ehrenzweig hat darauf hingewiesen, daß das Konzept des Primärvorgangs gerade auf Grund neuer Kreativitätstheoretischer Einsichten revidiert werden müsse und hatte insofern für dieses Problem bereits eine Lösung vorgeschlagen. Nach ihm ist die kreative Arbeit nicht durch eine kontrollierte Regression zum Primärvorgang bedingt, sondern funktioniert der Primärprozeß dann selbst anders, weniger chaotisch als bisher angenommen, u. a. als »unconscious scanning« (1967, 272 f.).

(3) Der Einfluß der historisch-gesellschaftlichen Determinanten auf die Entstehung des Kunstwerkes werde in der Traum-Analogie nicht genügend berücksichtigt, könne aber im Prinzip mit dem Freudschen Ansatz verbunden werden, wenn man davon ausgeht, daß das fiktionale Werk zur Vermittlung von unbewußter Befriedigung und bewußter Realitätswahrnehmung und -berücksichtigung gezwungen sei. Die Kompromißbildung des Traums, seine Vermittlung von Wunsch und Abwehr, entspricht der dialektischen Vermittlung von Realität und Wunschwelt im Kunstwerk. Dieses verhält sich kritisch oder utopisch zur Realität, zugleich aber veröhnt es uns mit der Realität, weil es Wunschbefriedigung bietet, welche immer

schon mit der Bestrafung durch das Über-Ich verbunden ist. Bereits im Mythos blendet Ödipus sich nach begangener Tat.

(4) Es fehle eine Metakritik ihrer eigenen Methode und Voraussetzungen, sie vernachlässige die Reflexion des historisch Bedingten ihrer eigenen Begriffe und Beispiele. Hier wäre zu denken an den bisher noch ungenügend reflektierten Einwand gegen die gängige psychoanalytische Interpretation im Gefolge Freuds, der besagt, daß ihr Begriffsinstrumentarium an Werken des literarischen Kanons und an Werken früherer Jahrhunderte erarbeitet sei. Für die moderne Kunst, um von der Postmoderne nur zu schweigen, gelte eben eine völlig andere Ästhetik, die ihrerseits eine andere Kunsttheorie bedinge, in der etwa das Kapitel über die Funktion der Form neu konzipiert werden müsse oder in der ein Begriff wie ästhetische Schönheit problematisch geworden sei. Dazu wäre zu sagen, daß in der interpretatorischen Praxis die neueren Entwicklungen der psychoanalytischen Theorie seit Freud (Ich-Psychologie, Selbst-Psychologie, Objektbeziehungstheorie, Narzißmus-theorie) sich zum Verständnis gerade der modernen Dichtung als sehr fruchtbar erwiesen haben. Es scheint, daß neue Bewußtseinslagen nicht nur andere Kunstwerke, sondern auch ihnen entsprechende Theorien hervorrufen. So hat sich, um nur ein Beispiel zu erwähnen, die Narzißmus-theorie als äußerst fruchtbar erwiesen beim Verständnis so verschiedener moderner Schriftsteller wie Schnitzler, Thomas Mann, Rilke und Thomas Bernhard.

Pietzcker spricht in seinem Beitrag vom ödipalen Wunsch der Vätertötung, der im Drama als Tyrannenmord erscheint. Das ist eben keine willkürliche Verhüllung durch irgendwelche Abwehrmechanismen, sondern eine Verschiebung auf assoziationspsychologisch ›korrekten‹ Bahnen, weil der Tyrann Vertreter eines unterdrückenden Regimes ist. Der infantile Neid auf den Vater, der die Mutter besitzt, wird zum Haß auf den Tyrannen, der das Land, die (weibliche, mütterliche) Natur besitzt. Denn eine literarische Landschaftsbeschreibung sei einerseits zwar Abbild einer realen Landschaft, also Erfahrung von Landschaft, aber damit zugleich auch Darstellung einer Reaktion auf Landschaft, d. h. auch einer unbewußten Reaktion: Sehnsucht nach mütterlichen Formen, nach Flucht aus der Gesellschaft usw. Die literarische Form erweist sich mithin nicht als »beliebiger Zuckerguß über beliebig Verbotenem« (60), sondern als historisch und individuell bedingte Ich-Leistung, als letzte Begrenzung der Konflikte zwischen Wunsch und Abwehr, zwischen Wunsch und Realität.

In dieser Sicht, welche die im Werk verborgenen Wünsche mit der historischen Realität vermittelt, wird der ahistorische Ansatz einer allzu einseitigen Anwendung der Traum-Analogie und des monokausalen Modells der Triebbefriedigung überwunden. Denn der Künstler drückt nicht einfach seinen Wunsch aus, sondern er übernimmt literarisch-konventionelle, tradierte und vorgeprägte Rollen, z. B. die eines auktorialen Erzählers, eines lyrischen Ich, eines Tagebuchschreibers. Freuds Traumtheorie bietet zwei Ansätze zum Traumverständnis: sie ist eine Methode der

Rückübersetzung des manifesten Inhalts auf den latenten Gedanken, sie ermöglicht aber auch eine Rekonstruktion der *Traumarbeit*. Pietzcker plädiert dafür, als Ziel der Deutung nicht die Rückübersetzung, sondern die Rekonstruktion der ›Kunstarbeit‹ zu betrachten. Anders gesagt: er möchte dem ›Begreifen‹ den Vorzug vor dem ›Verstehen‹ geben.

### *Symbol und Metapher*

Im Rahmen der Analogie zwischen Traumdeutung und Literaturinterpretation nimmt die *Symboldeutung* eine wichtige Stelle ein. Wie beim Traum lassen sich im Symbol manifesten Inhalt (das Bild) und latente Bedeutung (das Symbolisierte) unterscheiden. Symbolisierung bildet einen wesentlichen Teil des Primärprozesses, Träumen ist gleichsam eine Naturform der Symbolisierung. Für die Interpretationslehre ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß Kunst eine Form der symbolischen Kommunikation darstellt und daß die Fähigkeit zur Symbolbildung (und auch zum Symbolverstehen), deren Entstehung von den meisten Psychoanalytikern schon in das erste Lebensjahr hineinverlegt wird, erst das Kleinkind vom reinen Triebwesen zum Menschen macht. Ohne Triebaufschub und Triebverdrängung, und das heißt: ohne das Vermögen, Symbole zu schaffen und sie zu erfassen, ohne symbolische Kommunikation, wären Kultur und Gesellschaft nicht möglich und gäbe es auch nicht die menschlichste aller menschlichen Fähigkeiten, die Kreativität.

Die Traumsymbole nun werden entweder durch Verknüpfung der freien Assoziationen des Träumers entschlüsselt oder, wenn es sich um bestimmte, überindividuelle Symbole handelt, können sie ohne diesen mühsamen Umweg »gleichsam vom Blatt weg« (Freud, GW XI, 152), also ohne die Einfälle des Träumers, übersetzt werden. Diese Symbole, von denen Freud annahm, sie gehörten zum phylogenetischen Erbe der Menschen, weil sie in Mythen und Märchen, in Folklore und Sprachgebrauch überall auftreten, und denen er eine untergeordnete Stelle in seiner Lehre vom Unbewußten zuerkannte, sind jenen Archetypen des kollektiven Unbewußten verwandt, die C. G. Jung in seiner Analytischen Psychologie in den Mittelpunkt gerückt hat. In Freuds Lehre ist die Zahl dieser Symbole mit konstanter überindividueller Bedeutung recht beschränkt, es handelt sich meist um Bilder für Körperteile oder Körpervorgänge, um Geburt, Tod, Sexualität und um Eltern und Geschwister, also um die primäre Lebenswelt der frühen Kindheit.

Weil die analytische Deutung literarischer Werke fast immer gezwungenermaßen ›in absentia‹ geschieht, nehmen diese feststehenden Symbole mit konstanter Bedeutung, die Freud in einem späteren Zusatz zur *Traumdeutung* aufzählte (GW II/III, 101 ff.) in der literarischen Interpretation einen überaus großen Platz ein. Das Amplifikationsverfahren in der analytischen Literaturbetrachtung der Jung-Schule, das nicht mit den Einfällen des Träumers, sondern mit den gelehrten Assoziationen des Analytikers arbeitet, der ähnliche oder gleiche Symbolbedeutungen aus dem

Fundus seiner kulturellen Kenntnisse produziert, behandelt im Grunde die meisten Symbole auf ähnliche Weise.

Reinhold Wolff (1975, 423–425) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Literaturwissenschaft, die sich in dieser Weise der Traumdeutungstechnik bedient, sich damit gerade auf jenen Teil der psychoanalytischen Traumlehre bezieht, »der als der theoretisch ungesichertste und praktisch willkürlichste gilt« (424). Deshalb ließ Freud diese Art der Symbolübersetzung nur unter bestimmten methodischen Voraussetzungen gelten und warnte: »Die auf Symbolkenntnis beruhende Deutung ist keine Technik, welche die assoziative ersetzen oder sich mit ihr messen kann. Sie ist eine Ergänzung zu ihr und liefert nur in sie eingeführt brauchbare Resultate.« (GW XI, 152). [...]

### *Deutungsarten*

Je nach dem Umfang des Gegenstandes lassen sich, nach einem Vorschlag von Wyatt (1976, 354), ›partiale‹, ›konvergente‹ und ›integrative‹ Deutungen unterscheiden. Eine ›partiale‹ Deutung ist die Verbindung eines einzelnen Textelementes mit einem psychoanalytischen Theorem. Der Erklärungswert solcher Übertragungen gewisser Textphänomene in die Begriffssprache der Analyse ist relativ gering. So ist die schlichte Feststellung, daß etwa der Held an einem Ödipuskomplex leidet, oder die Deutung seines Schwerts als Phallussymbol eine äußerst ergänzungsbedürftige partiale Deutung. Solche isolierten Diagnosen tragen zum Textverständnis wenig, zu den landläufigen Vorurteilen gegen psychoanalytische Deutung leider sehr viel bei. Hier ist der Bezirk »of the familiar kind of slambang symboltwirling or shot-from-the-hip diagnoses« (Holland 1973, 133), die nur geeignet sind, den ohnehin vorhandenen Widerstand unnötig zu steigern.

In einer ›konvergenten‹ Deutung werden die fünf Aspekte jeder korrekten analytischen Deutung (der genetische, topische, dynamische, ökonomische und adaptive Gesichtspunkt) nach Möglichkeit berücksichtigt. Die Rolle der psychischen Instanzen, das Zusammenspiel von Trieb und Abwehr, der Widerstand und die (Gegen-)Übertragung bleiben dabei nicht außer Betracht, es werden nicht Produkte, sondern Prozesse interpretiert, wobei besonders der genetische Gesichtspunkt vorherrscht.

›Integrative‹ Deutungen stellen den Idealfall einer möglichst vollständigen konsistenten Texterklärung dar, in der der sinnvolle Zusammenhang aller Themen und Bilder erkannt wird und alle Textelemente ihren eigenen Platz bekommen. Als Beispiel einer solchen integrativen Texterklärung möchte ich wegen ihres systematischen, alle Deutungsaspekte einbeziehenden Vorgehens Pietzckers Analyse von Jean Pauls *Rede des toten Christus* erwähnen (1983). Darin wird auch die Notwendigkeit einer sich über längere Zeit erstreckenden, immer wiederholten Auseinandersetzung mit dem Text, der Aufbau einer vielschichtigen persönlichen Beziehung zum

Werk deutlich. Integrative Deutungen entstehen nicht in einem mechanisch anwendbaren Verfahren, sondern im Nachdenken über den Text in einer intensiven persönlichen Beziehung, strukturanalog zu demjenigen, was im analytischen Prozeß vor sich geht.

### *Deutungsverfahren*

Angesichts der Position der Psychoanalyse im Gesamtbereich der Wissenschaften ist es wissenschaftshistorisch erklärbar, daß psychoanalytische Textinterpretationen in der Regel nicht nur Deutungsvorschläge machen, sondern auch die Berechtigung ihres Ansatzes nachweisen wollen und sich deshalb mehr mit den Voraussetzungen und Konsequenzen als mit der Explikation und der Verifikation ihrer Verfahren beschäftigen (Groeben 1972, 108). Eine gewisse »wissenschaftstheoretische Sorglosigkeit« (Urban/Kudszus 1981, 1) in diesem Bereich hat aber in letzter Zeit einer intensiveren Auseinandersetzung mit Fragen der Gegenstands- und Verfahrensbestimmung und mit der Verifikationsproblematik Platz gemacht.

Zunächst ist noch einmal zu bedenken, daß es sich bei psychoanalytischen Textdeutungen immer um die Anwendung von Einsichten handelt, deren Erkenntnisbasis die Therapiesituation ist. Es handelt sich um Deutungen ›in absentia‹, wenn sie sich auf den Autor oder auf die Beziehung zwischen Text und Autor beziehen. Bei angemessener Berücksichtigung des deduktiven und notwendigerweise hypothetischeren Charakters solcher Deutungen ist aber gegen eine solche Anwendung nichts einzuwenden. In anderen hermeneutischen Disziplinen sind die epistemologischen Umstände nicht viel anders. Hilfreich ist hier E. K. Spechts Hinweis auf rekommendativen Charakter der meisten analytischen (und überhaupt der meisten interpretativen) Aussagen über Texte (1981, 781f.). Es handelt sich dabei in aussagelogischer Hinsicht um Lesevorschläge für gewisse Textelemente, oder um Lesemodelle für ganze Texte, um Konstruktionen einer Bedeutung, um Darstellungen eines Sinnzusammenhangs, denen immer andere an die Seite gestellt werden können. Diese Vieldeutigkeit ist eine Qualität des Gegenstandes; eine Wissenschaft, die ihrem Gegenstand angemessen ist, muß ihr Rechnung tragen und darf ihre Befunde nicht – in falsch verstandener ›Wissenschaftlichkeit‹ – vereindeutigen. Natürlich sollten die Deutungen mit plausiblen Argumenten begründet und intersubjektiv akzeptabel sein, sie lassen sich aber nicht auf dieselbe Art und Weise wie klassifizierende oder definitorische Aussagen verifizieren oder falsifizieren. Das gilt allerdings, wie gesagt, für die meisten literaturwissenschaftlichen Interpretationen. [...]

Der der Literaturwissenschaft geläufigen Unterscheidung zwischen werkimmanenten, mit einer Innenperspektive operierenden, und anderen, eine Außenperspektive wählenden Interpretationsverfahren entspricht die in der Nachfolge von K. R. Eissler (der den Terminus seinerseits von H. Collins entlehnte) von manchen psychoanalytischen Interpreten übernommene Unterscheidung von ›endopoeti-

schen‹ und ›exopoetischen‹ Methoden. Es handelt sich um eine ähnliche Unterscheidung wie die von Wellek und Warren in ihrer *Theorie der Literatur* (1963) benutzte von ›extrinsic‹ und ›intrinsic approach‹, von den ›außerliterarischen Wegen‹ und der ›inner-literarischen Methode‹ der Literaturwissenschaft. Die endopoetische Sicht benutzt zwar das psychoanalytische Begriffsinstrumentarium, bleibt aber streng in den Grenzen der Werkwelt und verzichtet auf Heranziehung etwa biographischen Materials. Für beide Arten gibt es in Freuds Werk schon typische Beispiele. So verfährt die Studie über Wilhelm Jensens *Gradiva* (1907) endopoetisch, die über *Dostojewski und die Vatertötung* (1928) exopoetisch. Zu einer Wiederholung des Methodenstreits innerhalb der Literaturpsychologie ist kein Anlaß. Wohl gilt, daß die exopoetischen Verfahren meist über eine breitere Deutungsbasis verfügen, indem sie etwa biographische Gegebenheiten nicht außer Betracht lassen, wenn sie nun einmal zur Verfügung stehen.

Eine theoretisch wie praktisch sehr fruchtbare Unterscheidung nach der Bestimmung des Interpretandums, die unter verschiedenen Namen und mit unterschiedlicher Akzentuierung bei mehreren Autoren vorkommt, ist die zwischen *autororientierter*, *werkorientierter* und *leserorientierter* Interpretation. Nicht das angewandte exo- oder endopoetische Verfahren ist hier das Kriterium, sondern die Frage, welcher Forschungsgegenstand im Mittelpunkt des Interesses steht, obwohl die werkorientierte (oder -zentrierte) Deutung oft als endopoetisches Verfahren durchgeführt wird. Man kann in bezug auf diese Form der Deutung auch von einer *produktorientierten* Interpretation sprechen, während die beiden anderen eher *prozeßorientiert* sind.

### *Zur autororientierten Interpretation*

Zum Typus der autororientierten Interpretation gehören alle jene Werkdeutungen, die sich auf irgendeine Weise der verfügbaren Informationen über den Urheber und den lebensgeschichtlich bedingten Entstehungsprozeß des Werkes bedienen. Von der Studie, die die biographischen Fakten und die daraus abgeleitete psychobiographische (Re-)Konstruktion der inneren und äußeren Vita des Autors im Dienste der Werkdeutung benutzt, bis zu der Untersuchung, in der die Werke als Dokumente der inneren Entwicklung des Autors funktionieren, gibt es hier eine ganze Skala von Möglichkeiten. In diesem Falle bestehen in der Tat sowohl die Gefahren der Vernachlässigung des Kunstcharakters als die des biographischen Reduktionismus (Biographismus), Gefahren, die aber nicht mit der Methode als solcher gegeben und daher im Prinzip vermeidbar sind. In jenem Falle funktionieren die lebensgeschichtlichen Daten als Erklärungsbasis oder Überprüfungsmöglichkeit für die Werkanalyse. Eine Verifizierung im strengen Sinne ist so allerdings nicht möglich, weil auch die Psychobiographie ihrerseits eine Konstruktion, nämlich die Deutung eines Lebenszusammenhangs ist. Allerdings läßt sich der Evidenzgrad erheblich

steigern, wenn bestimmte wiederkehrende Strukturen oder Konfigurationen im Werk auf sinnvolle Weise mit prägenden lebensgeschichtlichen Konstellationen verbunden werden können.

Entgegen früheren Ansichten steht die Berücksichtigung der formalen Gestaltung des Werkes dem psychoanalytischen Interpretationsmodell grundsätzlich offen, wie Groeben mit Recht betont hat (1972, 114) und wie die interpretatorische Praxis dies neuerdings auch beweist. Die Form ist nicht ein Gebiet, vor dem die Analyse die Waffen strecken muß, sondern im Gegenteil eines, das im Rahmen einer integrativen psychoanalytischen Textdeutung eigentlich nicht fehlen darf. Die formalen Aspekte erweisen sich, auf die kürzeste Formel gebracht, als ich-funktionale Abwehr-, Hemmungs- und Anpassungsstrukturen, ohne welche die unbewußten Sinnzusammenhänge gar nicht zum Ausdruck gelangt wären.

Eine Erweiterung des autororientierten Verfahrens fragt nicht nur nach dem Zusammenhang zwischen dem literarischen Werk und seinem Urheber, sondern auch nach dessen Prägung durch die Zeitgeschichte, durch Kultur und Gesellschaft seiner Zeit. Denn das Künstler-Ich, das nach Gestaltung seiner Phantasien strebt, ist Produkt eines bestimmten Erziehungsstils, ist geprägt durch die Familienkonstellation, durch das soziale Milieu, in dem es aufgewachsen ist. Sein scheinbar so privates Leiden, seine subjektive Welt ist, richtig verstanden, keine individuelle Angelegenheit, sondern Folge seiner Sozialisation. Psychisches Leiden ist letzten Endes immer ein Leiden an der Gesellschaft, genauer: am Widerspruch zwischen der biologischen Triebstruktur und den internalisierten Normen, Werten, Geboten und Verboten. Diese *psychosozilogische* und *sozialgeschichtliche* Betrachtungsweise behandelt den Künstler also als Kind seiner Zeit, indem sie die soziokulturellen Determinanten seines Werkes einbezieht und so eine breitere Erklärungsgrundlage gewinnt. [...]

Das optimale Programm einer wissenschaftlich befriedigenden Texterklärung, welche den Autor mit einbezieht, enthält somit zunächst eine Analyse der äußeren Realität des Autors (soziale Zugehörigkeit, Familiensituation, zeitgeschichtliche Umstände), die eine Rekonstruktion seiner spezifischen Bedürfnisse und Konflikte und damit seiner bevorzugten Phantasien ermöglicht. Ferner sollte die Sozialisation und die Kommunikationssituation des Autors nachgezeichnet werden, so daß ein Bild seiner verinnerlichten Normen, seines Wertsystems und seiner spezifischen Verständigungsmöglichkeiten entsteht. Auf Grund dieser Gegebenheiten läßt sich dann die ›Kunstarbeit‹, also der Entstehungsprozeß des betreffenden Textes oder Œuvres tentativ rekonstruieren. In der literaturwissenschaftlichen Praxis der autororientierten Interpretation lassen sich also ein individualpsychologischer und ein sozialpsychologischer oder psychosozilogischer Ansatz unterscheiden. Im Prinzip und idealiter können diese miteinander verbunden werden, wie Arbeiten von u. a. Mauser, Wucherpennig, Gölder oder Pietzcker gezeigt haben.

Psychosozilogische Deutungen einzelner Texte oder der literarischen Produktion eines Autors lassen sich als Beiträge zu einer psychohistorischen Literaturge-

schichte verstehen, welche unter den Faktoren, die den literarischen Formenwandel im Lauf der Geschichte verursachten, nachdrücklich auch die soziokulturellen Einflüsse in den Mittelpunkt stellt und diese wieder als triebbedingt und vom Unbewußten mitbestimmt auffaßt. In letzter Zeit ist ein verstärktes Interesse für psychoanalytische Verstehensmöglichkeiten bei der Erforschung vergangener Literaturepochen spürbar, so etwa in der Mediävistik, wo Minnesang und Heldenepos solche historischen Fragen wie die nach dem gesellschaftlichen Normensystem, gruppenspezifischen Sozialisationsmustern und verinnerlichten Herrschaftsstrukturen geradezu herausfordern (Beutin 1975, 1986; Müller 1985, Urban 1985). [...]

In der umstrittenen Frage der Autor-Intention und ihrer Bedeutung für die Werkinterpretation ist die Position der Psychoanalytischen Literaturwissenschaft naturgemäß die einer unmißverständlichen Stellungnahme gegen eine Überschätzung der *bewußten* Absichten des Autors. Ihr Konzept des Schaffensprozesses mit seinen vielfältigen und widersprüchlichen unbewußten Motivationen, ihre Ansicht vom Kunstwerk als einer Kompromißbildung aus Phantasie und Abwehr, ihre auf der Traum-Analogie basierende Interpretationslehre verbieten ihr, die nachträglichen Aussagen des Urhebers über das, was er ›eigentlich‹ hätte sagen wollen, anders als mit Skepsis zu verwenden und sie zumindest als ihrerseits deutungsbedürftig zu behandeln. Das Argument, das Autoren gelegentlich verwenden, um sich gegen (in ihren Augen) falsche Deutungen ihres Werkes zu wehren, sie hätten es doch schließlich selbst gemacht und sollten daher am besten wissen, wie es zu verstehen sei, ist zwar verständlich, aber nicht stichhaltig. Man sagt eben immer viel mehr, als man zu sagen meint – oder zu sagen wünscht. Freud erkannte dies schon in seinen ersten Literaturinterpretationen. Auf die Frage, die seine *Hamlet*-Deutung aufwirft, ob Shakespeare von der unbewußten Motivation des Helden gewußt habe, antwortete er: »Ich denke nicht an Shakespeares bewußte Absicht, sondern glaube lieber, daß eine reale Begebenheit den Dichter zur Darstellung reizte, indem das Unbewußte in ihm das Unbewußte im Helden verstand« (Brief an W. Fließ vom 15. 10. 1897, 1986, 293).

Der Interpret, der über Selbstaussagen des Autors verfügt, sollte also nicht vergessen, daß auch »Nichtintendiertes ästhetische und damit interpretative Relevanz aufweisen kann« (Groeben 1972, 81). Und viele Künstler haben früh gelernt, auf jede Exegese ihrer Schöpfungen grundsätzlich zu verzichten. Sie halten es wie Friedrich Dürrenmatt, der es in Kauf nimmt, daß sich nun einmal Mißverständnisse einschleichen, wenn »man verzweifelt im Hühnerstall meiner Dramen nach dem Ei der Erklärung sucht, das zu legen ich beharrlich mich weigere.« (Theater – Schriften und Reden, 1966, 108). [...]




### *Zur werkorientierten Interpretation*

Hierzu gehören alle Werkdeutungen, die sich auf die Auslegung des Textes beschränken und dabei namentlich auf Verwendung biographischer Informationen verzichten, entweder aus methodischen Gründen oder weil solche Informationen nicht vorhanden sind, wie z. B. beim Märchen. Dieses Verfahren wird, wie gesagt, auch als ›endopoetisch‹ bezeichnet, weil es sich in erster Linie um eine Erhellung der Bedeutungsschichten des Werkes bemüht, ohne dabei die ›exopoetische‹ Frage der Genese des Werkes in den Lebensumständen des Autors einzubeziehen. Frühe Beispiele sind Freuds Analyse von Jensens *Gradiva* (1907) und sein Aufsatz über *Das Unheimliche* mit einer Deutung von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1919: GW XII, 227–268).

Im Gegensatz zur hauptsächlich prozeßanalytisch und genetisch ausgerichteten autororientierten Interpretation, deren Erkenntnisinteresse immer auch biographisch ist, läßt sich der Typus der werkorientierten Interpretation als hauptsächlich strukturanalytisch bezeichnen. Im Mittelpunkt steht hier nicht die Produktion, sondern das Produkt. Und dieses wird nicht in einer Außenperspektive, sondern in einer Innenperspektive, gleichsam vom Innern der Werkwelt her, erforscht.

### *Zur leserorientierten Interpretation*

Hierzu gehören alle Werkdeutungen, die bei der Auslegung des Textes die Leserreaktion(en) einbeziehen. Diese Art des ›reader response criticism‹ steht zur Zeit im Mittelpunkt des Interesses. Es handelt sich um eine Methode der Deutung, die im Grunde immer, wenn auch unreflektiert, in den werk- und autororientierten Verfahren enthalten ist, die aber nun bewußter und expliziter die Gegenübertragungsreaktionen des Lesers/Zuhörers als Indizien für latente Sinnzusammenhänge benutzt. S. Goepfert (1978) und A. Lorenzer (1978, 1981, 1986) betrachten diese Art der Deutung als die einzig legitime Form der psychoanalytischen Literaturdeutung, weil sie in der Analyse der eigenen Leseerfahrung das einzige akzeptable Analogon zur analytischen Situation erkennen. Das genuin analytische Verstehensmodell ist nicht die (psychiatrische) Diagnose, sondern die dialogische Therapie. Die Beziehung zwischen Analytiker und Analysand ist in erster Linie nicht eine der klassifizierenden Beobachtung, sondern der Interaktion. Daher sei auch eine psychoanalytische Literaturdeutung, die diesen Namen verdiene, nicht auf eine Diagnose der Figuren und Strukturen gerichtet, sondern basiere auf einer Interaktion des Interpreten mit dem Werk. Die spezifische Beziehung des Interpreten zum Werk mit ihrer unbewußten Dimension wird heute meist als die einzig gültige Erkenntnisbasis betrachtet.

-  Sigmund Freud, ›Der Dichter und das Phantasieren‹, in: Ders., *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/Main: Fischer, 1989 (Studienausgabe, Bd.10), 171–179.
- Walter Schönau, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1991.
- Reinhold Wolff, ›Baudelaires »Chant d'automne«‹. Überprüfungsprobleme des traumdeutend-psychoanalytischen Verfahrens‹, in: Bernd Urban / Winfried Kudszus (Hg.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1981, 47–71.
- Jens Malte Fischer (Hg.), *Psychoanalytische Literaturinterpretationen. Aufsätze aus »Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften« (1912–1937)*, München: DTV, 1980.