

Psychoanalytische und poetische Diagrammatik

Sphären des Unbewussten bei H. D. und Freud

Szilvia Gellai

1. Götter und Güter

Als die amerikanische Dichterin Hilda ›H. D.‹ Doolittle (1886–1961) im März 1933 das erste Mal die Ordination von Sigmund Freud in der Berggasse 19 in Wien betrat, geriet sie dermaßen in Verlegenheit, dass sie minutenlang kein Wort sprach. Stattdessen tastete ihr Blick haargenau den Raum ab. Schließlich brach Freud das Schweigen mit der Bemerkung, sie sei die erste Person, die ihre Aufmerksamkeit erst den Dingen im Zimmer und nicht ihm selbst widme.¹ Ein holpriger, aber bezeichnender Anfang, denn H. D. und der ›Professor‹, wie sie ihn nannte, trafen sich in ihrer Liebe für die Antike, speziell für griechische Kunst und Mythologie. Freud sei, schrieb sie später in *Tribute to Freud*, wie der Kurator eines Museums, der mit seinen griechischen, ägyptischen und chinesischen Schätzen geradezu verwachsen sei.² Die Dinge um ihn herum zu betrachten, komme deshalb einem Blick auf den Sammler gleich.

In Freuds Räumen reihten sich antike Götterstatuen in etlichen Vitrinen aneinander. Auf seinem Schreibtisch waren die Lieblinge stets im Halbkreis aufgestellt. Penaten gleich begleiteten sie ihn sogar in die Sommerfrische nach Döbling und später in die Emigration. Als die Kisten im Herbst 1938 in London eintrafen, schickte H. D. Geranien an Freud mit den Zeilen »to greet the return of the Gods«. Er dankte gerührt und bemerkte augenzwinkernd: »other people read: Goods«.³ Der semantische Überschuss der Fehlleistung, die Freud anderen zuschrieb, ist beträchtlich. Freuds Götter standen, wie H. D. begriff, für Güter anderer Art: für Mythen, Theorien und Konzepte ebenso wie für Anhänger:innen und Schüler:innen, deren Porträts und Bücher einst in der Berggasse die Regale zierten und so zum Teil des Mo-

1 H. D.: *Tribute to Freud. Writing on the Wall. Advent*. Boston: David R. Godine 1974, 98. Bei kurzen Zitaten im Fließtext wird der besseren Lesbarkeit wegen auf die deutschsprachige Übersetzung zurückgegriffen, vgl. Fn. 8.

2 H. D.: *Tribute*, 116, 97.

3 H. D.: *Tribute*, 11.

biliars wurden. Daneben standen sie für zahlende Patient:innen, unter denen einige (wie auch H. D.) anlässlich eines letzten Besuchs beim Exilanten selbst im Halbkreis um ihn herumsaßen.

Der Verleser, der Götter in Güter konvertiert, beschwört Mächte verschiedener Ökonomien. Mit Blick auf Freuds zum Museum gewordenes Haus in London analysierte Jacques Derrida die archivarische Ökonomie, in der sich die Kraft eines Hauses (*oikos*) mit der eines Gesetzes (*nômos*) verquickt, da den Gegenständen und Prozessen des Gedächtnisses von einem Ort von Autorität (dem *archeion* als Wohnsitz politischer Machthaber) her Ordnung gegeben wird.⁴ Aber mit Blick auf das noch bewohnte Haus in Wien, dem H. D. keine geringere ordnungsstiftende Funktion zugestand als dem ›Professor‹ selbst, müsste man wohl eher von einer *szenographischen* Ökonomie sprechen. Denn die Ordination war der konkrete Ort, von dem aus gedacht H. D. ihren Erinnerungen, Ideen und Visionen nachträglich Ordnung verlieh. Szenographisch ist dieser Subjektivierungsprozess insofern, als dabei »die Bildung eines Ich-Bezugs nicht nur szenisch konzipiert«, sondern durch die kalkulierte Organisation von Raum, Zeit, Zuschauerblicken und Requisiten auch »als Szene erzählt wird«.⁵ Ökonomisch ist er insofern, als H. D.s Vergangenheitselemente mit dem Ziel ausgewählt und szenisch-narrativ verarbeitet werden, um ihnen – im Grenzbereich von Analyse und Dichtung – Bedeutung und Wert zuzuweisen, oder genauer: um über deren Bedeutung und Wert zu verhandeln. Die Geschichte dieser Arbeit (re)konstruiert H. D. in mehreren Anläufen.

Den ersten Teil von *Tribute to Freud*, »Writing on the Wall« (EA 1956), schrieb sie 1943 in London, den zweiten Teil, »Advent« (EA 1973), nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf der Basis der Wiener Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1933, die sie nach ihrer Rückkehr in die Schweiz wiederfand.⁶ Bemerkenswert ist das palimpsestuöse Werk nicht nur historisch und künstlerisch, sondern auch epistemologisch. Zur Zeit ihrer Begegnung mit dem Diskursbegründer der Psychoanalyse steckte die Dichterin in einer Schaffenskrise. Nach Wien ging sie in der Hoffnung, mit Freuds Unterstützung einige ihrer Visionen zu verstehen und so ihr Schreiben neu zu beleben. Auf der Suche nach einer Sprache für nicht beobachtbare Phänomene galt es in der Kur, diffizile Objekte zu bergen: Vokabeln, die einschneidende Erlebnisse vor dem Verlust zu bewahren und bestimmte Zustände des kreativen Geistes zu artikulieren vermochten. In H. D.s Formulierung: »I must find new words as

4 Vgl. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann und Bose 1997.

5 Lars Friedrich/Karin Harrasser: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Szenographien des Subjekts*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, 1–12, hier: 7.

6 Flankiert wird das Werk außerdem von umfangreichen Korrespondenzen. Vgl. Susan Stanford Friedman (Hg.): *Analyzing Freud. Letters of H. D., Bryher, and Their Circle*. New York: New Directions 2002.

the Professor found or coined new words to explain certain as yet unrecorded states of mind or being«. ⁷ Angesichts der sich verschärfenden politischen Lage in Europa galt es aber auch, sich für die Zukunft zu wappnen. H. D. begriff die Analyse, die 1933 drei Monate und 1934 nochmals fünf Wochen dauerte, als Zusammenarbeit und sich selbst eher als Studentin denn als Patientin. Und Freud genoss den Austausch auf intellektueller Augenhöhe sehr. Klaus Theweleit hat nicht unrecht, wenn er H. D.s zwischen *self writing* und Fiktion mäanderndes Werk »ein Stück Freudroman« nennt. ⁸

Tribute to Freud leistet allerdings mehr, als die Geschichte einer Analyse zu erzählen und sich vor der Auslegungskunst des großen Rätsellösers zu verbeugen, wie dies der Titel suggeriert. Nicht nur war die Dichterin mit Freuds Interpretationen nicht immer einverstanden. Grundsätzlicher noch fand sie seinen verwerfenden, rationalistischen Zugang zuweilen inadäquat. Der besondere epistemologische Reiz ihres Textes liegt darin, dass er zwischen den Zeilen mit einem eigenen Modell der schöpferischen Psyche aufwartet und dieses noch dazu diagrammatisch entfaltet. Dieser Beitrag zeichnet die Entwicklung dieses sphärischen Modells nach, und zwar im Vergleich mit Freuds eigenem diagrammatisierenden Vorgehen in der Konzeptualisierung des Mentalen, das er ebenfalls verräumlicht und (unter anderem) auch sphärisch dachte.

Diagrammatik hat unterschiedliche Ausprägungen, kann auf unterschiedlichen Medien, Verfahren und Denkprozessen fußen. Als »Entwurfs- und Erkenntnispraxis«, die »an der Schnittstelle von Wahrnehmung und Einbildungskraft, von Sinnlichkeit und Verstand« ⁹ operiert, erschöpft sie sich keineswegs im Einsatz oder Studium von extern-materiell realisierten Zeichen. Vielmehr bezieht sie sich auch auf intern-mentale Bilder, ¹⁰ die sprachlich, literarisch, performativ und medientechnisch produziert bzw. evoziert werden können. Freud fügt der Theorie des Unbewussten nur selten Schaubilder hinzu. Die Diagrammatik seiner Texte rührt meist eher von der szenisch-literarischen Qualität, ja »unheimlichen Theatralität« ¹¹ seines Stils, von narrativen und autobiographischen Einlassungen sowie von prägnanten (optischen, räumlichen, medialen, technischen) Metaphern und Modellen her. ¹²

7 H. D.: *Tribute*, 145.

8 Klaus Theweleit: Einführung. In: Hilda Doolittle: *Tribute to Freud*. Aus dem Amerikanischen von Michael Schröter. Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler 2008, 9–45, hier: 10.

9 Matthias Bauer/Christoph Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript 2010, 20 und 10.

10 Bauer/Ernst: *Diagrammatik*, 20.

11 Samuel Weber: *The Legend of Freud*. Expanded Edition. Stanford: Stanford University Press 2000 [1982], 7.

12 Neben den Instrumenten und Apparaten, die auch hier eine Rolle spielen werden (so dem Mikroskop, Teleskop, Fotoapparat und Telefon), wäre hier auch an den Wunderblock zu den-

Diese Züge finden sich auch in H. D.s Diagrammatik. In *Tribute* bespielt sie das innere, geistige Auge ihrer Leser:innen, indem sie das, worüber sie schreibt, vollkommen expliziert.¹³ Jedoch gilt ihr Interesse primär nicht dem Unbewussten.

Schon lange vor ihrer Begegnung mit der Psychoanalyse war H. D. bestrebt, einen eigentümlichen Zustand des Bewusstseins zu fassen, den ihres Erachtens kreative Wissenschaftler:innen, Künstler:innen oder Philosoph:innen bei konzentrierter Arbeit, also im Zuge poetischer Routinen erleben: den *über-bewussten Geist* oder *Über-Geist* (*over-mind*). Dieser soll ebenso vernunftbasiert wie sinnlich funktionieren, »Hieroglyphen« erzeugen und sich darin mit dem Unbewussten berühren. Für die Entfaltung ihres sphärischen Modells der Psyche spielt in *Tribute* eine Metapher eine zentrale Rolle: die Glasglocke. In immer neuen Szenen nähert sie sich dieser an und arbeitet sich an unterschiedlichen Schichten erinnerter Zeiträume ab. Dieses Vorgehen ähnelt stark dem Schreib- und Denkstil von Freuds »Architektur der Hysterie«, die im Folgenden unter die Lupe genommen wird. Diese diagrammatische Affinität dient als Ausgangspunkt für die Betrachtung von H. D.s Szenen, die ich in einer Art Parallelmontage mit der Diskussion Freud'scher Schaubilder einführen werde. Über den Vergleich der Entwürfe hinaus soll dieses Vorgehen auch den engen Konnex zwischen Diagrammatik und literarischen Szenographien unterstreichen.

2. Freuds »Architektur der Hysterie«. Archäologie und Performanz eines Diagramms

Freuds Zeichnungen standen seit der Jahrtausendwende im Fokus von mehreren Ausstellungen. Hervorgehoben seien etwa die von Lynn Gamwell kuratierte Schau *From Neurology to Psychoanalysis*, die 2006 am Binghamton University Art Museum stattfand, und die von Nimrod Reitman konzipierte und seit Februar 2021 laufende Online-Ausstellung *The Interpretation of Drawings: Freud & the Visual Origins of Psychoanalysis* für die Collection of Historical Scientific Instruments an der Harvard University.¹⁴ Die Anfänge der Psychoanalyse erfahren in beiden Fällen besondere Aufmerksamkeit. In Freuds Bildproduktion ist dieser Zeitraum der wohl ergiebigste, da sein Weg von der Histologie zur Neuropsychologie und schließlich zur Metapsycho-

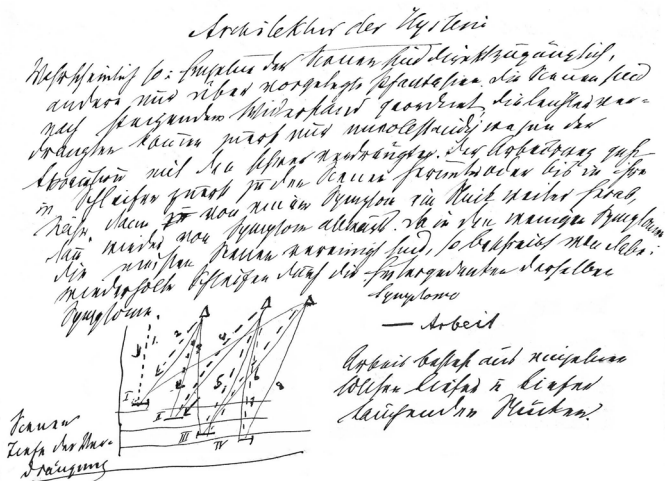
ken, jene Schreibtafel für Kinder, die Freud als Modell für die Funktionsweise des Wahrnehmungsapparats und des Gedächtnisses diente.

13 Christoph Ernst bezieht den Begriff der Diagrammatisierung auf »Explikation« im buchstäblichen Sinn des lat. *explicatio*, wenn also das behandelte Thema »völlig entfaltet vor den Augen der Leser liegt, wobei ursprünglich sogar die Pergament- und Papyrusrolle, auf welcher die Abhandlung geschrieben stand, gemeint war.« Christoph Ernst: *Diagramme zwischen Metapher und Explikation*. Bielefeld: transcript 2021, 34.

14 https://chsi.harvard.edu/current_exhibitions/freud-interp-drawings (28.05.2023)

logie mit einer zunehmenden Hinwendung zur Diagrammatik einhergeht.¹⁵ So zeigen die akkuraten neuroanatomischen Zeichnungen der späten 1870er und frühen 1880er Jahre noch für das Mikroskop präparierte tierische und menschliche Nervenzellen. Demgegenüber entschlüpft die psychologische Theoriebildung, die sich in den Studien zur Aphasie oder auch im brieflichen Austausch mit Wilhelm Fließ anbahnt, immer mehr der repräsentationalen Logik und führt in den Prozess der Abduktion, d.h. der Hypothesenbildung hinein. Diese verläuft Nimrod Reitman zufolge schon deshalb auch bildlich-zeichnerisch, weil die Artikulation eines Gedankens noch nicht immer möglich ist.¹⁶ Was in den frühen abstrakten Diagrammen unmittelbar ins Auge springt, ist deren Operativität; die praktische und theoretische Arbeit an und mit diesen Bildern. In der bereits erwähnten Skizze zur »Architektur der Hysterie« (Abb. 1) ist das Wort »Arbeit« sogar mit rotem Bleistift eingetragen.

Abb. 1: »Architektur der Hysterie«, Manuskript M, handschriftliches Manuskript, 1897.



Library of Congress, Manuscript Division, Sigmund Freud Papers.

15 Vgl. Mark Solms: Sigmund Freud's Drawings. In: Lynn Gamwell (Hg.): *From Neurology to Psychoanalysis. Sigmund Freud's Neurological Drawings and Diagrams of the Mind*. Translations by Mark Solms. Binghamton: Binghamton University Art Museum, State University of New York 2006, 13–18, hier: 16.

16 So sein Kommentar in der Paneldiskussion vgl. <https://bit.ly/3dsvsa8> (28.05.2023)

Und diese Arbeit leistet beileibe nicht nur Freud, der im Begriff ist, eine Theorie zu entwerfen, und dabei »mit nichts anderem [ringt] als einem bildgebenden Verfahren für ein Objekt ohne Bild«. ¹⁷ Auch sein Lesepublikum ist dazu angehalten, die Diagramme durchzuarbeiten.

In der Korrespondenz mit Fließ kommt Freud mehrmals auf die »Architektur der Hysterie« zu sprechen, so in den Manuskripten L und M aus dem Jahr 1897. ¹⁸ »Ziel [der Patient:innen] scheint die Erreichung der Urszenen zu sein,« stellt er im Ersteren fest. Manche erreichten diese direkt, heißt es weiter, andere »erst auf Umwegen über Phantasien«, verstanden als »psychische Vorbauten, die aufgeführt werden, um den Zugang zu diesen Erinnerungen zu sperren.« ¹⁹ Wenige Wochen später lässt er Fließ die besagte Zeichnung nebst neuen Kommentaren zukommen (Abb. 1). Auf dieser zieht Freud eine vertikale Achse und orthogonal dazu drei Horizontale in gleichem Abstand ein. Letztere zeigen, wie die Legende besagt, die »Tiefe der Verdrängung« ²⁰ an, der bei der Hysterie bestimmte von Erinnerungen abgeleitete Szenen unterliegen. Diese »nach steigendem Widerstand geordnet[en]« ²¹ Szenen werden im Bild von vier Gedankenstrichen symbolisiert, gleichmäßig zwischen den Horizontalen verteilt und dabei treppenartig absteigend. Im oberen Bildbereich platziert Freud ungefähr auf gleicher Höhe drei kleine Dreiecke nebeneinander, die für *Symptome* stehen. Die Dynamik des Diagramms ergibt sich aus den Verbindungslinien zwischen Symptomen und Szenen. Mal sind sie durchgezogen und schwarz, mal gestrichelt, rot und mit Pfeilen versehen. Freud schreibt dazu: »Der Arbeitsweg geht in Schleifen zuerst zu den Szenen herunter oder bis in ihre Nähe, dann von einem Symptom ein Stück weiter herab, dann wieder vom Symptom abwärts. Da in den wenigen Symptomen die meisten Szenen vereinigt sind, so beschreibt man dabei wiederholte Schleifen durch die Hintergedanken derselben Symptome.« ²² Die durchgezogenen Linien markieren demnach die Assoziation der Szenen in einem Symptom, die gestrichelten und *durchnummerierten Pfeile* wiederum den »Arbeitsweg«, bestehend »aus einzelnen solchen tiefer und tiefer tauchenden Stücken«. ²³

17 Knut Ebeling: *Wilde Archäologien 2. Begriffe der Materialität der Zeit – von Archiv bis Zerstörung*. Berlin: Kadmos 2016, 75.

18 Sigmund Freud: »Manuskript L« (Beilage zu Brief 126, 2.5.1897) und »Manuskript M« (Beilage zu Brief 128, 25.5.1897). In: Jeffrey Moussaieff Masson (Hg.): *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887–1904*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1986, 255–257 und 263–265.

19 Freud: *Briefe*, 255, Erg. SzG.

20 Freud: *Briefe*, 263.

21 Freud: *Briefe*, 262, Erg. SzG.

22 Freud: *Briefe*, 262.

23 Freud: *Briefe*, 263.

Dieses in der Forschung selten genau betrachtete Diagramm ist aus mehreren Gründen interessant. Da wäre erstens sein »Vorbildcharakter«²⁴ für das später im Hinblick auf die Psyche großzügig ausgebaute Prinzip der *Schichtung*. Die Relevanz des räumlich stratifizierten Modells erblickt Knut Ebeling in der Möglichkeit, die Zeit anders als linear-chronologisch zu fassen: »Weil sie die Zeit nicht auf Chronologien verteilt, sondern räumlich anordnet, bietet das Modell der Schicht eine alternative Zeitlichkeit, die Zeit ganz anders modelliert als die Chronologie. Schichten sind Verbindungen von Unverbundenem, die nicht durch den Mechanismus der Kausalität zusammengehalten werden.«²⁵ Und weiter heißt es bei Ebeling: »In Schichten ordnet Freud an, was sich einer chronologischen Darstellung verweigert.«²⁶ Diese Schichtenarchitektur sei auch die Möglichkeitsbedingung für die Verräumlichung und *Territorialisierung* der Seele sowie für die archäologische Technik des Psychoanalytikers. »Ausgraben« kann man nur dann, wenn »Raum vorhanden ist.«²⁷

Zweitens begleiten die mit dem Diagramm verbundenen Überlegungen, wie Diane O'Donoghue aufzeigt, Freuds Abkehr von der Verführungstheorie, von der Annahme also, dass Hysterie ätiologisch mit dem frühkindlichen Trauma eines tatsächlichen sexuellen Übergriffs zusammenhängt. Stattdessen werden traumatische Erinnerungen immer enger an die Tätigkeit der Phantasie (an ihre »Vorbauten«, »Schutzbauten« und »Sublimierungen der Fakten«²⁸) gekoppelt und letztlich gänzlich als Produkte entweder infantiler Phantasien oder instinktiver Impulse begriffen. Im Gegensatz zu früheren Lesarten entziffert O'Donoghue diese »Schutzbauten« nicht als militärisch konnotierte Festungen. Vielmehr rückt sie diese in den Kontext von Wehren, wie sie gegen Überflutung im 19. Jahrhundert auch am Donaukanal in Wien errichtet wurden.²⁹ Dreh- und Angelpunkt der Metapher sei Schutz im Inneren der Psyche. Und diese gilt nach O'Donoghue auch auf der Ebene der Theoriebildung bzw. für Freud selbst. Wenn er nämlich von Trauma zu Phantasie, von Fakt zu Fiktion übergeht und die Sphäre des Unbewussten so definiert, dass in ihr bestimmten Inhalten Platz und Wert zukommt, anderen hingegen nicht, dann schützt er auch sich selbst. »[W]ith his move to an inner ›Schutzbauten‹, he [Freud] posits a formula that he would repeat about psychical functioning, which served to ward off unwanted content that he did not wish to examine or admit to the

24 Klaus Thonack: *Selbstdarstellung des Unbewussten. Freud als Autor*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, 55.

25 Ebeling: *Wilde*, 71.

26 Ebeling: *Wilde*, 75.

27 Ebeling: *Wilde*, 77.

28 Freud: *Briefe*, 253.

29 Vgl. Diane O'Donoghue: *On Dangerous Ground. Freud's Visual Cultures of the Unconscious*. New York: Bloomsbury 2019, 59.

space of psychical value«. ³⁰ Zudem werden die architektonischen Vokabeln, so die Autorin weiter, schon sehr bald durch solche ersetzt, in denen sich das ausspricht, was erhaltenswert ist (»terms that enunciate what is *worth saving*«). ³¹ Die Frage, welchen Status bestimmte Erinnerungen erhalten, ob sie als Fakten, Fantasien, Symptome oder als etwas anderes gedeutet und kategorisiert werden, steht gut dreißig Jahre später auch in H. D.s Analyse zur Aushandlung, wobei die Dichterin ganz eigene Schutzbauten gegen das bzw. im Element des Wassers konstruiert.

Aufschlussreich sind die Manuskripte zur Architektur der Hysterie drittens aber auch, weil sie die szenisch-performative Eigenart von Freuds Diagrammatik vor Augen führen. Architektur erscheint hier nämlich nicht nur als ein mehrfach geschichtetes räumliche Gefüge, sondern auch als eine hochgradig theatralische und präzise durchchoreographierte Angelegenheit. Dies fängt schon bei den als »aufgeführte Vorbauten« definierten Phantasien an und zieht sich bis zu den nummerierten Pfeilen durch. Freuds Diagramm handelt nicht nur von der Durcharbeitung von Szenen, es kreiert selbst eine (Lese-)Szene der Durcharbeitung. Es insistiert geradezu auf den mentalen Nachvollzug der »tiefer und tiefer tauchenden« Schleifen, auf das konzentrierte Nachfahren der roten Pfeile in der vorgegebenen Reihenfolge und evoziert so die Vorstellung einer *Bewegung* in einer zweidimensional konstruierten Struktur, deren »Schichten« nacheinander durchdrungen werden. Mithin verfügt das Diagramm über eine starke Affordanz, es regt eine Performanz an der Schnittstelle zwischen Sinnlichkeit und Verstand an.

Genau in diesen Aspekten, in der Präferenz für eine stratifizierte Temporalität, in der Suche nach innerpsychischem Schutz und in einer ungeheuren performativen Kraft, kommt H. D.s Diagrammatik mit Freuds überein. In eben diesem Sinne und nicht etwa, weil sie seinem Skript der Hysterie gehorcht, ist die oben behauptete Affinität zwischen ihren psychoanalytischen und poetischen Ansätzen zu verstehen.

3. H. D.s erste Szenen: Von der Couch zum *hibou sacré* und zurück

Gleichwohl entfaltet H. D. in *Tribute* äußerst prägnante Szenen, in denen sie Raum und Zeit auf Simultaneität abzielend organisiert.

But there I am seated on the old-fashioned Victorian sofa in the Greek island hotel bedroom, and here I am reclining on the couch in the Professor's room, telling him this, and here again am I, ten years later, seated at my desk in my own room

30 O'Donoghue: *On Dangerous Ground*, 60. Untermauert wird diese These v.a. durch Freuds Traum über seine Tochter Mathilde (»Hella-Traum«), der von eigenen inzestuösen Wünschen zeugt, von Wünschen also, die in der Theorie zu eben dieser Zeit vom Erwachsenen auf das Kind umgelegt werden.

31 O'Donoghue: *On Dangerous Ground*, 65, Hvh. i.O.

in London. But there is no clock-time, though we are fastidiously concerned with time and with formal handling of a subject which has no racial and no time-barriers. Here is this hieroglyph of the unconscious or subconscious of the Professor's discovery and life-study, the hieroglyph actually in operation before our very eyes. But it is no easy matter to sustain this mood, this »symptom« or this inspiration.³²

In dieser Passage scheinen alle Zeitebenen und Räume gleichzeitig *da* zu sein, einander wechselseitig durchdringend und von der messbaren Zeit entkoppelt: das Sofa eines Hotelzimmers auf Korfu 1920, wo H. D. die Vision einer Schrift an der Wand erlebt, die dem ersten Teil ihres Buches den Titel gibt; dann die Couch in Wien und das Gespräch mit Freud über die Vision 1933; und schließlich die Schreibszene am Schreibtisch in London 1943. Zum psychoanalytischen Begriff »Symptom« wahrt die Dichterin jedoch Distanz. In ihrem Verständnis ist die »Hieroglyphe des Unbewussten« ja weniger ein Symptom als eine »Stimmung«, eine »Inspiration« oder auch eine »Idee unter Hochspannung«³³ – auf jeden Fall aber eine »ungewöhnliche Dimension« des Denkens, der der Geist gewachsen sein muss.³⁴ Im Falle der Schrift an der Wand, einer Reihe von in Licht gezeichneten und kinoähnlich projizierten Symbolen, geht es beispielsweise um die Zeichen eines künftigen Krieges, gegen den sich die Dichterin psychisch zu immunisieren sucht.³⁵ Und obschon diese Hieroglyphe dem Unbewussten zugeschrieben wird, scheint sie zugleich eine weitgehend bewusstseinsfähige und bewusste Erfahrung zu sein.

Der Eintritt in diese Dimension hängt für H. D. stets aufs Engste von ihrer jeweiligen Umgebung ab, die sie minutiös abtastet und inventarisiert. Tatsächlich schätzt sie Inventuren außerordentlich. Sie gibt eine Reihe von Gründen an, weshalb sie bei Freud Rat sucht. Zu diesen Gründen gehört auch der Wunsch, sich »von wiederkehrenden Gedanken und Erlebnissen« zu befreien und aus der dahindriftenden Tendenz ihrer Generation wenigstens zeitweise auszuscheren, um eine »Bestandsaufnahme« ihres »bescheidenen Besitzes an Geist und Körper [zu] machen«.³⁶ Dabei verwandeln sich in den Gesprächen mit Freud und unter dem Gesetz seines *oïkos* – als einer Stätte der »Transaktion der Zeichen und der Werte«³⁷ – selbst Erin-

32 H. D.: *Tribute*, 47.

33 H. D.: *Tribut*, 119, Hvh. i. O.

34 H. D.: *Tribut*, 113.

35 Zunächst sieht H. D. die Silhouette eines Kopfes mit Schirmmütze, dann die Umriss eines Kelchs, eines Lampengestells und schließlich jene einer Leiter, die von einer Engelsgestalt, einer siegreichen Nike, erklommen wird. Freud übersetzt die Bilderschrift ausgehend von dem Ort der Vision, Griechenland (Hellas), als H. D.s »Verlangen nach der Vereinigung« mit der Mutter, die Helen hieß. Während also H. D.s Lesart eine politisch-zeithistorische ist, die sich auf ein kommendes kollektives Unheil richtet, liest Freud die Vision im Sinne kindlicher Wunschbilder, die mehr seiner eigenen entsprechen. Vgl. H. D.: *Tribut*, 108–127.

36 H. D.: *Tribut*, 63f.

37 Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, 48.

nerungsstücke und Gedanken in Dinge, die es »zu sammeln, zu sichten, zu analysieren, aufzuheben oder aufzulösen«³⁸ gilt. Zu betonen ist, dass sich diese Prozesse der Materialisierung unter ökonomischen Vorzeichen abspielen. Anhand der ersten etruskischen Sammelstücke, die ihren Weg in die Berggasse fanden, arbeitet O'Donoghue überzeugend heraus, dass Freuds – rund um fragmentarische Erinnerungen und Assoziationen gebildeten – Theorien über frühkindliche Sexualität im hohen Maße Verfahren verpflichtet waren, die Antiquitäten bei ihrer Einspeisung in die Warenzirkulation durchlaufen (wie Selektion, Inwertsetzung, Lagerung, Verteilung etc.). Im Fokus steht längst nicht mehr die Ausgrabung und Rekonstruktion einer Vergangenheit. »Rather, the meaning of the past emerges from an assemblage of selected ›antiquities,‹ objects that can be possessed and endlessly displaced accruing meaning and value far from the place of origin«.³⁹ H. D. war sich dieser exploitativen Logik völlig bewusst. Wenn Freud am Ende einer Sitzung feststellt, wie »tief« sie »gebohrt« haben, oder dass er (mit der Entdeckung des Unbewussten) »auf Öl gestoßen«⁴⁰ sei, lässt sich die Dichterin diese Metapher der Geschäftswelt, »den Jargon des Bankhauses [und] der Wallstreet«,⁴¹ seitenlang auf der Zunge zergehen. Auch *dealt* sie bedacht mit ihren ›Antiquitäten‹ und leistet still Widerstand, zum Beispiel indem sie sich entgegen Freuds Anweisungen auf die Sitzungen vorbereitet und die ökonomische Analyse ins Szenisch-Dramatische wendet.

In *Tribute* beginnt dies mit einer diagrammatischen Entfaltung von Freuds Räumen als Bühne der Erinnerung und erinnerte Bühne: »Length, breadth, thickness, the shape, the scent, the feel of things. The actuality of the present, its bearing on the past, their bearing on the future. Past, present, future, these three – but there is another time-element, popularly called the fourth-dimensional«.⁴² H. D. synchronisiert zunächst die drei räumlichen Dimensionen des Analysezimmers mit denen der Zeit. Dann deutet sie eine vierte an, die zwar ein Element der Zeit, mit dieser aber nicht identisch ist. Bevor sie diese betritt, nummeriert sie in einem imaginären Rundgang sorgfältig alle Wände durch. Wenn H. D. die vierte Dimension von ihrer Position auf der Couch aus *räumlich* zu denken beginnt und als »so einfach und in dem Gebäude der Zeitfolge so unentbehrlich wie die vierte Wand für ein Zimmer«⁴³ beschreibt, betreibt sie Schwellenkunde. Denn die vierte Wand gegenüber der Couch hat eine große Doppeltür, die sich zwischen Freuds Analyse- und Arbeits-

38 H. D.: *Tribut*, 64.

39 O'Donoghue: *On Dangerous Ground*, 106.

40 H. D.: *Tribut*, 71.

41 H. D.: *Tribut*, 165f.

42 H. D.: *Tribute*, 23.

43 H. D.: *Tribut*, 78.

zimmer, d.h. zwischen der Praxis und der Theorie der Psychoanalyse öffnet.⁴⁴ Wegen der Offenheit dieser Fläche, die H. D. selbst betont, liegt hier die Assoziation an die Theatersituation der Guckkastenbühne nahe, in der die vierte Wand der Grenze zwischen Realität und Fiktion entspricht. Die Rede von der Zeitsequenz verweist schließlich auf die Sprache des Kinos. Liminalität und Medialität sind daher zwei Hauptmerkmale von H. D.s vierter Dimension. Sie erlauben, die dreidimensionale Bühne des Geschehens in Richtung eines medialen Raum-Zeit-Kontinuums zu überschreiten und in der vierdimensionalen Sphäre des Zimmers auf Reisen zu gehen.

Die erzählerische Technik, mit der H. D. raumzeitliche Schnittstellen der Durchdringung installiert, lässt sich am besten mit den filmischen Verfahren des Schnitts und der Überblendung beschreiben. Durch ihre Mitarbeit am Filmmagazin *Close Up* und am Schnitt von Kenneth Macphersons avantgardistischem Stummfilm *Borderline* (1930) konnte sie sich bestens mit der Materie aus. Während in der Überblendung die enge Assoziation und simultane Präsenz zweier raumzeitlicher Ebenen zum Ausdruck kommt, markiert die materielle Praktik der Montage den Wechsel zur jeweils anderen Schicht. Ein Gegenstand in Freuds Zimmer spendet H. D. das Bild, das mit einer Erinnerung verschaltet wird. Dann »schneidet« sie so lange hin und her, bis die Verbindung zwischen den Raumzeiten der jeweiligen Objekte »steht«.

There is the old-fashioned porcelain stove at the foot of the couch. My father had a stove of that sort in the outdoor office or study he had had built in the garden of my first home. There was a couch there, too, and a rug folded at the foot. It too had a slightly elevated head-piece. [...] There was one picture, a photograph of Rembrandt's Dissection, and a skull on the top of my father's highest set of shelves. There was a white owl under a bell-jar.⁴⁵

So gelangt man von Freuds Couch ins Arbeitszimmer von H. D.s Vater in der Kindheit der Autorin. Das Objekt der Glasglocke über einer präparierten Schneeeule ist hier zunächst unauffällig. Doch es kehrt mit der *Anatomie des Dr. Tulp* immer wieder, sodass eine Assoziationskette zwischen Glocke und Doktor entsteht. Damit wird eine erste Spur zu Freud ausgelegt, der H. D. zufolge selbst »einer alten Eule«, einem »hibou sacré« gleich am Kopfende der Couch kauerte.⁴⁶ Die Glasglocke war für die Dichterin ein kostbares Objekt, da der Vater ihr diese eines Tages mitsamt Eule zum Geschenk machte. Allerdings bestand er darauf, das Ensemble unberührt an

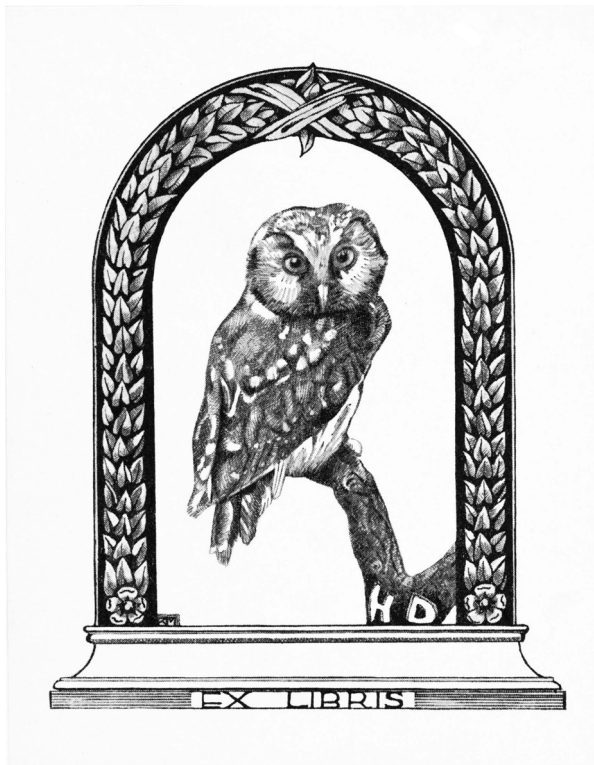
44 Zur diagrammatischen Darstellung und Betrachtung der Relation der beiden Zimmer vgl. Ro Spankie: Revisiting Sigmund Freud's Diagrams of the Mind. In: *Social Analysis* 63 (4) Winter 2019, 20–42.

45 H. D.: *Tribute*, 19.

46 H. D.: *Tribute*, 225.

seinem erhöhten Platz zu lassen. Im Gegensatz zu Freuds Antiquitäten, die ihrem Ursprungsort weit entfernt wurden, musste der originäre Kontext im Falle H. D.s gewahrt werden, eine physisch-materielle Entstellung wurde untersagt. Der Umstand, dass die Dichterin eine von einem Lorbeerkranz überkuppelte Eule als Motiv für ihr Exlibris (Abb. 2) wählte, dürfte die Aura dieses Tieres für sie verdeutlichen, wobei diese sicherlich auch mit der epistemologischen Bedeutung der Eule der Athene in der antiken Philosophie verquickt ist.

Abb. 2: H. D.s Exlibris



Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

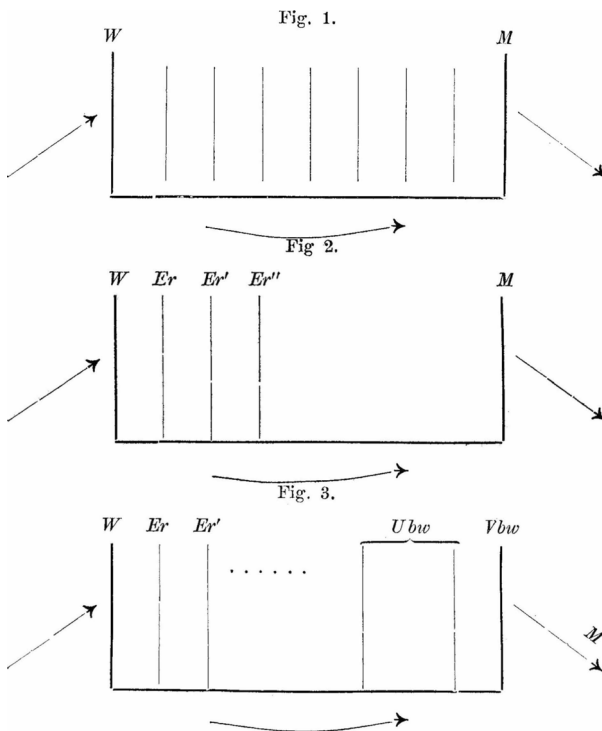
In ihren Ausführungen zur schöpferischen Psyche spielen neben der Glasglocke auch Linsen eine zentrale Rolle. Vor der Erläuterung dieses Zusammenhangs möchte ich aber erneut zu Freuds Diagrammatik zurückkehren, um die Relevanz der Metapher und des Modells der Linsen und anderen ›Utensilien‹ der Psyche zu erläutern.

H. D. knüpft nämlich in ihrem Entwurf an Freuds Modellierungen ebenso an wie an die patrilineare Tradition von gläsernen Apparaten in ihrer Familie.

4. Freuds Diagrammatik der Psyche. Zwischen Optik und Taktilität

Was folgt, ist die Vergegenwärtigung einiger wohlbekannter Bilder. Die ersten stammen aus dem VII. Kapitel der *Traumdeutung*, wo sie mit Blick auf die Regression in der Traumarbeit eingeführt werden (Abb. 3–5).

Abb. 3–5: Diagramme zum topischen Modell des psychischen Apparats.



Sigmund Freud: *Traumdeutung*, Leipzig: F. Deuticke, 1900 [1899], 316, 318. Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division, Sigmund Freud Collection.

Freud schlägt vor, sich »den seelischen Apparat« wie ein »zusammengesetztes Instrument« vorzustellen, dessen Bestandteile er *Instanzen* oder *Systeme* nennt.⁴⁷ Die Anordnung dieser Systeme wird mit optischen Geräten (Mikroskop, Fotoapparat und Fernrohr) veranschaulicht, wobei es Freud dabei auf das *Hintereinander* verschiedener Linsensysteme ankommt. Die Anordnung sei nicht als eine räumliche, sondern als eine zeitliche zu verstehen, präzisiert er. Die medientechnischen Instrumente dienen zur Modellierung des Zusammenspiels von Wahrnehmung, Gedächtnis und Bewusstsein. Nach Freuds Vorstellung durchlaufen die vom Subjekt wahrgenommenen Erregungen den psychischen Apparat in Richtung Motilität *M* und hinterlassen unterwegs Erinnerungsspuren. Dem Wahrnehmungssystem *W* wohnt dabei keine Gedächtnisfunktion inne; es kann nicht speichern. Die Prozesse der Erinnerung werden in den nachgeschalteten Systemen *vor* dem Bewusstsein *Bw* verortet.

Freud vermeidet es jedoch, das der Wahrnehmung entgegengesetzte Ende des Schemas mit *Bw* zu überschreiben, obwohl es nur logisch wäre. Stattdessen setzt er dort in Fig. 1–2. *M* für Motilität und in Fig. 3 *Vbw* ein. Jean-Paul Valabrega, ein Student Jacques Lacans, stellte diesbezüglich fest, dass das Schema besser verständlich wäre, wenn man es kreisförmig anlegte und die beiden Enden miteinander verbände. Lacans Fazit lautete: »Freud stellt uns etwas als topische Einheit dar, das auf zwei Enden verteilt ist.«⁴⁸ In einer Fußnote des Regressionskapitels merkt Freud übrigens selbst an, dass das Schema linear *aufgerollt* sei und dass *W* und *Bw* sich eigentlich an derselben Stelle befinden.⁴⁹ Letztlich wird die Anordnung also doch räumlich gefasst, als ein Band, das ins Zweidimensionale ausgewalkt ist. Einmal mehr geht es hier um die Schichtenstruktur der Psyche. Im Gegensatz zum Diagramm »Architektur der Hysterie« werden die Schichten aber nicht mehr entlang einer Vertikalachse dargestellt, sondern waagrecht nebeneinander. Sehr ähnlich nimmt sich eine horizontal entfaltete Skizze aus dem Jahr 1896 (wieder in einem Brief an Fließ) aus, die Freuds damals schon gefestigte Annahme, »dass unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderichtung entstanden ist«,⁵⁰ veranschaulichen soll. Das *Hinter-*, *Neben-* und *Aufeinander* der Schichten ist mithin äquivalent. Freud scheint nicht nur die Vokabeln seiner metapsychologischen »Bildersprache« hin- und herzuwenden, sondern auch sein Schichtenmodell der Psyche.

47 Sigmund Freud: *Studienausgabe*. Bd. II: *Die Traumdeutung* [1900]. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 513.

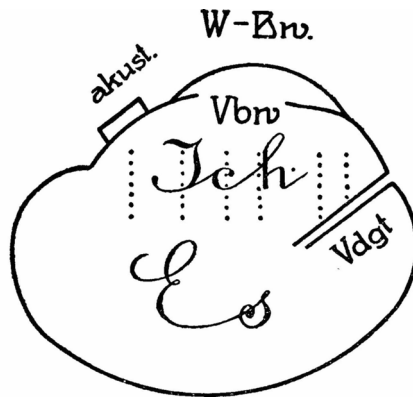
48 Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch II (1954–1955)*. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Übersetzt von Hans-Joachim Metzger. Hg. v. Jacques Alain-Miller. Weinheim: Quadriga ²1991 [1980], 180.

49 Freud: *Traumdeutung*, 517.

50 Freud: *Briefe*, 217.

Die aus der *Traumdeutung* bekannten Diagramme mental zu erfassen hat jedenfalls eine große Ähnlichkeit mit dem Modus, wie wir etwa Karten von der sphärischen Erdoberfläche verstehen. Eine zweidimensionale Karte des Erdkörpers ist nicht minder »auf zwei Enden verteilt« als Freuds Schema. Dennoch lesen wir sie als eine zusammenhängende, unberandete Sphäre und begreifen die Ränder der Karte als rein virtuelle. Nimmt man die Operativität der Diagramme ernst, funktionieren sie also *topologisch*. Dies unterscheidet sich von einem topischen Modus insofern, als sich in der Topologie eine viereckige Form als in eine sphärische *überführbar* entpuppt. Wenn man sich dazu hinreißen lässt, das Schema vom psychischen Apparat (im Geiste) nicht nur zu einem Band zusammenzurollen, sondern auch noch in die Vertikale zu drehen, so befände sich das System *W-Bw* exakt an der (Naht-)Stelle, wo es sich im nächsten prominenten Diagramm aus dem Jahr 1923 wie »eine Keimscheibe [auf] dem Ei«⁵¹ vorstülpen wird (Abb. 6).

Abb. 6: Diagramm des Strukturmodells.



In: Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923, 26. Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division, Sigmund Freud Collection.

Freilich ist diese Denkübung nicht als *missing link* zwischen dem topischen und dem Strukturmodell zu verstehen. Liegt aber »der kreative Clou der Diagrammatik darin, [...] anhand einer Konfiguration, die bestimmte Verhältnisse oder

51 Sigmund Freud: Das Ich und das Es [1923]. In: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 273–330, hier: 292, Erg. SzG.

Zusammenhänge *anzeigt*, verschiedene Rekonfigurationen *durchspielen*»⁵² zu können, so lässt sich bereits am topischen Modell zeigen, dass in ihm eine sphärische Rekonfiguration der Psyche virtuell angelegt ist.

Im Laufe der 1910er Jahre festigte sich in Freud zunehmend die Einsicht, dass es nicht sinnvoll ist, das Unbewusste als gesondertes psychisches System im seelischen Apparat zu betrachten. Wegen der Vieldeutigkeit des Begriffes entschied er sich in *Das Ich und das Es* (1923) endgültig für die (titelgebende) neue Terminologie der Instanzen. Mit »unbewusst« wird fortan eine Qualität bezeichnet, die auch dem Ich zukommen kann. Diese Modifikationen schlugen sich unmittelbar im neuen Diagramm nieder (Abb. 6). Was dem Ich dort nun diametral entgegengesetzt ist und sich nahezu wie ein gesonderter Bezirk ausnimmt, ist nicht das Es, sondern das Verdrängte. Letzteres erhält eine eigene Ecke unter einer Art Schnitt oder Schleuse markiert mit zwei Linien. Strenggenommen präsentiert das Diagramm mindestens vier Systeme: zwei aus dem alten Modell (*W-Bw* und *Vbw*) und zwei neue (das Ich und das Es). Außerdem könnte man das Verdrängte als fünften Bezirk ausmachen. In der Vermischung alter und neuer Elemente spricht sich der theoretische Übergangscharakter des Bildes aus. Dafür spricht auch die organizistische Beschreibungs- und Formsprache, die im Kontrast zum optischen Metaphernfeld des topischen Modells steht.

Eine biologisch orientierte Bildsprache zeichnet bereits so wichtige (unbebilderte) Arbeiten wie die Narzissmus-Studie (1914) oder *Jenseits des Lustprinzips* (1920) aus. Jedoch ist das Ich in diesen Texten noch nicht vom Es geschieden und zum Vertreter der Außenwelt und des Realitätsprinzips »ernannt« worden – zum »Reiter« also, der die ungeheuren Kräfte seines »Pferdes«⁵³ zügeln kann –, sondern wird (anstatt des Es) als »das eigentliche und ursprüngliche Reservoir der Libido«⁵⁴ definiert. Diese gravierende Differenz in der Konzeptualisierung des Ichs führt Freud auf der Ebene der Metaphorik ins Reich der Einzeller. So ist das Ich bald ein »Protoplastatierchen« mit »Pseudopodien«, die »ausgeschickt und wieder zurückgezogen werden können«, ⁵⁵ bald ein »Bläschen« mit einer äußeren »Rindenschichte« zum »Reizschutz« und mit »Fühlern, die sich an die Außenwelt herantasten«. ⁵⁶ Das Ich erhält derart eine amöbenhafte Gestalt mit unfesten Konturen, die sich in Abhängigkeit

52 Bauer/Ernst: *Diagrammatik*, 14, Hvh. i. O.

53 Freud: *Das Ich*, 294.

54 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* [1920]. In: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 215–272, hier: 260f.

55 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzissmus [1914]. In: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, 39–68, hier: 43.

56 Freud: *Jenseits*, 237f.

von der Investition an libidinösen Energien in Andere beständig verändern. Auf diese tentakuläre Ausstattung wird noch zurückzukommen sein.

Angeichts des Diagramms der Psyche in *Das Ich und das Es* kommt man jedenfalls nicht umhin festzustellen, dass deren Konturen völlig uneben und unregelmäßig sind. Im Text wird das Ich als »Körper-Ich«⁵⁷ und »Oberflächenwesen«⁵⁸ charakterisiert, genauer: als die mentale Projektion der Körperoberfläche. Auf der Zeichnung wirkt das Konstrukt dann wie ausgestopft. Lacans Kritik richtet sich auf diese »Geometrie des Sackes«.⁵⁹ Was er in ihr am Werk sieht, ist die »fesselnde Kraft«⁶⁰ des Körperbildes, die zu einer klaren Innen-Außen-Unterscheidung verleitet und eine geschlossene Innenwelt suggeriert. Allerdings zeigen gerade die von Lacan monierten »Utensilien«⁶¹ sehr deutlich, dass Freud seine eigene Innen-Außen-Unterscheidung im Schaubild durchweg problematisiert.

Zu beobachten ist dies an drei Stellen: an dem bereits erwähnten schleusenartigen Schnitt, an der Keimscheibe und an der sogenannten »Hörkappe«. Was die Schleuse anbelangt, so flottiert das Textelement »verdrängt« (oder *Vdg*) in den handschriftlichen Manuskripten der *Neuen Vorlesungen (Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit)* aus dem Jahr 1932 beständig um diesen Schnitt herum (Abb. 7).

Mal liegt es direkt darauf, mal darüber, mal sogar ganz außerhalb des Kreises, bis es in der finalen Druckversion 1933 oberhalb davon zur Ruhe kommt (Abb. 8).

Frappierend ist aber auch das als Keimscheibe metaphorisierte *W-Bw*. Eine Keimscheibe oder ein Keimfleck befindet sich am Eigelb, das von dem flüssigen Eiweiß, den Membranen der Schale und der Schale selbst geschützt ist. Die Trope der Keimscheibe verweist somit abermals auf eine geschichtete Struktur und eine Art fötalen Innenraum, da sie jenem Teil des Eis entspricht, aus dem sich »ein Embryo herausdifferenzieren würde«.⁶² Nicht zuletzt ist da noch die ominöse Hörkappe (im Bild: *akust.* [Abb. 6]), die »möglicherweise an das höhere akustische Zentrum, das Wernickesche Sprachzentrum im Gehirn«⁶³ anspielt und deren betont schiefer Sitz stark an das asymmetrische und dezidiert akustisch orientierte psychoanalytische Setting erinnert. Uwe Wirth interpretiert die Hörkappe im Kontext der Telefon-

57 Freud: *Das Ich*, 295.

58 Freud: *Das Ich*, 294.

59 Jacques Lacan: *R. S. I. 1974–1975. Das Seminar XXII*. Übersetzt von Max Kleiner. Bregenz: Lacan-Archiv Bregenz 2012, 4.

60 Rolf Nemitz: Die drei Körper in Lacans Knoten-Topologie. In: Ulrike Kadi/Gerhard Unterthurner (Hg.): *Macht – Knoten – Fleisch. Topographien des Körpers bei Foucault, Lacan und Merleau-Ponty*. Stuttgart: J. B. Metzler 2020, 89–109.

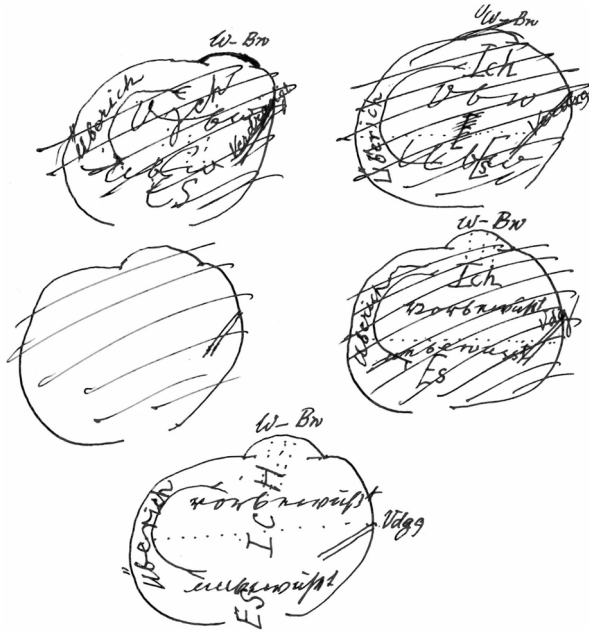
61 Lacan: *R. S. I.*, 3.

62 Lacan: *R. S. I.*, 3.

63 Freud: *Das Ich*, 293, editorische Anmerkung in Fn. 2.

kultur des frühen 20. Jahrhunderts als den Kopfhörer, »den das Fräulein vom Amt trägt, [...] und dergestalt eine telefonische ›Übertragung‹ ermöglicht«. ⁶⁴

Abb. 7: Diagramm des Strukturmodells.



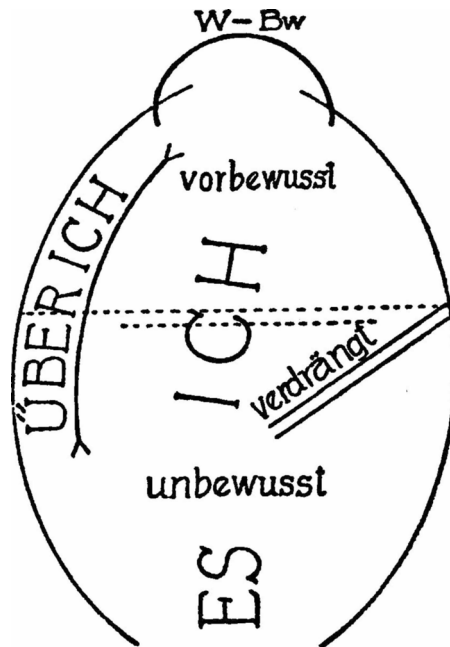
Library of Congress, Manuscript Division, Sigmund Freud Papers:
Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse
1932a, Mappe 3, handschriftliches Manuskript, 69–106, 74.

Im publizierten Diagramm des Strukturmodells in den *Neuen Vorlesungen* (Abb. 8) taucht das Über-Ich genau in dem Abschnitt auf, wo sich zehn Jahre zuvor die Hörkappe als Medium für die Stimme des Anderen befand. Wohlgemerkt mutiert es zu einer *Schicht* auf der Innenseite. Mit der Introjektion der äußeren Autorität und der Herausbildung der Gewissensfunktion auf der Ebene der Theorie geht diagrammatisch die Inkorporierung des Mediums sowie eine Schließung und Ebnung dieser Fläche einher. Die vormalis offene Kanüle des Verdrängten ist nunmehr auch zu. Dafür öffnet sich die Sphäre nach unten hin. »Dies zeigt erneut,« so Didier Anzieu, »dass das Ich keine vollständige Hülle für die Psyche bilden kann [...]. Diese

64 Uwe Wirth: Piep. Die Frage nach dem Anrufbeantworter. In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, 161–184, hier: 174.

Öffnung berücksichtigt eine antagonistische und vor allem archaischere Tendenz des Es, selbst ebenfalls zur umfassenden Hülle zu werden«. ⁶⁵ Anzieu erkennt im Bild eine »doppelte Spannung: zwischen der Kontinuität und der Diskontinuität der psychischen Oberfläche sowie zwischen den jeweiligen Tendenzen des Über-Ichs, des Ichs und des Es, [sich auszudehnen und] die Oberfläche zu bilden«. ⁶⁶ Weder die Konturen der Psyche noch die Innen-Außen-Unterscheidung sind folglich so klar, wie Lacans Kritik dies suggeriert. Das Zusammenspiel der Diagrammatik und Metaphorik offenbart vielmehr mannigfache Öffnungen und Schließungen sowie eine anhaltende Suchbewegung an den Grenzflächen des Modellierten.

Abb. 8: Diagramm des Strukturmodells.



Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933, 110. Internet Archive/COTIPUB.

65 Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ²1991, 116.

66 Anzieu: *Das Haut-Ich*, 116.

5. H. D.s »jelly-fish-experience«: Urszene und Metamorphosen der Glasglocke

H. D. konstruiert in *Tribute* vergleichbar dynamische Denkbilder der Psyche. Mehrfach kommt sie auf das Verhältnis zwischen Körper und Seele und – insbesondere mit Blick auf Freud und dessen Vermächtnis – auf die Frage der Unsterblichkeit zu sprechen. Freud selbst äußerte seine Skepsis der »Idee eines »natürlichen Todes«« gegenüber bereits in *Jenseits des Lustprinzips*. Sein damaliges Konzept eines vesikulären, tentakulären Ichs (als Bläschen mit Fühlern) unterfüttert er mit weitreichenden Spekulationen über die potenzielle Unsterblichkeit von Einzellern und dem Mythos eines dritten Geschlechts in Platons *Symposion*.⁶⁷ H. D.s Bauformen der Psyche schlagen teils in diese tentakuläre Kerbe, teils in die apparative, die schon bei Freud vor allem mit skopischen Instrumenten zu tun hat.

Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele ist, wie H. D. angibt, einerseits Teil ihres ethisch-religiösen familiären Erbes, andererseits gestaltet sie ihn, inspiriert durch literarische Vorbilder, weiter aus. In *Chambered Nautilus* (1858) zum Beispiel, einem ihrer Lieblingsgedichte von Oliver Wendell Holmes, stößt das lyrische Ich am Strand auf die Schale einer Nautilusmuschel. Angesichts der leeren Wohnung der Muschel, die von Zeit zu Zeit neue Spiralen errichtet, bezieht und sich auf steter Wanderschaft im eigenen Hause befindet, fragt es sich, welches Obdach wohl seine Seele erwartet. »Build thee more stately mansions, O my soul« – »Bau dir, o meine Seele, stattlichere Häuser«, zitiert H. D.⁶⁸ Ähnlich zum Tod betrachtet die Dichterin auch die Analysesituation als eine Stätte potenzieller »Wiederherstellung oder Wiedergeburt«.⁶⁹ Dabei ist die Seele jedoch nichts, was sich irgendwohin umsiedeln ließe, sondern vielmehr die »Baustelle« weiblich-künstlerischer Subjektivität selbst.

In der folgenden Passage arbeitet sich H. D. gleichsam bis zur Urszene der Glasglocke durch. Die Erinnerung an ein Schlüsselerlebnis im Jahr 1919 auf den Scilly-Inseln, das den Kulminationspunkt nach einer Reihe von persönlichen Tragödien darstellt, ist mit Objekten und Metaphern gespickt, die von so unterschiedlichen Domänen wie Medientechnologie und Meeresbiologie stammen und dennoch vielfach ineinander übergehen. Wie diese Suche nach einem stimmigen Bild zeigt, figuriert die Glasglocke selbst nur als ein – wenn auch ganz zentrales – Stadium in der Metamorphose der Tropen:

I cried too hard... I do not know what I remembered: the hurt of cold, [...] spring 1915, the shock of the *Lusitania* going down just before the child was still-born; [...] my broken marriage [...]; my father's telescope, my grandfather's microscope.

67 Freud: *Jenseits*, 254, 266.

68 H. D.: *Tribut*, 107 und 353.

69 H. D.: *Tribut*, 258.

If I let go (I, this drop, this one ego under the microscope-telescope of Sigmund Freud) I fear to be dissolved utterly. I had what Bryher called the ›jelly-fish‹ experience of double ego; bell-jar or half-globe as of transparent glass spread over my head like a diving bell and another manifested from my feet, so enclosed I was for a short space in St. Mary's, Scilly Isles, July 1919, immunized or insulated from the war disaster. But I could not stay in it; I re-materialized.⁷⁰

Eng aneinandergereiht werden hier nicht nur H. D.s Traumata während des Ersten Weltkriegs, sondern auch optische Apparate aus der Wissens- und Dingkultur der Väter. H. D.s Großvater war Botaniker, der Vater Astronom. In dem Kontext erinnert sie sich an einen berühmten Linsenmacher, der zum Zenit-Teleskop ihres Vaters passende Linsen schliiff, und fragt sich, ob es wohl diese »zwei konvexen Linsen« waren, die sie sich 1919 vorgestellt und Glasglocken genannt hat.⁷¹ Wenn sie schreibt, dass alles außer dieser »Doppellinse«, durch die sie die Welt sah, »zerbrochen« schien, so deutet dies auf eine schützende Sphäre hin. Das Erlebnis ist aber auch angstbesetzt. H. D. weiß sehr wohl, dass man unter Linsen verbrennen kann. Mit dem Vergrößerungsglas ihres Vaters, dessen Griff die Form des ägyptischen Symbols des Lebens ›ankh‹ hatte, führte ihr der Bruder zu Kindeszeiten vor, wie sich mit der Lupe Papier entflammen lässt. Wie die Glasglocke war auch dieses ›heilige‹ Objekt des Vaters mit Berührungsverbot belegt.⁷² (Auf Freuds Schreibtisch lag übrigens auch stets eine besonders schöne Lupe.) Und dass H. D. mit der weiter oben skizzierten Metaphorik der skopischen Geräte aus der *Traumdeutung* vertraut war, belegt das Zitat zweifelsfrei. Linsen sind für sie also stark mit Vaterfiguren verbunden.

Durch ihre Partnerin Bryher (Winifred Ellerman) verfügte H. D. aber bereits über eine andere prägnante und traditionsreiche Metapher. Bryher, die auf den Scilly-Inseln dabei war, liefert ihr die weiblich codierte Denkfigur der Qualle. Zudem fand H. D. ihr Beisein konstitutiv für das Quallenerlebnis: »But it would not have happened, I imagine, if I had been alone«.⁷³ Das doppelte Ich verweist demnach auf eine geteilte, intersubjektive Erfahrung. Von großer Bedeutung war dieses außerordentliche Wahrnehmungsgeschehen für H. D. auch deswegen, weil es auf den Zustand verwies, in den kreative Arbeit Menschen versetzt.

Bereits im avantgardistischen Essay *Notes on Thought and Vision* (1919, EA 1982) beschäftigte sie sich mit der Frage, was Geist und Körper in den Offenbarungen des Lebens widerfährt. Der Essay weist zahlreiche intertextuelle Beziehungen auf:

70 H. D.: *Tribute*, 116.

71 H. D.: *Tribute*, 215.

72 H. D.: *Tribute*, 80.

73 H. D.: *Tribute*, 130.

von der griechischen Philosophie wie Platons *Symposion* und der chinesischen Dichtung zur Gartenkunst bis zu den okkulten Ideen Camille Flammarions zur drahtlosen Telegrafie (*La Mort et son mystère*, 1920) und darüber hinaus. H. D. geht davon aus, dass konzentrierte intellektuelle Arbeit einen Umschwung im Bewusstsein bewirkt, was zwiespältig erlebt wird. Neben Unbehagen und seelischen Qualen erzeugt er, wie sie konstatiert, auch »eine Reihe von Super-Gefühlen«. ⁷⁴ Der geschärfte Geist nimmt einen beinahe körperlichen Charakter an, wird zu einem »Über-Geist« (*over-mind*). ⁷⁵ Schon hier kommt die Denkfigur der Qualle zum Einsatz. Die Medusa verkörpert *ihren* Über-Geist, weshalb H. D. diesen mitunter auch als »jelly-fish consciousness« bezeichnet. Phänomenologisch erscheint ihr der *over-mind* wie eine Kappe an der Stirn, die geringfügig die Sicht beeinträchtigt und eine Unterwasser-Ästhetik zwischen Transparenz und Opazität erzeugt. Die Manifestation dieses Zustandes wird mit der Erfahrung des Gebärens begründet und wie ein Fötus in der »Liebesregion« ⁷⁶ des Leibes imaginiert. Der Text beschreibt den mentalen Umschwung sehr sinnlich, mystisch-esoterisch, in einer tentakulären Sprache. Die Super-Gefühle des Über-Geistes durchdringen und umgeben den Körper so wie die weit herabreichenden Tentakel das verlängerte Selbst einer Qualle bilden. ⁷⁷

H. D. denkt auch über die Geschlechtsspezifität des Phänomens nach und überlegt, ob und wie Männer diesen Umschwung erfahren. Mit Blick auf Frauen erwägt sie, ob es nicht auch möglich wäre, mit dem Mutterleib zu denken und mit dem Gehirn zu fühlen. ⁷⁸ Gehirn und Schoß seien jedenfalls beide am Prozess beteiligt und funktionierten wie zwei separat aufnehmende Linsen, die bei richtiger Einstellung »die Welt des Schauens zu Bewusstsein [bringen]«. ⁷⁹ »Gehirnarbeit« ⁸⁰ versteht sie

74 H. D.: *Denken und Schauen. Fragmente der Sappho. Notizen und Gedichte aus dem Frühwerk*. Hg. und übs. von Günther Plessow. Zweisprachige Ausgabe. Solothurn: roughbook 016 2011, 7.

75 H. D.: *Denken*, 5.

76 H. D.: *Denken*, 7.

77 Insofern stellt H. D. eine wichtige Vordenkerin des Tentakulären dar, einer Denkfigur, die gegenwärtig sowohl in der feministischen Theorie als auch in Kunst und Kultur floriert. Der grundlegendste Referenztext im theoretischen Kontext stammt von Donna Haraway: *Tentacular Thinking*. In: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press 2016, 30–58. Zahlreiche Beispiele aus Wissenschaft, Medien und Kunst versammelt das Qualleninstitut, ein gemeinsames Projekt von Verena Meis und Kathrin Dreckmann. Vgl. [http://qualleninstitut.de/\(28.05.2023\)](http://qualleninstitut.de/(28.05.2023)). Aus der Gegenwartsliteratur sei zudem auf Olga Flors originellen Blogroman *Ich in Celb* (2015) verwiesen. Vgl. Szilvia Gellai: *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, 175–198. Weitere Beispiele diskutiert Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München: C.H. Beck 2022, 229–265.

78 H. D.: *Denken*, 7.

79 H. D.: *Denken*, 11.

80 H. D.: *Denken*, 15.

im Sinne einer Erotik des Verstandes: »We must be ›in love‹ before we can understand the mysteries of vision. [...] We begin with sympathy of thought. The minds of the two lovers merge, interact in sympathy of thought. The brain, inflamed and excited by this interchange of ideas, takes on its character of over-mind«. ⁸¹ Der Austausch von Ideen sollte gerade auch über Kunstwerke stattfinden, wofür empfangsbereite Gehirne nötig sind. Unsere Wahrnehmung sollte Telegrafenzentren ähnlich die Signale der Kunst empfangen und in Gedanken übersetzen. Dem Quallenbewusstsein eignen auch die telepathischen Qualitäten künstlerischen Empfangens und Sendens.

Für diese spezifische Erfahrung, in der die Polaritäten Geist und Körper, Mann und Frau, aber auch Ästhetik und Aisthesis, Theorie und Mystisch-Okkultes kühne Verbindungen eingehen und Kontinuitäten formen, ⁸² sucht sie eine adäquate Sprache und einen konzeptionellen Ort. Ihre Bewusstseinszustände bringt sie in folgende Reihenfolge: »1. Over-conscious mind. 2. Conscious mind. 3. Sub-conscious mind«. ⁸³ Doch im Austausch mit dem Psychologen Havelock Ellis erntet sie für das unorthodoxe Konzept des Über-Geistes nur Kritik. Weder der Begriff noch die Positionierung seien angemessen. Wonach sie eigentlich suche, sei das Unbewusste, meint Ellis zu wissen. H. D. besteht aber auf die Differenz der Zustände: Während das Unbewusste die Welt der Träume, des Schlafes und der Sexualität sei, öffne sich das Überbewusste in den Tagträumen und in der spirituellen Liebe. Das weltenverbindende Moment sei das Erwachen. Es gäbe keinen anderen Weg als den Verstand, das Überbewusste zu erreichen: »The [...] conscious mind is the bridge across, the link between the subconscious and the over-conscious«. ⁸⁴

Vierundzwanzig Jahre später, als sie »Writing on the Wall« verfasst, spricht sie von speziellen Erinnerungen, Visionen, Träumen und Tagträumen, die eine besondere »Webstruktur« ⁸⁵ aufweisen und eine heilsame Wirkung auf Geist und Körper ausüben: »They are steps in the so-far superficially catalogued or built-up mechanism of supernormal, abnormal (or subnormal) states of mind«. ⁸⁶ Die Metapher der Stufen erinnert hier nicht nur an Freuds »Architektur der Hysterie«, in der von Erinnerungen abgeleitete Szenen mit treppenförmig absteigenden Gedankenstrichen veranschaulicht werden. Sie wirft auch die Frage nach den konzeptionellen Trajektorien auf, entlang derer bestimmte Theorien ausgebaut werden. Während Freuds

81 H. D.: *Denken*, 10.

82 Vgl. Antoine Cazé: Clarid Vision: H. D. on the Threshold of Theory. In: *Transatlantica* (2) 2014, <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7053> (28.05.2023)

83 H. D.: *Denken*, 40.

84 H. D.: *Denken*, 46.

85 H. D.: *Tribut*, 95.

86 H. D.: *Tribute*, 42 [105].

archäologischer Gestus stets in die Tiefe führt, schlägt H. D. gleichzeitig zwei Richtungen ein: sie steigt, indem sie taucht. Die leicht getrübbte Optik der Linsen paart sich dabei mit dem immersiven Erleben des wässrigen Milieus, das sie als eine Art pränataler Fantasie deutet. Freud lobt sie dafür.⁸⁷

Das Quallenerlebnis in *Notes* bildet die konzeptionelle Vorstufe der Glasglocke in *Tribute* und beide sind Erfahrungen der vierten Dimension, die für H. D. grundsätzlich eine schöpferisch-denkerische ist. Neben der Liminalität und Medialität ist dies deren drittes Hauptmerkmal. Wie gezeigt, lässt sich die sphärische Anlage des Mentalen bei Freud spätestens ab der *Traumdeutung* aufzeigen, wobei diese Anlage zunächst vornehmlich in den Schaubildern, in späteren Arbeiten hingegen zusätzlich auch in der organisistischen Beschreibungssprache deutlich wird. Wenn sich aber diagrammatische Praxis, wie eingangs erläutert, nicht auf eine Gattung materieller Formen beschränkt, sondern auch Verfahren mentalen Schlussfolgerns und anschaulicher Explikation umfasst, so ist H. D.s dichterische Modellierung der Psyche ein hervorragendes Beispiel dafür. Diagrammatisch verfährt sie gerade auch dann, wenn sie die Spezifität der weiblich-künstlerischen Psyche durch deren wechselseitige Metaphorisierung mit sphärischen Gebilden aus dem Bereich des Technischen und des Organischen herausstellt. Die skopische Metaphorik, die bei Freud mehr auf die gefestigte Schichtenstruktur der Psyche verweist, spendet bei H. D. Schlüsselkomponenten für die Entfaltung einer transitorischen Sphärenarchitektur. Aus dem ihr verfügbaren materiell-semiotischen Baukasten konstruiert sie ein mystisch-technisches Mischwesen, das zwischen der weiblich-organischen Denkfigur der Qualle und einer gläsernen Bauform changiert, deren Linsen der männlich-technischen Linie der Väter (inklusive Freud) entstammen. Das aquatische Milieu wird beibehalten. Die immunisierende Sphäre erscheint schließlich in der Gestalt einer doppelten Taucherglocke, die die Dichterin nicht nur von oben, sondern auch von unten umgibt. Die Körpertechnik der Taucherglocke verweist auf einen deziert temporären Zustand.

Bei Freud ist das tentakuläre Vokabular wie gezeigt an jene Teile seiner Theorie geknüpft, in denen das Ich nicht als realistisch, sondern als *narzisstisch* konzeptualisiert wird.⁸⁸ Im Gegensatz zum realistischen Ich liegt bei der Entwicklung des narzisstischen ein ungeheures Gewicht auf der *intersubjektiven* Komponente, auf der Rolle von Anderen. Wie Elizabeth Grosz erläutert: »Where the realist ego stands out over and above the two combatants (reality and the id), the narcissistic ego cannot be readily separated either from its own internal processes (e.g. the flow of libido) or from external objects (with which it identifies and on which it may model itself).«⁸⁹

87 H. D.: *Tribute*, 291.

88 Für eine pointierte Differenzierung der beiden Versionen des Ichs bei Freud vgl. Elizabeth Grosz: *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London/New York: Routledge 1990, 24–31.

89 Grosz: *Lacan*, 28f.

Nicht zufällig wird das narzisstische Ich aus den psychischen Zuständen der Verliebtheit und Trauer heraus theoretisiert. Auch für das Quallenerlebnis war die Teilhabe einer Andren konstitutiv. In H. D.s Wahrnehmung schien Freud eine ziemlich klare Idee von ihrer »jelly-fish saga«⁹⁰ gehabt zu haben, wovon sie begeistert an Bryher berichtete: »I must say he is an exquisit old fish-papa«.⁹¹ Ob Freud die Nobilitierung unter dem Vorzeichen »alt« goutiert hätte, steht zu bezweifeln. In einer Sitzung machte er H. D. eine *Szene*: Mit der Faust auf das Kopfende der Couch schlagend warf er ihr vor, dass sie es nicht »für der Mühe wert« halte, ihn zu lieben. »Das Schlimme ist – ich bin ein alter Mann«,⁹² bedauerte er und verwirrte H. D. zusätzlich mit dem Satz, in der Analyse sei man, sobald diese vorbei sei, tot.⁹³ Liebesbegehren und antizipierte Trauer, Ausstrecken und Abschneiden der Fühler – Momente wie diese erhärten die Korrespondenzen zwischen H. D.s Quallenbewusstsein und Freuds narzisstischem Ich.

Die Glasglocke in *Tribute* ist die Metapher einer liminalen Geistes- und Seinsweise, in der die künstlerisch tätige weibliche Psyche als verräumlicht und verkörpert empfunden wird. Zentral ist auch der Aspekt des Schutzes, den das Gebilde für einen kreativen Geist bietet – oder sogar für zwei, wie die Rede vom Doppel-Ich suggeriert. Diese Auslegung stützt auch die Geste, mit der H. D. die Glasglocke an einem Punkt in *Tribute* dem von den Nationalsozialisten bedrohten Freud überstülpt. Die wachsende Bedrohung erlebt sie in Wien 1933 hautnah. Freud verwandelt sich selbst in die Eule unter der Glasglocke. Nicht zuletzt legt H. D. implizit einen eigenen poetischen Entwurf der Psyche vor, die sich konzeptionell als technoorganisches Hybrid erweist, als eigenwillige Passage zur vierten Dimension des Denkens und Schauens, die die Dichterin vor allem in den 1940er Jahren vielfältig kultivierte.

90 Friedman: *Analyzing*, 49.

91 Friedman: *Analyzing*, 55. »Fish« war das mit der Partnerin genutzte Codewort für das Quallenerlebnis. Vgl. Friedman: *Analyzing*, 21.

92 H. D.: *Tribut*, 67.

93 H. D.: *Tribut*, 250.

