3 Traum

Die Psychoanalyse ist die Wissenschaft vom Unbewussten. Sie erforscht die verdrängten Tiefen der menschlichen Seele. Ihr Begründer, Sigmund Freud, sah als sein Hauptwerk *Die Traumdeutung* (1900) an; das umfangreiche, mehrfach überarbeitete Buch galt ihm auch Jahre später noch als wichtigstes Gründungsdokument seiner neuen Wissenschaft.[1] In ihr entwickelt Freud jenes weitreichende – und weithin bekannte – Verständnis des Unbewussten und der Verdrängung, das fortan zum Kerngehalt der Psychoanalyse, ihrem »Schibboleth« (Freud 1923b: 283), werden sollte.

Weniger bekannt ist die Tatsache, dass die *Traumdeutung* auch ein »Bildkonzept avant la lettre« (Schmuckli 2006: 12) enthält – eine Auffassung vom Unbewussten als Bildersprache, als Denken im Medium von Bildern. Denn der Traum, wie Freud ihn beschreibt, ist dem Wesen nach eine Bilderwelt; in diesem Sinne ist die Psychoanalyse auch eine Wissenschaft der Bilder. »Vielleicht lag das Wesentliche der Freudschen Leistung in der Entdeckung des imaginären Elements der Psyche«, schreibt Castoriadis in *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1975: 468) nicht ohne Grund. Die unbewussten psychischen Vorgänge, für welche die Psychoanalyse sich interessiert, sind Vorgänge des Imaginären, also der bildschöpfenden Kraft im Menschen.

Im Ausgang von der *Traumdeutung*, aber auch darüber hinaus, werde ich im dritten Teil meiner Ausführungen die im Freud'schen Werk enthaltenen, aber noch wenig beleuchteten Ansätze zu einer psychoanalytischen Bildtheorie rekonstruieren und um weiterführende Überlegungen ergänzen. Der entscheidende Schritt ist hierbei die Übertragung der Freud'schen Bildtheorie des Traums auf das Phänomen der äußeren Bilder der Gesellschaft: In ihren öffentlich zirkulierenden Bildern, so werde ich zeigen, träumen Gesellschaften auf ähnliche Weise von sich, wie Individuen von sich träumen. Die Bilder, so lässt sich diese Übertragung in einer prägnanten Analogie zuspitzen, die zugleich die Hauptthese meines Buches formuliert, sind die *kollektiven Träume der Gesellschaft*.

Das erste Kapitel ist dem nächtlichen Traum als *anderem Schauplatz* gewidmet (3.1). Der erste Abschnitt führt in Freuds Theorie des Traums als unbewusster Bildersprache und Wunscherfüllung ein (3.1.1), der zweite in seine Analyse der »Traumarbeit«, also der psychischen

1 So wichtig war ihm das Werk, dass er es beim Erscheinen im November 1899 sogar um zwei Monate auf das Jahr 1900 vordatierte, um seine Stellung als Aufbruchsschrift ins 20. Jahrhundert anzuzeigen (vgl. die editorische Einleitung in Freud 1900: 13). Zur wechselvollen Editionsgeschichte des Buches siehe auch Grubrich-Simitis (1999) und Marinelli/Mayer (2002).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Transformation der Bilder (3.1.2). Im dritten Abschnitt wird der von Freud analysierte ›Wolfstraum‹ des sogenannten ›Wolfsmannes‹ betrachtet, der einige (namentlich realistische bzw. traumatische) Aspekte des Traums zu Tage fördert, die Freud in der *Traumdeutung* noch nicht berücksichtigt hatte (3.1.3). Der Fall des Wolfsmannes ist auch darum von besonderem Interesse, weil er sich malerisch betätigte und seinen Traum tatsächlich in *äußere Bilder* verwandelte.

Von der Kunstproduktion des Wolfsmannes führt der Weg zu einer psychoanalytischen Theorie der Kunst als *Kollektivierung der Träume* (3.2). Dieses Kapitel ist zugleich als eine Fortsetzung und als eine Vertiefung des oben entwickelten Modells der Imaginationskollektivierung (vgl. 2.2.3) angelegt. Der erste Abschnitt widmet sich der sozialen Dimension der Kunst als einer ›Einladung zum gemeinsamen Tagtraum‹, die als intersubjektives ›Resonanzgeschehen‹ zwischen Künstler, Kunstwerk und Publikum begriffen wird (3.2.1). Der zweite Abschnitt beleuchtet die formalen Aspekte der Kunst, die für dieses Resonanzgeschehen und damit für die erfolgreiche Kollektivierung der Träume sowie für ihre gesellschaftliche Funktion als ›psychosoziales Arrangement‹ eine entscheidende Rolle spielen (3.2.2).

Das dritte Kapitel schließlich erweitert den Betrachtungshorizont noch einmal, indem es nicht nur die Kunst, sondern auch die Gesellschaft als ganze auf ihre unbewussten Dimensionen hin untersucht (3.3). Als Zentralbegriff in diesem Zusammenhang wird im ersten Abschnitt das Konzept des ›gesellschaftlichen Unbewussten‹ im Anschluss an Erich Fromm, Georges Devereux, Mario Erdheim und andere Autoren eingeführt (3.3.1). Der zweite Abschnitt widmet sich der systematischen Verortung der Bilder in dieser psychoanalytischen Auffassung von Gesellschaft, insbesondere ihren Funktionen als öffentliche Bühne für die gefahrlose Wiederkehr des Verdrängten sowie als kollektive Wunscherfüllung bzw. als ›imaginäre Lösung‹ (3.3.2).

3.1 Am Schauplatz der Träume

3.1.1 Der Schlaf der Vernunft: Freuds Traumdeutung

»Die Wachenden haben eine einzige und gemeinsame Welt, doch im Schlummer wendet sich jeder von dieser ab in seine eigene«, heißt es in einem Fragment Heraklits (Diels/Kranz 1922: § 89), des vorsokratischen Denkers der Gegensätze und Widersprüche. Darin steckt gleichermaßen eine Phänomenologie der lebensweltlichen Erfahrung des Gegensatzes von Tag und Nacht, Wachen und Schlafen, als auch die metaphorische Übertragung dieses vertrauten Gegensatzpaares zur Veranschaulichung

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines anderen, weniger konkreten Gegensatzes: desjenigen von Gesellschaft und Individuum. Im nächtlichen Traum wird das Auseinandertreten von kollektiver und privater Wirklichkeit sinnfällig. Die Wachenden bewohnen »eine einzige und gemeinsame Welt«, im Schlaf aber lebt jeder in seiner eigenen, privaten Szenerie.[2]

Auch Freud denkt seine Theorie des Traums von diesem Gegensatz aus.[3] In einer zentralen Formulierung seiner *Traumdeutung* schreibt er, dass der »*Schauplatz der Träume ein anderer ist als der des wachen Vorstellungslebens*« (Freud 1900: 72).[4] Der Traum entführt uns in eine andere Welt, die sich radikal vom gesellschaftlich geteilten Wachleben unterscheidet. Er ist das Subjektive schlechthin, weil er uns auf maximal individuelle Weise mit den im Wachleben verdrängten und unbewussten Abgründen unseres Innersten konfrontiert; um die Gesetze der Kultur scheint er sich nicht zu kümmern. Der Traum ist die Antikultur im Subjekt; er ist der Ort, an dem sich das Andere der Kultur im Inneren des Einzelnen artikuliert. Nacht für Nacht sind wir Wanderer zwischen den Welten, wenn wir einschlafen und wieder aufwachen und dabei die Grenze passieren, die das dunkle Reich des Unbewussten von jenem des Bewusstseins trennt.

Die *Traumdeutung* ist zuallererst eine phänomenologische Erkundung dieser psychischen Realität des Traums als eigener »Existenzform« (ebd.: 587). Ihr Material sind Freuds eigene Träume, aber auch die seiner Patienten. Würde man die *Traumdeutung* andererseits aber nur als

2 Vgl. zu diesem Gedanken auch Schütz/Luckmann (2003: 68) über die ›Subsinnwelt‹ des Traums: »Bezüglich der *Sozialität* ist zu sagen, daß der Zustand des Träumens […] wesentlich *einsam* ist. Wir können nicht zusammen träumen.«

3 Zur »Nachtseite des Seelenlebens« bei Freud vgl. Bronfen (2008: 121–138); zur *Traumdeutung* auch ebd.: 201–218. Allgemein zu Freuds Traumtheorie siehe die Darstellungen bei Erikson (1954), Kemper (1955), Brenner (1955: 174–196), Altman (1975), Meltzer (1984a), Ferguson (1996: 59–89), Mertens (1999: 13–66), Gehring (2008: 144–199) sowie die Sammelbände von Deserno (1999) und Hau/Leuschner/Deserno (2002). Eine interessante politische Lektüre der *Traumdeutung* findet sich bei Hessing (2000); kulturtheoretische Lesarten bieten Ricœur (1965) und Türcke (2008). Zu den ideengeschichtlichen Vorläufern Freuds in der Traumforschung des 19. Jahrhunderts vgl. die Studie von Goldmann (2003) sowie Lütkehaus (1989). Speziell zu den bildlichen Aspekten des Traums vgl. Pontalis (1972), Gondek (2000), Brumetz/Ruhs (2000) und Schmuckli (2006); allgemein zur Rolle der Bilder in der Psychoanalyse vgl. Castel (1965), Hevers (2002), Tisseron (2005), Leuzinger-Bohleber (2005) und Gehrig (2009).

4 Die durch Freud bekannt gewordene Formulierung geht ursprünglich auf Theodor Fechner (1860: 520) zurück; Freud zitiert sie lediglich. Siehe hierzu auch oben, S. 62, Anm. 59.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phänomenologie des Traums lesen, so wäre kaum nachvollziehbar, warum Freud sie geradezu als Gründungstext der Psychoanalyse überhaupt ansah. Was er am Beispiel des Traums entdeckte, reicht vielmehr weit über das Traumphänomen als solches hinaus. Es war das Reich des Unbewussten überhaupt, das sich Freud am Beispiel des Traums eröffnete. Auch die neurotischen Symptome, die Fehlleistungen des Alltags, die Mythen und Märchen, der Witz und die Kunst bewohnen dieses Reich. Und doch ist der Traum mehr als nur ein Beispiel neben anderen für das Wirken des Unbewussten. Er ist sein Inbegriff, sein Paradigma, seine reinste Verkörperung. Im Traum ist das Unbewusste sozusagen ganz bei sich selbst.

Freuds zentrale Definition des Traums überrascht zuerst durch die starke Betonung seines bildhaften Charakters: Er beschreibt ihn als »Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder« (Freud 1916–1917: 182, vgl. 1900: 511 f.). Zwar arbeitet der Traum gelegentlich »auch mit Gehörsbildern und in geringerem Maße mit den Eindrücken der anderen Sinne« (Freud 1900: 73).[5] Das zentrale Moment macht jedoch das »Hervortreten von Bildern« (ebd.: 73) aus. Der Traum, so haben spätere Autoren diese Beschreibung weiterentwickelt, ist eine visuelle Szene, die auf einer Art innerer Bühne, einem »dream screen« (Lewin 1946, 1953) bzw. einer »Traumleinwand« (Pontalis 1972: 34) aufgeführt wird. Die Formulierung vom *»Schauplatz«* ist demnach wörtlich zu verstehen: Das Traumgeschehen vollzieht sich im Medium einer Bildersprache, die ihre Gegenstände »anschaulich« vor das innere Auge des Subjekts ›hinmalt‹.

> »Der Traumphantasie *fehlt die Begriffssprache*; was sie sagen will, muß sie anschaulich hinmalen, und da der Begriff hier nicht schwächend einwirkt, malt sie es in Fülle, Kraft und Größe der Anschauungsform hin.« (Freud 1900: 105)

Der Traum stellt dar, wie ein Maler es tut; oder besser noch: wie die bewegten Bilder im Kino es tun, die mit dem Traum so oft verglichen wurden.[6] Fast lässt sich der Traum darum als eine Art nächtliches Kino

5 Tatsächlich wird in circa zwei von drei Träumen im Erwachsenenalter *auch* sprachlich interagiert (vgl. Strauch 2002: 84 f.); diese Tatsache widerspricht jedoch nicht einer inhaltlichen Dominanz des Visuellen im Traum, die sich empirisch bestätigen lässt (vgl. Rechtschaffen/Buchignani 1992). Zum – überaus seltenen – Phänomen der »bildlosen Träume« vgl. aber auch Fischer-Kern (2004).

6 Erste Formulierungen der Film-als-Traum-Analogie finden sich bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts (z. B. Lukács 1913: 114); später nimmt sie v. a. in psychoanalytischen Filmtheorien eine prominente Rolle ein (vgl. die Überblicksdarstellungen von Zeul 1994, Hediger 2004 und Brütsch 2009). Idealtypisch kommt sie in vier – zum Teil eng miteinander verwobenen – Ausprägungen vor: erstens als allgemeine, ›anthropologische‹ Beschreibung

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beschreiben – mit dem entscheidenden Unterschied, dass wir beim Traum in der Regel nicht wissen, dass wir nur träumen, sondern ihn als Halluzination erleben: »Der Träumende weiß nicht, daß er träumt, während der Filmbetrachter weiß, daß er im Kino ist.« (Metz 1977: 79; vgl. 1975: 1004)

Freud postuliert ein eigenes psychisches System, das für das nächtliche Spektakel auf der Traumleinwand verantwortlich ist: den sogenannten »Primärvorgang« im Unterschied zum »Sekundärvorgang« (Freud 1900: 571) bzw. (so die häufig gebrauchte Rückübersetzung aus dem Englischen) den ›Primärprozess‹ im Unterschied zum ›Sekundärprozess‹ (vgl. Laplanche/Pontalis 1967: 396). Der Sekundärprozess entspricht im Großen und Ganzen den Operationen des Wachbewusstseins; er ist rational organisiert, gehorcht den logischen Gesetzen der Vernunft und arbeitet mit kausalen und temporalen Verknüpfungen. Den Primärprozess beschreibt Freud dagegen als vor-rationale, »primitive Denktätigkeit« (Freud 1900: 539). Er bildet den ältesten, wilden »Kern« (ebd.: 572) der Psyche. Seine Bezeichnung trägt er, weil er sowohl gattungs- als auch individualgeschichtlich primär ist und am Anfang steht, während sich der Sekundärprozess »erst allmählich im Laufe des Lebens« (ebd.) ausbildet und den Primärprozess überlagert, ohne ihn je ganz abzulösen.

Die geistigen Operationen des Primärprozesses folgen dem Gesetz der »Assoziationsverkettung« (ebd.: 507, vgl. 504–509). Freud hatte solche Verkettungen in der Vor- und Frühphase der Psychoanalyse anhand der Wortassoziationen von Patienten erstmals kennengelernt.[7] Die

des Zusammenhangs von Film und Phantasie, Imagination, Fiktion etc. (vgl. Morin 1956); zweitens im Zuge eines phänomenologischen, an Freud geschulten Vergleichs von Film und Traum auf der Ebene der Bilder und ihrer Darstellungsweisen (vgl. Montani/Pietranera 1938, Lebovici 1949, Kuntzel 1975); drittens, zum Teil ebenfalls an Freud sowie an Lewins »dream screen« (1946, 1953) orientiert, auf der Ebene des Kino-Erlebnisses und der Kino-Apparatur (vgl. Kracauer 1960: 215–233, Metz 1975, Eberwein 1984, Koch 2002, Zeul 2003), insbesondere im Kontext der ›Apparatus-Theorie‹ der 1970er Jahre, welche die ideologischen Effekte und das ›Blick-Regime‹ des Films betont (vgl. Baudry 1970, 1975; dazu Winkler 1992); und viertens im funktionalen Sinne, wonach der Film eine bestimmte Funktion in der Psyche des Zuschauers übernimmt und dadurch etwas über diesen Zuschauer bzw. die Gesellschaft aussagt (vgl. Musatti 1950, Wolfenstein/Leites 1950: 11–16, Bronfen 1999: 41–47, Diken/Laustsen 2007: 1–17 sowie G. Schneider 2008: 23 f.). Mein eigener Gebrauch der Bild-als-Traum-Analogie umschließt im Grundsatz alle vier genannten Bedeutungsfacetten, wird aber v. a. im Hinblick auf den zweiten und vierten Aspekt ausbuchstabiert.

7 Zum Konzept der Assoziationsverkettungen, das neben Aristoteles (*De memoria*) u. a. auf die psychologischen Untersuchungen von Hermann Ebbinghaus (1885: 123–169) und Wilhelm Wundt (1896: 262–291) sowie auf Carl

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verbindungen des Primärprozesses kümmern sich nicht um logische Zusammenhänge, sie ›schließen kurz‹, was auf irgendeine Weise zueinander in Beziehung steht und sich gegeneinander austauschen lässt. Der Primärprozess »springt von einem Gedanken oder Bild zum anderen und läßt rationale Überlegungen außer acht; er gleicht mehr einem Energiefluß als dem Denken« (Altman 1975: 20). Dank seiner »größeren Beweglichkeit« (Freud 1915a: 145) ist das assoziative Denken des Primärprozesses durchlässiger für die Inhalte des Unbewussten, weshalb Freud diese Denkform in Gestalt des ›freien Assoziierens‹ schon früh zur »Grundregel« (Freud 1912: 167, vgl. 1900: 121) der psychoanalytischen Kur erhoben hatte.

Während sich das freie Assoziieren bereits im Medium der Sprache vollzieht, also auf einem vergleichsweise entwickelten psychischen Niveau, erscheint der Primärprozess im Traum in seiner ›primären‹, ontogenetisch früheren Gestalt. Der Traum ist eine »Regression« (Freud 1900: 510–524), eine »Rückkehr in die primitive Bildsprache« (Türcke 2008: 53). Auch inhaltlich zeigt er diesen regressiven Zug ins Archaische mit seiner charakteristischen »Vorliebe für das *Ungemessene, Übertriebene, Ungeheuerliche*« (Freud 1900: 105), für bizarre, scheinbar absurde Geschehnisse und Konstellationen, für triebhafte Sexualität und offene Aggression. Andererseits ist das wilde Denken des Traums doch nicht derart wild, dass es aufhörte, intelligibel und deutbar zu sein. Der Traum ist »ein sinnvolles psychisches Gebilde« (ebd.: 29), beginnt Freud seine Argumentation der *Traumdeutung* und wendet sich damit gegen die seinerzeit herrschenden physiologischen Theorien, die den Traum als sinnloses Abfallprodukt der Psyche gedeutet hatten.[8] Freud stellt ihnen eine

Gustav Jungs Assoziationsstudien (vgl. 1906) zurückgeht, vgl. Freud (1916–1917: 122–126). Eine eigene allgemeine (›metapsychologische‹) Theorie der Assoziationsverkettungen hat Freud nicht entwickelt; vgl. aber die frühen – noch ›vor-psychoanalytischen‹ – Ausführungen zu den *Aphasien* (Freud 1891: 74 ff.).

8 Die Auffassung vom Traum als sinnlosem Gebilde ist auch *nach* Freud noch häufig anzutreffen, am einflussreichsten bei Hobson/McCarley (1977), die den Traum als nächtliche Verarbeitung zufälliger Erregungssequenzen bzw. »noisy signals« (ebd.: 1347) aus dem Hirnstamm durch höhere Hirnregionen interpretieren. Diese rein physiologische Erklärung allerdings auch innerhalb der Neurowissenschaften inzwischen stark umstritten (vgl. Solms 1999; Wiegand/von Spreti/Förstl 2006: 25–33; zur Hobson-Solms-Debatte auch Fiss 2002), während im Gegenzug gerade die psychoanalytische Traumtheorie eine unerwartete Renaissance erfährt. So resümiert der Neurowissenschaftler Mark Solms (1999: 85), dass die »jüngsten Forschungsbeiträge der Neurowissenschaften in den wesentlichen Zügen mit der von Freud in seiner Traumdeutung entworfenen Theorie durchaus vereinbar [sind]. Mehr noch: Die Freudsche Konzeption der träumenden Psyche ist

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»psychologische Technik« gegenüber, »welche gestattet, Träume zu deuten« (ebd.). Hinter den scheinbar sinnlosen Inhalten des Traums verbirgt sich, so Freud, eine sinnvolle Ausdruckssprache des Unbewussten.

Einen Traum als derartige Ausdruckssprache zu entschlüsseln und seinen Sinngehalt zu verstehen, heißt für Freud, ihn zu übersetzen, wie man einen Text übersetzt. Das wiederum bedeutet, einen ersten Text in einen zweiten, neuen Text zu verwandeln. So setzt der Akt der Traumdeutung zuallererst mit einer fundamentalen Verdoppelung des Traums ein: Wenn der Traum definitionsgemäß eine ›Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder‹ ist, dann existiert er notwendig zweifach – einmal als »Original« (ebd.: 280), das andere Mal in »Übersetzung« (ebd.). Darum gilt es, zwischen dem »*manifesten* Trauminhalt« einerseits und dem »*latente[n]* Trauminhalt« oder »Traumgedanken« andererseits zu unterscheiden (ebd.). Der manifeste Trauminhalt ist der tatsächlich geträumte Traum im Sinne der »uns meist fragmentarisch scheinenden Erinnerung, die sich nach dem Erwachen an ihn einstellt« (Freud 1905a: 149 f.). Der latente Traum hingegen ist die interpretativ zu erschließende Bedeutung ›hinter‹ dem Traum. Latenter und manifester Traum verhalten sich zueinander wie »zwei Darstellungen desselben Inhaltes«, von denen die eine auf die andere verweist und sie enthält:

> »Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen.« (Freud 1900: 280)

Latente Traumgedanken und manifester Trauminhalt verhalten sich zueinander nicht nur wie »Original und Übersetzung«, sondern mehr noch wie Klartext und Rätselsprache. Die Traumgedanken sind verschlüsselt, eben darum heißen sie ›latent‹; sie verstecken sich unter der sichtbaren Oberfläche des Traums und seiner »Bilderschrift« (ebd.). So gleicht der Traum für Freud einem »Bilderrätsel (Rebus)« (ebd.), wie man es aus Zeitungen und Illustrierten kennt. Er ist eine Aufforderung zur Entschlüsselung, zur Freilegung seines latenten, verborgenen Sinns.

in manchen Aspekten in derart schlüssiger Übereinstimmung mit dem erst heute zur Verfügung stehenden Datenmaterial, daß ich persönlich sogar der Meinung bin, wir wären gut beraten, Freuds Modell als Orientierungsrahmen für die nächste Phase unserer neurowissenschaftlichen Untersuchungen zu nutzen.« Für eine ähnliche Einschätzung vgl. Shevrin/Eiser (2003) und Hau (2008: 238–259), etwas zurückhaltender aber auch Werner/Langenmayer (2005: 167–170).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Was also verbirgt sich an latentem Sinn hinter den rätselhaften Bildern des Traums? Hinter jedem Traum, so lautet die Generalthese der *Traumdeutung*, verbirgt sich eine »Wunscherfüllung« (ebd.: 141–150). Der Traum erfüllt Wünsche, insbesondere solche des Unbewussten. Was Freud unter einem ›Wunsch‹ dabei genau versteht, erläutert er am Grundmodell des kleinen Säuglings an der Mutterbrust, der ihm zugleich als Grundmodell der Phantasieproduktion überhaupt dient.[9] Am Ursprung allen Wünschens und Phantasierens steht demnach das Hungergefühl des kleinen Säuglings: »Das hungrige Kind wird hilflos schreien oder zappeln« (ebd.: 539), zeichnet Freud die erste Szene seiner Genealogie des Wunsches und der Phantasie. In der zweiten Szene betritt eine mütterliche Brust den Schauplatz. Denn gegen das Schreien und Zappeln kann nur die Außenwelt Abhilfe schaffen, wenn »auf irgendeinem Wege, beim Kind durch fremde Hilfeleistung, die Erfahrung des *Befriedigungserlebnisses* gemacht wird« (ebd.). Im Befriedigungserlebnis wird der Hungerreiz aufgehoben, gleichzeitig aber auch eine bleibende Erfahrung gemacht, die sich im Inneren des Kindes einprägt. Mit dem »Erscheinen einer gewissen Wahrnehmung« (ebd.) wandert das Befriedigungserlebnis in den psychischen Haushalt ein; ein »Erinnerungsbild« (ebd.) entsteht. Wann immer die Versagungen der Außenwelt es erfordern, kann der Säugling dieses verinnerlichte Befriedigungserlebnis von nun an als Phantasiebild wieder aufrufen:

> »Ein wesentlicher Bestandteil dieses Erlebnisses ist das Erscheinen einer gewissen Wahrnehmung (der Nahrung im Beispiel), deren Erinnerungsbild von jetzt an mit der Gedächtnisspur der Bedürfniserregung assoziiert bleibt. Sobald dies Bedürfnis ein nächstesmal auftritt, wird sich, dank der hergestellten Verknüpfung, eine psychische Regung ergeben, welche das Erinnerungsbild jener Wahrnehmung wieder besetzen und die Wahrnehmung selbst wieder hervorrufen, also eigentlich die Situation der ersten Befriedigung wiederherstellen will. Eine solche Regung ist das, was wir einen Wunsch heißen; das Wiedererscheinen der Wahrnehmung ist die Wunscherfüllung« (ebd.).

Die dritte und entscheidende Szene in Freuds Genealogie des Phantasierens besteht also darin, dass aus dem Erinnerungsbild ein *Wunschbild* wird, das mit Hilfe der menschlichen Einbildungskraft zum

9 Zum Säugling als Grundmodell der Phantasieproduktion bei Freud vgl. Rapaport (1960: 25); eine umfassende Darstellung der verschiedenen Konzeptionen von Phantasie bei Freud und anderen psychoanalytischen Autoren bieten Bohleber et al. (2016), die v. a. die jeweiligen Beziehungen zwischen Phantasie und Realität in diesen Konzeptionen herausarbeiten. Zur psychoanalytischen Theorie der Phantasie vgl. zudem Isaacs (1948), Sandler (1976) und Torok (1997).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Wiedererscheinen« gebracht werden kann. Das Bild löst sich von der aktuellen Wahrnehmung ab und wird zu einem *imaginären* Bild im Sinne einer mehr oder weniger frei verfügbaren Einbildung, die ersatzweise für die Abwesenheit des realen Objekts einspringt.

Auch der Traum ist ein solches ›Wiedererscheinen‹ von Bildern im nächtlichen Imaginären des Subjekts. So spricht vieles dafür, dass Freud sich den Traum nicht nur als Bildersprache vorstellt, sondern dass er auch die ›latenten Traumgedanken‹, die sich in dieser Bildersprache ausdrücken, nach dem Modell des Säuglings als ›Bildgedanken‹ begreift. Völlig eindeutig wird er in diesem Punkt freilich nicht: Gerade die an anderer Stelle formulierte Definition des Traums als ›Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder‹ legt ja nahe, dass die ›Gedanken‹ des Unbewussten nicht von vornherein bildlich verfasst sind, sondern in Bilder erst ›umgesetzt‹ werden müssen. Die umgekehrte Schlussfolgerung, das Unbewusste sei »strukturiert wie eine Sprache«, mit der Jacques Lacan (1964: 26) die Psychoanalyse im Geiste des Strukturalismus und der Linguistik umgedeutet hatte, geht gleichwohl wiederum an Freuds Auffassungen vorbei.[10] Sie widerspricht zudem der Empirie des Traumphänomens, sind doch zumindest einige – und nicht die wenigsten – Traumwünsche ganz zweifellos bildhaften Ursprungs. Sexualträume etwa lassen sich für gewöhnlich nicht als der ins Bild verwandelte Ausdruck eines sprachlichen Gedankens deuten, sondern zeigen die gewünschte Sache selbst in ihrer ganz und gar sinnlichen, triebhaften, *vor-sprachlichen* Dimension.[11]

Nicht nur im Sexualtraum lässt sich die Wunscherfüllungsfunktion des Traums vergleichsweise direkt beobachten. Auch in Kinderträumen kommt der Wunsch zumeist ganz ohne Verrätselung aus. Die kindlichen Wunschträume von Schokolade und Eiscreme »geben keine Rätsel zu lösen« (Freud 1900: 145), manifester und latenter Trauminhalt sind dort deckungsgleich. Komplizierter wird die Erkenntnis der Traumgedanken

10 Zur Kritik an Lacans »overly linguistifying tendency«, die ihn nicht zuletzt mit Jürgen Habermas verbinde, vgl. Whitebook (1995: 181), der – entgegen Lacans Selbsteinschätzung als ›Rückkehr zu Freud‹ – den Gegensatz zu Freud hervorhebt: »For Freud, the unconscious is imagistically structured, and the ego is mediated by language; for Lacan, it is just the opposite: the ›unconscious is structured like a language,‹ and the ego is an imaginary entity.« (Ebd.: 181 f.) Allgemein zu Lacans Weiterentwicklung der Psychoanalyse vgl. die Einführungen von Weber (1978), Widmer (1990) und Ruhs (2010); letzterer auch mit bild- und filmtheoretischen Überlegungen.

11 Vgl. zu dieser Lesart u.a. die folgende Passage der *Traumdeutung*, in der Freud (1900: 519) das »sinnliche Bild« als das ursprüngliche »*Rohmaterial*« der »*Traumgedanken*« beschreibt: »Wir heißen es Regression, wenn sich im Traum die Vorstellung in das sinnliche Bild rückverwandelt, aus dem sie irgendeinmal hervorgegangen ist. [...] *Das Gefüge der Traumgedanken wird bei der Regression in sein Rohmaterial aufgelöst.*«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hingegen, sobald *verdrängte Wünsche* ins Spiel kommen. Wo immer solche verdrängten Wünsche zum Thema des Traums werden, immer da müssen die Wünsche sich verkleiden, entstellen und verrätseln.

Der Grund für diese Entstellungen und Verrätselungen liegt im Mechanismus der Verdrängung und des Unbewussten begründet. In der *Traumdeutung* entwickelt Freud zum ersten Mal sein ›topisches Modell‹ der Psyche, an dem er bis über die programmatisch zentralen ›metapsychologischen‹ Schriften des Jahres 1915 hinaus festhält.[12] Auch später, nach der Einführung eines zweiten, alternativen Modells mit den Instanzen ›Es‹, ›Ich‹ und ›Über-Ich‹ (vgl. Freud 1923), bleiben die zentralen Ideen und Begriffe des topischen Modells unangetastet.[13] Es lässt sich als eine Art Landkarte verstehen, die das psychische Geschehen entlang einer »topischen Differenz« (Emmerich 2007: 62) in verschiedene Bereiche unterteilt: Bewusstsein, Vorbewusstes und Unbewusstes (vgl. Freud 1900: 510–588). Zum Bewusstsein zählt Freud die aktuellen Wahrnehmungen der Außenwelt (vgl. ebd.: 514), aber auch alle anderen bewussten Denkvorgänge. Zum Vorbewussten rechnet er »*Erinnerungsspur[en]*« (ebd.) sowie »alles, was implizit in der seelischen Aktivität vorhanden ist, ohne deshalb als Objekt des Bewußtseins betrachtet zu werden« (Laplanche/Pontalis 1967: 614).[14] Dabei ist das Vorbewusste nicht mit dem Unbewussten zu verwechseln, wie Freud es versteht: Vorbewusste Inhalte werden zwar aktuell nicht bewusst erlebt, sind grundsätzlich aber »*bewusstseinsfähig*« (Freud 1915a: 132).

Als unbewusst im engeren Sinne bezeichnet Freud schließlich all jene Inhalte, gegen deren Bewusstwerdung psychische »Widerstände« (Freud 1915b: 107) existieren, die also aktiv aus dem bewussten Denkvorgang

12 Zu diesen metapsychologischen Schriften zählen »Das Unbewusste« (1915a), »Die Verdrängung« (1915b), die »Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre« (1915c), »Trauer und Melancholie« (1915d) sowie »Triebe und Triebschicksale« (1915e). Unter dem Begriff ›Metapsychologie‹ versteht Freud die zusammenfassende Gesamtschau psychologischer Einzelaspekte (vgl. Freud 1915a: 140).

13 In der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* versucht Freud sogar, die beiden Modelle in ein gemeinsames Schaubild zu integrieren (1933: 515; ähnlich 1938: 79–86). Zum systematischen Verhältnis der beiden Modelle vgl. Brenner (1955: 50–76) sowie die editorische Notiz in Freud (1923: 275–281).

14 Vgl. in diesem Zusammenhang das soziologische Konzept des »tacit knowledge« bzw. des ›impliziten Wissens‹ bei Michael Polanyi (1966) sowie die verwandte Konzeption des »sens pratique« bei Pierre Bourdieu (1980); dazu auch Bourdieus Begriff des »*kulturell Unbewußte[n]*« (Bourdieu 1970: 115–124), bei dem es sich gemäß der Freud'schen Terminologie gerade nicht um Unbewusstes, sondern um *Vorbewusstes* handelt. Zu den gleichwohl zahlreichen Bezugnahmen Bourdieus auf die Psychoanalyse vgl. King (2014).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ausgeschlossen bzw. verdrängt werden. Dazu zählen vor allem von innen her sich aufdrängende, kulturell und individuell ›verpönte‹ Triebregungen erotischer oder aggressiver Natur. Später, im Zuge seiner ›realistischen Wende‹ in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), erweitert Freud das Reich des Unbewussten aber auch um traumatische Außenwelteindrücke, die verdrängt werden müssen, weil sie die psychische Stabilität und Integrität des Subjekts gefährden (vgl. 3.2.3). In beiden Fällen heißt Verdrängung, dass der verdrängte Gedanke bzw. die verdrängte Vorstellung zwar in der Psyche existiert und ›gedacht‹ wird, dabei aber »dem Blick des Bewußtseins […] entzogen« (Freud 1916–17: 293) bleibt. Insofern lässt sich der Verdrängungsvorgang als »Sperrung« (Freud 1915a: 153) oder »Abhaltung vom Bewußtsein« (ebd.: 138) verstehen.

Durch die Verdrängung ›gesperrt‹, wandert die unerwünschte Regung schließlich ins Unbewusste ab, wo sie »unwirksam« (Freud 1915b: 107) wird. Freud vergleicht den Verdrängungsvorgang mit der politischen »Zensur« (1900: 507) von Staaten, die auf ähnliche Weise operiert, indem sie unerwünschte Inhalte aus der Öffentlichkeit verbannt und dadurch unwirksam macht. Andererseits heißt verdrängen jedoch nicht ›vergessen‹ oder ›verschwinden‹, ganz so wie ja auch die politische Zensur das Zensierte nicht einfach zum Verschwinden bringt, sondern nur dessen öffentliche Artikulation unterbindet. Die verdrängte Triebregung arbeitet im Inneren der Psyche weiter, zum Teil sogar »noch ungestörter und reichhaltiger […], wenn sie durch die Verdrängung dem bewußten Einfluß entzogen ist. Sie wuchert dann sozusagen im Dunkeln« (ebd.: 110), führt Freud die Grundidee seines Verdrängungskonzepts aus. Das Unbewusste, so die psychoanalytische Pointe, ist kein totes Archiv, kein passiver Speicher für abgeschobene, gewissermaßen ›abgestorbene‹ Vorstellungsinhalte, sondern ein lebendiger Teil der Psyche mit eigenen Dynamiken und Mechanismen. Ergänzend zur topischen Unterscheidung entwickelt Freud darum eine »*dynamische* Auffassung der seelischen Vorgänge« (Freud 1915a: 132), die das Unbewusste als innerpsychischen Ort der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kräften und widerstreitenden Strebungen auffasst.[15]

Zur Dynamik des Unbewussten zählt auch dessen aus Sicht der Psychoanalyse wichtigste Eigenschaft: die Tendenz zur »*Wiederkehr des Verdrängten*« (Freud 1915b: 115, vgl. 1900: 473, 586). Keine Verdrängung gelingt jemals vollständig; auf die eine oder andere Art drängen die unterdrückten Inhalte an die Oberfläche zurück. Das Unbewusste »sträubt sich« gegen das »Schicksal« der Verdrängung und »schafft sich

15 Zum systematischen Verhältnis der verschiedenen Denkmodelle, die Freud im Laufe seines Werkes als einander ergänzende ›Gesichtspunkte‹ entwirft, vgl. Rapaport (1960); in prägnanter Zusammenfassung auch Kuhns (1982: 193).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf Wegen, über die das Ich keine Macht hat, eine Ersatzvertretung« (Freud 1924b: 334) wie etwa im neurotischen Symptom oder in der verräterischen Fehlleistung.[16] Die »*Ersatzbildung*« (Freud 1915b: 114) ist ein Kompromiss zwischen Verdrängung und Wiederkehr: Das Verdrängte darf einerseits wiederkehren, andererseits aber nicht direkt, sondern nur indirekt – durch *symbolischen* bzw. *imaginären Ausdruck*. Auch der Traum ist in diesem Sinne ein Medium der Wiederkehr des Verdrängten – und sogar ein besonders privilegiertes Medium, da in der Bewusstseinsferne des Schlafs die Zensurschwelle der Psyche herabgesetzt ist, weshalb das Unbewusste sich im Traum unbeobachteter, ungebremster und freier ausdrücken kann als im Wachzustand (vgl. Freud 1900: 473, 503, 541). Darin liegt der tiefere Grund, warum Freud dem Traum so große Aufmerksamkeit widmet: Er ist, wie es in einer der bekanntesten Formulierungen der *Traumdeutung* heißt, der Königsweg, die »*Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben*« (ebd.: 577).

Deutlicher noch als an jeder anderen Form der psychischen Ersatzbildung zeigen sich am Traum zudem die Bedingungen und Funktionsweisen dieser Ersatzbildungen. Der Traum, so Freud, *verwandelt* die verdrängten Inhalte, er transformiert sie in *andere Bilder*. Man könnte auch sagen, er wird schöpferisch, um die im Schlaf zwar abgeminderte, aber noch immer nicht gänzlich unwirksame psychische Zensur zu umgehen und den »Traumzensor« (ebd.: 485) zu überlisten. Das Mittel zu dieser Zensurumgehung ist die »*Entstellung*« (ebd.: 158) oder »Traumentstellung« (ebd.: 151–176). Ihr allein ist es zu verdanken, dass die Bilder des Traums auf den ersten Blick so oft wie sinnlose Abfallprodukte der Psyche erscheinen. In Wirklichkeit nämlich verhüllen die Traumbilder ihren Sinngehalt lediglich. Wie der »politische Schriftsteller, der den Machthabern unbequeme Wahrheiten zu sagen hat« (ebd.: 158), muss auch der Traum seine Botschaft in harmloses oder unverständliches Gewand kleiden; umso mehr, je stärker verdrängt der Traumwunsch ist. Viele Träume, erläutert Freud, sind

16 Freud formuliert in diesem Zusammenhang ein eigenes, an den Energieerhaltungssatz der Physik angelehntes Prinzip der psychischen ›Spannungsabfuhr‹: Einmal aufgebaute Spannungen verschwinden nicht einfach, sondern müssen ›abgeführt‹ werden – entweder körperlich durch »motorische Abfuhr« (Freud 1900: 550) oder symbolisch durch Ersatzbildungen. So ergänzt er die dynamische Auffassung um einen »ökonomischen Gesichtspunkt« (Freud 1920: 217, vgl. 1915a: 140), also um »eine Sprache der Energien und Energiemengen« (Kuhns 1982: 193), die v. a. auf die energetischen bzw. libidinösen ›Besetzungen‹ von Objekten, aber auch auf die komplexen Umwandlungs- und Transformationsprozesse innerhalb der Psyche abhebt. Zur energietheoretischen Dimension in Freuds Werk vgl. Hartmann (1927: 170–188), Bernfeld/Feitelberg (1930: 22–35) und Rapaport (1960: 54–56, 81 f., 96–105); zum ideengeschichtlichen Kontext auch Wegener (2004).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »gerade darum so entstellt und die Wunscherfüllung in ihnen bis zur Unkenntlichkeit verkleidet, weil ein Widerwillen, eine Verdrängungsabsicht gegen das Thema des Traumes oder gegen den aus ihm geschöpften Wunsch besteht« (ebd.: 175).

Der Traum ist folglich nicht einfach nur eine Wunscherfüllung, sondern eine *verdeckte* Wunscherfüllung, wie Freud seine Generalthese modifiziert und präzisiert: *»Der Traum ist die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches.«* (Ebd.: 175) Sogar noch die Angst- und Alpträume, die dieser Beschreibung direkt zu widersprechen scheinen, erklärt Freud zumindest in der *Traumdeutung* noch konsequent als Erfüllungen verdrängter Wünsche – wenn auch nicht ohne mitunter etwas kompliziert anmutende Umwege der Argumentation.[17]

Der Wunsch aus der Tiefe des Unbewussten ist allerdings nicht der einzige Ursprung des Traums. Freud postuliert vielmehr eine *multiple Genese* des Traums. Die Traumbildung speist sich aus mindestens zwei Quellen, die zusammenkommen müssen, um den Traumprozess in Gang zu bringen. Der unbewusste Wunsch aus der Tiefe benötigt einen assoziativen Anknüpfungspunkt aus dem Wachleben: In »jedem Traum«, meint Freud, ist stets auch »eine Anknüpfung an die Erlebnisse des *letztabgelaufenen Tages* aufzufinden« (ebd.: 179). Der tieferliegende Wunsch muss sich an einen »Tagesrest« (ebd.: 271), »Tageseindruck« (ebd.: 187) oder »Tagesgedanken« (ebd.: 453) ›anheften‹, um sich von ihm über die Zensurschwelle gleichsam mittransportieren zu lassen. Es ist nicht das Unbewusste aus der Tiefe allein, sondern das *Zusammenwirken* von

17 Freud verweist zu diesem Zweck auf die topische Differenz, also die innere Spaltung des Träumers und seine psychischen Konflikte. Auch »Träume mit peinlichem Inhalt« (Freud 1900: 161) oder »*Strafträume*« (ebd.: 458), in denen uns Gewalt und Schrecken angetan werden, sind demnach Wunscherfüllungen – nur erfüllen sie nicht etwa die libidinösen, auf Lust gerichteten Wünsche des Unbewussten, sondern die lustfeindlichen Wünsche der Zensurinstanz (vgl. ebd.: 552). Der Angsttraum ist die Erfüllung einer *bestimmten* Instanz der Psyche, die sich wünscht, dass die Wünsche einer bestimmten *anderen* Instanz nicht in Erfüllung gehen. Die Angstgefühle im Traum sind entsprechend die Angstgefühle der Zensurinstanz, die sich von den andrängenden Wünschen des Unbewussten bedroht fühlt. Vgl. hierzu auch die Erklärung bei Charles Brenner (1955: 190): »Generell können wir von den Angstträumen sagen, daß sie ein Versagen der Abwehroperationen des Ichs anzeigen. Geschehen ist folgendes: einem Element des latenten Trauminhalts ist es gelungen, trotz dem Widerstand der Ich-Abwehren den Zugang zum Bewußtsein zu erzwingen, d. h. zum manifesten Trauminhalt, und zwar in einer zu unmittelbaren oder erkennbaren Form, als daß das Ich das zulassen könnte.« – Zur späteren ›Revision der Traumlehre‹ in diesem Punkt siehe Abschnitt 3.1.3.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oben und unten, außen und innen – man könnte auch sagen: von materieller und psychischer Realität –, das die Bildermaschine des Traums antreibt.

3.1.2 Der psychische Transformationsprozess der Bilder: Die Traumarbeit

Im Traum ist die Zensurschwelle der Psyche herabgesetzt, die Wiederkehr des Verdrängten also erleichtert; darum träumen wir Dinge, die uns im Wachleben erschrecken oder abstoßen würden. Aber selbst im Traum ist die Zensur nicht gänzlich ausgeschaltet, wie Freud mit der Formulierung vom ›Traumzensor‹ impliziert. Darum muss das Unbewusste seine verdrängten Inhalte entstellen und verkleiden, um sie über die Zensurschwelle in den manifesten Traum zu transportieren. Den Mitteln dieser Entstellung und Verkleidung ist das Kapitel über die »Traumarbeit« (Freud 1900: 280–487) gewidmet, das sechste und längste Kapitel der *Traumdeutung*. Gemeinsam mit den metapsychologischen Erörterungen des siebten Kapitels bildet es das Herzstück des Buches. In ihm erörtert Freud die *Form* des Traums – also die formalen Mechanismen jenes bildlichen Denkens, das der Traum als ›Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder‹ darstellt. Insgesamt macht Freud vier große Mechanismen der Traumarbeit aus, von denen drei – ›Verdichtung‹, ›Verschiebung‹ und ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ – dem Primärprozess zugeordnet sind, der vierte hingegen – die ›sekundäre Bearbeitung‹ – dem Sekundärprozess.

Als ersten Mechanismus beschreibt Freud die »Verdichtungsarbeit« (ebd.: 282–308). Der manifeste Traum ist verdichtet, komprimiert im Vergleich zu den Traumgedanken, die sich in ihm ausdrücken. Das zeigt sich bereits quantitativ am eklatanten Missverhältnis zwischen den manifesten Trauminhalten und ihrem Bedeutungsreichtum:

> »Der Traum ist knapp, armselig, lakonisch im Vergleich zu dem Umfang und zur Reichhaltigkeit der Traumgedanken. Der Traum füllt niedergeschrieben eine halbe Seite; die Analyse, in der die Traumgedanken enthalten sind, bedarf das sechs-, acht-, zwölffache an Schriftraum.« (Ebd.: 282)

Die Traumverdichtung erschöpft sich jedoch nicht in diesen quantitativen Verknappungswirkungen. Eine qualitative Verdichtung wird durch die »Überdeterminierung des Trauminhalts« (ebd.: 293) erreicht, das heißt durch die mehrfache Besetzung einzelner Traumelemente. Eine Person im Traum etwa kann eine ganze Reihe von zum Teil widersprüchlichen Bedeutungen in sich vereinen. Sie stellt dann eine »Mischperson«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(ebd.: 318) dar, die »*mehrfach* determiniert« bzw. »*überdeterminiert*« (ebd.: 286) ist. Durch derartige Übereinanderschichtungen von Bedeutungen bzw. »Mischbildungen« (ebd.: 318) wird das Traumbild zum »Knotenpunkt, in welchem für den Traum zahlreiche Gedankengänge zusammentreffen« (ebd.: 286) – ohne als *einzelne* Traumgedanken noch sichtbar zu sein.

Als zweiten Mechanismus erörtert Freud die »Verschiebungsarbeit« (ebd.: 305–308). Sie spielt als ›Ersatzbildung‹ in zahlreichen Äußerungen der Psyche eine zentrale Rolle wie etwa in der Phobie (vgl. Freud 1909) oder im Fetischismus, bei dem sexuelle Erregungsenergie vom Körper auf bestimmte Teile desselben (Fuß) oder auf mit diesem in Berührung stehende Objekte (Strumpf) verschoben wird (vgl. Freud 1905b: 63–65). Der Traum arbeitet ebenfalls mit solchen Verschiebungen »des emotional Bedeutsamen auf nichtige Nebensächlichkeiten« (Kemper 1955: 85), um problematische, anstößige oder angstmachende Objekte durch andere, weniger problematische zu ersetzen. Durch die Verschiebung wird der Traum dann »gleichsam *anders zentriert*« (Freud 1900: 305), er verlagert seinen »Mittelpunkt« (ebd.), sein ›Erregungszentrum‹, auf ein scheinbar bedeutungsloses Detail. In gewisser Weise handelt es sich bei der Verschiebung, wie Freud sie beschreibt, um eine *Verschiebung der ikonischen Differenz* (vgl. 1.2.2): Ein Objekt, das eigentlich im Vordergrund des Traums steht, wird in den Hintergrund gedrängt, wodurch an dessen Stelle ein anderes Objekt in den Vordergrund tritt.

Doch die Ersetzung erfolgt nicht willkürlich. Sie muss eine gewisse Verbindung zwischen dem ursprünglich gemeinten Objekt und seinem »Verschiebungsersatz« (ebd.: 508) bewahren. Verschiebungen können immer nur »längs einer Assoziationskette« (ebd.: 335) erfolgen, das heißt als »Ersetzungen einer bestimmten Vorstellung durch eine andere ihr in der Assoziation irgendwie nahestehende« (ebd.). So transformiert sich das ursprünglich gemeinte Traumelement und verwandelt sich in ein anderes, einerseits *ähnliches*, andererseits aber nicht *zu* ähnliches Element. Was damit gemeint ist, lässt sich an einem – treffenderweise als *rêve*, also als »Traum« betitelten – Blatt aus Grandvilles *Magasin Pittoresque* (1847) veranschaulichen (Abb. 9), das gleich eine ganze Folge von Bild-Transformationen ›längs einer Assoziationskette‹ zeigt. Im Zuge dieser Transformationen legt das ursprüngliche Motiv einen geradezu abenteuerlichen Weg (von der Mondsichel am Himmel über einen Waldpilz, eine Fledermaus und eine Spindel hin zu einer Pferdekutsche) zurück, ohne dabei je aus der Assoziationsverkettung auszubrechen, die die einzelnen Transformationsschritte miteinander verbindet.

Der dritte Mechanismus der Traumarbeit ist die »Rücksicht auf Darstellbarkeit« (ebd.: 335–344). Mit ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ meint Freud, dass der Traum, eben weil er im Medium der bildlichen Darstellung operiert, auf die formalen Eigentümlichkeiten dieses Mediums

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 9: Traumverschiebung längs einer Assoziationskette. Grandville: Second rêve. – Une promenade dans le ciel. Aus: Le Magasin Pittoresque, 1847, S. 213.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rücksicht nehmen muss.[18] Insofern ist die Rücksicht auf Darstellbarkeit den übrigen Mechanismen logisch übergeordnet: »Die *ganze* Traumarbeit nimmt diese Rücksicht«, betont Christoph Türcke in seiner von Freud inspirierten *Philosophie des Traums* (2008: 53).[19] In vielen Fällen stellt diese Rücksichtnahme kein gesondertes Problem dar; insbesondere dort, wo es um bildliche Traumgedanken geht oder um die »Relation von Ähnlichkeit« und »Übereinstimmung« (Freud 1900: 317), um das »*Gleichwie*« (ebd.) zweier Traumelemente, ist der Traum gewissermaßen ganz in seinem Element.

Nicht alle Gedanken lassen sich jedoch problemlos durch Bilder ausdrücken. So macht Freud in diesem Abschnitt vor allem darauf aufmerksam, was im visuellen Medium des Traums alles *nicht* dargestellt werden kann – zum Beispiel kausale Relationen: »Der Traum hat für diese logischen Relationen unter den Traumgedanken keine Mittel der Darstellung zur Verfügung.« (Ebd.: 310 f.) Dass ein Traumereignis – etwa eine aggressive Konfrontation – durch ein anderes Traumereignis kausal verursacht wurde, kann der Traum nicht direkt ausdrücken, sondern allenfalls das zeitliche Nacheinander der Ereignisse darstellen. Der logische Zusammenhang muss dann in der Deutung erschlossen werden (vgl. ebd.: 313 f.).

Am stärksten scheitern muss der Traum laut Freud an der Darstellung von Widersprüchen und Negationen. »[D]as ›Nein‹ scheint für den Traum nicht zu existieren« (ebd.: 316; vgl. 1915b: 145, 1910b, 1925). Es liegt nahe, die Ursache für diese Unfähigkeit in der Bildform des Traums als solcher zu sehen, die sich für viele Bildtheoretiker ebenfalls durch eine Unfähigkeit zur Negation auszeichnet.[20] Bezeichnenderweise erläutert auch Freud diese Beschränkung der Traumdarstellung mit einem Verweis auf die bildlichen Künste:

18 Vgl. die vollständigere Bezeichnung des Mechanismus bei Freud (1900: 339): »*Die Rücksicht auf die Darstellbarkeit in dem eigentümlichen psychischen Material, dessen sich der Traum bedient*, also zumeist in visuellen Bildern.«

19 Die Formulierung ist in dieser Form allerdings etwas unpräzise, da der Traum, wenn auch »vorwiegend« (Freud 1916–1917: 107), so doch nicht ausschließlich im Medium des Visuellen operiert, wie das Beispiel der Wortverdichtung zeigt (vgl. Kemper 1955: 76–78). Es ist also nicht die »*ganze*« Traumarbeit, die auf Darstellbarkeit Rücksicht nehmen muss.

20 Zur Unmöglichkeit der Negation im Bild sowie zur damit zusammenhängenden Charakterisierung des Bildes als ›jenseits von wahr und falsch‹ vgl. Gombrich (1960: 55–78), Worth (1975), Danto (1992: 33), Debray (1992: 51), Baudrillard (1998: 34), Wiesing (2000a: 204 f.), Berendt (2005: 25), Boehm (2008a: 32) und Asmuth (2010: 93 f.). Verteidigungen einer Wahrheitsfähigkeit der Bilder finden sich im Gegenzug bei Nöth (1997), im Anschluss an Gadamer bei Müller-Strahl (2007) sowie bei Schwarte (2015). Auch die umgekehrte These einer generellen Unwahrheit der Bilder wird gelegentlich vertreten: »Worte lügen manchmal, Bilder lügen immer« (Albrecht 2007).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

» In einer ähnlichen Beschränkung befinden sich ja die darstellenden Künste, Malerei und Plastik im Vergleich zur Poesie, die sich der Rede bedienen kann, und auch hier liegt der Grund des Unvermögens in dem Material, durch dessen Bearbeitung die beiden Künste etwas zum Ausdruck zu bringen streben.« (Freud 1900: 311)

Die Eigentümlichkeiten der Bildform begrenzen die Möglichkeiten der Traumbildung. Zugleich aber, und nur darum steht die ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ im Rang eines eigenen Mechanismus der Traumarbeit, zwingen gerade diese Beschränkungen zur Kreativität. Durch »grafische Erfindungsgabe« (Altman 1975: 36) kreiert der Traum eine ganze Reihe von Umwegen, um zumindest einen Teil der nicht darstellbaren Beziehungen doch noch zum Ausdruck zu bringen.

Eines der wichtigsten Mittel dieser grafischen Erfindungsgabe ist für Freud die »Darstellung durch Symbole« (Freud 1900: 345–394), also der Umweg über die »indirekten Darstellungen« (ebd.: 346). Die Bildlogik des Symbols wird besonders in der Definition der beiden Freud-Schüler Otto Rank und Hanns Sachs deutlich, wonach das Symbol zu verstehen sei als »stellvertretender anschaulicher Ersatzausdruck für etwas Verborgenes, mit dem es sinnfällige Merkmale gemeinsam hat oder durch innere Zusammenhänge assoziativ verbunden ist« (Rank/Sachs 1913: 11). Zwar ist im Grunde schon der gesamte manifeste Traum eine indirekte, stellvertretende, symbolische Darstellung. Dass Freud die Symbolisierung dennoch als eigenen Traumvorgang behandelt, verdankt sich seinem eigentümlichen, durch Goethe und die Romantik geprägten Symbolbegriff, demzufolge nicht schlechthin jedes Zeichen ein Symbol ist.[21] Im Unterschied zu den *ad hoc* produzierten Traumbildungen durch Verdichtung und Verschiebung sind die Symbole für Freud aus einem bereits existierenden Zeichenreservoir der Kultur geschöpft, das in der »Folklore, in den Mythen, Sagen, Redensarten, in der Spruchweisheit und in den umlaufenden Witzen eines Volkes« (Freud 1900: 346) überliefert wird. Anders als die ›Privatsymbole‹ der sonstigen Traumarbeit beruhen die ›echten‹ Symbole auf kulturell tradierten und zum Teil noch »in Urzeiten« (ebd.: 347) der menschlichen Gattung gestifteten Assoziationsverknüpfungen.[22] Freud gesteht allerdings auch die Möglichkeit gänzlich neuer Symbolbildungen zu:

21 Zu Freuds Symbolbegriff vgl. Jones (1916), Hartmann (1927: 139–151) und Petocz (1999) sowie – in Abgrenzung u. a. zu Cassirer und Susanne K. Langer, aber auch gegen Jones, Hartmann und Ernst Kris – Lorenzer (1970); zur symbolischen Darstellung speziell im Traum vgl. auch Kemper (1955: 92–96). Vgl. hierzu auch die Angaben auf S. 92, Anm. 19.

22 Als Beispiele nennt Freud »König und Königin«, die »zumeist für die Eltern des Träumers« (Freud 1900: 348) stehen, oder das »Abreisen« als »eines der häufigsten und am besten zu begründenden Todessymbole« (ebd.:

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Eine Anzahl von Symbolen ist so alt wie die Sprachbildung überhaupt, andere werden aber in der Gegenwart fortlaufend neu gebildet (z. B. das Luftschiff, der Zeppelin).« (Ebd.: 347)

Als vierten und letzten Mechanismus der Traumarbeit erläutert Freud schließlich die »sekundäre Bearbeitung« (ebd.: 470–487). Anders als die ersten drei Mechanismen gehört er dem Sekundärprozess an. Seine Tätigkeit besteht darin, die im Primärprozess gebildeten Trauminhalte zu ›glätten‹ und allzu schroffe Brüche, die sich aus der wilden Assoziationslogik des Unbewussten und den Entstellungsmechanismen der übrigen Traumarbeit ergeben, abzumildern. Die sekundäre Bearbeitung »stopft […] die Lücken im Aufbau des Traums« (ebd.: 471), die der Primärprozess in ihm hinterlassen hat, unter anderem durch Einfügung von logischen Übergängen und »Kittgedanken« (ebd.: 471) sowie durch »eine Art generelle Abschlußretusche« (Kemper 1955: 103). Diese Abschlussretusche folgt jedoch nicht dem ursprünglichen Sinngehalt der unbewussten Traumgedanken, sondern lediglich äußeren, also sinnfremden Kriterien. So führt auch und gerade die oberflächliche Glättung des Traums durch die sekundäre Bearbeitung zu einer weiteren Verhüllung, nicht etwa zur Klärung des Traums.[23]

Spätestens nach dieser letzten Abschlussretusche sind die ursprünglichen Traumgedanken endgültig entstellt und unverständlich. Die Traumarbeit hat sie in sinnlose Bilder verwandelt, wenn auch nur in »*scheinbar sinnlose* Bilder«, wie Freud (1900: 586) ganz am Ende der *Traumdeutung* resümiert. Der auf den ersten Blick sinnlose Charakter des manifesten Traums ist die Folge eines *Beziehungs-* oder *Verbindungsabbruchs*

377), v. a. aber die sexuellen Symbole, deren Bilderreichtum er seitenweise aufzählt (vgl. ebd.: 348 ff.). Gerade letztere allerdings fügen sich keineswegs in Freuds bildlogische Begründung der Rücksicht auf Darstellbarkeit ein, sofern die ihnen zugrunde liegenden Traumgedanken – »das männliche Glied«, der »Frauenleib« (ebd.: 348) – eigentlich ja sehr wohl visuell darstellbar sind. Nicht die formale Rücksicht auf Darstellbarkeit, sondern die inhaltliche Zensur gibt hier den Ausschlag.

23 Kemper (1955: 96) veranschaulicht die Sinnentstellung der sekundären Bearbeitung am Beispiel eines Telegramms: »Wenn […] in einem Telegramm ein Teil der Worte einen Geheimcode darstellt, *ohne daß der Empfänger davon weiß*, wird er das Wesentliche der Mitteilung ahnungslos überlesen und eine etwaige durch den Code bewirkte Holprigkeit des Textes, die ihn stutzig werden lassen könnte, auf Textverstümmelungen bei der Telegrammdurchgabe zurückführen. Nun wird er alle Bruchstellen so lange glättend bearbeiten, bis sich ein ihm verständliches einheitliches Sinngefüge ergeben hat. […] [Das] Ergebnis dieser Bemühungen ist unvermeidlicherweise, daß sich der Empfänger, je mehr er sich um einen ›glatten‹ sinnvollen Text bemüht, um so weiter von dem ihm unbekannten Sinn der Botschaft entfernt.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen dem Bild und dem, was es repräsentiert. Wo immer die Traumarbeit bestimmte Elemente des Traumgedankens durch andere Elemente ersetzt, wird der »Sinnbezug« der Bilder »mit dieser Auswechslung unmerklich aufgehoben« (Kemper 1955: 81). Dadurch können nicht nur die einzelnen Traumelemente, sondern sogar die allgemeine Thematik des Traums nahezu spurlos verloren gehen:

> »Was in den Traumgedanken offenbar der wesentliche Inhalt ist, braucht im Traum gar nicht vertreten zu sein.« (Freud 1900: 305)

In jeder Hinsicht und auf jeder Ebene ist die psychische Transformation der Bilder eine »Spurenverwischung«, wie Kemper (1955: 98) zusammenfasst. Woran die Traumarbeit ›arbeitet‹, ist die Vermeidung von »Rückführbarkeit« und »Rückübersetzbarkeit« (ebd.: 82). Der Psychoanalytiker muss entsprechend in Gegenrichtung arbeiten, um die abgebrochene Verbindung wiederherzustellen und die Traumarbeit rückgängig zu machen, wie Freud die Aufgabe des Analytikers programmatisch formuliert: »Die Deutungsarbeit will die Traumarbeit aufheben.« (Freud 1916–1917: 178)

Die Technik dieser Deutungsarbeit, also die eigentliche Traumdeutung, fußt auf zwei Teiltechniken. Erstens beruht sie auf einer bestimmten »Technik der Verwertung der Einfälle des Träumers« (Freud 1900: 354). Der Träumer soll zu jedem Traum eigene Gedankenassoziationen mitteilen, auf denen dann erst die eigentliche Deutungsarbeit des Analytikers aufbaut. So verwahrt sich Freud gegen abstrakte, aus der Ferne unternommene Deutungen, die nur in Ausnahmefällen zulässig seien – als »Hilfsmittel« (ebd.) und »Ergänzung« (Freud 1916–1917: 161) oder dann, wenn Träume außerhalb der ›analytischen Situation‹ gedeutet werden und keine Einfälle des Träumers zur Verfügung stehen.[24] Die Assoziationsmethode soll das Risiko von Fehldeutungen minimieren, vor allem aber der persönlichen Natur der Traumbildung Rechnung tragen. Denn der Sinn der Träume lässt sich nicht in einem nach Schlagwörtern gegliederten »Traumbuch« (Freud 1900: 118) einfangen, sondern muss vor dem individuellen Lebenshintergrund des Träumenden erschlossen werden (vgl. ebd.: 125).

Die zweite Teiltechnik der Traumdeutung ist die systematische Einsicht in die Technik der Traumbildung selbst. Sie spielt bereits innerhalb der Assoziationsmethode eine zentrale Rolle, umso mehr aber dort, wo

24 Insbesondere in seinen Kunstwerkanalysen geht Freud auf diese Weise vor, wenn er die literarischen Träume in Wilhelm Jensens Erzählung *Gradiva* in Abwesenheit des Dichters deutet (vgl. Freud 1907) oder eine schriftlich überlieferte »Kindheitserinnerung« Leonardo da Vincis wie einen Tagtraum deutet (vgl. 1910b: 109–118).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diese nicht durchgeführt werden kann und nur der Traumtext selbst zur Verfügung steht. Im Fokus dieser Technik stehen die bildlichen Operationen der Traumarbeit und mit ihnen zugleich die »schwachen Stellen« des Traums in Form der durch die Zensur gerissenen »Lücken und Schäden«, auf die Freud bereits in seinen frühen *Studien über Hysterie* (1895) aufmerksam wurde – hier in Bezug auf die mündlichen Assoziationen seiner Patienten:

> »Man muß ein Stück des logischen Fadens in die Hand bekommen, unter dessen Leitung man allein in das Innere einzudringen hoffen darf. Man erwarte nicht, daß die freien Mitteilungen des Kranken, das Material der am meisten oberflächlichen Schichten, es dem Analytiker leicht machen zu erkennen, an welchen Stellen es in die Tiefe geht […]. Im Gegenteil; gerade dies ist sorgfältig verhüllt, die Darstellung des Kranken klingt wie vollständig und in sich gefestigt. […] Wenn man aber die Darstellung, die man vom Kranken […] erhalten hat, mit kritischem Auge mustert, wird man ganz unfehlbar Lücken und Schäden in ihr entdecken. Hier ist der Zusammenhang sichtlich unterbrochen und wird vom Kranken durch eine Redensart, eine ungenügende Auskunft notdürftig ergänzt; dort stößt man auf ein Motiv, das bei einem normalen Menschen als ein ohnmächtiges zu bezeichnen wäre. [...] Der Arzt [...] tut recht daran, wenn er hinter diesen schwachen Stellen den Zugang zu dem Material der tieferen Schichten sucht, wenn er gerade hier die Fäden des Zusammenhangs aufzufinden hofft, denen er […] nachspürt.« (Breuer/Freud 1895: 297 f.)

Auch die Deutung der Träume muss derart von der Oberfläche »in die Tiefe« hinabsteigen, das heißt vom allenfalls oberflächlich geglätteten manifesten Traumgebilde über die Bruchstellen und Widersprüche in diesem Traumgebilde bis hinab zu den latenten, untergründigen Kräften und Konflikten, die sich an diesen Bruchstellen verraten.[25]

3.1.3 Vom Trauma zum Traum zum Bild: Der Wolfstraum

Die Traumdeutung ist voll von konkreten Träumen, an denen Freud seine Einsichten zur Funktions- und Arbeitsweise entwickelt. Einer der wichtigsten und lehrreichsten Träume im Gesamtwerk Freuds, der ›Wolfstraum‹, stammt dennoch aus späterer Zeit. Keinen anderen Traum hat

25 Vgl. zum Deutungsweg ›von der Oberfläche in die Tiefe‹ im Zusammenhang mit der psychoanalytischen Kunst- und Filmanalyse die Ausführungen bei Gerhard Schneider (2000: 19 f., 2008: 29) und Reimut Reiche (2001: 35 f.; 2008: 25–29). Auf die ›Bruchstellen‹ der Traumarbeit komme ich in der empirischen Bild- bzw. Filmanalyse noch einmal zurück, insbesondere in der Deutung des Finales (4.2.5) sowie der abschließenden Gesamtdeutung (4.3).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freud so ausführlich gedeutet und zerlegt, kein anderer in seinem Werk hat solch einen Bedeutungs- und Deutungsreichtum entfaltet. Aber er ist vor allem systematisch interessant, weil sich an ihm der Prozess der Traumbildung geradezu idealtypisch studieren lässt – und weil er als *traumatisch* verursachter Traum bereits über die Wunscherfüllungsthese hinausweist, die Freud in der *Traumdeutung* noch so vehement vertreten hatte.

Der Wolfstraum stammt von einem Patienten – Sergej Pankejeff, einem jungen russischen Adligen aus Sankt Petersburg, dem später so genannten ›Wolfsmann‹ –, den Freud von Februar 1910 bis Juli 1914 (sowie noch einmal kurz von November 1919 bis März 1920) in Behandlung nahm.[26] Die ihm gewidmete Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1918) ist Freuds vielleicht bekannteste Krankengeschichte. Der Traum des Wolfsmannes wurde im Alter von knapp vier Jahren geträumt und von dem mittlerweile zwanzig Jahre alten Träumer mündlich berichtet. Es handelt sich um einen Angsttraum, aus dem das kleine Kind seinerzeit mit Schrecken erwachte. Freud gibt den Traumbericht wieder:

> »*Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege (mein Bett stand mit dem Fußende gegen das Fenster, vor dem Fenster befand sich eine Reihe alter Nußbäume. Ich weiß, es war Winter, als ich träumte, und Nachtzeit). Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, daß auf dem großen Nußbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wölfe sitzen. Es waren sechs oder sieben Stück. Die Wölfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde, denn sie hatten große Schwänze wie Füchse und ihre Ohren waren aufgestellt wie bei den Hunden, wenn sie auf etwas passen* [sic!]. *Unter großer Angst, offenbar, von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf* und erwachte.« (Freud 1918: 149)

Im Anschluss an diesen Bericht fügt Freud eine Zeichnung von der Hand des Träumers in den Text ein (Abb. 10), die ihm dieser in die Sitzung mitgebracht hatte und die – mit Ausnahme der genauen Anzahl der Wölfe – »seine Beschreibung bestätigt« (ebd.: 149).

Die Deutung des Wolfstraums in allen Einzelheiten nimmt beinahe den gesamten Inhalt der über hundertseitigen Krankengeschichte ein und kann im Folgenden nur andeutungsweise wiedergegeben werden. Anstelle einer umfassenden Deutung soll hier vor allem der komplexe

26 Zu den Daten vgl. Martha Brunswick (1928), auf die auch die Bezeichnung »Wolfsmann« zurückgeht, welche sich in Freuds ursprünglichem Text nicht findet (vgl. später jedoch Freud 1926: 250). Die Psychoanalytikerin aus dem Umfeld Freuds hatte den Patienten von Oktober 1926 bis Februar 1927 ein drittes Mal in Behandlung genommen.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

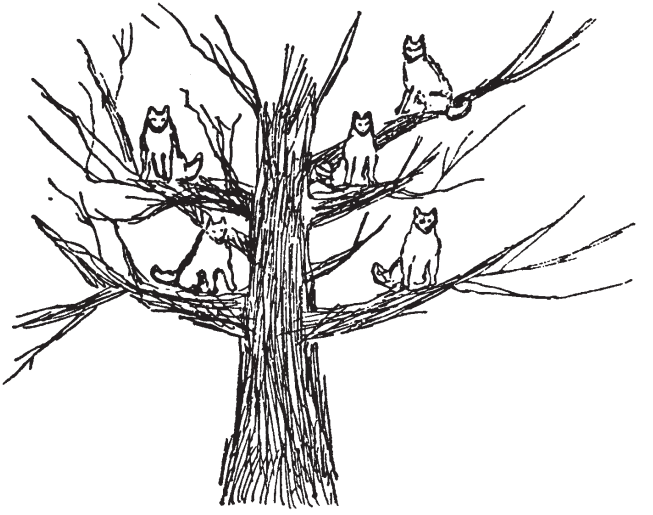

Abb. 10: Die Traumzeichnung des Wolfsmannes. Aus: Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (1918: 149).

Prozess der Traumbildung aufgezeigt werden, in dessen Verlauf eine ganze Vielzahl von heterogenen Einflüssen zusammenfließen, um sich schließlich zu einem einzigen stillen Bild von höchster Symbolkraft zu verdichten.

Ganz im Sinne der Assoziationsmethode liefert der Träumer selbst den ersten Anhaltspunkt zur Traumdeutung. So setzt er die Wölfe im Traum mit der Abbildung aus einem Märchenbuch in Verbindung, das ihm in seiner Kindheit große Angst eingejagt habe, wie Freud berichtet:

> »Er hat diesen Traum immer in Beziehung zu der Erinnerung gebracht, daß er in diesen Jahren eine ganz ungeheuerliche Angst vor dem Bild eines Wolfes in einem Märchenbuche zeigte. […] Auf diesem Bild stand der Wolf aufrecht, mit einem Fuß ausschreitend, die Tatzen ausgestreckt und die Ohren aufgestellt. Er meint, dieses Bild habe als Illustration zum Märchen vom ›Rotkäppchen‹ gehört.« (Ebd.: 150)

Die Wölfe entspringen also dem Märchen, aber mit ihrer auffallend weißen Farbe hat es noch eine andere Bewandtnis. Der Patient erinnert sich an die Schafherde in der Nähe des elterlichen Gutes, die er gelegentlich mit seinem Vater besuchte und die von einer tödlichen Tierseuche befallen wurde (vgl. ebd.). Schon das auf den ersten Blick so einfache Element der weißen Wölfe ist also doppelt, genau genommen dreifach motiviert. Erstens ist es angeregt durch die Abbildung des Wolfes im Märchenbuch; zweitens durch das eindrucksvolle Erlebnis der sterbenden Schafe; und

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

drittens schließlich dürfte nicht nur die bloße Abbildung, sondern auch die brutale Handlung des Märchens in das Traumbild der bedrohlichen Wölfe eingegangen sein, wenn diese – ganz dem Märchen gemäß – die Angst hervorrufen, *»von den Wölfen aufgefressen zu werden«*, wie es im Traumbericht heißt.

Freud versucht, das nächste Element zu klären: »Wie kommen die Wölfe auf den Baum?« (Ebd.) Dazu fällt dem Patienten eine »Geschichte ein, die er den Großvater erzählen gehört« (ebd.) habe und die den folgenden, ein weiteres Mal mit Wölfen verbundenen, Inhalt trägt:

> »Ein Schneider sitzt in seinem Zimmer bei der Arbeit, da öffnet sich ein Fenster und ein Wolf springt herein. Der Schneider schlägt mit der Elle nach ihm – nein, verbessert er sich, packt ihn beim Schwanz und reißt ihm diesen aus, so daß der Wolf erschreckt davonrennt. Eine Weile später geht der Schneider in den Wald und sieht plötzlich ein Rudel Wölfe herankommen, vor denen er sich auf einen Baum flüchtet. Die Wölfe sind zunächst ratlos, aber der Verstümmelte, der unter ihnen ist und sich am Schneider rächen will, macht den Vorschlag, daß einer auf den anderen steigen soll, bis der letzte den Schneider erreicht hat.« (Ebd.: 151)

Die Geschichte, so interpretiert Freud den Einfluss dieser Erzählung auf die Traumbildung, erklärt den Baum, deutet darüber hinaus aber auch noch auf eine tieferliegende Dimension des Traumes hin. Denn sie enthält laut Freud »eine unzweideutige Anknüpfung an den Kastrationskomplex« (ebd.), also an ein unbewusstes Motiv aus der Tiefe der Psyche, das durch die äußere Erzählung assoziativ angeregt und aktiviert worden sei. Das Kastrationsmotiv ist dabei seinerseits aus mindestens drei äußeren Quellen gespeist: Da ist einmal die »Gouvernante, die zu wüsten Phantasien geneigt war« (ebd.: 144) und dem Kind erzählt hatte, dass Zuckerstangen »Stücke von zerschnittenen Schlangen« (ebd.) seien; zweitens der Vater, der beim Spazierengehen eine Schlange »mit seinem Stocke in Stücke zerschlagen« (ebd.) hatte; und drittens erneut eine fiktive Geschichte aus *Reineke Fuchs*, in der ein Wolf »im Winter Fische fangen wollte und seinen Schwanz als Köder benützte, wobei der Schwanz im Eis abbrach« (ebd.).

Nach diesem Muster schreitet die Deutung des Traumes schrittweise voran, bis Freud schließlich jeden einzelnen Trauminhalt aufgelöst und ihn sowohl zur Innenwelt des Träumers als auch zu dessen Außenwelteindrücken in Beziehung gesetzt hat. Am Ende erweisen sich die großen Schwänze der Wölfe für Freud dann als Phallussymbole, und der gesamte Wolfstraum entpuppt sich als Kastrationstraum, hinter dem sich seinerseits ein Wirklichkeitseindruck verberge: die sogenannte *»Urszene«* (ebd.: 158). Im Alter von eineinhalb Jahren nämlich habe das Kind, so

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rekonstruiert Freud, einen elterlichen Koitus beobachtet.[27] Von diesem gleichermaßen eindrucksvollen wie verstörenden Erlebnis rühre auch das Thema des Schauens her, das den Traum in Gestalt der bedrohlich starrenden Wölfe dominiert (vgl. ebd.: 154 f.). Als Traumgedanken macht Freud schließlich den Wunsch des Kindes aus, die sexuelle Szene selbst zu erleben und sich vom Vater dieselbe Lust bereiten zu lassen wie die Mutter, also einen »Wunsch nach der Sexualbefriedigung durch den Vater« (ebd.: 163); letztlich bringe der Traum somit einen homosexuellen Triebwunsch zum Ausdruck.

Es soll im Folgenden nicht auf die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser finalen Deutung ankommen.[28] Wichtiger ist in unserem Zusammenhang, wie eindrucksvoll der Wolfstraum die *multiple Genese* der Träume veranschaulicht, an welcher mehr noch als die bloß quantitative Vielfalt der Traumeinflüsse deren qualitative Disparatheit auffällt. Insbesondere die äußeren Eindrücke gehen wild durcheinander: Unterschiedslos vermischt der Traum reale physische Erlebnisse wie die Urszene oder das Zerteilen der Schlange durch den Vater mit dem Inhalt fiktiver Erzählungen aus Märchen, Fabeln oder den »wüsten Phantasien« der Gouvernante. Der Primärprozess saugt alle Inhalte gleichermaßen auf, ganz gleich ob sie realen oder fiktiven Ursprungs sind.

Dieses unterschiedslose Aufsaugen verwundert gleichwohl schon darum nicht, weil das Kind ja letztlich *alle* Einflüsse als Wirklichkeitseindrücke erlebt. Auch das Hören einer Geschichte ist eine Wirklichkeitserfahrung, die im Außenraum des Subjekts gemacht wird. Sie widerfährt dem Subjekt als *Eindruck*, der nach Verarbeitung verlangt – und sie im Traum schließlich erfährt. Das gilt sogar für etwas auf den ersten Blick so Harmloses wie die Abbildung des Wolfes aus dem Märchenbuch, bei der es sich den späteren Nachforschungen des Patienten in einem Buchladen

27 Ob diese Urszene tatsächlich real erlebt wurde oder nur eine »Urphantasie« (Freud 1918: 230) darstellt, will Freud nicht mit absoluter Gewissheit entscheiden; die Indizien sowie der weitere Verlauf der Behandlung deuten für ihn jedoch eher auf ein reales Ereignis hin (vgl. ebd.: 174–177, 208–210). Zum Begriff der »Urphantasie« vgl. auch Freud (1916–1917: 358 f.) sowie die ausführliche Diskussion im gleichnamigen Buch von Laplanche/Pontalis (1964).

28 Der Patient selbst hat Freuds Deutung des Traums als Urszene noch Jahre später abgelehnt (vgl. Obholzer 1980: 51 f.). Allgemein zur Deutungsfrage und zum Fall des Wolfsmannes vgl. Gardiner (1971), Abraham/Torok (1976), Mahony (1984), Ginzburg (1988) und Deserno (1993); mit besonderem Gewicht auf der *Zeichnung* des Traums auch Davis (1992), Leuschner/Hau (1995), Hau (2008: 260–286) und Klammer (2013). Für eine ›anti-familialistische‹ Auslegung des Traums siehe Deleuze/Guattari (1980: 43–58).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zufolge in Wirklichkeit nicht um das Märchen vom »Rotkäppchen«, sondern um eine Szene aus »Der Wolf und die sieben Geißlein« (vgl. ebd.: 151) handelt. Die Abbildung besitzt für den kleinen Jungen eine geradezu traumatische Qualität, wie sich an seiner Reaktion erweist:

> »Wenn er dieses Bildes zu Gesicht bekam, fing er an, wie rasend zu schreien, er fürchtete sich, der Wolf werde kommen und ihn auffressen. Die Schwester wußte es aber immer so einzurichten, daß er dieses Bild sehen mußte, und ergötzte sich an seinem Schrecken.« (Ebd.: 136)

Der Wolfstraum, der alle diese Eindrücke aus der Umwelt des Träumers aufnimmt und zu einem neuen, hochgradig verdichteten und ›überdeterminierten‹ Bild verschmilzt, dient folglich der Erfahrungs- bzw. Wirklichkeitsbewältigung. Damit weist er über die Wunscherfüllungsthese hinaus und nimmt stattdessen die spätere »Revision der Traumlehre« (Freud 1933: 451–471) vorweg, in der Freud seine These von der wunscherfüllenden Funktion der Träume zwar nicht aufgibt, aber doch entscheidend relativiert.

Erstmals in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) – zwei Jahre nach der Publikation der Krankengeschichte des Wolfsmannes – hatte Freud ausdrücklich eingeräumt, dass sich nicht alle Träume als Wunscherfüllung erklären lassen. Die schrecklichen Angstträume, in denen beispielsweise erlebte Kriegs- oder Unfalltraumata immer wieder nacherlebt und imaginär wiederholt werden, sind »eine Ausnahme von dem Satze, der Traum ist eine Wunscherfüllung« (Freud 1920: 242). Sie müssen folglich anders erklärt werden als durch das Phänomen der Triebverdrängung, auf das er die Träume bislang zurückgeführt hatte. So kündigt der Wolfstraum die ›realistische Wende‹ aus *Jenseits des Lustprinzips* an, die eigentlich eher ein Wiederanknüpfen an die seit der *Traumdeutung* vernachlässigte traumatheoretische Erklärung der Neurosen darstellt, die Freud in seinen frühen Hysteriestudien noch vertreten hatte.[29] »Die alte Traumatheorie«, so heißt es bereits im Text über den Wolfsmann (Freud 1918: 208), »kam mit einem Mal wieder zur Geltung.«

Die Erklärung für das Rätsel des Wolfstraums ist also nicht im Wunsch, sondern im Trauma zu suchen: in der Urszene mit ihrem für das kindliche Erleben unverständlichen und verstörenden Charakter einerseits, in den unter anderem durch die Schwester zugefügten Schreckerlebnissen andererseits. Zwar mag das Traumbild der Wölfe *auch* einen Triebwunsch repräsentieren, etwa den von Freud unterstellten Wunsch nach Sexualbefriedigung. Vor allem und ursprünglich aber ist

29 Vgl. zur frühen Traumatheorie insbesondere Freud (1893, 1896) sowie Breuer/Freud (1895). Allgemein zur psychoanalytischen Traumatheorie vgl. Zepf/Weidenhammer/Baur-Morlock (1986), Zepf (2001) und Hirsch (2011).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es die – entstellte – Erinnerung an reale Erlebnisse. »Träumen ist ja auch ein Erinnern«, ergänzt Freud seine Traumtheorie, »wenn auch unter den Bedingungen der Nachtzeit und der Traumbildung.« (Ebd.: 169)

Ein Schlüssel zum Verständnis solcher traumatisch induzierten Traumbildungen ist Freuds Gedankengang zum »*Wiederholungszwang*«, den er in *Jenseits des Lustprinzips* (1920: 229) im Zusammenhang mit den Kriegs- und Unfallneurosen beschreibt. Es wirkt, so seine Beobachtung, eine rätselhafte Kraft im Inneren, die nach einer Wiederholung des traumatischen Ereignisses strebt, so unlustvoll es auch gewesen sein mag. Eine Manifestation dieses Wiederholungszwangs sind die Schreckträume der Kriegstraumatisierten, aus denen sie schweißgebadet aufwachen. Warum aber träumt ein Mensch sein Trauma, wenn der Traum doch eigentlich eine Wunscherfüllung sein soll? Keine Mühe der Erklärung bereiten all jene Träume, die dem realen Trauma einen günstigeren Ausgang geben und so den Wunsch erfüllen, das Trauma möge sich nicht oder anders ereignet haben (vgl. Zepf/Weidenhammer/Baur-Morlock 1986: 133). Umso schwieriger sind jene anderen Träume zu erklären, die – wie der Wolfstraum – den unlustvollen Charakter nicht abändern, sondern beibehalten.

Eine Erklärung des rätselhaften Wiederholungszwangs findet Freud in der Analyse des ›Fort-Da-Spiels‹ (Freud 1920: 224–227), das er an seinem eineinhalb Jahre alten Enkel beobachtet hatte. Dieses Kind hatte die eigentümliche Angewohnheit, immer wieder eine an einem Bindfaden befestigte Holzspule mit einem lauten, langgezogenen »*o–o–o–o*« (ebd.: 224) über den Rand seines Bettchens hinweg zu schleudern, um diese dann erneut zu sich her zu ziehen. Das Herbeiziehen war mit der Lautäußerung »Da« verbunden, so dass Freud »nach dem übereinstimmenden Urteil der Mutter und des Beobachters« den ersten Laut als »fort« deutete (ebd.: 225). Er interpretiert das Spiel des Kindes daraufhin als Wiederholung einer Mutter-Kind-Interaktion: Das Kind spielte die Situation des Fortseins von Objekten nach, indem es die Spule abwechselnd aus dem Sichtfeld verschwinden und wieder auftauchen ließ, ganz so, wie seine Mutter immer wieder aus seinem Sichtfeld verschwand und Stunden später wieder auftauchte (vgl. ebd.).

Der zentrale Mechanismus des Fort-Da-Spiels beruht auf einem Rollentausch. Im Spiel ist es das Kind, das die Holzspule von sich wegschleudert, während im echten Leben das Kind, von der Mutter alleingelassen, sich selbst als weggeschleudert empfindet. Mit Hilfe des Spiels wechselt es »aus der Passivität des Erlebens in die Aktivität des Spielens« (ebd.: 227). Auf diese Weise gewinnt es eine Position der Souveränität, die ihm anderweitig versagt bleibt:

> »Es war dabei [beim Verlassenwerden durch die Mutter] passiv, wurde vom Erlebnis betroffen und bringt sich nun in eine aktive Rolle, indem

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es dasselbe, trotzdem es unlustvoll war, als Spiel wiederholt.« (Ebd.: 226)

Daran anknüpfend bringt Freud die Beobachtung des Einzelfalls dann mit dem kindlichen Spielen überhaupt in Zusammenhang:

»Man sieht, daß die Kinder alles im Spiele wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht hat, daß sie dabei die Stärke des Eindruckes abreagieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen.« (Ebd.)

Das Spiel ist also nicht nur, wie sich die Spieltheorie des zweiten Teils (vgl. 2.3.2) nun besser formulieren lässt, ein Spielfeld für verdrängte Wunschregungen und somit ein imaginärer Ersatz für die schmerzvollen Entbehrungen der Wirklichkeit. Es ist auch ein Medium der Wiederholung schmerzvoller Wirklichkeitserfahrungen, um diese in eigene Regie zu nehmen und dadurch zu verarbeiten.[30]

Der Traum des Wolfsmannes ist in diesem Sinne ebenfalls ein Fort-Da-Spiel, also eine nachholende Bewältigung des Realen. Er dient dem vierjährigen Träumer dazu, verstörende Erlebnisse in seine kindliche Bilderwelt zu integrieren und ihnen Sinn zu verleihen. Der Traum deutet das Erlebte nachträglich im Modell dessen, was dem Kind aus Bildern, Märchen, Erzählungen und eigenen Erfahrungen vertraut ist, und fügt auf diese Weise das Erlebte in seine psychische Realität ein. Insofern handelt es sich beim traumatisch induzierten Traum im weiteren Sinne also doch um eine Wunscherfüllung, auch wenn es dabei nicht um einen Triebwunsch geht, sondern vielmehr um den Wunsch, eine verstörende Erfahrung als *verstörende* Erfahrung aufzulösen. Im Traum transformiert das Kind sein Erlebnis durch Assimilation an sein Sinnsystem in ein (nach der Logik des Unbewussten) sinnvolles Geschehen; es verwandelt, wie Cassirer sagen würde, passiven Eindruck in aktiven Ausdruck.

30 Wenn Freud später im Text, obgleich zögerlich, die Annahme eines »Todestriebs« (Freud 1920: 244–269) ins Spiel bringt, um den Wiederholungszwang zu erklären, so ist diese »weitausholende Spekulation« (ebd.: 234) eigentlich gar nicht zwingend erforderlich. Der Wiederholungszwang liegt nicht ›jenseits des Lustprinzips‹, er leitet sich vielmehr direkt aus diesem ab. Die Wiederholung in Eigenregie dient dazu, den Unlustcharakter eines Erlebnisses wenn schon nicht in Lust zu verwandeln, so doch wenigstens abzumildern. Der Rollentausch beim Spiel sowie die damit verbundene Erfahrung der »Beherrschung« (ebd.: 245) des Traumas in der Wiederholung stellt, wie Freud selbst bemerkt, einen »Lustgewinn« (ebd.: 227) dar. Vgl. zu dieser Argumentation auch Zepf/Weidenhammer/Baur-Morlock (1986: 133 f.): »Der Wiederholungszwang ist […] bei den traumatischen Neurosen nicht jenseits, sondern vor dem Lustprinzip lokalisiert, dem er zugleich auch dient.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dass selbst diese vergleichsweise schwache Wunscherfüllungsfunktion des Wiederholungszwangs noch *scheitern* kann, wie sich an den Schreckträumen der Kriegsopfer zeigt (vielleicht aber auch schon am Wolfstraum selbst), gesteht gleichwohl sogar Freud am Ende ein. Gelegentlich, so formuliert er in seiner »Revision der Traumlehre«, »versagt« der Traum ganz einfach darin, »die Erinnerungsspuren der traumatischen Begebenheit in eine Wunscherfüllung« (Freud 1933: 471) umzuwandeln. Das Trauma kann stärker sein als der Traum. So ist eben doch nicht jeder Traum eine Wunscherfüllung, sondern bisweilen nur der erfolglose »*Versuch* einer Wunscherfüllung« (ebd.), wie Freud seine Generalthese aus der *Traumdeutung* modifiziert.

Noch etwas anderes zeigt sich an den Alpträumen, das ebenfalls bereits für den Wolfstraum gilt. Die Träume selbst besitzen mitunter traumatische Wirkungen. Nicht nur die Erlebnisse, die den Wolfstraum angestoßen haben, auch der Traum als solcher setzt eine Wiederholungsdynamik in Gang. Denn er ist seinerseits ein Widerfahrnis des Träumers, »wirkt wie ein frisches Ereignis, aber auch wie ein neues Trauma« (Freud 1918: 220). Das deutet bereits der Traumbericht des Patienten an:

> »*Unter großer Angst, offenbar, von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf* und erwachte. Meine Kinderfrau eilte zu meinem Bett, um nachzusehen, was mit mir geschehen war. Es dauerte eine ganze Weile, bis ich überzeugt war, es sei nur ein Traum gewesen, so natürlich und deutlich war mir das Bild vorgekommen, wie das Fenster aufgeht und die Wölfe auf dem Baume sitzen. [...] Ich glaube, es war dies mein erster Angsttraum. Bis in mein elftes oder zwölftes Jahr hatte ich von da an immer Angst, etwas Schreckliches im Traume zu sehen.« (Ebd.: 149)

Nicht zuletzt aufgrund dieses verstörenden Traums, der noch Jahre später im Träumer ›wuchert‹, beginnt der Patient im Alter von zwanzig Jahren die Psychoanalyse bei Freud. Dort wiederholt er – mehr als einmal, über die Dauer von Jahren hinweg (vgl. ebd.: 153) – sein Trauma, indem er es auf der Couch liegend einem Zuhörer erzählt. Und auch gegenüber dem Traum versetzt er sich in die Position des Regisseurs, anstatt wie beim ursprünglichen Traumerlebnis nur dessen ohnmächtiger Zuschauer zu sein. Wiederum als Wiederholungszwang darf darum vielleicht gedeutet werden, wenn es der Wolfsmann bei der Zeichnung seines Traumes nicht belässt, sondern – als formal ausgebildeter Kunstmaler[31] – im

31 Vgl. hierzu Davis (1992: 70), der allerdings auch auf die ökonomischen Hintergründe der Bildproduktion des – in späteren Jahren verarmten – Wolfsmannes hinweist: »A dedicated amateur painter, Serge presented or sold over forty paintings to psychoanalysts in Vienna and elsewhere; in his adolescence, he had studied formally with a Russian painter hired by his family and submitted his work to a local exhibition. […] On the evidence, his

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 11: Sergej Pankejeff (signiert als »Wolfmann«): Ohne Titel. 1964. Öl auf Leinwand, 38 × 36 cm. London, Freud Museum.

Laufe seines Lebens eine ganze Serie von Gemälden seiner Traumszene anfertigt (Abb. 11).

Die verschiedenen Fassungen der Urszene, die der Wolfsmann im Laufe seines Lebens anfertigt, bilden eine Kette von sukzessive aufeinander folgenden Wiederholungen, die zugleich mit einer Reihe von medialen Ersetzungen korrespondieren. Aus dem ursprünglichen *Trauma* wird ein *Traum*, der seinerseits in eine äußere *Zeichnung* verwandelt wird, die wiederum durch eine Serie von *Gemälden* wiederholt wird. Die Abfolge dieser Medienwechsel in Richtung einer abnehmenden ›Intensität des Realen‹ legt bereits nahe, was es mit dieser Wiederholungskette auf sich haben könnte: Mit jeder Wiederholung schwächt sich das Trauma weiter ab, bis am Ende nur noch das äußere Bild von ihm übrig bleibt. Durch seine Bildwerdung ist das Trauma um seinen Schrecken gebracht; an die Stelle der traumatischen Wirklichkeit ist ein, wie Lambert Wiesing es nennen würde, ›nursichtbares‹ Gebilde getreten, von dem keine Gefahr mehr ausgeht.

teacher was possibly the landscapist V. Borisoff-Mousatoff (1870–1905), whose work, as the Wolf Man tells us, was exhibited in the Salon d'Automne in Paris. As the Wolf Man's memoirs indicate, painting was one of his deepest interests throughout his life.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Kollektivierung der Träume

3.2.1 Gemeinsame Tagträume: Ein intersubjektives Resonanzmodell der Kunst

Der Wolfsmann hat seinen Traum zum Kunstwerk gemacht; das hat er, so jedenfalls aus psychoanalytischer Sicht, mit anderen Künstlern gemeinsam. Es gibt eine »Gattung von Träumen«, bemerkt Freud in seiner ersten kunstpsychologischen Studie zu Wilhelm Jensens Erzählung *Gradiva* (Freud 1907: 13), »die überhaupt niemals geträumt worden« sind, nämlich jene, »die von Dichtern geschaffen« (ebd.) sind. Aber die Träume der Dichter, auch das steckt in Freuds Formulierung, sind zumindest im Regelfall keine echten Träume. Sie wurden, wie es heißt, »überhaupt niemals geträumt«, oder wenn, dann nur selten im Dunkel der Nacht, zumeist aber in der Helle des Tages; nicht mit geschlossenen, sondern mit offenen Augen; nicht unter Ausschaltung des Bewusstseins, sondern unter dessen direkter Einwirkung. Für gewöhnlich träumt der Künstler also nur im metaphorischen Sinne des Wortes. Er ist ein »Träumer am hellichten Tag«, wie Freud in »Der Dichter und das Phantasieren« (1908b: 176) auch schreibt.

Stärker als den nächtlichen Träumen sind die Kunstwerke darum den *»Tagträume[n]«* (ebd.: 175) verwandt, den Abschweifungen der Gedanken und Bilder in den Denkpausen des Alltags, und schließlich dem »Spiel« (ebd.: 171) der Kinder, mit welchem Freud die Kunst ebenfalls vergleicht.[32] Denn nicht nur in die nächtliche Traumproduktion, auch in die unbeaufsichtigten Denkvorgänge des Tages fließt die ›wilde Denktätigkeit‹ des Unbewussten ein – und gelangt von dort aus in die Schöpfungen der künstlerischen Kreativität.[33] Die Bilderwelt der unbewussten

32 Zur *Psychologie des Tagtraums* vgl. die Studie von Varendonck (1921), zu der Freud ein kurzes Vorwort verfasst hat, sowie Singer (1976) und Klinger (1990); kulturtheoretisch mit Fokus auf den Wechselbeziehungen von kultureller Wirklichkeit und tagträumerischer Gegenwelt auch Ehn/Löfgren (2008).

33 Psychoanalytische Theorien des künstlerischen Schaffensprozesses finden sich u.a. bei Kris (1952: 162–194), Ehrenzweig (1967), Winnicott (1971), Müller-Braunschweig (1977) und Segal (1991); siehe außerdem, psychoanalytisch beeinflusst, Koestler (1966). Allgemein zur psychoanalytischen Kunsttheorie vgl. die Darstellungen und Überblicke bei Kofman (1970), Spector (1972), Kuhns (1982), Reiche (2006), Pfeiffer (2006) und Rattner/Danzer (2010) sowie, im Kontext künstlerischer Einzelfallstudien, Greve (2009, 2015) und die Beiträge in Schneider (1999). Eine lacanianisch geprägte Theorie des »Unbewussten in der Kunst« findet sich bei Bergande (2007); zur Bildtheorie im Anschluss an Lacan siehe auch Veressov (2010),

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phantasien mit ihren assoziationslogischen Verkettungen, die der Träumer im Schlaf betritt, wird auch im Kunstprozess betreten. So definiert Freud den Gegenstandsbereich einer psychoanalytischen Theorie der Kunst, indem er sie als Theorie der künstlerischen Phantasie bestimmt:

> »Die ästhetische Würdigung des Kunstwerks sowie die Aufklärung der künstlerischen Begabung kommen zwar als Aufgabe für die Psychoanalyse nicht in Betracht. Es scheint aber, daß die Psychoanalyse imstande ist, in all den Fragen, die das menschliche Phantasieleben betreffen, das entscheidende Wort zu sprechen.« (Freud 1924a: 425)

Das Kunstwerk ist zuallererst eine Schöpfung der Phantasie; zugleich aber ist es mehr als nur das, nämlich eine materialisierte, externalisierte, eine *nach außen gebrachte Phantasie*. In Gestalt des Kunstwerks stellt der Künstler seine Phantasien in dinglicher Gestalt vor sich hin. Etwas ›vor sich hin zu stellen‹ wiederum heißt im Feld der Kunst, es vor *andere* hin zu stellen. Dass der Künstler seinen Traum nach außen bringt, bedeutet, dass er ihn in die Gesellschaft einbringt. Wie alle öffentlich zirkulierenden Bilder stiften Kunstwerke soziale Beziehungen, indem sie Menschen miteinander in Verbindung setzen – ›über Bande‹, wie es im Zusammenhang mit der Kollektivierung des Imaginären geheißen hatte (vgl. 2.2.3).

Auch Freud weiß um diese intersubjektiven Beziehungen, und obgleich bei ihm die produktionsästhetischen Fragen zumeist im Mittelpunkt stehen, thematisiert er an einigen Stellen diese soziale, auf die *Wechselwirkungen* zwischen den Individuen verweisende Seite der Kunst. Gerade in dieser Seite scheint für ihn sogar die eigentliche Besonderheit der Kunst gegenüber anderen Ausdrucksformen des Unbewussten zu liegen: Das Kunstwerk ermöglicht es dem Künstler, seine Phantasie mit einem Publikum zu teilen. Wenn beim gewöhnlichen Menschen das Verdrängte zunächst den Weg ins Dunkel eingeschlagen hat und dort als unbewusste Phantasie weiterwuchert, so unterscheidet sich der Künstler vom gewöhnlichen Menschen dadurch, dass er die Wucherungen der Phantasie wieder ans Tageslicht holt. Er führt seine Phantasien aus dem privaten Innenraum des Unbewussten in den kollektiven Außenraum der Gesellschaft ein, um sie mit anderen zu teilen.

> »Der Künstler ist ursprünglich ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebbefriedigung nicht befreunden kann und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren läßt. Er findet aber den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität, indem er dank

Ruhs (2010) und Heßdörfer (2013) sowie die Beiträge in Blümle/von der Heiden (2005).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen Art von Wirklichkeiten gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden.« (Freud 1911: 22)

Im Künstler, so Freud, verbindet sich also die antisoziale Tendenz zur Flucht in die Phantasie mit der genuin künstlerischen Fähigkeit, gerade *mit Hilfe* dieser Phantasien den »Rückweg« in die Realität zu finden. Im Kunstwerk kommen beide Seiten zusammen: der Künstler einerseits, das Publikum und die Gesellschaft andererseits.

Die wichtigste psychoanalytische Weiterentwicklung dieser Idee der Kunst als einer Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft geht auf Ernst Kris zurück, einen Zeitgenossen und Schüler Freuds. Kris erweitert Freuds Andeutungen zur Kunst als »Rückweg« in die Gesellschaft zu einer Wirkungstheorie der Kunst, in der es um die Rezeptionsseite der Bilder und ihre *Effekte* auf die Rezipienten geht.[34] Dennoch setzt auch Kris' Wirkungstheorie zuerst mit dem individuellen Schöpfungsprozess der Phantasie ein – sozusagen mit dem ›Fluchtweg‹ des Künstlers. Wie schon Freud in seiner Genealogie der Phantasie (vgl. 3.1.1), beginnt Kris seinen Gedankengang mit einem Kind, das hier jedoch bereits ein »kleiner Junge« ist, der seine Erfahrungen mittels Sprache an andere Menschen weitergibt. In Kris' Beispiel besteht die Erfahrung in einem traumatischen Schreckerlebnis:

»Ein riesiger Wolfshund läuft kläffend auf einen kleinen Jungen zu, der draußen spielt. Das Kind erschrickt über die Größe und das Gebell des Tieres und rennt, um Hilfe schreiend, davon. Später dann kann es diese Szene auf vielerlei Art verarbeiten. Beim Spiel mit seinem Spielzeug werden die Rollen vertauscht; der Junge besiegt den bedrohlichen Feind und zähmt das Tier […]. Vielleicht beschäftigt die Szene abends die Gedanken des Knaben vorm Einschlafen. […] Gefahren, die er früher erlebt hat, und Gedanken, die allen kleinen Jungen gemeinsam sind, können mit der letzten Begegnung verschmelzen. Wenn diese Gedanken am Tage wiederkehren, macht der Junge in seinen Tagträumen die lustvolle Erfahrung, eine Gefahr zu beherrschen. Sie erklärt, warum Spiel und Tagtraum so oft wiederholt werden.« (Kris 1952: 30)

34 Vgl. Kris' Studie *Die ästhetische Illusion* (1952, v. a. 30–50). Verwandte Gedankengänge finden sich aber auch schon in dem Buch *Gemeinsame Tagträume* von Hanns Sachs (1924), einem weiteren Psychoanalytiker aus Freuds Umfeld, bei Charles Baudouin (1929) sowie bei Theodor Reik (1929), der die Kunst aufgrund ihres sozialen Charakters mit der »Witzarbeit« vergleicht (hierzu wiederum: Freud 1905a). Siehe am Beispiel des Films zudem die psychologische Studie von Martha Wolfenstein und Nathan Leites (1950), auf die ich noch zurückkommen werde.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie beim Fort-Da-Spiel beginnt der kleine Junge, sein verunsicherndes Erlebnis zu verarbeiten, indem er es »in seinen Tagträumen« wiederholt und »durch phantasiereiche Ausmalung« (ebd.: 32) seinen psychischen Bedürfnissen gemäß abwandelt. Insofern erscheint es nur allzu passend, wenn Kris seinen kleinen Jungen gerade vor einem »Wolfshund« erschrecken lässt, gleicht sein Verhalten doch jenem des Wolfsmannes, der sich seinerseits als Verwandter von Freuds kleinem Enkel aus *Jenseits des Lustprinzips* entpuppt hatte. Alle spielen sie das Fort-Da-Spiel der Phantasie, indem sie einen traumatischen Wirklichkeitseindruck dadurch verarbeiten, dass sie ihn spielerisch wiederholen und in eigene Regie nehmen, um sich zu ›Herren der Situation‹ zu machen, wie Freud es genannt hatte.

Kris geht allerdings einen entscheidenden Schritt weiter als Freud in dessen Analyse des Fort-Da-Spiels, wenn er seinen kleinen Jungen das Erlebte nicht nur einsam nachspielen, sondern auch mit anderen Kindern teilen lässt. Denn die »phantasiereiche Ausmalung«, so erläutert Kris, hat nicht zuletzt eine »soziale Funktion«:

> »Der Knabe kann Ausschau nach Bewunderung halten und von dem Vorfall erzählen, um sich der Aufmerksamkeit der anderen zu versichern. An dieser Stelle gewinnt die phantasiereiche Ausmalung ihre soziale Funktion. Spiel oder Phantasie können mit einem vertrauten Kameraden geteilt werden oder mit einer Gruppe von Jungen, deren Anführer der kleine Held sein mag. Das Phantasiespiel wird dann ins Spiel der Gruppe aufgenommen« (ebd.: 31 f.).

Durch das gemeinsame Spiel wird der Tagtraum des Einzelnen »sozialisiert« (ebd.: 34). Die individuelle Phantasie wird zum gemeinsamen »Spiel der Gruppe« und damit zur gemeinsamen, zur Gruppenphantasie.

Von diesem gemeinsamen Spiel der Kinder hin zur Kunst ist es zumindest aus theoretischer Sicht nur ein kleiner Schritt. Es handelt sich lediglich um eine andere Form dieser ›Sozialisierung‹, wenn der kleine Junge in späteren Jahren »seinen Tagtraum in Form einer geordneten Erzählung« (ebd.: 32) ausbaut oder ihn in ein anderes Medium übersetzt, um ihn einem noch einmal erweiterten Kreis von ›Mitspielern‹ zu präsentieren. So betont Kris die gesellige, vergemeinschaftende und kommunikative Funktion der Kunst: Das Kunstwerk hat die »Funktion […] einer besonderen Art der Verständigung des einen mit den vielen« (ebd.: 30). Wie die Aufforderung zum Spiel in der Gruppe ist auch das Kunstwerk eine »Einladung« (ebd.: 40) – ein Angebot zur Einstimmung, zum Einschwingen, zum *Hineinträumen* in das Erleben des Künstlers.[35] Die Kunstwerke, so hat es bereits Hanns Sachs höchst treffend formuliert, erzeugen »gemeinsame Tagträume« (Sachs 1924: 7). Sie sind, mit anderen

35 Kris' Beschreibung der Kunst als ›Einladung‹ wurde von Adrian Stokes in *The Invitation in Art* (1965) aufgegriffen und weitergeführt; vgl. in diesem

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Worten, die *Kollektivierung der Träume* – eine moderne Fortsetzung des *dream sharing* mit anderen Mitteln.[36]

Was aber sorgt dafür, dass bestimmte Träume zu kollektiven Träumen werden, andere hingegen so gut wie kein Publikum finden? Warum nehmen wir die Einladung zum gemeinsamen Kunstgenuss im einen Fall an und schlagen sie im anderen Fall aus? Mit dem formalen Modell der Imaginationskollektivierung (vgl. 2.2.3) lässt sich diese Frage nicht beantworten, die Psychoanalyse hingegen bietet eine Antwort darauf. Was das gemeinsame Spiel der Kinder attraktiv macht, erläutert Kris, ist ein gewisses Maß an psychischer Übereinstimmung zwischen der im Spiel repräsentierten Phantasie einerseits und den Phantasien der Mitspielenden andererseits. Die Gruppenmitglieder müssen in der Phantasie des kleinen Jungen ihre eigenen Phantasien »wiederfinden« können:

> »Er findet Gefolgsleute, weil die Emotionen, die sich in seinem Plan für das Spiel wiederfinden, ihren eigenen Gefühlen verwandt sind. Die Lösungen, die er erfindet, treffen sich mit ihren latenten Wünschen.« (Kris 1952: 32; vgl. Freud 1911: 23)

Sachs wiederum bringt den Begriff der »Resonanz« (Sachs 1924: 26) ins Spiel, um dieses ›Wiederfinden‹ zu beschreiben. Das Unbewusste des Rezipienten wird durch die Inhalte, die der Künstler – bewusst oder unbewusst – im Kunstwerk abgelegt hat, aktiviert und in »Schwingung« (ebd.) versetzt.[37] Der künstlerische Traum regt auch den Betrachter zum Träumen an, sobald er seine eigenen Erfahrungen, Wünsche und Ängste in das Bild ›hineinsieht‹. Dann vermischen sich der objektive Trauminhalt des Bildes mit den unbewussten Phantasien des Betrachters und lassen einen neuen, gewissermaßen einen *Mischtraum* zwischen beiden, entstehen. Der

Zusammenhang auch die Bemerkungen zur Kunst als »active contract with the audience« bei Gilbert Rose (1980: 196).

36 Der Begriff *dream sharing* stammt aus der Ethnologie und bezeichnet dort das Teilen von Träumen, also ihr öffentliches Erzählen, in außereuropäischen Gesellschaften (vgl. Herdt 1987; Tedlock 1987, 1991 und Kracke 1991, 1992; allgemein zur Ethnologie des Traums vgl. von Grunebaum/Caillois 1966 und Lohmann 2007). Das ›dream sharing‹ gilt zumeist als Merkmal besonders traumaffiner Gesellschaften bzw. ›dream cultures‹; eine Ethnologie *unserer eigenen Traumkultur* müsste erst noch geschrieben werden (vgl. ansatzweise jedoch Lenk 1983).

37 Zum Resonanzbegriff als Teil einer ›horizontalen‹ Metaphorik des Unbewussten vgl. auch Buchholz/Gödde (2013); aus soziologischer Sicht die Theorie der Resonanz als »Weltbeziehung« von Hartmut Rosa (2016; zur Kunst ebd.: 472–500, zum allgemeinen theoretischen Modell ebd.: 281–298, mit Bezug auf Psychoanalyse auch ebd.: 286); zur ›affektiven Resonanz‹ als Grundform sozialer Interaktion außerdem Mühlhoff (2018: 153– 252, 459–465).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Psychoanalytiker Serge Lebovici hat am Beispiel des Films eine schöne Formulierung für diese *Wechselwirkung der Träume* gefunden:

> »Der Film ist ein Traum, und er liefert Material zum Träumen. Er ist, alles in allem, ein Traum, der uns träumen macht.« (Lebovici 1949: 168)

Die Formulierung erscheint auch insofern geglückt, als sie die tiefere Ursache dieser Wechselwirkung, nämlich die Nähe von Bild und Phantasie, mit demselben Wort ausdrückt. Unser Unbewusstes lässt sich darum so leicht durch äußere Bilder in Resonanz versetzen, weil beide im selben Medium operieren. So betont Cesare Musatti, wiederum am Beispiel des Films, aber keineswegs nur für diesen gültig:

> »Das filmische Bild spricht mit besonderer Unmittelbarkeit zu unserem Unbewussten und das Unbewusste verfügt über eine besondere Resonanz auf filmische Bilder, und zwar aufgrund der Ähnlichkeit, die solche Bilder [...] mit unbewussten Fantasien aufweisen.« (Musatti 1950: 143)

Auf diese Weise findet die Psychoanalyse also eine ganz eigene Erklärung für die Lust am Bild. Sie ist »Aufhebungslust«, wie Freud (1905a: 130) sie im Zusammenhang mit der Lustwirkung des Witzes auch nennt: Die verdrängten Anteile der Psyche dürfen in Gestalt des Bildes doch noch zum Ausdruck kommen, die Verdrängung wird ein Stück weit aufgehoben, die Auseinandersetzung mit dem eigenen Unbewussten zumindest teilweise erlaubt. Das Bild *erfüllt* den Wunsch nach Wiederkehr des Verdrängten, indem es die verdrängten Inhalte an sich selbst zur Anschauung bringt. Darum ist der Kunstgenuss umso intensiver, je präziser und tiefer das Bild mit der Psyche des Betrachters übereinstimmt und je mehr Aufhebungslust es aufgrund dieser Übereinstimmung in ihm auslöst.

Schon Freud hatte diesen Gedanken einer *Resonanztheorie der Kunst* an einer Stelle angedeutet und dabei vor allem die unbewusste Dimension des Resonanzgeschehens betont. Denn zumindest der Rezipient muss gar nicht unbedingt wissen, warum und wovon er genau ergriffen wird:

> »Was uns so mächtig packt, kann nach meiner Auffassung doch nur die Absicht des Künstlers sein, insofern es ihm gelungen ist, sie in dem Werke auszudrücken und von uns erfassen zu lassen. Ich weiß, daß es sich um kein bloß verständnismäßiges Erfassen handeln kann; es soll die Affektlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab, bei uns wieder hervorgerufen werden.« (Freud 1914: 198)

Aber auch der Künstler selbst braucht nicht immer zu wissen, was er im Kunstprozess eigentlich tut, wenn er seine eigene »psychische Konstellation« und seine »Affektlage« in sein Werk hineinlegt. Keineswegs muss

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er zwangsläufig mit »Absicht« vorgehen, wie Freud es suggeriert. So kalkuliert die Bildwirkungen im Bereich der Kunst und insbesondere in der Unterhaltungsindustrie oftmals sein mögen, so wenig sind sie auf dieses Kalkül angewiesen. Auch den Künstlern kann rätselhaft bleiben, wovon die Wirkung ihrer Schöpfungen ausgeht. Das legt Freud in seiner Studie zu *Gradiva* (vgl. 1907: 82) sogar eigens nahe.

Umso notwendiger erscheint zumindest auf den ersten Blick hingegen, dass die durch das Kunstwerk in Resonanz versetzten Bedürfnisse und Phantasien im Rezipienten schon vor dem Kunsterlebnis vorhanden sein müssen und durch das Werk lediglich ›geweckt‹ werden. Der Künstler, betont Sachs,

> »kann die Affekte, die er in Anspruch nimmt, durch sein Werk nicht erst in die Brust der Hörer einpflanzen, er kann nur schon vorhandene erregen und in Schwingung bringen« (Sachs 1924: 26).

Zum selben Schluss gelangen Martha Wolfenstein und Nathan Leites in ihrer traumtheoretisch inspirierten Studie zur Psychologie des Kinos:

> »Where these productions gain the sympathetic response of a wide audience, it is likely that their producers have tapped within themselves the reservoir of common day-dreams.« (Wolfenstein/Leites 1950: 13)

Dass eine vorgängige Übereinstimmung der beiden Seiten zumindest »likely« ist, wenn ein Kunstwerk besonderen Erfolg zeitigt, ist dabei sicherlich keine falsche Einschätzung. Dennoch darf man sich das Resonanzgeschehen der Kunst nicht als vollkommene Deckungsgleichheit vorstellen.[38] Keineswegs müssen die vom Künstler im Bild abgelegten Inhalte und die im Betrachter erweckten Phantasien vollständig übereinstimmen. Sofern jedes Kunstwerk nicht nur ein Ausdruck des Künstlers ist, sondern auch ein *Eindruck* des Rezipienten, kann es wenigstens potentiell sehr wohl auf den Vorstellungshaushalt des Rezipienten einwirken und ihn zur Produktion *neuer* Phantasien anregen. Wenn Phantasien immer auch Verarbeitungen von Wirklichkeit sind, gehören die

38 Vgl. hierzu den Hinweis bei Hartmut Rosa, dass Resonanz ein Element des *Nichtidentischen* enthalten muss, um als bedeutungsvolles Geschehen erlebt zu werden: »Resonanz setzt die Existenz von Nichtanverwandeltem, Fremdem und sogar Stummem voraus; erst auf ihrer Basis kann ein Anderes hörbar werden und antworten, ohne dass die Antwort bloßes Echo oder Repetition des Eigenen ist. [...] In der Begegnung mit diesem Fremden setzt dann ein dialogischer Prozess der (stets partiell bleibenden) Anverwandlung ein, der die Resonanzerfahrung konstituiert.« (Ebd.: 317; zum Moment der *Unverfügbarkeit* siehe auch Rosa 2018) Ich komme auf diesen ›dialogischen‹ Aspekt im Fazit noch einmal zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstwerke – als sinnlich wahrnehmbare Dinge – ebenfalls zu dieser Wirklichkeit.

Ein zweiter Grund dafür, warum das Resonanzgeschehen keine völlige Deckungsgleichheit voraussetzt, ist die ›Übertragung‹ bzw. die ›Projektion‹, also die verzerrte Lektüre auf Seiten des Betrachters. Was damit gemeint ist, lässt sich an der psychoanalytischen Therapiepraxis erläutern, deren Erfahrungsschatz der Übertragungsbegriff entstammt.[39] Übertragung heißt, dass der Patient bzw. Analysand mitunter etwas ganz anderes im Analytiker ›sehen‹ kann, als dieser von sich aus darstellt. Der Analysand überträgt seine unbewussten Konflikte auf den Analytiker, er ›projiziert‹ sie in diesen hinein, ohne zu bemerken, dass die Projektion von ihm selbst ausgeht. Solche Übertragungs- und Projektionsmechanismen sind nicht auf die analytische Situation als solche beschränkt, sondern spielen auch in anderen zwischenmenschlichen Beziehungen eine wichtige Rolle. Sogar der Analytiker selbst ist gegen sie nicht vollkommen immun, wenn er seine eigenen Konflikte in Form der ›Gegenübertragung‹ auf seinen Analysanden überträgt.

Was der Übertragungsbegriff betont, sind die Inkongruenzen zwischen der objektiven Wirklichkeit des wahrgenommenen Objekts und den subjektiven Reaktionen auf diese Wirklichkeit. Das Objekt mit seinen Eigenschaften gleicht mehr einem ›Trigger‹ (vgl. S. 76, Anm. 82), also einem Auslösereiz, auf den das Subjekt zwar nicht vollkommen ohne Anlass, aber doch auf inadäquate, objektiv unangemessene, übertriebene Weise reagiert. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Bildwahrnehmung. Auch hier funktioniert das Bild als Auslösereiz, der eine Phantasie im Betrachter freisetzt, die ihrerseits mit dem Bild gar nicht identisch sein muss. Womöglich sind es gerade solche Inkongruenzen und Verzerrungen zwischen Sender, Botschaft und Empfänger, auf denen die Massenwirkung der Bilder beruht. Der Interpretationsspielraum, den das Bild mit seinen ›Unbestimmtheitsstellen‹ (vgl. 1.3.1) offen lässt, erleichtert es unterschiedlichen Rezipienten, ihre jeweils *eigenen* Phantasien, Wünsche und Ängste in das Bild hineinzuprojizieren. Nur so lässt sich erklären, warum dasselbe Bild auf manche Betrachter oder Betrachtergruppen ungleich stärker wirken kann als auf andere. Ein jeder sieht im Bild den Spiegel seiner eigenen Psyche; objektives Bild und subjektive Bilderfahrung können auseinanderklaffen, und dieses Auseinanderklaffen ist vermutlich eher der Regelfall als eine seltene Ausnahme.

Ebenso wenig wie in einer völligen Deckungsgleichheit aber dürfte die Bildwirkung umgekehrt in einem völlig beliebigen Verhältnis von

39 Zum psychoanalytischen Begriff der »Übertragung« vgl. den Überblick bei Laplanche/Pontalis (1967: 550–559) sowie Racker (1958) und Fetscher (1997); dazu auch Freud (1912).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

objektivem Bildinhalt und subjektiver Lektüre zu suchen sein. Schon die Übertragung in der psychoanalytischen Situation beruht nicht auf der absoluten Willkür des Analysanden. Der Analytiker stellt zumindest einige Anhaltspunkte bereit, für welche unbewussten Konflikte im Analysanden er sich als Projektionsfläche eignet. Analog dazu benötigt auch der Bildgenuss bestimmte Anhaltspunkte auf der Bildoberfläche, an denen das Unbewusste des Betrachters ›einhaken‹ kann; fehlt diese objektive Basis, bleibt die Resonanzwirkung aus. Wie jeder Resonanzkörper besitzt das Kunstwerk eine gewisse *Eigenfrequenz*, auf der es besonders leicht zum Schwingen gebracht werden kann. Resonanz, darin besteht die Pointe des Resonanzmodells, ist grundsätzlich ein wechselseitiges Geschehen; einseitig funktioniert sie nicht.[40]

Ein weiteres Mal liegt die stärkste Bildwirkung also in der Mitte zwischen zwei Extremen (vgl. 1.3.1). Sich von einem Bild in Resonanz versetzen zu lassen heißt, sich auf das Zusammenspiel von Bildobjekt und Subjekt einzulassen. Wer sich von einem Bild ergreifen lässt, wird gleichermaßen von der sinnlichen Bestimmtheit des Bildes wie auch von seiner semiotischen Unbestimmtheit ergriffen. Einerseits ›tippt‹ das Bild mit seinen unmittelbar anschaulichen Inhalten, aber auch mit seiner formalen Nähe zur Bildsprache des Traums, die unbewussten Phantasien des Subjekts besonders effizient an; andererseits gesteht es ihm zugleich ein beträchtliches Maß an Freiheit zu, die es erlaubt, das Bildgeschehen auf eigene Faust imaginativ fortzuspinnen. In Freuds Metapher vom Traum als Schauplatz gesprochen darf die Bühne des Kunstwerks also weder zu unbestimmt und leer, noch zu bestimmt und vollgestellt sein. Das Publikum muss seine jeweils eigene, persönliche Szene aufführen können, soll es vom Werk ergriffen werden; aber es muss auch genügend anregende Requisiten vorfinden, die es überhaupt erst dazu ermutigen, die Bühne des Kunstwerks mit Leben zu füllen.

3.2.2 Kunstform und Sozialform: Das bildliche Unbewusste

Bereits am nächtlichen Traum zeigte sich die konstitutive Bedeutung der *Form*, also der spezifischen Ausführung des Traums gemäß den Mechanismen der Traumarbeit. Auch für den Kunstprozess sind diese Formaspekte von elementarer Bedeutung, vielleicht sogar noch stärker als dort.

40 Vgl. hierzu auch Rosa (2016: 282), der betont, dass schon bei der physikalischen Resonanz im Bereich der Akustik, etwa beim Anschlagen einer Stimmgabel, die ihre Schwingung auf eine zweite, in der Nähe befindliche Stimmgabel überträgt, »die beiden Körper eines Resonanzverhältnisses mit jeweils ›eigener Stimme‹ sprechen.« »Resonanz entsteht also nur, wenn durch die Schwingung des einen Körpers die *Eigenfrequenz* des anderen angeregt wird.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im nächtlichen Traum ist die Zensurschwelle abgesenkt, der Traum hat es also leichter, die verdrängten Inhalte zum Ausdruck zu bringen, ohne auf Widerstand zu stoßen. Bei der Kunst, die ja nicht im wörtlichen Sinne geträumt, sondern im Wachzustand genossen wird, liegt die Zensurschwelle dagegen höher. Darum kommt es dort noch mehr als im Traum auf die erfolgreiche Entstellung der verdrängten Inhalte an. Auch das, und zunächst vor allem das, impliziert der in Analogie zur Traumarbeit gebildete Begriff der »Kunstarbeit« (Kris 1952: 22, Bush 1967: 163). Die Kunstarbeit ist die Fortsetzung der Traumarbeit unter verschärften Bedingungen:

> »Die formale Maskierung muß bei einem Kunstwerk sehr viel sorgfältiger geschehen als im Traum, der ähnliche unbewußte Befriedigungen bietet, weil sie dem forschenden Blick des wachen Ichs ausgesetzt ist.« (Bush 1967: 160)

Wie die Traumarbeit ist also auch die Kunstarbeit zuallererst für die richtige ›Dosierung‹ des Unbewussten verantwortlich. Nur muss die Dosis des Unbewussten im Kunstwerk geringer sein als im Traum. Das Unbewusste darf nur in »Spuren« und »winzigen Details« anzutreffen sein, wie Sarah Kofman (1970: 30) in ihrer Studie zur *Freudschen Ästhetik* über die »rätselhafte Wirkung« (ebd.) des Kunstwerks auf den Betrachter schreibt.

Bei diesen Spuren muss es bleiben, wenn das Kunstwerk funktionieren soll. Wüssten wir allzu genau, was uns an ihm anspricht, könnte es passieren, dass wir die bildliche Wiederkehr des Verdrängten abwehren. Dann würden wir die Einladung zur gemeinsamen Erfahrung ablehnen oder aus dem Traum, in den wir bereits eingestiegen sind, wieder aussteigen. Der Betrachter darf sich eigentlich gar nicht recht im Klaren darüber sein, was mit ihm geschieht:

> »Aber es scheint als Bedingung der Kunstform, daß die zum Bewußtsein ringende Regung, so sicher sie kenntlich ist, so wenig mit deutlichem Namen genannt wird, so daß sich der Vorgang im Hörer wieder mit abgewandter Aufmerksamkeit vollzieht und er von Gefühlen ergriffen wird, anstatt sich Rechenschaft zu geben. Dadurch wird gewiß ein Stück des Widerstandes erspart« (Freud 1905–1906: 167).

Eben darum ist es eine ›rätselhafte‹, nämlich unbewusste Wirkung, die das Kunstwerk auf uns ausübt. Und darum sind es gerade die am stärksten verrätselten, also am stärksten entstellten Kunstwerke, welche die größten Faszinationswirkungen ausüben, während uns allzu plakative, direkte Werke oft eher abstoßen. Der Künstler muss die Bilder durch seine Kunstarbeit überhaupt erst »mitgenießbar« machen, wie Freud erläutert:

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Er [der Künstler] versteht es […], seine Tagträume so zu bearbeiten, daß sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden. Er weiß sie auch soweit zu mildern, daß sie ihre Herkunft aus den verpönten Quellen nicht leicht verraten. […] Kann er das alles leisten, so ermöglicht er es den Anderen, aus den eigenen unzugänglich gewordenen Lustquellen ihres Unbewußten wiederum Trost und Linderung zu schöpfen« (Freud 1916–1917: 366).

Erst wenn die »Herkunft aus den verpönten Quellen« des Unbewussten erfolgreich verschleiert ist, werden die Kunstwerke mitgenießbar. Die unbewussten Inhalte müssen verhüllt werden, wie der nächtliche Traum seine Inhalte verhüllt. Allenfalls als *visueller Subtext*, das heißt in zeichenhafter Andeutung, darf das Unbewusste im Bild anwesend sein, um nicht als solches bemerkt zu werden. Das Verdrängte, könnte man auch sagen, muss im Unbewussten des Kunstwerks selbst verbleiben – sozusagen ins *bildliche Unbewusste* verdrängt werden, falls dieser Ausdruck gestattet ist.[41]

Zu den Mitteln dieser ›bildlichen Verdrängung‹ zählen zuallererst die von der Traumarbeit her bekannten Entstellungsmechanismen, die ja schon beim Traum selbst am Beispiel der Malerei veranschaulicht wurden – also Verdichtungen, Verschiebungen und symbolische Darstellungen (vgl. 3.1.2). Zusätzlich zu diesen Mechanismen erwähnt Freud aber auch die »Einhaltung von Schönheitsregeln« (Freud 1913: 417), die der Traum als solcher nicht kennt.[42] Die Schönheit bestimmter Bildobjekte, aber auch des Kunstwerks insgesamt im Sinne seiner formalen

41 Streng genommen ist die Formulierung natürlich inkorrekt, da Bilder keine psychischen Systeme sind. Es ist das Unbewusste des *Rezipienten*, in welchem die anstößigen Inhalte verbleiben müssen. Andererseits verweist die Formulierung in prägnanter Weise auf die Tatsache, dass das Bild *seine* Inhalte vor dem Bewusstsein des Rezipienten verbergen muss, um die psychische Zensur zu passieren. Vgl. zum Begriff des »bildliche[n] Unbewusste[n]« auch Veressov (2010), dort jedoch primär in Bezug auf innere, nicht auf äußere Bilder, sowie leider ohne präzise Definition oder Erläuterung des Terminus, der einzig im Titel des Textes überhaupt auftaucht; weiterführend hingegen die Ausführungen zum »Verdrängten im Bild« von Philipp Soldt (2006). Zum »visuelle[n] Unbewusste[n]« im Kino, dort im Anschluss an Walter Benjamins berühmte, wenngleich psychoanalytisch nur bedingt weiterführende Formulierung vom »Optisch-Unbewußten« (Benjamin 1936: 36), siehe außerdem Peters (2009); zum »ästhetische[n] Unbewußte[n]« im Sinne einer Metareflexion der Freudschen Kunsttheorie auch Rancière (2001).

42 Zur Psychoanalyse des Kunstschönen vgl. auch Reiche (2011), der sich um eine Verteidigung des Begriffs der ästhetischen Schönheit gegen das in den letzten Jahrzehnten aufgekommene »Tabu der Schönheit« im

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausführung und Komposition, verschiebt den Aufmerksamkeitsfokus des Betrachters und lenkt ihn zumindest ein Stück weit von den anstößigen Inhalten ab.

Das Ergebnis dieser Verschiebung der bildlichen Resonanzträger ins bildliche Unbewusste des visuellen Subtextes scheint auf den ersten Blick eine Paradoxie zu sein. Einerseits wird der unbewusste Gehalt aus dem manifesten Trauminhalt verbannt und in den Hintergrund der Aufmerksamkeit gerückt, andererseits aber muss der Gehalt weiterhin auf der *sichtbaren* Bildoberfläche erhalten bleiben. Wäre er ganz zum Verschwinden gebracht, wäre das Kunstwerk wiederum seiner Wirkung beraubt. So ist das Unbewusste im Bild zugleich anwesend und abwesend; es wird gewissermaßen *vor den Augen* des Betrachters an diesem vorbei geschmuggelt – in etwa so wie der »entwendete Brief« aus Edgar Allan Poes gleichnamiger Erzählung (1844), der die gesamte Zeit über sichtbar vor Augen liegt, ohne als solcher bemerkt zu werden. Der Betrachter sieht, und bleibt doch blind.

Die Paradoxie löst sich auf, sobald man die beiden Bewegungen der Kunst, Zeigen und Verhüllen, als zwei Seiten desselben Prozesses versteht. Zwischen dem Zeigen und dem Verhüllen besteht ein innerer Zusammenhang: Das Unbewusste muss sich ausdrücken und zeigen, wenn das Kunstwerk wirken, zugleich aber muss es ›gezähmt‹ werden, wenn es mitgenießbar sein soll. Auch in dieser Hinsicht lebt der Kunstgenuss also in der Mitte zwischen zwei Polen – einer ungezügelten ›Stoffkunst‹ einerseits und einer allzu zahmen ›Formkunst‹ andererseits (vgl. Sachs 1924: 33–35). Das Kunstwerk ist ein psychischer ›Kompromiss‹, wie Freud (1915a: 145) solche Vermittlungen nennt, also das Resultat einer Aushandlung zwischen verdrängender Form und verdrängtem Inhalt. Was uns den Kunstgenuss im Sinne des Resonanzgeschehens verschafft, ist das für das jeweilige Kunstwerk – und den jeweiligen Betrachter – je spezifische *Gelingen* dieser Vermittlung, wie Simon O. Lesser am Beispiel der Literatur andeutet:

> »Unser tiefster Wunsch zielt offenbar nach einem Gefühl der Spannung zwischen den in der Dichtung ausgedrückten Tendenzen und den Kräften, die sie in ihren Grenzen zu halten suchen.« (Lesser 1957: 291)

Damit lässt sich gleichwohl nur ein Teil der Kunst bzw. der Bilder erklären. Gegenüber den desorientierenden Kräften und der archaischen Wucht mancher Kunstwerke, erst recht den hämmernden Schlagbolzen des Horrorkinos, versagt Freuds allzu klassischer, auf traditionelle Kunstwerte wie Harmonie und innere Balance zugeschnittener Erklärungsansatz.

kunsttheoretischen Diskurs bemüht: »Das Wort *schön*«, so Reiche, »ist die natürliche Hauptmetapher der Kunst, des Kunstdiskurses und der Kunsttheorie« (ebd.: 43).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ihnen gegenüber kommt stattdessen etwas anderes ins Spiel: die *Sozialform* der Kunst. Denn auch die Sozialität der Kunst, ihr Status als gemeinsamer Traum und ihre Einbettung in eine Rezeptionsgemeinschaft, gehört zu den Formmerkmalen der Kunst bzw. zur »Kunstform«, wie Freud (1905–1906: 167) sie nennt. Und auch sie bleibt dem Kunstgenuss nicht äußerlich, sondern ist direkt an ihm beteiligt. Das Verhältnis des Einzelnen zu seinen Tagträumen ändert sich von Grund auf, sobald er weiß, dass er seinen Traum nicht isoliert träumt, sondern gemeinsam mit anderen – sei es in Form einer »simultanen Kollektivrezeption« (Benjamin 1936: 33) wie im Kino, im Theater und (abgeschwächt) im Museum, oder in Form jener virtuellen Sehgemeinschaften, deren Kollektivität ›über Bande‹ hergestellt wird wie beim Fernsehkonsum oder der Bettlektüre (vgl. 2.2.3). Stets lebt der Kunstgenuss von der Gewissheit, dass andere das Kunstwerk ebenso genießen wie man selbst. Die Sozialform der Kunst hat eine entlastende Wirkung auf die psychische Abwehr des Publikums. So stellen Martha Wolfenstein und Nathan Leites in ihrer psychologischen Studie *Movies* (1950) für die geteilten Tagträume des Kinos fest:

> »The story or drama which thus becomes the shared day-dream of thousands and millions has the further advantage over the private day-dream that we know that others share it, and we feel that it is about others rather than about ourselves. In this way, the embarrassments and anxieties which often haunt private day-dreams are removed.« (Wolfenstein/Leites 1950: 13)

Aber nicht erst das Publikum, bereits der Künstler erlebt die Zustimmung des Publikums als entlastendes Moment seiner Kunstproduktion. Die Anerkennung des Publikums lockert seinen ›Verdrängungsdruck‹, wirkt angstmindernd und stabilisiert das Künstler-Ich. Die Kollektivierung der Träume nimmt ihnen den anstößigen Charakter. So schreibt Sachs:

> »Durch die Resonanz, die sein Werk in der Brust der Hörer findet, durch die Illusion, in die es sie zu versetzen vermag, durch die Affekte, die es bei ihnen auslöst, zwingt er sie zu dem Eingeständnis: ›Ja, deine verdrängten Wünsche, deine verbotenen Triebe sind auch die unsrigen, auch wir sind alle mit deiner Schuld beladen.‹ Dieses unwillkürlich und unbewußt gegebene Eingeständnis der Mitschuld wirkt befreiend und entlastend, es gestattet die Herabsetzung der Verdrängungsschranken und eine größere Annäherung an das Unbewußte« (Sachs 1924: 26 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch darin mag ein Grund für die von Freud zwar beschriebene, aber nie erklärte Fähigkeit des Künstlers liegen, seinen unbewussten Phantasien freieren Lauf zu lassen als die Mehrzahl seiner Mitmenschen. Die höhere Durchlässigkeit der Künstlerpsyche für Verdrängtes mag vielerlei Ursachen haben, aber die Sozialform der Kunst dürfte zumindest eine von ihnen sein: Die Gesellschaft ermutigt den Künstler geradewegs dazu, seine unbewussten Phantasien zu teilen, solange sie sich mit ihren eigenen Phantasien überschneiden. Künstler sein heißt, für die Wiederkehr des Verdrängten sogar noch öffentlich belohnt zu werden oder auf diese Belohnung wenigstens hoffen zu dürfen. So wird das Kunstwerk zur gegenseitigen Versicherung *aller* am Kunstprozess Beteiligten. Es verspricht, dass die Inhalte der Kunst legitime Objekte der Beschäftigung sind, zumindest soweit diese Beschäftigung im Kollektiv oder in einer durch das Kollektiv geduldeten Form stattfindet. Durch die »sozial gebilligten Gelegenheiten« (Kris 1952: 48) der Kunst wird in Normalität verwandelt, was beim Einzelnen als pathologische Abweichung gelten könnte.

Die jüngere psychoanalytische Theorie besitzt einen Namen für solche »sozial gebilligten Gelegenheiten« zur kollektiven Wiederkehr des Verdrängten. Stavros Mentzos hat den Begriff des »*psychosozialen Arrangements*« (Mentzos 1982: 256–265, vgl. 1976/1988: 141–160) für sie geprägt.[43] Aus der Paarpsychologie ist der entsprechende Mechanismus als »Kollusion« (von lat. *col-ludere*, »zusammenspielen«) bekannt, wo er ein »uneingestandenes, oft unbewußtes Zusammenspiel« (Willi 1975: 286) zwischen zwei oder mehreren Personen bezeichnet, die sich durch eine bestimmte Rollenverteilung gegenseitig stabilisieren.[44] In Kollusionsbeziehungen kann jeder Partner sein eigenes Unbewusstes am jeweils anderen ausagieren, solange die Beziehung für beide Seiten funktional bleibt.

Psychosoziale Arrangements sind soziale Wechselbeziehungen, die es den Individuen erlauben, ihren unbewussten Handlungsmotivationen ein intersubjektiv geteiltes und dadurch als normal empfundenes Ventil zu verschaffen. Sie erlauben die Wiederkehr des Verdrängten ohne Aufhebung der Verdrängung. In klassischer Terminologie sind solche Mechanismen als neurotische Symptome zu interpretieren, im Unterschied zu gewöhnlichen Symptomen aber besitzen sie kollektiven Charakter: Die »neurotische Abwehr ist sozusagen in der Realität verankert, sie ist interaktionell organisiert« (Mentzos 1976/1988: 9). Nicht

43 Analog dazu spricht Mentzos auch von »psychosozialer Abwehr« (Mentzos 1982: 256–265, 1976/1988: 79–95); dieser Begriff geht auf den Sozialpsychologen Horst-Eberhard Richter (1970: 45–57) zurück, auf den Mentzos (vgl. 1976/1988: 26) sich beruft. Ich bevorzuge den Begriff des ›psychosozialen Arrangements‹, da er durch den Verweis auf das ›Arrangement‹ die intersubjektive Dimension des Phänomens am besten zum Ausdruck bringt.

44 Zum Kollusionskonzept vgl. erstmals Laing (1961/1969: 114–132). Ein exemplarischer Fall von Kollusion in Zweierbeziehungen ist das bei Mentzos

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nur im Bereich intimer Paarbeziehungen, auch im öffentlichen Leben, in Institutionen und Organisationen, in der Arbeitswelt, ja »in allen sozialen Systemen« (ebd.) finden sich derartige Arrangements. Sie sind generell möglich, wo immer typisierte Rollenangebote zur Verfügung stehen, die es den Einzelnen erlauben, ihre persönlichen Konflikte im Rahmen der jeweils zur Verfügung gestellten sozialen Rolle auszuleben. Schon bei Freud selbst findet sich eine Andeutung dieses Gedankens, wenn er eine soziologische Schlussfolgerung aus seinen psychologischen Studien zieht:

> »Die Kenntnis der neurotischen Erkrankungen einzelner Menschen hat für das Verständnis der großen sozialen Institutionen gute Dienste geleistet, denn die Neurosen selbst enthüllten sich als Versuche, die Probleme der Wunschkompensation individuell zu lösen, welche durch die Institutionen sozial gelöst werden sollen.« (Freud 1913: 416)

Der entscheidende Vorteil solcher institutionalisierten gegenüber den individuellen Neurosen liegt gerade in ihrem sozialen Charakter, durch den das gemeinsam ausagierte Symptom intersubjektiv bestätigt und anerkannt wird. Wie im Kunstsystem das Publikum, so vermittelt auch außerhalb der Kunst die soziale Gemeinschaft ein Gefühl der Sicherheit und Entlastung, das zur ›Freigabe‹ der unbewussten Anteile ermutigt. Und wie im Kunstsystem ist es nicht zuletzt der hohe soziale Status der Institution, der das eigene Verhalten legitimiert und aus der Schusslinie der reflexiven Aufmerksamkeit nimmt. Indem die Institution dem Einzelnen die Möglichkeit bietet, seinen psychischen »Konflikt [...] nach ›außen‹ zu verlegen und zu *externalisieren*« (Mentzos 1982: 256), erlaubt sie ihm also nicht zuletzt auch, ihn *als* Konflikt zum Verschwinden zu bringen. Die ›kognitive Dissonanz‹ (vgl. Festinger 1957), die mit gewöhnlichen Neurosen als unfreiwilligen Abweichungen von der sozialen Norm einhergeht, ist ausgeschaltet: Was alle tun, das kann so unnormal nicht sein. Die Sehgemeinschaft, die sich um das Kunstwerk herum als Publikum versammelt und dabei gerade die Kollektivität des gemeinsamen Sehens als Lustquelle erlebt, ist demnach immer auch eine *Normalisierungsgemeinschaft*.[45] Die Lust an der Kunst, auch und gerade der unschönen, ›wilden‹ Kunst, ist die Lust an der Normalisierung des

(1982: 257) erwähnte »Beispiel eines Mannes [...], der sich in auffälliger Weise immer psychisch labile oder kranke Frauen als Partnerinnen aussuchte, um sich (unbewußt) durch seine Helferrolle wenigstens zeitweise zu stabilisieren. Die Partnerinnen ihrerseits konnten bei ihm ihre regressiv-infantilen Abhängigkeitstendenzen befriedigen.«

45 Vgl. zu diesem Gedankengang die Ausführungen zum *Normalismus* bei Jürgen Link (1996); dort auch mit einigen Ausführungen zum – überraschend progressiven – Begriff der ›Normalität‹ bei Freud (ebd.: 281–283).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unbewussten, also der Entlastungsgenuss, den die Kollektivierung der Träume für die Träumenden mit sich bringt.

3.3 Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten

3.3.1 Zum Begriff des gesellschaftlichen Unbewussten

Der Blick auf das psychosoziale Arrangement der Bilder versetzt uns auf die Makroebene der Gesellschaft, die sich im gemeinsamen Bilderkonsum zur Sehgemeinschaft zusammenfindet. Die kollektive Faszination für Bilder zeigt, dass die einzelnen Gesellschaftsmitglieder tatsächlich etwas miteinander teilen, wenn sie gemeinsam sehen, gemeinsam phantasieren, gemeinsam träumen. Dass sie von bestimmten Bildern massenhaft in Resonanz versetzt werden, während andere weithin wirkungslos bleiben, setzt zumindest eine partielle Gemeinsamkeit ihrer Bedürfnisse und Interessen voraus. Dieses Gemeinsame besitzt viele Facetten; eine davon aber ist ganz zweifellos die Dimension des Psychischen, das nicht als isoliertes, rein individuelles Phänomen aufgefasst werden darf, sondern von sich aus bereits eine intersubjektive, kulturelle, gesellschaftliche Ebene besitzt.

Der Traum ist das Private, das im Kunstprozess nach außen gebracht wird, hatte es geheißen. Aber schon der nächtliche Traum, so privat er ist, wird nicht im luftleeren, vorgesellschaftlichen Raum geträumt. Der Träumer träumt in seiner Eigenschaft als Mitglied der Gesellschaft; der Phantasierende phantasiert als Teil der Welt, in der er lebt. Dasselbe lässt sich über die Verdrängung sagen, die die Inhalte des Traumvorgangs und der Phantasie maßgeblich bestimmt. Auch sie vollzieht sich nicht im luftleeren Raum, sondern unter dem Druck dessen, was Freud als »Anpassung an die realen Verhältnisse der Außenwelt« (1911: 18) beschrieben hatte, das heißt als Anpassung an die Gesellschaft mit ihren kulturellen Regeln, Normen und Verboten. Es sind die *gesellschaftlich* verpönten Wünsche, die, eben weil sie gesellschaftlich verpönt sind, auch individuell verdrängt werden müssen.

Daraus folgt, dass es nicht nur eine individuelle, sondern auch eine gesellschaftliche Verdrängung gibt; nicht nur ein individuelles, sondern auch ein *gesellschaftliches Unbewusstes*. Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, wie dieses gesellschaftliche Unbewusste sich denken lässt. Vor allem sollen sie zeigen, dass es sich dabei nicht etwa um ein Randphänomen der Gesellschaft handelt, sondern im Gegenteil um eine der Grundlagen ihres Funktionierens. Insofern ist Psychoanalyse, wie der Soziologe Oliver Marchart betont, keine »Regionaltheorie des Sozialen«, sondern vielmehr »eine andere Weise, *Gesellschaftstheorie* zu betreiben«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Marchart 2013: 385; vgl. 2000). Nicht weniger als eine *psychoanalytisch fundierte Soziologie* wird im Folgenden also umrissen.[46]

Gerade deren Zentralbegriff freilich – das ›gesellschaftliche Unbewusste‹ als systematischer Kreuzungspunkt von Psyche und Gesellschaft – ist alles andere als unproblematisch. Denn bereits die bloße Formulierung scheint ja die Annahme vorauszusetzen, dass man Gesellschaften überhaupt wie psychische Wesen analysieren könnte. Unter anderem bei Cornelius Castoriadis war uns diese Annahme implizit begegnet (vgl. 2.2.2). Dagegen mahnt bereits Freud, obgleich er selbst so manchen Vorstoß in diese Richtung unternimmt, zur Vorsicht bei dem Vorhaben, »die Begriffe der Einzelpsychologie auf die Psychologie der Massen zu übertragen« (Freud 1939: 577). Zwar spricht er – insbesondere im teils kritischen, teils zustimmenden Anschluss an Gustave Le Bons *Psychologie der Massen* (vgl. Le Bon 1895: 9–51) oder auch an Wilhelm Wundts *Völkerpsychologie* (vgl. Wundt 1900: 7–18) – von einer »Massenpsyche […], in welcher sich die seelischen Vorgänge vollziehen wie im Seelenleben eines Einzelnen« (Freud 1912–1913: 440). Später möchte er solche Übertragungen dann aber doch nur auf den »Gebrauch von Analogien« (Freud 1939: 577) beschränkt und »im uneigentlichen Sinn« (ebd.) verstanden wissen. Denn die »Vorgänge, die wir hier im Völkerleben studieren, sind den uns aus der Psychopathologie bekannten sehr ähnlich, aber doch nicht die nämlichen« (ebd.).

Noch entschiedener als Freud warnt Erich Fromm vor einer allzu leichtfertigen Übertragung psychoanalytischer Begriffe auf gesellschaftliche Phänomene. In einem für die damalige Diskussion einflussreichen (und vielleicht sogar in Freuds eigene Zurückhaltung aus dem Jahr 1939 eingeflossenen) Aufsatz »Über Methode und Aufgabe einer analytischen Sozialpsychologie« (1932) wendet er sich vehement dagegen, Gesellschaften als psychische Wesen aufzufassen.[47] Es können, so betont Fromm (1932: 34), stets »nur Individuen als solche Subjekt psychischer Eigenschaften« sein. Wonach eine analytische Sozialpsychologie zu fragen habe, sei darum nicht eine »›Massenseele‹ oder ›Gesellschaftsseele‹«

46 Die fruchtbarsten Ansätze in diese Richtung entstammen den Theoriebildungen der Kritischen Theorie bzw. des ›Freudomarxismus‹ sowie der Ethnologie bzw. ›Ethnopsychoanalyse‹ und sind mit Psychoanalytikern wie Erich Fromm (1932, 1962, 1968–1970) und Alfred Lorenzer (1971, 1986), Ethnologen wie Georges Devereux (1970) und Mario Erdheim (1982) oder mit Soziologen wie Jean Baudrillard (1976) verbunden; vgl. aus literaturwissenschaftlicher Sicht aber auch Fredric Jameson (1981) und Elisabeth Lenk (1983). Überblicksdarstellungen zum Verhältnis von Psychoanalyse und Soziologie finden sich u. a. bei Dahmer (1973), Reimann (1973), Emmerich (2007) und Schülein (2016).

47 Für eine ähnliche Argumentation vgl. Fenichel (1934: 58), in jüngerer Zeit auch Brumlik (1998: 71), Busch (2001: 414 f.) oder Reiche (2004: 13 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(ebd.: 33), sondern seien vielmehr die ›gemeinsamen seelischen Züge‹ der jeweils individuellen Gesellschaftsmitglieder:

> »Sie fragt nach den den Mitgliedern einer Gruppe gemeinsamen seelischen Zügen, und sie versucht, diese gemeinsamen seelischen Haltungen aus gemeinsamen Lebensschicksalen zu erklären.« (Ebd.: 34)

Nicht die Gesellschaften als solche besitzen also psychische Eigenschaften, sondern lediglich ihre Mitglieder – jedoch in (mehr oder weniger) ähnlicher Weise. Wenn ein Begriff der ›gesellschaftlichen Psyche‹ überhaupt Sinn macht, dann als sprachliche Vereinfachung für eine *soziale Regelmäßigkeit*, die sich stets nur in den einzelnen Individuen verkörpert und nirgendwo sonst.

Auf ähnliche Weise denkt Fromm seine »Theorie des gesellschaftlichen Unbewußten« (1968–1970: 81).[48] Das »gesellschaftliche Verdrängte« (ebd.: 80) ist das Resultat einer individuellen Verdrängung, die als solche aber gesellschaftlich verbreitet ist und sich bei allen oder zumindest vielen Mitgliedern der Gesellschaft in ähnlicher Weise vollzieht. Fromm spricht in diesem Zusammenhang von einem gesellschaftlichen »Filter« (ebd.: 81), der für jedes Individuum in einer Gesellschaft »bestimmt, *welche* Erfahrungen zu Bewußtsein kommen dürfen« (ebd.). Am ehesten würden wir solche Filter heute auf der Ebene von gesellschaftlichen Diskursen im Sinne der Foucault'schen ›Diskursanalyse‹[49] verorten, insbesondere wenn Fromm sie auf ein gesellschaftlich geteiltes »System« von kognitiven »Kategorien« zurückführt:

> »Jede Gesellschaft bildet durch ihre Lebenspraxis und die Art ihres Bezogenseins, Fühlens und Wahrnehmens ein System von Kategorien, das die Formen des Bewußtseins bestimmt. Dieses System arbeitet sozusagen wie ein *gesellschaftlich bedingter Filter.* Eine Empfindung kann nur dann ins Bewußtsein eindringen, wenn sie diesen Filter passiert.« (Fromm 1962: 117; vgl. 1960: 128)

48 Das Buch *Die Entdeckung des gesellschaftlichen Unbewußten* mit unveröffentlichten Manuskripten aus den Jahren 1968–1970 wurde erst nach Fromms Tod veröffentlicht; ähnliche, zum Teil wortgleiche Gedankengänge finden sich aber auch schon in seiner Studie zu *Marx und Freud* (1962) sowie in einigen weiteren Texten (vgl. Fromm 1955, 1960).

49 Grundlegend zum Diskursbegriff vgl. Foucault (1969, 1970); daneben die hegemonietheoretische Weiterentwicklung der Diskurstheorie durch Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, die auch psychoanalytische Theoriekonzepte – insbesondere aus der *Traumdeutung* – fruchtbar macht (vgl. Laclau/Mouffe 1985: 127–187).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie sich der zugleich individuelle *und* kollektive Charakter dieser Filter denken lässt, ohne dabei auf die problematische Idee einer Massenseele zu rekurrieren, verdeutlicht ein nicht näher spezifiziertes ethnologisches Beispiel, an welchem Fromm sein Konzept illustriert:

> »In jeder Gesellschaft dürfen gewisse Gedanken und Gefühle nicht gedacht, gefühlt und ausgedrückt werden. Es gibt Dinge, die man nicht nur ›nicht tut‹, sondern die man nicht einmal ›denkt‹. In einem Stamm von Kriegern beispielsweise, dessen Mitglieder davon leben, Mitglieder anderer Stämme zu töten und berauben, könnte es einen Einzelnen geben, der eine innere Abneigung gegen Töten und Rauben fühlt. Es ist jedoch höchst unwahrscheinlich, daß er sich seines Gefühls bewußt wird, da es mit dem Fühlen des ganzen Stammes unvereinbar wäre. Wenn er sich eines solchen Gefühls bewußt würde, brächte das die Gefahr mit sich, daß er sich völlig isoliert und ausgeschlossen fühlte.« (Fromm 1960: 132; vgl. 1962: 121 f.)

Es ist demnach die individuelle Angst der Einzelnen vor sozialem Ausschluss, die sie dazu bewegt, sich an die gesellschaftlichen Filter bzw. Denkverbote anzupassen und bestimmte Gedanken gar nicht erst ins Bewusstsein treten zu lassen. Die Verdrängung vollzieht sich in der Psyche des Einzelnen, ist darum aber nicht weniger ein gesellschaftlicher bzw. gesellschaftlich induzierter Vorgang.

Vor allem die ›Ethnopsychoanalyse‹[50] hat solche kollektiven Filter und Denkverbote empirisch untersucht. Möglicherweise direkt beeinflusst von Fromm, zumindest aber sehr ähnlich gedacht wie dort, beschreibt etwa der Ethnologe Georges Devereux das Phänomen der gesellschaftlichen Verdrängung bzw. des ›ethnischen Unbewußten‹[51], wie es bei ihm heißt:

> »Das ethnische Unbewußte eines Individuums ist jener Teil seines gesamten Unbewußten, den es gemeinsam mit der Mehrzahl der Mitglieder seiner Kultur besitzt.« (Devereux 1970: 11)

Ähnlich wie Fromm entgeht auch Devereux der Falle, dieses gemeinsame Unbewusste im Sinne einer Kollektivpsyche zu denken. Das ethnische Unbewusste, so heißt es ausdrücklich, ist das »Unbewußte eines Individuums« bzw. ein bestimmter »Teil« des individuellen Unbewussten – nur eben jener Teil im Individuum, der bei allen Mitgliedern der Gruppe gleich oder zumindest ähnlich strukturiert ist, sofern sie bestimmte

50 Für einen Überblick über diesen Forschungsansatz vgl. Adler (1993) und Reichmayr (1995/2003) sowie die Textsammlung von Haase (1996).

51 Zur Kritik an diesem Begriff vgl. Erdheim (1982: 220 f.): »Statt vom *›ethnisch Unbewußten‹* zu sprechen, ziehe ich es vor, diese den Individuen

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebensbedingungen, Erfahrungen und kulturelle Werte miteinander teilen. Und wiederum ganz ähnlich wie Fromm scheint Devereux sich dieses gemeinsame Unbewusste als eine Art Filter zu denken:

> »Jede Kultur gestattet gewissen Phantasien, Trieben und anderen Manifestationen des Psychischen den Zutritt und das Verweilen auf bewußtem Niveau und verlangt, daß andere verdrängt werden. Dies ist der Grund, warum allen Mitgliedern ein und derselben Kultur eine gewisse Anzahl unbewußter Konflikte gemeinsam ist.« (Ebd.: 12)

Was für »Manifestationen des Psychischen« aber sind das genau, denen der »Zutritt« zur Kultur verweigert wird? Wenn Devereux die Inhalte des gesellschaftlichen Unbewussten in »Phantasien« und »Trieben« ausmacht, so scheint er dabei vor allem an jene Inhalte des Unbewussten zu denken, die auch Freud im Sinn hatte, als er die Verdrängung zunächst auf Wünsche sexueller oder aggressiver Art bezogen sah.

Der Ethnologe Mario Erdheim bringt demgegenüber auch die andere Seite des Unbewussten ins Spiel. In seiner Studie *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit* (1982) bezieht er die kollektive Verdrängung – ausdrücklich gegen Devereux gerichtet – auf »Wahrnehmungen der äußeren Realität« (ebd.: 221) bzw. auf »Wahrnehmungen aus der sozialen Realität« (ebd.: 210).[52] Dabei denkt er insbesondere an Klassenerfahrungen (vgl. ebd.: 207 f., 220–228, 416–435), also an die gemeinsamen Leidenserfahrungen bestimmter Gesellschaftsgruppen, deren Lebenswünsche im Widerspruch zur gesellschaftlichen Wirklichkeit stehen.[53] Die Verdrängung bezieht sich in diesem Fall nicht allein auf die

gemeinsamen unbewußten Inhalte, [sic!] das ›gesellschaftlich Unbewußte‹ zu nennen, und zwar weil sich der Begriff des Gesellschaftlichen besser differenzieren läßt, z.B. in soziale Klassen oder in Herrscher und Beherrschte; das Ethnische hingegen täuscht eine Homogenität vor, die etwa den Situationen des Kulturwandels und den dadurch zugespitzten Machtkämpfen nicht gerecht wird.«

52 Vgl. zu diesem Gedanken bereits Fromm (1960: 127), hier noch stärker im Anklang an die marxistische *Ideologietheorie* (deren Grundidee gleichwohl auch Erdheim zugrunde liegt): »Die Wirkung der Gesellschaft besteht [...] auch darin, uns daran zu hindern, uns der Wirklichkeit bewußt zu werden.«

53 Allgemein zur Idee ›kollektiver Erfahrung‹ vgl. Koselleck (2000), Nowosadtko (2001) sowie den Sammelband von Breyer/Creutz (2010); aus religionssoziologischer Perspektive auch Eßbach (2014, insb. 18–23), der die historischen Konjunkturen und Wandlungen von Religion als Antworten auf die *»gesellschaftliche Zeiterfahrung erlittener, ungelöster Probleme«* (ebd.: 20) beschreibt. Für eine marxistisch geprägte Analyse proletarischer Klassenerfahrung vgl. Negt/Kluge (1972). Zum Begriff von Erfahrung

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebenswünsche, die im Zuge ihres Scheiterns an der Realität zu einer inneren Unlustquelle geworden sind und darum verdrängt werden müssen, sondern auch auf die Leiden machende, dem Wunsch entgegenstehende Wirklichkeit selbst, die durch die Ausblendung ihres traumatischen Charakters ›erträglich‹ gemacht wird.

Die Verdrängungsmechanismen sind insofern immer auch »Anpassungsmechanismen« (ebd.: 219), wie Erdheim im Anschluss an den Ethnologen Paul Parin (1977) formuliert. Als solche dienen sie insbesondere der Stabilisierung – sowohl der einzelnen Individuen, die sich durch die Verdrängung in die Gesellschaft eingliedern und sich mit ihrer gesellschaftlichen Rolle identifizieren (vgl. Erdheim 1982: 219), als auch der Gesellschaft als ganzer: »Unbewußt muß all das werden, was die Stabilität der Kultur bedroht.« (Ebd.: 221) Das Unbewusste einer Gesellschaft ist also das, was sich gesellschaftlich nicht ausdrücken, nicht artikulieren, nicht verwirklichen darf, »wenn diese Gesellschaft mit ihren spezifischen Widersprüchen reibungslos funktionieren soll«, wie Fromm (1960: 93) es formuliert. Es beinhaltet die Gesamtheit dessen, was aus dem Repertoire der gesellschaftlichen Äußerungen und Handlungen ausgesperrt wird und folglich auch beim entsprechend sozialisierten Einzelnen der Verdrängung unterliegt. So erläutert Jean Baudrillard die Gesellschaftlichkeit des Unbewussten in *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976):

> »Das Unbewußte ist in dem Sinne gesellschaftlich, daß es aus all dem besteht, was sich nicht gesellschaftlich oder symbolisch austauschen konnte.«[54] (Baudrillard 1976: 213)

In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Alfred Lorenzer, ein Psychoanalytiker und Soziologe aus dem Umfeld der Kritischen Theorie. Gesellschaftliche Verdrängung heißt für Lorenzer, dass bestimmte »Lebensformen« und »Praxisfiguren« an der gesellschaftlichen Entfaltung gehindert werden, wie er im Hinblick auf literarisch-künstlerische Ausdrucksformen des gesellschaftlichen Unbewussten ausführt:

> »Das Unbewußte, das im literarischen Werk zur Debatte steht, ist ein kollektives Unbewußtes, freilich nicht im Jungschen Sinne: Es besteht aus Praxisfiguren, die danach verlangen, ins Bewußtsein aufgenommen zu werden; es enthält Lebensformen, denen der Zugang zum allgemeinen

als ›Widerfahrnis‹, der diesen Ansätzen zugrunde liegt, siehe Waldenfels (2002).

54 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den psychoanalytischen Aspekten in Baudrillards Hauptwerk als Beitrag zu einer Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten findet sich in Strehle (2012: 85–94); ich belasse es darum an dieser Stelle bei der zitierten Passage.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bewußtsein und der Eintritt in eine offene Überprüfung ihres ›Wertes‹ verwehrt wurde.« (Lorenzer 1986: 28)

Das Unbewusste einer Gesellschaft, so lässt sich zusammenfassen, ist die dem sozialen Austausch entzogene, die unausgelebte Kehrseite des gesellschaftlichen Lebens – gewissermaßen der verworfene »Rest« (Baudrillard 1976: 243–250) der kulturellen Ordnung, ihr ›verfemter Teil‹.[55] In ihm sind die *ausgeschlossenen, unverwirklichten, verleugneten Möglichkeiten* der Gesellschaft aufbewahrt.[56]

Dieser gesellschaftliche Ausschluss von Möglichkeiten aber kann sich nur stabilisieren, wenn nicht nur die Verwirklichung dieser Möglichkeiten, sondern bereits das Wissen um sie ausgeschlossen wird. Die ausgeschlossenen Möglichkeiten müssen nicht nur als mögliche Wirklichkeit, sondern auch als bloße Denkmöglichkeiten zum Verschwinden gebracht werden. Am Ende des gesellschaftlichen Verdrängungsprozesses steht darum das *Tabu*, also die ›Unberührbarkeit‹ bestimmter Denkinhalte durch das Bewusstsein.[57] In diesem Sinne ist gesellschaftliche Verdrängung immer auch *Unterdrückung von Kontingenzbewusstsein* – eine Verdrängung des Wissens darum, dass gesellschaftliches Zusammenleben anders möglich wäre, als es ist.[58] Wie Erdheim bemerkt, hat das gesellschaftliche

55 Zum Begriff des ›verfemten Teils‹ vgl. Bataille (1949), auf den sich Baudrillard (vgl. 1976: 243–250) des Öfteren beruft.

56 Diese Definition ist v. a. auf die kollektiven Wunschverdrängungen und Realitätswahrnehmungen im Sinne Erdheims gemünzt, lässt sich aber auch auf das Thema der ›kulturellen‹ bzw. ›sozialen‹ oder ›gesellschaftlichen‹ Traumata im Sinne von Katastrophen, Terroranschlägen, Kriegen und Genoziden übertragen, die ja ebenfalls häufig der gesellschaftlichen Verdrängung unterliegen (vgl. Bronfen/Erdle/Weigel 1999, Giesen 2001, Smelser 2004 und Kansteiner 2010). Denn auch die verdrängte Erinnerung an eine traumatische Geschichtserfahrung ist eine ›ausgeschlossene Möglichkeit‹, die eine Gesellschaft aus ihrem Vorstellungshaushalt verdrängt, um sich nicht an das Ereignis anzupassen, sich also *nicht zu verändern*.

57 Im Zusammenhang mit der *Soziologie des Essens* wurde diese »Undenkbarkeit« des Tabus von Monika Setzwein (1997: 24) betont, derzufolge »das Tabu ein Verbot darstellt, das sich aus sich selbst heraus verbietet. Die Selbstverständlichkeit, die es für die Personen besitzt, die ihm folgen, verdeckt aufgrund einer starken Verinnerlichung bisweilen seinen Verbotscharakter.« (Ebd.) Vgl. zum Tabubegriff auch Kraft (2004) sowie Freuds Schrift *Totem und Tabu* (1912–1913).

58 Zur gesellschaftlich zentralen Rolle des Ausschlusses von Kontingenz vgl. die Ausführungen bei Oliver Marchart (2010, 2013), der die »Verleugnung« (Marchart 2013: 42) von Kontingenz als konstitutiven Bestandteil jedweder ›Fundierung‹ von Gesellschaft beschreibt. Genuin psychoanalytisch gedacht scheint dabei insbesondere der Verweis darauf, dass die verleugnete Kontingenz niemals ganz ausgelöscht wird, weshalb die ›Schließung‹ der

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unbewusste darum zunächst eine konservierende, den Status Quo erhaltende Funktion:

> »Das gesellschaftlich Unbewusste ist somit wie ein Behälter, der all das aufnehmen muss, was eine Gesellschaft gegen ihren Willen verändern könnte.« (Erdheim 1982: 221)

Insofern macht es Sinn, wenn der marxistische Literaturwissenschaftler Fredric Jameson anstatt von einem gesellschaftlichen lieber von einem »politischen Unbewussten« spricht (vgl. Jameson 1981). Obgleich ich diesen Terminus im Folgenden nicht übernehmen werde, besitzt er doch immerhin einen wichtigen Vorzug: Der Verweis auf das Politische zeigt an, dass das gesellschaftliche Unbewusste nicht als statisch abgeschlossener »Behälter« zu betrachten ist, wie Erdheim etwas missverständlich formuliert. Das gesellschaftliche Unbewusste ist der lebendige Ort einer nicht zuletzt auch politischen Auseinandersetzung zwischen den verdrängenden Tendenzen der Gesellschaft und jenen, die sich gegen diese Verdrängung sträuben. Freuds ›dynamischer Gesichtspunkt‹ ist hier von entscheidender Bedeutung: Verdrängung, das ist immer auch ein Konflikt, ein Kampf zwischen widerstreitenden Kräften im Subjekt – und in der Gesellschaft, die sich aus diesen Subjekten zusammensetzt.

3.3.2 Imaginäre Lösungen: Bilder als gesellschaftliche Wünsche

Der psychoanalytische Begriff der Verdrängung impliziert, dass es beim bloßen Ausschluss des Verdrängten aus dem Bewusstsein nicht bleibt. Auch das gesellschaftlich Verdrängte, das ja seinen Sitz nirgendwo anders denn in der Psyche des Einzelnen hat und insofern den Mechanismen der Individualpsychologie unterliegt, will wiederkehren und sich Ausdruck verschaffen. Ein Weg dieser Wiederkehr auf gesellschaftlicher Ebene ist der offene Konflikt, der entsteht, wenn einzelne Gesellschaftsmitglieder oder Gruppen durch Bewusstwerdung aus der kollektiven Verdrängung ausbrechen, um die ausgeschlossenen Möglichkeiten politisch einzufordern oder gar zu verwirklichen. Auch unterhalb dieser Schwelle zum offenen Konflikt aber bleibt das gesellschaftliche Unbewusste nicht komplett ausgeschlossen. Wie Devereux bemerkt, stellt die Gesellschaft selbst bestimmte »Mittel« zur Verfügung, welche die Wiederkehr des Verdrängten auf ›kulturell geordnete‹ Weise ermöglichen:

> Gesellschaft – und mit ihr, so ließe sich ergänzen, die Verdrängung als Versuch einer solchen Schließung – allenfalls vorübergehend gelingen kann (vgl. ebd.: 31–36).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Die Kultur tendiert […] dazu, wenn auch widerwillig, gewisse *kulturelle* Mittel bereitzustellen, welche den Ausdruck dieser Triebe wenigstens in marginaler Form gestatten.«[59] (Devereux 1970: 12)

Eines dieser Mittel ist das psychosoziale Arrangement der Bilder, dessen Funktionsweise in Abschnitt 3.2.2 rekonstruiert wurde. In ihm findet die Gesellschaft gewissermaßen ›zu sich selbst zurück‹: Wenn die Kunst dem Einzelnen mit seinen individuellen Verdrängungen den Rückweg in die Gesellschaft ermöglicht, wenn andererseits aber das individuelle Unbewusste des Künstlers selbst schon eine gesellschaftliche Dimension besitzt, dann sind die Rückwege *in* die Gesellschaft nicht zuletzt auch die Rückwege *der* Gesellschaft als ganzer, die ihren ›ausgeschlossenen Möglichkeiten‹ die Rückkehr auf die Bühne der Öffentlichkeit erlaubt.

Den Grundmechanismus dieser öffentlichen Wiederkehr des Verdrängten im Medium der Kunst hatte bereits Norbert Elias beobachtet, als er in *Über den Prozeß der Zivilisation* (1936b) über die kollektiven Phantasien der Gesellschaft nachdachte. Ganz im Sinne Freuds deutet Elias die Lust an »Gewalttat und Liebesleidenschaft« im Roman oder im Film als Wiederkehr der entsprechenden Regungen, die im Zuge des Zivilisationsprozesses aus dem öffentlichen Leben verbannt, das heißt gesellschaftlich verdrängt wurden:

»Das Leben wird in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- oder lustloser, mindestens, was die unmittelbare Äußerung des Lustverlangens angeht; und man schafft sich für das, was im Alltag fehlt, im Traum, in Büchern und Bildern seinen Ersatz: so beginnt der Adel auf dem Wege der Verhöflichung Ritterromane zu lesen, so sieht der Bürger Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film.« (Elias 1936b: 341)

Aber die Wiederkehr des Unbewussten im psychosozialen Arrangement der Kultur, darin liegt das Geheimnis seines Funktionierens, bleibt ihrerseits unbewusst. Die Bürger wissen nicht, warum sie von »Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film« so besessen sind. Die Kunstform hat ihre Wirkung getan: Das gesellschaftliche Unbewusste darf wiederkehren nicht obwohl, sondern *weil* es unbewusst bleibt.

Was ist es, das auf dieser gesellschaftlichen Bühne, sichtbar und unsichtbar, offen und unbewusst zugleich, zur Aufführung gebracht wird? Zunächst ist noch einmal festzuhalten, dass ausnahmslos alle Wünsche

59 Einen verwandten Gedankengang formuliert Robert Pfaller (2008: 20), der ebenfalls im Anschluss an Freud, aber auch an Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872/1886), auf die psychische Entlastungsfunktion der Kultur (bzw. hier der Religion als kultureller Institution) hinweist: »Was die Individuen nicht mit ihrem Ich in Einklang bringen können, das kann allerdings manchmal, unter günstigen Bedingungen, die Kultur übernehmen.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oder Erinnerungen, auch die öffentlich aufgeführten, im Ursprung nur die Wünsche und Erinnerungen von Einzelnen sein können. Doch können sie wiederum an sich schon eine gesellschaftliche Dimension aufweisen – wann immer der Einzelne von sich selbst nicht nur als Individuum träumt, sondern auch von sich als Gesellschaftsmitglied, oder wenn er gar im engeren Sinne von der Gesellschaft träumt, in der er lebt und die seine unmittelbare Lebenswirklichkeit darstellt. Streng genommen besitzt potentiell jeder Traum in diesem Sinne eine gesellschaftliche Dimension, wenn er als psychisches Geschehen eines in Gesellschaft lebenden Menschen begriffen wird, der im Traum seine Lebenserfahrungen verarbeitet, die immer auch Erfahrungen in und mit der Gesellschaft sind. Und spätestens dann, wenn die individuellen Träume tatsächlich kollektiv werden und intersubjektive Resonanzbeziehungen stiften, darf man sagen, dass ihnen nicht mehr nur der Einzelne, sondern die Gesellschaft als ganze von sich träumt.[60] Die Wünsche, die sich in solchen Träumen erfüllen, sind nicht mehr nur individuelle, sondern gesellschaftliche Wünsche; die Erinnerungen, die sich in ihnen ausdrücken, sind gesellschaftliche Erinnerungen; die unbewusste Denktätigkeit, die sich in ihnen manifestiert, ist das unbewusste Denken der Gesellschaft selbst.

Der Ethnologe Claude Lévi-Strauss hat den Mechanismus des gesellschaftlichen Denkens im gemeinsamen Traum der Kunst am Beispiel der Gesichtsbemalungen der brasilianischen Caduveo-Indianer untersucht und rekonstruiert (vgl. Lévi-Strauss 1955: 151–189). Die Caduveo, so jedenfalls das Ergebnis seiner Feldforschungen in den 1950er Jahren, haben eine problematische, von gesellschaftlichen Asymmetrien,

60 Vgl. hierzu auch Siegfried Kracauers Formulierung über das Unterhaltungskino: »Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft,* in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.« (Kracauer 1928: 280) In seiner Studie *Von Caligari zu Hitler* (1947) baut Kracauer diesen Gedanken sogar zu einem filmsoziologischen Forschungsprogramm aus, mit welchem »mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind« (Kracauer 1947: 7). »Was Filme reflektieren«, so erläutert er in diesem Zusammenhang, »sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.« (Ebd.: 12) Zur Fortsetzung dieses Forschungsprogramms – an deren Traditionslinie auch mein eigener Ansatz partizipiert – vgl. die Studie *Gesellschaftsbilder in Filmen* von Martin Osterland (1970), dort außerdem mit ausführlicheren Reflexionen zur Frage der ›Kollektivmentalität‹ bzw. zur Soziologie des Publikums (vgl. Osterland 1970: 32–55); zu den gesellschaftlichen Phantasien im Kino am Beispiel des amerikanischen Horrorfilms auch Wood (1986/2003: 63–84).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Widersprüchen und Spannungen geprägte soziale Wirklichkeit durch die Produktion von Kunstwerken beantwortet, in denen diese Widersprüche als aufgelöst imaginiert wurden. Jedes individuelle Mitglied des Stammes im Einzelnen, in der Summe jedoch alle gemeinsam, haben sich die Caduveo im Medium der Bilder einen Wunsch erfüllt, den sie sich auf der Ebene des Realen versagten:

> »Sie [die Caduveo] besaßen […] keine Möglichkeit, ihre Widersprüche zu lösen oder sie wenigstens mit Hilfe listenreicher Institutionen zu vertuschen. Doch konnte ihnen dieses Heilmittel, das sie sich auf sozialer Ebene versagten, nicht vollständig entgehen. Es hat sich in ihre Gedanken eingeschlichen und sie verwirrt. Und da sie sich seiner nicht bewußt werden und es nicht leben konnten, haben sie begonnen, davon zu träumen. Nicht in direkter Form, denn dies wäre an ihren Vorurteilen gescheitert, sondern in verwandelter und scheinbar harmloser Form: in ihrer Kunst.« (Ebd.: 188 f.)

Es ist kein Zufall, wenn Lévi-Strauss hier die Terminologie der Psychoanalyse evoziert, um seine Beobachtungen zu formulieren. Die Caduveo, so schreibt er, konnten sich ihrer ausgeschlossenen Möglichkeiten »nicht bewußt werden«, also haben sie begonnen, davon zu »träumen«. Wie schon bei den von Elias beschriebenen Literaturvorlieben der Bürger ist auch bei den Caduveo die Kunst der ›Ersatz‹ für eine als unbefriedigend erlebte Wirklichkeit, die gerade in dieser problematischen Eigenschaft aber nicht zu Bewusstsein kommen darf, um die Stabilität der Kultur nicht zu gefährden. In ihren Bildern imaginiert sich die Gesellschaft eine andere, erfülltere, harmonischere Ordnung, ohne sich der Bedeutung und Funktion dessen, *was* sie da imaginiert, eigentlich bewusst zu sein.

Fredric Jameson hat in seinem Kommentar zu Lévi-Strauss' Analyse der Caduveo-Kunst den Begriff der ›imaginären Lösung‹ vorgeschlagen, um dieses eigentümliche Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu beschreiben. Die Bemalungen der Caduveo, so Jameson, haben die Funktion, »für unlösbare gesellschaftliche Widersprüche imaginäre bzw. formale ›Lösungen‹ zu erfinden« (Jameson 1981: 70). Sie sind *ästhetische* Auflösungen *realer* Widersprüche:

> »Auf diese Weise stellt der visuelle Text der Gesichtsmalerei der Caduveos eine symbolische Handlung dar, durch die in der Realität unüberwindliche gesellschaftliche Widersprüche im Bereich der Ästhetik eine rein formale Auflösung zu finden.« (Ebd.: 70)

Das Entscheidende an diesen imaginären Lösungen liegt darin, dass sie – auch das steckt ja in der Analogie zum nächtlichen Traum – keine direkten Auswirkungen auf die Wirklichkeit haben. Die imaginäre ist eine

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lediglich ›eingebildete‹ Lösung, die gerade aufgrund ihres unbewussten Status nicht an den realen Verhältnissen rüttelt, sondern sie im Gegenteil erträglicher macht. Das rückt sie in die Nähe der Ideologie, in der ja schon Erdheim das gesellschaftliche Unbewusste gesehen hatte, als er ihm die Ausblendung von Realitätswahrnehmungen zuschrieb. Aber darin liegt nur die eine Seite des Vorgangs, wie Erdheim selbst bemerkt, wenn er dem gesellschaftlichen Unbewussten eine »doppelte Funktion« attestiert:

> »Die gesellschaftliche Relevanz des Unbewußten wird durch seine doppelte Funktion bestimmt. Es erscheint einmal als eine Art Orkus, in welchem all das verschwindet, was nicht bewußtseinsfähig ist, und zum anderen als ein Reservoir an Kräften, das die Kreativität des Menschen speist. Im ersteren Falle ist das Unbewußte der Ort, der, wie ein kosmisches schwarzes Loch, alle Phantasien, Wünsche und Wahrnehmungen aufschluckt, die das von der Gesellschaft mitgeprägte Bewußtsein nicht zulassen darf, und im zweiten Fall ist es der Ort, von dem die schöpferischen Impulse ausgehen, die zur Schaffung neuer Welten führen. Für die Gesellschaft wird das Unbewußte also relevant durch seine ›einfrierende‹ und durch seine das Individuum in Bewegung setzende, verändernde Funktion.« (Erdheim 1982: 205)

Das gesellschaftliche Unbewusste versteinert also nicht nur; es verflüssigt auch, indem es die ausgeschlossenen Möglichkeiten *latent im Spiel hält*. Damit klärt sich spätestens an dieser Stelle die Frage, die sich im Anschluss an Dirk Baeckers Konzeption von ›Kultur als Einspruch‹ gestellt hatte (vgl. 2.3.2): Wie können die ausgeschlossenen Möglichkeiten gesellschaftlich aufbewahrt werden, wenn sie doch ausgeschlossen sind? Ein erster Teil der Antwort ist in den Psychen der einzelnen Gesellschaftsmitglieder zu suchen, durch die hindurch sich die Verdrängung ebenso vollziehen muss wie die Wiederkehr des Verdrängten. Ein zweiter Teil der Antwort aber verbirgt sich in der gesellschaftlichen Zirkulation der Bilder, auf deren Oberflächen die einzelnen Gesellschaftsmitglieder ihre Wünsche in Umlauf bringen. Es sind nicht zuletzt die Bilder mit ihren ›latenten Traumgedanken‹ und ihrem ›bildlichen Unbewussten‹ (vgl. 3.2.2), durch welche die gesellschaftlich verdrängten Wünsche in der Öffentlichkeit gehalten werden – und von dort aus wieder in die »Fantasiearbeit« (Bronfen 2009: 20) der Individuen einfließen.[61]

61 Elisabeth Bronfen (2009: 20) verortet die Phantasien darum an der »Schnittstelle« zwischen Individuum und Gesellschaft: »Fantasien besetzen die unsaubere Schnittstelle zwischen einem persönlichen Verlangen danach, das eigene, idiosynkratische Begehren zu organisieren, und den Pathosgesten, Szenen und Geschichten, die das kulturelle Bildrepertoire uns für diese Arbeit anbietet. Zwar scheint nichts so intim zu sein wie unsere Tagträume, dennoch greifen wir unweigerlich auf kollektive Bildformeln und Denkfiguren zurück, wenn wir träumen oder fantasieren.« – Zur Idee von *Kultur*

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solange diese gleichermaßen ausgeschlossenen wie öffentlich zirkulierenden Möglichkeiten latent, also unbewusst sind, bleiben sie harmlos und ungefährlich. Die Entstellung verhindert, dass sie als ausgeschlossene Möglichkeiten überhaupt erkannt und politisch virulent werden. Solange die Bilder nicht als bedeutungsvoll erkannt, sondern als sinnlose ›Träumereien‹ abgetan werden, rühren sie nicht an die gesellschaftlichen Verdrängungsverhältnisse. Das ändert sich gleichwohl grundlegend, sobald sie als Wunscherfüllungen verstanden und damit als Ausdruck einer mangelhaften Wirklichkeit erkannt werden. Dann können sie geradezu explosive Wirkungen entfalten. Ein Träumer, der durch die Analyse seiner Träume realisiert, dass die Wirklichkeit, die ihn zum Träumen bringt, eine leidvolle Wirklichkeit ist, beginnt zu erkennen, dass es mit dem Träumen allein nicht getan ist, um dem Leiden abzuhelfen.

In solchen Momenten kommt dem gesellschaftlichen Unbewussten nicht mehr eine ideologische, sondern im Gegenteil eine *utopische* Funktion zu – und zwar in jenem starken Sinne des Wortes, den ihm der Philosoph Ernst Bloch in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1959) beigelegt hat. Auch bei Bloch nämlich geht es in gewisser Weise um das Unbewusste, an dem er jedoch wesentlich stärker als Freud die Dimension der Zukunft betont. Das Nicht-mehr-Denkbare des Unbewussten, das eben doch nie restlos aus dem Denken getilgt werden kann, erscheint ihm als »*Noch-Nicht-Bewußtes*« (Bloch 1959: 61) im Sinne eines unbewusst Gedachten, das nach Artikulation und Verwirklichung drängt.[62]

als Bildarchiv siehe auch Aby Warburgs Einleitung zum *Bilderatlas Mnemosyne* (1929), auf den sich Bronfen hier bezieht; zu Warburgs Mnemosyne-Konzept vgl. wiederum Gombrich (1970: 375–408), Bauerle (1988) und Michaud (1999).

62 Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere die Auseinandersetzung Blochs mit Freuds Theorie des Unbewussten (vgl. ebd.: 59–62) und des Traums (vgl. ebd.: 86–128). Bloch kritisiert Freud dort für seine Rückwärtsgewandtheit, das heißt für seine einseitige Konzentration auf *Nicht-mehr-Bewusstes*; den Begriff des Unbewussten selbst lehnt er aufgrund dieser Schieflage sogar gänzlich ab. Diese Kritik an Freud wirkt sich auch auf die Auffassung der Träume aus: Wie Freud sieht Bloch die Träume (und v. a. die Tagträume einschließlich der Mythen und Märchen) als Wunscherfüllungen an, doch unterscheidet er sich diametral in der Charakterisierung dieser Wünsche. Wo Freud (hauptsächlich) infantile, aus der Vergangenheit gespeiste Traumwünsche im Blick hatte, erscheint der Traum bei Bloch vielmehr als »Traum nach vorwärts« (ebd.: 132, vgl. 1616–1622). Entsprechenes gilt für die Kunst, deren »Wunschbilder« (ebd.: 393–519) und »Wunschlandschaft[en]« (ebd.: 929–981) er als ästhetische Vorgriffe auf mögliche Zukunft analysiert: Antizipationen einer Welt, die noch nicht ist, aber sein könnte. Weiterführend zu den ästhetischen Dimensionen in Blochs Werk vgl. Jameson (1971) und Ueding (1974); zum Verhältnis zwischen Bloch und Freud auch Gekle (1986).

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der bloße Traum von einer anderen Wirklichkeit kann somit zum Vor-Bild und »*Vor-Schein*« (ebd.: 242–255) dieser anderen Wirklichkeit werden, deren Wünschbarkeit und Denkbarkeit, wenn schon nicht deren Realisierbarkeit, er bereits durch seine bloße Existenz beweist. Der Traum, darin trifft Bloch sich doch wieder mit Freud, macht das Undenkbare denkbar, das Unwünschbare wünschbar.

Zu derart utopischen Vergegenwärtigungen des Noch-nicht-Seienden werden die Bilder, sobald sie nicht mehr nur als sinnlose Unterhaltungsprodukte abgetan, sondern als Träger echter Ausdrucksgehalte erkannt und ernstgenommen werden. Dann kehren sie nicht mehr nur als harmlose ›imaginäre Lösungen‹ in die Gesellschaft zurück, um diese in psychosozialen Arrangements zu stabilisieren, sondern brechen die eingespielten Arrangements der Gesellschaft auf, um *reale Lösungen* in Gang zu setzen. Die unbewussten Dimensionen der Gesellschaft hören dann »gleichsam auf, Kitt zu sein und werden Sprengstoff«, wie Erich Fromm (1932: 53) dieses Explosivwerden des gesellschaftlichen Unbewussten einmal genannt hat.

https://doi.org/10.5771/9783748965596-135 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY